

VILLANUEVA: LOS 100 AÑOS DEL DIABLO

Marco Negrón (*)

Señoras, señores:

Convocados por la Academia Nacional de la Historia, hoy nos reunimos en esta sala para conmemorar los 100 años del nacimiento de un ciudadano de excepción. A lo largo de una vida profesional que se prolongó durante 41 años, Carlos Raúl Villanueva desarrolló unos 140 proyectos de arquitectura, de los cuales más de 100 fueron efectivamente construidos. Pocos, afortunadamente, han sido demolidos, aunque entre ellos haya que contar la pequeña obra maestra que fue el Pabellón de Venezuela en la Exposición de Montreal, de 1967.

No se trata sin embargo de destacar simplemente este verdadero *tour de force*, que da un promedio de más de 3 proyectos por año y bien permite decir que en su vida no hubo un día sin arquitectura: se trata sobre todo de entender la excepcional calidad de esa obra, su significación para la historia de la arquitectura moderna y su relevancia en la formación de nuestra identidad como conglomerado social.

Pero dentro de ese conjunto francamente excepcional hay una que destaca por su proximidad a lo que, desde una perspectiva humana y por tanto imperfecta, puede entenderse como la perfección: se trata del llamado Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas, el espacio en el cual se concentra la parte decisiva del ensayo de “Síntesis de las Artes” y que integran el grupo del Rectorado, la Biblioteca Central, el Aula Magna y la Plaza Cubierta. Y hay que decir que si eso que pudiéramos llamar lo específico venezolano tiene algún sentido más allá de localismos obsoletos, seguramente encuentra en esa obra, en la que consagrados artistas extranjeros se dan la mano con jóvenes venezolanos, una de sus expresiones más plenas y más contemporáneas.

(*) Presidente de la Fundación Fondo Andrés Bello para el Desarrollo Científico de la Universidad Central de Venezuela.

I

La calidad extraordinaria de ese conjunto es inexplicable si no se le reconoce a Villanueva su temprana comprensión (y por supuesto, su capacidad para materializarla) de que la arquitectura no puede ser expresada en dos dimensiones -ni en el plano ni en las fachadas, ni siquiera en el plano y las fachadas- sino que existe sólo en tanto y en cuanto es espacio interno.

“Considero”, decía Villanueva, “que el medio expresivo específico de la arquitectura es el espacio interno, el espacio fluido, usado, gozado por los hombres”²

La Plaza Cubierta, el elemento articulador de todo el conjunto, es un singular espacio interior y a la vez, en muchas formas, exterior, tan rigurosamente definido como constantemente cambiante, capaz de llevarnos con precisión a los destinos que nos prefijamos pero sugiriendo constantemente recorridos e incluso destinos diferentes: del patio de luz que aloja el Positivo-Negativo de Vasarely a la inundación de colores del vitral de Léger en el lobby de la Biblioteca Central; del rincón verde que cobija el magnífico Mural de Navarro a la inesperada perspectiva que se abre ante nosotros cuando nos acercamos a contemplar el Amphion de Laurens. El rico dinamismo propio de la construcción misma es potenciado por los volúmenes y las explosiones de color de las esculturas, murales y jardines que vamos encontrando en el recorrido, por la sutileza de las articulaciones con los otros cuerpos construidos y por un inagotable repertorio de juegos de luz y sombra que va transformando todo con el paso de las horas, fragmentando al infinito, literalmente disolviendo en ciertos momentos del día lo que en otros parecía macizo, casi paquidérmico; o en la noche, ahora por el efecto de la luz artificial, convirtiendo en externo lo que antes era interno y viceversa.

El destino principal al cual conduce la Plaza Cubierta es, como bien se sabe, el Aula Magna, espacio interior por antonomasia pese al estallido virtual que, desde el momento en que se ingresa, producen las Nubes de Calder; éste constituye el punto culminante del ensayo villanueviano de síntesis de las artes y sin duda uno de los más notables a escala mundial. El mismo Calder, cuando en 1955 visitó la obra ya terminada, se emocionó tanto que rebautizó a Villanueva como “el Diablo” y le construyó una silla, “La Silla del Diablo”, que desde entonces se aloja en el jardín de Caoma, la residencia del arquitecto.

