





LAS FORMAS DEL FUEGO

Villanueva
y Caracas en la modernidad
petrolera venezolana
1930-1970

CARLOS POU RUAN

Villanueva
y Caracas en la modernidad
petrolera venezolana
1930-1970

PREMIO DEL CONCURSO PARA AUTORES INÉDITOS
MENCIÓN ENSAYO, 2023



1.^a edición en Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2024

*Villanueva y Caracas en la modernidad petrolera venezolana.
1930-1970*

© Carlos Pou Ruan

PORTADA

Greicy Letelier

FOTOGRAFÍA

© Henrique Vera (1969), Villanueva votando en la
Renovación Académica de la Facultad de Arquitectura (UCV)

DIAGRAMACIÓN

Fabiola Arneaud

© MONTE ÁVILA EDITORES LATINOAMERICANA C.A., 2024

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 22, Urb. El Silencio,
Municipio Libertador, Caracas 1010, Venezuela.

Teléfono: (58-212) 485.04.44

www.monteavila.gob.ve

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY

Depósito Legal N° DC2024000973

ISBN: 978-980-01-2443-7

Ministerio del Poder Popular para la Cultura
Monte Ávila Editores Latinoamericana, C. A.
Concurso para Autores Inéditos 2023

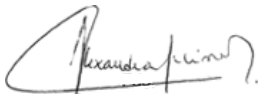
VEREDICTO

Nosotros, Alexandra Mulino Giannattasio, de C. I. 8.588.622, Isabel Rivero D' Armas, de C. I. 10.507.302, e Yván José Salcedo Uzcátegui, de C. I. 12.839. 942, constituidos como miembros del Jurado del Concurso para obras de Autores Inéditos de Monte Ávila Editores Latinoamericana 2023, en el género ensayo, reunidos presencialmente con el objeto de deliberar sobre los ganadores de esta edición, hemos acordado lo siguiente:

Luego de revisar exhaustivamente cada uno de los manuscritos y después de intensas y enriquecedoras discusiones que se llevaron a cabo, convenimos, de manera unánime, que la pieza ganadora del **Concurso para Autores Inéditos año 2023** es *Villanueva y Caracas en la modernidad petrolera venezolana 1930-1970*, cuyo seudónimo es «Cerro Piloto», por lo siguiente: el autor presenta una visión del arquitecto Villanueva novedosa y crítica en torno al problema de la venezolanidad en el contexto de la identidad caraqueña en el urbanismo, la cultura y la historiografía; muestra además una escritura madura y reflexiva con un pensamiento descolonial y representa una contribución académica en el ámbito de los estudios del urbanismo de la ciudad.

Recomendamos otorgar menciones especiales a los autores de los siguientes trabajos: *Lo ideológico y lo utópico como modos del imaginario social en Paul Ricoer: su pertinencia para la comprensión actual de la política*, cuyo seudónimo es «Amauta»; *Estética y política bemoles y umbrales en el pensamiento de Jacques Rancière*, cuyo seudónimo es «B. Spinoza»; y *El Guaire*, cuyo seudónimo es «Pinky», por representar un aporte al conocimiento en las materias tratadas.

A los dieciocho días del mes de diciembre de 2023.



Fco.
Alexandra Mulino
Giannattasio



Fco.
Isabel Rivero D' Armas



Fco.
Yván José Salcedo
Uzcátegui

I. Introducción

1. El impulso moderno en Venezuela

Caracas funcionó, durante el período colonial español, a manera de campamento, como espacio de transferencia de las riquezas que se explotaban en el interior del territorio y que se enviaban a la metrópoli a través del puerto de La Guaira. A finales del siglo XIX, la Caracas guzmancista¹ pasó a ser una ciudad más susceptible a las influencias comerciales, industriales y culturales europeas, revelando transformaciones en la manera de entender los espacios públicos con parques, plazas, estatuaria monumental y arquitectura de inspiración neoclásica.

Es después de los primeros treinta años del siglo XX cuando Caracas resulta impactada espacialmente por las relaciones comerciales de ida y vuelta con los Estados Unidos de

¹ El período guzmancista se ubica, aproximadamente, en los últimos treinta años del siglo XIX, que incluye no solamente los momentos en los cuales Antonio Guzmán Blanco fue presidente de la República, sino también donde hubo su influencia evidente sobre otros mandatos.

Norteamérica. Con la aparición de la actividad petrolera en el país, Caracas inicia un proceso indetenible hacia la dispersión urbana. Emergieron las autopistas y los nuevos íconos arquitectónicos para simbolizar el pacto con una nueva realidad económica y cultural que venía para quedarse: los edificios de oficinas, las urbanizaciones de quintas, los edificios especializados en la venta de vehículos automotores, las tiendas por departamentos, los centros comerciales, los supermercados, los campos de golf, entre otros.

De manera que Caracas no siempre tuvo las autopistas que hoy padecemos, porque la producción petrolera en abundancia extraordinaria y los asesores norteamericanos que nos iban a enseñar a vivir la modernidad no se hicieron presentes de forma consistente en la vida ciudadana sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Es entonces cuando nuestros planificadores definen la estrecha relación que tiene en la actualidad el conjunto de la ciudad venezolana con el vehículo automotor de uso particular, decretando la inutilización del sistema ferroviario para el transporte de cargas y pasajeros y la desaparición del servicio de tranvías. Fue así como se confirmó la idea de que el uso residencial debía estar aislado —como ya lo estaban los campamentos de los extranjeros en las zonas de explotación petrolera— y comenzó la muerte de la ciudad tradicional.

El proceso de modernización en Venezuela, desde la aparición de la riqueza petrolera de la mano de Estados Unidos, sucedió en el contexto de una forma de colonización, distinta a la española, pero con consecuencias tan profundas como la primera. Abarcó un amplio espectro que significó, en primera instancia, cambios que tenían que ver con los temas productivos: dejamos de ser una sociedad con fuerte rai-gambre en la producción agrícola y nos convertimos en una sociedad petrolera. Esto transformó los hábitos alimentarios,

pasando por cambios en la visión y en la administración de la salud, que incluyeron nuevas tecnologías médicas y farmacológicas. El proceso supuso también la modificación de nuestra visión sobre el entretenimiento y la cultura, cuando aparecieron nuevos hábitos de uso de nuestro tiempo libre. La modernización implicó, asimismo, un cambio en el modelo de habitar el territorio y las ciudades. Tuvo y ha seguido teniendo consecuencias espaciales.

En Caracas, desde los tiempos del presidente Antonio Guzmán Blanco (1829-1899), veníamos de una fuerte influencia francesa en el urbanismo, siendo el Plan Monumental de Caracas de 1939, diseñado por Maurice Rotival (1892-1980) y otros, una de sus últimas expresiones. Con la llegada del petróleo se fue instalando progresivamente la visión norteamericana sobre la ciudad, que desplazó el enfoque del urbanismo «formal» por un enfoque «abstracto» de la planificación. Se introdujo entonces la idea de que la ciudad podía ser entendida en partes, en fragmentos, a través de los instrumentos del *zoning*, para privilegiar los temas asociados a la renta del suelo e incorporando, desde los instrumentos municipales, los mecanismos normativos para el desarrollo inmobiliario.

Es desde ahí donde queremos observar el recorrido vital de Carlos Raúl Villanueva. Pues es en ese proceso de modernización —o quizás sea mejor decir de «norteamericanización»— donde se produce la arquitectura de Villanueva; el mismo proceso donde se formaron los grupos capitalistas locales, se enriquecieron las élites del país y se empobreció una gran masa de migrantes internos, que habían abandonado los campos para venir a las ciudades bajo la promesa de una vida mejor.

El capitalismo en Venezuela, en la etapa petrolera y en relación con la producción de ciudades, no se explica sin la presencia de unos favorecidos que se apropiaron de la plusvalía que genera la obra pública y de unos pobres que algunas veces

disfrutaron de las acciones del Estado benefactor. Durante el período de bonanza petrolera, ese modelo de modernización se expresó en la ciudad de Caracas como una máquina trituradora que, por un lado, homogenizó con sus autopistas y distribuidores monumentales las condiciones de un conjunto de tortuosos y estrechos vallecitos donde funcionaban las haciendas de caña de azúcar y café; y por otro, segregó el territorio en partes, en fragmentos, produciendo lo que la modernidad —esta del siglo XX— supo producir: ciudades rotas.

En Latinoamérica, algunas teorías sobre la colonialidad refieren lo eurocéntrico a un fenómeno de la historia que vincula la modernidad con la expansión capitalista europea: primero, mercantil; luego, industrial y, por último, financiera. Desde esa perspectiva, en el caso venezolano es posible afirmar que cada etapa del capitalismo está vinculada a una metrópoli y a un período de dominación. Así, la etapa capitalista mercantil estuvo vinculada con España, en los siglos XVI, XVII y XVIII; en la etapa capitalista industrial, aunque breve e incompleta en Venezuela, el vínculo fue con Francia, Alemania e Inglaterra, en el siglo XIX y parte del XX; y en la etapa capitalista financiera, con los Estados Unidos de Norteamérica, sobre todo desde la primera cuarta parte del siglo XX. Estos son solo términos provisionales, gruesos, históricamente hablando, para ubicar selectivamente las respuestas arquitectónicas de Carlos Raúl Villanueva (en el contexto de su producción profesional, 1930-1970), asociadas a una crónica sobre la construcción del espacio moderno caraqueño.

Siendo Carlos Raúl Villanueva uno de los protagonistas de la transformación urbana de la Caracas moderna, en sus últimos años de ejercicio profesional no dejó de manifestar su decepción por una ciudad que identificaba desordenada y caótica. Villanueva fue un portaestandarte de la modernidad y, simultáneamente, un promotor principalísimo de la defensa

del patrimonio arquitectónico. Ambas preocupaciones, contradictorias entre ellas en nuestra realidad cultural, fueron manejadas por Villanueva como partes de una ecuación que no llegó a tener resultados satisfactorios en la ciudad de Caracas.

Lo que sucedió en Venezuela a partir de la explotación petrolera, el crecimiento económico y su relación con el proceso acelerado de urbanización del país, nos puede ayudar a entender cómo en Carlos Raúl Villanueva se fue dando, progresivamente, un desprendimiento de las claves y premisas que traía de su formación europea y cómo ellas se fueron transformando en adaptación a las condiciones que le ofrecía el territorio venezolano, en un contexto cultural, social y político que nunca dejó de estar acompañado por un empobrecimiento acelerado de la identidad venezolana.

Siguiendo el recorrido de su actividad profesional, pero también observando parte de la historia más reciente de la ciudad de Caracas, las siguientes líneas intentarán discurrir sobre los temas asociados a un debate no resuelto acerca de la identidad nacional, que a su vez impacta en la idea de cómo producir espacio urbano y arquitectónico modernos sin perder los atributos de la tradición en su dimensión patrimonial; debate que habitó al interior de la sensibilidad del mismo Villanueva y que se desarrolló en un mar de profundas contradicciones, propias y ajenas, pero que también tomó —y sigue tomando— espacios en la discusión política e intelectual del país.

2. Caracas antes del *boom* petrolero

Entre 1870 y 1899, en el lapso de casi treinta años, se sucedieron en la presidencia del país diez líderes políticos, todos pertenecientes o deudores de la hegemonía de Antonio Guzmán Blanco. Teniendo como objetivo militar cumplir con la

defensa de los principios federales para restaurar los ideales genuinos del liberalismo, se realiza la campaña militar restauradora, una expedición de venezolanos exiliados en Colombia al mando de Cipriano Castro, iniciada el 23 de mayo de 1899, que buscaba derrocar el último gobierno guzmancista, presidido por Ignacio Andrade.

Con el ascenso al poder de Cipriano Castro —quien venía acompañado por Juan Vicente Gómez como su segundo al mando—, mediante la Revolución Liberal Restauradora en 1899, se cerró un ciclo político y se abrió otro en los albores del siglo XX, que en la historia de Venezuela se ha coincidido en llamar la «hegemonía andina». El lema político de Cipriano Castro era «Nuevos hombres, nuevos ideales, nuevos procedimientos». Y aunque ciertamente no todo cambió, como ya lo han advertido algunos historiadores, hay algo que sí cambia con el nuevo siglo, y son las formas afrancesadas de la obra pública que había impuesto Guzmán Blanco en edificios como el Palacio Federal Legislativo y en espacios públicos como el parque El Calvario.

En tiempos de Castro —y luego, de Juan Vicente Gómez (1857-1935)—, progresivamente se va imponiendo la necesidad de formular una nueva arquitectura con otra estética, con otras necesidades representacionales, que comunicara la existencia de una nueva sensibilidad distinta a las formas del repertorio guzmancista. De eso se encargó, con un renovado eclecticismo de aspiraciones quizás un tanto barrocas, un discípulo de Juan Hurtado Manrique (1837-1896), Alejandro Chataing (1873-1928). Es así como en la primera década del siglo, con Cipriano Castro en la presidencia de la República, Alejandro Chataing realizó en el ámbito público la residencia presidencial de Villa Zoila (1903), el Teatro Nacional (1904), la Academia Militar (1904-1906), el Palacio de Gobernación

y Justicia (1905)² y el Archivo General de la Nación (1911), entre otros proyectos para Caracas. Durante las dos décadas siguientes, desde el ejercicio privado y en el contexto del gobierno de Juan Vicente Gómez, diseña la casa para la familia Boulton en El Paraíso (1912)³, la plaza de toros Nuevo Circo (1919), el Teatro Ayacucho (1925) y el Hotel Miramar de Macuto (1926-1928), entre otras arquitecturas.

3. Laureano y Carlos Antonio: el abuelo y el padre

Laureano Villanueva Estraño (1840-1912) nació en la ciudad de San Carlos, que para el momento pertenecía a la provincia de Carabobo. Fue hijo de Laureano Villanueva Jaramillo (1790-1856) y Mercedes Estraño, quienes tuvieron una prole de diez. Villanueva Jaramillo era un propietario radicado en esa ciudad desde la segunda década del siglo XIX y estuvo dedicado a la actividad ganadera; fue dueño de esclavos, casas principales y solares en el casco central del cantón. De acuerdo con la costumbre de la época, Laureano Villanueva Estraño, como hijo mayor, fue el favorecido para ir a estudiar a la ciudad de Caracas, adonde llegó en 1854 para estudiar la secundaria con unos curas y luego Medicina en la Universidad, donde obtuvo la licenciatura en 1865.

En la Venezuela del siglo XIX, como dice Jean Carlos Brizuela, biógrafo de Laureano Villanueva Estraño,

² Hoy el Palacio de la Gobernación es conocido como Palacio Municipal de Caracas y es la sede principal de la Alcaldía y el Concejo del Municipio Bolivariano Libertador.

³ Actualmente, la casa de la familia Boulton es la sede de la Comandancia General de la Guardia Nacional.

la educación universitaria permitía obtener un nivel académico que, en muchos casos, hizo realizable la aspiración de algunos hogares acomodados, capitalinos y provincianos, de tener en su seno algún alto funcionario al servicio interior o exterior del Estado, que otorgara prestigio y prerrogativas al grupo familiar (...) también se convirtió, a la vista de un sector de la sociedad, en un espacio para la formación de la élite dirigente del país⁴.

En ese sentido, Laureano Villanueva Estraña fue médico, historiador y periodista. Perteneció a aquella élite letrada y política que, en el último tercio del siglo XIX, transitó a golpe y porrazo los espacios del poder en Venezuela. Fue uno de esos venezolanos que logró hacerse de un perfil intelectual y político en el contexto de la hegemonía guzmancista: primero, a favor de Antonio Guzmán Blanco, y luego, en contra, siempre bajo el signo del liberalismo amarillo. En su obra literaria se destacan: *Biografía del Dr. José María Vargas* (1883); *Apoteosis de Páez* (1888); *Vida del Gran Mariscal de Ayacucho* (1895); *Primer libro venezolano de Literatura, Ciencias y Bellas Artes* (1895), y *Vida del valiente ciudadano general Ezequiel Zamora* (1898).

Laureano Villanueva inicia en su familia una tradición de tres generaciones en estrecha y prolongada vinculación con el Estado venezolano. Tuvo cargos de responsabilidad pública como inspector general de hospitales del Distrito Federal (1888-1889) y dos veces como presidente del estado Carabobo (1890-1891 y 1898). También fue ministro de Interior y Justicia y de Relaciones Exteriores (1878), así como ministro de

⁴ Jean Carlos Brizuela, «Un provinciano en la Universidad de Caracas. Apuntes en torno al contexto familiar y a la formación médica de Laureano Villanueva», en: *Fermentum*, n.º 79, vol. 27, Mérida, mayo-agosto, 2017, pp. 409-417.

Instrucción Pública (1906-1907). Fue, por otra parte, miembro fundador de la Academia Nacional de la Historia (1888) y rector de la Universidad Central de Venezuela (1905-1906).

Laureano Villanueva Estraño tuvo ocho hijos con Lucrecia Tirado López, quien era hija del coronel Antonio Tirado Seijas y Juana de Dios López. Fue padre del diplomático e historiador Carlos Antonio Villanueva Tirado (1865-1925) y abuelo del arquitecto Carlos Raúl Villanueva Astoul (1900-1975). Muere en Caracas el 1.º de marzo de 1912. En 1879, en uno de sus desencuentros con el presidente Guzmán Blanco, Laureano Villanueva sale al exilio en la isla de Curazao, donde funda, más adelante, el diario *El Tribuno*, en 1880. En 1883, luego de una amnistía, regresa a Caracas para fundar *El Deber*, diario que le permite colocarse nuevamente en la palestra de la opinión pública en Venezuela. En esos años envía al hijo mayor, Carlos Antonio, a estudiar a París. Cuando se hace presidente Juan Pablo Rojas Paúl (1888-1890), se aproxima nuevamente al gobierno y a la deliberación política y doctrinaria. Podemos inferir que estaba en mejores condiciones para hacer valer que su hijo —en ese momento egresado como ingeniero de la Escuela de Minas de París— formara parte del servicio diplomático venezolano en Europa, actividad que se materializa desde 1889 en adelante, por más de treinta años.

Carlos Raúl Villanueva Astoul fue hijo de padre venezolano y madre francesa de origen argentino: Carlos Antonio Villanueva (1865-1925) y Pauline Astoul (1869-1948). La pareja Villanueva-Astoul se conoce en 1889, cuando Carlos Antonio comienza a asumir responsabilidades diplomáticas por la presencia de Venezuela en la Exposición Internacional de París. En 1893 se casan, pero el itinerario diplomático de Carlos Antonio los obliga a vivir entre Londres, París y Berlín en los siguientes veinte años, hasta lograr la permanencia en París a partir de 1913. Los Villanueva-Astoul tuvieron

cinco hijos: Marcel, nacido en París en 1894; Sylvia, nacida en Caracas en 1895; Susana, nacida en Londres en 1897; Laureano, nacido en Caracas en 1899, y finalmente, Carlos Raúl, nacido con el siglo, en Londres, el 30 de mayo de 1900.

A partir de cierto momento, Carlos Antonio Villanueva ya no contó con el favor del régimen gomecista como funcionario del servicio exterior venezolano. El padre de Carlos Raúl seguramente era de aquellos venezolanos aficionados a la aguda deliberación política, respecto a la cual el dictador Juan Vicente Gómez prefería tener un océano de distancia.

El historiador y biógrafo de Carlos Raúl Villanueva, Juan José Pérez Rancel, nos comunica que, en 1921, Carlos Antonio, su padre,

participó en una conspiración contra el gobierno de Gómez, encabezada por José María Ortega Martínez, que fue develada por el inspector del Consulado venezolano en París, José Ignacio Cárdenas (...), lo que le costó su destitución de la Legación venezolana y la imposibilidad de regresar al país⁵.

Desde 1911 se conocían los resultados las investigaciones de Carlos Antonio Villanueva en archivos ingleses y franceses. Se publicaron, a lo largo de los siguientes dos años, 4 tomos de *La monarquía en América*⁶. Algunos años después, en 1919, se publicó en Madrid, por la Editorial América, el libro *La entrevista*

⁵ Juan José Pérez Rancel, *Carlos Raúl Villanueva. Biblioteca Biográfica Venezolana*, vol. 108, Caracas, Ediciones de El Nacional, 2009, p.14.

⁶ *La monarquía en América* se publicó por la Librería Paul Ollendorff, de París, entre 1911 y 1913, como una serie de 4 volúmenes: vol. I: *El imperio de los Andes*; vol. II: *Bolívar y el general San Martín*; vol. III: *Fernando VII y los nuevos Estados*, y vol. IV: *La Santa Alianza*.

de *Guayaquil (El Libertador y San Martín)*, con prólogo del escritor y diplomático venezolano Rufino Blanco Fombona, que reúne los ensayos de Carlos Antonio Villanueva junto a los de otros tres historiadores latinoamericanos: el chileno Ernesto de La Cruz, el colombiano José Manuel Goenaga y el argentino Bartolomé Mitre. Es posible deducir, en el contexto político del momento, que Carlos Antonio Villanueva padecía adicionalmente el encono de la Cancillería venezolana, por promover la tesis —apoyada sobre todo por historiadores argentinos— de un Bolívar inclinado a favorecer el régimen monárquico para resolver las crisis políticas latinoamericanas.

La posición antagónica del gobierno venezolano en relación con el tema de un Bolívar promonárquico estuvo representada, inicialmente, por Laureano Vallenilla Lanz (1870-1936), ideólogo del gobierno de Gómez, quien se enfrentó agriamente desde su tribuna de *El Nuevo Diario*, de Caracas, en 1915, a las investigaciones de Carlos Antonio Villanueva, como una anticipación a la tesis que desarrolló en *Cesarismo democrático*⁷, y posteriormente, a lo largo de los años, por el ingeniero e historiador Vicente Lecuna, quien tuvo desde 1915 la custodia del Archivo del Libertador. Lecuna planteó numerosas disputas de carácter histórico en contra de lo que él consideraba las cartas apócrifas de Bolívar y San Martín. Desde su perspectiva, esas polémicas quedaron zanjadas al publicar su última versión de los hechos en *La entrevista de Guayaquil, restablecimiento de la verdad histórica*, libro editado en 1952 por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

⁷ Nikita Harwich Vallenilla, «Prólogo a la nueva edición de *Cesarismo democrático*, 1991», Lisandro Alvarado *et al.*, *Cesarismo democrático. Laureano Vallenilla Lanz. A cien años de un gran libro. Entre el debate político y la crítica historiográfica 1919-2019*, Universidad Metropolitana, Caracas, 2021, p. 248.

Es necesario hacer una precisión para entender la trascendencia que Villanueva, el arquitecto, le otorgaba a aquello que podría considerarse contribuciones de su abuelo Laureano y su padre Carlos Antonio al acervo histórico y patrimonial venezolano (preocupación que tuvo Villanueva, el arquitecto, a lo largo de su vida): las fuentes documentales que usó Laureano Villanueva a lo largo de sus años como historiador, así como las que Carlos Antonio Villanueva utilizó para sus investigaciones sobre el sistema monárquico en América, fueron consignadas en una primera donación por Matilde Villanueva (tía de Carlos Raúl) y Carlos Raúl Villanueva a la Academia Nacional de la Historia, e incluidas también en el Archivo del Libertador —las de Carlos Antonio— desde el 13 de mayo de 1965. Posteriormente, y por separado, en mayo y noviembre de 1968, respectivamente, Matilde Villanueva y Carlos Raúl Villanueva hacen donaciones adicionales. Matilde, en la suya, hace entrega de abundante material no clasificado previamente, de su padre Laureano; y Carlos Raúl, por otra parte, otorga treinta y nueve volúmenes encuadernados de copias de documentos de diversas fuentes, pertenecientes a su padre, Carlos Antonio⁸.

4. Villanueva en París

En una conversación con los arquitectos y profesores Augusto Tobito (1921-2012), Juan Pedro Posani (1931-2020) y Oscar Tenreiro (1939), realizada en el auditorio de la Facultad de Arquitectura (FAU) de la Universidad Central de Venezuela

⁸ «Donación de la familia Villanueva a la A. N. H.», *Papeles históricos de Venezuela* [blog], 14 de enero de 2017. Disponible en: <<https://papelesdehistoriavzla.blogspot.com/2017/01/donacion-de-la-familia-villanueva-la-anh.html>>.

con motivo del fallecimiento de Le Corbusier, ocurrido el 27 de agosto de 1965, Villanueva comentó:

Yo he tenido el placer de estudiar arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de París, después de la Primera Guerra Mundial, por espacio de diez años, hasta 1929 que regresé a Venezuela. Durante esa época nuestro taller estaba ubicado en una pequeña calle llamada rue del Sena, muy cerca de la Escuela; allí hay muchos talleres funcionando fuera. Un grupo de compañeros establecimos la costumbre de comer en un pequeño *restaurant* de esa misma calle, que se encuentra muy cerca de Saint-Germain-des-Prés. Allí vivía Le Corbusier⁹, y en el pequeño *restaurant* lo conocí, y discutíamos con él sobre problemas de arquitectura en muchas ocasiones¹⁰. Por entonces ya había salido su primer libro *Hacia una arquitectura*¹¹ y había provocado polémica contra lo que él llamaba el academicismo y contra ciertas tendencias de la Escuela de Bellas Artes. Discutimos mucho con él, pero en el fondo estábamos de acuerdo con sus teorías, con sus ideas. Lamentablemente, todavía no ha sido posible un cambio total en la enseñanza de la arquitectura en Francia. Esos fueron mis primeros contactos con Le Corbusier y guardo recuerdos muy gratos de las

⁹ Entre 1917 y 1934, Le Corbusier vivió en el n.º 20 de la rue Jacob, en el barrio de St. Germain-des-Prés, muy cerca de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

¹⁰ Carlos Raúl Villanueva *et al.*, «Hablando de Le Corbusier», en: *Punto*, n.º 25, Dirección de Extensión Cultural, FAU-UCV, Caracas, diciembre, 1965, pp. 16-22.

¹¹ *Vers une architecture* fue publicado en por primera vez en París en 1923, por lo que esos encuentros entre el Villanueva estudiante y el maestro Le Corbusier se pudieron haber dado a partir de ese año, antes de la Exposición de las Artes Decorativas de 1925.

noches en que nos quedábamos a hablar con él, en torno a una mesa de aquel pequeño *restaurant*¹².

Luego de haber estudiado la secundaria en el muy respetable y prestigioso Liceo Condorcet¹³, entre 1913 y 1917, Carlos Raúl Villanueva comienza sus estudios de Arquitectura en 1918¹⁴ en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, en el taller de Gabriel Héraud (1866-1941). En 1925, mientras Villanueva estaba estudiando, se desarrolla en París la Exposición de las Artes Decorativas e Industrias Modernas. Aun cuando Le Corbusier (1887-1965) exhibe el Pabellón de *L'Esprit Nouveau* y Konstantín Mélnikov (1890-1974) el Pabellón de la Unión Soviética, las corrientes más conservadoras del *art déco* gozaban de mucho mayor prestigio para adecuarse a los intereses representacionales de una burguesía emergente. La exposición fue visitada por más de dieciséis millones de personas.

Si bien poco se sabe de las vivencias y circunstancias que acompañaron a Villanueva durante esos años de formación como arquitecto, es probable que durante la década de 1920 haya conocido no solamente los famosos pabellones vanguardistas de la exposición de París, sino también las muy novedosas casas pareadas *La Roche-Jeanneret*, proyectadas por Le Corbusier;

¹² Quizás Margot, su viuda, nunca supo de esta anécdota. Ella le comunicó a su nieta Adriana: «Se conocieron cuando tu abuelo se había convertido en un arquitecto de cierto renombre; siempre íbamos a París, Carlos lo iba a visitar» (Adriana Villanueva, *Margot: Retrato de una caraqueña del siglo XX*, Fundación Polar, Caracas, 2003, p. 240).

¹³ El Liceo Condorcet es una exclusiva institución educativa francesa, fundada por Napoleón Bonaparte a comienzos del siglo XIX.

¹⁴ Villanueva dice que fueron diez años de estudios de arquitectura, lo que nos permite deducir que esos estudios comenzaron en 1918. Véase *op. cit.*, p.16.

así como la iglesia de Nuestra Señora de Raincy, que proyectaron Auguste (1874-1854) y Gustave Perret (1876-1952) en las afueras de París y que exhibía las amplísimas potencialidades del concreto armado.

Fue una época de grandes cambios en el campo de las artes plásticas y escénicas, que convirtió a París en el centro de nuevos y múltiples movimientos artísticos, los cuales generaron ese ambiente mítico de ciudad bohemia, vanguardista, con la diva afroestadounidense Joséphine Baker¹⁵ como centro de atención de artistas plásticos y arquitectos. Las claves estéticas de sus bailes y de su indumentaria se vinculan con la devoción parisina moderna por las culturas exóticas. Recordemos las máscaras africanas de Picasso y su pieza *Las señoritas de Avignon*, de 1907, que significó un punto de inflexión en el desarrollo de las artes visuales del siglo XX.

Adolf Loos (1870-1933), el destacado arquitecto austriaco, estuvo en París desde 1924. Durante su estancia de cinco años proyecta la casa del poeta dadaísta Tristan Tzara, en 1926, y, cautivado por Joséphine Baker, diseña una casa para la bailarina norteamericana en 1927. En este caso, no hay constancia de que haya sido un encargo de la artista; sin embargo, Loos desarrolla una casa de cuatro pisos con características muy precisas para una esquina de París, en el exclusivo Distrito 16. La casa —con un programa funcional que gira alrededor de una piscina interior, a la cual se le tiene

¹⁵ Joséphine Baker nació en 1906, sumida en la pobreza y en la exclusión social y racial, en la ciudad de San Luis, Misuri. Desde los 15 años fue desarrollando su trayectoria como artista de variedades, hasta llegar a Broadway, Nueva York, en 1922. En 1925, con apenas 19 años, decide irse a París, donde consigue un éxito arrollador. La diva Baker revolucionó París con el charleston, que venía acompañado con música de jazz, donde proyectaba su sensual y electrizante personalidad.

acceso desde la habitación de la diva, ubicada en una planta superior— permite a los eventuales visitantes, a nivel de la sala principal, acceder a una galería organizada alrededor de la piscina, que hace posible rodearla como si esta fuera una inmensa pecera para observar, cual *voyeurs* ocasionales, los sensuales baños de la hermosísima Joséphine Baker.

Le Corbusier tampoco pudo sustraerse de los encantos de Joséphine Baker. Son conocidas las fotografías del viaje en barco a Europa —de regreso de Suramérica— en el año 1929, en el cual ambos coincidieron, llegando incluso a participar de una fiesta de disfraces a bordo. No hay constancia de alguna relación entre ellos; tan solo unos dibujos eróticos donde está la Baker desnuda, que pudieran ser más una evocación o un deseo de Le Corbusier, no necesariamente correspondidos por la diva.

Villanueva, que se sepa, nunca mencionó en público haber conocido o haber presenciado algún espectáculo de Joséphine Baker; solamente podemos hacer conjeturas al respecto. Sabemos que vivió con intensidad sus años de estudiante, compartiendo en los restaurantes y cafés con sus compañeros del Taller, en los alrededores de aquellas zonas donde quedaba la Escuela Nacional de Bellas Artes. Eran lugares que también frecuentaban Hemingway, Picasso y la misma Joséphine Baker; al igual que el Hotel Lutetia, que el propio Villanueva, ya radicado en Caracas, tiempo después visitaba con frecuencia en sus múltiples viajes a la capital francesa.

5. La llegada a Venezuela

Carlos Raúl Villanueva se diploma de arquitecto en junio de 1928. Al contrario de su padre, a quien el servicio diplomático mantuvo en el exterior a lo largo de su vida adulta, Villanueva se planteó venir por primera vez al país a la edad

de 28 años, hablando un precario español aprendido en el seno familiar y con la firme intención de establecerse en Venezuela, con el respaldo político que lo acompañaba, al menos, desde los tiempos del abuelo. Esa primera incursión, en cuanto a posibilidades ciertas de trabajo, no tuvo los resultados esperados, pues el clima político era particularmente sensible. En los carnavales de ese año, en el contexto de lo que se llamó la «Semana del Estudiante», sucedieron en Caracas una serie de acontecimientos donde fueron encarcelados más de doscientos estudiantes universitarios, que participaron en protestas y manifestaciones contra el régimen de Juan Vicente Gómez.

Algunos estudiantes presos salieron a los pocos días; otros —la mayoría— estuvieron casi dos años entre la cárcel de La Rotunda, el campo de concentración de Palenque, en el estado Guárico, y el castillo de Puerto Cabello. En el contexto de nuestra mitología política se trató del nacimiento de lo que se llamó la Generación del 28. Un importante número de esos estudiantes lideraron en los campos de la política, en la producción intelectual y literaria, o en todos ellos juntos: Rómulo Betancourt, Jóvito Villalba, Andrés Eloy Blanco, Raúl Leoni, Rafael Vegas, Humberto Tejera, Miguel Otero Silva, Juan Bautista Fuenmayor, Germán Suárez Flamerich, Miguel Acosta Saignes, Kotepa Delgado, Juan Oropeza, Elías Toro y Rodolfo Quintero. También estuvieron presos los futuros arquitectos Enrique García Maldonado¹⁶ y Cipriano Domínguez. Este último se estaba graduando de ingeniero para la fecha.

¹⁶ La situación de cárcel que vivió Enrique García Maldonado fue verdaderamente dramática. Véase: Lorenzo González *et al.*, «Enrique García Maldonado: entre el olvido y la persistencia de la modernidad venezolana», Ponencia en la Trienal de Investigación, FAU-UCV, 2011.

Frente a esa situación altamente conflictiva en Venezuela, Carlos Raúl Villanueva prefiere regresar a París, donde realiza una breve pasantía en la oficina del ingeniero Léon Joseph Madeline (1891-1977); luego se traslada a Nueva York para trabajar unos cuantos meses en la oficina de Guilbert y Betelle, donde ya venía trabajando su hermano mayor, Marcel Villanueva, quien sin haberse diplomado de arquitecto por causa de las dificultades que impuso la Primera Guerra Mundial, había optado por dedicarse a esta profesión.

De manera que, mediando la importante crisis financiera que se origina en Nueva York en 1929 a partir de la caída de la bolsa de valores —que a la postre anticipa la crisis de la Segunda Guerra Mundial—, Villanueva regresa a Venezuela bajo unas condiciones políticas no mucho mejores que las que había el año anterior. Sin embargo, para ese momento ya no hubo mayores titubeos. Juan Pedro Posani dice que, a su llegada a Venezuela, Villanueva «no regatea atención, pero (...) no ahorra ironías ni se siente afectado muy directamente por las angustias de sus coterráneos¹⁷».

No obstante, en ese año de 1929, cuando la producción petrolera venezolana define condiciones económicas inmejorables para el desarrollo del país, la crisis política estimula la expedición armada del *Falke*, un intento insurreccional contra el gobierno de Juan Vicente Gómez organizado desde Europa y comandado por el general Román Delgado Chalbaud (1882-1929), quien estuvo catorce años encarcelado en La Rotunda, luego de haber participado en una insurrección militar en 1913.

¹⁷ Graziano Gasparini y Juan Pedro Posani, *Caracas a través de su arquitectura*, Fundación Fina Gómez, Caracas, 1969, p. 365.

Respaldao por financistas venezolanos establecidos en Europa, como el magnate petrolero Antonio Aranguren¹⁸ (1868-1954), y acompañado por más de cien hombres, entre los que se encontraban veteranos políticos como los generales Leopoldo Baptista y Francisco Linares Alcántara hijo, y el exembajador de Venezuela en Washington, Santos Dominici, el general Chalbaud contó adicionalmente con el apoyo de jóvenes combatientes como José Rafael Pocaterra, Armando Zuloaga Blanco, Rafael Vegas, Carlos Julio Rojas y su propio hijo, Carlos Delgado Chalbaud.

El *Falke* era un viejo buque alemán de 1200 toneladas, que participó en 1903 en el bloqueo de las costas venezolanas durante el gobierno de Cipriano Castro. Comandado por el general Chalbaud, zarpó desde el puerto polaco de Danzig, en el mar Báltico, y se dirigió al puerto de Cumaná en el mar Caribe venezolano. Al llegar se sucedieron todo tipo de desencuentros con las otras fuerzas del alzamiento que nunca llegaron a coincidir con la llegada del *Falke*; por una parte, las que dirigía Pedro Elías Aristeguieta (1885-1929), que pretendían tomar la ciudad de Cumaná por tierra; por la otra, las que dirigían Juan Pablo Peñaloza (1863-1932) y Régulo Olivares (1873-1952) que, desde la

¹⁸ Cipriano Castro, en 1907, entrega a cuatro intermediarios de nacionalidad venezolana una concesión a cada uno, para desarrollar durante cincuenta años yacimientos de petróleo y asfalto en sectores específicos de los estados Zulia y Falcón. Antonio Aranguren fue uno de esos beneficiarios, y en 1910, conjuntamente con inversionistas ingleses forma la compañía Venezuelan Oil Concessions Ltd. Con esta compañía, que posteriormente será adquirida por la Royal Dutch-Shell, se inicia —de acuerdo a historiografía especializada sobre el tema— la era de la explotación comercial de petróleo en Venezuela, por parte de empresas transnacionales.

frontera colombiana, intentaron avanzar infructuosamente a la ciudad de Caracas.

En ese contexto de agitación política y de crecimiento económico exponencial llega Villanueva a Venezuela en 1929 y conoce, a través de su hermano Laureano, a Florencio y Gonzalo Gómez, hijos de Juan Vicente Gómez. Según refiere Juan José Pérez Rancel, «estando con Laureano en la hacienda La Quebrada, de la familia Gómez, en La Victoria, Gonzalo lo presentó al dictador y a partir de entonces ingresó como arquitecto al Ministerio de Obras Públicas (MOP), por órdenes expresas del general¹⁹».

Es así como Villanueva comienza a trabajar asumiendo responsabilidades menores de remodelación, en edificaciones o espacios públicos de la ciudad de Maracay, como el Banco Obrero, el Banco Agrícola y Pecuario (1929), el Hotel Jardín, el Cuartel Páez (1929-1930) y la Plaza Bolívar (1930-1935); o en edificaciones de Caracas, como el Museo Boliviano (1931-1932) y el Hospital Psiquiátrico (1931-1933). Los dos primeros encargos privados le vienen a Villanueva de parte de dos hijos de Juan Vicente Gómez: el primero, unas cabañerías frente al viejo hipódromo de El Paraíso, que le había contratado Gonzalo Gómez, y el otro, la muy importante Plaza de Toros de Maracay (1931-1933), que había sido una solicitud de Florencio Gómez.

Cuando Villanueva proyecta la Plaza de Toros de Maracay, lo «moderno» estaba, sobre todo, asociado a la funcionalidad y al uso racional de los materiales. El eclecticismo, de acuerdo con Juan Pedro Posani²⁰, era entendido como un recurso proyectual que consideraba los estilos como expresiones

¹⁹ J. J. Pérez Rancel, *op. cit.*, p. 2.

²⁰ Juan Pedro Posani, «El eclecticismo criollo», en: *Boletín n.º 6*, CIHE, FAU-UCV, Caracas, septiembre, 1966, pp. 9-41.

formales y conceptuales utilizadas de acuerdo con premisas de carácter estético. En ese sentido, Villanueva —educado en la escuela racionalista francesa— diseña, compone y ensambla el recinto taurino desde una concepción funcional y constructiva moderna, donde el estilo morisco²¹ es incorporado en el proyecto como una aplicación estilística, adecuada a los propósitos comunicacionales e ideológicos del caso.

La Plaza de Toros de Maracay no fue la primera construcción de su tipo. Alejandro Chataing ya había construido en Caracas, en 1919, la primera plaza de toros del país, también de estilo morisco. No hay duda de que esas construcciones significaban la materialización de procesos muy complejos de acercamiento a lo hispano, luego de que en toda América Latina se conmemoraron los primeros cien años de independencia de la metrópolis española. En Venezuela, sin embargo, ese acercamiento a la tradición colonial se estaba dando simultáneamente como un distanciamiento del afrancesamiento guzmancista y —desde la perspectiva del intelectual Mario Briceño Iragorry (1897-1958)— como una forma de reafirmación cultural frente a lo que ya se percibía como un desplazamiento de las formas artesanales de la producción agrícola por el impacto económico de la industria petrolera y la influencia norteamericana.

²¹ El estilo morisco es como se designa a la arquitectura islámica que se occidentalizó en el sur de España.

II. La década de 1930

Me fui para Nueva York
en busca de unos centavos
y he regresado a Caracas
como fue de arrear pavos.

El norte es una quimera,
qué atrocidad,
y dicen que allá se vive
como un pachá.

Ay, Nueva York,
no me halagas con el oro,
tu ley seca la rechazo,
no me agrada y la deploro.

A Nueva York
yo más no voy:
allá no hay berro,
no hay vino y no hay amor.

Todo el que va a Nueva York
se vuelve tan embustero
que si allá lavaba platos
dice aquí que era platero.

No vuelvo pa' Nueva York,
lo juro por San Andrés,
no me gusta hablar inglés
ni montar en ascensor.

El norte es una quimera

De acuerdo con los cronistas de la época, Luis Fragachán compuso el merengue *El norte es una quimera* en 1928, como una burla al músico Lorenzo Herrera (1896-1960), quien se había ido a Nueva York y había regresado después de haber fracasado en el intento de conseguir una vida mejor en el extranjero. La pieza musical, con una letra de ingenioso humor que ha sido calificada como una «guasa protesta», ha trascendido generaciones para convertirse en una especie de emblema de la nacionalidad venezolana, así como para estigmatizar la migración de los venezolanos hacia el exterior.

1928 es el año en que Villanueva llega por primera vez a Venezuela y *El norte es una quimera* se convierte en un fenómeno sin precedentes en la música popular venezolana de la década de 1930. A Villanueva, quien se encontraba con la tierra de su padre, ese merengue le confirmaba parte de una realidad a ratos frustrante, con la cual se toparía el resto de su vida: un país en un acelerado proceso de norteamericanización.

1. Las urbanizaciones y el vehículo automotor

Aun cuando Mariano Picón Salas afirmó que con la muerte del dictador Gómez, en 1935, «comienza apenas el siglo XX en Venezuela»¹, debemos advertir que, al menos, en lo que significó la participación de los exportadores estadounidenses en el mercado venezolano, esto no ocurrió exactamente así: las importaciones estadounidenses habían aumentado vigorosamente de un 39 %, en 1913, a casi 70 %, en 1917. Esto hizo que los norteamericanos se convirtieran desde esa fecha en los principales socios comerciales de Venezuela y que comenzara, por lo tanto, eso que podemos llamar la norteamericanización del país, con el inicio de operaciones en Caracas de la institución financiera National City Bank de Nueva York.

La disposición de Juan Vicente Gómez, acaso de gran ingenuidad, pero al mismo tiempo de profunda subestimación del ser nacional, era de máxima apertura al capital norteamericano, lo que le permitía decir:

Yo favorezco la presencia de los norteamericanos en nuestro país porque donde ellos están circula el dinero. Porque ellos son muy trabajadores y emprendedores y nunca se han entrometido en nuestros asuntos, no hay razón alguna para temerles. Tomemos las medidas necesarias para asegurar nuestros derechos y de esta manera explotaremos el petróleo, una gran fuente de riqueza que en nuestras propias manos nunca hubiera sido explotada².

