

A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

ARQUITECTURA Y MAESTROS: REVISITANDO A LE CORBUSIER



N.08/5 JULIO 2018

[A. GUIDO/M. C. BLANC] [A. MOLINÉ] [A. L. KLOTZMAN / M. SALERNO] [O. FATIGATO] [A. BENOIT] [J. NUDELMAN]
[G. SCAVUZZO] [P. M. MARTINELLI] [C. CANDIA] [C. GALIMBERTI / J. L. ROSADO] [M. RICHARD] [T. BENTON]

revista

A&P

continuidad

Publicación semestral de Arquitectura
FAPyD-UNR





Imagen de tapa :
Le Corbusier, su esposa Yvonne y sus amigos en la terraza de *L'Étoile de Mer* en Roquebrune-Cap-Martin. © 2018 FLC/ ADAGP, París / SAVA, Buenos Aires.

Agradecemos a la Fundación Le Corbusier la cesión de los derechos para la publicación de esta imagen.

A&P Continuidad **Publicación semestral de arquitectura**

Directora A&P Continuidad
Dra. Arq. Daniela Cattaneo

Coordinadora editorial
Arq. Ma. Claudina Blanc

Secretario de redacción
Arq. Pedro Aravena

Corrección editorial
Dra. en Letras Ma. Florencia Antequera

Traducciones
Prof. Patricia Allen

Diseño editorial
Lic. Catalina Daffunchio
Dirección de Comunicación FAPyD

Comité editorial
Arq. Sebastián Bechis (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Arq. Ma. Claudina Blanc (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Dr. Arq. Daniela Cattaneo (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Dr. Arq. Jimena Cutruneo (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Dr. Arq. Cecilia Galimberti (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Arq. Gustavo Sapiña (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Comité científico
Julio Arroyo (Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)
Renato Capozzi (Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)
Gustavo Carabajal (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Fernando Díez (Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina)
Manuel Fernández de Luco (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Héctor Florianí (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Sergio Martín Blas (Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España)
Isabel Martínez de San Vicente (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Mauro Marzo (Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Venecia, Italia)
Aníbal Moliné (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Jorge Nudelman (Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)
Alberto Peñín (Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España)
Ana María Rigotti (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Sergio Ruggeri (Universidad Nacional de Asunción. Asunción, Paraguay)
Mario Sabugo (Universidad Nacional de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)
Sandra Valdetaró (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Federica Visconti (Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

Próximo número :
ARQUITECTURA Y OFICIO
Diciembre 2018, Año V - N° 9 / on paper/on line

latindex

ARLA

ISSN impresa 2362-6089
ISSN digital 2362-6097

Institución editora

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35
2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina

aypcontinuidad01@gmail.com
aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar
www.fapyd.unr.edu.ar

Universidad Nacional de Rosario

Rector
Héctor Florianí

Vice rector
Fabián Bicciré

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño

Decano
Adolfo del Río

Vicedecana
Ana Valderrama

Secretario Académico
Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación
Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles
Damián Villar

Secretario de Extensión
Lautaro Dattilo

Secretaria de Postgrado
Jimena Cutruneo

Secretaria de Ciencia y Tecnología
Bibiana Cicutti

Secretario Financiero
Jorge Rasines

Secretaria Técnica
María Teresa Costamagna

Director General de Administración
Diego Furrer

ÍNDICE

Editorial

06 » 09

Daniela Cattaneo

Reflexiones de maestros

10 » 13

La machinolatrie de Le Corbusier

(fragmentos)

Ángel Guido

Selección y traducción María Claudina Blanc

Conversaciones

14 » 25

Le Corbusier. Hacia un reencuentro entre sus influencias visibles y no visibles en la enseñanza

Aníbal Moliné

Introducción Pedro Aravena

26 » 37

El Cabanon.

Relato de una primera visita al
interior de un hombre

Ana Lina Klotzman y
María Salerno

Dossier temático

38 » 47

El viaje a Oriente de Le Corbusier

Orfina Fatigato

48 » 57

Le Corbusier y la construcción del espacio (visual) moderno en Brasil

Alexandre Benoit

58 » 73

Un muerto político.

Los herederos de Le
Corbusier en Uruguay

Jorge Nudelman

74 » 89

El poema y el palacio.

Construcción poética y
composición arquitectónica en
algunas obras de Le Corbusier

Giuseppina Scavuzzo

90 » 105

La construcción del umbral urbano.

Le Corbusier y el *Immeuble Clarté*
en Ginebra, 1930-1932

Patrizio M. Martinelli

106 » 115

El Arte del Simulacro.

Le Corbusier y la fotografía

Carlos Candia

116 » 127

Le Corbusier en Weissenhofsiedlung.

Reflexiones en torno a la ciudad, la
arquitectura y el habitar

Cecilia Galimberti y
José Luis Rosado

Ensayos

128 » 135

Turismo y patrimonio.

El territorio de
Roquebrune-Cap Martin

Michel Richard

136 » 145

Le Corbusier: del refugio primitivo a *Le Cabanon*

Tim Benton

146 » 147

Normas para autores



Revisitando a Le Corbusier

por Daniela Cattaneo

La figura de Le Corbusier es una cantera siempre inagotable para reflexionar sobre temas de arquitectura. En este sentido, la convocatoria se propuso contribuir a una línea de trabajos que en los últimos años “aceptan asumir el desafío que supone suspender el mecanismo mítico y tratar de relacionarse con la figura, con sus ideas y/o con su obra, precisamente para desmontar (y volver a armar) aunque sea transitoriamente el aparato de seducción que todo mito encarna” (Liernur, 2009).

Revisitar a Le Corbusier implica en todos los casos zambullirse en una empresa ambiciosa y por momentos petulante de trascender, o suspender, su figura mítica para volver sobre construcciones propias y ajenas vinculadas a las experiencias modernas en arquitectura, necesariamente ancladas en discusiones más amplias, complejas y en ocasiones contradictorias. Revisitarlo desde América Latina supone reafirmar la productividad de abordar temas y actores canónicos de la disciplina, así como también la posibilidad de incluir las condiciones de recepción de relatos y obras o los viajes como variables de análisis. Con ellos, nuevos actores que componen las interferencias y redes de relaciones discursivas y formales abonan la construcción de otros relatos a los de mayor difusión de matriz euronorteamericana, integrando a su vez las teorizaciones sobre centros y periferias.

La convocatoria tuvo una excepcional respuesta de docentes e investigadores de países diversos. En conjunto invitan a recorrer nuevos o

renovados abordajes de Le Corbusier en distintos momentos de su extensa trayectoria y en su vinculación con otros profesionales, actores, obras y eventos, en clave histórica y también desde el presente.

En la primera sección, *Reflexiones de Maestros*, Claudina Blanc recoge la sugerencia de Florencia Antequera y propone una selección de fragmentos traducidos del francés de un pequeño libro, *La machinolatrie de Le Corbusier* (1930), en donde Ángel Guido, en tanto *maestro local*, se pronuncia en torno a las ideas de Le Corbusier. Guido señala que la intención del escrito es “advertir a los estudiantes americanos de arquitectura contra las teorías mecánicas del arte, encarnadas por el arquitecto Señor Le Corbusier, quien nos ha visitado este año”. No puede soslayarse sin embargo la escritura en el idioma original de aquel al que procura constituir en oponente. El lugar del hombre, la significación social, las relaciones con el arte y la ingeniería se conjugan en una fervorosa crítica a la teoría y la obra *mecánica* de Le Corbusier y las brutales consecuencias de lo que Guido ha denominado la *maquinolatría* en arquitectura, aportando una fuente primaria inexplorada.

La sección *Conversaciones* nos introduce en las búsquedas de las huellas corbusieranas en la Facultad de Arquitectura de Rosario en dos instancias de formación tan distintas como diferidas en el tiempo. En el primer caso, Anibal Moliné reflexiona sobre su proyecto final de carrera en “Le Corbusier. Hacia un reencuentro entre sus influencias visibles y no visi-

bles en la enseñanza”. Una apuesta no menor de quien se posiciona desde su práctica docente de más de cinco décadas para desde allí volver a revisar su proyecto del año 1959. Moliné abre una ventana para aproximarnos a los métodos de enseñanza de Proyecto de esos años y, en particular, al empleo de referentes y a los mecanismos de conocimiento y selección de las obras de estudio. El análisis en retrospectiva revela el predominio del pensamiento corbusierano, oculto en “los pliegues de la conciencia” del autor y, seguramente, en su práctica profesional y docente.

En el segundo caso, el viaje de Ana Lina Klotzman como docente invitada en el *3rd International Architecture Workshop 2017: 'Tourisme et patrimoine. Le territoire de Roquebrune-Cap Martin'* propone sumergirnos en el universo privado de Le Corbusier con su visita al Cabanon, su refugio de descanso en el Mediterráneo. El relato de sus percepciones se va enhebrando con los aportes de María Salerno, miembro del Comité de Expertos de la Fundación Le Corbusier. La participación de Klotzman en este *Workshop*, promovido y organizado por la *Designing Heritage Tourism Landscape Network*, de la cual nuestra Facultad forma parte desde 2015, abrió otra red de relaciones interpersonales que nos permitió en este número contar con contribuciones de nombres autorizados en los estudios corbusieranos como los de Salerno, Tim Benton y Michel Richard, así como reproducir imágenes y fuentes primarias, algunas

inéditas, cuyos derechos son propiedad de la Fundación Le Corbusier. El relato intimista de Klotzman nos conecta con la experiencia del viajero. También, con el refugio y la cabaña primitiva como tema constante en Le Corbusier y la articulación que esto supone en la verificación de su teoría para su propia vida en una habitación de 3.66 por 3.66 metros, llevando hasta allí con radicalidad muchos de sus principios: la investigación sobre la vivienda mínima, el *Modulor*, el tratamiento de la escala, el vínculo con la naturaleza, la relación de un hombre con un lugar.

El *Dossier temático*, por su parte, se compone de siete trabajos. Los primeros cinco se inscriben en proyectos de investigación más amplios en sedes italiana, brasilera, uruguaya y francesa, dando cuenta a su vez de la internacionalidad, vigencia y simultaneidad de las aproximaciones a Le Corbusier en tanto objeto de estudio. De ellos, los primeros tres versan sobre las temáticas del viaje, los viajeros y las herencias e influencias recíprocas que esto supone.

El trabajo de Orfina Fatigato “El viaje a Oriente de Le Corbusier”, nos conecta con los viajes iniciáticos. La autora vuelve sobre *L'Atelier de la recherche patiente* donde Le Corbusier “describe el extraño vínculo entre el viaje y la memoria, como si esta última fuera el instrumento legítimo del conocimiento y del reconocimiento del sentido más profundo del viaje”. Fatigato traza con destreza a través de ejemplos esta “búsqueda permanente de relaciones estructurales entre los objetos distantes en

el espacio y el tiempo, observados durante sus viajes”. A partir de los dibujos identifica el valor de prefiguración y de proyecto de esta técnica de “investigación arqueológica” que posibilita la reinterpretación y reformulación de estos *recuerdos* a través de las décadas en materiales y dispositivos de composición que trascienden espacios, tiempos y programas.

Alexandre Benoit, en “Le Corbusier y la construcción del espacio (visual) moderno en Brasil”, nos invita a volver sobre los viajes de 1929 y 1936 a Río de Janeiro y sobre el impacto de aquello *otro* que, como vimos, despertó su atención en Oriente. Benoit se distancia de la mera recepción de “un sistema de reglas, normas y conductas” para pensar en las interferencias de modernidad que esta presencia supuso. Pero a la vez, asume la autoría de Le Corbusier en las bases de la arquitectura moderna en ese país, así como en la problematización de la relación entre ciudad carioca y naturaleza tropical, solo posible desde la alteridad y desde el golpe de vista aéreo de este viajero entrenado. El autor marca la relación inescindible entre la fuerza de esa síntesis teórico-visual corbusierana, que alcanzaría una “dimensión cultural” con las reinterpretaciones, ampliaciones y modificaciones de la primera generación de arquitectos modernos cariocas. “Una generación (que) supo transformar en hormigón y vidrio lo que era antes papel y carbonilla”, transformando también la percepción del ambiente construido en su relación con la naturaleza.

Cerrando este subapartado, Jorge Nudelman en “Un muerto político. Los herederos de Le Corbusier en Uruguay” examina la trayectoria de los tres arquitectos que trabajaron junto al maestro común en París: Carlos Gómez Gavazzo, Justino Serralta y Carlos Clémot. A sus aproximaciones sobre la docencia y la práctica profesional, las vicisitudes en torno al Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo, el autor incorpora en este caso el concurso de la Sinagoga sefaradí en la Ciudad Vieja de Montevideo de 1951.

Nudelman relata magistralmente y a partir de estas tres figuras la serie “casí accidental” de acontecimientos sobre los que se construye el patrimonio corbusieriano en Uruguay. Aborda a partir de ellas los usos, repeticiones, mixturas y reversiones de las herencias recibidas tras las experiencias parisinas, desde las más icónicas asociadas al universo formal a las menos visibles vinculadas a tipologías, plantas, secciones, proporciones, dobles alturas o método compositivo. También, analiza los devenires biográficos, rescatando una elocuente cita de Gómez Gavazzo donde queda en evidencia el alcance y las contradicciones de la figura de Le Corbusier: “Fue el maestro de todos los arquitectos contemporáneos; de los que fuimos sus discípulos voluntariamente y de sus detractores”.

Los trabajos de Giuseppina Scavuzzo y Patrizio Martinelli proponen

una lectura desde la composición arquitectónica, unidos también por la matriz común de las investigaciones realizadas en el Doctorado en Composición Arquitectónica en el IUAV de Venecia, que la mirada a distancia permite dilucidar. En “El poema y el palacio. Construcción poética y composición arquitectónica en algunas obras de Le Corbusier” Scavuzzo propone una lectura en paralelo de dos obras de Le Corbusier del mismo período: *Le Poème de l'Angle Droit*, obra poética y figurativa y el proyecto del Palacio del Gobernador en Chandigarh. Desde esta nueva perspectiva, el texto hacer retornar el poder emblemático del Cabanon como arquetipo de la casa de Le Corbusier hombre, y como “lugar elegido para elaborar la estrategia poética que se desarrolla en los grandes proyectos en India”.

Scavuzzo devela a partir de agudas analogías la presencia de un hilo conductor poético-compositivo y es el repasar las tres versiones del proyecto del Palacio lo que le permite captar la complejidad de la transición desde la dimensión simbólica a la compositiva. La autora nos habla de una “forma [que] quiere ser una semilla que encierra la energía germinal del arquetipo, no para imponer algún tipo de verdad sagrada, sino para regresar a los hombres a la condición primaria de habitantes del universo y así introducir en el hogar el sentido de lo sagrado”. Volvemos así al Cabanon y al *Modulor* en tanto vínculo entre las medidas del hombre y el orden del todo a través de la sección áurea y cuyo rol progresivamente se transfiere a una concatenación de figuras, al símbolo, que encuentra en el Palacio del Gobernador el punto culminante del proceso de transformación como perfeccionamiento y sublimación.

El trabajo de Martinelli, “La construcción del umbral urbano Le Corbusier y el *Immeuble Clarté* en Ginebra, 1930-1932”, profundiza en la relación entre arquitectura y ciudad a partir del análisis sobre el *Immeuble Clarté* en Ginebra. El Clarté se aborda como oportunidad para la experimentación tecnológica y la investigación sobre la técnica de las figuras estructurales devenidas en oportunidades de composición. Y se contextualiza poniendo en juego la variable de la interacción arquitecto-constructor en la ideación del proyecto a partir de la vinculación de Le Corbusier con las posibilidades de experimentación y la experticia del titular de la empresa de carpintería metálica Edmond Wanner. Paralelamente, Martinelli posiciona al Clarté como la aplicación concreta de las reflexiones corbusierianas sobre los tipos edilicios para la ciudad contemporánea, a partir de la crítica a la *rue corridor* de la ciudad tradicional. Lo examina como laboratorio privilegiado del tema del umbral urbano, como un lugar de confrontación entre la casa y la ciudad. Presenta desde allí a la “entrada-puerta” y a la “fachada-ventana” como interiores arquitectónicos y urbanos al mismo tiempo, con el objetivo de comprender a través del dibujo analítico

las razones, los temas y las cuestiones arquitectónicas, de composición y constructivas.

Los dos trabajos que cierran este *Dossier* se inscriben en el registro de prácticas de investigación colectivas y reflexiones de docentes de nuestra Facultad. El artículo de Carlos Candia, “El arte del simulacro. Le Corbusier y la fotografía”, tiende puentes entre los textos teóricos iniciales de Le Corbusier y la selección de fotografías de las viviendas construidas poco tiempo después de publicar, bajo su supervisión, su obra completa. Candia infiere la selección y edición de esas imágenes en función de la afirmación de los postulados teóricos. Analiza las fotos exteriores y los recursos y artificios empleados con la lente de los postulados del Purismo, persiguiendo en ambos casos una dialéctica con los edificios sostenida en una rigurosa estructura geométrica, con volúmenes claros, envolventes tensas y tramas de llenos y vacíos dibujadas sin ambigüedades. También se detiene en las imágenes interiores, cuyos encuadres son perforados por las vistas del entorno circundante, como en muchos de sus croquis. Se evidencia así un doble recorte donde convergen las figuras del arquitecto y el fotógrafo y la intención de que se vea –y adquiera difusión– lo que el autor pretende que se vea. Finalmente, el artículo de Cecilia Galimberti y José Luis Rosado. “Le Corbusier en Weissenhofsiedlung” nos propone visitar, a noventa años, aquel icónico barrio y exposición de vivienda poniendo en diálogo los abordajes historiográficos de este laboratorio de ideas sobre la arquitectura y la ciudad, síntesis primera en escala 1:1 de los postulados del nuevo modo de habitar de la sociedad moderna. Los autores ahondan en el lugar de Le Corbusier en esta cruzada y en el rol esencial de su figura para el desarrollo, éxito, difusión y posterior divulgación internacional de la empresa. También, en el devenir de esta intervención respecto a sus condiciones de uso, protección, restauración, realizando un llamamiento ante la evidencia de su vitalidad a las posibilidades latentes de producir nuevas interpretaciones tanto desde la historia como desde el proyecto arquitectónico y urbano.

Cerrando provisoriamente este círculo, en la sección *Ensayos* volvemos desde distintos lugares al Cabanon, con dos contribuciones escritas por expertos en la obra de Le Corbusier, a partir del viaje docente de Ana Lina Klotzman referenciado y de las redes institucionales que solo los contactos personales logran viabilizar. El primero de ellos surge de las reflexiones de Michel Richard como curador de la exposición *Tourisme et patrimoine. Le territoire de Roquebrune-Cap Martin* de septiembre de 2017. Richard alerta sobre los desafíos que la apertura al turismo cultural, en tanto versión elaborada del turismo de masas, presupone para dichas obras. Tal es el caso de las que fueron tema del *Workshop* antes mencionado (el Cabanon, la Villa E-1027, las *Unités de Camping*, el

estudio de Le Corbusier) y que fueron concebidas como espacios para la vida privada, como arquitecturas íntimas. Richard hace foco en esta contradicción común a muchas otras obras canónicas de la Modernidad e invita a seguir pensando en narrativas adecuadas para estos sitios modernos que, asumiendo la contribución al desarrollo del patrimonio, pongan en valor las particularidades y la importancia de la calidad de la visita en estos lugares pequeños.

Por último, en “Le Corbusier: del refugio primitivo a Le Cabanon” Tim Benton recoge los hilos de dos temáticas que han atravesado este número: el viaje y la búsqueda de los orígenes en las viviendas vernáculas que observaba, bosquejaba y habitaba. Benton analiza las diversas ramificaciones en esta búsqueda de un vínculo más estrecho con la naturaleza y con una existencia más primitiva que ha acompañado a Le Corbusier toda su vida, “no solamente como una fuente de inspiración arquitectónica sino también como un medio para definir el valor arquitectónico”. Lo vernáculo, que *a priori* podría ser un contrasentido para uno de los adalides del modernismo mecanicista, es para Benton otra forma de buscar lo mismo: “una dimensión humana no contaminada por las enseñanzas de la academia ni por los efectos nocivos del capitalismo industrializado”. “Lo nuevo y lo primitivo” componen una suerte de dialéctica que atraviesa temas implícitos inherentes a la prefabricación, la escala humana y la dimensión correcta del *Modulor* y un tipo constructivo que atendiera las necesidades universales. Por ello al final de este camino no sorprende que Klotzman remarque en su contribución que “mientras hace Chandigarh, construye el Cabanon” o que haya ideado allí la casa-pabellón para su amiga Heidi Weber en Zurich, como señala Benton.

Agradeciendo a todos los que se han sumado a la realización de esta empresa ambiciosa de visitar a Le Corbusier, esperamos haber contribuido con esta selección de trabajos a un estado de los estudios en permanente latencia, tejiendo un diálogo con el pasado y con la práctica proyectual contemporánea.

A título personal agradezco la confianza depositada en mi persona por las autoridades de la Facultad y muy especialmente por Gustavo Carabajal, quien ha marcado hasta aquí un camino de excelencia académica y humana desde su lugar de mentor y primer director de A&P *Continuidad*. Espero estar a la altura de tamaño desafío●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

• LIERNUR, Jorge F. 2009. “Prólogo”, en *Una cosa de vanguardia. Hacia una arquitectura*, comp. Ana María Rigotti y Silvia Pampinella (Rosario: A&P Ediciones. UNR Editora), 11.

»

Guido, A. (2018). La machinolatrie de Le Corbusier (fragmentos) (Traducción María Claudina Blanc). A&P Continuidad (8), 10-13.



La machinolatrie de Le Corbusier (fragmentos)

Ángel Guido

Selección y traducción María Claudina Blanc

Este pequeño opúsculo fue escrito con una intención precisa: advertir a los estudiantes americanos de arquitectura contra las teorías mecánicas del arte, encarnadas por el arquitecto señor Le Corbusier, quien nos ha visitado este año.

En efecto, en los momentos actuales de desorientación estética, durante los cuales como americanos deseamos afirmar nuestras características propias en arte, las teorías estéticas revolucionarias son recibidas con la ferviente esperanza de encontrar posiblemente en ellas la estructura de nuestro destino hacia el arte americano, fresco y vigoroso al que todos aspiramos.

En medio de estas esperanzas y desesperanzas sobre la orientación estética, es un deber de aquellos que se dedican a esas disciplinas, la de denunciar bien o mal, pero sinceramente, la postura desde la cual lanzan sus doctrinas los estetas y los intelectuales que nos visitan, porque bien conocemos el poder extraordinario de proselitismo que ellos ejercen sobre nuestro artistas y estudiantes.

Es por esta razón, y porque estamos profundamente convencidos que la teoría de Le Corbusier es perjudicial al defender un arte subalterno y despreciable, que hemos intentado realizar una especie de exégesis de su obra y demostrar: 1) su falta de originalidad; 2) la imposibilidad de que su teoría dispersa sea una *estética*; 3) su desconocimiento de la in-

terpretación moderna de la historia del arte, base fundamental de toda teoría nueva; 4) el resultado desastroso de sus construcciones, consideradas desde el punto de vista de la Belleza, que fueron realizadas de acuerdo a esa doctrina.

Exponemos, en último lugar, que esta crítica negativa está dirigida exclusivamente contra la mencionada teoría mecánica, a pesar de la cual no dudamos en afirmar nuestra admiración por la actitud ágil y valiente de Le Corbusier a quien, como decimos en este escrito, consideramos un gran artista y un gran arquitecto, desgraciadamente asfixiado por la estructura de hierro de su propia *maquinolatría*.

A.G.

Rosario, 1930

[...]

Le Corbusier

Ahora que la escena donde se desarrolló este movimiento se ha clarificado, las posturas estéticas de cada arquitecto se ponen de relieve para que podamos decir con certeza el lugar que ocupa cada una. Eso es lo que perseguimos en relación a la teoría y la obra de Le Corbusier¹.

La doctrina de Le Corbusier se encuentra ubicada en el movimiento romántico o maquinista o purista².

Su inteligencia ágil y su ingeniosidad lo llevan a querer trazar toda una doctrina. Sorprendido quizás por una realidad ya demasiado preanunciada de la arquitectura *mecánica* alemana y mudo por esta *urgencia doctrinaria* que se sentía en París, escribió excesivamente apresurado su primer libro en 1923.

Probablemente no sea una teoría construida y disciplinada, y menos aún una *estética*: "libro curioso que no es una estética" escribía M. Borissavlievitch en el volumen *Las Teorías de la Arquitectura*, de la Biblioteca Científica de París.

Hacia una arquitectura, obra principal de Le Corbusier, es un libro escrito sin claridad intelectual ni disciplina científica de desarrollo. Parece que el autor no tiene una opinión certera sobre su propia doctrina y, como afirma Rambosson: "busca esconderse bajo una frondosidad de conceptos oscuros y algunas veces contradictorios".

Esta doctrina invertebrada pierde el sentido potencial que el autor quería imprimirle, y que es lo más interesante de su obra.

Argumentos de la teoría mecánica

Habiendo señalado el lugar que ocupa la teoría del ingenioso arquitecto francés Le Corbusier, teoría que resulta de una corriente ya organizada en Europa, examinaremos ahora, de manera concreta, los argumentos



Portadilla y portada de *La machinolatrie de Le Corbusier*. Dibujos originales de Ángel Guido.

fundamentales de esta escuela, analizando su programa de acción para intentar luego una crítica organizada sobre la obra de Le Corbusier, líder de este movimiento en Francia.

Estos argumentos pueden concretarse así:

- a) Las funciones físicas y útiles deben ser el único fin de la arquitectura³.
- b) La arquitectura moderna no debe ser más que una máquina que cumple perfectamente su función con un sentido preciso de la producción y de la economía⁴.
- c) El arte no es otra cosa que un producto mecánico que resulta del empleo de objetos y de la técnica⁵.
- d) La solución exterior de los edificios no es un motivo de arte sino el resultado de la unión de partes⁶.
- e) La arquitectura no tiene nada que ver con el arte imaginado. Ella debe basarse exclusivamente en la economía⁷.
- f) La máquina es una casa para vivir (La *Bauhaus* de W. Gropius en Alemania lanzó esta fórmula que los teóricos de la mecánica citan en sus obras. Pero el sentido que la *Bauhaus* le da a la palabra *máquina* es diferente del que le dan los teóricos de la *mecánica*)⁸.
- g) La estandarización, el sistema Taylor, el trabajo en serie son los argumentos fundamentales de la arquitectura moderna.
- h) El arte decorativo es un crimen⁹.



Le Corbusier. Villa Stein. Garches, 1927. (Guido, 1930).

i) El hombre delante de la máquina es como la bestia delante de lo que es divino¹⁰.

j) La máquina está construida sobre el sistema espiritual que el hombre se dio¹¹.

k) La máquina es toda geometría. Geometría y Dios van juntos¹².

Como podemos ver por los argumentos citados, una teoría de técnica constructiva como la de Le Corbusier demanda muy poca exageración para caer en la *maquinolatría*. Nos ocuparemos luego de las consecuencias de la misma en arquitectura, que ya ha sido estudiada además bajo varias formas a través de las actividades de la vida moderna.

Nuestra intención, hasta ahora, ha sido la de poner de relieve la teoría *mecánica* sobre la cual Le Corbusier apoya su doctrina.

Veamos ahora los argumentos sobre los cuales se funda la teoría de Le Corbusier.

[...] ¹³

Le Corbusier y los ingenieros

Resulta razonable y se puede explicar que, para los seguidores de las teorías mecánicas, la arquitectura –si podemos admitir el término– realizada por los ingenieros, responda perfectamente a su doctrina. El ingeniero no se preocupa por el arte. No se ocupa de ninguna manera del resultado plástico exterior de las construcciones y la arquitectura deviene, por consecuencia, el organismo funcional del empleo mecánico de los materiales y de su destino utilitario. El ingeniero inspirado por la ley de la economía está guiado por el cálculo y nos pone en relación con las leyes del universo. “Los ingenieros realizan la arquitectura, por-

que utilizan el cálculo derivado de las leyes de la naturaleza y sus obras hacen sentir la armonía”, etc. (Le Corbusier, 1923).

Como podremos suponer, este elogio apasionado del genio civil es una consecuencia del punto de vista erróneo desde el cual medimos el verdadero arte de la arquitectura. En efecto, el arte de la arquitectura trabaja y crea por la *simpatía simbólica*¹⁴ (el *Einführung* de la teoría psicofisiológica de Wölfflin)¹⁵.

En términos más simples, para el arquitecto artista, la máquina, el cemento armado, el hierro, todo es útil. Todo eso se traduce en armonías plásticas o lineales, de la misma manera que el músico traduce al medio, felices combinaciones de notas sobre su dolor o su gozo. Esta burda concepción de la arquitectura que defienden los *maquinistas* hace fracasar muchas creaciones poderosas en esencia. La arquitectura rusa ultramoderna nos ofrece el ejemplo del Auditorio-Biblioteca que se construirá en honor de Lenin. Ese palacio –llamémoslo así– tendrá la forma de una lámpara eléctrica. Y debemos comprobar que realmente se impidió el desarrollo de una obra que, por *simpatía simbólica* hubiera alcanzado una estructura extraordinaria desde el punto de vista plástico monumental, tomando en consideración simplemente su gigantesca biblioteca capaz de reunir quince millones de volúmenes. La construcción brinda una impresión mezquina y estrecha en relación a la significación social que ella debe tener.

Ya hemos dicho que considerando la arquitectura desde este ángulo, no podemos más que trabajar con los elementos animales de las cosas, con aquello que hay de instintivo en la vida. Le Corbusier (1923) lo reconoce: “La gran arquitectura, desde los orígenes mismos de la humanidad, fue ejecutada como una función del instinto humano”.

En definitiva, las leyes de la economía, la estandarización, el sistema Taylor, la máquina son los sujetos de inspiración de los *maquinistas*. Pero en lugar de servirse de esos argumentos y traducirlos en plástico como medio del *Einführung*, no sobrepasan su materialismo objetivo y quedan prisioneros de su propia teoría. El resultado es la mala interpretación de la expresión *Benhaus* de Weimar: “la casa es una máquina para vivir”¹⁶.

Sin embargo, las construcciones de arquitectura realizadas por los ingenieros tienen también en Alemania sus enemigos y ciertamente no son pocos. Recordemos lo que pensaba el talentoso arquitecto alemán P. Oud de algunas construcciones muy apreciadas por la gente de vanguardia y realizadas por los ingenieros: “esta arquitectura objetiva, que solo persigue la utilidad como fin, y que encontramos en muchas construcciones realizadas por los ingenieros, ¡que se la lleve el diablo!”¹⁷.

[...] ¹⁸

Meditaciones sobre la *maquinolatría* en arquitectura

Analizamos la obra y la teoría de Le Corbusier bajo algunos aspectos de la crítica investigativa, y creemos haber encontrado el lugar que ocupa su doctrina de una manera clara y exacta. Y no creemos haber exagerado al haber clasificado el espíritu intrínseco de sus argumentos en la *maquinolatría*. Basta con citar este pensamiento suyo para convenirlo: “el hombre se detiene delante de la máquina, la bestia y lo divino se alimentan” (Le Corbusier, 1926).

En relación a la teoría *maquinista* aplicada a la realización arquitectónica, tiende a la creación por *vía objetiva* y no por *simpatía simbólica* como aconsejan los grandes estetas alemanes. En ese último caso, el *Einführung* el sentido de lo dinámico, el cemento armado, el hierro se traducen en una suerte de *expresionismo* que puede dar buenos frutos. El arquitecto, que se ubica delante de una locomotora puede, por *simpatía simbólica*, crear formas plásticas donde la psicología estética de masas, de planos y líneas marida con la sensación *de ultra pujanza* que provoca la locomotora sobre la sensibilidad del artista.

Es decir, en términos más claros, la verdadera creación debe emplear la plataforma que propicia el salto más allá del mundo físico, sea que se trate de la máquina, de entes o de cosas del cosmos. Y los *maquinólatras* no conocen esta plataforma ni realizan el salto. Su fervor y su adoración por la máquina misma los convierte en esclavos invenciblemente presos entre sus barras de acero.

No debemos olvidar que al permanecer en este campo estrecho del materialismo, los seguidores de estas teorías mecánicas trabajan con elementos puramente animales, y la creación se vuelve sórdida, estrecha y triste, sin esa fuerza lírica que todo artista lleva en sí mismo, y que es el secreto de su genio creador.

Todo lo que puede ofrecer la máquina para la creación arquitectónica –sean las máquinas, el cemento armado o el hierro– debe siempre aceptarse por *vía objetiva*, por *simpatía simbólica*. En caso contrario, por *vía objetiva* física, es solo maquinolatría, es fetichismo maquinista.

Y la máquina, incorporada a la vida moderna, será un elemento que enriquecerá la fuente de inspiración del artista.

[...] ¹⁹

NOTAS

1 - Nota de la traductora (N.T.): como hemos transcritto solo un fragmento del texto, cabe destacar que entre la “Introducción” y el capítulo titulado “Le Corbusier” el autor presenta los siguientes capítulos: “La fuente de ideas de Le Corbusier”, “La arquitectura francesa en 1920”, “Clásicos y Románticos”.

2 - También llamamos a esta corriente: vanguardistas, activistas, maquinistas, etc.

3 - Postulados de la Sociedad de arquitectos rusos “Osa”.

4 - Postulados de la Sociedad de arquitectos rusos “Osa”.

5 - Semper.

6 - Postulados de la Sociedad de arquitectos rusos “Osa”.

7 - Le Corbusier.

8 - Le Corbusier.

9 - Adolf Loos.

10 - Le Corbusier.

11 - Le Corbusier.

12 - Le Corbusier.

13 - N.T.: el autor redacta un capítulo intermedio titulado “Le Corbusier y la historia del arte”.

14 - N.T.: La traducción del término alemán *Einführung* es empatía; no obstante, Guido utiliza en francés *sympathie symbolique* que puede ser asimilado a dicha categoría.

15 - Utilizada por Wölfflin en “Prolegomena zueiner Psychologie der Architektur” (Munich) y anteriormente por Fr. Vischer (1807-1877).

16 - La Bauhaus de Weimar fue fundada por el arquitecto moderno W. Gropius.

17 - Publicaciones de Wener Hegemann en “Wasmuths Monatshefte Fur Baukunst” durante los años 1927, 1928 y 1929.

18 - N.T.: No se han traducido los títulos: “Le Corbusier y las artes decorativas”, “Le Corbusier y la estandarización”, “Le Corbusier y el trazado regulador”.

19 - N.T.: el título final es “Crisis del maquinismo en la arquitectura moderna”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LE CORBUSIER. 1923. *Vers une architecture* (Paris: Saugnier).

LE CORBUSIER. 1926. *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui* (Paris: G. Crès).

GUIDO, Ángel (1930). *La machinolatrie de Le Corbusier* (Buenos Aires: El autor). Selección y traducción al castellano a cargo de la Arq. Ma. Claudina Blanc. Agradecemos a la Dra. en Letras María Florencia Antequera por habernos sugerido este texto y por su colaboración en la edición del mismo.

»

Moliné, A. L. (2018). Le Corbusier. Hacia un reencuentro entre sus influencias visibles y no visibles en la enseñanza. Reflexiones en torno a la formación proyectual en la Escuela de Arquitectura de Rosario. *A&P Continuidad* (8), 14-25.



Le Corbusier. Hacia un reencuentro entre sus influencias visibles y no visibles en la enseñanza

Reflexiones en torno a la formación proyectual en la Escuela de Arquitectura de Rosario

Anibal Moliné

Recibido: 22 de marzo de 2018

Aceptado: 14 de mayo de 2018

Español

Con el propósito de reconsiderar la influencia de Le Corbusier en la formación arquitectónica y académica de quien escribe este ensayo, se confronta su proyecto final como alumno con nueve obras de maestros y arquitectos destacados del siglo pasado que operaron como sus referentes.

Este escrito se sustenta principalmente en las instancias de aprendizaje proyectual desplegadas en la Escuela de Arquitectura de Rosario desde 1956 hasta 1959.

La interpretación crítica y analítica de la confrontación permite reconocer la diversidad de las influencias —visibles y ocultas— de esas obras sobre el proyecto final, y al mismo tiempo, contribuye a revelar la amplitud, hondura y participación de Le Corbusier en el devenir del pensamiento y la producción arquitectónica de ese momento.

Palabras clave: encuentro, influencias, enseñanza, Le Corbusier

English

In order to reassess the influence of Le Corbusier on my own architectural and academic education, my final project as a student is addressed in the face of nine works of outstanding masters and architects of the last century who were my referents. This essay is mainly grounded on the project teaching approach carried out in Rosario's School of Architecture from 1956 to 1959.

This critical and analytical interpretation enables to recognize the diversity of both visible and hidden influences exerted by the above-mentioned works on my final project. It also helps to reveal the comprehensiveness and deepness of the role that Le Corbusier played in the evolution of the architectural production and thinking throughout that period.

Key words: encounter, influences, teaching, Le Corbusier

El texto que sigue tiene algo de historia y de diván: Aníbal Moliné, arquitecto y maestro de arquitectos de nuestra Escuela, reflexiona sobre el *proyecto final* de Aníbal Moliné, estudiante de Arquitectura pronto a titularse.

Aníbal repasa su itinerario una vez más¹, para hacer conscientes las *influencias* que nutrieron su último proyecto arquitectónico como alumno en 1959. En la revisión de esa experiencia ineludiblemente actualiza un período singular de la historia de la Escuela rosarina, remontándose casi sesenta años atrás.

En otras ocasiones, se han descrito los cambios que, hacia la segunda mitad del siglo XX, se registraron en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional del Litoral, antecedente de la actual FAPyD-UNR. Se trató de tiempos conflictivos, donde los vaivenes y los quiebres disciplinares se entrelazaron a las crisis institucionales del país. El modelo de enseñanza académica, que había acompañado la Carrera de

Arquitecto desde su creación en 1923, comenzó a ser desplazado a medida que profesores y estudiantes introducían nuevos lenguajes, referentes y teorías. El *estilo moderno*, que permeó como una estética novedosa, todavía capaz de convivir con las anteriores, pronto devino un modo de hacer, pensar y adjetivar la arquitectura, ahora *moderna*. La transformación fue insuflada desde revistas, libros, y conferencias de notables personajes, desde experiencias arquitectónicas y educativas que se gestaron en otras partes del país y el mundo. Pero también, y tal vez fundamentalmente, desde el habitar el propio espacio urbano, que se modificaba a partir de obras como La Comercial de Rosario (1938), el Cine Radar (1945) o el edificio de la aseguradora La Segunda (1955).

Con el golpe de Estado de 1955, la intervención de la Escuela y el cambio del plan de estudios, la ruptura fue definitiva. Al grupo de arquitectos porteños liderado por Jorge Ferrari Hardoy,

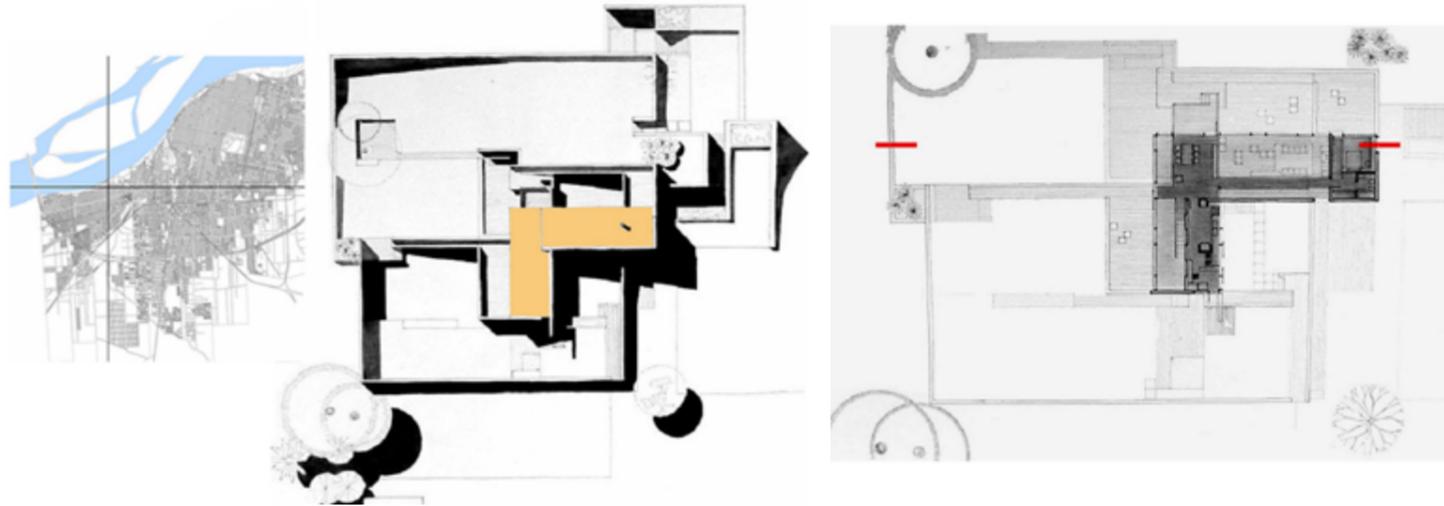
que tomó la dirección y ubicó como nuevos referentes a la *Bauhaus* o a la Escuela de Ulm, se sumaron personalidades locales como Hilarión e Iván Hernández Larguía, Hermes Sosa, Jorge Borgato, Flavio Bella, Alfredo Molteni o el mismo Aníbal Moliné, entre otros, consolidando así la reestructurada Escuela.

Resulta complejo discernir hasta dónde los sucesos, las ideas y las convicciones que caracterizaron ese período constituyen nuestro presente. Aníbal, como ya es su costumbre, contribuye a repensarlo.

Arq. Pedro Aravena

NOTAS

1 - Aníbal Moliné fue presentado en el n°2 de esta revista (2015), donde conversó con el arquitecto Mauro Grivarello acerca de su trayectoria y visión disciplinar.



Anteproyecto de la casa Hernández, Alberdi, Rosario 1959. Dibujo del autor.

Una sociedad se hace grande cuando los ancianos plantan árboles que nunca verán
James Kerr citando un proverbio griego

Motiva el presente artículo la voluntad de reconsiderar la influencia que Le Corbusier ha tenido para mi formación proyectual como arquitecto y docente. Para ello se efectúa una confrontación entre el proyecto final como alumno que realicé en 1959 y varias obras de maestros y arquitectos destacados del siglo pasado, que asumo han incidido en dicho proyecto.

Como el abordaje propuesto se apoyó en las instancias de aprendizaje proyectual, es necesario referirme al clima de pensamiento de la Escuela de Arquitectura de Rosario, propio de las condiciones cambiantes de ese entonces (Grivarello y Moliné, 2015).

De la confrontación efectuada surge la impor-

tancia creciente que han tenido las incidencias profundas de los referentes con respecto a los rasgos más visibles, habitualmente asociados a la noción de *influencia*¹. Se apunta así, a develar la hondura y participación de los aportes de Le Corbusier dentro del devenir arquitectónico de nuestro aprendizaje.

» Obras de referencia

En el presente, las obras de referencia seleccionadas (páginas 17 a 19) ofrecen un carácter próximo a lo habitual y cotidiano. En la década del cincuenta no tenían dicho carácter y si bien se destacaban por su calidad, no eran –ni tampoco hoy lo son– reconocidas como piezas emblemáticas del período moderno.

El adoptarlas como referentes testimonia el atractivo que tenían para mí. En su mayoría fueron así consideradas durante el proceso de elaboración de la propuesta. Otras, se descubrieron posteriormente, casi como verdaderas *vertientes ocultas* que la revisión de dicho proceso permitió detectar.

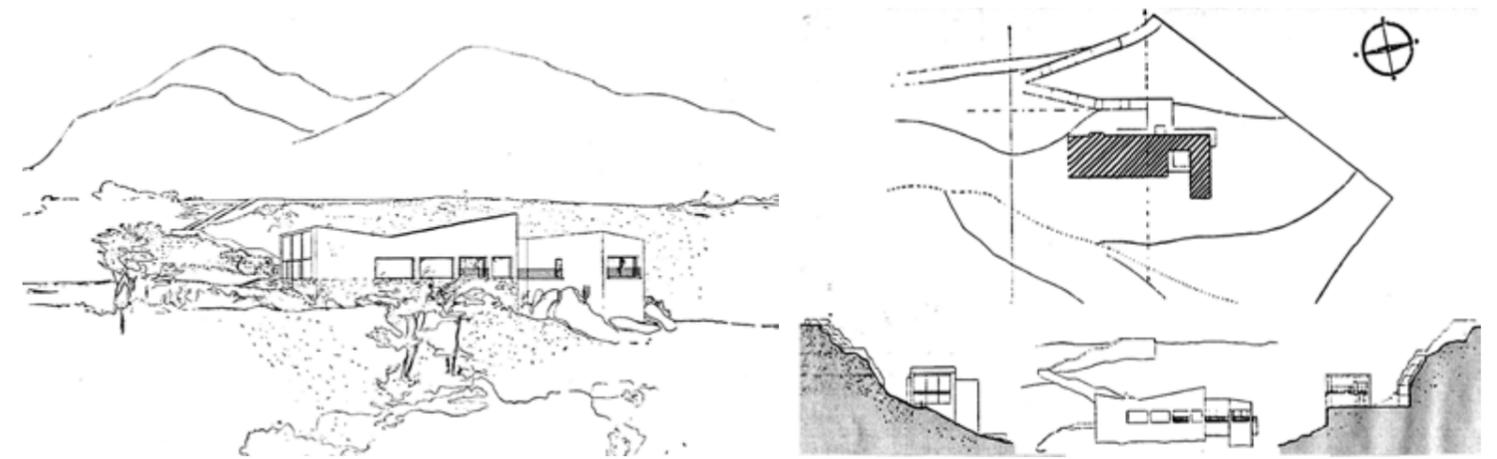
» Proyecto final, sexto curso 1959 - Casa Hernández

Presentar este caso en mi trayectoria como alumno y docente de la Escuela de Arquitectura de Rosario requiere tratar algunos aspectos relacionados con la situación y las líneas de pensamiento proyectual allí transitados durante el período 1956 al 1959.

El desarrollo pedagógico registró momentos en que la concurrencia entre procedimientos y modelos conceptuales alcanzó la suficiente consistencia para caracterizar las propuestas como resultados pertenecientes a una línea de pensamiento, considerada como preponderante. Se la denominó pragmática y experimental y se basaba en la observación analítica de la realidad. Operaba mediante aproximaciones sucesivas a través del ensayo, la puesta a prueba y la superación de errores apelando a la crítica y a la generación de nuevas alternativas (Moliné, 2008).

Modalidad operativa

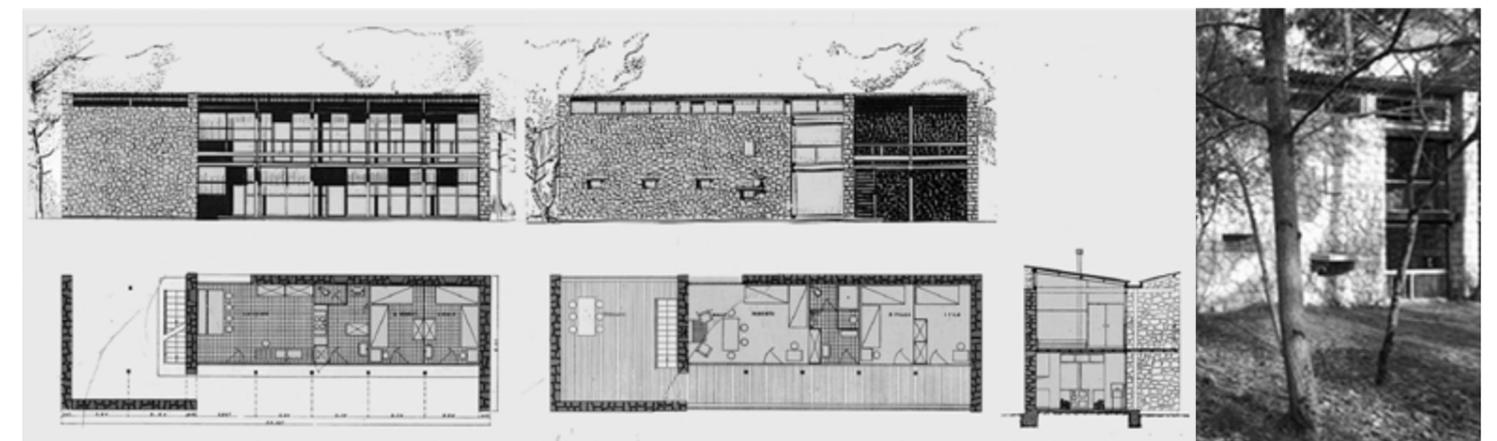
El trabajo fue realizado en un Taller Vertical²



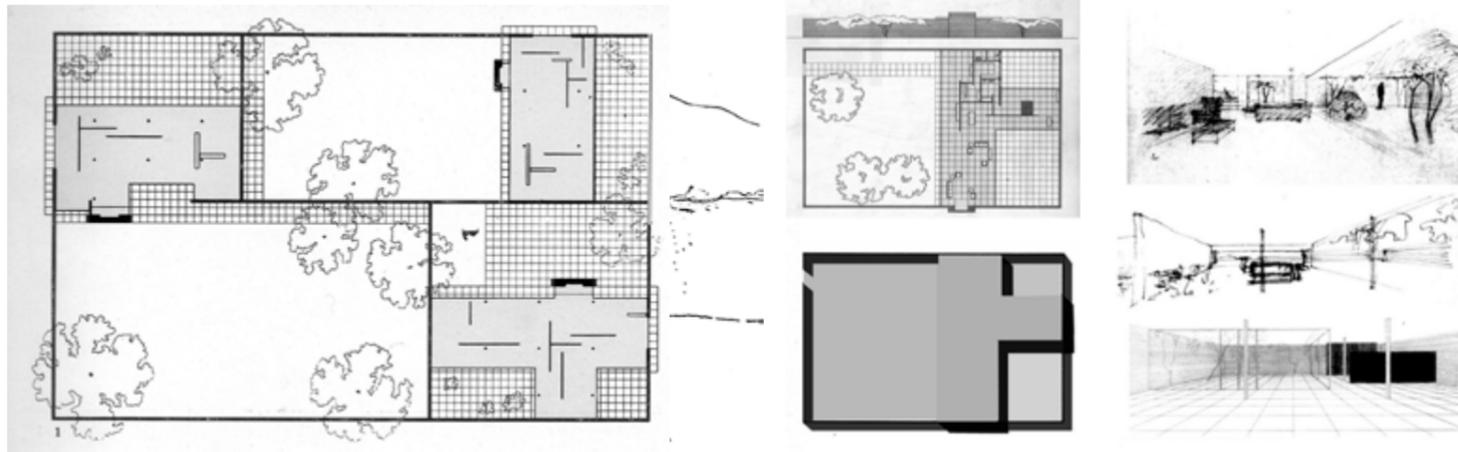
Obra de referencia 1 - Casa Errázuriz en Chile, Le Corbusier, 1930, proyecto no construido. (Boesiger y Girsberger, 1971).



Obra de referencia 2 - Casa Mandrot en Toulon, LC, 1931. (Boesiger y Girsberger 1971).



Obra de referencia 3 - Casa de verano en Les Mathes, LC, 1934-1935. (Boesiger y Girsberger 1971).



Obra de referencia 4 - Serie de casas con patio, Mies Van der Rohe, 1931-1938, proyectos no construidos. (Johnson, 1950).



Obra de referencia 7 - Casa Wirin en Los Angeles, Richard Neutra, 1950. (Lamprecht, 2000).



Obra de referencia 5 - Escuela rural en Suipacha, Horacio Caminos y Eduardo Sacriste, 1943. (Caminos y Sacriste 1944).



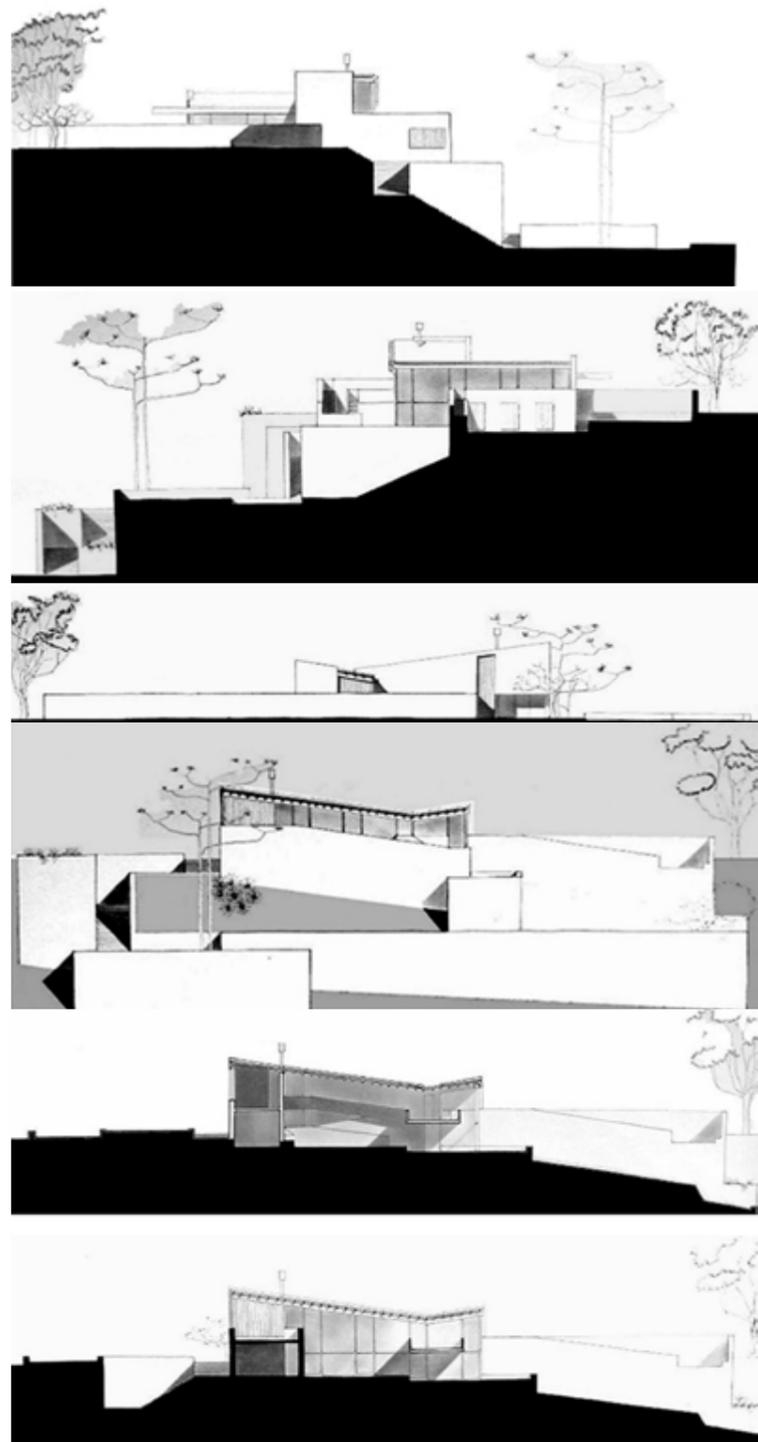
Obra de referencia 8 - Casa de verano en Muratsalo, 1952-1953, Alvar Aalto. (Latí, 2004).



Obra de referencia 6 - Casa de exposición del MOMA, en Nueva York, Marcel Breuer, 1948-1949. (Cobbers, 2007).



Obra de referencia 9 - Casa Staller en Los Angeles, R. Neutra, 1955. (Lamprecht, 2000).



Casa Hernández. Elevaciones y cortes. Dibujos del autor.

de Arquitectura a cargo de los arquitectos Jorge Lenti y Flavio Bella, que incluía actividades de aprendizaje práctico y algunos desarrollos teóricos vinculados al tema. Como la intención fue aproximar la tarea a una situación de trabajo profesional, cada alumno adoptó un *cliente* que también oficiaba como consultor y crítico de los resultados.

Para este caso, el comitente que elegí fue el Prof. Iván Hernández Larguía, quien tuvo una participación muy activa y estimulante por la claridad y compromiso con que planteó sus requerimientos, expectativas y críticas, y también por su talento histriónico para *encarnar* el rol de cliente³.

Entre ambos consensuamos el lugar y el programa y entre las ventajas de dicha relación se destacan las siguientes condiciones: 1- Lógica de la elección del sitio, como área adecuada para desarrollar el tema vivienda individual, donde el reconocimiento y calificación del entorno fueron claves para concebir el proyecto; 2- Pertinencia del programa, en términos arquitectónicos y pedagógicos; 3- Voluntad de encuadrar la tarea dentro de un enfoque y un método apropiado para la búsqueda de una articulación compositiva⁴ entre el sentido de totalidad del proyecto y su adecuación al sitio y 4- Valoración del entorno. La ubicación de los componentes dentro del conjunto, la conformación y tratamiento de los frentes urbanos a fin de contribuir a su definición espacial, la jerarquización del borde edilicio sobre el río, aprovechando la barranca, y la incorporación de una escalinata urbana entre el bajo y el alto, fueron sus consecuencias más visibles.

Imagen arquitectónica, intenciones, procedimientos y su legitimación

El contrapunto entre la silueta en V del cuerpo principal y la horizontalidad del resto permitía reconocer la identidad de sus principales integrantes. Los referentes que pueden asociarse a esta imagen son las casas Errázuriz, Muratsalo, MOMA y la escuela Suipacha.

El procedimiento proyectual involucraba una serie de operaciones en donde los alumnos abordaban la composición arquitectónica desplegando sus capacidades analíticas, sintéticas y críticas.

La base inicial estaba dada, por dos frentes de aproximación, uno referido a las condiciones que el sitio ofrecía y el otro en relación a los requerimientos planteados por el programa.

En ambos se adoptaban procedimientos de observación, registro y análisis de lo existente y del material bibliográfico disponible⁵, acompañados por un fuerte interés en su aplicación concreta al caso en estudio. Se trataba de un enfoque experimental donde la crítica del comitente, la cátedra y la de los alumnos constituían el mecanismo regulador del proceso.

Una preocupación recurrente dentro de la Escuela de Arquitectura de

Rosario a partir del año 1956 fue la de aproximar las prácticas del aprendizaje a los términos de la realidad, de allí que denominemos a esta línea de pensamiento como pragmática. La interpretación del programa como generador de las propuestas y la consistencia con que los estudiantes desarrollaban sus motivaciones e ideas legitimaban las búsquedas.

Partiendo de operaciones orientadas a reconstruir esquemas del conjunto, se trazaban sus principales cualidades espaciales⁶ hasta obtener una imagen global, suficientemente maleable como para luego someterla a un proceso compositivo comprometido con la idea de origen. Esta solía corresponderse con un tipo edilicio⁷ y un esquema distributivo, donde el trazado circulatorio, la configuración del conjunto, la adecuación al sitio y la concepción constructiva asumían un rol destacado.

Cabe apuntar que en este contexto la búsqueda de referentes se desplazaba hacia fuentes bibliográficas y obras, aportadas por las inquietudes de alumnos y docentes, pero dado el carácter particular del programa y de su ubicación, los ejemplos no eran fácilmente transferibles al caso particular. En efecto, si bien era posible encontrar en estos analogías útiles para la formulación de la propuesta⁸, las aplicaciones, en su mayoría, no eran transcripciones directas y acrílicas de modelos previos, sino que resultaban de sus adecuaciones a las condiciones específicas del problema tratado.

» Confrontación entre proyecto final y sus referentes

A fin de reconocer las posibles influencias, se confronta el proyecto final con varios casos que operaron como antecedentes para su concreción. Estos últimos eran obras de arquitectos muy destacados, pertenecientes al llamado *movimiento de arquitectura moderna*.

En 1959 el conocimiento de dichas obras se dio mediante publicaciones, tales como *Revista de*

Arquitectura, Nuestra Arquitectura, L'Architecture d'aujourd'hui, Architectural Design, Architectural Record; los libros *Historia de la Arquitectura Moderna* de Bruno Zevi y Mies Van der Rohe de Phillip Johnson y de las presentaciones efectuadas en exposiciones y conferencias, en especial las realizadas por los arqs. Juan. Manuel Borthagaray y Francisco Bullrich sobre Mies Van der Rohe, Richard Neutra y otros autores. Si bien las búsquedas se iniciaban en las inquietudes proyectuales, la estrecha relación entre las cátedras de Arquitectura y las de Historia y el interés de ambas por el movimiento moderno contribuyen a explicar el uso compartido de las fuentes.

Las categorías analíticas⁹ aplicadas en la confrontación constituyen un cuerpo de conceptos instrumentales. Su elección se deriva de su importancia dentro del proceso proyectual y de su rol como instancias claves para su aprendizaje. Para esclarecer el nivel de pertinencia de dichas categorías, fueron relativamente ordenadas en base al grado de visibilidad de su presencia en los casos.

Esta operación contribuye a afirmar el alcance de lo que se entiende como influencia, ya que en los momentos iniciales de la formación del arquitecto, el peso de lo visible adquiere mayor trascendencia por su impacto en el dominio de las apariencias.

En cambio, a medida que se adquiere mayor experiencia proyectual y crítica, la riqueza potencial de las incidencias profundas –escasamente perceptibles– obtiene mayor significación, al ampliar y ahondar el campo de las posibles asociaciones referenciales que concurren a la generación de las propuestas.

Categorías más visibles

La diferenciación entre categorías visibles y no visibles aquí adoptada responde a una graduación.

1- Relación con el paisaje.

Involucra la articulación de la obra con respecto a un lugar determinado, al modo de su emplazamiento, a la consideración de la topografía, a sus atractivos y valores que condicionan la puesta en escena de aquella y que concurren a definir la identidad del caso. En este dominio es necesario introducir lo que en el lenguaje cotidiano se entiende como el acento personal que cada autor despliega en el abordaje y tratamiento del paisaje, ya sea que lo considere como un marco visual o como un escenario de acción donde la dinámica perceptiva y performativa constituyen las claves de su interpretación.

Evidencian una mayor incidencia respecto a esta categoría las casas Errázuriz, Muratsalo, Staller, Wirin, Mandrot y, en menor grado, Les Mathes. Las dos primeras presentan rasgos más fuertes en función de su relación con el agua, con el suelo y el perfil de la cubierta, aunque a sus espaldas no hay trama urbana como sucede en casa Hernández.

2- Relación con el clima.

Se despliega a través del aprovechamiento y control de los agentes naturales, e implica manipular recursos edilicios que inciden en la configuración arquitectónica contribuyendo así a la asociación de esta con determinadas cualidades climáticas que, al mismo tiempo, involucran dimensiones más profundas y estrechas con las modalidades de uso y sus repercusiones en el plano simbólico de tales configuraciones.

Esta relación se manifiesta con mayor consistencia en Les Mathes donde un frente este abierto con galerías contrasta con el carácter cerrado y macizo de lado oeste.

Muratsalo posee una cubierta inclinada para escurrir agua y nieve. Su patio, lugar de vida y abierto, opera como filtro ambiental y de transición entre paisaje y obra.

La pendiente de los techos en forma de V, las galerías y el atrio de la escuela rural en Suipacha



Plantas y corte de la casa Les Mathes, 1934-1935. (Boesiger y Girsberger 1971). | Plantas de estructura de la casa Hernández. Dibujos del autor.

muestran la sensibilidad de su arquitectura al clima, que se deriva de la forma de vida y de sus tradiciones dentro de las condiciones propias de nuestra pampa húmeda.

3- Modos de construcción y materiales. Definen la constitución material de las obras, organizan el proceso constructivo e influyen en el trazado distributivo y en la forma arquitectónica. Sus linajes pueden encuadrarse en vertientes tradicionales o en líneas de renovación tecnológica. La elección de materiales depende de la disponibilidad de recursos y es indicativa de la sensibilidad para vivir y apreciar la arquitectura. No solo incide en su forma, sino que también ostenta el prestigio social asociado al empleo de determinados insumos. En orden decreciente, Les Mathes, Muratsalo, Errázuriz, Mandrot, Wirin y Staller son los re-

ferentes que muestran mayores semejanzas con las estrategias constructivas empleadas en casa Hernández.

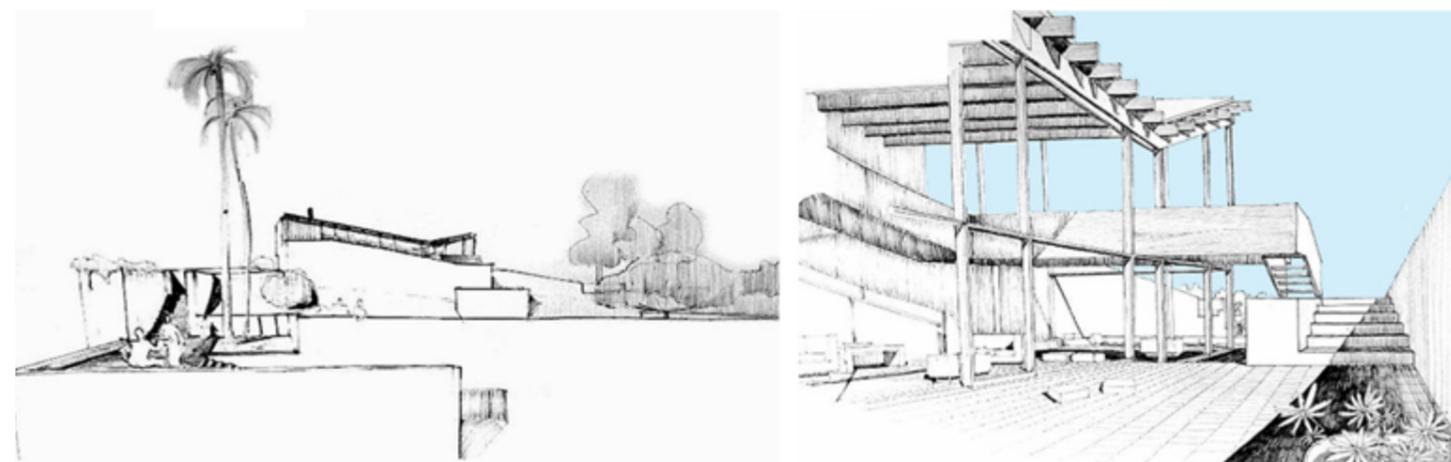
El primer ejemplo, pese a que su planta es distinta, resuelve con mayor vigor expresivo la concepción híbrida de muros portantes de mampostería y estructura de madera. Los dos últimos responden a tecnologías novedosas en ese material.

4- Cualidades que surgen de una aproximación vivencial del espacio¹⁰.

Aquí se incluye: la jerarquía asignada a los distintos locales; el rol de los recorridos, los grados de integración y continuidad entre interiores y exteriores; el juego de transparencias, reflejos y opacidades desplegadas por las envolventes, y los modos de encuentro con el cielo y con el suelo. Interesan también las particulares resonancias profundas que ciertas líneas de búsqueda proyectual

introducen en la voluntad de concreción espacial desplegada por los autores, conjuntamente con el sentido de comprensión que en parte aportan los usuarios que, si bien cohabitan una misma cultura sus visiones suelen no solo diferir, sino que también aportan otros matices que a la postre enriquecen el potencial de valor de las obras.

En los casos Errázuriz, Mandrot, MOMA y Wirin la disposición de los recorridos va más allá de requerimientos vinculatorios y, con distintos énfasis, asumen un rol significativo en la vivencia de los espacios. En este sentido, cabe señalar el carácter casi teatral asignado a las rampas en casa Hernández, las cuales establecen movimientos entre lugares y situaciones importantes del proyecto y su relación con el entorno. Hacia un costado ciego está la ciudad plana, hacia el lado abierto está el río y los ámbitos de transición.



Vista exterior y perspectiva desde el patio interior de la casa Hernández. Dibujos del autor.

Además, el tema formal de las *reverberaciones* se traduce en una pendiente común para la cubierta, para el basamento y para dichas rampas –tanto internas como externas– como un modo visual e intenso de cohesionar el total de la obra. Esa diversidad de instancias de integración y continuidad entre adentro y afuera refleja la especial influencia que las casas con patio de Mies, las casas Wirin, Staller y en parte la MOMA, tuvieron para la propuesta académica. Los juegos entre transparencias y opacidades relacionadas con las condiciones citadas, ya sea por la búsqueda de transiciones graduales o de contraposición rotunda en la forma, se revelan intensamente en Les Mathes, Errázuriz y en los ejemplos recién aludidos.

Dentro de las cualidades que hacen a la percepción global de la obra, los encuentros con el cielo y el suelo constituyen momentos claves para

captar la identidad y unidad de la misma. Los referentes destacados con respecto al primero son Muratsalo, Errázuriz, MOMA, la escuela Suipacha, y en menor grado Les Mathes. Con respecto al segundo, sobresalen los citados en la categoría 1- Relación con el paisaje.

Categorías profundas escasamente visibles
5- Modos de generación y estructuración compositiva de la forma arquitectónica.

Dado que comprende varios de los aspectos ya mencionados, aquí se hace énfasis en las operaciones desplegadas para atribuir al proceso de gestación arquitectónica, un sentido de orden desarrollado a través de principios abstractos y reglas de procedimiento que se aplican fundamentalmente en dos instancias. Una corresponde a la conformación de la masa edilicia del conjunto. La otra se refiere al tratamiento de las envolventes.

La primera involucra la articulación de dos integrantes elementales, el espacio abierto y el cubierto, considerados como volumen construido. Ambos, se disponen según *linajes tipológicos* y el empleo de estrategias generativas.

La segunda se manifiesta mediante la aplicación de una serie de lógicas de trazados y proporciones, dentro del dominio de las cualidades enunciadas en el apartado 4.