2 Todas las citas de Villanueva provienen de los textos mencionados en la bibliografía.

II

Y es que para Villanueva la expresión “síntesis de las artes” no era un comodín ni una frase sin contenido, útil apenas para justificar la incorporación de algunas obras de arte en la edificación: en verdad se trataba de un programa preciso, que lo acompañó desde sus primeras obras y que fue definiendo a medida que avanzaba en su experiencia.

“En el caso de la síntesis”, pensaba Villanueva, “las artes, conservando sus características tradicionales, particularmente la pintura y la escultura, confluyen en el espacio arquitectónico, dando cuerpo a una unidad nueva en calidad, pero antigua en características. En función de este espacio, cuyas determinantes arquitectónicas son esenciales, pueden estructurarse las demás expresiones artísticas, aceptando así la primacía arquitectónica y dando lugar a los mejores ejemplos de síntesis”

Espacio interior por antonomasia, el Aula Magna tiene sin embargo notabilísimos valores también exteriores. Para empezar, el balcón y las dos rampas de acceso que abrazan la Plaza Cubierta y de alguna forma la prolongan hacia ese interior. Pero también el magnífico costillar externo de su estructura en concreto armado, de extraordinaria fuerza escultórica, y más sorprendente todavía: el rico y en ciertos momentos mágico espacio que genera su fachada este, la que abre hacia el extenso jardín que aloja la escultura de Lobo. Aquí se configura un espacio excepcional, aunque me temo que no suficientemente apreciado, de la Ciudad Universitaria. Su único cerramiento hacia el norte es un pequeño bosque, mientras que hacia el este, los más de 200 metros del voladizo continuo de la acera cubierta hacen de diafragma frente al edificio de la Facultad de Humanidades y la Biblioteca de Ingeniería. El oeste es un lado ciego, marcado precisamente por las fachadas posteriores del Aula Magna y de la Sala de Conciertos, soporte a la vez, esta última, del mural de Manaure. El lado sur está definido por el cuerpo de las salas de lectura de la Biblioteca Central, ligeramente girado respecto al considerablemente más alto edificio principal, y que permite la perspectiva hacia las colinas del sur. Precisamente en este espacio, a la caída del sol en ciertos días de luminosidad particular, cuando se dirige la mirada en esa misma dirección, ocurre lo que podría llamarse un fenómeno magrittiano: mientras al fondo el cielo, iluminado casi indirectamente por un sol a nivel del horizonte, sigue siendo intensamente azul, el recinto ha caído en unas sombras destacadas surrealísticamente por la iluminación artificial de las salas de lectura, creando un clima que sólo es posible calificar de metafísico y que en ningún otro lugar del mundo, si se exceptúan ciertos cuadros de Magritte, especialmente aquel titulado “El Imperio de la Luz”, he tenido ocasión de contemplar.

III

Pero, en aparente paradoja, el secreto de la estética de Villanueva está en que él no fue un formalista ni un esteticista:

“La arquitectura”, afirmaba, “es acto social por excelencia, arte utilitario como proyección de la vida misma, ligada a problemas económicos y sociales y no únicamente a normas estéticas. Para ella, la forma no es lo más importante. Su principal misión: resolver hechos humanos”

Es notable, en efecto, que las emociones estéticas que despierta su obra no tienen nada que ver con amaneramientos formalistas, con artificios escenográficos ni con desplantes efectistas para sorpresa de incautos: ellas se enmarcan dentro de un riguroso programa conceptual, funcional y técnico coherente con la visión de la arquitectura que tenía el maestro, según la cual la calidad estética no podía venir por añadidura.

El dominio de la luz, su capacidad para convertirla en material arquitectónico, propiamente en material constructivo, especialmente evidente en los espacios que hemos mencionado pero que desde muy temprano caracteriza toda su obra -basta recordar el juego de luces y sombras de los balcones en los patios interiores de El Silencio, de 1941- ha sido reconocido como una de las grandes innovaciones de la poética de Villanueva: con Reverón, él es el otro gran creador venezolano que centra su obra en la exaltación de la espléndida y omnipresente luz del trópico. Pero a diferencia del solitario de Macuto, virtualmente cegado por tanta abundancia, Villanueva logró domesticarla, manejarla, plasmarla si se quiere, civilizarla hasta convertirla en parte indisoluble de su arquitectura y de nosotros mismos.