¹ Mariano Picón Salas, «La aventura venezolana», *Suma de Venezuela*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 2012, p. 24.

² William M. Sullivan, «Situación económica y política durante el período de Juan Vicente Gómez», en Miguel Izard *et al.*, *Política y*

En 1926, las exportaciones petroleras sobrepasan los ingresos generados por el resto de los rubros, que son mayoritariamente agrícolas. Para 1928, la extracción de petróleo evolucionó de procedimientos rudimentarios a procedimientos tecnológicos de mayor experticia, y Venezuela alcanza el primer puesto como país exportador de petróleo y el segundo como país productor. Caracas, como ninguna otra ciudad del país, comienza a crecer aceleradamente: de tener 107.236 habitantes en 1920, pasa a 155.499 habitantes en 1926 y a 237.069 habitantes en 1936. En 1950 alcanza una población de 623.713 habitantes, y en 1961, de 1.116.245. Eso quiere decir que, en apenas cuatro décadas, Caracas había multiplicado por diez el número de sus habitantes.

Para tener una mejor idea de lo que significó este crecimiento en relación con el resto del país, basta echar un vistazo a los resultados del censo de 1926, según el cual Venezuela tenía un total de 2.814.131 habitantes y Caracas representaba el 5,53 % del total nacional. En 1961, Caracas llegó a representar el 14,84 % del total nacional, que para la fecha era 7.523.999 habitantes.

A lo largo del siglo XX, la relación directa del vehículo con el desarrollo progresivo de nuevas tipologías urbanas y arquitectónicas determinó cómo se fue ocupando y definiendo la movilidad en el valle de Caracas. En ese sentido, las urbanizaciones caraqueñas que comenzaron a construirse desde mediados de la década de 1920, con un mínimo de reglamentación por parte del Estado, están estrechamente vinculadas a un modelo de ciudad que no tenía nada que ver con la ciudad de origen hispano, compacta y de calles angostas que hubo hasta ese momento.

economía en Venezuela 1810-1991, Fundación John Boulton, Caracas, 1992, p. 259.

Entre las actividades mediante las que se produjo la transferencia de la renta petrolera del Estado venezolano al sector privado estuvieron, precisamente, la industria de la construcción y el negocio inmobiliario. Se estima que casi un tercio del ingreso petrolero se transfirió de esa forma entre los años 1920 y 1960. No hay otra circunstancia que haya actuado con mayores consecuencias en la ciudad que tenemos hoy que el vehículo automotor; este se convirtió en el principal agente de transformación de la ciudad.

Entre 1926 y 1930 se registra en la ciudad de Caracas el inicio de al menos veinte urbanizaciones: Catia, Agua Salud y Nueva Caracas, en la parroquia Sucre; Las Flores, en la parroquia San Teresa; La Quebradita, O'Higgins, Berrizbeitia, Ramírez y La Vega, en la parroquia San Juan; El Peaje, San Agustín del Norte y El Conde, en la parroquia Santa Rosalía; Los Jardines, en la parroquia el Valle; Sarría, en la parroquia La Candelaria; Las Delicias, La Florida y Maripérez, en la parroquia El Recreo³.

De acuerdo con los datos que aporta J. J. Martín Frechilla, sabemos que había «más de diez urbanizaciones con proyecto aprobado entre 1936 y 1940, más de veinte entre 1941 y 1945, más de cincuenta entre 1950 y 1957, para el área metropolitana de Caracas, con un total de trece mil permisos de construcción para este último período⁴». Esto es más de ochenta urbanizaciones poblando el valle de Caracas para finales de la década de 1950.

³ Juan José Martín Frechilla, «Al norte y al este de El Paraíso. Urbanismo y formación disciplinar en la Universidad Central de Venezuela hasta 1975», en: *Urbana*, n.º 40, Instituto de Urbanismo, FAU-UCV, Caracas, enero-junio, 2007.

⁴ J. J. Martín Frechilla, *Planes, planos y proyectos para Venezuela: 1908-1958 (Apuntes para una historia de la construcción del país)*, CDCH-UCV, Caracas, 1994, p. 316.

En ese crecimiento demográfico continuo se ocuparon extensas áreas del valle de Caracas, donde los terrenos que no fueron urbanizados formalmente por la iniciativa privada comercial lo fueron por el esfuerzo individual del sector más pobre, mediante viviendas autoproducidas. De los caraqueños que viven en ellas, en zonas de barrios en el área metropolitana de Caracas, el 10 % llegó del interior del país entre 1926 y 1935; el 15 % entre 1936 y 1945; el 20 % entre 1946 y 1955, y el 50 % a partir de 1956. En 1936, de las 1151 hectáreas del área urbana existente, 21 hectáreas estaban conformadas por barrios; es decir, menos del 2 %. En 1949, las áreas de barrios crecen a 750 hectáreas. En 1966, ascienden a 2430 hectáreas; y en 1971, llegan a alrededor de 2970 hectáreas, que constituyen el 26 % del área total urbanizada.

2. Arismendi: el urbanizador de la Caracas moderna

Aun cuando el sector de El Paraíso funcionó a finales del siglo XIX como una ampliación del uso residencial caraqueño, en una primera instancia no se desarrolló propiamente como una urbanización, sino más bien como un ensanche que alojó las primeras casonas de ricos caraqueños que abandonaron el casco central de la ciudad. De tal manera que, cuando en 1927 Juan Bernardo Arismendi (1887-1982) y Luis Roche (1888-1965) participan, junto a Juan Benzo y Santiago Alfonzo Rivas, como urbanizadores de San Agustín del Norte, y en 1928, junto a Juan Benzo y Tomás Sarmiento, como urbanizadores de El Conde, se convirtieron en los principales conductores del proceso de expansión de la ciudad de Caracas por los siguientes cuarenta años: desde mediados de la década de 1920 hasta mediados de la década de 1960.

Juan Bernardo Arismendi, de profesión farmaceuta, fue un comerciante emprendedor que decidió dejar de ser boticario para convertirse en promotor inmobiliario. Fue también el caso de Luis Roche, venezolano de origen francés, quien cambió el oficio de sastre y vendedor de telas por el de inversionista, constructor y —de acuerdo con algunos cronistas— por el de visionario de la Caracas del futuro. Ellos entendieron los términos en que la Venezuela de aquel entonces había pasado de una economía agro-exportadora a una economía exportadora de petróleo, en la que importantes beneficios del ingreso petrolero se transfirieron al sector privado, a través de la inversión que hacía el Estado en el crecimiento de la ciudad.

Las urbanizaciones de San Agustín del Norte y El Conde fueron prolongaciones naturales de la cuadrícula tradicional. En ellas se llevó a la mitad las dimensiones de cada manzana caraqueña para aumentar el número de parcelas en la misma superficie; todo ello con el objetivo de desarrollar viviendas pareadas de frente urbano continuo.

Cuando en 1929 Arismendi y Luis Roche, junto a Carlos Morales y la firma Miranda-Velutini, construyen la urbanización La Florida, las estrategias comerciales cambiaron, y a partir de ese momento son las ideas de suburbio y vivienda unifamiliar aislada las que, como nuevas tipologías urbanas y arquitectónicas, comienzan a definir las características del mercado. Se trata de una renovada estrategia de negocios que ofrece a la clase media emergente —esa que usa vehículos automotores para su movilización y aparatos electrodomésticos en sus espacios de habitación— soluciones residenciales en un espíritu moderno, ya desvinculado de los usos y costumbres propios del tejido histórico tradicional de la ciudad de Caracas.

Luego de La Florida, Juan Bernardo Arismendi construye entre 1935 y 1945, en terrenos de la hacienda Valle Abajo,

la urbanización Los Rosales⁵. En ese período, Arismendi —y lo señalamos sin pretender ser exhaustivos ni concluyentes— construyó las urbanizaciones Las Palmas, La Campiña, Las Delicias, Los Cedros, Las Acacias, Gran Colombia, Mata de Coco, Los Cedros, Santa Cecilia, Campo Claro, Santa Eduvigis, Santa María, Sebuacán, La Carlota y Club Hípico. Adicionalmente, entre 1960 y 1967, se dedicó al desarrollo de la zona industrial de Los Ruices⁶. De tal manera que, si asumimos como cierto lo que dice sobre su padre Margot Arismendi (1911-2005), viuda de Carlos Raúl Villanueva, podemos afirmar que el perfil urbano de la ciudad de Caracas está vinculado directamente con el negocio inmobiliario de Arismendi:

Cuando papá cumplió 80 años⁷, Fedecámaras⁸ le hizo un homenaje. Para esa época calculaba haber construido a lo largo de su vida más de diez mil casas, repartidas en las urbanizaciones Los Rosales, San Agustín del Norte, El Conde, parte del Paraíso y el Hipódromo, La Florida, Alta Florida, San Antonio y Los Ruices⁹.

3. La Casa n.º 37 y Jacques Tati

En 1934, cuando Villanueva proyecta y construye la Casa n.º 37, sobre un terreno que le había regalado el suegro a

⁵ J. J. Pérez Rancel, *op. cit.*, p. 52.

⁶ Véase «Juan Bernardo Arismendi», *Diccionario de Historia de Venezuela*, Fundación Polar, Caracas, 1997.

⁷ En 1967, Arismendi cumplió 80 años.

⁸ Fedecámaras es la principal asociación corporativa del país, que representa los intereses del empresariado privado.

⁹ A. Villanueva, *op. cit.*, p. 111.

la pareja Villanueva-Arismendi en la urbanización La Florida de Caracas, en el cruce de las calles Los Samanes y Los Manolos¹⁰, el arquitecto se permite renunciar, por primera vez, al lenguaje «historicista» que se encuentra en sus obras y remodelaciones de los primeros años, asumiendo sin reservas una arquitectura de formas cúbicas, de color blanco, de techos planos y despojada de ornamentos.

Esa Casa n.º 37 era una construcción modesta, hecha con recursos muy limitados, donde todavía no hay la conciencia estética y funcional que será posible identificar en las obras que vienen a partir de la Escuela Gran Colombia, algunos años después. Se entiende entonces el comentario de Margot, la viuda de Villanueva, quien años después recordará: «Tardamos en construirla porque no teníamos plata. La casita era muy incómoda, por eso no vivimos mucho tiempo ahí»¹¹.

Uno se permite imaginar, a partir de esos testimonios, que la Casa n.º 37 de Los Manolos probablemente se parecía a la casa parisina que Jacques Tati (1907-1982) inmortalizó en 1958, en la película *Mi tío*: un poco fría, demasiado blanca, acaso excesivamente rígida para la vida cotidiana.

Para el año 1932, la quinta Las Guaycas, de Manuel Mujica Millán (1897-1963), ya se había construido en terrenos de la urbanización Campo Alegre. Esa fue la primera casa en Venezuela en exhibir atributos formales y funcionales asociados a la modernidad de estilo internacional. Como sabemos, Mujica Millán no era un militante del canon explícitamente moderno: él podía asumir con el mismo compromiso la arquitectura «neocolonial» o el estilo internacional;

¹⁰ La avenida Los Manolos, mediando su ampliación en 1951, se llamará luego avenida Andrés Bello.

¹¹ A. Villanueva, *op. cit.*, p. 221.

sin embargo, como es posible confirmarlo en sus diseños, no solamente hay una gran sensibilidad proyectual, sino también una gran coherencia estilística entre uno y otro, que llevó siempre hasta las últimas consecuencias.

La Casa n.º 37, en particular, fue un ejercicio desafortunado de Villanueva por explorar las claves estéticas de las vanguardias modernas, que se explica en el contexto de muchas otras casas que Villanueva proyectó en la década de 1930 en estilo internacional o en algún estilo «neohistoricista», según la conveniencia comercial del negocio inmobiliario de Juan Bernardo Arismendi, en el que Villanueva participó puntualmente.

Hago mención de esta casa como un hecho singular, curioso, no solamente porque ella fue residencia de la familia, sino porque veinte años después este mismo arquitecto estará inaugurando el espacio arquitectónico más importante que se ha construido en clave moderna no solamente en la geografía caraqueña, sino también en el territorio venezolano y latinoamericano: el conjunto de la Plaza Cubierta y el Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas.

4. Los Museos y el Pabellón de Venezuela en París

En el transcurso del año 1935, en medio de un ambiente de crispación política generado por la delicada condición de salud del general Juan Vicente Gómez, y previendo atajar el nerviosismo de la gente ante su fallecimiento inminente, las autoridades de gobierno le piden a Villanueva, y a otros arquitectos de la gestión pública, diseñar edificios que pudieran absorber mano de obra rápidamente, con el objetivo de aliviar las tensiones económicas del momento. De esta manera, el Museo de Bellas Artes se convierte en la obra de mayor envergadura de Carlos

Raúl Villanueva, después de la Plaza de Toros de Maracay, sobre todo por la dimensión simbólica de semejante encargo.

Curiosamente, esa misma atmósfera de nerviosismo político fue lo que le permitió al suegro de Villanueva, Juan Bernardo Arismendi, recuperarse del fracaso financiero que había sido para él la urbanización La Florida. Según cuenta su hija Margot¹², Arismendi, frente a la parálisis financiera del país, se propuso utilizar el crédito que le ofreció el presidente del Banco Caracas, Julio Velutini, para comprar las hipotecas que, a precios irrisorios, ofrecían los gomecistas que, ante lo que parecía una tragedia inminente a sus intereses, estaban dispuestos a irse del país.

Asociado al encargo que recibe Villanueva del Museo de Bellas Artes, es necesario recordar que para la época existía un debate en el ámbito intelectual del país sobre la necesidad de profundizar en los valores nacionales frente a las consecuencias de la llegada de las inversiones extranjeras para la explotación petrolera. En ese contexto, se desarrolló el discurso «venezolanista» del influyente académico Mario Briceño Iragorry. En 1934 publica el libro *Tapices de historia patria*¹³, que constituye una revisión crítica de nuestra historiografía y de los conceptos manejados en la construcción de nuestra herencia colonial, equilibrando desde la perspectiva del autor nuestro pasado colonial español con los aportes de los pueblos originarios y el componente racial negro, que llegó al continente posteriormente.

Villanueva no podía mantenerse ajeno a ese debate y, entre los años 1935 y 1938, proyecta los dos museos en estilo

¹² *Ibid.*, p. 151.

¹³ Mario Briceño-Iragorry, *Tapices de historia patria: Esquema de una morfología de la cultura colonial*, Editorial Sur-América-Parra León Hermanos, Caracas-Madrid, 1934.

«neoclásico», pero con las superficies decoradas mediante aplicaciones escultóricas de inspiración americanista. De esta manera son incorporadas a las fachadas piezas figurativas de Francisco Narváez —cuya obra estaba caracterizada por un lenguaje con un acentuado componente étnico, negroide e indigenista—, para balancear lo que hubiera podido parecer un producto comunicacional demasiado eurocéntrico.

Carlos Raúl Villanueva y Luis Malaussena habían estudiado arquitectura en París entre 1918 y 1928; uno en la Escuela Nacional de Bellas Artes y el otro en la Escuela Especial de Arquitectura¹⁴. Cuando ambos regresan a Venezuela, coinciden como funcionarios en el Ministerio de Obras Públicas (MOP) con responsabilidades diferentes, hasta que en 1936 les asignaron la tarea de proyectar conjuntamente el Pabellón de Venezuela para la Exposición Internacional del Arte y la Técnica (en la vida moderna), que tuvo lugar en París del 25 de mayo al 25 de noviembre de 1937.

La propuesta que llevaron Villanueva y Malaussena era la de una edificación de dimensiones modestas, de un solo piso, que se organizaba alrededor de un patio, y que estilísticamente exaltaba una interpretación actualizada de la tradición colonial española asociada a signos «indigenistas». El Pabellón estaba diseñado de acuerdo con cánones funcionalistas, pero estaba muy lejos de ser calificado de «vanguardista», en el sentido que hoy conocemos en la historiografía moderna europea; sin

¹⁴ Esa escuela, que fue donde se graduó de arquitecto en 1906 Robert Mallet-Stevens, había sido fundada en el año 1865 por el ingeniero Émile Trélat como opción alternativa a la Escuela Nacional de Bellas Artes. En esa Escuela hizo estudios de posgrado Cipriano Domínguez, entre 1930 y 1933. Véase Henry Vicente, «Cipriano Domínguez, entre lo moderno y lo memorable», en: *Entrerayas*, julio-agosto, 2010, pp. 56-61.

embargo, recibió el Gran Premio de la exposición. No hay duda de que lo que se valoraba en aquella arquitectura era una preocupación presente en la gran mayoría de las arquitecturas latinoamericanas para ese momento, de conexión con el pasado desde una perspectiva distinta a la europea, de reafirmación de las identidades nacionales, luego de romper con las metrópolis coloniales en el siglo inmediatamente anterior.

Las cercanías estilísticas y metodológicas del Pabellón de Venezuela en París, de 1937, con el Museo de Bellas Artes de Caracas, son obvias. También pudiera haber puntos de conexión con la arquitectura en clave «historicista» que Malaussena hizo antes y después del Pabellón. Sin embargo, habría que precisar que, para la fecha, Malaussena no era más historicista que Villanueva, ni tampoco menos «moderno», aun cuando, algunos años después, haya utilizado un repertorio cercano al racionalismo italiano clásico para proyectar la Escuela Militar, o haya proyectado el Paseo Los Precursores —que hoy se conoce como Los Próceres— en esa especie de indeterminación proyectual, entre historicista y moderna, que hoy conocemos. El hecho es que entre 1936 y 1938, de acuerdo a los datos que aporta Silvia Hernández de Lasala¹⁵, Malaussena estaba proyectando el Cuartel Urdaneta en una sensibilidad arquitectónica que aproximaba la edificación a las claves estéticas modernas de uno de los profesores de su Escuela en París, Robert Mallet-Stevens. Villanueva pudo actualizar su manera de proyectar, desde una perspectiva moderna, en edificios de relevancia, cuando hace la Escuela Francisco Pimentel (hoy Gran Colombia) en el año 1939. De manera que los críticos que han querido atribuir el Pabellón de Venezuela en París, sobre todo a las decisiones proyectuales de Malaussena, son los mismos

¹⁵ Silvia Hernández de Lasala, *Malaussena, arquitectura académica en la Venezuela moderna*, Fundación Pampero, Caracas, 1990, pp. 112-115.

que han querido distanciar al Villanueva del Museo de Bellas Artes de 1935 y 1936, de aquel que hizo el Conjunto Central de la Ciudad Universitaria, entre 1952 y 1954; léase: Juan Pedro Posani, William Niño y Juan José Pérez Rancel.

En ese sentido, es necesario decir que Villanueva y Malaussena hicieron el trabajo comunicacional adecuado y pertinente, en el contexto del nuevo país que estaba naciendo en los tiempos de Eleazar López Contreras¹⁶, después de la muerte de Juan Vicente Gómez. De esta manera, aun cuando el Villanueva «historicista» y el «moderno» son uno solo, que supo moverse con cautela y precisión en las aguas procelosas de la estética gubernamental, es necesario reconocer que el Pabellón de Venezuela, que ganó el Gran Premio de la Exposición de París, no resiste ninguna comparación con el muy famoso Pabellón español de estructura metálica de José Luis Sert y Luis Lacasa, que alojó el famoso *Guernica* de Picasso, además de obras de Miró y Calder, entre otros artistas que apoyaban el esfuerzo republicano en el contexto de la guerra civil española. El Pabellón de Sert y Lacasa pasó desde ese momento a formar parte fundamental de la historia de las vanguardias arquitectónicas del Movimiento Moderno europeo.

Los medios reseñaron en su momento que esa exposición de París ocurrió en el contexto de un ambiente de mucha tensión entre Alemania y el resto de los países de Europa. Desde 1934, Adolf Hitler se había hecho con el poder en Alemania a partir de un referéndum y desde entonces había comunicado sus políticas totalitarias, racistas y ultranacionalistas.

¹⁶ Eleazar López Contreras fue un militar venezolano, exministro de Defensa de Juan Vicente Gómez, que inició el proceso de transición política hacia las formas democráticas representativas que predominaron en el siglo XX venezolano. Fue presidente de la República entre 1936 y 1941.

En abril de 1937, cuando se inaugura la exposición, ya había ocurrido el bombardeo a la población civil vasca de Guernica, en España, por parte de la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana, que apoyaban a los sublevados franquistas en contra de la República. Después de la exposición de París, los hechos se sucedieron muy rápidamente. El 12 de marzo de 1938, Adolf Hitler invade Viena y anexiona Austria a Alemania.

El 1.º de septiembre de 1939, los alemanes invaden Polonia, cuatro meses después de que en Nueva York, con el patrocinio de Nelson Rockefeller y el apoyo de la empresa norteamericana Standard Oil, se inaugurara la Feria Mundial de Nueva York, denominada «El mundo del mañana». Fue en esa misma Feria Mundial donde Oscar Niemeyer, Lucio Costa y Paul Lester Wiener¹⁷ diseñaron el Pabellón de Brasil. Asimismo, la participación finlandesa tuvo como representación el Pabellón que diseñó Alvar Aalto. Ambos pabellones significaron el ingreso de esos países en el escenario de la historia de la arquitectura moderna. El año siguiente, en junio de 1940, ocurre la ocupación de París por parte de las tropas alemanas, hasta finales de 1944.

Es importante recalcar que Venezuela participa en la Feria de Nueva York con un Pabellón que no diseña Villanueva, ni tampoco Malaussena u otro arquitecto venezolano. El Pabellón de Venezuela fue diseñado por John Moss, de la oficina de Skidmore y Owings, y más que expresar la situación de Venezuela en cuanto a su proceso de modernización, lo que ponía en evidencia era la sujeción política del país bajo el gobierno de López Contreras con la empresa petrolera de la familia Rockefeller.

¹⁷ Paul Lester Wiener sería, en años subsiguientes, uno de los socios de José Luis Sert en Norteamérica.

5. Villanueva y Arismendi: la arquitectura comercial

Probablemente es en los espacios del Hipódromo o en los del Club Paraíso donde, a finales del año 1932, Carlos Raúl Villanueva conoce a Margot Arismendi Amengual, hija del promotor inmobiliario Juan Bernardo Arismendi. Margot y Carlos Raúl se unen en matrimonio poco antes de la inauguración de la Plaza de Toros de Maracay. En una entrevista que le hiciera su nieta Adriana Villanueva, Margot evoca: «Carlos y yo nos casamos el 28 de enero de 1933, invitamos a toda la familia Gómez a nuestro matrimonio, y después de casados nuestra amistad con la familia del general siguió siendo tan estrecha como siempre»¹⁸.

Más adelante, en la misma entrevista, dice:

Nos casamos en la iglesia de San Juan y la ceremonia la ofició el nuncio apostólico, monseñor Fernando Cento. El obsequio fue el típico de aquellos años: consomé, pavo, ensalada de gallina. Nuestra luna de miel la pasamos en el Hotel Miramar en Macuto, y al regresar nos radicamos en una casita que nos prestó papá en Los Dos Caminos, donde vivimos felices nuestros primeros meses de casados¹⁹.

Los indicios de que Carlos Raúl Villanueva haya colaborado directamente en el gran negocio inmobiliario de su suegro Juan Bernardo Arismendi son abundantes y muy precisos, independientemente de que su viuda Margot diga, de forma confusa, en la entrevista que le hiciera su nieta Adriana Villanueva:

¹⁸ A. Villanueva, *op. cit.*, p. 148.

¹⁹ *Ibid.*, p. 182.

Papá y Carlos se quisieron mucho, pero nunca trabajaron juntos. Papá a veces le pedía a Carlos que le diseñara unas casitas para unos proyectos. Carlos hacía unos planos y después papá construía las casas como a él le parecía. Pero Carlos respetaba mucho a papá como constructor²⁰.

En la investigación que hace sobre las casas de Villanueva en la década de 1930, Luis Polito identifica el trabajo conjunto entre Villanueva y Arismendi como el de un «binomio», con una aguda y persistente exploración tipológica en relación con la vivienda que va decantando variables para identificar un mercado. La colaboración Villanueva-Arismendi, que al parecer estuvo muy bien estructurada, devino en «un auténtico sistema proyectual y constructivo»²¹, para convertirse en una especie de laboratorio de formas y espacios que permitía llegar al producto inmobiliario adecuado para su consumo. En las quintas del «binomio», nos explica el profesor Polito: «la organización volumétrica es sumamente clara y sencilla: un cuerpo principal de dos pisos, y un cuerpo adosado de servicios de un solo piso. Este esquema se produce con mucha frecuencia en otras de las quintas de Villanueva y es solo alterado ocasionalmente»²². Adicionalmente, con el hecho de que las *quintas* se reproducen en diversos lugares de Caracas:

Se demuestra una tremenda flexibilidad, adecuándose a urbanizaciones con características distintas. Esto se logra a partir de la consideración de unos pequeños detalles: la topografía plana, la autonomía entre cuerpo edificado

²⁰ *Ibid.*, p. 175.

²¹ Luis Polito, *Las quintas de Manuel Mujica Millán y Carlos Raúl Villanueva alrededor de los años 30* [tesis de Maestría en Historia de la Arquitectura], FAU-UCV, Caracas, 1996, p. 188.

²² *Ibid.*, p. 178.

y terreno y una cierta tipificación de los tamaños de las diversas parcelas²³.

Polito explica, «El juego de las variantes estilísticas se realiza a partir de un pequeño número de estilos: casas vascas, estilo internacional, neocolonial, *art déco*; y curiosas fusiones entre estos²⁴».

De esta manera, un conjunto abundante de casas fue presentado y firmado por Carlos Raúl Villanueva ante la autoridad municipal de la ciudad de Caracas, como parte de los desarrollos urbanísticos privados de Juan Bernardo Arismendi y otros promotores inmobiliarios. En ese sentido, Polito destaca que:

Las típicas quintas de Villanueva se regarán por toda la ciudad, manifestándose por un lado una tendencia a tipificar la planta y, en general, el esquema conceptual de la vivienda, mientras que simultáneamente se observa una mayor y libre expresión de estilos y combinaciones²⁵.

Por otra parte, de acuerdo con la información proveniente del expediente municipal del proyecto n.º 6757, se confirma la suposición de que Villanueva se apoya en una estrategia tipológica para hacer que un mismo tipo aparezca, atendiendo a conveniencias estilísticas, como distintos modelos arquitectónicos:

Los mismos planos que conforman este diseño son presentados dos veces en la zona de Los Caobos, en la cercanía de los Museos (expedientes n.º 6692 y n.º 6693 de octubre de 1939). Durante ese mismo mes, Villanueva

²³ *Ibid.*, p. 200.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 262.

presenta quince proyectos ante las autoridades municipales. Se encuentran ubicados en la urbanización San Antonio, en Los Caobos, Los Rosales y en El Paraíso. Catorce de ellos son para J. B. Arismendi²⁶.

Habría que decir que la participación de Villanueva con su suegro, Juan Bernardo Arismendi, no fue solamente en proyectos de vivienda, sino también en proyectos urbanísticos, en el entendido de que Villanueva es responsable del trazado de la urbanización Los Rosales²⁷. Las colaboraciones de Villanueva en el mundo del negocio inmobiliario, por otra parte, no son desdeñables en términos numéricos. Se han contabilizado hasta ochenta edificaciones de diversos usos (oficinas, comercio, industria y viviendas), que se ubican en las urbanizaciones El Conde, San Agustín, Los Rosales, Sabana Grande, El Valle, Santa Rosa, La Florida, El Paraíso y la parroquia San Juan²⁸. Fueron proyectadas por Villanueva para su suegro y algunos otros promotores, entre 1938 y 1948, cuando ya estaba bien avanzado el proyecto de la Ciudad Universitaria y Villanueva decide reorientar sus intereses profesionales.

En este momento es importante traer a colación el benigno comentario que Juan José Pérez Rancel hace sobre la colaboración de Villanueva con su suegro Juan Bautista Arismendi:

colaboró con su suegro en el diseño de casas y edificios, y así comenzó a conocer las costumbres de habitación de los venezolanos. Los dibujos de Villanueva para esas casas eran modificados implacablemente por Arismendi,

²⁶ *Ibid.*, p. 197.

²⁷ J. J. Pérez Rancel, *Carlos Raúl Villanueva*, *ibid.*, p. 52.

²⁸ Maciá Pintó y Paulina Villanueva, *Villanueva*, Ed. Tanais Arquitectura, Sevilla, 2000, pp. 150-151.

quien sin ser arquitecto había desarrollado una capacidad propia e intuitiva como constructor²⁹.

En lo personal, conocí una casa en la urbanización La Florida, de valores arquitectónicos más bien discretos, donde vivió Arturo Uslar Pietri por largos años que, según comentarios generalizados, le era atribuida a Villanueva, quien probablemente la diseñó mediante ese peculiar mecanismo que proponía Arismendi. Hay otro caso: siendo yo alumno de Juan Pedro Posani, en la asignatura Historia de la Arquitectura Contemporánea Venezolana, este nos mostró un edificio que suponía diseñado por Villanueva, en el contexto de las iniciativas inmobiliarias de Arismendi. Estaba ubicado sobre la avenida Libertador, en el cruce con la avenida La Salle y no tenía ningún atributo especial; más bien parecía un edificio sobradamente vulgar, a excepción de una fachada quebrada que orientaba todas las ventanas que daban hacia la calle en la dirección norte. «En eso tan sencillo —decía Posani— están la mano y la inteligencia de Villanueva».

6. El Plan Rotival: el último suspiro francés en Caracas

Carlos Raúl Villanueva regresa a Caracas desde París a comienzos de 1938, luego de su estadía con motivo de la ejecución del Pabellón de Venezuela y, de acuerdo con sus biógrafos, después de haber culminado algunos cursos en el Instituto de Urbanismo de la Universidad de París. Adicionalmente,

²⁹ J. J. Pérez Rancel, *op. cit.*, p. 28.

había presenciado las reuniones del CIAM V³⁰, que se dio cita en París a finales de 1937, siendo su último encuentro antes de que comenzara la Segunda Guerra³¹. En esa oportunidad, José Luis Sert presentó el Plan Maciá para Barcelona, que había elaborado conjuntamente con el GATCPAC³². Le Corbusier, por otra parte, expuso un proyecto de renovación urbana de un antiguo sector de París, el *quartier d'Aligre*, que luego de un diagnóstico preliminar fue nominado como sector *insalubre n.º 6*.

La de Le Corbusier era una propuesta que insertaba en el tejido tradicional parisino unas viviendas; y en eso era en lo único que se parecía a la operación que haría Villanueva posteriormente en El Silencio, en Caracas. Las notables diferencias se encontraban en el manejo de las alturas y densidades. En el sector *insalubre n.º 6*, Le Corbusier proponía edificaciones de veinte pisos, semejantes en su sección a la Unidad de Habitación que se construyó en la ciudad de Marsella entre los años 1946 y 1952³³. Estos fueron, sin lugar a dudas, los prototipos que estimularon la idea de los «superbloques», que se reprodujeron en Caracas

³⁰ Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), que se organizó en nueve capítulos, en suelo europeo entre 1928 y 1959.

³¹ La próxima reunión del CIAM ocurriría diez años más tarde, en 1946.

³² GATCPAC: Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea.

³³ Como sabemos, esos prototipos monumentales se desarrollaron con significativas diferencias, después de la Segunda Guerra Mundial, en las periferias de algunas ciudades europeas. En Venezuela fueron incorporados en las áreas centrales de la ciudad de Caracas por Villanueva y colaboradores, en el Taller del Banco Obrero (TABO), entre 1952 y 1957.

en el contexto del Plan Cerro Piloto del Banco Obrero³⁴ en la década de 1950.

Desde 1936, Jacques Lambert (1891-1948) y Maurice Rotival iniciaron en París —con el apoyo de la Embajada de Francia en Caracas— los primeros contactos con el gobernador del Distrito Federal, Elbano Mibelli (1869-1946), a los fines de proponerle un plan urbano para Caracas. El 6 de abril de 1938, con motivo de la llegada de Lambert y Rotival a Caracas, el gobernador Mibelli creó la primera Dirección de Urbanismo del Distrito Federal, a cargo del arquitecto Guillermo Pardo Soublette (1895-1965), asistido por Enrique García Maldonado. Se creó, adicionalmente, una Comisión Técnica Consultiva, integrada por Carlos Guinand Sandoz (1889-1963), Carlos Raúl Villanueva y Gustavo Wallis Legorburu (1887-1979), como expertos nacionales, y Pardo Soublette y García Maldonado fungiendo de representantes de la Dirección de Urbanismo. Luego se sumaron a dicha comisión, Edgar Pardo Stolk (1905-1982) y Leopoldo Martínez Olavarría (1912-1992).

Entre el repertorio de soluciones que traían Jacques Lambert y Maurice Rotival en su primera visita se planteaba, sobre todo, la necesidad de actualizar nuestra ciudad según los cánones de la ciudad europea. En ese sentido, el 23 de abril de 1938, Lambert y Rotival firmaron un contrato con la Gobernación del Distrito Federal para el programa de estudios y trabajos a emprender con miras a la elaboración del Plan Monumental de Caracas: se definieron ejes urbanos, se propuso despejar zonas, se trazaron circuitos vehiculares y peatonales, se crearon espacios de representación.

³⁴ El Banco Obrero no funcionó propiamente como un banco, sino como una agencia gubernamental encargada de la planificación y ejecución de los Planes Nacionales de vivienda, entre 1928 y 1975.

Los lineamientos generales del Plan Monumental de Caracas —mejor conocido posteriormente como Plan Rotival— fueron presentados en julio de 1939 por el gobernador del Distrito Federal, Elbano Mibelli, ante el Concejo Municipal de la ciudad. Debido a las condiciones políticas adversas, el plan no fue aprobado como tal; sin embargo, quedó establecido taxativamente un modelo de ciudad con una distribución espacial fundada en los niveles de ingreso y en los procesos de producción. Así, las zonas industriales y barrios obreros quedaron asentados hacia Catia y Antímano, con algunas zonas adicionales en El Valle y Prado de María. Y las zonas residenciales de clase media y alta quedaron en el este de la ciudad.

Francis Violich (1911-2005), el planificador norteamericano que en 1951 propuso el Plan Regulador de Caracas y las Ordenanzas de Zonificación de la ciudad que hoy tenemos, se referirá años después al Plan Rotival en los siguientes términos: «No parecía ser un plano amplio para el área entera. Era más bien un proyecto de arquitectura con una cierta finalidad y limitado a la porción central de la vieja Caracas»³⁵.

Violich, desde la perspectiva de un urbanismo abstracto, cuyas formas están comprometidas sobre todo con las fuerzas económicas que definen la ciudad, más adelante agrega:

Un proyecto de arquitectura de esta clase está, por naturaleza, construido para permanecer en la forma en que está, mientras que un plano para una ciudad consiste en guiar una evolución que se desarrolla en un período de tiempo. Coyunturas contradictorias suceden a lo largo

³⁵ Juan José Martín Frechilla, «Entrevista a Francis Violich», en *Diálogos reconstruidos para una historia de la Caracas moderna*, CDCH-UCV, Caracas, 2004, p. 129.

de la historia de la ciudad, valores y escenarios políticos que cambian. Pero siempre estos cambios deben estar guiados por algún sentido de compatibilidad, el tamaño, forma y relación entre la morfología de la ciudad, la geografía de la ciudad y sus limitaciones. Estos aspectos son la razón de un planificador interesado³⁶.

En la ciudad de Caracas, a comienzos del siglo XX, con relación al ordenamiento urbano, ocurren dos hechos legislativos importantes: uno, la Ordenanza de Policía Urbana y Rural de 1910, reformada en 1926; el otro, la Ordenanza de Arquitectura Civil de 1930. Ambos episodios fueron incorporados, sin contradicciones, al Plan Rotival del año 1939. En el caso del Plan de Violich, es necesario puntualizar que, en el contexto del *urban planning* norteamericano, no existía ningún instrumento parecido al Plan Regulador que se aplicó en Caracas y en el resto de las principales ciudades venezolanas desde 1952; de manera que, en los hechos, Francis Violich se ubicó a medio camino de un *master plan* y un *comprehensive plan*, reduciendo el problema de la organización y la estructura de la ciudad, escasamente, a las variables funcionales de vialidad y zonificación, de acuerdo a la jerarquía de la obra pública proyectada por el Estado. De manera que no hubo, como tampoco sigue habiendo, un instrumento de control de la forma del espacio público, como lo proponía la Ordenanza de Policía Urbana, que estuvo vigente en Caracas desde los inicios del siglo XX hasta que los vulneró, precisamente, el plan de Violich.

³⁶ *Idem.*

7. ¿El Liceo Caracas o la Escuela Gran Colombia?

Después de la aparición de la primera fábrica de cemento en la ciudad de Caracas en el sector La Vega a finales de 1907, los hábitos constructivos fueron cambiando progresivamente para estar a tono con la necesidad de definir, con mayor economía y eficiencia, las respuestas arquitectónicas. Pasamos de los muros de tapia y de adobones de tierra, o de los muros de mampostería de piedra y ladrillos de arcilla de tiempos de la Colonia española, a sistemas mixtos de muros de ladrillo reforzados con concreto, coexistiendo estructuralmente con sistemas aporricados de concreto armado o de perfiles acero, que eran integrados en una sola unidad constructiva a través de frisos y enlucidos.

Los estilos neohispanos y neobarrocos que caracterizaron algunas obras de los primeros treinta años del siglo XX hicieron uso de estos recursos constructivos mixtos. El estilo internacional que vino después, aun cuando siguió usando los mismos principios estructurales de muros y pórticos, fue desarrollando progresivamente gramáticas constructivas cada vez más afines con el potencial del concreto armado. Es por esa razón que cuando el estilo internacional se hizo moneda de uso corriente en las arquitecturas de Mujica Millán, Guinand Sandoz, Cipriano Domínguez, Gustavo Wallis, los hermanos Trivella, Enrique García Maldonado, Rafael Seijas Cook y el propio Villanueva, sus edificaciones todavía eran más parecidas a los volúmenes pesados, *art déco*, de Robert Mallet-Stevens (1886-1945) que a las arquitecturas ligeras, sobre *pilotis*, de aquel Le Corbusier del período anterior a la Segunda Guerra.

En ese sentido, la Escuela Gran Colombia constituye para Villanueva —dentro de la adopción del estilo internacional— una vuelta de tuerca más en la aproximación a

una arquitectura de acento explícitamente vanguardista en el marco del Movimiento Moderno. Con la arquitectura de la Gran Colombia, Villanueva avanza en la comprensión del uso del concreto e inicia un período que se prolongará por lo menos diez años —durante la década de 1940— mientras formula, en el contexto del proyecto de la Ciudad Universitaria de Caracas, una serie de edificaciones educativas en la zona médica. De manera que el estilo internacional acompaña a Villanueva hasta el año 1949, cuando comienza la construcción del Estadio Olímpico. Allí se inicia, como veremos, otro capítulo en la biografía proyectual del arquitecto Carlos Raúl Villanueva.

Cipriano Domínguez (1904-1995)³⁷ fue de los pocos arquitectos de la época que nunca abordó la arquitectura desde lenguajes historicistas. Graduado de doctor en Ciencias Físicas y Matemáticas en Caracas, en 1928, se fue a Francia en 1930 e hizo estudios en la Escuela Especial de Arquitectura, de donde regresa formado como arquitecto en 1933. Entre 1936 y 1945 trabaja como funcionario del Ministerio de Obras Públicas (MOP). Desde el MOP proyecta el Liceo Caracas (1936), en la urbanización El Paraíso; el Liceo Fermín Toro (1943-1946), también en Caracas; el Liceo Libertador (1940-1945), en Mérida; el Liceo Lisandro Alvarado (1940-1945), en Barquisimeto, y los aeropuertos de San Antonio (1943) y Santo Domingo (1945), en el estado Táchira.

La militancia a favor del Movimiento Moderno

³⁷ Cipriano Domínguez fue hijo natural del expresidente de Venezuela Cipriano Castro y María Teresa Domínguez. Es el segundo de tres hermanos: Josefina, Cipriano y Antonio. Su hermana Josefina, la mayor, fue ahijada de Juan Vicente Gómez, quien fuera presidente de Venezuela entre 1908 y 1936, después de deponer a su compadre Castro, quien fuera presidente entre 1899 y 1908.

de Cipriano Domínguez en nuestro medio comienza formalmente el 18 de junio de 1936, cuando dicta una conferencia en el Colegio de Ingenieros sobre los *cinco puntos para una arquitectura*³⁸ de Le Corbusier, donde explicaba la estética por la cual estaba transitando como arquitecto del Ministerio de Obras Públicas, en el proyecto del Liceo Caracas³⁹. De manera que el «moderno» Liceo Caracas se construye simultáneamente con el «beauxartiano» Museo de Bellas Artes, de Villanueva. Por ello es necesario decir, contrariando lo que reseña Sibyl Moholy-Nagy (1903-1971) en su libro sobre Villanueva⁴⁰, que es el Liceo Caracas (1936) y no la Escuela Gran Colombia (1939) la primera construcción educativa en estilo explícitamente «moderno» del país.

³⁸ Los famosos *cinco puntos para una arquitectura* se refieren a los códigos estéticos que Le Corbusier, en 1926, sintetiza como expresión novedosa el uso del concreto armado. Ellos son: la planta libre, la terraza-jardín, los *pilotis*, la ventana longitudinal y la fachada libre.

³⁹ El Liceo Caracas luego sería la sede del Instituto Pedagógico de Caracas, hoy Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

⁴⁰ Sibyl Moholy-Nagy, *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*, Instituto del Patrimonio Cultural, Caracas, 1999, p. 20. (Publicado originalmente en 1964).

III. La década de 1940

Vengo a decirle adiós a los muchachos
porque pronto me voy para la guerra.
Y aunque vaya a pelear en otras tierras
voy a salvar mi derecho, mi patria y mi fe.

Ya yo me despedí de mi adorada
y le pedí por Dios que nunca llore,
que recuerde por siempre mis amores
que yo de ella nunca me olvidaré.

Solo me parte el alma y me condena
que deje tan solita a mi mamá.

Mi pobre madrecita que es tan vieja,
¿quién en mi ausencia la consolará?

¿Quién me le hará un favor si necesita?
¿Quién la socorrerá si se enfermara?
¿Quién le hablará de mí si preguntara
por este hijo que nunca quizás volverá?

¿Quién me le rezará si ella se muere?
¿Quién pondrá una flor en su sepultura?
¿Quién se condolerá de mi amargura,
si yo vuelvo y no encuentro a mi mamá?

Despedida

En 1941, Daniel Santos grabó *Despedida*, uno de sus grandes éxitos. Compuesta por Pedro Flores, la pieza cuenta la historia de un recluta de origen puertorriqueño que tuvo que dejar a su novia y a su madre enferma para ir a la guerra. El tema fue prohibido en la radio, debido a que desarrolló en la ciudadanía una fuerte conciencia antibelicista y muchos jóvenes no quisieron participar en el conflicto ante la incertidumbre del retorno.

La historia menuda sobre Daniel Santos indica que, después de la guerra, comenzó a militar en el Partido Nacionalista de Puerto Rico, de Pedro Albizu Campos, que propugnaba que la isla se independizara de Estados Unidos. Santos incluso grabó un disco de corte nacionalista con temas como *Patriotas*, *La lucha por la independencia de Puerto Rico* y *Yanki, go home*, lo que le acarrearía problemas con el Departamento de Estado de Estados Unidos.

