

Los Espacios Públicos en la Arquitectura de Carlos Raúl Villanueva.

Oscar Tenreiro¹

Una trinidad de periféricos

Seguramente porque nos pertenece, porque culturalmente es de nuestro mundo, o simplemente porque no es universalmente famoso, Villanueva parece estar más cerca de nosotros desde el punto de vista histórico, que otros arquitectos modernos. Pero Villanueva nace en el año 1900 y Alvar Aalto apenas dos años antes, en 1898. Mueren el mismo año (1976) Aalto en Mayo y Villanueva en Agosto. Luis Kahn, nace en 1901 y muere en 1974. Estas tres figuras pertenecen a lo que podríamos llamar la segunda generación de la modernidad. Si son grandes las diferencias entre ellas en cuanto a la repercusión que su obra tuvo; cada uno en su mundo y a su manera es protagonista clave en el proceso de elaboración de la herencia moderna. Sus obras marcan un punto de inflexión en ese proceso, con cada uno de ellos se dan aportes que son originales.

Entre las tres figuras hay características comunes. Finlandia es un país periférico en relación con Europa. Por eso es lógico suponer que Alvar Aalto viese a la modernidad, siendo muy joven, como ocurriendo lejos de su país, en otro lugar, en los distantes centros culturales de Europa. Luis Kahn es estonio de sangre, Estonia es un pequeño país muy vinculado no sólo geográfica sino culturalmente a Finlandia, por lo tanto también periférico; y además es sólo desde hace diez años cuando surge de nuevo como un país independiente y deja de ser para el mundo lo que fue durante décadas: una “región” dentro de un enorme país, la Unión Soviética. Kahn nació allí, y a pesar de que se crió y se formó en los EEUU, no olvidaba esos orígenes, más bien los cultivaba, y eso lo situaba espiritualmente como una especie de “outsider” en el mundo norteamericano.

Podríamos decir entonces que se trata de una trilogía de periféricos.

Pero esa condición está muy atenuada en Kahn y en Aalto.

En el caso de Kahn, porque su obra se hace en los Estados Unidos; y su educación, su modo de ver las cosas (llega de Estonia de tres años con sus padres) se configura allí, en el centro del centro. Así que de Kahn podría decirse que era un “periférico” espiritual que, no obstante, “predicaba” desde el centro.

¹ Esta conferencia fue dictada por primera vez en Santander, España, en Julio de 1999, dentro del marco de un curso de verano sobre la ciudad y los espacios públicos de la modernidad organizado por la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo. Luego fue dictada en la Escuela de Arquitectura de la UCV dentro del curso del Profesor Doménico Silvestro en Setiembre del mismo año, en cuya ocasión Luis Rafael Bergolla la grabó y transcribió. La transcripción sirvió de base al presente texto, el cual a su vez fue el soporte de la conferencia que Tenreiro dictó en una de las sesiones del curso sobre Villanueva organizado por la Prof. Silvia Lasala de la Escuela de Arquitectura de la UCV.

En el caso de Aalto, no sólo porque se trata de una periferia europea, sino porque los países del Norte de Europa, los Países Bajos y los Escandinavos, tuvieron en su conjunto una figuración importante en el desarrollo de lo que pudiéramos llamar la segunda modernidad. Figuración respaldada por una tradición cultural de mucho espesor.

Mientras que Villanueva pertenece a una región del mundo que aún hoy parece no encontrar su cauce. Y dentro de ella su país revela una tradición cultural extremadamente frágil, un desarrollo institucional precario. Un país dirigido además, en dos momentos claves del desarrollo de la obra de Villanueva, por regímenes dictatoriales representativos del más típico caudillismo militar latinoamericano. Eso lo influye en dos niveles. Por una parte retrasa su desarrollo personal. Y por la otra produce “quiebres” significativos en su obra, es decir, desigualdades, incoherencias. Esos quiebres son seguramente la causa de que se pueda ver a Villanueva como un arquitecto de trayecto errático, lo cual lo convertiría en *menor* si se hacen comparaciones.

Pero al ver a Villanueva sin considerar su contexto, dejando de lado el problema que significó para él actuar en el corazón del subdesarrollo, a contracorriente ya no respecto a otros modos de ver las cosas sino frente a ningún modo, es decir en un medio inmaduro, atrasado, no sólo es superficial sino que le deja espacio a una visión reductiva. Del arquitecto más que de la arquitectura, porque deja de lado la naturaleza de su ejercicio y lo ve como alguien cuya actividad se desenvuelve exclusivamente según su voluntad personal, como quien escoge libremente caminos u opciones.

¿Cómo pedirle a Villanueva que marcarse el paso del desarrollo cultural europeo, o incluso norteamericano? ¿Cómo pedirle la coherencia, el sentido claro de dirección en cuanto al desarrollo de su obra, la unidad entre propósitos y resultados, en un medio como el de la Venezuela de su tiempo? La lucha en un espacio social marcado por la estrechez cultural tiene que dejar una huella en el trayecto de cualquier creador. Haciéndolo complejo, muy personal, específico, como consecuencia de su interacción con el medio (pensemos por ejemplo en Josef Plecnick, actuando en el complejo espacio cultural donde debió vivir: esloveno, austríaco, checo); o también en cierto modo estático o lineal, como actitud compensatoria. Este último podría ser el caso de dos arquitectos latinoamericanos que constituyen en cierto modo polos opuestos, como Oscar Niemeyer o Luis Barragán. El uno reiterando su lenguaje “original” en todo tiempo y circunstancia, el otro actuando casi en reclusión, al abrigo de un universo íntimo muy apoyado en su autonomía económica.

Si hablamos del retraso en su desarrollo, o más bien maduración tardía, pensemos que Villanueva construye su obra más importante (el conjunto Rectorado, Plaza Cubierta,

Aula Magna y Biblioteca, en la Ciudad Universitaria de Caracas) cuando tenía 52-54 años, mientras que Aalto hace el Sanatorio de Paimio a los 30-31 años.

Podría compararse ese “desfase” con el de Luis Kahn, que construye las Torres Médicas a los 59 años. En ambos casos hay una maduración que los lleva desde el academicismo (en Kahn, debido a su formación Beaux Arts en Filadelfia con Paul Cret, en Villanueva por su formación Beaux Arts en París²) hasta una síntesis personal que amplía la tradición moderna. Maduración respaldada por una actitud inquisitiva, un deseo de buscar nuevas claves, que los lleva a descubrimientos muy personales.

Villanueva como hombre del subdesarrollo.

Si atendemos a las enseñanzas que se derivan de sus obras más logradas, el relativo olvido internacional de Villanueva no es fácil de entender. Tal vez por eso es por lo que César Portela³ llega a decir que Villanueva es un arquitecto de importancia parecida a la de Le Corbusier. César exagera porque por una parte quiere compensar el olvido, pero también porque ha podido experimentar la arquitectura de Villanueva como una síntesis original llamada a trascender, que es modelo de arquitectura moderna en el trópico; y porque se ha dado cuenta de la trascendencia del legado de Villanueva en un espacio cultural, el latinoamericano, que todavía espera su inserción por derecho propio en el debate internacional. Al decir eso en tono de provocación, revela la ansiedad por colocar a Villanueva en el lugar en el cual debería estar.

Pero el olvido internacional de Villanueva es también olvido venezolano, revela las contradicciones de una sociedad en formación incipiente apenas reconocida por sus hijos. Porque tenemos una gran desconfianza hacia lo que somos; y esa desconfianza se traduce en incapacidad para entender la trascendencia de lo que nos pertenece y lo que significa en el concierto universal, incapacidad para conocer aquello que para nosotros es insustituible.

Y en la corta tradición de la arquitectura venezolana es insustituible la originalidad del lenguaje de CRV, la profundidad cultural de su legado como artista. Que se manifiesta en su asimilación del universo de opciones que en su momento histórico se perfilaban en el mundo, más allá de nosotros, dándole los recursos para superar la corriente historicista que por los años treinta estaba muy arraigada en ciertos círculos de la arquitectura latinoamericana (que insistía en las “citas”, en los detalles ornamentales derivados de la

² Villanueva nace en Londres en 1900, hijo de un diplomático venezolano, Carlos Antonio Villanueva, y de Pauline Astoul, francesa. Estudia en París desde joven y sigue Arquitectura en la Ecole des Beaux Arts, terminando en 1928. A partir de ese año se establece en Venezuela.

³ El conocido arquitecto gallego, ganador en 1999, conjuntamente con Manuel de las Casas, del Premio Nacional de Arquitectura de España (1997-99).

arquitectura colonial). Corriente que, por lo demás, muestra sus huellas tímidamente en sus obras tempranas de corte académico y se hace evidente en sus experiencias “comerciales” (como arquitecto de su suegro en los años treinta⁴), como coautor del Pabellón de Venezuela en la Exposición Internacional de París de 1937, en colaboración con Luis Malaussena⁵, o en los ejercicios ornamentales de El Silencio, una obra que, como veremos más adelante ya es de transición hacia su lenguaje maduro.

Esa sensibilidad ante lo que viene del mundo considerándolo como patrimonio que también le pertenece y hacia el cual se abre sin complejos, es lo que le facilita su autonomía estética, una gran seguridad en sí mismo que lo lleva a insertarse en una corriente cultural más amplia sobrepasando su medio inmediato, ese país despoblado de menos de cuatro millones de habitantes en un millón de kilómetros cuadrados. Su arquitectura está vinculada a una actitud llena de confianza sobre lo que podía decirse al mundo desde un país no ya periférico sino marginal.

Pero también es cierto que, sobre todo en los años cincuenta, la atmósfera psicológica venezolana, aún en medio de las contradicciones políticas, era de un optimismo desbordante. En ese sentido, la Arquitectura de la madurez de Villanueva es como el espejo del optimismo de una nación que se ve como destinada a grandes cosas, producto de una sociedad que cree en un porvenir siempre mejor. Ese optimismo era análogo al que predominaba en Brasil o en México, dos países en los cuales se produjeron en las décadas del cuarenta y el cincuenta los mejores ejemplos de la modernidad arquitectónica latinoamericana. Los venezolanos nos juzgábamos de la mejor manera posible; en Venezuela, entre experiencias democráticas fallidas y dictaduras, predominaba el signo más. Y la arquitectura de Villanueva es también producto de ese optimismo.

Un niño bien en el gomecismo.

Villanueva, que había vivido casi toda su juventud fuera de Venezuela, termina sus estudios en el año 28 y en ese mismo año regresa a Venezuela, en plena dictadura.⁶ Una dictadura retrógrada que ejercía el poder en una Venezuela oficial que desconocía las virtudes de sus mejores hijos, en la que predominaba la ignorancia y quien quería surgir intelectualmente se encontraba con un panorama totalmente cerrado, que obligó a mucha gente ilustre a salir del país para regresar con la muerte del caudillo.

