

Silvia HERNÁNDEZ DE LASALA

## RESUMEN

Los continuos cambios de dirección en el diseño de la Ciudad Universitaria de Caracas se analizan aquí, tomando en cuenta la observación de las edificaciones y el análisis de los proyectos. Se consideran las vicisitudes del creador tratando de materializar los dictados de un guión interno, escasamente formalizado, pero que resulta detectable en la evolución de los objetos arquitectónicos y los vacíos que éstos conforman.

Hacia la primera mitad de los pasados años cincuenta, se alcanza una cúspide cualitativa que es el resultado de una búsqueda mantenida a lo largo de la década anterior. Esta culminación se caracteriza, por una nueva síntesis formal fundamentada principalmente: en la intensa presencia del arte integrado a la arquitectura y al espacio urbano; en la estrecha vinculación de las edificaciones con el lugar y las posibilidades que ofrece el clima tropical, que se expresa en la disolución de los límites entre el interior; así como en un nuevo protagonismo de las estructuras, que trascienden su fin utilitario para devenir en poética estructural.

## INCESANTE ALTERACIÓN.

### VILLANUEVA Y LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE CARACAS

ARTÍCULOS

## ABSTRACT

In this article, the different alterations in the design's conceptions of the *Ciudad Universitaria de Caracas* are analyzed, considering and taking care of the edifications sights and the analysis of the different schemes. The problems of the creator are considered, trying to materialize conceptions of an internal script barely formalized, but they are patented in the evolution of the architectonic objects and the voids conformed by them.

Around the first half of the fifties, the design reaches a qualitative summit, the result of the sustained search of the previous decade. It is characterized by a new formal synthesis grounded in intensive presence of the integration of architecture to the plastic arts and the urban space, and the close link of edification with the place and the facilities offer by the tropical weather. They are expressed by the dissolution of the limits between the building and the surrounding space, for the importance of the new role played by the building structure that transcends its utilitarian significance to become a poetical structure.

### Palabras clave

Guión interno. Sublime. Alquimia.  
Integración. Ciudad universitaria.

### Key-words

Internal scripts. Sublime. Alchemy.  
Integration. University City.

Recibido: 18/02/04  
Aceptado: 03/03/04

Al observar las edificaciones de la Ciudad Universitaria de Caracas percibimos un constante cambio de dirección en su diseño, una inquietud que no cesa, una búsqueda mantenida de algo que no parece alcanzarse. ¿Cómo se manifiesta concretamente esa permanente insatisfacción y a qué razones responde?

Carlos Raúl Villanueva, en la Ciudad Universitaria de Caracas, pasa de las respuestas ambiguas de las primeras edificaciones de la Facultad de Medicina a los planteamientos modernos más ortodoxos y contundentes de la Facultad de Ingeniería, para asumir luego una actitud, ante el establecimiento de la forma arquitectónica, de múltiples implicaciones y que lo conduce al logro de lo sublime en el corazón de esta casa de estudio, durante la primera mitad de la pasada década de los cincuenta.

Los cambios de dirección en el tiempo largo son difíciles de percibir en algunos casos, sobre todo cuando se observan ciertas edificaciones que continúan modificándose a lo largo de muchos años mediante la adición de partes, nuevos revestimientos, cerramientos de bloques calados, entre otros. Tales son los casos del Instituto de Medicina Tropical y la Escuela de Enfermeras, que se diseñan a lo largo de quince años en el primer caso y trece años en el segundo. Estas edificaciones, que pertenecen a tiempos distintos de la evolución del arquitecto, hacen difícil su interpretación y requieren de profundizaciones singulares para explicar su impura y sugestiva naturaleza.

En las diferentes etapas del conjunto, el arquitecto, al igual que el alquimista de la Edad Media, ensayaba una y otra fórmulas para alcanzar los dictados de un guión interno, escasamente expresado, difícil de precisar aun para él mismo, pero que lo conduciría, a través de las vicisitudes del diseñar, a la materialización de notables edificaciones.

1/ Una mayor amplitud en el tratamiento del tema de lo sublime puede verse en mi trabajo, en vías de publicación, *En busca de lo sublime. Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2004.

2/ Jean François Lyotard (1993). "Lo sublime y la vanguardia", pp. 17-18.

1. Instituto de Higiene, 1944-1945.

2. Instituto de Medicina Tropical, edificio principal, 1949.

El caso de la Ciudad Universitaria de Caracas ofrece una oportunidad inestimable para la observación de la evolución en el tiempo largo de la trayectoria del arquitecto, debido a que su diseño fue conducido fundamentalmente por una sola persona durante casi treinta años.

Villanueva no trabajó solo en la Ciudad Universitaria de Caracas, contó con valiosísimos colaboradores que influyeron en el rumbo de sus decisiones, como Juan Pedro Posani; sin embargo, se trata ahora de reflexionar acerca de las razones de las actitudes asumidas por el Maestro en el complejo proceso de establecimiento de la forma arquitectónica, en un intento por explicar los avatares del diseñar.

De los aspectos antes expuestos, algunos requerirían eventualmente un mínimo detenimiento por el carácter conflictivo o provocador que pudieran involucrar y que constituye el riesgo y el atractivo principal de este enfoque. El primero de ellos se refiere a la incorporación de lo sublime para calificar una obra arquitectónica excepcional; en segundo lugar es necesario referirse a la mención que se hace de un guión interno, como elemento conductor de una búsqueda en el tiempo largo que implica la presencia de un ideal capaz de regir el camino y elegir un sendero y no otro. Finalmente, he mencionado la idea de la arquitectura como una especie de práctica alquímica del arquitecto, que ensaya una y otra fórmulas en busca de un objeto precioso, valioso, estimable.

## EL TEMA DE LO SUBLIME

La idea de lo sublime se ha usado aquí para designar un acontecimiento que tiene lugar en el espectador cuando contempla una gran obra, la emoción que se produce cuando un objeto significativo logra conmovirlo.<sup>1</sup> Esta ocurrencia, como la ha denominado Lyotard,<sup>2</sup> no es frecuente, nuestras ciudades están pobladas de edificaciones anodinas incapaces de producir un



mínimo placer estético. Por este motivo, pienso que es importante llamar la atención hacia la presencia de este fenómeno buscado en todos los períodos históricos, ensalzado por el Romanticismo y soslayado por la Modernidad en su búsqueda de objetividad, a pesar de que lo anhela y se recrea en él. En el texto escrito por Le Corbusier un mes antes de morir, por ejemplo, hace alusión al tema y expresa la posibilidad de ir de lo repulsivo a lo sublime.<sup>3</sup>

Si bien las primeras expresiones de la preocupación por lo sublime que se conocen datan del siglo I d.C.,<sup>4</sup> el tema adquiere mayores implicaciones durante el siglo XVIII y principios del XIX, principalmente, con los aportes de Burke<sup>5</sup> desde Inglaterra y las profundizaciones de Kant, Schiller y Hegel en el mundo alemán.