1. La norteamericanización del país

La situación de hegemonía política y económica norteamericana se acentuó en Venezuela y Latinoamérica desde finales de la década de 1930. Margarita López Maya lo confirma en su investigación: «desde 1941 hasta el final de la guerra, los países latinoamericanos enviaron más del 50 % de sus exportaciones a los EE. UU. y recibieron de este país entre el 54 y el 62 % de sus importaciones»¹.

En correspondencia con esa realidad creciente, entre 1939 y 1944 se creó un amplio y diverso sistema interamericano de colaboración no solo económico, sino también en los campos militar, social, técnico y cultural, que permitió a Estados Unidos contar con los países latinoamericanos para enfrentar la Segunda Guerra Mundial. En el caso venezolano, la despedida de lo que había sido la hegemonía cultural francesa comenzó en la década de 1940, la cual se había iniciado en 1870, cuando Guzmán Blanco comenzó a gobernar el país.

En relación con el proceso de norteamericanización que ocurrió en Venezuela, Margarita López Maya, adicionalmente, nos dice:

Durante los años que van de 1945 a 1948, el gobierno de los EE. UU. jugó un rol de primera importancia en el proceso sociopolítico venezolano. Colaboró de diversas maneras en el sostenimiento de la Junta Revolucionaria, tanto en el rol explícito de gobierno foráneo e influyente, que estimuló a través de su política exterior la consolidación de los sistemas democráticos en el continente, como en el papel más polémico de virtual actor del sistema

¹ Margarita López Maya, *EE. UU. en Venezuela, 1945-1948: revelaciones de los archivos estadounidenses*, CDCH-UCV, Caracas, 1996, p. 44.

político venezolano, «entrometiéndose» o «participando activamente» en la política interior, a los fines, entre otros, de prestarle servicios al gobierno venezolano en su difícil tarea de alcanzar estabilidad institucional².

Una de las figuras clave en la norteamericanización de Venezuela fue Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979), quien inicia sus incursiones hacia América Latina en 1937, cuando apenas tenía 28 años, en sus viajes a Venezuela, Bolivia y Brasil para conocer las actividades de la Standard Oil. Era el tercero de seis hermanos, hijo de John D. Rockefeller Jr., quien a su vez era hijo del fundador del emporio John D. Rockefeller. Según sus biógrafos, este miembro de la familia Rockefeller fue quien obtuvo un mayor grado de figuración pública, pues concentró alrededor de sí los intereses económicos, políticos, artísticos y filantrópicos de su familia.

De acuerdo con lo que explica López Maya, Rockefeller era el encargado de difundir en América Latina aquello que se ha llamado el *American Way of Life*, convertido en ayuda técnica de transporte, educación, cultura, salud pública y sanidad. En 1943, la Oficina de Asuntos Interamericanos del Departamento de Estado —que Rockefeller dirigía en el marco de la política del «buen vecino» del presidente Franklin Delano Roosevelt (1933-1945)—, promovió la realización en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) —que a la postre también estaba bajo la tutela de la familia Rockefeller— de una exposición dedicada a la arquitectura brasileña, tradicional y moderna, que se llamó «Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942». Posteriormente, en 1955, patrocinó otra exposición, dedicada al conjunto de la arquitectura latinoamericana, llamada «Latin American

² *Ibid.*, p. 25.

Architecture, since 1945», donde se conoció el trabajo de Villanueva en la Ciudad Universitaria de Caracas, entre otras arquitecturas de la región.

Según testimonio del investigador Horacio Torrent³, en el contexto de esa estrategia de acercamiento a Latinoamérica también se patrocinó la gira, entre 1941 y 1942 por algunos países sudamericanos, del documentalista y fotógrafo norteamericano Julien Bryan, que produjo una cantidad importante de material audiovisual sobre la cultura latinoamericana. También la Oficina de Asuntos Interamericanos apoyó el estudio del planificador Francis Violich sobre las ciudades latinoamericanas, que en 1944 fue publicado por la editorial Reinhold: *Cities of Latin America, Housing and Planning to the South*.

Adicionalmente, esa misma oficina, de acuerdo con Margarita López Maya, hizo un contrato «con Walt Disney Productions Inc., para una unidad de investigación sobre América Latina y la producción de una serie de dibujos animados que promovieran la cultura norteamericana⁴». Con relación a ese acuerdo, se produjo el largometraje animado de Disney Los tres caballeros, de 1944, protagonizado por pájaros humanizados: Pato Donald, José Carioca y Pancho Pistolas.

Entre 1944 y 1945, Nelson Rockefeller fue secretario asistente de Estado para Asuntos Norteamericanos en Latinoamérica. Luego fue jefe del International Development

³ Horacio Torrent, Conversación del 29 de septiembre de 2021, a propósito de la exposición del MoMA: «Latin American Architecture, since 1945. Recepción crítica» [video], You Tube, PPGAU FAU (canal del Posgrado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Mackenzie). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SdTLJtFra5k&t=5414s>. (Consulta: 6 de junio de 2023).

⁴ M. López Maya, *op. cit.*, p. 48.

Advisory Board, entre 1950 y 1951; y asistente especial del presidente Harry Truman (1884-1972), entre 1954 y 1955. En 1958 cierra el período de contacto más estrecho con Latinoamérica e inicia uno nuevo, como actor de la política interna de Estados Unidos, primero, como gobernador del estado de Nueva York (1958-1973) y luego, como vicepresidente de Estados Unidos (1974-1977). Más tarde intentaría varias veces, sin éxito, su postulación a la Presidencia de los Estados Unidos por parte del Partido Republicano.

Nelson Rockefeller, siendo empresario y político, simultáneamente, en 1947, funda la empresa matriz Venezuelan Basic Economy Corporation (VBEC), con cuatro empresas asociadas, vinculadas cada una a la actividad agrícola (Paca), pesquera (Pesca), lechera (Inlaca) y mayorista de alimentos (Cada). Esta empresa se transforma en 1955 en la International Basic Economy Corporation (IBEC), que amplió sus actividades a los fondos mutuales, vivienda, café instantáneo, manufacturas y cría de aves, ampliando su radio de acción a treinta y tres países en cuatro continentes. Lorenzo González Casas, estudioso del tema, señala que el paso de IBEC por Venezuela dejó cantidades de estudios y proyectos, tales como el Plan Arterial de Caracas, del año 1948 (encargado a Robert Moses), así como el «Reporte sobre desarrollo agrícola en Venezuela» (1946); el «Estudio de operaciones en el Puerto de La Guaira» (1947); el «Inventario de distribución de alimentos congelados en Caracas» (1947); el «Informe sobre la industria del calzado en Venezuela» (1948) y el «Estudio de costos de inversión y manufactura para la producción de fertilizantes» (1948)⁵. Fueron planes que no solamente

⁵ Lorenzo González Casas, «Nelson A. Rockefeller y la modernidad venezolana: Intercambios, empresas y lugares a mediados del siglo XX», en Martín Frechilla, Juan José y Yolanda Texera Arnal, *Petróleo*

contribuyeron a la modernización del país, sino también a la confirmación de un modelo de un desarrollo dependiente.

Las relaciones de Rockefeller con Venezuela y Latinoamérica se fueron agriando progresivamente, en la medida que profundizaba en su carrera política y radicalizaba sus posturas en el contexto del Partido Republicano. Su figura de empresario y político pasó a representar en Latinoamérica lo más conspicuo del coloniaje económico y político norteamericano; en ese sentido, dice Lorenzo González Casas:

El clímax de ese proceso de distanciamiento se alcanzó en 1969, cuando a solicitud del presidente Richard Nixon, Nelson Rockefeller encabezó una comisión de alto nivel a América Latina, la cual se vio acompañada de manifestaciones, quemas de supermercados y solicitudes de suspensión de la visita. Particularmente frustrante para Nelson Rockefeller fue la solicitud del gobierno venezolano de evitar su escala en un país con el cual, al largo de su intenso periplo vital, había desarrollado vínculos muy intensos⁶.

2. Villanueva y la controversia de «El Silencio»

Cuando Jacques Lambert y Maurice Rotival definen el Plan Monumental de Caracas en 1939 (llamado luego Plan Rotival), incluyen un plan de calles y avenidas que incorpora la idea de una avenida muy ancha, de carácter ceremonial, orientada en sentido este-oeste, que une el parque El Calvario con el bosque de Los Caobos, y que hoy se llama avenida

nuestro y ajeno. La ilusión de modernidad, CDCH-UCV, Caracas, 2005, p. 186.

⁶ Según reseña L. González Casas, *ibid.*, p. 180.

Bolívar. En ese momento, ya los caraqueños habían transitado por la solución que Luis Roche había propuesto para el mismo sector⁷. Era también una gran avenida, sin el carácter institucional de la versión de Rotival, que conectaría el centro de la ciudad con las poblaciones que estaban en el otro lado del valle, como eran Chacao, Petare y Baruta. Había razones de sobra para pensar que El Silencio debía ser el lugar seleccionado para una extensa y profunda operación de renovación urbana, no solamente porque era un sector comprobadamente deteriorado⁸, sino también por su localización sensible y estratégica para la ciudad. En la Caracas de aquel entonces, El Silencio era el punto de encuentro de la vía que venía del puerto de La Guaira con la vía que iba hacia Antímamo, Los Teques y el interior del país. De manera que cuando Isaías Medina Angarita llega a la Presidencia en 1941, reemplazando a Eleazar López Contreras, una acción inmediata en la ciudad de Caracas —sobre la cual había amplio consenso— era desarrollar una transformación del sector de El Silencio, que confirmaría la propuesta vial y urbana de Rotival sobre las catorce manzanas que debían ser desocupadas.

En lo que no había acuerdo era en el programa arquitectónico del Plan Rotival, que consistía en la instalación de un centro gubernamental adyacente al parque El Calvario. El gobierno de Isaías Medina Angarita prefirió llevar adelante

⁷ Ciro Caraballo, «Los últimos días de aquella de los techos rojos, o los “planes” antes del “plan”», 1939/1989, *Un plan urbano para Caracas*, FAU-UCV, Ediciones Instituto de Urbanismo, Caracas, 1991, pp. 49-72.

⁸ Según levantamiento, antes de la renovación urbana El Silencio albergaba 3100 personas en 331 casas: 49 eran casas de vecindad; 9 eran hospedajes; 42 eran prostíbulos y había 32 expendios de licores. Véase Ricardo de Sola, *Reurbanización El Silencio. Crónica. 1942-1945*, Ed. del INAVI, Caracas, 1988.

un programa de viviendas que hasta el momento no tenía antecedentes en el país. Así las cosas, mediando un concurso de arquitectura y urbanismo, se convoca a Carlos Raúl Villanueva (1900-1975) y Carlos Guinand Sandoz (1889-1963) para seleccionar la mejor opción para un grupo de mil viviendas, en lo que llamaron la Urbanización de El Silencio (1942-1945).

Guinand Sandoz era un venezolano formado en la primaria y la secundaria del Colegio Alemán de Caracas y en La Chaux de Fonds, en Suiza; para luego hacerse arquitecto en Alemania en la Universidad Técnica de Múnich. Las credenciales de Guinand para el tema de la vivienda se apoyaban en el hecho de haber proyectado para el Banco Obrero, en 1939, la urbanización Propatria⁹, con 317 casas obreras, iglesia, biblioteca y Casa del Obrero. Villanueva, para la fecha, en relación con el tema de la vivienda, solamente tenía la experiencia que había acumulado proyectando quintas para la venta con su suegro Juan Bernardo Arismendi.

De manera que se define para el concurso una comisión que funcionaría simultáneamente como jurado, donde se encuentran Enrique Aguerreverre, ministro de Fomento; Manuel Silveira, ministro de Obras Públicas; Luis Eduardo Chataing, presidente del Colegio de Ingenieros; José Antonio Marturet, presidente del Concejo Municipal; Leopoldo Martínez Olavarría, ingeniero municipal; Guillermo Pardo Soubllette, director de Urbanismo; Edgar Pardo Stolk y Armando Vegas, por el Ministerio de Obras Públicas; José Nucete Sardi, director-gerente del Banco Obrero; Héctor Esteves,

⁹ Beatriz Meza, Visita guiada del 1.º de octubre 2008, en el contexto de la Semana Internacional de Investigación Facultad de Arquitectura y Urbanismo 2008. Disponible en: <<https://www.fau.ucv.ve/preconpat2008/visita02.pdf>>. (Consulta: 15 de junio de 2022).

también por el Banco Obrero; Oscar Augusto Machado, por la Electricidad de Caracas, y Luis Roche y Juan Bernardo Arismendi, no tanto en calidad de urbanizadores sino por su experiencia como tasadores del precio de la tierra.

Las propuestas de ambos concursantes fueron consignadas el 26 de marzo de 1942. La propuesta de Guinand Sandoz establecía once bloques de viviendas, con planta baja de uso comercial: tres bloques para la clase media y ocho bloques para la clase obrera. Había, adicionalmente, una plaza central, de la cual derivaba una avenida central de treinta metros, conforme a lo establecido en el Plan de Rotival. La propuesta de Villanueva establecía siete bloques de vivienda, con apartamentos solamente para el segmento de la clase media. Los bloques contemplaban patios interiores para la recreación y la movilidad peatonal. La avenida principal, a diferencia de lo que proponía Rotival, sería la calle Oeste 8, ampliada a veinticuatro metros, alineada con el Teatro Municipal al sur y el Hotel Majestic al norte, definiendo el alineamiento del resto de las demoliciones.

Por alguna razón que no ha sido posible conocer, Carlos Raúl Villanueva —pese a formar parte de la Comisión Técnica Consultiva de la Dirección de Urbanismo del Distrito Federal y a estar en conocimiento del Plan Monumental y del Plan de Calles y Avenidas aprobado por el Concejo Municipal— no respetó la premisa de la avenida central de Rotival, e inexplicablemente, aun cuando Villanueva incumple las bases del concurso, la comisión organizadora toma una decisión que no se acoge a las condiciones iniciales: le pide a ambos arquitectos trabajar en un tercer anteproyecto, con una sola opción que «unifique criterios»; entre otros, el de lograr mil unidades de vivienda en el conjunto y respetar la avenida central del Plan de Rotival. Frente a esa decisión sorpresiva, los arquitectos no siguieron las

instrucciones del jurado. Guinand Sandoz, por una parte, decide no trabajar con Villanueva y mucho menos hacerle alguna modificación a su propuesta, que a la postre no tenía ninguna discrepancia con las bases del concurso. Villanueva sí corrige la digresión que hemos anotado y consigna nuevamente su planteamiento dos meses después, el 28 de mayo. El jurado se reúne nuevamente y toma la decisión de favorecer la opción que presenta Villanueva.

La Urbanización de El Silencio estaba llamada a ser la operación urbana más importante que se había hecho hasta el momento en el país; sus referencias arquitectónicas estaban asociadas, sobre todo, a las experiencias llevadas adelante por la social democracia alemana en la segunda mitad de la década de 1920, en Berlín y en algunas otras ciudades alemanas. La propuesta de Villanueva contemplaba 254 viviendas de cuatro dormitorios, 429 viviendas de tres dormitorios, 162 viviendas de dos dormitorios, para un total de 845 viviendas. Se proponían también 207 locales comerciales.

Como hemos dicho, Villanueva no reconoció en una primera instancia las directrices del Plan de Rotival; acaso por dos razones distintas: la primera, porque tenía la expectativa de que no se iba a ejecutar el plan; y la segunda, porque quería dejar testimonio de la posibilidad de no afectar el Teatro Municipal y el Hotel Majestic, que eran dos edificios importantes para la ciudad. Sin embargo, el hecho es que Villanueva, en su segundo anteproyecto, contrariando o aceptando la idea de Rotival, tampoco favoreció la relación peatonal, expedita y procesional, de la zona de El Silencio con el Parque El Calvario. En la actualidad, esa relación sigue siendo inadecuada a través de las escalinatas monumentales que se encuentran frente al Arco de la Federación y el Liceo Fermín Toro.

El desacuerdo de Villanueva con el Plan Rotival no fue lo único notorio de ese concurso (que, en un principio, era de una sola etapa); también lo fue la decisión del jurado de no favorecer inicialmente la solución de Guinand Sandoz, que cumplía razonablemente con todos los requisitos. El veredicto final ocasionó un gran disgusto en Guinand, pues parecía que se trataba de un concurso cuyo resultado se ajustaba a condiciones que no estaban explícitas en las bases.

Para entender el resultado de este peculiar concurso es necesario recordar el ambiente político que había en esos días, vinculado al conflicto bélico europeo que se había extendido al océano Pacífico y comenzaba a llegar a aguas caribeñas. El 9 de diciembre de 1941, dos días después del ataque de Japón contra la base norteamericana de Pearl Harbor en la isla de Hawái, Venezuela declaró su solidaridad con Estados Unidos y rompió relaciones diplomáticas con Japón, Italia y Alemania, congelando los fondos bancarios de los ciudadanos de los países con los cuales se había roto relaciones. Venezuela, que inicialmente había mantenido una política de neutralidad en los inicios de la guerra, su participación con el suministro de combustible a las fuerzas aliadas, hizo que setenta submarinos alemanes desarrollaran en el área del Caribe la operación Westindien para cortar ese específico suministro hacia los Estados Unidos, Canadá y Gran Bretaña. La Armada alemana, entre el 16 de febrero y el 16 de marzo de 1942, efectuó ataques a las instalaciones de la refinería de la Standard Oil en la isla de Aruba, así como torpedeó, frente a las costas venezolanas, a los tanqueros *Pedernales* y *Arkansas*. Los alemanes, adicionalmente, en la operación militar lograron hundir a los cargueros *San Nicolás*, *Tía Juana*, *San Rafael*, *Oranjestad* y *Rafaela*; así como al carguero de bandera venezolana *Monagas*, que se dirigía desde el Lago de Maracaibo a la isla de Curazao.

Desde ese momento, cronistas de la época señalan la detención preventiva de ochocientos ciudadanos alemanes en los estados Lara, Mérida y Trujillo, que fueron considerados activistas del Partido Nazi; así como en mayo de 1942, y por razones que no necesitaron mayor fundamentación, el gobierno de Isaías Medina Angarita, por disposición oficial, clausuró en la ciudad de Caracas el Colegio Alemán¹⁰ y el Club Alemán (cuyas instalaciones habían sido diseñadas por Guinand Sandoz en 1935). De ahí que nos permitamos suponer que esa particular germanofobia, que se desarrolló durante los años de la Guerra, sobre todo asociada a los sucesos de febrero y marzo de 1942, unida a la prudencia que generaba una operación financiera que se iba a ejecutar con un banco norteamericano, aconsejó que un arquitecto de formación alemana no llevara adelante las riendas de un proyecto como el de El Silencio. De manera que Guinand Sandoz, sin que mediara explicación de ninguna de las dos partes, «se apartó» y los organizadores del concurso manifestaron su agradecimiento por su participación e importantísima contribución en la contienda.

Habría que decir, como colofón de esta historia, que Guinand Sandoz nunca estuvo señalado en ningún listado, ni apareció en las discusiones que, algunos meses después, se llevaron en el Congreso Nacional. Villanueva asumió el proyecto de El Silencio en su totalidad, y cuando muere Guinand Sandoz en 1963, escribe un texto —el único que dedicó a un colega venezolano— que tituló «Un compañero que se va», y en sus líneas destacó la labor pionera que Guinand Sandoz había cumplido en Venezuela. No puedo dejar de pensar que, para Villanueva, independientemente de los procedimientos tan poco transparentes del concurso de El Silencio, ese texto

¹⁰ El Colegio Alemán, adicionalmente, fue expropiado.

fue una reparación y compensación necesaria con su conciencia, con la historia y con el propio Guinand Sandoz.

3. El triple papel de Villanueva en la Ciudad Universitaria

La decisión, por parte del gobierno de Medina, de ubicar las instalaciones de la Universidad Central de Venezuela en los terrenos de la Hacienda Ibarra es del año 1943. La primera etapa, que correspondía a la zona médica, se comenzó cuando todavía estaba en construcción la urbanización de El Silencio. El Instituto de la Ciudad Universitaria, como ente ejecutor de las obras y adscrito al Ministerio de Obras Públicas, fue creado en octubre de ese mismo año; y si bien fue una medida adecuada para la agilidad administrativa de la ejecución de la obra, en lo que se refiere a las responsabilidades de Villanueva, con relación al proyecto, hubo alguna confusión en esos momentos iniciales. Al respecto, Silvia Hernández de Lasala dice lo siguiente:

El papel de Villanueva en las primeras etapas del proceso de construcción de la Ciudad Universitaria parecía reducirse a producir ideas arquitectónicas y urbanas que se plasmaban en anteproyectos de arquitectura desde su ubicación como empleado del Ministerio de Obras Públicas. El desarrollo de los proyectos era confiado posteriormente a una firma de ingenieros que se encargaba de realizar hasta los planos de arquitectura. De hecho, los planos de la Facultad de Medicina aparecen como producidos por la firma Pardo, Proctor, Freeman y Mueser, S. A.¹¹

¹¹ Silvia Hernández de Lasala, *En busca de lo sublime. Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*, Ediciones del Rectorado de la Uni-

Luego, Hernández de Lasala hace algunas puntualizaciones:

Villanueva actuaba en esos años ejerciendo un triple papel: creaba los anteproyectos dentro del Ministerio de Obras Públicas; colaboraba en la realización de los proyectos con la firma dirigida por Edgar Pardo Stolk (...), y supervisaba a la vez por parte del Ministerio todo lo realizado por esa empresa¹².

Eso habría definido entre ellos una relación muy compleja, sin duda alguna, muy difícil de llevar, y entre otras inquinas estimamos que posiblemente habría dado pie al clima de desasosiego que padeció unos años después —que explicaremos más adelante con el caso de los terrenos del Country Club— Pardo Stolk con Villanueva, o viceversa.

Luego del golpe de Estado a Medina Angarita, en octubre de 1945, según Hernández de Lasala hubo una reorganización importante en el Instituto de la Ciudad Universitaria, donde

se nombró un nuevo Consejo Consultivo, se organizó en departamentos y en el de proyectos quedó encargado Carlos Raúl Villanueva; además se rescindieron los viejos contratos y se otorgaron otros nuevos a empresas diferentes (...). El arquitecto Villanueva ganó en autonomía y su incumbencia en el control de los proyectos, en la supervisión de las obras y en la toma de decisiones fue cada vez mayor¹³.

Sin embargo, hay que hacer la precisión de que Edgar Pardo Stolk había sido designado ministro de Obras Públicas en 1947 por la Junta Revolucionaria de Gobierno que había derrocado al propio Medina Angarita; por eso

versidad Central de Venezuela, Caracas, 2006, p. 69.

¹² *Ibid.*, p. 97.

¹³ *Ibid.*, pp. 70-71.

estimo que las condiciones difíciles de esa relación tan peculiar, que pudo haber entre Villanueva y la oficina de Pardo Stolk, persistieron hasta que los proyectos de la zona médica fueron culminados; hecho que no sucedió antes de que Pardo Stolk dejara de ser ministro en noviembre de 1948, cuando fue depuesto el presidente Rómulo Gallegos (1884-1969). De manera que, probablemente, no fue el golpe de Estado contra Medina Angarita, sino el golpe contra Gallegos y la consecuente toma del poder por parte de la Junta Militar de Gobierno, con Pérez Jiménez a la cabeza, lo que definió el cambio de rumbo no solo en la ejecución de las obras de la Ciudad Universitaria en su segunda etapa, sino también en la manera de concebirlas y proyectarlas por parte del propio Villanueva.

Esa situación política que cambió las condiciones de desarrollo de los proyectos coincidió con la llegada al Instituto del joven Juan Pedro Posani, quien desde ese momento se convirtió en el principal colaborador de Villanueva. Eso ocurrió en los primeros meses de 1949, cuando Villanueva proyectaba —de manera autónoma y con los recursos profesionales del Instituto, sin la asistencia de una oficina como la de Pardo Stolk— el Estadio Olímpico y los primeros edificios de la Facultad de Ingeniería. En ese sentido, una de las primeras decisiones que toma Villanueva es no seguir trabajando con el equipo de ingenieros estructurales del equipo de Pardo Stolk, que ya habían hecho el cálculo del Estadio Olímpico y comienza a trabajar una nueva hipótesis estructural, basada en algunos elementos prefabricados, con la importante empresa danesa Christiani y Nielsen, que para ese momento estaba en Caracas trabajando en la construcción de la sede de la petrolera Royal Dutch Shell, en la urbanización San Bernardino.

Juan Pedro Posani nos refiere en su blog *El viejito inquieto*¹⁴ su llegada al Instituto de la Ciudad Universitaria:

En una esquina, sentado delante de uno de esos escritorios americanos, metálicos, de esquinas reforzadas, grises y con tapa gris de linóleo, que se usaban mucho en las oficinas del Estado o de las petroleras, corrigiendo algo con un grueso lápiz en unos planos desplegados sobre el escritorio, estaba Carlos Raúl Villanueva, en mangas de camisa blanca, corbata negra y tirantes. Detrás de los gruesos lentes de montura exagerada a lo Corbusier, una mirada afable. La cara redonda, en la cual dos cachetes abultados acentuaban la redondez de un rostro inconfundible. Lo único que me dijo, sin especial interés, pero cortésmente, después de mi presentación balbuceada en un español todavía impresentable, fue que le trajera unos dibujos míos para verlos¹⁵.

De la misma manera, Posani nos dejó una reseña de cómo era el ambiente de esa oficina del Instituto en aquellos años:

Carlos Raúl Villanueva, el doctor Villanueva, aparecía a las nueve de la mañana todos los días, corpulento e importante, el paso apresurado y algo corto, la eterna corbata oscura y su voz risueña. Antes de entrar a la oficina, al pasar la puerta de la casona, ya entonaba alguna canción francesa de los años treinta, o en francés, irreconocible para todos, la Internacional. Su entrada se hacía ostentosa

¹⁴ Un espacio de opinión en línea donde escribió entre agosto de 2018 y abril de 2020.

¹⁵ Juan Pedro Posani, «CRV», *El viejito inquieto* [blog], 10 de octubre de 2018. Disponible en: <<https://juanpedroposani.wordpress.com/?s=CRV>>. (Consulta: 15 de junio de 2022).

y alegre, y con ella un contagioso hálito de juventud nos liberaba de los límites rutinarios de la burocracia oficinesca, como recordándonos que el trabajo no era simplemente un sueldo y una tarea.

Así mismo, de seguidas, Posani ilustra el carácter multicultural de la oficina:

Era el momento de las burlas y los epítetos: «¡Cochinito!», «¡Machete!», «¡Posanote!»... Los apodos de varios de nosotros los dibujantes; el italiano Blanchet, alto, flaco y muy formal; el criollo Savino, gordito y sonriente; el muchacho Posani, junto con los demás españoles, judíos, rusos, alemanes, yugoslavos, franceses y ecuatorianos que trabajábamos en el Instituto de la Ciudad Universitaria en los años cincuenta. (...) las canciones, los asomos de pasos de baile de un antiguo sabor parisino, las palmadas y los gritos, eran recibidos con la simpatía que solicitaban; en las alturas jerárquicas con permisividad, casi dispensando la licencia, y los de abajo, en la tropa, con complicidad¹⁶.

De ahí en adelante, en el marco de ese ambiente jovial y festivo que describe Posani, se dieron las transformaciones más importantes que realizó Villanueva en el seno de la Ciudad Universitaria de Caracas, comenzando por cambiar el esquema académico del plan maestro, abandonando las estéticas modernas conservadoras, y asumiendo frontalmente el camino de una arquitectura integrada al trópico y, como fue el caso del conjunto del Aula Magna y Plaza Cubierta, a las corrientes más avanzadas del arte de su tiempo.

¹⁶ J. P. Posani, «El doctor Villanueva», *ibid.*, 5 de abril de 2019. Disponible en: <<https://juanpedroposani.wordpress.com/2019/04/05/el-doctor-villanueva/>>. (Consulta: 15 de junio de 2022).

4. La turbulencia política

La famosa consigna de Arturo Uslar Pietri (1906-2001) con la que reclamaba «sembrar el petróleo»¹⁷ tenía que ver con una realidad dramática que estaba ocurriendo en el campo venezolano. La mano de obra campesina se veía obligada a migrar a los campos petroleros o a las ciudades capitales de las regiones, buscando mejoras de vida, porque los beneficios de la producción agrícola —que no tenía los adecuados estímulos— se hicieron insuficientes. La presión política sobre el tema habitacional hizo crisis en las ciudades muy rápidamente y, de manera contradictoria, el Estado venezolano se vio en la necesidad de responder a una demanda que el mismo modelo económico petrolero había generado. Una gran masa de excluidos de los beneficios de la renta petrolera, a falta de oficios mejor remunerados en el sector agrícola, se iba a las ciudades a engrosar la pobreza.

Entre octubre de 1945 y el 23 de enero de 1958, hay poco más de doce años. Ocurren en ese lapso las defenestraciones políticas de Isaías Medina Angarita y Rómulo Gallegos, además del magnicidio perpetrado en la persona de Carlos Delgado Chalbaud, como presidente de la Junta Militar de Gobierno que había reemplazado a Gallegos, y el derrocamiento de Marcos Pérez Jiménez por parte de un movimiento popular que capitalizó el Partido Acción Democrática, en detrimento del Partido Comunista, que tuvo una tregua hasta 1962 y luego siguió funcionando en la clandestinidad hasta finales de la década de 1960.

Una verdadera turbulencia social y política que hizo que la gestión pública estuviera sometida a sorprendentes

¹⁷ El texto se hizo público el 14 de julio de 1936, como editorial en el diario caraqueño *Ahora*.

ejercicios de malabarismo administrativo. Luego de la caída de Medina Angarita, la Junta Revolucionaria de Gobierno designa a César Camejo como director-gerente del Banco Obrero y se encarga al ingeniero Leopoldo Martínez Olavarría (1913-1992) de la sala técnica. En 1946 es designada una Comisión Nacional de Viviendas que pretendió llevar adelante un Plan de Emergencia, el cual al principio se vio obstaculizado por el golpe de Estado a Rómulo Gallegos en noviembre de 1948. Dentro de un plan que se llamaría oficialmente «la batalla contra el rancho», la Junta Militar de Gobierno que derrocó a Gallegos se planteó objetivos semejantes a los que ya se venían cumpliendo en la sala técnica del Banco Obrero: compra de terrenos y desarrollo de proyectos técnicos de arquitectura.

El secuestro y asesinato en noviembre de 1950 del presidente de la Junta Militar de Gobierno, coronel Carlos Delgado Chalbaud, obliga a formar otra Junta de Gobierno, de carácter provisional, que suma a la dupla militar de Marcos Pérez Jiménez y Luis Felipe Llovera Páez la figura de Germán Suarez Flamerich. Esta Junta —de dos militares y un civil— funcionaría entre 1950 y 1952, cuando se llamó a unas elecciones que, de acuerdo a algunos cronistas, en forma ventajista gana el coronel Marcos Pérez Jiménez.

Según cuenta Juan José Pérez Rancel, en ese contexto político de alta complejidad, de comienzos de la década de 1950, Carlos Raúl Villanueva «protagonizó prácticamente todas las decisiones oficiales sobre el destino de las ciudades»¹⁸, por todas las responsabilidades que tenía concentradas en el Ministerio de Obras Públicas, en la Comisión Nacional de Urbanismo, en la Comisión Nacional de Viviendas y, finalmente, como miembro de la Comisión Técnica Consultiva de

¹⁸ J. J. Pérez Rancel, *Carlos Raúl Villanueva, ibid.*, p. 54.

la Gobernación del Distrito Federal para el Plan Monumental de Caracas. Lo que olvida probablemente Pérez Rancel, al hacer semejante afirmación, es que quien, en realidad, estaba tomando las decisiones más importantes sobre las ciudades venezolanas, en esos años, era el asesor norteamericano Francis Violich con el Plan Regulador de Caracas y, seguidamente, de las ciudades más importantes del país.

Hay que decir que la relación de Villanueva con la política fue menos deliberante que la de su padre o su abuelo. Es su arquitectura, sus textos y algunas veces sus actuaciones los que dicen mucho más sobre su visión del mundo y de las cosas que su aparente militancia política. En relación con Carlos Antonio Villanueva, el padre de Villanueva, Margot la viuda, en la entrevista que le hace su nieta, dice: «Al abuelo Carlos Antonio cada vez que le decían que un muchacho era comunista, él decía: “Qué muchacho tan gafo, está perdiendo su libertad y su identidad porque de ahora en adelante todo lo que diga y haga tiene que ser lo que le manda el partido”»¹⁹.

Margot, la viuda, sobre la relación de Villanueva con la política, es concluyente:

Carlos nunca quiso entrar en política, ni siquiera en la Universidad. Cuando derrocaron a Pérez Jiménez en el 58, las cosas estaban muy candentes. Un día llegué a la casa y me encontré con Soni Requena, un médico amigo de mi niñez, sentado en esa butaca conversando con tu abuelo. Estaba con Fabricio Ojeda y un grupo de izquierdistas que venían a proponerle a Carlos que aceptara el cargo de rector de la Central. Me parece que lo oigo, palabras textuales: «Carlos, tú eres el único que te puedes hacer cargo de la Central porque a ti todos te quieren, te respetan». Carlos lo interrumpió: «Soni, estás equivocado,

¹⁹ A. Villanueva, *op. cit.*, p. 278.

y te lo digo con mucho dolor porque mi abuelo, Laureano Villanueva, fue rector de la Central y ahí está su retrato, pero yo no puedo ser rector de la Universidad porque los muchachos sí me quieren mucho, ¡pero no me respetan! Se burlan de mí, me imitan a la perfección, y yo me siento incapaz de agarrar a uno de esos muchachos por la pechera y sacarlo de la Universidad»²⁰.

Sean esos u otros argumentos que explica la viuda de Villanueva, lo suficiente convincentes para que Villanueva no accediera a la política nacional, porque efectivamente, no le interesara o no se reconociera competente para participar en ella, es necesario anotar que Villanueva, probablemente contrariando los deseos de su esposa Margot, participó activamente, a finales de la década de 1960 —conjuntamente con algunos profesores de la Facultad de Arquitectura (entre los cuales hay que incluir al propio Juan Pedro Posani) y una importante cantidad de estudiantes—, de uno de los episodios de rebeldía académica más interesantes y controversiales que han ocurrido en la Universidad Central de Venezuela, como fue el movimiento de Renovación Universitaria. Sobre eso haremos referencia más adelante.

5. Las Torres de la avenida Bolívar

En enero de 1946, Luis Lander, ministro de Obras Públicas, promovió nuevamente la contratación de Rotival para que se incorporara como asesor de la Comisión Nacional de Urbanismo (CNU). Rotival, durante la Segunda Guerra, aun cuando se había hecho ciudadano norteamericano, se enroló en el Ejército francés como comandante de Aviación de reserva en

²⁰ *Ibid.*, pp. 278-279.

las Fuerzas Armadas aliadas, organizadas desde Londres, en el área de interpretación geográfica a través de la fotografía aérea. Rotival regresa a Venezuela en mayo de 1946, pasando antes por Nueva York, donde es contratado por la Fundación Rockefeller para participar en equipo, junto a Violich, en un concurso que convoca la Standard Oil en la península de Paraguaná.

En Caracas, Rotival encuentra como hecho cumplido la ejecución de la urbanización de El Silencio. Ante semejante situación, que modifica uno de los aspectos del Plan Monumental de Caracas, como era la sustitución del centro gubernamental y la modificación de la relación de la avenida con el parque El Calvario, Rotival decide proponer una nueva solución arquitectónica, de uso institucional, inmediatamente a continuación de las viviendas de El Silencio, que definirá una nueva estructuración urbana para la avenida Bolívar.

Las Torres de El Silencio, como también las llaman, no tienen que ver directamente con Villanueva, a menos que entendamos que la operación del conjunto comercial y de oficinas gubernamentales fue la respuesta de Rotival a lo que consideró había sido una transgresión de Villanueva, con la urbanización de El Silencio, del Plan Monumental de 1939. Rotival refiere en una entrevista:

Desgraciadamente, durante la guerra, mi amigo Villanueva sin esperarme había hecho la plaza, la gran plaza donde están los inmuebles; yo no estaba de acuerdo con esa plaza. En todo caso, existía un hotel de la época, además había un inmueble de concreto armado que se había construido durante la guerra, había costado varios millones de dólares y bloqueaba el paso de la avenida Bolívar²¹.

²¹ Juan José Martín Frechilla, *Diálogos reconstruidos para una historia de la Caracas moderna*, CDCH-UCV, Caracas, 2004, p. 47.

Rotival plantea, en el seno de la Comisión Nacional de Urbanismo y con el apoyo de los arquitectos franceses Boistrel y Mouton, el anteproyecto de un conjunto edificado que alojaría actividades ministeriales en dos grandes torres gemelas, como un nuevo gesto monumental de representación del Estado, que definiera una nueva perspectiva emblemática para la avenida Bolívar. Después de su construcción al conjunto lo llamaron las Torres del Centro Simón Bolívar, que se construyeron sobre una base edificada de múltiples funciones, alojando comercios y un terminal de autobuses, acompañando a un sistema de avenidas y recorridos peatonales, en distintos niveles subterráneos, que cruzarían la edificación en los sentidos norte-sur y este-oeste.

Esta idea de remate de la avenida Bolívar, en el contexto del Plan Monumental de Caracas —que había tenido su origen en la tradición *beaux arts*—, era tan potente como la anterior del centro gubernamental cerca del parque El Calvario, pero acaso más eficiente en cuanto a lo que terminó significando para la ciudad, concentrando todas las operaciones de modernización vial que para el momento se estaban ejecutando.

Cipriano Domínguez venía ejerciendo profesionalmente, de manera privada, para el Ministerio de Obras Públicas el proyecto del Liceo Militar Jáuregui, en La Grita, estado Táchira, entre 1950 y 1952, cuando recibió el encargo de desarrollar la propuesta de Rotival. Quizás influyó en el otorgamiento de estos dos últimos encargos la presencia, para la fecha, de su gran amigo y compañero de promoción en la Escuela de Ciencias Físicas y Matemáticas, Luis Eduardo Chataing, quien tenía desde 1949 responsabilidades directivas en el Ministerio. Cipriano Domínguez, entonces desarrolla, a partir de 1952, la respuesta arquitectónica encomendada para las torres (que conceptualmente había planteado Rotival), en clara resonancia

formal con las ideas de Le Corbusier y orientado por las referencias directas que proporcionaba el edificio del Ministerio de Educación y Salud, en la ciudad Río de Janeiro, que había diseñado Oscar Niemeyer.

Es así como las Torres del Centro Simón Bolívar — que se inauguran en 1954— se convierten en emblema de la transformación moderna caraqueña. Y aun cuando es innegable la potencia simbólica de las edificaciones gemelas, no es menos cierto que, a finales de la década de 1940 todo lo que tiene que ver con el Plan Rotival va perdiendo fuerza, sentido y pertinencia, cuando en el contexto del Plan Arterial de Caracas, de 1948 —que contó con el concurso de Robert Moses y otros asesores norteamericanos que trajo Nelson Rockefeller—²² se toma la decisión de incorporar un sistema monumental (desproporcionado para las necesidades reales de la ciudad de Caracas) de autopistas, túneles y distribuidores, planteando funcionamientos alternativos en la movilidad del valle, sobre la base de nuevas conexiones con el puerto de La Guaira, el aeropuerto de Maiquetía y con el oriente y occidente del país.

6. El VI Congreso Panamericano de Arquitectos

El I Congreso Panamericano de Arquitectos se celebró en Montevideo, en 1920; el II Congreso se realizó en Chile,

²² Según *Wikipedia*, Nelson Rockefeller hablaba español fluidamente, pues su familia era propietaria de más del 90 % del petróleo de países latinoamericanos, como Venezuela, donde llegó a ser miembro de la junta directiva de Creole Petroleum Corporation (filial venezolana de Standard Oil), que durante la segunda mitad de la década de 1940 fue la mayor empresa productora de petróleo en el mundo.

en 1923; el III Congreso fue en Buenos Aires, en 1927; el IV Congreso en Río de Janeiro, en 1930; el V Congreso se realizó nuevamente en Montevideo, en 1940. Y el VI Congreso, después de la Segunda Guerra Mundial, se reunió en Lima, en 1947, en un ambiente de refundación de objetivos asociados a la modernización y a la expansión económica de la región. Es así como cuatrocientos cincuenta congresistas celebraron, el 15 de octubre de ese año, la sesión inaugural en la iglesia del Convento de Santo Domingo de Lima, donde fueron recibidos por el presidente de la República del Perú y altos funcionarios de organismos gubernamentales. El resto de las sesiones congresuales se desarrollaron, del 16 al 24 de octubre, en el Instituto Riva de Agüero, y se clausuró en la ciudad de Cuzco el 25 del mismo mes²³.

El VI Congreso Panamericano fue el primero al que asistía una delegación de arquitectos venezolanos, sobre el cual exista documentación al respecto²⁴. También fue la primera participación de Puerto Rico, Panamá, México, Guatemala y Ecuador. Los únicos cinco países que habían asistido a todos los Congresos anteriores eran: Argentina, Brasil, Chile, Estados Unidos y Uruguay. Las participaciones sostenidas por las representaciones nacionales de estos países ya eran un indicador elocuente de lo que podía entenderse como un mayor grado de madurez institucional del gremio profesional y de los estudios universitarios de arquitectura, así como de una mayor comprensión social y política de la disciplina.

²³ Para información adicional véase la importante revista *El Arquitecto Peruano*, en los números 122, 123, 124 y 125, dedicados al VI Congreso Panamericano de Arquitectos, de octubre de 1947.

²⁴ En la reunión de Chile de 1923 hay una participación venezolana, de la cual, lamentablemente, no hemos conseguido ninguna información.

Cuando Le Corbusier y Sigfried Giedion convocaron el primer CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) en 1928, ya sus homólogos americanos tenían tres congresos organizados. Las preocupaciones de los arquitectos de la región, que se expresaban en los Congresos Panamericanos, eran sobre todo enfocadas en asuntos gremiales y organizativos, además de aspectos formativos y universitarios. Los CIAM, sin embargo, parecían albergar un ideario que pretendía mayores alcances de la disciplina, en resonancia con las actuaciones del capitalismo moderno; primero, mercantil y, después de la Guerra, con un acento marcadamente industrial.

Sin embargo, el Congreso de Lima fue distinto a los anteriores. Se planteó incorporar algunos temas sobre la vivienda y la ciudad moderna, que no estuvieron en los Congresos anteriores y que se verían reflejados en parte de las siete comisiones sobre las cuales se organizó el Congreso: comisión n.º 1: arquitectura americana, expresión plástica, proyección y orientación; comisión n.º 2: características y funciones en las Unidades Vecinales de las ciudades americanas; comisión n.º 3: tendencias en la enseñanza de la arquitectura; comisión n.º 4: arquitectura como factor de bienestar social, el problema de la vivienda económica; comisión n.º 5: arquitectura contemporánea, expresión estética y nuevos materiales y técnicas de construcción; comisión n.º 6: la creación de los Colegios de Arquitectos en América, y una última mesa de discusión, comisión n.º 7: temas libres.