⁴ Ver Nota 10.

⁵ Ver Silvia Hernández de Lasala: Malaussena: Arquitectura Académica en la Venezuela moderna/ Fundación Pampero / Caracas 1990.

⁶ Juan Vicente Gómez (1857-1935) toma el poder en Venezuela en 1908 mediante un golpe de estado que derroca al también dictador Cipriano Castro (1858-1924) y se mantiene en él hasta su muerte, en 1935.

Ante Villanueva se habrá desplegado a su regreso, en el 28, ese panorama de decadencia espiritual y también el contraste con su historia personal. Un arquitecto Beaux Arts (con algunos estudios en el Institut d'Urbanisme parisiense), que se reinserta en un país atrasado. Pero al llegar, muy poco tiempo después, puede construir grandes edificios, lo que lo convierte en protagonista de esas insólitas oportunidades que un país que empieza a dejar de ser pobre gracias al ingreso petrolero, manejado por un tirano, ofrece a un joven de buena sociedad bien vacunado contra la disidencia política. Esas ocasiones de construir para un joven recién egresado tienen que haber influido su ánimo haciéndolo mirar sólo de reojo el difícil escenario político, social y cultural que lo rodeaba, para dedicarse a "servir al régimen". No sabemos si eso le planteó conflictos de conciencia porque aparte de que su personalidad no era la de un luchador que arriesga, que se compromete contra corriente, no era hombre dado a las consideraciones éticas ante sus estudiantes, entre los cuales nos contamos entre los años 55 y 60. En lo político se movió siempre con una cierta ambigüedad. Nunca le conocimos ninguna posición contraria, manifiesta, sobre la dictadura de Marcos Pérez Jiménez⁷. Villanueva, en lo político, parecía ser una persona que tendía a considerar la escena de un modo muy laxo, centrándose en lo más amplio y haciéndose de la vista gorda sobre el detalle, sobre todo cuando ese detalle podía ser comprometedor, podía exigirle posiciones. Así también procedía como arquitecto, y de ese modo protegió su desempeño como profesional al servicio de instituciones oficiales.

Pero debe reconocerse también, y eso redime de algún modo a arquitectos talentosos que debieron convivir con una situación política difícil, que hay en el ejercicio de la arquitectura un fuerte componente mercenario. Si el arquitecto es muy crítico de lo que ocurre, siempre habrá consecuencias para su actividad. La arquitectura depende siempre de los mecanismos de poder y un cierto tipo de entendimiento con ese poder es casi un requisito. Si a Villanueva se le plantearon crisis de lealtades, habría que buscar ese testimonio en su mundo más íntimo. Pero quienes observábamos, muy jóvenes, su desempeño público, nunca lo oímos manifestar alguna censura o incomodidad sobre lo que estaba ocurriendo.

En todo caso, Villanueva llega a su país como hijo de un alto funcionario diplomático del gobierno de turno, disfrutando sin duda de su procedencia familiar, la de una burguesía

⁷ Que se prolongó desde 1948 hasta 1958, luego de un golpe de estado (18 de Octubre de 1948) que derrocó al gobierno del Presidente Rómulo Gallegos, elegido en comicios democráticos, los primeros de la Venezuela del siglo veinte.

acomodada⁸. Es así como actúa. Su papel social no es el cuestionamiento sino la aquiescencia, estimulada además, como hemos dicho, por las exigencias de su disciplina.

Construye a su regreso, como funcionario del Ministerio de Obras Públicas de entonces, algunas obras muy importantes, entre ellas el Hotel Jardín y la Plaza Bolívar de Maracay⁹ (a unos 150 kilómetros de Caracas). En ese mismo rol de funcionario, hizo Villanueva los proyectos para la Ciudad Universitaria de Caracas, como asalariado del Instituto de la Ciudad Universitaria, creado con el fin de gerenciar la construcción de esa obra. Al preferir esa modalidad, se situó al margen de la carrera por el enriquecimiento personal que parecía característica de los años cincuenta venezolanos¹⁰.

El Hotel Jardín en Maracay, es una obra sumamente interesante. Tuve la oportunidad de conocerlo, de niño, cuando aún servía de Hotel. Hoy en día está muy afectado y casi destruido por esas perversidades que se ejecutan en Venezuela con el pretexto de “remodelar” las sedes institucionales. Era un edificio afrancesado en gran medida, pero con una organización interna muy tropical, a base de corredores (los que daban a las habitaciones) orientados hacia unos patios muy arbolados. Tenía salones particularmente gratos, entre ellos una rotonda, en el centro de esos patios, que funcionaba como un lounge, rodeado totalmente de vegetación. Aquí comienza a manifestarse la capacidad de Villanueva para manejar el tema de los *espacios intermedios*, es decir, los espacios que están entre el interior y el exterior, tan importantes en nuestro clima. Este es uno de los grandes aportes de Villanueva. Ello se apreciará posteriormente en todos los edificios de la Ciudad Universitaria.

De esos mismos años iniciales es la Plaza de Toros de Maracay, hecha siguiendo de modo lejano las pautas de la Maestranza de Sevilla. Es un edificio lleno de citas vinculadas a la arquitectura andaluza, con las influencias árabes manifestadas en el uso del arco en herradura. Un edificio académico, en el cual la modernidad está presente sólo en la estructura de concreto armado.

Vale la pena observar que cuando Villanueva construye el Hotel Jardín, Alvar Aalto esta realizando el Sanatorio Antituberculoso de Paimio, un edificio racionalista, típico de la

⁸ Su abuelo Laureano Villanueva (1840-1912), médico, tuvo destacada figuración política. Presidente encargado del país durante la Presidencia de Francisco Linares Alcántara, fue también candidato a la Presidencia del país en 1890. Era masón, en grado 33, algo característico de la *intelligentsia* latinoamericana de esos años.

⁹ Ciudad situada a un poco más de cien kilómetros de Caracas, hacia el Sur, en los llamados Valles de Aragua. Allí vivió Juan Vicente Gómez, quien quiso dotarla de edificios representativos de cierta importancia.

¹⁰ Habría que tomar en cuenta que Villanueva era un hombre de fortuna personal, al igual que su esposa Margot Arismendi, hija de uno de los promotores inmobiliarios más importantes de la Caracas de los cuarenta y cincuenta. Ello le proporcionaba una seguridad económica que ciertamente le permitía distanciarse de la carrera por el enriquecimiento típica de su generación. Aunque desde luego, su actitud revela una indudable integridad moral.

condición militante del lenguaje moderno en esa época, un aporte fundamental a la producción moderna de esos años. Se revela aquí una gran diferencia entre ambos personajes en cuanto a la capacidad de comprensión de lo que estaba pasando en el mundo de la arquitectura. Villanueva todavía no ha captado el mensaje de la arquitectura que se esta gestando en ese años, actúa fiel a su formación académica. Alvar Aalto, por el contrario, estaba incorporado a los movimientos de vanguardia en la Finlandia de entonces, incluso en la esfera política. La escena en la que se mueve es progresista, sus vínculos son con gente inmersa en los profundos cambios de su tiempo. Villanueva está rodeado por el cerco de una dictadura en un pequeño y muy pobre país. Actúa, por decirlo así, bajo el ala de un dictador típicamente latinoamericano, rural, brutal, desdeñoso de la cultura, tal como los que han marcado nuestra historia de la manera mas dura. En ese contexto, su formación y su procedencia familiar pesan demasiado. Estaba en realidad imposibilitado de conectarse con su disciplina si no era, por decirlo así, bajando la cabeza, aceptando lo inaceptable.

El paso hacia la Modernidad. Los Museos y el Silencio.

Pero Gómez muere en 1935, sólo seis años después de que Villanueva se hubiera establecido en Venezuela. Se produce una progresiva apertura del medio venezolano, en todos los sentidos. Y el aumento de la renta petrolera comienza a ampliar la capacidad financiera del Estado. Inmediatamente después de la muerte del dictador, en los primeros meses del gobierno de Eleazar López Contreras¹¹ Villanueva construye el Museo de Bellas Artes de Caracas y poco después el Museo de Ciencias. Particularmente el Museo de Bellas Artes es un edificio hecho dentro de un plan de emergencia para construcción de obras públicas lanzado por el nuevo gobierno como parte de un programa contra el desempleo. También la Plaza de la Concordia, esta última edificada sobre las ruinas de la cárcel de La Rotunda¹². Fueron tres obras hechas en meses, a ritmo frenético, diseñadas prácticamente sobre la marcha. Como sabemos por el testimonio del propio Villanueva, los Museos se hicieron casi sin planos, la Plaza de la Concordia sin embargo, se detalló profusamente¹³. En el centro tenía una pequeña rotonda neoclásica, hoy demolida con un techo de tejas que

¹¹ Eleazar López Contreras fué un oficial del ejército muy cercano al Dictador Gómez, llegando incluso a ser su Ministro de Guerra y Marina. Al morir éste, el 17 de Diciembre de 1935, lo sucedió y abrió los cauces para elecciones democráticas que llevaron al poder al General Isaías Medina Angarita.

¹² Cárcel para presos políticos, de oscuro prestigio durante el gobierno del Dictador. La cárcel fue demolida y en su lugar se construyó una Plaza, bautizada "de la Concordia".

¹³ Debo este dato a Paulina Villanueva Arismendi, quien me la hizo a raíz de oír esta conferencia en el marco del curso organizado por nuestra Escuela de Arquitectura. Disponíamos de una información diferente, basada en el recuerdo de testimonios de cuando Villanueva vivía. Según estos, también la Concordia se había hecho en obra, sin planos. Pero Paulina conserva dentro del legado de su padre el conjunto de planos de La Concordia, muy completos.

seguían la forma cónica del techo. Era un trabajo claramente académico, al igual que el de los museos.

Tal vez por esa profesión de fe académica, Villanueva no le tuvo demasiado apego al Museo de Bellas Artes. Está muy lejos de ser una obra fundamental en su producción. Tiene sin embargo la virtud que a través del patio y el pórtico que enfrentaba a la entrada principal se integran el espacio interior y exterior de un modo muy eficaz. Ese pórtico fue anulado por el mismo Villanueva en las expansiones posteriores, en las cuales modificó radicalmente el planteamiento inicial. En una de ellas le insertó el auditorio que sirvió hasta hace poco de sede a la Cinemateca Nacional. La última expansión, ya claramente producto de su nuevo lenguaje, e incluso muestra importante de su madurez postrera como arquitecto es de fines de los sesenta. Es allí donde funciona el actual Museo de Bellas Artes¹⁴.