Para Kant, lo sublime, profundamente vinculado al mundo natural, tiene dos acepciones: en primer lugar se refiere a lo que es absolutamente grande y que se diferencia de la idea de magnitud; en segundo lugar expone el atractivo temible, con tal de encontrarnos seguros, con que se percibe la infinitud, el poderío o las fuerzas desatadas de la naturaleza.<sup>6</sup> Kant se preocupa en establecer, también, la diferenciación entre lo bello y lo sublime, cuando expone que en el primer caso está presente un límite y la promoción de la vida que no existen en el segundo, más vinculado a la infinitud, al asombro y a un detenimiento momentáneo de las fuerzas vitales.<sup>7</sup>

La separación de lo bello y lo sublime en Kant desaparece con Schiller, quien plantea el desarrollo y el cultivo de lo bello sublime con rango de necesidad, por las posibilidades que ofrece este ejercicio para acercar el hombre a la libertad, al adquirir la capacidad de emanciparse del mundo de los sentidos, y expresa:

3/ Le Corbusier, "Rien n'est transmissible que la pensée", incluido por Willy Boesinger en *Œuvres complètes*, vol. 8, p. 168.

4/ Anónimo, *Sobre lo sublime* y Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Bosch, 1985, (colección Erasmo, textos bilingües), texto, introducción, notas y versión castellana de José Alsina Clota.

5/ Edmund Burke (1985). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*.

6/ Immanuel Kant (1992). *Crítica de la Facultad de Juzgar*, § 25, pp. 177.

7/ *Ibidem.*, § 23, pp. 158-159.

8/ Friedrich Schiller (1990). "Sobre lo sublime" en *Escritos de estética*, p. 236.

La capacidad de tener sensación de lo sublime es una de las más espléndidas disposiciones de la naturaleza en el hombre, la cual merece tanto nuestro respeto por su origen en la facultad autónoma del pensamiento y de la voluntad como en el desarrollo más perfecto por su influjo sobre el hombre moral. Lo bello se hace merecedor meramente del hombre, lo sublime del daimon puro en él (...) Lo sublime tiene que añadirse, pues, a lo bello para hacer de la educación estética un todo completo y para ampliar, conforme a la totalidad de alcance de nuestra determinación y, por tanto, incluso más allá del mundo sensible la capacidad de sentir que es propia del corazón del hombre.<sup>8</sup>

Posteriormente, hacia los pasados años cuarenta, Nicolai Hartmann destaca la vocación humana natural hacia lo grande y superior, la nostalgia por ello y su búsqueda intuitiva en el hombre. Este rasgo, que no es estético, puede llegar a cambiar hacia lo sublime estético cuando desde esta vocación hacia lo grande se establece una relación de distancia y contemplación gracias a la postura visionaria y gozosa del sujeto. Esto sirve de fundamento como tendencia axiológica al valor estético de lo sublime, lo que constituye tan sólo un caso especial de la ley más general de fundamentación de los valores estéticos. Este rasgo eleva el valor estético de lo sublime como un peso axiológico perceptible en el objeto, que le otorga un sentido más allá de éste.<sup>9</sup>

En nuestros días, ha planteado Lyotard que con la estética de lo sublime, el ámbito de las artes en los siglos XIX y XX, se convierte en testigo de lo indeterminado; importan ahora las sensaciones más que la historia o el sujeto, la ocurrencia, que algo suceda, y esto no deja de constituir un enigma. La aparición de un "ahora" sensible se ha vuelto fundamental, con lo cual la representatividad ha quedado de lado.<sup>10</sup>

9/ Nicolai Hartmann (1977). *Estética*, pp. 438-439.

10/ Jean François Lyotard, *op. cit.*, pp. 27-31.

Casi simultáneamente con los planteamientos de Lyotard, Stefano Zecchi llama la atención acerca del interés, cada vez más evidente, que despierta actualmente el tema de lo sublime y plantea la necesidad de interrogarse acerca de la tarea que debe cumplir para que sea aceptado en el mundo de hoy:

Lo sublime aparece como una forma de reintroducir en nuestra cultura el sentido de la belleza y el placer estético. El mundo contemporáneo ha rechazado cualquier tipo de discurso sobre la belleza: la ha hecho desaparecer del juicio estético, la ha generalizado en la banalidad del discurso común como un concepto efímero, totalmente inutilizable en la organización científico-racional de la cultura. Hablar hoy de lo sublime es una forma de introducir la belleza en el juicio estético, pero sólo parcialmente con todos los distinguos del tema. Lo sublime se convierte en la única forma posible de adaptación de lo bello y del placer estético porque se subraya sobre todo el aspecto conflictivo que expresa.<sup>11</sup>

## ■ EL GUIÓN INTERNO Y LA ALQUIMIA

La alusión a la arquitectura, como práctica que recuerda la de los alquimistas de la Edad Media, está referida a la idea de que el arquitecto, para cada diseño, se sumerge en los distintos universos del proyecto de arquitectura a fin de obtener de ellos los elementos con los cuales realizar su síntesis creadora. Estas diferentes cosmogonías son principalmente: el universo originario que dio lugar a la decisión de construir una nueva sede para la Universidad Central de Venezuela en Caracas y luego al programa; el universo privado del arquitecto, con su cultura e historias personales; el universo de las ideas de arquitectura difundidas; el del lugar y la cultura local; el de los materiales y técnicas constructivas. De todos ellos se impregna el arquitecto para producir en cada nuevo caso una síntesis singular.

11/ Stefano Zecchi (1994). "La belleza sublime", en *La belleza*, p. 53.

12/ Véase sobre este tema el libro de Enrico Tedeschi (1980). *Teoría de la arquitectura*, pp. 8-19.

13/ Nicola Abbagnano (1992). *Diccionario de filosofía*, p. 263.

14/ Immanuel Kant (1988.). *Crítica de la razón pura*, pp. 485-486.