El temario del Congreso de Lima estimulaba a dirigir la mirada hacia el futuro; sin embargo, en la complejidad de ese momento, para los que no estaban al tanto de las directrices que se originaban desde los Estados Unidos, no era fácil identificar por dónde iba a llegar el futuro a la arquitectura y las ciudades de la región, independientemente de los palpables ejemplos que ya había aportado la arquitectura brasileña.

En la comisión n.º 2, aun cuando no ha sido posible encontrar quienes la constituían, se encontraba el tema más importante del encuentro. Podemos intuir, desde la perspectiva de los organizadores del Congreso, que no eran las formas arquitectónicas las que le preocupaban, sino las directrices que le daban forma a la ciudad; de manera que fue el concepto de las Unidades Vecinales lo que promovieron como parte de las conclusiones, que, en asambleas de este tipo, siempre están redactadas antes de comenzar las deliberaciones.

Al respecto, eso que llamaron la comisión n.º 2, en sus conclusiones, convoca a que

en los países americanos se dé la más seria consideración al estudio de una distinta estructuración de los centros habitados y que se investigue en todo su alcance las posibilidades de la Unidad Vecinal, como el área urbanizada para la vivienda y sus complementos, cuyos límites, forma y dimensiones deberían regirse por los siguientes principios [que son los que definen la idea de ciudad, desvinculada de los tejidos históricos, que se tenía prevista]: Por su ubicación, deberá hallarse fácilmente accesible de los centros de trabajo (...) relacionada con las demás Unidades Vecinales con las que podrá componer agrupaciones comunales de segundo grado, y así sucesivamente, hasta formar la ciudad. Por su trazado, poseerá la suficiente independencia de los tránsitos vehiculares rápidos (...) de manera de conservar la tranquilidad y recogimiento aptos para la vida de sus integrantes.

Por otra parte, la comisión, en sus conclusiones, más adelante recomienda a «todos los países de América», tres puntos:

- 1) Deben formular para sus ciudades Planes Reguladores que establezcan las Unidades Vecinales como elementos básicos para su estructuración.
- 2) Que esta evolución hacia un planeamiento en forma de Unidades Vecinales, se refiera no solamente a las áreas nuevas para urbanizar, sino que involucre, además, la transformación de las partes de las ciudades ya edificadas.
- 3) Que las nuevas urbanizaciones deberán hacerse correspondiendo no solo a los intereses privados, sino, primordialmente, en la forma y en el área en que quedará establecido en los Planes Reguladores.

De manera que estas conclusiones de la reunión de Lima establecieron las pautas de lo que vendría a organizar a las ciudades del continente en un futuro inmediato. En lo que corresponde a Venezuela, los Planes Reguladores llegarían a Caracas y las demás ciudades del país, cuatro años después, de la mano del planificador norteamericano Francis Violich.

El Congreso siempre iba acompañado por una Exposición de Arquitectura y Urbanismo, a la que contribuían las delegaciones nacionales, que estuvo en esta oportunidad alojada en la Biblioteca Nacional de Lima. La delegación de Brasil, que fue la más celebrada y aplaudida, entre otras arquitecturas, mostraba la arquitectura de Oscar Niemeyer, con la iglesia de Pampulha, en Belo Horizonte y el edificio del Ministerio de Educación y Salud, en Río de Janeiro. La representación de Venezuela, presidida por Heriberto González Méndez, exhibió arquitecturas de ejecución no tan reciente: Cipriano Domínguez mostró el Liceo Caracas (1936) y el Liceo Fermín Toro (1946); Gustavo Guinand mostró el

Cine Lido (1946) y el proyecto del Hotel Tamanaco; Carlos Raúl Villanueva mostró la urbanización de El Silencio (1942-1945) y la Ciudad Universitaria de Caracas (1945-1947); y, finalmente, Gustavo Wallis mostró la Gobernación (1935), la quinta Piedra Azul (1942) y la anterior sede del Banco Central de Venezuela (1946).

Es importante que en ese contexto la muestra venezolana tuvo una discreta aceptación; sin embargo, algunas de las edificaciones de Wallis, Domínguez y Guinand fueron reseñadas por la importante publicación *El Arquitecto Peruano*, que dirigía el arquitecto Fernando Belaunde Terry, quien fuera posteriormente presidente del Perú. La obra de Villanueva ni siquiera fue considerada en ese escenario editorial; debemos recordar que las viviendas de El Silencio no representaban el modelo de ciudad que se estaba promoviendo al interior del Congreso y en relación a la Ciudad Universitaria, esta no exhibía todavía los atractivos que valoramos en la actualidad. Había unos pocos edificios terminados, como los Institutos de Anatomía Patológica (1945), el Instituto de Medicina Experimental (1945) y las Residencias de Estudiantes (1947). El Hospital Universitario y la Escuela de Enfermeras, que hoy se conoce como Facultad de Medicina, se encontraban en construcción.

El ambiente en el cual se desarrolló el VI Congreso Panamericano de Arquitectos estuvo vinculado con un inequívoco esfuerzo regional por actualizar las visiones que había sobre la arquitectura y la ciudad, lo que estimularía a Villanueva, en su regreso a Caracas, a sumergirse, progresivamente, en una especie de crisis creativa que le haría confirmar sus dudas e interrogantes con relación al esquema clásico y monumental que había planteado en los inicios del Plan Maestro. Silvia Hernández de Lasala, al respecto, apunta que, en el contexto de la evolución y desarrollo del

proyecto de la Ciudad Universitaria, Villanueva se planteó un cambio de dirección:

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 futuro²⁵.

Esta particular incidencia que, sobre la agenda proyectual de Villanueva, hace la profesora Hernández de Lasala, me interesa dilucidarla contribuyendo con algunas puntualizaciones. Estimo que Villanueva, en el entendido de que era un gran consumidor de publicaciones de arquitectura, seguramente, para la fecha del Congreso de Lima, ya tenía en su biblioteca el catálogo de la exposición que, en 1943, se inauguró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: «Brazil builds»²⁶. Con esto quiero decir que la arquitectura

²⁵ Silvia Hernández de Lasala, «Incesante alteración. Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas», en: *Urbana*, n.º 33, Instituto de Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, julio-diciembre, 2003, pp. 27-40.

²⁶ Philip L. Goodwin, *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York, 1943. En el catálogo se difunden, además de significativos ejemplos de arquitectura tradicional de Brasil, muy importantes ejemplos de arquitectura moderna; entre otros, algunas edificaciones del propio Oscar Nie-

brasileña no fue, en sí misma, ninguna sorpresa para Villanueva; no obstante, lo que supongo que sí fue una novedad es la reacción que despertó esa arquitectura en el ámbito del Congreso, así como el desdén con la cual se recibió su propia producción arquitectónica.

Villanueva, posteriormente, incorporando en su ánimo la influencia de las arquitecturas de Niemeyer, entra en un proceso de transformación profunda de sus propias herramientas proyectuales, pues no copia la arquitectura brasileña, sino que la emula en su desparpajo; donde su reflexión instrumental se hace mucho más abstracta, radicalmente distinta a los que había utilizado hasta la fecha, que orientó su sensibilidad hacia unas arquitecturas con mucho menos refinamiento, despojadas de figuraciones eclécticas, en el marco de una conciencia plenamente moderna. Adicionalmente, habría que decir que esa crisis de sentido por la cual transitó Villanueva, quizás coincida con el momento en el cual desecha el modelo de ciudad que plantea la urbanización El Silencio, para aceptar como más conveniente, en la circunstancia caraqueña (donde los planificadores y los inversionistas inmobiliarios habían rechazado, drásticamente, el diálogo con la ciudad histórica), el modelo de ciudad de suburbios de Violich, que reproducía las Unidades Vecinales que promovió la reunión de Lima y que Villanueva confirmaría unos años más tarde con el Plan Cerro Piloto.

Para cerrar este comentario sobre el VII Congreso Panamericano de Arquitectos hay que decir que el IX Congreso

meyer, donde destacan: el Ministerio de Educación y Salud, en Río de Janeiro (1937-1942); el Pabellón brasileño en la Feria de Nueva York (1939); el conjunto del Casino; el Club de Yates, y el Restaurante Isla, en Pampulha, Belo Horizonte (1942).

se realizó en 1955, en Caracas, ocho años después de la reunión de Lima. La sesión inaugural se hizo en el Aula Magna de la Ciudad Universitaria, bajo las nubes de Calder. Gustavo Wallis era el presidente del Congreso y Carlos Raúl Villanueva, su vicepresidente. El anónimo arquitecto venezolano, que acaso destacó en las sesiones de Lima y Cuzco por su impenitente buen humor, estaría siendo reconocido, desde ese momento, como uno de los arquitectos más importantes del continente. En esa oportunidad Niemeyer estuvo en Caracas, no era para menos.

7. Villanueva y la «Pardo-strasse»

En 1977, en la ciudad de París, la profesora Esther Elena Marcano le hizo una entrevista a Maurice Rotival cuando este contaba con 85 años. Rotival comunica sus percepciones sobre el panorama social, económico y político de la Venezuela que le tocó vivir²⁷. Parte de esa entrevista es recogida por Martín Frechilla en su libro *Diálogos reconstruidos para una historia de la Caracas moderna*, de donde extraemos:

Para mí, Venezuela estaba dirigida en mi época por una élite que se casaba entre ella, todos tenían lazos matrimoniales y había una fosa profunda entre la élite y la clase llamada burguesa, no existía ningún contacto. Tampoco con la clase obrera. La burguesía estaba formada en general por empleados (...) pero las grandes decisiones las tomaba la élite dirigente. Ellos iban a ver al presidente

²⁷ Recordemos que Rotival, de acuerdo a sus responsabilidades profesionales, estuvo en Venezuela los períodos 1938-1940, 1946-1951 y en el año 1959.

sin ningún problema, entraban como en su propia casa. Eran ellos los que mandaban²⁸.

Más adelante en la entrevista, dice también Rotival:

Carlos Raúl Villanueva era yerno de Juan Bernardo Arismendi, uno de los hombres más ricos de Caracas, riqueza obtenida de la venta de terrenos. Otro rico era Luis Roche y había otros, pero esos dos eran los principales. Roche se ocupaba de los terrenos situados al este del Country Club, él desarrollo toda esa región hasta Altamira, mientras que Juan Bernardo Arismendi se ocupó de La Florida, donde él hizo los grandes negocios. La Florida era el sitio de predilección de la clase media, pues los ricos estaban en el Country Club, donde ya existían mansiones. Fue allí donde me residencí. Yo había comprado una acción en el Country Club y allí viví los mejores momentos de mi vida levantándome a las 5:00 de la mañana y disfrutando de un lugar tranquilo. Todas las mañanas jugaba golf a las 5:30 a. m., después me bañaba en la piscina y a las 7:30 a. m. estaba en la oficina²⁹.

Fueron muchas las veces que el propio Villanueva —o después de fallecido, alguien de su familia—, recalca que no trabajó para ningún gobierno en particular, sino en función del bien colectivo, el bien común. «Le trabajo al Gobierno, sin nombre y apellido», dijo Villanueva a *El Nacional*, el 3 de diciembre de 1953³⁰. Margot, su viuda, afirmaba que cuando le preguntaban sobre su relación con los gobiernos,

²⁸ J. J. Martín Frechilla, *Diálogos reconstruidos para una historia...*, *ibid.*, p. 24.

²⁹ *Ibid.*, p. 25

³⁰ J. J. Pérez Rancel, *op. cit.*, p. 51.

Villanueva decía: «Yo no hice obras para López Contreras, Medina o Pérez Jiménez, sino para servicio y utilidad del pueblo venezolano»³¹.

Por mi parte, diría que esa relación con el poder funcionó así, sin contradicciones, hasta que se presentaba alguna situación que impulsara a Villanueva a defender sus intereses de grupo. No me propongo escudriñar ese aspecto en específico de la figura de Villanueva, porque no es uno de sus rasgos distintivos; sin embargo, hay un episodio en la planificación de la ciudad de Caracas que no es posible soslayar. Me refiero a cuando se consideró, en la Comisión Nacional de Urbanismo, el tema de la prolongación de la avenida Andrés Bello sobre los terrenos del Caracas Country Club.

La Comisión Nacional de Urbanismo (CNU), con Leopoldo Martínez Olavarría como presidente, Carlos Raúl Villanueva —en su condición de funcionario público en el Instituto de la Ciudad Universitaria— como director y Maurice Rotival —que había llegado ese mismo año después de haber cumplido servicio en la Segunda Guerra Mundial— como consultor técnico. Adicionalmente estaban Edgar Pardo Stolk, Armando Vegas, Luis Wannoni Lander, Carlos Guinand Sandoz, Luis Malaussena, Héctor Alcalá y Alejandro Oropeza Castillo, como miembros honorarios.

Dos años más tarde, en el muy breve gobierno de Rómulo Gallegos (febrero-noviembre de 1948), Edgar Pardo Stolk fue ratificado como ministro de Obras Públicas y sustituido, dentro de la Comisión Nacional de Urbanismo, por Luis Eduardo Chataing. De manera que Pardo Stolk, como ministro, le presenta a la Comisión Nacional de Urbanismo la propuesta —que ya había hecho Luis Wannoni Lander

³¹ A. Villanueva, *Margot: Retrato de una caraqueña del siglo XX*, *ibid.*, p. 146.

ante el Concejo Municipal de Caracas en 1941— de establecer una vía que atravesaría la urbanización Caracas Country Club³², para conectar La Florida con La Castellana. El planteamiento consistía en prolongar la avenida Andrés Bello en lo que se llama la Calle Real de Chapellín, para conectar, a través de una vía que no superaría los cien metros, con la avenida Los Samanes del Country Club, y de ahí, con la avenida Blandín de La Castellana.

Lo que ocurrió posteriormente solo puede calificarse como una guerra sin cuartel por parte de la élite caraqueña —para usar las palabras de Rotival— en contra del ministro Pardo Stolk: mediante una campaña de prensa donde llamaban a la conexión propuesta la *Pardo-strasse*, no solamente intentando banalizar a través de la ironía su importancia, sino que, al mismo tiempo, estaban apelando a la memoria reciente, para asociar la operación urbana con las decisiones autocráticas de Hitler y el nazismo.

En ese contexto, Martínez Olavarría, Villanueva y Maurice Rotival —siendo funcionarios los dos primeros, y el tercero, contratado por el Ministerio— se opusieron a la propuesta de Pardo Stolk. En este punto es oportuno recordar que el suegro de Villanueva, Juan Bernardo Arismendi, era vecino de la urbanización Caracas Country Club, como lo era también Rotival, quien, además —de acuerdo con su testimonio— era un consuetudinario jugador de golf³³. Es así como Pardo Stolk, siendo ministro, por una parte, saca a Villanueva de la Comisión y coloca a Cipriano Domínguez; y por otra, decide no renovar el contrato a Rotival.

³² Definiendo una conexión a través de la avenida principal de Chapellín, la avenida Los Samanes del Country y la avenida Mohedano de La Castellana.

³³ J. J. Martín Frechilla, *op. cit.*, pp. 23-58.

Aun cuando la relación de Villanueva con la oficina de Pardo Stolk en las obras de la zona médica de la Ciudad Universitaria era, por decir lo menos, peculiar. Silvia Hernández de Lasala no refiere ninguna situación de enfrentamiento. Sin embargo, lo que ocurrió en relación con los terrenos del Country Club tiene en Martín Frechilla una versión distinta, que se suma a este amargo desencuentro. Se trata de una situación de tensión por competencias profesionales con Villanueva, respecto a los edificios en los que estaba trabajando la oficina de Pardo Stolk en la zona médica de la Ciudad Universitaria. Al parecer, a esta oficina, en contradicción con Villanueva, le habrían otorgado la responsabilidad de modificar y ejecutar un conjunto de cambios para hacer posible la inauguración de algunos edificios del sector³⁴. Los propietarios del Country Club, representados por Vicente Lecuna (el mismo que era depositario de los archivos de El Libertador y que se enfrentó, junto a Laureano Vallenilla Lanz, al padre de Villanueva por la tesis del Bolívar promonárquico), le solicitan entonces al Colegio de Ingenieros de Venezuela (CIV) un pronunciamiento. El CIV, como para que no quede duda de a quién servía, nombra una Comisión encabezada por Carlos Raúl Villanueva y Cipriano Domínguez, acompañados por Rafael Bergamín, Celestino Martínez Plaza y Gustavo Wallis. Como era de esperarse, mediando un informe negativo que Rotival

³⁴ J. J. Martín Frenchilla, «El urbanismo francés en Venezuela de 1936 a 1950 (Rotival y Lambert en una historia de gestiones diplomáticas, contratos y zancadillas)», en: *Estudios Demográficos y Urbanos*, Centro de Estudios Demográficos y Urbanos, El Colegio de México, México D. F., mayo-agosto, 1993, pp. 377-413. Disponible en: <<https://www.researchgate.net/publication/318376331>>. (Consulta: junio de 2022).

presenta ante la Asamblea del CIV, la comisión se pronuncia en contra del plan del ministro Pardo Stolk.

Pardo Stolk, en el contexto político en el cual se encontraba, con el presidente Gallegos próximamente a ser derrocado, no encuentra otra opción sino desistir del plan, y lo que se construyó finalmente, como prolongación de la avenida Andrés Bello en la principal de Chapellín, fue una callecita que cruza tímidamente la quebrada de Chacaíto y rodea el campo de golf.

Con el pasar del tiempo esa modesta callecita fue privatizada en algún momento de la década de 1990, cuando la organización vecinal del Country Club cerró la conexión, asumiendo de manera irregular funciones que solamente competían a la administración municipal.

A manera de epílogo de ese penoso episodio habría que decir que la propuesta —como ya comentamos— no era un capricho del para ese momento ministro Pardo, ni tampoco de Luis Wannoni Lander. Esa vía, junto a otra prevista más hacia al norte, estaba en las propuestas del Ministerio de Obras Públicas desde antes de la llegada de Rotival en 1939. El aislamiento caprichoso del Caracas Country Club, que pretende funcionar como un gueto, separado del funcionamiento vial del resto de la ciudad de Caracas, no se justificaba en aquellos años y mucho menos ahora. La continuidad de una vía o dos en el sentido este-oeste, a media altura entre la Cota Mil y la avenida Francisco de Miranda, en el segmento que corresponde a la urbanización Country Club de Caracas, sigue siendo —como hace casi ocho décadas— una necesidad impostergable.

8. Para no perder la identidad

Juan Liscano (1915-2001) había llegado de Europa en 1934, después de una formación no menos refinada que la de Villanueva, y dedicó su vida al rescate de los valores más profundos de la venezolanidad. Liscano ingresa en la Universidad Central de Venezuela donde se dedica al periodismo, sin llegar a culminar los estudios. La lucha política y, más tarde, la actividad editorial ocupan su tiempo. Por iniciativa personal y con la ayuda de su madre Clementina Velutini, Liscano funda en 1938 los estudios folklóricos y etnomusicológicos en Venezuela y recorre todo el país documentando gran parte de las manifestaciones culturales de las regiones. Para 1949 es invitado por el gobierno recién electo de Rómulo Gallegos a crear formalmente, dentro del Ministerio de Educación que dirige Luis Beltrán Prieto Figueroa, el Servicio Nacional de Folklore.

El escritor Rómulo Gallegos había sido el primer ciudadano elegido mediante el voto universal, directo y secreto del pueblo venezolano, para ser presidente de la República. Asociado a los actos políticos para su toma de posesión, «La Fiesta de la Tradición» fue un gran espectáculo que se celebró en el Nuevo Circo de Caracas, organizado por Juan Liscano entre los días 17 y 21 de febrero de 1948. Se trató de un descomunal esfuerzo, en una Venezuela todavía desarticulada en sus comunicaciones viales, que tenía como objetivo reunir quinientos músicos, cantantes y bailarines de todas las regiones del país para mostrarle por primera vez a la ciudad de Caracas las manifestaciones populares venezolanas más genuinas, entre las que se encontraban los Diablos Danzantes de Yare, la danza goajira de la Yonna, el baile larense del Tamunangue, el canto negro dedicado a San Juan, los cotizúos de San Pedro y otros.

De manera que «La Fiesta de la Tradición» puede considerarse no solamente un acto de reconocimiento, por parte del Estado venezolano, en relación con la necesidad de definir políticas para la confirmación y rescate de importantes manifestaciones culturales, sino —en la dimensión simbólica— un intento por reencontrarse con una ruralidad que estaba desvaneciéndose en ese proceso acelerado de urbanización que sufría el país. Es precisamente de ese esfuerzo pionero de Liscano y del entusiasmo que generó «La Fiesta de la Tradición» de donde salieron las estrategias para construir el legado que, hasta hace muy poco, se divulgaba en las lecciones escolares en las colecciones de libros del Ministerio de Educación. Ahí se documentaban los bailes y canciones tradicionales que se siguen enseñando en las escuelas a todos los niños del país: los bailes de El Sebuacán, Los Chimichimitos, La Burriquita, El Pájaro Guarandol, El Chiriguare, El Carite, etcétera.

En los casi once meses de gobierno constitucional de Gallegos, este solamente salió una vez del país, para visitar la ciudad de Washington; probablemente, buscando la estabilidad política que no encontraba puertas adentro. El golpe de Estado ocurrió, inevitablemente, por parte de una Junta Militar que se instaló sin el concurso de civiles. El gobierno de Estados Unidos, que regularmente intervenía en las negociaciones que realizaban las compañías petroleras con el gobierno venezolano y en cualquier asunto que le pudiera parecer que afectaba sus intereses, esta vez se quedó simplemente como testigo mudo de la circunstancia, acaso complacido con los nuevos inquilinos militares del Palacio presidencial de Miraflores. Seguidamente, se disuelve el Congreso de la República, se ilegaliza el Partido Acción Democrática y, para beneplácito del gobierno

norteamericano, se persigue al Partido Comunista. Iniciaba así la década de gobiernos militares que protagonizó Marcos Pérez Jiménez entre 1948 y 1958.

En julio de 1950, y en consonancia con el espíritu de afirmación de lo genuinamente caraqueño, Villanueva publica el libro *La Caracas de ayer y de hoy*, editado en París. El libro recoge sus reflexiones sobre la identidad en un artículo que se llamó «El sentido de nuestra arquitectura colonial», que posteriormente salió publicado en la *Revista Shell*, en junio de 1952. El libro de Villanueva, en la versión de 1950, viene acompañado de escritos de Carlos Manuel Moller («Caracas, ciudad colonial») y Maurice Rotival («Caracas marcha hacia delante»). El libro *Caracas en tres tiempos*, de 1966, es en parte una reedición del libro de 1950, al que se le agregó el texto de Mariano Picón Salas: «Caracas, allí está...».

Villanueva tenía una aguda sensibilidad para entender aquello que percibía como parte de la tradición. Años después, su viuda Margot lo expresa de la siguiente manera en la entrevista que le hiciera su nieta:

Para Carlos era muy importante *Caracas en tres tiempos*, porque él decía que los venezolanos habíamos perdido nuestra identidad, nos habíamos convertido en (...) malas imitaciones de los norteamericanos. Nos habíamos salido de escala y nos estábamos convirtiendo en caricaturas de nosotros mismos³⁵.

Del libro *Caracas en tres tiempos*, Azier Calvo —en una reseña que desarrolla en el blog de la Fundación Arquitectura y Ciudad³⁶— nos dice que es «un libro que denuncia el proceso

³⁵ A. Villanueva, *op. cit.*, p. 290.

³⁶ FAC, «Textos fundamentales. Carlos Raúl Villanueva. Caracas a tres tiempos, *Fundación Arquitectura y Ciudad* [blog], 20 de abril de

de destrucción y consecuente pérdida de la memoria de que ha sido objeto la arquitectura del pasado en nuestro país».

Y seguidamente, cita a Villanueva, quien en la introducción del libro reclama:

Ningún sentimiento histórico ni tampoco religioso ha prevalecido ante la destrucción sistemática de nuestro pasado colonial, que ha sido reemplazado en muchos casos por obras transitorias de poco valor artístico y con todos los defectos del falso lujo, de la poca personalidad, de la imitación servil de estilos pseudo modernos a veces y en otras de copias de ajenas tradiciones.

La edición del diario *El Universal* del 10 de enero de 1951 recoge la noticia que el concejal Carlos Raúl Villanueva ha solicitado al ayuntamiento caraqueño que busque una solución para que la casa que fuera de Felipe de Llaguno, importante testimonio de la arquitectura del siglo XVIII, que era donde estaba funcionando el Museo de Arte Colonial, no fuera afectado por la ampliación de vía que se tenía prevista en la avenida Este 1 del centro de la ciudad. Dice Villanueva: «Es una de las pocas casas de estilo colonial que quedan en Caracas; y es un deber velar porque se la deje intacta». La nota de prensa continúa:

El referido concejal es, por otra parte, miembro de la Junta de Conservación del Patrimonio Histórico, y ha invocado, en ese carácter, ante el Concejo que la casa en cuestión debe ser puesta a salvo de deformación. (...) ese edificio merece que se le cuide como corresponde a su dignidad histórica.

2017. Disponible en: <<https://fundaayc.wordpress.com/2017/04/02/textos-fundamentales-3/>>. (Consulta: 22 de diciembre de 2021).

Como veremos más adelante, el Plan Regulador de Caracas se culminó en diciembre de 1951 y fue aprobado el 22 de julio de 1952. Dos meses después, el 22 de agosto, la prensa nacional reseñó que Juan Bautista Arismendi, presidente de la Comisión Asesora para la construcción de la avenida Urdaneta, confirma la decisión del gobierno nacional, que dirigía Marcos Pérez Jiménez, que dos de los patrimonios más importantes de la ciudad de Caracas, serían demolidos: la Casa de Llaguno y el no menos importante Colegio Chaves, que se encontraba en terreno adyacente.

Con la destrucción de esos dos invaluable testimonios de la arquitectura, se dejaba en claro los intereses contrapuestos que había entre Villanueva y su suegro; o, mejor estaría decir, entre las preocupaciones y esfuerzos que se hacían por la protección y conservación del patrimonio edificado y la Cámara de la Construcción. Fue un momento de inflexión en la historia de la ciudad de Caracas; de ahí en adelante nadie tendría dudas que la nostalgia y el peso de la historia no iban a detener el proceso de modernización de lo urbano.

IV. La década de 1950

Son tus cartas mi esperanza,
mis temores, mi alegría.
Y aunque sean tonterías,
escribeme, escribeme.

Tu silencio me acongoja,
me preocupa y predispone.
Y aunque sea con borrones,
escribeme, escribeme.

Me hacen más falta tus cartas
que la misma vida mía.
Lo mejor morir sería
si algún día me olvidarás.

Cuando llegan a mis manos,
su lectura me conmueve.
Y aunque sean malas nuevas,
escribeme, escribeme.

Me hacen más falta tus cartas
que la misma vida mía.
Lo mejor morir sería,
si algún día me olvidarás.

Cuando llegan a mis manos,
su lectura me conmueve.
Y aunque sean malas nuevas,
escribeme, escribeme.

Escribeme

Las crónicas que reseñan las preferencias musicales de los caraqueños, a mediados de la década de 1950, mencionan que una de las canciones más populares de la década es *Escríbeme*, de Guillermo Castillo Bustamante. Una de las circunstancias que hizo que se popularizara este tema fue el hecho de que el autor de esta pieza, además de prolífico músico y compositor, era un activista político del Partido Acción Democrática y durante el gobierno del general Marcos Pérez Jiménez fue recluido arbitrariamente, primero, en la cárcel de Guasina y luego, en la cárcel de Ciudad Bolívar, que eran centros de reclusión donde concentraban, sobre todo, a los presos de conciencia, adecos y comunistas, que no habían salido al exilio y que se podían encontrar en la clandestinidad.

Ese fue el caso de Castillo Bustamante y su esposa, quienes, de acuerdo con sus testimonios, fueron sometidos a tortura y a un aislamiento que duró más de cinco años. Y fue precisamente en ese aislamiento oprobioso y terrible donde Castillo Bustamante compuso más de noventa temas, entre los cuales se encuentra *Escríbeme*. En la voz de Alfredo Sadel, el tema adicionalmente se convirtió en un himno de protesta contra el régimen de Pérez Jiménez.

1. La Casa Caoma

En 1940, la familia Villanueva Arismendi se muda provisionalmente a una casa en la urbanización Las Delicias; y luego, en 1942, se van a otra casa que había sido un regalo de Juan Bernardo Arismendi a su hija Margot. Esa casa se llamaba Caoma y estaba en la avenida Los Jabillos de La Florida, muy cerca de la Casa n.º 37 de los primeros tiempos: «Durante años vivimos como gitanos —dice Margot a su nieta Adriana—, pero cuando Francisco tenía como siete años logré convencer a Carlos de que esa mudadera no le hacía bien a un niño, y por fin nos fuimos a vivir a Caoma¹.

Caoma era una pequeña casa, diseñada originalmente por Carlos Guinand Sandoz², a la cual Villanueva le fue haciendo agregados, hasta que la sensatez aconsejó tomar decisiones más importantes sobre el inmueble; de manera que, mediando drásticas intervenciones que ocurrieron entre 1951 y 1952, la estructura que estuvo en esa parcela de la avenida Los Jabillos fue transformada en la Casa Caoma que hoy conocemos.

Entre la primera Casa n.º 37 y la Casa Caoma hay una distancia abismal. Las cualidades ambientales de Caoma, la comprensión de la luz, su condición abstracta hacia la calle, hacen una importante diferencia. Esa primera casa, la n.º 37, que fue finalmente demolida en 1979, está reseñada por Juan Pedro Posani, en *Caracas a través de su arquitectura*, con todo el desdén posible³. Habían transcurrido casi veinte años entre

¹ A. Villanueva, *Margot: Retrato de una caraqueña...*, *ibid.*, p. 221.

² Se llamaba Caoma porque ese era el nombre de la hacienda de la familia Guinand en Yaracuy.

³ G. Gasparini y J. P. Posani, *Caracas a través de su arquitectura...*, *ibid.*, pp. 322-323.

una y otra, y la comprensión del clima y la conciencia del espacio en Villanueva había sido sometida a una profunda transformación.

No podemos sino sonreír al recordar la anécdota a la cual hace referencia Margot, la viuda de Villanueva, del momento en el cual este toma la decisión de hacer la versión final de Caoma: «Al principio, tu abuelo no quería ser el arquitecto de su propia casa (...). Llamó al arquitecto Rafael Bergamín para que le hiciera su casa, pero él le contestó: “¿Usted está loco? ¿Cómo le voy a hacer yo a Villanueva su casa?”. Y la tuvo que hacer él»⁴.

Acaso fue un acto de genuina humildad de Villanueva, o pudo ser simplemente, en el contexto de su proverbial buen humor, una de sus bromas. No lo podemos saber con exactitud, pero revela en la biografía proyectual de Villanueva ese peculiar pragmatismo, esa ausencia de solemnidad anímica y espiritual que existió, sobre todo, en su madurez, mediante un distanciamiento radical de casuales e injustificados refinamientos del proyecto arquitectónico.

La revista *A, Hombre y Expresión*, fue la primera revista que hubo en el país, que trataba la arquitectura junto a otras áreas del conocimiento. La dirigió Villanueva con el apoyo del joven Juan Pedro Posani. El primer número salió en enero de 1953 y el segundo⁵ en septiembre de 1955, donde se muestra Caoma, la casa de habitación de Villanueva, con fotografías de Paolo Gasparini. En la publicación adquiere relevancia especial la atmósfera que aporta en la casa la colección de objetos y obras de arte coleccionados por el arquitecto.

⁴ A. Villanueva, *op. cit.*, p. 239.

⁵ Revista *A, Hombre y Expresión*, n.º 2, Caracas, septiembre, 1955, s/p. Publicación que Villanueva y Posani produjeron conjuntamente y de la cual hablaremos más adelante.

El texto que acompaña a los planos e imágenes de la casa es de Posani, que destaca en esa construcción los valores de una arquitectura que renuncia a la condición objetual y que, como adecuado producto de la modernidad, no se vincula con la tradición, sino con aquello que Posani define, en ese momento, como la «función regional». Con esta peculiar reflexión, Posani se anticipa a las tesis que sobre «regionalismo crítico» expondría Kenneth Frampton muchos años después:

El patio, las persianas, los aleros, el blanco, la horizontalidad, los elementos aún activos de la función (y no tradición) regional, se reintegran cuando, como en la casa de CRV, se aventuran los pasos conscientes de una proposición, más allá del simple formalismo, en terreno real de la responsabilidad arquitectónica. Por supuesto, damos por sentada la existencia de dos cuestiones vitales: 1.º, la proposición regionalista; 2.º, la condición de superación del primer racionalismo. (...) Únicamente acentuamos la presencia vigorosa de estos dos problemas en la arquitectura contemporánea en general y en esta casa en particular.

Más adelante, y para finalizar, Posani nos advierte:

La espontaneidad y la comunicación directa del producto plástico no revelan, por otra parte, la trama estudiada, concebida profunda y duramente en un esfuerzo de responsabilidad auténtica y difícil. El espacio interno, enriquecido por una admirable colección viviente, los muebles despreocupados y casi irónicos, el contacto visual con la genuina vegetalidad del jardín, el tono menor con que vibran esas condensaciones espaciales que llamamos cuartos, relacionan individualmente la capacidad venezolana con las tendencias posracionalistas de occidente.

2. El Plan Regulador de Violich

En Caracas, la idea del polígono residencial viene desde finales de la década de 1930; pero es en la década de 1950, en el marco del peculiar contexto perezjimenista (nacionalista y anticomunista) cuando el suburbio —asociado a la planificación urbana basada en el *zoning*— se convierte en parte de la ecuación que complementa a las autopistas y los distribuidores viales de la ciudad moderna. Se trata de una visión aséptica, casi biológica de la ciudad, que organiza fragmentos «monofuncionales», donde se ubica con carácter de exclusividad la residencia, la salud, las áreas comerciales, las áreas educativas o la industria, mientras que los sectores más pobres se ven obligados a vivir en las periferias y en los intersticios urbanos.

El suburbio moderno, que en Venezuela llamamos urbanismo o urbanización, existe hoy asociado a las vías rápidas, donde las autopistas —como heridas en el territorio— unen centro y periferia, provocando la interrupción de los espacios públicos peatonales y la fragmentación urbana en múltiples pedazos. El suburbio de uso residencial es, por ejemplo, una zona de la periferia que permanece sin actividad durante el día y que promueve que el centro de la ciudad permanezca sin actividad durante la noche. Así, desde una peculiar concepción moderna, el suburbio es un fragmento de ciudad que se encuentra aislado del resto de los componentes funcionales de la vida urbana; se convierte en la anticuidad, en el mismísimo cáncer de lo urbano.

El modelo norteamericano de ciudad moderna es parte de una visión interesada por segregar los espacios urbanos y sus consecuencias son profundamente más dramáticas en un contexto como el venezolano, donde existe una economía subdesarrollada y dependiente. Nuestras ciudades, después de

transitar casi un siglo de modernidad —y buena parte de ella, con acento norteamericano— terminan siendo, cada una de ellas, un rosario de guetos, bien sea residenciales, comerciales, educacionales o industriales, que han renunciado a la construcción fluida, continua y sin interrupciones de los espacios públicos en su conjunto.

El tránsito del Plan Monumental del francés Maurice Rotival, de 1939, al Plan Regulador del norteamericano Francis Violich, de 1951, es un testimonio de cómo se fue transformando la percepción de la burguesía y los políticos sobre lo que era necesario y oportuno hacer para dirigir el crecimiento y desarrollo de la ciudad de Caracas, no solamente en el contexto de las necesidades representacionales de un país que, durante la década de 1950, estaba en pleno proceso de modernización hacia una democracia de partidos, sino desde el punto de vista del muy importante negocio inmobiliario que se estaba constituyendo.

Violich vino a Venezuela por primera vez en 1946, cuando la Standard Oil lo invitó a participar en un concurso de empresas en el occidente de Venezuela; específicamente, en la península de Paraguaná. Para esa fecha era funcionario del organismo multinacional Unión Panamericana (actualmente, Organización de Estados Americanos). En su oportunidad, Violich conoció a Rotival, quien también formaba parte del equipo de la Standard Oil. Sin embargo, es desde 1950 cuando Violich se integra a la Comisión Nacional de Urbanismo, en Venezuela, como director del Plan Regulador de Caracas. De esta manera, Violich —junto a Maurice Rotival y José Luis Sert como asesores— se encargó de llevar adelante el plan de Caracas y el de las principales ciudades capitales del país. Para ese momento, también fue contratado Robert Moses (hombre de confianza de Rockefeller), que definió el Plan Arterial de Caracas y artífice de lo que hoy son,

en términos viales, las ciudades de Nueva York, Los Ángeles y São Paulo.

Maurice Rotival representaba el urbanismo monumental francés y Francis Violich era la encarnación del urbanismo pragmático norteamericano: Ambos parecían necesitar a un José Luis Sert, que era emblema de la visión moderna europea, la más actualizada de los CIAM, para establecer equilibrios entre todos. Al menos así estimamos que fue la fórmula de Leopoldo Martínez Olavarría, cuando se planteó cómo podría funcionar la Comisión Nacional de Urbanismo transformada en Comisión Nacional de Planificación.

Violich, junto a Rotival y Sert, confirmó, mediando una visión segregada de lo urbano, el modelo de ciudad de la segmentación social y de usos, de las autopistas y los distribuidores viales de escala monumental; de las urbanizaciones de clase media y los barrios populares autoconstruidos, a través de un ordenamiento meramente cuantitativo, que definió las oportunidades para la inversión corporativa con precisión, pero, respecto a las iniciativas individuales, con absoluta ambigüedad.

Es así como el Plan Regulador de 1951 articuló exitosamente el Plan de calles y avenidas de Rotival, de 1939, con las decisiones del Estado venezolano que se ejecutaban de acuerdo al Plan Arterial de Caracas de Robert Moses. En ese sentido, y mediando una voluntad de modernización indetenible, se construye la avenida Bolívar, en 1949; la avenida Andrés Bello, en 1951; las avenidas Urdaneta, Baralt y Cota 905, en 1953; la autopista Caracas-La Guaira y la autopista del Este, en 1953; las avenidas Francisco de Miranda y el primer tramo de la San Martín, en 1954; la avenida Fuerzas Armadas, en 1956. Por otra parte, el distribuidor La Araña se inaugura en 1960; el distribuidor El Pulpo, en 1961, y los primeros túneles de La Planicie, en 1962.

El Plan Regulador de Caracas, que se culminó en diciembre de 1951, fue presentado al Concejo Municipal del Distrito Federal el 5 de junio de 1952. Este lo aprobó el 22 de julio de 1952, mientras que el Concejo Municipal del distrito Sucre lo aprobó el 20 de julio de 1953. Se trata del único plan urbano para la ciudad de Caracas formalmente aprobado por una instancia municipal. En 1958, sin ninguna dilación, después de que fuera derrocado el general Pérez Jiménez, fueron aprobadas por el Concejo Municipal la Ordenanza de Zonificación de Caracas, en correspondencia con el Plan Regulador. De manera que, después de transcurridos casi veinte años desde la formulación del Plan Monumental de 1939 para la transformación de la ciudad de Caracas, hubo que concluir que la tesis europea, segregacionista y formalista de Rotival, había sido superada por la visión norteamericana, abstracta, funcional y rentista de Violich.

El 31 de enero de 1951, el diario *El Universal* presenta una entrevista con el concejal Carlos Raúl Villanueva, como uno de los redactores de la nueva Ordenanza de Arquitectura y Construcción, en cuyo desarrollo estaba previsto que fuera complementaria a la Ordenanza de Zonificación del municipio⁶. El periodista transcribe en la nota de prensa:

Se trata, en efecto de una reglamentación vital para el desarrollo urbanístico de la ciudad: los técnicos tienen la posibilidad de dictaminar servidumbres y reglamentos a base de zonas *non edificandi* y *non altius tollendi*; controlar densidades de población, volúmenes y formas de construcción; controlar las alturas de los edificios en relación

⁶ «Contendrá reglamentación vital para desarrollo urbano de Caracas, así lo dice el edil Carlos Raúl Villanueva, uno de los autores del proyecto de Ordenanza», *El Universal*, Caracas, 31 de enero de 1951.

con la importancia del tránsito, el todo en una forma mucho más amplia y racional que lo planeado hasta hoy.

Los términos jurídicos a los que alude Villanueva refieren a la capacidad del instrumento legal para normar lo que se construye. Sin embargo, Villanueva hace la advertencia del uso del sentido común para la Ordenanza: «Desde luego que el estudio de esta reglamentación no debe considerarse nunca como cosa definitiva, sino todo lo contrario, debe tenerse como algo que precisa ajustarse constantemente a la movilidad urbana».

Villanueva confirma que en la ciudad moderna lo importante es la segregación de usos:

Las reglamentaciones deben estudiarse dándole la importancia que es debida a cada una de sus zonas, según los casos en sus funciones especificadas. En una zona comercial se puede, por ejemplo, permitir grandes densidades; pero los estacionamientos de vehículos deben determinarse como partes integrantes de los edificios. Y la circulación también debe estimarse como de máxima importancia.

En cuanto a las zonas residenciales, comenta que hay que obligar a mucho menos densidad de población; hay que limitar el tránsito, reducir el ancho de las calles y (...) pedir muchos espacios verdes utilizándolos para servicios colectivos.

Villanueva entiende que la Ordenanza de Arquitectura y Construcción rigen la forma; y las de Zonificación establecen los usos. Al respecto, afirma en la entrevista:

Una ordenanza de arquitectura no debe, por otra parte, contemplarse como algo *standard*, igual para todas las

ciudades —por lo menos en su parte de zonificación—, sino ajustarse a una ciencia de tres dimensiones y dársele a cada ciudad su carácter propio, su personalidad y su silueta, en armonía con el sitio y el paisaje que la circunda.

De forma sobradamente optimista, Villanueva cita como ejemplos Nueva York y Roma: «En el caso de Nueva York se aprecia su silueta, desde el mar con la característica de sus rascacielos; en el caso de Roma, la de las cúpulas de sus iglesias viéndola, por ejemplo, desde las colinas cercanas».

No sabemos en qué momento Villanueva dejó de formar parte de la comisión redactora; el caso es que los resultados de ambas comisiones, al final no estuvieron en resonancia con las expectativas del propio Villanueva. La tesis de Violich estaba orientada a transformar la ciudad sobre la base de convertir la tierra en parte fundamental de la especulación inmobiliaria; es decir, desde la capacidad del suelo urbano de producir enriquecimiento. La Ordenanza de Zonificación de Caracas, aprobada por el Concejo Municipal en 1958, fue redactada por los ingenieros municipales del Distrito Federal y el Distrito Sucre, Pedro Pablo Azpúrua y Ramiro Cárdenas, respectivamente, junto a los ingenieros Gustavo Matamoros y Oscar Urreiztieta⁷.