Villanueva tuvo frente a esta arquitectura una posición crítica, pero no de negación total (como lo prueba que la haya incluido en el único libro editado sobre su obra durante su vida)¹⁵, sino de distancia¹⁶. Que podía ser también rechazo, como lo prueba el gesto de construirle, a mediados de los sesenta, un cafetín al Museo de Bellas Artes que estaba literalmente pegado a las columnas del pórtico central irrespetándolas sin pudor alguno. Ese cafetín fue demolido hace unos diez años, arguyendo la necesidad de restituir la integridad de la arquitectura original, implicando con ello que el gesto de Villanueva había sido un error. No lo creo así. Para mí el error fue demolerlo. El gesto construido de Villanueva en relación a su propia obra debió haberse conservado.

Caracas era, a fines de los años treinta, una pequeña ciudad con cerca de trescientos mil habitantes, que crecía con arreglo al damero colonial, con algunas expansiones hacia los suburbios. En ese momento la Dirección de Urbanismo del Concejo Municipal del Distrito Federal, trae a Caracas al arquitecto francés Maurice Rotival, miembro

¹⁴ El viejo edificio fue destinado a la Galería de Arte Nacional.

¹⁵ A pesar de la importancia que la obra de Villanueva tuvo en el ámbito latinoamericano durante su vida, con claras repercusiones en el mundo europeo y norteamericano, el único libro sobre su obra que se publicó debió ser editado por él mismo. En ese libro figura el Museo de Bellas Artes acompañado de unos esquemas que subrayan el tema de la integración interior-exterior.

¹⁶ Una distancia que contrasta con el excesivo énfasis con el cual algunos destacan hoy las escasas virtudes del edificio. Un énfasis más bien nostálgico que recalca su valor como memoria. Pero no sólo es ser fragmento de una memoria lo que hace trascender a la arquitectura, sino su condición de testimonio cultural, de aporte, de muestra de un momento estelar en el conocimiento de nuestra disciplina. Y hay edificios de Villanueva, específicamente estos Museos, que no tienen esa capacidad, que son producto de sus destrezas como arquitecto, de su condición de buen profesional. Edificios que remiten a una formalidad, a una corrección disciplinaria que gracias a la escasez del panorama urbano de su tiempo se convirtieron en hitos que tiene todo el sentido conservar como parte de una escena histórica, pero que pueden pasar enteramente desapercibidos en una escena más amplia. Querer hacer de ellos ejemplos de una arquitectura de referencia carece de interés cultural y termina siendo mas bien el síntoma de una visión provinciana.

destacado de la firma Prost. Lambert, Rotival y Wegenstein, quien plantea el Plan Monumental para Caracas, un Plan de Urbanismo que se fundamentaba sobre todo en la proposición de un Eje vial que arrancaba desde las estribaciones del Calvario y corría en dirección al Este de la ciudad, atravesando el viejo damero y generando una nueva escala urbana, la Avenida Bolívar, rodeada de arquitectura controlada. En el extremo del Calvario se proponía un pórtico monumental que unía los dos bloques del edificio del Congreso. Desde ese pórtico se subía por una escalinata hacia el Mausoleo de Simón Bolívar que estaría en el tope de El Calvario.

Esa idea de conformar un Eje Monumental para Caracas, viene a ser la primera aproximación a una ciudad que quiere planificar ambiciosamente su crecimiento. Sin embargo, en plena Guerra Mundial (1941) las prioridades sociales no satisfechas presionan para colocar en la agenda política el saneamiento del barrio de El Silencio, que era el punto del arranque del Eje, y en lugar del Centro Administrativo público se propone la erradicación del tugurio con la construcción de un conjunto de viviendas. Se convoca a un Concurso entre Carlos Guinand Sandoz, arquitecto graduado en Europa que había tenido un papel instrumental en la contratación de Rotival, y Carlos Raul Villanueva.

Gana el Concurso Villanueva, con un esquema que cierra definitivamente la posibilidad de integración con el Calvario, al colocar, justo en el eje de lo que sería el arranque de la Avenida Bolívar, uno de los bloques de vivienda, el llamado Bloque Uno.

Es una arquitectura que ya muestra un cierto distanciamiento del academicismo, aunque hay todavía una mezcla de recursos modernos con otros más tradicionales. La disposición del conjunto es académica en cuanto al arreglo simétrico de los edificios, y también en cuanto a la adopción del Bloque perimetral, que define un muro urbano hacia la vialidad, dejando un espacio interno verde para expansión de las viviendas. Esa disposición, que pudiera considerarse *protomoderna* (ya en el programa moderno se propugnaba el edificio independizado de sus alineamientos) es sin embargo una de las características más positivas del conjunto, porque contribuyó a la formación de ciudad. En ese sentido, cabe más bien agradecer el que Villanueva no hubiese en ese momento adoptado los esquemas de la vanguardia europea. Aún hoy, con la saturación de tráfico que esa zona sufre, que crea condiciones muy negativas de contaminación ambiental (atmosférica y sónica), las viviendas siguen funcionando de modo más o menos satisfactorio: las áreas verdes internas privadas de los bloques aún tienen vida propia y un aceptable nivel de conservación. La incorporación de comercios a nivel de las aceras, protegidas por unos soportales que recorren todo el perímetro externo es otro de los logros. También hoy esos soportales siguen vivos pese al ambiente agresivo de esa zona de la ciudad.

El tratamiento de los edificios hacia los patios internos es ya moderno, de corte racionalista. Los apartamentos, bastante convencionales y con curiosas desproporciones tienen muy poco interés si se les compara con las búsquedas de la arquitectura universal de su tiempo histórico. La fachada urbana, si bien sigue pautas académicas tanto en la adopción de ciertos criterios *compositivos* como en la incorporación de ornamentación de inspiración colonial en los portales de cada edificio y en las columnas de los soportales (que son de las denominadas *panzudas*, características de nuestra arquitectura colonial), sin embargo revela una preocupación climática bien interesante que ha sido la clave de su conservación. Las dos plazas del conjunto, la Plaza O'Leary, que es la que sirve de remate a la Avenida Bolívar y la Plaza Miranda, ubicada en uno de los lotes perimetrales, se han incorporado de modo muy exitoso a la vida de la ciudad, a pesar de la grave situación de deterioro en la que se encuentran.

En general, esta primera experiencia de escala urbana revela una gran intuición en cuanto al modo de enfrentar la dialéctica espacio público-espacio privado y el modo de entender la dinámica de los espacios públicos, con la incorporación de la sombra de los soportales como una respuesta a nuestras condiciones climáticas. Que el Silencio siga hoy siendo un lugar ocupado por la vida de una ciudad tan difícil como Caracas es la mejor prueba a favor de esta afirmación.

La Ciudad Universitaria: una tesis sobre el espacio público en el trópico.

El próximo trabajo de Villanueva, que le permite dar el salto hacia una clara incorporación a la modernidad, es la Ciudad Universitaria. Pero esa incorporación es progresiva, y lo más interesante, ella va ocurriendo de modo tal que en ciertos momentos claves exige contradecir los postulados establecidos anteriormente, algo que Villanueva asume sin reticencia alguna, lo que demuestra su temperamento de artista y su condición intuitiva. La Ciudad Universitaria muestra con claridad el paso de una etapa a otra en el modo de asimilar el lenguaje moderno en el proceso evolutivo de su lenguaje personal. Este es un caso único en la historia de la modernidad. Se hace posible precisamente porque tiene lugar en un país que está, por así decirlo, en proceso de formación, y en él, por vía de la singularidad del proceso político de ese momento, se le preserva un *nicho* a Villanueva, durante más de diez años (desde mediados de los cuarenta hasta 1958), el cual le permite ser el único arquitecto del inmenso conjunto de la Ciudad Universitaria, sin otra interferencia que las limitaciones presupuestarias, bastante tenues por cierto. Durante esa década Villanueva va modificando sus puntos de vista, explorando distintas opciones, y dejando clara huella de esa evolución en la arquitectura que allí se construye.

El primer esquema de organización de la Ciudad Universitaria data de 1944. Es durante el gobierno de Isaías Medina Angarita¹⁷ cuando surge la idea de edificar un campus para la Universidad Central de Venezuela que sería la Ciudad Universitaria de Caracas. Se expropia la Hacienda Ibarra, en las márgenes de la Caracas de entonces, hoy en su centro geográfico, y en las 220 hectáreas disponibles se lleva a cabo el Proyecto.

Ese primer esquema es de concepción académica. Se conforma el conjunto a partir de un Eje que sirve también de Eje de Simetría, uno de cuyos extremos es el Hospital Universitario, que Villanueva proyecta en 1945 sin tener el total dominio del proceso, pues debe trabajar siguiendo las pautas sobre organización interna dictadas por una firma consultora norteamericana, la cual fija un “partido” que debe ser seguido por el arquitecto.

Es un edificio poco interesante, cuyos principales méritos son las salas de hospitalización general, con una excelente calidad de ventilación e iluminación naturales; y unos patios internos que vuelven de nuevo a dar fe de las preocupaciones climáticas del arquitecto. En el año 56, Villanueva hace pintar todas las fachadas siguiendo un esquema policromado a lo Max Bill, que intenta atenuar la severidad de la arquitectura.

En los edificios médicos agrupados cerca del hospital, Villanueva disfruta ya de mayor libertad. Con ellos da comienzo una etapa de su lenguaje que comienza a romper con el academicismo y se abre a influencias de la arquitectura internacional de vanguardia. Hay aquí mucha influencia de la arquitectura brasileña (en uno de los edificios, el del Instituto Anatómico, la rampa de acceso es una referencia directa al Pabellón del Brasil en la Feria Mundial de Nueva York del 38, de Lucio Costa y Oscar Niemeyer¹⁸). Una influencia que puede también apreciarse en el comedor universitario y zonas anexas, que fue construido para comedor de atletas de los Juegos Olímpicos Bolivarianos de 1951 y quedó luego para uso del campus al igual que en algunos aspectos de los primeros edificios de la Facultad de Ingeniería, particularmente en la Biblioteca de esa Facultad. También se construyeron en esas fechas las residencias estudiantiles que formaron parte también de las edificaciones de apoyo a los Juegos Bolivarianos funcionando como residencia de atletas.

¹⁷ Isaías Medina Angarita fué derrocado por un Golpe de Estado producto de un entendimiento subversivo entre la cúpula militar y el partido político Acción Democrática, el 18 de Octubre de 1945. Luego de un gobierno transitorio, es elegido Presidente en 1947 el escritor Rómulo Gallegos, quien a su vez fué derrocado en Noviembre de 1948 por los militares, erigiéndose como hombre fuerte Marcos Pérez Jiménez quien ejerció el poder hasta el 23 de Enero de 1958 (ver Nota 7).