Muratsalo, casas con patio, escuela Suipacha, casas Errázuriz y Mandrot son los casos que más han incidido ya que muestran semejanzas en la conformación de la masa edilicia y su articulación espacial, como así también en sus derivaciones temáticas.

» **A modo de conclusiones**
Se advierte que algunas obras tienen mayor resonancia en casa Hernández, debido a que

comparten con ella varios atributos. Los casos Errázuriz, Muratsalo, Les Mathes, exposición del MOMA y la serie de casas con patio, así lo evidencian.

La concurrencia de varias semejanzas refuerza la noción de influencia, sobre todo cuando estas se despliegan en aspectos claves que otorgan integridad, identidad y carácter a la obra.

Los referentes que apuntan a enriquecer las experiencias vivenciales mediante concepciones comprometidas con el paisaje, con la incorporación de patios, con la dinámica de recorridos y con la articulación constructiva sensible al clima y a las transiciones espaciales son un ejemplo de ello.

Dada la relación entre la serie de influencias registradas y, de algún modo, compartidas entre estos autores, cabe señalar la presencia de un sentido de cohesión y consistencia profunda en términos arquitectónicos, pese a la variedad de derivaciones formales y de lenguaje que muestran las obras.

Cuanto más se indaga en torno la incidencia de dichas influencias, más se advierte el grado de pertenencia de estos arquitectos a una profunda y rica línea de pensamiento dentro de la cual Le Corbusier asume un liderazgo muy especial, pese a que en las obras confrontadas solo uno de sus famosos *cinco puntos*, la planta libre, está presente.

La casa Hernández y sus referentes están constanciados con mi visión, ya que mis principales preocupaciones son en parte reinterpretaciones de lo aportado por dichos referentes, pero atendiendo a las diferencias de tiempo y lugar (Grivarello y Moliné 2015).

Acerca del paso del tiempo

Mi interés por visitar recurrentemente esta experiencia se debe a una inquietud que es al mismo tiempo proyectual y pedagógica. El motivo de la misma es el tratar de revelar críticamente los postulados que en ese momento

sostenían la concepción del proyecto, y si bien no lo abordamos en este escrito, cabe agregar el interés en confrontar dichos postulados con los asumidos en el presente.

Durante la formulación del anteproyecto casa Hernández, yo reconocía como sus antecedentes más notables a Muratsalo, las casas con patio de Mies, MOMA, Les Mathes, Wirin y la escuela rural de Suipacha.

A medida que transcurrían los años y mi experiencia como docente y arquitecto se afianzaba, rescaté a las casas Mandrot y Staller. Por otra parte, cada vez que me cuestionaba acerca de los factores que habían incidido en el proyecto de la casa Hernández, redescubría nuevos matices y articulaciones que no solo contribuían a profundizar el análisis sino que también me sugerían nuevas instancias interpretativas.

A principios de este siglo, fui invitado a explicar mis proyectos y obras en un ciclo organizado por la cátedra de Historia de la Arquitectura de la FAPYD cuyo docente titular era Ernesto Yaquinto. Al final de la explicación de la casa Hernández, el arquitecto Yaquinto expresó: “pero te has olvidado de señalar entre los referentes de ese trabajo a la casa Errázuriz en Chile”. Esta circunstancia, puso de manifiesto la profundidad del pensamiento de Le Corbusier, que durante mucho tiempo permaneció oculto en los pliegues de mi conciencia ●

NOTAS

1 - Frecuentemente en la enseñanza del proyecto la noción de influencia reside en reconocer la presencia de rasgos formales que permiten asociar una obra con el *repertorio lingüístico* y *figurativo* de un determinado autor. Este escrito intenta ir más allá de esta interpretación y si bien se reconoce que los referentes de algún modo corporizan aspectos de dicha influencia, esta en su densidad conceptual incluye matices que no aparecen en aquellos. Por consiguiente, cabe diferenciar el sentido y alcance

entre ambos términos.

2 - El taller estaba integrado por los cursos de Arquitectura de segundo a sexto año. En ese entonces, había cuatro talleres, cada uno de ellos con lineamientos propios en función de los valores asumidos por el cuerpo docente y aceptado por los alumnos.

3 - Fue un docente muy destacado dentro de la Escuela y luego Facultad de Arquitectura de nuestra ciudad, primero como profesor de Integración Cultural, luego como titular de Historia de la Arquitectura. A propuesta de la FAPYD fue designado Doctor *Honoris Causa* de la Universidad Nacional de Rosario.

4 - El significado de *composición* aquí empleado considera aspectos que hacen a la generación de la forma arquitectónica que desbordan la noción clasicista y academicista.

5 - Los casos enunciados -con la excepción de la casa Errázuriz- fueron los protagonistas bibliográficos más destacados, pero no los únicos.

6 - Formas, dimensiones y usos de los componentes; agrupamientos y vinculaciones asociadas a las vivencias reconocidas.

7 - En ese entonces la noción de tipo edilicio se acercaba más hacia una caracterización de *partido* funcional.

8 - Así lo corrobora la lista enunciada de casos referentes y sus cualidades.

9 - Se adopta la acepción de *categoría* como noción abstracta por la cual las entidades aludidas, son reconocidas, diferenciadas y clasificadas. Además, las categorías empleadas manifiestan lo que se interpreta como *acumulación flexible del conocimiento* en tanto patrimonio conceptual e instrumental propio del hacer arquitectónico. De alguna manera lo considerado en las categorías trata de exponer los aspectos profundos de la influencia de Le Corbusier y de otros autores.

10 - Si bien pertenece a las categorías visibles sus significaciones son profundas.

11 - Dicha explicación tuvo un desarrollo en parte semejante al del presente artículo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

·BOESIGER Willy y GIRSBERGER, Hans. 1971. *Le Corbusier 1910 - 1965* (Barcelona: Gustavo Gili).

·CAMINOS, Horacio y SACRISTE Eduardo. “Escuela Rural nº 187 en la estancia La Dulce. Suipacha”, *Revista de Arquitectura* 277.

·GRIVARELLO, Mauro y MOLINÉ, Anibal. “Conversación con Anibal Moliné”, *Revista A&P Continuidad* 2 (1).

·JOHNSON, Philip, 1950. *Mies Van Der Rohe* (New York: The Museum of Modern Art).

·LAHTI, Louna. 2004. *Aalto* (Köln: Taschen)

·LAMPRETTCH, Bárbara. 2000. *Richard Neutra Complete Works* (Köln: Taschen).

·MOLINÉ y LURÁ, Anibal Julio. 2008. *Proyecto Urbano y Proyecto Arquitectónico* (Buenos Aires: Nobuko).

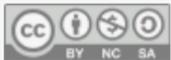


Anibal Moliné. Arquitecto y Doctor en Arquitectura desde 2004. Comenzó su trabajo docente en 1957, llegando a ser Profesor Titular Ordinario en las asignaturas Análisis Proyectual I y II, y Proyecto Arquitectónico I, II y III en la FAPYD, labor que cumplió hasta su retiro en 2014. Ha recibido premios por su trabajo profesional y también a través de su trabajo docente en numerosos concursos en los que se ha presentado con sus alumnos. Desarrolla su labor como docente-investigador, habiendo presentado y publicado su producción en libros, revistas y congresos. En el presente es docente y Coordinador Académico de la carrera Arquitectura de la Universidad Católica de Santa Fe en la sede Rosario. anibalmoline@yahoo.com.ar

»

Klotzman, A. L. y Salerno, M. (2018). El Cabanon.

Relato de una primera visita al interior de un hombre. *A&P Continuidad* (8), 26-37.



El Cabanon

Relato de una primera visita al interior de un hombre

Ana Lina Klotzman y María Salerno

Español

Este es un relato de la experiencia vivida durante el *3rd International Architecture Workshop 2017: Tourisme et patrimoine. Le territoire de Roquebrune-Cap Martin*, en Francia. Durante el mismo, se tuvo acceso a un conjunto de obras de valor patrimonial que incluye al Cabanon, obra que motiva este artículo, no como una descripción objetiva de un tema de proyecto, sino como un recorte personal e intimista sobre esta: una vivienda mínima que sintetiza y expone con natural modestia todos los conceptos del maestro. Es el refugio de descanso de Le Corbusier en el paisaje mediterráneo que tanto lo influenció.

El relato es puesto en diálogo con la visión de la organizadora y anfitriona del *Workshop*, la arquitecta María Salerno.

Finalmente, este texto no pretende dar un discurso certero sobre qué y cómo es el Cabanon, sino compartir la emoción que produce esa arquitectura íntima, ese espacio privado hecho a la medida de quien fuera uno de los más influyentes arquitectos de todos los tiempos.

Palabras clave: Le Corbusier, Cabanon, vivienda mínima, paisaje mediterráneo, arquitectura íntima

Recibido: 16 de marzo de 2018

Aceptado: 23 de abril de 2018

English

This is an account of our experience while attending the 3rd International Architecture Workshop 2017 held in France: *Tourisme et patrimoine. Le territoire de Roquebrune-Cap Martin*. We could have access to a variety of heritage value works among which *Le Cabanon* becomes the focus of this article not as an objective description of a project topic but as a personal and intimate view of the work. This implies the idea of a simple dwelling which synthesizes and reveals -with natural modesty- all the concepts of the master.

Le Cabanon was Le Corbusier's place of refuge and rest; it is located in the Mediterranean landscape which, in turn, influenced him so deeply. The account is enriched by the view of architect María Salerno who was the organizer and host of the workshop.

This article does not aim at providing an accurate definition of the meaning and features of *Le Cabanon*; rather, it seeks to share the feelings conveyed by the intimate architecture of a private space tailored for one of the most influential architects of all times.

Key words: Le Corbusier, *Le Cabanon*, minimum dwelling, Mediterranean landscape, intimate architecture

Esta es la narración de mi visita al Cabanon de Le Corbusier (1952). Una experiencia personal que me ha impactado, y, por lo tanto, asumo que este texto es absolutamente parcial y subjetivo. En efecto, este es un relato de lo vivido durante el *3rd International Architecture Workshop 2017: 'Tourisme et patrimoine. Le territoire de Roquebrune-Cap Martin*, en Francia¹, promovido por *Designing Heritage Tourism Landscape Network*, del 1 al 15 de septiembre de 2017².

El Cabanon es, tal vez, una de las obras más analizadas de Le Corbusier, incluso más allá de la disciplina arquitectónica. Filósofos, psicólogos, antropólogos se han adentrado en la historia del mito Le Corbusier por la puerta que abre esta obra tan íntima: su refugio de vacaciones en el Mediterráneo. Más precisamente en Cap Martin, frente a la playa de Cabbé³. Le Corbusier se enamora de este sitio en el sur de Francia cuando aún no era el epicentro del

turismo de *élite*, tal como hoy lo conocemos. Este paisaje se convertiría en su lugar más querido, a partir de los años cincuenta⁴. Como dijimos, es una construcción extensamente analizada: yo misma, antes de viajar, revisité publicaciones, tratando de refrescar los detalles de esta obra que estaba a días de conocer en persona. Medidas, materiales, detalles constructivos, fechas, contexto histórico, momento profesional en la trayectoria del maestro, en fin, todo lo que se puede saber, a la distancia, de una obra. Y me sirvió. Me sirvió para saber que nada me podía preparar para lo que viví en ese lugar, en contacto con esa obra, en su interior, mirando por sus ventanas.

Para llegar al Cabanon, uno debe bajarse en una pequeña estación de trenes casi despoblada, muy cerca del mar, la misma que utilizaba Le Corbusier⁵, hace más de ochenta años. De allí, luego de atravesar un paso subterráneo y encontrarse con un modesto centro cultural,

la Asociación *Cap Moderne*⁶, se toma un camino pedregoso en dirección al cabo⁷. Este camino es una antesala impensada que, casi en estado natural, nos va metiendo en época y clima. Por allí caminaba Le Corbusier con su maleta, su traje y su sombrero, para llegar a un sitio donde se despojaba de todo eso y era otro, tal vez la más sincera de sus versiones.

A unos doscientos metros de iniciar ese camino, ante un tejido romboidal cubierto de vegetación, nos detenemos. Mirando hacia el mar, por debajo del nivel del camino, aparecen a la vista dos techos de chapa de fibrocemento a un agua. Podrían leerse como un mismo techo, pero un leve desfasaje da cuenta de que dos cosas diferentes se encuentran debajo. Un primer dato que luego tomará valor.

Suponemos que es una detención arbitraria en el recorrido, que todavía no hemos llegado a la gran obra. Sin embargo, allí estamos. Descendemos por unos escalones de piedra. Debo



El Cabanon y L'Étoile de Mer, desde el sendero de llegada al sitio. Fotografía: Ana Lina Klotzman.

decir que fue más tarde cuando noté su materialidad, ya que mi mirada estaba fija hacia el frente, buscando la maravilla para la cual me había preparado. Y sin más, antes de que pudiera apreciar el paisaje, lo tengo frente a mí: el Cabanon de Le Corbusier.

A pesar de haberlo visto recientemente en mil imágenes tomadas por otros, demoro en reconocerlo. Como si todo lo que se ve en las publicaciones fuera otra cosa. La falta de escala real que da una foto en contraposición con la realidad. ¿Por qué pensé que un espacio de 3.66 por 3.66 iba a ser impactante? ¿Por qué esperaba deslumbrarme instantáneamente? ¿Porque lo hizo el maestro? El mito me había tomado completamente. Venía de Marsella, de conocer la *Unité d'Habitation*⁸. Y quería más.

Luego comprendí que aquello era solo el comienzo de un paseo por un mundo privado lleno

de detalles que no estaban allí, a golpe de vista, sino que se irían revelando de a poco. Una lección de arquitectura y humanidad, por la cual “Corbu” nos guiaba desde algún lado, con delicadeza, para que, una vez aprendida, ya no la pudiéramos olvidar. Veamos.

Lo primero que sorprende es la escala, la escala puesta en juego en el lugar. La obra en el paisaje. Tomar conciencia física del tamaño del Cabanon, no sólo como objeto en sí, sino en relación al gran paisaje del Mediterráneo, es el primer ejercicio que Le Corbusier nos plantea. Y solo con eso, dice mucho. En ese enorme terreno del cual disponía, elige ocupar un espacio mínimo y dejarle a la naturaleza, al paisaje, el protagonismo absoluto. Incluso, desde la playa de Cabbé, al pie del cabo, es imposible verlo.

El paisaje es imponente de por sí. Por lo tanto, no necesita de la arquitectura para ponerse en

valor. Lo que esta obra mínima hace, es poner de relevancia la actitud del arquitecto respecto del lugar. Actitud que tiene tanto en sus grandes proyectos urbanos, cuando libera el suelo, como cuando hace una *fenêtre en longueur* en una casa. En efecto, el Cabanon es un ejemplo de un episodio mínimo de la historia de la arquitectura y, sin embargo, en él se muestra con claridad la actitud de respeto a la naturaleza a través de la escala de la construcción. El tamaño del edificio es la herramienta que el arquitecto debe utilizar con mayor precisión, y es algo que en esta obra toma importancia desde el primer boceto. Le Corbusier escribe en un dibujo de agosto de 1950, que forma parte de la serie de proyectos *Roq et Rob* en la Costa Azul: “¡Atención! conservar este tesoro de escala”. Esta preocupación se alimenta de su experiencia previa en Arcachon, una ba-



Vista del conjunto Villa E-1027, *Unités de Camping*, L'Étoile de Mer y el estudio de Le Corbusier, desde la playa de Cabbé. El Cabanon no es visible desde allí. Fotografía: María Salerno.

hía al este de Francia, donde Le Corbusier y su esposa Yvonne Gallis (1892-1957) pasaron sus vacaciones entre los años 1926 y 1936, y que termina abandonando porque considera que el lugar es alterado por la llegada de la ruta, de los beneficios de la civilización que avasallan la naturaleza sin contemplación. Le Corbusier tenía una mirada poética sobre esta bahía. Había descubierto allí un paraíso. Y también un lugar de aprendizaje excepcional (Benton, 2015)¹⁰. Mientras hace Chandigarh¹¹, construye el Cabanon. No puede haber dos escalas más diferentes. Un edificio monumental y una habitación. Esto no parece importar para Le Corbusier. Los principios son los mismos. Es la continuidad de su pensamiento, la solidez de su legado. Aquí estableció el arquitecto su particular pacto con la naturaleza.

Interesa entonces exponer una relación entre esta experiencia, y la que vivió la arquitecta María Salerno, en su primer visita al Cabanon¹².

María Salerno. Mi primera visita al Cabanon data de 1985. Estuve en Francia gracias a una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores francés. Yo ya había obtenido el título de Arquitecta en Nápoles y estaba haciendo una investigación en la Fundación Le Corbusier, cuyo tema fue “La influencia de la casa mediterránea en la obra de Le Corbusier”. Seguía al mismo tiempo un curso de posgrado y en ese contexto realicé un viaje de estudio al sur de Francia. La excursión al Cabanon fue particularmente importante para mi tema de investigación y tenía muchas expectativas. Pero, a pesar de la primavera, el clima no fue muy favorable y la visita grupal (éramos veinte es-

tudiantes), con poco tiempo, me dejó una sensación de insatisfacción.

Nos recibió Marguerite, esposa de Robert Rebutato en el interior de *L'Étoile de Mer*. La ventana francesa que daba acceso a la terraza estaba cerrada y el contraste de luz era muy fuerte. Dentro, una atmósfera sorprendente: en la oscuridad pudimos ver las paredes de colores. En la parte superior de las estanterías, se observaban fotos de Le Corbusier o sus dibujos mezclados con los objetos habituales de un restaurante –botellas, vasos– y, detrás del mostrador decorado, Marguerite, sonriendo, nos miraba con curiosidad. ¡Divertida antesala para una visita que prometía un descubrimiento sobre la arquitectura moderna de Eileen Gray y Le Corbusier!

En 1985 la Villa E.1027 estaba en estado de abandono, pero con solo mirar se respiraba la



Detalles de la terminación exterior. Fotografía: Ana Lina Klotzman.

arquitectura racionalista completa de los años 20 y 30, que yo estaba buscando en ese momento, por estar estudiando la obra de Le Corbusier del mismo período. Visitar el Cabanon y las *Unités de Camping* me hizo saltar atrás en el tiempo y volví a preguntarme sobre el lugar que ocupaba el Mediterráneo en estos proyectos¹³. La cuestión de la escala, como ha señalado Ana Lina, llama inmediatamente la atención al visitar el sitio, y en el Cabanon, con especial rapidez, entendemos que la tensión que sentimos allí, se da por el contraste entre las pequeñas arquitecturas y el gran horizonte del mar. ¿Cómo posicionarse frente a este gran despliegue de paisaje? Le Corbusier dijo que se había ido, con el proyecto de la casa de sus padres en el bolsillo, a orillas del lago Lemán, para buscar tierras que se adaptaran a lo que él había dibujado (Le Corbusier, 1954: 7). En Cap Martin es la

situación opuesta: “Corbu” tenía un pedazo de tierra en una terraza y plantea su proyecto, un pequeño paralelepípedo. Para entender completamente esta relación de escala entre la construcción y el paisaje, debemos referirnos a lo que escribió el mismo Le Corbusier: “el paisaje omnipresente en todos lados, omnipotente, se vuelve fatigoso. [...] Para que el paisaje cuente debe ser limitado” (22-23). Lo que era válido para el jardín de la cabaña a orillas del lago Lemán, donde Le Corbusier levanta las paredes para construir un interior en el exterior, también es válido en el borde del Mediterráneo, dentro del cobertizo donde, con abrir las ventanas, se delimita el paisaje. A una primera visita, otras se sucedieron. Participando de las reuniones del Comité de Expertos de la Fundación Le Corbusier me encontré con Robert Rebutato y así terminé involucrada

durante una decena de años en la campaña de rescate de Cap Martin y luego entré en la junta de la “Asociación Eileen Gray-Etoile de Mer-Le Corbusier”¹⁴. Los problemas de protección, en particular de la E.1027, pero también el apoyo de las obras de eliminación e infiltración de amianto para *L'Etoile de Mer* y el Cabanon, han absorbido mucha energía a la Asociación. En cada visita, el Cabanon, incluso bajo las lonas del obrador de la restauración, me parecía inmutable; un edificio un poco fuera de tiempo, una arquitectura que excede esa dimensión, ya que está inserto en el sitio con toda simplicidad. Esta construcción es prueba de que la respuesta arquitectónica correcta a un problema dado no es el seguimiento de una tendencia o un estilo temporal, sino la adaptación al sitio. Por lo tanto, ya no es una cuestión de escala grande o pequeña, sino de resonancia de un sistema

formado por el paisaje, el terreno, los materiales utilizados y en el que el hombre, con sus necesidades, es el elemento central. Con el paso de los años y las visitas, los días de trabajo y de amistad con Robert y Magda Rebutato, se fue forjando un clima de amistad bajo el signo de *L'Etoile de Mer*, y eso es lo que me hizo comprender más profundamente el espíritu que “Corbu” había encontrado en la terraza de Cap Martin.

Ana Lina Klotzman. La imagen exterior de esta obra tiene muchas interpretaciones. Se la relaciona con sus orígenes, imágenes de su Suiza natal que podrían haber influido al construir una vivienda para sí mismo. También con lo primitivo, que Le Corbusier viene describiendo y valorando desde sus días en la bahía de Arcachon (Benton, 2015). Incluso se lo vincula con la teoría de la cabaña moderna de Laugier, que prescinde del ornamento y satisface las necesidades básicas del hombre (Laugier, 1753). En 1928, en unas conferencias en Madrid, Le Corbusier hace esta referencia a las viviendas que observaba en Le Piquey, Arcachon:

Ces maisons, qui sont cent ou cinq cents, isolés dans les replis de la pinède ou groupées en hameaux sur la plage, ces maisons ont une mesure commune : l'échelle humaine. Tout est à l'échelle; on mesure le pas, l'épaule, la tête. L'économie est au maximum. L'intensité est au maximum. Un beau jour, après les avoir tout à coup comprises, on s'est écrié: "Mais ces maisons sont des palais". Et l'on définit le palais, tout d'abord simplement: un palais est unemaison qui frappe par la dignité de son aspect (VVAA, 2010 : 50)

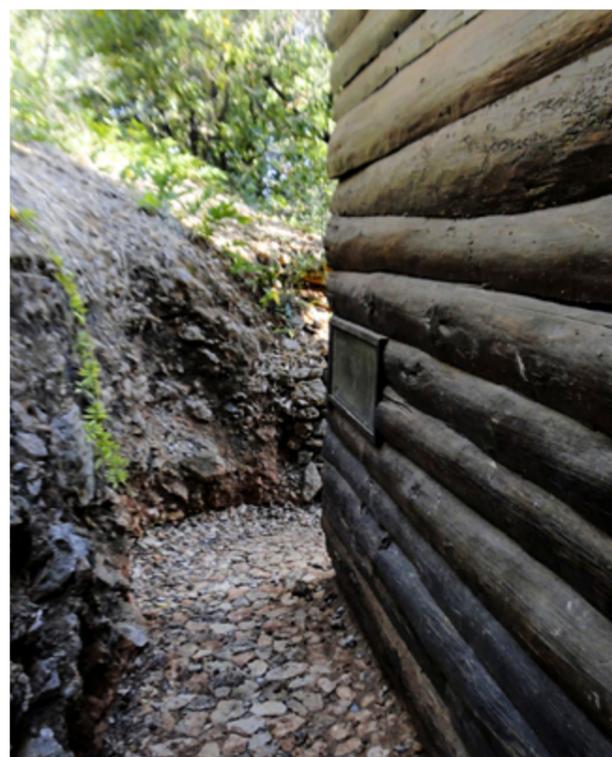
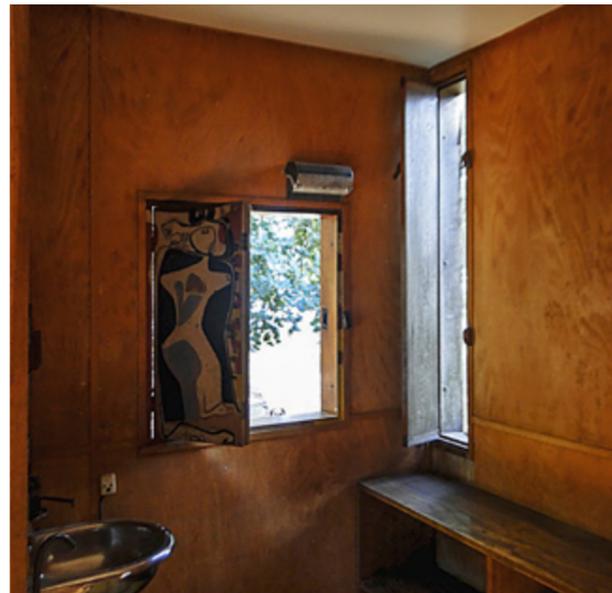
[Estas casas, que son cien o quinientas, aisladas en los recovecos del bosque de

pinos o agrupadas en aldeas en la playa, estas casas tienen una medida común: la escala humana. Todo está en equilibrio; medimos los pasos, los hombros, la cabeza. La economía está en su máximo. La intensidad es máxima. Un día, después de comprender todo, de repente, exclamamos: ‘Pero estas casas son palacios’. Y uno define el palacio, de una vez simplemente: un palacio es una casa que golpea por la dignidad de su apariencia]¹⁵.

Pero tal vez la verdadera razón sea la versión que habla de la deserción de Jean Prouvé, un constructor que venía colaborando con el maestro en las *Unités d'Habitation*, experto en el trabajo del aluminio, material que hubiera dado una imagen totalmente distinta. Ante este hecho, Le Corbusier habría optado por resolver con rapidez y simpleza la materialidad exterior de la obra (Chiambretto, 1987). Como veremos luego, el exterior no es lo que más preocupaba a Le Corbusier en el Cabanon. La imagen no es pretenciosa, sino todo lo contrario. Más que una obra espectacular, encontramos en el Cabanon la renuncia, el ser capaz de desentenderse de lo superfluo o pasajero. A sus años, el arquitecto no tiene ya necesidad de sorprender. Rústica y simple, es tal vez la expresión misma del tipo de vida que llevaba aquí, con su esposa, alejado de la sofisticación de París y de sus amigos intelectuales. Aunque, a decir verdad, Le Corbusier le debe el descubrimiento de este sitio a las reiteradas invitaciones de uno de esos intelectuales, su amigo Jean Baldovici, a la exquisita Villa E-1027, construida en 1929, para compartir días de descanso y debates de arquitectura¹⁶. En 1952, a pocos metros, el Cabanon plantea desde su exterior un contrapunto insoslayable con la casa vecina.

MS. La imagen del Cabanon fácilmente revisita el mito del barril de Diógenes con la referencia natural a una vida simple, privada de lo superfluo. En la historia de la arquitectura tenemos muchos ejemplos de investigación sobre la vivienda mínima. Pero veamos ejemplos más recientes. En 1994, el arquitecto Shigeru Ban fue asesor de la Oficina del Alto Comité para los Refugiados de la ONU y propuso hábitats de emergencia para Ruanda, cabañas de madera, y para Kobe, después del terremoto de 1995, las casas de cartón y tubos de papel reciclado y comprimido. La búsqueda de la casa más pequeña siempre ha intrigado a los arquitectos. Renzo Piano se ha interesado en este tema y en 2013, mientras realizaba el *Shard* en Londres, proyectó para Vitra una casa llamada justamente “Diógenes”. Los primeros prototipos han sido construidos en contrachapado y cemento, pero luego se eligió la madera como material final con un acabado de aluminio. De hecho, ya sea para vivienda de emergencia o un producto tecnológicamente sofisticado, hay que recordar que este tipo de proyectos responde principalmente a las restricciones del sitio, la ligereza y la facilidad de transporte. Lejos de las preocupaciones de estilo, Le Corbusier ha elegido quizás la madera también por las restricciones de construcción relacionadas con el suelo y los problemas para el transporte de materiales. Pero lo más importante, seguramente, sea continuar subrayando que, para Le Corbusier, el Cabanon no ha sido simplemente el estudio de la vivienda mínima, sino la realización de su propio espacio para vivir.

ALK. No obstante, es en el interior donde la obra se completa, y me muestra al Le Corbusier que estaba esperando ver, pero en una versión tan sofisticadamente sencilla, que uno no puede más que rendirse al mito. Si bien conocí la *Unité d'Habitation* de Marsella, una obra impresionante y un manifiesto de todo lo que Le Corbusier legó



Detalles de terminaciones interiores. Fotografía: Ana Lina Klotzman. | Rejillas de ventilación cruzada. Fotografía: Ana Lina Klotzman.



Las ventanas y los postigones con apertura hacia el interior, con espejos, y la relación con el exterior. Fotografía: Ana Lina Klotzman.

a la arquitectura y a la vida cotidiana del hombre, aquí se pueden verificar todos sus conceptos concentrados en un solo espacio. Le Corbusier nos muestra aquí que él vive como piensa. Este proyecto comienza en el interior. Como él mismo lo escribe:

El 30 de diciembre de 1951, en la mesa de un pequeño *chiringuito* de la Costa Azul, dibujé, para regalárselo a mi mujer con motivo de su cumpleaños, los planos de un pequeño refugio ('cabanon'), que al año siguiente construí sobre un acantilado batido por las olas. Estos planos (los míos) se hicieron en 3/4 de hora. Son definitivos; nada ha sido aún cambiado. Gracias al *Modulor*, la seguridad en el seguimiento de la obra fue absoluta. (Le Corbusier, 1955: 246-248)

El *Modulor* es aplicado en el Cabanon a ultranza. Es la verificación de la teoría para su propia vida. Una habitación de 3.66 por 3.66 metros

(2.26 + 1.40, según el *Modulor*, o 3 tableros fenólicos exactamente), al que se añade un pasillo de entrada de 0.70 metros de ancho. El cielorraso por momentos baja, con la excusa de albergar las maletas, y así recuperar el 2.26 famoso¹⁷. Esta vivienda fue hecha en Córcega, en el taller de Charles Barberis, el carpintero que habitualmente trabajaba con él, y traída en barco a Cap Martin. Montada en pocos días, podría decirse que Le Corbusier exhibe más que nunca su perfección suiza. Un ensamblaje de partes muy bien diseñadas, una verdadera *machine à habiter*. Casi como las cabinas de barco que tanto le gustaba dibujar en sus cuadernos. Cada mueble, cada detalle, merece su propio texto, pero seguramente ni eso ni las fotos, pueden hacerles justicia ni transmitir el privilegio de verlos, 65 años después de haberse fabricado, tan delicados y precisos. Las pinturas del maestro completan el espacio. Desde la entrada por el pasillo, donde una puerta de camarote lo conecta con la habitación del matrimonio Rebutato¹⁸, hasta los postigones y

el cielorraso de colores. Todo parece ser parte de la celebración de la vida distendida y familiar que se llevaba allí. Dos pequeñas aperturas en los muros, a modo de hendijas, también dimensionadas por el *Modulor* y enfrentadas entre sí, a diferentes alturas, permiten la ventilación cruzada, captando la brisa de mar o la frescura de la piedra en sombra sobre la que se acomoda, sin apoyarse completamente, la espalda del Cabanon. Quiero detenerme especialmente en las ventanas. Dos ventanas cuadradas, con postigones interiores, en lugar de estar en el exterior, como sería de esperar. En su lado interno, las pinturas y dibujos del maestro. En su cara externa, espejos. Al abrirse y replegarse hacia el interior, estos postigones duplican la superficie de la ventana, reproducen vistas del paisaje circundante y, trayéndolo al interior, amplían el espacio. Y cuando están cerrados, al mirar desde el exterior hacia el Cabanon, vemos el paisaje; el paisaje se refleja en la obra de arquitectura. Las vistas que recortan las ventanas aparecen como

fotos, como cuadros vivientes perfectamente definidos con anticipación por Le Corbusier. La simpleza de ubicar bien una ventana, de darle la medida justa, de colocarla a la altura correcta. ¡Un auténtico hecho de la arquitectura! Para entender la inclusión de esta expresión, cito a Alejandro Aravena:

Ante la fotografía de un banco de materiales rústicos situado junto a la escalera que sube al techo-jardín de la casa en el lago Léman (1922), que ilustra el libro *Une petite maison*, Le Corbusier sentencia: Un auténtico hecho de la arquitectura, excúseme Vignola.

Le Corbusier pudo haberse referido a cualquiera de los otros hechos de la casa: la hermosa ventana horizontal que da sobre el lago; o la mesa adosada al muro de cierre del jardín, pero prefirió la modesta elementalidad de un banco para designar la realidad más profunda de la arquitectura. El banco de madera, a la distancia justa del muro para que este haga las veces de respaldo; muro que a su vez ha sido seguramente entibiado por el sol. Asoleamiento que sumado a la vista (que no vemos pero que podemos suponer) hacen de este un buen lugar para dejar pasar el tiempo. Tiempo que no es solitario, porque las separaciones entre las tres ventanas del subsuelo que se asoman sobre el banco, permiten que dos personas, y solo dos, se apoyen. ¿Qué más se puede querer, qué más que esto puede aspirar a construir la arquitectura?

Remitirse a los hechos de la arquitectura significa para Le Corbusier recordar los orígenes de ésta, a la vez que explorar sus posibilidades inéditas: un esfuerzo de depuración por el cual se la despoja de todo aquello que ha venido

cargando; procedimientos establecidos y accesorios repetitivos (la referencia a Vignola propone de manera más explícita la intención de separar la arquitectura del puro dominio de las formas y de su imitación).

Un hecho arquitectónico es la relación precisa entre forma y vida, o, todavía más radical, entre una construcción y los usos (Aravena, 1999: 25-26).

Al final del recorrido, esa es la recompensa, el regalo del maestro. No tengo que decir que el paisaje de ese mar sobre la costa rocosa es muy bello. Pero lo impactante es que, estando ahí, se tiene la seguridad de estar viendo lo mismo que veía Le Corbusier. Allí nos dejó su mirada. La más íntima, la que él experimentaba cada día. Estando en el Cabanon podemos ver a través de sus ojos. Y no puede evitarse la emoción. En este punto, María Salerno me ayudó a ver más allá:

MS. Ciertamente, la emoción de ver el Cabanon es, en esencia, la de entrar en la intimidad de "Corbu". Y esa sensación es mucho más fuerte en Cap Martin que en su apartamento del número 24 de la *Rue Nungesser et Coli*, en París, donde Le Corbusier tuvo su taller de pintura y también recibía amigos. La pareja Jeanneret compartió allí la vida privada y pública. En el Cabanon, por el contrario, uno realmente siente que descubre un jardín secreto. Además, la vida social en Cap Martin, tuvo lugar en la terraza de *L'Etoile de Mer*.

En cada visita al Cabanon, quería sentarme allí y permanecer observando. El Cabanon no es un espacio para experimentar de pie.

Refiriéndonos al *Modulor*, hablamos del Cabanon y la *mâchine à habiter*, pero de hecho el Cabanon es, fundamentalmente, una *mâchine à habiter*. Cada abertura, ventana o ranura de ventilación, revela una parte diferente del pai-

saje y el terreno que lo rodea. Ana Lina cita a Alejandro Aravena, que describe el banco de madera de la casa en el lago de Ginebra como una pieza arquitectónica. Interpreto al Cabanon como ese mismo banco de madera y, así como es necesario sentarse en ese banco para entenderlo, es necesario estar en el Cabanon para comprenderlo y contemplar lo que se nos ha dado para ver.

También podemos equiparar al Cabanon con la caja de la cámara fotográfica cuya apertura es el encuadre de una lente que recorta el paisaje para una foto. Le Corbusier descubrió temprano la fotografía y ya durante su viaje de estudio a Oriente e Italia (1911) llevó consigo una cámara. Luego continuó utilizando la fotografía como herramienta para su investigación creativa y para contar su arquitectura. A través de los estudios más recientes sobre este tema –estoy pensando en particular en la exposición "Construyendo la imagen: Le Corbusier y la fotografía" en *La Chaux-de-Fonds* en 2012– podemos descubrir la manera sintética del arquitecto de capturar una imagen, contar un detalle. Le Corbusier transcribe información visual con la ayuda de la fotografía. De una manera comparable, su experiencia como fotógrafo se utilizó para refinar su aspecto arquitectónico y, sin duda, influyó en su forma de trabajar la arquitectura interior.

ALK. Le Corbusier construye para sí lo mínimo de lo mínimo con que se puede vivir. Una idea revolucionaria, aún hoy.

Con motivo de este artículo, tuve el privilegio de visitar varias veces el Cabanon. Gracias a María Salerno quien, incluso, se ocupó de que yo pudiera permanecer unos momentos a solas en el sitio para tomar unas fotos sin público en medio. Entonces, fui atrapada por ese lugar mítico, y permanecí quieta, con los ojos cerrados, tratando de sentir el espacio, el paisaje que me rodeaba, y pensé que estaba compartiendo un rato con el maestro. Creo que allí re-



Le Corbusier, su esposa Yvonne y sus amigos en la terraza de *L'Etoile de Mer* en Roquebrune-Cap-Martin. © 2018 FLC/ ADAGP, París / SAVA, Buenos Aires.

side lo que más impacta de esta obra, de este universo privado. Estar en ese lugar te acerca al hombre, a su intimidad, y, en ese sitio, uno se siente un poco a la par suyo. Su obra nos está diciendo que hay que concentrarse en lo importante. Lo importante de la arquitectura, lo importante de la vida. Y entre lo más importante de la vida, está la amistad. El Cabanon es, también, muestra de eso. Muchas crónicas lo describen como un hombre complicado en cuanto a las relaciones con sus pares y con las personas en general:

El maestro fue un hombre adorado y de testado en la misma proporción. Fue un hombre encerrado y de trato difícil, sus modales definitivamente no encajaban en los del hombre común. Le Corbusier, el ser, era impredecible y contradictorio,

sereno y apasionado, contenido y efusivo, paciente y ansioso; un auténtico campo de fuerza de múltiples polaridades (Gómez, 2015: 36).

Pero lo cierto es que Le Corbusier se *ata* a este lugar por la amistad con un hombre, Thomas Rebutato. Un hombre completamente diferente a aquel por el cual llegó a este rincón del mundo. Un hombre como los que él admiraba y de los cuales confesaba aprender.

Par 'sauvages', Le Corbusier entendait tous les gens qui travaillent autour du Bassin. Le Piquey représentait pour Le Corbusier non seulement un lieu de refuge, de calme, et d'inspiration formelle pour ses peintures mais il voyait aussidans la vie des 'honnêtes gens' un bon sens, une sagacité qu'il admira

rait et essayait d'imiter dans sa propre architecture (Benton, 2015: 8)

[Por *salvajes*, Le Corbusier entiende a todas las personas que trabajan alrededor de la Bahía. Le Piquey representaba para Le Corbusier no solamente un lugar de refugio, de calma, y de inspiración formal para sus pinturas, sino que él veía también en la vida de la *gente honesta* un buen sentido, una sagacidad que él admiraba y trataba de imitar en su propia arquitectura]¹⁹.

Rebutato era un pescador y el dueño del chirrigo *L'Etoile de Mer*, al cual "Corbu" adosa literalmente su Cabanon. Si bien, como ya hemos explicado, cuestiones de reglamentación municipal le hacen presentar su vivienda como la

ampliación del bar y vivienda de Rebutato, esta posición *cuasi* simbiótica, es una representación de su afecto por esa humilde familia con la cual elige pasar muchos de sus días de ahí en adelante. El Cabanon parece abrazar a *L'Etoile de Mer*. Acurrucarse a su lado. El matrimonio Jeanneret forja con los Rebutato lazos que no tenían con nadie más, diferentes. Incluso desarrollan un trato que Le Corbusier probablemente no le hubiera permitido a un colega u otra persona de su ámbito. Así lo cuenta Robert: *Mon père était même prêt à donner des leçons à Corbu et le plus étonnant c'est que Le Corbusier acceptait*. [Mi padre estaba listo para dar lecciones a "Corbu" y lo más sorprendente es que Le Corbusier lo aceptaba]²⁰ (Hugron, 2016). Una relación casi familiar o, mejor dicho, de igual a igual. Por su lado, Ivonne siente que sus instintos maternos se realizan con el pequeño Robert. Y Le Corbusier, por pedido de esta, lo toma bajo su tutela²¹. Gente simple, casa simple, vida simple. Le Corbusier pintará un cuadro al que llamará "A *l'Etoile de Mer règne l'amitié*"²², que aún hoy permanece colgado en la terraza de dicho restaurante y que da testimonio de aquella amistad. En la mañana del 27 de agosto de 1965, a los 77 años de edad, Le Corbusier se sumerge en el mar, en la playa de Cabbé, frente a su refugio. Y ahí, de manera natural, fallece²³. Hasta ese punto llega su relación con este paisaje²⁴. Finalmente, el Cabanon es la representación física de la relación de un hombre con un lugar, con otro hombre y consigo mismo. Una obra mínima, una lección enorme. Un arquitecto único, un hombre real. Y el Cabanon es el interior de ese hombre ●

NOTAS

1 - Durante el mismo se tuvo acceso a un conjunto de obras de valor patrimonial reconocidas por la Unesco, compuesto por: Villa E.1027 (1929), de Eileen Gray y las *Unités de Camping* y el Cabanon (1952), de Le Corbusier.

2 - La Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario es miembro de esta red desde 2015. Los docentes que conforman el nodo local, son: Comité académico: Dr. Arq. Gustavo Carabajal, Dra. Arq. Bibiana Cicutti, Mg. Arq. Ana María Valderrama, Arq. Sergio Bertozzi ; Equipo Docente: Arq. Ana Klotzman, Dra. Arq. Analía Brarda, Arq. María Silvia Cortopassi, Arq. Nadia Jacob, Arq. Gabriel Asorey y Arq. Carolina Rainero.

3 - Cap Martin es la continuidad sobre la costa mediterránea de Roquebrune, una antigua ciudad amurallada en la parte alta. Forma parte de este mismo municipio, Carnolés, en la falda este del Cabo, sector que alberga la infraestructura de turismo, sede de las actividades académicas del *Workshop*.

4 - Cap Martin está separado solo por una calle de Mónaco, a 5 minutos de tren. Desde el cabo, y desde Cabanon mismo, puede verse dicha ciudad.

5 - Estación Roquebrune-Cap Martin, de la SNCF (*Société Nationale de Chemin de Fer*). Esta estación carece de valor para el desarrollo del transporte de la zona, teniendo sentido su mantenimiento tan solo por ser el acceso más directo al conjunto patrimonial. Su puesta en valor y refuncionalización fueron parte de los temas abordados en el *Workshop*.

6 - La Asociación Cap Moderne ha sido creada en 2014 y desde entonces la ha conducido *Le Conservatoire du Littoral*, un organismo dependiente del Estado francés, propietario del sitio. Está dedicada a la preservación del conjunto arquitectónico Villa E.1027/*Unités de Camping/Le Cabanon*.

7 - Ese camino hoy recibe el nombre de "*Le sentier de Le Corbusier*" [El sendero de Le Corbusier] y bordea todo el cabo, uniendo la playa de Cabbé con la de Carnolés.

8 - Entre los días 1 y 4 de septiembre de 2017, y como parte del *Workshop*, realizamos un viaje entre Marsella y Roquebrune-Cap Martin, recorriendo diferentes sitios y conociendo obras de arquitectura de todas las épocas.

9 - Durante el mes de septiembre de 1948 Le Corbusier trabaja en los proyectos Roq et Rob. El primero, un complejo de apartamentos en un terreno que Mme. Mélin, cliente del restaurante, poseía

debajo de las murallas del pueblo, Roquebrune; el segundo fue por encargo de Thomas Rebutato, alias Robert, quien quería sacar partido del solar que poseía alrededor del chiringuito, en un momento en que la actitud del Estado parecía favorable a la construcción de residencias y equipamientos en este tipo de sitios y paisajes pintorescos, como una forma controlada de protegerlos. Thomas Rebutato era un pescador, que había instalado en ese lugar un pequeño restaurante, L'Etoile de Mer, lugar que Le Corbusier utilizaría con extensión de su Cabanon, como su propio comedor, durante sus estancias en Cap Martin. En fin, este último proyecto consistía en doce cabañas de *volumen alveolar* (2.26 x 2.26 x 226 m) para gente de paso, y seis apartamentos sobre *pilotis*, cuya planta baja se destinaba a talleres para artistas, y donde posiblemente pensaba instalarse Le Corbusier en busca de las condiciones de aislamiento y tranquilidad que había encontrado en la Villa E-1027. Estos últimos son el precedente de las *Unités de Camping* que luego realiza para el mismo Robert (1954-1957).

10 - Tim Benton es profesor emérito de Historia del Arte en la Universidad Abierta (Cambridge) y especialista en la obra de Le Corbusier. Participó como conferencista y crítico de proyectos durante el *Workshop*.

11 - Palacio de la Asamblea, en Punjab-Haryana, Chandigarh, India. Año 1951-1965.

12 - La traducción de todos los textos de la Arq. María Salerno es nuestra.

13 - En ese momento Maria Salerno ya se encontraba realizando un trabajo de investigación sobre el tema, publicado posteriormente en: SALERNO, M. 1997. "Mare e memoria: la casa mediterranea nell'opera di Le Corbusier", en *Le Corbusier e l'antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Benedetto Gravagnuolo (dir.) (Nápoles: Electa).

14 - La Asociación Eileen Gray – Etoile de mer – Le Corbusier ha sido creada en el año 2000, por la voluntad de Robert Rebutato (1937-2016) de contribuir a la salvaguarda del sitio. <http://eileengray-etoiledemer-lecorbusier.org>

15 - La traducción es nuestra.

16 - El arquitecto Jean Baldovici era el creador y director de la revista L'Architecture Vivante, una publicación especializada que promovía fervientemente la arquitectura de vanguardia. En sus páginas Le Corbusier siempre encontró espacio para sus escritos y debates. Le Corbusier comienza a visitarlo en la Villa E-1027 cuando Baldovici ya se había separado de Eileen Gray, verdadera diseñadora de esta casa.

17 - La habilitación municipal no permitía una altura interior de 2.26 metros.

18 - Fue requisito para la habilitación municipal que se presentara como ampliación del restaurant-vivienda existente, ya que compartían terreno.

19 - La traducción es nuestra.

20 - La traducción es nuestra.

21 - Robert Rebutato se forma como arquitecto con Le Corbusier, de manera no académica, y desarrolla esa profesión. La historia de Robert Rebutato está retratada en DOUTRELIGNE, Louise. 2015. *Robertino: l'apprenti de Le Corbusier* (Paris: Édition de l'Amandier).

22 - "En el Estrella de Mar reina la amistad" (la traducción es nuestra). Allí, tuvimos la suerte de compartir con Magda Rebutato, la viuda de Robert, quien conoció a Le Corbusier y nos contó detalles de aquella relación tan especial.

23 - Hay versiones, nunca totalmente confirmadas, de que Le Corbusier, experto nadador, habría nadado hasta el límite de sus posibilidades físicas, para ahogarse voluntariamente, debido a un deterioro en sus facultades mentales con el cual no estaba dispuesto a convivir. Esto no hubiera más que reforzado el valor simbólico y emocional que este paisaje tenía en su vida.

24 - Le Corbusier y su esposa Yvonne están enterrados en el Cementerio de Roquebrune, en una tumba previamente diseñada por él mismo, y desde la cual puede verse el mar, la playa y el cabo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

·ARAVENA, Alejandro et al. 1999. *Los hechos de la arquitectura* (Santiago de Chile: Ediciones ARQ.).

·BENTON, Tim et al. *Le Corbusier, mes années sauvages sur le bassin 1926-1936, catalogue de l'exposi-*

tion 11/07 - 23/09/2015, Pole Culturel Petit Piquey, Lège-Cap Ferret.

·CHIAMBRETTO, Bruno. 1987. *Le Corbusier à Cap-Martin. Le Cabanon* (Marseille: Parentheses).

·DOUTRELIGNE, Louise. 2015. *Robertino: l'apprenti de Le Corbusier* (Paris: Édition de l'Amandier).

·GOMEZ, José Humberto. "A 40 años de la partida del Diablo", *Entre rayas. La Revista de Arquitectura* (111), 32-34.

·HUGRON, Jean-Philippe. 2016. "Robert Rebutato ou Robertino, l'apprenti de Le Corbusier". http://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_7254 Consultado el 22 de febrero de 2018.

·LAUGIER, Marc-Antoine. 1753. *Essai sur l'architecture* (Paris: Chez Duchesne).

·LE CORBUSIER. 1953. *El Modulor y Modulor 2* (Buenos Aires: Poseidón).

·LE CORBUSIER. 1954. *Une petite maison*. 1923 (Zurich: Aux éditions d'architecture).

·SALERNO, Maria. 1997. "Mare e memoria: la casa mediterranea nell'opera di Le Corbusier", en *Le Corbusier e l'antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Benedetto Gravagnuolo (Nápoles: Electa).

·VV.AA. 2010. "Le Corbusier, Madrid, 1928: una casa - un palacio". Catálogo de la Exposición (Madrid: Salvador Guerrero).



Ana Lina Klotzman. Arquitecta (1999-UNR). Ejerce su actividad profesional de manera independiente. Es Jefe de Trabajos Prácticos del Área proyectual en el Taller García en la FAPyD-UNR. Ha obtenido numerosos premios en concursos nacionales e internacionales. Su obra construida y sus escritos forman parte de publicaciones nacionales y extranjeras. Miembro de la Designing Heritage Tourisme Landscape Network. Miembro de Organización Civil OHache para la difusión de la arquitectura de Rosario, responsable Open House Rosario. anaklotzman@yahoo.com.ar



Maria Salerno. Arquitecta graduada de la Universidad de Nápoles, es profesora en la Escuela de Arquitectura ENSA Paris-Malaquais y miembro del laboratorio LIAT. Ha desarrollado su actividad profesional con la Agencia Renzo Piano B.W. desde 1988, fue socia de Renzo Piano entre 2000 y 2004 y ahora es consultora permanente. Es miembro del Comité de Expertos de la Fundación Le Corbusier desde el 2003. mariasalerno@noos.fr

»

Fatigato, O. (2018). El viaje a Oriente de Le Corbusier. Trazas y memorias de un tiempo futuro. *A&P Continuidad* (8), 38-47.



El viaje a Oriente de Le Corbusier

Trazas y memorias de un tiempo futuro

Orfina Fatigato

Español

En mayo de 1911 Charles Édouard Jeanneret parte hacia un viaje por Oriente, entre muchos de los que realizará a lo largo de su vida. Lo sueña y lo prepara largamente ya que lo concibe como la conclusión de sus estudios de juventud. El carácter excepcional de su viaje radica en el recuerdo que guardará de todo lo que vea. Son los usos particulares de las imágenes de su viaje y la permanente actualización y reinterpretación de su significado, los que se entrecruzan a distancia y se reinventan a través de su proyecto, los que le darán toda la singularidad a este viaje de juventud, que el mismo Le Corbusier reconocerá como una influencia determinante.

Le Corbusier reutilizará los recuerdos de viaje, integrándolos a sus procesos creativos de reformulación. Sus recuerdos se convertirán en materiales activos, útiles a la *búsqueda paciente lecorbusierana*. El artículo es una reflexión, alrededor de la relación entre descripción (durante el viaje) y transcripción (reelaboración de proyecto), más particularmente en referencia al destino de los *fragmentos pompeyanos* que Le Corbusier decidió traer consigo al regreso de su viaje.

Palabras clave: Le Corbusier, viajes, oriente, arquitectura clásica, arquitectura moderna.

Recibido: 9 de abril de 2018
Aceptado: 20 de mayo de 2018

English

Charles Édouard Jeanneret travelled to the Middle East in May 1911, it was one of the many trips he took throughout his life. This long-awaited dream was envisaged as the conclusion of his studies as a young man. In spite of its unique nature, Le Corbusier often recognized this trip as a determining influence. This was due to not only the way in which his observations were employed but also the particular use of images that -through their constant updating, reinterpretation, interplay and reinvention- led to the uniqueness of this experience. Le Corbusier reused his 'memories' as constitutive features of his creative process of reformulation. They became 'useful' material assets for his *patient search*. This article reflects on the relationship between the description carried out during his visit and the transcription as project reprocessing, in particular reference to the way in which Le Corbusier employed the "Pompeian fragments" he brought from the Middle East.

Key words: Le Corbusier, trip, Middle East, classical architecture, modern architecture

Jeanneret sueña y prepara largamente su viaje a Oriente, que concibe como la gran conclusión de sus estudios de juventud: "luego de años de estudios, unos cuatro durante los cuales me ajetreé como un condenado 360 días cada uno, no le molestará si en mi vida de estudiante hago esta apoteosis grandilocuente", escribe a su maestro L'Éplattenier en mayo de 1911.

En este viaje, que será efectivamente el último y el más importante de sus años de formación, vislumbra un recorrido de conocimiento necesario. El viaje a Oriente es una experiencia soñada con anterioridad a fin de corregir e integrar las perspectivas abiertas durante su aprendizaje con Peter Behrens, para descubrir y valorizar el lazo entre lo clásico y lo moderno, entre la disciplina transmitida por el pasado y las exigencias de cambios radicales de su tiempo. En sus largas cartas a su maestro evoca su pasión inesperada por Italia, Grecia y el mundo

clásico, muy diferentes de los *tormentos germánicos*. En las numerosas cartas enviadas a sus padres, donde el registro afectivo revela los ricos matices emotivos y las promisorias incertidumbres, confiesa los sentimientos ambivalentes que lo acompañan durante los meses previos a su partida, compartiendo con ellos el imaginario de los destinos por descubrir y, entre estos, los más deseados: Constantinopla, Atenas y Roma.

Escribe a sus padres desde Berlín algunos meses antes de partir:

Estoy obsesionado por una visión: las bellas líneas rectas, con sus *relaciones* esbeltas y clásicas; infinita claridad en las armonías, el sol intenso y los atardeceres de una pureza que los harían reventar de éxtasis, una planicie árida y desnuda, con Apeninos azules. Y luego los cipreses. ¡Roma!

Luego de haber dejado Berlín, Jeanneret hace el recorrido inverso al del tradicional *Grand Tour*. Visita Dresde, Praga y Viena. Costeando el Danubio y los Balcanes llega a Estambul, luego a Atenas y, finalmente, a Italia, desde el sur pasando por Nápoles y Pompeya. Continúa hacia Roma y Pisa antes de regresar a La Chaux-de-Fonds en el mes de noviembre, luego de ocho meses de viaje.

El itinerario imaginado por Jeanneret revisita la ruta tradicional que realizaban los viajeros de fin de siglo, al modo de A. Thomas, E. Coquart, J. Guadet, T. Garnier, H. Prost, P. Bonnet, etc., quienes partían al encuentro del Mediterráneo, mito y cuna del mundo antiguo. El carácter excepcional de su viaje radica en el recuerdo que guardará de todo lo que vea. Son los usos particulares de las imágenes de su viaje y la permanente actualización y reinterpretación de su significado, los que se entrecruzan a distancia, y se reinventan a través de su proyecto, los que le darán toda



Fotografía de Ch-É. Jeanneret, 1910. Archivos FLC L4(1)140 ©FLC/ADAGP, 2018. | Le Corbusier, 1911. El Viaje útil. Documento preparatorio para el libro *El Arte decorativo de hoy*. Archivos FLC B2 (14) 237 ©FLC/ADAGP, 2018.

la singularidad a este viaje de juventud, que el mismo Le Corbusier reconocerá como una influencia determinante en varias oportunidades (Gravagnuolo, 1997). El célebre texto titulado “Confesiones”, que cierra *L'Art décoratif d'aujourd'hui* es esclarecedor y elocuente:

llevé adelante un viaje que fue decisivo, a través del campo y las ciudades de países reconocidos aún intactos; de Praga descendí por el Danubio, los Balcanes serbios, luego Rumania, los Balcanes de Bulgaria, Andrianópolis, el mar de Marmara, Estambul (y Bizancio), Bursa de Asia. Luego Athos. Luego Grecia. Luego el sur de Italia con Pompeya. Roma. Vi los grandes monumentos eternos, la gloria del espíritu humano. Principalmente cedí a la atracción invencible del Mediterráneo. [...] Turquía de Adrianópolis, Bizancio de Santa Sofía o de Salónica, Persia de Brusa. El Partenón, Pompeya, el Coliseo. La arquitectura me



fue revelada. La arquitectura es el juego magnífico de las formas bajo la luz. La arquitectura es un sistema coherente del espíritu (Le Corbusier, 1925: 211).

» Descripción y transcripción

Durante el largo viaje sobre las trazas de la historia, Jeanneret registra los sucesos, realiza más de 500 dibujos, toma 400 fotografías, redacta notas, escribe numerosas cartas a su familia y a dos personas en particular que jugaron un rol fundamental durante esos años: su maestro L' Eplattenier y su amigo pintor y escritor William Ritter.

Una primera rendición parcial de cuentas del viaje aparece en 1911 en la *La Feuille d'Avis*, el diario local de La Chaux-de-Fonds al que el joven Jeanneret enviaba sistemáticamente sus artículos bajo la forma de un diario de viaje. Desde entonces, Le Corbusier continuará trabajando en el texto *Voyage d'Orient* hasta 1914, para un primer proyecto de publicación que no verá la luz (Bedárida, 2011: 19) a causa de

la guerra y que abandonará en 1964 (Tentori, 2007: 36). Con 78 años emprenderá su relectura y su revisión con intenciones de publicarlo; pero será editado en su versión definitiva por Jean Petit en 1966, un año después de la muerte de Le Corbusier en Cap Martin.

Hablar del viaje a Oriente de Jeanneret implica mencionar el precioso trabajo de interpretación que Giuliano Gresleri (1987) ha llevado adelante a través de varios años. A partir de sus célebres estudios, fue posible reconstruir todas las etapas del viaje y releer la obra de este maestro de la Modernidad bajo una luz nueva. El texto *Le Voyage d'Orient* evoluciona en un espacio físico y simbólico que va desde el primer capítulo “En Orient” al último “En Occident”, origen y destino del viaje.

Entre Oriente y Occidente se despliega la historia del viaje, las descripciones de los lugares atravesados y los recuerdos de los sitios que se dejaron atrás, en una dimensión intemporal donde el presente toma cuerpo a través de la incesante confrontación dialéctica con los

lugares ya atravesados y donde cada proyección futura aparece como signo que saca toda su fortaleza del significado de esta confrontación incansable.

En el capítulo “En Orient”, en el barco entre Budapest y Belgrado, Jeanneret esboza el paisaje mental de su viaje, mezclando proyecciones y expectativas de los lugares del norte que acaba de dejar atrás. Anticipando posibles balances y conclusiones soñadas para su viaje, recuerda Berlín y la necesidad de dejar detrás suyo las “fibrosas arquitecturas del norte para satisfacer un llamado persistente del sol, las grandes líneas de mares azules y las grandes paredes blancas de templos: Constantinopla, Asia Menor, Grecia, Italia meridional [...]” (Le Corbusier, 1966: 11-12).

Siente la necesidad de alejarse de este *eclecticismo venerado* (Le Corbusier, 1966: 11) al cual sabe que volverá antes de *tener el cabello blanco*, y al que deberá oponerse para poder dar voz y cuerpo a los grandes descubrimientos que, imagina, darán sentido a su obra. Proyecciones, recuerdos, síntesis *a priori*, previsiones y balances de un futuro por venir acompañan el relato del viaje.

Este texto es rico en deslizamientos, yuxtaposiciones temporales, relecturas de un pasado reciente y balances que anticipan proyectos. Jeanneret entrelaza constantemente diferentes dimensiones temporales confiando continuamente al lector la memoria de un tiempo futuro.

» Cadena invisible⁴

Jeanneret afina, durante el viaje y en particular después de Turquía, la extraordinaria capacidad de aprehender simultáneamente cada tema diseñado o fotografiado ya sea la expresión de la singularidad de sus características y significaciones o la declinación de genealogías más amplias. Se trata simultáneamente de un proceso de selección y de lectura de la realidad que utiliza la memoria activa a la vez que anticipa de manera

visionaria ciertos temas concretos que desarrollará más adelante. Si por un lado la descripción de Jeanneret, según las palabras de Abbagnano (1994: 219), aparece como “una operación que conduce a la cosa a través de sus huellas”; por el otro, no hay duda de que la claridad de la descripción y el desafío de su realización por la elección de elementos precisos, revela en una búsqueda permanente de relaciones estructurales entre los objetos distantes en el espacio y el tiempo, observados durante su viaje. La experimentación de un método que remite a la construcción weberiana del *tipo ideal*, no aspira en este caso preciso a caracterizar familias historiográficas, sino más bien a definir marcos de referencia ideales donde situar los objetos temporal y geográficamente distantes, dominados por la permanencia y la repetitividad de las reglas de la composición.

Los croquis de Jeanneret se sitúan en la *cadena invisible* de la que habla George Kubler (1973: 84), donde los hechos previos y las posibilidades futuras al interior de la secuencia formal son las dimensiones que controlan la posición de la obra de arte. Para Villard de Honnecourt, para Paolo Uccello, para Cézanne, la idea de posibles reinterpretaciones futuras es la que parece dominar intensamente cada observación y exploración, nos recuerda Kubler.

Y en la cadena invisible de secuencias formales, los croquis de Jeanneret, con más fuerza aún, expresan la visión de lo que se puede hacer; ellos ya son un proyecto.

Gresleri describe de manera extraordinaria el fascinante proceso lógico que ata, con el correr de los años, el proyecto de Le Corbusier con sus viajes de juventud. Los temas que retienen su atención durante sus viajes, escribe Gresleri se encuentran:

aislados de su contexto y reducidos a lo esencial (la singularidad para el conjunto) son pasibles de ulteriores reduc-

ciones conceptuales hasta que, concentrados en ellos mismos, asumen otras significaciones, generan nuevas agregaciones formales [...] Toda la obra de Le Corbusier puede ser releída así: reutilización permanente y regeneración de formas (Gresleri, 1987: 8).

Esta relación inextinguible entre presente y pasado, la utilización persistente de la memoria como material activo del proyecto, y el regreso constante al pasado hacen de los viajes de juventud de Jeanneret fuentes inagotables de referencias conceptuales y formales para Le Corbusier, al menos aquellos de 1907 en Italia y de 1911 en Oriente. En efecto, son instrumentos indispensables de interpretación crítica de su obra y requisitos previos para la comprensión de un método donde *descripción y transcripción* encuentran en el seno del proyecto su síntesis (Gresleri, 1987: 8).

Le Corbusier reutilizará los *recuerdos* del viaje integrándolos a procesos creativos de reformulación permanentes y variables. Estos recuerdos serán materiales activos, útiles a la *paciente búsqueda* lecorbusierana, como por ejemplo: transcripciones conscientes o citas inconscientes, esquemas estructurales, reelaboraciones formales o citas descontextualizadas y reutilizadas con “la escritura automática del surrealismo” (Von Moos, 2005). Él las utilizará para sus elaboraciones teóricas, subrayando su valor fundacional como fuente iconográfica en varios de sus escritos, desde *L'Esprit Nouveau* a *La peinture moderne* pasando por *L'art décoratif d'aujourd'hui* o *Vers une architecture* y *La Ville Radieuse*, etc. Los croquis, que ocupan las páginas de sus cuadernos, son dispositivos para captar lo real durante sus viajes. También lo son los muchos otros que les sucedieron, fruto del incansable trabajo de reproducción de las arquitecturas de Patte, Geddes y Poete en la Biblioteca Nacional de París en 1915, los cua-



les vuelven a la superficie aquí y allá como puntos en una línea sinuosa, entre memoria y olvido, del recorrido lecorbusierano hacia el proyecto. Las referencias a los materiales de viaje como sostén de sus proyectos se vuelven más explícitas, abiertamente reivindicadas y jamás fortuitas con el paso del tiempo. La capilla de Ronchamp (1950-1955) en la que Le Corbusier subraya la analogía con las formas curvas del *Serapeum* de la Villa Adriana, evocará la célebre vista de la Acrópolis retomada en la página 98 de su tercer cuaderno de viaje, como lo revela el primer esquiso de la capilla que hizo en el tren de París a Basilea. Por su parte, las torres para el centro administrativo de Buenos Aires emergerán en la línea del horizonte del agua como las torres de los bastiones de la fortaleza de Negotin vistos desde el Danubio, o aún la articulación de los volúmenes en el proyecto para el concurso del Palacio de los Soviets en Moscú (1930) recordará “la Plaza de los Milagros en Pisa y la extraordinaria relación de los volúmenes en *orden abierto*”, como dice Jacques Lucan (2011: 377).

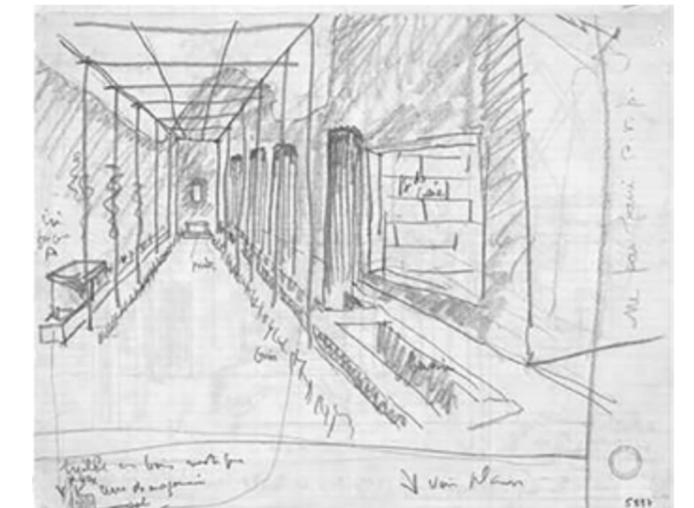
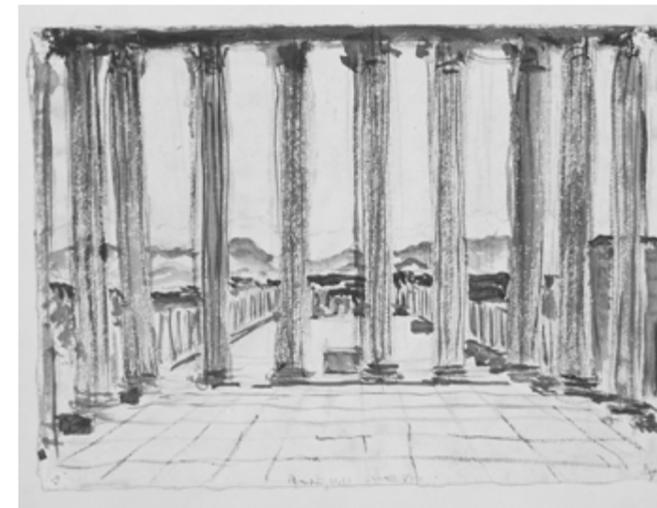
Los fragmentos *Le Voyage d'Orient* se recomponen en la *cadena invisible* de las relaciones entre los rastros lejanos que el proyecto de Le Corbusier –a la vez búsqueda arqueológica, reelaboración científica y *desviación surrealista*– reconstruye en composiciones de *pura creación del espíritu*.

» **Los fragmentos del paso por Pompeya en los cuadernos de viaje**

Durante el viaje, Jeanneret completa cuatro cuadernos de notas, dibujos y anotaciones. El cuarto cuaderno de Jeanneret está casi totalmente consagrado a las exploraciones de Pompeya y al Museo Nacional de Nápoles (Fatigato, 2013). Las largas descripciones dejan lugar aquí a un dibujo rápido, esencial. Los *ojos que ven* seleccionan los elementos, las perspectivas, los materiales, los detalles y el lápiz los recompone en una descripción que ya es una *transcripción*.

Es en Pompeya donde el método descriptivo, duramente adquirido durante el viaje, se transforma en una transcripción de proyecto medurado. Si para Le Corbusier el valor de la antigüedad descubierta en Grecia reside en las reglas de una armonía eterna de los templos, los teatros o del Partenón, lo que descubre en Pompeya reside más bien en la posibilidad única de poder captar, de manera sincrónica, la relación entre ciudad, arquitectura, arte y lo cotidiano de un pueblo y su cultura del habitar. Jeanneret permanece cuatro días en Pompeya, estudia y redibuja la ciudad, examina la articulación del espacio, busca comprender sus medidas, sus proporciones. Redibuja todo: el Foro, las termas estabianas, el templo de Apolo, de Júpiter y de la Fortuna, y las numerosas casas, las de *Siricus*, *Noces d'argent*, etc.

Entre sus diferentes dibujos se encuentra la rica página dedicada a la casa de Salustio. Se detiene especialmente en el jardín en forma de L



Le Corbusier, 1911. Acrópolis, Cuaderno del Viaje a Oriente n. 3, 98. Archivos FLC ©FLC/ADAGP, 2018. | Le Corbusier, 1950. Capilla Notre Dame du Haut, Ronchamp. Archivos FLC Carnet D17-272. ©FLC/ADAGP, 2018.

Le Corbusier, 1911. Pompeya vista desde el Templo de Júpiter reconstruido. Dibujo FLC 2859 ©FLC/ADAGP, 2018. | Le Corbusier, 1911. Casa de Salustio. Pompeya. Dibujo FLC 5887 ©FLC/ADAGP, 2018. | Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Ville Savoye, 1928. Fotografía: Paul Kozlowski. Archivos FLC (POISSY_012) ©FLC/ADAGP, 2018.

que cierra el *domus* sobre el lado oriental. Dibuja una vista mirando en la dirección de una mesa de piedra situada, en posición central, al fondo. Redibuja la planta trapezoidal y el pórtico de acceso desde el *tablinum*, fija la perspectiva de la secuencia *atrium-tablinum-hortus* remarcando el juego de sombra y de luces que contrae y dilata los espacios. Anota en referencia a ciertos de sus esquicios: “podemos entrar en esta casa y es muy vasta: después del banco, al fondo, vemos la pérgola. ¡La apertura tiene 4 m de largo! ¡Las puertas tienen 1.30 m de largo y 4.50 m de alto! ¡Es como en las mezquitas!”.

