

Alberto SATO

RESUMEN

La Ciudad Universitaria de Caracas del arquitecto Carlos Raúl Villanueva constituye una puesta en escena de temas y puntos de vista que se han debatido en el seno de las discusiones del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) de post guerra. El Corazón de la Ciudad, la Nueva Monumentalidad, la Integración de las Artes, fueron temas del debate moderno en el seno de los Congresos del CIAM. *Bajo esta luz*, la Segunda etapa de la construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas cobra un sentido que trasciende aspectos locales, a la vez que establece límites. En efecto, alejados del tema de la reproductividad, los Congresos del CIAM de Bridgwater, de Bergamo, Hoddesden y Aix-en-Provence conformaron la plataforma de ideas que en buena medida explica la experiencia de Carlos Raúl Villanueva.

LA SÍNTESIS DE CARLOS RAÚL VILLANUEVA

ARTÍCULOS

ABSTRACT

The *Ciudad Universitaria de Caracas* built by architect Carlos Raúl Villanueva constitutes a stage set of the themes and points of view discussed within CIAM Congress after the II World War. The "Heart of the City", the "New Monumentality" and the "Integration of the Arts" were topics of the Modern Movements's debate within the CIAM Congress. *Under such light*, the second stage of the university city's construction grant a sense which overpass local aspects, and establish his own limits. In fact, and far from the theme of reproductibility, the Bridgewater, Bergamo, Hoddesden and Aix-en-Provence's Congresses conformed the ideological platform that give us some explanation of Carlos Raúl Villanueva's experience.

Palabras clave

Ciudad Universitaria. Carlos Raúl Villanueva. Corazón de la Ciudad. Nueva Monumentalidad. Integración de las Artes.

Key-words

University City. Carlos Raúl Villanueva. Heart of the City. New Monumentality. Integration of the Arts.

Recibido: 18/02/04
Aceptado: 27/05/04

La Ciudad Universitaria de Caracas constituye una puesta en escena de intereses y preocupaciones de algunos miembros del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) respecto de lo que se dio en llamar *Civic Center* o más bien *The Heart of the City*. Trataré de establecer algunas relaciones entre el debate de los CIAM y esta obra de Carlos Raúl Villanueva.

Las relaciones que se pueden establecer entre esta experiencia y el CIAM encuentran su punto de origen en los enunciados del profesor Siegfried Giedion. El recorrido de dichos enunciados señala caminos convergentes en la experiencia venezolana, no sólo debido a una metódica permeabilidad cultural, sino, también a la condición de fértil campo de experimentación, donde según Le Corbusier: *"bajo semejante luz, la arquitectura nacerá"*¹.

En 1943, lejos de la contienda mundial, el profesor Siegfried Giedion expresó su preocupación sobre los centros comunitarios cuando escribió acerca de la necesidad de una "Nueva Monumentalidad".² En ese ensayo, Giedion advertía sobre la necesidad de reinstalar la memoria, aspirando a una *Kunstwollen* que reflejara el Espíritu Moderno, un espíritu integrador entre Arte y Ciencia, entre Pasado y Presente, entre los seres humanos, más allá de su ideología y de la política³. La Nueva Monumentalidad requerida por Giedion se refería a la *Integración*, al trabajo en colaboración entre pintores, escultores y arquitectos, reiteraba un cuestionamiento a la *mera satisfacción funcional*, centraba su atención en los *centros comunales* y en la necesidad de su *planificación*. Estas proposiciones tenían destinatarios inmediatos: los miembros del CIAM. En ese mismo año, José Luis Sert, Fernand Léger y Siegfried Giedion suscribieron un documento denominado "Nueve puntos sobre monumentalidad—Necesidad humana". Su contenido, confrontado con la "Carta de Atenas", aparece como una lectura crítica, no sólo de lo que la Carta planteaba, sino también de algunos presupuestos de

la arquitectura de las vanguardias. En efecto, los puntos doctrinarios de la Carta de Atenas, encuentran su antecedente en la Declaración de La Sarraz, que indicaba: *"El urbanismo no podría ser sometido exclusivamente a las reglas de un esteticismo gratuito. Por su esencia, es de orden funcional"*. Pero este documento estaba dirigido a las autoridades, es decir, a la política.⁴ La Nueva Monumentalidad, en cambio, estaba dirigida a los arquitectos y urbanistas. Giedion insistía en una unidad cultural, como lo planteaba Riegl en la relación entre el sujeto y la realidad en un preciso momento de la historia. Así, en el debate del CIAM, se intentaba desplazar el tema nuclear de la reproductibilidad.

En América Latina y en Venezuela, la llamada urbanística de los CIAM, entendida como un cuerpo de reflexiones e indicaciones generales -muchas veces contradictorias- acerca de las intervenciones urbanas, adquirió un valor normativo, o por lo menos experimental. Es paradójico que el orden confuso se constituya en norma, pero en Latinoamérica, los 95 puntos de la Carta de Atenas, la "Grille del CIAM", los escritos de los miembros del CIRPAC (Comité Internacional por la Solución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea) y del ASCORAL (Asamblea de Constructores para una Renovación de la Arquitectura), se constituyeron en obligados puntos de referencia.