¹⁸ El uso del bloque de concreto “ornamental”, marca distintiva de la arquitectura de la Ciudad Universitaria tiene un antecedente directo en la fachada principal del Pabellón de Costa y Niemeyer, tal como lo hizo notar Hugo Segawa en reciente conferencia (Junio de 2000) en la Facultad de Arquitectura de la UCV en Caracas. Este Pabellón pudo perfectamente haber sido visitado por Villanueva.

La disposición de los conjuntos urbanos en torno a un eje dominante, que sirve también de eje de simetría, en el origen del cual se sitúa algún edificio de mayor importancia que actúa como un polo de atracción visual; aparte de ser un recurso intemporal que ha sido usado sistemáticamente en forma más o menos pura en los conjuntos monumentales de cualquier época, es también típico de una etapa de la modernidad en la que todavía no ha madurado el lenguaje. Porque posteriormente, cuando emergen con toda claridad los nuevos criterios de organización del espacio urbano, cuando la modernidad toma todo su territorio, la configuración simétrica en relación a un eje es considerada inaceptable.

Un ejemplo demostrativo a este respecto lo encontramos en la propuesta de Le Corbusier para el *Quartier de La Marine* en Argel (de 1938 –39, pero publicado en las Obras Completas después de la Guerra, en 1946), que a pesar de reflejar inquietudes muy avanzadas en la concepción de la arquitectura misma (como la génesis del *brisse soleil*), está organizado a partir de un eje que remata en el edificio más importante del conjunto (un rascacielos de concreto armado), en relación al cual se agrupan simétricamente los otros edificios. Es pues un tipo de organización cuyo punto de partida es la simetría axial, el mismo recurso que usa Villanueva para la primera Ciudad Universitaria. A pesar de todas las invenciones que hasta ese momento caracterizan la arquitectura de Le Corbusier, puede verse aquí de qué modo el peso académico se hace sentir en la escala urbana. Lo cual nos sirve, no solo para excusar a Villanueva, sino para darnos cuenta que ya en ese momento se encuentra en cierto grado de sintonía con los procesos de desarrollo de la arquitectura internacional.

Pero es con el Plan de Reconstrucción de Saint Dié, de 1945, cuando Le Corbusier parece haber tocado fondo en cuanto a su concepción del espacio público. Allí rompe definitivamente con la simetría como principio ordenador. El Centro Cívico de Saint Dié, organizado ya rigurosamente según los ejes cartesianos pero haciendo esfuerzos para escapar de la tentación simétrica, se convierte en un icono caracterizador de la centralidad urbana. Esa experiencia es llevada por Corbusier a los CIAM¹⁹ y en ellos adquiere categoría de principio teórico la idea del Centro Cívico como corazón de la ciudad, organizado como centro de las actividades urbanas, como un foro institucional.

El Centro Cívico de Saint Dié se desarrolla sobre una especie de terraplén que alberga algunos de los edificios, dispuestos de modo tal que conforman plazas y sub-plazas. Los edificios se vinculan entre sí en función de unas direcciones establecidas por los bordes

¹⁹ Los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), regaron por el mundo el concepto de Centro Cívico como corazón de todo desarrollo urbano de cierta magnitud. Igualmente la idea de Centro Vecinal o de Centro Comunal, las tres jerarquías de los Centros de Servicios propugnados como el “equipamiento” de los desarrollos de vivienda.

del terraplén, que a su vez definen plataformas, o espacios pavimentados, que imprimen un orden. Se diferencian las áreas formales, pavimentadas o tratadas de modo más rígido, de las informales, los espacios verdes, cruzados por senderos peatonales. Algunos de los edificios, los más periféricos respecto al centro, se conectan mediante pasillos techados que actúan como espinas conductoras de las circulaciones. Aquí Le Corbusier opta por la ortogonalidad de modo programático, es una convicción que lo acompañará a lo largo de toda su vida. Recordemos su famoso Poema del Angulo Recto, que es como una profesión de fe en un orden intemporal (los ejes cartesianos) rector de la arquitectura y de los establecimientos humanos.

Esta planta del Centro Cívico tuvo un impacto gigantesco en los arquitectos y su modo de concebir los espacios públicos. En nuestra Facultad de Arquitectura (comencé mis estudios en 1955) toda propuesta de un centro de servicios institucionales, de algún modo debía seguir este principio. A nosotros nos proponían, por ejemplo, el Centro Cívico de Baruta²⁰, tomando como referencia estos principios de organización: los edificios aislados se disponían según alguna modificación de la topografía, nivelándola, conformando *zonas*; usábamos los pasillos cubiertos en las conexiones para de algún modo “cerrar” el esquema en un sentido más bien de diseño gráfico, era un modo de limitar el recinto, algo que se consideraba indispensable. La sombra negra de estos elementos recortada sobre el fondo blanco del papel, que fue un hallazgo gráfico del esquema de Corbu, era también nuestro modo de expresión y el que se imponía por doquier.

Villanueva y la rebelión de la Segunda Modernidad.

Pero la ortogonalidad como norma, convertida por los más entusiastas en principio canónico, fue progresivamente encontrando resistencia. Si a los ejercicios geométricos del Expresionismo alemán se les achacaba el pecado de *estirar* de modo anacrónico las exploraciones del Art Nouveau (Modernismo o Jugendstil según el país), la dictadura del ángulo recto, la poética cartesiana tan admirada por Corbusier, habría de generar su propia subversión.

Esa resistencia se va perfilando de modo muy claro, por ejemplo, en la obra de Alvar Aalto. Su arquitectura, que abraza el racionalismo abiertamente con el ya mencionado Sanatorio de Paimio, de 1929, va desarrollándose sin embargo en una especie de constante violación de la ortogonalidad. A partir de los años cuarenta, sus plantas están ordenadas según una ortogonalidad siempre amenazada por alguna de las partes del conjunto: una de

²⁰ Pequeño centro urbano situado para esa época en los suburbios de la ciudad de Caracas y hoy completamente integrado a ella.

las alas, como en el Sanatorio; la disposición sinuosa, como en la Baker House de Cambridge de 1946, o como en los patios y los bloques que componían las Casas de Verano de 1941. Ya no en planta sino en elevación, un gesto sin precedentes es la irrupción del auditorio en la Universidad Tecnológica de Helsinki, de 1949. Pero hay dos casos, precisamente de Centros Cívicos, es decir de conjuntos de edificios, en los cuales hay una ruptura de la disposición ortogonal que parece más consciente: en el poco conocido Centro Cívico de Avesta en Suecia, proyectado en 1944, en colaboración con Albin Stark, y en el Centro Cívico de Seinäjoki cuyos primeros esquemas son de 1952, contemporáneos con el proyecto de uno de sus elementos, la Iglesia, resultado de un concurso ganado por Aalto. Además de la iglesia el conjunto incluye al Ayuntamiento, una biblioteca, un auditorio y unos edificios vinculados a los servicios de la iglesia.

Aalto se sale aquí de la norma cartesiana, del ángulo recto. Traza un eje de circulación peatonal alrededor del cual se organiza una plaza alargada que es el espacio público ordenador. Esa plaza pasa por sobre una calle existente interrumpiéndola, y remata en un patio jardín que hace las veces de atrio de la Iglesia. En torno a esta plaza los edificios se agrupan según direcciones determinadas por la vialidad o por la configuración de la envolvente externa de espacios abiertos ajardinados, pero también por la necesidad de crear sub-plazas o espacios abiertos secundarios que definen los accesos. En todo caso, la disposición de los edificios está orientada por una concepción radicalmente distinta, casi opuesta, a la de Saint Dié.

Esta propuesta de Aalto se produce en el mismo momento en que Villanueva acomete el desarrollo del conjunto Plaza del Rectorado, Rectorado, Plaza Cubierta, Aula Magna, Sala de Conciertos y Biblioteca, componentes de un verdadero Centro Cívico al interior de la Ciudad Universitaria de Caracas. Aquí Villanueva asume dos tipos de riesgo: el de refutarse a sí mismo, al violar las pautas establecidas en su primer Plan, y el de explorar un modo de agrupación en el que las direcciones de las retículas estructurales, la sucesión de los espacios públicos y las conexiones entre los edificios, se aleja de toda referencia venida de la arquitectura internacional, se convierte en reflexión personal. Hay aquí un desdén del patrón cartesiano. Se crean, como Aalto hace en Seinäjoki, sub-plazas, rincones, lugares individualizados, cuyos límites vienen dados por una disposición de los edificios, o de los muros, o de la estructura, siempre cambiante, dependiente de un deseo de variedad emparentado con las secuencias espaciales de las plazas italianas (algo que también ha sido señalado en el caso de Aalto). El espacio público se convierte en un desarrollo longitudinal que, en cierto modo se *cuela* entre los edificios. Ya aquí ha desaparecido del todo la normativa académica. Se trata de una *invención*, de una aproximación original.

Cabe evocar en este punto el fenómeno de la sincronicidad, descrito y analizado inicialmente por Carl Gustav Jung, muy frecuente en el campo de la ciencia: en sitios distantes del mundo, no vinculados entre sí, se descubre a la vez el mismo principio científico. Se hacen presentes en la conciencia de determinadas personas, preocupaciones que hasta el momento habían estado sumergidas en el inconsciente colectivo y se hacen instrumentales para impulsar descubrimientos, para servir de apoyo a hallazgos. Y ello ocurre en un determinado momento histórico que, podría decirse, “ha hecho madurar” esas preocupaciones. Así, los descubrimientos se producen en forma sincrónica y autónoma, sin que necesariamente haya habido contactos o influencias mutuas entre sus autores. Es como si la humanidad hubiera llegado a un nivel que permite que tales cosas puedan manifestarse y hacerse conscientes²¹.

Si eso ocurre en el mundo científico, podemos suponer que también ocurre en el mundo del arte. En Aalto y Villanueva surgen en estas obras, modos de configurar el espacio público que rompen con las propuestas corbusianas convertidas en norma por seguidores y epígonos, ayudados por supuesto por el tono propagandístico que le imprimió siempre Corbu a su presencia pública, que se presentaban en tono polémico y excluyente en el debate sobre arquitectura de la inmediata postguerra.