Cada arquitecto posee un sistema de valoración personal, privado, con frecuencia no completamente aclarado para él mismo, que le permite elegir entre los diferentes conocimientos adquiridos. A este sistema de valoración personal incorpora actividades de coordinación y síntesis, conducidas, mediante la vía de la crítica, al logro de un proyecto de arquitectura.<sup>12</sup> La idea de crítica estaría referida en este caso a la introducida por Kant para designar el proceso mediante el cual la razón emprende el conocimiento de sí misma, esto es, el tribunal que garantiza a la razón en sus pretensiones legítimas, pero que condene a las que no tienen fundamento.<sup>13</sup>

La evolución del arquitecto en el tiempo largo, su deambular hasta alcanzar una obra significativa, se explica aquí mediante la presencia de un guión interno, difuso en principio, poco claro aun para él mismo, singular y único para cada quien, vinculado a su sensibilidad, su sistema de valores, su historia y su cultura, que lo lleva a elegir un camino en vez de otro y que lo conduciría eventualmente al logro de un ideal, personal y colectivo a la vez, a una obra maestra. Con respecto al concepto de ideal son ilustrativas las palabras de Kant cuando hace alusión a los ideales de la sensibilidad para explicar la realidad objetiva y dice:

Son como monogramas que sólo representan rasgos aislados y no determinados por ninguna regla que pueda señalarse, son más una especie de esbozo que flota entre distintas experiencias que una imagen determinada (...) Tales representaciones pueden llamarse, aunque sea sólo de un modo impropio, ideales de la sensibilidad, ya que han de ser el modelo inalcanzable de intuiciones empíricas posibles, sin ofrecer, a pesar de ello, ninguna regla susceptible de explicación o análisis. La razón por el contrario, persigue con su ideal la completa determinación según reglas a priori.<sup>14</sup>

La idea de obra maestra está referida a un logro excepcional, personal y colectivo a la vez: se trata de la obra de un artista genial que ha sido absorbido por el espíritu de la época de tal forma que su experiencia personal se convierte en universal, tal como ha planteado Kenneth Clark.<sup>15</sup>

## ■ LAS VICISITUDES DEL CONJUNTO

La observación de los diferentes planos de conjunto de la Ciudad Universitaria de Caracas evidencia los cambios de dirección a lo largo de los años: los primeros, de 1943 y 1944, muestran la presencia de un *campus* como gran espacio vacío central, con características que recuerdan la arquitectura académica, sobre todo en lo que se refiere a una marcada axialidad en su diseño, a la caracterización de lo que es principal y secundario, así como a los principios de la composición elemental; sin embargo, al observar las edificaciones periféricas nos damos cuenta de la presencia de conjuntos secundarios autónomos con organización netamente moderna.

En 1947, ya iniciada la construcción de la sede de la Facultad de Medicina y las Residencias Estudiantiles, se produce un plano de conjunto que muestra la mayor parte del terreno vacío y parece implicar una toma de conciencia de lo ya hecho, así como una nueva definición del rumbo a seguir. Este plano coincide con la asistencia de Villanueva, en 1947, al Congreso Panamericano de Arquitectos celebrado en Lima, cuando conoce la obra de Oscar Niemeyer en Pampulha, que a mi juicio influyó profundamente en el rumbo que habría de tomar la Ciudad Universitaria de Caracas en el futuro.

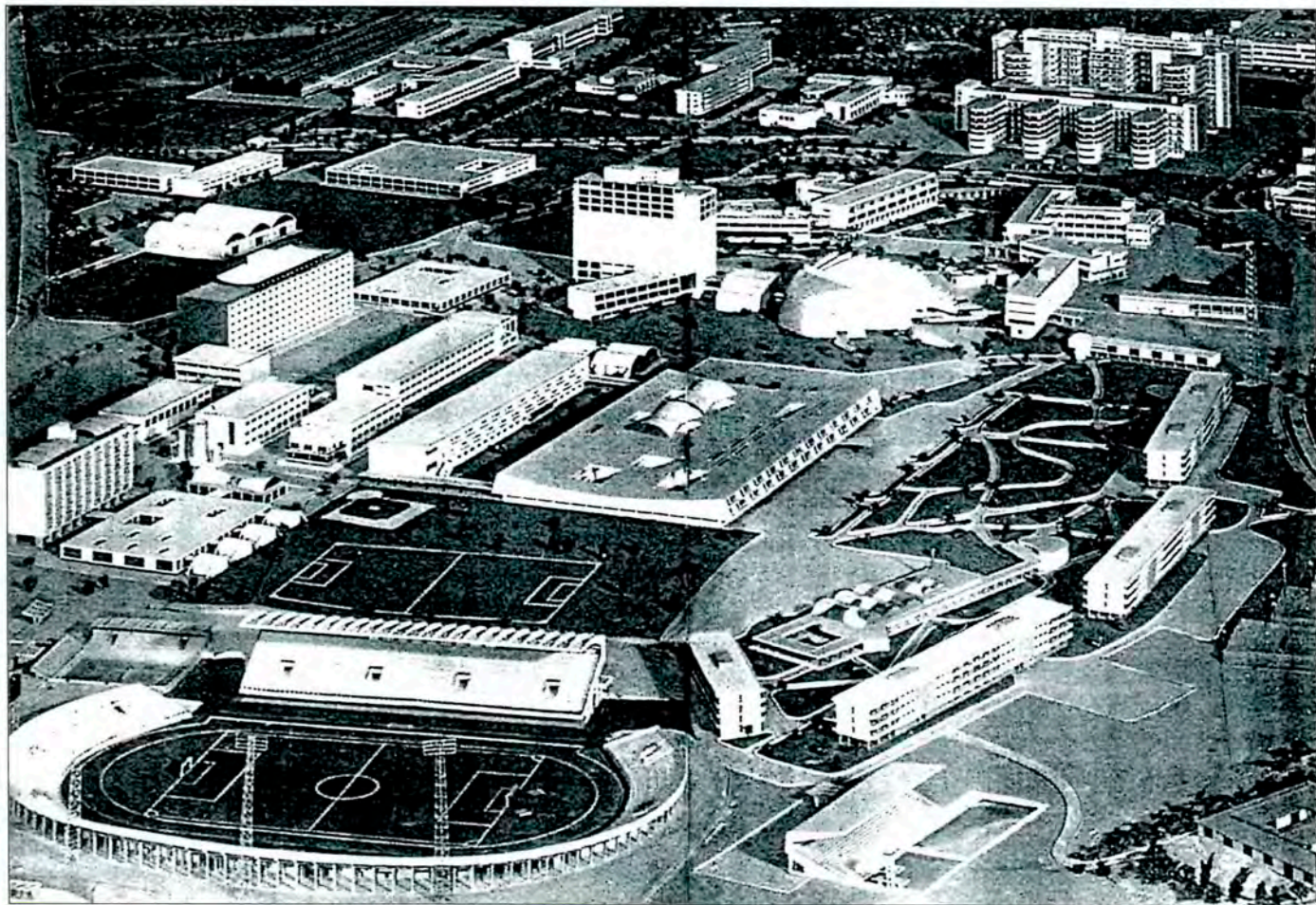
Los planos de 1949 y 1950 muestran un viraje con relación al rumbo antes asumido. En ellos se observa la pérdida de la axialidad del *campus*, principalmente en lo que se refiere al diseño de sus flancos y al paisajismo