■ LAS CIUDADES UNIVERSITARIAS EN LATINOAMÉRICA COMO SIMULACRO URBANO

Estar al margen de la ciudad cuando se está dentro de ella es un estigma contemporáneo que la realidad, lenta e inexorable, parece arrastrar a todos. En efecto, los centros comerciales y empresariales, los rascacielos y los *theme parks*, se instalan en el interior de las ciudades, ocupan su territorio y absorben su propio rol de cosa pública. En este orden de ideas, el sustituto

1/ Le Corbusier, *Precisiones*, p. 34.

2/ "Dónde se reúnen las masas? [...] Se ha perdido en buena parte el sentido para apreciar un conjunto de edificios, tal como lo presenta un centro comunal, el sentido de la integración [...] Pero la gran pregunta que hoy se plantea en forma candente es ésta: ¿De qué manera se verá satisfecho?" [...] En países en los que la arquitectura moderna se había impuesto pronto y en los que se les

habían encomendado edificios comunales que exigían algo más que la solución de meros problemas funcionales, fue dado observar que a dichos edificios les faltaba algo. Este algo era la imaginación arquitectónica [...] que habría podido satisfacer el anhelo de monumentalidad. A ello se agregó algo decisivo: el arquitecto, el escultor y el pintor habían perdido contacto entre sí. Ya no sabían trabajar en colaboración". Giedion, Siegfried (1957): "Sobre una nueva

monumentalidad" en: *Arquitectura y Comunidad* (1982), p. 32-35.

3/ Ver: Solá-Morales, Ignaci (1982). "Toward a Modern Museum: From Riegl to Giedion", pp. 69-77.

4/ Ver: Ciucci, Giorgio (1981). "The invention of the Modern Movement", pp. 68-91. Banham, Reynier (1963). "CIAM", in *Encyclopedia of Modern Architecture*, pp. 70-73.

urbano se diferencia del simulacro y, a su vez, de la utopía, y en América Latina la construcción de ciudades universitarias constituye un antecedente significativo que, a diferencia de los casos anteriores, se presentan como modelos, como realización de la utopía moderna.⁵ De este modo, el simulacro de la urbanística del CIAM se hizo presente en estas coordenadas geográficas y culturales.

Una especial circunstancia histórica facilitó las condiciones específicas para el desarrollo de las ciudades universitarias en Latinoamérica, colocando en escena la urbanística de los CIAM de un modo espectacular: la modernización del sistema universitario debía transformar su tradición humanista a favor del protagonismo de la ciencia y la tecnología, adecuándose a las nuevas directrices del progreso y de los nuevos roles asignados a la sociedad latinoamericana. Para estos fines, las estructuras físicas de las universidades tradicionales, cuyas dependencias se mezclaban con el tejido de las ciudades, se mostraban ineficientes y obsoletas.

Conforme a la situación de atraso del continente, el programa universitario no concluía sus objetivos con la realización de nuevas edificaciones, sino que debía constituirse en un modelo de mayores alcances. Señalaba Darcy Ribeiro *“que la ciudad universitaria no sea reflejo del desarrollo alcanzado por la sociedad, sino que sea ella misma un agente de aceleración del progreso global de la nación.”*⁶

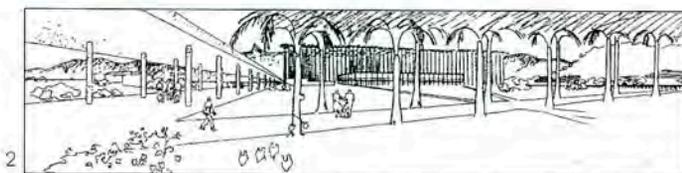
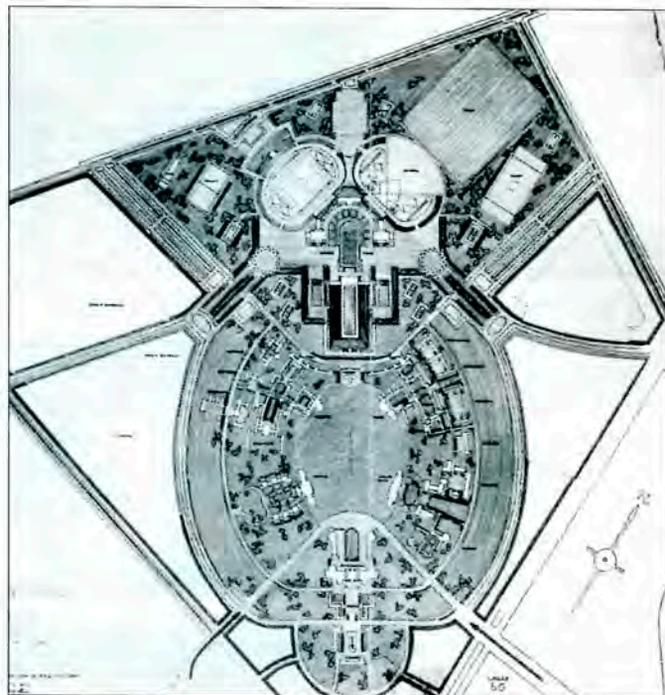
En pocos años surgieron proyectos universitarios en casi todo el continente: Bogotá (1935), Rio de Janeiro (1936), Caracas (1944), Panamá y Santo Domingo (1946), Tucumán (1947), México (1949), El Salvador (1955), que entre otras más, estaban destinadas a satisfacer el programa de modernización educativa.⁷

5/ Afirmaba Baudrillard que el principio de equivalencia sustituye al principio de la utopía. En primer término, sólo es posible concebir la simulación en el seno de lo real, es decir, la simulación debe realizarse, hacerse visible instalándose en el mundo material, quizás de manera más manifiesta y exacerbada que el objeto al cual se refiere, porque el enmascaramiento es una indicación, un llamado de atención acerca de la existencia de algo que se quiere

señalar. Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y Simulacro*, p. 17.