A nosotros puede resultarnos más difícil indagar sobre las condiciones psicológicas que favorecieron en Aalto ese tránsito hacia un modo de manejar el espacio público independizándose de las tendencias dominantes, pero en el caso de Villanueva podemos explorar algunas hipótesis. Por un lado puede estar la natural distancia entre el racionalismo europeo, el carácter militante que debían asumir las vanguardias para imponer las nuevas concepciones, y la libertad de opciones que podían plantearse en el medio americano, más libre de una “oposición razonada” frente a la nueva arquitectura. Una situación análoga, pero aún de mucha mayor libertad, a la que experimentó Frank Lloyd Wright en el Norte. Dominada además en nuestro caso, por la tendencia a improvisar desde la intuición, propia de nuestro mundo tropical. Villanueva podía sentirse estimulado por otra parte, por el camino trazado por la arquitectura brasileña, en el que era notorio el énfasis en la *invención* formal, en una cierta retórica *original*, como lo demostraba ya Niemeyer y lo habrían de corroborar muchos de sus contemporáneos.

Hace explosión pues en Villanueva, con esta obra, un goce por la ruptura con un orden más convencional, que tal vez él asociaba a preocupaciones europeas. Y eso lo hace desde su posición de gran admirador de Le Corbusier. Porque Villanueva no es un seguidor

²¹ Puede consultarse un interesante estudio sobre la sincronicidad publicado por Allan Combs y Mark Holland, psicólogos estadounidenses: *Synchronicity / Paragon House New York 1990*

lineal del maestro europeo. Aunque en su lenguaje predominan aspectos sin duda influidos por las firmes convicciones de Le Corbusier, como el uso del concreto armado, el color, la protección solar, la expresividad de la estructura y muchas otras, Villanueva establece su propia gramática, escribe a su manera. Lo cual destaca precisamente el carácter abierto del legado corbusiano versus otras opciones mucho más cerradas, como las propuestas por Mies Van der Rohe, por ejemplo. Villanueva toma mucho de quien reconoce como maestro, pero lo asimila desde una sensibilidad muy distinta, y sobretodo desde otro contexto social, económico y político.

Recorrer la Arquitectura.

Regresemos al Plan General de la Ciudad Universitaria.

Villanueva literalmente *atraviesa* la enorme masa arquitectónica del “Centro Cívico” perpendicularmente al Eje de Simetría del conjunto médico, en el cual el papel predominante lo tiene el desangelado Hospital Universitario. Esa decisión rompe toda direccionalidad para los edificios que debían ser construidos desde ese momento en adelante, al este del conjunto del Aula Magna. Desde allí las edificaciones se agrupan siguiendo un esquema completamente distinto del plan del año 44, o tal vez ningún esquema. Los nuevos edificios parecen estar “disciplinados” sólo por la orientación Norte Sur y por las restricciones del lote que se les asigna. Se desdeña cualquier otro criterio de Diseño Urbano distinto del que impone el tejido de pasillos techados que interconectan las distintas Facultades. Reina, por así decirlo, el fantasma de la improvisación, contrarrestado sólo por la lógica funcional de la zona deportiva, en el extremo Oriental, construída un poco antes del Aula Magna (1949-51).

Pero esa ruptura marcada por la inserción del conjunto del Aula Magna tiene mucho sentido si de superar el rígido esquema inicial se trataba. Con la continuación del Eje académico se corría el riesgo de convertir al dudoso Hospital en el protagonista de todo el conjunto. La agresiva disposición del nuevo conjunto resuelve el problema de modo radical. Esa actitud de transgresión hacia sí mismo, de transgresión a una norma urbana que él había establecido y que se había construído impecablemente, no tiene precedentes en la arquitectura de su tiempo, y aún hoy. Esa valentía, que le permite dar un salto para insertarse en el universo de aportes a la arquitectura del momento liberándose de decisiones que él mismo había tomado, es inédita, es sorprendente, casi podría calificarse como irresponsable, si no fuese, repetimos, la clave de su crecimiento como arquitecto y como artista. ¿No es éste, acaso, un mérito excepcional de un medio cultural que aún siendo frágil, permite este modo lúcido de improvisación?

A un lado de la masa edificada, al Oeste, se construye un largo pasillo cubierto que sigue todo el desarrollo del nuevo conjunto, separándolo visualmente del Hospital (éste *desaparece* para el peatón) y cerrando el espacio definido por los edificios médicos. Actúa como separador gracias a que el lado que ve hacia el grupo médico tiene tabiques de bloques ornamentales que cierran la visual, como un gesto adicional de rechazo. Pero también es un pórtico-umbral que sirve de prólogo discreto a una arquitectura de “otra generación”.

Los pasillos cubiertos, ya lo hemos dicho, son esenciales en la concepción del espacio público de la Ciudad Universitaria. Constituyen un verdadero sistema de interrelación entre las edificaciones y el haberles dado la jerarquía que tienen, incluso en términos de costo (pues se trata de amplias estructuras de concreto) se debe a ese exacto sentido del clima que caracteriza la arquitectura de Villanueva. Incluso a la altura de Caracas, con su temperatura benigna, recorrer largos trayectos bajo el sol en un clima tropical como el nuestro puede ser penoso. Y la lluvia acecha todas las tardes e intermitentemente en las mañanas durante más de seis meses al año. Los pasillos surgen pues, casi como elementos autónomos que obedecen a su propia razón de ser, de un modo que no tiene precedentes en la arquitectura moderna, producto de una decisión del arquitecto que rescata la importancia de la vida en espacios intermedios²² en climas en los cuales la vida transcurre en zonas protegidas que no pueden definirse ni como interior ni como exterior. Tal vez el único ejemplo análogo que pudo haber sido una referencia, sería el parque de Ibirapuera de Niemeyer, en Sao Paulo, de la década de los cuarenta, en el cual no obstante los pasillos cumplen un papel muy diferente.

De la necesidad de comunicar peatonalmente el acceso principal de la Ciudad Universitaria con la plaza del Rectorado como *corazón* del conjunto, surge la decisión de construir una vez terminados los edificios²³, el pasillo cubierto que bordea la vialidad principal y define una secuencia espacial que va desde el Jardín Botánico, inmediatamente adyacente a la entrada, y la Plaza misma, árida, inicialmente un estacionamiento que sirvió en varias ocasiones claves (por ejemplo a la caída de la dictadura en 1958) como sitio de

²² Debo el uso de este término a Glenda Kapstein arquitecta chilena que trabaja en Antofagasta, quien lo usó en un interesante trabajo publicado a fines de los ochenta, que estudia la vivienda en la zona norteña de Chile.

²³ Todo el conjunto debía estar completamente terminado y equipado para 1954, con motivo de la Conferencia de Cancilleres de América que debía tener lugar ese año. Esta conferencia tenía un gran significado político para la dictadura de Pérez Jiménez pues debía ser su actor principal el Secretario de Estado norteamericano John Foster Dulles hombre de *línea dura* anticomunista, por lo cual el régimen podría destacar su papel como contención del marxismo en América Latina. Por esos tiempos gobernaba Guatemala Jacobo Arbenz, de simpatías marxistas, y su Canciller Guillermo Torriello hombre hábil y de mucha simpatía, se destacó mucho como polo opositor de Dulles.

concentraciones públicas y hoy ha sido definitivamente conformada como área peatonal. La contemplación de la naturaleza domesticada que se entrevé en un extremo del Jardín Botánico (uno de cuyos flancos, en talud, corre acompañando uno de los bordes del pasillo), seguida de una panorámica de los primeros edificios del campus (las Residencias estudiantiles de 1949-51), para llegar finalmente a la Plaza del Rectorado, es de los recorridos más gratos de la Ciudad Universitaria.

Además, caminar por debajo de ese pasillo es una experiencia espacial singular. La cáscara suspendida sobre el paseante, una superficie limpia con un borde cortado hacia los edificios del conjunto que sigue la suave curva de todo el trayecto, se convierte en cobijo y a la vez en invitación a observar, estimula el “silencio psicológico”²⁴ con su simplicidad. Es una estructura muy hermosa desde abajo; tanto, que puede uno olvidarse de la parte superior, en la cual unas costillas un poco torpes que evitan el alabeado de la cáscara, fragmentan la superficie y la hacen bastante menos grácil. Ese cierto desparpajo, que en fin de cuentas es pasado por alto por el observador, es algo muy propio de Villanueva. Podríamos decir que el arquitecto desdeña el refinamiento en el diseño a favor de la eficacia: si el pasillo es hermoso desde abajo, y caminar bajo él es su principal función ¿qué importa lo demás? Además ¿podía ser posible en ese momento del desarrollo tecnológico venezolano un diseño en el cual la nitidez de la superficie inferior fuese emulada por la de la superficie superior?

En Villanueva la eficacia, la capacidad de producir un determinado efecto, de obtener una ventaja que se considera superior a otras, termina imponiéndose en la decisión de diseño. Esa por supuesto es una postura discutible, especialmente hoy en día, cuando se quiere diseñar todo, dominar todos los aspectos. Pero Villanueva nos dio una extraordinaria lección en cuanto a la capacidad de producir soluciones arquitectónicas muy eficaces siguiendo un proceso de diseño y construcción marcado por la presión del tiempo, por las limitaciones de un medio sin prácticamente ninguna tradición constructiva, teniendo prácticamente que importar todo del exterior, contando con un minúsculo grupo de técnicos auxiliares, completamente escaso si pensamos en lo que se estila hoy en los países de la opulencia. Gente muy capaz sí, pero que contaban con muy poco soporte. En una situación tan especial él debía, necesariamente, optar por *males menores* y por ventajas capaces de opacar desventajas. Es un modo de trabajo nada parecido al del mundo europeo.

Y lo más interesante es que cuando uno termina usando esos lugares, las objeciones desaparecen opacadas por la vitalidad que caracteriza su vida urbana. Podemos

²⁴ Término muy querido por Luis Kahn.

preguntarnos qué hay de válido en ese modo de ver la arquitectura, en esa especie de permanente compromiso en el cual se logran unas cosas pero otras no, pero se tiene la sabiduría de lograr las que más importan. Creo que ese modo de ver el diseño es lo que permitió a Villanueva lograr concretar una arquitectura tan poderosa, tan llena de interés en un país tan desprovisto de antecedentes.

Se puede hacer una analogía con el Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry. Si hay algo que caracteriza a este edificio es la eficacia. Tanto desde el punto de vista del impacto urbano como del éxito en cuanto a afluencia de público. Uno puede tener muchas objeciones, pero el edificio las refuta, o al menos refuta muchas de ellas, cuando se muestra en todo su esplendor de lugar privilegiado que promueve una dinámica urbana. Algo parecido ocurría con el Centro Pompidou, hoy ya menos novedoso. Aunque no nos interese mucho el edificio, aunque pensemos incluso que explota una vertiente de la arquitectura actual que apunta en un sentido equivocado, es imposible no reconocer que tiene el crédito permanente de la vitalidad de su uso, de la presencia de la vida en ellos. Podríamos decir algo parecido en relación a algunos *descuidos*, a ciertas *incoherencias* de la arquitectura de Villanueva, que nos molestan o incomodan, pero puestas en la balanza en relación a los recursos de diseño y características espaciales y constructivas que consideramos valiosas, terminan quedando en segundo término.