Villanueva no entendió —o acaso no quiso entender— de qué se trataba la dinámica especulativa del capital sobre el suelo urbano que propuso Violich. La Ordenanza de Arquitectura y Construcción, que era a la que originalmente estaba vinculado Villanueva, se convirtió en un instrumento disminuido al lado de la Ordenanza de Zonificación. Esta última visualizaba la ciudad no como poéticamente intentó comunicar Villanueva en la entrevista a la que hemos hecho referencia,

⁷ J. J. Martín Frechilla, *Diálogos reconstruidos...*, *ibid.*, p. 96.

sino como la norma para una gran colcha hecha de retazos poligonales, donde a cada terreno del espacio parcelado, además de usos específicos y retiros de frente, lateral y fondo, se le asignaría una determinada cantidad de construcción y una ubicación relativa de la masa construida, calculados porcentualmente sobre el área de cada uno de esos terrenos.

De esta manera, las normas que aprobaron los concejales con el beneplácito del capital privado se convirtieron en un regulador del precio de la tierra y no en lo que aspiraba Villanueva, un instrumento que orientara la forma de la ciudad. El Plan de Violich se convirtió en instrumento que fue desarrollando la ciudad como ninguna otra actuación del Estado, incidiendo —cual mano invisible— en la forma de las edificaciones y, finalmente, en la transformación real y material de la ciudad. Por eso el resultado en el espacio parcelado —a partir de la aprobación de la Ordenanza de Zonificación— es consecuencia de lo que establecieron numéricamente, una reglamentación sin margen alguno de negociación sobre la forma, que no fuera la que se establecía en la municipalidad de modo privado con los promotores inmobiliarios, y no precisamente atendiendo los intereses de la arquitectura y la ciudad.

No he podido encontrar ningún documento, por parte de Villanueva, que explique lo que sucedió con las expectativas que tenía en relación con ese tipo de ordenamiento. Violich, por el contrario, desarrolla un artículo que se titula «El proceso de la planificación», publicado en el número 3 —de enero de 1957— de la revista *A, Hombre y Expresión* que dirigía el propio Villanueva⁸, donde define el instrumento de la siguiente manera:

⁸ Francis Violich, «El proceso de la planificación», en la revista *A, Hombre y Expresión*, n.º 3, Caracas, 1957, s/p.

Puesto que el Plan Regulador se considera política y no ley, su realización se debe llevar a cabo mediante distintos medios específicos. Uno de estos es la legislación en forma de ordenanza del *zoning* que regula en términos precisos los usos de las tierras particulares y las condiciones que rigen la construcción en ellas.

Al parecer, Villanueva aceptó los hechos como se dieron; sin embargo, no dejó de lamentarse hasta los últimos años de su vida por el caos urbano de la ciudad de Caracas. En el contexto de las políticas urbanas que se produjeron en años subsiguientes, el único intento por modificar esta realidad lo llevó adelante el arquitecto, profesor universitario y político Farruco Sesto, cuando fue director de Control Urbano en la gestión de Aristóbulo Istúriz como alcalde de la ciudad de Caracas, entre los años 1993 y 1996. Sesto promovió el estudio coordinado de las veinte parroquias que conformaban el municipio Libertador por casi veinte oficinas de arquitectura, que debían desarrollar los documentos normativos para formar parte de una nueva Ordenanza de Zonificación, formulada desde una visión morfológica de la ciudad. Allí, simultáneamente, habrían de definirse no solo las características del espacio parcelado, sino también las del espacio público. Este conjunto de reglamentos para el ordenamiento de la ciudad fue concluido en su momento, pero inmediatamente archivado, al ganar las elecciones municipales el candidato a alcalde del Partido Acción Democrática, Antonio Ledezma.

3. El Plan Cerro Piloto: ¿batalla contra el rancho?

Después del proyecto de la urbanización de El Silencio se suceden otras iniciativas del Banco Obrero que involucran a Carlos Raúl Villanueva. En 1946, luego de dos años de proyecto y construcción, se concluye la urbanización Urdaneta, en Maracaibo, estado Zulia. A finales de 1949, se concluye la urbanización Carlos Delgado Chalbaud, en el sector Coche, y la urbanización San Martín, en la avenida San Martín, ambas en Caracas. En el conjunto de Coche, de 1525 viviendas, se construyeron 250 casas «obreras», 307 casas «intermedias», 552 casas «clase media» y 416 apartamentos. En San Martín se construyeron 318 apartamentos de ocho tipos distintos. En 1950, después de dos años de trabajo, el Banco Obrero concluye la unidad vecinal Francisco de Miranda, llamada Casalta Uno. Esta urbanización está conformada por 96 edificios de cuatro plantas, con un total de 768 apartamentos, en terrenos ubicados al sur de Propatria.

Entre 1928 y 1950, el Banco Obrero había construido apenas 12 112 viviendas en veintitrés ciudades del país⁹, por lo que se define un nuevo Plan Nacional de Viviendas (1951-1955), que transforma el paradigma del Estado venezolano en relación con el tema de la vivienda. En diciembre de 1950 se nombra al ingeniero Julio Bacalao Lara como director del Banco Obrero, quien cumplirá funciones hasta junio de 1953, cuando es nombrado ministro de Obras Públicas y sustituido en el Banco Obrero por Marco Antonio Casanova. Con Bacalao Lara ocurre un cambio en la dirección política de ese organismo del Estado, cuya sala técnica funcionará desde

⁹ Beatriz Meza, «El Taller de Arquitectura, una dependencia técnica del Banco Obrero en Venezuela», en: *Tecnología y Construcción*, vol. 32, n.º II, Caracas, 2016, pp. 56-73.

mayo de 1951 hasta enero de 1958, bajo la dirección de Carlos Raúl Villanueva. Hay un impulso de cambiar el modo en que se enfrentaban las intervenciones urbanas y arquitectónicas, incorporando la idea de que había que masificar la construcción de viviendas.

Entre 1951 y 1952, desde la sala técnica del Banco Obrero —a la que a partir de entonces y bajo la conducción de Villanueva le acuñarán el nombre de Taller de Arquitectura del Banco Obrero (TABO)— se promovieron tres experiencias de diseño de prototipos en las urbanizaciones de El Paraíso y El Valle y en el sector Quinta Crespo del centro de Caracas. Llegaron a construirse solamente los de El Paraíso y El Valle. En su materialización incorporaron ideas asociadas a las exploraciones que sobre las Unidades de Habitación adelantaba Le Corbusier en Europa: racionalización de los tipos de vivienda, de los espacios domésticos, de las dimensiones de los objetos, de la construcción. Toda una ideología del habitar moderno orientada a la masificación de la vivienda y a la simplificación de los procesos constructivos. Esos prototipos monumentales constituyeron una confirmación del tipo de arquitectura que se iba a incorporar, aunque en una versión disminuida, en el Plan Cerro Piloto. Este plan se ejecutaría entre los años 1954 y 1957 como la respuesta residencial que corresponde al modelo de ciudad fragmentada, de autopistas y urbanizaciones, que se consagra en el Plan Regulador (1951-1953) presentado por Francis Violich, junto a José Luis Sert y Maurice Rotival.

Cuando se define el Plan Extraordinario de Viviendas Cerro Piloto, a finales de 1953, en la sala técnica del Banco Obrero que dirige Villanueva, en el espíritu de las Unidades Vecinales que se pautaron en el Congreso Panamericano de Arquitectos de Lima, en 1947, este contempla para Caracas

siete urbanizaciones de viviendas, que suman 6502 apartamentos, organizados la mayoría en cuarenta superbloques de quince pisos. Estos se construirán entre 1954 y 1955 en polígonos separados del tejido central de la ciudad de Caracas: en Altos de Cútira, 424 apartamentos; en Lomas de Propatria, 2028 apartamentos; en Lomas de Urdaneta, 2165 apartamentos; en Atlántico Norte, 533 apartamentos; en Artigas, 651 apartamentos; en La Vega, 468 apartamentos, y en Cotiza, 233 apartamentos. Seguidamente, Villanueva diseña la urbanización 2 de Diciembre, que hoy se llama urbanización 23 de Enero, en 220 hectáreas. Está conformada por tres Unidades Vecinales distribuidas en macromanzanas, que se construirán en 1955, 1956 y 1957, respectivamente. Se organizan en edificios en altura, mezclados con edificios de baja altura y edificios para servicios comunales. Las tres etapas reúnen 38 superbloques de quince pisos y 48 bloques bajos de 45 pisos con 9176 apartamentos.

Aun cuando el Banco Obrero duplica entre 1954 y 1957 la cantidad de viviendas que había hecho en los anteriores veinticinco años, los resultados son insuficientes para cubrir la deuda social en materia de viviendas, que para el momento tenía proyecciones exponenciales en el contexto del modelo económico vigente, capitalista y petrolero, que había empobrecido al campesinado de provincia que había llegado a Caracas. Por otra parte, construir un poco más de 9000 apartamentos sobre un polígono de 220 hectáreas de terreno, es, por decir lo menos, un verdadero despropósito para resolver el tema de fondo que estaba planteado. Nos referimos a la relación de un poco más de cuarenta apartamentos por cada hectárea disponible. Si se hace una comparación con las casi 10 hectáreas expropiadas en la urbanización de El Silencio para hacer 845 viviendas, podemos confirmar que esta operación —que proyectó el mismo Villanueva— duplica los

alcances de la operación de la urbanización 23 de Enero, que se hizo diez años después.

Adicionalmente, hay que decir que esta operación de tres etapas se hizo mediante un gigantesco movimiento de tierra sobre lo que antes habían sido tejidos residenciales tradicionales, donde vivían familias de los estratos sociales menos favorecidos. En la primera etapa, que se construyó en el sector La Cañada, fueron desplazadas las comunidades de los barrios Monte Piedad, Las Canarias y Colombia; en la segunda etapa, que se construyó en el sector San José, fueron desplazadas las comunidades de los barrios La Palestina, San José y la Yerbera; y en la tercera etapa, que se construyó en el sector La Vega, fueron desplazadas las comunidades de los barrios San Luis y Puerto Rico. Entonces, ¿de cuál mensaje de eficiencia y racionalidad se estaba hablando en aquella actuación de Estado que se inscribía en la consigna de «la batalla contra el rancho»? Probablemente, se llegó a saber después que esa batalla no era en contra del rancho, como concepción degradada del hábitat, sino en contra de los que vivían en ellos.

La doctrina positivista del Nuevo Ideal Nacional estaba presente en los artículos de opinión del ideólogo del régimen perezjimenista, Laureano Vallenilla-Lanz Planchart¹⁰, cuando afirmaba que la acción del estado se basaba en: «el aprovechamiento del acervo histórico y el uso adecuado de los recursos materiales del país para mejorar la vida de los venezolanos mediante la trilogía desarrollo-progreso-modernización, términos constantes en las enunciaciones nativas desde el siglo XIX»¹¹.

¹⁰ Laureano Vallenilla-Lanz Planchart firmaba en *El Heraldo* con el seudónimo R. H.

¹¹ Beatriz Meza, «Gestión estatal de la vivienda en Venezuela: el Plan Nacional (1951-1955)», en: *Cuadernos del Cendes*, vol. 31, n.º 87, UCV, Caracas, septiembre-diciembre de 2014, pp. 1-29.

De tal manera que, en ese contexto ideológico, la arquitectura se convirtió en la expresión material de esa política, donde es posible entender que, contrariamente a lo que se enunciaba, la renovación urbana de la urbanización 23 de Enero fue, sobre todo, una operación con fuerte sesgo populista y no tanto una estrategia para resolver el problema de fondo que estaba planteado.

Desde el exilio, Rómulo Betancourt fue particularmente incisivo al respecto, en su libro *Venezuela, política y petróleo*, publicado en México en 1956. Betancourt cita a Francis Violich (en un estudio sobre urbanismo y planificación publicado por Naciones Unidas), para confirmar la tesis de que el gobierno de Pérez Jiménez no resuelve el problema de la vivienda en Caracas desde una perspectiva global porque desconoce —de acuerdo con Violich— que el aumento poblacional de Caracas se debe solamente al auge de la construcción; de manera que cuando no exista el empleo que genera la construcción, esas viviendas no se van a necesitar¹².

Sin duda alguna, la retórica de Betancourt y Violich deja un mal sabor. No había razones para descalificar el programa —ya deficitario para la fecha— del Banco Obrero: uno y otro lo hacen desde la arrogancia del político y del tecnócrata. En 1953, el Banco Obrero había contabilizado 53 616 viviendas autoproducidas —es decir, ranchos, chabolas o viviendas insalubres— en el área metropolitana de Caracas¹³, y a Violich, con su experiencia como exfuncionario de la Unión Panamericana, esta cifra no podía pasarle inadvertida.

Es oportuno recordar lo que Juan Pedro Posani afirmaba, en octubre de 1989, en un foro de discusión sobre el

¹² Rómulo Betancourt, *Venezuela, política y petróleo*, UCAB-Fundación Rómulo Betancourt, Caracas, 2007, p. 726.

¹³ B. Meza, *op. cit.*, p. 25.

proceso de modernización de la ciudad de Caracas, que se hizo en el instituto IDEA:

En efecto, la parte más discutible del sector oeste de la ciudad son justamente los superbloques. En ellos se conjugan circunstancias de tipo político, impuestas, dictatoriales, con esquemas rígidos de la arquitectura y del urbanismo de los años 50. ¿Podía Villanueva (y todo el equipo que lo acompañaba) salirse de esos esquemas y colocarse en contra de la insólita velocidad de realización exigida por el régimen? El equipo de arquitectos del Banco Obrero hizo lo que podía hacer; trabajó con los recursos metodológicos, formales e ideológicos más avanzados del momento, o que por lo menos así parecían. Recurrieron a lo que constituía la cartilla de la arquitectura moderna¹⁴.

De manera que el problema del Plan Cerro Piloto no era, en todo caso, lo excesivo del alcance, como insinuaron Violich y Betancourt, sino que se trataba de la confirmación del modelo de ciudad «moderna», como dijo Posani, compuesta por suburbios desintegrados del resto del tejido urbano. Con el Plan Cerro Piloto se inauguró una manera de entender la acción del Estado, que hasta la fecha no se ha abandonado: se confirmó la perspectiva que contempla atender el tema de la vivienda separado de los complejos temas de la ciudad, renunciando consecuentemente a operaciones como la de la urbanización de El Silencio, que favorecían la definición del espacio público y buscaban el diálogo con las preexistencias del lugar.

¹⁴ Margot Arismendi de Villanueva *et al.*, «La significación de Carlos Raúl Villanueva», en: *Talleres*, Unidad de Arte del Centro Interdisciplinario de Investigaciones Teóricas-Instituto Internacional de Estudios Avanzados (IDEA), Caracas, octubre, 1989, p. 17.

4. La razón tropical en Villanueva

La capacidad de entender la luz tropical y la exuberante y hermosa vegetación que tenemos —como una cualidad ambiental y sensitiva— para reproducirla a través de la pintura en unos cuantos brochazos, o mediante la arquitectura, en algún recorrido espacial, ha sido privilegio solamente de unos pocos artistas. En Venezuela, asociado a las artes visuales, de primera mano hay que destacar las exploraciones que sobre la luz y el paisaje hizo el venezolano Armando Reverón (1889-1954). Él abordó temas medulares de la expresión plástica, haciendo que el hecho estético se subordinara mansamente a descubrir y descifrar ese hermoso fenómeno lumínico que tenemos en nuestra geografía. Más recientemente, en el contexto de los artistas visuales contemporáneos, tengo presente al catalán Adrián Pujol (1948), quien ha sido un extraordinario intérprete del trópico venezolano, cuando en algunas de sus indagaciones al aire libre asumió la luz en su dimensión primigenia, como medio de vinculación con el mundo y la naturaleza.

Cuando queremos establecer relaciones entre la luz tropical y la arquitectura venezolana, es obligatorio mencionar a Carlos Raúl Villanueva, porque fue quien nos hizo entender el uso de la luz como protagonista fundamental en nuestra arquitectura. Villanueva, a partir de un momento en su producción arquitectónica, comienza a desmaterializar los límites del objeto arquitectónico, trabajando la luz, la sombra y la vegetación tropicales de una manera en la cual no había antecedentes en nuestra tradición espacial y constructiva. Acaso, en consonancia con las exploraciones que hacía Oscar Niemeyer en Brasil, Villanueva establece con absoluta originalidad nuevas claves gramaticales en relación con el uso del concreto armado. Posani, al respecto, en un foro público

dijo: «Sobre su mesa de trabajo diario, durante mucho tiempo estuvieron sus libros abiertos en las páginas de Niemeyer. Es imposible pensar que esas formas y esas ideas no se transmitieran en muchas de sus obras»¹⁵.

Por nuestra parte, afirmamos que las exploraciones de Villanueva, las claves estéticas desarrolladas por él, relacionadas al concreto y el trabajo de la luz, fueron tan importantes para las arquitecturas de esta región como lo fueron los famosos *cinco puntos* de Le Corbusier para el Movimiento Moderno europeo.

Luego de la participación de Villanueva en el Congreso Panamericano de Arquitectos, en 1947, hemos anotado que debe haber sido el inicio de una crisis creativa que resultó en la ruptura de la condición *beauxartiana*, simétrica y monumental del Plan Maestro de la Ciudad Universitaria de Caracas; sin embargo, es a partir de 1949 —que asociamos con el Estadio Olímpico (1949-1951)— que ocurre un cambio de paradigma en relación con las potencialidades del concreto armado, que le permite a Villanueva asumir una nueva estética, pero también una nueva ética, donde lo estructural se convertiría en un nuevo protagonista de su arquitectura. Con el Estadio Olímpico y su formidable costillar de concreto a la vista, que soporta la cubierta de la gradería principal, Villanueva abandona definitivamente las gramáticas proyectuales que venía desarrollando en la zona médica de la Universidad y que estaban presentes en su arquitectura desde la Escuela Gran Colombia (1938-1939), e incorpora las posibilidades expresivas del concreto como un protagonista de la ecuación espacial moderna. Sobre esto, Nancy Dembo nos explica:

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

La decisión de colocar las costillas por encima de la losa, con el fin de crear una envolvente continua hacia el interior y reforzar la expresión exterior, representa una clara comprensión de las nuevas potencialidades del concreto armado en términos de su capacidad resistente y de su condición de fluido que se puede moldear¹⁶.

Por otra parte, y unido a la conciencia que desarrolló Carlos Raúl Villanueva sobre las posibilidades estéticas del concreto armado, con la Plaza Cubierta y las edificaciones que proyectó de ahí en adelante, Villanueva confirmará que las condiciones ambientales del trópico encierran nuevas posibilidades arquitectónicas asociadas con la expresividad de la luz natural. De esta forma, en su idea de ciudad moderna en el trópico, Villanueva propuso calles, patios y plazas como espacios protegidos de la intensidad de la luz, y definió para la arquitectura una prolongación inédita de los valores del paisaje circundante, convirtiendo esos elementos espaciales en interesante sinfonía que, al unirse con la dimensión estructural, nos recuerda, al transitarlos, que para nuestra arquitectura el clima puede ser entendido, sobre todo, como una categoría estética.

El concreto armado, mediante los sistemas de pórticos y cubiertas a la vista con estructuras pretensadas y postensadas, le permiten a Villanueva definir un conjunto de elementos en el contexto de la espacialidad moderna, tales como pasillos cubiertos, pérgolas, marquesinas y aleros, que definen un lenguaje de clara intermediación con el clima, nunca antes visualizado por otro arquitecto en Venezuela. En la Plaza

¹⁶ Nancy Dembo, «Consideraciones tectónicas sobre la obra de Carlos Raúl Villanueva», en: *Tecnología y Construcción*, vol. 18, n.º II, Caracas, 2002, pp. 9-19.

Cubierta, los intensos brillos y sombras de la vegetación de esta geografía, junto a las presencias escultóricas y murales en contrapunto con la neutralidad de los bloques calados, la cubierta horizontal y las columnas circulares de concreto, produjeron una experiencia espacial que desdibujó las nociones del afuera y el adentro inherentes a nuestra concepción de los espacios habitables.

Entre las aspiraciones que alentaron con mayor fuerza las ideas modernas con las cuales se formó Villanueva en la Escuela de Bellas Artes de París, estuvieron aquellas que promovieron arquitecturas que, basadas en los atributos que otorgaba la tecnología, resolvieran universalmente su adecuación a cada contexto. También en la formación de Villanueva se hicieron populares otros asertos que, sobre la base de la racionalidad de los procesos industriales, postulaban frases como «la forma sigue a la función».

Fueron ideas muy precisas que acompañaron a la arquitectura racionalista de todo el siglo XX. De esta manera, algunos arquitectos, mediante los análisis programáticos, fueron acen tuando la condición objetual de la arquitectura y otros fueron abandonando el camino de la composición figurativa, para ubicarse en el territorio de la abstracción proyectual. Se trataba de principios arquitectónicos estimulados no solamente por una gran fe en la industrialización, sino sobre todo por la creencia de que la tecnología era política y culturalmente neutra.

Más recientemente, con las estrategias financieras neoliberales, el capitalismo continúa promoviendo la homogenización del consumo a través no solamente de borrar fronteras físicas y materiales, sino especialmente mediante la disolución de las raíces históricas, sociales e identitarias de los pueblos. De esta manera, la mecánica proyectual moderna no tiene mayores posibilidades de subversión de esos valores sino a través de un empleo crítico del instrumento creativo.

Quizás sea citando aspectos de nuestra cultura, en sus condiciones únicas e irrepetibles, que se confirme en el proyecto un estatuto de emancipación arquitectónica, de rebelión anti-hegemónica y contracultural, como lo sugieren, por ejemplo, las teorías sobre «modernidad apropiada» que se formularon en Latinoamérica a finales del siglo pasado, como respuesta de las culturas periféricas a la razón eurocentrista dominante.

En esa relectura de los principios de la modernidad hay un camino de mucho interés en aquello que sugiere Villanueva con la Plaza Cubierta. Esa extraordinaria pieza de la arquitectura venezolana fue pensada, contradictoriamente, en el contexto de una realidad adocenada, sumergida en el modelo rentista petrolero, doblegada por la repetición automática de los patrones de consumo que venían de Norteamérica. Allí Villanueva hizo un esfuerzo monumental por dejar como testimonio las claves de una visión cultural propia, que hoy nos permite asegurar que esos espacios son lo más parecido a lo que cada venezolano tiene en su mente como síntesis arquitectónica de nuestro trópico, como resonancia espiritual de nuestro clima, como emblema emocional de nuestra geografía cultural.

En relación con la luz en la arquitectura de Carlos Raúl Villanueva me viene a la memoria una anécdota que quisiera contar. Se trata de un episodio vivido en 1989, en el contexto del quinto centenario de la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas. Con la idea de promover un ejercicio docente, un grupo de profesores nos planteamos hacer una visita a la población de Macuro, en el extremo oriental de la península de Paria, acompañados por estudiantes del Taller Firminy¹⁷ y por el ilustre arquitecto gallego César Portela (1937).

¹⁷ El Taller Firminy es el taller de proyectos que dirigió Oscar Tenreiro desde 1983 hasta 2000, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela.

Después de un largo recorrido por carretera desde Caracas, el grupo salió en un peñero del puerto de *Güiria* en el estado Sucre. Según los marineros, pasadas de las tres de la tarde, el mar siempre estaba encrespado. Ninguno de nosotros conocía de antemano la península de Paria, por lo que el agitado trayecto nos inquietaba a todos; el pecho no dejaba de apretar debido a un recorrido que se prometía lleno de sobresaltos. Mientras navegábamos en el frágil botecito, teníamos la sensación de que estábamos por adentrarnos en un inmenso territorio desconocido. Mientras avanzábamos hacia Macuro, una vegetación profusa y misteriosa se adivinaba a lo lejos; al ver las costas montañosas, verticales, selváticas, sin playa, se producía en nuestra alma lo que pudo haber vivido el almirante Colón unos cinco siglos antes. No sabíamos, a ciencia cierta, qué nos íbamos a encontrar en esa Tierra de Gracia.

Llegar a la península de Paria es llegar a un mundo de otro tiempo, como de fotografía vieja y desleída. Apenas llegas al modestísimo muelle de Macuro y bajas del bote, te reciben unas edificaciones dignas pero arruinadas por el tiempo, que atestiguan la presencia de que alguna vez hubo una cierta prosperidad oficial. Hay que recordar que el presidente Cipriano Castro, en 1903 y como parte de una estrategia para enfrentar el bloqueo de nuestros puertos que promovieron las superpotencias europeas de Alemania, Italia e Inglaterra, por unas deudas que sabemos siempre injustas, decidió instalar en Macuro una aduana alternativa a la de los puertos tradicionales de La Guaira, Puerto Cabello y Maracaibo. Las instalaciones arquitectónicas que se desarrollaron fueron con sistemas prefabricados que, en la perspectiva contemporánea, revisten mucho interés en el contexto de la obra pública en Venezuela.

Pero la sorpresa no termina con esas curiosas arquitecturas, hoy inservibles. También al lado del muelle, frente a las ruinas, está la placita de Macuro, que es el espacio que todavía

está esperando la llegada de Colón en 1498, quien según la pequeña historia no bajó a tierra firme por estar indispuesto de salud. Se trata de un espacio abierto al mar, separado de la playa por unos uveros que enmarcan la mirada hacia el horizonte. Curiosamente, ese espacio arbolado es el que también tienen los pescadores del lugar para estacionar los hermosos peñeros que sacan del agua. En su circunstancial abandono son como presencias abstractas de vivos colores que, bajo los árboles del fondo, ofrecen una hermosa visión que adquiere espesores y densidades inusitadas, por los contrastes de luz intensa y sombra profunda.

Al bajar del peñero, como visitantes asombrados, íbamos dejando atrás el muelle caminando muy despacio. Entonces, César Portela, quien venía detrás de nosotros, llamó nuestra atención con unas palabras que fueron más o menos así: «Miren qué bonito, los botes en actitud de reposo bajo la sombra de los árboles, recibiendo incidentalmente la luz y los colores brillando como fogonazos». Guardó silencio un rato y después continuó: «Algunos momentos brilla el azul profundo; otros, el rojo intenso y también el amarillo, pero vibra con más fuerza, sobre todo, el color blanco». Profundizando en aquella peculiar epifanía, añadió: «Yo creo que algo así fue lo que seguramente vio Villanueva en algún lugar de la costa venezolana. Él quiso en la Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas reproducir esta sombra, esta luz, este trópico... y los botes son como los murales que la iluminan».

Fueron tan demoledoras esas palabras de Portela que, repentinamente, se hizo claro para mí que, en la idea de proyecto, en la médula del momento creativo, está incorporada una intuición poética, activa y actuante, la cual permite rehabilitar en el espacio algunos de los más preciados estados del alma. Eso fue lo que confirmé, años más tarde, en la propuesta del mismo Portela para la estación de autobuses de la ciudad

de Córdoba¹⁸, donde el arquitecto gallego hace alusiones directas a Villanueva y la Plaza Cubierta. Portela, desde sus propias dimensiones instrumentales, tratando de entender la luz mediterránea, hace en su obra en Andalucía lo mismo que hizo Carlos Raúl Villanueva en Caracas: encontrar la manera de descubrir y representar el paisaje en la arquitectura.

5. La integración de las artes con la política

Villanueva, con el Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas, inaugura y consolida una sensibilidad más libre, honesta y desprejuiciada para enfrentar la producción de los espacios urbanos y arquitectónicos del campus universitario. Es el momento en el cual experimenta cambios profundos en su manera de entender la luz de esta geografía y se plantea incorporar las obras de arte con un nuevo vigor y de acuerdo con una nueva tesis sobre la integración. Se suman novedosos componentes en la ecuación creativa del proyecto arquitectónico. Aparecen nuevas jerarquías funcionales y espaciales, como también nuevos materiales y texturas. Para Villanueva, la materialidad de lo construido ya no es soporte de la obra de arte: se independizan mutuamente y, en adelante, se convierten en protagonistas de la complejidad del espacio moderno.

Los expertos del área han catalogado ciento cinco obras de arte como parte del proyecto «Síntesis de las Artes» de Villanueva. Las más importantes son, desde luego, las que se encuentran en las áreas públicas del Conjunto Central, donde se hicieron más de treinta actuaciones orientadas en

¹⁸ En España: Premio Nacional de Arquitectura 1999 y Premio Medalla de Oro de la Arquitectura 2023.

la corriente de la abstracción, que incluyeron esculturas, vitrales y murales, de un número importante de artistas visuales, venezolanos como extranjeros. Las mismas no estuvieron ausentes de la controversia y la diatriba política. Juan Pedro Posani, dice al respecto:

Los murales de la Ciudad Universitaria crearon mucha polémica pública. Yo tengo todavía periódicos de la época que lo reflejan. Se acusaba a los artistas de hacer propaganda política a través de los murales. Se señalaba, sobre todo, el caso de Léger y que era evidente que había una hoz y un martillo por todas partes. Se decía que cómo era posible que el general Marcos Pérez Jiménez aceptara dentro de su obra más importante la contratación de artistas comunistas como Léger¹⁹.

En 1957 fue muy famosa la controversia epistolar recogida por la prensa, entre Miguel Otero Silva, escritor y editor de *El Nacional*, y Alejandro Otero, artista visual. Otero Silva hablaba en nombre de la figuración, el realismo y los receptores del arte; y Otero, en nombre de la abstracción y los artistas visuales emergentes. Para Miguel Otero Silva, la abstracción era una forma de evasión de las responsabilidades sociales del arte, una renuncia a comunicar las emociones de un pueblo al que los artistas se debían. Veía en la abstracción un arte auxiliar y decorativo, destinado a adornar edificios bajo el antifaz teórico de la «integración».

Alejandro Otero, quien en ningún momento descalificó a la figuración, sí lo hizo con el costumbrismo y las posiciones conservadoras del arte: «El arte ya no es un modo de

¹⁹ Abner Colmenares, *El Aula Magna y la síntesis de las artes*, Universidad Central de Venezuela-Dirección de Cultura, Caracas, 2003, pp. 134-137.

estar sobre el mundo, y mucho menos al lado suyo, sino un medio de estar dentro de él, dentro de su indivisibilidad»²⁰.

Otero defendió en esa controversia no solamente la coexistencia del arte con la arquitectura, sino la del arte con la industria y los objetos domésticos. Al respecto sentenció que «ya no había más realidad que pudiera ser imitada, sino una realidad por crear».

No cabe duda de que esa discusión entre los Otero tuvo un sustrato político, con múltiples interpretaciones hasta el día de hoy. Miguel Arroyo relata sobre ese momento:

Desde el punto de vista de la relación política-arte, la situación era por demás confusa, pues muchos de los que tenían, o creían tener, ideas políticas de avanzada eran reaccionarios en el aspecto artístico, y muchos de los que formaban la vanguardia artística, eran considerados reaccionarios o cuando menos insensibles a los problemas sociales, por la vanguardia política. Y para aumentar el desconcierto, mientras la izquierda tildaba a los abstraccionistas de retardatarios, la derecha los acusaba de ser comunistas²¹.

En 1958, Alejandro Otero obtuvo el Premio Nacional de Pintura con su *Coloritmo n.º 35*. Al respecto, el fotógrafo y crítico de arte Alfredo Boulton dice:

²⁰ Las cartas de este interesante intercambio epistolar se encuentran en la página web del International Center for the Arts of the Americas. Documents of Latin America and Latino Art: <<https://icaa.mfah.org/s/en/page/home>>.

²¹ Marina Gasparini *et al.*, *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*, Universidad Central de Venezuela-Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, p. 75.

En ese instante la pintura abstracta, la pintura no objetiva, queda no solamente reconocida oficialmente, lo cual ya había tenido lugar al participar en salones anteriores, sino que resultaba premiada como expresión de una de las principales corrientes de nuestro lenguaje plástico. Este hecho hubo de revolucionar el concepto estético del mensaje pictórico, dentro del pronunciamiento genérico de las diferentes tendencias que venían revisándose desde años atrás en Venezuela²².

6. El Aula Magna y la identidad nacional

En entrevista de Adriana Villanueva a su abuela, Margot Arismendi dice:

Yo creo que lo que más le gustó a Carlos de mí era que yo hablaba un francés perfecto. Al principio de nuestra relación hablábamos siempre en francés, aunque al poco tiempo le dije que empezáramos a hablar en español para que se le soltara la lengua, porque, aunque lo hablaba bien, era un poco gago.

Luego, Margot agrega:

Tu abuelo nunca perdió su acento francés (...). La gagera sí la perdió; cómo lo hizo, al principio era todo un misterio. Ya estábamos casados y venía a la casa un hombre en una moto (...) resulta que era un especialista

²² s/A, «El arte cinético y abstracto de Alejandro Otero», en: *Venezolanos Ilustres* [revista digital]. Disponible en: <<https://venezolanosilustres.com/ediciones/ano-3/edicion-3-21-agosto-2021/arte-cinetico-abstracto-alejandro-otero/>>. (Consulta: 19 de mayo de 2022).

vasco en fonética que se dedicaba a enseñar a hablar a sordomudos y fue él quien le quitó la gaguera a Carlos²³.

De manera que para Carlos Raúl Villanueva hacerse venezolano fue también parte de un proceso consciente de apropiación del idioma, del humor criollo, de atenuar su marcado acento francés y de superar la tartamudez, como un trastorno que lo acompañó durante una parte importante de su vida. Todos fueron esfuerzos que iban de la mano, por una parte, de entender el clima, la luz, la manera cómo se construía en esta geografía; y por la otra, de descifrar el arte, no como una simple aplicación plástica, sino como una dimensión que potencialmente estaba incorporada en la experiencia espacial de la arquitectura.

Los espacios de la Plaza Cubierta y el Aula Magna fueron el punto de culminación de un proceso de acercamiento de Villanueva a la comprensión de aquello que, por no tener mejores palabras, lo definimos como nuestra aproximación emocional y sentimental a la geografía y el paisaje. Tres meses antes de la inauguración oficial, que ocurrió con la reunión de la OEA en marzo de 1954, la periodista Kalinina Ortega, de *El Nacional*, entrevista a Carlos Raúl Villanueva. Le pregunta: «¿De qué manera en esa obra que usted dirige todavía, está expresada la esencia de Venezuela?». Villanueva, responde:

Entiendo su pregunta. Yo nací en Londres y me criaron en Francia. Mi madre es francesa y mi padre venezolano. Vine a Caracas cuando tenía 28 años y no sabía hablar casi el español. Hugo Ruan, con un poco de paciencia, fue enseñándome la gramática castellana. Lo que quizá usted no ha captado es que en la Ciudad Universitaria se juntan por primera vez los valores nacionales de la plástica

²³ A. Villanueva, *Margot: Retrato de una caraqueña...*, *ibid.*, p. 180.

y de la escultura con la arquitectura. Y esta misma concepción la representamos con artistas de renombre internacional. Es una síntesis de las artes²⁴.

Kalinina Ortega describe la atmósfera en la cual se desarrolla la conversación:

Silenciosamente, casi en puntillas, la imponente figura de su esposa nos trae un té caliente. El maestro observa, y en la bandeja queda su taza mientras yo consumo la mía sin azúcar. Serenamente levanta la mirada, parece distraído, y suelta una frase que acompaña con una leve sonrisa.

La periodista advierte un momento de reflexión profunda, pero también identifica el sarcasmo y el humor de Villanueva, cuando dice: «¡Primero tuve que liberarme de mi esposa! Porque como hija de Juan Bernardo Arismendi, quería imponerme sus caprichos. Le debo mucho a ella, haberme reinjertado en Venezuela, porque como lo expresa siempre, es más venezolana que las caraoas fritas»²⁵.

En el contexto de una entrevista donde le preguntan a Villanueva sobre la identidad nacional, ¿qué significa para este importante venezolano —que ensambló su nacionalismo después de adulto— decir de manera jocosa que tuvo que liberarse de los «caprichos» que quisieron imponerle los Arismendi? Me permito avanzar una hipótesis al respecto: Villanueva revela que además del idioma —que aprendió parcialmente con la ayuda de mi abuelo Hugo Ruan— tuvo

²⁴ Kalinina Ortega, Entrevista a Carlos Raúl Villanueva: «Le trabajo al gobierno sin nombre y apellido», *El Nacional*, Caracas, 3 de diciembre 1953, C-VI.

²⁵ *Idem.*

que superar algunas ideas preconcebidas sobre la idiosincrasia caraqueña para adentrarse en la venezolanidad profunda, desde una perspectiva inédita, sin antecedentes, que tenía que ver sobre todo con la manera de entender la función y la funcionalidad del espacio caribeño: la vegetación, la luz y el color del trópico, pero seguramente no tanto así con las muy sabrosas caraotas fritas, que son tan nuestras y que aprendió a comer con su muy querida esposa Margot.

En 1952, después del proyecto del Estadio Olímpico, no solamente hay un cambio de paradigma en las respuestas arquitectónicas de Villanueva que vendrán de ahí en adelante; también hay un cambio importante en la naturaleza de las decisiones que toma en el plan maestro de la Ciudad Universitaria. Villanueva dispone el Conjunto Central (1952-1954), que consta de Aula Magna, Plaza Cubierta, Biblioteca y Rectorado, de acuerdo con un nuevo eje peatonal, perpendicular al eje monumental que estaba planteado en el plan original, de corte academicista. Este nuevo eje vincula el centro del campus universitario con la ciudad, estableciendo un nuevo patrón de movilidad hacia la Plaza Venezuela, por un lado, y hacia la Plaza Las Tres Gracias, por el otro.

De las experiencias de integración entre artes visuales y arquitectura que Villanueva llevó adelante, la más importante y la más sublime de todas es la que ejecutó junto con el escultor norteamericano Alexander Calder en el espacio del Aula Magna. Como sabemos, esta obra no estaba prevista en la idea original de Villanueva: lo que se había considerado era un «móvil» colgado afuera, en el techo de la Plaza Cubierta²⁶. Calder, en conversación con Villanueva, al saber que iban a ser necesarios unos dispositivos para resolver la acústica del

²⁶ Maciá Pintó, *Villanueva. La Síntesis. Vol. II*, Fundación Villanueva, Caracas, 2013, p. 237.

auditorio del Aula Magna, pidió conocer los planos de la firma consultora Bolt, Beranek & Newman²⁷; ello le permitió sugerir esos hermosos «platillos voladores» —convertidos en «nubes» con el tiempo, el uso y la costumbre—, que se materializaron en hermosa conjunción con la participación del oído de Newman y los ojos de Villanueva.

Alexander Calder llegaría a Venezuela al año siguiente de la inauguración, el 15 de agosto de 1955, para una visita de un mes. El 11 de septiembre siguiente abriría una exposición que le había organizado el propio Villanueva en el Museo de Bellas Artes. Cuando fue a visitar el Aula Magna, se sentó en silencio en el auditorio durante una media hora, estremecido por un resultado que, seguramente, por la complejidad de la ejecución del planteamiento, no había podido anticipar en su totalidad. Según el testimonio de Margot Arismendi de Villanueva, Calder dijo: «Imponer la idea de construir e instalar los *Platillos voladores* en el Aula Magna debió exigir gran valentía; lo que hice al proponerlos nada es comparado con tal coraje... o más grandioso. Es este el mejor monumento a mi arte»²⁸.

También hay otro testimonio de Calder que conmueve por los eventuales puntos de contacto con su obra, en general, pero particularmente con esta del Aula Magna:

Desde los comienzos de mi obra abstracta, y aun cuando no fuera muy evidente, sentí que no había mejor modelo para mí que el Universo... Esferas de distintos tamaños, densidades, colores y volúmenes, flotando en el espacio, a

²⁷ Bolt, Beranek & Newman ya había trabajado para la fecha en el auditorio de la ONU, cuyo proyecto fue desarrollado por la misma firma de arquitectos, Harrison y Abramovitz, que había diseñado el Hotel Ávila en Caracas.

²⁸ A. Villanueva, *op. cit.*, p. 203.

través de nubes y aguas vivas, corrientes de aire, viscosidades y olores, en su mayor variedad y disparidad²⁹.

No hay duda de que la inauguración del conjunto Aula Magna y Plaza Cubierta establece un hito en la vida de Villanueva, asociado al encuentro con las claves arquitectónicas que, en un momento de la historia, definieron —o acaso siguen definiendo— la identidad de un país. La significación de ese momento lamentablemente vino acompañada de un episodio amargo en la historia contemporánea latinoamericana, como fue la instalación oficial de la X Conferencia Interamericana de la Organización de Estados Americanos (OEA) en marzo de 1954. El anfitrión era el gobierno de Marcos Pérez Jiménez, quien para la fecha era considerado por todo el estatuto regional —a excepción de Costa Rica— como un presidente legítimo.

El objetivo diplomático de Estados Unidos en la reunión de la OEA fue definir una plataforma que le diera sustento político a la intervención militar sobre aquellos países de la región que fueran identificados como comunistas. Esa mala suerte, esa fatalidad, le tocó en primer lugar a Guatemala, donde los intereses monopólicos de la United Fruit Company fueron amenazados por el gobierno democráticamente electo de Jacobo Arbenz. Así las cosas, John Foster Dulles, secretario de Estado norteamericano, abogado y accionista de la compañía frutera, aprobó la invasión a Guatemala dos meses después de la reunión de Caracas³⁰.

Pérez Jiménez, como parte de la Junta Militar de Gobierno, de 1948 a 1952, y luego, desde la presidencia del

²⁹ M. Pintó, *op. cit.*, p. 247.

³⁰ Para confirmar estos dramáticos momentos, se puede consultar la información en Wikipedia o en la página web de la BBC de Londres.

gobierno, de 1952 a 1958, promovió a satisfacción de los norteamericanos el mensaje anticomunista; sin embargo, el desarrollo de la doctrina del Nuevo Ideal Nacional como marco ideológico para exaltar los valores de la venezolanidad, al parecer no fue del agrado de Washington. Algunos historiadores destacan que fue ese nacionalismo exacerbado de Pérez Jiménez lo que, algunos años después, aceleró —con el apoyo del gobierno del Norte— la insurrección militar y popular en su contra, el 23 de enero de 1958.

7. La visita de Henry-Russell Hitchcock

En el marco de la estrategia de la Oficina de Asuntos Interamericanos del Departamento de Estado, de acercamiento a los países latinoamericanos, con las giras que hacen Julien Bryan, como documentalista y Francis Violich, como relator del proceso de modernización de las ciudades latinoamericanas³¹, se hacen las exposiciones «Brazil Builds» y «Latin American Architecture, since 1945».

Es así como el famoso historiador norteamericano Henry-Russell Hitchcock (1903-1987), en algún momento de finales del año de 1954, llega a la ciudad de Caracas en una visita de dos días, para confirmar, de primera mano, lo que fue la selección de piezas arquitectónicas que previamente había establecido el equipo curatorial del Museo de Arte Moderno, MoMA, de Nueva York, para ser desplegadas en esta última exposición, «Latin American Architecture, since 1945», que ocurre en su sede entre el 23 de noviembre de 1955 y el 19 de febrero de 1956.

³¹ Con el libro precitado: *Cities of Latin America, Housing and Planning to the South*.