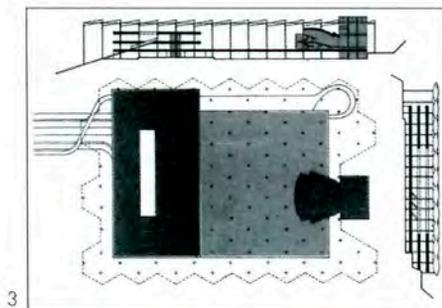
6/ Ribeiro, Darcy (1971). *La Universidad Latinoamericana*, p. 27.

7/ Grijalba, Gonzalo Abad (1966). «La nueva Universidad latinoamericana».



1. Universidad Nacional de Bogotá, 1935. Plan maestro del arquitecto Leopoldo Rother.

2. Ciudad Universitaria de Rio de Janeiro, explanada de las diez mil palmeras, 1936.



3



6



4



7



5

3. Plaza Cubierta de la Universidad de Tucumán, 1947.

4. Patio del Museo de Arte en la Ciudad Universitaria, recinto de Río Piedras, Puerto Rico, arq. Henry Klumb, 1945.

5. Corredores cubiertos de la Universidad de Panamá, El Cangrejo, arqs. Ricardo Bermúdez, Octavio Méndez Guardia y Guillermo De Roux, 1946.

6. Harkness Common, arq. Walter Gropius, Harvard, Mural de Joan Miró, 1950.

7. Harkness Common, Harvard, arq. Walter Gropius, Mural de Herbert Bayer, 1950.

Estas ciudades gozaron del privilegio de ser proyectadas y realizadas en condiciones de partida envidiables: un solo equipo de proyectistas, una sola propiedad del suelo, terreno libre de preexistencias urbanas y autoridades nacionales dispuestas, con entusiasmo y orgullo, a construir su paradigma moderno. De este modo, la Nueva Universidad instalaba el programa funcional del *zoning*: Trabajo, Habitación, Esparcimiento, vinculados por medio de un sistema de circulaciones en donde el peatón transitaba fuera del contacto inmediato con automóviles, disfrutando los escenarios vegetales de una ciudad verde. Así se presentan como referencia para la ciudad real, son simulacros que intentan poner en juego un posible comportamiento real, y configuran un escenario donde es posible advertir la aspiración funcionalista de un modelo de ciudad. De esta manera, las utopías redentoras expresadas en ámbitos físicos para nuevas formas de vida, han encontrado en el continente el *locus* apropiado.

■ EL CORAZÓN DE LA CIUDAD

El 8º Congreso del CIAM celebrado en Hoddesden, en julio de 1951, atendió el tema del Corazón de la Ciudad promovido por el MARS (Modern Architectural Research Group). Este grupo señalaba: «*Elemento esencial de todo verdadero organismo es su centro o núcleo, que aquí llamamos el Corazón [...] se hace precisa la creación de un especial ambiente físico en el que pueda manifestarse de un modo concreto el sentido de la comunidad. Este es el corazón físico de la comunidad, su centro, su núcleo*».⁸ Y bajo el subtítulo de «La Arquitectura, la pintura y la escultura en el Corazón», José Luis Sert agregaba el ingrediente estético enunciado en 1943: «*Al CIAM no le interesa solamente el estudio del Corazón como elemento urbanístico, sino que también considera importante esta labor de exploración porque abre un nuevo campo a la arquitectura moderna [...] De otra parte, la mayoría de los arquitectos modernos se han dado perfecta cuenta de que ya*

8/ Estas declaraciones fueron citadas por Sert, que señalaba: «*Para acabar con este desordenado proceso de descentralización es preciso crear una corriente contraria, es decir, lo que podríamos llamar un proceso de recentralización [...] estas zonas requieren de un tratamiento especial, del que nunca se habían ocupado hasta ahora los estudios urbanísticos*» Sert José Luis (1961). *El corazón de la ciudad*, p.4-6.

9/ *Ibidem*, p. 14.

10/ *Ibidem*, p. 17.

*ha acabado la época de la arquitectura racional, cuya única preocupación era la de limpiar de antiguallas las casas y expresar la función práctica. Hoy se tiende decididamente hacia una mayor libertad plástica, hacia un vocabulario arquitectónico más completo... Un nuevo acercamiento entre las artes plásticas enriquecerá el lenguaje arquitectónico, y esta colaboración ayudará a la propia arquitectura a desarrollar mayores valores plásticos, mayor calidad escultórica».*⁹

Giedion, insistiendo en la búsqueda del Espíritu del Tiempo, decía: «*Podemos observar que en el arte contemporáneo -poesía, música, pintura, arquitectura- se ha venido desarrollando en los últimos cuarenta años un nuevo lenguaje, surgido de las profundidades de nuestra propia época, por artistas que raramente pertenecen a un determinado credo religioso o poseen convicciones políticas bien definidas*».¹⁰ Cabrá distinguir el sentido de esta “profundidad”. Sin lugar a duda, Giedion fue un historiador en acción. La “profundidad” fue la aspiración conciliadora que disolvía, en aras de la civilización, todos los conflictos sociales e ideológicos.