Esta página es representativa de la técnica de relevamiento adquirida por Jeanneret. La posibilidad de entrecruzar en sus dibujos y temas, los materiales y los dispositivos de composición reinterpretados años más tarde da cuenta del valor de prefiguración y de proyecto de esta técnica de *investigación arqueológica*.

En efecto, la Villa Savoye (1928), que Le Corbusier diseña como manifiesto de los cinco puntos de su arquitectura, es un ejemplo emblemático: en el interior, la *promenade* arquitectónica es una reinterpretación del eje transversal de penetración de la *domus* pompeyana en su articulación vertical, de la entrada precedida como las *fauces*, hasta el techo jardín que, como la exedra pompeyana, marca el umbral entre la naturaleza interna, encerrada en la arquitectura, y la naturaleza externa que encuadra.

Sus *pilotis* –como las columnas de los pórticos pompeyanos que Le Corbusier llama *cilindros* para exaltar el valor plástico– toman prestado el pasaje entre exterior e interior, entre lleno y vacío; las piezas de mobiliarios permanentes, los bancos, los fregaderos, los asientos, como en la *domus* pompeyana, engendraron la articulación del espacio interno y externo de la Villa Savoye, las direcciones, las tensiones, los deslizamientos visuales y las desorientaciones dinámicas.

Los esquicios de la casa de Salustio de Jeanneret, como otros entre los numerosos dibujos de

Pompeya, contienen anotaciones preciosas sobre los colores que tejen la trama de los muros del peristilo. A esos esquicios en lápiz se suman numerosas acuarelas, en las cuales el color no aparece como complemento del dibujo, sino como un elemento que estructura la composición de manera autónoma.

Los espacios en el interior de Pompeya, sus colores “amarillo, ocre, negro, azul *coeruleum*, rojo” y los frescos descubiertos durante la larga visita al Museo Nacional de Nápoles tendrán un lugar esencial en el fondo articulado de referencias sobre el cual Le Corbusier fundará, años más tarde, las premisas de su teoría sobre la policromía arquitectónica.

Los dos croquis contiguos –el de la Casa del poeta trágico en Pompeya de 1911 y el del Pabellón suizo de 1930– evocan la atención de Le Corbusier después de la lectura del color y de sus composiciones para la comprensión y la configuración del espacio arquitectónico. Los *eternos colores* pompeyanos del *oecus* de la Casa del poeta trágico, el zócalo negro, la predela, los paneles que se yuxtaponen, las divisiones de muros a través de los frescos, parecen encontrar en el proyecto para el Pabellón suizo, otras *posiciones* y *relaciones* en el seno de nuevas composiciones. La densidad y la materialidad del color *se apoderan* del muro, en el que la luz mediterránea devela la naturaleza constructiva. Ellas se convierten en un medio y en un fin para definir el espacio de la arquitectura moderna.

» El viaje a Oriente, diario y testamento

Luego de su regreso del viaje a Oriente y su mudanza a París, se sucedieron diez años fundamentales, vivamente inspirados por la memoria y el descubrimiento de la Antigüedad: las experimentaciones y la investigación pictórica del Purismo con su amigo Ozenfant, la redacción del *Esprit Nouveau*, la publicación entre 1923 y 1925 de sus primeros libros *Vers une architecture*, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, *Almanach d'ar-*

chitecture moderne, *Urbanisme* y la realización de sus célebres casas puristas *La Roche-Jeanne-ret* (1923-1925), la casa atelier para Ozenfant (1922), la casa sobre el lago Lemán (1922) para sus padres y, paralelamente, sus primeras reflexiones sobre urbanismo, el *Plan Voisin* (1925), la *Ville contemporaine de trois millions d'habitants* (1922), los *Immeubles-villas*.

Le Corbusier no dejará de viajar durante toda su vida. En *L'Atelier de la recherche patiente* de 1960 describe el misterioso anclaje en la memoria de las imágenes, los detalles y las formas descubiertas y observadas durante sus viajes. Describe el extraño vínculo entre el viaje y la memoria, como si esta última fuera el instrumento legítimo del conocimiento y del reconocimiento del sentido más profundo del viaje:

cuando se viaja y se está entrenado en las artes y prácticas visuales: miramos con los ojos de la arquitectura, la pintura o la escultura y dibujamos con el fin de incorporar en nuestro interior las cosas que vemos. Una vez que las cosas llegan a través del trabajo con el lápiz, se quedan para siempre, están escritas, son inscriptas [...]. Dibujarse uno mismo, seguir los perfiles, ocupar las superficies, reconocer los volúmenes, etc., lo primero es mirar, estar apto para observar, apto para descubrir [...] En ese momento el fenómeno inventivo puede sobrevivir (Bedarida, 2011: 17).

Entre sus importantes viajes al otro lado del Atlántico se destacan: en 1929 a América Latina, en 1935 a Nueva York. Y si las conferencias de 1929 (en Buenos Aires, Montevideo, San Pablo, Río) seguidas por la redacción del libro *Précisions* se constituyen en la ocasión para formular la primer retrospectiva de su obra, las conferencias en los Estados Unidos (en Columbia, Yale, Chicago, Detroit, Prince-

ton, etc.) y la sucesiva publicación de *Cuando las catedrales eran blancas* será, por el contrario, la oportunidad para definirse públicamente como “ciudadano del mundo” habiendo podido, precisamente gracias a sus numerosos viajes, descubrir de manera aún más destacada su *mediterraneidad*.

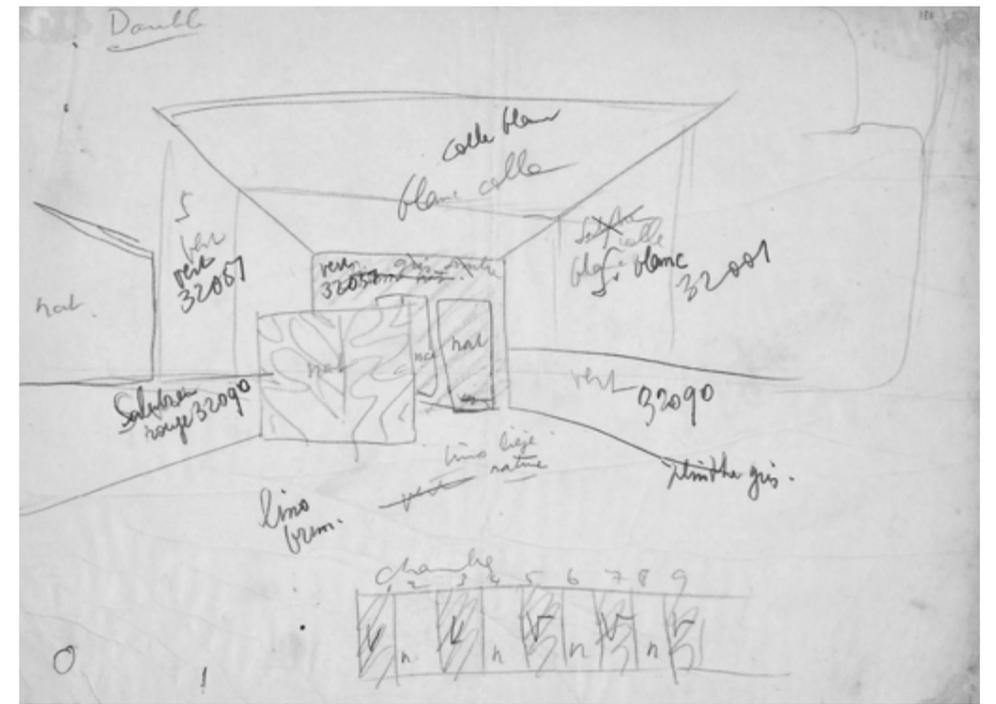
Con el curso de los años –escribe Le Corbusier en *Cuando las catedrales eran blancas*– me sentía cada vez más como un hombre de todas partes, con esta sola, firme característica: la mediterraneidad, soberana de la forma bajo la luz, que me hace vivir dominado bajo los imperativos de la armonía, la belleza y la plasticidad (Le Corbusier: 1937, 41).

La Antigüedad clásica explorada durante su viaje de juventud es un regreso a la esencia misma de la arquitectura. Todo su recorrido intelectual estará marcado, desde ese momento, por la certidumbre de no poder sustraerse al peso de esa herencia y de esa cultura.

Durante toda su vida, utilizará sin cesar la dialéctica entre la Antigüedad y lo moderno, entre el eco de la armonía ancestral del mundo clásico que descubrió en Oriente y la voluntad de perseguir una nueva armonía en los tiempos modernos.

En julio de 1965, luego de Cap Martin, Le Corbusier hace referencia a su texto de juventud *Le Voyage d'Orient* como si fuera posible reencontrar entre estas líneas, con la misma intensidad que en sus últimas obras, el significado más auténtico de su herencia de hombre y de maestro. En el último texto de las *Œuvres complètes*, *Rien n'est transmissible que la pensée* en 1965 escribe:

corregí, en estos días, el manuscrito de un libro que escribí en 1911: *Le Voyage d'Orient*. Tobito, un viejo del estudio 35, calle Sèvres, estaba de visita luego



Le Corbusier, 1911. Casa del Poeta trágico, Pompeya, Cuaderno del Viaje a Oriente n.4, 183 ©FLC/ADAGP, 2018. | Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1930. Pabellón Suizo, Croquis Ciudad Universitaria. Plan FLC 15673C. ©FLC/ADAGP, 2018.



de su viaje a Venezuela en mi domicilio de la calle Nungesser. Jean Petit llegó al rato con el texto *Le Voyage d'Orient*. Juntos bebimos anís y hablamos mucho. Recuerdo haberles dicho a todos que la línea de conducta del pequeño Charles-Édouard Jeanneret en la época del viaje a Oriente fue la misma que la del padre Corbu. Todo es cuestión de perseverancia, de trabajo, de coraje. No hay señales gloriosas en el cielo. El coraje es una fuerza interior que puede o no calificar la existencia [...] Sí, nada es transmisible, excepto el pensamiento, nobleza fruto del trabajo. Este pensamiento puede transformarse o no en una victoria sobre el destino más allá de la muerte y puede tomar una dimensión imprevisible (Le Corbusier, 1970: 170-171).



La decisión de Le Corbusier de hacer público el texto *Le Voyage d'Orient*, luego de cincuenta años de su redacción original, parece querer develar los códigos y los paradigmas aun ocultos, para abrir nuevas interpretaciones, reflexiones y recorridos a través de su obra. Para Le Corbusier, está claro que solo así su pensamiento puede vencer al destino, logrando aprehender la deseada *dimensión imprevisible*.

Entre 1911 y 1965, la rica obra de Le Corbusier tomó forma –como arquitectura, urbanismo, arte plástica y fundamentalmente *pensamiento de una dimensión imprevisible*– en la tensión permanente entre la memoria y el olvido de este mundo descubierto a los 23 años, durante su viaje en busca de los orígenes del pensamiento occidental●

NOTAS

1 - En una misiva a L'Eplattenier del 16 de julio de 1911 expone: "Estoy muy entusiasmado con Grecia e Italia sin embargo tengo un interés tenso por las

Le Corbusier, 1911. Casa de las vestales pompeyanas, Cuaderno del Viaje a Oriente n.4, 113. Archivos FLC. ©FLC/ADAGP, 2018.
| Klipstein, A., 1911. Fotografía de Le Corbusier junto a una columna del Partenón. Archivos FLC L4(19)66. ©FLC/ADAGP, 2018.

artes que me llenan de malestar, góticas del norte, barbaries rusas, tormentos germánicos".

2 - Dice Le Corbusier en una carta a Jean Petit del 1 de diciembre de 1964: "Estas notas de viaje están muy bien hechas (¡Gracias!), es la primera vez que las leo luego de 1911".

3 - La primer edición italiana del *Voyage d'Orient* se remonta a 1971 bajo la dirección de Giuliano Gresleri. Fue modificada y ampliada en varias ocasiones antes de la edición Marsilio de 1995, donde el texto alterna con una iconografía muy rica.

4 - La teoría de las secuencias formales según la cual ciertas obras de arte se inscriben en una secuencia dominada por las relaciones topológicas abiertas y susceptibles de extenderse (Kubler, 1973).

5 - N. de T. Fauces es un término arquitectónico dado por Vitruvio a pasajes angostos a ambos lados del *tablinum*, a través del cual se puede obtener acceso desde el atrio hasta el patio peristilo ubicado en la parte trasera. Es la palabra latina para hall de entrada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. 1994. *Dizionario di filosofia* (Turín: UTET).
- BEDARIDA, Marc. 2011. *Le Corbusier. Voyage d'Orient 1910-1911* (París: Éditions de la Villette).
- FATIGATO, Orfina. 2013. *Napoli est réussì. Il ritorno in Occidente di Le Corbusier* (Roma: Officina Edizioni).
- GRAVAGNUOLO, Benedetto. 1997. *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo* (Nápoles: Electa).
- GRESLERI, Giuliano. 1987. "Viaggio e scoperta, descrizione e trascrizione", *Casabella*, n 531-532.
- KUBLER, George. 1973. *Formes du temps* (París: Éditions Champ Libre).
- LE CORBUSIER. 1925. *L'Art décoratif d'Aujourd'hui* (París: Éditions Cres).
- LE CORBUSIER. 1937. *Quand les cathédrales étaient blanches* (París: Éditions Plon).
- LE CORBUSIER. 1960. *L'Atelier de la recherche patiente* (París: Editions Vincent Fréal).
- LE CORBUSIER. 1966. *Voyage d'Orient* (París: Les Éditions Forces Vives).

·LE CORBUSIER. 1970. *Œuvres complètes. Volume 8* (Zurich: Les Editions s'Architecture Artemis).

·LUCAN, Jacques. 2011. *Composition, non-composition* (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes).

·TENTORI, Francesco. 2007. *Vita e opere di Le Corbusier* (Bari: Editori Laterza).

·VON MOOS, Stanislaus. 2005. *La synthèse invisible*, in *Le Corbusier. L'œuvre plastique* (París: Editions de la Villette).

Sección epistolario

·Jeanneret, Charles-Édouard (4 de mayo de 1911). [Carta a L'Eplattenier desde Colonia], (E2(12)84), Fundación Le Corbusier, París.

·Jeanneret, Charles-Édouard (16 de julio de 1911). [Carta a L'Eplattenier desde Babelsberg], E2(12)54, Fundación Le Corbusier, París.

·Jeanneret, Charles-Édouard (2 de diciembre de 1910). [Carta a sus padres desde Berlín], (R1(5)50), Fundación Le Corbusier, París.

Traducción al castellano: Arq. María Claudina Blanc.



Orfina Fatigato. Doctora Arquitecta (Facultad de Arquitectura de Nápoles). Profesora en el DiARC (Departamento de Arquitectura) Universidad de Nápoles Federico II, y docente en Escuela Nacional Superior de Arquitectura París Malaquais. Becaria posdoctoral (Municipalidad de París, programa *Research in Paris*, 2013). Miembro del Laboratoire de recherche ACS UMR AUsSer3329, ENSA París, La Villette. Directora de la exposición *A través de Nápoles* en el XVII Encuentro de la Fundación Le Corbusier consagrada al centenario del *Viaje de Oriente* (2011). Autora del libro *Napoli è réussì. Il ritorno in Occidente di Le Corbusier / Naples est réussì. Le retour en Occidente de Le Corbusier* (Officina: Roma, 2013).
orfina.fatigato@gmail.com

»
Benoit, A. (2018). Le Corbusier y la construcción del espacio (visual) moderno en Brasil. *A&P Continuidad* (8), 48-57.



Le Corbusier y la construcción del espacio (visual) moderno en Brasil

Alexandre Benoit

Recibido: 9 de marzo de 2018
Aceptado: 18 de mayo de 2018

Español

Este texto procura demostrar cómo Le Corbusier, a través de los viajes de 1929 y 1936 a Río de Janeiro, no solo proporciona las bases de la arquitectura moderna en el país, sino que también problematiza la relación entre espacio construido y naturaleza. Frente a una realidad completamente distinta de aquella del Viejo Mundo, puesto que la naturaleza tropical se impone, el arquitecto franco-suizo se ve impulsado a jugar una partida entre afirmación-hombre y presencia-naturaleza. Tanto Lucio Costa como la primera generación de arquitectos modernos cariocas (Oscar Niemeyer, Alfonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, los hermanos Roberto, entre otros) realizan significativos aportes hacia interpretaciones originales que subvierten y amplían las categorías propuestas por Le Corbusier. Tal empeño –que desarrolla medios diversos de una fluidez entre adentro y afuera, edificio y paisaje– tiene al final una repercusión en la propia aprehensión visual del edificio con los elementos icónicos de ese paisaje: la selva tropical, el morro del Pan de azúcar y la Bahía de Guanabara.

Palabras clave: arquitectura moderna, naturaleza, América del Sur.

English

This article aims to demonstrate how Le Corbusier –through the trips taken to Rio de Janeiro in 1929 and 1936– not only set forth the foundation of modern architecture in the country but also questioned the relationship between built space and nature. In the face of a completely different environment from that of the Old World –since it was tropical nature which prevailed–, the French-Swiss architect found himself impelled to play a game between the establishment of man and the presence of nature. Lucio Costa and the first generation of Rio's modern architects (Oscar Niemeyer, Alfonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira and Roberto brothers among others) contributed significantly to the original interpretations subverting and expanding the categories proposed by Le Corbusier. Such endeavor –which developed the diverse means of a fluidity between the inside and the outside as well as between building and landscape– had ultimately an impact on the visual apprehension of the building along with the iconic features of this landscape: tropical forest, Pão de Açúcar and Guanabara Bay.

Key words: modern architecture, nature, South America.

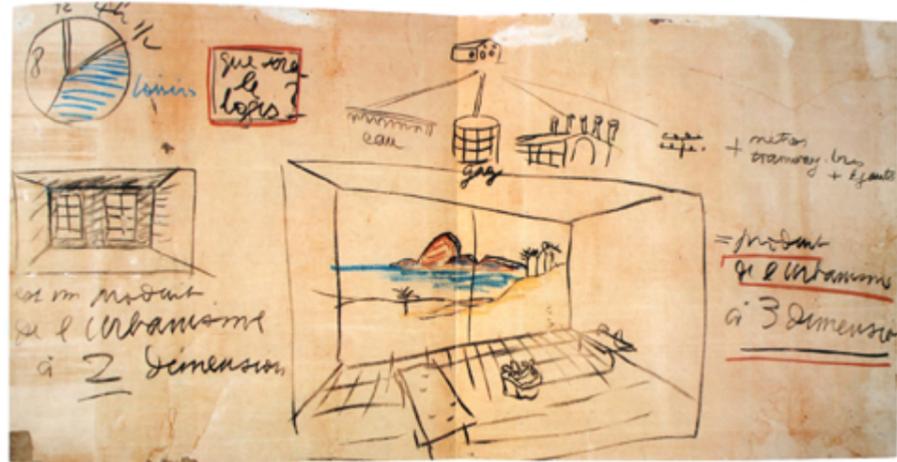
*Da janela vê-se o Corcovado, o Redentor que lindo...*¹
Tom Jobim

En el acta del concurso de Brasilia, Oscar Niemeyer justifica su voto al proyecto de Lucio Costa argumentando que “un plan urbanístico reclama en primer lugar una idea clara, humana e inteligente” sin la cual no sería posible un desarrollo coherente y satisfactorio posterior. Para ilustrar su posición recuerda otro plan urbanístico, hecho casi 30 años antes, el de Le Corbusier para Río de Janeiro. Se trataba de “un enorme edificio de vivienda, extendido paralelamente al mar, junto a las montañas”, por medio del cual “se disciplinaba toda la circulación, dejando las áreas restantes [...] para construcciones de bajo porte, parques, jardines, campos de deporte”. Prosigue diciendo que en la época

“la solución nos pareció pura fantasía”, pero que en el momento actual (1957) si la urbanización de Río fuese “retomada en términos más amplios”, aquella propuesta de Le Corbusier “ciertamente marcaría un camino a seguir” (Braga, 2010: 190).

Al recordar ese episodio, Niemeyer comete un acto fallido otorgando al plano no la fecha de 1929, sino de 1936, que corresponde, en verdad, al segundo viaje de Le Corbusier al país para desarrollar el proyecto del Ministerio de Educación (MESP). Su equívoco es perfectamente comprensible: fue en 1936 el año en que Niemeyer tomó contacto con el maestro franco-suizo. Así, Niemeyer solo podría haber conocido dicho plan a través del libro *Précisions* (1930) o a través de las conferencias que Le Corbusier realizó en 1936, paralelamente al proyecto del MESP, en las cuales el proyecto de 1929 fue discutido. Sin embargo, ese lapso no podría ser más interesante, al final los episodios

se complementaban tanto del punto de vista de Le Corbusier –y de las decisiones proyectuales que guiarían el MESP– como de la futura arquitectura moderna brasileña, colocando el plan de Lucio Costa para Brasilia como heredero directo de la “pura fantasía” de tres décadas atrás. En este texto, procuraremos discutir un determinado sentido de esta *herencia*, de esta presencia de Le Corbusier que haría florecer a la arquitectura moderna brasilera, en las palabras de Giedion, como “una planta tropical” (Mindlin, 2000: 17). Porque así como los edificios brasileños modernos y, con Brasilia, el urbanismo sería motivo de atención internacional, las ideas de Le Corbusier producirían también una percepción moderna del paisaje natural en su relación con el espacio urbano y el objeto arquitectónico. Antes, sin embargo, cabe ponderar que esta herencia, esta presencia, no significa la mera transferencia de un estilo o la importación de un sistema de reglas, normas y conductas. Le



Dibujo de la 4a. conferencia de Le Corbusier en Río de Janeiro, 1936 (Bardi, 1984: 147-148).

Corbusier en América del Sur influye tanto como es influenciado. Liernur demostró, más de una vez, cómo ese proceso no puede leerse unilateralmente, como si una matriz eurocéntrica solamente desencadenase un desarrollo local periférico, conduciendo a la idea de que todo lo que está hecho aquí no pasa de un “regionalismo crítico” (Liernur, 2010: 275). Por el contrario, el caso de la relación de Le Corbusier con América del Sur es ejemplar en lo relativo a cómo una matriz europea se transforma mediante el contacto con otra realidad, abriendo nuevas posibilidades, proporcionando elementos inéditos para nuevos conceptos que inciden, en determinado momento, sobre la propia matriz. Pasemos, entonces, a la formación de dicha presencia de Le Corbusier a través de sus viajes al país.

» El viaje de 1929

En el libro *Précisions*, publicado inmediatamente después de su primer venida a América del Sur, Le Corbusier narra en detalle la formulación de

su plan urbanístico para Río de Janeiro. Al principio, le llama la atención el contraste entre la zona urbana y la naturaleza, ya que esta última se presenta contundente para el visitante que, a bordo de un barco, llega a la ciudad y recorre la gran bahía, avistando los mares de morro y el Pan de Azúcar, el cual constituye un gran marco visual. La naturaleza, escribe Le Corbusier, es como “una especie de llama verde desordenada, que se cierne sobre la ciudad, siempre, en todos los lugares, y que muda de aspecto a cada momento” (Le Corbusier, 1929 [2004: 228]). Por otro lado, una atmósfera cálida, verdadera “explosión en fiesta”, toma cuenta de la ciudad. No hay duda de que las plazas y casonas señoriales, las calles que acompañan la topografía de los morros, los paisajes y escaleras, el caserío entre el ecléctico lusitano y el colonial deberían apartar, a los ojos de Le Corbusier, el Río de Janeiro de aquel modelo ecléctico-francés contra el cual venía dando combate. De este modo, prosiguiendo su descripción, reconoce que un “turista no se cansa de tejer elogios” ya que

“su entusiasmo renace a cada encrucijada” (Le Corbusier, 1929 [2004: 228]). Como más tarde en Argel, los elementos más abiertamente no europeos también le despertarían atención: las construcciones de las favelas y la presencia de los negros (Cohen, 2008: 266-7). En su descripción, Le Corbusier ignora deliberadamente el eclecticismo oficial de los palacios que reproducían fielmente los estilos de la academia. Sus impresiones son construidas a partir de todo aquello que representa *el otro* para él: la alegría de las calles, lo colonial, lo portugués, lo negro y la naturaleza tropical. La sorpresa y el deleite lo llevan también a decir que no encuentra parámetros para intervenir. Desarrollado, recorre, entonces, el artificio de la vista aérea, sobrevolando la ciudad, contrapone al delirio y a la inercia, un instrumento de la técnica moderna que permite un entendimiento totalizador del lugar, recurso, por otra parte, que usaría en su vuelo sobre el delta del río Paraná, cuando formula la *lois du méandre* (Le Corbusier 1930 [2004: 144]). La perspectiva aérea asu-

me un carácter revelador: “arrancamos todos los secretos que [Río de Janeiro] escondía tan fácilmente del pobre terráqueo” (Le Corbusier, 1929 [2004]). “Vimos todo, comprendimos todo” porque el relieve, “este cuerpo tan movido y complejo”, fue finalmente entendido; como un *voyeur*, Le Corbusier escribe deslumbrado: “entré en la intimidad de la ciudad”. Vista desde lo alto, la naturaleza desafía “radiantemente toda colaboración humana” e incluso el *destino* de la ciudad. Sentencia que tal vez “urbanizar [Río de Janeiro] sea lo mismo que pretender llenar el tonel de las Danaides”, en esta ciudad “todo sería absorbido por este paisaje violento y sublime”. Los términos del problema fueron planteados. Esta *ville de villégiature*, que crece entre los morros, en las planicies de los estuarios, con la vegetación colgando sobre sí, sobre sus construcciones, conforma un espacio que es tan seductor, violento y desafiante que confunde y engaña a los hombres, haciéndolos, como en los mitos helénicos, olvidar su destino. ¿Cuál propuesta

urbanística puede resistir a tamaño encanto? ¿Cómo re-colocar los esfuerzos colectivos en el camino de erigir la ciudad del siglo XX? “Yo juré que no abriría la boca en Río”, escribe Le Corbusier en alusión a la presencia de Agache² que ya desenvolvía un plan para la ciudad, pero “he aquí que siento una necesidad increíble de hablar” (Le Corbusier, 1929 [2004: 220]). Defiende que es necesario jugar “una partida de a dos”, eligiendo, de ese modo, los oponentes: la “*afirmación-hombre* contra o con la *presencia-naturaleza*”. ¿Cómo jugar *contra* y *con* la naturaleza? En su narrativa, relata un impase, un momento de indecisión que solamente es roto cuando saca su bloc y esboza sobre el papel: entonces, “todo comenzaba a hablar”. Primero, traza los morros, después una línea que los atraviesa, la autopista suspendida, dando forma al gran circuito arquitectónico, un único edificio-lineal, especie de acueducto moderno por arriba de la ciudad antigua. “Los navíos que pasan” –imagina Le Corbusier– avistan “por sobre la ciudad una respuesta, un eco, una réplica;

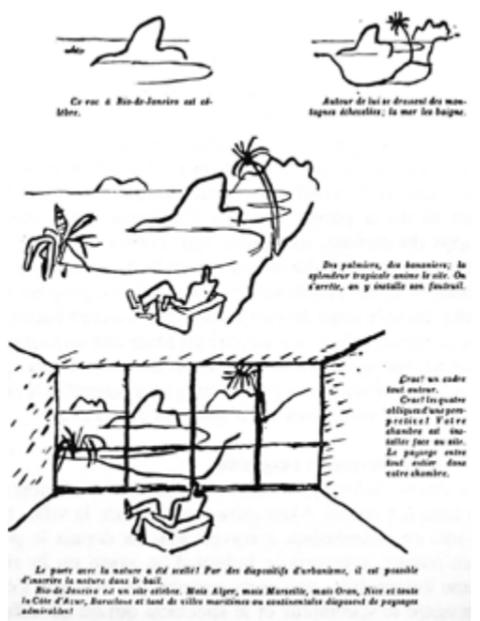


Diagrama de Le Corbusier, reproducido del libro *La Maison des hommes* (Le Corbusier, 1942).

todo comenzaba a hablar, sobre las aguas, la tierra, el aire”. Un discurso comienza a ser formulado, una partida de a dos es jugada, imagina un “poema de geometría humana y de inmensa fantasía natural”. El rascacielos, que propone para la ciudad de Buenos Aires, da lugar a un edificio-lineal que entrelaza los estuarios, cruzando los morros; en contrapartida, el Pan de Azúcar es reafirmado como el único elemento vertical; la composición es elaborada desde el sobrevuelo, pero la solución final asume la perspectiva de la bahía, privilegiando al visitante que llega y ve el equilibrio restablecido entre razón y naturaleza, entre la línea vertical y la horizontal, el ángulo recto (Santos, 1987; Moos, 1977).

» La persistencia de una idea

En 1936, Le Corbusier vuelve a Río permitiendo dar continuidad a su lectura sobre la ciudad, desarrollando el embate entre *presencia-naturaleza* y *afirmación-hombre*. Entre el 13 de julio y el 15 de agosto de 1936, Le Corbusier orienta al



Nicolas-Antoine Taunay, *Vista de la bahía y de la entrada a la ciudad a partir de la terraza del convento de San Antonio*, 1816, 45 x 56.5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes (Brasil).

equipo de arquitectos liderado por Lucio Costa para desarrollar el proyecto del Ministerio de Deporte y Salud Pública (MESP) (Santos, 1987: 112)³. Como es posible evaluar por la documentación de la época, era una obsesión para el arquitecto franco-suizo la mudanza del terreno donde sería construido el MESP. Pretendía cambiar el terreno del barrio de Castelo, en el interior de la zona urbana, por otro límite a la Bahía de Guanabara. Tal era su determinación que diseñaba las perspectivas del proyecto teniendo como vista la bahía con el Pan de Azúcar al fondo, aunque esta no fuese la situación real del entorno. El cambio nunca llegó a ocurrir (Harris, 1987: 94).

En el informe escrito que acompaña el proyecto (redactado por él ya en el extranjero), la cuestión del terreno es tratada una vez más como decisiva, su argumentación deja explícitas sus razones: “el comienzo y lo esencial de una obra arquitectónica” –escribe Le Corbusier– es la *situación*, [...] ella es predominante, decisiva”; “tenemos el deber de conceder a la localización de un edificio la

mayor chance posible” (Santos, 1987: 170). Cree en la relación visual entre el edificio y la naturaleza circundante, porque si “el edificio [fuese] construido sobre ese terreno [por él sugerido] se situaría en el centro del *eje visual* de la bahía de Guanabara” (Santos, 1987: 171). El MESP, prosigue Le Corbusier, habrá sido, entonces, un edificio “a la altura de las bellezas naturales de Río, bellezas que [...] hasta aquí fueron totalmente descuidadas en la edificación de la mayor parte de la ciudad”. Algunos meses más tarde, aún en 1936, en carta a Lucio Costa, cuando las chances de cambiar son remotas, vuelve al asunto, refiriéndose al terreno de Castelo como una “porquería en el interior del barrio comercial”, enfatizando, una vez más, que en la playa de Santa Rita el conjunto formaría una “sinfonía paisajística” (Santos, 1987: 172).

En este mismo viaje, Corbusier trata la cuestión en su cuarta conferencia (Bardi, 1984: 45), abordando el problema de la habitación. Mientras habla, Corbusier dibuja. “Mostraré”, dice él, “el morro de Santa Teresa y dibujaré las siluetas

que son familiares”, después “el Pan de Azúcar, las palmeras y las playas, el verde, mucho espacio, el mar”, los diseña componiendo un paisaje carioca. Todo “reconfortante para el espíritu”, pero, prosigue en su argumentación, es preciso agradar a los habitantes de la ciudad. Entonces él diseña una poltrona (en la cual acomoda una figura humana), una mesa y pared alrededor. Lo que era un medio natural, a veces hostil, se transforma en un ambiente urbano y moderno. Se trata, sin dudas, de una fracción del edificio-lineal propuesto en 1929 como solución urbanística, visto desde el interior de una de sus células habitacionales. Sin embargo, simultáneamente, guarda increíbles semejanzas con los estudios para el gabinete del ministro en el edificio del MESP, o sea, en su conferencia de los años de 1929 y 1936 son sintetizados en un mismo problema teórico, una partida entre razón y naturaleza.

Más tarde Le Corbusier llevaría adelante el *croquis* de esa conferencia, transformándolo en un diagrama. En él sintetiza, como una historieta,



Marc Ferrez, *Río de Janeiro desde la cima del Corcovado*, 1885 / Colección Instituto Moreira Salles.

el desarrollo de la idea. Este diagrama aparece acompañando la publicación del MESP en el IV volumen de sus obras completas (Boesinger, 1946 [2006]), junto a plantas y fotos del MESP, después es publicado solo, asumiendo la condición de un esquema teórico-visual. En la leyenda, tan pronto el rectángulo delimita la célula moderna de donde el observador contempla el “esplendor tropical”, se lee: un “pacto con la naturaleza es establecido”. ¡No hay perdedores o ganadores en el juego en cuestión!

Así, no solo los tiempos se funden, como originando un esquema teórico-visual independiente que pasa a expresar la relación entre razón y naturaleza. Nada de eso existiría sin el paisaje tropical y la ciudad carioca preexistente que, al contrario de París del *Plan Voisin*, es escatimada. Esta cuestión todavía rendiría otros desdoblamientos en el interior de la obra de Le Corbusier que no caben en este artículo (Cohen, 2013). Nos interesa, por otro lado, discutir aquí cómo la dimensión eminentemente visual de este embate teórico funda una nueva visualidad sobre el

paisaje tropical en estrecha relación con la arquitectura moderna naciente en el país.

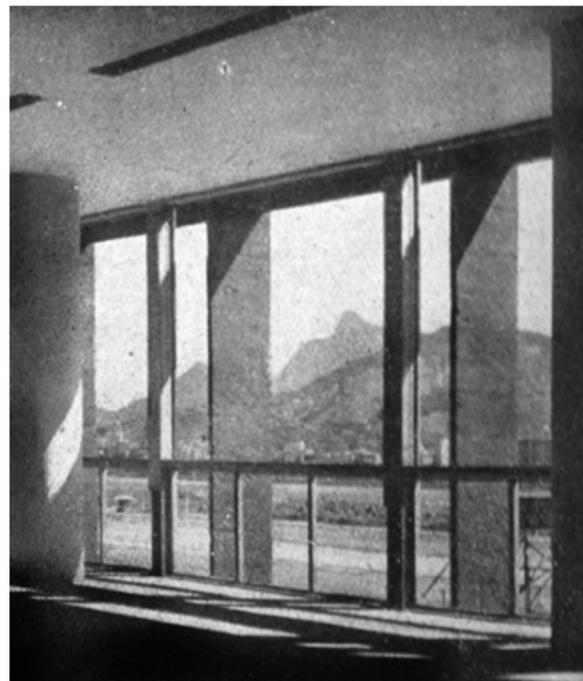
» La representación del paisaje

Es bastante claro que Le Corbusier, en cierta medida, interpreta a Río de Janeiro a partir de una percepción que no es exclusiva suya. Como otros viajeros europeos se detiene en aspectos urbanos y naturales que son distintos de la realidad del Viejo Mundo. Es cierto, también, que esa mirada europea acaba por influir en la formación de nuestra propia imagen. Por otro lado, no siempre los viajeros han tenido una impresión positiva sobre el paisaje brasileño. Claude Lévi-Strauss, por ejemplo, describió críticamente la Bahía de Guanabara:

Me siento aún más avergonzado para hablar de Río de Janeiro, que me desagrada, a pesar de su belleza celebrada tantas veces. ¿Cómo diré? Me parece que el paisaje de Río no está a la altura de sus propias dimensiones. El Pan de

Azúcar, el Corcovado, todos esos puntos tan enaltecidos recuerdan al viajante que penetra en la bahía pedazos perdidos en las cuatro esquinas de una boca desdentada. [...] Cerca del mar y por una ilusión contraria a la de Nueva York, aquí es la naturaleza que se reviste de un aspecto de cantera de obras (Lévi-Strauss, 1955 [1996: 75]).

Sin embargo, el gran antropólogo reconoce que *tantas veces* se celebró esta situación geográfica descrita por Le Corbusier: la ciudad *portuguesa* incrustada en los morros tomados del bosque tropical, situación bastante peculiar incluso en el Nuevo Mundo, donde gran parte de las ciudades coloniales se desenvolvía independiente de los elementos naturales, dando la espalda, por ejemplo, a los ríos y montañas. En el caso de las representaciones visuales de Río de Janeiro, se ve que al menos desde el inicio del siglo XIX, el paisaje natural es representado como un factor icónico que confiere belleza a



Conjunto del Parque Guinle, Lucio Costa, 1948-54. El departamento en cuestión, pertenecía a Vinicius de Moraes. La foto data de los años 60, Vinicius y Tom Jobim inician la asociación a finales de los años 50. | Aeropuerto Santos Dumont, M. M. M. Roberto, 1944. | Edificio Antonio Ceppas, 1946, Jorge Machado Moreira.

la ciudad. Dos ejemplos relevantes de eso son las pinturas de Nicolas-Antoine Taunay de inicio del XIX y los registros fotográficos de Marc Ferrez ya en el paso del s. XIX para el XX. En los trabajos de estos artistas, ambos viajeros extranjeros, la ciudad es capturada en medio de la vegetación y el mar, teniendo el Pan de Azúcar como protagonista junto a la escena urbana. Son representaciones que se aproximan a aquella de Le Corbusier en su plano de 1929, que ve la ciudad por medio de la perspectiva aérea entonces a partir de la llegada a la ciudad, denotando en todos los casos la mirada del viajero. En 1929, sin embargo, Le Corbusier no crea una visual de adentro de la ciudad, como aparece en Taunay o en otras fotos de Ferrez, en las cuales valoriza el *punto de vista* de alguien que camina en medio del tejido urbano. Como vimos, solamente en 1936, Le Corbusier presenta una perspectiva a partir de su edificio-lineal, pero con una diferencia en relación

a Taunay y Ferrez: el observador corbuseriano está dentro de un ambiente construido. Este espacio, como vimos, en la construcción teórico-visual del franco-suizo, es esencial, porque todo gira en torno al juego entre afirmación-hombre y presencia-naturaleza, o simplemente entre razón y naturaleza. Si pasamos por otros pintores, como Debret, o fotógrafos que registran la ciudad de Río de Janeiro hasta la segunda, tercera década del s. XX, podemos hasta encontrar ciertos encuadres que relacionan una escena urbana y la naturaleza, pero nunca desde el interior de un espacio construido por el hombre. En ese sentido, se puede decir que el esquema teórico-visual de Corbusier funda una nueva representación del paisaje carioca. Aunque el edificio del MESP no puede concretar este concepto, en razón de su implantación en el centro del barrio de Castelo, los arquitectos brasileños van a proseguir las obras que finalmente materializarán esa relación, lo que,

evidentemente, será rápidamente aprehendido por la iconografía carioca. Sin embargo, volviendo a aquella observación inicial, sobre la forma como las influencias se dan entre la matriz europea y la recepción del Nuevo Mundo, aquí, ante el problema de tornar realidad el esquema teórico-visual de Corbusier, los arquitectos, comenzando por Lucio Costa, van a introducir nuevos elementos que modificarán la matriz europea (Wisnik, 2001). El conjunto residencial del Parque Guinle es una unidad de vivienda corbuseriana, expresando con literalidad los cinco puntos de la arquitectura moderna, inclusive con la existencia de un paño de vidrio continuo en la fachada; pero, a este, como se sabe, es añadida una segunda capa que mide la relación entre exterior e interior, dando a la transparencia inicial un cierto grado de opacidad, para eso Costa establece una relectura de los antiguos *muxarabis* coloniales (o cobogó). Sophia Telles observa que la



Interiores del Museo de Arte Moderno (MAM), 1952-67.

arquitectura moderna brasileña, y Lucio Costa en especial, promueve una fluidez reservada entre exterior e interior que, por otro lado, no excluye la monumentalidad de la naturaleza tropical, como bien vemos en la foto de Tom Jobim en el piano: el interior alberga y acoge la escala humana mientras que el paisaje frondoso y fluctuante permea con intimismo dentro del ambiente. La recreación de aquel esquema visual corbuseriano se va a difundir, mediante la relectura e interpretación de Lucio Costa. Así como, por ejemplo, se tiene el bello edificio Antonio Ceppas del arquitecto Jorge Moreira Machado y el registro fotográfico a través del cual el interior se abre a la Laguna Rodrigo de Freitas con la Piedra de Maroca al fondo. De frente a la Bahía de Guanabara, el aeropuerto Santos Dumont, de los hermanos Roberto, valiéndose apenas de los *brise-soleils*, presenta una permeabilidad sobria y elegante. Cercano de allí, en medio del Parque

de Aterro de Flamengo, el edificio de MAM, con sus grandes vanos, permite una integración casi absoluta con la bahía y, gracias a la implantación, su espacialidad interna se vuelve hacia el Pan de Azúcar. Este registro de la época de su apertura parece finalmente materializar la perspectiva que Le Corbusier dibujara para el MESP. La partida razón-naturaleza, como podemos notar, permite resultados variados, haciendo aún más precisa la metáfora de que se trata de un juego. En el complejo de edificios de Pedregullo, también de Reidy, los programas diversos permiten diferentes formas de enfrentamiento con el paisaje, del mismo modo que múltiples son las formas de las pieles que se abren, y a su vez resguardan los interiores. En la escuela primaria, por ejemplo, Reidy emplea en el mismo volumen dos aberturas diferentes, el paño de vidrio y el cobogó, promoviendo una gradual transición entre adentro y afuera, mientras, desde el observador externo

la vista permanece en parte despejada, como si el paisaje entrase dentro del edificio o este se dejase llevar por él. Se ve que el diagrama teórico-visual corbuseriano nunca es copiado, pero sí, ampliado, modificado, ganando nuevas determinaciones. El volumen original, cerrado, con la vista dirigida hacia el eje visual de la bahía, ahora se expande, en aberturas de varios tipos y formas, con gradaciones entre el exterior y el interior. Va siendo revelada otra característica de la arquitectura brasileña de ese momento: una cierta emancipación del espectador moderno de su condición más rígidamente contenida, porque no resulta posible solo tirar una silla para contemplar el día allá afuera como si el paisaje fuese una pintura. Reidy, como vimos, en sus proyectos, permite que el edificio sea atravesado por el paisaje, relacionándose intensamente con él, tornando muy difícil fijar solo un único punto de vista sobre el edificio (hasta que él



Escuela primaria del Conjunto de Pedregulho, 1947, Affonso Eduardo Reidy. | Casa das Canoas, 1953, Oscar Niemeyer.

mismo se mueve) y el edificio sobre el paisaje.

Cuando Niemeyer proyecta su residencia en la calle Canoas, lleva esta supresión de espectador-contemplador a su límite. No es de extrañarse, que luego artistas como Lygia Clark y Hélio Oiticica cuestionasen la relación público-obra en los términos dados por el concretismo de Max Bill (Brito, 1999), proponiendo un camino para la fruición activa de la obra de arte. En la *Casa das Canoas*, Niemeyer no fija volúmenes ortogonales, al menos en el nivel de suelo, sino que opta por la fluidez plena de una serie de curvas que se suceden, mientras que la mata tropical entra por todos lados y una gran roca rompe los límites entre adentro y afuera, de la misma forma que la cubierta no coincide con el espacio interior, abriendo claros como balcones irregulares. ¿Delante de un espacio como ese, cómo fijar un punto de vista y contemplar inmóvil el paisaje? ¿No sería más coherente recorrerlo? Disfrutar la *promenade* arquitectural que gana un aspecto de movimiento continuo, sin límites entre la naturaleza y la razón moderna.

» Apuntes finales

Fuese por el equilibrio que algunas construcciones establecían con el paisaje, fuese por la fruición desinteresada y acogedora de otras, es cierto que había una gran confianza en cuanto al éxito de ese proceso. Parecía que nada podría perturbar esa partida entre razón moderna y naturaleza, tal era su ligereza y espontaneidad, como en aquella imagen en que la escala humana es nada menos que el joven maestro de bossa nova ejecutando el piano, en un ambiente moderno circundando por la naturaleza carioca. Si, como sabemos, la historia cuidó de llevar para la realidad estos sueños, con el Golpe Militar de 1964, y después con el nuevo orden urbano de los años 70, no deja de ser perturbadora la fuerza contenida en esa poesía, porque si ella existió, de alguna forma una generación supo transformar en hormigón y vidrio lo que era antes papel y carbonilla. Y si ella transformó la percepción del ambiente construido en su relación con la naturaleza, como aquí procu-

ramos mostrar – analizando su cristalización en imágenes–, es porque alcanzó una dimensión cultural. Solamente por eso tenemos razones de sobra, en la actualidad, para rever críticamente toda esta herencia, esta presencia, esta *partida* ●

NOTAS

1 - Desde la ventana se ve | el Corcovado, el Redentor | qué bonito.

2 - Alfred Agache (1875-1959) fue un urbanista francés de orientación académica que desarrolló un plan urbanístico para Río de Janeiro a fines de la década del veinte del siglo pasado. Este nunca llegó a ser implementado en su totalidad. También actuó en otras ciudades brasileñas.

3 - El equipo coordinado por Lucio Costa estaba compuesto por los arquitectos Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos, Affonso Eduardo Reidy y Oscar Niemeyer. Le Corbusier, en su estadía en Río, desarrollaba simultáneamente dos proyectos: la sede del MESP y el campus de la Universidad de Brasil que no llegó a ser construido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDI, Pietro Maria. 1984. *Lembrança de Le Corbusier - Atenas, Itália, Brasil* (São Paulo: Nobel).
- BOESIGER. 2006. *Le Corbusier - Oeuvre complète, volume 4 1938-46* (Basilea: Birkhäuser).
- BRAGA, Milton. 2010. *O concurso de Brasília* (São Paulo: Cosac Naify).
- COHEN, Jean-Louis y BENTON, Tim. 2008. *Le Corbusier, le grand* (Nova York: Phaidon).
- BRITO, Ronaldo. 1999. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (São Paulo: Cosac Naify).
- COHEN, Jean-Louis, org. 2013. *Le Corbusier. An Atlas of Modern Landscapes* (Londres: Thames & Hudson).
- HARRIS, E. 1987. *Le Corbusier, riscos brasileiros* (São Paulo: Nobel)
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1955. *Tristes tropiques* (Paris: Plon). Trad. Portugués Rosa Freire D'Aguiar, Tristes trópicos (São Paulo: Cia das Letras, 1996).
- LE CORBUSIER. 1930. *Précisions sur un état pré-*

- sent de l'architecture et de l'urbanisme*. 1930. (Paris: G. Crès). Trad. portugués por Carlos Eugênio M. de Moura, Precisoões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo (São Paulo: Cosac Naify, 2004).
- LE CORBUSIER. 1942. *La maison des hommes* (Paris: Plon).
- LE CORBUSIER. 2015. *L'atelier de la recherche patiente* (Lyon: Fage éditions).
- LIERNUR, Jorge Francisco y PSICHEIURCA, Pablo. 2008. *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (Buenos Aires: Prometeo).
- LIERNUR, Jorge Francisco. 2010. *Arquitectura, en teoría. Escritos 1986-2010*. (Buenos Aires: Nobuko).
- MAMMI, Lorenzo. s/d. "A construção da sombra", *As construções de Brasília* (São Paulo: IMS).
- MARTINS, Carlos A. Ferreira. 1992. *Razón, ciudad y naturaleza: la génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier* (Madrid: Escuela Técnica Superior de

- Arquitectura).
- MINDLIN, Henrique. 1956. *Modern architecture in Brazil* (Nova Iorque: Reinhold). Trad. portugués por Paulo Pedreira, *Arquitetura moderna no Brasil* (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000).
- MOOS, Stanislaus von. 1977. *Le Corbusier. Elementos de una síntesis* (Barcelona: Editorial Lumen).
- SANTOS, Cecília et al. 1987. *Le Corbusier e o Brasil* (São Paulo: Projeto).
- TELLES, Sophia. "Monumentalidad e intimismo", *Novos Estudos Cebrap* 25 (10), 90-94.
- WISNIK, Guilherme. 2001. *Lucio Costa* (São Paulo: Cosac Naify).

Traducción al castellano: Arq. Cecilia Pereyra Mussi.



Alexandre Benoit. Arquitecto (2008, FAU-USP), estudiante de doctorado (2016) en la misma institución y becario CAPES donde estudia el concepto de tradición en Lucio Costa. Realizó una maestría sobre Le Corbusier (FAU-USP). Integra el grupo de investigación *História da Arquitetura brasileira - Protagonistas*, FEC / UNICAMP. Es profesor de la *Escola da Cidade* y miembro del comité editorial de la revista *Contraven-to*. Autor de artículos en el área de historia del arte y arquitectura moderna. Publicó el libro *Memória moderna de São Paulo: corredor das humanas* (Contraven-to, 2017). alexandrebenoit@gmail.com

»

Nudelman, J. (2018). Un muerto político.

Los herederos de Le Corbusier en Uruguay.

A&P Continuidad (8), 58-73.



Un muerto político

Los herederos de Le Corbusier en Uruguay

—

Jorge Nudelman

*Este artículo proviene de la tesis doctoral *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, leída en Madrid en 2013 y publicada en Montevideo en 2015. En esta se sostiene que el patrimonio lecorbusieriano se construye en Uruguay a partir de una serie casi accidental de acontecimientos. De una teoría basada en la tradición *beaux arts* enriquecida por los aportes alemanes, sobre todo en el campo de la urbanística, hasta al menos los años cuarenta, se pasaría en la posguerra a la adaptación dogmática de la *grille* CIAM, de la que cada protagonista genera su propia versión. Todo se clausura militarmente en 1973. El relato comienza en 1951, con el episodio del concurso para la Sinagoga sefaradí en la Ciudad Vieja de Montevideo, donde confluyen todos los colaboradores uruguayos de Le Corbusier, primera y quizás única ocasión en que trabajan juntos, y cuyo proyecto ha sido descubierto en 2013, después de la presentación de la tesis.*

Español

*Este artículo proviene de la tesis doctoral *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, leída en Madrid en 2013 y publicada en Montevideo en 2015. En esta se sostiene que el patrimonio lecorbusieriano se construye en Uruguay a partir de una serie casi accidental de acontecimientos. De una teoría basada en la tradición *beaux arts* enriquecida por los aportes alemanes, sobre todo en el campo de la urbanística, hasta al menos los años cuarenta, se pasaría en la posguerra a la adaptación dogmática de la *grille* CIAM, de la que cada protagonista genera su propia versión. Todo se clausura militarmente en 1973. El relato comienza en 1951, con el episodio del concurso para la Sinagoga sefaradí en la Ciudad Vieja de Montevideo, donde confluyen todos los colaboradores uruguayos de Le Corbusier, primera y quizás única ocasión en que trabajan juntos, y cuyo proyecto ha sido descubierto en 2013, después de la presentación de la tesis.*

*Este artículo proviene de la tesis doctoral *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, leída en Madrid en 2013 y publicada en Montevideo en 2015. En esta se sostiene que el patrimonio lecorbusieriano se construye en Uruguay a partir de una serie casi accidental de acontecimientos. De una teoría basada en la tradición *beaux arts* enriquecida por los aportes alemanes, sobre todo en el campo de la urbanística, hasta al menos los años cuarenta, se pasaría en la posguerra a la adaptación dogmática de la *grille* CIAM, de la que cada protagonista genera su propia versión. Todo se clausura militarmente en 1973. El relato comienza en 1951, con el episodio del concurso para la Sinagoga sefaradí en la Ciudad Vieja de Montevideo, donde confluyen todos los colaboradores uruguayos de Le Corbusier, primera y quizás única ocasión en que trabajan juntos, y cuyo proyecto ha sido descubierto en 2013, después de la presentación de la tesis.*

*Este artículo proviene de la tesis doctoral *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, leída en Madrid en 2013 y publicada en Montevideo en 2015. En esta se sostiene que el patrimonio lecorbusieriano se construye en Uruguay a partir de una serie casi accidental de acontecimientos. De una teoría basada en la tradición *beaux arts* enriquecida por los aportes alemanes, sobre todo en el campo de la urbanística, hasta al menos los años cuarenta, se pasaría en la posguerra a la adaptación dogmática de la *grille* CIAM, de la que cada protagonista genera su propia versión. Todo se clausura militarmente en 1973. El relato comienza en 1951, con el episodio del concurso para la Sinagoga sefaradí en la Ciudad Vieja de Montevideo, donde confluyen todos los colaboradores uruguayos de Le Corbusier, primera y quizás única ocasión en que trabajan juntos, y cuyo proyecto ha sido descubierto en 2013, después de la presentación de la tesis.*

*Este artículo proviene de la tesis doctoral *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, leída en Madrid en 2013 y publicada en Montevideo en 2015. En esta se sostiene que el patrimonio lecorbusieriano se construye en Uruguay a partir de una serie casi accidental de acontecimientos. De una teoría basada en la tradición *beaux arts* enriquecida por los aportes alemanes, sobre todo en el campo de la urbanística, hasta al menos los años cuarenta, se pasaría en la posguerra a la adaptación dogmática de la *grille* CIAM, de la que cada protagonista genera su propia versión. Todo se clausura militarmente en 1973. El relato comienza en 1951, con el episodio del concurso para la Sinagoga sefaradí en la Ciudad Vieja de Montevideo, donde confluyen todos los colaboradores uruguayos de Le Corbusier, primera y quizás única ocasión en que trabajan juntos, y cuyo proyecto ha sido descubierto en 2013, después de la presentación de la tesis.*

Palabras clave: epígonos lecorbusierianos, política y urbanismo, enseñanza de la arquitectura

Recibido: 15 de mayo de 2018
Aceptado: 2 de junio de 2018

*Este artículo proviene de la tesis doctoral *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, leída en Madrid en 2013 y publicada en Montevideo en 2015. En esta se sostiene que el patrimonio lecorbusieriano se construye en Uruguay a partir de una serie casi accidental de acontecimientos. De una teoría basada en la tradición *beaux arts* enriquecida por los aportes alemanes, sobre todo en el campo de la urbanística, hasta al menos los años cuarenta, se pasaría en la posguerra a la adaptación dogmática de la *grille* CIAM, de la que cada protagonista genera su propia versión. Todo se clausura militarmente en 1973. El relato comienza en 1951, con el episodio del concurso para la Sinagoga sefaradí en la Ciudad Vieja de Montevideo, donde confluyen todos los colaboradores uruguayos de Le Corbusier, primera y quizás única ocasión en que trabajan juntos, y cuyo proyecto ha sido descubierto en 2013, después de la presentación de la tesis.*

English

This article stems from the doctoral thesis *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*; it was introduced in Madrid in 2013 and published in Montevideo in 2015. It is argued that Le Corbusier’s heritage was developed in Uruguay with an almost accidental series of events as its starting point. There was a shift from a theory based on the *Beaux Arts* tradition enriched by German contributions -especially to the field of urban planning- which prevailed until at least the 1940s in the post-war period to the dogmatic adaptation of the CIAM *grille* in which each one of the leading representatives gave raise to his own version. Everything was closed down by military authorities in 1973.

The account begins in 1951 with the Sephardic Synagogue commission in *Ciudad Vieja*, Montevideo, where all the Uruguayan collaborators of Le Corbusier joined efforts. This was the first and perhaps the only occasion in which they worked together. Their project has been discovered in 2013 after the presentation of the thesis.

*Este artículo proviene de la tesis doctoral *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, leída en Madrid en 2013 y publicada en Montevideo en 2015. En esta se sostiene que el patrimonio lecorbusieriano se construye en Uruguay a partir de una serie casi accidental de acontecimientos. De una teoría basada en la tradición *beaux arts* enriquecida por los aportes alemanes, sobre todo en el campo de la urbanística, hasta al menos los años cuarenta, se pasaría en la posguerra a la adaptación dogmática de la *grille* CIAM, de la que cada protagonista genera su propia versión. Todo se clausura militarmente en 1973. El relato comienza en 1951, con el episodio del concurso para la Sinagoga sefaradí en la Ciudad Vieja de Montevideo, donde confluyen todos los colaboradores uruguayos de Le Corbusier, primera y quizás única ocasión en que trabajan juntos, y cuyo proyecto ha sido descubierto en 2013, después de la presentación de la tesis.*

*Este artículo proviene de la tesis doctoral *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, leída en Madrid en 2013 y publicada en Montevideo en 2015. En esta se sostiene que el patrimonio lecorbusieriano se construye en Uruguay a partir de una serie casi accidental de acontecimientos. De una teoría basada en la tradición *beaux arts* enriquecida por los aportes alemanes, sobre todo en el campo de la urbanística, hasta al menos los años cuarenta, se pasaría en la posguerra a la adaptación dogmática de la *grille* CIAM, de la que cada protagonista genera su propia versión. Todo se clausura militarmente en 1973. El relato comienza en 1951, con el episodio del concurso para la Sinagoga sefaradí en la Ciudad Vieja de Montevideo, donde confluyen todos los colaboradores uruguayos de Le Corbusier, primera y quizás única ocasión en que trabajan juntos, y cuyo proyecto ha sido descubierto en 2013, después de la presentación de la tesis.*

Key words: Le Corbusier’s epigones, politics and urbanism, teaching of architecture.

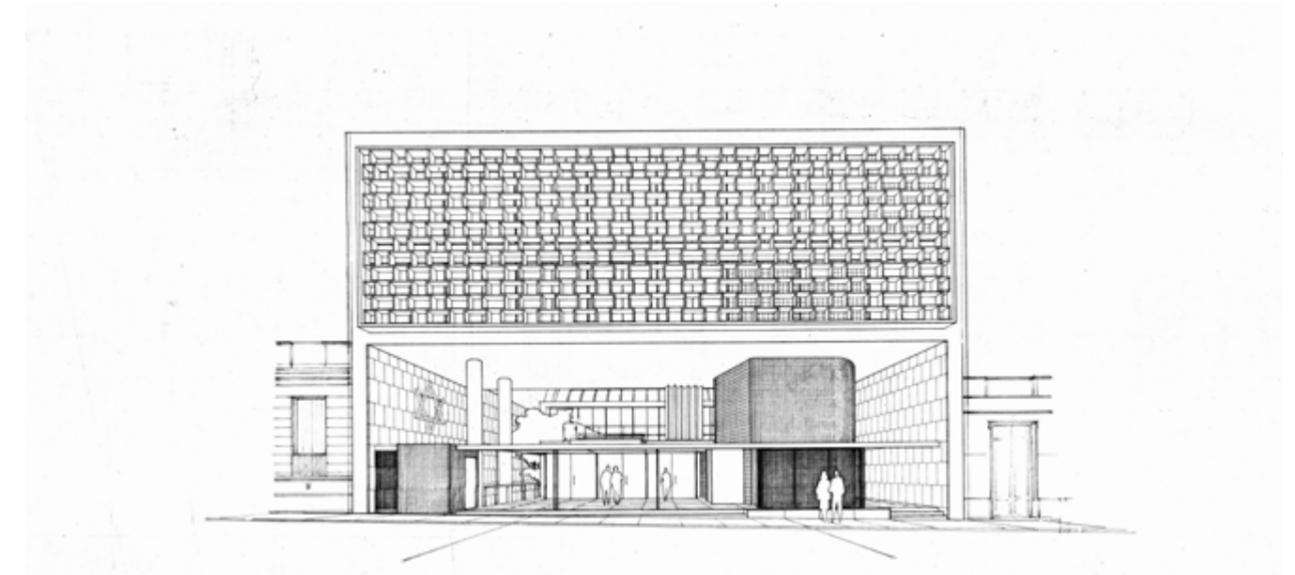
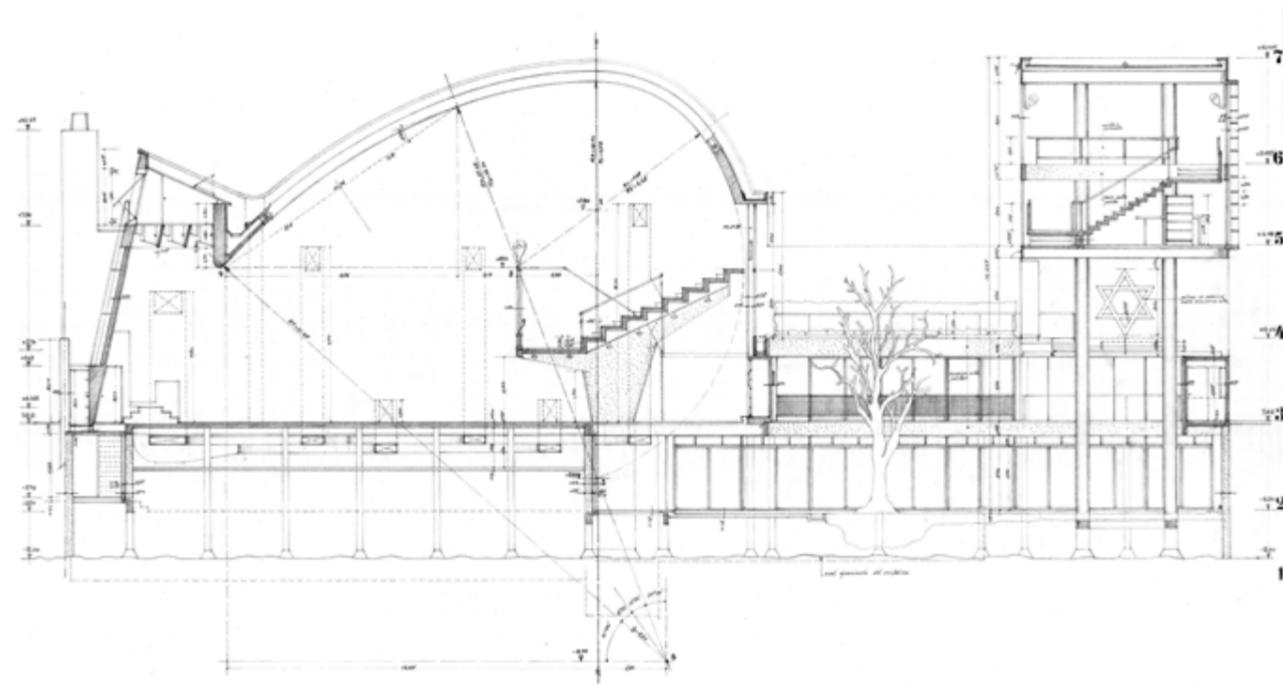
» Todos los lecorbusierianos, en un proyecto cabalístico

En julio de 1952 la revista *Arquitectura*, dirigida en ese momento por Mario Payssé Reyes, publicó un suelto en la sección “Nuestros colegas” dando noticia, más bien indirectamente, del concurso de la Sinagoga sefaradí. La nota, como se percibe con facilidad, no habla del concurso, sino del arquitecto Carlos Gómez Gavazzo. Acompañando su retrato, el redactor escribe: “Arq. C. Gómez Gavazzo, principal gestor del nuevo Plan de Estudios implantado este año en nuestra Facultad y co-autor con los arqs. Basil, Iglesias y Viola del proyecto vencedor del concurso para la Sinagoga de la Colectividad Israelita Sefaradí” (16) . Otra de las notas de esta página –entre crónica social y construcción corporativa– informa también que Román Fresnedo fue el ganador del concurso del *Jockey Club* de Porto Alegre. La revista no brinda información de los concursos

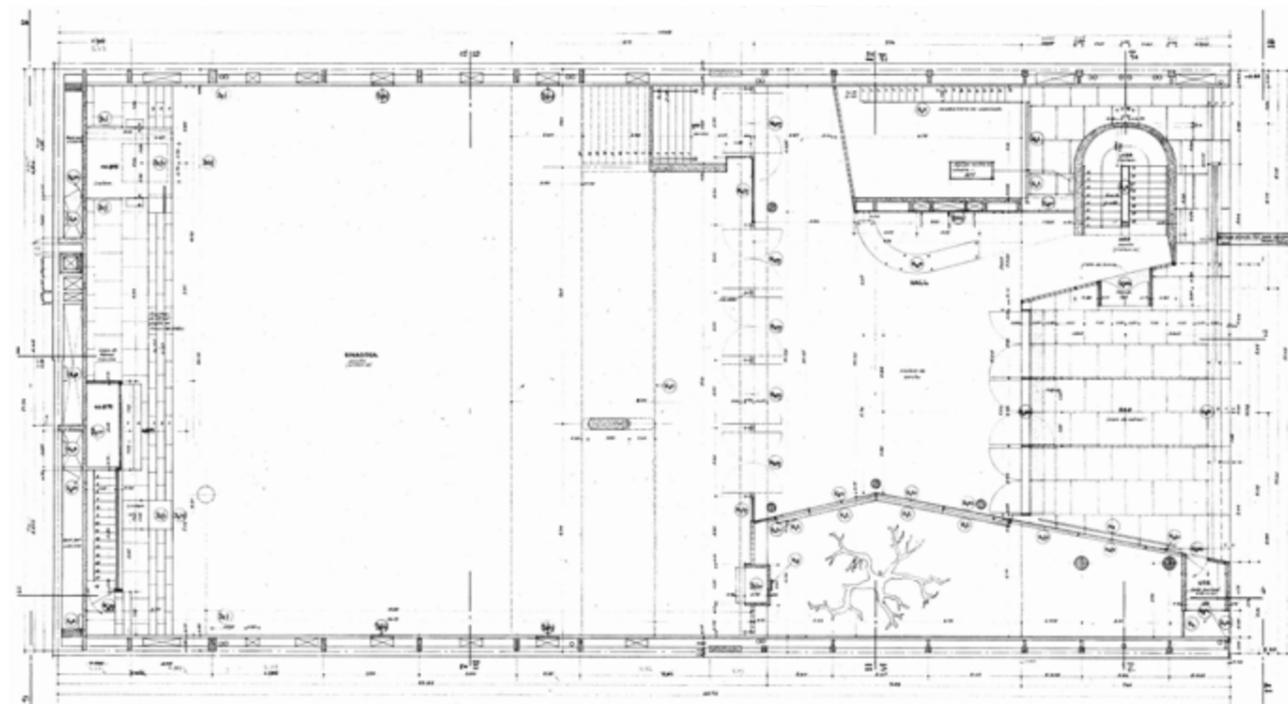
en sí mismos, y era de esperar que los publicara más adelante, fieles a una tradición, más o menos cumplida con éxito, de difundir los triunfos de los uruguayos en las competencias nacionales e internacionales. Sin embargo, el concurso de la Sinagoga sefaradí no se menciona hasta doce años más tarde, en 1964, en el número aniversario de los cincuenta años de la Sociedad de Arquitectos. Esta ocasión pudo ser el momento de saldar la deuda, pero solo se nombra en la lista de concursos, sin más datos (Concursos. 1957-1964, 1964: 44 - 48). Por tanto, nunca se conocieron las plan-tas ni los alzados ni perspectiva alguna de ningún premio del concurso del templo sefaradí, que permaneció hasta ahora en una oscuridad mítica. El edificio finalmente construido fue de factura clásica, con una columnata y otros elementos que buscaban evocar, según sus promotores, a la Sinagoga portuguesa de Nueva York, diseñada esta a su vez bajo la inspiración de su homónima de Ámsterdam (Moscovicz, 2011).

En 1951 un gran equipo de seis arquitectos había presentado dos proyectos que ganaron los dos primeros premios. El primero, como se ha dicho más arriba, firmado por Gómez y aquellos tres colaboradores, y el segundo premio, logrado por Justino Serralta y Carlos Clémot. Los seis firmaron el proyecto ejecutivo en julio de 1952, bajo la obvia dirección de Carlos Gómez Gavazzo. En el rótulo de los planos él aparece primero, encabezando el equipo donde los demás le siguen en orden alfabético: Basil, Clémot, Iglesias, Serralta y Viola.

Los originales del proyecto definitivo han aparecido en el archivo personal de Gómez que Lucio de Souza recuperó en el Instituto de Urbanismo en el año 2013, lo que reafirma su dirección y autoría. Sin embargo, no fue publicado en la antología que se produjo bajo la dirección de Francisco Nogueira Martínez (2002) cuando el Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo (ITU) disponía de todo el archivo, recién



Izquierda: Sinagoga sefardí, planta. Archivo ITU, FADU, UdelaR. | Sinagoga sefardí, corte transversal. Archivo ITU, FADU, UdelaR. | Arriba: Sinagoga sefardí, fachada perspectivada. Archivo ITU, FADU, UdelaR.



donado por su familia. La factura del dibujo, a la vez rigurosa y preciosista, es muy identificable con el resto de los proyectos producidos por o bajo la dirección de Gómez: lápiz blando, extraordinariamente exacto, y a la vez ligero en el dibujo de los detalles a mano alzada. No hay duda de quién ha dirigido el trabajo.

La inspiración lecorbusieriana de la sinagoga no se identifica inmediatamente, aunque hay una atmósfera que lo atraviesa, y las luces que se generan con patios interiores recuerdan a la casa Curutchet, en construcción en ese momento. Cabe preguntarse si aparte de haber sido un candidato a la dirección de esta obra (Lapunzina, 1996: 43), Gómez pudo haber estado en conocimiento de sus planos. Por ahora son especulaciones. Es bastante evidente que sus espacios de ingreso siguen creativamente a la insistencia de Le Corbusier de ahuecar los interiores creando un espacio *alveolar*.