La exposición, que incorporaba la arquitectura de diez países latinoamericanos³² y la isla de Puerto Rico, intentaba, desde una perspectiva asociada a lo urbano y arquitectónico, hacer visible el reconocimiento de la hegemonía política de los Estados Unidos como un agente de aglutinación económica, social y cultural en la región. Arthur Drexler, que era el curador del Departamento de Arquitectura y Diseño del museo, justificaba la exposición de la siguiente manera:

la llegada de muchos arquitectos europeos y el surgimiento de varios jóvenes talentos formados en sus propios países, o en Estados Unidos, han producido una arquitectura de tal relevancia como para hacer deseable un estudio detallado de sus logros. Para realizar esta encuesta el Programa Internacional del Museo, dirigido por Porter McCray, encargó a Henry-Russell Hitchcock que visitara once países de América. El señor Hitchcock estuvo acompañado por Rosalie Thorne McKenna, cuyas fotografías de muchos de los edificios aparecen en este libro, y cuyas diapositivas, en formato estéreo, también se incluyen en la exposición³³.

Adicionalmente, en el texto de Hitchcock es posible recoger el diagnóstico político que se hace sobre Latinoamérica:

Hasta bien entrado el siglo XX una de las principales características de América Latina era su lejanía, no solo del resto del mundo occidental, pero, si se me permite

³² Estos son: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, Panamá, Uruguay y Venezuela.

³³ Henry-Russel Hitchcock, *Latin American Architecture, since 1945*, Ed. del Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York, 1955, p. 8.

la frase, la lejanía de sí misma. España administraba sus colonias a través de varias capitales virreinales, cada una más ligada a Madrid que al resto de ciudades del territorio. La independencia, que fue llegando gradualmente, a través de casi un siglo, no trajo la unidad que hubo en las trece colonias de América del Norte; todo lo contrario, hubo mayor separación, que hasta el día de hoy encuentra expresión en zonas fronterizas que todavía son debatidas y hay guerras menores³⁴.

Queda claro, asimismo, que una de las motivaciones esenciales tiene que ver con la verificación de un cambio de paradigma: de una arquitectura de inspiración francesa por una arquitectura de acento norteamericano:

En su mayor parte los «grandes maestros» de América Latina tienen cincuenta y tantos años y siguen activamente comprometidos, tanto en la producción como en la educación arquitectónica. Es significativo que, en varios casos, estos hombres mayores son ellos mismos productos de la *École des Beaux-Arts* en París o de la escuela local de Bellas Artes que siguió y, de hecho, siguen el patrón de París. Pero hombres como José Villagrán García en México, Sergio Larraín en Chile, Lucio Costa en Brasil y Carlos Raúl Villanueva en Venezuela, en las últimas tres décadas lideraron la profesión que orientó la salida del callejón sin salida que significaba la arquitectura oficial francesa³⁵.

De esta manera, Henry-Russell Hitchcock, en el marco de la crítica arquitectónica de acento anglosajón produce un reconocimiento a Villanueva que, probablemente, hasta al

³⁴ *Ibid.*, p. 11.

³⁵ *Ibid.*, pp. 11-12.

mismo Villanueva tomó por sorpresa, pero que era conveniente a los fines de demostrar una progresiva norteamericanización de la región, confirmada en la expansión del repertorio del Movimiento Moderno que, conjuntamente con la adopción de algunas influencias de raigambre local, se estaba produciendo en la arquitectura de las ciudades latinoamericanas.

Para el historiador Hitchcock los alcances de la «modernidad», por otra parte, también se miden por la forma, proyección y potencia que asume esa peculiar transformación en la segunda posguerra: «Los logros arquitectónicos más recientes en América Latina se ubican en Venezuela. En Caracas, la altura característica de los edificios de la ciudad ha pasado de uno a veinte pisos en unos cinco años»³⁶.

Quizás sea esa la razón para que Hitchcock, a pesar del sentimiento antiacadémico, y de que en ese momento ya estaba en marcha el Plan Regulador de Caracas del norteamericano Francis Violich, se permita, contradictoriamente, afirmar:

El enérgico urbanismo de Maurice Rotival está preparando un marco único en América Latina para una flamante metrópolis del tercer cuarto del siglo XX. Nunca tendrá el enorme tamaño de México o Buenos Aires ni el encanto relajado de Río, pero con su admirable sitio respaldado por montañas y sus espectaculares paisajes nublados, ya proporciona un esbozo más avanzado de ciudad moderna que, incluso, São Paulo³⁷.

En Caracas se había seleccionado para la muestra del MoMA, el Aula Magna y la Plaza Cubierta, junto al estadio Olímpico, en la Ciudad Universitaria de Caracas, de Carlos

³⁶ *Ibid.*, p. 48.

³⁷ *Idem*

Raúl Villanueva; el Edificio Polar, en Plaza Venezuela, de Martín Vegas y José Miguel Galia; el edificio de apartamentos Montserrat, en la urbanización Altamira, de Carlos Guinand Baldó y Moisés Benacerraf; la Unidad de Habitación Cerro Grande, de Guido Bermúdez; y el conjunto de edificios de viviendas del Plan Cerro Piloto, de Guido Bermúdez, J. Centellas, Carlos Brando, José Hoffmann, J. A. Roig Madriz, J. Noriega y José Manuel Mijares. Todos ellos bajo la dirección de Carlos Raúl Villanueva en la sala técnica del Banco Obrero, TABO³⁸:

Con relación a Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas, Hitchcock refiere que:

La ejecución de la Ciudad Universitaria de Caracas, que se parece a la de México en la variedad de obras de arte asociadas —esculturas de Arp y Pevsner, mosaicos y vitrales de Léger y las inmensas piezas de Calder en el Aula Magna— permite identificar a Carlos Raúl Villanueva en una posición de liderazgo en el escenario de la arquitectura latinoamericana³⁹.

Más adelante, Hitchcock, en el catálogo de la exposición del MoMA, relacionado con la manera de proyectar de Villanueva, reconoce las diferencias que exhibe con respecto a la arquitectura brasileña, sobre todo por las formas más expeditas, menos sutiles, más directamente asociadas a lo constructivo:

El Estadio Olímpico y el conjunto del Aula Magna y Plaza Cubierta, se encuentran entre los más contundentes

³⁸ La sala técnica del Banco Obrero, desde 1951 y hasta 1958, se llamó Taller de Arquitectura del Banco Obrero (TABO).

³⁹ H. -R. Hitchcock, *op. cit.*, p. 48.

ejemplos de arquitectura moderna. De hecho, para muchos acostumbrados a asociar la arquitectura latinoamericana con la gracia y el lirismo de los arquitectos cariocas, la fuerza del concreto a la vista de Villanueva puede parecer casi brutal⁴⁰.

Otro de los edificios en la selección, al cual Hitchcock presta atención especial, es el Edificio Polar, que fue inaugurado ese mismo año de la visita. Vinculado a la arquitectura, Hitchcock destaca su ubicación en el nuevo tejido urbano, en su expansión hacia el este:

Aquí se ve cómo la cuidada expansión prevista para Caracas está produciendo un nuevo tipo de ciudad, de mediados del siglo XX, que no es, meramente, el llenado de una ciudad colonial con nuevas estructuras altas, como es el caso en la mayoría de las otras capitales latinoamericanas⁴¹.

Por otra parte, Hitchcock no se ahorra elogios cuando se refiere a una pieza que reconoce única en el escenario latinoamericano, por sus múltiples referencias a la arquitectura «industrial» de Mies van der Rohe⁴². En ese sentido, sobre sus propiedades volumétricas, agrega: «Semejante en altura al mediocre conjunto del Centro Simón Bolívar, que es el nuevo “Rockefeller Center” del centro de Caracas, el Edificio Polar se encuentra aislado en la ciudad».

Para nuestro análisis, es necesario decir que, de la selección de arquitectura que hace el MoMA, es notoria la

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 115

⁴² Martín Vegas, el arquitecto, fue alumno de Mies van der Rohe en el Instituto Tecnológico de Illinois.

ausencia del conjunto del Centro Simón Bolívar, de Rotival y Domínguez, que para ese momento ya había sido inaugurado. El conjunto era, para el momento, una operación urbana y arquitectónica de tal complejidad que no tenía paralelo en la región. Estimo que esa sustracción confirma algo que estaba previamente en la mente de los curadores del MoMA, que tenían previsto descartar cualquier opción que estuviera vinculada con la tradición urbana y arquitectónica francesa, que tanto arraigo había tenido en Latinoamérica a lo largo de todo el siglo XIX.

No se justifica, por otra parte, que ese notable ejemplo de arquitectura moderna fuera mencionado gratuita y desdeñosamente en el catálogo de la exposición del MoMA con el adjetivo de «mediocre»⁴³, y asociarlo con una reproducción imitativa del Rockefeller Center de Nueva York. Un adjetivo y una caracterización no solamente injusta, sino inexacta, que solo se explica en el marco de un discurso programado de antagonización frontal a «lo francés», o a la condición «monumental» de la solución y que, asombrosamente, en la crítica local (véase Juan Pedro Posani, «Caracas a través de su arquitectura»), probablemente por otras razones, se ha venido reproduciendo hasta el día de hoy, casi setenta años después.

8. La abstracción espacial versus la retórica del objeto

Es posible identificar un conjunto edificado, en la Ciudad Universitaria de Caracas, cuya respuesta formal y espacial se orienta hacia aquello que William Curtis designa como

⁴³ *Undistinguished*, en inglés en el original (H. -R., *op. cit.*, p. 115).

una búsqueda moderna de la «impersonalidad». Se trata de la Facultad de Humanidades (1954-1955), que se ubica entre las Facultades de Ingeniería y Economía. Es un conjunto arquitectónico de tres cuerpos longitudinales, de dos pisos de altura, unidos entre ellos por tres pasillos transversales, que definen la trama organizacional de la edificación. Villanueva decidió contener esa matriz regular definida por conexiones, recorridos y puntos de iluminación natural dentro de unos límites construidos muy precisos, que son esos maravillosos pasillos cubiertos que organizan la movilidad pública de buena parte del campus universitario.

El conjunto, que se expresa con una acentuada neutralidad, presenta una sola singularidad formal, que es el auditorio recubierto en cerámica naranja y de peculiar estructura, el cual se asoma hacia esa gran explanada que se conoce como «Tierra de Nadie». La arquitectura del conjunto es de mucho interés, pero, al mismo tiempo, poco estudiada y comentada por la mayoría de historiadores y críticos, quizás porque precisamente la solución arquitectónica que produjo Villanueva no se atiene a los principios canónicos de la expresión funcionalista que venía trabajando en proyectos anteriores, como el conjunto del Rectorado, Plaza Cubierta, Aula Magna y Biblioteca, de 1952; o proyectos posteriores, como los de las Facultades de Arquitectura y Odontología, de 1957; o la Facultad de Farmacia, de 1960.

El edificio de la Facultad de Humanidades es un conjunto que se ubica, como proyecto arquitectónico, en el contexto de la búsqueda moderna de la abstracción espacial y geométrica. Se trata de un sistema de patios, o acaso, de un sistema de circulaciones que organizan las distintas actividades docentes, administrativas y de servicios de la edificación. De esta manera, si nos remitimos al recuerdo sensitivo que tenemos de la arquitectura del conjunto de la Facultad de Humanidades, lo

podemos describir como un tejido espacial: una grilla, una urdimbre, que plantea una inspirada y sorprendente relación de largos recorridos sombríos, interrumpidos por jardines iluminados en la abundancia vegetal, que nos aporta una profunda y compleja sensación de comodidad visual y térmica. En ese sentido, me interesa destacar lo que apunta Silvia Hernández de Lasala, en su libro sobre Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas, acerca de este edificio:

El recurso de la trama con múltiples patios, así como la concepción de fachadas con escaso protagonismo, muestran la utilización de recursos tradicionales como el de la discreción que caracteriza los exteriores con influencia islámica que encierran un interior abundante en riquezas espaciales. Pero todos estos recursos permanecen más allá de las referencias, lejos y cerca del pasado con su imagen de ineludible actualidad⁴⁴.

El edificio de la Facultad de Humanidades plantea un camino de exploración tipológica que lamentablemente Villanueva no quiso, no pudo o no tuvo el tiempo de indagar con mayor detenimiento, como era el ensamblaje de sistemas de distintas escalas, que renuncian a la predeterminación formal y material. Este es un edificio que se formula después del proyecto de la Plaza Cubierta y el Aula Magna, donde la comprensión madura y sabia del rol que puede jugar el concreto armado como material de soporte, la vegetación y la luz como acento de la mirada, y la obra de arte como excitación y reposo del movimiento, nos conducen a un universo estético que puede ser muy útil en coordenadas climáticas y culturales como la nuestra, donde lo urbano y lo arquitectónico gradualmente se pudieran ir confundiendo en una suerte

⁴⁴ S. Hernández de Lasala, *En busca de lo sublime...*, *ibid.*, p. 422.

de pieza polifónica de múltiples episodios espaciales. De más está decir que el esquema tipológico de la Facultad de Humanidades se anticipa a otras edificaciones que surgieron un poco después en el escenario europeo: la Universidad de Berlín, de Candilis, Josic y Woods, de 1959; o el Orfanato Municipal en Ámsterdam, de Aldo van Eyck, de 1960, entre otras arquitecturas.

Luego de la experiencia de la Facultad de Humanidades, que nos permitimos clasificar como inconclusa en la biografía proyectual de Villanueva, se produce una renuncia al recurso de la abstracción geométrica y con ella, a la experiencia espacial como signo «ornamental» de lo arquitectónico. Villanueva retoma la idea del objeto y el estatuto funcionalista como recurso para la definición programática de la forma, con los proyectos de las Facultades de Arquitectura, Odontología y Farmacia. Es decir: los auditorios, con sus peculiares cubiertas, comunican que son espacios confinados para dirigir la atención de los visitantes; las salas de exposiciones, con su estructura y grandes ventanales, resaltan espacialmente su singularidad para exhibir adecuadamente objetos; los talleres, con sus superficies laminares que se quiebran para dejar pasar la luz cenital, proclaman su condición de espacios para el trabajo colectivo; los pasillos, acompañados de luz natural que alumbran los recorridos, nos dicen que son espacios por donde circular; finalmente, las aulas de clase, organizadas en la torre como lo hace una colmena, nos recuerdan la condición modular de la enseñanza.

El hecho de que con los años se confirmara, en el edificio de la Facultad de Arquitectura, que, contradictoriamente, las actividades de taller se realizan, preferiblemente, en la torre y las asignaturas teóricas se dictan, preferiblemente, en los espacios donde estaban previstos los talleres, es solamente

un reconocimiento al hecho de que los argumentos funcionalistas fueron excusas provisionales para explorar objetos con una formalidad fragmentada, conveniente a los fines de definir una arquitectura de objetos con inspiración multicelular y biomorfica.

V. La década de 1960

We shall overcome,
We shall overcome,
We shall overcome, some day.

Oh, deep in my heart,
I do believe
We shall overcome, some day.

We Shall be alright,
We Shall be alright,
We Shall be alright, some day.

Oh, deep in my heart,
I do believe
We shall overcome, some day.

We Shall live in peace,
We Shall live in peace,
We Shall live in peace, some day.

Oh, deep in my heart,
I do believe,
We Shall overcome, some day.

We are not afraid (¡oh, Lord!),
Not afraid (¡oh, Lord!),
Not afraid, today.

Oh, deep in my heart,
I do believe,
We Shall overcome, some day.

We Shall overcome, ¡oh, Lord!,
¡Oh, Lord!, overcome,
We Shall overcome, some day.

Oh, deep in my heart,
I do believe,
We Shall overcome, some day.

We Shall Overcome

A Charles Albert Tindley (1851-1933), pastor metodista norteamericano de raza negra, se le atribuye la autoría del himno cristiano *I'll Overcome Someday*; sin embargo, es a Peter Seeger (1919-2014), cantante y compositor de *folk* estadounidense, defensor de las causas pacifistas y los derechos humanos, a quien se le reconoce el mérito de haber convertido las estrofas de esa pieza en la famosa canción *We Shall Overcome*, que inmortalizara Joan Báez (1941) en el festival de Woodstock, en el verano de 1969. Cincuenta años después, en algún momento de 2019, Roger Waters (1943), antiguo miembro de la banda de *rock* británica Pink Floyd, dedica su interpretación de *We Shall Overcome* al pueblo de Venezuela, amenazado por una intervención militar del gobierno estadounidense.

1. El libro de Sibyl Moholy-Nagy

Luego del 23 de enero de 1958, depuesto el gobierno autocrático de Pérez Jiménez, las obras de la Ciudad Universitaria de Caracas fueron reduciendo su intensidad. Se irán construyendo progresivamente el Gimnasio (1958) —sin la cubierta que había previsto Villanueva—; el Complejo de Piscinas (1958-1962); los Laboratorios de Medicina Tropical y Medicina Experimental (1962-1964); el Instituto de Materiales y Modelos Experimentales (1962-1964); la Escuela de Ingeniería Sanitaria (1963-1967), con la colaboración de Gorka Dorronsoro; y la Facultad de Economía (1963-1967), con la colaboración de Dorronsoro y Juan Pedro Posani.

Fuera de la Ciudad Universitaria, en el ámbito privado, Villanueva construye —a finales de la década de 1950 y con resonancias en proyectos subsecuentes— el proyecto de su casa «de fin de semana», Sotavento (1957-1958). Esa casa, ubicada en la zona de Caraballeda, en el litoral caraqueño, significó una exploración sensible de la ventilación, la luz y la sombra tropicales, hecha con gran austeridad y economía de recursos. La particular sensibilidad que exhibe la casa playera tiene su prolongación en el edificio de la Fundación La Salle (1962-1964), en Colinas de Los Caobos, en Caracas, y en el Museo Soto (1968-1970), en Ciudad Bolívar, con el que cierra este ciclo de edificaciones en el campo privado. En el campo institucional público, Villanueva hace dos proyectos muy importantes en su carrera: el Pabellón de Venezuela en la Exposición Internacional de Montreal (1966-1967) y la ampliación del Museo de Bellas Artes (1966-1976).

En los primeros años de la década de 1960, Villanueva produce el libro *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela* (en español e inglés), junto a Sibyl Moholy-Nagy,

profesora de Historia de la Arquitectura del Pratt Institute de Nueva York, quien pasó una larga temporada en Venezuela. Con la colaboración de Clara Diament de Sujo, galerista, curadora y crítico de arte moderno, como responsable de la edición en castellano, este libro se hace público en 1964.

Desde una perspectiva épica, Moholy-Nagy narra los esfuerzos de un país periférico —acompañados por la sensibilidad e inteligencia del arquitecto Villanueva— por situarse en la órbita de la modernidad de posguerra. En la contratapa del libro, que firma la editorial, se dice que: «Venezuela es, de todos los países sudamericanos, el que ha realizado la transición más espectacular desde el colonialismo a la democracia industrial».

De esta manera, el libro de Moholy-Nagy hace un repaso por la obra de Carlos Raúl Villanueva, desde la «eclectica» Plaza de Toros de Maracay hasta la vivienda «obrero» de la urbanización 23 de Enero, pasando por el Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas, donde se muestra, por una parte, la Plaza Cubierta y el Aula Magna, como la culminación de un proceso de aproximación sensible a la modernidad más sofisticada; y por otra, la ejecución del Plan Cerro Piloto como producto de la comprensión de los profundos problemas sociales de un país. Dos vectores sobre los cuales se desarrolló la crítica de Henry-Russell Hitchcock para la exposición del MoMA, del año 1955, y casi toda la crítica que se desarrolló sobre Villanueva de ahí en adelante.

Para cualquier estudioso de la cultura moderna latinoamericana resulta evidente la vinculación del libro de Moholy-Nagy con la exposición que llevó adelante el MoMA, en coordinación con la Oficina Latinoamericana del Departamento de Estado, sobre arquitectura brasileña, «Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942», organizada por Philip Goodwin con fotografías de George Kidder Smith, en 1943; así como la exposición «Latin American Architecture since

1945», de 1955, organizada por Henry-Russell Hitchcock y donde estuvo presente la arquitectura del propio Villanueva. Ambas exposiciones y el libro de Moholy-Nagy se ejecutaron en el marco de una misma sensibilidad, dirigida a exaltar la articulación de la arquitectura latinoamericana con la visión hegemónica norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial. Allí se situaron las nuevas arquitecturas, no solamente en su contexto histórico inmediato —ya fuera brasileño, venezolano o latinoamericano—, sino también en correspondencia con la función significativa que esas arquitecturas cumplían como parte del proceso de modernización que la nación norteamericana promovía en este lado de Occidente.

En el año 2000, coincidiendo con el centenario del natalicio de Villanueva, y con la incorporación de la Ciudad Universitaria de Caracas en la lista de Patrimonio Mundial de la Unesco, se publica el libro *Villanueva*¹, escrito por Maciá Pintó y Paulina Villanueva, en un formato muy parecido a la edición original de Moholy-Nagy. El crítico y editor español de *Arquitectura Viva*, Luis Fernández Galiano, dice lo siguiente, en su reseña sobre el libro:

La monografía resulta útil, habida cuenta de la dificultad de hallar la obra clásica de Moholy-Nagy, editada por Verlag Gerd Hatje en Stuttgart y por Editorial Lectura en Caracas (en versión bilingüe castellano-inglés), cuando el arquitecto vivía aún. Pero la inclusión de algunas obras de la última década y la descripción más pormenorizada de los proyectos no hace esta monografía mejor que la de 1964, dotada de una más adecuada estructura narrativa cronológica, mejor información del contexto cultural, y más eficaz selección y compaginación de imágenes. La presentación de las obras en forma de fichas

¹ Para los datos referenciales del libro, véase *supra*, nota 28, p. 141.

ordenadas por tipos y la decisión de redibujar parte de la documentación planimétrica no favorecen a Villanueva, que no parece aquí un arquitecto tan atractivo como en la versión de Moholy-Nagy².

Aun cuando no estamos de acuerdo con la dureza de este juicio, ya que entendemos la necesidad de haber incorporado importantes datos que la versión de Moholy-Nagy no tiene, quizás Fernández Galiano advierte algunas inconsistencias de esta segunda versión editorial, al no hallar el contexto divulgativo político y estético que es posible identificar en la versión de Moholy-Nagy, así como tampoco lecturas que estimulen el interés por renovar interpretaciones sobre la figura de Villanueva.

2. Villanueva y su *ghost writer*

Nadie que escriba sobre la vida de Carlos Raúl Villanueva puede pasar por alto la muy estrecha relación profesional que tuvo con Juan Pedro Posani. Nacido en Roma en 1931, Posani llega al país a la edad de 17 años, con sus padres y hermano, en diciembre de 1948, apenas unos días después del golpe de Estado a Rómulo Gallegos. Aquí comienza a trabajar como asistente de Carlos Raúl Villanueva, casi inmediatamente, en marzo o abril de 1949.

Entre agosto de 2018 y abril de 2020, desde un forzoso retiro por motivos de salud, Posani, después de cumplir holgadamente las ocho décadas, compartió sus opiniones y

² Luis Fernández-Galiano, «Carlos Raúl Villanueva, obras del centenario», *Arquitectura Viva* [web], 31 de diciembre de 2000. Disponible en: <<https://arquitecturaviva.com/libros/carlos-raul-villanueva>>.

puntos de vista en su blog *El viejito inquieto*. Ahí encontramos la descripción de la oficina a la que llegó, muy joven, en los predios de la Ciudad Universitaria:

En una pared estaban pegados los planos de una arquitectura que, al verla, me asombró. Con emoción reconocí enseguida esa arquitectura moderna que había visto en las revistas y en unos pocos libros. Fue como reconocer de repente a una entidad admirada e imaginada, de la cual conocía bien su existencia, pero a la vez [veía como] algo que debía darse en algún remoto lugar del mundo. De repente, esa arquitectura con ese sabor tan cerca de Gropius y Le Corbusier, estaba delante de mí, absolutamente real, en el proceso real de su construcción³.

Posani, quizás estimulado por el ambiente que él mismo describe, decide no transitar los caminos de la educación formal y se convierte en un autodidacta de la arquitectura como disciplina. Estaba trabajando en el ámbito de una Universidad que construía la planta física más moderna de Suramérica. Con Villanueva en su relación directa y cotidiana —y quizás de ello deriven sus razones—, Posani estaba recibiendo la instrucción que ningún otro aspirante a arquitecto hubiera podido tener para esa fecha en Venezuela.

Desde 1948, Villanueva estaba desarrollando los encargos más importantes de su vida y Posani fue un testigo de excepción del proceso de transformación de la arquitectura que estaba haciendo el maestro. En los años siguientes no fue solamente un mero dibujante para Villanueva; con el tiempo, siendo Posani un avezado lector, se fue convirtiendo en un activo interlocutor para tratar desde los temas más sencillos de

³ J. Posani, *El viejito inquieto* [blog]. Disponible en: < <https://juanpedroposani.wordpress.com/2018/10/>>.

la construcción hasta los más complejos de la arquitectura. En enero de 1954, poco antes de la inauguración de los espacios del Aula Magna, sale a la luz la primera revista de arquitectura del país, *A, Hombre y Expresión*⁴, un esfuerzo editorial que, bajo la dirección de Carlos Raúl Villanueva, combinaba la arquitectura con la antropología, el urbanismo, las artes plásticas, la fotografía y el cine. La revista definió un formato y una particular sensibilidad para difundir la arquitectura desde el ámbito cultural venezolano, que es seguida por otras revistas, como *Integral*, publicada desde 1955, y *Punto*, que aparecerá en 1961.

De la revista *A, Hombre y Expresión* se publican cuatro números. Posani, con apenas 22 años, diseña mensajes comerciales, hace ilustraciones de los artículos y ayuda a redactar las reseñas de actualidad. Adicionalmente, escribe artículos de reflexión que demuestran por primera vez —al menos públicamente— su capacidad para la crítica arquitectónica, su autonomía intelectual y su notable capacidad de juicio.

En 1959, cuando la intensa actividad que hubo en la construcción de la Ciudad Universitaria cesa, Posani ya tiene diez años en el país y una gran experiencia acumulada al lado de Carlos Raúl Villanueva. Para entonces no solamente habla y escribe el español con absoluta solvencia, sino que además comienza a destacarse como un intelectual capaz de discernir sobre temas complejos de la arquitectura en un idioma que no es originalmente el suyo. En ese sentido, es notable la cercanía estilística de Posani con las formas escriturales de Bruno Zevi en cada uno de sus libros, pero quizás en uno en especial: *Saber ver la arquitectura* (1948), que tanto comentó Posani a lo largo de su vida.

⁴ Todos los números de la revista *A, Hombre y Expresión* se encuentran en el portal web <<http://www.edicionesfau.com/>> de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela.

En octubre de 2018, Posani dejó por escrito el testimonio de algo que ya había hecho público en conversaciones ocasionales:

Me convertí en una suerte de *ghost writer* de CRV⁵ y casi todos sus artículos fueron redactados por mí. Desde luego, había una discusión previa y una revisión final, pero la estructura del discurso, la escogencia de las palabras, eran mías. Y a veces algo más. (...) En cierto sentido, en lo de dibujos y redacción, me convertí en el alter ego de Villanueva. Y de todo ello no me ha quedado sino una experiencia de extraordinario valor. Eso fue y eso debe decirse. No le quita nada en absoluto al formidable aporte del maestro a la arquitectura venezolana y latinoamericana. En todo caso, ilumina un poco más mi recorrido⁶.

En abril de 2019, Posani, siendo más específico, deja escrito lo siguiente:

Villanueva fue dejando a mi cargo, paulatinamente pero con responsabilidad creciente, la tarea no solo de pasar en limpio sus croquis, de ampliarlos o darles realismo de documentos conmensurables, sino también la de traducir sus ideas —generalmente densas y portadoras de sentido, pero apenas sintetizadas en pocas palabras— en artículos, charlas o ponencias, en mi español recién aprendido, cargado de giros italianizantes, pero lleno también de una euforia y una búsqueda de expresividad que, bien o mal, no me han abandonado desde entonces. Interpreté mi papel de *ghost writer* durante muchos años. Y lo hice con gusto y, a veces, con cierta picardía,

⁵ CRV en el original: Carlos Raúl Villanueva.

⁶ J. Posani, «El “doctor” Villanueva», *ibid.* Disponible en: <<https://juanpedroposani.wordpress.com/2019/04/>>.

introduciendo algunos matices políticamente avanzados, cargando la mano sobre algunos aspectos o disminuyéndolos según me parecía conveniente, pero siempre respeté rigurosamente lo central del pensamiento del maestro⁷.

Más adelante, Posani agrega:

En algunos casos, como el de la ponencia de Villanueva para la Primera Convención de Arquitectos en 1959, la escribí en Roma a pedido del maestro y se la envié por correo. Tuvo mucho éxito y en ella redacté esa frase cardinal que luego ha sido referencia para muchos y que reza en lo esencial así: «El arquitecto es un intelectual, debe ser un técnico, y puede ser un artista»⁸.

Adicionalmente, nos entrega algunas claves sencillas para identificar los textos hechos con su concurso, o sin él:

... si pudiera tener algún interés poder distinguir los textos, escasos, redactados personalmente por el maestro, de los redactados por su *ghost writer*, es suficiente analizar someramente ambas prosas, sus respectivos vocabularios, su sintaxis, el manejo de la expresión, y se podrán detectar con facilidad los dos estilos diferentes, el de Villanueva, llano y sencillo, y el segundo, el de JPP⁹, con alguna pretensión de profundidad y muchas circunlocuciones.

⁷ *Idem.*

⁸ Posani se refiere a la frase: «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».

⁹ JPP en el original: Juan Pedro Posani.

Es necesario agregar a estos testimonios uno que recogí en entrevista que le hace Abner Colmenares a Juan Pedro Posani. Ahí Colmenares le pide a Posani algún comentario sobre la personalidad de Villanueva:

Bueno, yo te diría dos aspectos: Villanueva no era capaz de mantener discusiones teóricas prolongadas; no estaba en su estructura mental. A él lo que le interesaba era dibujar. La discusión teórica y prolongada a la que estamos acostumbrados nosotros no le interesaba, ni siquiera en el plano más personal. Eso me parecía muy interesante. Villanueva tenía cierta intuición crítica, que estaba sustentada sobre una visión muy aguda. Cuando decía que había algo bueno o malo, sabía lo que estaba diciendo, pero no había una elaboración muy sofisticada del discurso.

Luego agrega:

El chiste, el segundo aspecto, era en Villanueva permanente; era uno de sus grandes rasgos. Se podría decir que era un hombre con gran sentido del humor, pero no un humor muy sofisticado, sino un humor infantil, que hacía que se interpretaran mal las cosas. En las reuniones formales, por ejemplo, donde la gente hablaba muy seriamente, él llegaba a todas las mesas y les cantaba, les decía chistes y luego se iba. La gente lo transformó, lamentablemente, en una visión errada. Se decía mucho que Villanueva era loco; loco, simplemente, porque no tenía un tipo de trato muy formal o muy serio. Villanueva era un hombre de dibujo. ¡Era un tipo genial!

La situación que aparece después del testimonio que nos deja Posani, en relación a los textos que supuestamente no «escribió» Villanueva, no es algo que nos corresponda

descifrar en esta ocasión. Sin embargo, es necesario decir que, desde mi punto de vista, esto no plantea un nuevo espacio de investigación para los historiadores y la crítica. Me explico: lo que afirma Posani no excluye, de ninguna manera, lo que pudiera ser entendido como el pensamiento de Villanueva de los textos en cuestión. Todo lo contrario, aun cuando seguramente en la academia habrá quien se interese por interpretar, descifrar y separar, desde una peculiar hermenéutica, aquellas ideas que le pertenecen un poco más a Posani, o un poco más a Villanueva, o plenamente a ambos como coautores, los textos «supuestamente» escritos por Posani, suscritos y firmados por Villanueva, representan, sin lugar a dudas, el pensamiento de Villanueva, pero no necesariamente al revés.

En el mundo del proyecto arquitectónico, desde una perspectiva crítica, eso no resulta tan difícil de entender, cuando de lo que se trata es de ubicar en cuál corriente sensible se ubica determinada arquitectura. Por ejemplo, aun cuando sabemos que hay construcciones que son atribuidas, en alguna medida, a Posani, como es la iglesia de la urbanización 23 de Enero, en ningún momento ese hecho le disputa la autoría a Carlos Raúl Villanueva, que fue el responsable final del proyecto; esa iglesia se inscribe, sin lugar a dudas, en el universo estético del propio Villanueva.

3. Las Notas Docentes

En la última etapa de su vida productiva como arquitecto, Villanueva se dedica con especial énfasis a la enseñanza de la arquitectura, redactando y organizando sus notas docentes. Mediante apuntes, dibujos y anotaciones al margen, que organizan el discurso pedagógico frente a sus alumnos de la cátedra de Historia de la Civilización, Villanueva hace,

sin duda alguna, un singular esfuerzo por ordenar sus ideas, su visión del mundo y su concepción de las cosas. Las notas docentes son textos que Villanueva redacta en español, con el mayor cuidado, para hacerse entender, a la manera del maestro de maestros, Simón Rodríguez: anotaciones reflexivas, apuntes recordatorios, junto a pequeños dibujos y croquis que están acompañados de indicaciones, como asteriscos, flechas y subrayados, que le permiten a Villanueva anticiparse, en un recorrido virtual, por las ideas que quiere comunicar a los alumnos posteriormente, en la hora de clase, en el pizarrón.

Al respecto, es interesante el testimonio que Graziano Gasparini le da en una entrevista a Guadalupe Burelli, sobre su relación con Villanueva (que según estimo, en el relato, Gasparini ubica en los primeros años de la década de 1960). Ahí no solamente se refiere a los profesores que conformaban el Departamento de Historia, sino a la manera como Villanueva impartía la materia y usaba sus notas docentes:

Yo comencé a dar clases con él en el 58 y estuve en el taller Villanueva dando clases de Diseño y después de Historia. Villanueva también daba clases de Historia, cuando yo era el director del Departamento. Ahí estaban también, en el grupo inicial, Posani, Leszek Zawisza y el profesor Luks. Con Villanueva siempre hubo una gran amistad, al punto que él tenía clases tres veces a la semana a las siete de la mañana y, antes de las seis me llamaba a la casa, cuando yo vivía en Chuao, para decirme: «Graziano: ¿tú tienes unas dos o tres diapositivas de tal y tal cosa?»; «¡Cómo no, profesor, aquí las tengo!»; «¿No me las puedes llevar ahorita, porque tengo clases a las siete?». Tenía que pararme, vestirme rápido y llevarlas, y eso era todas las semanas, pero él no era un peso, porque yo sé

que lo hacía con cariño hacia mí, y además era su manera de ser y yo después me quedaba en la clase¹⁰.

Villanueva trató de entender las estructuras urbanas y arquitectónicas desde la concepción de la forma, la organización, las funciones, las dimensiones de los espacios, describiendo el trayecto histórico para su materialización. En la entrevista ya mencionada, Gasparini también nos dice:

Él tenía una habilidad impresionante para hacer de memoria, en la pizarra, sin ver ni nada, las plantas de, por ejemplo, iglesias barrocas como las de Bernini, del Borromini, para que los estudiantes le entendieran. Él las dibujaba con sencillez y rapidez en la pizarra y con las mismas proporciones, sin fallar. Era una cosa impresionante¹¹.

De manera que la Historia que enseña Villanueva como asignatura universitaria es una que, por lo general, no se imparte en las Escuelas de Arquitectura. Lo que cuenta Villanueva en el aula de clases es, sobre todo, una historia de las ideas de la arquitectura. De esta manera, Villanueva supera las limitaciones comunicacionales (que las tuvo, como sabemos, de acuerdo con el testimonio de su viuda Margot) y cuenta a sus estudiantes la historia de los acontecimientos humanos desde la mirada de un arquitecto que conoce, en profundidad, una cantidad de hechos urbanos y arquitectónicos, porque los ha estudiado

¹⁰ Guadalupe Burelli, «Entrevista a Graziano Gasparini», *Proдавinci* [revista digital], 23 de septiembre de 2009. Disponible en: <<https://prodavinci.com/graziano-gasparini-1924-2019-el-historiador-de-la-arquitectura-colonial-venezolana-1/>>.

¹¹ *Idem*.

desde el punto de vista de quien quiere extraer de ellos no un conocimiento enciclopédico, sino una enseñanza para la reflexión proyectual.

Alí Rojas Olaya, estudioso de la vida y obra de Simón Rodríguez, nos explica en su artículo «Simón Rodríguez: el arte de escribir» que el maestro decía que el acto de escribir se divide en dos partes: «Pintar las palabras con signos que representen la boca y pintar los pensamientos bajo la forma en que se conciben»¹². Mediando esa estrategia, prosigue Rojas Olaya, «la palabra escrita se contagia del vigor de la palabra oral, del temperamento que está presente en el acto personal de comunicarnos. Todo esto sin perder el rigor del texto»¹³ y, de acuerdo con Rodríguez, dando «a cada expresión su propio valor»¹⁴.

En ese sentido y, de acuerdo con Rojas Olaya, podemos afirmar que Villanueva en sus notas docentes, con instrumentos logográficos semejantes a los que usaba el maestro Simón Rodríguez, transforma su conocimiento sobre la historia de la arquitectura y la ciudad en una herramienta para la reflexión sobre las ideas del proyecto.

La Prensa de la Universidad Central de Venezuela, en relación con la exposición sobre *Las notas docentes de Villanueva*, que se hizo en entre julio y agosto de 2019, refiere que se mostraron «90 páginas, pero la información total incluye un extracto de 257 páginas de las 2112 compiladas». Ello supone que solamente se ha hecho público apenas poco más

¹² Alí Rojas Olaya, «Simón Rodríguez: el arte de escribir», en: *Revista La Comuna. Periodismo Partidario* [revista digital], 16 de noviembre de 2020. Disponible en: <<https://cuatrof.net/papelytinta/simon-rodriguez-el-arte-de-escribir>>.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Id.*

del diez por ciento de los textos y dibujos de Villanueva; y, en esta última oportunidad, se exhibió no más del cinco por ciento del total.

Solamente se podrá saber la verdadera magnitud e importancia de las notas cuando la Fundación Villanueva las haga públicas en su totalidad y permita a los investigadores tener acceso a tan preciada información; sin embargo, por lo poco que se conoce, ya revelan su dimensión trascendente respecto al universo teórico en el cual se movió Villanueva.

Si bien hasta ahora el Villanueva que se ha hecho público es el arquitecto y, por otra parte, el coleccionista y amigo de los grandes artistas de su generación, queda por conocer —probablemente entre otros— el Villanueva que hizo teoría en sus notas docentes, que acaso sea mucho más relevante y de mucho mayor interés que la teoría que pudo haber construido desde los artículos y conferencias que redactó conjuntamente con Posani. El tratamiento de la información exigirá, seguramente, estrategias de investigación muy complejas, por la condición polisémica de esos dibujos-textos que sugieren múltiples lecturas. Menuda tarea está pendiente: una historia de las ideas de los proyectos y del proyectar la arquitectura, según Carlos Raúl Villanueva.

4. La encuesta del boletín del CIHE

El Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (CIHE), de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, que fue fundado por Graziano Gasparini y dirigido por él mismo entre 1963 y 1978, publica en el *Boletín n.º 8*, en octubre de 1967, con motivo de celebrarse el cuatricentenario de la fundación de Caracas, una encuesta que se llamó «Caracas, historia y arquitectura», que tenía el propósito de «reunir opiniones sobre

problemas históricos, urbanísticos y arquitectónicos, vinculados con el desarrollo de nuestra ciudad capital»¹⁵.

Nos ha interesado particularmente la encuesta como testimonio de excepción de una época que involucra juicios, puntos de vista y valoraciones no solamente sobre la transformación de la ciudad de Caracas para ese momento, sino también sobre actuaciones futuras en relación con los valores patrimoniales del tejido urbano de la ciudad. El documento recoge la posición de Villanueva y otros arquitectos sobre el tema, así como de personajes muy importantes de la cultura nacional¹⁶.

Para 1967 ya habían transcurrido más de treinta años desde el comienzo de la explosión de urbanizaciones en las afueras del casco central de la ciudad; algo más de veinte años desde la culminación de El Silencio; un poco más de quince desde que se formuló el Plan Regulador de Caracas; al menos diez años, desde que había culminado el Plan Cerro Piloto del Banco Obrero. Toda una serie de episodios que permitieron hacer un balance, para aquel momento, sobre el excesivo y desbordado proceso de modernización de la ciudad de Caracas, en el contexto de los cuatrocientos años de la fundación española.

El cuestionario de siete preguntas —explican los editores de la revista— fue enviado a treinta personas, de las

¹⁵ «Encuesta: Caracas, Historia y Arquitectura», *Boletín n.º 8*, CIHE, FAU-UCV, Caracas, octubre, 1967, pp. 32-52.

¹⁶ Esta publicación contiene, además de la encuesta a la que hacemos referencia, artículos de interés en los temas de Historia de la Arquitectura: «El triunfo del neoclasicismo en el reino de Chile», que escribe Gabriel Guarda; «Expo 67, Villanueva, Soto», de Juan Pedro Posani y Alfredo Boulton; «Desgracia y triunfo del barroco», de Fernando Chueca Goitia, y «Opiniones sobre pintura colonial», firmado por Graziano Gasparini.

cuales veinte eran arquitectos. Se recibió respuesta solo de nueve personas: Carlos Raúl Villanueva, Juan Pedro Posani y el propio Graziano Gasparini, profesores y miembros del comité editorial del *Boletín*; Alfredo Vanegas Rizo y Luciano Bruno Giordano, profesores del Departamento de Historia; y Omer Lares, arquitecto especialista en temas urbanos quien para la fecha era el primer director del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV. Finalmente, también respondieron la encuesta tres intelectuales de reconocida trayectoria: Alfredo Boulton, fotógrafo, crítico de arte, historiador y ensayista sobre el folklore venezolano; Arturo Uslar Pietri, abogado, periodista, escritor y político venezolano, autor —entre otros títulos— de *Las lanzas coloradas* y *La isla de Robinson*; y Guillermo Meneses, escritor, político y diplomático venezolano, autor de *La mano junto al muro*, entre otras obras.

De la encuesta mostraremos para el análisis el testimonio del propio Villanueva, en contraste con las respuestas de Juan Pedro Posani, Graziano Gasparini, Alfredo Boulton y Arturo Uslar Pietri.

La primera pregunta de la encuesta, para situar a los encuestados en un tema que se va a desarrollar alrededor de la idea del patrimonio arquitectónico y urbano, fue formulada de la siguiente manera: «¿Cree Ud. que la historia de la ciudad a lo largo de sus cuatro siglos de vida pueda analizarse a través de su arquitectura?». Algunas de las respuestas se explican por sí mismas. Villanueva responde con un lamento:

La sistemática y despiadada destrucción de casi todos los ambientes que han constituido el escenario de la historia de nuestra ciudad, dificultan —por no querer decir imposibilitan— analizar nuestra vida ciudadana y su patrimonio cultural, a través de su arquitectura.

A lo que luego añade con cauteloso optimismo que, «con cariño, voluntad y cierta sensibilidad, debemos tratar de rescatar los poquísimos vestigios existentes».

Juan Pedro Posani va al grano y dice que «nadie puede dudar de la posibilidad de estudiar (o analizar) la historia del desarrollo de una determinada comunidad a través de sus productos arquitectónicos».

Graziano Gasparini, animado también por defender la arquitectura como un documento para la historia, responde: «Toda ciudad refleja su continuidad evolutiva mediante la arquitectura». En el caso de Caracas, agrega:

ha tenido en los últimos treinta años un crecimiento tan violento (...), con ese supuesto aspecto de «ciudad moderna», que a pesar de un crecimiento desordenado, de las inevitables demoliciones y cambios impuestos por nuevas exigencias, aún es posible reconstruir la historia de la ciudad a través de su arquitectura.