De esta manera, el tema del Corazón quedaba institucionalizado no sólo como una estrategia de intervención urbanística de la reconstrucción europea, sino como un desplazamiento de las hipótesis maquinistas de las vanguardias. Este aspecto, incorporado en la urbanística de los CIAM, no modificaba sustancialmente la estrategia funcionalista, pero advertía la importancia de la centralidad, de sus razones históricas y sociales, y es un dato de especial importancia para el análisis de las ciudades universitarias.

Las ciudades universitarias de Latinoamérica, además de realizar el programa funcional, disponían de centros para la vida social, académica y cultural. La Plaza definía una condición nuclear, alrededor de la cual se

organizaba el resto de las construcciones. De este modo, la regularidad y la indiferencia de la serie se rompía en función de la centralidad reclamada por el Corazón de la Ciudad: hacia este Centro Cívico o Comunitario convergían los edificios de «carácter». En el proyecto de la Ciudad Universitaria de Río de Janeiro, la explanada de las diez mil palmeras imperiales formaban una plaza que articulaba el Corazón Universitario. En el «centro cívico» de Tucumán, Argentina, la plaza se protegía con un cobertizo diseñado con cáscaras cónicas y convexas soportadas por columnas, bajo las cuales se agrupan el Teatro, locales de exposiciones, Museo, Sala de Concierto y de entretenimientos, además de todos los servicios públicos y de abastecimiento. Al descubierto, la amplia Plaza de la Universidad Nacional Autónoma de México, también agrupa las actividades principales del recinto.

En el caso de la Ciudad Universitaria de Caracas, Villanueva sintetizó sus propósitos: "...realizar una posible integración de las Artes Mayores en el Centro Comunal de la Ciudad Universitaria...."¹¹ Es decir: Ciudad-Centro Comunal-Integración artística, el programa de la Nueva Monumentalidad formulado por Giedion en 1943.

VILLANUEVA Y EL CORAZÓN DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE CARACAS

Para el desarrollo del proyecto, Villanueva no integró un equipo de arquitectos, más bien conservó la práctica académica del *Atelier* y asumió personalmente el proyecto de la totalidad del conjunto así como la jardinería de sus espacios abiertos.

En 1949 comienza a trabajar junto a él Juan Pedro Posani, un joven italiano de 17 años, que será el único asistente que lo acompañará en este proyecto, ininterrumpidamente, hasta 1958. Este hecho, aparentemente anecdótico,

indica un detalle significativo: Posani había recibido la primera edición de la *Storia* de Zevi a escasos meses de su publicación y junto a Villanueva, leían y discutían con fascinación las proposiciones de la "poética de la arquitectura orgánica" que se convirtió en una guía proyectual¹². Villanueva expresaba: "*Después de la última guerra, aumentan los ejemplos interesantes: comienzan a ser corrientes las proposiciones y realizaciones del llamado urbanismo orgánico. Este trata de compactar, de integrar las distintas funciones urbanas, fundándose para ello en analogías con la morfología natural. Mantiene así las clasificaciones zonales y sus especializaciones, pero procura evitar las separaciones mecánicas, las diferenciaciones esquemáticas, de corte teórico. Se habla de arterias, de pulmones, de organismos vivos, de células, de corazón de la ciudad...*"¹³

A esta adhesión, se agrega su particular *feeling* con la arquitectura colonial: en su único libro *Caracas en Tres Tiempos* publicado en 1950, establecía el vínculo entre la llamada arquitectura funcional con la lógica de las costumbres constructivas coloniales.¹⁴ Después agregaba: "...los grandes corredores alrededor de nuestros patios y los que sirven de fachada a nuestras actuales 'casas de hacienda', fueron hechos sin idea preconcebida de recargar la arquitectura ni de buscar un efecto puramente plástico, sino de crear simplemente zonas de reposo y de sombra... permítaseme recordar el tema tratado en el último Congreso de Arquitectos Modernos celebrado en Hoddesdon, Inglaterra: consistió en la necesidad de prever, en la expansión de nuestras ciudades, grandes espacios abiertos, verdaderos centros cívicos destinados a la reunión de sus habitantes. ¿No significa esta recomendación la vuelta al objetivo de las 'Plazas Mayores' preconizadas por las Leyes de Indias, el regreso a la finalidad de nuestras antiguas Plazas Públicas, cerebro y corazón de nuestras ciudades coloniales?"¹⁵

11/cit. En: Gasparini, Marina (1991). *Obras de arte en la Ciudad Universitaria de Caracas*, p. 24. El comentario fue hecho a finales de los años sesenta y se refería a la obra de Henri Laurens.

12/ "El dinamismo orgánico refleja y promueve los comportamientos del hambre, apunta a los contenidos y a las funciones; al traducirlos en espacios creativos, que implican disonancias físicas y nerviosas, amplia

los horizontes figurativos del racionalismo..." Zevi, Bruno (1980). *Storia dell'architettura moderna*, p. 248-49.

13/ Villanueva, Carlos Raúl (1965) *Escritos*, p. 24.

14/ "Los grandes renovadores de hoy propugnan una arquitectura funcional, es decir, aquella que sabe utilizar con lógica e inteligencia los materiales de cada región y, al mismo tiempo, hace desempeñar a cada uno de ellos un papel y una función perfectamente determinados en el conjunto arquitectónico. Pues bien, si se trata de función y se escucha la voz de esos grandes renovadores, se debe reconocer el sentido funcional de nuestra arquitectura colonial por el

juicioso empleo de los materiales que ella utilizó..." Villanueva, Carlos Raúl (1966). *Caracas en Tres Tiempos*, pp. 37.