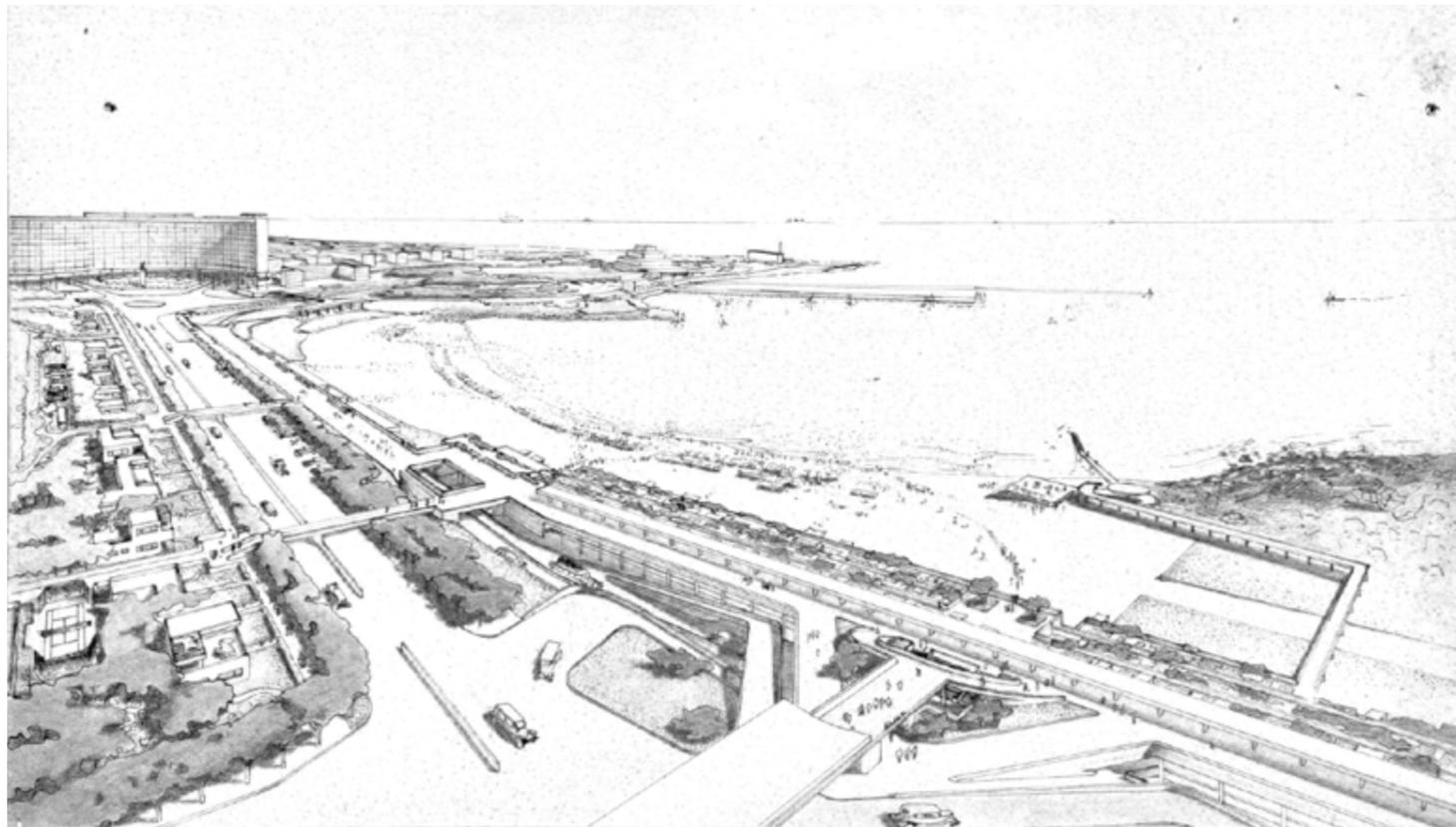
La fachada se presenta dividida horizontalmente en dos partes. La parte superior, dos

grandes espacios de recepción protocolar, se protege con unos parasoles prefabricados de "hormigón centrifugado" [sic] de 49 cm de alto por 79 cm de ancho por 25 cm de profundidad y tabiques de 25 mm de espesor, que generan un filtro para suavizar el sol del noroeste. La mitad inferior es un gran hueco que abarca los veinte metros largos del ancho del terreno (la fusión de dos solares originales) que deja ver el patio, en el que, a la izquierda, un árbol emerge desde el subsuelo, de un patio menor; a nuestra derecha una escalera exenta que conduce a locales de atención pública, dejando entre ambos el paso al templo propiamente dicho. Todo este preámbulo es lo más lecorbusieriano del proyecto, por el alejamiento del suelo, sobre un recuerdo de *pilotis*, del espacio de la autoridad, y por la alveolaridad ya comentada, aunque la fachada ya tiene la textura menuda de la arquitectura brasileña y no los esperables *brise-soleil* esculturales. El edificio dispone de un subsuelo iluminado por estos patios, donde hay oficinas y

una vivienda para cuidador.

La sinagoga propiamente dicha se cubre con una gran bóveda transversal, resuelta con un entramado metálico y de madera apoyado en vigas de hormigón armado y cubierta con chapa de cobre. El sector destinado a las mujeres se eleva sobre una estructura de hormigón armado sostenida por una aparatosa costilla, y el pilar que también sostiene la única escalera de acceso, a la derecha de la entrada. A pesar de lo previsible, los arquitectos han manipulado el espacio para hacerlo sutilmente asimétrico.

Notemos la circunstancia que en 1951 era un promisorio proyecto lecorbusieriano, en parte cumplido. Se reunían en Montevideo los tres arquitectos que habían estado junto al maestro común: Gómez, Serralta y Clémot. Aglutinaron en torno suyo a una serie de jóvenes prometedores, y trabajaron juntos en proyectos de arquitectura, a la vez que comenzaban sus carreras docentes y participaban en la investigación en urbanismo. Fueron profesores en los talleres



Carlos Gómez Gavazzo, Plan de Punta del Este, 1935. Perspectiva. Archivo ITU, FADU, UdelaR.

más funcionalistas de la facultad y prácticamente todos en el proyecto más ambicioso: el Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo (ITU), dirigido desde 1953 por Gómez. Habiendo sido en sus inicios profesor de Ornato y Composición Decorativa, y de Proyectos desde 1943, Gómez suplió a Julio Vilamajó cuando este enfermó y finalmente a su muerte, en 1948¹. En 1950 logró por concurso de oposición la cátedra de Proyectos 4° y 5°, cargo transformado luego en Director de Taller (1° a 5°) en 1953.

Justino Serralta, por su parte, ingresó al Instituto de Urbanismo en 1952, un año después de regresar de Francia. Fue docente en el Taller Altamirano hasta la renuncia de este en 1960, cuando asumió su dirección. Carlos Clémot y

Héctor (“Pepe”) Iglesias Cháves también fueron docentes del Taller Altamirano. Luis Basil fue íntimo colaborador de Gómez, y “Pepe” Iglesias fue el profesor agregado del Taller Serralta hasta su emigración a Venezuela, donde fue un profesor muy reconocido en la Universidad de Zulia. Carlos Viola fue docente de construcción, y un arquitecto con personalidad, lamentablemente poco conocido hasta ahora. Fue socio de Basil e Iglesias en el “Estudio del parque”, un núcleo de talento vinculado a varios arquitectos con los que se asociaban circunstancialmente: Gómez, por supuesto, pero también Leopoldo Carlos Artucio, y el propio Eladio Dieste, tampoco investigado hasta ahora. El “Estudio del parque” sufrió las sucesivas deserciones de Basil e Iglesias, emigrantes en los años sesenta.

A pesar de que en 1951 se abrió una perspectiva optimista para la formación de un círculo lecorbusieriano –que de hecho se produjo–, como veremos, las confluencias se tornaron conflictivas.

» Le Corbusier en Uruguay

Le Corbusier visitó Uruguay en noviembre de 1929, viajando desde Buenos Aires invitado por la Facultad de Arquitectura. Se fue convencido de haber estado en un país donde los alemanes tenían la iniciativa. Industria, sobre todo infraestructuras y, por tanto, construcción de territorio, involucramiento de ingenieros y arquitectos que empezaban a definir sus propias competencias. La raíz común era Alemania, donde los ingenieros encontraban precisión mítica y los arquitectos el principio de la ciencia

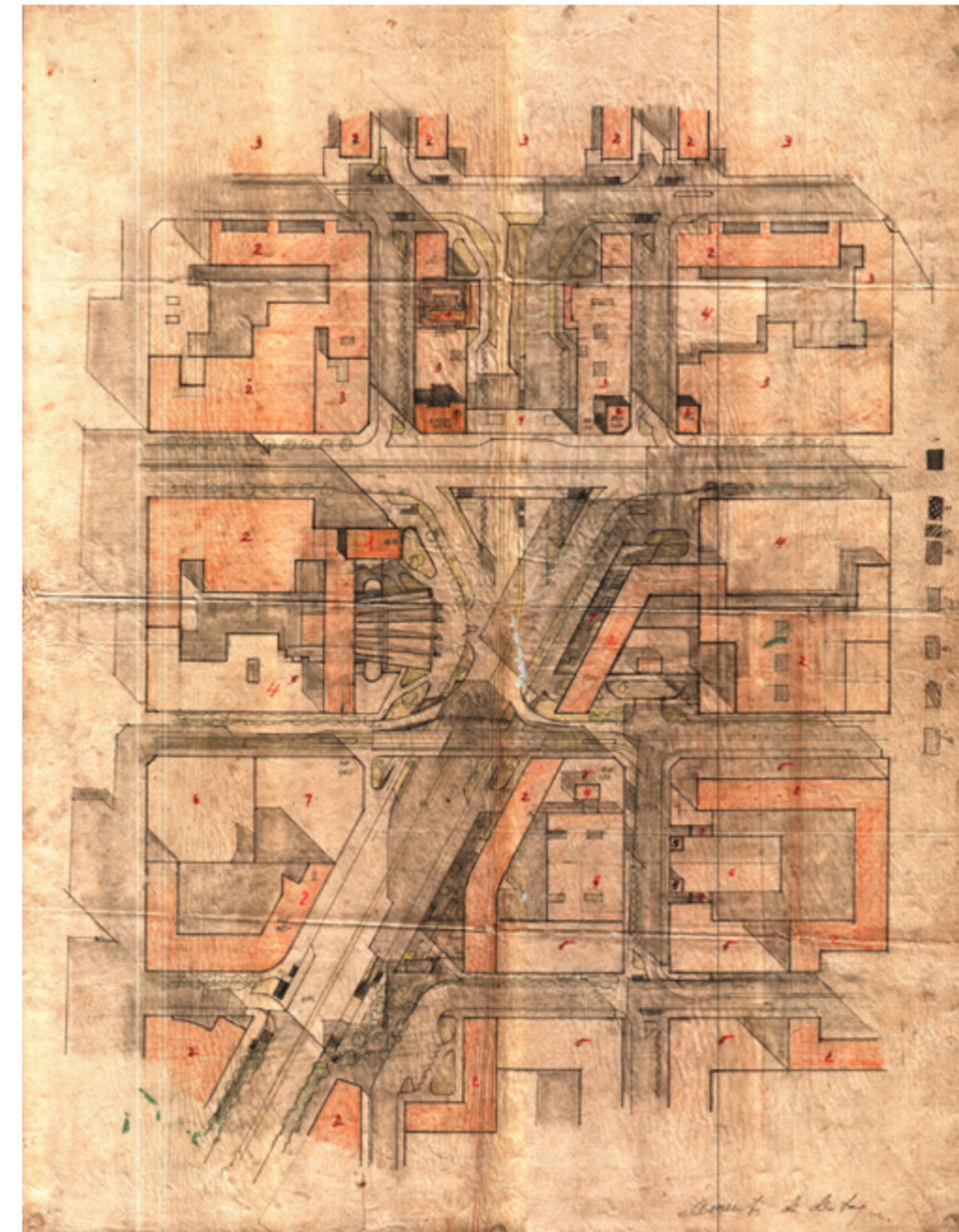
urbanística, la *urbanología*, y una arquitectura que comenzaba su reconversión ideológica. Los avatares de la Segunda Guerra habrían de impactar duramente en estas creencias, obviamente, para terminar estigmatizando todo lo relacionado con Alemania.

Nuestros protagonistas se forjaron en este ambiente, que derivaba de la academia francesa a la modernidad científicista centroeuropea. Carlos Gómez Gavazzo, que quiso estudiar con Walter Gropius, aunque no pudo contactarlo en 1933 cuando viajó con su beca del Gran Premio uruguayo, encontró en Le Corbusier una contención que terminó llevándolo hacia lo más duro de la *seudoteoría* de la *grille* CIAM (el calificativo crítico surge de sus propios contemporáneos). Justino Serralta, que salía en 1947 de la influencia narcótica de Julio Vilamajó, acabaría inundado, atrapado por voluntad propia, en la metafísica lecorbusieriana del *Modulor*. Carlos Clémot, a pesar de su procedencia francesa, terminaría absorbiendo la dureza de la más pura *objetividad* centroeuropea y resistiría a su socio con la geometría más abstracta de Mies van der Rohe. En 1971 murió, prematuramente, en un accidente automovilístico.

Serralta abandona el ITU en 1968, según él mismo, por diferencias con Gómez. Existe en el archivo del Instituto de Historia un borrador de carta de renuncia fechado el 18 junio de 1970², donde Serralta plantea la posibilidad de dedicarse exclusivamente al Taller, sin plantear las diferencias con Gómez que recordará en una entrevista con el autor en 2005, en la cual confesó haber abandonado el ITU porque su director no consideró su creación, el *Unitor*, con el respeto debido.

» Iconografías lecorbusierianas

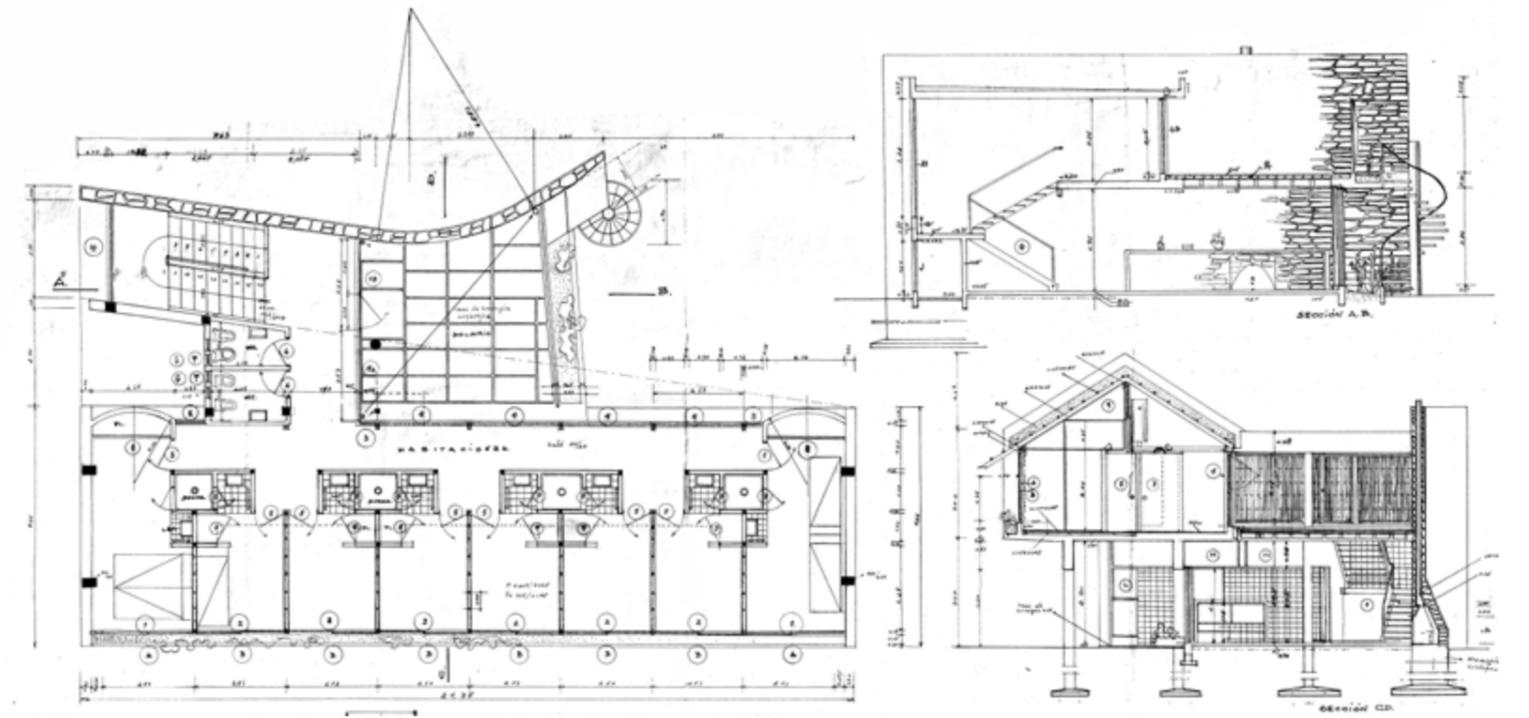
Quien se siente más cercano al universo formal lecorbusieriano es Carlos Gómez Gavazzo, que utiliza sus proyectos como tipos universales, cuyas imágenes reproduce insistentemente,



Carlos Gómez Gavazzo, concurso para la Confluencia de Avenida Agraciada con Avenida 18 de julio, 1938. Planta (borrador). Archivo ITU, FADU, UdelaR.



Carlos Gómez Gavazzo, concurso para la Biblioteca Nacional, 1937. Foto de la maqueta. Archivo ITU, FADU, UdelaR.



Carlos Gómez Gavazzo, proyecto de albergue en La Paloma, 1939 ca. Archivo ITU, FADU, UdelaR.

las repite y las muda de un proyecto a otro. También ha pasado por una experimentación más próxima a la copia cuando, en sus primeras obras y aun tardíamente en los años cuarenta, reproduce los tópicos de las villas de Vaucresson y Stein-de-Monzie.

Del *Mundaneum* adopta el zigurat del *Musée Mondiale*, que ubica tempranamente en proyectos estudiantiles, y literalmente en los proyectos urbanos de Punta del Este (1935) y La Paloma (1939). Las estructuras en forma de abanico del Palacio de los Soviets asoman en la planta de los proyectos para la Avenida Agraciada (1936-38), en el concurso de la Biblioteca Nacional (1937) y en el Palacio Legislativo de Ecuador (1946). Estas imitaciones o repeticiones no agotan la reserva creativa de Gómez. Es capaz, aun, de gene-

rar mixturas y avanzar en la amalgama de estos elementos con otras fuentes; no debe dejar de insistirse en el filtro brasileño a la obra de Le Corbusier, que, a su vez, es adoptado por los uruguayos. Entre los trabajos para La Paloma se conservan algunas fotografías de dibujos y de la maqueta de la ampliación del Hotel Cabo Santa María y los planos de un pequeño albergue asociado a las obras del Centro Cívico Religioso. Las obras del hotel fueron realizadas en parte, pero las obras de ampliación de la iglesia quedaron en el papel. El caso de este alojamiento de escasas ocho habitaciones es especial para considerar el uso de las tipologías lecorbusierianas por los forzamientos a que las somete Gómez. La planta es una reducción literal del Pabellón Suizo de la *Cité Universitaire* (1930), uno de los dos

edificios de Le Corbusier y P. Jeanneret croquiados por Gómez en 1933. En una visión algo ingenua, es suficientemente llamativa la repetición de la arquitectura que, obedeciendo al mismo programa, se reduce en escala. Pero hay más: en el alzado, el volumen de los dormitorios, que en el caso parisino era el volumen más cartesiano del conjunto, se convierte en un *rancho* de tecnología folclórica, aunque de alzados laterales depurados, netos. El conjunto termina por ser un collage híbrido, en tanto la síntesis posible entre la estructura de *pilotis* y el artefacto vegetal sobrepuesto se torna difícil. Aun desde nuestra sensibilidad pos-moderna, desde la que estaríamos dispuestos a admitir estos juegos, el objeto no acaba de construir una sintaxis.

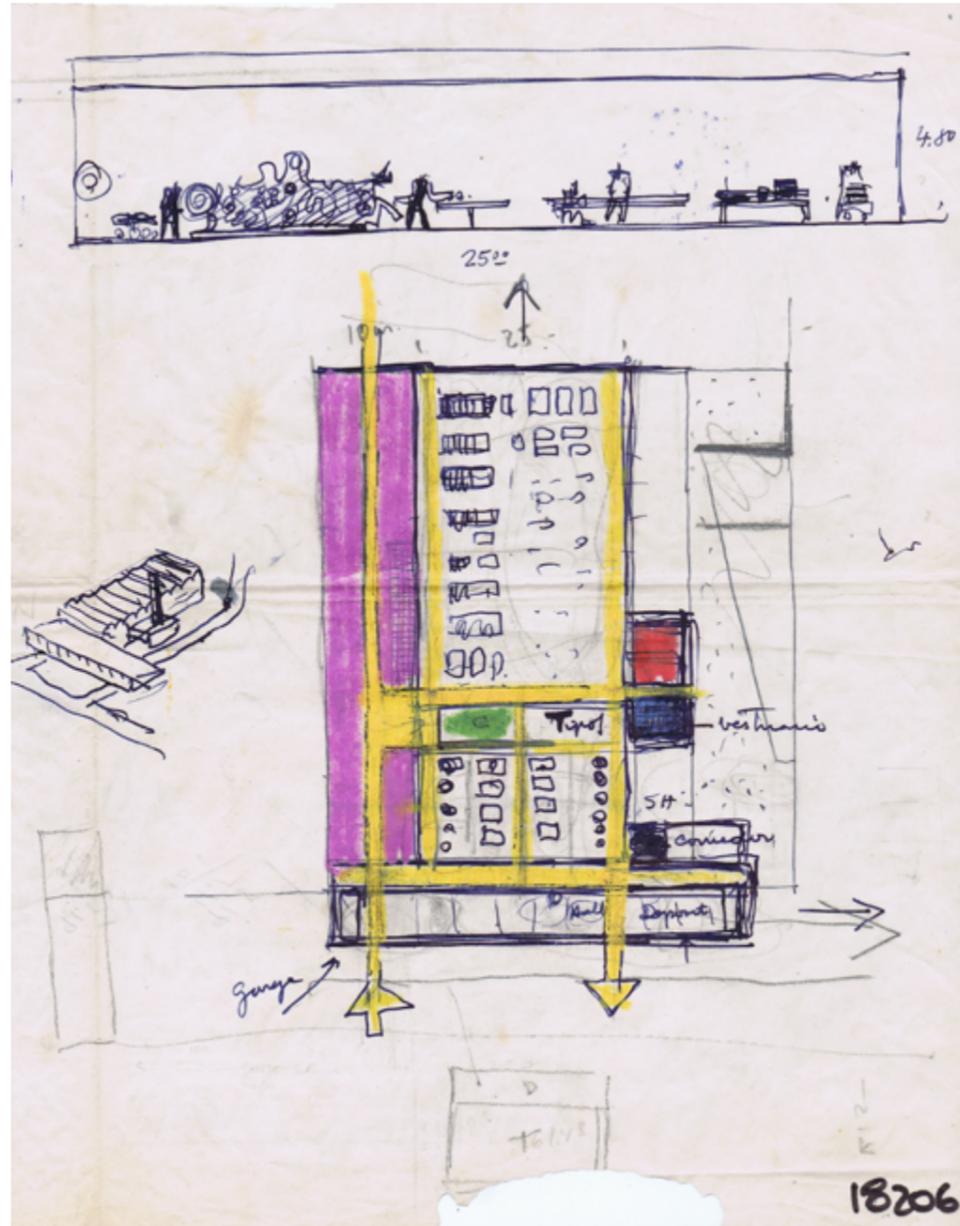
Justamente lo más atrayente es que están contruidos desde una desprejuiciada racionalidad. Una mirada más atenta a la planta y los detalles constructivos evidencian un estudio minucioso de la tabiquería de madera, las persianas de cañas y techo de paja, que se *posa* sobre la estructura de hormigón.

Con una lógica similar, proyecta un edificio no construido en la Avenida Centenario de Montevideo. La fachada consiste, otra vez, en un artefacto sorprendentemente actual: una celosía continua de madera con piezas móviles, alejada medio metro del cerramiento principal, que actúa como un velo de control solar; una suerte de interpretación subtropical de la *respiration exacte*, hecho de madera en este caso y de rústicas cañas en La Paloma. Ya era, en su momento, explícitamente ecológica.

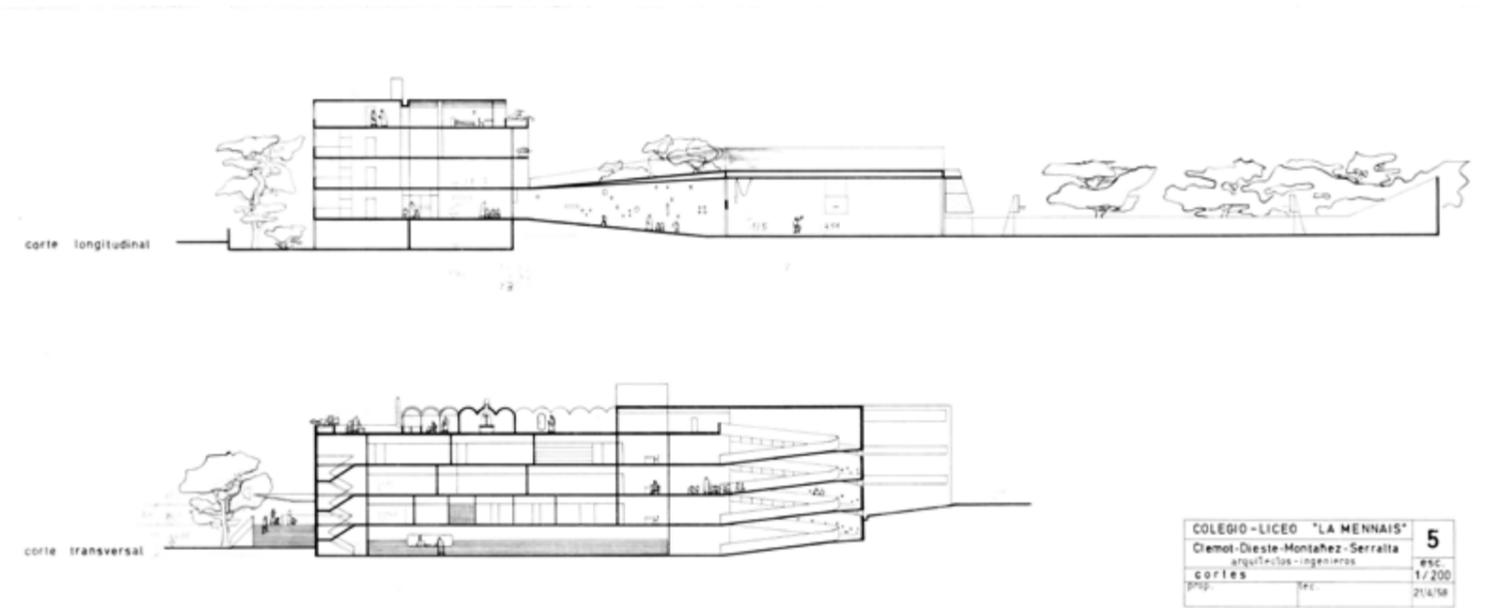
Los planos de Gómez están dibujados a lápiz blando, perfectamente detallados, preciosistas. El color, también a lápiz, es frecuente. Es comprensible aquello que Le Corbusier (1934: 1) escribiera en su certificado por la estadía en su *atelier*:

Lamento vivamente su partida, ya que es de los que podrían acometer muy fructíferamente el detalle delicado de los métodos constructivos de la arquitectura moderna, estos detalles, estas precisiones (que) son las causas mismas de la vitalidad posible de la arquitectura contemporánea.

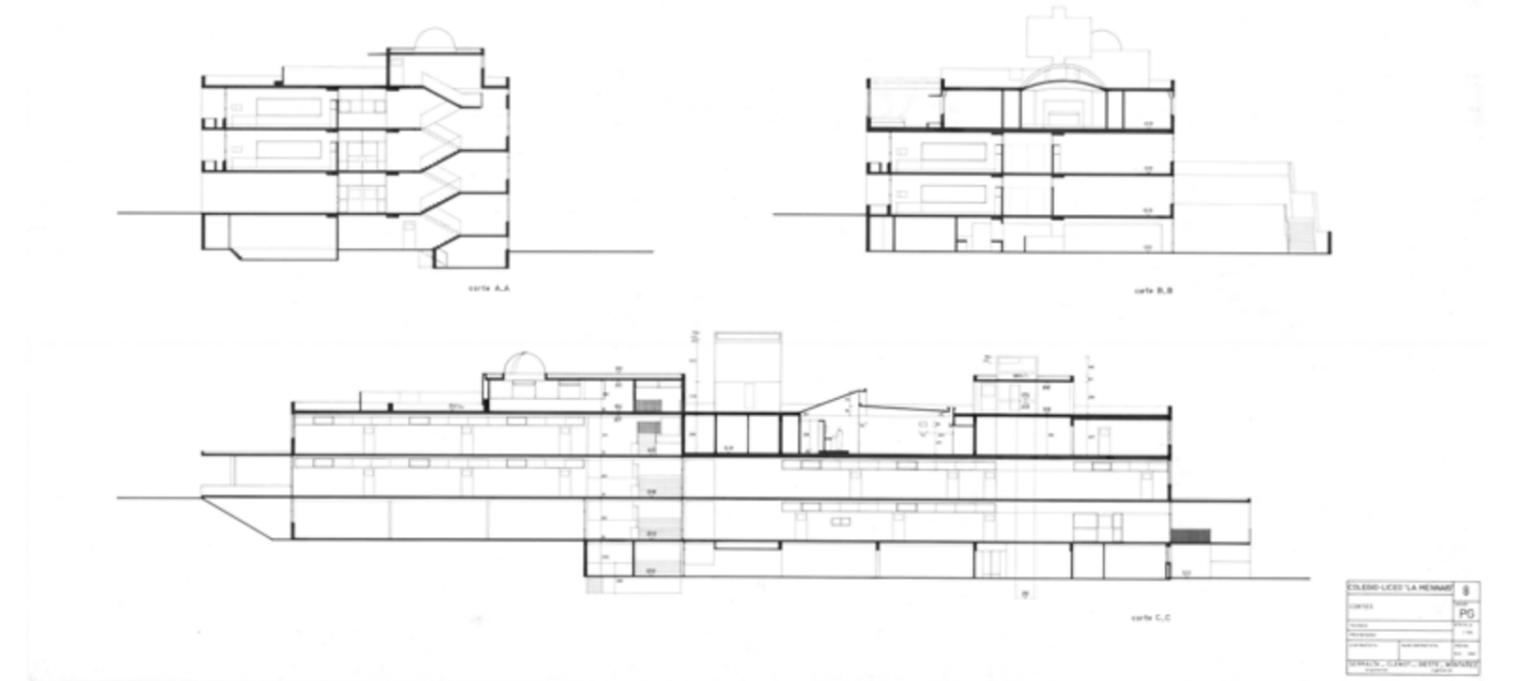
En Serralta y Clémot, la imitación o repetición de la iconografía lecorbusieriana es una cuestión de método. Suelen ser los principios de los proyectos, generalmente a cargo de Serralta, que la presenta ciertamente *a la beaux-arts*: planta, fachada principal y perspectiva aérea. Después, la refinación de las formas a cargo de Clémot y sus colaboradores va permitiendo abandonar las anécdotas: simplificando, siem-

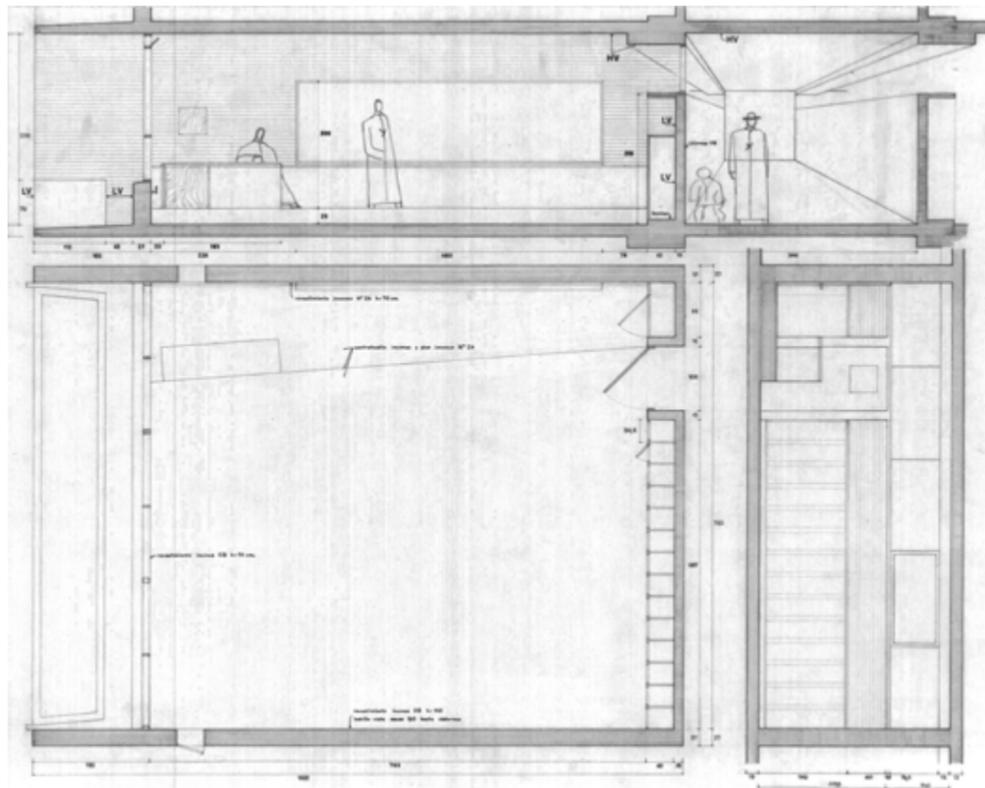


Serralta y Clémot, imprenta Garino, croquis, 1963. Archivo IHA, FADU, UdelaR.



Arriba: Colegio La Mennais, cortes primer proyecto, 1958. Archivo IHA, FADU, UdelaR. | Abajo: La Mennais, cortes definitivos, 1961. Archivo IHA, FADU, UdelaR.





Serralta y Clémot, colegio La Mennais, detalle aula, 1962 ca. Archivo IHA, FADU, Udelar.

pre simplificando, tal como recomienda Guadet. La ideología moderna de la no imitación y el antiecléctico son en esta generación más fuertes que en la de Gómez, formado justamente en la libre disponibilidad de las fuentes. Por esto, es más frecuente en Serralta y su socio el recurso a un lecorbusierianismo de segunda generación, como la arquitectura brasileña, u otras referencias aún más lejanas, como Mies. No evitarían tanto la imitación en los elementos *invisibles* de la arquitectura, como plantas o secciones tipo, como las proporciones de los dormitorios de Marsella, experimentados en varios proyectos, o la experimentación espacial de las dobles alturas –también interpretadas vía Niemeyer–, o la sección tipo de Chandigarh en los pasillos del colegio La Mennais (1958-65). En

este último, siempre cargado de iconos lecorbusierianos que después se refinan, los balcones se convierten en parasoles, la azotea (rematada al principio en bóvedas sainte-baumianas o posteriormente jardín, como en Marsella) en una sucesión de volúmenes muy discretos: hemiesfera, conos, una cruz voluminosa.

» Ciencia, arte, ¿mística?

El estatus de postulado científico será uno de los objetivos para toda la elaboración teórica de los lecorbusierianos uruguayos. O debería decirse: lograr un estatus científico para las elaboraciones geométricas y matemáticas sobre las disquisiciones en torno a las estructuras urbanas y territoriales (ya poco en el campo de lo objetual arquitectónico) y aun en otros campos

más abstractos. En este sentido, es difícil desenredar las corrientes que se mezclan en uno y en otro, en tanto asumen ambos la *grille* CIAM como axioma metodológico y desarrollan sus propias versiones.

En efecto, Gómez la había recibido en 1948 a través de la correspondencia de Antoni Bonet con Sigfried Giedion, que le llega en forma misteriosa, mientras que Serralta la conocería simultáneamente de su fuente original. Mientras Gómez separa la arquitectura de la teoría de la arquitectura, su ayudante en el ITU pondría toda su energía en producir una teoría para establecer reglas y cánones para todas las escalas del hábitat humano. Finalmente, ambos tratarían de *arquitecturizar* el universo entero a través de la geometría, donde Φ tiene un lugar preeminente,

aunque en el constructo de Serralta el número es matemático y escalar –medible–, y en Gómez interpreta procesos metodológicos y desarrollos temporales. En el trabajo de este último hay una escisión entre el universo de lo cotidiano, visible, medible, construible, y las elaboraciones sociológicas que lo conducen a esquemas especulativos. La experiencia de Carlos Gómez Gavazzo con Le Corbusier es anterior al *Modulor*, puesto que tradujo las conclusiones del CIAM de Atenas en el 33, recibidas de primera mano, y las envió a Montevideo, pero no se publicaron. Se siente muy cercano al orden de la *grille*, que implanta muy tempranamente en el Instituto de Urbanismo (Análisis del expediente comunal. Aplicación experimental de la *grille* CIAM a las comunidades del Uruguay, 1951) de Cravotto, durante la ausencia de este por un viaje a la *Triennale* de Milán en 1951. Su experiencia vital lo lleva a reproducir lo aprendido con *Monsieur Carré* como profesor, así como también lo andado con Cravotto y Scasso en el diseño urbano y territorial.

Cabe destacar asimismo que los autores de cabecera de Gómez son Choisy, Guadet, Ghyka, Borissavliévitch. Escasamente aparece Le Corbusier en las bibliografías de Gómez: *Poésie sur Alger*, *Le Modulor* –nunca *Modulor 2*– y volúmenes de la obra completa. Para Gómez, lo arquitectónico y lo territorial todavía están separados por una brecha –disimulada con esfuerzo– de carácter epistemológico. En efecto, siempre que exista un objeto concreto, independientemente de la escala, su oficio lo lleva a trabajar hasta el más nimio de los detalles. En sus diseños arquitectónicos y en sus proyectos urbanos, las imágenes son siempre reales, los detalles sirven para describir lo constructivo, lo que es comprensible para los edificios y casas, pero llamativo para los proyectos urbanos. En estos llega constantemente al diseño de los volúmenes, a la definición detallada de la urbanización: calles, senderos, bordillos, desagües,

volumen construible, tipología de edificios públicos. Todo esto en un período de pérdida gradual de definición del objeto urbano en el ámbito internacional. En ese sentido, el esfuerzo es conciliador. Sistemáticamente trabajará con la proporción, aunque en lo territorial/urbano se focalice en lo social, económico y político, buscando o tratando de generar, de este modo, el camino a una geometría de lo invisible.

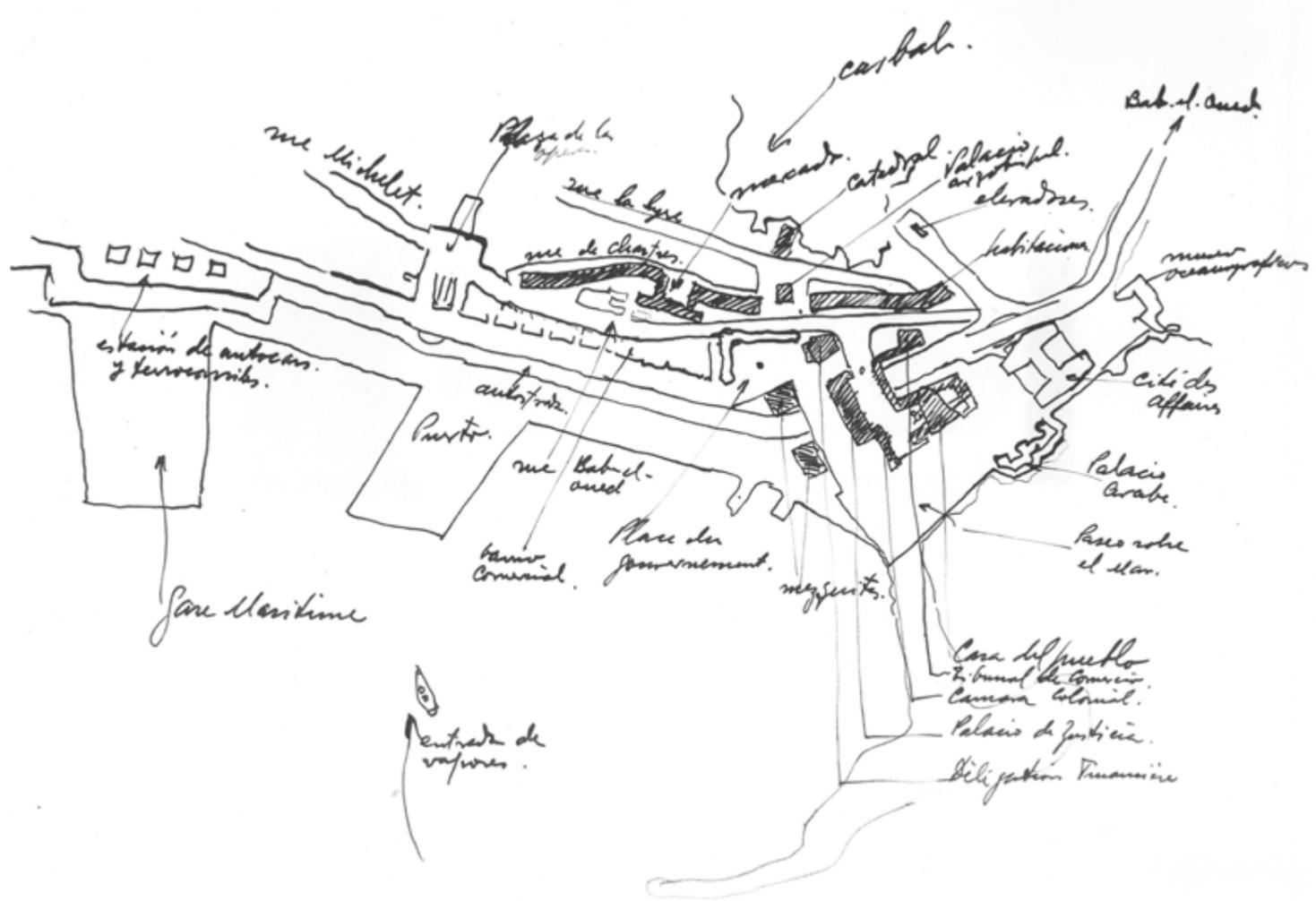
Para el control de la forma urbana –no el programa– mixtura proporciones áureas (Punta del Este, Agraciada) con *ciudad-jardín* (La Paloma), todo de un origen prelecorbusieriano o, en todo caso, no vinculado al viaje de 1933. De hecho, el plan “B” de Argel, extrañamente urbano y conciliador de la morfología, se lo atribuye a él mismo. El lecorbusierianismo de Gómez se manifiesta sobre todo en la apropiación de sus edificios-tipo de los años veinte y treinta: es fundamentalmente icónico.

En cambio, Serralta –ingresado al ITU en 1952– procede de una más profunda experiencia neopitagórica de Le Corbusier, objetual pero más ambiciosa, abierta a considerar series numéricas más amplias a través del *Modulor*, referencia inevitable para el resto de su vida. Fue contemporáneo de Iannis Xenakis en el *35 de la rue de Sèvres*, que imponía a su vez otros ingredientes para los mismos fines. En la proximidad de Gómez aprendió las ideas sobre la gran estructura territorial, proveniente de las teorías de Cravotto.

A partir de estas concepciones Serralta sobrepondría una visión totalizadora surgida de las lecturas de Teilhard de Chardin que rozaría lo religioso hasta el último de sus días. El libro de cabecera de Serralta es *El fenómeno humano*, libro fundante en la bibliografía teilhardiana, nunca mencionado por Gómez, cita marginalmente *L'Energie Humaine. Esquisse d'un Univers Personnel* (1962) en la bibliografía de su último libro, *De la estética a la economía*, donde parece estar evitando coincidir con su más joven colaborador.

El descubrimiento de Teilhard por Le Corbusier

es posterior a la partida del arquitecto uruguayo en 1950, según data Flora Samuel (1999) basándose en una carta a Andreas Speiser de 1954, lo que no obsta una posible comunicación epistolar en torno a la publicación de *Modulor 2*, pero que no ha sido conservada. Además, tenemos un testimonio del propio Serralta, que en 2005 reconoció haber sido introducido a Teilhard por Eladio Dieste, muy vinculado a grupos de intelectuales católicos. El influjo del humanismo de los cristianos renovadores en Uruguay, estudiado recientemente por Mary Méndez en *Divinas piedras* (2016) es, a simple vista, lo bastante poderoso como para suponer un descubrimiento local, al margen de la autoridad lecorbusieriana. El trasfondo de la obra religiosa de Le Corbusier –Sainte Baume, Ronchamp que conocieron directamente, y La Tourette– pudo darles tranquilidad de conciencia en el contexto ideológico crecientemente radicalizado del Uruguay de los sesenta. De aquellas investigaciones sobre el *Modulor*, y de la urbanística más sociológica del ITU, surge el *Unitor* y las otras *herramientas* de su Taller. *Des utiles* las llamaría Serralta en el libro *L'Unitor*, editado en el exilio en 1981. Esta pieza es un objeto difícil de catalogar como libro en sentido estricto. Se trata de un plegado de cincuenta y cuatro cartulinas impresas en ambas caras, que se abren por un lado exponiendo y explicando las herramientas (*Unitor*, *programator*, *comunitor*, *administor*) mientras que, por el otro extremo muestran “*des dessins libres de l'auteur*” (Serralta, 1981), una serie de dibujos a tinta, muchos de ellos hechos para *Le Monde*. El modelo es lejano pero inequívocamente lecorbusieriano, también habitual en vanguardias de la posguerra; *Le poème de l'angle droit* puede decirse que es su antecedente, aunque en términos divergentes: en rigor, ambos son declaraciones enfáticas, y rotundos en imágenes. Ambos son obras en sí mismas, de artesanía manual (lito-grafías de Le Corbusier, serigrafía –o *planograf*, técnica militante– en el caso del uruguayo), de



Urbanización de Argel, Le Corbusier, por Carlos Gómez Gavazzo, 1933. Archivo ITU, FADU, UdelaR.

poco tiraje (doscientos cincuenta ejemplares más veinte fuera de comercio en el caso del *Poème*, doscientos ochenta más veinte en el caso de *L'Unitor*), todos firmados y numerados. Sin embargo, en Le Corbusier el desborde de la pintura de una técnica manejada con estudiada rapidez termina por embadurnar lo que pudo haber sido una herramienta de precisión. El *Modulor*, en la página cincuenta y cinco, trazado a gruesos gestos, series roja y azul reducidas a emblemas, parece poco útil, tan solo una reminiscencia de aquella intención de exactitud extrema.

Pero esta pieza no es un recuerdo afectuoso; fue publicada el mismo año que *Modulor 2*. Se hace en el mismo momento en que se publica “*l'épure la plus propre, nette, exacte*” (Le Corbusier, 1955: 69). La discusión sobre esta simultánea exaltación de la exactitud y su traducción *artística* (es decir, manual, afectiva, de circulación reducida, de alto costo) obviamente paralela, rebasa los límites de lo que se discute aquí, pero nos sirve para entender esta simultaneidad de lo científico con el ataque de lo artístico, lo que Serralta terminará unificando en una nueva disciplina, la

ciens-art, alternativa a la separación programática de su maestro.

» Un muerto político

En agosto de 1965 murió Le Corbusier y se sucedieron los obituarios en periódicos y revistas. Algunos de sus autores son cronistas habituales de los medios, como Ricardo Saxlund en *El Popular*, diario del Partido Comunista, o César Loustau, escritor de arquitectura en *El Día* (batllista, reformista de centro). Por otra parte, Leopoldo Carlos Artucio escribe en *Marcha*, semanario identifica-

do con la izquierda más intelectual, un artículo sorprendentemente crítico con el fallecido –sobre todo en el contexto de un homenaje póstumo– y con sus seguidores. Mario Payssé Reyes lo hace al año siguiente en la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay tratando de restringirse a la arquitectura, ya canónica, aunque el ambiente lo obliga a posicionarse: “afortunadamente, su buen sentido le evitó caer en el rutinario y gastado léxico marxista” (2-4)³. Gómez y Serralta son convocados especialmente en su condición de epígonos: el primero en *El País* (un periódico identificado con fuerzas ruralistas y nacionalistas) como referente entrevistado; el segundo, en el diario *Época* (de izquierda tercermundista, dirigido por Eduardo Galeano), y también en *CEDA*, la revista de los estudiantes, para responder a Saxlund. Las brevísimas palabras de Gómez en *El País* fueron en realidad transcritas por un periodista anónimo y datan del 28 de agosto de 1965. Debe aclararse esto ya que es tan sorprendente el giro de la conversación que podría suponerse debido a confusas elaboraciones del cronista:

El Arq. Gómez Gavazzo, discípulo de Le Corbusier, nos dijo: ‘Fue el maestro de todos los arquitectos contemporáneos; de los que fuimos sus discípulos voluntariamente y de sus detractores. De la discusión de sus obras aprendieron y asimilaron mucho.

Su vida puede dividirse en tres etapas. La primera de ellas, desde principio de siglo a 1930 fue un período combativo, de formación y elaboración de la técnica de la arquitectura contemporánea. La segunda, 1930 al 40 fue la concepción de una arquitectura más humana, con un nuevo sentido de organización de los volúmenes y los espacios y de un gran contenido social. De esa época son sus estudios para la planificación de Argel y reconstrucción

de la zona portuaria que pueden ser consideradas sus máximas concepciones en materia de planificación. La tercera, de 1940 hasta hoy, en la que predominan –a la inversa de las anteriores– las realizaciones prácticas sobre las teóricas. De esta etapa es Chandigaar [sic].

Esta apología de lo realizado por él mismo hasta llevarlo a la categoría de “máxima concepción” del muerto solo es creíble en un contexto propagandístico: él mismo ha estado ofreciendo sus servicios a diferentes autoridades gubernamentales del país y del extranjero⁴, y fue una oportunidad ser entrevistado en un diario que representaba al partido en el gobierno. Se identificaba, paradójicamente, con la vocación de otros maestros que él no reconocería: Cravotto y fundamentalmente Juan Antonio Scasso, quien desde las páginas de *Arquitectura* en febrero de 1932 instaba a los jóvenes a “ir a las luchas políticas buscando los puestos, para ‘urbanizar’ la acción” (44), hechos desde su puesto en la administración municipal. En realidad, las etapas de la obra de Le Corbusier definidas por Gómez están teñidas por su propia biografía. Casi como una infantil reacción sentimental, Gómez termina por adjudicarse la más importante herencia de su maestro. No solo el período más interesante es el que incluye los meses de su propia visita y trabajos; es el período donde se producen las obras más humanas y con “más contenido social”, como expone el mencionado obituario de *El País*, titulado “Murió un genio: Le Corbusier”.

Contrariamente, Mary McLeod (1985) describió ese período que reivindica Gómez como uno de los más oscuros del suizo, ya francés en 1930; ¿estaba confundido Gómez por los devaneos de su maestro con el sindicalismo de derecha francés? Quizás tan confundido como el propio Le Corbusier, según describe Robert Fishman (1979) hablando de una situación entre cómica y espan-

tosa que se produciría en Vichy. McLeod definió sus movimientos como de “sincretismo político”, oscilante entre la izquierda y la derecha, aunque finalmente se deje seducir por François de Pierrefe. Gómez comparte con Le Corbusier, ciertamente, la pretensión de una técnica objetiva que pase por encima de las tendencias ideológicas y lo salve de la inutilidad de un compromiso político demasiado definido. Por esto, en la polarización de los setenta, Gómez optaría por mantenerse en el Partido Socialista, exponente en ese momento de una tradición moderada muy erosionada por la izquierda, por el Partido Comunista y, aún más allá, por la rebelión armada de los Tupamaros. El obituario escrito por Ricardo Saxlund en octubre de 1966 en la revista *CEDA* terminaría provocando una sobrecalentada polémica con Serralta, quien acabaría involucrando a Gómez, mencionado como pionero en la adopción de la *grille* a partir, precisamente, de 1948, y que Saxlund criticaría cruelmente:

Son demasiado graves los errores de concepto del artículo citado [de Serralta] como para que, por el contrario al deseo de no polemizar, *a distancia*, pueden dejarse pasar por alto algunos de ellos. Así el subjetivismo que lleva a supervalorar la *grille* (ese modesto instrumento artesanal) como una especie de *sésamo*, *ábrete* del planeamiento. O la alusión a la *comunidad*, palabra que por cierto vale distinto según el contenido y que es, por lo menos, sospechable de estar en ese artículo con el mismo sentido que le dan los sociólogos burgueses norteamericanos que, por ejemplo, cita el arq. Gómez Gavazzo en sus textos.

Saxlund era un teórico comunista que, a pesar de la dura relación con lo soviético y su estricta dependencia con el realismo, había logrado un espacio en una asignatura –Teoría de la Arqui-

ectura, en 2º y 3º- la cual terminaría desapareciendo en los vericuetos de la lucha por el poder en la Facultad de Arquitectura de los sesenta. La discusión en torno a la apoliticidad, la condición burguesa y otros tópicos del debate ideológico de esos años que recaen sobre la figura de Le Corbusier en la revista *CEDA*, no se cierra con una definición sobre la figura del maestro suizo, obviamente, y del que difícilmente se conocerían en detalle sus propias evoluciones políticas. Serralta estaba a la izquierda de ambos. La defensa del *viejo Corbu* es sentimental y colgar su retrato en los salones de la logia revolucionaria un acto de autovalidación, de defensa de las propias raíces que habilitaban aquellos discursos. En el tercer párrafo de su primera contestación a Saxlund, Serralta evoca afectivamente al maestro, y casi insultando, dice en el número 29 de la revista *CEDA* (diciembre de 1965):

‘Ça, ce n'est pas pour les imbéciles’, era una expresión muy corriente de Le Corbusier, para significar su inquietud, en previsión del mal uso que se le pudiera dar a alguna de sus ideas. Es la inquietud de un docente, de un maestro, que está en el mundo ‘para hacer marchar las cosas, porque las cosas no marchan solas’, expresión esta, que me hizo llegar ‘en secreto’, como un regalo de despedida el día que abandoné el taller.

En 1947, a la llegada de Serralta a París, Le Corbusier estaba borrando de la memoria los esforzados días de propaganda y búsqueda de una autoridad-mecenas. Es altamente probable que en el 35 de la rue de Sèvres se respirara un ambiente diferente del de los años treinta; Xenakis, héroe antifascista con cicatrices visibles, colabora a ello con su mera presencia. Este Le Corbusier que visitan Serralta y Clémot no es el mismo que encontró Gómez antes de la guerra, sus estrategias han cambiado.

Serralta se aleja de su tutor armado de las herramientas que este le había transmitido. En tanto para Le Corbusier sigue siendo un instrumento auxiliar, para su ayudante el *Modulor* se convierte en la medida del cosmos, llegando casi al estatuto filosófico. Por otro lado, la *grille CIAM* –después de haberse perfeccionado en el ITU– es el método que lo hace todo transparente y que permitiría además, según Serralta en el mismo artículo, dar forma al Plan del 52. Más adelante ha de desplegar sus propias herramientas ya con sus colaboradores uruguayos, a partir de 1968. Se piensan como útiles para el futuro, para construir la sociedad postrevolucionaria. Sin embargo, la realidad es sorprendente: el gobierno del Partido Colorado decide convocar a Serralta para colaborar en el Ministerio de Obras Públicas, desde 1967 a 1972. Entonces era ministro el arquitecto Walter Pintos Risso, conocido por sus desarrollos inmobiliarios, y calificado por ello como *especulador*: un técnico del capital devenido, él mismo, capitalista. La condición mutua de arquitectos pudo limar las ya claras diferencias políticas, ayudar a superar las prevenciones y ceder a la tentación de penetrar en la administración. Parece haber una convicción en que el poder ha de ejercitarse. En 1965, en una entrevista concedida a la revista *CEDA*, Serralta se definía por una enseñanza que formara más técnicos de gobierno. Hay un detalle significativo en ese programa serraltiano: parte de los profesores del Taller ya eran funcionarios públicos. El primero, su antecesor Alfredo Altamirano, fue jefe de una sección del gobierno municipal y renunció en marzo de 1960 a su Taller por un conflicto en una huelga que lo involucró involuntariamente, lo que ilustra las relaciones crispadas que se cultivaban en la Facultad de Arquitectura. También Carlos Clémot, quien trabajaba en la oficina del Plan Regulador de la Intendencia Municipal de Montevideo des-

de su vuelta de Francia. De igual modo, Héctor Iglesias, quien había trabajado en el estatal Instituto de Viviendas Económicas, y así, muchos otros eran técnicos municipales o en algún ministerio. Sin embargo, la realidad fue más fría y clausuró estas posibles estrategias de futuro. En 1972 la lucha armada de los Tupamaros se resolvía cruentamente, arrastrando a otras fuerzas políticas. Luego, en 1973 se sucede el golpe de estado. Los hijos de Serralta fueron presos y exiliados sucesivamente en Argentina, el Chile de Allende y, finalmente, en Francia, donde él mismo terminaría acompañándolos. Carlos Gómez Gavazzo se exilió más tarde en Ecuador; tenía casi setenta años. Como se puede observar, el fin del lecorbusierianismo en Uruguay sería político, lo que no deja de ser una paradoja trágica●

NOTAS

- 1 - Sugerimos consultar las Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura, 30 de marzo de 1948, 426.
- 2 - Dicha documentación está contenida en la carpeta 2680/07-08.
- 3 - Para mayor información, sugerimos consultar los obituarios de Le Corbusier en Uruguay: “Murió un genio: Le Corbusier”. *El País* (Montevideo), 28 de agosto de 1965; “Le Corbusier”. *El Día* (Montevideo), 28 de agosto de 1965, 3; Justino Serralta, “Le Corbusier. El viejo portentoso que murió en el mar”. *Época* (Montevideo) 29 de agosto de 1965, 7; FEJO (seudónimo), “El Hombre”. *Acción* (Montevideo) 29 de agosto de 1965, 2; Nelson Bayardo, “Ha muerto Le Corbusier”. *Revista de la Facultad de Arquitectura* (Montevideo) N° 6 (agosto 1965), 4-6; Leopoldo Carlos Artucio, “Le Corbusier, una vida de pasión”. *Marcha* (Montevideo), 3 de setiembre 1965, 10-18; Ricardo Saxlund, “Le Corbusier: la muerte de un genio de la forma arquitectónica”. *El Popular* (Montevideo), 3 de setiembre 1965; César Juan Loustau, “Uno de los ‘grandes’ de la arquitectura moderna: LE CORBUSIER”. *El Día, Suplemento dominical* (Montevideo), 19 de setiembre 1965, 6-7; Justino

Serralta, “Le Corbusier: primer arquitecto de comunidades”. *CEDA* (Montevideo), N° 29 (diciembre 1965), 49-54; Mario Payssé Reyes, “Le Corbusier, el arquitecto del siglo”. *Arquitectura* (Montevideo), N° 241, mayo 1966, 2-4; Ricardo Saxlund, “Le Corbusier: la muerte de un genio de la forma arquitectónica”. *CEDA* (Montevideo), N° 30 (octubre 1966), 50-55.

4 - De hecho, su primer libro fue publicado en Rosario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura, 30 de marzo de 1948.
- Concursos. 1957-1964. (noviembre de 1964). *Arquitectura* (239).
- LE CORBUSIER. 1934. “Certificat” (fotocopia). Carpeta N° 1926, folio 01. CDI-IHA. Traducción del autor y Sylvia Griñó.
- LE CORBUSIER. 1955. *Modulor 2. 1955 (le parole est aux usagers) Suite de “Le Modulor” “1948”*. (Paris: Éditions de l’architecture d’aujourd’hui).
- FISHMAN, Robert. 1979. *L’utopie urbaine au XXe siècle. Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier* (Bruselas: Pierre Mardaga).
- GÓMEZ GAVAZZO, Carlos. 1959. *Metodología del planeamiento territorial* (Rosario: Centro Regional de Estudios de Vivienda y Planeamiento. Centro de Estudiantes Facultad de Ciencias Matemáticas).
- ITU. 1951. Análisis del expediente comunal. Aplicación experimental de la grille CIAM a las comunidades del Uruguay, *Boletín informativo del Instituto de Urbanismo* (1).
- LAPUNZINA, Alejandro. 1996. “Amancio Williams y la casa Curutchet”, *Revista* 3 (8), 43-47.
- MÉNDEZ, Mary. 2016. *Divinas piedras. Arquitectura y catolicismo en Uruguay (1950-1965)* (Montevideo: Ediciones universitarias UCUR).
- MCLEOD, Mary. 1985. *Urbanism and utopia: Le Corbusier from regional syndicalism to Vichy* (Princeton: Princeton University)
- MOSCOVICZ, J. (1 de febrero de 2011). JAI-El sitio de la Colectividad Judía en Uruguay. Recuperado de <http://jai.com.uy/>
- “Murió un genio: Le Corbusier”. (28 de agosto de 1965). *El País*.

- NOGUEIRA MARTÍNEZ, Francisco. 2002. *Doctor Honoris Causa Carlos Gómez Gavazzo*. (Montevideo: Facultad de Arquitectura-Universidad de la República).
- “Nuestros colegas”. (julio de 1952). *Arquitectura* 224 (16).
- SAMUEL, Flora. 1999. “Le Corbusier, Teilhard de Chardin and The Planetisation of Mankind”, *The Journal of Architecture*, 4 (2).
- SAXLUND, Ricardo. 1966. “Le Corbusier: la muerte de un genio de la forma arquitectónica”, *CEDA* (30), 50-55.
- SCASSO, Juan Antonio. 1932. “Urbanismo y Política”, *Arquitectura* 44.
- SERRALTA, Justino. 1965. “Le Corbusier: primer arquitecto de comunidades”, *CEDA* (29), 49-54.
- SERRALTA, Justino. 1981. *L’unitor* (París: Auteur édition).
- XENAKIS, Iannis. 2009. *Música de la arquitectura* (Madrid: Akal).



Jorge Nudelman. Doctor Arquitecto (UdelaR - ETSAB, 1986 / UPM, 2013). Profesor Titular en el Instituto de Historia de la Arquitectura y Profesor Adjunto de proyectos (FADU, UdelaR). Ha publicado en diversas revistas nacionales e internacionales. Su último libro publicado en 2015 se titula *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*. jnudelma@fadu.edu.uy

»

Scavuzzo, G. (2018). El poema y el palacio. Construcción poética y composición arquitectónica en algunas obras de Le Corbusier. *A&P Continuidad* (8), 74-89.



El poema y el palacio

Construcción poética y composición arquitectónica en algunas obras de Le Corbusier

Giuseppina Scavuzzo

Español

Este artículo propone una lectura en paralelo de dos obras de Le Corbusier, el *Poème de l'Angle Droit*, obra poética y figurativa, y el Palacio del Gobernador en Chandigarh, proyecto arquitectónico no realizado, evidenciando una serie de similitudes compositivas específicas.

Más allá de las coincidencias y similitudes formales, las dos obras parecen revelar fundamentalmente la misma estrategia poética: es esta poética enigmática e icónica, que también caracteriza a las pinturas de Le Corbusier después de la Segunda Guerra Mundial, la que remite a una iconografía simbólica personal.

Su arquitectura, de *machine à habiter* parece pasar a ser más bien *máquina simbólica*: un dispositivo funcional para el habitar, de acuerdo con los datos geográficos y climáticos, coherente desde el punto de vista técnico-constructivo, pero cuya aspiración es construir relaciones entre formas, figuras y significados, haciendo de la expresión de un pensamiento poético una interpretación de los valores colectivos.

Palabras clave: Le Corbusier, composición poético-arquitectónica, Chandigarh, simbolismo.

Recibido: 26 de febrero de 2018
Aceptado: 16 de abril de 2018

English

This article seeks to read in parallel two of Le Corbusier's works: *Poème de l'Angle Droit*, a poetic and figurative work, and, Palace of the Governor in Chandigarh, an architectural project which was not carried out. The latter shows a series of specific compositional analogies.

Beyond the coincidences and even formal similarities, both works seem to highlight the same poetic strategy: the cryptic and iconic poetics which also characterizes the paintings of Le Corbusier after World War II; it has to do with a personal symbolic iconography. Thus, the *machine à habiter* of his architecture becomes a *symbolic machine*, i.e., although it is intended to be a functional device consistent with geographic and climatic data as well as a technical-constructive approach, its ultimate aim is to relate forms, shapes and meanings in order to translate the expression of a poetic thinking into the interpretation of community values.

Key words: Le Corbusier, poetic/architectural composition, Chandigarh, symbolism

Este ensayo tiene como objetivo profundizar en términos arquitectónicos algunas componentes simbólicas de la obra de Le Corbusier generalmente abordadas por estudios de carácter histórico. El punto de partida es que, desde la Segunda Guerra Mundial, la misma estrategia poética que caracteriza las obras pictóricas y poéticas del Maestro, hace de sus arquitecturas contemporáneas verdaderas *máquinas simbólicas*.

Partiremos del cobertizo de Cap Martin, un pequeño objeto arquitectónico pero sobre todo el lugar elegido para elaborar la estrategia poética que se desarrolla en los grandes proyectos en India. Nos centraremos en el proyecto no realizado para el Palacio del Gobernador en Chandigarh. Entre el proyecto del edificio y la estructura de la obra poética de Le Corbusier del mismo período, *Le Poème de l'Angle Droit* (Le Corbusier, 1955), emergen una serie de analogías: entre la solución estructural y el tema poé-

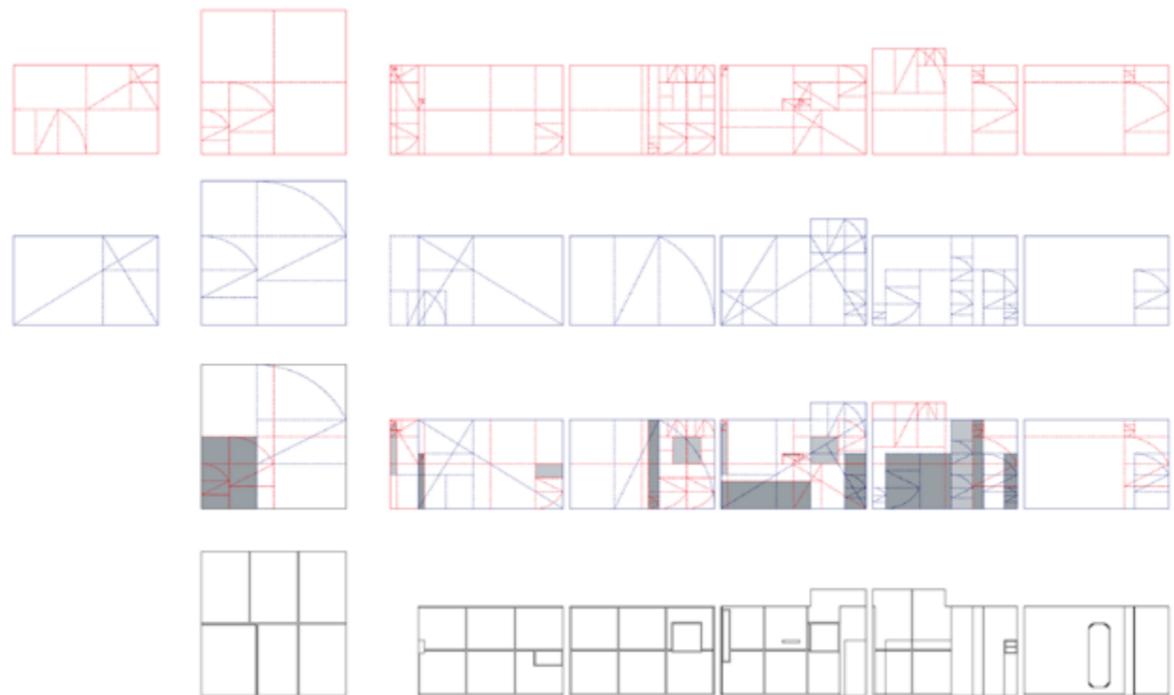
tico del ascetismo, las soluciones propuestas para el cuarto piso y el tópico de fusión alquímica, entre el dispositivo de acceso al edificio y el tema del camino de iniciación, entre el frente, propuesto como un icono y la estratificación de las referencias mitológicas que se pueden detectar en el proyecto¹.

La hipótesis que se desea comprobar es que este proyecto constituye la representación arquitectónica de un programa: con un edificio, cuyo paradigma reside en la iconografía simbólica del ascetismo y un posible paralelo en la obra poética, es la representación de la capacidad de India para gobernarse, independiente del Imperio Británico y superando conflictos religiosos. El esfuerzo por derivar los signos de la arquitectura a símbolos arquetípicos traduce la aspiración de Le Corbusier de hacer de la expresión de un pensamiento poético una interpretación de valores colectivos.

» El cobertizo y lo sagrado

Le Corbusier (1946) declara que “no conoce el milagro de la fe”, pero en su último escrito, afirma que “introducir el sentido de lo sagrado en el hogar es la preocupación que lo “ha conmovido de manera imperativa” (Le Corbusier, 1966). Por lo tanto, coloca la obra de arquitectura dentro del horizonte de lo sagrado porque cree que los hombres comparten el sentido de la existencia de algo más, de lo intangible y en esto busca el *common ground* en el que la obra debe hundir sus raíces, tan profundamente como para encontrar las raíces de otras culturas.

El observatorio desde el cual se desarrolla esta visión es el cobertizo espartano construido en el '52 en Cap Martin. El estudio del objeto arquitectónico revela, en esta cabaña de madera de solo 16 metros cuadrados, la aplicación combinada de figuras y trazados reguladores (el cuadrado, la hélice, el espiral) y de las dos series de progresiones doradas del *Modulor*, del cual



Aplicación de la serie roja y azul del Modulor en la planta y en las paredes del Cabanon. Dibujo de Giuseppina Scavuzzo.

el *petit cabanon* es una demostración cristalina (Chiambretto, 1987).