Boulton responde afirmativamente a la pregunta; sin embargo, identifica que lo patrimonial está asociado a la dimensión del arte y se pregunta a su vez: «¿Dónde hallar esa huella en la historia de Caracas? (...) es un tanto difícil decirlo, a causa de los pocos elementos que al respecto se conservan de nuestro pasado artístico».

Para Uslar Pietri, los valores patrimoniales se vinculan con una cierta abundancia económica: «La pobreza tradicional de la Venezuela del pasado, hizo de la arquitectura un medio limitado de expresión. La casa colonial fue la casa venezolana hasta la Primera Guerra Mundial». Asimismo, es un tanto escéptico acerca de la capacidad que tiene la arquitectura para describir la historia, cuando nos dice:

La revolución de Independencia, por ejemplo, significó un inmenso cambio de mentalidad y de valores en la población caraqueña; sin embargo, no hubo una arquitectura de la Independencia, como sí hubo un cambio en la pintura o su rumbo con Lovera y en la literatura con Bello, González, etcétera.

En un intento por definir la comprensión de la ciudad en períodos, la segunda pregunta fue formulada de la siguiente manera: «¿Cuáles son, a su entender, las fases histórico-arquitectónicas más significativas en la evolución urbana de cuatro siglos?».

Para Villanueva, como para todos los encuestados, las respuestas remiten a los edificios singulares:

Hasta [hace] algunos decenios se consideraba que en Caracas las únicas obras arquitectónicas existentes y valiosas pertenecían a la época colonial; con el paso del tiempo se viene considerando que la de Guzmán Blanco y subsiguientes, con todas sus equivocaciones y dudas, han dejado edificios de cierta significación que merecen ser considerados y protegidos.

Posani no hace concesiones y señala que «existe una fase coherente y de características relativamente fijas que va desde la fundación hasta el programa de renovación urbana de Guzmán». Luego agrega: «Esta primera etapa de transformación (...) se prolonga hasta el estallido petrolero. De ahí en adelante, la etapa actual: el caos».

Gasparini responde brevemente:

Las fases histórico-arquitectónicas más significativas de la Caracas cuatricentenaria son fundamentalmente tres: la colonial, la guzmancista y la pospetrolera (...) Es la

fase del violento crecimiento desorganizado que estamos padeciendo.

Para Boulton, el terremoto de 1641 destruyó prácticamente todo lo construido del pasado colonial, lo que «motivó que fuera reconstruida gran parte de la ciudad». Luego agrega:

El período guzmancista fue importante, pues alteró el concepto de ciudad española con algunos importantes edificios, avenidas y paseos que, noventa años después, siguen cumpliendo su función original.

Uslar Pietri, al igual que Boulton, entiende «lo significativo» como aquello que transforma la tradición colonial e identifica a Guzmán Blanco «con su afrancesamiento de ópera y boulevard»; sin embargo, asocia —probablemente, con algún tinte interesadamente político—, los tiempos de Castro y Crespo con «las peores influencias de fines de siglo». Después se refiere a los inicios de la etapa petrolera: «Otro tiempo comienza hacia 1930 con la anarquía pintoresca de las nuevas urbanizaciones y sus casas de todos los estilos imaginarios».

La tercera pregunta es clave para entender la sensibilidad de una época en relación con el patrimonio y el desarrollo de una ciudad que, a juicio de los entrevistados, se va construyendo de manera caótica y desordenada. Adicionalmente, nos permite tener el punto de vista de una intelectualidad informada, que no responde con ingenuidad a ninguna de las preguntas de la encuesta: «¿Cómo considera Ud. que deben plantearse los problemas de conservación y restauración en Caracas?».

Villanueva, quien viene de hacer importantes operaciones de vivienda con el Banco Obrero, como el Plan Cerro Piloto, donde al menos en la urbanización 23 de Enero suprimió importantes tejidos urbanos de uso residencial

y comercial por los modernos superbloques, se permite contradictoriamente afirmar:

Anterior al estudio de un Plan Regulador sería conveniente que se elabore un plan histórico que señale los edificios y ambientes urbanos que deben ser debidamente conservados, completados con reglamentos, servidumbres y ordenanzas especiales.

El arquitecto reconoce, acaso de manera tardía, que no solamente los episodios de la arquitectura monumental construyen la ciudad, por lo que es explícito al decir:

No basta catalogar en dicho plan las obras valiosas de carácter individual, pues muchas veces, conjuntos de calles enteras, sin mucho valor particular, presentan en su total ambiente una importancia indiscutible que justifica ser respetados.

Sin embargo, más adelante, quizás en el conocimiento de que esa no es una afirmación de la simpatía de los especuladores inmobiliarios, afirma:

No se trata en ninguna forma de impedir el crecimiento urbano, ni tampoco de imitar servilmente las arquitecturas del pasado, sino de conservar el carácter, el espíritu de las épocas pasadas, uniéndose con la nueva, en una armonía volumétrica, a base de consonancias de escala, proporciones y ritmos, y luego permitir más libertad constructiva en los demás sectores urbanos. Es de recordar que una plazuela o una calle no valen únicamente por su trazado sino por los que las rodean, y que nuestras plazas tradicionales e históricas, como la Plaza Mayor, hoy Bolívar, y la del Panteón, no poseen todavía reglamentos de control y que los patios tradicionales de la casa del

Libertador están oprimidos y dominados por los edificios altos circundantes por falta de servidumbres adecuadas.

La posición de Villanueva en relación con el patrimonio, precisa en el discurso pero contradictoria en los hechos, no está sin embargo en conflicto con las de los otros entrevistados.

Posani, por ejemplo, con absoluto desenfado y en una respuesta que no deja de asombrar (pero que se explica, acaso, en su desarraigo personal con Europa y su apuesta por el nuevo continente), dice:

En una ciudad como la nuestra, tareas de este orden son francamente secundarias. Todos los esfuerzos deben ser dirigidos hacia la creación de una ciudad nueva, auténtica, posible. El futuro todavía nos espera como un gran desafío: ahí demostraremos nuestra dimensión, nuestras ambiciones, nuestra capacidad. Frente a perspectivas de esta naturaleza, conservación y restauración son objetivos escasos, minúsculos, sin importancia. No quiero decir con esto que no debemos conservar lo poco que vale la pena; quiero hacer énfasis en lo decisivo y perentorio de diseñar una ciudad nueva que valga la pena.

Gasparini, quien por muchos años fue reconocida autoridad en el tema patrimonial, se opone a la «reconstrucción ambiental» de cualquiera de las partes de la ciudad. Explica que ello

solo conseguiría el escenográfico montaje de una escena vacía, anacrónica y repugnante. Los intentos de mantener vivas la memoria y los recuerdos de un determinado momento histórico de la ciudad empleando estos métodos, no tienen justificación porque solo logran materializar la ilusión de la falsedad histórica.

En resonancia con aquel segmento de la cultura moderna que le rinde devoción al objeto, Gasparini se pronuncia por la conservación de los monumentos. De ahí que afirme:

La conservación de los ambientes no va de acuerdo con el proceso dinámico de la ciudad. La ciudad tiende más a la evolución que a la conservación y, en la evolución, los monumentos se conservan y representan hechos propulsores del desarrollo urbano porque tienen un carácter más estable, permanente y decisivo en la constitución de la ciudad.

Boulton expresa asépticamente que «existen convenciones internacionales, suscritas por Venezuela que deberían servir de norma para tales casos».

Uslar Pietri, con total crudeza, como Posani, apuesta por la ciudad moderna:

Hay que tratar de huir del conservadurismo sentimental. De las que quedan, hay pocas cosas dignas de conservarse. A mi modo de ver, más vale hacer una ciudad al día, hecha para las necesidades de sus actuales habitantes, que un mosaico mal ensamblado de cosas modernas y de viejas construcciones y calles sin carácter.

La cuarta pregunta llama la atención por su ingenuidad, o acaso por su cinismo: «En su opinión, ¿la conservación de las obras arquitectónicas de Caracas hasta qué fecha debe abarcar?».

Villanueva, de manera puntual, responde: «Hasta el presente. El pasado en forma definitiva. En cuanto al presente, en forma provisional, hasta que el “tiempo” las juzgue».

Posani, sobre el tema, responde de manera provocadora, casi insolente:

Estoy inclinándome a creer, cada día más, que todo puede modificarse, e inclusive destruirse, como un hecho cumplido (o que ha cumplido su parábola histórica) si se sustituye con algo de más valor, de mucho más valor.

Más adelante, agrega que «el mundo no puede transformarse en un museo. Cambiarlo (y bien) es más importante».

Gasparini dice que «cuando una obra encierra valores válidos, no pueden existir límites de tiempo para determinar su validez. El concepto de que una obra debe ser conservada porque su principal valor es la antigüedad, va perdiendo vigencia». Luego añade de manera rotunda: «A mi entender, el Aula Magna de Carlos Raúl Villanueva es una obra con más méritos para ser decretada monumento nacional que muchas de las anónimas capillitas de la época colonial».

Boulton dice: «Esta pregunta puede ser contestada con los elementos que existen para contestar la pregunta anterior».

Uslar Pietri, coincidiendo con Posani, en un alegato en contra del pasado y en favor de la ciudad moderna, desarrolla una respuesta apropiada para sustentar la destrucción de lo que había:

Una ciudad viviente no puede ser un museo de arquitectura y, mucho menos, una ciudad que tiene pocos monumentos viejos de verdadero valor. Con un criterio de álbum de familia podríamos convertir a Caracas en un híbrido monstruoso, con avenidas modernas y calles del tiempo de Monagas, con bloques de apartamento y villas de vidrio y metal junto a casas *modern style* de la época de Castro y fachadas de falso gótico y falso griego de Guzmán. Fuera del claustro de San Francisco y alguna otra cosa, no hay en Caracas casi nada que merezca romper la posible unidad funcional de una verdadera ciudad moderna.

La quinta pregunta, en su ambigüedad, por lo genérico del planteamiento, se formuló así: «¿Cree Ud. que zonas como La Pastora, El Paraíso o San José pueden considerarse de valor histórico y restaurarse?».

Villanueva recuerda, una vez más, la idea de una estrategia para la conservación del patrimonio, cuando dice:

Desde luego, pero toda la ciudad no puede conservarse, puesto que debe crecer orgánicamente. Los especialistas que tendrán la grata, noble y difícil misión de hacer el plan histórico resolverán lo conducente.

Posani y Gasparini remiten, por su parte, a lo dicho por ellos en las respuestas de la tercera y cuarta pregunta. Boulton afirma: «Definitivamente, sí, pues marcan y caracterizan períodos de nuestra vida y, por lo tanto, de nuestra evolución cultural».

Uslar Pietri discrepa:

No lo creo. Tal vez alguna calle, o algún pedazo de urbanismo como la zona alta de la vieja Guaira, pero esos barrios, en su conjunto, carecen de valor estético o histórico y sería mejor aprovechar su espacio para hacer mejores viviendas para los caraqueños de hoy.

La sexta pregunta permite entender la baja autoestima en relación con el patrimonio urbano de conjunto y la ubicación relativa desde donde se emiten los juicios sobre el patrimonio de la ciudad: «Comparando a Caracas con otras capitales continentales, ¿cómo calificaría, dentro de una escala de valores, su acervo monumental?».

Podemos advertir, de inmediato, que la pregunta se refiere a un solo tipo de patrimonio, el que se designa como

«acervo monumental», siguiendo el criterio de Gasparini, quien descarta en las respuestas anteriores lo que pudiera ser el patrimonio ambiental, de conjunto o de contexto.

Villanueva, hablando como proyectista, expresa:

No podemos, desde luego, competir con el inmenso valor artístico de muchas ciudades de nuestro continente, pero lo que representa un valor privilegiado de nuestra arquitectura de la Colonia, por ejemplo, resulta de su sencillez y fuerza volumétrica, del valor de sus espacios interiores, de su policromía e integración con la naturaleza, que se acercan a muchos conceptos de la arquitectura contemporánea.

Posani se ahorra cualquier argumento para decir: «De mínimo».

Gasparini responde con resignación:

Debemos admitir la pobreza de nuestros monumentos. Es lógico que tengan un gran valor para las interpretaciones de limitación sentimental y nacionalista; sin embargo, para un análisis objetivo es justo reconocer la reducida importancia de nuestros monumentos.

Boulton, como una voz solitaria en el contexto de la encuesta, hace una razonable advertencia:

Es peligroso hacer comparaciones. Para nosotros debe ser tan importante nuestra pequeña y humilde Caracas, con su pequeña Catedral, como para los italianos Roma y San Pedro, o para los franceses París y Notre Dame. Nuestro acervo monumental fue un reflejo de nuestro estado económico y cultural. Debemos considerar ese testimonio como parte de nuestra historia. No podemos menospreciarlo porque no llegó a ser semejante al de otros

territorios. Es un poco como si otros países americanos menospreciaran su propia historia política porque no alcanzaron sus hombres la altura de Venezuela con Miranda, Bolívar y Bello. Nuestro acervo monumental, aunque de calidad pobre en comparación con el de algunos otros países, para nosotros es de óptimo valor, pues sirve para saber lo que fuimos y lo que hoy somos.

Uslar Pietri es tajante una vez más en su juicio, defendiendo la modernización de la ciudad:

En lo moderno de los últimos treinta años tiene cosas de primer orden que están entre lo mejor y más original de toda la América Latina. En lo colonial, no puede compararse ni con México, ni con Quito, ni con Bogotá, ni con Lima.

Las respuestas anteriores explican suficientemente la naturaleza de la última pregunta, del conjunto de siete, que solamente puede leerse en el contexto de una amarga ironía. La séptima pregunta fue: «¿Cree Ud. que el tipo de desarrollo urbano de Caracas exige como condición inevitable el caos y la fealdad arquitectónica?».

Villanueva es directo en su respuesta. Constituye una crítica a los instrumentos de ordenamiento que se desprendieron de las instrucciones de Violich y del Plan Regulador de Caracas:

No me parece. Los reglamentos actuales los conocemos, son inoperantes, pues lo que no se consigue en las de zonificación, se consigue con los permisos de habitabilidad, contradictorios y anulantes de aquellos. No hemos logrado el orden, sino la anarquía y el caos. Los reglamentos edilicios pueden ser una solución aceptable, cuando se trata individualmente de edificios, pero para la plástica

total urbana hay que reconocer que el resultado hasta ahora no ha sido muy feliz.

Sin embargo, como vemos, Villanueva no logra identificar que lo que no funciona es la genética de la ciudad moderna: aquello que define lo urbano como un conjunto de fragmentos «monofuncionales», ausentes de toda vocación unitaria.

Posani alude a razones de orden estructural de nuestra sociedad:

El caos y la fealdad increíbles en que estamos sumidos son efectos inevitables de una condición característica, cuyos rasgos preeminentes se llaman subdesarrollo, intereses creados, politiquería, corrupción, penetración distorsionante, etcétera.

Sin embargo, aclara que no se trata del sistema económico, como tampoco del modelo de ciudad que nos impusieron los norteamericanos:

Ni Holanda ni Suecia han tenido que abandonar su próspero capitalismo para realizar dos estupendas ciudades como Estocolmo y Ámsterdam. Lo que ocurre es que en América Latina (...), como parte integrante del tercer mundo, no hay posibilidad visible de pasar por etapas y condiciones como las de Holanda.

Posani, de manera confusa, concluye que «otros son los caminos, otras son las perspectivas. Pero no puede dudarse que la nueva ciudad (...) jamás podrá surgir de las estructuras actuales que todavía padecemos».

Gasparini, retóricamente, plantea:

El caos y la fealdad arquitectónica no pueden ser la «condición inevitable» del actual desarrollo urbano de Caracas, aun cuando parece serlo. Más tiempo pasa, más difícil será organizar el desorden creciente. Las causas de la situación actual no derivan solamente de los reglamentos actuales o de la falta de nuevas ordenanzas. La necesidad de un cambio en la estructura actual se perfila como la única solución para reorganizar no solo los problemas urbanos.

Boulton, sensiblemente, expresa:

Nuestro desarrollo urbano ha respondido a factores de tipo sociopolítico, que desembocan en lo cultural, y estos, en lo artístico. Nuestro desarrollo urbano viene a ser el reflejo de una categoría humana; categoría que se encuentra estampada en el rostro de nuestra ciudad. Caracas se ha hecho a retazos. Se tiene la de Pimentel, la de Diez Madroñero, la de Guzmán Blanco, las urbanizaciones que surgieron entre campos de caña dulce al borde del Guaire a raíz del temblor de 1900; los caminos asfaltados de Gómez; El Silencio de Medina; las Torres de Pérez Jiménez; y la destrucción de El Conde.

Después agrega que «Caracas es un muestrario de todo eso y el espejo de nosotros mismos».

Uslar Pietri es concluyente al señalar que «estamos muy adelantados en el trágico camino de hacer de Caracas un caos urbano, una ciudad sin carácter, sin organicidad, sin fisonomía, pero todavía es tiempo de remediarlo». Más adelante, no sin cierta ingenuidad, pone sus expectativas en la tecnocracia: «La solución está en manos de los urbanistas y los arquitectos que deben formar y orientar la opinión pública hacia las soluciones justas y convenientes».

Más de cincuenta años después de la encuesta del *Boletín n.º 8* y teniendo en cuenta que la casi mayoría de las personas que respondieron estaban suficientemente autorizadas para hablar en nombre del patrimonio cultural, urbano y arquitectónico de la ciudad de Caracas, para un analista de estos tiempos es posible confirmar que todos estaban de acuerdo en que el proceso de transformación de Caracas había sido un caos. También se identifica claridad de criterios en relación con el patrimonio monumental de la ciudad, que corresponde a iglesias y a edificios civiles de relevancia institucional; en contraste con una muy notoria laxitud y flexibilidad cuando se habla del patrimonio coral, de conjunto, que corresponde sobre todo a los tejidos urbanos tradicionales —los cuales alojaban usos residenciales y comerciales—, para la fecha ya extirpados en buena parte de la ciudad, pero muy importantes para entender el funcionamiento cotidiano de la Caracas «prepetrolera».

Nunca sabremos con precisión si las respuestas de los encuestados fueron una claudicación por una derrota anticipada, o una mera aceptación de incapacidad frente al Plan Regulador convertido, en los hechos, en Ordenanza de Zonificación desde 1953¹⁷, y ante lo que ya era una avalancha sin contención de los intereses del negocio inmobiliario. Al día de hoy, la consulta deja un amargo sabor, acaso un dejo de tristeza, por lo que podría llamarse el canto del cisne de una ciudad que entregó su pasado por una promesa de modernidad que nunca llegó de manera integral y para todos. Habían desaparecido no solamente las catorce

¹⁷ Las Ordenanzas de Zonificación de la ciudad de Caracas se aprobaron, formalmente, en 1958, justo en el interregno político entre la caída de Pérez Jiménez y la llegada al poder de Rómulo Betancourt. Sin embargo, su aplicación era práctica corriente y de común acuerdo entre el sector privado y el municipio.

manzanas donde se construyó la avenida Bolívar, sino muchas hectáreas de tejido residencial y comercial tradicional, con la construcción del Plan Cerro Piloto y del trazado de las avenidas Sucre, San Martín, Fuerzas Armadas, Lecuna y Baralt, en las áreas centrales de la ciudad. En ese momento, aun cuando no había llegado la destrucción profunda del tejido urbano central de Caracas que ocurrió a partir de la década de 1970, ya existía un daño notable.

5. Los tres cubos de Montreal

Para el proyecto del Pabellón de Venezuela en la Exposición internacional de Montreal de 1967, Juan Pedro Posani le sugiere a Carlos Raúl Villanueva enfrentar las estridencias formales de las convocatorias feriales de ese tipo asumiendo la estrategia proyectual corbusiana de «la caja mágica»¹⁸. Así lo cuenta el mismo Posani en el prólogo del libro de Paulina Villanueva y Roberto Lovera de Sola:

Le recordé al maestro un croquis de Le Corbusier: un gran cubo —un paralelepípedo de base rectangular, en realidad— como símbolo y expresión de lo que él llamaba, discutiendo los famosos cinco puntos de la arquitectura nueva, la solución más arriesgada pero también la más impactante. La más «difícil, pero la más satisfactoria para el espíritu», en virtud únicamente de su dimensión y de su ausencia de escala¹⁹.

¹⁸ Le Corbusier, *Obras completas*, vol. 7, Ed. Girsberger, Zúrich, 1985, p. 170.

¹⁹ Ricardo de Sola, y Paulina Villanueva, *Crónica. Tres cubos en Montreal, Villanueva*, Fundación Villanueva-Ed. Armitano, Caracas, 2007, p. 9.

En un congreso sobre arquitectura y arte dramático que se celebró en la Universidad de La Sorbona de París en 1948, Le Corbusier definió la «caja mágica» de la siguiente manera:

El verdadero constructor, el arquitecto, puede construir los edificios más útiles porque conoce todo lo relativo a los volúmenes. De hecho, puede crear una cajita mágica que contenga todo lo que vuestro corazón pueda desear. Escenarios y actores materializan el momento en el que la cajita mágica aparece; la cajita tiene forma cúbica y lleva en sí cuanto es necesario para realizar milagros, levitación, manipulación, distracción, etcétera. El interior del cubo está vacío, pero vuestro espíritu inventivo lo llenará con todo aquello que constituya vuestros sueños... a semejanza de las representaciones de la antigua *Commedia dell'Arte*.

La «caja mágica» queda incorporada en sus *Obras completas* por una propuesta de la oficina de Le Corbusier en 1963, donde se ensambla un conjunto arquitectónico para un Centro Internacional de Arte, en una población cercana a la ciudad de Fráncfort, con ideas previamente formuladas por Le Corbusier. Entre las piezas que conforman ese ensamblaje se encuentra el de un modesto teatro, que se desarrolla bajo el concepto de la «caja mágica». De esta manera, la abstracción —según definición de Helio Piñón— como principio formativo y, a la vez, como atributo visual de la modernidad artística²⁰, se materializa desde una visión corbusiana en un volumen cúbico simple, con una funcionalidad a la carta, a discreción de lo que sea necesario implementar tecnológicamente.

²⁰ Helio Piñón Pallarés, *Arte abstracto y arquitectura moderna*, FAU-UCV, Caracas, 2004, p. 51.

Villanueva sigue la sugerencia de Posani de la «caja mágica»; sin embargo, de acuerdo con una lógica funcional del programa de necesidades, divide el inmenso cubo corbusiano en tres cubos, quedando la respuesta organizada para atender, en forma particular, cada incidencia que estaba planteada: un cubo para el espectáculo audiovisual; otro para desarrollar una atmósfera selvática, que sería transitada por los visitantes; y un tercer cubo, finalmente, para la fuente de soda y los servicios de administración.

El Pabellón de Venezuela en Montreal se resolvió, entonces, como tres cubos policromados de gran potencia visual, colocados sobre una base ligeramente en pendiente, que enfatizaba la condición abstracta y escultórica del conjunto. Los cubos se desarrollaron con la asistencia de la oficina del joven arquitecto canadiense Arthur Erickson.

La atmósfera selvática que alguien había previsto en el programa, pero que no estaba resuelta en sus aspectos estéticos y funcionales, la resolvió Villanueva con la participación del artista visual Jesús Soto, al incorporar una «lluvia» de cables en el centro de uno de los cubos. Esta solución de Soto (que en Montreal estuvo acompañada por la música serial de Antonio Estévez), se convirtió en la anticipación a sus esculturas penetrables, que vendrían poco después.

Estimo que fue en Caracas, a finales de la década de 1980, cuando escuché decir al crítico e historiador Kenneth Frampton que el Pabellón era la realización más potente del arquitecto venezolano. En esa ocasión, Frampton se refería a cómo le impactó la sencillez de esos tres cubos en un contexto ferial de altísima confusión. Ciertamente, Villanueva nunca antes había apostado con tanto énfasis por una arquitectura de mínima retórica, pero de máxima expresividad, donde se definió para el visitante una muy interesante experiencia espacial y sensitiva. El impacto de los «cubos» de Villanueva en

la feria de Montreal fue realmente notable. Sin lugar a dudas, las contribuciones de Soto y Estévez en la propuesta de Villanueva hicieron del Pabellón de Venezuela en el recinto de la Expo 67, junto a la experiencia del Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas, dos de los más formidables esfuerzos por la integración de las artes en el marco del Movimiento Moderno.

Como cierre de este comentario habría que decir que Posani, siguiendo a Le Corbusier, desarrolló también la idea de la «caja mágica» en la propuesta de otro pabellón situado en la avenida Bolívar, para la exhibición de un espectáculo multimediático con motivo del cuatricentenario de la fundación de la ciudad capital, que se llamó *Imagen de Caracas* (1967-1968). El pabellón de Posani, casi simultáneo al Pabellón de Montreal concebido por Villanueva, es un ejemplo singular de la mayor importancia para la historia de nuestra arquitectura contemporánea, que se situó como un renovado esfuerzo por integrar la arquitectura y al visitante con las expresiones audiovisuales más avanzadas del momento.

Por otra parte, de ahí en adelante se confirmó en las arquitecturas de Villanueva el principio de la «caja mágica» como recurso fundamental en la estrategia de proyecto, tanto en la segunda ampliación del Museo de Bellas Artes, en Caracas, como en la casa para Clara Rosa Otero Silva de Altamirano, en Caraballeda, y el Museo Soto, en Ciudad Bolívar. Fueron proyectos que se desarrollaron sobre la base de una «caja» que se articuló con la preexistencia, como es el caso del Museo en Caracas; o de varias «cajas» articuladas entre ellas, como son los casos de Caraballeda y Ciudad Bolívar.

6. La ampliación del Museo de Bellas Artes

Respecto a la segunda ampliación del Museo de Bellas Artes conviene comentar que estuvo precedida por una que se ejecutó entre 1952 y 1953, la cual, si bien responde a unas necesidades no cubiertas por el proyecto original de 1936, no agregó sustancialmente ningún interés al conjunto edificado. Me refiero a algunas áreas administrativas y de depósito, además de los espacios donde hoy se ubica la Cinemateca Nacional. En ese sentido, si hay alguna operación arquitectónica que demuestra en Villanueva su gran capacidad de actualizar y reformular su repertorio estético y sus estrategias proyectuales, es la de la segunda ampliación del Museo de Bellas Artes. Entre el edificio neoclásico de 1936 y esta segunda ampliación median al menos treinta años y poco más. El edificio se proyecta desde 1966, se construye entre 1972 y 1973 y se abre al público en 1976, después de que se le incorporan algunos equipos que hacían falta para su habilitación²¹.

La solución de Villanueva para esta segunda ampliación del Museo de Bellas Artes, que contó con la asesoría estructural de Waclaw Zalewski y la colaboración directa de José Adolfo Peña y Tadeus Brzensinski, debe ser considerada por la crítica arquitectónica como una tentativa novedosa por articularse con la construcción prefabricada y las técnicas del concreto postensado de última generación. Sin embargo, más allá de los indudables méritos tecnológicos que exhibe la ampliación del Museo por parte de Villanueva, aporta algo de mucho mayor interés para la interpretación de su biografía proyectual: Se trata de cómo Villanueva entiende, para ese momento, los problemas de lenguaje que plantea la

²¹ Nancy Dembo, *La tectónica en la obra de Carlos Raúl Villanueva: Aproximación en tres tiempos*, FAU-UCV-CDCH, Caracas, 2011, p. 168.

articulación con una preexistencia arquitectónica que él mismo formuló treinta años antes, habida cuenta de la distancia temporal que existe entre ambas edificaciones.

En el planteamiento, Villanueva —quien se acoge claramente a los cánones establecidos de respeto por la preexistencia— decide reconocer y reafirmar los valores estéticos de la edificación «académica», apelando al contraste lingüístico entre ambas estructuras espaciales. En primer lugar, la edificación de 1936 es de un solo piso, y la ampliación posterior, de 1973, de tres pisos. Por otra parte, la primera se organiza horizontalmente alrededor de un patio y la segunda verticalmente, en función del recorrido que se hace a través de una rampa. Además, el vocabulario de la preexistencia es, como ya se sabe, de aspiraciones «neoclásicas», mientras que la ampliación la podemos asociar con las corrientes «brutalistas» de la posguerra. Finalmente, la libertad geométrica con la cual Villanueva asume la implantación del nuevo edificio, por la complejidad en las conexiones que es necesario definir de manera simultánea con el edificio original y con el Parque Los Caobos, plantea entre ambas estructuras notables contrastes espaciales y formales que definen una de las experiencias arquitectónicas más intensas y de mayor interés de las obras desarrolladas por Villanueva en su vida profesional.

7. Villanueva y el movimiento de Renovación Académica

En los últimos días de agosto de 1968, en los Estados Unidos y frente a un Partido Demócrata dividido por las diferencias de

criterio frente al tratamiento que había que darle a la guerra de Vietnam, un grupo de jóvenes pacifistas decidieron llevar adelante manifestaciones de protesta en el contexto de la convención demócrata que se reunía en Chicago. Las autoridades de la ciudad enfrentaron sin contemplaciones a los manifestantes.

En México, ese mismo año, durante los meses de julio, agosto y septiembre, se produjeron continuas protestas estudiantiles, antes de la inauguración de las Olimpiadas. Las protestas se convirtieron en una cadena de trágicos acontecimientos, que llegaron a su punto de máxima tensión el 3 de octubre, cuando la policía y el ejército enfrentaron brutalmente a un grupo de estudiantes que hacía una protesta pacífica. Pese a que las autoridades ocultaron en un principio estos hechos, se han ido develando con el paso del tiempo, y aun cuando nunca será posible determinar la cantidad exacta de muertos, se estima que nunca serían menos de 350 como saldo de aquello que llamaron «la matanza de Tlatelolco».

En París, a las protestas estudiantiles universitarias que ocurrieron durante los meses de mayo y junio de 1968, se fueron uniendo sindicatos de obreros, activistas sociales y partidos políticos, que convirtieron esas manifestaciones en un gran movimiento que reclamaba la necesidad de ir hacia una transformación social, política y económica de ese país.

En Venezuela, la situación de conflictividad motivada por la inhabilitación política del Partido Comunista de Venezuela (PCV), durante los gobiernos adecos de Rómulo Betancourt y Raúl Leoni, encuentra en el movimiento de Renovación Universitaria uno de los cauces para orientar las transformaciones que requería el país. José Negrón Valera comenta: «No podríamos situar la llamada Renovación Universitaria en un punto específico, sin tomar en cuenta que este proceso comenzó a gestarse desde el inicio de los sesenta y

que tomó cuerpo a finales de 1966, concretando sus hechos más importantes en el año de 1969»²². Y agrega:

Son muchos los hechos que han podido citarse como responsables del movimiento de Renovación Académica, todos ellos de alguna manera concentraron su atención en torno a la crítica del saber que se impartía en la Universidad, el cual era visto como elemento responsable de que la institución fuese incapaz de dar respuestas a los problemas sociales que en Venezuela comenzaban a suscitarse no solo el conflicto guerrillero, sino también la creciente migración interna producto del abandono de los campos y el crecimiento exponencial de los cordones de miseria que comenzaban a tomar poco a poco los núcleos urbanos.

En noviembre de 1968, el profesor José Miguel Galia —en representación de un grupo de profesores de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela— le hizo entrega de un informe a su jefe inmediato, el profesor Augusto Tobito, sobre el funcionamiento del Departamento de Composición Arquitectónica, donde se hacían discretas recomendaciones para la transformación de la estructura del Departamento²³. Tobito, consecuentemente, eleva ese informe a la consideración de las autoridades académicas para su eventual aprobación. El documento de los profesores del Departamento de Composición es rechazado sin discusión alguna por el Consejo de Facultad. El

²² José de Jesús Negrón Valera, «Saber y poder: El proceso de renovación universitaria en la Universidad Central de Venezuela (1967-1970)», en: *Boletín Antropológico*, vol. 25, n.º 71, Universidad de los Andes, Mérida, septiembre-diciembre, 2007, pp. 407-447.

²³ *Boletín n.º 10 de la Asamblea Plenaria*, del 30 de junio de 1969.

maestro Villanueva, quien se encontraba en situación cercana al retiro, escribe el 20 de marzo de 1969 una breve carta manuscrita donde dice:

He leído con calma y detenimiento el informe del Departamento de Composición de la Facultad de Arquitectura. Estoy plenamente de acuerdo con todo su contenido y lo apoyo con gusto y placer. Nada más. ¡Y adelante!
(Firma) Carlos Raúl Villanueva²⁴

El impulso que se desprendió de esa firma del maestro Villanueva fue suficiente para que los estudiantes entendieran, con un razonable optimismo, que había que profundizar en la revisión y renovación de las estructuras académicas, pues en toda la Universidad el proceso de transformación y cambio parecía indetenible.

Los estudiantes comenzaron entonces a cuestionar la falta de representatividad de las autoridades en el seno de la comunidad de Arquitectura. Y después de muchos intentos por activar un espacio para el diálogo y encontrar el rechazo sostenido por parte del decano Oscar Carpio y el Consejo de Facultad, un pequeño grupo de estudiantes y profesores se declararon en Asamblea Plenaria el 11 de junio de 1969, para iniciar —a escala de la comunidad— el proceso de renovación que se estaba produciendo simultáneamente en distintos espacios de la Universidad.

Las primeras decisiones de la Asamblea Plenaria, tomadas el 12 de junio de 1969, ratificaron las acciones ocurridas el día anterior, que consistieron en la ocupación del local del Departamento de Publicaciones para hacer uso de los recursos e informar adecuadamente a la comunidad de la Facultad y,

²⁴ Carlos Raúl Villanueva, *Textos escogidos*, FAU-UCV, Eds. del Centro de Documentación, Caracas, 1980.

posteriormente, la realización de una toma simbólica del Decanato de la Facultad de Arquitectura, declarando su clausura²⁵. El 13 de junio, la Asamblea decide organizarse en distintas comisiones para comunicar en las instancias académicas y gremiales los objetivos de la Renovación Universitaria²⁶.

Reactivamente, de acuerdo con una resolución del Consejo de Facultad, el decano Oscar Carpio suspende las actividades académicas el 19 de junio. No obstante, al día siguiente, el Consejo Universitario presidido por el rector Jesús María Bianco envía comunicación al decano para que reinicie las clases suspendidas por el Consejo de Facultad. El decano Carpio no atiende la instrucción del Consejo Universitario y le dirige una carta el 30 de junio al rector Bianco, reclamando su posición complaciente frente a los graves acontecimientos de la Facultad de Arquitectura. En la Asamblea Plenaria, mientras tanto, comienzan las deliberaciones de estudiantes y profesores rebeldes sobre cómo debe funcionar lo que era un nuevo concepto en la comunicación académica: las Unidades Docentes.

Dentro de los primeros objetivos de la ocupación de la Facultad está la necesidad de formar un cogobierno paritario entre estudiantes y profesores, y comenzar un proceso de transformación de la propia estructura funcional de la Facultad. La Renovación Académica en la Facultad de Arquitectura se definió entonces como «un proceso crítico de autocorrección continua», que permitiera mantener una constante revisión de la estructura docente, del proceso de enseñanza e investigación y de las formas de gobierno de la Facultad.

El 1.º de julio de 1969, después de veinte días de haberse organizado, estudiantes y profesores en Asamblea

²⁵ *Boletín n.º 1 de la Asamblea Plenaria*, del 12 de junio de 1969.

²⁶ *Boletín n.º 2 de la Asamblea Plenaria*, del 13 de junio de 1969.

Plenaria, se hace el anuncio de que el profesor Carlos Raúl Villanueva asume la condición de representante estudiantil frente a las autoridades universitarias²⁷. De esta manera, Villanueva preside una comisión que está conformada por Jesús Tenreiro, Federico Villanueva, Ana María Floreani, César Martín y Juan Pedro Posani, la cual lleva al Consejo Universitario la solicitud para que se declare en situación de «experimentalidad» a la Facultad de Arquitectura.

El 8 de julio de 1969, la Asamblea Plenaria responde al programa de opinión *Buenos Días*, en los siguientes términos:

El movimiento de Renovación de la Facultad Experimental de Arquitectura y Urbanismo se radicaliza. Las intervenciones explicativas de Oscar Carpio, Francisco Pimentel, Martín Vegas y Carlos Gómez resultan suficientemente importantes para robustecer el movimiento renovador, que cada día toma más conciencia y fuerza a través de sus mismos enemigos. Ante la frustración, la incapacidad y la formación de pésimos profesionales, solo se contentan con argumentos legalistas, que nos demuestran su alto grado de conocimiento de las leyes y su mínimo grado de conocimiento de la realidad del país. Preferimos y aceptamos al doctor Carlos Raúl Villanueva en nuestras filas como joven estudiante, porque su compromiso de maestro con el movimiento es renovador²⁸.

El 4 de agosto se aprueba el documento discutido en Asamblea Plenaria: *Principios y fundamentos legales de la Renovación Académica en la FAU*. Días después, el 12 de agosto, llega una comunicación del Consejo Universitario que

²⁷ *Boletín n.º 11 de la Asamblea Plenaria*, del 30 de junio de 1969.

²⁸ *Boletín n.º 13 de la Asamblea Plenaria*, del 8 de julio de 1969, pp. 591-592.

conmina al decano Carpio a convocar formalmente una asamblea de Facultad para discutir el tema de la Renovación. El decano Carpio se enfrenta al rector Bianco en una carta al Consejo Universitario, donde una vez más deplora la posición del rector frente a la crisis en la Facultad de Arquitectura.

Hay múltiples cartas de Villanueva y de otros dirigidas al decano Carpio para que asuma el diálogo y convoque a una asamblea. Asimismo, hay cartas dirigidas al rector Bianco, pidiéndole su intervención. No obstante, la posición de Carpio se hace cada vez más intransigente. El 23 de septiembre, la Asamblea Plenaria nombra una Comisión de Contacto con el decano Carpio, que es rechazada por este y el Consejo de Facultad. El 29 de septiembre, Carpio —en abierto enfrentamiento con el Consejo Universitario y la Asamblea Plenaria— llama al reinicio de clases el 1.º de octubre. La situación llega a un punto de máxima tensión y la Asamblea Plenaria, a través de los Consejos Consultivos Paritarios, desconoce las acciones del decano Carpio para reiniciar clases y decide declararse en reorganización permanente en el período de septiembre a diciembre de 1969²⁹.

El 2 de octubre, el Consejo Universitario y el rector Jesús María Bianco reconocen la pertinencia política de la Asamblea Plenaria, conformada por estudiantes y profesores de la Facultad de Arquitectura. Frente a esa realidad, el Consejo de Facultad y el decano Carpio derogan el llamado de inicio a clases y convocan a una Asamblea de Facultad, como las que tiene prevista la Ley de Universidades, para el viernes 3 de octubre a las 9:00 a. m.

²⁹ *Boletín n.º 22 de la Asamblea Plenaria*, del 1.º de octubre de 1969, pp. 640-641.

Ese fue un triunfo del movimiento de Renovación Universitaria; sin embargo, no se sabía en ese momento que era el principio del fin. Del 6 al 15 de octubre se realizaron las deliberaciones de la Asamblea, dirigida a regañadientes por el decano Carpio; las mismas condujeron a acuerdos, algunos de ellos insuficientes y sin profundidad.

El 29 de octubre, en las afueras de la Ciudad Universitaria de Caracas, ocurrieron fuertes protestas con motivo del asesinato del estudiante Luis Alberto Hernández en la cárcel de La Pica. El 31 de octubre, dos semanas después de las asambleas convocadas por Carpio, quedará para la historia de la Universidad Central de Venezuela la oscura sombra de su allanamiento por parte de los organismos represivos del gobierno de Rafael Caldera, mediante la Operación Canguro. Tres mil funcionarios policiales hicieron una ocupación «preventiva» de la Ciudad Universitaria de Caracas. Ese día violaron la autonomía universitaria que había postulado y defendido el rector Jesús María Bianco.

Oscar Carpio afirmó ante la prensa el 6 de noviembre que la intervención administrativa y policial de la UCV está plenamente justificada. Eso estimuló a que en el propio seno de la Facultad de Arquitectura se produjeran protestas en contra del decano, con pancartas del siguiente tenor: «¡Carpio, fuera ya!», «¡La Renovación es una rebelión justificada!», «¡Carpio, cómplice de la ocupación!», «¡Carpio, decano del allanamiento!», «¡Carpio, Go Home!».

En el contexto de la protesta estudiantil se identificó a cinco profesores que, aun teniendo una presencia pasiva en los acontecimientos, fueron responsabilizados por el decano Carpio de haber promovido las protestas que ocurrieron en la planta baja del edificio. El Consejo de Facultad decide entonces la expulsión de unos profesores que, apenas unas

cuantas semanas antes, habían ejercido papeles protagónicos en el proceso de Renovación Universitaria: José Miguel Menéndez, Augusto Tobito, Henrique Hernández, Ralph Erminy y Juan Pedro Posani. Se alegó en la expulsión que había suficientes “indicios” para presumir su participación en la protesta estudiantil. La medida se protestó y fue revocada unos meses después por el Consejo Universitario, que todavía era presidido por el rector Bianco.

El movimiento de Renovación Académica tuvo en la Facultad de Arquitectura expresión formal a través de veinticinco asambleas de estudiantes y profesores, con la convocatoria ampliada a empleados y egresados de la Facultad, que se recogieron en boletines informativos con fechas que van desde el 12 de junio al 15 de octubre de 1969. Sin embargo, esos veinticinco documentos no reflejan las angustias acumuladas, las frustraciones sufridas y, posteriormente, las expectativas no cumplidas de ese importante esfuerzo. Como balance habría que decir que, a pesar de que una de las consignas que acompañó el proceso de renovación y que señaló el camino a los estudiantes fue «Somos el poder y punto», el resultado no fue tan auspicioso. Hoy sigue siendo urgente otra Renovación.

Carlos Raúl Villanueva tuvo —en todo el conjunto de asambleas que se realizaron durante aquello que se llamó la Renovación Universitaria en la Facultad de Arquitectura— una presencia moralizante, que ha quedado registrada por muchos de los testigos de los acontecimientos y por la famosa fotografía de Henrique Vera, donde Villanueva aparece en la Asamblea levantando la mano en signo de apoyo y aprobación. Hay un documento manuscrito del propio Villanueva, del 18 de septiembre de 1964, algunos años antes de la Renovación, que explica la especial conexión que este desarrolló con la actividad docente y los estudiantes:

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, han correspondido ampliamente a lo que el país esperaba o necesitaba de ellos y muchos gozan de justo renombre aun fuera de la patria.

Carlos Raúl Villanueva
Caracas, 18/9/64

De manera que Villanueva, sorpresivamente, no solo respondió en ese capítulo de la historia de la Facultad mediante una posición de vanguardia, sino que adversó activamente la inercia institucional promovida por los factores más conservadores de la Facultad.

Villanueva, con esa participación en las asambleas del movimiento de Renovación desvirtuó la campaña que, a comienzos de la década de 1960, conspiró para que el maestro no asumiera la máxima autoridad de la Facultad. Después de la caída de Pérez Jiménez, desde el punto de vista de una parte del profesorado, se consideró que Villanueva, a pesar de haber recibido la distinción del recién instituido Premio Nacional de Arquitectura, no tenía los méritos académicos suficientes para llevar las riendas de la institución.