El texto original fue publicado en París, en Julio de 1950 con el título "La Caracas de ayer y de hoy".

15/ Villanueva, Carlos Raúl (1965) *Escritos*, Op. Cit. P. 10.

De este modo, la formación *Beaux Arts* de Villanueva no solamente facilitaba el manejo de los *Grands Ensembles* y conformar el "carácter" a las edificaciones; también permitió la capacidad, ecléctica al fin, de sumar y mezclar ideas y pensamientos distintos. En este sentido, la "arquitectura moderna" de Villanueva se somete a las consideraciones zevianas y a las tradiciones coloniales. Esta condición desorienta las lecturas de Villanueva, especialmente a partir de 1952, año del proyecto de la Plaza Cubierta, el Aula Magna y de la Integración de las Artes. En efecto, el Corazón de este proyecto tiene una dosis de las "antiguas Plazas Públicas"; la disolución de las formas parece afectada por una interpretación del organicismo zeviano; y finalmente, la Integración de las Artes fue la aspiración artística guiada por la "Nueva monumentalidad" de Giedion, Léger y Sert.

La búsqueda de alternativas que trascendieran la rigidez del programa académico original del proyecto de 1944, caminó los esfuerzos de Carlos Raúl Villanueva a esbozar soluciones que concluyeron en la célebre plaza. Por sus valores espaciales y artísticos intrínsecos, logró desplazar a la plaza original: con esta solución, se disolvía la axialidad del conjunto y el centro de actividad de la Ciudad Universitaria se alejó definitivamente de sus puntos de partida. El procedimiento proyectual para esta nueva etapa consistió en una sistemática "ruptura de geometrías" y, como él mismo le insistía a su asistente Posani, en "romper la ortogonal, hacerlo orgánico".¹⁶ Esta ruptura de simetrías alcanzó al Hospital, el edificio más importante del conjunto de medicina construido en la primera etapa, de 1944 a 1947. Para ello solicitó al artista plástico Mateo Manaure que disimulara la simetría de la edificación aplicando colores sobre su fachada.

Entre la autonomía de la «explanada de las diez mil palmeras imperiales» del proyecto lecorbusiano, hasta la máxima inclusión de actividades bajo la

16/ "CRV desarrolló una manera sutil de "romper la geometría", con una modalidad muy suya que consistía en esbozar una forma simple y rígida, en la cual estuvieran contenidas todas las relaciones funcionales, para luego proceder a un lento trabajo de ruptura, de desarticulación, moviendo aquí, empujando allá, torciendo más acá. Buscando una correlación más "verdadera" más real, menos abstracta y formalizada... La acción de "romper la geometría" o "romper

el eje" quizás representaba para la formación particular de CRV, algo más que un recurso formal, en el fondo tan legítimo como cualquier otro. Probablemente en ella se proyectaba y se volvía a repetir a cada instante el conflicto interno y silencioso entre el empaque clásico de su aprendizaje *Beaux-Arts* y el convencimiento funcional de su ejercicio profesional en Venezuela." Posani, Juan Pedro (1978). *Arquitecturas de Villanueva*, p. 22.

cubierta de la Universidad de Tucumán, la Plaza Cubierta de la Universidad Central de Venezuela se distingue por su indeterminación: en efecto, no es suficientemente autónoma como construcción ni se constituye en la antesala o marquesino de los edificios del Rectorado, Paraninfo, Aula Magna, Sala de Conciertos y Biblioteca, que integran el "Corazón de la Universidad". Las cubiertas que conforman la Plaza Cubierta se extienden como galerías, se interrumpen y vuelven a aparecer, como fragmentos en la articulación de todo el conjunto.

El desinteresado carácter simbólico que proporciona protección en un ambiente rodeado por obras de arte murales y exentas modernas, tienen su punto de mayor expresión en el interior del Aula Magna, con las «nubes» de Calder, desestimando aspectos formales de su volumetría.¹⁷ El tránsito de un transeúnte desde la calle hasta una butaca del Aula Magna es inquietante: desde el exterior el paseante advierte masas irregulares de concreto "almost brutal", como decía Hitchcock;¹⁸ inadvertidamente comienza a cubrirse de sombras; luego se ubica en un recinto virtual compuesto de fragmentos de volúmenes, muros calados y obras artísticas y finalmente, el interior de la sala del Aula Magna, se cubre de las "nubes" de Calder: otra vez el cielo, abierto hacia una nueva dimensión. La paradoja es que se entró hacia fuera.

■ LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES

Desde sus primeras obras públicas, Villanueva había incorporado obras escultóricas dentro del espíritu decorativo de la tradición académica. En efecto, en los Museos de Ciencias y de Bellas Artes de 1936 y el conjunto de El Silencio, de 1941, las edificaciones se adornaron con esculturas y sobrerelieves de Francisco Narváez, dentro de un figurativismo emblemático que también se hizo presente en la primera etapa de la Ciudad Universitaria