IV

Se equivocaría por supuesto quien creyera que Villanueva vivía o siquiera aspiraba a vivir en una campana de cristal:

“El arquitecto”, reflexionaba, “vive en un desequilibrio a veces realmente dramático, causado por la inestabilidad y por las contradicciones de la sociedad que lo circunda y lo condiciona”

Esos espacios tan nobles y sugerentes que son el corazón de su obra maestra, nacieron en un contexto histórico más bien aciago. El proyecto de la Ciudad Universitaria se gesta, como es bien sabido, en los auspiciosos tiempos del gobierno de Isaías Medina Angarita, pero la fase culminante de su desarrollo

ocurre entre 1952 y 1953, en el apogeo de la mediocre dictadura de Marcos Pérez Jiménez (y aquí me permito citar un recuerdo personal aunque nada trivial: ya graduado de arquitecto pero siendo todavía muy joven, tuve la oportunidad excepcional de una conversación a dos con quien era ya una figura mítica en el campo de la arquitectura, además de admirador confeso de la obra de Villanueva: Bruno Zevi. Aquella tarde, en su estudio romano de Via Nomentana, me hizo una pregunta que entonces no supe o no me atreví a responder: -“¿Cómo se explica que un régimen fascista como el de Pérez Jiménez haya permitido una obra como la Ciudad Universitaria?”). Peor aún: el Aula Magna (y consecuentemente la Plaza Cubierta) se inaugura alojando a los participantes de aquella X Conferencia Interamericana en la que el pase rasante del siniestro Foster Dulles selló el aborto sangriento de la naciente democracia guatemalteca. Todo esto influyó en que muchos satanizaran esa obra por sus supuestas connotaciones perezjimenistas y antidemocráticas, al punto que algunos artistas venezolanos se resistieron a participar en ella; lo que no deja de contrastar en cambio con la entusiasta presencia de un activista comunista convicto y confeso como Fernand Léger. Pero Villanueva estaba convencido de que la solución no era hurtar el cuerpo:

“El arquitecto, debido a la evolución de su personalidad, a la acumulación de tradiciones y experiencias, ha alcanzado, como tipo social, un nivel de conciencia tan alto que éste le impide aceptar un papel pasivo en el ciclo de la construcción del espacio para el hombre”.

Si mi memoria no me traiciona, creo que es el testimonio de uno de sus colaboradores más cercanos de aquellos años, Miguel Arroyo, el que da fe de la respuesta de Villanueva a aquellas críticas: -“La dictadura pasará, pero esta obra permanecerá”. El tiempo, qué duda cabe, le ha dado la razón a Villanueva, pero hay que reconocer que, de parte y parte, hubo un juego arriesgado: en tales circunstancias la actitud de este último podía parecer pura soberbia, mientras que la de aquellos artistas todavía desconocidos que se resistían a colocar sus obras al lado de maestros consagrados mundialmente como Vasarely, Calder, Arp o Pevsner estaba revestida de la más alta dignidad, aunque a la luz de los años haya terminado por revelarse ingenua.

Esta anécdota revela, creo, algunas de las cualidades más notables de Carlos Raúl Villanueva. Aunque es indemostrable, tengo la certeza de que él estaba absolutamente seguro de que había emprendido una obra excepcional y de trascendencia indiscutible. Si no exactamente una prueba, no hay duda de que un indicio de que ello era así consistía, precisamente, en el entusiasmo con que se había producido la incorporación de un número relevante de los artistas plásticos que entonces marcaban la pauta y recogían el mayor reconocimiento en el ámbito mundial, y esto no podía pasar desapercibido a una inteligencia

tan aguda como la suya. La perseverancia y la habilidad para llevar adelante una obra de semejante envergadura, que en más de veinte años atravesó seis gobiernos de signo a veces francamente contrapuesto, por parte de quien a todas luces no estaba movido por fines crematísticos o de figuración, sólo es explicable porque su autor estaba poseído por los mismos demonios que llevaron a Miguel Ángel a pintar la Capilla Sixtina o a Cervantes a escribir El Quijote. Pero pese a ello, nunca guardó rencor -en todo caso, no hay evidencia alguna al respecto- a quienes se resistieron a participar o le criticaron su supuesto colaboracionismo. Y esta segunda cualidad responde, ciertamente, a su generosa bonhomía, pero mucho más, a mi juicio, a su confianza en sí mismo, a su seguridad de que se desplazaba en la dirección correcta, lo que sólo podía fundarse en una sólida formación intelectual. Su insistencia en incorporar a su obra la de los artistas venezolanos del abstraccionismo geométrico es una prueba adicional de que se movía con un programa bien definido y cuidadosamente pensado: para la época ellos eran los auténticos leprosos de la cultura venezolana, estruendosamente rechazados por tirios y troyanos.