Pero hay que hacer una salvedad importante, a favor de la arquitectura de Villanueva. En ella no prevalece nunca, como sí ocurre en un arquitecto como Gehry, una *actitud efectista* vinculada a lo inusitado del lenguaje, impuesta intelectualmente como norma de actuación que quiere estar presente en todos los aspectos del edificio, que quiere mostrarse en toda instancia. Eso desde luego no era posible en los años cincuenta, a pesar de que en cierto modo un arquitecto como Niemeyer puede ser un antecesor de ese modo de ver la arquitectura. En Villanueva la eficacia es más bien un factor vinculado a la economía de medios. Se produce en él un examen siempre intuitivo y marcado por la improvisación exigida por las limitaciones en las que se realiza el trabajo, de las posibilidades que la realidad ofrece, y la decisión se toma a favor de lo que permite lograr las cosas más importantes con los medios disponibles, aunque otras se sacrifiquen. Y las cosas más importantes son las que tienen que ver con el uso, con la vida, con una percepción de la arquitectura que acepta su complejidad y no la reduce a ejercicio formal. Es un modo de considerar la eficacia en los términos dictados sobre todo por la lógica constructiva del edificio o por su capacidad de servir a una función, que se opone al refinamiento o al control total del "objeto" como requisito intelectual. Prevalece la emoción en un determinado nivel, aunque en otros esa virtud pudiera pasar a un segundo término.

Siempre nos sorprendió que Villanueva hubiese dejado que la Plaza del Rectorado sirviese de estacionamiento. Es desde todo punto de vista una Plaza y así la designó siempre...pero estaba inundada de automóviles. ¿Acaso pensaba que algo similar sucedía por esos años (y aún hoy) en muchas de las más hermosas plazas italianas y eso no les quita su carácter, definido más bien por los bordes? ¿Tal vez se rindió simplemente a las necesidades del momento, hoy por fin suplidas por un estacionamiento central en el borde del campus? ¿Es esta situación una muestra más de su temperamento de hombre no dado a luchas que sabía imposibles de ganar en esos momentos? No hay respuesta precisa, pero lo más curioso es que siendo estacionamiento o no, siempre ha sido la Plaza Central de la Ciudad Universitaria.

Uno llega a la Plaza y comienza la secuencia de espacios públicos que es la mayor virtud del conjunto. Por una parte, en la Plaza, el espacio se escapa, por debajo del Edificio más próximo al acceso, levemente abierto en dirección al pasillo cubierto, hacia las áreas verdes adyacentes al flanco Este, que anteceden a la zona verde que separa con el resto del campus. Ese edificio estaba destinado a ser un Museo y hoy ha sido ocupado del modo más desconsiderado por oficinas administrativas que, incluso, bloquearon la planta libre, impidiendo percibir esa conexión visual que acabamos de describir.

Si examinamos las distintas direcciones de los edificios del conjunto y particularmente de las retículas estructurales que los forman, podemos captar mejor la dificultad para manejar los cruces y las conexiones, un aspecto en el que Villanueva se manejó siempre con una gran habilidad.

Por una parte está la condición radial de la estructura del Aula Magna. En uno de sus lados es la necesaria disciplina estructural de la torre de la Biblioteca la que se impone, perfectamente paralela a la vialidad. De ella se desprende, sin embargo, el cuerpo de las Salas de Lectura y la Sala de Conciertos. Las Salas de Lectura cierran la gran zona verde que separa del campus, siguiendo una dirección dictada por la mesa de dibujo: 60 grados en relación a la Biblioteca. La Sala de Conciertos se alinea de modo más bien arbitrario sin ninguna aparente ley geométrica, probablemente se trataba de eso: de que no coincidiese con ningún otro de los edificios. Lo mismo ocurre con la posición del Aula Magna: no coincide con nada, es un gesto de independencia que pudo haber nacido de un trazo, o de alguna condición constructiva; acaso del simple hecho de que la rapidez de construcción hubiese inducido algún error en el trazado de las fundaciones. Porque es muy extraño que la dirección del eje estructural que limita con la retícula de la Biblioteca no sea paralela a ésta.

Por otra parte, la estructura de la Plaza Cubierta, que es también reticular, comienza coincidiendo con uno de los radios del Aula Magna, el segundo de abajo hacia arriba, para continuar después su trayectoria ortogonal, autónoma.

Un aspecto muy interesante, es la forma como se producen las transiciones entre la altura de la Plaza Cubierta y la de los edificios de sus bordes. Es a través de fragmentos de techo, que casi funcionan como toldos o marquesinas, que irrumpen a menor altura en la Plaza Cubierta y conectan con el Rectorado, o con el Paraninfo, con el acceso Oeste, o sirven de remate a la Plaza Cubierta en su relación con el area verde que separa del Campus. Lo mismo ocurre con las marquesinas propiamente dichas, de concreto, (la que da hacia la Plaza del Rectorado, la que comunica al Rectorado con el Museo y la que hace de acceso principal al Aula Magna) con una presencia muy poderosa, directamente influidas por las marquesina de acceso de la Unité de Marsella.

Ya nos hemos referido a algunos aspectos de la Plaza Cubierta, pero vale la pena regresar hacia el tema de las secuencias espaciales que se perciben desde el acceso a la Plaza del Rectorado.

Desde esa Plaza se puede ir en dirección a la Plaza Cubierta, tanto por la planta libre del edificio del Museo que remata en una gran marquesina de concreto de perfil curvo que comunica con el Rectorado, como directamente a través de un hueco en la Planta Baja de ese edificio al cual da acceso otra gran marquesina. Al atravesar ese hueco, que hace de puerta, se entra a la Plaza Cubierta, un amplio espacio de sombra, iluminado por pequeños patios en los cuales hay obras de arte, cruzado por la brisa. Es un verdadero recinto de disfrute de las condiciones climáticas tropicales, y en ese sentido una invención de Villanueva. Los pequeños patios de luz con sus obras de arte son verdaderos remansos. En el acceso Oeste, adyacente al paraninfo, hay uno más amplio, con un pequeño espejo de agua, presidido por el Pastor de Nubes, escultura de Jean Arp. Uno particularmente hermoso, es el del borde Este, que permite ver hacia el resto del campus, marcado por el Anfion, escultura de Henri Laurens y uno de los murales de Fernand Léger. El techo principal quedó atrás y se sustituye aquí por uno de esos fragmentos de techo que acabamos de mencionar, que en este caso sigue una forma libre, cubriendo un espacio que funciona como un balcón. Es un lugar muy atractivo, con una atmósfera muy hermosa, sumamente concurrido como sitio de descanso.

Los bordes del techo de la Plaza Cubierta están recortados siguiendo secciones de circunferencia y tangentes a ellas, pero nunca en el sentido sinuoso de Niemeyer, sino de un modo muy adaptado a la retícula estructural. El tipo de estructura, que evita columnas en los

bordes y los define mas bien con voladizos laterales, permite que la curva de la losa se vaya definiendo a partir de las vigas maestras.

También es interesante observar las formas libres de las zonas pavimentadas que se emparentan con el universo formal de Léger, o del mismo Le Corbusier. Son en realidad elementos de lenguaje que estaban en ese momento en la pintura europea, que de algún modo avasallaban al mundo del arte de entonces (los collages de Matisse por ejemplo, o ciertas formas de Joan Miró).

En lo que se refiere a la inserción de arte en la arquitectura, Villanueva convirtió a la Ciudad Universitaria y en particular a este conjunto en un campo de experimentación privilegiado en torno a lo que en ese momento se llamó *Integración de las Artes*. Tuvo una admirable intuición para seleccionar los artistas que participaron, y mantuvo esa actitud de apoyarse en artistas extranjeros y venezolanos, a través de todo el proceso de construcción. Disfrutó de total libertad para su selección y de un presupuesto sorprendentemente generoso. La ubicación de las obras en los pequeños patios identifica al arte con la luz natural y de algún modo, como en el caso de los murales de Leger y de uno de Victor Vasarely que se encuentra en la zona entre la Biblioteca y la Sala de Conciertos, convierten a la obra de arte en *generadora* de luz.

Villanueva incluyó en su libro un croquis que analiza la circulación y define los puntos de vista que él consideraba claves para los distintos murales, los sitios desde donde se aprecian mejor, los distintos puntos focales. Muchos artistas venezolanos colaboraron aquí, junto a los extranjeros: Pascual Navarro, muy admirado por nuestro recordado profesor de dibujo Charles Ventrillon, hombre de vida muy difícil, Mateo Manaure, Oswaldo Vigas, Omar Carreño, Alejandro Otero, y otros cuyos nombres se me escapan.

Si nos referimos a la concepción de la Plaza Cubierta y a sus particularidades de diseño, es útil insistir en el hecho de que, en el contexto que pudiéramos llamar canónico de la arquitectura moderna de esos años, no era fácil, desde un pequeño país suramericano, hacer las cosas del modo como las hizo Villanueva aquí. En cierta manera, Villanueva, coincidiendo en ello pero desde otra dirección con Aalto, domesticó el lenguaje de la arquitectura moderna del momento, o más bien lo enriqueció, dotándolo de una espontaneidad que no le era propia. No había precedentes en la arquitectura del momento que permitieran anticipar lo que ocurrió en este conjunto. Ese carácter original de los aportes de Villanueva en esta obra, pasaron un poco desapercibidos frente a, por ejemplo, la brillante retórica de un Oscar Niemeyer, figura mucho más conocida en su momento. Las decisiones que pudiéramos llamar de ruptura, tomadas en los distintos aspectos de diseño

de este conjunto, no podían haberse dado fácilmente, tenían que depender de un temperamento de artista, seguro de sí mismo, como era el de Villanueva. Para él fué un primer paso, y los primeros pasos son arduos. Después de esas rupturas primeras, cualquiera puede romper, es mucho más fácil. En el proceso de elaboración del lenguaje de la arquitectura o de cualquier arte hay quien da el primer paso y abre el campo a los imitadores. Y como decía Jorge Luis Borges, los imitadores son siempre mejores que el original, hacen mejor lo que le costó mucho al pionero. Porque el imitador trabaja sobre el terreno ya trillado. Los imitadores exitosos se aprovechan del sudor de aquellos que tuvieron coraje y convierten ese coraje en refinamiento.