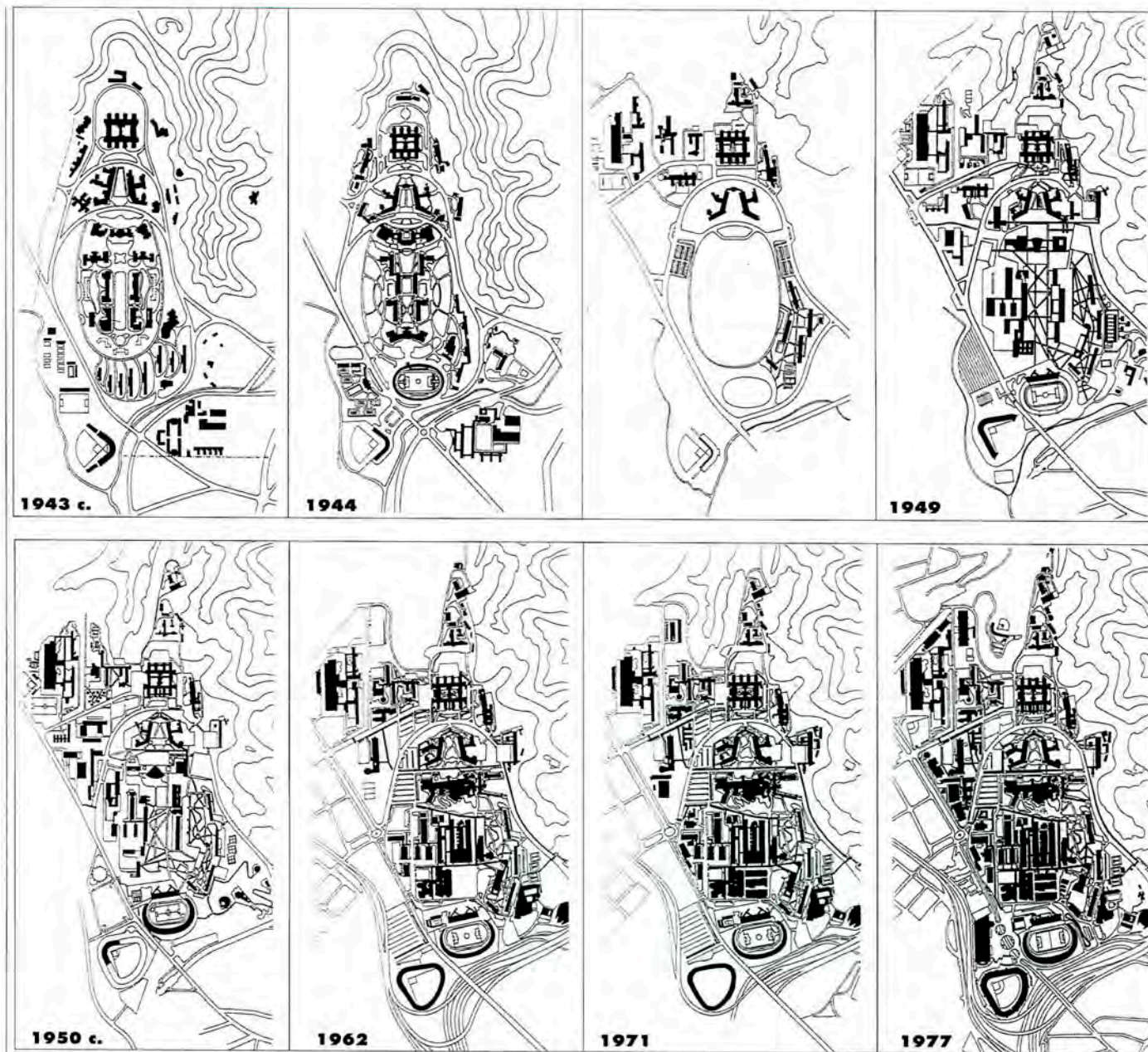
del gran espacio vacío todavía conservado. Este cambio de rumbo se manifiesta también en la aparición de un nuevo tipo de edificación: el prisma recto de base rectangular con una gran sala de reunión en su interior, vinculado a un nuevo esquema organizativo que caracterizaría en el futuro a la Facultad de Ingeniería. Las nuevas cajas autónomas, con orientación norte franco, se disponen paralelamente en el lugar, dejando espacios entre ellas aproximadamente iguales a los que ocupa cada una. Se privilegia ahora la orientación más adecuada en nuestras latitudes y se elige, para cada una de las escuelas, el esquema más eficiente, el del pasillo central con aulas a ambos lados y el auditorio en un extremo.

En el plano de 1962 se aprecia el cambio de rumbo radical que se produjo en el conjunto entre 1952 y 1955, con el diseño del corazón de la Ciudad Universitaria primero y con el de la Facultad de Humanidades después: el *campus* originario que discurría entre los dos polos conformados por el Estadio Olímpico y el Hospital Clínico ha sido definitivamente fragmentado. En el diseño del conjunto central no se observa ahora la permeabilidad que parecían sugerir los planos de conjunto anteriores, y la construcción de la Facultad de Humanidades en el centro del *campus* inicial habla de un cambio de rumbo radical, una trasgresión definitiva de los principios originarios.

Los planos de 1971 y 1977, el primero realizado en vida del arquitecto y el segundo después de su muerte en 1975, muestran ahora un conjunto tramado al este del corazón de la Ciudad Universitaria y el espacio conservado del *campus* original hacia el poniente, dos fragmentos fundamentales del conjunto actual, complejo, impuro, pero más lleno de acontecimientos y sorpresas. En los alrededores se mantienen las edificaciones periféricas que desde los inicios acompañaron el *campus* originario. Es evidente, también, la densificación progresiva del conjunto que aún no se detiene.

15/ Kenneth Clark (1980). ¿Qué es una obra maestra?, p. 48.





3. Evolución de los planos de conjunto de la Ciudad Universitaria de Caracas.

## ■ LA AMBIGÜEDAD Y DISCRECIÓN DE LOS INICIOS.

### La capacidad de los edificios para definir espacios urbanos

La primera etapa del conjunto, que corresponde a la Facultad de Medicina, se caracteriza por la ambigüedad que se detecta al observar la disposición académica de los volúmenes en el lugar y el lenguaje moderno de esos volúmenes. Dos de los primeros edificios proyectados, el Instituto Anatómico y el Instituto de Medicina Experimental, ubicados a ambos lados del eje principal, conforman un vacío con una marcada direccionalidad hacia el Hospital Clínico, que actúa como foco de atención principal. Las masas de los dos institutos, distintas pero equivalentes, ceden su protagonismo para conformar los bordes de un espacio urbano significativo, marcado por la axialidad, con el cual se crea el inicio del *campus* en el poniente.