V

Villanueva comprendía con precisión -y esto es clave para explicar la calidad de su obra- la ubicación del arquitecto en el complejo proceso de producción de la edificación: ni subordinación pasiva a las exigencias técnicas ni desprecio de ellas, sino capacidad casi alquímica para transformar las partes en un todo nuevo y distinto.

“Considero al arquitecto”, sentenciaba, “como máximo responsable y único director del proceso arquitectónico. En sus manos deben reposar las responsabilidades y los privilegios de la coordinación de todos los componentes. Con tacto, sensibilidad y firmeza debe distribuir las tareas y regular la homogeneidad de la obra. No sustituirá a ninguno de los especialistas en su trabajo específico. Pero sabrá conducirlos y sabrá extraer del trabajo de equipo una conformación armónica superior, cualitativamente, a la suma de todos los valores parciales vertidos en la obra”

No es irrelevante constatar que Villanueva no era un escritor o un pintor, que en definitiva pueden trabajar en la más perfecta soledad o, en todo caso, asistidos por colaboradores responsables de tareas meramente mecánicas. Como arquitecto, además de la elección muy personal de trabajar con artistas plásticos de grandísimo prestigio, lo que en sí mismo no era, evidentemente, una tarea fácil, debía hacerlo también con los ingenieros, especialmente con los estructurales: como en la más tardía segunda ampliación del Museo de Bellas Artes, en la Ciudad Universitaria, sobre todo en el Aula Magna, en la Plaza

Cubierta, en el gimnasio, la piscina y los estadios así como en las aceras cubiertas, arquitectura y diseño estructural terminan por fundirse, por ser una única y sola cosa; en la primera de ellas, además, el ingeniero acústico jugó también un rol de primer orden con los resultados conocidos: una de las salas de mejor acústica en el mundo, en la que las Nubes de Calder, apoyándose en las instrucciones del ingeniero acústico, juegan el papel protagónico. Pero pudiera ser que al no especialista escapen detalles como la calidad de los acabados de concreto en obra limpia, que aún hoy despiertan la admiración de notables arquitectos que visitan nuestro país. Es evidente que en todo eso el papel de Villanueva fue esencial; que ni el talento de los ingenieros ni el de los artesanos y obreros se hubiera desplegado de igual manera si detrás no hubieran estado su sensibilidad, su inteligencia, su sólida cultura y su don de gentes, pero sobre todo algo que es característico de los verdaderamente grandes arquitectos, como es la conciencia de que, como él mismo decía:

“los materiales y el sistema constructivo son para el arquitecto lo que son los vocablos para el poeta”

Por si esas complejidades fueran pocas, debía asegurarse además el respaldo continuo de quien la financiaba: en este caso el gobierno, o mejor los gobiernos, pues, como se ha visto, debió hacer cuentas con seis de ellos y, en la fase crucial de la obra, con el de Pérez Jiménez, cuyos valores estéticos parecieron siempre infinitamente más cercanos a la obra de un Pedro Centeno Vallenilla que a la de Oramas o Vasarely.

VI

El resultado excepcional de esta obra de carácter coral obliga a reflexionar acerca de la condición de subdesarrollo que se nos atribuye: es perfectamente comprensible la figura de Albert Schweitzer interpretando magistralmente las obras para órgano de Juan Sebastián Bach en plena selva africana, o la de Paul Gauguin pintando sus obras maestras entre los “salvajes” de las islas polinesias de fines del siglo XIX; incluso las arquitecturas primitivas pero no exentas de fascinación de un Juan Félix Sánchez en un medio campesino pobre y técnicamente atrasado. Ya se ha visto, sin embargo, que una obra como la de Villanueva es inseparable de un clima cultural refinado y de saberes técnicos y productivos muy sólidos y actualizados. Pero además, en aquellos años Villanueva no representa un fenómeno aislado: la arquitectura venezolana entre los cuarenta y los setenta registra una producción no sólo cuantitativamente considerable, sino de un altísimo nivel cualitativo incluso confrontada con el panorama internacional. En los años posteriores, sin embargo, es forzoso reconocer una