Todo esto lo decimos a raíz de las transgresiones típicas de algunas de las tendencias de moda en la actualidad, que convierten a las diagonales, las torceduras, el cruce de retículas, en su razón de ser. Eso puede hacerse hoy, no hay duda, de modo mucho más perfecto, mucho más fácilmente de como lo hizo Villanueva hace casi cincuenta años. Pero, aún si admitimos que no necesariamente la experiencia suya fue tomada como referencia por los protagonistas del *desorden calculado* de hoy, porque en fin de cuentas su obra ha sido ignorada en el contexto internacional, la libertad con la que él actuó en ese momento, de la cual su arquitectura quedó como testimonio, tuvo un cierto carácter profético, anticipando la necesidad de abandonar ciertos hábitos que se hicieron normativos, dejando demostrado que la arquitectura podía sobrevivir a la prueba de subvertir los términos de una racionalidad que se hizo camisa de fuerza. Su actitud fue innovadora, y por ello tiene la intemporal frescura de lo original.

Si nos trasladamos a través de la Plaza Cubierta, llegamos hasta la antesala del Aula Magna, definida por el techo colgado de las grandes vigas en forma de aletas que constituyen la estructura de la audiencia, y actúa como un toldo que sigue la trayectoria del amplio abanico que es la planta de la Sala. Esa antesala es en realidad el Lobby, o sea que el Lobby es un espacio público, algo sin precedentes para una sala de ese tamaño (2,660 puestos). Es la única sala que conocemos que permite salir a un lugar donde no hay controles visibles, cerramientos de ningún tipo. Esto podría ser visto como algo fortuito, como un error, pero habría que suponer que fue deliberado: el deseo de que el Lobby fuese un espacio cuyos límites eran toda el área pública del conjunto. Es esa particularidad la que le da al Aula Magna ese carácter tan democrático, de espacio que pertenece al que por allí circula, con el sólo límite de las puertas y el control que en ellas se ejerza. No hay territorios excluyentes entre el paseante y la sala misma. Eso se hace posible por el carácter de espacio intermedio que tiene todo el lugar, sombreado, de temperatura agradable como la

que promedia en la ciudad de Caracas. No es necesario definir un recinto con aire acondicionado que actúe de transición entre el exterior y la audiencia.

Si hiciésemos una comparación con cualquier sala en el mundo, nos daremos cuenta de que en casi todas ellas, antes de poder entrar en la audiencia, se llega primero a una *zona pagada* de acceso bien controlado, en la que las conductas cambian, las actitudes se rigidizan un poco, el modo de vestirse debe variar. Aquí no, aquí la transición se da en un espacio enteramente público. El cambio hacia un recogimiento, previo al acceso a la audiencia, es un asunto íntimo, está sugerido por la existencia de, por decirlo así, capas espaciales sucesivas (las marquesinas, la Plaza Cubierta, la antesala bajo el toldo de concreto), pero no por límites artificiales. En la generalidad de las Salas de Concierto se marca una distancia entre paseante y evento, en el Aula Magna no es así. Este es uno de los aspectos más innovadores. Las dificultades de control son superadas, sencillamente, con una organización ad-hoc del personal, (las taquillas están en uno de los extremos del abanico, luego de pagar hay que desplazarse hacia la puerta; cuando se sale de la audiencia, es hacia el espacio cívico). Lo que en alguna ocasión se ha comentado en cuanto a que en los entreactos la ausencia de un lobby formalizado desconcentra al espectador, no pasa de ser una consideración personal, puesto que la visión de toda la atmósfera circundante, tanto desde el balcón como desde el mismo nivel de la Plaza invita siempre al silencio psicológico: todo el *continuum* espacial que allí se produce invita al recogimiento. Es mucho menos probable que uno pierda la concentración enfrentándose a un espacio de la ciudad, abierto, permeable, democrático, que si se tratara de salir a un sitio alfombrado, con gente muy bien trajeada que está en busca de un sitio para tomarse un trago. Eso “desconcentra” mucho más que salir hacia un pedazo amable de ciudad.

Los detalles de la estructura en el punto de contacto entre la Plaza Cubierta y el *toldo* del Aula Magna son también una muestra del modo directo típico de Villanueva. La losa de la Plaza Cubierta se interrumpe en tramos rectos de carácter poligonal para poder seguir la curva del toldo. Eso es una solución *sui generis*, tal vez presionada por la búsqueda de simplicidad constructiva, pero limpia, efectiva. La lógica geométrica aparente más bien llevaría a resolver este encuentro mediante una curva, definida por el mismo radio del toldo. Pero la solución poligonal tiene la virtud de dejar en evidencia el carácter reticular de la estructura de la Plaza Cubierta versus el radial de la del toldo. El espacio de luz entre los dos techos dramatiza el contacto.

Siguiendo en dirección hacia la biblioteca, domina el espacio la amplia rampa, que sigue la curvatura del toldo y termina como en un puente que permite saltar hacia el balcón.

El puente está apoyado en una columna que es todo un evento en sí misma, de forma extraña pero lógica estructuralmente hablando: se abre como un capitel, necesario para soportar la losa maciza del puente y también en dirección al piso para ampliar la superficie de contacto con éste, a la manera de una basa. Es una solución estrictamente personal, una “invención”.

El amplio arco de la rampa (detrás de nosotros queda la otra rampa, la que va hacia el otro extremo del balcón) permite leer claramente la gran curva del toldo y sirven de *promenade architecturale* en el trayecto hacia el piso superior.

Una vez que llegamos a la Biblioteca, es como el final del proceso iniciado en la entrada al campus, en el arranque del pasillo cubierto abovedado. Se echa de menos aquí la continuidad del recorrido, que fuese posible de algún modo integrarse a los circuitos de circulación del resto del campus. Eso no ocurre, y en cierta manera esta zona final adquiere un carácter de punto muerto. Sin embargo, si esta observación tiene sentido porque podría continuarse aquí hacia el flanco sur del conjunto buscando una vinculación con ese lado del campus, también es verdad que para el momento de la construcción era legítimo pensar que aquí se configuraba una “llegada” (la entrada a la Biblioteca) o “salida” hacia la vialidad perimetral a través de la Planta Libre del cuerpo bajo al Oeste de la Torre. Lo que ocurre hoy es que esa Planta Libre fue eliminada para construir una Sala de Conferencias, cambiando completamente las condiciones espaciales (luz, dimensiones etc.) de este lugar. Una importante pérdida inducida por la típica actitud expeditiva que han tenido las autoridades universitarias en lo que se refiere al uso de los edificios de la Ciudad Universitaria²⁵

Una mención especial debe hacerse sin duda a cuatro eventos vinculados al espacio interno, que son parte integrante de la seducción que este conjunto ejerce. En primer lugar, el espacio interno del Paraninfo, sencillo, iluminado y ventilado naturalmente, en el centro mismo de la Plaza Cubierta. Otro, el soberbio espectáculo que es el interior del Aula Magna, con sus *nubes* requeridas por las condiciones acústicas, diseñadas en feliz colaboración entre Villanueva y Alexander Calder. Hay un expresivo texto del experto acústico Leo Beranek quien formaba parte de la oficina de consultoría norteamericana Bolt, Beranek y

²⁵ Cuando inicialmente dimos esta charla criticamos el carácter de “dead end ” de esta parte del conjunto pasando por alto (algo sin duda imperdonable) el negativo efecto de la ocupación de la Planta Libre en este punto del conjunto. La transgresión fue llevada a cabo hace tantos años que uno tiende a pensar que la actual fue la situación original. Paulina Villanueva llamó mi atención en esto en la misma ocasión en la que me aclaró lo de la Plaza de La Concordia(ver Nota 11). No cabe duda que el carácter de “punto muerto” al cual me refiero es un resultado directo de la eliminación de la invasión de este espacio.

Newman, contratados como consultores del Aula Magna que lo dice todo en relación a este espacio²⁶. Por su interés y su valor descriptivo lo transcribimos aquí:

“Fantástico” es la palabra más apta para describir la gran sala de la Universidad de Caracas. Es la única sala en cualquier parte del mundo en la que se hace tan evidente el trabajo de un escultor. Como fue que eso ocurrió es una historia interesante.

El arquitecto ganó un concurso²⁷ con su diseño para la Sala. Sus planos proponían un espacio en forma de abanico, con un cielo raso abovedado y una pared posterior, que conformaba un sector de círculo con su centro de curvatura detrás del escenario. Cuando los esquemas preliminares estuvieron listos, la firma de consultores acústicos Bolt Beranek and Newman fue llamada. El cieloraso curvo y la pared trasera circular presentaban problemas serios de focalización de ecos, puntos muertos y en general una falta de uniformidad en la distribución del sonido. En resumen, una pesadilla acústica. Los consultores propusieron una modificación importante en la forma de la sala, pero para ese momento los planos ya eran definitivos.

Una solución alterna se exploró entonces, debida al ya fallecido Robert B. Newman, quien recomendó que paneles reflectantes del sonido con un área igual al 70% del cieloraso fuesen suspendidos bajo el cieloraso y en las paredes laterales. Estos paneles fueron inicialmente recomendados de forma rectangular, pero los diseñadores del Aula Magna, esperando una solución más satisfactoria, hicieron contacto con Alexander Calder en París, un escultor cuyos “móviles” le habían hecho famoso para ese entonces. Lo invitó a participar en una inusual y gratificante colaboración de escultor y arquitecto, con los ingenieros y el consultor acústico.

El resultado es hermoso – tanto en forma como en color – un excitante conjunto de “estables” suspendidos del cieloraso y separados de las paredes laterales. No hay fotografía que pueda hacerle justicia. Uno debe estar dentro de la sala – dentro de la escultura – para sentir su ritmo y su color. Estuve con el arquitecto cuando él entró por primera vez a la Sala luego que se le había aplicado el color a los “estables”: extendió sus brazos en “v” por encima de su cabeza y gritó la palabra: ¡Fantástico!

La Sala es un auditorio universitario para 2.660 personas. Es usada para conferencias, reuniones, asambleas, música y drama. Se inauguró en 1954 y su

²⁶ Este texto, figura en el Capítulo Seis (The Seventy Six Halls) del libro de Beranek Concert and Opera Halls: How they sound/Acoustical Society of America/April 1996

²⁷ Aquí Beranek revela desconocimiento de los antecedentes. El Proyecto del Aula Magna y toda la Ciudad Universitaria fueron adjudicados directamente a Villanueva.

primer uso fue para el Congreso Panamericano Internacional (Sic). Estuve presente en el verano de ese año cuando las pruebas acústicas iniciales se hicieron. Se sentía apenas un eco en la parte delantera de la sala producido por la pared focalizadora detrás del balcón. Fue necesario agregar material absorbente, tal como se muestra en los dibujos, para eliminar ese problema. Todas las demás paredes son de revoque sobre concreto. Ningún otro ajuste fue necesario. Debido a las paredes sólidas, la construcción del cieloraso y los gruesos “estables” (dos gruesas láminas de 1.25 cm. De espesor, de contraenchapado de madera, encoladas entre sí) el tiempo de reverberación se alarga en las frecuencias bajas dándole al sonido un carácter cálido.