Juan Pedro Posani, como rebelde impenitente, en relación al Premio Nacional a Villanueva, comentó en un artículo de la revista *Punto*:

Hay que explicar y es tarea de la naciente crítica arquitectónica nacional, que el Premio a Carlos Raúl Villanueva es un premio a la calidad, madurez, audacia y globalidad de experiencias que la obra de este maestro latinoamericano representa, independientemente de los 63 años de su autor.

Para luego agregar:

Y, dicho sea de paso, resulta por lo menos extraño que, casi en el mismo momento que se le reconoce a Villanueva con este Premio su valor nacional, también se le excluya, con la mayor tranquilidad académica, de los órganos de Dirección de la Facultad de Arquitectura³⁰.

El caso es que un influyente sector de la Facultad entendió que la modernización de la institución estaba mejor representada por el conjunto de profesores que venían de formarse en universidades norteamericanas: como Julián Ferris, Víctor Fossi y Oscar Carpio, entre otros profesores quienes, consecutivamente, fueron los decanos que asumieron la dirección académica de la Facultad después de la caída de Pérez Jiménez, y que resultaron, invariablemente, cuestionados por el movimiento de Renovación Académica a finales de la década.

³⁰ Juan Pedro Posani, «Los premios clandestinos», en: *Punto*, n.º 13, Dirección de Extensión Cultural, FAU-UCV, Caracas, julio, 1963.

VI. Reflexión final

1. La modernidad como espejismo

Ante el fracaso de los instrumentos que planteaba la Carta de Atenas para la reconstrucción de la ciudad europea después de la Segunda Guerra Mundial, el octavo Congreso del CIAM¹, de 1951, y los tres congresos siguientes, que se dieron hasta su disolución en 1958, asumen los aspectos sociales del urbanismo, los valores de la ciudad tradicional europea y el hábitat humano como temas de reflexión para su necesaria reconsideración. Le Corbusier —como figura— y Sigfried Giedion —como secretario— ya no dirigían los encuentros ni la organización. El octavo Congreso, en particular, fue protagonizado por los arquitectos ingleses en un lugar próximo al norte de la ciudad de Londres, asumiendo como tema central «El corazón de la ciudad».

¹ CIAM: Congreso Internacional de Arquitectura Mundial.

En los años subsiguientes comenzaron a aparecer reacciones, cada vez más estructuradas, en la discusión europea en contra de la ciudad moderna y a favor de la ciudad tradicional, en el sentido de rescatar la idea de que la ciudad es un fenómeno de la cultura, en el marco de unas específicas coordenadas históricas y donde la modernidad —como espacio de ruptura con el pasado— es un espejismo, una falsa ilusión del capitalismo. En ese sentido, el veterano Ernesto Nathan Rogers y el joven Aldo Rossi, a finales de la década de 1950, escriben en la revista *Casabella-Continuitá* promoviendo, desde las claves que aportaba el racionalismo italiano, una nueva lectura entre tradición y modernidad, tratando de definir un territorio para la objetividad, la abstracción y la impersonalidad, asociado a una sensibilidad que abogaba por contrariar las motivaciones contingentes, personales y objetuales de los arquitectos.

A mediados de 1963, en la última conferencia de un conjunto de tres que dictó Carlos Raúl Villanueva en el Museo de Bellas Artes de Caracas, llamada «La ciudad del pasado, del presente y la del porvenir»², este hizo un recorrido histórico sobre lo que había sido, lo que era para ese momento y lo que debía ser la ciudad como «lugar efectivo de intercambio humano». Villanueva en la conferencia desarrolla conceptos que asumen la retórica moderna que evita señalar aquellos aspectos que remiten a la forma de lo urbano, al señalar: «Es una disciplina que tiene como principal objeto

² Las tres conferencias fueron publicadas en la revista *Punto*, n.º 46, 1972: «La arquitectura: sus razones de ser, las líneas de su desarrollo» (dictada el 28 de mayo de 1963), pp. 179-183; «Tendencias actuales de la arquitectura» (dictada el 13 de junio de 1963), pp. 184-188; y «La ciudad del pasado, del presente y la del porvenir» (dictada el 2 de julio de 1963), pp. 189-193.

la creación del medio social y biológico más cónsono para lograr el bienestar físico y espiritual del hombre. Trabajo moral y ético, más bien que uno de pura forma».

Luego confirma lo que parece ser una consigna de esa peculiar visión, eminentemente abstracta, sobre la ciudad, que dice «hay que recalcar que el urbanismo de hoy, como la misma arquitectura, se basa sobre un ideal social y no formal».

Ese año de 1963 salió publicado un artículo del propio Villanueva sobre «La arquitectura francesa», donde destaca la transformación de París que llevó a cabo el barón de Haussmann³, señalando la importancia y los particulares valores de la ciudad tradicional europea: las calles y avenidas, las plazas, los parques y jardines, el sistema de espacios públicos. No obstante, en ese mismo artículo, una vez más se adhiere al decálogo canónico de la vanguardia moderna, al expresar que

la época de los estetas había terminado: la arquitectura se encamina hacia nuevos senderos y nuevos postulados. Adaptar formas pasadas era falsear el sistema y negar su época; la arquitectura debía responder a una utilidad, a un fin, debía satisfacer la razón y llegar a su medio natural, es decir, al técnico, al social y al económico. Había que cubrir la brecha abierta entre la ciencia y la técnica por un lado y las artes por otro, o sea, entre la arquitectura y la construcción.

Villanueva se debatió, en los últimos años de su vida profesional, entre los valores de ciudad tradicional, de alguien que se había educado como arquitecto en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, con los cuales ordenó el espacio público de la urbanización de El Silencio (1943-1945) a través

³ Carlos Raúl Villanueva, «La arquitectura francesa», en: *Punto*, n.º 15, FAU-UCV, Caracas, noviembre, 1963.

de ejes, alineamientos y perfiles urbanos, y los valores de la ciudad moderna, con los que hizo las urbanizaciones del Plan Cerro Piloto del Banco Obrero (1952-1956) en Caracas, de acuerdo al instrumental abstracto, ambiguo, intangible e indeterminado, del urbanismo moderno.

2. Entre Violich y Rotival

La instalación del proyecto moderno en Venezuela, por parte de la potencia estadounidense, tuvo en Caracas, por obra y gracia del petróleo, un espacio para su confirmación y exaltación. Se trasplantó un modelo económico para la extracción de los recursos, así como los adecuados evangelios para su justificación ideológica. En el caso de Caracas, al igual que durante la colonización española, se definió una lógica para el funcionamiento de la ciudad hacia el interior y exterior del territorio, que trajo importantes transformaciones en la geografía donde ella se asienta. De esta manera, la ciudad fue abandonando las pretensiones explícitamente francesas, que habían comenzado con Guzmán Blanco desde 1870, para convertirse en un laboratorio de la vanguardia moderna.

En el período petrolero se confirmó la tradición arquitectónica norteamericana de posguerra, que está asociada al objeto. Esta entiende la ciudad como un escenario para el desarrollo del capital asociado a la dinámica inmobiliaria; en ese sentido, Francis Violich, planificador de formación californiana, en 1950 fungió como misionero que nos traía el modelo urbano norteamericano, que es —como ya sabemos— sin brillo, aburrido y desangelado.

A Maurice Rotival, quien era el promotor del urbanismo francés, esta modernización de acento norteamericano no lo tomó por sorpresa. El peso de su voz autorizada, que en 1939

acompañó al gobernador Elbano Mibelli a presentar el Plan Monumental ante el Concejo Municipal de Caracas, fue perdiendo progresivamente influencia, hasta que se convirtió en un quejido inaudible cuando tuvo que protestar porque la legación de Francia en Venezuela (embajador incluido) ni siquiera fue invitada en 1949 a la inauguración oficial de la primera etapa de la avenida Bolívar, que era toda de confección francesa.

Si nos obligáramos a ver la ciudad de Caracas como un escenario teatral, tendríamos que decir que Violich fue un personaje más tieso y hierático que Rotival. Él mismo hacía saber sus características centroeuropeas —croatas, para más señas— que, trasplantadas al medio californiano —distinto al territorio neoyorquino, donde las colonias europeas tuvieron mayor espacio y expresión—, se convertían en rasgos de una especie de militante del desarraigo. Teniendo como antecedente su condición de exiliado espiritual europeo, Violich quizás se impuso como objetivo sepultar el pasado caraqueño y de algunas otras ciudades latinoamericanas para construir una promesa de modernidad de claro sesgo norteamericano.

Rotival es descrito por Violich como un individuo de baja estatura y cabello largo⁴, de verborrea continua y extravagante, de gestos histriónicos y explosivos. Siendo un ideólogo del urbanismo europeo, Rotival, como si fuera un protagonista de la *Comedia francesa*, se hizo ciudadano norteamericano por conveniencia, ante la posibilidad de conseguir trabajo con el mismísimo Rockefeller. Y algo consiguió, ciertamente, no solo con el grupo de empresas del multimillonario; también se involucró, por su influencia, con el diseño del casco central de la ciudad de New

⁴ J. J. Martín Frechilla, «Entrevista a Francis Violich», *Diálogos reconstruidos para una historia...*, *ibid.*, p. 137.

Haven y con algunas responsabilidades académicas en la Universidad de Yale.

En el contexto de las actuaciones de estos dos personajes, Rotival y Violich, el idealista y el pragmático, se estructuró la Caracas moderna. Entre ellos se dibuja un arco donde se expresaron las contradicciones del propio Villanueva, quien llegó a Venezuela con su formación europea y tuvo que ir despojándose de manera progresiva de algunas de sus convicciones, para encajar profesional e ideológicamente en el torbellino que ocurrió en Caracas durante aquellos años petroleros de ocupación norteamericana.

3. *Our architects?*

En 2017, el capítulo venezolano de la organización DoCoMoMo (Documentación y Conservación de la Arquitectura y el Urbanismo del Movimiento Moderno) presentó la muestra *Our Architects: arquitectura norteamericana en Caracas, 1925-1975*⁵. Los curadores ofrecieron una selección de arquitecturas de factura estadounidense, materializada en una exposición fotográfica y documental que estuvo acompañada por hermosas maquetas ejecutadas por estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela⁶.

En la presentación del catálogo de la exposición se nos hace saber —como si de algún descubrimiento importante se tratara— que, a diferencia de la migración española e italiana que llegó a Venezuela concentrada en la idea de traer a la familia o de hacerla aquí en el Nuevo Mundo, la norteamericana

⁵ La exposición se realizó entre el 25 de julio y el 1.º de octubre de 2017, en los espacios del Trasncho Cultural de Caracas.

⁶ Maquetas bajo la guitura del profesor Víctor Sánchez Taffur.

fue una migración que no llegó para quedarse. Nos explica el texto de la curaduría que la venida de los técnicos norteamericanos a Caracas no definió ningún tipo de arraigo con el territorio, que no fuera aquel que se podía generar en visitas técnicas apresuradas (sobre todo, vinculadas al negocio petrolero), sin compromisos sensibles y emocionales con el país y la gente. No era necesaria una explicación adicional, pero el texto puntualiza penosamente que los arquitectos, los ingenieros, los profesionales y los contratistas, en general, venían cual *jungle cowboys* a esta *booming capital city* en los vuelos de Pan American World Airlines para quedarse, primero, desde 1942, en el Hotel Ávila, y luego, desde 1953, en el Hotel Tamanaco, contemplando la ciudad y su valle, *under the stars*.

Las arquitecturas que se exhibieron en la muestra son, sin duda alguna, emblemáticas de la hegemonía política, comercial y cultural de Estados Unidos durante medio siglo, que fue el período de explotación petrolera de mayor intensidad: desde 1925, cuando se descubrió el gran potencial petrolero venezolano, hasta 1975, cuando se produjo la nacionalización de la industria por parte del Estado venezolano.

En la muestra no hubo intención de desarrollar puntos de vista críticos sobre aquello que hemos identificado como la producción del espacio moderno caraqueño. No solo fue meramente descriptiva, sino que tuvo objetivos explícitamente laudatorios respecto a una arquitectura que lamentablemente no siempre estuvo interesada en un diálogo con el lugar. Es decir, se trató de una exhibición de objetos arquitectónicos que se presentaron sin vinculación con el modelo de ciudad en cual se insertaron; siendo, como sabemos, tanto el Plan Regulador de Francis Violich como el Plan Arterial de Robert Moses, los instrumentos de factura norteamericana que en esa etapa de nuestra historia definieron el carácter fragmentario, rentista y especulativo del urbanismo de nuestra ciudad.

Para aquellos que tenemos la convicción de que los espacios de la arquitectura y la ciudad son territorios para la exploración disciplinar asociada a nuestra geografía y a nuestra identidad cultural, identificamos en la muestra de arquitectura norteamericana algunas excepciones de edificios que hoy forman parte de nuestro acervo cultural contemporáneo. Por ejemplo, el edificio de la empresa holandesa Shell (1949), en San Bernardino, al final de la avenida Vollmer, es un hermoso ejemplo de arquitectura corporativa, diseñado por el norteamericano Charles Dale Badgeley; el edificio de oficinas para una sucursal del Banco Unión (1953), en Sabana Grande, es una sensible respuesta al clima y al entorno urbano, diseñado por el también norteamericano Emile Vestuti; el edificio del hipódromo La Rinconada (1959) es una brillante referencia de edificio público para el trópico, diseñado por el arquitecto norteamericano Arthur Froehlich; los edificios de vivienda Farallón y Centinela (1965), en el sector Bello Monte, al lado de Sabana Grande, son un excelente ejemplo de arquitectura residencial multifamiliar en nuestro contexto caraqueño, diseñado por Ernesto Fuenmayor y Manuel Sayago, con las pautas arquitectónicas ofrecidas por el norteamericano, de origen alemán, Marcel Breuer.

Si hay algún apelativo que incomoda en la muestra sobre arquitectura con acento norteamericano en Caracas —porque no parece ingenuidad de los curadores— es el que hace referencia al nombre de la exposición misma: *Our Architects*; es decir, «nuestros arquitectos», en inglés, en el original. En ese sentido, como quiera que nos negamos a creer que la voz del hablante sea la del propio Departamento de Estado norteamericano, suponemos que los organizadores de la muestra, en ausencia de una visión crítica, terminaron desplazando torpemente los intereses institucionales de DoCoMoMo, capítulo

Venezuela, por los de la Embajada norteamericana en Caracas, porque los arquitectos, los de la modernidad caraqueña, aun siendo parte de una realidad colonial petrolera, son sobre todo aquellos arquitectos —de aquí o de cualquier parte— cuyas piezas arquitectónicas forman parte de un repertorio que asociamos a una conciencia de resistencia ambiental y cultural.

Son, por ejemplo, Maurice Rotival y Cipriano Domínguez con las Torres de El Silencio (1954); es Carlos Raúl Villanueva con su conjunto de la Plaza Cubierta y el Aula Magna, en la Ciudad Universitaria de Caracas (1954); es Fruto Vivas con la cubierta del Club Táchira (1955), en Colinas de Bello Monte. Y en los años subsiguientes, es también Jimmy Alcock con el edificio Altolar (1965), en Colinas de Bello Monte; es Gustavo Legórburu con el Ateneo de Caracas (1979), en Los Caobos; es Oscar Tenreiro con la Plaza Bicentenario (1983), frente al Palacio de Miraflores; es Carlos Gómez de Llarena con el Centro Comercial San Ignacio (1998), en La Castellana; es Edwing Otero con la Plaza de Los Palos Grandes (2011), en Chacao; es Farruco Sesto con el Mausoleo (2012), en el Foro Libertador; son Carlos y Lucas Pou con el Hospital Cardiológico Infantil (2006) y la Villa del Cine (2006), en la urbanización Montalbán y en la autopista Mariscal de Ayacucho, en Guarenas, respectivamente.

4. Eclecticismo y vanguardia en Villanueva

La versión de Juan Pedro Posani en *Caracas a través de su arquitectura*⁷, con relación a la aproximación de Villanueva a los cánones «modernos», maneja la idea que esta se dio a través

⁷ G. Gasparini y J. P. Posani, *op. cit.*, p. 366.

de una estrategia por posponer las formas explícitamente de vanguardia, frente a una sociedad que no tenía las herramientas adecuadas para su comprensión. Posani afirma:

Sus obras eclécticas son el resultado de la presión y de la impermeabilidad del ambiente. Aplicando, sobre bases individuales, una verdadera «táctica cultural», Villanueva aplaza así la batalla hasta el momento en que la relación de fuerzas sea favorable a los intereses de la arquitectura moderna.

En contraste con esa actitud que le atribuye Posani a Villanueva, se encuentra el caso de Cipriano Domínguez, que fue un militante comprometido con los valores de la vanguardia moderna y nunca accedió a atenuar su mensaje en la arquitectura mediante lenguajes historicistas o académicos. En ese sentido, yo prefiero entender al Villanueva anterior a la década de 1950, haciendo un paralelismo con la flexibilidad doctrinaria del arquitecto de origen español Manuel Mujica Millán, que fue el que desarrolló el proyecto de remodelación del Panteón Nacional, en el año de 1929, en un estilo, digamos, neohispano, e inmediatamente después, en 1932, introdujo, con la quinta Las Guaycas, la primera construcción con lenguaje moderno en Venezuela. De esta manera, Mujica Millán y el Villanueva de aquellos años, solo asumieron la causa moderna como una herramienta estilística y no como un conjunto de postulados ideológicos.

Con relación a una profundización de la conciencia proyectual de Villanueva, efectivamente, identificamos que hay una transformación a partir de la materialización del Estadio Olímpico de la Ciudad Universitaria, entre 1949 y 1950, cuando se produce un cambio en la manera de transitar por la mecánica creativa, que no tiene regreso a fórmulas eclécticas. En

ese sentido, también es posible constatar los asombrosos cambios que se producen en la manera de diseñar de Villanueva, desde las aspiraciones neoclásicas del Museo de Bellas Artes, de 1936, hasta la ampliación del mismo museo, treinta y cinco años después, donde los elementos prefabricados y postensados en sitio, asumen la expresión «brutalista» de la nueva pieza; Asimismo, también podemos identificar la transformación en la manera de proyectar que ocurre, desde el Pabellón de Venezuela en París, de 1937, ejecutado de acuerdo con los cánones conservadores del momento, hasta el Pabellón de Venezuela en Montreal, de 1967 que, como continuación temática del primero, se concreta en la expresión abstracta y «minimalista» de tres cubos de impactante colorido.

Ese extraordinario trayecto por donde transita la arquitectura de Villanueva tiene escasos antecedentes en la historia de la arquitectura del Movimiento Moderno. En las nociones tipológicas de esos edificios, museo y Pabellón, es posible identificar una evolución que solamente otorgan los años de trabajo y una maduración lograda por la conciencia compleja de un gran creador. Son hermosos contrastes que funcionaron adecuadamente en la dimensión objetual de la arquitectura. Sin embargo, esa misma dimensión creativa de Villanueva no tuvo escenarios tan favorables ni tan exitosos en su aproximación a lo urbano. La atención que tuvo sobre el espacio público y la armonización formal con el contexto del proyecto de El Silencio (1945), que se diseñó dentro de los cánones modernos, pero con aplicaciones eclécticas en los portales y corredores, no estuvo presente en las urbanizaciones del Plan Cerro Piloto (1953-1957) donde, desde una idea de ciudad fragmentada y de suburbios, se eliminó cualquier vestigio histórico preexistente y se vulneró la continuidad de los tejidos urbanos. Eso tiene su explicación, probablemente, en el conocimiento amplio y profundo de Villanueva de

las tipologías arquitectónicas que se estaban usando para la reconstrucción, después de la Guerra, en las periferias de algunas ciudades europeas; así como en las presiones que existieron en nuestro ámbito político, para cumplir con lo que el estatuto tecnocrático llamó, demagógicamente, «la batalla contra el rancho».

5. La Caracas de Villanueva

En el contexto de una planificación urbana hecha al calor de una modernización acelerada, los distintos planes, que no fueron pocos, nunca contemplaron articularse entre ellos. Por una parte, se formuló el Plan Monumental de Caracas, de Rotival, de 1939, donde se estableció la segregación de usos y clases sociales, así como también se confirmó el sistema de avenidas que atravesarían el casco histórico de la ciudad, desde finales de los años cuarenta en adelante. Por otra parte, y a partir de 1948, se define el Plan Arterial de Robert Moses, donde se trazaron las pautas iniciales de las autopistas, distribuidores y túneles que estructuraron el complicado sistema de funcionamiento de la ciudad. Y, finalmente, en 1951, se diseñó el Plan Regulador que, coincidiendo con los intereses económicos del negocio inmobiliario, se instalaron las condiciones para que los nuevos desarrollos transformaran, radical y progresivamente, el parcelario de origen hispano del casco histórico, así como las haciendas de producción agrícola que ocupaban el resto del espacio geográfico del valle.

De esta manera, con el Plan Regulador se eliminó la Ordenanza de Policía Urbana, que había sido un instrumento que no solamente orientó los proyectos de las arquitecturas de la Urbanización de El Silencio, sino también, a través de sus instrumentos normativos, se definieron otros excelentes

ejemplos de arquitectura residencial en el tejido central de la ciudad, como el Edificio París (1948), de Luis Malaussena, en La Candelaria, y el edificio Páez (1949), de Gustavo Wallis, sobre la avenida Urdaneta.

Las Ordenanzas de Zonificación de Violich, que sustituyeron las de Policía Urbana, desde 1952, regulaban muy bien el precio de la tierra, pero escasamente la forma de los edificios. Desde ese momento, la transformación material de la ciudad de Caracas, ha estado asociada a la determinación numérica de unos índices porcentuales abstractos —de la construcción y de la ubicación en sitio—, que el área que cada parcela aporta al conjunto urbano. En los hechos se decidió cambiar el ordenamiento morfológico, que había producido un modelo de ciudad moderna que definía el espacio público a través de perfiles urbanos y alineamientos, que favorecían los intereses colectivos, por un ordenamiento abstracto de las inversiones inmobiliarias, que favorecen a los intereses particulares.

Ese proceso de producción del espacio moderno fue mucho más acentuado y con mayores consecuencias en la ciudad de Caracas que, en cualquier otra ciudad capital latinoamericana, sobre todo porque en el contexto de la élite caraqueña no solamente no hubo resistencias al cambio, sino, más bien, hubo entusiastas adhesiones. Por esa razón, la defensa del patrimonio construido, que fue un tema central en las preocupaciones de Villanueva, era y sigue siendo un desafío de características quijotescas. En ese sentido estimamos que pedirle a Villanueva, o a cualquier arquitecto de su generación, que contrariara el plan de Violich, por el carácter erosivo que tenía y sigue teniendo sobre el patrimonio, o por las arquitecturas desordenadas que ha promovido y promueve, o por la calidad de las arquitecturas adocenadas que han construido y siguen construyendo la mayoría de los

promotores inmobiliarios, era lo mismo que pedirle que confrontara la visión hegemónica norteamericana y los intereses del sector económico local que, desde finales de la década de 1920, trabajaban en la idea de la ciudad como negocio.

6. El caos de la Caracas moderna

El diario *El Nacional* publica, el 22 de mayo de 1972, una entrevista a Carlos Raúl Villanueva, que tenía como propósito inicial acompañar una muestra de arte moderno, de la colección privada del propio Villanueva, que presentaba en el Museo Bellas Artes de Caracas. La entrevista se convierte, inadvertidamente, en una entrevista sobre las causas del caos urbano de la ciudad de Caracas. De hecho, el periodista titula la entrevista con la respuesta del propio interpelado: «¡La falta de planificación ha originado el caos urbanístico de Caracas!».

Seguidamente, a esa respuesta, Villanueva agrega: «Una ciudad no solo está formada por calles y edificios (...) hay que tomar en cuenta también a sus habitantes: su contenido humano, su cultura».

La viuda de Carlos Raúl Villanueva, Margot Arismendi, algunos años después, dice:

Con el caos de Caracas no hay urbanista que pueda. Carlos, que había estudiado en París en 1937, decía que urbanismo sin autoridad y disciplina era imposible porque en una ciudad donde cada quien hace lo que le parece, no puede haber urbanismo. (...) Por eso a tu abuelo le parecía un horror el crecimiento desmedido de Caracas⁸.

⁸ A. Villanueva, *op. cit.*, p. 265.

Más adelante añade que: «esos cambios tan drásticos en apenas cincuenta años lo hacían repetir una y otra vez que en Venezuela pasamos demasiado rápido de la mula al avión, tan rápido que no supimos estar preparados»⁹.

No obstante, hay que señalar que ese caos caraqueño al que se refiere Villanueva, que confirma el testimonio de Margot, su viuda, no es producto de la falta de planificación (porque planificación hubo y mucha), como tampoco es producto de la indisciplina: ese caos es el resultado del conjunto de las decisiones ejecutivas que se fueron tomando y de la acumulación de planes que se hicieron sobre la ciudad, que cristalizaron en el Plan Regulador de Caracas.

Juan José Martín Frechilla nos dice:

Para bien o para mal, la Caracas que tenemos (...) es la que propusieron Jacques Lambert y Maurice Rotival en 1939, junto con Carlos Raúl Villanueva, Carlos Guinand, Leopoldo Martínez Olavarría, ayudado por Juan Bernardo Arismendi, Luis Roche, Diego Nucete Sardi, Alberto Vollmer, Reinaldo Herrera Uslar, Alfredo Rodríguez Llamozas... Es la Caracas que sería confirmada en su estructura vial y en las coordenadas de localización de los grupos sociales y de los usos en el Plan Regulador de 1951 con la misma participación de los mismos personajes y otros nuevos¹⁰.

Ángel Ramos Giugni, en una de las últimas entrevistas que probablemente le hicieron a Villanueva, antes de su fallecimiento¹¹, le plantea: «Es un hecho cierto que la población de Caracas ha ido emigrando hacia sus alrededores, buscando

⁹ *Ibid.*, p. 282.

¹⁰ Martín Frechilla, *op. cit.*, p. 24.

¹¹ Carlos Raúl Villanueva fallece el 15 de agosto de 1975.

mayor tranquilidad y silencio. ¿Considera usted a Caracas como una ciudad inhumana para vivir en ella?». Siendo por muchos años testigo de un proceso urbano como el de Caracas, explosivo y desarticulado, Villanueva ofrece una respuesta que no tiene dobleces: «Caracas está construida en un valle angosto sin el menor sentido de urbanismo, por este motivo se hace difícil vivir en ella». Luego prosigue en el análisis: «En época de la Colonia existían grupos de familia que conservaban vínculos de amistad dentro del área de construcción de una manzana, luego se pasaba a la parroquia y de allí a la ciudad y a las relaciones interregionales. Esto permitía una vida humanizada».

Villanueva finaliza su análisis con unas palabras conclusivas: «Ahora la manera de construir no es urbana y esto nos viene de la influencia de los ingleses y norteamericanos. No ocurre así en París donde la gente vive, trabaja y se divierte en la ciudad»¹².

Es así como en su búsqueda incesante por conectarse con los valores de la identidad venezolana, y en su propósito de ubicarse como un defensor del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Caracas, por primera vez identifica y confirma las razones profundas de por qué los postulados modernos que estimulan esa ciudad de suburbios no funcionan a la hora de hacer mejores ciudades, entendiendo que la modernización de Caracas había ocurrido en el contexto de esa peculiar idea de progreso del capitalismo de sesgo inglés y, a la postre, norteamericano.

¹² Ángel Ramos Giugni, «Entrevista a Carlos Raúl Villanueva», en *12 pintores y críticos de arte*, Ed. del Consejo Municipal del Distrito Federal, Caracas, 1976, pp. 73-88.

Bibliografía

Libros

- ALVARADO, Lisandro *et al.* (2021). *Cesarismo Democrático. Laureano Vallenilla Lanz. A cien años de un gran libro. Entre el debate político y la crítica historiográfica 1919-2019*, Caracas, Universidad Metropolitana.
- BETANCOURT, Rómulo (2007). *Venezuela, política y petróleo*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello-Fundación Rómulo Betancourt.
- CARABALLO, Ciro (1991). «Los últimos días de aquella de los techos rojos, o los “planes” antes del “plan”», en *1939/1989, Un plan urbano para Caracas*, Caracas, Ediciones Instituto de Urbanismo, FAU-UCV, pp. 49-72.
- COLMENARES, Abner (2003). *El Aula Magna y la síntesis de las artes*, Caracas, Dirección de Cultura-UCV.
- DE SOLA, Ricardo (1988). *Urbanización El Silencio. Crónica. 1942-1945*, Caracas, Ediciones del Instituto Nacional de la Vivienda.
- _____ y Paulina Villanueva (2007). *Crónica. Tres cubos en Montreal, Villanueva*, Caracas, Fundación Villanueva-Ediciones Armitano.
- DEMBO, Nancy (2011). *La tectónica en la obra de Carlos Raúl Villanueva: aproximación en tres tiempos*, Caracas, CDCH, FAU-UCV.

- GASPARINI, Graziano y Juan Pedro Posani (1969). *Caracas a través de su arquitectura*, Caracas, Fundación Fina Gómez.
- GASPARINI, Marina et al. (1991). *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela-Monte Ávila Editores.
- GONZÁLEZ CASAS, Lorenzo (2005). «Nelson A. Rockefeller y la modernidad venezolana: Intercambios, empresas y lugares a mediados del siglo XX», en *Petróleo nuestro y ajeno. La ilusión de modernidad*, Juan José Martín Frechilla y Yolanda Texera Arnal (comps.), Caracas, Ediciones del Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Universidad Central de Venezuela, pp. 172-211.
- HERNÁNDEZ DE LASALA, Silvia (2006). *En busca de lo sublime. Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*, Caracas, Ediciones del Rectorado, Universidad Central de Venezuela.
- HITCHCOCK, Henry Russel (1955). *Latin American Architecture, since 1945*, Nueva York, Ediciones del Museo de Arte Moderno (MoMA).
- LE CORBUSIER (1985). *Obras completas*, vol. 7, Zúrich, Ediciones Girsberger.
- LÓPEZ MAYA, Margarita (1996). *EE.UU. en Venezuela, 1945-1948: Revelaciones de los archivos estadounidenses*, Caracas, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Universidad Central de Venezuela.
- MARTÍN FRECHILLA, Juan José (1994). *Planes, planos y proyectos para Venezuela: 1908-1958 (Apuntes para una historia de la construcción del país)*, Caracas, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Universidad Central de Venezuela.

- _____ (2004). *Diálogos reconstruidos para una historia de la Caracas moderna*, Caracas, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Universidad Central de Venezuela.
- _____ (2007). *De vientos a tempestades. Universidad y política a propósito de la Renovación Académica en la Escuela de Arquitectura*, Caracas, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Universidad Central de Venezuela.
- PÉREZ RANCEL, Juan José (2009). *Carlos Raúl Villanueva*, Biblioteca Biográfica Venezolana, vol. 108, Caracas, Ediciones de *El Nacional*.
- PICÓN SALAS, Mariano (2012). «La aventura venezolana», *Suma de Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- PINTÓ, Maciá (2013). *Villanueva. La síntesis. Volumen II*, Caracas, Fundación Villanueva.
- _____ y Paulina Villanueva (2000). *Villanueva*, Sevilla, Editorial Tanais Arquitectura.
- PIÑÓN PALLARÉS, Helio (2004). *Arte abstracto y arquitectura moderna*, Caracas, Ediciones FAU-UCV.
- RAMOS GIUGNI, Ángel (1976). *12 pintores y críticos de arte*, Caracas, Ediciones del Concejo Municipal del Distrito Federal.
- SULLIVAN, William M. (1992). «Situación económica y política durante el período de Juan Vicente Gómez», en Miguel Izard *et al.*, *Política y economía en Venezuela 1810-1991*, Caracas, Fundación John Boulton.
- VILLANUEVA, Adriana (2003). *Margot: Retrato de una caraqueña del siglo XX*, Caracas, Fundación Polar.
- VIOLICH, Francis (1944). *Cities of Latin America, Housing and Planning to the South*, Nueva York, Editorial Reinhold.

Revistas

- ARISMENDI DE VILLANUEVA, Margot *et al.* (1989, octubre). «La significación de Carlos Raúl Villanueva», en: *Talleres*, Unidad de Arte del Centro Interdisciplinario de Investigaciones Teóricas-Instituto Internacional de Estudios Avanzados (IDEA), Caracas, pp. 11-23.
- BRIZUELA, Jean Carlos (2017, mayo-agosto). «Un provinciano en la Universidad de Caracas. Apuntes en torno al contexto familiar y a la formación médica de Laureano Villanueva», en: *Fermentum*, vol. 27, n.º 79, Mérida (Ven.).
- CIHE, FAU-UCV (1967, octubre). «Encuesta: Caracas, historia y arquitectura», *Boletín n.º 8*, Caracas, CIHE, FAU-UCV.
- DEMBO, Nancy (2002). «Consideraciones tectónicas sobre la obra de Carlos Raúl Villanueva», en: *Tecnología y Construcción*, vol. 18, n.º II, Caracas.
- MARTÍN FRECHILLA, Juan José (2007, enero-junio). «Al norte y al este de El Paraíso. Urbanismo y formación disciplinar en la Universidad Central de Venezuela hasta 1975», en: *Urbana*, n.º 40, Caracas, Instituto de Urbanismo, Universidad Central de Venezuela.
- _____ (1993, mayo-agosto). «El urbanismo francés en Venezuela de 1936 a 1950 (Rotival y Lambert en una historia de gestiones diplomáticas, contratos y zancadillas)», en: *Estudios demográficos y urbanos*, 23, vol. 8, n.º 2, Centro de Estudios Demográficos y Urbanos, El Colegio de México, México D. F., pp. 377-413.
- MEZA, Beatriz (2014, septiembre-diciembre). «Gestión estatal de la vivienda en Venezuela: el Plan Nacional (1951-1955)», en: *Cuadernos del Cendes*, vol. 31, n.º 87, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

- _____ (2016). «El Taller de Arquitectura, una dependencia técnica del Banco Obrero en Venezuela», en: *Tecnología y Construcción*, vol. 32, n.º II, Caracas.
- NEGRÓN VALERA, José de Jesús (2007, septiembre-diciembre). «Saber y poder: El proceso de renovación universitaria en la Universidad Central de Venezuela (1967- 1970)», en: *Boletín Antropológico*, vol. 25, n.º 71, Mérida, Universidad de los Andes.
- POSANI, Juan Pedro (septiembre, 1966). «El eclecticismo criollo», en: *Boletín*, n.º 6, Caracas, Ediciones del CIHE, FAU-UCV.
- _____ (1963, julio). «Los premios clandestinos», en *Punto*, n.º 13, Caracas, Dirección de Extensión Cultural, FAU-UCV.
- VICENTE, Henry (2010, julio-agosto). «Cipriano Domínguez, entre lo moderno y lo memorable», en: *Entre Rayas. La Revista de Arquitectura. 65 años de la creación de la SVA*, n.º monográfico, Caracas, Lorenzo González Casas y Henry Vicente Garrido (edts.).
- VILLANUEVA, Carlos Raúl (1963, noviembre). «La arquitectura francesa», en: *Punto*, n.º 15, Caracas, Dirección de Extensión Cultural, FAU-UCV.
- _____ (1965, diciembre). «Hablando de Le Corbusier», en: *Punto*, n.º, Caracas, Dirección de Extensión Cultural, FAU-UCV.
- _____ (1972). «La arquitectura: sus razones de ser, las líneas de su desarrollo» (conferencia dictada el 28 de mayo de 1963), en: *Punto*, n.º 46, Caracas, Dirección de Extensión Cultural, FAU-UCV.
- _____ (1972). «Tendencias actuales de la arquitectura» (conferencia dictada el 13 de junio de 1963), en: *Punto*, n.º 46, Caracas, Dirección de Extensión Cultural, FAU-UCV.

- _____ (1972). «La ciudad del pasado, del presente y la del porvenir» (conferencia dictada el 2 de julio de 1963), en: *Punto*, n.º 46, Caracas, Dirección de Extensión Cultural, FAU-UCV.
- _____ (1980). *Textos escogidos*, Eds. del Centro de Documentación, FAU-UCV, Caracas.
- VIOLICH, Francis (1957). «El proceso de la planificación», en: *A, Hombre y Expresión*, n.º 3, Caracas, s/p.

Trabajos académicos

- GONZÁLEZ CASAS, Lorenzo *et al.* (2011). «Enrique García Maldonado: entre el olvido y la persistencia de la modernidad venezolana», Ponencia en la Trienal de Investigación, Caracas, FAU-UCV.
- POLITO, Luis (1996). *Las quintas de Manuel Mujica Millán y Carlos Raúl Villanueva alrededor de los años 30*, Tesis de Maestría en Historia de la Arquitectura, Caracas, FAU-UCV (mimeo).
- RAUSEO, Newton (2017). *Producción, gestión y morfología en los procesos de urbanización en Venezuela desde la modernidad del siglo XX. Contribución para un estudio crítico*, Trabajo de ascenso a Titular, Caracas, FAU-UCV.

Prensa

- s/A (1951, 31 de enero). «Contendrá reglamentación vital para desarrollo urbano de Caracas, así lo dice el edil Carlos Raúl Villanueva, uno de los autores del proyecto de Ordenanza», *El Universal*, Caracas.

ORTEGA, Kalinina (1953, 3 de diciembre). «Le trabajo al gobierno sin nombre y apellido», *El Nacional*, Caracas, C. VI.

Páginas web

- BURELLI, Guadalupe (2009, 23 de septiembre). «Entrevista a Graziano Gasparini», en *Prodavinci* [revista digital]. Disponible en: <<https://prodavinci.com/graziano-gasparini-1924-2019-el-historiador-de-la-arquitectura-colonial-venezolana-1/>>. (Consulta: diciembre de 2022).
- MEZA, Beatriz (2008). «Visita guiada del 1.º de octubre de 2008, en el contexto de la Semana Internacional de Investigación Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2008». Disponible en: <<https://www.fau.ucv.ve/preconpat2008/visita02.pdf>>. (Consulta: noviembre de 2022).
- POSANI, Juan Pedro (2018, 10 de octubre). «CRV», *El viejito inquieto* [blog]. Disponible en: <<https://juanpedroposani.wordpress.com/2018/10/>>. (Consulta: noviembre de 2021).
- _____ (2019, 5 de abril). «El “doctor” Villanueva», *El viejito inquieto* [blog]. Disponible en: <<https://juanpedroposani.wordpress.com/2019/04/>>. (Consulta: noviembre de 2021).
- ROJAS OLAYA, Alí (2020, 16 de noviembre). «Simón Rodríguez: el arte de escribir», *Revista La Comuna. Periodismo Partidario* [revista digital]. Disponible en: <<https://cuatrof.net/papelytinta/simon-rodriguez-el-arte-de-escribir>>. (Consulta: 23 de marzo de 2022).

- TORRENT, Horacio (2021, 29 de septiembre). «Latin American Architecture, since 1945. Recepción crítica» [video], You Tube, PPGAU FAU (canal del Posgrado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Mackenzie). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SdTLJtFra5k&t=5414s>. (Consulta: 6 de junio de 2023).
- FAC (2017, 20 de abril). «Textos fundamentales. Carlos Raúl Villanueva. Caracas a tres tiempos, *Fundación Arquitectura y Ciudad* [blog]. Disponible en: <<https://fundaayc.wordpress.com/2017/04/02/textos-fundamentales-3/>>. (Consulta: 22 de diciembre de 2021).
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis (2000, 31 de diciembre). «Carlos Raúl Villanueva, obras del centenario», *Arquitectura Viva* [web]. Disponible en: <<https://arquitecturaviva.com/libros/carlos-raul-villanueva>>. (Consulta: 21 de marzo de 2022).
- s/A. «El arte cinético y abstracto de Alejandro Otero», *Venezolanos Ilustres* [revista digital]. Disponible en: <<https://venezolanosilustres.com/ediciones/ano-3/edicion-3-21-agosto-2021/arte-cinetico-abstracto-alejandro-otero/>>. (Consulta: 19 de mayo de 2022).

ARCHIVO PRIVADO HENRIQUE VERA HERNÁNDEZ

Boletines de la Asamblea de Renovación Académica:

- Boletín n.º 1*, 12 de junio de 1969.
Boletín n.º 2, 13 de junio de 1969.
Boletín n.º 10, 30 de junio de 1969.
Boletín n.º 11, 30 de junio, 1969.
Boletín n.º 13, 8 de julio de 1969.
Boletín n.º 22, 1.º de octubre de 1969.

Índice

I. Introducción

- | | |
|--|----|
| 1. El impulso moderno en Venezuela | 11 |
| 2. Caracas antes del <i>boom</i> petrolero | 15 |
| 3. Laureano y Carlos Antonio: el abuelo y el padre | 17 |
| 4. Villanueva en París | 22 |
| 5. La llegada a Venezuela | 26 |

II. La década de 1930

- | | |
|--|----|
| 1. Las urbanizaciones y el vehículo automotor | 38 |
| 2. Arismendi: el urbanizador de la Caracas moderna | 41 |
| 3. La Casa n.º 37 y Jacques Tati | 43 |
| 4. Los Museos y el Pabellón de Venezuela en París | 45 |
| 6. El Plan Rotival: el último suspiro francés en Caracas | 55 |
| 7. ¿El Liceo Caracas o la Escuela Gran Colombia? | 60 |

III. La década de 1940

- | | |
|---|-----|
| 1. La norteamericanización del país | 68 |
| 2. Villanueva y la controversia de «El Silencio» | 72 |
| 3. El triple papel de Villanueva en la Ciudad Universitaria | 79 |
| 4. La turbulencia política | 84 |
| 5. Las Torres de la avenida Bolívar | 87 |
| 6. El VI Congreso Panamericano de Arquitectos | 90 |
| 7. Villanueva y la «Pardo- <i>strasse</i> » | 98 |
| 8. Para no perder la identidad | 104 |

IV. La década de 1950

1. La Casa Caoma	114
2. El Plan Regulador de Violich	117
3. El Plan Cerro Piloto: ¿batalla contra el rancho?	125
4. La razón tropical en Villanueva	131
5. La integración de las artes con la política	138
6. El Aula Magna y la identidad nacional	141
7. La visita de Henry-Russell Hitchcock	147
8. La abstracción espacial versus la retórica del objeto	153

V. La década de 1960

1. El libro de Sibyl Moholy-Nagy	164
2. Villanueva y su <i>ghost writer</i>	167
3. Las Notas Docentes	173
4. La encuesta del boletín del CIHE	177
5. Los tres cubos de Montreal	193
6. La ampliación del Museo de Bellas Artes	197
7. Villanueva y el movimiento de Renovación Académica	198

VI. Reflexión final

1. La modernidad como espejismo	211
2. Entre Violich y Rotival	214
3. <i>Our architects?</i>	216
4. Eclecticismo y vanguardia en Villanueva	219
5. La Caracas de Villanueva	222
6. El caos de la Caracas moderna	224

Bibliografía

227

*Villanueva y Caracas en la modernidad
petrolera venezolana. 1930-1970*

Se imprimió en el mes de junio de 2024
en la Imprenta Bicentenario de Carabobo
Caracas, Distrito Capital, Venezuela
Son 200 ejemplares