Es una demostración encriptada, escondida detrás de una máscara de troncos de pino que recuerda la imagen arquetípica de la cabaña salvaje. Es una arquitectura dictada por la esencialidad de una vida casi ascética, pero no un estudio del *existenz minimum*. De hecho, el proceso que conduce desde la concepción hasta la construcción del cobertizo (lo dibuja en la mesa de un restaurante para hacerle un regalo a su esposa, luego lo usa como soporte para sus pinturas) y el abandono de la idea de iterarlo en una producción en serie de alojamientos para las vacaciones, sugieren que Le Corbusier no lo propone como un prototipo de casa para un hombre estándar, sino como un arquetipo de la casa del hombre. Este poder emblemático habría sido más legible si el cobertizo hubiera

sido construido como aparece en algunos bocetos iniciales. En ellos, no contiguo a los edificios existentes, como en la construcción posterior, sino aislado y elevado sobre dos muros de piedra, el cobertizo se destaca en el promontorio que domina el mar.

La frugalidad esconde un pequeño paradigma de composición arquitectónica pero, idealmente, también esconde la *guarida del alquimista*, donde *père Corbu* procesa un complejo sistema simbólico que ordena contribuciones procedentes de la mitología clásica, de los textos bíblicos, de la alquimia, de la astrología y de la magia y define una visión del mundo, de lo sagrado y de la condición humana, que también es una definición del significado de la arquitectura. Aquí Le Corbusier vuelve a leer los textos de su juventud: *Así habló Zaratustra*, *Don Quijote*, “el más bello para un hombre comprometido

en la batalla” (Le Corbusier, 1966: 57), la *Ilíada*, que piensa ilustrar, y aquí también escribió su último texto, publicado póstumamente, *Mise au punto*. Un hilo rojo vincula el cobertizo con los proyectos hindúes, las cartas que Le Corbusier escribe desde India a su esposa, como un soldado desde el frente.

El intento de pasar de la dimensión inmanente a una dimensión superior, sagrada, requiere una clave que permita que las dos dimensiones sean conmensurables, medibles por el mismo metro. Le Corbusier busca este metro en el *Modulor*, que define como la “llave de la puerta donde más allá de la misma se encuentran los dioses” (Le Corbusier, 1950: 73), la medida adecuada que pone en relación las medidas del hombre y el orden del todo a través de la sección áurea o la divina proporción. Progresivamente, este rol se transfiere a una concatenación de figuras, al símbolo.



Modelo de yeso, escala 1:50 del Cabanon de acuerdo con los primeros bocetos de Le Corbusier. Modelo de Giuseppina Scavuzzo. | *Iconostasio* en la apertura de *Le Poème de l'Angle Droit*. En Le Corbusier, *Poème de l'Angle Droit* 1955.

» El poema

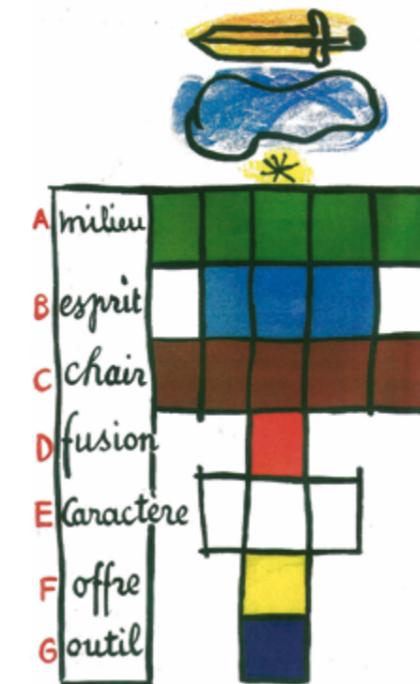
En el 25, Le Corbusier, habla del símbolo y de su poder para integrar al hombre entre lo inmanente y lo trascendente, ejemplificando el concepto con la imagen de un friso griego representando una espada, una estrella y una media luna. Relega, sin embargo, el símbolo a una fase arcaica, superada por la modernidad iconoclasta en la que el conocimiento científico disipa la ansiedad por el misterio del cosmos² (Le Corbusier, 1925: 121-130).

Ese friso griego, registro fósil del símbolo, reaparece casi treinta años después, en un pequeño boceto realizado durante un vuelo a la India en 1951³ (la media luna es sustituida por una nube) acompañado de la frase: “La vida es despiadada”. La imagen y el lema se convierten en un emblema personal de Le Corbusier que eclipsará el esquema titulado *Iconostasio* en

la apertura de *Le Poème de l'Angle Droit*. Por lo tanto, el símbolo vuelve, y en este nuevo poder evocador y sintético, se construye una compleja mitología personal que dominará toda la obra pictórica y poética subsiguiente.

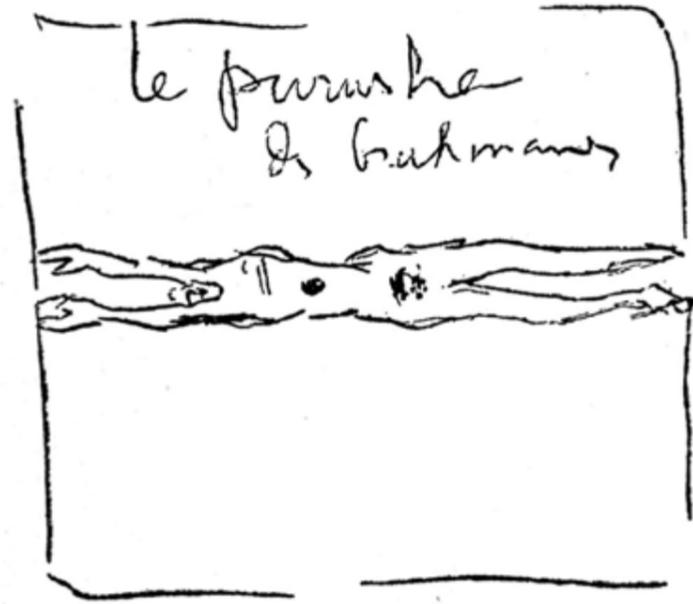
El poema es la obra que más revela la naturaleza sistemática del simbolismo lecorbuseriano y su fundamento en la alquimia y los lenguajes simbólicos relacionados. Es una composición de versos y dibujos, dividida en siete partes (siete, número alquímico) resumidos por un esquema que Le Corbusier llama *Iconostasio* como la pantalla ilustrada que en las iglesias, separando la nave principal del altar, vela los ritos a los no iniciados pero al mismo tiempo indica, con sus imágenes, el camino de la salvación.

Del mismo modo, el *Iconostasio* del poema propone –de manera simbólica y críptica– un camino hacia la salvación (no ultraterrena) que



consiste en la liberación de la conciencia, es decir, en el logro de una plena conciencia de lo que uno hace, también como arquitecto, cuyo proceso alquímico es una metáfora poética. El frontispicio del poema reduce las partes a cinco, como cinco son las figuras del mural del Pabellón suizo, *summa* del simbolismo lecorbuseriano en pintura, y cinco son las figuras de su serie pictórica de los toros. Las figuras se refieren al mito clásico del matrimonio de Pasiphae, divinidad relacionada con la luna, con el toro, y al mito del nacimiento del Minotauro, que está flanqueado en el mural por Capricornio, todos mitos asociados con el concepto de renacimiento cíclico.

A estos se agrega una quinta figura que sintetiza dos símbolos alquímicos e incluso emblemas personales de Le Corbusier: la piedra (piedra filosofal) y el cuervo (ave de mercurio), fusiona-



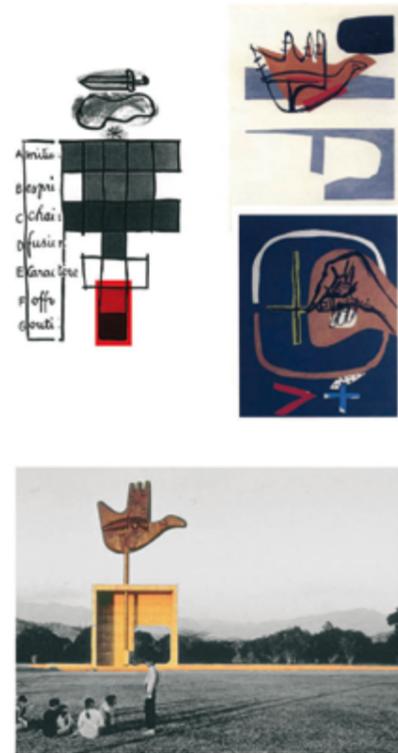
Le Corbusier, *Nacimiento de una Capital, Chandigarh 3 mar. 1951*, Carnet Nivola I, dibujo n.139. Fuente: Semerani (2006). | Le Corbusier, *II Purusha de los Bramanes* (1955).

dos en la imagen de un niño-ave que representa la voluntad de romper con lo terrenal. La escultura "L'enfant est là" recoge este tema y lo conduce al último de los símbolos lecorbuserianos, la mano abierta. En la escultura, el cuerpo de la madre contiene el del niño que tiende al cielo, y la mano de la madre se fusiona con la boca, en el acto de dar y recibir que será el significado de la Mano abierta. Que este sistema de figuras esté a punto de poblar el Capitolio de Chandigarh se anuncia con la aparición del mismo tema en una carta que Le Corbusier envía a su esposa, a Cap Martin, desde la India. Aquí, una mujer indígena con un niño mirando hacia el cielo está al lado de la perspectiva de la futura ciudad. La misma imagen aparece en un dibujo realizado durante el primer viaje a la India, titulado "Nacimiento de una capital"⁴ (Le Corbusier, 1955: 38).

» Chandigarh

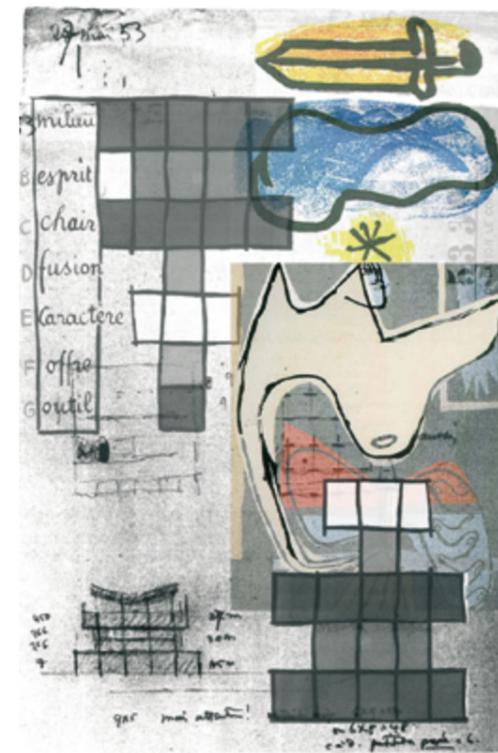
Le Corbusier identifica en la necesidad de recuperar una dimensión arquetípica de lo sagrado que supere la confrontación entre las diferentes religiones, una cuestión crucial en la búsqueda del equilibrio entre el norte y el sur del mundo y una tarea para la arquitectura. La clave que permite a la arquitectura llevar a cabo dicha tarea no puede ser el *Modulor*: "No me importa el *Modulor*, ¿qué quieres que haga con el *Modulor*? ¡Y luego no! El *Modulor* es totalmente correcto, son ustedes que no sienten nada. El *Modulor* prolonga la oreja a los burros" (Le Corbusier, 1966). Es solo un instrumento, para guardar en el bolsillo como un decímetro, y del bolsillo, dice, se le escabulle mientras patrulla, a bordo de un jeep, el área donde se levantará la capital: "Ahora está ahí, en el corazón mismo, integrado al suelo. Florecerá en todas las

medidas de la primera ciudad del mundo que se organizará completamente en este rango armónico" (Le Corbusier, 1955: 32). La arquitectura de Chandigarh es el intento de hacer *floreecer* esta armonía aun terrenal, superarla en una armonía que, como el niño del dibujo, tiende hacia el cielo. La cuestión de la confrontación entre religiones es, en la historia de Chandigarh, una premisa dramática. La división, en 1947, de la antigua colonia británica en los dos estados independientes de la India, con mayoría hindú, y Pakistán, musulmán, causó sangrientos enfrentamientos que dejaron medio millón de víctimas. La provincia de Punjab, especialmente marcada por el conflicto entre hindúes y musulmanes y desmembrada por las nuevas fronteras, pierde su antigua capital, Lahore, asignada a Pakistán. El gobierno hindú decide establecer el comienzo



Las dos últimas partes del *Iconostasio* y el monumento a la *Mano Abierta*. Montaje de Giuseppina Scavuzzo. | El *Iconostasio* en el frente del Palacio del Gobernador. Elaboración gráfica de Giuseppina Scavuzzo.

de una nueva vida para el país con la fundación de una ciudad: la nueva capital se espera como un signo. Un equipo compuesto por Albert Mayer, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Maxwell Fry y Jane Drew es responsable del nuevo plan de la ciudad. Le Corbusier es personalmente responsable del proyecto del Campidoglio, el conjunto monumental de los edificios más representativos de la ciudad. Ningún edificio religioso aparece en el plan de Le Corbusier. El análisis del Campidoglio revela cómo se confía la evocación de lo sagrado a este conjunto de edificios, según la creencia de que "algunas cosas son sagradas, otras no, sean o no religiosas" (Le Corbusier, 1965). El poder evocador se confía, en primer lugar, a la modulación plástica del conjunto y al vacío central que aísla al visitante frente a la majes-



tosidad de la naturaleza y al Himalaya en el fondo. El vacío central coincide con uno de los fundamentos de la arquitectura tradicional hindú. Según el mito, el dios Brahma modeló a un humanoide, Purusha, quien, habiendo escapado al control del dios, comenzó a devastar la Tierra. Todo el panteón de deidades corrió para bloquearlo: la cabeza, hacia el noreste, la mantuvo firme Shiva, mientras que en el centro, Brahma sostenía el vientre. Debajo de cada casa yace la energía de Purusha mantenida a raya por la vigilancia de los dioses y el vacío central es necesario para asegurarse esta protección. Es probable que Le Corbusier sea consciente de este mito, seguramente conozca la unidad de medida que da como resultado: el *Purusha de los brahmanes*, corresponde a un hombre con los brazos en alto, que rediseña como una *versión hindú* del *Modulor* (Le Corbusier, 1955: 206).

La totalidad de los edificios del Campidoglio ya han sido interpretados (Moore, 1977) como una transposición de las cinco figuras del mural del Pabellón suizo y de la serie pictórica de los toros, vistos anteriormente. El Toro padre, deidad solar, coincidiría con el Palacio de la Asamblea, cuyo porticado en sección recuerda una gran cabeza taurina y cuya puerta esmaltada está dominada por el tema del sol. El edificio del Secretariado sería identificable como Toro hijo: el extraño diseño del parasol en la entrada constituiría su boca girada hacia arriba. La divinidad femenina madre podría identificarse en el Palacio del Gobernador, en el centro del Capitolio, donde la curva horizontal de la terraza en la parte superior del edificio, llamada como en la arquitectura hindú tradicional *Barsati*, recuerda a la diosa luna en el centro del mural. El Tribunal Supremo, en la extrema derecha de la composición, con el orden triple de los grandes tabiques del pórtico, recordaría a Capricornio, la cuarta figura del mural.

El Monumento a la Mano abierta, pensado para el espacio entre las dos estructuras femeninas del Palacio del Gobernador y el Tribunal Superior, se coloca en la misma posición de la mano en el mural, entre la diosa Luna y el Capricornio. Es un símbolo compuesto que representa el gesto hacia el cielo del niño-pájaro, la mano abierta para dar y recibir y el vuelo horizontal de una paloma, asociada con la idea de pacificación y renacimiento. El papel concluyente del monumento en esta representación simbólica sería confirmado por la composición con la cripta abierta que sostiene la mano, un todo que parece coincidir con la superposición de los dos últimos dibujos del *Iconostasio* del poema⁵.

» El palacio

Continuando con esta hipótesis interpretativa del Campidoglio como una inscripción en la arquitectura del simbolismo lecorbuseriano,



Modelo en yeso de los bajorrelieves de Chandigarh obtenido de bocetos sin medidas de Le Corbusier. Modelo de Giuseppina Scavuzzo.

podemos identificar en el Palacio del Gobernador el punto culminante del proceso de transformación como perfeccionamiento y sublimación. Es posible identificar una correspondencia precisa entre la arquitectura del edificio, considerada un *unicum* simbólico con la Mano abierta que debía estar a su lado, y la estructura del *Iconostasio* del poema: si bien los dos últimos niveles (y los dibujos relacionados) del *Iconostasio* parecen transpuestos en el Monumento, los otros niveles, reducidos a cinco, como en el frontispicio del poema, y espejados, tienen un perfil sorprendentemente similar a los primeros dibujos del perfil del edificio (que debería haberse reflejado en los espejos de agua que se encuentran delante).

No se pretende aquí revelar una derivación cierta o mecánica de la obra poética a la arquitectura, sino detectar una analogía que nos permita intuir algo del misterio que siempre rodea el nacimiento de la forma. El perfil del edificio nació antes del proyecto completo: en mayo de 1951, durante un viaje a Bogotá, Le Corbusier observó edificios cuya forma recuerda la del palacio con su *Barsati*. Junto a los bocetos, escribe que encuentra “una confirmación extraordinaria, ocho días después de haber enviado a Smila el proyecto del Capitolio (Palacio del Gobernador)” (Le Corbusier, 1981: 430-431). Pero la propuesta para el edificio se presentará a las autoridades hindúes por primera vez en el 1954. Durante dos años y medio el proyecto sigue en gestación, alimentándose de las reflexiones que Le Corbusier está llevando a cabo: desde 1948 trabaja en el poema, publicado en 1955.

El diseño de este perfil, que permanece casi sin modificaciones a pesar de los muchos cambios en el proyecto, es un caso especial en la producción lecorbusieriana. El carácter excepcional parece estar consagrado por la inserción de una silueta del edificio entre los dibujos para los relieves que se van a imprimir en el cemento de los edificios del Capitolio. El palacio parece insertado entre una luna y un toro, confirmando la interpretación mitológica clásica vista previamente. Pero la luna y un toro son también símbolos asociados en la iconografía hindú con el dios Shiva, que Le Corbusier conoce, como lo atestiguan sus bocetos. Shiva es el dios que tiene la cabeza del Purusha al noreste, la posición ocupada por el palacio del gobernador en relación con el vacío central del Capitolio. Es extraño que la forma de una arquitectura se use, caso único, como un signo. Se subvierte la distinción, ordenada en progresión, entre signos visuales (relieves, esmaltes, tapices), signos-monumento (como Le Corbusier llama las pequeñas arquitecturas que salpican el Capitolio, la Torre de las sombras, el Monumento a los Mártires y a la Mano abierta) y arquitectura como relación entre los signos presentes en Chandigarh. Pareciera que Le Corbusier reconoce en esta forma un estatuto especial que le permite regresar al mundo simbólico que la generó.

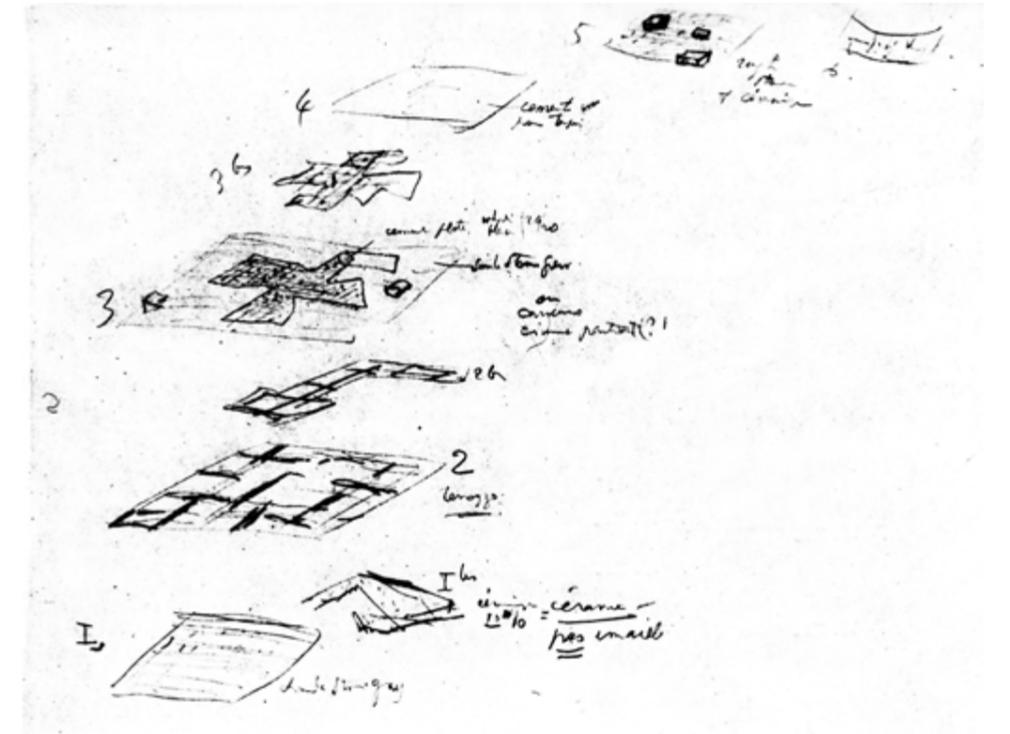
El frente del Palacio es un ícono, un moderno símbolo *heteróclito* (Frampton, 1980) del intento de trascendencia de uno mismo y la propia cultura: su significado compuesto proviene de referencias al imaginario clásico y moderno, occidental y oriental.

Además de la coincidencia formal entre el *Ico-nostasio* y el Palacio, es el proceso de diseño de este último, atestiguado por los dibujos de las tres versiones sucesivas del proyecto, el que revela las técnicas compositivas, distributivas y constructivas, a través de las cuales el tema del camino ascético del perfeccionamiento, descrito por el poema, se traduce en el tema compositivo/arquitectónico del proyecto.

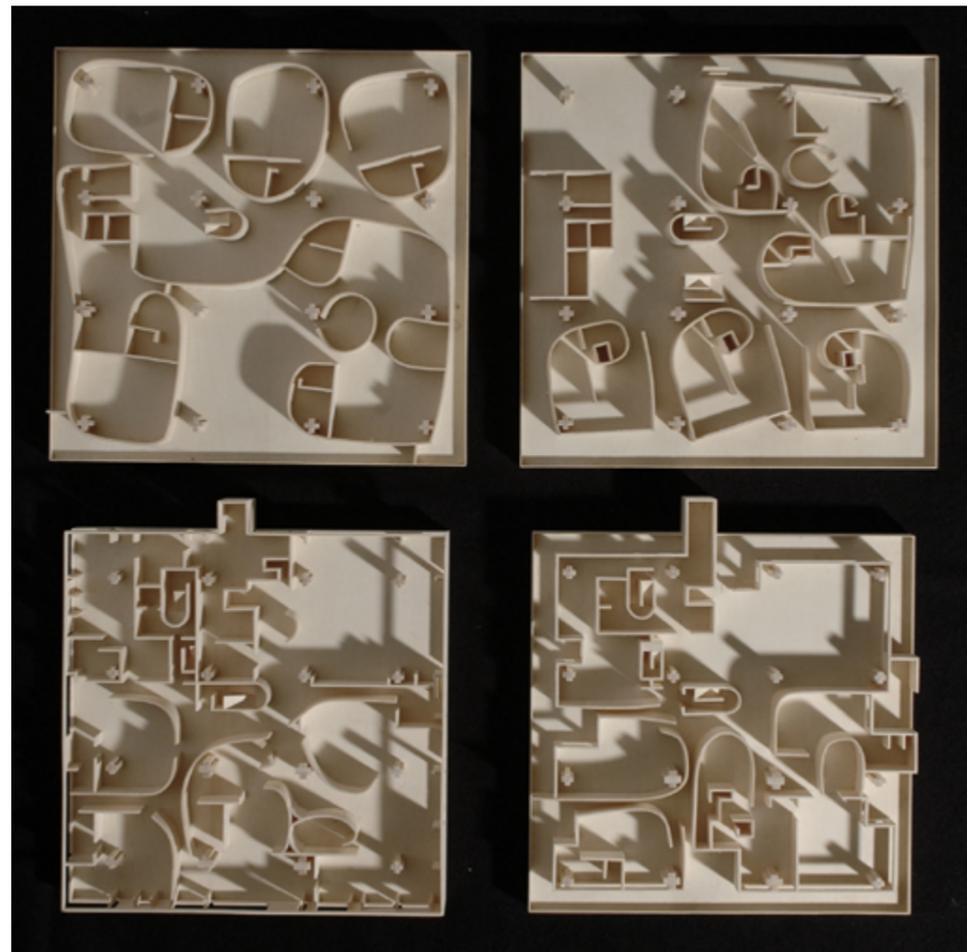
Los primeros dibujos de estudio⁶ (Le Corbusier, 1983) establecen la relación con el lugar, teniendo en consideración la incidencia de los factores climáticos, la exposición y la dirección del viento, las condiciones de iluminación y ventilación. En relación con el sitio, el edificio es un cuerpo anclado al suelo y se recorta sobre el paisaje de fondo, aislado como una figura totémica.

En otros dibujos⁷ (Le Corbusier, 1983), aparece el programa funcional y el cálculo de las superficies necesarias. El organigrama de las funciones (ceremonias, trabajo, hospitalidad a los huéspedes, alojamiento privado, servicios) establece un principio de autonomía entre funciones y un principio de jerarquización en una superposición vertical. La autonomía se propicia alojando cada función en un piso, casi siempre articulado en un nivel principal y uno indicado como *bis*. La jerarquización está dada por el carácter cada vez más privado de los ambientes, desde los espacios públicos hasta el departamento privado del gobernador. Por lo tanto, la organización funcional expresa una idea de progresión.

El primer proyecto, redactado en enero de 1954, fija los caracteres que seguirán siendo válidos en las versiones posteriores: la lógica compositiva del edificio es la de una sucesión de sólidos superpuestos de forma piramidal. La



Dibujo n. 431 "Bogotá 12 mayo 1951" (Le Corbusier, 1981). | Boceto de la vista axonométrica del Palacio. Dibujo n. 4321 (Le Corbusier, 1983).



Modelos de madera en escala 1: 200 del cuarto piso del palacio. En la parte superior izquierda, de acuerdo con los primeros bocetos, en la parte superior derecha el primer proyecto, el segundo en la parte inferior derecha, el proyecto final en la parte inferior izquierda. Modelos de Giuseppina Scavuzzo. | Símbolo de la OM (Gorlin, 1980).



superposición de bloques está coronada por la bóveda invertida de *Barsati*. La estructura portante es una trama cuadrada de dieciséis pilares distanciados, en el primer proyecto, de 10 m. Como lo muestra el croquis de un *despiece* esquemático del palacio, la lógica de la articulación interior es la de una sucesión conceptualmente moderna de plantas libres⁸ (Le Corbusier, 1983).

De hecho, cada planta tiene su propia especificidad espacial dada por la diferente relación entre el nivel principal y el nivel bis, obtenida a través de cuatro soluciones estructurales diferentes. Es la técnica que ofrece las herramientas para implementar la idea espacial, que a su vez es la expresión de un pensamiento poético:

las técnicas han ampliado el campo de la poesía [...] a través de la precisión de los instrumentos de medida, han abierto ante nosotros de una manera fantástica los espacios y, en consecuencia, el sueño... sueño, poesía surgen en todo momento de esta progresión técnica (Petit, 1970).

El primer piso está organizado alrededor de un vacío central, donde está la escalera monumental para el primer piso-bis. La escalera se sostiene por una estructura adicional que la ancla al suelo. El segundo piso-bis es una bandeja suspendida que balconea a los espacios de doble altura del segundo piso, enganchándose a la estructura principal de los pilares cruciformes. En el tercer piso están los departamentos dispuestos en dos niveles con diferentes espacios de doble altura. Las losas del tercer piso-bis están suspendidas de la losa del piso superior a través de tirantes. Finalmente, el quinto piso-bis, conformado por la curva cóncava de la terraza, se eleva por cuatro de los pilares de la estructura principal que continúan más allá del techo del quinto piso. La compleja variedad de intenciones espaciales

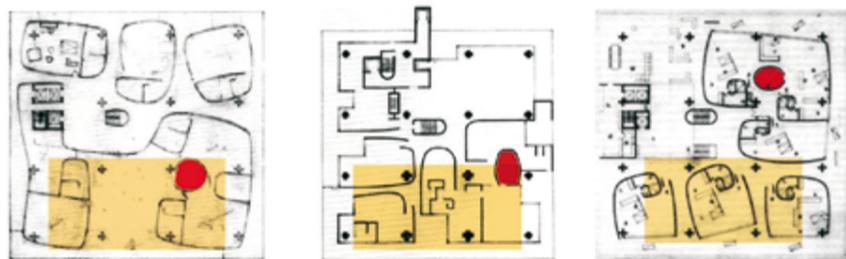
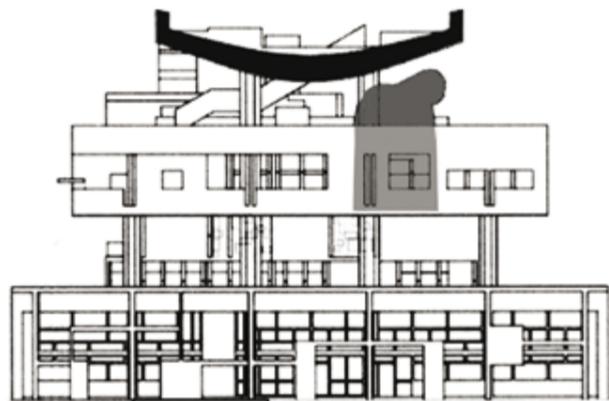
implicaba problemas estructurales relacionados con la dificultad de hacer que los espacios vacíos en planta y la posición de las vigas fueran compatibles. Le Corbusier (1954) pide ayuda a Nervi, quien sugiere suspender con tirantes las losas de los pisos-bis de aquellas superiores. Le Corbusier adopta esta solución solo en el tercer piso, y prefiere utilizar cuatro soluciones constructivas diferentes que logran, en su progresión, el tema poético del ascetismo: desde el radicarse al suelo del primer piso-bis hasta la suspensión del segundo y tercer piso-bis, hasta el tender hacia la cima del quinto. El primer proyecto es rechazado por el alto costo y por una dimensión excesiva, reconocida por el propio Le Corbusier. En el despacho de *Rue de Sèvres*, se desarrolla una segunda versión del edificio: la altura se reduce de 33 a 24.6 m, el ancho en la base de 55 a 43.9 m, la distancia entre ejes de los pilares de 10 a 9 m. El segundo proyecto también es rechazado, por lo que, entre enero de 1955 y junio de 1956, se produce una última versión, la más conocida publicada en las *Obras completas*. El Palacio se reduce aún más, la distancia entre ejes de los pilares se reduce a 8.48 m y el ancho total del frente a 42.4 m.

» El cuarto piso y la fusión alquímica

El cuarto piso, con el departamento del gobernador y su familia, es el único en un nivel y se distingue por la forma de los muros interiores curvos insertados en el marco cuadrado de la planta. Tanto los croquis iniciales⁹, como los dibujos del primer proyecto¹⁰ (Le Corbusier, 1983), presentan una composición de células definidas por curvas en espiral, con la más grande, el departamento del gobernador, que contiene dentro otra célula más pequeña, el espacio para la oración. Los espacios de servicio y las conexiones, definidos por líneas rectas, ocupan los espacios residuales. Los pilares son indiferentemente internos o externos a las células. En el segundo proyecto, la planta sufre cambios



Completamiento de una capital, Chandigarh 1 marzo 1951. Dibujo n. 137. Le Corbusier en Semerani (2006).



La sala de oración en comparación con el Barsati en la elevación y en las plantas de las diferentes versiones del proyecto. Elaboración gráfica por Giuseppina Scavuzzo.

decisivos¹¹ (Le Corbusier, 1983), dictados por la reducción de tamaño: los pilares están englobados dentro de los apartamentos, evidentemente para que los espacios reducidos de circulación no sean obstaculizados. Por su parte, el comedor queda definido por líneas ortogonales y separado del resto por una fila de pilares. La planta está sujeta a una rotación: los tres apartamentos más pequeños, que anteriormente estaban alineados en el frente sudoeste, son llevados hacia el norte. Esto implica la transformación de uno de los tres apartamentos, que pierde sus formas curvas para ser tratado, como la parte posterior, con líneas ortogonales. Incluso los otros apartamentos pierden su forma de espiral, que contenía el baño en la parte más interna. El espacio exterior que rodea las células en el primer proyecto, mediando pero subrayando el contraste entre las curvas y el cuadrado base, en el segundo proyec-

to se reduce a un marco cuadrado, porque todos los apartamentos tienen líneas rectas hacia el exterior, alineadas con la fachada. En el tercer proyecto, este marco desaparece por completo. El principio de las entidades circulares autónomas dentro del cuadrado de base ya no es tan claramente reconocible. En última instancia, la relación entre las curvas y el cuadrado, desde los dibujos iniciales hasta las tres versiones del proyecto, se somete a una progresiva rigidez. Repasar las tres versiones del proyecto nos permite captar la complejidad de la transición desde la dimensión simbólica a la compositiva, que se distorsiona si solo observamos la versión final del proyecto. Gorlin (1980), por ejemplo, al estudiar las referencias vinculadas al simbolismo hindú en el palacio, lee el diseño del cuarto piso como una

derivación del símbolo OM del Yoga (Gorlin, 1980). Pero la hipótesis solo puede sustentarse si se tiene en cuenta la versión final de la planta, mientras se desmiente en la observación de las versiones anteriores, que demuestran un origen diferente y sugieren una interpretación simbólica más compleja.

El dibujo de apertura del cuarto capítulo del poema, llamado "Fusión", es una composición de rectas cortadas abiertas, cruzadas ortogonalmente, y de curvas, en su mayoría cerradas: una composición que recuerda la evolución del cuarto piso del edificio que acabamos de ver. Pero la correspondencia entre las dos composiciones, arquitectónica y poética, se revela más profunda que este paralelo morfológico. En los versículos del capítulo, Le Corbusier se refiere claramente a la fusión alquímica:

Sentados en demasiados compromisos / estamos sentados al lado de nuestras vidas [...] Así que no condenen quién / quiera asumir su parte de los riesgos de la vida / Dejen fundirse los metales / toleren los alquimistas [...] Es a través de la puerta de los ojos abiertos que las miradas / cruzadas han podido conducir / al acto violento de comunión [...] Un nuevo tiempo se ha abierto / una etapa un final un cambio / Entonces no estaremos más / sentados al lado de nuestras vidas (Le Corbusier, 1955: 113-116).

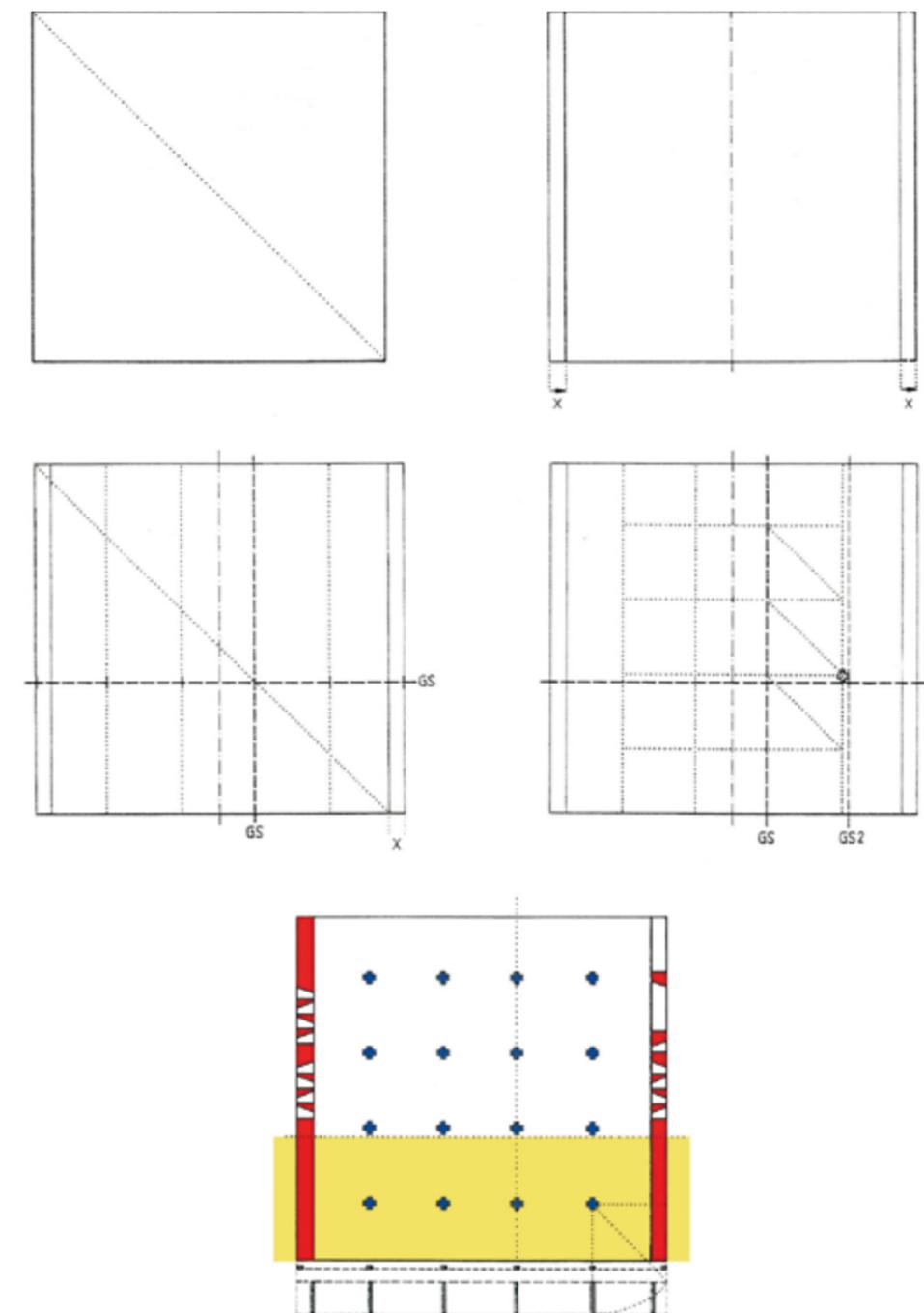
La fusión alquímica designa una etapa en el proceso de purificación realizado por el alquimista sobre los metales básicos para liberar el elemento puro y es, asimismo, una metáfora de la liberación espiritual de la conciencia. Le Corbusier la usa en este sentido, como símbolo de un momento crucial después del cual el verdadero conocimiento de uno mismo puede desarrollarse, para los solitarios que corren el riesgo. El *acto de comunión* de los versos se refiere a una

variante simbólica de la fusión alquímica, la metáfora del *matrimonio químico* entre principios opuestos, luna-agua, fuego-sol, masculino-femenino. La litografía que termina el capítulo deriva de la representación alquímica de la fusión de dos cuerpos. El mismo tema se encuentra en un dibujo titulado "Completamiento de una capital", contemporáneo con el dibujo "Nacimiento de una capital"¹², a partir del cual comenzó nuestra lectura simbólica del Capitolio.

La relación entre lo ortogonal y la curva está vinculada a este choque-fusión de dos principios opuestos, a través del tema de la relación arquetípica entre cuadrado y círculo y el paso de uno al otro (la cuadratura del círculo) presente en varias culturas arcaicas.

André Wogenscky, colaborador de Le Corbusier por mucho tiempo, después de haberlo observado dibujar durante años, dice:

Un día su mano dibuja un cuadrado, pero redondeado. Es una especie de intermediación entre un cuadrado y un círculo. Un cuadrado cuyas ángulos se curvan. Él me explica que ama esta forma plana, que la encuentra bella de acuerdo con la exactitud que se le da. No es una solución intermedia entre el círculo y el cuadrado. Es un dosaje preciso vinculado al gesto de la mano, una especie de equilibrio correcto que se encuentra en el balance que va del cuadrado al círculo y regresa. El espacio complejo llevado a formas simples y enriquecido por el entrelazamiento de las formas. Ir más allá de la yuxtaposición que es inercia entre formas cercanas. Acoplarlas es establecer un intercambio, un vínculo, un impulso entre ellas que nos permite ver nuestro impulso vital. La forma es bella porque es una imagen de nuestro pensamiento, un impulso que trata de expresar nuestras aspiraciones (Wogenscky, 1987).



Construcción geométrica del segundo piso del Palacio. Dibujo de Giuseppina Scavuzzo.

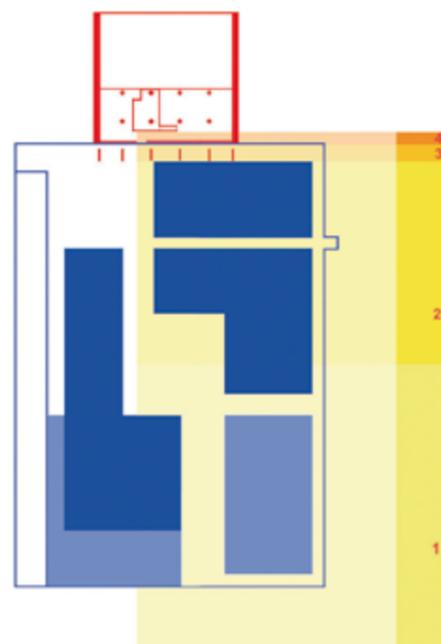
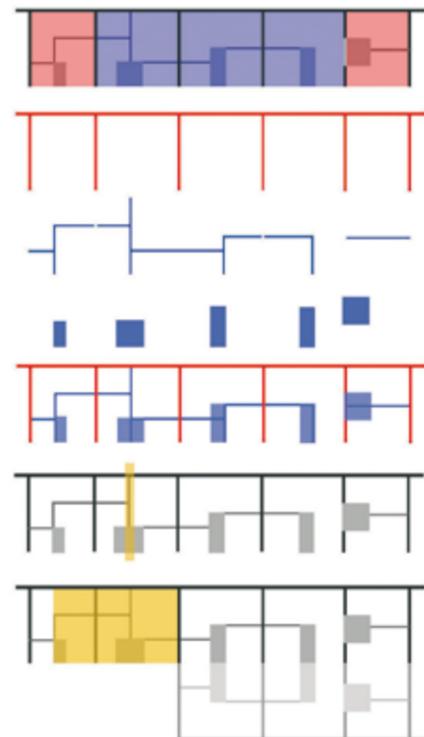
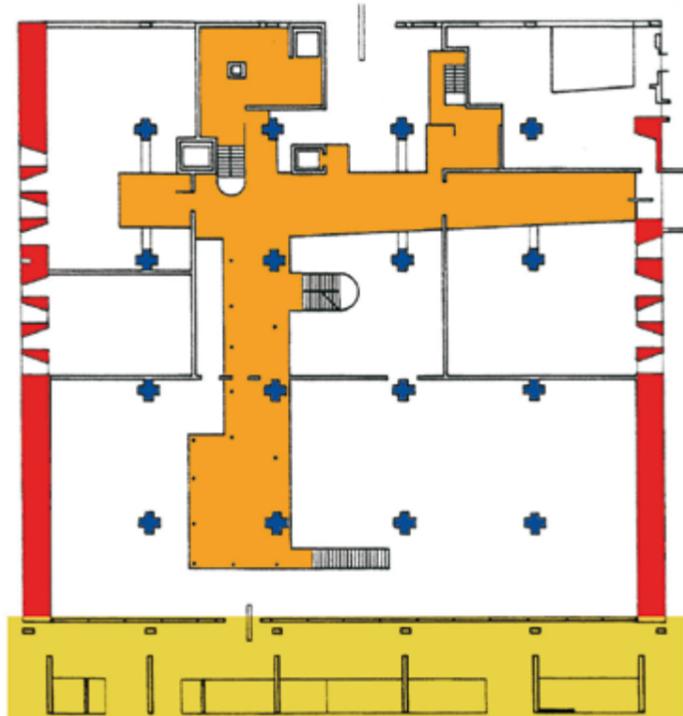


Diagrama de la planta del segundo piso del Palacio. Dibujo de Giuseppina Scavuzzo.

Esquema del brise-soleil del Palacio. Dibujo de Giuseppina Scavuzzo.

Esquema del sistema Palacio-explanada. Dibujo de Giuseppina Scavuzzo.

El tema de la fusión pasa de principio simbólico a método compositivo-arquitectónico, y la forma del cuadrado con bordes redondeados, sobre el que Wogenscky alude, se convierte en la síntesis de este pasaje.

Esta forma es parte de las figuras autobiográficas lecorbusieranas: retoma el símbolo de la cabeza-piedra, asimismo, es la forma que, en rojo, se elige para la portada de los volúmenes de las *Obras completas*, y, de igual modo, es recurrente en su pintura y en sus últimas arquitecturas, como en los agujeros de los tabiques en la Asamblea y en los muros de la rampa de la Corte Suprema.

El cuadrado con bordes redondeados, síntesis de la relación arquetípica entre el círculo y el cuadrado, es una forma arquetípica que sigue inmediatamente el rastro expresivo de la mano; si de hecho esta última es el primer signo grabado por el hombre, el cuadrado biselado podría ser su primer dibujo, la figura que el hombre dibuja queriendo trazar un cuadrado (que puede pensar gracias al instrumento de su mente, el ángulo recto) con su mano (el instrumento proporcionado por la naturaleza). “Oferta”, la mano abierta, e “Instrumento”, el ángulo recto, son las dos últimas partes del *Iconostasio*, retomadas y resumidas por el Monumento a la Mano abierta: tanto en el poema como el Monumento reaparecen la figura del cuadrado con bordes redondeados.

La fusión es, por lo tanto, una metáfora de la comunión, incitación ética en los versos. Sin embargo, también es un método compositivo. Asimismo, se sintetiza en una forma que es figura simbólica-arquetípica aunque también se concreta en forma arquitectónica.

En el poema, al cuarto capítulo dedicado a la “Fusión”, sigue el quinto titulado, “Carácter”, cuya litografía correspondiente está dominada por la figura-luna en oración, la misma que la del mural del Pabellón suizo. Del mismo modo que en el Palacio sobre el cuarto piso, en el quinto, se encuentra la terraza *Barsati* con su curva correspondiente al cuerpo arqueado de la figura

alada. La sala de oración en el departamento del Gobernador, o *Puja*, en la esquina inferior derecha del *Barsati*, parece corresponder con su forma plástica a las manos unidas en oración de la diosa luna. La posición del *Puja* en relación al *Barsati*, considerando el frente del Palacio, sigue siendo la misma en todas las fases del proyecto, abajo a la derecha, incluso en las versiones donde el departamento del Gobernador tenía una ubicación distinta en el mismo piso.

» El Salón de Estado y el brise-soleil

Otro ejemplo de las técnicas implementadas para realizar el tema de composición del camino de iniciación está representado por el sistema de acceso y el Salón de Estado. El Salón está ubicado en el segundo piso que, en el frente principal al suroeste, coincide con el nivel más bajo, de acceso al palacio desde la explanada.

La planta segunda está inscripta, como las demás, en un cuadrado. La trama estructural de los pilares cruciformes confirma la bidireccionalidad del cuadrado, pero la gruesa mampostería en dos de los lados da una dirección al espacio, determinando un eje privilegiado.

La forma rectangular del Salón, atravesada por una fila de pilares, introduce una división perpendicular a este eje, ocupando 2/5 del piso.

El piso segundo-bis, que consiste en el balcón de los músicos, se inserta horizontalmente en este espacio de doble altura.

El Salón es un lugar complejo, debido a las importantes funciones de representación (ceremonias, recepciones oficiales) pero también de administración relacionadas con el ejercicio del poder ejecutivo. Por este motivo, Le Corbusier estudia un uso flexible definiendo algunas áreas diversificadas, adaptables a diversos usos, sin delimitarlas físicamente para no interrumpir la continuidad espacial del imponente volumen interno.

Las diferentes áreas están definidas por elementos móviles, muebles y tapices colocados para

ajustar la acústica de la sala. Un papel fundamental lo juega el color. De todo el proyecto del Palacio, las únicas anotaciones sobre el color se refieren a la sala de honor y prevén la aplicación de rojo, amarillo y verde en los pilares cruciformes. Estos, también decorados con relieves en el cemento, se nombran de acuerdo con el tema: pilar de los animales, con imágenes de cuervo, buey, perro, pilar de pasos en el que aparecen los *padoukas*, huellas de pie, en India grabadas tradicionalmente en los tallos erigidos en memoria de los santos; de otros pilares se indica solo el nombre, pilar de la familia; de las batallas, de los juegos, de las oraciones, de la justicia, del gobernador, del templo, de la música.

Los tapices de la sala, o *muros nómadas*, como los llama Le Corbusier, retoman partes del poema: el ritmo solar, el orden matemático de las relaciones, la casa de los hombres, el *Modulor*, el ángulo recto, la mano abierta, todo vinculado al tema del acuerdo de la arquitectura con los ritmos y las relaciones entre el hombre, la naturaleza y el cosmos.

El lado del Salón en el frente del Palacio establece la relación interior-exterior de este espacio, modulando la entrada de luz en cada tramo definido por los pilares. La transparencia variable resulta de la superposición de tres capas: elementos de cierre (marcos), elementos de la estructura (una fila de soportes con una sección rectangular) y elementos *brise-soleil*, que en conjunto enmarcan el paisaje y dosifican la luz.

El *brise-soleil*, estructuralmente autónomo, está separado del frente del edificio del cual marca el segundo piso otorgándole reconocibilidad. Para proteger de los rayos del sol al gran ventanal orientado al sudoeste, es necesario contar con planos verticales y horizontales. La estructura consta de 6 tabiques verticales de 3.66 m de profundidad, y un plano horizontal que descansa encima. Las cuatro divisiones centrales están alineadas con los pilares cruciformes, las dos en los extremos están alineadas con el

borde interno de las paredes laterales de la sala. Por lo tanto, se obtienen dos luces laterales más estrechas y tres centrales más anchas. Este ritmo principal se completa con una estructura secundaria, relacionada con los elementos horizontales del gran ventanal y 2.26 m de profundidad, menos que la principal, para permitir un mayor aporte solar en invierno. Todas las medidas se basan en el *Modulor*.

Esta estructura, que rigidiza los tabiques principales, produce un juego plástico simple pero poderoso por las sombras. A su ritmo se superpone el que le impone el gran ventanal desde el cual, en el segundo tramo de la izquierda, se accede. Una serie de elementos jalona el camino para los que llegan al palacio: primero la configuración de la explanada, con el camino a bayoneta entre los espejos de agua, a continuación, el advenimiento plástico del *brise-soleil*, la secuencia de capas, y por último, en el interior, más allá de la puerta, la escalera y el parapeto del escenario de los músicos.

Cuando el observador está a más de 70 metros del edificio, distingue las partes principales de la coronación, el cuerpo y la base, pero no identifica el acceso, fuera del eje y oculto por el espesor del *brise-soleil*. Este último, sin embargo, tiene a la izquierda una densificación de la trama que captura la mirada, mientras que el recorrido desde la plataforma central impone la misma dirección. Cuando el observador está a menos de 50 metros puede enfocar su mirada en la zona más densa del *brise-soleil*, donde un elemento vertical no portante, tan alto como los tabiques principales, señala el acceso, definiendo, con los dos tabiques a los lados, un rectángulo áureo que crea un punto focal en la trama. Los tres tramos restantes a la derecha también se distinguen por la duplicación de su imagen reflejada en el agua.

Quien atraviesa el espesor del *brise-soleil* tiene la percepción simultánea de la superación de un dispositivo complejo, de lo que ve más allá del vi-

drio y de las relaciones que se establecen entre las dos partes. Inmediatamente después, se atraviesa el corte a toda altura en el gran ventanal, con una puerta pivotante alta y estrecha, probablemente esmaltada como la de la Asamblea. La sugestión de superar este umbral se intensifica por el hecho de que a esta secuencia sigue un cambio de dirección repentino producido por la presencia del palco de los músicos y de la escalera, paralela a la fachada.

El *brise-soleil* se compone en total por 33 placas de tres espesores diferentes, 11 horizontales (incluyendo la placa superior), 14 verticales y 8 frontales, proporcionadas por el *Modulor*, las cuales se encuentran ubicadas en base a la exposición solar a controlar (consideraciones ambientales y funcionales), ensambladas para obtener autonomía estructural (consideraciones constructivas), sincronizadas para ocultar y luego indicar el ingreso, mediar y finalmente introducir, enfatizando el paisaje. Es un dispositivo funcional al uso, pero también vinculado al fenómeno poético que debe lograr. Como cualquier otro elemento en el Palacio, se relaciona con el *Modulor* pero también con un *metro* superior, que es el significado y el rol asumido dentro del pensamiento poético-simbólico de Le Corbusier.

En *Le Poème*, en el segundo capítulo, se define al *brise-soleil* como *sinfonía arquitectónica*, el instrumento que permite a la arquitectura participar en la danza entre la Tierra y el Sol.

» El abandono del proyecto

Ni siquiera el último proyecto de 1956 se realizará, a pesar de la perseverancia de Le Corbusier como lo demuestra la intensa correspondencia con los funcionarios hindúes y con el propio líder Nehru. Más allá del costo de la obra, los líderes hindúes temen que confiar tal carga expresiva y simbólica a la residencia de un representante del gobierno contrastará con las aspiraciones democráticas y de modernización de India. Pa-

radójicamente, el esfuerzo de Le Corbusier por inculcar en el Palacio el poder simbólico de arquetipos universales es tan eficaz que perturba a los comitentes que sin saberlo intentan reducir el efecto pidiendo un redimensionamiento. La fuerza evocadora del Palacio, debido a la génesis misma de la forma más que a la dimensión, parece concentrarse en cualquier reducción de medida, condenando el proyecto a no realizarse. Podemos definir este edificio como una *máquina simbólica*, un dispositivo funcional para el habitar, coherente con los datos geográficos y climáticos, congruente desde un punto de vista técnico-constructivo, pero cuyo propósito es también construir relaciones entre formas, figuras y significados: un sistema de signos comunicativos pero enigmáticos, en el que todo debe ser descifrado. Este parece ser el secreto del espacio inefable:

En una obra completa y eficaz, se esconden masas de intenciones, realmente un mundo, que se revela a quienes debe revelarse, es decir: a quien lo merece. Entonces se abre una profundidad sin límites, elimina las barreras, aleja las presencias contingentes, cumple el milagro del espacio indescriptible. Ignoro el milagro de la fe, pero vivo ante aquel del espacio inefable, la coronación de la emoción plástica (Le Corbusier, 1946).

En esta arquitectura, la forma quiere ser una semilla que encierra la energía germinal del arquetipo, no para imponer algún tipo de verdad sagrada, sino para regresar a los hombres a la condición primaria de habitantes del universo y así “introducir en el hogar el sentido de lo sagrado”. En un momento histórico donde lo sagrado es un tabú o reaparece con el rostro amenazador del fundamentalismo, que la arquitectura pueda convertirse en portadora de un sentido universal de lo sagrado, es una afirmación fuerte de su rol ético y civil.

Sobre este rol, Le Corbusier vuelve en el testamento escrito en el cobertizo, *Mise au point*. Aquí, decepcionado por lo que no pudo realizar, menciona como un consuelo las palabras de su discípulo, que parecen un comentario perfecto para la historia del Palacio¹³:

Esta importancia de la poética del tema comienza a dar a su obra valores faraónicos extraplásticos, aunque exploran una sensibilidad y un subconsciente completamente modernos (que es, por otro lado, la gran contribución de estas obras). Entonces, reprobar el formalismo se vuelve cómico, si no fuese trágico (Le Corbusier, 1966)●

NOTAS

- 1 - El mismo tema se encuentra tratado en manera más extensa en Scavuzzo, Giuseppina.2006. “Iconostasi: la forma e i segni. Dalla costruzione simbolica alla composizione architettonica in alcune opere di Le Corbusier”, en *Memoria, ascesi, rivoluzione: studi sulla rappresentazione simbolica in architettura*, ed. Luciano Semerani (Venezia: Marsilio).
- 2 - “El símbolo esotérico lo encontramos, para los iniciados de hoy, en las curvas que representan las fuerzas en las fórmulas que resuelven los fenómenos naturales”.
- 3 - “Aereo Air India/ 28 ottobre 1951/ Parigi Bombay/ la vita è senza pietà”. (Le Corbusier, 1981: 610).
- 4 - El mismo tema se encuentra expresado en el poema, en la imagen de una madre y de un hijo dibujada sobre un plan urbano.
- 5 - Esta similitud también es reportada por Moore (1977).
- 6 - Nos referimos a los dibujos n. 3886 y n. 4441.
- 7 - Dibujos n. 4152, n. 4154 y n. 4156.
- 8 - Dibujo 4321.
- 9 - Dibujo n. 4100, 25 noviembre 1953.
- 10 - Dibujo n. 4883, 2 enero 1954.
- 11 - Dibujo n. 5096, 12 julio 1954.
- 12 - Dibujo n. 137, 1 marzo 1951, Álbum Nivola.
- 13 - Le Corbusier refiere aquí las palabras de su alumno Jerzy Soltan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHIAMBRETTO, Bruno. 1987. *Le Corbusier à Cap Martin* (Marsella: Ed. Parenthèsis).
- FRAMPTON, Kenneth. 1980. *Cultura e civiltà* (Cambridge: MIT Press)
- GORLIN, Alexander. 1980. *An analysis of the Governor's Palace of Chandigarh* (Cambridge: MIT Press)
- LE CORBUSIER, 1925. *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (París: Crés)
- LE CORBUSIER, 1946. *L'espace indicible* (Boulogne: L'Architecture d'aujourd'hui)
- LE CORBUSIER, 1950. *Le Modulor* (Boulogne: L'Architecture d'aujourd'hui)
- LE CORBUSIER, 1955. *Le Poème de l'angle droit* (París: Verve).
- LE CORBUSIER, 1955. *Modulor 2: la parole est aux usagers* (Boulogne: L'Architecture d'Aujourd'hui)
- LE CORBUSIER, 1965. *Textes et dessins pour Ronchamp* (París: Forces Vives)
- LE CORBUSIER, 1966. *Mise au point* (París: Forces Vives).
- LE CORBUSIER, 1981. *Carnets*. Vol. 2, 1950-54 (París: Herscher, Dessain & Tolra, FLC)
- LE CORBUSIER, 1983. *The Le Corbusier archive*. Chan-

digarh. Palais du Gouverneur and Other Buildings and Projects. Vol. 3. (París: Fundación Le Corbusier)

- MOORE, Richard. 1977. *Le Corbusier: Images and Symbols. The late period 1947-1965*, catálogo de la muestra organizada por el Department of Arts, Georgia State University, 10 enero - 8 febrero 1977. (Atlanta: Dept. of Art, Georgia State University)
- PETIT, Jean. 1970. *Le Corbusier lui même* (Ginebra: Rousseau).
- SEMERANI, Lucio (ed.) 2006. *Memoria, ascesi, rivoluzione: studi sulla rappresentazione simbolica in architettura* (Venecia: Marsilio).
- WOGENSCKY, André. 1987. *Les mains de Le Corbusier* (París: Ed. de Grenelle).

Sección epistolario

- LE CORBUSIER (26 febrero de 1951). [Carta a Yvonne desde Chandigarh], (R1-12 87T), Fundación Le Corbusier, París.
- LE CORBUSIER (9 de marzo de 1951). [Carta a Yvonne desde Smila], (R1-12 91 T), Fundación Le Corbusier, París.
- LE CORBUSIER (4 de marzo de 1954). [Carta a Nervi], (P-1-15-44), Fundación Le Corbusier, París.

Traducción al castellano: Dr. Arq. Gustavo Carabajal.



Giuseppina Scavuzzo. Profesora de Composición Arquitectónica y Urbana en el Departamento de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Trieste, donde enseña Proyecto Arquitectónico y Arquitectura Interior. Es Doctora en Composición Arquitectónica, Università IUAV de Venecia y ha sido becaria de la Fondation Le Corbusier en Paris en el 2004. gscavuzzo@units.it

»

Martinelli, P.M. (2018). La construcción del umbral urbano. Le Corbusier y el *Immeuble Clarté* en Ginebra. *A&P Continuidad* (8), 90-105.



La construcción del umbral urbano

Le Corbusier y el *Immeuble Clarté* en Ginebra, 1930-1932

Patrizio M. Martinelli

Recibido: 8 de abril de 2018

Aceptado: 18 de junio de 2018

Español

El ensayo aborda la relación entre arquitectura y ciudad en la obra de Le Corbusier, analizando un ejemplo emblemático realizado en la década de 1930: el *Immeuble Clarté* en Ginebra. El edificio colectivo es una oportunidad, por un lado, para la experimentación tecnológica (con la aplicación de la malla estructural en acero y ventanales continuos), y por el otro, para la aplicación concreta de sus reflexiones sobre los tipos edilicios para la ciudad contemporánea, a partir de la crítica a la *rue corredor*. El *Clarté* define claramente el tema del umbral urbano, como un lugar de confrontación entre la casa y la ciudad: en este edificio, que mantiene unidos los principios arquitectónicos y compositivos del *redent* y del *immeuble villa*, la entrada-puerta y la fachada-ventana son de hecho interiores arquitectónicos y urbanos al mismo tiempo, y ocasión para construir, a través de la arquitectura, ese lugar de la mediación (el umbral) entre lo público y lo privado, entre el edificio y la calle de la ciudad de Le Corbusier.

Palabras clave: umbral, fachada, ciudad, calle, Le Corbusier

English

This essay approaches the relationship between architecture and the city in the work of Le Corbusier; it analyzes an emblematic example carried out in 1930s: *Immeuble Clarté* in Geneva. On one hand, this collective building gives raise to technological experimentation (with the application of steel frame and continuous windows); on the other, it embodies the reflections on building types for the contemporary city taking as a starting point the *rue corredor's* criticism. *Immeuble Clarté* also introduces a clear definition of the urban threshold as a place of confrontation between the dwelling and the city. In this building, which keeps together the *redent* and *immeuble villa's* architectural and compositional principles, the entrance-door and the façade-window are in fact architectural and urban interiors that make it possible to build -by means of architecture- the place of mediation (the threshold) between the public and the private, between the building and the street in Le Corbusier's city.

Key words: threshold, façade, city, street, Le Corbusier

Uno de los grandes temas de la investigación lecorbuseriana es, sin duda, la solución al problema de la calle de la ciudad tradicional, a través de una mirada proyectual que necesariamente (como en todo el trabajo del Maestro) mantiene unida la escala arquitectónica y urbana, como él mismo declara en *Précisions*: “por eso fundo sólidamente en una sola noción, arquitectura y urbanismo” (Le Corbusier, 1979: 86).

A partir de sus viajes de principios del siglo XX, esta cuestión está siempre presente, para llegar a las lecturas realizadas en 1915 en la Biblioteca Nacional de París, centrándose principalmente en una serie de textos relacionados con la ciudad, provechosos para recopilar conceptos e imágenes utilizados en la preparación del libro *La Construction des Villes* en el que, desde 1910, estaba trabajando (Brooks, 1985).

La casa romana, que construye el umbral entre lo público y lo privado a través de una secuen-

cia de eventos espaciales y la cuidadosa combinación de elementos arquitectónicos, constituye un primer *arquetipo* para la redefinición del binomio calle-casa, como se describe en *Vers une architecture*:

Sigue siendo el pequeño vestíbulo el que aleja la calle de vuestros pensamientos. Y hete aquí el cavedio (*atrium*), cuatro columnas en el centro (cuatro *cilindros*) se elevan repentinamente hacia la sombra del techo, una sensación de fuerza y testimonio de medios poderosos [...]. Desde la calle concurrida, llena de cosas pintorescas, habéis entrado en la casa de *un romano*. La grandiosidad majestuosa, el orden, la magnífica amplitud: estáis en la casa de *un romano* (Le Corbusier, 1984: 149).

En la escala del gran edificio, la estrategia proyectual es la clara separación de la calle, tal

como el joven Jeanneret aprende, en particular, de la lección de Eugène Hénard (1972; 1982), en la creación de esos *interiores urbanos* (jardines, patios, plazas) que definen el espacio entre la infraestructura y la entrada al edificio y en el desmantelamiento de los frentes alineados de la ciudad tradicional.

Los tipos arquitectónicos que Le Corbusier desarrolla a partir de la década de 1920, como el *redent* y el *immeuble villa*, apuntan a redefinir el modo de construcción de la ciudad, a partir de la relación entre el edificio y la calle, así como también el umbral entre estos dos mundos¹: a través de la creación apropiada de lugares de recepción y del ingreso; a través de la separación, el alejamiento, la creación de áreas y elementos de mediación entre los sectores públicos y privados, por un lado; finalmente, con la construcción de espacios habitables también en la fachada, como ocurre en el *immeuble villa*, dotándola de profundidad y espesor arquitec-

tónico, transformándola en un verdadero interior urbano.

Estos temas se concretan en las grandes arquitecturas creadas a finales de los años veinte, inicio de los treinta, cuando Le Corbusier trabaja sobre la relación entre el edificio y la calle, en el momento de la superación, por así decirlo, del *período purista*. El arquitecto logra realizar edificios que se enfrentan concretamente con los tejidos de Ginebra y París: el *Immeuble Clarté* y la *Cité de Refuge* se convierten en laboratorios donde se experimentan tipologías y técnicas de construcción innovadoras, en la verificación y aplicación, solo parcialmente realizadas, de aquellos modelos urbanos desarrollados a partir de la década de 1920. Edificios generosos y experimentales en los que las suposiciones tecnológicas se convierten en ocasiones para construir nuevas figuras de la ciudad (basta pensar en las grandes fachadas de vidrio de estos edificios, que se proponen como *ventanas urbanas* a escala monumental). Las mismas instalan con fuerza el tema de la *construcción del umbral urbano* y de la *fachada como un lugar habitado*².

El propio Clarté se convierte en emblemático, en la singularidad con la que el arquitecto superpone la escala urbana y la arquitectónica, haciendo referencia claramente, en una superposición fructífera, a los tipos del edificio colectivo lecorbusieranos. Fragmento de *redent* por un lado (con el doble frente acristalado y el nuevo registro de la *rue interieur* en vertical, en lugar de horizontal), y remodelación del *immeuble villa* por el otro (enraizada en el suelo con el basamento en piedra, horadado por portales monumentales y con la fachada que asume espesor como tema compositivo además de constructivo), el edificio de Ginebra se examina en lo sucesivo a través del dibujo analítico de los componentes que definen el umbral (que podemos definir tanto como puerta del edificio ciudad, o bien como ventana urbana),

con el objetivo de comprender las razones, los temas y las cuestiones arquitectónicas, de composición y constructivas.

» La construcción del *Immeuble Clarté*

“Los *immeubles villas* de 1922 y 1925 encuentran su aplicación en Ginebra, gracias a la inteligente iniciativa de un constructor industrial de carpintería metálica” (Le Corbusier, 1929: 180). Con estas palabras Le Corbusier abre el capítulo en el primer volumen de la *Œuvre complète*, dedicado a los llamados *Projets Wanner*, que llevan el nombre de una figura que, entre finales de los años veinte y principios de los treinta, desempeñó un papel importante en la obra del arquitecto suizo: el empresario Edmond Wanner³.

Propietario de una empresa de carpintería metálica, Wanner, involucra a Le Corbusier desde 1928 en algunas iniciativas que desembocarán en la importante comisión del *Immeuble Clarté*, del cual también será el constructor, representando a uno de esos industriales que responden al llamado hecho por Le Corbusier en nombre del progreso arquitectónico: “La gran industria se apodera del edificio” (Le Corbusier, 1935: 12)⁴.

Según algunas versiones, los dos se conocieron en 1925 en la Exposición Internacional de Arte Decorativo en París, donde Wanner exhibió una lámpara de acero que había producido y Le Corbusier estuvo presente con el *Esprit Nouveau Pavillon*; en 1927 los cónyuges Wanner visitaron la *Weissenhofsiedlung* en Stuttgart, donde Le Corbusier, como se sabe, había construido dos edificios residenciales, uno de los cuales en una estructura mixta de hormigón armado y acero.

El 12 de abril de 1928 se firmó un contrato entre Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Edmond Wanner. Durante cuatro años la colaboración será estrecha y fructífera también para el arquitecto, que podrá experimentar, a pesar de las dificultades típicas de la relación cliente-proyectista, técnicas de construcción

innovadoras y atesorar el conocimiento y la experiencia del empresario. Su unión fue, en particular, muy importante en Ginebra, por la serie de proyectos que ambos lograron desarrollar, de los cuales, sin embargo, solo se construyó el *Immeuble Clarté*.

Este fue para Le Corbusier el primer gran edificio residencial colectivo construido y promovió la realización de reflexiones teóricas sobre la *casa del hombre*, después de la serie de villas del período purista. El edificio de Ginebra es también una oportunidad para que el arquitecto (junto a este hábil constructor de quien extrae conocimiento) experimente la tecnología de construcción en seco en acero, con elementos ensamblados con soldadura eléctrica autógena –utilizada aquí por primera vez⁵– y continúe el trabajo sobre el tema de la arquitectura del vidrio, siguiendo la experiencia de Centrosoyuz y la *Cité de Refuge*, donde el aspecto tecnológico y la investigación sobre la tectónica de las figuras estructurales se convierten en oportunidades de composición.