El lenguaje de los dos institutos recuerda el de una primera modernidad de finales de los años veinte, cuando Villanueva todavía estudiaba en la Escuela de Bellas Artes en París, mientras que la arquitectura del Hospital Clínico evoca la movilidad de la arquitectura expresionista, que ahora se tiñe de colores y se descompone en superficies aisladas en la luminosidad tropical.

Pero no es solamente en la disposición decimonónica de los edificios en el conjunto y en la apariencia moderna de las edificaciones donde se observa una actitud ambigua que cambiará en un corto lapso de tiempo: la concepción del sistema portante de los edificios, embutido o no en los muros, es todavía vacilante, utilitaria y funcional. Los acabados, originalmente discretos, adquieren a lo largo de los años esporádicas impregnaciones de color en los dos institutos y una intensidad total en el Hospital.

La presencia del arte en esta etapa se asume también con una actitud ambigua, pues se le mantiene vinculado al uso al cual se han destinado las

edificaciones, es decir, a la idea académica de carácter, mediante la vía de la figuratividad en los murales de los dos institutos, ambos de Francisco Narváez, donde observamos una lección de disección en el Instituto Anatómico y un grupo de estudiantes que manipula objetos para la investigación en el Instituto de Medicina Experimental. En el Hospital Clínico, sin embargo, se asume el camino de la abstracción y el arte se relaciona con la presencia urbana de la gran masa de la edificación en el lugar, pretendiendo restarle volumen al descomponerla en superficies de colores. Esta operación a cargo de Mateo Manaure, sin embargo, no se realiza durante el tiempo de construcción o diseño de la edificación, en 1944, sino diez años más tarde, cuando su presencia se impone en el *campus* todavía vacío.

La discreción con que se maneja el lenguaje durante estos primeros años y que se refleja en los acabados y en los sistemas constructivos tradicionales utilizados, tiene que ver probablemente no sólo con la visión del arquitecto en esa época sino, además, con las condiciones de la capital venezolana de entonces, pero también con las circunstancias de una sociedad internacional que no termina de superar los estragos de la Segunda Guerra Mundial.

Estas características de la primera etapa, todas juntas, confieren a la parte central del conjunto de Medicina unas características que no volverán a repetirse.

## ■ EFICIENCIA, RAZÓN Y ESTÉTICA MODERNAS

### El protagonismo de las cajas de colores

De la concepción inicial de los edificios de la Facultad de Medicina, en función del espacio urbano que habrían de constituir, se pasa, en los de la Facultad de Ingeniería, casi todos de finales de los años cuarenta, a una visión del conjunto donde el protagonista es el volumen que se ubica exento

4. Hospital Clínico, con los Institutos Anatómico y de Medicina Experimental, 1944-1945.

5. Facultad de Ingeniería, Laboratorio de Electricidad, 1949.





en el lugar. La apuesta por la caja, tan característica de la modernidad, con su eficiente calle interior, se mantiene a pesar de los elementos de gran complejidad que abriga. La estructura sigue siendo discreta, a menos que se trate de edificios para la misma institución construidos en la década de los cincuenta. Estas cajas, además, poseen un colorido que las identifica con la Facultad de Ingeniería, lo cual podría verse todavía como una reminiscencia de la idea de carácter, de raigambre académica.

Es importante acotar, sin embargo, que aunque se utiliza un tipo único para las diferentes escuelas de la Facultad de Ingeniería, todos los volúmenes son diferentes. Pareciera que el arquitecto se recreara en el juego infinito de las cajas amarillas que caracterizan cada una de las sedes de las distintas escuelas. Las variaciones en el espacio interno y la ubicación de los auditorios apoyados en el suelo o elevados, aunque siempre en lo extremos, permiten cambios evidentes a pesar de que el volumen de los prismas se mantiene conservado.

## LA CONSECUCCIÓN DE LO SUBLIME

### Los años cincuenta

Durante la primera mitad de la década de los cincuenta se producen las obras más significativas de la arquitectura del complejo: los grandes estadios y el corazón de la Ciudad Universitaria de Caracas. A la segunda mitad de la década de los cincuenta corresponde la aparición de las grandes torres de las nuevas facultades, a manera de inmensos hitos urbanos, así como la creación de atmósferas para el estudio más que edificaciones vistas de la manera tradicional, como en el caso de la Facultad de Humanidades.

Las circunstancias de una Venezuela próspera, abarrotada de divisas por las ventas de petróleo durante la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra, así como el resurgimiento de una oferta de materiales atractivos en el

exterior, una vez que se empiezan a superar los estragos del conflicto, permiten pasar a una nueva etapa en la concepción de los edificios del conjunto.

Desde los primeros años cincuenta, el sistema portante de las edificaciones asume un nuevo protagonismo. La presencia en el país de nuevas generaciones de talentosos ingenieros, se suma a una calificadísima inmigración, tanto en lo que se refiere a agudos profesionales de la ingeniería como a la mano de obra especializada, que se desplaza al país rico de entonces, debido a la Guerra Civil Española primero y la Segunda Guerra Mundial después. Con estas circunstancias se completan las posibilidades de materializar los experimentos y búsquedas del Maestro en unos años en que todo parecía posible.

El papel de la estructura no se reduce ahora a ejercer estrictamente su función de soporte, sino que pasa a ser un factor esencial en el establecimiento de la forma arquitectónica. En algunos casos, sin embargo, cuando la cubierta constituye el elemento fundamental de la arquitectura supera su papel portante, autónomo, para trascender en poesía de lo constructivo. En este sentido los planteamientos teóricos de Nervi, así como sus realizaciones concretas, fueron fundamentales, pero se requirió, además, de los conocimientos de importantes y sensibles ingenieros nacionales y extranjeros para poder materializar las aspiraciones de Villanueva.

Los revestimientos adquieren, ahora también, un nuevo protagonismo. Inmensas superficies de mosaicos de brillantes colores inundan de animación las fachadas de las edificaciones, dando lugar en algunos casos a volúmenes de intenso colorido que gracias a su vistosa apariencia asumen el estatus de colosales esculturas con una significación urbana orientadora y enriquecedora para caminantes y conductores. Los revestimientos asumen, también, un

6. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1954.

7. Aulas de la Facultad de Humanidades, 1954-1955.



6



7

papel superior cuando dan forma a sugestivos murales que hacen pensar en una forma de integración de las artes.

El espacio fluido es tal vez uno de los mayores logros de la arquitectura de estos años. El excepcional clima de Caracas, con muy pocos grados de diferencia entre verano e invierno, unos cuatro grados apenas, permite una integración de la arquitectura con la naturaleza que no resulta posible en otras latitudes. Uno de los grandes logros de Villanueva en la Ciudad Universitaria de Caracas fue el de haber interpretado nuestra condición de país tropical, que hace posible la simbiosis interior-exterior que soslaya el hermetismo que otros climas demandan. Esta interacción del afuera y el adentro se complementa con una sabia creación de la sombra que se agradece en el deslumbramiento tropical. La aparición de todo tipo de veladuras hace que en estos espacios integrados se produzcan las más conmovedoras movilizaciones de las sombras sobre pisos, paredes, elementos de circulación vertical y obras de arte, produciéndose una totalidad cinética que incorpora al espectador en movimiento.