17/ "El Aula Magna no posee 'fachadas'. Es ella un único cuerpo concluido y terminado, cuyos lados tienen distinto valor, pero no se separan entre sí escalonándose en rígida jerarquía: primero la fachada principal, luego las secundarias y, por último, las de servicio, etc. En efecto, las entradas no son visibles desde la calle, el edificio está ubicado diagonalmente y no dirige ninguna fachada hacia ella. La toca en un punta y luego se aleja abriéndose

como un abanico. Aquí la teoría de la jerarquía de las fachadas se ha derrumbado: han recibido todas el mismo cuidado y la misma importancia en el proceso de la creación. Lo único que las distingue es el carácter, es decir su significado... La estructura del Aula Magna no es una estructura bonita. Se trata más bien de una estructura dura y seca, sin adorno ninguno: su único orgullo y razón de ser es la función... En todo el edificio no se descubre ni un solo detalle de

con obras como "La Educación", "La Ciencia" o "El Atleta", precediendo las edificaciones, a la manera de señalizaciones urbanas. Sin embargo, la ruptura conceptual llevada a cabo a partir de 1952 desechó este procedimiento decorativo. En junio de 1952, Villanueva comunicó a las autoridades del Departamento de Proyectos del Instituto de la Ciudad Universitaria que ya estaba en conversaciones con algunos artistas extranjeros: en efecto, había establecido contacto con Giedion, Léger y Bloc y ya disponía de un numeroso grupo de artistas que estaban dispuestos a colaborar con esa empresa de una posible integración.

En un escrito que no guardaba relación con esta experiencia, Lucio Costa destacaba acertadamente las condiciones para una posible integración artística: "...lo importante es que la propia arquitectura sea concebida y ejecutada con conciencia plástica, es decir, que el arquitecto sea, él mismo un artista. Porque sólo entonces el pintor o el escultor tendrá condiciones de integrarse en el conjunto de la composición arquitectónica como uno de sus elementos constitutivos, ahora dotado de un valor plástico autónomo. Se trata, por lo tanto, de integración más que de síntesis. La síntesis sobreentiende una idea de fusión...".¹⁹ La cita es oportuna porque sirve para explicar una clave en el proceso de integración artística en la Ciudad Universitaria de Caracas. Villanueva, más que un organizador, a la manera de Gropius en el Harkness Commons, fue un artista que compartió con Wilfredo Lam, Fernand Léger y especialmente Alexander Calder, no solamente procedimientos creativos, sino también afinidades de carácter y amistades profundas.

■ LA SÍNTESIS DE VILLANUEVA

Esta particular afinidad con las artes plásticas y, a la vez, sus indeterminaciones formales (o descuido) también se hacía presente en el

complacido refinamiento. ... A qué corriente estilística pertenece esta obra? Aunque no sea muy acertado formular esta pregunta en estos términos, es interesante tratar de ubicar el edificio dentro del movimiento nacional y extranjero. El Aula Magna evidentemente va más allá del movimiento racionalista. Por la libertad de composición, por la correspondencia entre el volumen exterior y el contenido, por la textura de las materiales utilizadas y el color de las

superficies, se ubica en pleno territorio orgánico. Y por el uso y el sentido de la luz natural, de los pequeños patios de la plaza, por lo mesurado de las fachadas y por la sinceridad y sencillez de ellas, constituye un primer atisbo de espíritu autóctono en nuestra arquitectura.* Posani, Juan Pedro, *Integral*, # 9, noviembre 1957.

proyecto de sus casas. Es interesante señalar la continuidad de preocupaciones en su propio ámbito: cuando en 1950 decide remodelar la vieja casa donde habitaba, su preocupación más íntima fue la ubicación de las obras de arte que hasta ese momento había atesorado: Morandi, Burle Marx, Narváez, Barrios, Manaure, González Bogen, la mayor parte de ellas de autores venezolanos o latinoamericanos que luego aumentarán y se complementarán con artistas europeos. Progresivamente, su entorno se enriquece con Calder, Pevsner, Moholy Nagy, Arp, Tauber-Arp, Miró, Léger, Lam, Tamayo, Tingely, Agam, Gabo, van Doesburg, Soto, Reverón, Vasarely, Niemeyer, Max Ernst, Herbin, Vieira da Silva, Matta, etc.

De acuerdo con las indicaciones observadas en los croquis de la remodelación de la vieja casa y la casa Caoma que construyó en 1951, la ubicación de las obras de arte parecen determinar un sentido público de la casa. En efecto, los muros se abren con "ventanas" hacia dimensiones universales; no sólo era la presencia cotidiana de "sus amigos", era la construcción de un espacio abierto hacia un paisaje artístico, abstracto. De la misma manera, Villanueva realizó la composición de las obras de arte en la Ciudad Universitaria. La relación de la casa con la obra de arte señala una pasión, pero también una forma de configurar el espacio, de darle significado.

En Sotavento, la casa de fin de semana que realiza en Caraballeda, en 1958, en las costas del Caribe, Villanueva construye el interior "como único valor".²⁰ Esta despreocupación por las formas de la masa construida deriva inicialmente de la atención puesta en la valoración del espacio interno, que Villanueva llevó hasta un límite extremo. Allí, los muros se pueblan de cuadros, los nichos de tallas coloniales, esculturas y objetos diversos, el resto son tamices de luz. La pérgola del patio de acceso y el jardín trasero

18/Hitchcock, Henry-Russell (1955). *Latin American Architecture Since 1945*, p. 48.

19/ Costa, Lucio (1968). "Art, manifestation normale de vie", *Lausanne*.

20/ "...Densa, un po' ingrata nelle proporzioni esterne..." Posani, Juan Pedro (1960) en: *L'Architettura*, N° 52, p. 687-89.

desdibujan los límites de la caja arquitectónica. El recorrido y la identificación del lugar evoca la Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria, cuyo interés no radica precisamente en su forma o volumen sino en ese ámbito semicubierto, ese espacio que asume una categoría nueva, porque no se constituye como transferencia o intermediación, sino que adquiere valor propio.