Como observa Christian Sumi (1987: 93-94):

donde el proyecto adopta la perspectiva del pensamiento técnico, gana en calidad inventiva, adquiere una delicadeza expresiva que lo preserva de la gratuidad simbólica de un puro discurso de imagen. Precisamente por su apariencia de racionalidad neutral, la técnica constructiva es, de hecho, el lugar menos controlado del proyecto y abre todo un espacio de sedición creativa que los arquitectos más ingeniosos no dejan de explotar.

El contrato entre Le Corbusier y Wanner incluye una serie de proyectos para residencias en la ciudad de Ginebra por un total de 75.000 m³ de volumen construido y cubre tres áreas: los barrios de la *rue Florissant*, *rue de Contamines* y *rue de l'Athénée* (Cfr. Brulhart, 1987).



Ginebra a finales de la década de 1920: en evidencia el triángulo del área de Villereuse donde se encuentra el *Immeuble Clarté*. Dibujo del autor. | Superposición de la planta para Villereuse de 1931 con la foto aérea actual. Dibujo del autor sobre imagen satelital.



Sin embargo, las iniciativas promovidas por Wanner no se completan, por lo que los esfuerzos del cliente y del proyectista se concentran, incluso antes de 1930, en el distrito de Villereuse, en el área triangular entre *rue Lachenal*, *rue de Villereuse* y *rue de la Terrasserie*, al sur-este del centro de Ginebra, donde el empresario posee algunos terrenos.

El primer intento de Wanner es proponer a la administración de la ciudad un proyecto unitario para toda el área, involucrando a otros inversores y propietarios. Le Corbusier elabora una serie de estudios a escala urbana, diseñando sistemas residenciales en *redent*, que incorporan en su diseño las únicas preexistencias importantes presentes en la zona, frente a la completa demolición del denso tejido compuesto por pequeñas casas de obreros, laboratorios artesanales y depósitos. La hipótesis de redefinir con un solo proyecto el triángulo de Villereuse se desvanece rápidamente, y el arquitecto se concentra –desde enero de 1930– en el único lote de propiedad del empresario, que

prevé un área edificable de 50 metros de largo y 15 de ancho, por un altura, según las normas de construcción, de 21 metros, con orientación norte-sur de los lados largos.

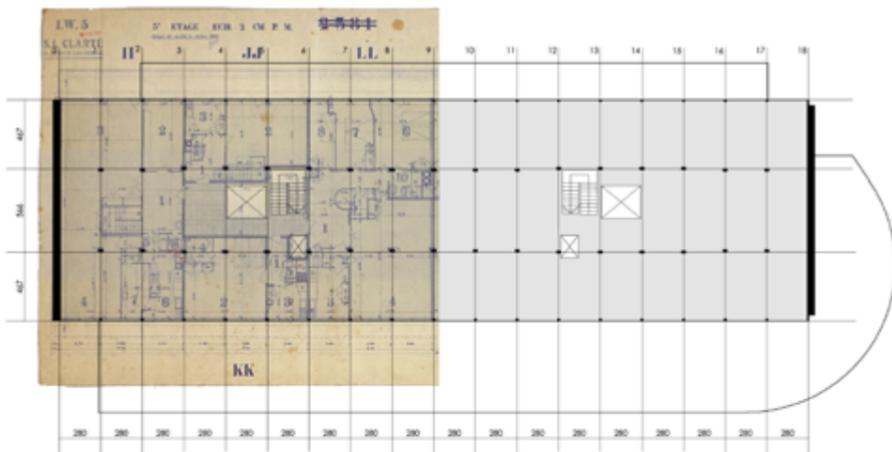
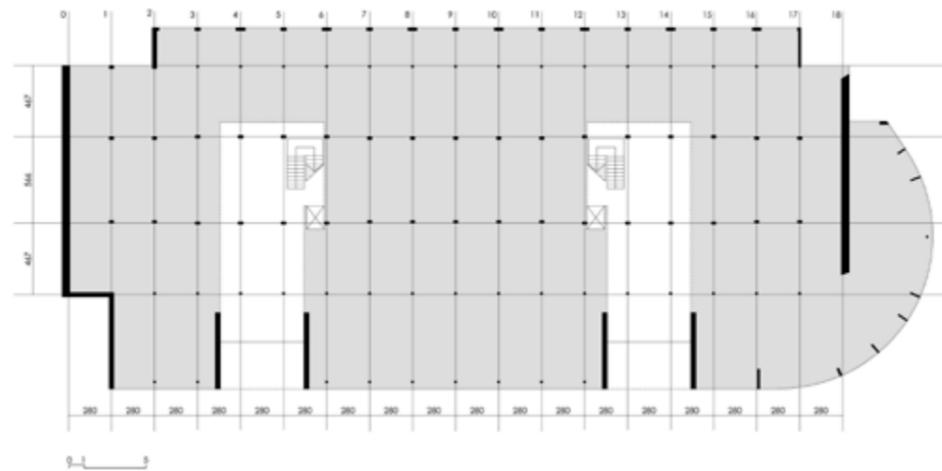
Las propuestas iniciales de Le Corbusier recuperan las hipótesis hechas en años anteriores, o sea la idea de realizar el tipo de *immeuble villa*, con corredor central, el encastre de grandes villas dúplex de doble altura y grandes logias capaces de iluminar el recorrido de distribución interna. Pero la seca respuesta de Wanner a las primeras ideas de Le Corbusier apunta a restituirle al proyecto la calidad de lo concreto del *caso particular*, proponiendo hipótesis hechas por él mismo⁶.

Sobre la base de un boceto enviado por el mismo Wanner, Le Corbusier desarrolla y define el proyecto poco a poco, proponiendo dos núcleos de escaleras, renunciando al corredor central y al encastre de los apartamentos típicos de las primeras reflexiones. La primera solicitud de construcción data del 30 de agosto de 1930, el permiso de construcción se conce-

de (con algunas disposiciones) el 30 de mayo de 1931.

Un gran basamento en cemento y acero, alto una planta, contiene las dos entradas, ubicadas en el lado norte cada una con el respectivo hall, las salas de servicio (depósitos, lavanderías, bodegas), dos alojamientos para los porteros y una serie de garajes, como previsto en el modelo del *immeuble villa*: “la planta baja del *immeuble villa* es una especie de gran taller de trabajos domésticos: almacenado de alimentos, trabajos de mantenimiento, servicios diversos, lavandería” (Le Corbusier, 1925 [1974: 183]).

Sobre este basamento, revestido de travertino, se encuentra el bloque edilicio que contiene los 45 apartamentos: la figura estructural es la sugerida por Wanner, 18 tramos de una grilla estructural en acero, cada uno compuesto por 4 pilares y una viga de 15 metros, colocados a una distancia de 2.80 metros, medida *corregida* por Le Corbusier con respecto a las indicaciones del cliente (que había sugerido 2.75 metros), basado en las dimensiones de una cama y una puer-



ta, o sea en elementos que hacen referencia a las relaciones espaciales precisas de la vida en el hogar y no a una abstracción vinculada al cálculo de la ingeniería.

Los pilares son de dos tipos, siempre compuestos de perfiles estándar y soldados: de 30 x 16 cm los centrales, de 16 x 13.5 cm los más externos que diseñan la fachada; las vigas principales son perfiles H, 16 x 16 cm, la estructura secundaria en vigas de madera 12 x 14 cm; la losa consiste en un mortero de hormigón moldeado sobre paneles de *solomita*, material compuesto por paja comprimida, reforzado con alambre de hierro. El tramo de cierre del edificio hacia el oeste es un muro de hormigón revestido de placas de travertino, al este en mampostería enlucida. Los cimientos constan de 280 palos de hormigón prefabricados, cuyo cálculo había sido confiado al ingeniero Robert Maillart.

» Del pan de verre a la fachada habitada

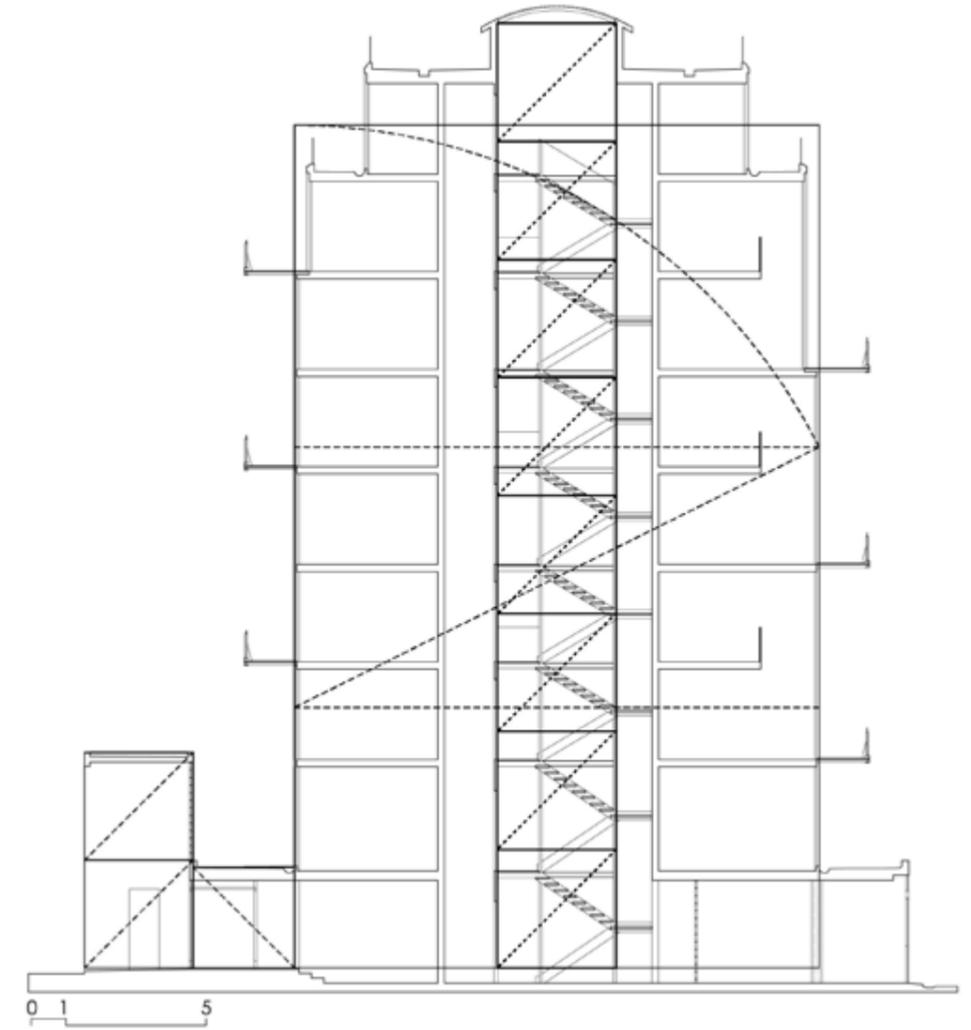
Como se anticipó, la estructura de acero está soldada eléctricamente, de acuerdo con una tecnología innovadora para aquellos años⁷; además, Wanner en 1928 ya había anunciado a Le Corbusier mediante una misiva que estaba desarrollando una nueva estructura metálica y que llegaría "a fijar los arquitrabes dentro del espesor de las losas"⁸. El hecho de que los pilares no tuvieran tornillos, como ocurre en la contemporánea *Maison de Verre* de Pierre Chareau, presentándose lisos y absolutos, así como también que las vigas no estuvieran a la vista, sino que desaparecían dentro del paquete de la losa, no pudo más que sustentar esa tensión hacia el ideal y la abstracción de Le Corbusier, que Turner (1977) vio realizada en el sistema *Dom-ino*, que consiste en una losa lisa sin vetas estructurales visibles, y una serie de pilares absolutos, todo a expensas de la coherencia tectónica⁹. Además, estos aspectos figurativos de la técnica estructural, reenvían a dos mundos expresivos a los que se refieren los proyectistas:

el purismo geométrico de Le Corbusier y, en el caso de Chareau, el *pionniérisme industriel* del siglo XIX (Sumi, 1987: 108; 1989b: 185).

Esta misma tensión hacia la geometría se puede leer en la precisión con la que todo el edificio está dimensionalmente controlado. La primera propuesta de Le Corbusier preveía una altura para los pisos de 2.20 metros, pero los requisitos del reglamento de construcción de 1929 obligaban a mantener una altura mínima de 2.60 metros. Esto permite a Le Corbusier construir las fachadas principales sobre un trazado regulador de malla cuadrada de 2.80 metros (la distancia al eje de los pilares es de 2.80 metros, la altura del piso de 2.60 metros a la que se suman 21 cm de losa, total 2.81 metros). La figura del edificio está inscrita en un doble cuadrado, la sección resulta de una composición de un rectángulo áureo y una serie de cuadrados (el vacío de la escalera corresponde a ocho cuadrados, y un cuadrado define los portales de entrada, tanto en sección como en elevación).

La trama de la malla estructural es claramente legible a partir de los bocetos iniciales, y constituye la ruta en la que Le Corbusier diseña el gran *pan de verre*. De hecho, abandonada la posibilidad de construir un frente articulado en espacios llenos y vacíos, con ventanas y logias para el jardín¹⁰, el arquitecto propone una fachada enteramente en hierro y vidrio para las dos fachadas del edificio, en analogía con la investigación realizada con el proyecto para el *Centrosoyuz* y la *Cité de Refuge*, explotando en este caso la experiencia técnica del comitente-constructor también en el campo de los cerramientos metálicos¹¹.

Sin embargo, en comparación con los proyectos parisinos y moscovita, la fachada de vidrio del Clarté se concibe de forma diferente desde el punto de vista tectónico. Aquí, de hecho, los pilares de hierro del perímetro se colocan en el frente y construyen el diseño, por lo que la fachada coincide perfectamente con el siste-



Sección del Immeuble Clarté, diagramas interpretativos. Dibujo del autor.

Diagramas interpretativos del sistema estructural del Immeuble Clarté: el basamento. Diagramas interpretativos del sistema estructural del Immeuble Clarté: la planta tipo. Dibujos del autor.



Fachada principal del Immeuble Clarté con las entradas al norte, en Rue Saint-Laurent. Dibujo del autor.

ma estructural, el dato tectónico asume un rol representativo, convirtiéndose en una parte integral del gran cerramiento, mientras que los frentes vidriados de la Cité de Refuge y del Centrosoyuz, se deben reconducir a la llamada *façade libre* que la aplicación del principio de construcción *Dom-ino* permitía, con el retroceso de la estructura con respecto al filo de la fachada y su consiguiente independencia del dato estructural.

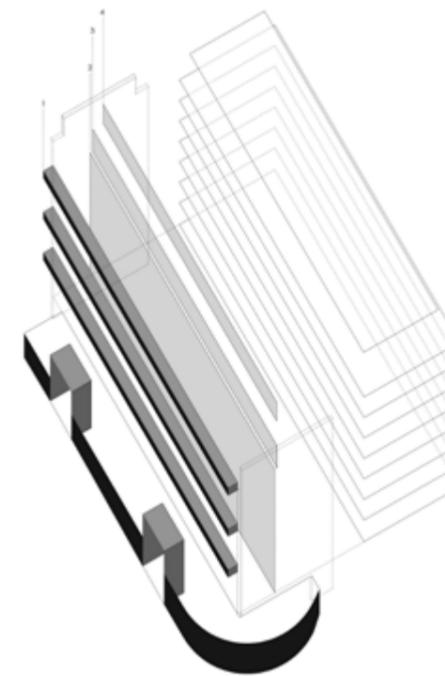
Como queda recogido en una carta del 13 de junio de 1930, Wanner acepta la solución figurativa-tectónica propuesta por Le Corbusier para la fachada, recomendando también la instalación de persianas de enrollar de madera para proteger y dar *diferentes matices* de sombra a la fachada; reduciendo de cuatro a dos el número de elementos horizontales de los cerramientos (una banda que actúa como un parapeto de vi-

drio armado opalino y la banda superior de ventanas deslizantes)¹². Finalmente propone balcones a lo largo de todo el frente, 1.50 metros de ancho, pavimentados en madera impermeabilizada “como un puente de un barco”, con parapetos de 90 cm de alto que constan de una barandilla superior en metal tubular y una lámina completa en duraluminio de 50 cm de altura¹³. Estos balcones servirán para proteger la fachada del mal tiempo pero también del sol, para la limpieza de las ventanas, además de actuar como una verdadera extensión habitable de los apartamentos. La introducción de este elemento representa un primer intento de superar los problemas que involucraban toda la superficie acristalada del *pan de verre*, y el primer paso para el desarrollo del dispositivo *brise soleil*, como el propio Le Corbusier registra en el capítulo “*Problèmes de l’ensoleillement. Le brise soleil*” en el cuarto

volumen de *Œuvre complète* (Le Corbusier, 1946: 103-115).

Estos tres elementos lineales, en pisos alternos, caracterizan fuertemente las dos fachadas longitudinales, que adquieren un fuerte espesor plástico, a lo cual también contribuye la retracción de 35 cm de las bandas de *pan de verre* del séptimo piso en el lado norte de los ingresos, y del sexto y séptimo pisos en el lado sur. Una traslación mayor, que hace posible crear una terraza jardín, está en el último piso: estos movimientos más o menos acentuados se deben al respeto de los límites establecidos por el código de construcción de Ginebra¹⁴.

Así se define una sucesión de cuatro planos verticales: el primero externo, que consiste en los parapetos de los balcones; el segundo, el ancho *pan de verre* que corresponde a seis pisos en el lado norte y cinco en el lado sur; el tercero, el



Los cuatro niveles que construyen el “espesor habitado” de la fachada y la composición de sólidos opacos sobre el fondo vidriado. Dibujo del autor. | Fachada sobre Rue Lachenal. Dibujo del autor.



pan de verre llevado hacia atrás 35 cm de los pisos superiores (uno al norte, dos al sur); el cuarto que corresponde al piso de coronamiento.

De esta forma se construye el espesor de la fachada que se perdió con la renuncia a las logias profundas de las primeras soluciones de proyecto. La estratificación de los pisos se enfatiza mediante los sistemas de cierre y protección que consisten en las persianas enrollables de madera aplicadas a las ventanas y toldos de lona naranja¹⁵ enganchadas entre balcón y balcón, de dos pisos de altura, que crean un juego cambiante de transparencias, opacidad y colores gobernados por las necesidades de vida de los habitantes de la residencia. “Como de la cara se intuye el carácter, desde el aspecto exterior del edificio también se puede leer su carácter y el de sus habitantes, es decir, lo que anima la interioridad” (Biraghi, 1992: 138).

Ciertamente el carácter y la vida de los inquilinos se *visibiliza* a través de esta gran *ventana urbana*, pero encuentra su lugar de representación también en el espacio habitado que permite la fachada del Clarté. Aquí, esta, ya no parece “delgada como si hubiera sido solo dibujada y no dotada del espesor de la construcción” (Scully, 1987 [1993, 70]), *puro dibujo, pura idea* en la que la masa y el modelado quedan abolidos, como escribe Vincent Scully sobre la fachada de entrada de Villa Stein. Las fachadas concebidas como “pantallas con solo una mínima definición volumétrica” (Forster, 1979: 139)¹⁶ del período purista son, con el Immeuble Clarté, obsoletas.

Dos paredes grandes cierran el paralelepípedo en los lados cortos, haciendo rígida la malla estructural. Estas, en mi opinión, *cuentan algo más sobre el edificio y sus orígenes*. La pared hacia el este, mirando hacia el interior

del área de proyecto, está hecha en mampostería enlucida y es completamente ciega, lo que sugiere la posibilidad (más tarde no realizada) de extender el Clarté, como se ve en uno de los dibujos elaborados: teniendo en primer plano la cabecera sobre *rue Lachenal*, el edificio se extiende en una perspectiva que lo lleva a redescubrir las dimensiones de la arquitectura de la *ciudad radiante*, donde “un edificio de este tipo se desarrollaría a lo largo de varios cientos de metros, detrás del prado sobre el frente y de las frondas de los árboles” (Courtiau, 1982: 26)¹⁷, como los *redents*, o como ocurre en el poco conocido proyecto en Antony de 1947 (Le Corbusier, 1960: 180-181), en el que dos *Unités d’habitation* se *ensamblan* una detrás de la otra para componer un largo edificio lineal¹⁸.

La pared de la cabeza oeste es, por su parte, en hormigón armado revestido con piezas de tra-

vertino (el mismo acabado del basamento), y presenta una secuencia de pequeñas ventanas y grandes aberturas de pavés, cuya disposición parece hacer leer en filigrana una referencia a la sección original propuesta por Le Corbusier: los huecos en pavés parecen ser el recuerdo de las *rues intérieures superposeés* suprimidas, alrededor de las cuales se desarrollaban las viviendas simplex y dúplex, como aparece en los primeros bocetos propuestos a Wanner.

» El umbral como un interior urbano

Como ya se anticipó, el encuentro con el suelo del *Immeuble Clarté* se realiza a través de un basamento que se ensancha, en comparación con la fachada del edificio que se eleva sobre él, de 2.50 metros en el lado sur y 6 metros en el lado norte, donde están las dos entradas.

La estructura perimetral externa es una pared de hormigón armado, cubierta con piezas de travertino, la interna corresponde a la estructura de hierro, con los pilares incorporados en las paredes: solo en las entradas se mantienen visibles. Como se mencionó, la solución del encuentro con el suelo es atribuible al tipo del *immeuble villa*, con la creación de un gran espacio técnico y de servicio en contacto con el terreno.

La idea de levantar el edificio sobre *pilotis*, con la recuperación como un lugar público del espacio debajo del edificio, es muy distante, así como la creación de un *suelo artificial* elevado, sobre el cual se transportan tuberías y sistemas (como sucede en el Pabellón suizo o en la Unidad de Habitación).

Sin embargo, es precisamente esta solución relativa a la relación directa con el suelo y la vista sobre la calle, y por lo tanto a la definición de la entrada y la fachada, lo que hace que el edificio residencial de Ginebra sea particularmente interesante y único en la obra del maestro suizo.

Con la elección de anclar el edificio al suelo, Le Corbusier sintió la necesidad de darle al basamento un carácter fuerte. Es interesante cómo

esta opción, en comparación con la apertura y transparencia total que habría permitido el uso de *pilotis* que consentiría levantar el edificio, es lo opuesto a la construcción de un frente sólido de piedra, tallado por delgadas ventanas horizontales y las dos entradas.

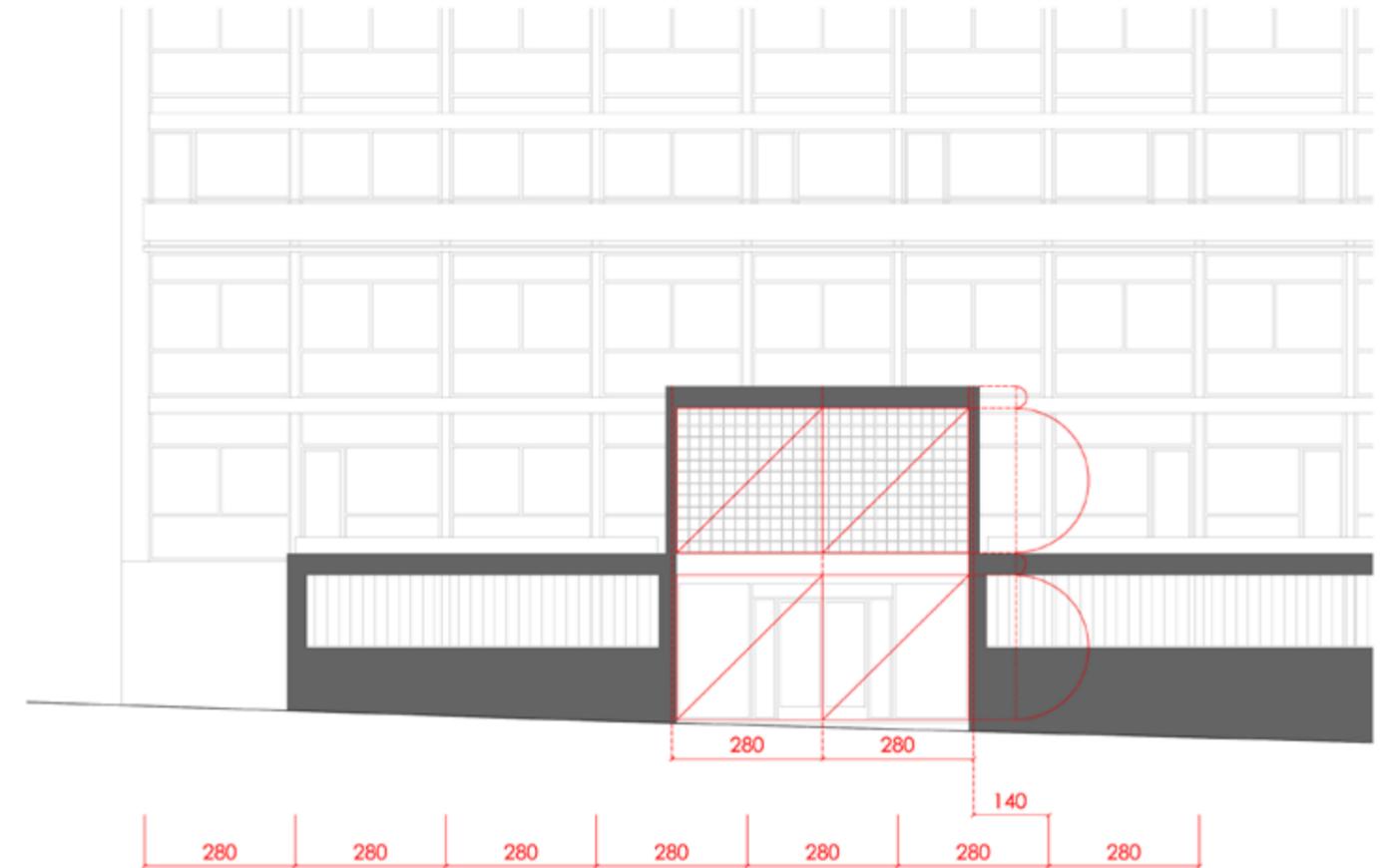
Es básicamente un sólido opaco en un claro contraste dialéctico con el paralelepípedo de vidrio que se destaca sobre él, que en las primeras etapas del proyecto adquiere una altura considerable, es decir, la de una base a la que se le agrega un alto muro para proteger los jardines colgantes a servicio de los apartamentos del primer piso.

Este basamento de piedra se abre a la relación con la calle en correspondencia con los ingresos, sobre los que el lápiz del arquitecto se detiene durante mucho tiempo: el momento de transición representado por el acceso al edificio es la ocasión para la construcción de un *lugar*, un umbral arquitectónico que media entre los espacios públicos de la ciudad y aquellos más privados, si bien colectivos, como los halls y los recorridos verticales. Desde las primeras propuestas, la puerta de entrada se coloca muy atrás en comparación con la línea del basamento y, por lo tanto, de la calle: un dibujo de julio de 1930 muestra una escalera, cubierta por una vela, que permite alcanzar la cota donde se coloca el acceso al hall, medio piso más alto que el nivel de la calle. A cota cero, junto a la rampa, un pequeño jardín arbolado (conectado al apartamento del cuidador al que se accede desde el vestíbulo) enriquece con el verde la entrada con la cuidadosa *disposición* de los elementos adecuados para la recepción: la escalera protegida, el jardín, el árbol, la puerta, el amplio vestíbulo. En la solución final realizada, cada entrada tiene un gran portal trilito, revestido con piezas de travertino según la sugerencia de Wanner en una carta de febrero de 1931: "Pensamos revestir los portales de entrada y las bandas de las terrazas, para hacer un basamento más precioso para el edificio". Es interesante observar

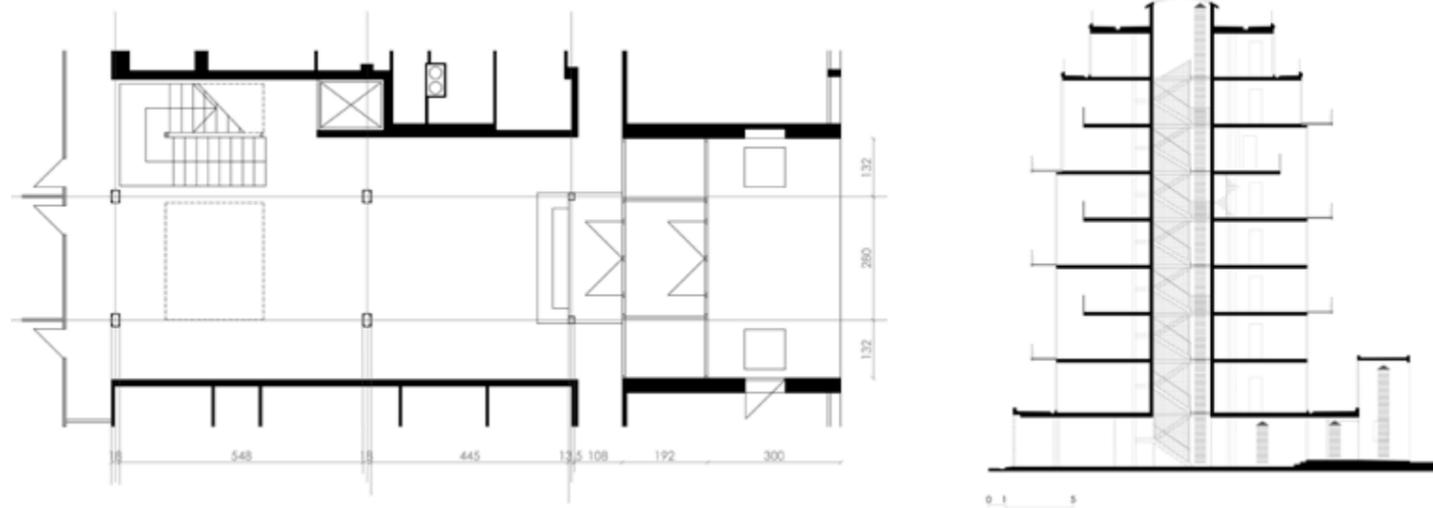
cómo esta solución es similar a la desarrollada, en el verano de 1929, para el primer proyecto de la *Cité de Refuge*¹⁹. En este, Le Corbusier diseña una plataforma-basamento con vista a la calle, en la que obtiene dos entradas, una principal y otra secundaria, caracterizadas por portales de diferentes tamaños muy similares a los que propondrá unos años más tarde para el *Immeuble Clarté*. El proyecto final abandonará este camino, manteniendo la elección de definir la entrada con dispositivos arquitectónicos con un fuerte carácter representativo y plástico.

Volviendo al proyecto de Ginebra, Le Corbusier (1931) asume la cuidadosa calibración de la relación entre el portal y la altura del basamento, teniendo en cuenta que la legislación preveía que cada apartamento tuviera una vista abierta y sin obstáculos. Los portales demasiado altos en relación al basamento hubiesen cerrado la vista y sacado de norma los apartamentos; por lo tanto, sugiere una altura máxima de los trilitos de 4.50 a 4.70 metros, correspondiente a la altura de la planta baja (3 metros) y una cuota restante de 1.50 / 1.70 metros que no habrían cerrado por completo la vista desde el alojamiento en la parte posterior. Con esta solución, como se desprende de los dibujos preparatorios, el portal habría *emergido* apenas del basamento. En la solución final, los dos portales alcanzan una altura de aproximadamente 6.20 metros (en una proporción de 1 a 2 en comparación con el basamento), acercándose a una configuración cuadrada que encuentra su razón en la paginación general de la fachada; la profundidad es de 3.10 metros, por lo que la figura del doble cuadrado controla la sección: en última instancia, el portal de entrada está inscrito en un semicubo. El acristalamiento semitransparente en pavés en el lado orientado hacia los apartamentos evita parcialmente el cierre y ayuda a leer el trilito claramente.

Tales dimensiones, como es evidente, representan un *fuera de escala* con respecto al contexto.



El portal de entrada al este, en la solución definitiva: redibujo del autor con diagramas interpretativos.



Planta de la entrada al este: la sucesión de compresiones y dilatación especial horizontal; sección de la entrada al Este: la sucesión de compresiones y dilatación espacial, vertical. Dibujos del autor.

Colin Rowe (1976) en el ensayo *Manierismo y arquitectura moderna* conduce a una modalidad compositiva manierista donde destaca la “discordia entre elementos a diferentes escalas localizados en yuxtaposición inmediata”, que él reconoce precisamente en el tema de *portal fuera de escala*²⁰.

En la *Cité de Refuge*, y en mi opinión también en el *Immeuble Clarté*, “los elementos plásticos a escala mayor contrastan con el orden relativamente menor de la pared de vidrio. Aquí se afirma nuevamente una completa identidad de objetos discordantes” (Rowe, 1976 [1990: 52])²¹. Pero la *escala mayor* también puede referirse al instrumento del *énfasis*, un término que en la retórica indica resaltar una palabra o una parte de un enunciado, a través de un orden diferente de palabras o detalles constructivos (Beccaria, 1994: 265-266). O a través de la entonación, de modo que la parte enfatizada corresponde a una duración, una intensidad y una frecuencia superior a la normal, que se expresa en la transcripción escrita, con el uso de letras mayúsculas.

Es posible aplicar este artificio de la narración a la gran dimensión de la puerta, que sobresale con fuerza hacia la calle y, a medida que emerge del volumen del basamento, asume protagonismo e independencia figurativa. Con la misma clave de interpretación es posible, en mi opinión, explicar la configuración del recorrido de ingreso que, como veremos, se caracteriza por una *intensidad* y una *duración* conferida por una secuencia precisa de elementos arquitectónicos y eventos espaciales.

Además del *recurso manierista* identificado por Rowe, o el *énfasis* retórico del discurso arquitectónico, los dos grandes portales también se refieren a la idea de la puerta de un *edificio-ciudad*, que se realizará plenamente en la *Unité* de Marsella. Estos se comparan, de alguna manera, con las puertas de la ciudad, como la puerta de Saint Denis en París, que Le Corbusier publica en la apertura del capítulo “Los trazados reguladores” de *Vers une architecture*, la puerta romana de la ciudad de Timgad, que encontramos en *Urbanisme*, la misma puerta de la “Ciudad Contem-

poránea de tres millones de habitantes”.

Puertas en las que coexisten la escala monumental y la pequeña dimensión de la escala humana, en la que además del necesario aspecto funcional de la entrada y la salida, adquiere los aspectos simbólicos y rituales del paso de un exterior a un interior a través de un umbral arquitectónico fuertemente caracterizado.

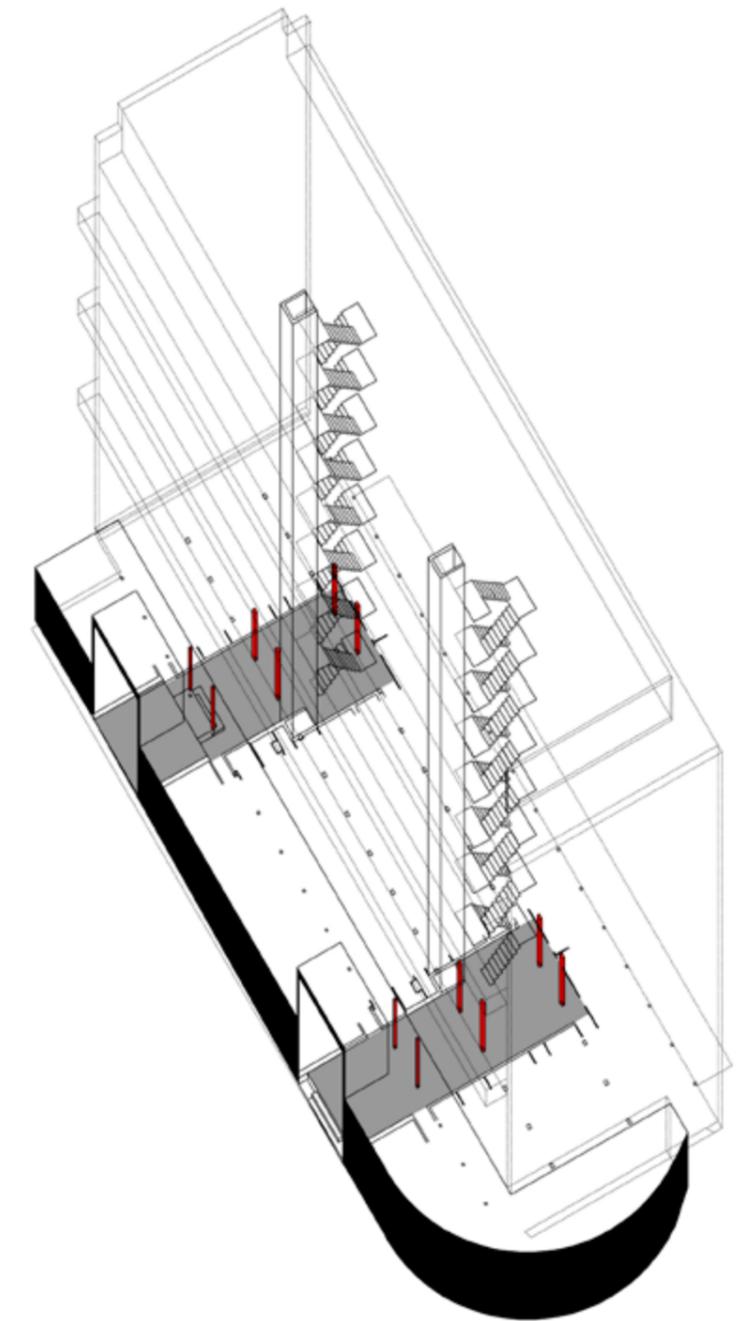
No solo el trilito de piedra construye el umbral entre la casa y la ciudad en el *Immeuble Clarté*. Una pared acristalada doble recibe la puerta a la escala humana, y constituye una cavidad transparente, un verdadero invernadero, más allá del cual se accede al vestíbulo. Este espacio está marcado por una secuencia de pilares que invitan al movimiento hacia la pared de fondo, totalmente de pavés, y hacia las escaleras y el ascensor. La disposición de los pilares dirige nuestro camino y, al mismo tiempo, define una serie de secuencias espaciales muy precisas y calibradas.

A la altura y el ancho del pórtico externo (lo recordamos: estamos dentro de un semicubo

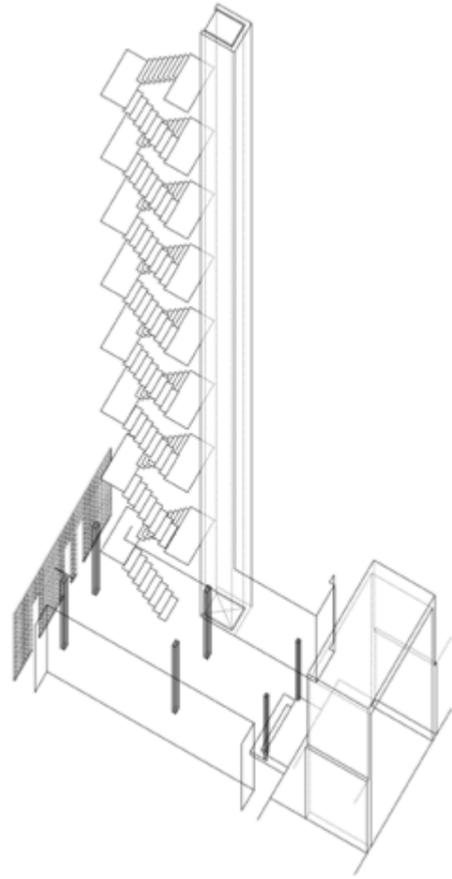
de unos 6 x 3 metros) sigue la compresión del espacio dentro del *invernadero* de entrada: en altura con el paso de 6 metros en el exterior a 2.56 metros en el interior, lateralmente debido a las vitrinas. Tres escalones hacia abajo (debido a la pendiente de la calle, en la entrada este están dentro del edificio, mientras que en el oeste están afuera, antes de entrar al portal) producen el efecto de una ligera dilatación vertical que acompaña las tensiones horizontales producidas por la secuencia de los pilares, hacia la subida del hueco de las escaleras.

Esta forma de componer el espacio, hecha de expansiones y compresiones en el momento del acceso a una arquitectura, es reconocible en muchos otros proyectos. Pensemos en la Villa La Roche o la Jeanneret, donde un elemento (una pasarela en La Roche, una proyección sólida en la Jeanneret) está dispuesto para *comprimir* el momento de la entrada de ambas residencias, o la misma modalidad de acceso a la capilla del Convento de La Tourette. Todos ejemplos que podemos reconducir a la experiencia espacial que el propio arquitecto experimentó a principios del siglo XX, cuando ingresó en la Mezquita Verde de Bursa:

En Bursa, en Asia Menor, en la Mezquita Verde, se entra pasando por una pequeña puerta a escala humana; un pequeño vestíbulo provoca el cambio de escala necesario para apreciar, luego de las dimensiones de la calle o del lugar de donde se venga, las dimensiones con las que se piensa impresionarnos. Es entonces que se percibe la grandeza de la Mezquita y vuestros ojos miden. Estáis en un gran espacio de mármol blanco inundado de luz. Más allá hay otro espacio similar de las mismas dimensiones, lleno de penumbra y más alto de unos pocos escalones (pequeña repetición); en cada lado dos espacios



El umbral urbano del edificio ciudad. Dibujo del autor.



Los elementos que construyen la secuencia de entrada y la promenade urbana: el portal, los escalones, los pilares, el muro de vidrio, la escalera. Dibujo del autor.

de penumbra aún más pequeños; dad la vuelta, dos pequeños espacios de sombra. De la luz plena a la sombra, un ritmo. Puertas pequeñas y habitaciones muy grandes. Estáis atrapados por este encantamiento, habéis perdido el sentido de la escala común. Estáis sujetos a un ritmo sensorial (la luz y el volumen) y a hábiles medidas, en un universo coherente que os dice lo que estaba tratando de deciros (Le Corbusier, 1923 [1984: 147-148]).

Esta disposición de eventos espaciales se convierte en referencia clara y declarada en la lección celebrada en Buenos Aires sobre la composición de la casa moderna, en la que la sección de la mezquita (“obra maestra de ritmo por volumen y luz”) es transfigurada por Le Corbusier en una secuencia de “volúmenes sucesivos e iluminados de una manera diferente”²².

La disposición apropiada de los elementos, con sus relaciones precisas, construye este lugar de mediación y recepción, dominado por el movimiento, por la geometría de la construcción, por las percepciones espaciales, táctiles y ópticas. La relación con la calle, por lo tanto, está completamente controlada por este dispositivo de mediación *enfático*, un verdadero lugar constituido por la composición consecuente de varios elementos de una narración arquitectónica: el portal trilito, la pared doble del invernadero, los escalones, la secuencia de pilares que conducen hacia la escalera y el ascensor.

“La calle está reservada solo para vehículos –escribió Le Corbusier sobre las *immeubles villas*–, se extiende verticalmente en las amplias escaleras (con ascensores y montacargas) que sirven cada uno 100, 150 villas” (Le Corbusier, 1925 [1974: 182]).

Es precisamente este ascenso vertical otro de los momentos arquitectónicos más fuertes del *Clarté*. Como se mencionó, la propuesta del corredor de distribución central no es aceptada por Wanner, quien quiere el uso de las dos escaleras. Alrededor de ellos Le Corbusier modeló una especie de *rue interieur* vertical, sobre la cual se asoman pequeños pasillos de acceso a los apartamentos, un espacio vacío de más de 28 metros de alto iluminado por un tragaluz en pavés que derrama la luz natural hasta la planta baja. Al no querer crear una escalera estrecha, Wanner sugiere realizar también en pavés las huellas de los escalones (que no tienen contrahuellas), los descansos y los corredores. La respuesta de Le Corbusier el 9 de marzo de 1931 es elocuentemente, concisa,

entre el entusiasmo por la propuesta y la resignación por la interferencia continua del cliente: “*Les cages d’escaliers tout en verre - parfait!*”.

El vidrio, por lo tanto, *informa* completamente al edificio. La transparencia vertical del vacío de las escaleras, inundada por la luz suave refractada por el pavés, se acompaña de la transparencia horizontal que cruza transversalmente el edificio sobre el eje del hall. El ventanal de la entrada se confronta con la pared de pavés del lado opuesto, que se desmaterializa en luz difusa: el vestíbulo de entrada parece abierto por dos lados y cerrado solo en los laterales por las paredes opacas, emergen los pilares, separados de las paredes y visibles solo aquí tan numerosos, no incorporados en la estructura²³.

Pareciera casi volver a proponerse en este interior la idea del edificio separado del suelo, sobre *pilotis*, en contraste con el sólido que, de hecho, se confronta con la calle. Le Corbusier trabaja inspirándose en su mundo pictórico y escultórico para la construcción de la *escena fija* de la calle, y para definir una alternativa a la dramática situación de la *rue corridor* de la ciudad tradicional sobre la cual polémicamente razona desde hace tiempo.

Como se ha expresado anteriormente, el basamento es un sólido que se extiende hacia la calle, del cual emergen y al mismo tiempo se excavan las figuras semicúbicas de los portales; los balcones que marcan el ritmo horizontal de los pisos están configurados como largos paralelepípedos opacos²⁴.

Todas estas figuras se destacan contra el fondo del *pan de verre*, en una dialéctica entre opacidad y transparencia, entre volumen y plano, entre la figura y el fondo, en analogía con las composiciones pictóricas de los cuadros puristas que al mismo tiempo realizaba, y según una estrategia compositiva siempre legible en filigrana en toda su obra.

En este sentido, Robert Slutzky lee los bocetos de las propuestas urbanas para París, donde “el



Immeuble Clarté, Ginebra 1930-1932. Collage digital del autor.

Louvre, la torre de Saint Jacques y Notre Dame, que se destacan en el marco de París, funcionan como las naranjas, las pipas, los platos de una naturaleza muerta cubista” (Slutzky, 1980: 43), comparándolos con la disposición de los elementos en la *Cité de Refuge*.

De hecho, incluso en el edificio parisino, como en el Clarté, la secuencia de entrada consiste en una “pequeña colección de volúmenes arquitectónicos” (Colquhoun, 1989: 126) dispuestos sobre el plano acristalado vertical que definen, compuesto por momentos sucesivos y enfatizado por la escala *manierista* de su tamaño, el camino ritual y narrativo de la recepción: el cubo-portal, el cilindro con las cuatro columnas, el paralelepípedo-atrío.

El diseño y la construcción del edificio tienen lugar casi simultáneamente con el proyecto de Ginebra²⁵, tanto que en el artículo sobre la *Cité de Refuge*, “*Des maisons de verre*”, publicado en el

número monográfico sobre Le Corbusier de la *Architecture d’aujourd’hui* de 1933 (Lhote, 1933-1934), acompañan el texto las fotografías del *Immeuble Clarté*, en un entrelazado emblemático que confirma la afinidad y la cercanía entre las dos grandes arquitecturas, las cuales buscan una respuesta a la cuestión de la relación entre el espacio público y el espacio privado, la construcción de la calle moderna y la definición de interiores arquitectónicos y urbanos en la casa y la ciudad●

NOTAS

1 - Sobre estos temas véase la voz “Umbrales urbanos” (“Soglie urbane”), de mi propia autoría en Giani (2017).

2 - Otro paradigma lecorbuseriano que aborda estos temas a fines de los años cuarenta es la Casa Curutchet, en La Plata: sobre este proyecto, véase Martinelli (2017).

3 - Para un retrato sintético de Edmond Wanner, véase Sumi (1980).

4 - Pero también más adelante: “El gran tema de hoy puede enunciarse: la gran industria toma posesión del edificio. ESTA ES LA APELACIÓN QUE HACEMOS A LA GRAN INDUSTRIA, EN ESTE MOMENTO DE CRISIS” (Le Corbusier, 1935: 110).

5 - Sobre la construcción en seco del Clarté, véase en particular: Sumi (1987; 1989a; 1989b).

6 - En una carta de Wanner a Le Corbusier que data del 26 de abril de 1930, expresa: “Recibí su esquema cuya idea es aceptable pero no perfecta. De hecho, hay tres defectos principales:

- 1) Orientación [...]
- 2) Corredores: a pesar de los dos jardines que planea para la iluminación de los corredores, ninguno de ellos por unos 12 metros no está iluminado. Ciertamente es bastante aburrido, y dado que la disposición del terreno no nos permite examinar un caso general, más bien nos lleva a resolver un caso particular, ¿no

sería mejor tratarlo solo como tal, obteniendo las máximas ventajas?”.

3) “Los apartamentos son demasiado grandes; de hecho, en los apartamentos que ha planeado, más de 200 m2 habitables por cada uno, es demasiado para el público que podemos esperar en este barrio. Por lo tanto, le envío un resumen de mi ideación sobre el cual se debe desarrollar el estudio. Los edificios constarían de 18 tramos de 2,75 m de ancho y ambos pisos se podrían dividir en 5 departamentos de dos plantas y cuatro departamentos de una sola planta” (Sumi, 1980: 42).

7 - Esta tecnología se aplicó simultáneamente al Clarté y en la obra de la *Maschinenhalle* del ETH Zurich (Courtiau, 1982).

8 - La tipología estructural, por lo tanto, ya se había definido, incluso antes del proyecto arquitectónico.

9 - “Pero su insistencia de que las losas y pilares del sistema *Dom-ino* fueran *perfectamente lisas*, a pesar de los problemas prácticos que planteaba este requisito, muestra claramente que su objetivo principal era la creación de unidades puras y abstractas: el pilar ideal y la losa ideal” (Turner, 1977 [2001: 215]).

10 - La objeción de Wanner a este elemento estaba relacionada con el hecho de que cerca del área del proyecto no faltaban áreas verdes, por lo que no encontraba el sentido de equipar los apartamentos con jardines.

11 - La empresa de Wanner desde 1927 fue responsable de la realización de paneles de vidrio para fachadas y de ventanas deslizantes sobre bolillas niqueladas. Wanner es también el proveedor de las ventanas corredizas para el Pabellón suizo, el mismo modelo que las utilizadas para el Clarté, y de las puertas giratorias del apartamento de Le Corbusier en el edificio de la *rue Nungesser et Coli* en París.

12 - En una carta a Le Corbusier del 9 de julio de 1930, Wanner dice: “De esta manera, cada piso tendrá solo dos grandes subdivisiones, una de 1.15 m y la otra de 1.65 m, en lugar de los cuatro elementos del primer sistema”.

13 - Véase la Carta de Wanner a Le Corbusier del 11 de octubre de 1930 (FLC).

14 - En el área de Villereuse, la altura máxima

permitida a la cornisa era de 21 metros, y una altura total máxima de 29.50 metros. Más allá de la línea de 21 metros, la forma del edificio debía incluirse en un círculo con un radio máximo de 8.50 metros.

15 - “El promotor del edificio, el Sr. Edmond Wanner [sic], tuvo la sabiduría de imponer a todos sus inquilinos el tipo de toldo para garantizar la apariencia de unidad de la fachada”. Extracto de “*Construction de l’Immeuble Clarté a Geneve*”, nota escrita a máquina por Le Corbusier (FLC).

16 - Es el propio Le Corbusier quien escribe : “Las fachadas no son más que membranas livianas, porque están libres de necesidades estructurales” (Le Corbusier, 1929: 128).

17 - Continúa: “Su coronación no estaría sujeta a la regulación de las alturas: en la terraza de la azotea habría jardines”. Extracto del artículo de Le Corbusier y Pierre Jeanneret titulado “*La maison de verre. Immeuble Clarté*”, en *L’Arte en Suisse*, abril-mayo de 1933 (Courtiau, 1982: 26).

18 - Además, las mismas *Unités* realizadas pueden considerarse *fragmentos* de edificios mucho más grandes, como lo denuncia el muro ciego que cierra una de las cabeceras.

19 - Sobre *Cité de Refuge* véase en particular Taylor (1979).

20 - “El motivo del portal fuera de escala es familiar; Miguel Ángel lo empleó en el ábside de S. Pedro; con diferentes elementos Le Corbusier lo empleó en la *Cité de Refuge*. Los ábsides de San Pedro alternan tramos grandes y pequeños, logrando intensidad y elegancia insuperables en el movimiento de las masas y en la dramática definición del plano. Estos son de una perfección más allá de lo ordinario; y, a la par de los vacíos fuera de escala de las ventanas y nichos que se abren en los tramos mayores” (Rowe, 1976 [1990: 52]).

21 - Continúa: “Y como en S. Pedro, en esta intrincada y monumental ideación, no hay descanso y satisfacción sin equívocos para el ojo. La inquietud es total, y si en esta concepción mecanicista no hay nada que pueda reemplazar la poesía enteramente humana del siglo XVI, existe, sin embargo, una delicadeza salvaje que hace comprensible el *éloge* de Le Corbusier por

Miguel Ángel y S. Pedro” (Rowe, 1976 [1990: 52]).

22 - “Dibujo a un hombre cualquiera. Lo hago entrar a una casa; descubrir un cierto tamaño, una cierta forma de las habitaciones y, sobre todo, una cierta cantidad de luz desde las ventanas o desde la pared de vidrio. Más adelante, percibe otra fuente de luz; más adelante aún, un torrente de luz y una penumbra repentina, etc. Estos volúmenes sucesivos e iluminados de diverso modo se respiran; están animados por la respiración. Siempre me ha gustado recordar la sección de la Mezquita de Brousse, que es una obra maestra de ritmo por volumen y luz” (Le Corbusier, 1930 [1979: 151-152]).

23 - Solo en los apartamentos más grandes aparece un pilar aislado en las habitaciones.

24 - Como ya se mencionó, en una fase preparatoria del proyecto, los balcones deberían haber estado revestidos de piedra como el basamento: de esta forma el contraste entre los sólidos, todos del mismo material, y el fondo acristalado se acentuarían aún más.

25 - El proyecto de la *Cité de Refuge* fue desarrollado a partir de junio de 1929, el edificio fue inaugurado en diciembre de 1933; el Clarté se proyecta desde los primeros meses de 1930, la obra se lleva a cabo desde junio de 1931 hasta julio de 1932.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

·ALLEN BROOKS, H. Allen. 1985. “Jeanneret e Sitte: le prime idee di Le Corbusier sulla costruzione della città”, *Casabella* 514.

·BECCARIA, Gian Luigi, ed. 1994. *Dizionario di linguistica e di filosofia, metrica, retorica* (Torino: Einaudi).

·BELLINELLI, Luca, ed. 1999. *La costruzione dell’Immeuble Clarté* (Mendrisio: Accademia di architettura dell’Università della Svizzera Italiana).

·BIRAGHI, Marco. 1992. *Porta multifrons* (Palermo: Sellerio).

·BRULHART, Armand. 1987. “Villereuse et Rive Droite. Le Corbusier urbaniste” en *Le Corbusier á Genève 1922-1932. Projects and realizations*, ed. Isabelle Charollais y André Ducret (Lausanne: Payot).

·COLQUHOUN, Alan. 1989. “Grands Travaux”, en

Sulle tracce di Le Corbusier, ed. Carlo Palazzolo e Riccardo Vio (Venezia: Arsenale Editrice).

·COURTIAU, Catherine. 1982. *L’Immeuble Clarté Genève. Le Corbusier-1931/32* (Berne: Société d’Histoire de l’Art en Suisse).

·FORSTER, Kurt W. 1979. “Antiquity and Modernity in the La Roche-Jeanneret Houses of 1923”, *Oppositions* 15-16.

·GANI, Esther. 2017. *Sconfinamenti. Opere di Le Corbusier allo IUAV di Venezia* (Crocetta del Montello: Antiga Edizioni).

·HÉNARD, Eugene. 1972. *Alle origini dell’urbanistica: la costruzione della metropoli*, ed. Donatella Calabi y Marino Folin (Padova: Marsilio Editori).

·HÉNARD, Eugene. 1982. *Études sur les transformations de Paris et autres écrits sur l’urbanisme* (París: L’Équerre).

·LE CORBUSIER. 1923. *Vers une architecture* (París: Crès). Ed. italiana Verso una architettura, ed. Pierluigi Cerri, Pierluigi Micolin (Milano: Longanesi, 1984).

·LE CORBUSIER. 1925. *Urbanisme* (París: Crès). Ed. Italiana *Urbanistica* (Milano: Il Saggiatore, 1974).

·LE CORBUSIER. 1930. *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme* (París: Crés). Ed. italiana Precisazioni sullo stato attuale dell’architettura e dell’urbanistica, ed. Francesco Tentori (Bari-Roma: Laterza, 1979).

·LE CORBUSIER. 1929. *Œuvre complète, volume 1, 1910-1929* (Zurich: Les Editions D’architecture).

·LE CORBUSIER. 1935. *Œuvre complète, volume 2, 1929-1934* (Zurich: Les Editions D’architecture).

·LE CORBUSIER. 1946. *Œuvre complète, volume 4, 1938-1946* (Zurich: Les Editions D’architecture).

·LE CORBUSIER. 1960. *Le Corbusier 1910-1960* (Zurich: Girsberger).

·LHOTE, René. 1933-1934. “Des maisons de verre”, *L’Architecture d’aujourd’hui* 10.

·MARTINELLI, Patrizio M. 2017. “La soglia fra casa e città: Le Corbusier e il paradigma Casa Curutchet”, en *L’architettura della villa moderna. Volume secondo. Gli anni delle utopie realizzate 1941-1980*, ed. Antonello Boschi y Luca Lanini (Macerata: Quodlibet).

·ROWE, Colin. 1976. *The mathematics of the ideal villa and other essays* (Cambridge, MA: The MIT Press). Ed. italiana La matematica della villa ideale e altri scritti

(Bologna: Zanichelli 1990).

·SCULLY, Vincent. 1987. “Le Corbusier, 1922-65” en *Le Corbusier 1887-1965*, ed. H. Allen Brooks (Princeton: Princeton University Press) Ed. italiana Le Corbusier 1887-1967 (Milano: Electa, 1993)

·SLUTZKY, Robert. 1980. “Aqueous Humor”, *Oppositions* 19-20.

·SUMI, Christian. 1980. “Il progetto Wanner”, *Rassegna* 3.

·SUMI, Christian. 1987. “L’Immeuble Clarté et la conception de la ‘maison à sec’ ”, en *Le Corbusier á Genève 1922-1932. Projects and realizations*, ed. Isabelle Charollais, André Ducret (Lausanne: Payot).

·SUMI, Christian. 1989a. *Immeuble Clarté Genf 1932: von Le Corbusier & Pierre Jeanneret* (Zurich: Institut fur Geschichte und Theorie der Architektur).

·SUMI, Christian. 1989b. “L’Immeuble Clarté”, en *Sulle tracce di Le Corbusier*, ed. Carlo Palazzolo, Riccardo Vio (Venezia: Arsenale Editrice).

·TAYLOR, Brian Brace. 1979. *La Cité de Refuge di Le Corbusier: 1929/33* (Roma: Officina).



·TURNER, Paul Vernable. 1977. *The Education of Le Corbusier* (New York: Garland Publishing).

·TURNER, Paul Vernable. 2001. *La formazione di Le Corbusier. Idealismo e Movimento moderno* (Milano: Jaca Book).

Sección epistolario

Wanner, Edmond (20 de febrero de 1928). [Carta a Le Corbusier], Fundación Le Corbusier, París.

Wanner, Edmond (26 de abril de 1930). [Carta a Le Corbusier], Fundación Le Corbusier, París.

Wanner, Edmond (9 de julio de 1939). [Carta a Le Corbusier], Fundación Le Corbusier, París.

Wanner, Edmond (11 de octubre de 1930). [Carta a Le Corbusier], Fundación Le Corbusier, París.

Wanner, Edmond (27 de febrero de 1931). [Carta a Le Corbusier], Fundación Le Corbusier, París.

Le Corbusier (12 febrero 1931). [Carta a Edmond Wanner], Fundación Le Corbusier, París.

Le Corbusier (9 marzo de 1931). [Carta a Edmond Wanner], Fundación Le Corbusier, París.

Traducción al castellano: Dr. Arq. Gustavo Carabajal.

Patrizio M. Martinelli. Arquitecto y Doctor en Composición Arquitectónica en el IUAV de Venecia, después de investigar y enseñar en Venecia y Münster, desde 2017 es *Assistant Professor* en la Universidad de Miami, Oxford (EE. UU.). Su investigación se refiere a la fachada como lugar e interior arquitectónico, el interior doméstico, la reutilización adaptada y la regeneración arquitectónica y urbana. martinpm@miamioh.edu

»

Candia, C. (2018). El arte del simulacro. Le Corbusier y la fotografía. *A&P Continuidad* (8), 106-115.



El Arte del Simulacro

Le Corbusier y la fotografía

Carlos Candia

Español

El presente artículo propone trazar correlaciones entre los textos teóricos iniciales de Le Corbusier y la elección de fotografías de las primeras casas que construyó, poco tiempo después de publicar esos escritos. Esta selección es la que Le Corbusier realizó para sus obras completas. Pretendemos demostrar que las imágenes por las que optó y la forma en que fueron manipuladas tienen una clara intención, que es reforzar los postulados expuestos en aquellos textos y que esas fotos fueron editadas para terminar de afirmar esas proposiciones.

Palabras clave: Le Corbusier, fotografía, arquitectura moderna, teoría

Recibido: 26 de febrero de 2018

Aceptado: 16 de abril de 2018

English

This article aims to establish correlations between Le Corbusier's early theoretical texts and the choice of photographs of the first houses he built shortly after the publication of such writings. This is the selection that Le Corbusier made for the book compiling his complete work. We try to demonstrate that the images he chose and the way in which they were manipulated had a clear purpose: the reinforcement of the principles he set forth in the texts; the photographs were edited in order to reaffirm such principles.

Key words: Le Corbusier, photography, modern architecture, theory

La fotografía es inmediatamente asociada al registro *objetivo* de hechos y cosas, o al menos a cierta pretendida objetividad. Cuando Marc Sheps escribe sobre sus orígenes, dice que “la fotografía convertía en realidad [...] la capacidad de crear un mundo ilusorio tan convincente como el mundo real mismo”, haciendo referencia a que el producto de esta nueva tecnología era, también, “un reflejo del mundo real”, y que tenía el valor de un archivo visual, una forma de *fixar el pasado*. Finalmente advierte que, al menos en un primer momento, “la fotografía parecía no transfigurar la realidad” (Sheps, 2005: 4).

Sin embargo, un repaso por la historia de esta disciplina nos demuestra que recortes, retoques, encuadres intencionados, iluminaciones dramáticas o difusas y otros métodos, son capaces de alterar esa noción de objetividad. En efecto, estos fueron usados con frecuencia, al menos desde alrededor de 1850, a poco más

de 10 años de inventada la fotografía y mucho antes de la existencia de las técnicas de edición digital con las que contamos hoy en día. Paul Valéry (1939 [2011: 65]), en un discurso pronunciado en París en 1939 con objeto de conmemorar el centenario de la fotografía, nos cuenta que esta disciplina nos acostumbró a ver lo que debemos ver y a ignorar todo lo que no tiene existencia. Pero también este intelectual francés nos alerta sobre la apropiación que la fotografía hace de ciertos vicios discursivos, como la facilidad y la prolijidad, cuestión que desemboca inevitablemente en la *mentira*, esa especialidad de la palabra.

» Artificios

En este sentido, el artificio parece haber estado siempre presente en la fotografía. Por ejemplo, los retratos de fines del siglo XIX eran profusamente retocados. Esas imágenes de mejillas y labios coloreados a mano, con poses forzadas

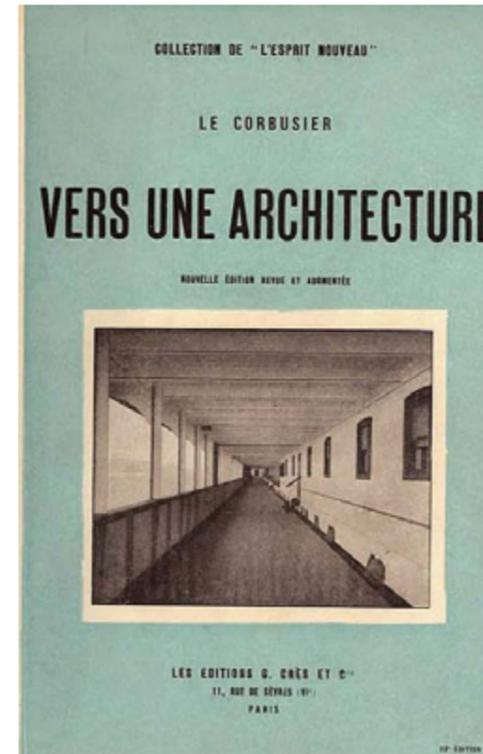
sobre fondos que combinaban columnas dóricas de cartón, pesadas cortinas de terciopelo (que intuimos rojas) y hojas de palmera, en extraño conjunto acaso preanunciando al surrealismo, no hacen sino hablarnos del más puro simulacro. En aquellos primeros estudios fotográficos encontrábamos pequeños piratas, falsos marineros y dudosas damas antiguas que terminaron habitando los pesados álbumes de fotos de muchos hogares burgueses finiseculares. Las fotografías de espectros, fantasmas y aparecidos también fueron muy populares en las últimas décadas del 1800. Estas fotos apelaron a la indudable capacidad de engaño de ciertos fenómenos ópticos, a los “asombros que el ojo acepta” sobre los que nos advierte Valéry en su discurso (1939 [2011: 65]). Pero probablemente los casos más paradigmáticos sean los referidos a otros usos de esta herramienta de comunicación y propaganda. Un buen ejemplo es Stalin borrando de las fotos



Agustí Centelles Valencia. Guardias de asalto en la calle Diputació, Barcelona. Imagen completa. | Agustí Centelles Valencia. Guardias de asalto en la calle Diputació, Barcelona. Imagen editada. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guardias-asalto-calle-diputacio-barcelona>.

oficiales (y de la faz del planeta) a sus opositores y enemigos internos, como narra David King en su libro *The Commissar Vanishes* (1997). Del mismo modo, muchos otros líderes políticos como Hitler, Mussolini o Franco tampoco fueron ajenos a esas estrategias, intentando agigantar sus figuras, compitiendo entre ellos en grandeza y majestad y, sin dudas, en patetismo, a través de fotografías retocadas convenientemente. Otro caso ejemplar es una fotografía tomada por Agustí Centelles en la guerra civil española¹. En ella, un grupo de milicianos republicanos resiste el ataque de invisibles enemigos que el autor no incluye en el cuadro. Los improvisados combatientes se protegen detrás de los cadáveres de varios caballos a modo de barricada, mientras apuntan con sus fusiles en una dirección precisa. El recorte elegido por el autor para difundir la foto, deja afuera del encuadre a otro personaje que sí está en la imagen original, un civil empuñando un arma corta que probablemente, a criterio del editor, le reste dramatismo a la escena. Pero sin dudas no hace más que abrir múltiples interrogantes sobre esos acontecimientos.

La arquitectura no fue ajena a estos avatares y la fotografía sirvió, desde un principio, para dejar testimonio de su naturaleza. Ya en la década de 1890, eran muy conocidas entre arquitectos y profesionales de la construcción, gruesas carpetas y revistas periódicas que difundían las actividades de la disciplina a través de excelentes fotografías. Los edificios, fieles a su condición inmueble, fueron modelos ideales a los que no había que enseñar que no se movieran para lograr buenas tomas con las largas exposiciones que indicaban los medios disponibles. Solo se trataba de esperar la luz propicia para tomar las imágenes y elegir los ángulos y los encuadres con inteligencia y sensibilidad. Usualmente, esas fotos se retocaban borrando parte del entorno que pudiera distraer la contemplación del objeto en cuestión. Estos recursos también fueron usados para validar ciertas construcciones historiográficas

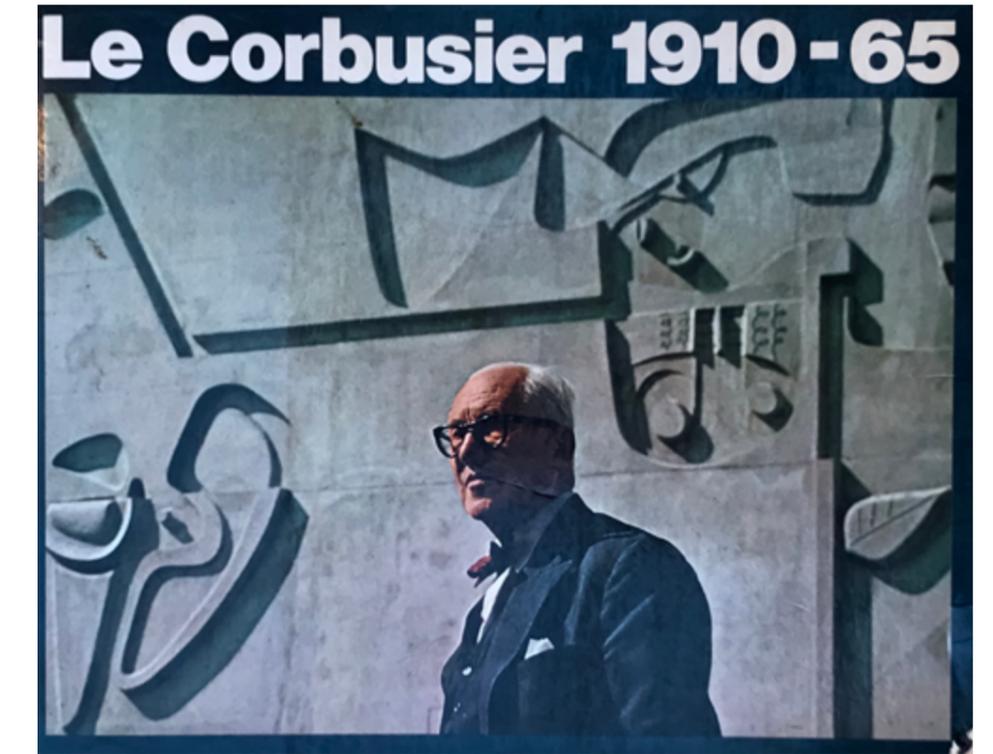


Portada original de *Vers une architecture*. | Portada del libro *Le Corbusier, 1910-1965* (Boesiger y Girsberger, 1971).

que terminaron dando sustento a muchas de las teorizaciones sobre la arquitectura moderna, sobre todo en las décadas de 1920 y 1930.