El arte impregna la arquitectura de estos años con una intensidad no vista antes en el país. Se hace presente de las más variadas formas: bien sea vinculado al muro, definitivamente moderno, como plano aislado, flotante, libre en un lugar; el arte aparece también con la forma de seres mitológicos que habitan espacios indiferenciados, o como sugestivas tramas metálicas, donde la luz se recrea y refleja para el goce de la contemplación de lo luminoso y del mirar simultáneo a través de él. También lo encontramos integrado al revestimiento del edificio, dando lugar a los intensos hitos urbanos del conjunto o a los sutiles enriquecimientos del espacio interno que hacen más placentero el desplazamiento del caminante.

8. Edificio y Plaza del Rectorado, 1952.



Nuevos criterios de diseño se asumen en estos años: las ideas de la arquitectura orgánica difundidas por Bruno Zevi y que llegan a Villanueva mediante los comentarios que Juan Pedro Posani hace al Maestro; el ejemplo de la arquitectura brasileña y específicamente la obra de Pampulha de Oscar Niemeyer; los planteamientos recientes de Le Corbusier, su amigo personal; pero también las expectativas de simultaneidad e incorporación de la cuarta dimensión, tan en boga desde el Cubismo.

## ■ EL CORAZÓN DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE CARACAS

La unión de todas estas expectativas, la ocurrencia de lo sublime, se materializa en el corazón de la Ciudad Universitaria de Caracas: asiento de la autoridad, representada por el edificio del Rectorado; recinto del conocimiento almacenado y del arte, expresado en sus museos y en la Biblioteca Central; además de lugar de la fiesta, que se manifiesta en sus plazas y en las grandes salas para las reuniones de la comunidad.

Es precisamente en los lugares de la fiesta donde ocurren los logros más altos de la arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas, emplazamientos que no son absolutamente claros, puros o perfectos, que muestran las marcas de aquello que ha sido construido a mano, artesanalmente, con apresuramiento, sensibilidad y pasión. Entornos contradictorios de la austeridad y la abundancia, manifestaciones de una sensibilidad aguda hacia lo inmediato, lo sencillo y simultáneamente de lo extremadamente refinado que se expresa sin abrumar o intimidar. Es también, confortable serenidad que se puebla de intensidad con las apariciones que sorprenden, que detienen al observador. No se trata de la búsqueda clásica de la perfección, sino de una intensidad de lo tropical lograda mediante una arquitectura directa y sencilla intensificada con las resonancias del arte y el contacto directo con la naturaleza.

En el corazón de la Ciudad Universitaria de Caracas hay dos plazas: la Plaza del Rectorado y la Plaza Cubierta. Ellas relacionan los diferentes elementos del conjunto para estructurar un todo unitario, coherente, donde se establece un diálogo entre la luz y la penumbra.

La Plaza del Rectorado es descubierta, soleada, austera y vacía. Su espacio es anguloso, tiene bordes precisos y duros, cada uno de ellos con características diferentes. En la Plaza Cubierta, por el contrario, reina la penumbra, es libre y juguetona, está constituida por una sucesión de ámbitos cubiertos que relacionan diferentes instancias de la Universidad. Esta acogedora y animada plaza integra los distintos vestíbulos de las grandes salas de reunión, el de la Biblioteca Central y el del Rectorado, para dar lugar al gran espacio de la libertad, lugar de la fiesta, sitio de encuentro principal y casa de todas las artes.

Las dos plazas están en contacto mediante el edificio del Rectorado, que hace el papel de puente por debajo del cual se comunican. Cada una conserva su autonomía, pero están sutilmente juntas, forman una pareja que mantiene un leve pero significativo contacto.

## ■ LA PLAZA CUBIERTA

Si la Plaza del Rectorado es clara, predecible y puede captarse de una sola mirada, la Plaza Cubierta, por el contrario, es compleja, responde a muchos factores a la vez y su percepción no puede lograrse por completo, sino mediante el recorrido. Es también el lugar de la fiesta, de aquellas en las cuales se permanece para celebrar, sin un guión preciso que respetar. En esta plaza no hay direcciones expresas, ella induce más bien al recorrido errático, que requiere de cierto vagabundeo para su disfrute, del ir de aquí para allá, sin más finalidad que la búsqueda del goce que ella procura, lo cual a su vez requiere del tiempo.

9. Plaza Cubierta, 1953, con *Positiva-Negativo* de Vasarely, 1954.

10. Plaza Cubierta, 1953, con *Bimural* de Leger, 1954.



9

El espacio de la Plaza Cubierta no es convencional, es libre e informal, tiene una espontaneidad que recuerda los recorridos en los primitivos asentamientos selváticos, tiene algo de ancestral, originario, vinculado a lo local; pareciera que los techos vegetales de la selva se hubieran transformado en cubiertas con columnas, vigas y losas que protegen al caminante, tal como lo hacen los árboles, que producen un espacio sombreado donde la luz se cuele en los intersticios.

Pero detrás de toda esta imagen de libertad existe un orden, una sintaxis moderna, orgánica, la cual se expresa principalmente por la modulación de la estructura y por los ejes de composición que de manera intangible muestran una manera nueva de organizar los elementos en el lugar. Son ejes con un sentido diferente de aquellos primeros, de origen académico, con los cuales se hicieron los primeros planteamientos de conjunto; ahora poseen una nueva informalidad, son asimétricos, ausentes de puntos focales principales.

En la Plaza Cubierta se crean pequeños entornos tropicales para el arte, materializados en las atmósferas singulares y privadas de cada obra. Los techos se separan y la luz penetra para que la vegetación crezca y las obras de arte se iluminen, y así, el *Homenaje a Malevich* de Victor Vasarely, con las gigantescas costillas del caparazón del Aula Magna al fondo, transcurre entre palmeras, perteneciendo tanto al interior como al exterior. Las cubiertas crean patios con alturas distintas y transparencias que permiten la visión lejana de la convivencia de *Amphion* con el *Bimural* de Léger junto a sutiles velos y marquesinas en vuelo suspendidas por tensores. Aparecen agujeros en el techo continuo para que un haz de luz penetre en la plaza y el *Positivo-Negativo*, también de Vasarely, proyecte sus sombras en el piso brillante.

La Plaza Cubierta, como otras obras de Villanueva, es también el lugar de los intersticios por donde se cuele la luz y aparece la vegetación que refresca y



10

ánimo, así como el ámbito de los patios delimitados apenas por los sutiles encajes de sus paredes, que permiten la visión del lugar semioculto desde el exterior, y revelan la certeza del tesoro que el patio encierra junto a la necesidad de penetrar para mirarlo de cerca, o tocarlo. El Pastor de Nubes, de Jean Arp, vive al aire libre, apenas protegido por un calado y un techo cercano. Como en muchos de los lugares que Villanueva creó, las obras de arte habitan aquí con la lluvia y el sol tropicales en un preámbulo eterno, sin final, del adentro y del afuera. Son abundantes las obras de arte en la Plaza, demasiados regalos, excesivas variaciones de pequeñas atmósferas dentro de una global, sinuosa y alegre.<sup>16</sup>

La Plaza Cubierta intensifica su esplendor con los tamices de luz que sus velos y encajes permiten. Los neoplasticistas pensaron en el tiempo, en el recorrido y el desplazamiento, pero no el de los astros, del sol que ofrece un espectáculo de luces y sombras distinto a cada hora del día, de los que por las noches se dejan ver por cada agujero, patio o intersticio de la Plaza.

En la Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas, más que una arquitectura pareciera crearse una atmósfera que es visual, auditiva, táctil y cultural a la vez, donde la sonoridad del lugar reverbera en los diferentes niveles de dureza o suavidad de los materiales y se suma al mecerse de la vegetación limitada del interior y la infinita del exterior que se prolonga hasta la cumbre del Ávila, la montaña inmediata. Los cerramientos y aperturas permiten al sonido entrar, salir o disolverse en ese lugar misterioso del fluir del afuera en el adentro.

Esta atmósfera táctil tiene la sensualidad ruda de la aspereza del concreto que domina el lugar con la plasticidad de sus estructuras. A ella se oponen sutilmente los pisos pulidos, fríos, con la apariencia casi húmeda de sus materiales que

refrescan el lugar y, frente al deslumbramiento exterior, tranquilizan la mirada. Los revestimientos de mosaico vitrificado de las paredes contribuyen, con su superficie cromática, resbalosa, a conferir al lugar una sensación de aceitada protección del calor y de luminosidad extrema, que incitan a la alegría, la frescura y el confort.

Se desea eliminar fronteras y, a la vez, alcanzar riqueza formal y artística, disolver límites, lograr la libertad que el clima y la abundancia económica de esos años permiten.

## ■ EL AULA MAGNA

La pieza principal del corazón de la Ciudad Universitaria de Caracas es el Aula Magna. Burbuja protegida por dos pieles: la exterior, dura, de la estructura y los cerramientos, y la piel más blanda de plafones, paredes internas y revestimientos, que permiten el aislamiento del exterior y el acondicionamiento acústico esperado.

Pero ésta no es una burbuja vacía, está llena de regalos, de ofrendas para la vista y el oído, que uno de los más importantes artistas del siglo XX, Alexander Calder, nos hiciera, junto con Villanueva y Robert B. Newman, encargado de que podamos percibir los sonidos de la manera más apropiada, con el tiempo de reverberación y los atributos acústicos adecuados a los usos previstos. La vista y el oído se recrean indiferenciadamente en el Aula Magna. El arte ha establecido finalmente la unión con la técnica dentro de un espacio arquitectónico que calma y derrama las expectativas de las vanguardias de los años veinte y precedentes. La iluminación de la gran sala termina de dar vida a las grandes paredes que se animan, adquieren relieve y textura para alojar las luminarias, complementando así este espacio sublime.



11. Aula Magna, vestíbulo de acceso, 1952-1953.

16/ Las obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas están reseñadas en el libro con textos de varios autores, coordinado por Marina Gasparini, (1991). También en la Guía. Obras de Arte de la Ciudad Universitaria de Caracas, de Antonio Granados Valdés (1974).

Un universo acuoso parece invadir la gran burbuja donde se desplazan peces de colores, navegan veleros, planean platillos voladores, o revolotean cromáticas nubes de formas variantes. El arte abstracto, disuelto en las respuestas a los problemas del sonido y del oír, permite que la fantasía de cada espectador vague ociosa o se recree en el mirar.

El contenedor externo de la gran sala, con su inmenso volumen, planteó al arquitecto un difícil problema de escala dentro del *campus*. La presencia de sus grandes dimensiones fue resuelta mediante plataformas que se le anteponen y dan lugar a la Plaza Cubierta. Este recurso de la ubicación de un primer plano horizontal delante de los volúmenes altos, bastante frecuente dentro de la Ciudad Universitaria de Caracas, mitiga la violencia de la gran altura de la sala. En el exterior, la presencia de árboles alrededor de la parte posterior del escenario, desempeña un papel similar de atenuación del gran volumen despojado.

El sistema portante del Aula Magna, diseñado por la firma danesa Christiani y Nielsen, constituye uno de los problemas más difíciles de resolver en este espacio libre de columnas, para permitir la visibilidad del escenario y la transparencia del lugar. La estructura se resolvió mediante una gran cercha ubicada en la confluencia del escenario con la sala, la cual soporta grandes costillas que recuerdan la osamenta de un inmenso animal marino varado en la playa. La hilera de columnas dispuestas radialmente, que dan forma a su vez a las siete entradas principales, reciben las altas vigas de las cuales cuelga el techo del gran vestíbulo que cobija también las rampas de acceso al balcón. Este techo, cual lona tendida que se eleva hacia afuera, permite que las plataformas de la Plaza Cubierta se solapen por debajo de su superficie alabeada sin hacer contacto con ella, dejando que un hilo de luz penetre por la estrecha ranura curva, proclamando la independencia de los elementos de la cubierta.

17/ Cfr. Immanuel Kant (1992).  
*Crítica de la facultad de juzgar*, § 23.

12. Aula Magna, vista del interior,  
1952-1953.

Las rampas de acceso al balcón no son solamente elementos utilitarios de ascenso, sino objetos tectónicos que se acercan al velo del cerramiento inmediato y permiten que este ascenso se transforme en atractivo caminar, no sólo para el que sube, sino también para el que contempla el movimiento del público desde abajo. La luz filtrada por los tamices contiguos completa el espectáculo del trasladarse y el mirar, por el efecto cinético que aporta al entorno. Estas rampas, exentas, habitan el espacio del gran vestíbulo, haciendo gala del principio corbusiano de independencia de los elementos arquitectónicos en el lugar. Sus soportes, no son sólo columnas, sino piezas escultóricas que hacen gala, además que de su comportamiento como estructuras, de su superficie áspera de concreto que se enriquece con las luces y sombras de los calados inmediatos.