El Aula Magna sirve a muchos propósitos para la Universidad, y aunque su forma básica es potencialmente desfavorable para música, ha recibido comentarios favorables de compositores y críticos. La música que se ejecuta allí suena clara y nítida. El tono de las cuerdas es brillante. Tanto en el escenario como en la audiencia los bajos son ricos y cálidos. Debido a que los bordes de esos paneles son marcos con un ancho de 10 a 20 cm., el sonido se refleja lateralmente, proporcionando un sentimiento nítido de que la orquesta es más ancha y llena el espacio, aún con 2.660 puestos. La distancia desde la parte frontal del escenario hasta el oyente más lejano es sólo de 35,4 metros (comparado con los 40,5 metros de Boston), lo que ayuda también a la sensación de intimidad.

El tiempo de reverberación de la sala fue optimizado para el Congreso Panamericano a 1.35 segundos con ocupación total, mediante la adición de 257 m² de frazadas de fibra de vidrio colocadas sobre los paneles colgantes. Cuando éstas se quitan, la reverberación es de 1.7 segundos, lo cual es casi óptimo para conciertos sinfónicos. La sala es excelente para piano, música moderna y música de cámara, para cualquier tipo de música en la cual la claridad de detalle es deseada. En cada caso, la música carece del tono cantarino de las salas clásicas rectangulares ya que la forma de abanico muy abierto evita el mezclado general del sonido originado por reflejos cruzados desde las paredes laterales.

Sobre el escenario el sonido es excelente como resultado de un toldo acústico instalado sobre los ejecutantes. Justo después de una gira por Suramérica con la Orquesta Filarmónica de Nueva York en 1957, el difunto Leonard Bernstein me dijo “ esta sala es la mejor en la que dirigí en Suramérica. Después del concierto le dije a los periodistas que sobre el escenario el sonido es excelente y que me gustaría

poder llevarme esa parte de la sala a Nueva York para que la Filarmónica la use (en el Carnegie Hall)”.

El espacio interno de la Sala de Conciertos es también cautivador en su hermosura y sencillez. Allí el protagonista es de nuevo el falso techo, en este caso una superficie continua de madera, ondulante, muy inspirado en el de Alvar Aalto para la sala de usos múltiples del Sanatorio de Paimio.

Y finalmente, el hall de acceso de la Biblioteca, presidido por un vitral de Fernand Léger que proporciona misterio a un lugar que sin él no merecería una segunda visita (las Salas de lectura tampoco son particularmente interesantes, castigadas además por un equipamiento de ínfima calidad). Esta presencia clave del vitral, revela también la agudeza de Villanueva en seleccionar los focos de interés visual llamados a jugar un papel identificador.

Un recurso de mucho interés usado por Villanueva no sólo en los espacios públicos de este conjunto sino en toda la Ciudad Universitaria, es el uso de bloques de concreto ornamentales (de sección pentagonal o cuadrada) formando planos sostenidos por una subestructura reticular de concreto armado, o colocados como relleno entre columnas y losas, que sirven de límite entre exterior e interior, entre áreas techadas y abiertas. Los bloques actúan como filtradores de la luz, permitiendo una generosa ventilación, y cumplen a la vez la función de cerramiento semitransparente. Decíamos más arriba que la decisión inicial de usar este material parece provenir directamente de Costa-Niemeyer (Nueva York 1938), pero la forma como Villanueva desarrolla sus distintas posibilidades convirtiéndolo prácticamente en un *motivo* omnipresente es enteramente personal. Es un motivo que se repite en todos los edificios y los espacios públicos en varias versiones, hasta llegar a caracterizar la arquitectura de la Ciudad universitaria, influyendo además considerablemente en la arquitectura venezolana en los cincuenta y sesenta. Cuando lo utiliza en la delimitación de los espacios públicos que dan al poniente, tal como es el caso en la prolongación de la Plaza Cubierta hacia la Biblioteca, se producen en las tardes hermosos juegos de luz y sombra que traen a la memoria el tamiz de ciertos cerramientos de la arquitectura colonial y de su antecedente islámico.

Como contrapunto a los espacios configurados por los edificios del conjunto, está el espacio verde que los separa con el resto de los edificios del campus, una Plaza con un carácter diferente, pasivo, de contemplación del paisaje, abierta hacia la impresionante presencia de la serranía del Avila, que se unifica visualmente con los planos verdes del Jardín Botánico, mucho más próximos. En ella destaca la escultura *Maternidad* de Baltasar Lobo, Este es uno de los lugares privilegiados de la ciudad de Caracas. Tal vez el espacio cívico por excelencia de la ciudad.

Es importante regresar a los pasillos cubiertos de todo el campus, que como decíamos más arriba, configuran un *continuum* de espacios públicos que son como el sistema circulatorio que da vida a la Ciudad Universitaria. Son verdaderas calles cubiertas, plenas de actividad, que le dan un carácter especial a la circulación peatonal en el campus. Cumplen también el papel de espacios cívicos de transición entre los distintos edificios.

Van evolucionando formalmente en complejidad. Son de techo horizontal sobre pórticos con columnas cada cinco metros, como es el caso del que está adyacente al conjunto del Aula Magna, o de techo quebrado en doble agua como los de la Facultad de Arquitectura. Pero hay otros tres tipos más: el abovedado que arranca en el Jardín Botánico, los abovedados en el otro sentido, es decir en el sentido largo del pasillo, que son los que conectan los edificios de ingeniería, y finalmente los más generosos en dimensiones, utilizados en los espacios entre los edificios de Ingeniería, Humanidades y Economía, consistentes en vigas en voladizo separadas doce metros entre sí, entre las cuales se coloca una losa pretensada ondulada, prefabricada a pie de obra.

Esta proliferación de tipos sorprende. Hay algo de arbitrariedad en ello, pero hay sobre todo el deseo de explorar las distintas opciones estructurales, algo que se hace con entero desparpajo, no importan las consecuencias, entre ellas las de, en ciertos casos, agredir a los edificios ya construidos o por construirse. Y sorprende también que lo que hemos llamado *eficacia* es decir el éxito en lograr convertirlos en sitios plenos de actividad beneficiarios de las condiciones climáticas, en lugares donde se estimula la vida, termina por hacernos olvidar los problemas de relación con los edificios, que son muchos sin duda.

En algunos casos son también agresivos y hasta absurdos los contactos de los pasillos entre sí, conexiones no resueltas, producto de inadecuadas decisiones de obra. A veces llegamos incluso a agradecer que impidan ver los edificios y que se realice un tránsito entre el espacio intermedio sombreado y los espacios internos que conducen a las aulas o a las distintas dependencias, porque los edificios no son demasiado interesantes, particularmente los primeros que diseñó Villanueva para el campus, los de la Facultad de

Ingeniería. En resumen esta red de pasillos techados nos produce una sensación ambigua. Por un lado admiramos la atmósfera que crean, como ocurre en la antesala de Ingeniería y Humanidades; y también la forma como limitan los espacios abiertos, como es el caso del espacio verde adyacente al conjunto del Aula Magna. Por el otro nos golpea la forma casi improvisada como van apareciendo los distintos tipos y en ciertos casos su pesadez y agresividad. Y no podemos dejar de ver en todo ello la personalidad de Villanueva: quedó bien aquí, allá no tanto, que importa en definitiva, la vida continúa...lo importante es que lo positivo supere a lo negativo, que lo positivo deje la huella final.

Pero hay un aspecto aquí de extraordinaria importancia, al cual hemos aludido ya anteriormente y que acaso es la clave del valor arquitectónico de la red de pasillos. Nos referimos al peso que el área y el costo de éstos tiene en relación al área y el costo de las edificaciones que sirven. No son espacios *útiles* respecto al programa de necesidades de cada Facultad o institución, pero la necesidad de construirlos es asumida sin resistencia alguna, con lo cual se está aceptando una *diferencia* inducida por el factor climático y ambiental, una diferencia respecto a modos de considerar la inversión vinculados a otros climas y otras realidades. Esa diferencia tiene un enorme peso cultural porque viene a constituirse en el factor que determina un tipo arquitectónico: el espacio intermedio es asumido como un componente necesario, si bien *inútil* en términos estrictamente económicos o funcionales (cualquier burócrata diría para argumentar: ¿y no existen los paraguas?) . Una diferencia que, por ejemplo, ya no es reconocida en tiempos de la democracia venezolana, una vez cerrado el ciclo dictatorial a partir de 1958. Hasta el punto de que se construyeron nuevos campus en todo el país sin que en ninguno de ellos haya aparecido ni siquiera una leve analogía al brillante esfuerzo de Villanueva de proveer de sombra y abrigo para la calle, el vínculo y la antesala tropicales. Una prueba de que la democracia populista puede ser, en su afán demagógico desconocedor de los largos plazos, de los valores que demuestran su importancia con el paso del tiempo, tan ciega o más que cualquier dictadura.

Y terminamos con la Facultad de Arquitectura y el Pabellón de Venezuela en Montreal.

La Facultad de Arquitectura fue siempre uno de los edificios más estimados por el mismo Villanueva. Su Planta Baja es como un resumen de la actitud de Villanueva ante la arquitectura. Su mayor virtud es la fluidez espacial y su carácter de espacio intermedio que permite transitar entre el exterior y los lugares de trabajo bajo un generoso abrigo libre de

interferencias. Esa fluidez está además dramatizada por las variaciones en la altura de los techos, en la forma de iluminación, en la amplitud de las conexiones entre los distintos ambientes. Y todo cruzado por una ventilación generosa que potencia las condiciones climáticas naturales. Como otra cara de la moneda está también la relativa incoherencia estructural, la coexistencia de tipos que de algún modo se contradicen.

El Pabellón de Venezuela en Montreal, en la Expo 67, construido por Villanueva al final de su vida es una obra excepcional por su carácter emblemático, logrado sin recurrir a ninguno de los recursos efectistas típicos de esas arquitecturas efímeras. Es un testimonio de su capacidad para entender los distintos temas de la arquitectura.

Esto es todo lo que les quería decir, ya quedará para cada uno de nosotros reflexionar y profundizar la discusión de una obra que dejó muchas enseñanzas.

Caracas, Diciembre de 1999