decadencia, no porque las obras excepcionales hayan desaparecido totalmente sino porque se han hecho más raras y porque el promedio de la producción arquitectónica tiene un nivel indiscutiblemente más bajo, porque en las obras “de lujo” tiende a predominar un amaneramiento formalista y una estética superficial, mientras que en las “utilitarias” se impone un “pobrismo” sórdido, deprimente y, en términos materiales, deleznable; además la consideración del ambiente natural está ausente con peligrosa frecuencia y casi sin excepción se ignora el rol que necesariamente corresponde a cada arquitectura, a cada edificación en el insoslayable proceso de hacer ciudad: si la arquitectura ha decaído, ha decaído sobre todo la ciudad. Y por último, ha terminado por perderse casi totalmente aquel “saber hacer” de los artesanos y obreros que construyeron obras como El Silencio o la Ciudad Universitaria.

VII

Uno está obligado en consecuencia a preguntarse si es que nos hemos hecho menos desarrollados, o más subdesarrollados, que entonces.

La respuesta no es simple, pero se puede intentar rastrearla, por su significación en todos los sentidos, a través de los avatares de, precisamente, la Ciudad Universitaria. Como lo documentó en su momento el profesor Leszek Zawisza, para los años setenta ésta había llegado a convertirse en un auténtico muladar, lo que en opinión de algunos sería atribuible al rechazo que producía en los estudiantes (supuestamente izquierdistas en su mayoría) la vinculación de su realización con la dictadura perezjimenista. Estoy convencido que se trata de una interpretación errónea (incluso, en fin de cuentas, optimista) y que en ese deterioro influyeron en realidad otros factores mucho más graves y difíciles de corregir, primordialmente las dramáticas transformaciones estructurales que vivió la sociedad venezolana en los años siguientes a la caída de la dictadura. Entre éstas destaca la acelerada y en gran medida improvisada masificación de la educación, especialmente de la universitaria, que se convertiría además en mecanismo privilegiado para el ascenso social, de modo que en poco tiempo accedieron a posiciones de dirección en la sociedad y en las mismas universidades personas de muy precaria formación profesional y ética, independientemente de los títulos que pudieran ostentar. Al mismo tiempo, la relativa abundancia de recursos derivada de la bonanza petrolera estimuló la práctica de la resolución de los problemas “a los realazos”, inhibiendo en cambio los enfoques basados en las reformas y en la racionalización del uso de los recursos.

Pero si las vicisitudes de la Ciudad Universitaria reflejan así sea en una medida muy parcial las del país, habrá que decir que, al menos en apariencia, se estarían creando las condiciones para superar ese hondo bache de nuestra crisis

de sociedad, que en este caso me atrevo a definir como una crisis de crecimiento: las imágenes terribles que ilustraban el citado ensayo del profesor Zawisza pertenecen ya claramente al pasado y, aunque se está muy lejos todavía de la situación deseable, no hay duda de que desde hace al menos diez años, aunque no sin tropiezos, se ha comenzado a transitar un camino completamente nuevo, donde la obra de Villanueva puede llegar a ocupar un lugar en la conciencia ciudadana que no tuvo ni siquiera en vida del maestro, sirviendo incluso como referencia simbólica del tipo de sociedad que debemos construir.

VIII

Insisto entonces en que esa experiencia puede tener una significación en la esfera mucho más vasta de la sociedad venezolana y que exige una toma de conciencia, en primer lugar, por parte de las élites, sobre todo de las gobernantes: el cambio progresivo de actitud de la comunidad universitaria hacia la obra de Villanueva podría estar expresando el tránsito de una fase de “crecimiento simple” (que a escala de la sociedad pudiera equivaler a “crecimiento rentista”) hacia otra que, para usar la terminología a la moda, podríamos llamar de “desarrollo autosostenido”. Un tránsito antagónico, desde luego, con cualquier forma de autoritarismo y paternalismo, que en todo caso sería tránsito hacia el pasado, y compatible solamente con formas más profundas de democracia y autorresponsabilidad social o, para decirlo pedantemente, con formas superiores de civilización.