En el Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas se logró el espacio sublime, el lugar que, siguiendo a Kant, place por sí mismo y no supone juicios lógicos ni de los sentidos, sino juicios de reflexión igualmente válidos: es el ámbito violentador de la imaginación que incita a la admiración o al respeto.<sup>17</sup>

En el Aula Magna se conjugan muchos paradigmas que aún de forma independiente se mantuvieron como objetivos a alcanzar durante el siglo XX. Es el lugar donde se logra la síntesis de las artes, espacio orgánico y vivo, expresión de lo constructivo a niveles poéticos y, a la vez, materialización de una modesta y sencilla grandeza.

## ■ LA OBRA MAESTRA Y LO SUBLIME

### El logro del guión interno

El corazón de la Ciudad Universitaria de Caracas es el lugar de lo sublime, territorio que atrapa al espectador, lo impacta y hace sentir intensamente la percepción del logro estético. Es el emplazamiento dilatado que impone



la necesidad de su recorrido, que incorpora el tiempo, que hace posible el descubrimiento, la sorpresa, el asombro, el encontrar, el gozo distendido del desplazarse. Constituye el ámbito donde se produce el encuentro y la disolución de las fronteras entre el observador y el objeto motivo de la contemplación, atmósfera del arrobamiento del espíritu ante lo espléndido, esplendor que se ha logrado gracias a la fusión del creador con la conquista de su genio. En este sentido ha escrito Stefano Zecchi:

El alma y la cosa están unidas en la fantasía que crea el lenguaje sublime; un lenguaje que no se limita a describir, sino que se encarna en las cosas y, por tanto, funde la vida del escritor (alma) con las cosas que tienen (toman) vida.<sup>18</sup>

Lo sublime en la arquitectura debe verse más allá de la utilidad, de lo tangible, se encuentra en el embrujo que algunas obras y lugares logran transmitir, es fuerza de revelación,<sup>19</sup> que se ha logrado aquí, no aislada como sorpresa en un entorno agresivo, sino fundida en un microclima inventado para esta latitud, su paisaje y vegetación, para su luminosidad, que no puede separarse de las obras de los artistas que en ella habitan. Nos encontramos aquí ante la materialización de la utópica búsqueda de la obra de arte total, ante la creación de una atmósfera de lo artístico. Con respecto al mundo en el cual existe el arte, ha dicho Adorno:

Lo que impulsa al arte es la contradicción entre su embrujo, resto rudimentario del pasado, presencia inmediatamente sensible, y el mundo desmitificado en que existe, y en el que no puede renunciar completamente a la magia.<sup>20</sup>

En el corazón de la Ciudad Universitaria de Caracas se alcanza lo sublime, en la intensidad que se produce por la concentración de ideas y expectativas que han podido hacerse realidad. Estos frutos constituyen, a la vez, el logro

de un guión interno que el autor ha ido persiguiendo con insistencia con el pasar de los años. Este logro refleja la tenacidad y la fuerza de la fe en el fruto posible que sintetiza respuestas a búsquedas anteriores que no le han entregado satisfacción completa. Expresa la insistencia paciente y tesonera en su prosecución de un ideal que no lograba formalizarse completamente.

El arquitecto y su alma reaparecen en los lugares que él creó: en las sonoridades que las distintas durezas de los materiales producen, en la percepción del caminante que pasa del resplandor de la Plaza del Rectorado a la penumbra y frescura de la Plaza Cubierta con su intimidad llena de sorpresas, en los sutiles giros de sus volúmenes y en su intenso colorido, junto a la aspereza gris del concreto, en el deslumbramiento ante el descubrimiento de la inmensidad y la síntesis de las expectativas de todo un siglo en el interior del Aula Magna.

En este corazón universitario, la plaza plana y refrescante permite percibir lo inmenso del Aula Magna sin dejar que su presencia apabulle; ella dosifica nuestra percepción de lo extraordinario.

Con la Plaza Cubierta y el Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas, Carlos Raúl Villanueva logró una obra maestra; en ella se cumplió la culminación de un proceso y la expectativa de una época. Su obra se volvió universal, un monumento de la humanidad.

18/ Stefano Zecchi (1994).  
*la belleza*, p. 56.

19/ *Ibidem.*, p. 54.

20/ Theodor W. Adorno (1971).  
*Teoría estética*, p. 82.

## BIBLIOGRAFÍA

<p>ABBAGNANO, Nicola 1992 <i>Diccionario de filosofía.</i> Versión castellana de Alfredo Balletti, segunda edición, Fondo de Cultura Económica, México.</p>	<p>GRANADOS VALDÉS, Antonio 1974 <i>Guía. Obras de Arte de la Ciudad Universitaria de Caracas.</i> Comisión de Conservación de las Obras de Arte de la Ciudad Universitaria de Caracas, Universidad Central de Venezuela, Caracas.</p>	<p>SCHILLER, Friedrich 1990 "Sobre lo sublime". <i>Escritos de estética</i>, (ensayo de 1911), versión castellana de Manuel García Morente, María José Callejo Hernanz y Jesús González Fisac. Tecnos, Madrid.</p>
<p>ADORNO, Theodor W. 1971 <i>Teoría estética.</i> Versión castellana de Fernando Rízaa. Taurus, Madrid.</p>	<p>HARTMANN, Nicolai 1977 <i>Estética.</i> Versión castellana de Elsa Cecilia Frost, Universidad Nacional Autónoma de México, México.</p>	<p>TEDESCHI, Enrico 1980 <i>Teoría de la arquitectura.</i> Nueva Visión, Buenos Aires.</p>
<p>BOESINGER, Willy 1964-1970 <i>Le Corbusier.</i> <i>Œuvres complètes</i>, vol. 8, Les Éditions d'Architecture Artemis, Zurich.</p>	<p>KANT, Immanuel 1992 <i>Crítica de la Facultad de Juzgar.</i> Versión castellana, introducción, notas e índices, de Pablo Oyarzún. Monte Ávila Latinoamericana, Caracas.</p>	<p>ZECCHI, Stefano 1994 "La belleza sublime". <i>La belleza</i>, versión castellana de Mar García Lozano. Tecnos, Madrid.</p>
<p>BURKE, Edmund 1985 <i>Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello.</i> Versión castellana de Don Juan de la Dehesa (1807). Con prólogo de Valeriano Bozal titulado "Sublime, Neoclásico, Romántico", Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Valencia.</p>	<p>1988 <i>Crítica de la razón pura.</i> Versión castellana de Pedro Rivas. Sexta edición, Alfaguara, Madrid.</p>	<p>1991 <i>Obras de Arte de la Ciudad Universitaria de Caracas.</i> Coordinado por Marina Gasparini, Universidad Central de Venezuela Monte Ávila/Conac, Caracas.</p>
<p>CLARK, Kenneth 1980 <i>¿Qué es una obra maestra?</i> Versión castellana de Antonio Desmots. Icaria, Barcelona.</p>	<p>LYOTARD, Jean François 1993 "Lo sublime y la vanguardia", <i>Cuadernos del Círculo</i>, nº 1, Visor, Madrid.</p>	