» El caso del arquitecto suizo

Para tratar de entender la relación entre Le Corbusier, sus teorías y la fotografía, hemos focalizado en las elegidas por él mismo para el libro *Le Corbusier, 1910 - 1965*, de Boesiger y Girsberger, editado por Gustavo Gili en el año 2001. El libro, publicado originalmente en 1971, reúne los tomos realizados entre 1930 y 1970 supervisados por el mismísimo maestro suizo. Nos referimos en particular a las fotografías tomadas a las viviendas construidas durante las primeras dos décadas de su larga vida profesional, que son las más claramente concebidas como combinaciones de volúmenes puros: prismas, cilindros y cubos.



En efecto, Le Corbusier solía usar la fotografía como testimonio de su producción (como muchos otros arquitectos) pero, hábil publicista de sí mismo, utilizó esas imágenes para reforzar su labor teórica. Porque la producción de este arquitecto no estaría completa sin la inclusión de sus escritos como parte inseparable de sus obras. Los libros que escribió, que fueron muchos y en general gozaron de gran difusión, poseen un tono enfático, autosuficiente y rimbombante; en ellos expone sus ideas con elocuencia. En estos libros, las fotos funcionan como un complemento indispensable de la escritura. Entre ellas, se pueden hallar algunas de su autoría, otras tomadas por encargo (en general por grandes fotógrafos), o bien directamente sacadas de otras publicaciones. En el texto "Fotografía y objetividad. Silos y elevadores en el rappel à MM. les architectes", Horacio Torrent (2009)

se ocupa de estudiar en profundidad este tema en el libro más famoso de Le Corbusier: *Hacia una arquitectura*.

»Al principio fue *Hacia una arquitectura*

Un joven Le Corbusier define a la arquitectura como "el juego correcto, sabio y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz" (1923 [1978:16]). A este axioma lo encontramos abriendo las famosas *Tres advertencias a los señores arquitectos*, textos que fueron incluidos en su libro más conocido, más difundido y, según Reyner Banham, "menos comprendido" (1960 [1965: 217]). Este libro es *Hacia una arquitectura*, el cual fue, editado en 1923, y reúne una serie de ensayos antes publicados junto con Amédée Ozenfant en la revista *L'Esprit Nouveau* durante los años 1920 y 1921, cuando por primera vez Charles-Édouard Jeanneret adopta el seudónimo

que lo hará famoso. En estos ensayos, nos habla de ojos que están hechos para ver las formas bajo la luz y que estas formas son primarias y hermosas debido, justamente, a que pueden apreciarse con claridad. La arquitectura debe emocionar, yendo más allá de cuestiones puramente utilitarias, sin olvidar que en ella debe haber orden y sentido de las relaciones. Esta síntesis es la que concreta a la arquitectura como “[la] pasión [que] hace un drama de las piedras inertes” (Le Corbusier 1923 [1978: 122]).

El problema del volumen es el primero que aparece en el tratado. En el capítulo que abre la parte I del libro (las “Tres advertencias a los señores arquitectos”) propone destinos más serios para la arquitectura que el inútil debate por los estilos. Esta alta misión se satisface porque la arquitectura tiene la posibilidad de ser sublime, porque puede ser objetiva y por su abstracción. Estas serían, según el autor, las cualidades que hacen de esta disciplina un arte capaz de conmover al espíritu, siendo el volumen y la superficie los medios a través de los cuales este arte se manifiesta. Entonces, también la superficie es parte de sus cavilaciones, dedicándole la segunda de las “Tres advertencias”.... Sobre las superficies se encuentran las líneas directrices y acusatrices² que hacen único al volumen que encierran. Es el arquitecto quien “tiene por misión dar vida a las superficies que envuelven los volúmenes”, quien debe “hallar en la división impuesta de las superficies a las acusatrices, las generatrices de la forma”. Estas líneas, por cierto, no son explícitas, sino que se encuentran subyacentes en la disposición de los elementos que componen las fachadas, sobre todo en los vanos, esos “agujeros con frecuencia destructores de la forma” (Le Corbusier 1923 [1978: 25-27]) y en la disposición general de los volúmenes que componen el edificio. El contorno tampoco es ajeno a sus especulaciones teóricas y, según nos cuenta, es lo que define al artista, es decir, la “piedra de toque del arquitecto”. Aunque no incluidas dentro de

las “Tres advertencias”..., sus reflexiones sobre este tema se encuentran dentro del capítulo “Pura creación del espíritu”. Y si las incluimos es porque interpretamos que no se las puede desligar del estudio del volumen y de sus relaciones con la superficie y con la planta. Son el contorno y el perfil, entonces, “puras creaciones del espíritu” (Conrads, 1973: 95) que exigen para su feliz concreción al artista plástico. Porque, para Le Corbusier, la arquitectura es un hecho plástico. Finalmente, la última de las “Tres advertencias”... es la dedicada a la planta (*le plan* en el original en francés, el plan en algunas versiones castellanas). Según la interpretación de Daniela Cattaneo y Jimena Cutruneo (2009), la noción de *le plan* es utilizada en un sentido mucho más amplio que su traducción literal como “el plano”. Más claramente como el rastro de un plan espacial que es lo que termina por coordinar volumen, superficie y contorno. Es esta planta lo que otorga ritmo y armonía a las relaciones entre esos volúmenes. Porque toda estructura se alza desde su base: “Sin plan, no hay grandeza de intención, ni ritmo, ni volumen, ni coherencia” (Le Corbusier, 1923 [1978: 36]). El recorrido también aparece como tema dentro de este capítulo, cuya portada es el dibujo de Martienssen de la Acrópolis donde se indica la forma de aproximarse al Partenón: “Así, el caminar y el ritmo se convierten en conceptos fundamentales. Organizar y ritmar este movimiento será el cometido de la planta” (Cattaneo y Cutruneo, 2009: 90). La corbusierana *promenade architecturale* reconoce a *la marche*, esa tradición tan francesa, como su antecedente inmediato. Le Corbusier introduce una tercera variable que no está presente en aquel recurso del barroco francés: la diferencia de altura, que se debe salvar mediante una rampa para evitar las molestas distracciones a la contemplación que causan el poner la atención en los pies cuando uno sube una escalera³. Sin dudas, debe haber aprendido esto cuando, en su temprana

juventud, visitó la Acrópolis de Atenas y experimentó el modo de acercamiento a un edificio de la calidad del Partenón. Nunca frontal, la manera de ingresar a los templos exigía darles un rodeo para poder contemplarlos desde todos los ángulos.

Cattaneo y Cutruneo advierten que Le Corbusier entiende al espacio cartesiano como extensión: “no hay espacio sin objetos [...] no existe el espacio vacío por sí mismo”. (2009: 84). Heredero de una tradición que podemos rastrear hasta Alberti y que atraviesa al jardín barroco francés y a Choisy, Le Corbusier concibe los espacios (tanto interiores como exteriores, incluso los paisajes *naturales* que tienen como marco a espejos de agua, montañas o bosques) como cubos visuales, con dimensiones (alto, ancho, largo) reconocibles y sensibles.

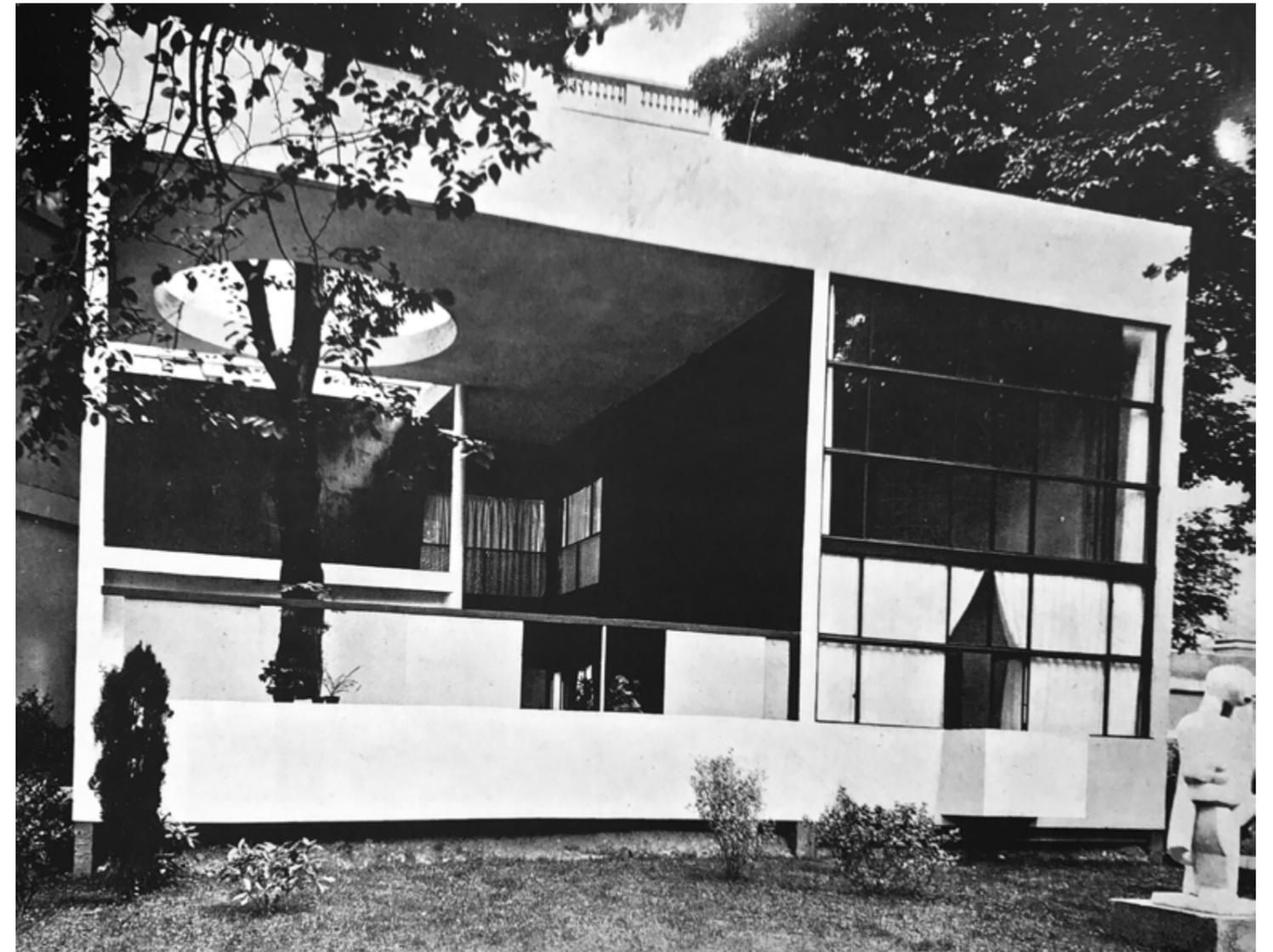
»Las fotos elegidas por el Maestro

Las fotos exteriores

Cuando Le Corbusier elige las fotografías con las cuales va a mostrar sus edificios desde el exterior, lo hace de tal manera que los postulados expuestos aquí arriba se vean claramente reflejados en las imágenes.

En la colección de fotos, todas en riguroso blanco y negro, las luces son intensas y también lo son las sombras, por lo que los volúmenes resultan netos y contundentes. Las formas son precisas, sin ambigüedades, con vocación universalista y esencial, tal como lo enuncian los postulados del Purismo, aquella vanguardia fundada en 1918 por Ozenfant y Jeanneret, que buscaba superar al cubismo mediante el uso de un orden compositivo sostenido en una rigurosa estructura geométrica. De este modo, las imágenes seleccionadas ayudan a erigir el concepto de objetividad, de objeto-tipo, acentuando con claridad las formas primarias con las que Le Corbusier construye sus edificios, sobre todo los datados entre 1920 y mediados de la década del 30.

Los encuadres son audaces, de tal manera que



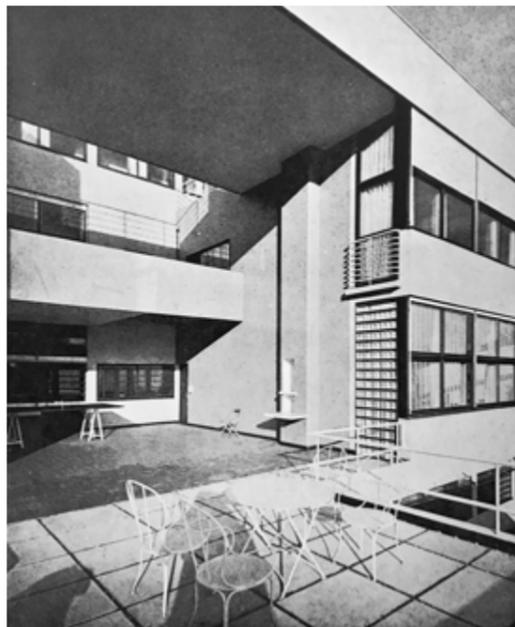
Pabellón L'Esprit Nouveau. París, Francia. (Boesiger y Girsberger, 1971: 27). Digitalización: Arq. Walter Salcedo.

acentúen las fugas y que tornen dinámicas a esas imágenes. Notamos que recuerdan mucho a los croquis de su propia autoría, que conviven con las fotos en las páginas del libro de Boesiger y Girsberger. Pero también coexisten con tomas fotográficas donde se hace patente su deseo por lograr vistas más o menos frontales, para que, de esta forma, tanto la trama reguladora como las proporciones de las fachadas se hagan evidentes.

Incluso en muchas fotografías son más que notables los retoques en blanco o en gris para resaltar las aristas, así como los recortes en los bordes de los edificios para, de este modo, definir con claridad los cuerpos edilicios. Asimismo, los cielos *quemados a blanco* (y el indudable borrado de nubes o copas de árboles que podrían distraer al espectador), funcionan como una base neutra, lisa, casi abstracta, que no hace sino acentuar la

pureza de las líneas y la potencia de los volúmenes, no solo de los edificios en sí, sino también de los elementos que los componen: balcones, aleros, marquesinas y pérgolas, columnas, vigas y *pilotis*, entre otros tantos, subrayando también la noción de que las imágenes están inscriptas en ese *cubo visual* al que nos referíamos antes.

La elección del momento del día en que se realizan las tomas exteriores, tampoco parece haber



Villa en Garches, Garches, Francia. (Boesiger y Girsberger, 1971: 55). Digitalización: Arq. Walter Salcedo. | Terrado, terraza, fachada sur con jardín colgante. Villa en Garches, Garches, Francia. (Boesiger y Girsberger, 1971: 57). Digitalización: Arq. Walter Salcedo.

estado fuera del cuidado del arquitecto. No solo debido a la ausencia de tomas nocturnas, sino también por el tratamiento dramático dado a luces y sombras (y con ello a los volúmenes) para lo cual muchas de las fotos fueron realizadas con el sol en lo alto. También notamos que en casi todas las fotos los paños vidriados resultan opacos, debido a los reflejos del cielo o porque las cortinas que velan el paso de la luz hacia los interiores permanecen cerradas. Esto se traduce en volúmenes claros, definidos por superficies netas y tensas, donde la trama de llenos y vacíos se dibuja sin ambigüedades, pero sin permitirse penetrar en los interiores. Las vistas exteriores, entonces, resultan refractarias a la vida doméstica de los edificios, que será cuidadosamente puesta en escena cuando las fotografías tengan la dirección contraria: desde adentro hacia afuera.

Las interiores

En las fotos, los espacios interiores de estas casas nunca están vacíos. La aparición en las imágenes

de unos pocos muebles y otros objetos estratégicamente ubicados, termina sirviendo como el foco de atención que fuerza las visuales hacia las diagonales de la composición, desviando el eje visual y rompiendo la simetría, cuando la hay. Esto se verifica tanto en el mismo nivel donde ubica la cámara, como hacia abajo o hacia arriba cuando la altura de los locales es múltiple o cuando hay un hueco de una escalera o de una rampa. Así, el espacio, la profundidad, la tercera dimensión se torna visible en la bidimensión del plano del papel fotográfico gracias a esos objetos, en general sillas *Thonet*, sillones de su autoría o asientos para jardines de delicada filigrana metálica. La elección de ese tipo de mueble no es casual, sino que responde a una preocupación que Le Corbusier tuvo, particularmente, durante aquella década de 1920: la creación de objetos puros, estandarizados por la selección de la industria. Según Susan Sontag, “la fotografía no solo es una porción de tiempo, sino de espacio” (1973 [2012: 31]). Si en las fotos el espacio se hace

patente mediante los recursos enunciados antes, la cuarta dimensión, la temporal, aparece sugerida por rastros o huellas dejadas en las casas por sus supuestos habitantes. Una guitarra en un rincón, un sombrero y un par de guantes abandonados al descuido sobre una mesa, un diario y algunos libros junto a una ventana o una tabla de madera y un cuchillo cerca de una cocina, construyen la idea de casa vivida, de un tiempo transcurrido, de un espacio habitado, con un pasado, un presente y un futuro. Como decíamos antes, las fotografías de los edificios desde el exterior, en general resultan en objetos opacos. Pero, de nuevo, como en muchos de sus croquis, las imágenes de los interiores son perforadas por las vistas del entorno circundante. Le Corbusier busca en esa transparencia explícita “un orden espacial más vasto [que] representa una percepción simultánea de diferentes posiciones espaciales” (Kepes 1944 [1976: 114]) y logra que en las tomas veamos desde adentro los jardines, los arbustos, las



Dos casas construidas para la ciudad de Stuttgart en la colonia de Weissenhof, Alemania. (Boesiger y Girsberger, 1971: 51). Digitalización: Arq. Walter Salcedo.

copas de los árboles o el paisaje que rodea los edificios. Incluso en aquellos casos de espacios exteriores con calidad interior (como el jardín de la pequeña casa del lago Lehman o la terraza de la Villa Saboye), las fotos elegidas enmarcan visuales hacia *afuera* en los vanos de los muros que los definen, dejando ver ciertos objetos en los panoramas distantes que disparan las miradas hacia esas direcciones.

Entonces, es notable la diferencia con la selección de fotografías que Alberto Sartoris realiza para su libro *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, publicado en 1932, donde estos mismos recursos y manipulaciones se usan exactamente de modo opuesto: las fotos interiores muestran grandes paños de vidrio opacados por los reflejos o bien retocados, impidiendo

las visuales hacia afuera, para de ese modo reforzar sus propuestas teóricas. En el artículo “Sartoris, la fase mediterránea”, Pía Albertalli y Elina Heredia escriben que “en la colección de fotos, el vidrio ocupa el lugar de un elemento compositivo abstracto, es decir, está liberado de su cualidad de transparencia”, para más adelante aclarar que “en las tomas interiores donde hay una ventana o una superficie vi-



Salón y jardín colgante. Villa Savoie. Poissy, Francia. (Boesiger y Girsberger, 1971: 60). Digitalización: Arq. Walter Salcedo. | Vista del lago. Pequeña villa a orillas del lago Léman. Corseaux, Vevey, Suiza. Fotografía: Madmoiselle Peter. (Boesiger y Girsberger, 1971: 41). Digitalización: Arq. Walter Salcedo.



driada, la percepción del exterior aparece atenuada o fuera de foco desvirtuando la propiedad de ver a través del vidrio” (Albertalli y Heredia, 2011: 180).

»A modo de conclusión

A la aparición intencionada en las fotografías de estos objetos a los que referíamos más arriba (donde se incluyen, por ejemplo, aquellas sillas Thonet) podríamos relacionarla con la idea de *punctum* que propone Roland Barthes (1980) en su libro *La cámara lúcida*. Barthes habla, entonces, del “elemento [...] que sale de la fotografía y viene a punzarme” y define al *punctum* como “ese azar que el ella [en la fotografía] me despunta [...] me lastima, me punza” (1980 [1997: 65]). En las fotos cuidadosamente puestas en escena por Le Corbusier, aun cuando el azar y lo fortuito le son ajenos, el cometido de estos elementos sigue siendo el mismo. En particular, hay una foto del jardín de la casa del lago Lehman donde vemos un barquito a través del vano del muro que lo limita. Este pequeño barco, tan evidente-

mente retocado, casi pintado sobre la fotografía, funciona exactamente así: es el elemento que nos pincha los ojos, es lo que nos obliga a mirar hacia ese horizonte ficticio. Entonces, gracias a ese recurso, lo que termina por perforar esos muros de piedra, esos tabiques de hormigón, es nuestra mirada.

De esta manera, en las fotografías que nos ocupan, la elección de los encuadres y de las intensidades de luces y sombras, la aparición de ciertas técnicas como recortes, borrados y retoques, y de otros objetos, acaso extra arquitectónicos, tienen la clara intención de demostrar los postulados teóricos que sostuvieron la producción de Le Corbusier durante los primeros años de su carrera. Aun cuando esas imágenes demuestren que muchas veces (volviendo a Paul Valéry) no se ve *lo que es*, sino lo que el autor *quiere que se vea* ●

NOTAS

1 - El autor agradece al arq. Luis Vignoli, que le hizo conocer la foto de Agustí Centelles.

2 - En algunas ediciones, esta palabra fue traducida como *generatrices*.

3 - Ver el artículo de Joseph Quetglas “*Promenade Architecturale*”, <https://es.scribd.com/document/62736992/QUETGLAS-Promenade-Architecturale> (Consulta: 7 de mayo 2018).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTALLI, Pía y HEREDIA, Elina. 2011. “Sartoris, la fase mediterránea”, en *Materiales de la Arquitectura Moderna. Cuatro libros*, comp. Ana María Rigotti y Silvia Pampinella. (Rosario: UNR Editora, A&P Ediciones).
- BANHAM, Reyner. 1960. *Theory and Design in the First machine Age* (London: The Architectural Press). Trad. Española por Luis Fabricant, Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina (Buenos Aires: Nueva Visión, 1965).
- BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire. Notes sur la photographie* (París: Cahiers du Cinema / Gallimard / Seuil). Trad. Española de Joaquim Sala-Sanahuja, La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía (Barcelona: Paidós Ibérica, 1997).
- BOESIGER, Willy y GIRSBERGER, Hans. 1971. *Le*

Corbusier, 1910-1965 (Basel: Birkhauser Verlag Fur Architectur). Trad. castellana de Juan Eduardo Cirlot. *Le Corbusier, 1910-1965* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001).

·CATTANEO, Daniela y CUTRONEO, Jimena. 2009. “El espacio como extensión, reflexiones en torno al tercer *rappel*”, en *Una cosa de vanguardia: Hacia una Arquitectura*, comp. Ana María Rigotti y Silvia Pampinella. (Rosario: UNR Editora, A&P Ediciones).

·CONRADS, Ulrich. 1964. *Programme und Manifeste zur Architektur des 20 Jahrhunderts*. (Frankfurt - Berlin: Verlag Ullstein GmbH). Trad. Española s/d, Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX (Barcelona: Editorial Lumen, 1973).

·LE CORBUSIER. 1923. *Vers une architecture* (París: Éditions Crès). Traducción Española por Josefina Martínez Alinari, Hacia una arquitectura (Buenos Aires: Apóstrofe, 1978).

·KEPES, Gyorgy. 1944. *Lenguaje of visión* (Chicago: Paul Theobald) Trad. Española por Enrique N. Revol, El lenguaje de la visión (Buenos Aires: Ediciones Infi-

nito, 1976).

·KING, David. 1997. *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, (Edinburgh: Canongate Books Ltd)

·SCHEPS, Marc. 1997. “El arte de la fotografía”, en *La fotografía del siglo XX, Museo Ludwig Colonia*. Trad. Española por Pedro Guillermet, (Madrid: Taschen GmbH, 2005).

·SONTAG, Susan. 1973. *On Photography*, (New York: Farrar, Straus and Giroux) Trad. Española por Carlos Gardini, Sobre la fotografía, (Buenos Aires: Debolsillo, 2012)

·TORRENT, Horacio. 2009. “Fotografía y objetividad. Silos y elevadores en el *rappel à MM. les architectes*”, en *Una cosa de vanguardia: Hacia una Arquitectura*, comp. Ana María Rigotti y Silvia Pampinella (Rosario: UNR Editora, A&P Ediciones).

·VALÉRY, Paul. 1939. “En el centenario de la fotografía” Trad. Española por Wolfgang Ergeren, Benjamin, Walter. Breve historia de la fotografía (Madrid: Casimiro Libros, 2011).



Carlos Candia. Arquitecto UNR (2002). Docente de Historia de la Arquitectura, Taller Rigotti (UNR, 2012/ actualidad). Docente de Taller de Fotografía aplicada a la Arquitectura (UNR, 2017). Colaborador en los espacios curriculares Introducción a la Arquitectura, Taller Rois (UNR, 2011) y de Cine, Ciudad y Arquitectura (UNR, 2011/12). Docente de Historia de la Arquitectura y Proyecto I (UAI, 2010/12). Columnista de arquitectura en “Más Tarde que Nunca” FM Radio Universidad de Rosario (2010/12) y en “Visión Arquitectura”, Canal 5 de Rosario (2016/17). Ha publicado artículos en libros y revistas en el país y en España y en los sitios web Plataforma Arquitectura y Habitar. carlosmcandia@yahoo.com

»

Galimberti, C. I., Rosado, J. L. (2018). Le Corbusier en Weissenhofsiedlung. Reflexiones en torno a la ciudad, la arquitectura y el habitar. *A&P Continuidad* (8), pp. 116-127.



Le Corbusier en Weissenhofsiedlung

Reflexiones en torno a la ciudad, la arquitectura y el habitar

Cecilia Inés Galimberti y José Luis Rosado

Recibido: 10 de abril de 2018

Aceptado: 10 de junio de 2018

Español

A 90 años de la *Weissenhofsiedlung*, aquel icónico barrio y exposición de vivienda de 1927, el presente artículo indaga en torno a las ideas y propuestas de dicha exhibición, como también en su rol como nodo clave en la formación del llamado Movimiento Moderno, en especial en torno al papel desempeñado por Le Corbusier. Nos proponemos revisar el proyecto, el complejo proceso de su gestación, los debates y críticas que suscita tanto al momento de su exposición, como durante el proceso de transformación que atraviesa el conjunto a través de los años, y el tratamiento que ha recibido en la historiografía del urbanismo y la arquitectura. Finalmente, reflexionamos sobre su estado actual y sobre las posibles *líneas de fuga* que posibilita revisitarlo, en especial como disparador para repensar nuestras ciudades y arquitecturas contemporáneas.

Palabras clave: *Weissenhofsiedlung*, Le Corbusier, Mies van der Rohe, urbanismo moderno, arquitectura moderna

English

After 90 years of *Weissenhofsiedlung* –the iconic neighbourhood and housing exhibition held in 1927– this article proposes to deal with its ideas and proposals as well as its core influence on the shaping of the so-called Modern Movement taking into account the key role played by Le Corbusier. We attempt to review the project, the complex process of its gestation period, the debates and criticisms it raised when it was introduced and throughout the process of transformation that the movement as a whole experienced over the years. We also address the way in which was approached by both urbanism historiography and architecture. Finally, we reflect on its current state and the possible *vanishing points* that not only enable its reassessment but also serve as a particular means for rethinking our cities and their contemporary architectures.

Key words: *Weissenhofsiedlung*, Le Corbusier, Mies van der Rohe, modern urbanism, modern architecture

La *Weissenhofsiedlung*, localizada en la periferia de Stuttgart, Alemania, se realiza en un entorno particular en el que convergen un importante desarrollo cultural liderado por la *Deutscher Werkbund* (DW), un contexto político-social caracterizado por la fuerte demanda de vivienda en la Alemania de la primera postguerra y una red clave de profesionales y arquitectos europeos (mayormente alemanes, pero también austríacos, holandeses, belgas y franceses) que constituyen los exponentes más característicos de la arquitectura moderna. Sin duda, marca un quiebre radical ante los otros proyectos previos y contemporáneos de *siedlungen*, como los realizados en Frankfurt y Berlín, dado que en este caso se concibe, siguiendo a Benedetto Gravagnuolo (1991 [1998: 381]), como un intencionado “barrio de exposición”, una especie de “manifiesto internacional” de nuevos prototipos diversos de habitación que representan a la nueva arquitectura, con un no-

table carácter experimental. Es así que, si bien se trata de un fragmento de ciudad localizado en la periferia de Stuttgart, resulta un laboratorio de ideas para la arquitectura moderna, demostrativa de los avances y la confluencia de experiencias y propuestas de diversos autores. Se constituye en un evento crucial, de gran importancia dentro del programa de la DW, tanto para la difusión como para la promoción del diseño moderno industrial alemán, aliado con la gestión municipal. Este proyecto urbano es tanto objeto de admiración como de rechazo, de reivindicación como de crítica radical a través de las décadas, desde 1920 hasta la actualidad. Leonardo Benévolo (1960 [1974: 520]) lo presenta como un “barrio de carácter experimental” y enfatiza sobre la “no unitariedad” del conjunto dado que se constituye como una mera “muestra de edificios diferentes, que deben considerarse como otros tantos prototipos”. A su vez, Gravagnuolo remarca que, a pesar de:

su tendencial homologación formal, la *Weissenhofsiedlung* permanece privada de un auténtico carácter urbano: sin tener los requisitos de un verdadero barrio, queda, a fin de cuentas, como un mero escaparate internacional de los nuevos *prototipos habitacionales* o, si se prefiere, una sugestiva *colección de arquitecturas de autor* (Gravagnuolo 1991 [1998: 385]).

Sin embargo, otros autores como Paolo Sica (1978 [1981: 159]) plantea que, si bien el predominio de viviendas reunidas en pequeños grupos ocasiona “una estrecha correlación volumétrica entre las partes del complejo” otorgando “un efecto más pintoresco y libre y a una disposición del tejido viario más convencional”, destaca su “sustancial homogeneidad” tanto “en su inspiración” como “de sus objetivos”. A su vez, Ramón López de Lucio (2013: 90), sostiene

que justamente esta exposición resulta “el primer manifiesto colectivo” de la arquitectura y el urbanismo moderno.

Esta diversidad de opiniones, revela la carga polémica que el barrio presenta desde sus comienzos. Si bien estas son solo algunas de las muchas miradas y debates que ha suscitado este proyecto, consideramos que luego de su 90 aniversario celebrado en 2017, la *Weissenhofsiedlung* aún hoy posibilita nuevas interpretaciones y lecturas, no solo sobre el propio proyecto y su rol en el desarrollo de la arquitectura y el urbanismo del Movimiento Moderno, sino, también para reflexionar sobre nuestras ciudades en el siglo XXI.

» Laboratorio de ideas, exposición demostrativa, barrio urbano

En la gestación del WS se produce una compleja convergencia de intereses, ideas e instituciones. El principal motor de la iniciativa fue sin duda, la *Deutscher Werkbund* (DW), institución fundada en 1907 en Múnich como una alianza entre arquitectos, artesanos, artistas e industriales, que se constituyó prontamente como una fuerza cultural de gran importancia en Alemania. Según plantea el propio programa de la DW:

“El objetivo de la asociación es el ennoblecimiento del trabajo industrial en íntimo contacto y dentro de una colaboración común con los agentes del arte, de la industria y la artesanía, por medio de la educación, la propaganda y las ideas respecto a las cuestiones de su competencia”.

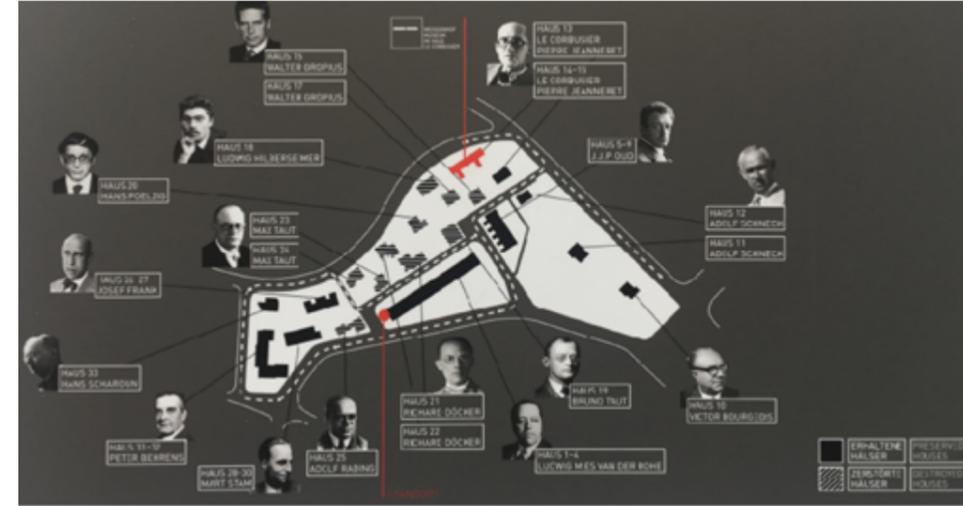
Refiriéndose como “ennoblecimiento de trabajo industrial” tanto a elementos utilitarios cotidianos, como la vivienda individual, los edificios públicos y, sobre todo, al urbanismo (Bruckmann, 1992: 77-78). Se destaca que la DW, tiene gran influencia, con relevantes interven-



Arriba: Propuesta inicial de Mies van der Rohe para *Weissenhofsiedlung*. | Abajo: Propuesta del Departamento de Desarrollo Urbano de Stuttgart. Fuente: Archivo Museum of Modern Art, New York (www.moma.org) y Archivo Museo Weissenhof en Stuttgart.

ciones, como por ejemplo su participación en la creación y difusión de las Normas DIN, la mejora de calidad del diseño industrial alemán, el apoyo a iniciativas educativas orientadas a la integración de arte y técnica. Recordemos que, a su vez, funda nuevas escuelas de artes y oficios, una de las cuales pasará a integrar la *Bauhaus*. Por otra parte, luego de la Primera Guerra Mundial, en Alemania existe un fuerte reclamo para el desarrollo de vivienda pública. Por ejemplo, solo en Stuttgart se registra un déficit de más

de 5.000 unidades de vivienda para familias de medios y bajos ingresos. En este contexto, la *Deutscher Werkbund* persuade al alcalde de esa ciudad para involucrarse en el desarrollo experimental de un conjunto de vivienda pública, en el marco de una exposición de construcción que demuestre que nuevos diseños saludables, prácticos y racionales podían ser construidos de manera eficiente y económica. El lugar seleccionado para el proyecto ya había sido adquirido en 1911 por la municipalidad de



Arriba: Arquitectos seleccionados y proyecto definitivo (en rayado se indican obras destruidas). | Abajo: Folleto publicitario correspondiente a la exposición de Werkbund. Weissenhof, Stuttgart, 1927. Fuente: Archivo Museo Weissenhof en Stuttgart.

Stuttgart con el propósito de construir nuevas viviendas. En 1926, se destinan fondos del programa municipal de vivienda residencial para el desarrollo de la *Weissenhofsiedlung*. Los edificios por construir serían realizados de acuerdo con las propuestas de la DW, serían accesibles al público general durante la exhibición y luego entregados en alquiler.

El director designado para dirigir el emprendimiento, Ludwig Mies van der Rohe, proyecta el *master plan* y propone los nombres de arquitectos a convocar. Desde el inicio, postula la organización del conjunto siguiendo la topografía del sector donde se emplaza, ubicando los edificios más altos en la cima, mientras que

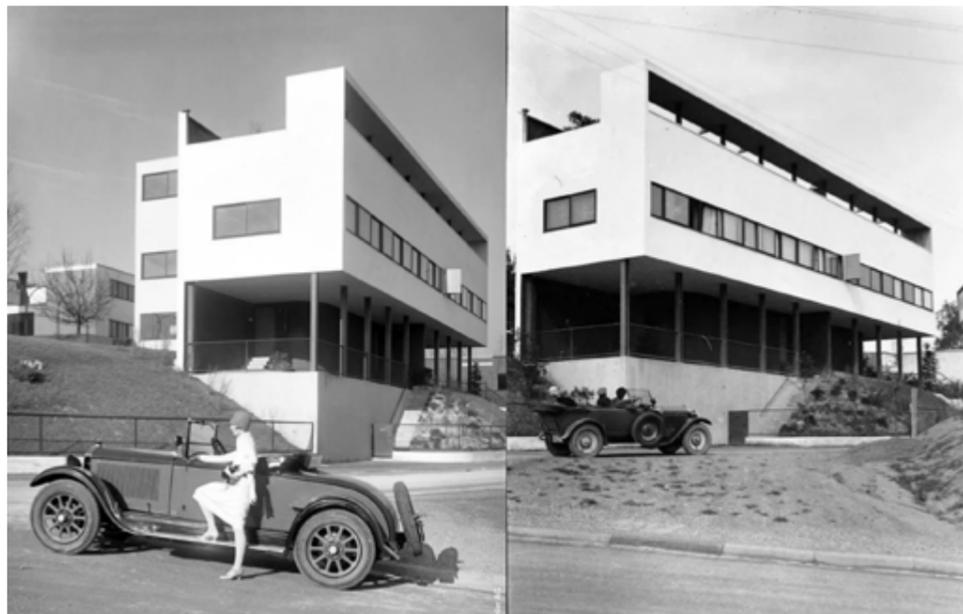
los más bajos se articulan de manera aterrazada sobre la ladera de la colina, con espacios libres entre ellos para posibilitar el asoleamiento y las visuales hacia la ciudad. Sin embargo, también las autoridades locales, a través del Departamento de Desarrollo Urbano, recomiendan un plan general de la disposición de las viviendas, distinto del parcelamiento y relación edificatoria ofrecida por Mies.

Finalmente, el proyecto definitivo atribuido a Mies, difiere de ambas propuestas originales, especialmente debido al desarrollo proyectual y a la libertad de cada arquitecto seleccionado, así como también debido a que prevalecen las viviendas unifamiliares o reunidas en pequeños

grupos, como explica Sica (1978 [1981]), para favorecer la posterior cesión de las construcciones a los particulares, una vez finalizada la exposición. Se trata de un esquema tal vez de compromiso, bastante pintoresco, lejano a las rígidas tiras de algunos *siedlungen* anteriores de Gropius y otros. Un plan algo atípico, considerando que Mies prefiere las soluciones generales y aborrece los casos particulares. Sin duda, este es uno muy particular, fuertemente articulado e indisolublemente adaptado al sitio. Por otro lado, evoca una acrópolis clásica, con sólidos puros ortogonales en una blanca colina sin un plan geométrico evidente en el conjunto¹.

Es importante destacar el breve tiempo dispuesto entre el nombramiento de Mies van der Rohe y la propuesta del *master plan* inicial, en septiembre de 1925; y la inauguración de la exposición en julio de 1927. En menos de dos años, se realiza el trazado general, se seleccionan y se invita a participar a los arquitectos, se realiza cada proyecto individual, se construye y abre sus puertas al público. Justamente, abordar dicho emprendimiento en tan poco tiempo fue una decisión intencionada, a fin de demostrar el éxito de esta nueva arquitectura que presenta métodos de construcción tan innovadores y eficientes, que superando a las técnicas tradicionales.

La elección de los profesionales a intervenir fue compleja e incluyó diversas disputas entre los miembros de la DW, el Departamento de Construcción del Concejo Municipal, grupos políticos y el círculo de arquitectos. Luego de ocho meses de debate se eligieron, de 38 nombres iniciales, los 17 profesionales definitivos que tenían entre 28 y 59 años²: Peter Behrens, Víctor Bourgeois, Richard Döcker, Ludwig Hilberseimer, Mart Stam, Hans Scharoun, J.J.P. Oud, Bruno y Max Taut, Adolf Loos, Adolf Schneck, Adolf Rading, Josef Frank, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Pierre Jeanneret y Le Corbusier. Estos arquitectos si bien contaban con trayectorias diversas y distintas nacionalidades, compartían el interés



Izquierda: Publicidad de Mercedes-Benz 8/38 junto a casa de Le Corbusier en Stuttgart, foto 1928. | Derecha: Foto de casa Le Corbusier por Willy Pragher, 1928. Fuente: mercedes-benz-publicarchive.com y bauhaus-movement.com.

por la búsqueda de una nueva arquitectura. Le Corbusier fue uno de los primeros arquitectos propuestos, dado que Mies pensaba que su inclusión significaría asegurar el éxito internacional de la exhibición. Sin embargo, el departamento de construcción municipal de Stuttgart rechazó inicialmente la incorporación de Le Corbusier por “razones nacionales”, debido a que no consideraban oportuno incluir arquitectos franceses luego de la reciente Primera Guerra Mundial. Sin embargo, después de la vehemente intervención del DW, el concejo municipal accedió a su participación. Ante la invitación de Mies van der Rohe, Le Corbusier prontamente respondió: “J’accepte avec plaisir [Acepto con placer]” (AA.VV., 2014: 45). Le Corbusier, en su viaje a Alemania en 1910 se había contactado ya con grandes figuras de la *Deutscher Werkbund*, como Peter Behrens, Heinrich Tessenow y Mies van der Rohe. Asimismo, siguiendo a Frampton (1980 [2009]), las relaciones que establece con la *Werkbund* le hacen tomar conciencia de los logros de los

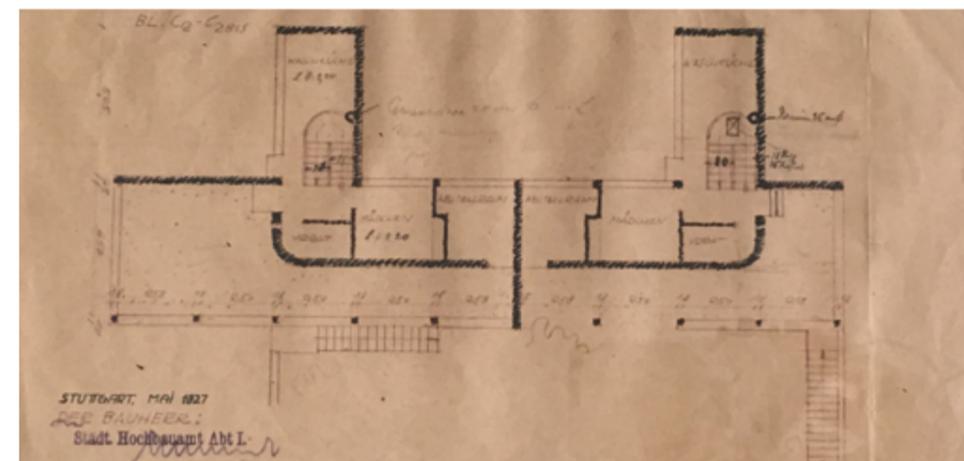
productos de la ingeniería moderna y el rol de la industria, en especial en torno a los barcos, los automóviles y los aviones y la relevancia de la estética de la ingeniería, como también su racionalidad. Por otra parte, la creación de la revista *L’Esprit Nouveau*, en 1920, permitió la difusión de las ideas de un espíritu nuevo en el campo del arte, la cultura y la arquitectura, incluyendo ideas y fragmentos que posteriormente integrarían *Vers une architecture* publicado, en 1923, de manera completa como libro. En este sentido, Le Corbusier no resulta simplemente uno de los 17 arquitectos participantes de la *Weissenhofsiedlung*, sino que su rol es esencial para el desarrollo, éxito, difusión y posterior divulgación de dicho conjunto urbano. En 1926, con sus 39 años, ya resulta un personaje de gran renombre internacional como representante de la arquitectura moderna. Sus propuestas urbanas ya habían sido difundidas a través del proyecto de *La Ville Contemporaine* en 1922 en el Salón de Otoño de París y en 1925 propone el *Plan Voisin* para París. Gran parte de

estas ideas de ciudad/arquitectura también se dan a conocer en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, en especial el prototipo de unidad residencial del inmueble-villa (una de las tipologías de altura y de alta densidad propuestas en la *Ville Contemporaine*). Entre el 23 de julio y el 31 de octubre de 1927 cerca de 500.000 visitantes de diversas partes del mundo recorren la exhibición organizada por la DW bajo el título de “*Die Wohnung*” (“La vivienda”). La *Weissenhofsiedlung* se constituye así, como un nuevo tipo de exhibición de edificación, ya que por primera vez construcciones experimentales fueron posteriormente utilizadas como edificios totalmente funcionales a largo término, presentando prototipos de vivienda para los habitantes de la ciudad moderna: “*The houses of Weissenhofsiedlung with their cubic forms and flat roofs heralded a new era*”. [Las casas de *Weissenhofsiedlung* con sus formas cúbicas y techos planos anunciaban una nueva era] (AA.VV., 2014: 53). La relación con el automóvil como símbolo de modernidad (y de diseño, entre otras cosas) se manifiesta en difundidas imágenes. Es así, que este proyecto urbano se convierte en un laboratorio de ideas sobre la arquitectura y la ciudad. Por primera vez, en escala 1:1 se materializan estas propuestas que sintetizan los postulados del nuevo modo de habitar de la sociedad moderna, a través de nuevas formas y sistemas constructivos basados en la racionalización.

» *Hacia una Arquitectura: entre los materiales y las palabras*

La intervención de LC en *Weissenhofsiedlung* se posiciona como ejemplo clave de su pensamiento y obra, tanto como puesta a prueba de sus ideas sobre la ciudad y la arquitectura, como en un laboratorio de ensayo concreto para exponerlas y difundirlas. Es aquí donde materializa su prototipo más depurado de la

casa *Citröhan*, de su estructura *domino*, de su *máquina de habitar*. Le Corbusier proyecta dos casas³. No es el único que cuenta con dos solares, pero por su ubicación, estos se destacan. Sospechamos que conviene a Mies de la potencia demostrativa de la idea de que la casa moderna puede ser metálica o de hormigón, indistintamente. Son similares, pero no iguales. Es más, podríamos decir que son muy diferentes, pero sus diferencias no son atribuibles a la estructura, parecieran mostrar variantes dentro del marco de los famosos cinco puntos⁴ y adaptarse a diferentes programas, indicando deliberadamente la elasticidad de su planteo. Temas comunes: no al mampuesto grueso, pesado, pegado al suelo, no al sótano insalubre, no a las ventanas verticales y pequeñas, no al techo inclinado que impide el acceso. Los postulados de Le Corbusier se integran aquí en forma convincente en un programa nítido, al servicio de una idea nueva de lo doméstico: el hombre nuevo ha de ser sano, deportista, higiénico, la casa eficiente como máquina. Asimismo, los artefactos que le acompañan deben ser definidos ergonómicamente: *objets-type* estandarizados; el entorno: asegurar aire y sol tanto en el espacio urbano como doméstico. Esto aparece en las dos, si bien en la doble (metálica) las unidades tienen dimensiones mínimas, en tanto la unifamiliar (que es una variante de la *Citröhan*) presenta dimensiones muy generosas, implicando niveles económicos muy diferentes en sus destinatarios. Ninguna idea de revolución por aquí: la villa individual para los ricos, el departamento mínimo para los demás. Terrazas-jardín y planta baja libre para todos. Es curioso que la más interesante sea la doble: al adoptar las dimensiones mínimas, (el llamado *existenzminimum*, tan caro a los alemanes) con los muebles y espacios convertibles del día a la noche, presenta con claridad meridiana su programa. También se expone a las críticas: sus pasillos de 70 cm y sus espacios de dormir



Proyecto de las casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret para *Weissenhofsiedlung*. Fuente: Archivo Museo Weissenhof en Stuttgart.

mínimos son muy atacados. Le Corbusier responde con ironía mordaz, planteando que si lo aceptamos naturalmente en los coches-cama de los trenes y en los camarotes de los barcos ¿por qué no en la casa?

Los dos proyectos intentan presentar tanto una idea de habitar doméstico como una propuesta urbana. Resulta característico en Le Corbusier el pensar en la ciudad cuando proyecta arquitectura y pensar en las células cuando proyecta ciudades. Las dos unidades dejan la planta baja libre para el auto, para el aire, para la expansión de la calle, para la vida social. Es significativo que sean altas y aéreas en el punto más bajo de la colina. Sugieren una ciudad densa pero abierta, con un plano suelo verde y limpio, una ciudad soleada y aireada. La ciudad como megamáquina, compartiendo el mismo ideal que la casa, en otra escala: el hábitat del hombre nuevo.

Asimismo, la fuerza de la materialización de los proyectos se articula con la difusión y la divulgación en diversos idiomas de sus ideas. Justamente, en 1926, el profesor Hans Hildebrandt traduce al alemán y publica en Stuttgart el texto de *Vers une architecture* bajo el título de *Kommende Baukunst*. El libro es presentado en el marco de la mencionada exhibición. En 1927, John Rodker edita en inglés *Towards a New Architecture*.

Más tarde, en 1932 se realiza la muestra de arquitectura en el Museo de Arte Moderno de Nueva York bajo el lema *Arquitectura moderna: exhibición internacional* realizada por los curadores Philip Johnson y Henry-Russel Hitchcock. En la sección principal titulada "Arquitectos modernos" se presentaron trabajos de los "cuatro líderes de la arquitectura moderna" (según los curadores de la muestra): Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe y J. J. P. Oud; los cuatro participantes de la *Weissenhofsiedlung*. A su vez, el catálogo de la exhibición, originalmente publicado como *The International Style, Architecture since 1922 [El estilo interna-*

cional: Arquitectura desde 1922] (1932 [1984]) contribuye a que todo el conjunto de la *Weissenhof*, pero en especial las viviendas realizadas por Le Corbusier y su primo, tengan difusión y trascendencia internacional.

A su vez, Sigfried Giedion, en su libro *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* publicado por la Universidad de Harvard en Estados Unidos (1941), desarrolla su propia interpretación de la exposición de Stuttgart y cita un escrito previo que ya había publicado en 1928 en la revista francesa *Architecture Vivante*:

La exposición ha revelado eficazmente la integración de la arquitectura en la vida cotidiana. A nuestro entender, tiene una importancia extraordinaria, porque ha permitido a la nueva arquitectura escapar de esa atmósfera aséptica del laboratorio de vanguardia, para penetrar en la conciencia de un público más amplio. La nueva arquitectura [...] no puede prescindir realmente de la colaboración activa de las masas. Pero no es menos cierto que no son las masas las que crean los nuevos problemas arquitectónicos. La conciencia, despierta, se encierra en una actitud negativa. Pero las nuevas formas también han trazado su camino en el inconsciente. Esta función fecundadora da sentido, en nuestra opinión, a la exposición de Stuttgart. La colonia Weissenhof marca un doble cambio: el paso de los métodos constructivos artesanales a los métodos industriales, y el paso de un modo de vida a otro (Giedion 1941 [2009: 576]).

Justamente son Le Corbusier y Sigfried Giedion los principales protagonistas de continuar el encuentro y debate de arquitectos internacionales que abogaban hacia una arquitectura moderna. La experiencia de la *Weissenhofsiedlung*

da el puntapié necesario para la creación de los Congresos Internacionales de Arquitectura (CIAM), dado que ambos arquitectos organizan la primera reunión en el castillo de Héléne Mandrot en La Sarraz, Suiza. El primer CIAM se lleva a cabo del 26 al 28 de junio de 1928 y en él se encuentran una gran parte de los arquitectos participantes del reconocido proyecto de Stuttgart. Esta exhibición estrechó fuertemente los lazos entre estos profesionales más allá de las fronteras nacionales.

La continuidad de ideas y de exposiciones a través de los años siguientes, maduran y se fortalecen, en especial en torno a Le Corbusier, quien, en 1933, en el IV CIAM redacta y publica la famosa *Carta de Atenas*. A través de la cual se explicitan los puntos doctrinales que debe cumplir la ciudad funcional a gran escala y, a pesar de que este documento posee un tono general y abstracto, está implícito claramente el modelo urbano anhelado de la gran ciudad, justamente la *Ville Radieuse*. Si bien en el punto 82 se plantea el rol de la edificación en altura para el urbanismo, a fin de recuperar el terreno libre, como explica Gravagnuolo (1991 [1998:396]), "es todo el conjunto de los principios enumerados en los puntos doctrinales lo que remite, implícitamente, al esquema de la ciudad ideal contemporánea trazado por Le Corbusier".

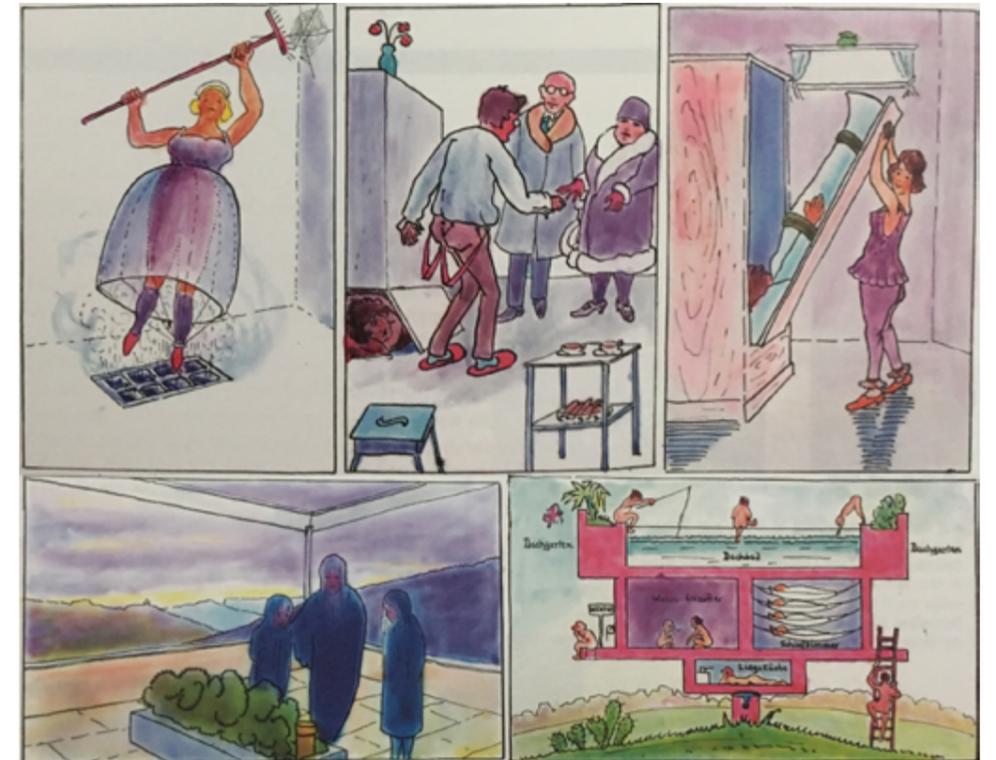
» Debates y críticas: destrucción y preservación

A pesar del éxito de la exposición y su rol fundamental en la construcción de la historia de la arquitectura y el urbanismo modernos, desde el comienzo fue también objeto de fuertes críticas. Este proyecto, ejemplo de la *Neues Bauen*, rápidamente provoca el surgimiento de numerosos detractores contra su fuerte radicalidad. De manera que la vanguardia arquitectónica y las posturas conservadoras abren nuevos frentes de oposición irreconciliables. El *estilo internacional* que trasciende las fronteras de los

países, claramente se enfrenta a las ideologías del nacionalsocialismo. Por lo cual, el nazismo ve a esta arquitectura como una provocación y prontamente refuerza su propaganda en contra, conduciendo al exilio a muchos de los arquitectos de la *Weissenhof*. Por ejemplo, Paul Schmitthenner, uno de los profesores más influyentes de la entonces Universidad Técnica, en 1934 comenta irónicamente sobre las viviendas de Le Corbusier de Stuttgart: "*Rigid thoughtlessness of an ingenious aesthete of taste. This New objectivity has gained international acceptance because it does not matter in what part of the world this building stands*" [Rígido y descuidado resultado de un ingenioso gusto estético. Esta nueva objetividad ha ganado aceptación internacional, porque no importa en qué parte del mundo se encuentra este edificio] y, a su vez, la contrasta con una casa proyectada por él mismo en Stuttgart, sobre una colina, en 1930, y refiriéndose a esta última plantea que corresponde a: "*German bourgeoisie with an intellectual style. Objective in every respect. Buildings of this kind are not suitable for advertising. This house is not a home everywhere for it is not international*" [Burguesía alemana con un estilo intelectual. Es objetiva en todos los sentidos. Los edificios de este tipo no son apropiados para ser publicitados. Esta casa no resulta un hogar en cualquier lugar, no es internacional] (AA.VV, 2014: 71). También se difunden en Alemania en 1927 una serie de caricaturas satirizando las innovaciones propuestas en el conjunto (en especial, ridiculizando a Le Corbusier y a Mies van der Rohe). Es tan fuerte la corriente opositora que el propio Mies van der Rohe en 1927 comenta irónicamente el conflicto entre la vanguardia y la tradición, a través de una postal promocional de la *Weissenhofsiedlung*. El arquitecto modifica los techos planos de las construcciones, incorporando torres, techumbres inclinadas e incluso cúpulas de bulbo sobre la casa de Peter Behrens y agrega el texto manuscrito: "*Estate*



Libro de Paul Schmitthenner (derecha), de 1934, en el cual critica a la casa de Le Corbusier en Weissenhof (izquierda) y pone de ejemplo como arquitectura objetiva alemana a un proyecto realizado por él (centro). Fuente: Archivo Museo Weissenhof en Stuttgart.



Caricaturas que satirizan a las nuevas formas de vida que se difunden en 1927 debido a la exposición de la DW, junto a epígrafes críticos como "¡Le Corbusier es el culpable de todo!" Fuente: Archivo Museo Weissenhof en Stuttgart.



at Weissenhof, what it would be like if means of legal redress were available" [Colonia Weissenhof, como sería si habría disponibles medios legales correctivos] (AA.VV, 2014: 69). Sin embargo, en los años posteriores, este comentario irónico se convierte en realidad. Dado el constante aumento del poder del nazismo, se fortalecen las miradas críticas que menosprecian y desacreditan esta arquitectura, considerando a este conjunto urbano como una provocación. Tan fuerte es el rechazo y la propaganda nacionalsocialista contra esta nueva arquitectura, que muchos de los arquitectos del conjunto deben exiliarse.

En 1933, el alcalde de Stuttgart puesto por el nazismo, Karl Strölin, se refiere a este proyecto como *una mancha* para la ciudad. Rápidamente el fuerte nacionalismo, en el marco de sus campañas publicitarias antivanguardias, difunde un fotomontaje del conjunto urbano con árabes y camellos, planteando que esa arquitectura *degenerada* no corresponde al pueblo alemán, sino que parece un *Araberdorf* [pueblo árabe]⁵. Bajo esta línea de pensamiento, en 1939 el municipio vende la *Weissenhofsiedlung* al Reich Alemán, que quería demoler las edificaciones y levantar en dicho lugar un complejo militar. Si bien este plan no es llevado a cabo, en 1944 diez de las casas fueron destruidas completamente o dañadas gravemente por los bombardeos. Luego de la Segunda Guerra Mundial, y además de las pérdidas de las edificaciones por la guerra, nuevamente el complejo sufre nuevas intervenciones, nuevas construcciones y modificaciones a las casas existentes, sin ningún cuidado de la lógica del conjunto ni de su arquitectura.

En especial, las casas de Le Corbusier iban a ser muy modificadas con grandes demoliciones a comienzos de los años 50. Sin embargo, por la oposición de diversos actores y profesionales, se logró frenar ese intento y, a su vez, en 1958 se las clasifica como monumento cultural. No obstante, ambas casas tienen que esperar varias décadas, hasta que finalmente comienzan

los trabajos de restauración y preservación, para poder recuperar su estado original, obra que comienza recién en 1981. Sin embargo, solo se realizan algunas restauraciones básicas. Es recién en el año 2002 que la municipalidad de Stuttgart adquiere el par de casas semiadossadas de Le Corbusier y se incluye esta obra en el programa de protección de monumentos de la Fundación Wüstenrot. A través de arduas investigaciones previas, se comienzan las obras para restaurar las casas, llevarlas a su estado inicial (o lo más cercano posible) y equiparlas nuevamente con réplicas del amoblamiento original así como también restituir los colores de las pinturas de interiores y los jardines exteriores tal como se encontraban en 1927. En el año 2006 se inaugura en dichas casas semiadossadas el Museo de la *WeissenhofSiedlung*, como también de la propia obra de Le Corbusier. De manera que posibilita al visitante, además de conocer y acceder a fuentes documentales originales de todo su desarrollo, recorrer los espacios de la casa de manera análoga a aquellos que lo hicieron en la exposición de 1927. A su vez, en julio de 2016 ambas casas proyectadas por Le Corbusier fueron declaradas Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, formando parte de las 17 obras de este arquitecto también valoradas patrimonialmente, por su contribución excepcional al Movimiento Moderno.

» Legado: 90 años después

¿Por qué visitar este proyecto a 90 años de su inauguración? Luego de tantas páginas escritas sobre el mismo en distintos rincones del mundo y de diversas miradas, detractoras y defensoras de este conjunto urbano, luego de bombardeos que destruyen gran parte de la obra original y de intervenciones que casi borran lo que aún quedaba en pie, podríamos preguntarnos ¿queda algo más para decir sobre el mismo posicionados en América Latina en el 2018?



Arriba: Sátira de Mies van der Rohe sobre postal de *Weissenhofsiedlung* debido a las críticas de la corriente tradicionalista. | Abajo: Propaganda en contra del proyecto de Weissenhof, acusándolo de *Pueblo Árabe* o *Nueva Jerusalén*. Fuente: Archivo Museo Weissenhof en Stuttgart y Archivo Werkbund en <http://archiv.deutscher-werkbund.de>



Restauración de la casa de Le Corbusier en Stuttgart: interiores y terraza-jardín. | Abajo: Museo Weissenhof en casa realizada por Le Corbusier. Fotografías: Cecilia Galimberti, 2017.



Actual Museo Weissenhof en casas adossadas de Le Corbusier. Fotografía: Cecilia Galimberti, 2017.



Weissenhofsiedlung a 90 años de su inauguración. Fotografías: Cecilia Galimberti, 2017.

Creemos que sí; y no solo en relación con el proyecto, sino atendiendo a su legado, al motivo por el cual sigue siendo pieza de enseñanza en las aulas de arquitectura en diversas partes del mundo. Entendemos que repensar estas cuestiones nos conduce, además, a reflexionar sobre nosotros mismos, sobre nuestras ciudades y los proyectos urbanos que realizamos actualmente.

Si nos abstraemos por un momento de su contexto histórico, político y geográfico y simplemente lo presentamos como una propuesta para responder al problema de la vivienda en un sector de la periferia de la ciudad, a través de una búsqueda comprometida de una nueva arquitectura –más eficiente, con tecnologías que posibiliten acelerar los tiempos y costos de construcción y que mejore la calidad de vida de sus habitantes–, luego de casi una centuria, sigue siendo más innovador que gran parte de las propuestas que se desarrollan en nuestras ciudades, al menos en Argentina. Ba-

rríos cerrados, con grandes cercos y murallas que privatizan la ciudad, o grandes loteos, sin límites proyectuales definidos, que parecen extenderse interminablemente por el horizonte, sin una visión de conjunto, sino como resultantes de múltiples decisiones individuales yuxtapuestas: esas son las perspectivas del paisaje de nuestros territorios suburbanos. Pero si volvemos a su contexto histórico y a su rol en el desarrollo de las ideas de la ciudad y la arquitectura del llamado Movimiento Moderno, debemos recordar que esas ideas (crystalizadas en el programa de los CIAM), fueron fuertemente criticadas debido a la deshumanización de la calle, la alienación ocasionada al individuo, la segregación funcionalista de la ciudad. Como vimos, la *Weissenhofsiedlung* también fue criticada por su falta de unidad e identidad con relación al ámbito local. Y no solo desde el nacionalsocialismo.

Sin embargo, en la actualidad, al recorrer sus calles, el visitante se olvida por un momento

de su condición de *extranjero* y siente que hay allí algo profundamente humano que trasciende la localidad y nos invita a repensar el concepto de estilo internacional. En efecto, el visitante siente que lo local y lo universal no son necesariamente opuestos. Se deja llevar a través de sus espacios forestados comunes que están en armonía con los jardines particulares, de manera que se mezclan los límites de lo público y lo privado, logrando mantener la unidad. La identidad del propio barrio se manifiesta, los niños juegan en las veredas y cada casa logra mantener su particularidad a pesar de (o gracias a) la fuerza del conjunto. De este modo, volver a recorrer este *lugar* (tanto físicamente, como en las páginas de los libros), nos enseña algo sobre el presente. También comprobamos que es posible volver a mirar ciertos momentos luminosos de la historia, y comprobar cómo los ideales colectivos de una época y las propuestas individuales aparecen reconciliados, en un milagroso equilibrio.

Aún a riesgo de una valoración subjetiva, esta nueva mirada nos invita a repensar la historia: queda el regusto amargo de que esta no ha sido justa con el WS. Ni cuando lo ensalza ni cuando lo cuestiona. Ni Giedion ni los posmodernos. Ni la izquierda ni los nacionalsocialistas. La carga ideológica y simbólica que se le ha atribuido parece desproporcionada; las críticas, desenfocadas ante la evidencia de su vitalidad.

El tiempo sin duda ha jugado a su favor; varias generaciones han habitado aquí. Hay algo inaccesible al viajero-turista y también a los críticos. Algo que resiste a la museificación, a la fama, a los detractores tanto como a los pangeriristas. La historia del siglo XX ha dejado aquí sus huellas. Y como aquel inolvidable viejo memorioso en Berlín, en la película de Wim Wenders, entrevemos algunas de esas huellas. El ángel del progreso, guerras, utopías, ideas, escombros, fragmentos●

NOTAS

1 - Recordemos la herencia neoclásica de Mies y el prestigio de la idea de una Atenas germánica, vigente desde Weimar.

2 - De las 38 nominaciones iniciales, se destacaban arquitectos alemanes de la vanguardia arquitectónica y diversos jóvenes arquitectos locales (de Stuttgart) mayormente propuestos por las autoridades municipales. No es casual que 10 de los 17 arquitectos elegidos sean alemanes y dos austríacos, dado el posicionamiento de Alemania luego del tratado de Versalles de 1919. Este, sin dudas, resulta uno de los principales motivos por los cuales no se incluyen en la lista arquitectos ingleses, italianos, rusos o norteamericanos. Justamente, la elección de Le Corbusier, como vimos, ha traído conflictos internos por ser francés (a pesar de que en 1926 solo tenía ciudadanía suiza).

3 - Es fundamental el apoyo en el proceso de diseño y construcción de su primo y socio Pierre Jeanneret, como también del arquitecto Alfred Roth, quien es el encargado de estar en Stuttgart para seguir el avance de la obra, dado que los primos Jeanneret no visitan dicha ciudad durante la ejecución de la obra, que dura solo dos meses y medio.

4 - En *Les Cinq Points d'une Architecture Nouvelle*, de 1926: 1. Elevación sobre pilotis, 2. Planta libre, 3. Fachada libre; 4. Ventana horizontal y 5. Terraza jardín.

5 - También el barrio de Pessac, de Le Corbusier había sido bautizado como *Quartier marroquí*. En el imaginario popular, evidentemente, cualquier conjunto de casas blancas sin decoración pasaba por *árabe*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

·AA.VV. 2014. *Weissenhof Museum im Haus Le Corbusier* (Stuttgart: Kraemerverlag).

·BENÉVOLO, Leonardo. 1960. *Storia dell'architettura moderna* (Bari: Laterza). Trad. Castellana por Mariuccia Galfetti y Juan Díaz de Atauri, Historia de la Arquitectura Moderna (Barcelona: Gustavo Gili, 1974).

·BRUCKMANN, Peter. 1932. *Die Gründung des Deutschen Werbundes 6 Oktober 1907*. Die Form, Heft N°10. Trad. Castellano por José Manuel García Roig, La

Deutscher werkbund. Bibliografía esencial, *Cuaderno de Notas* 3, 75-80.

·FRAMPTON, Kenneth. 1980. *Modern architecture: A critical history* (Londres: Thames and Hudson). Trad. Castellana por Jorge Sainz, Historia Crítica de la arquitectura moderna (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).

·GIEDION, Sigfried. 1941. *Space. Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Massachusetts: Harvard University Press). Trad. Castellano por Jorge Sainz, Espacio, Tiempo y Arquitectura (Barcelona, Editorial Reverté, 2009).

·GRAVAGNUOLO, Benedetto. 1991. *La progettazione urbana in Europa, 1750-1960* (Gius, Laterza e Figli). Trad. Castellana por Juan Calatraba. Historia del Urbanismo en Europa, 1750-1960 (Madrid: Ediciones Akal, 1998).

·HITCHCOCK, Henry-Russel y JOHNSON, Philip.

1932. *The International Style, Architecture since 1922*. (Nueva York: WW Norton). Trad. Castellana por Carlos Albisu. El Estilo Internacional (Murcia: Consejería de Cultura y Educación, 1984).

·LE CORBUSIER. 1923. *Vers une architecture* (Paris: Crès). Trad. Castellana por Josefina Martínez Alinari, Hacia una arquitectura (Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998).

·LÓPEZ DE LUCIO, Ramón. 2013. *Vivienda colectiva, espacio público y ciudad: Evolución y crisis en el diseño de tejidos residenciales 1860-2010* (Buenos Aires: Nobuko).

·SICA, Paolo. 1978. *Storia dell'Urbanistica Il Novecento* (Roma, Gius, Laterza & Figli). Trad. Castellana por Joaquín Hernández Orozco. Historia del urbanismo. El siglo XX. (Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1981).