La indiferencia formal y también estructural, cada vez más acentuada en la obra de Villanueva, presenta una arquitectura que se sostiene casi exclusivamente por sus atributos ambientales. Esta situación desconcierta a quien busca referencias visuales. Villanueva declaraba: *"Considero que el medio expresivo específico de la arquitectura es el espacio interno, el espacio fluido, usado, gozado por los hombres. A partir de la invención esencial del espacio como lugar privilegiado de la composición, como clave secreta de todo el proyecto, se articula la caja volumétrica. Se concreta la estructura portante..."*²¹

La síntesis de Villanueva posee dos componentes inseparables: la integración artística desarrollada en un ámbito de formas indeterminadas no reducibles a geometrías simples, y los espacios semicubiertos compuestos de fragmentos arquitectónicos y piezas artísticas. Se podría arriesgar que la Ciudad Universitaria fue afectada por las preocupaciones iniciales de Giedion dentro del debate del CIAM, pero esta experiencia no se instaló en el discurso ni en las preocupaciones de sus miembros, salvo el profesor Giedion que presentaba la obra como una feliz realización de sus ideales, y comparaba el resultado de Villanueva con la "tardía cooperación" de Jacques Lipchitz en el Ministerio de Educación de Río y en el Harkness Commons de Gropius *"a difficulty that arises from one simple reason: they did not work together from the beginning"*.²² Sin embargo, el "Amphion"

21/ En: Villanueva, Carlos Raúl, *Escritos*, p. 13.

22/ Giedion, Siegfried (1992). *Walter Gropius*, p. 59.



8



9



10

8. *Pastor de nubes* escultura de Jean Arp, Ciudad Universitaria de Caracas.

9. *Amphion* escultura de Henri Laurens, 1937.

10. Escultura de Jacques Lipchitz en el Ministerio de Educación de Río de Janeiro, según esquema inicial de Le Corbusier y desarrollado por el "Equipo del Ministerio" liderado por Lucio Costa, 1936-1946.

de Henri Laurens era una pieza pequeña realizada en 1937 para otros fines; el "Pastor de nubes" de Jean Arp era un modelo de pequeñas dimensiones concebido en 1949; el "Dinamismo de 30 grados" de Antoine Pevsner fue realizada de menor tamaño en 1951; y "La Maternidad" del español Baltasar Lobo ya estaba construida; es decir, el conjunto de obras escultóricas más significativas de la Plaza Cubierta. Por último, la exitosa y quizás la más lograda integración -según las aspiraciones de Giedion- llevado a cabo en el interior del Aula Magna, no contó con el concurso inicial de Alexander Calder, porque el ingeniero en acústica Robert Newmann ya había proyectado una serie de paneles para el cielorraso y los muros. En realidad, el artista había sido invitado para la realización de un "móvil" en el lobby del Aula Magna.²³

Así, la "cooperación" con artistas que no conocieron nunca el lugar, que habían elaborado sus obras con anterioridad al proyecto y otros con el proyecto ya ejecutado, y que en definitiva nunca se reunieron en equipo, habla de un trabajo en colaboración muy extraño, que sólo puede ser explicado por la condición artística del arquitecto que comentaba Lucio Costa. Si a esto se añade que Villanueva no se dedicaba particularmente a la pintura o la escultura, sino a la construcción de pequeños artefactos,²⁴ podríamos concluir que el escenario de su integración se compone de otros presupuestos, y por estas razones la experiencia quedó circunscripta al ámbito de la excepcionalidad.²⁵

Desde el 2 de marzo de 1954, fecha de la inauguración de la Plaza Cubierta y el Aula Magna, el conjunto ha sido ponderado por la crítica como una obra "excepcional", es decir, única y con pocas articulaciones con los destinos futuros del debate moderno, ahora trasladado hacia la nueva generación del denominado *Team 10*.²⁶ Un mes después de una reunión del

team en la Abadía de Royaumont, en 1962, Villanueva dictaba allí una conferencia sobre la "Síntesis de las artes", pero ya las preocupaciones de las nuevas generaciones se colocaban en otro plano. Bruno Zevi, una de las matrices ideológicas de la poética de Villanueva, no encontró mayor interés en esa Síntesis²⁷. Resulta significativo que a excepción de Calder y Vasarely ningún otro artista plástico europeo visitó la Ciudad Universitaria, y tampoco lo hizo Giedion; Sert estuvo ocasionalmente en Venezuela debido a sus trabajos de planificación urbana con Guinand & Benacerraf.

En definitiva, durante muchos años, el conjunto fue objeto de admiración y parte del itinerario turístico en estas costas del Caribe, pero no actuó como catalizador de ningún aspecto del debate moderno; sin embargo, se presenta como la extraordinaria demostración de que la "Nueva Monumentalidad" intentó la utopía moderna de una integración expresada en obras que lograron la "cooperación" de un grupo que en realidad se disolvía, y la obra de Villanueva, más que expresar el "espíritu de la época" se convirtió en su opuesto: el espíritu de los tiempos contemporáneos señalaba caminos de dispersiones, más que de cooperaciones y de integraciones.

Sin embargo, y pese a la diferencia de procedimientos y enfoques, el Corazón de la Ciudad está presente en la Ciudad Universitaria de Caracas. Es un caso excepcional, porque fue una construcción *ex-novo*, sin preexistencias, llevada a cabo por un solo arquitecto, y se logró intervenir en aquello que se autoconstruía. Decía Sert: "Eran las ciudades las que hacían los núcleos..." y en este caso, creemos, la utopía fue realizada.

23/ Ver: Gasparini, Marina (1991). Op. Cit. pp. 24-28.

24/ "...Él mismo elaboraba, con la ayuda de los materiales más inverosímiles, en un juego placentero y modesto, estrictamente personal, de pequeñas e inefables construcciones". Posani, Juan Pedro (1978). *Arquitecturas...* Op. Cit. p. 30.

25/ Ver: Hobsasque, Guy, "L'architecture et les Arts Plastiques" en *Revue l'Oeil*, Paris, # 87, 1962; Giedion, Siegfried, *Walter Gropius* op. Cit. P. 58-59; Chase, Gilbert, *Contemporary Art in Latin America*, New York, The Free Press, 1970; Damaz, Paul, *Art in Latin American Architecture*, New York, Reinhold, Pub. 1963; Hitchcock, Henry-Russell, *Latin American Architecture since 1945*, New York, The Museum of Modern Art, 1955; Moholy-Nagy, Sibyl,

Carlos Raúl Villanueva y La Arquitectura de Venezuela, Caracas, Editorial Lectura, 1964; Kultermann, Udo, *Baukunst der Gegenwart*, Tübingen, 1958; Bloc, André, "Synthèse des Arts" en *Art d'aujourd'hui*, Paris, # 4-5, 1954.

26/ A & P Smithson, letter 9th december 1956, in: *The emergence of TEAM 10 OUT OF C.I.A.M.*, London, Architectural Association, 1982.

27/ "En los países de la América Latina, dejando aparte el Brasil... domina el neorracionalismo. Sus principales defensores son María Pani en México y Carlos Raúl Villanueva en Venezuela..." Zevi (1980). Op.Cit. p. 396.

BIBLIOGRAFÍA

<p>A & P Smithson 1982 Letter 9th december 1956 The emergence of TEAM 10 OUT OF C.I.A.M., Architectural Association, London.</p>	<p>DAMAZ, Paul 1963 <i>Art in Latin American Architecture</i> Reinhold, Pub., New York.</p>	<p>KULTERMANN, Udo 1958 <i>Baukunst der Gegenwart</i>, Tübingen.</p>	<p>VILLANUEVA, Carlos Raúl 1966 <i>Caracas en Tres Tiempos</i>, Ediciones Comisión Asuntos Culturales del Cuatricentenario de Caracas, Caracas, pp. 37. El texto original fue publicado en París, en Julio de 1950 con el título "La Caracas de ayer y de hoy".</p>
<p>BANHAM, Reyner 1963 "CIAM" <i>Encyclopedia of Modern Architecture</i>, Thames & Hudson, London .</p>	<p>GASPARINI, Marina 1991 <i>Obras de arte en la Ciudad Universi- taria de Caracas</i> Universidad Central de Venezuela, Caracas.</p>	<p>LE CORBUSIER 1978 <i>Precisiones</i>, Editorial Poseidón, Barcelona. MOHOLY-NAGY, Sibyl 1964 <i>Carlos Raúl Villanueva y La Arquitectura de Venezuela</i>, Editorial Lectura, Caracas.</p>	<p>1965 <i>Escritos</i>, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, agosto, Caracas.</p>
<p>BAUDRILLARD, Jean 1978 <i>Cultura y Simulacro</i>, Kairós, Barcelona.</p>	<p>GIEDION, Siegfried 1957 "Sobre una nueva monumentalidad" <i>Arquitectura y Comunidad</i>, Nueva Vi- sión, Buenos Aires.</p>	<p>POSANI, Juan Pedro 1978 <i>Arquitecturas de Villanueva</i>, Cuadernos Lagoven, Caracas.</p>	<p>ZEVI, Bruno 1980 <i>Storia dell'architettura moderna</i>, Edición Poseidón.</p>
<p>BLOC, André 1954 "Synthèse des Arts" <i>Art d'aujourd'hui</i>, # 4-5, Paris .</p>	<p>GIEDION, Siegfried 1992 Walter Gropius, Dover publications, inc., New York.</p>	<p>1960 <i>L'Architettura</i>, Nº 52, febbraio .</p>	
<p>CHASE, Gilbert 1970 <i>Contemporary Art in Latin America</i> The Free Press, New York.</p>	<p>GRIJALBA, Gonzalo Abad 1966 "La nueva Universidad latinoameri- cana" Revista Conesca, Nº 4, agosto.</p>	<p>RIBEIRO, Darcy 1971 <i>La Universidad Latinoamericana</i>, Ediciones Universidad Central de Venezuela, Caracas.</p>	
<p>CIUCCI, Giorgio 1981 "The invention of the Modern Move- ment", <i>Opositions</i>, Spring: 24.</p>	<p>HABASQUE, Guy 1962 "L'architecture et les Arts Plastiques" <i>Revue l'Oeil</i>, Paris, # 87.</p>	<p>SOLÁ-MORALES, Ignaci 1982 "Toward a Modern Museum: From Riegl to Giedion" <i>Opositions</i>, Fall : 25.</p>	
<p>COSTA, Lucio 1968 "Art, manifestation normale de vie", lausanne.</p>	<p>HITCHCOCK, Henry-Russell 1955 <i>Latin American Architecture since 1945</i>, The Museum of Modern Art, New York.</p>		