Ciertamente, la venezolana de hoy es una sociedad mucho más desigual que la que conoció el maestro Villanueva, al punto que algunos llegan a calificarla de “sociedad escindida”; pero creo que es esencial entender que ello se debe, no a que haya habido un retroceso o un deterioro generalizado de las condiciones de vida de una parte del conglomerado social venezolano, sino a que el crecimiento registrado a partir de la década de los sesenta ha sido un crecimiento fuertemente desigual. De hecho, el carácter crítico que asumen hoy los conflictos sociales, tiene que ver indiscutiblemente con una elevación de las expectativas de parte de los más pobres, y esto es característico, justamente, de los procesos de crecimiento. No entender la coyuntura actual en estos términos, conduce inevitablemente a intentar salir adelante a través de la llamada igualación por abajo, cuando la opción en cambio es la de apoyarse en el saber acumulado y la capacidad de iniciativa de los sectores que más se favorecieron de ese crecimiento para la recuperación de los que quedaron rezagados.

Su carácter de espacio público, y más aún, de espacio educativo público, permite tomar a la Ciudad Universitaria, creo que con absoluta legitimidad, como metáfora de esa disyuntiva. Así, la primera opción correspondería a la de

su necesaria destrucción o abandono: se trataría de una obra que no nos merecemos, incluso que culturalmente no nos corresponde, ubicada en nuestro territorio sólo por error, y que, ante tantas necesidades, ni siquiera justifica la asignación de recursos para su mantenimiento. En la otra, en cambio, nos colocamos en la perspectiva de reconocerla como parte inseparable de nuestro legado histórico, lo que en sí mismo la convierte en palanca del crecimiento.

IX

Pero más allá del enorme legado de su obra, que además de la Ciudad Universitaria, sin duda la más notable, incluye desarrollos de tanta envergadura y significación como El Silencio o el 23 de Enero, que igualmente merecen ser preservados, es necesario preguntarse qué queda del pensamiento de Villanueva a los cien años de su nacimiento, qué puede decirnos en esta sociedad y en esta ciudad tan cambiadas y tan perturbadas. Si su legado va más allá del valor puramente museográfico o, como torpemente acabamos de intentar, metafórico que pueda haber en su obra.

“Creo”, afirmaba Villanueva, “que el arquitecto debe ser un humanista. Su visión debe ser global, universal y por lo tanto local. En efecto, nadie podrá entender lo accidental sin antes haber descubierto los grandes rasgos de lo esencial”

Aunque de familia venezolana de larga data, Villanueva pisó por primera vez el suelo de su patria a los 28 años, ya graduado de arquitecto: de hecho, aunque escribía un elegante y expresivo español, habló siempre esa misma lengua con un acento particularísimo que hacía las delicias de sus estudiantes y que me sospecho que él mismo, con cierta malicia, se empeñaba en cultivar. Nacido en Londres, recibió toda su educación en Francia, realizando los estudios de arquitectura en una escuela de tanta tradición conservadora y con tan pocos contactos con la realidad del trópico como la École des Beaux Arts, en París; sin embargo, pocos como él han sido capaces de entender el trópico, de dar respuesta a los problemas que plantea y aprovechar las potencialidades que ofrece. Para una visión un tanto primitiva de la educación, que cree indispensable circunscribir rígidamente el proceso formativo al conocimiento directo de la realidad social y natural inmediata, que en el cosmopolitismo ve en definitiva una conjura, ese resultado puede parecer inexplicable. Y es que una importante lección de la experiencia de Villanueva tiene que ver, precisamente, con la necesidad de una visión mucho más abierta y universal de la educación que la contenida en ciertos nacionalismos que son más bien parroquialismos. A partir de la primera el acercamiento a lo local será más rico incluso porque permite la comparación y la confrontación. Jorge Luis Borges describe como

“un redescubrimiento” su regreso a Buenos Aires a los 22 años después de vivir 7 en Europa: “Si nunca hubiera vivido en el extranjero, dudo que hubiese podido verla con esa rara mezcla de sorpresa y afecto”, y a eso atribuye los poemas de *Fervor de Buenos Aires*, el primer libro que publicó.

Esa visión más abierta y universal queda cabalmente expresada en la definición que él daba del arquitecto, que además explica algo que se decía al comienzo: cómo es que la calidad estética no es un añadido. En efecto, Villanueva entendía que:

“El arquitecto es un intelectual, por formación y función. Debe ser un técnico, para poder realizar sus sueños de intelectual. Si tales sueños resultan particularmente ricos, vivos y poéticos, quiere decir que a veces puede ser también un artista”

Así pues, en el primer plano colocaba la condición del arquitecto como intelectual, y en sus escritos es posible rastrear lo que esa expresión significaba para él: perspectiva universal fundada en la lógica y abierta a todos los aportes, capacidad de comprensión de la situación histórica, reconocimiento del mundo social en que se mueve y de las estructuras que condicionan su acción, capacidad de interpretarlo críticamente y disposición para la denuncia. Pero la segunda condición es que la obra pueda, en efecto, ser construida; y no se trata solamente de que para él la idea que no está en condiciones de salir del papel y materializarse en el espacio tridimensional no es arquitectura, sino, además, que el arquitecto, para que se lo reconozca como tal, no puede delegar la solución de los problemas técnicos en los especialistas: sin suplantarlos, debe trabajar con ellos y guiarlos para asegurar que el producto final sea el que él concibió. La calidad estética no es -no puede ser- un añadido: si no resulta del proceso descrito, no habrá manera de incorporarla a posteriori.

X

“Toda civilización”, afirmaba Villanueva, “ha sido y es eminentemente urbana. Y voy a adelantar de una vez, que creo no existen razones para que no lo sean también en futuro. La presencia humana en el planeta, en sus mejores momentos, en sus máximas cristalizaciones culturales, ha tenido siempre, como carácter principal, la condición urbana.³ Y en efecto, ¿qué sería del hombre sin la ciudad?”

3 Las dos versiones que he podido consultar de esta afirmación dicen “condición humana” en lugar de “condición urbana”. Sin embargo, como se deduce del contexto, ello parecería responder a un error de transcripción.

Para él, urbanismo y arquitectura, arquitectura y ciudad, eran términos indisociables, parte de un único proceso, y esto se puede reconocer a lo largo de casi toda su obra: desde los grandes proyectos que configuran vastos conjuntos urbanos -El Silencio y las urbanizaciones del Banco Obrero, polémicamente insertos en el tejido de la ciudad histórica, o ese ensayo de ciudad autocontenida que es la Ciudad Universitaria- hasta otros de escala mucho menor, como el caso de los Museos de Bellas Artes y de Ciencias Naturales entre los cuales se establece un diálogo que genera un microcosmos urbano.

El Silencio, que proponía ya en los años cuarenta una forma de organización de la vida en comunidad que hoy es recogida por las mejores experiencias mundiales, constituyó un prototipo para el desarrollo de la ciudad que lamentablemente no pudo ser repetido, pero que ciertamente hubiera garantizado una Caracas mucho más amable y humana de la que tenemos hoy. Y esa importancia que le otorgó a la ciudad era compatible con su visión del hombre: ese ambiente artificial es el espacio "natural" del hombre, paradójicamente el mayor artificio producido por la naturaleza.

Sin embargo, nada más lejos de su ideario que aquella estúpida tesis de la guerra contra la naturaleza, postulando con fuerza el principio de que la arquitectura debe amoldarse al sitio natural: la solución de la segunda ampliación del Museo de Bellas Artes resulta, en efecto, de su esfuerzo por intervenir al mínimo el parque en el cual se enclava. Detestará en cambio el uso irracional e ineficiente de ciertos artificios, lo que lo llevó a sentenciar que *"no podemos ser urbanizados y motorizados a la vez"*.

XI

"Casi casi me siento más satisfecho de mi obra espiritual, es decir la docente, que de la material, pues los jóvenes arquitectos formados en el país y a quienes considero como hijos espirituales han sido casi todos mis discípulos"

La imagen de Villanueva quedaría gravemente incompleta si no se hace una referencia a su labor docente, a la cual se dedicó desde los años cuarenta, cuando la futura Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela no era sino un Departamento de la Escuela de Ingeniería, hasta 1973, cuando el deterioro de su salud lo obligó a retirarse.

Un hecho notable al respecto es que su actividad docente y el proceso de desarrollo de sus obras más importantes, en particular la Ciudad Universitaria, se superponen en el tiempo, lo que no sólo significa una actualización conti-

nua de los conocimientos que imparte, sino que, además, ofrece a sus alumnos la posibilidad extraordinaria de formarse en un auténtico laboratorio de la realidad. Los cuadernos que contienen sus notas docentes, esquemas de los temas que expondría en clase apoyados en dibujos de extraordinaria expresividad, son la demostración palpable de cuánto empeño puso en transmitir sus conocimientos y sus experiencias a quienes fueron sus alumnos.

No quiero concluir estas palabras sin confesar la sorpresa que me produjo la decisión de esta distinguida corporación al seleccionarme como orador para conmemorar el centenario del maestro Villanueva, no siendo ni pretendiendo ser un “villanuevólogo”. Pero la sorpresa inicial fue seguida por el desasosiego: una fecha tan especial obliga a que, tratándose además de un auditorio tan distinguido, el orador aporte algo más que retórica. Quizá alguna autoridad me la dé el haber pasado la mayor parte de mi vida en los espacios diseñados por el maestro. Habiendo estudiado en la que fue su escuela y habiendo sido su alumno en varias asignaturas y sobre todo, durante el último año de la carrera, en la que entonces se llamaba Composición Arquitectónica, me siento además especialmente protegido por aquella generosa reflexión suya de 1964 que acabo de citar.

Pese a ello sé que hay muchas otras personas más calificadas que yo para el análisis de la significación estética de su obra. Sin embargo, siendo como es que el homenaje lo promueve la Academia Nacional de la Historia, entiendo que lo que se ha querido es algo más: ubicar su vida y su obra en la particular circunstancia de ese siglo XX venezolano en que le tocó vivir y actuar. Y creo que la intención tiene sentido porque, habiendo sido Villanueva un arquitecto excepcional, fue aún más que eso: un hombre y un ciudadano de excepción, generoso, ajeno a toda estúpida vanidad. Debo decir que me siento muy honrado por esta distinción y espero haber correspondido a las expectativas de ustedes.

Personalmente tengo horror por la hagiografía y, habiéndolo conocido, sé que nada le hubiera causado más repulsa al maestro que el pretender convertirlo en icono. Pero en tiempos en que se nos pretende encorsetar en una -con el permiso de Manuel Caballero- religión laica, dominada por un único dios guerrero y tonante, es urgente mostrar que, si existe, nuestro Olimpo es politeísta, que en él reinan muchos dioses, en su mayoría protagonistas desarmados del tan vituperado siglo XX. Y en ese Olimpo corresponde un lugar muy prominente, precisamente, a Carlos Raúl Villanueva, el Diablo. Calder *dixit*.

Muchas gracias.

Caracas, 1º de noviembre de 2000

BIBLIOGRAFIA

- Borges, Jorge Luis, **Autobiografía**, El Ateneo, Buenos Aires 1999.
- Burelli, Guadalupe y William Niño, directores, **1950: El espíritu moderno**, Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas 1998.
- Gasparini, Marina, coord., **Obras de Arte de la Ciudad Universitaria de Caracas**, Universidad Central de Venezuela/Monte Ávila Editores/Consejo Nacional de la Cultura, Caracas 1991.
- Goldberg, Mariano, **Guía de edificaciones contemporáneas en Venezuela: Caracas**, CID/FAU/UCV, Caracas 1982.
- Moholy-Nagy, Sibyl, **Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela** Editorial Lectura, Caracas 1967.
- Museo de Bellas Artes, Domingo Álvarez, Víctor Lucena, **El espacio**, Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas 1991.
- Otahola y Benedetti, Ingenieros, “Ensayos sobre estructuras mixtas de concreto armado y precomprimido ejecutados en la Ciudad Universitaria de Caracas”, **Integral** N° 1, Caracas 1955.
- Posani, Juan Pedro, “Aula Magna, Ciudad Universitaria”, **Integral**, N° 9, Caracas 1957.
- Posani, Juan Pedro, **The Architectural Works of Villanueva**, Lagoven Booklets, Caracas 1985.
- vv.aa., “Villanueva”, **Punto** N° 46, Caracas 1972.
- Villanueva, Carlos Raúl, **Escritos**, Colección Espacio y Forma, Caracas 1965.
- Villanueva, Paulina y Maciá Pintó, **Carlos Raúl Villanueva**, Tanais/Alfadil, Madrid 2000.
- Zawisza, Leszek, “La Ciudad Universitaria de Caracas”, **Punto** N° 59, Caracas 1977.