Cecilia Inés Galimberti. Doctora en Arquitectura (FAPyD-UNR, 2015). Investigadora Asistente del CONICET y del Observatorio Urbanístico del CURDIUR. Docente del Área Teoría y Técnica Urbanística y del Área Historia de Arquitectura de la FAPyD-UNR. Es autora de numerosos artículos y *papers* en libros y revistas indexadas, así como de congresos nacionales e internacionales. cecilia.galimberti@conicet.gov.ar



José Luis Rosado. Profesor Adjunto del Área de Historia de la Arquitectura de la FAPyD-UNR. Ha realizado diversas publicaciones en revistas y congresos nacionales e internacionales, entre las que se destacan: “Parque España: un proyecto para la reconversión del frente fluvial de Rosario” (revista *Portus*, RETE, 2012) junto a C. Galimberti y “Las mil y una formas del ladrillo: arte y ciencia de la experimentación” (*A&P Continuidad*, 2013), junto a Noemí Adagio. jlpeperosado@gmail.com

»

Richard, M. (2018). Turismo y patrimonio.

El territorio de Roquebrune-Cap Martin.

A&P Continuidad (8), 128-135.

Turismo y patrimonio

El territorio de Roquebrune-Cap Martin

Michel Richard

Español

El presente artículo está basado en la exposición de M. Michel Richard, en el *3rd International Architecture Workshop 2017: Tourisme et patrimoine. Le territoire de Roquebrune-Cap Martin*, realizado por la *Designing Heritage Tourism Landscape Network*, en septiembre de 2017, en Francia. Como Presidente, entonces, de la Fundación Le Corbusier y experto en su obra y en el trabajo de preservación que esta implica, Michel Richard llama a reflexionar sobre los desafíos que la apertura al turismo de masas presupone para dichas obras. Tal es el caso de las que fueron tema del *Workshop* antes mencionado (el Cabanon, la Villa E-1027, las *Unités de Camping*, el estudio de Le Corbusier), y que fueron concebidas como espacios para la vida privada, como arquitecturas íntimas.

Richard hace foco en las contradicciones entre la necesidad de hacer conocer el patrimonio (y los potenciales recursos que esta acción proporciona para la conservación del mismo) y la obligación de protegerlo, a su vez, de las consecuencias lógicas del acceso del público.

Palabras clave: turismo, patrimonio, preservación, Le Corbusier, Cabanon

Recibido: 26 de febrero de 2018

Aceptado: 16 de abril de 2018

English

This article is based on the presentation of M. Michel Richard at the *3rd International Architecture Workshop 2017: Tourisme et patrimoine. Le territoire de Roquebrune-Cap Martin*. This event was organized in France by the *Designing Heritage Tourism Landscape Network* in September 2017. As Director of Le Corbusier Foundation and expert on both his works and their preservation, Michel Richard leads to the reflexion on the challenges that mass tourism entails for them. He deals with Cabanon, Villa E-1027, *Unités de Camping* and Le Corbusier's studio which were meant to be spaces for private life, i.e., intimate architectures.

Richard focuses on the contradictions between the need to raise awareness of heritage (along with the potential resources proposed for its preservation) and the obligation to protect it from the logical consequences of public access.

Key words: tourism, heritage, preservation, Le Corbusier, Cabanon

» La inclusión del sitio de Eileen Gray - Etoile de Mer - Le Corbusier, en el desafío de “una élite para todos”¹

La apertura del turismo en los últimos veinte años ha sido uno de los factores más importantes para el desarrollo del patrimonio. El turismo de alta gama se beneficia de la transformación de un número cada vez mayor de edificios en monumentos históricos y espacios en *lugares de memoria*. Esta transformación, conocida como *mise en tourisme*², se traduce en el paso de lugares *en bruto* a lugares con una narrativa, generalmente desarrollada por historiadores profesionales, y que permite vivir una experiencia a los visitantes, ya que se escenifica, usando medios digitales y produciendo una realidad aumentada (Boltanski y Esquerre, 2017).

¿Es el turismo de masas, incluida su versión más elaborada de *turismo cultural*, siempre compatible con la conservación del patrimonio, aún aquel más frágil? En la medida en que la asistencia frecuente de público a estos sitios es, hoy en día, un recurso no despreciable, incluso indispensable, para financiar la restauración y conservación de muchos edificios y lugares, ¿no se alienta así a los administradores del patrimonio a favorecer un enfoque cuantitativo, rentable, que sea difícil de compatibilizar con la sostenibilidad a largo plazo de estos edificios? Más allá de esta cuestión directamente relacionada con la materialidad de los objetos ofrecidos para el deleite de los visitantes, debe plantearse la cuestión de la situación y la imagen de las obras visitadas. ¿Los recorridos propuestos permiten una verdadera vivencia de la experiencia? Esta pregunta ciertamente puede parecer metafísica si se confronta con el núme-

ro potencial de visitantes que demanda cada vez más ingenio de parte de los gestores de los sitios turísticos, para los cuales, la forma de organizar y acompañar la visita se presenta, con frecuencia, en términos antagónicos. La ambición de hacer conocer cada vez a más personas tesoros como son la Villa E-1027, el Cabanon, las *Unités de Camping* y el pequeño estudio de Le Corbusier, se enfrenta rápidamente a la realidad: el potencial número de visitantes es desproporcionado a lo exiguo de los lugares, el cupo de flujos está en contradicción con el largo tiempo que una visita requiere para permitir una impregnación cognitiva y sensible. Además, el requisito cultural conduce al despliegue de recursos didácticos que pueden perturbar la presentación de elementos naturales o construidos y extender la visita. La situación de estas construcciones o sitios es muy diferente de las que se pueden implementar en un museo o en una exposición

donde el espectador espera tener medios que faciliten el acceso al contexto y la interpretación de las obras expuestas. Entonces, es más fácil acompañar el recorrido con herramientas y medios diversos que, elegantemente elaborados y hábilmente distribuidos, no contaminarán la apreciación de los objetos presentados y facilitarán la comprensión.

La forma de visitar los edificios de la Modernidad (se trata muy a menudo de objetos modestos –casas particulares, especialmente– que no han sido concebidos para recibir a un gran número de visitantes), aún no ha encontrado, realmente, su modo de presentación ideal. Esto también ofrece la frescura de la visión de estas obras, por lo que es difícil tomar la distancia adecuada, como se puede hacer naturalmente con respecto a los monumentos del siglo XIX o siglos anteriores. Además, estos objetos aún no son considerados como *obras* por el público que los aborda con (demasiada) familiaridad. En general, se constata una cierta vacilación entre una presentación más o menos fiel de los interiores, con los muebles y los objetos originales (cuando se han conservado); simulaciones que utilizan objetos reconstruidos, los cuales permiten evocar cuál hubiera sido la vida de quienes ocuparon estas obras y que constituyen lugares de memoria (como las casas del Ilustre en Francia); y nuevos usos. Es decir, la envoltura sigue viviendo mientras sirve como escaparate para actividades artísticas o educativas, a menudo relacionadas con su contexto histórico y cultural. También es posible encontrar una mezcla de las dos variantes. Las restricciones relacionadas con las visitas y, en particular, con la recepción de grupos, variarán según los modos de acondicionamiento y uso. La narración tendrá que adaptarse a las diferentes situaciones y las herramientas para implementar serán diferentes de lo que más o menos *brutamente* se ofrecerá a la contemplación del visitante.

El caso de la Villa Savoye, en Poissy, aparece hoy como emblemático de esta indecisión: sabemos que sus patrocinadores nunca la han habitado realmente (es cierto que no es fácil apropiarse de lo que había sido concebido por su autor como un *manifesto*), probablemente nunca la hayan amado realmente y, luego, fue abandonada por sus dueños y descuidada, e incluso violentada, por las autoridades públicas. Además, si bien su actual propietario prevé una nueva restauración, la cuestión de la condición histórica a restaurar no deja de surgir, ya que esta construcción ha sufrido destrucción, reparaciones, restauraciones. Ha tenido una historia ejemplar como ícono de la Modernidad, ha desempeñado un papel destacado en la difusión y recepción del trabajo de Le Corbusier en el mundo. Ahora es plebiscitada por los arquitectos (Mayne et al., 2017). Es esta historia la que queda por construir y compartir con los muchos visitantes que la exploran y nunca dejan de fotografiarla.

» Una doble restricción

La Fundación Le Corbusier es actualmente responsable del mantenimiento y la gestión de tres obras arquitectónicas emblemáticas, todas relacionadas con la biografía de Le Corbusier:

- La Villa Roche y la Villa Jeanneret en París (1925), sede de la Fundación
- El apartamento-estudio de Le Corbusier en Boulogne, donde vivió desde 1935 hasta 1965
- La pequeña casa en Corseaux (Suiza) también llamada Villa Le Lac construida para sus padres en 1925

La Fundación también vela por todas las obras arquitectónicas de Le Corbusier y se esfuerza por monitorear los proyectos de restauración y mantenimiento llevados a cabo por los actuales propietarios. Los siete países socios³ le han confiado la inscripción de su obra arquitectónica en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO para coordinar la gestión de los diecisiete edifi-

cios incluidos en la serie. La misión de la Fundación es también promover el conocimiento del trabajo de Le Corbusier en todas sus formas. En lo que respecta a los edificios, esta misión se ejerce, en particular, mediante la apertura diaria al público de aquellas obras de las que es responsable. En los últimos años, ha trabajado para ampliar la audiencia de visitantes más allá del perímetro privilegiado de estudiantes de arquitectura, historiadores de la arquitectura o el arte, expertos, aficionados, etc., implicándose en acciones educativas y culturales, especialmente orientadas a los más jóvenes. Esta indispensable política de apertura, sin embargo, no deja de entrar en conflicto con las limitaciones de la conservación de edificios frágiles, originalmente inadecuados (apartamentos, casas) para recibir grandes flujos de visitantes.

Es el fenómeno de la *doble restricción* al que están expuestas muchas instituciones culturales, a menudo investidas con estas misiones de conservación y transmisión de las obras de las que son responsables. Es aún más arriesgado conducirlas con el mismo nivel de precisión en el contexto de hoy en día, cuando sus tutores les aplican presiones suplementarias para que logren buenas cifras de audiencia, de forma de aliviar los fondos públicos y justificar su papel. Debemos subrayar aquí la paradoja asumida por la UNESCO en la mediatización de los sitios inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial: el objetivo de la inscripción de una propiedad en la famosa lista es llamar la atención de los Estados y administradores sobre el valor universal, la rareza, la importancia histórica y arqueológica de los edificios o sitios dignos de ser elevados a la más alta distinción, sin embargo, esto puede convertirlos en un bocado apetitoso para los operadores turísticos, deseosos de incluir estos artículos excepcionales en sus catálogos. La etiqueta otorgada por la UNESCO les hace correr el riesgo de iniciar, o acelerar, los fenómenos de presión que, en última instancia, pueden distor-



El Cabanon de Le Corbusier. Foto: Olivier Martin-Gambier. ©FLC-ADAGP.

cionar o incluso destruir las obras maestras así coronadas. Es inquietante observar que, pocos años después de su reconocimiento por el Comité del Patrimonio Mundial, algunas propiedades terminan en la lista de obras en peligro debido a su gran frecuentación⁴.

» Le Corbusier

Para volver a nuestras preocupaciones locales más modestas y para permanecer en el tema de Le Corbusier, Eileen Gray y Jean Badovici, las obras de la Fundación citada anteriormente, las obras que componen el sitio Eileen Gray-*Etoile de Mer*-Le Corbusier en Roquebrune-Cap Martin, pero también aquellas otras obras que tienen las mismas características, especialmente en lo que respecta a su pequeño tamaño –la caseta del jardinero de la Villa Savoye o la torre de agua de Podensac, con su mirador de cinco

metros de diámetro y la estrecha escalera de caracol, etc.– ilustran perfectamente el fenómeno de la doble restricción entre la conservación y la recepción del público. Debemos recordar que todos estos edificios fueron diseñados originalmente para otras funciones: vivienda, atelier de artista, dormitorio, etc., y solo tuvieron que soportar un pequeño número de usuarios familiarizados con estos lugares, conscientes de su fragilidad y atentos a su mantenimiento. La recepción de un público más amplio implica, a menudo, la implementación de trabajos que tendrán un impacto más o menos violento sobre la obra: requiere el establecimiento de varios dispositivos relacionados con la seguridad de las personas pero también con la seguridad de las obras (custodia, señalización, aparatos luminosos, dispositivos de control remoto) y con la accesibilidad (para personas con

movilidad reducida). La cuestión de la señalización, cuyo impacto puede ser muy importante, fuera o dentro de edificios muy modestos, es tema de debate. Por supuesto, debe tratarse caso por caso; ninguna solución será del todo satisfactoria para un público, cuyas expectativas pueden ser muy divergentes: la encuesta realizada por la Fundación Le Corbusier en 2016 entre los visitantes del apartamento de Le Corbusier mostró una fuerte demanda pública de información accesible sobre la arquitectura y el acondicionamiento del lugar, pero también sobre el arquitecto/artista y su vida. Las visitas a los lugares de la vida doméstica convertidos en áreas de exhibición generan, independientemente de las precauciones tomadas, la degradación física raramente notable en el corto plazo, pero que afecta a las obras en el largo plazo (el paso del público, roces, arañazos,



El Cabanon de Le Corbusier. Persianas interiores. Foto: Olivier Marin-Gambier. ©FLC-ADAGP. | Interior del Cabanon de Le Corbusier. Foto: Olivier Martin Gambier. ©FLC-ADAGP.

manoseo, el cambio climático, la alteración de la policromía, el desgaste de los pisos, la manipulación de cerraduras, etc.). Nada aparentemente dramático, nada que no pueda repararse, dado que los ultrajes del tiempo son inevitables. Desafortunadamente, se observó que las reparaciones y/o restauraciones demasiado frecuentes, conducen, gradualmente, a una alteración del original que, en última instancia, se traduce en una pérdida del significado.

» El Cabanon y Cap Martin

El caso del Cabanon de Le Corbusier y otros edificios que se hallan en el sitio, concentra todas las dificultades antes indicadas: estrechez del espacio, presencia de muebles y pinturas originales, iluminación tenue, control imposible de la temperatura e higrometría. Más allá de estas limitaciones físicas, visitar el Cabanon es, sobre todo, una experiencia sensible que es difícil de apreciar durante una visita grupal y en un tiempo necesariamente limitado. Detrás del astuto camuflaje de las cortezas de pinos que ciertamente

han permitido al Cabanon escapar del vandalismo, durante todos los años en que no se benefició de una vigilancia acorde al valor que todos le reconocen hoy en día, la belleza del mismo está completamente confinada al interior: la relación con el sitio (lectura del paisaje por efecto de la cámara oscura producida por las aberturas estrechas), la sombra y la luz, el juego de los espejos (ver sin ser visto) requieren un tiempo de adaptación y contemplación durante el cual el objeto revelará toda su magia. Y, como es habitual con la cámara estenopeica, será necesario esperar pacientemente... ¡la revelación!

La duración de la visita al Cabanon debe permitir un divagar mental en un universo idealmente concebido para la contemplación y la meditación. Como el estudiante japonés⁵ que se deja encerrar por la noche dentro del predio de Ronchamp para comunicarse en soledad con la capilla de *Notre-Dame du Haut*, el ideal sería que todos pudieran visitar el Cabanon solos y luego ir a dormir en una de las habitaciones de las *Unités de Camping*. Pero esa es otra historia.

No podemos evitar comparar la experiencia que se vive en el Cabanon con la que se puede vivir en la pequeña casa a orillas del Lago Lemán. Tiene la misma configuración topográfica: una construcción encajada entre la costa mediterránea y el ferrocarril en el caso del Cabanon, y entre la carretera y el lago Lemán, para la Villa Le Lac; ambos son ahora *santuarios*, en medio de espacios devastados por lo peor, en términos de urbanismo y arquitectura. La magia del Cabanon se reencuentra en el interior de la casa, en la habitación oscura, abierta de par en par por la lente de la ventana hacia las aguas del lago y las montañas lejanas.

» *Mise en tourisme* y el patrimonio

La *mise en tourisme* de un sitio moderno debe, por el hecho de ser moderno, proponer una narrativa, un discurso. Aquí hay una larga página de la historia (¡más de 40 años!) que va desde la modernidad de los años veinte hasta el brutalismo de los años cincuenta.

Este relato se construyó alrededor de encuen-

tros entre personajes inusuales: Eileen Gray, Jean Badovici, Thomas Rebutato, dueño y anfitrión del restaurant *Etoile de mer*, Yvonne Le Corbusier, el mismo Le Corbusier, Lucien Hervé y sus huéspedes y, finalmente, Robert Rebutato y su esposa Magda. Más que un monumento histórico, es un lugar de memoria que uno aprehende experimentándolo: un paseo arquitectónico que comienza en la estación (o antes), un clima, unos olores y sonidos, un tiempo de permanencia allí. La calidad de la visita –el momento de la experiencia y de oír la historia– implica, por lo tanto, limitar el número de visitantes al mismo tiempo y limitar los turnos de visitas diarias. Esto es cierto para el Cabanon, pero también para todas las demás obras mencionadas anteriormente y para muchos otros sitios y otras obras.

Las restricciones de conservación son necesarias, de igual modo, para controlar la presión ejercida por los visitantes sobre estos objetos frágiles. Las medidas adoptadas para asegurar la perennidad de estas obras, en particular el Cabanon, no dejarán de ser una fuente de decepción para

el público que tendrá la oportunidad de acceder y una causa de frustración para aquel que no pueda eventualmente hacerlo, por razones múltiples (estacionalidad, disponibilidad, etc.). No debemos descuidar la fragilidad del sitio natural que está sujeto a las mismas limitaciones y a los mismos problemas de gestión que lo edificado en él.

El Cabanon goza de considerable notoriedad hoy. Fascina a muchos públicos (estudiantes y docentes de arquitectura en particular). Es el trabajo de Le Corbusier más reproducido en escala 1 en 1. Es cierto que es el más fácil de reproducir considerando sus dimensiones. Para sus críticos, solo su reproducción material permitiría su apropiación, es decir, la comprensión de su significado, para reencontrarse con la emoción experimentada en el momento de la primera visita. En los últimos años, el Cabanon y la Villa E-1027, recientemente restaurada, han sido objeto de una cobertura mediática permanente. Su notoriedad, sin embargo, excede por completo las capacidades de recepción de este nuevo público invitado a descubrir estos íconos que durante

mucho tiempo permanecieron casi inaccesibles. La escala de estas obras que solo pueden tolerar cinco visitantes a la vez, se pone en juego con los 85 millones de turistas que visitan Francia cada año y que podrían pretender el derecho a acceder a ellas.

» ¿Qué hacer?

Frente a una demanda que está creciendo de manera constante⁶ y que se debe a una curiosidad legítima, gestores privados y públicos deben esforzarse para responder por el bien de la democratización cultural (y la rentabilidad económica), pero al mismo tiempo, limitados por el ejercicio de su responsabilidad patrimonial ¿qué soluciones se pueden hallar para satisfacer a unos y a otros?

Una de las respuestas posibles, y que a menudo se ha mencionado en el caso que nos interesa, sería poner los objetos y sitios más frágiles a salvo de los visitantes, mediante el uso de réplicas. Esto es lo que se ha hecho con las adornadas cuevas de Lascaux, cuyo original



Casa pequeña al borde del Lago Léman. Interior. Foto: Cemal Emden. ©FLC-ADAGP.

ahora está definitivamente prohibido para los visitantes (y quizás acechado por problemas de degradación). Los sustitutos se han construido en el sitio cuya última versión (Lascaux IV) acaba de abrirse al público. También hay un Lascaux III circulando por el mundo. Existe una réplica oficial del interior del Cabanon hecha por Cassina, editor de los muebles diseñados por Le Corbusier, que también está en la muestra itinerante. Ha sido especialmente presentada en una exposición dedicada al trabajo de Le Corbusier⁷. Favorece un primer acceso a la obra. Desafortunadamente, presenta la desventaja de no poder compartir la experiencia de la relación con el paisaje, dimensión clave de esta modesta construcción. Lascaux es un universo cerrado. El Cabanon “es un interior que también es un exterior”, parafraseando al maestro.

También haría falta mencionar todos los dispositivos digitales (realidad aumentada, etc.) ahora disponibles para los museógrafos, los cuales permiten al público acceder a obras en dos y tres dimensiones y retroceder en el tiempo si es necesario. Pero ahí, nuevamente, estas herramientas no pueden reemplazar la experiencia de la obra, sino que la complementan de manera útil. Todos los lugares mencionados aquí fueron diseñados por sus creadores como lugares donde llevar adelante sus vidas. Es gratificante observar que muchas de las obras de Le Corbusier han conservado su uso original hasta hoy (esta es la mayoría de las obras de la serie inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial). Para aquellos que no han podido mantener su uso original y que ahora son propiedad pública, es esencial hacerlos vivir y hacerlos accesibles tanto como sea posible, a pesar de las fuertes limitaciones relacionadas

con la gestión equilibrada de los flujos de visitantes. Además, como acertadamente señaló Tim Benton, la apertura al público y la gestión del sitio que lo acompaña, permiten ejercer una vigilancia regular de estos objetos que, teniendo en cuenta su situación a orillas del mar, periódicamente sufren ataques de eventos meteorológicos (tormentas, temporales, lluvias torrenciales), cuyos efectos pueden ser más dañinos que el desgaste debido al paso permanente de visitantes. Su cierre conduciría indudablemente a su abandono e, inevitablemente, a la ruina. No es cuestión de decidir la preservación del Cabanon haciéndolo accesible solo a los especialistas o a los VIPs. Esta obra constituye un elemento esencial para la comprensión del trabajo de Le Corbusier. Está en la Lista del Patrimonio Mundial y, por lo tanto, nos pertenece a todos ●

NOTAS

- 1 - La expresión está tomada de Antoine Vitez, quien había hecho el lema del *Théâtre National Populaire* en Chaillot.
- 2 - El término *mise en tourisme* se puede traducir conceptualmente como “la puesta de una obra en la ruta de los agentes de turismo”. En esta publicación mantenemos el término en francés, porque es una forma de expresión propia de esa lengua y simplifica la lectura del mismo (Nota de la traductora).
- 3 - Alemania, Argentina, Bélgica, Francia, India, Japón, Suiza.
- 4 - Ver el artículo de *Le Monde* del 4-5 febrero de 2018 “à Ankor, le défi du tourisme de masse”. El sitio, inscripto en 1992, debería atender a 10 millones de visitantes en 2025.
- 5 - El autor obtiene esta información de los administradores de Ronchamp.
- 6 - Se ha constatado que la inscripción de una obra en la Lista del Patrimonio Mundial puede conllevar un aumento de hasta 20% de su frecuentación.
- 7 - “An Atlas of Modern Landscape”, Nueva York. Curador: Jean-Louis Cohen, Barcelona Madrid, 2013.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLTANSKI, Luc y ESQUERRE, Arnaud. 2017. *Enriquecimiento: una crítica de la mercancia* (París: Gallimard).
- MAYNE, Thom, EUI-SUNG YI y WARKE, Val. 2017. *The One hundred Most important Buildings of the 20th Century* (Nueva York: Rizzoli).

Traducción al castellano: Arq. Ana Lina Klotzman



Michel Richard. Máster en Lingüística y Literatura anglo-americana. Entre 2004 y 2017 fue Director de la Fundación Le Corbusier en París. Ejerció diversas funciones en el Ministerio de Cultura y en instituciones públicas de Francia: encargado de la descentralización de la Dirección de Desarrollo cultural; encargado de una misión frente al Director del Libro y la Lectura; Secretario General Adjunto del Centro Nacional de Letras; Responsable científico del Programa de digitalización de la Biblioteca Nacional de Francia, Director de la Agencia fotográfica luego responsable del Departamento multimedia de la Reunión de Museos nacionales.
richardmissel@gmail.com

»
Benton, T. (2018). Le Corbusier: del refugio primitivo a *Le Cabanon*. *A&P Continuidad* (8), 136-145.



Le Corbusier: del refugio primitivo a *Le Cabanon*

Tim Benton

Recibido: 25 de abril de 2018
Aceptado: 20 de junio de 2018

Español

La búsqueda que hace Le Corbusier de los orígenes en las viviendas vernáculas que observaba, bosquejaba y habitaba no ha recibido la debida atención. En forma paralela al desarrollo de la arquitectura de la era de la máquina, dominada por la geometría y la razón, exploró la satisfacción que sienten campesinos y pescadores en el marco de una vida simple desarrollada en viviendas rudimentarias construidas con sus propias manos. Los diez años durante los cuales pasó sus vacaciones en Le Petit Piquey -una pequeña población sobre la Bahía de Arcachon- fueron esenciales en la motivación de una revolución de su pintura, y finalmente, de su arquitectura. Este artículo analiza las diversas ramificaciones de la búsqueda, que hace Le Corbusier, en torno a un vínculo más estrecho con la naturaleza y con una existencia más primitiva que se protege de la *civilización*. Su libro *La Ville Radieuse* da testimonio no solamente de esta búsqueda paciente sino también de viviendas tales como *Le Sextant* en Mathes y *petite maison de weekend* en La Celle Saint Cloud.

Palabras clave: Le Corbusier, Adolf Loos, Bahía de Arcachon, vernáculo, naturaleza

English

Insufficient attention has been paid to Le Corbusier's search for origins in the vernacular dwellings he observed, drew and inhabited. In parallel with his development of a machine-age architecture dominated by geometry and reason he explored the basis of contentment in the simple life of peasants and fishermen, and the rough shacks they built with their own hands. The ten years during which he spent his vacations in the little village of Le Petit Piquey on the Bassin d'Arcachon were fundamental for stimulating a revolution in his painting and, eventually, his architecture. This article explores the various ramifications of Le Corbusier's search for a closer connection with nature and with a more primitive existence protected from 'civilisation'. His book *La Ville Radieuse* is a witness to this patient research, as well as houses such as *Le Sextant* aux Mathes and the *petite maison de weekend*, La Celle Saint Cloud.

Key words: Le Corbusier, Adolf Loos, Bassin d'Arcachon, vernacular, nature

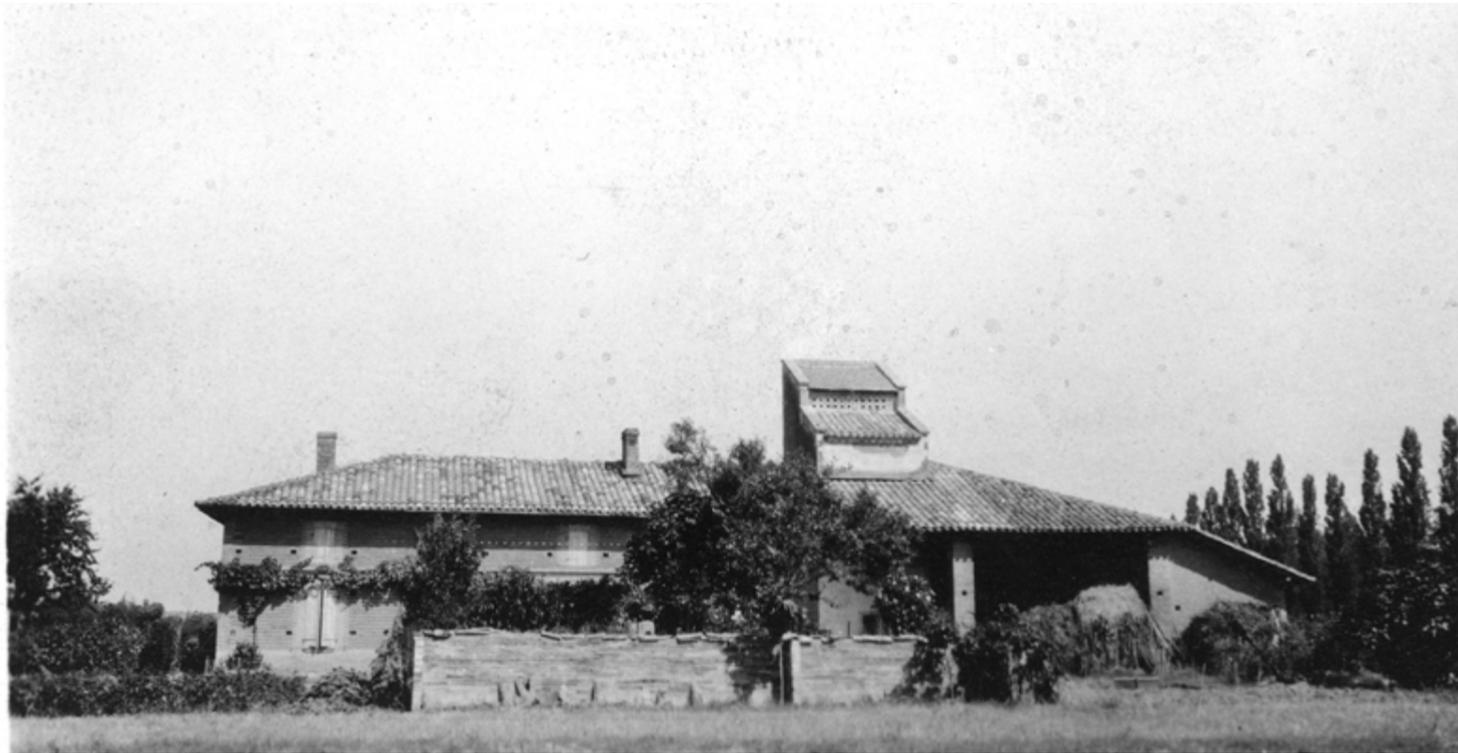
Le Corbusier asociaba la simplicidad de una cabaña con la creatividad y la intimidad. Siempre que le era posible, dejaba la ciudad en busca de una existencia sin tensiones ni turbulencias que lo pusiera en contacto con la naturaleza, con las mujeres y los hombres *honestos*. Pero también analizaba las viviendas simples no solamente como una fuente de inspiración arquitectónica sino también como un medio para definir el valor arquitectónico¹. En la gran tradición de la búsqueda de los orígenes, Le Corbusier trataba de descubrir en el localismo de las estructuras los valores humanos no contaminados por la sociedad industrializada. Como lo expresó en *La Ville Radieuse*:

En las Américas o en Europa observo al hombre no civilizado, campesinos y pescadores, no para exponer su barbarie sino para considerar su sabiduría. Sé que voy a lugares donde los hombres trabajan

para alimentarse o crean para aliviar sus sufrimientos. [...] Acudo *al hombre*, o más bien *a los hombres*, para aprender mi oficio. ¿La ciudad? Pero si ya está devastada. [...] ¡Cuánta incomodidad, infelicidad, estupidez! ¡Cuántos gestos destructivos, negativos, pueriles; algunos de ellos no intencionales! (Le Corbusier, 1935: 6).

Charles Édouard Jeanneret², criado en un valle alto del Jura suizo, asociaba la creatividad con dejar la ciudad para emprender largas caminatas por las colinas. En enero de 1910 dejó La Chaux-de-Fonds para pasar tres meses de nevadas en una simple casa rural en Mont Cornu, absolutamente solo con sus pensamientos. Pasó largas noches en la sala con chimenea sin ventanas en el centro de la vivienda, conocida como *chambre du tué*³. En el verano de 1912 alquiló la planta alta de otra casa rural, conocida como *Le Couvent*, en las afue-

ras de La Chaux-de-Fonds. La compartió con dos de sus amigos, Octave Mathey y Eric de Coulon. Se quedó durante el invierno, momento en que sus amigos lo abandonaron quejándose del frío. Trabajó intensamente en los planos destinados a la casa de sus padres y el diseño de una casa para el industrial Georges Favre-Jacot así como también en artículos y un libro sobre el diseño alemán. Estaba habituado a trabajar con textos y proyectos arquitectónicos en las viviendas en las que se hospedaba durante sus viajes por Alemania y Austria entre 1908 y 1912. No obstante, su necesidad de aislamiento –preferentemente rodeado por la naturaleza y en un marco vernáculo–, siguió acompañándolo toda su vida. Jeanneret estaba convencido de que estas casas rurales bajas y amplias tenían su origen en las construcciones de Languedoc, creía que sus ancestros habían huido de este lugar debido a la persecución religiosa. En cierto momento durante la década de 1920, Le Corbusier o Pierre



Le Corbusier o Pierre Jeanneret, fotografía de una casa rural en Languedoc, Francia, década de 1920 (FLC L4-20-25-001) ©FLC/ADAGP, 2018.

Jeanneret fotografió una de estas casas rurales. En *La Ville Radieuse*, Le Corbusier describió estas casas rurales en términos entusiastas:

Las casas rurales en Toulouse están compuestas por elementos estándares organizados en torno a las condiciones locales. Son estrictamente funcionales. Todo es preciso y puro. Son *reales*. Una arquitectura prodigiosa surge a partir de las mismas (Le Corbusier, 1935: 322).

En el verano de 1926, durante el auge del período de sus *villas puristas*, Le Corbusier comenzó con lo que se transformó en un ritual de las vacaciones anuales con su esposa Yvonne Gallis en la pequeña aldea de pescadores en el istmo que separa Bahía de Arcachon del Atlántico (Benton y Hubert, 2015; Benton, 2013; Maak,

2011). Si bien Arcachon se había convertido en uno de los lugares turísticos favoritos a partir de fines del siglo XIX, los pueblos de pescadores al norte de la laguna de Arcachon –situados a más de una hora de automóvil– se encontraban en un estado virgen relativamente intacto. Los pinares que se habían plantado para estabilizar las dunas recibían a un grupo itinerante de leñadores y carpinteros; la laguna era conocida por sus ostras y mejillones. Le Corbusier e Yvonne se hospedaban en simples casas de madera que ofrecían servicios de media pensión.

Le Corbusier entabló, en particular, una amistad con los Vidal, un clan familiar propietario de uno de estos establecimientos. Junto a Yvonne se integró a las rutinas diarias del grupo. Muchas de sus pinturas reflejan el jardín de *Etablissement Vidal*, con sus higueras, sus mesas

de metal y la puerta de acceso. Pasaba sus días haciendo bosquejos de los pescadores y las mujeres que recolectaban ostras, las embarcaciones, los rollos de cuerda; además, solía recoger los restos flotantes y desechos que encontraba en la playa. Esta intensa exposición anual a las formas naturales cambió poco a poco su estilo de pintura pasando de un purismo extremadamente ordenado y geométrico que desarrolló junto a Amédée Ozenfant de 1918 a 1925 hasta llegar a un estilo mucho más colorido, sensual y expresivo. Los bosquejos que hizo en Le Piquey se plasmaron en pinturas en París durante los meses de invierno. Ya en 1929, su pasión por el hormigón armado había comenzado a decaer, y comenzó –de manera expresa– a usar materiales naturales en sus proyectos (Villa de Mandrot, 1929-31 y el proyecto para Villa Errázuriz, 1930) (Benton, 2011: 92-105).

Una de sus pinturas, *La main et le silex*, se transformó en el frontispicio de su libro *La Ville Radieuse* en 1935 (Le Corbusier, 1935). La pintura simboliza los modos de funcionamiento que tienen la imaginación y la creación. La piedra de sílex en sí misma es biomórfica. La mano en dicha piedra representa lo que posteriormente denominó “el contrato con la naturaleza”. El sílex sufre una metamorfosis que lo transforma en un tipo de papel junto al cual encontramos la lapicera del autor. En la base de la composición hay una caja de fósforos que –asociada con el fumar– siempre simbolizó, para Le Corbusier, la obra de la creación.

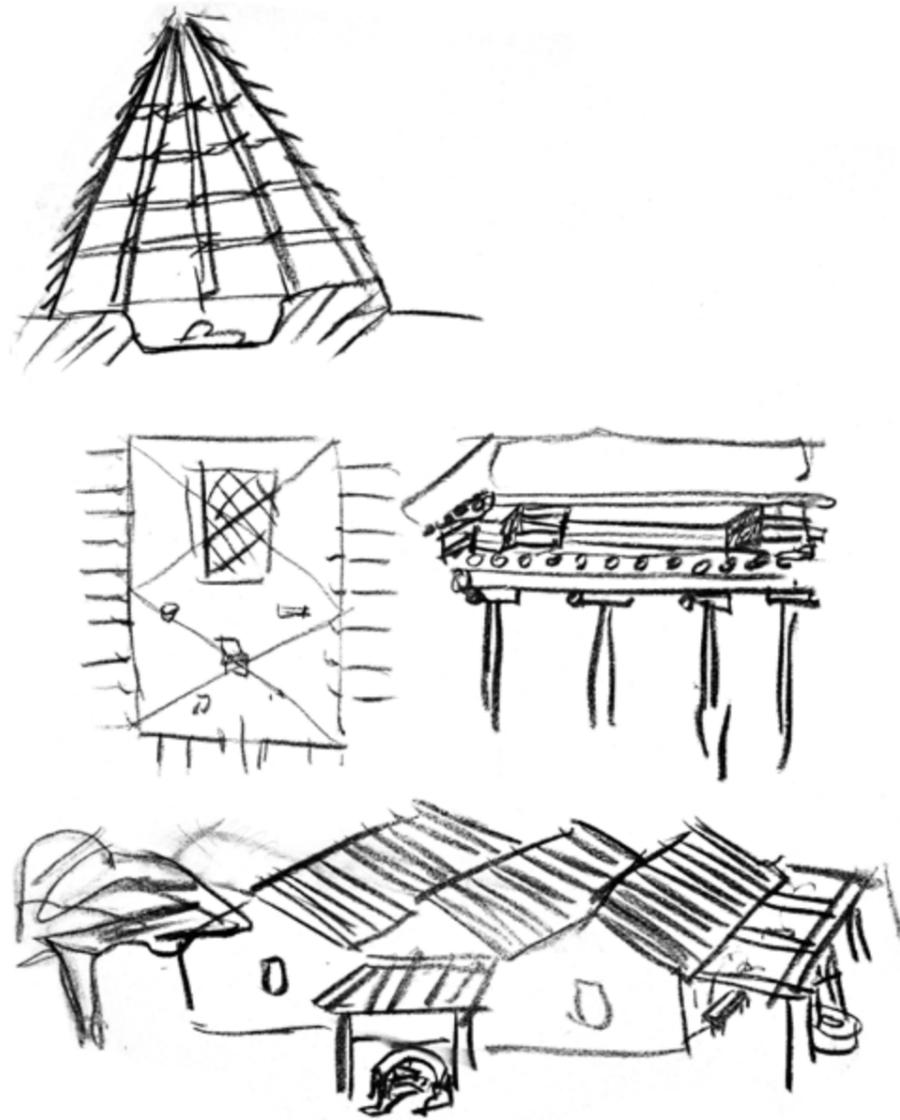
En esta búsqueda romántica de los orígenes, de la simplicidad de la gente trabajadora todavía no contaminada por la civilización urbana y de la franqueza de sus construcciones, Le Corbusier se esforzaba por descubrir un antídoto para el modernismo radical de la arquitectura y el urbanismo con los cuales estaba ganando su reputación en París. Al analizarlo con mayor profundidad, lo vernáculo no era una contradicción del modernismo mecanicista. Más bien, era otra forma de buscar lo mismo: una dimensión humana no contaminada por las enseñanzas de la academia ni por los efectos nocivos del capitalismo industrializado.

En 1928 Le Corbusier dio una conferencia, posteriormente publicada en la primera parte de su libro *Une maison un palais*, en la que hizo una extensa descripción de la cabaña de un pescador en los pinares de Bahía de Arcachon. Estas casas rudimentarias, hechas con materiales a mano, por pescadores experimentados que no tenían derecho a la tierra, eran –concluyó Le Corbusier– palacios.

Esta precariedad los coloca en la posición arquetípica del constructor de viviendas: hacen una cabaña, un refugio, ninguna otra cosa, de manera bastante simple y honesta. Ejecutan un programa



Le Corbusier (izquierda) e Yvonne (derecha) en la primera de las casas en las que se hospedaron en Le Piquey, 1926 a 1927 (FCL L4 (16) 21) ©FLC/ADAGP, 2018. | Le Corbusier, *La main et le silex*, 0000 (FLC 345) ©FLC/ADAGP, 2018.



simple no afectado por pretensiones que aludan a la historia, la cultura, las modas de la época [...] Viven realmente bajo la condición del hombre que no pertenece a ningún lugar ni época en particular; piensan en lo que tienen que hacer, lo ejecutan y reflexionan sobre lo hecho (Le Corbusier, 1928: 48).

Le Corbusier incluso publicó un boceto de Amédée Ozenfant destinado a una de estas viviendas precarias para la tapa del libro. El mismo precede su frustrado proyecto para la Liga de las Naciones (1927). Este extenso pasaje refleja el texto de Adolf Loos titulado "Architecture", fragmento publicado en *Der Sturm* en 1910 y en la primera edición de *Architecture Vivante* de Jean Badovici (otoño-invierno 1923) (Loos, 1923: 26-34). Para Loos, los arquitectos no tienen cultura, es decir, no pueden diseñar viviendas que den satisfacción a las necesidades humanas y se sitúen fácilmente en zonas rurales. Solamente los campesinos pueden hacerlo, trabajando con sus propias manos y con la ayuda de unos pocos amigos. Según Loos, esto no siempre había sido así, pero el siglo XIX había destruido la capacidad de los arquitectos para adaptarse a su cultura. La separación que tuvo lugar entre el arquitecto y la práctica constructiva fue la responsable; los diseños en las hojas de papel con el lápiz crearon monstruos artificiales. Para Loos, solo los monumentos y las tumbas podían exigir ser considerados hechos artísticos; el resto era construcción. Para los arquitectos locales que ejercían la profesión tales como Loos o Le Corbusier estos argumentos eran evidentemente problemáticos y aparentemente contradictorios, sin embargo, representan una importante vigencia en el pensamiento de Le Corbusier que finalmente lo llevó a abandonar el intento de crear arquitectura de gran estilo en forma local. Por ejemplo, las casas dobles que diseñó para su amigo André Jaoul y su

Le Corbusier, bocetos para la séptima conferencia, Buenos Aires, 15 de octubre de 1929: *Une maison. Un palais...*, publicados en *Précisions* (160) (FLC 335254) ©FLC/ADAGP, 2018.

3. RENVERSEMENT D'USAGES SÉCULAIRES



Le Corbusier (1935: 29). | Pierre Jeanneret (?), foto de Yvonne y amigos de Le Corbusier durante unas vacaciones en el río Marne, 1934 ©FLC/ADAGP, 2018.

hijo Michael en 1951 explícitamente adoptaron un aspecto *primitivo* empleando la aspereza de las texturas del ladrillo y el hormigón (Manrique, 1988; 2005). Es importante reflexionar sobre la naturaleza del primitivismo de Le Corbusier y la relación de esta con su modernismo. La tarea del arquitecto y del urbanista, según su perspectiva, era usar los medios para resolver la crisis generada por la modernidad. La única alternativa era emplear los nuevos materiales y métodos para la creación de grandes proyectos que llevaran orden, espacios abiertos y verde a la maraña de la ciudad moderna. La misma también fue parte de lo que, en efecto, fue una campaña de estilo militar para cambiar radicalmente el ejercicio de la profesión en arquitectura y urbanismo, y, destruir la autoridad de los *estilos* y las academias. Fue recién después de la guerra que Le Corbusier fue capaz de conjugar, en forma parcial, la pasión contradictoria por lo simple y lo natural, el gran proyecto para la renovación urbana y el diseño de *Unités d'habitation*, a pesar

de la interpretación errónea que se hizo en torno a las mismas. La descripción de las cabañas de pescadores también fue un tipo de revisión del famoso relato que hizo Vitrubio en cuanto al refugio primitivo en el bosque. A diferencia del artículo "Architecture", donde Loos insistía en que las viviendas no eran parte de la arquitectura, tanto Vitrubio como Le Corbusier desean descubrir las raíces de la arquitectura de gran estilo en la vivienda simple. Para Vitrubio el refugio hecho con ramas de árboles se transforma en un templo; para Le Corbusier la vivienda rudimentaria de los pescadores se transforma en un palacio.

Estas viviendas –existen de cien a quinientas de las mismas– están aisladas en los claros de los bosques de pinos o agrupadas sobre la playa. Todas tienen una escala común: la humana. Todo está en proporción: reflejan el paso, el hombro y la cabeza.

La economía se encuentra en su máxima expresión. La intensidad se encuentra en su máxima expresión. Un buen día, repentinamente, las comprendí y exclamé: 'Pero estas casas son palacios'. Y puedo definir un palacio de un modo bastante simple: un palacio es una vivienda que nos impresiona por su dignidad (Le Corbusier, 1928: 52-53).

La escala, la proporción y la dignidad humanas podían ser la definición de una nueva arquitectura sin estilos. Estos fueron los elementos que en forma creciente Le Corbusier buscó para sus propios proyectos arquitectónicos, incluyendo una purificación de los goces de la vida: el del sol, el del espacio, el del cielo, el del verde. *La cellule à l'échelle humaine* estaba destinado a ser su slogan (Le Corbusier, 1930: 91). Repitió lo manifestado en cuanto al templo primitivo, la vivienda del pescador y la cabaña del campesino.

no en todas sus posteriores conferencias. Por ejemplo, en Buenos Aires, durante su séptima conferencia el 15 de octubre de 1929, presenta ilustraciones de los modelos.

Los primeros dos bocetos, el de una cabaña primitiva y el del plano de un templo votivo primitivo, habían sido ilustraciones presentadas en *Une maison. Un palais...* (1929: 38 y 41) y en *Almanach d'Architecture Moderne* (1925: 8-10). El tercero, tiene su origen en Choisy, muestra el orden dórico como un sistema de construcción en madera, y, el cuarto es la vivienda de un pescador en Bahía de Arcachon. Le Corbusier explicó lo siguiente:

Son estos organismos, creados con la misma autenticidad que la naturaleza refleja en sus creaciones -su economía, pureza y dignidad-, los que se transforman en palacios durante un lúcido día de sol (Le Corbusier, 1930: 157).

A Le Corbusier le agradaba plantear una pregunta esencial: “¿Cuál es el propósito de la vida?” (Le Corbusier, 1930: 87). Su respuesta se hallaría en una combinación de exploración estética e intelectual y en los placeres más simples de la vida. La ilustró en su libro *La Ville Radieuse* con algunas viviendas de madera y cartón alquitranado que sus amigos habían alquilado en las orillas del río Marne en 1935.

El texto que acompaña estas imágenes expresa lo siguiente:

Es una vivienda de madera de 2 metros por 6 sobre pilotes. Usted puede pasar aquí el verano. Es un ejemplo modesto y elocuente de *vivienda mínima*. [...] La lección reside en la expansión que va desde el interior al exterior; en la economía de la célula y la generosidad del entorno; en la participación de los elementos fundamentales: sol, cielo y verde (Le Corbusier, 1935: 29).

El 18 de agosto de 1927 Le Corbusier le escribió a su madre invitándola a visitar Le Piquey con las siguientes palabras: “*Je voudrais pouvoir acheter ici 3 pins et 4 m2 de sable et y planter une hutte et que tu puisses y venir un jour*”⁴. Este sueño de una pequeña cabaña de madera a orillas del mar finalmente se plasmaría en Roquebrune-Cap-Martin en 1951.

El importante texto de Le Corbusier que aborda el tema de la cabaña del pescador fue parte de su rechazo a lo que ya en ese momento denominaba abiertamente *civilización*: la corrupción del gusto creada por la industrialización con sus deplorables bienes producidos en serie, el hacinamiento y el turismo. Hizo la misma observación visitando España como turista en 1928. Cuando se asfaltó el camino a Le Piquey en 1929, Le Corbusier vio cómo el istmo rápidamente se vio desbordado por viviendas vacacionales; su primitivo paraíso había sido arruinado. Ya en 1935 hizo la siguiente observación:

La civilización de Burdeos del siglo XX (el hijo del barbero) invade, daña, corrompe, mata, destruye y ensucia. Diariamente a lo largo de la carretera (carretera = el paso de la civilización) descubrimos sujetos que inducen a la observación y la meditación (Le Corbusier, 1935).

Durante su última visita, en septiembre de 1936, escribió lo siguiente en el libro de visitantes del Hotel Chanteclerc:

Me agradan las casas construidas con tablonés (porque son honestas tanto en lo que respecta a la construcción como a su esencia). Le Piquey hoy está arruinada. Lo supe antes de lo ocurrido con la carretera y los constructores. Esta laguna, gobernada por el ritmo de su oleaje durante trece horas -un reloj ver-

daderamente cósmico- creaba todo tipo de variedad y combinaciones infinitas. ¡Ahora las casas son *vascas* con sus falsas vigas de cemento pintadas de manera que imiten la madera! Los domingos usted observará una embarcación con una vela roja en la laguna y toda la armonía se destruye. Pronto algún payaso elevará una amarilla y otro una blanca. Y así sucesivamente, la masacre es total. Mi esperanza era que si la tierra hubiese quedado en manos del hombre no civilizado, la laguna se hubiese salvado. ¿Dónde diablos podemos encontrar aun algo que sea verdadero...? Amo Chanteclerc porque está construido con tablonés. Amo a la Señora Dourthe (porque es honesta) (Le Corbusier, 1936).

En 1936 Le Corbusier ya había descubierto otro lugar de reclusión rodeado de antiguas viviendas de piedra natural⁵. Su amigo Jean Badovici había adquirido casas de piedra en el pintoresco poblado de Vézelay con la expectativa de crear una especie de colonia destinada a los artistas, lo hizo con sus amigos los pintores Yves Renaudin y Olga Battanchon. Badovici demostró gran sensibilidad al adaptar estas viviendas a la estética moderna. En su propia casa, abrió el techo del espacio central y creó una circulación de lugares de permanencia iluminados por una nueva ventana de acero. Pierre Jeanneret sacó fotografías de esta casa que se publicaron en *La Ville Radieuse* con eufóricas observaciones al pie hechas por Le Corbusier.

Escribió:

¿Por qué esta asombrosa generosidad? [...] ¿Por qué esta amplitud? [...] ¿Y esta intimidad? [...] Porque una escala humana apropiada -la que es un producto de nuestros gestos- es la que ha determinado todo. Ya no lo antiguo o lo mo-



Pierre Jeanneret (?), fotografía de la casa de Jean Badovici, Vézelay, 1934 (p. 3192136) ©FLC/ADAGP, 2018. | Le Corbusier, cabaña, Roquebrune-Cap Martin, 1952 (TBT6938).

derno. Existe solamente lo que es permanente: una adecuada proporción (Le Corbusier, 1935: 53-33).

Este énfasis en la escala humana y la dimensión correcta llegó a ser cada vez más importante para Le Corbusier, desarrollando el tema en su investigación sobre el *Modulor*, durante la guerra. Por lo tanto, no sorprende que cuando finalmente creó su propia *cabaña primitiva* con perfectas proporciones en Roquebrune-Cap Martin, la misma se basara, por lo menos a nivel teórico, en el *Modulor*.

La historia comienza con la invitación de Badovici a visitar su Villa E-1027, en gran parte diseñada por Eileen Gray entre 1927 y 1929, en 1937 y nuevamente en 1938 y 1939⁶. Resulta interesante el hecho de que Badovici, Le Corbusier e incluso Eileen Gray emplearan el

término *barraca* para hacer referencia a esta sofisticada obra de arquitectura moderna. Esta asociación positiva de simplicidad informal de cara al mar claramente superaba cualquier crítica arquitectónica.

En 1949 Le Corbusier adoptó la villa para pasar diez días de trabajo con José Lluís Sert y Paul Lester Wiener destinados a su plan urbano para Bogotá. Fue en esta ocasión que Le Corbusier conoció a Thomas Rebutato quien acababa de abrir un modesto restorán en una construcción contigua. Le Corbusier permaneció en el lugar durante unos pocos días luego de que sus amigos lo dejaran y decidiera que este sería su nuevo lugar para vacacionar al lado del mar. Volvió en 1950 y, supuestamente en la mesa de un café, esbozó su proyecto para *Le Cabanon*. Debía ser colindante al restorán *Étoile de mer*; Le Corbusier abrió un vano que conducía de

la cabaña al dormitorio de la familia Rebutato permitiéndole evitar las inclemencias climáticas. La estructura fue prefabricada por su carpintero favorito, Charles Barberis, en su taller en Córcega; los paneles se enviaron en tren y se descargaron en la vía de ferrocarril próxima al restorán en 1952.

El diseño ha sido apropiadamente analizado por Bruno Chiambretto (1987). Basándose en las dimensiones del *Modulor* de 3.66 m, el proyecto tiene forma de molinete que ingeniosamente divide el espacio en áreas para dormir, trabajar y asearse. La decisión de agregar un revestimiento externo de piezas sin desbastar de cortezas de pino parece haber sido improvisada; sin embargo, la imagen de la cabaña primitiva, indudablemente, no era ajena a la idea de Le Corbusier. Era un espacio para dormir pero también para trabajar, durante la noche o bajo condiciones de



Le Corbusier, Heidi Weber Pavilion, Zurich, construido luego de la muerte de Le Corbusier en 1967 (Catherine Dumont d'Ayot, L1000337).

inclemencias climáticas. El living se proyectó en el exterior con una mesa y sillas, con vista al mar bajo la sombra de un algarrobo. Posteriormente se anexó una sencilla cabaña para que Le Corbusier usara como lugar de trabajo durante el día y donde tenía sus bocetos y anotaciones.

Le Corbusier afirmó que *Le Cabanon* se había diseñado para su esposa Yvonne, quien, ya en la década de 1950, tenía problemas de movilidad y apreciaba el tener proximidad con el restaurante. Una vez más Le Corbusier había creado las condiciones para alejarse de la ciudad durante prolongadas semanas, y así tener la posibilidad de trabajar en forma creativa, de nadar dos veces al día en el mar, de gozar de la buena comida y la buena compañía. El *Étoile de mer* era un lugar de jovialidad, con jóvenes excursionistas que ocupaban las *Unités de camping* que Le Corbusier diseñó con el fin de proporcionarles

unos pequeños ingresos a Rebutato. El joven Robert Rebutato, quien tenía doce años cuando lo conoció, se recibió de arquitecto y trabajó en el estudio de Le Corbusier. Existe un hecho que es característico de la sorprendente yuxtaposición que se da entre el primitivo contexto tradicional y los diseños arquitectónicos muy sofisticados: fue en la cabaña que usaba como lugar de trabajo próxima a *Le Cabanon* donde Le Corbusier esbozó su idea de una casa-pabellón para su amigo Heidi Weber en Zurich. Los bocetos se hicieron en el verano de 1960 pero la construcción estaba todavía en proceso de diseño en agosto de 1965, momento en el que Le Corbusier sufre un ataque cardíaco mientras nadaba en Roquebrune. Fueron Robert Rebutato y Alain Tavès quienes terminaron el diseño y supervisaron la construcción. Absolutamente diferente a *Le Cabanon* a nivel estético, el *Zurich*

Pavilion comparte temas implícitos en cuanto a la prefabricación, las dimensiones del *Modulor* y la búsqueda continua de un tipo constructivo que pudiera satisfacer las necesidades universales. El principio de expansión que va desde el interior al exterior, bajo la protección de un techo parasol de acero prefabricado, también es parte de los temas de larga data abordados por Le Corbusier. Lo nuevo y lo primitivo estaban permanentemente vinculados en la perspectiva de Le Corbusier ●

NOTAS

- 1 - El ensayo precursor de este tema es de F. Passanti, "The Vernacular, Modernism and Le Corbusier", *JSHA* 56, 4 (1997), 438-51.
- 2 - Emplearé el verdadero nombre de Le Corbusier basándome en referencias a su vida antes de 1920.
- 3 - Ver Brooks (1997, 185-191 y 308-309)
- 4 - Esto escribe Le Corbusier a su madre el 18 de agosto de 1927. También observó que Jacques Lipchitz y su esposa se hospedaban en una cabaña de madera de pescadores situada en la costa.
- 5 - Le Corbusier visitó por primera vez Vezeley en 1934 o 1935 y Roquebrune en 1937. Ver Benton (2017).
- 6 - Se ha escrito mucho sobre la relación entre Le Corbusier, Jean Badovici y Eileen Gray. Para una nueva perspectiva, consultar Benton (2017).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENTON, Tim. 2011. "The Villa De Mandrot and the Place of the Imagination", en *Massilia*, ed. Michel Richard (Marsella: Ediciones Imbernon), 92-105.
- BENTON, Tim. 2013. "Atlantic Coast: Nature as Inspiration", en *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, ed. Jean-Louis Cohen (Nueva York: Museo de Arte Moderno).
- BENTON, Tim. 2017. "E-1027 and the Drôle De Guerre", *AA files* 74, 123-54.
- BENTON, Tim y HUBERT, Bruno. 2015. *Le Corbusier: Mes Annees Sauvages Sur Le Bassin D'arcachon* (París: Ibep).
- BROOKS, Allen. 1997. *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Édouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds* (Chicago: University of Chicago Press).
- CHIAMBRETTO, Bruno y LE CORBUSIER. 1987. *Le Corbusier à Cap-Martin* (Marsella: Ediciones Parenthèses).
- LE CORBUSIER. 1925. *Almanach d'Architecture Moderne* (París: Crès et Cie).
- LE CORBUSIER. 1928. *Une Maison. Un Palais a La Recherche D'une Unité Architecturale* (París: Crès et Cie).
- LE CORBUSIER. 1930. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (París: Crès et Cie).

- LE CORBUSIER. 1935. *La Ville Radieuse; Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste Paris, Genève, Rio de Janeiro, Sao Paolo, Montevideo, Buenos Aires, Alger, Moscou, Anvers, Barcelone, Stockholm, Nemours, Piaccé* (París: Ediciones Fréal, 1935).
- LE CORBUSIER. 1955. *Poème de l'angle droit* (París: Tériade).
- LOOS, Adolf. 1923. "L'architecture et le style moderne", *Architecture Vivante* 1 (1), 26-34.
- MAAK, Niklas. 2011. *Le Corbusier: The Architect on*

- the Beach* (Munich: Hirmer).
- MANIAQUE BENTON, Caroline. 2005. *Le Corbusier et les maisons Jaoul: Projets et fabrique* (París: Picard).
- MANIAQUE, Caroline. 1988. "Les Maisons Jaoul de Le Corbusier (1951-1956)", *Histoire d'Art* 1/2, 75-86.

Sección epistolar

- LE CORBUSIER (septiembre de 1910), (E2 (8) 113), Fundación Le Corbusier, París. LE CORBUSIER (14 de julio de 1935). [Carta a su madre], (R2 (1) 216), Fundación Le Corbusier, París.

Traducción al castellano: Prof. Patricia Allen.



Tim Benton. Profesor emérito de Historia del Arte, Universidad Abierta de Inglaterra. Profesor invitado de: Departamento de Historia del Arte y Arqueología, Universidad de Columbia, Nueva York (2007); Bard Graduate Center (2003); Instituto de Arte Clark, Williams College (primavera de 2009). Ha enseñado en la Escuela Politécnica Federal de Lausana y en la Asociación Arquitectónica de Londres. No solamente es un destacado experto en las obras de Le Corbusier sino también en arquitectura italiana de la década de 1930 y en Art Deco. Fue electo para integrar el Consejo de Administración de la Fundación Le Corbusier (2008 a 2015). Curador asociado en diversas e importantes exposiciones: *Art and Power* (Hayward Gallery, 1995), *Art Deco 1910-1939* (V&A, 2003), *Modernism Designing a New World 1918-1939* (V&A, 2006) *Modern Taste Art Deco in Paris 1910-1935* (Madrid, 2015). Publicó *The Rhetoric of Modernism; Le Corbusier as lecturer*, (Basilea, 2009), *Lc Foto: Le Corbusier: Secret Photographer* (Zürich, 2013); y, una nueva edición de su libro *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret* (Basilea, 2007). Recientemente ha trabajado para la asociación Cap Moderne en la restauración de la Villa E-1027, Le Cabanon de Le Corbusier, *Étoile de mer* y *Unités de camping* en Roquebrune-Cap Martin; y, en la publicación del libro: *Le Corbusier peintre à Cap Martin* (París, 2015), galardonado con el Premio Mediterráneo para el Libro de Arte. tim.benton@open.ac.uk

Normas para la publicación en *A&P Continuidad*

Objetivos y alcances de la publicación

A&P Continuidad es una publicación semestral iniciada en 2014. Esta publicación se pone en continuidad con los principales valores perseguidos y reconocidos por la tradicional revista de la Facultad de Planeamiento, Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario cuyo primer número fuera publicado en 1957. Entre ellos, con su vocación de pensarse como una herramienta útil a la circulación de ideas y debates relacionados con las áreas disciplinares afines a la Arquitectura. El proyecto está dirigido a toda la comunidad universitaria, teniendo como punto de partida la producción intelectual y material de sus docentes e investigadores y de aquellos que, de distintas maneras, han estado vinculados o desean vincularse con nuestra Institución. El punto focal de la revista es el Proyecto de Arquitectura, dado su rol fundamental en la formación integral de la comunidad a la que se dirige esta publicación. Editada también en formato digital, se organiza a partir de números temáticos estructurados alrededor de las reflexiones realizadas por maestros modernos y contemporáneos con el fin de compartir un punto de inicio común para las propias reflexiones, conversaciones con especialistas y material específico del número que conforma el dossier temático.

Se invita al envío de contribuciones que se encuadren dentro de los objetivos propuestos. Estas serán evaluadas mediante un sistema de doble ciego, a través de evaluadores externos, por el cual se determinara la factibilidad de su publicación. Los artículos enviados deben ser originales y deben contribuir al debate que plantea cada número monográfico cuya temática es definida por el Comité Editorial. De dicha condición, se debe dejar constancia en una nota firmada por el autor o los autores de la misma.

A&P Continuidad publica artículos, principalmente, en español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés. En estos casos deberán ser traducidos al español si son aceptados por los evaluadores. El artículo debe ir acompañado de un resumen/*abstract* de aproximadamente 200 palabras como máximo, en español e inglés y entre tres y cinco palabras clave/*key words*.

Normas de publicación para autores

Los artículos se enviarán en archivo Word a aypcontinuidad01@gmail.com y a proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar. En el asunto del mail debe figurar el número de revista a la que se propone contribuir. El archivo debe tener formato de página A4 con márgenes superiores e inferiores de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado simple. Los artículos podrán tener una extensión mínima de de 3000 palabras y máxima de 6.000 incluyendo texto principal, notas y bibliografía.

Las imágenes, entre 8 y 10 por artículo, deberán tener una resolución de entre

200 y 300 dpi en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Deberán enviarse en archivos separados en formato jpg o tiff. Si el diseño del texto lo requiriera el editor solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el autor. Para construir correctamente los pies de foto consultar: <http://normasapa.com/como-referenciar-una-fotografia-con-normas-apa/>.

Al final del artículo se proporcionará una breve nota biográfica de cada autor (2 máximo) incluyendo actividad académica y publicaciones (aproximadamente 50 palabras). El orden de los autores debe guardar relación con el aporte realizado al trabajo. Si corresponde, se debe nombrar el grupo de investigación o el posgrado del que el artículo es resultado así como también el marco institucional en el cual se desarrolla el trabajo a publicar. Para esta nota biográfica el/los autores deberán enviar una foto personal.

Las secciones de texto se encabezan con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita, los de segundo orden en bastardilla y los de tercer orden, si los hay, en caracteres normales. Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar, las palabras extranjeras y los títulos de libros van en bastardilla. Las citas cortas (menos de 40 palabras) se incorporan en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua. Es aconsejable citar en el idioma original, si este difiere del idioma del artículo se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción. La cita debe incorporar la referencia del autor (Apellido, año: pág.) En ocasiones suele resultar apropiado colocar el nombre del autor fuera del paréntesis para que el discurso resulte más fluido. Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca el año de la edición original entre paréntesis y, dentro del paréntesis, el año de la edición utilizada y el número de páginas entre corchetes, por ejemplo: (Scott 1914 [1970: 170-172]).

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso. No se utilizan notas para colocar la bibliografía. Los envíos a notas se indican en el texto por medio de un supraíndice. La sección que contiene las notas se ubica al final del manuscrito, antes de las referencias bibliográficas. No deben exceder las 40 palabras en caso contrario deberán incorporarse al texto.

Todas las citas deben corresponderse con una referencia bibliográfica. Por otro lado, no debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto. La lista bibliográfica se hace por orden alfabético de los apellidos de los autores. El apellido va en mayúsculas, seguido de los nombres en minúscula. A continuación va el año de publicación. Este debe corresponder -por una cuestión de documentación histórica- al año de la edición original. Si de un mismo autor se lista más de una obra dentro del mismo año, las subsiguientes a la primera se identifican con el agregado de una letra por orden alfabético, por ejemplo, 1984, 1984a, 1984b, etc. Luego se escribe el título de la obra y los datos de edición. Si se trata de un libro el título va en

bastardilla. Si se usa una edición traducida se colocan en primer lugar todos los datos de la edición original, luego va el nombre del traductor y todos los datos de la edición traducida. El lugar de publicación y la editorial van entre paréntesis. Si la edición utilizada no es la original, luego de la editorial va el año correspondiente. El año a tomar en cuenta es el de la última reedición revisada o aumentada. Meras reimpressiones se ignoran. Ejemplos:

LE CORBUSIER. 1937. *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides* (París: Éditions Plon). Trad. Española por Julio E. Payró, Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos (Buenos Aires: Poseidón, 1948). Liernur, Jorge Francisco y Pschepiurca, Pablo. 2008. *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (Buenos Aires: Prometeo). Liernur, Jorge Francisco. 2008a. *Arquitectura en la Argentina del S. XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).

Si se trata de un artículo en una revista o periódico, el título del artículo va en caracteres normales y entre comillas. Luego va el nombre de la revista o periódico en bastardilla, volumen, número, y números de páginas. Ejemplo:

PAYNE, Alina. “Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of modernism”, *The Journal of Architectural Historians* 52 (3), 322-342.

Si se trata de un artículo publicado en una antología, el título del artículo va en caracteres normales y entre dobles comillas. Luego de una coma va la palabra “en” y el nombre del libro (en bastardilla). Luego va el nombre del compilador o editor. A continuación, como en el caso de un libro, la ciudad y editorial, pero al final se agregan las páginas que ocupa el artículo. Ejemplo:

ARGAN, Giulio C. 2012. “Arquitectura e ideología”, en *La Biblioteca de la arquitectura moderna*, ed. Noemi Adagio (Rosario: A&P Ediciones), 325.

Si lo que se cita no es una parte de la antología, sino todo el libro, entonces se pone como autor al compilador o editor, aclarándolo. Así, para el caso anterior sería: ADAGIO, Noemi, ed. 2012. *La Biblioteca de la arquitectura moderna* (Rosario: A&P Ediciones)

Si se trata de una ponencia publicada en las actas de un congreso el modelo es similar, pero se incluye el lugar y fecha en que se realizó el congreso. Nótese en el ejemplo, que el año que figura luego del autor es el de realización del congreso, ya que el año de publicación puede ser posterior.

MALDONADO, Tomás. 1974. “Does the icon have a cognitive value?”, en *Pa-norama semiotique / A semiotic landscape, Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Milán, junio 1974, ed. S. Chatman, U. Eco y J. Klinkenberg (La Haya: Mouton, 1979), 774-776.

Si se cita material inédito, se describe el origen. Ejemplos:

BULLRICH, Francisco. 1954. Carta personal del 14 de mayo de 1954.

ABOY, Rosa. 2007. *Vivir con otros. Una historia de los edificios de departamentos en Buenos Aires, 1920-1960* (Buenos Aires: Universidad de San Andrés, tesis doctoral inédita).

Cuando se trata de autores antiguos, en los cuales no es posible proveer de fechas exactas, se utilizan las abreviaturas “a.” (ante), “p.” (post), “c.” (circa) o “i.” (inter). Ejemplo:

VITRUVIO. i.43 a.C.-14 d.C. *De architectura libri decem*. Trad. inglesa por Morris Hicky Morgan, *The ten books on architecture* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1914).

Si es un artículo que está publicado en papel y en línea, indicar los datos correspondientes y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

SHIRAZI, M. Reza. 2012. “On phenomenological discourse in architecture”, *Environmental and Architectural phenomenology* vol. 23 n°3, 11-15, http://www.arch.ksu.edu/seamon/Shirazi_phenomenological_discourse.htm (consulta: 5 de Julio 2013)

Si es un artículo que solo está en línea, indicar los datos del mismo, y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

ROSAS MANTECON, Ana M. 1998. “Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el centro histórico de México”, www.naya.org.ar/articulos/patrimo1.htm (Consulta: 7 de enero 2006).

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) que pueden consultarse en <http://normasapa.com/>

Aceptación y política de evaluación

La aceptación de un artículo para ser publicado implica el reconocimiento de la originalidad del trabajo presentado a *A&P Continuidad* por parte de los autores quienes conservan el derecho de usar el material en libros o publicaciones futuras a condición de citar la fuente original.

El formulario de cesión de derechos puede bajarse desde la página web de la Facultad: <http://www.fapyd.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/10/derechos-publicacion-APcontinuidad.pdf>

Las contribuciones enviadas serán evaluadas por especialistas que aconsejarán sobre su publicación. Los evaluadores son profesores, investigadores, postgraduados pertenecientes a instituciones nacionales e internacionales de enseñanza e investigación o bien autores que han publicado en la revista. La revisión de los trabajos se hace a ciegas, la identidad de los autores y de los evaluadores queda oculta en ambos casos.

Como criterios de evaluación se valorará la profundidad y originalidad en el tratamiento del tema editorial propuesto, el conocimiento del estado de la cuestión, el posicionamiento en el estado de la controversia, el empleo de bibliografía relevante y actualizada, la unidad, claridad, coherencia y rigor en la argumentación.

Los autores seran notificados de la aceptación, rechazo o necesidad de revisión de la contribución junto con los comentarios de los evaluadores a través de un formulario destinado a tal fin.



Esta edición fue impresa en
XANTO [conceptos gráficos].
Rosario, Argentina
Contó con 700 ejemplares.

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño.
A&P Ediciones, 2018.
aypcontinuidad01@gmail.com
aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar

