[IDEOGRAMAS]
PRECISIONES SOBRE 'PRECISIONES'

Luis Rojo de Castro

[ideogramas] es una reflexión personal, libre y heterodoxa sobre uno de entre los muchos viajes del pensamiento que se han producido –y se producen–, entre Europa y Latinoamérica.
Un viaje inicialmente lineal entre ambos continentes, pero que posteriormente se multiplicó para dar lugar a un sistema de reflexiones, ecos e incluso imposturas que ensancharon exponencialmente su significado. Un viaje intenso en sí mismo, pero que trataré de intensificar aún más como modo de hacer evidente la relación fundamental entre el pensamiento crítico y los proyectos, entre las ideas y las cosas, entre las palabras y los dibujos, o entre la teoría y la práctica, para disolver urgentemente tales diferenciaciones innecesarias.

El arquitecto hace pocas cosas con sus propias manos. Por ello es necesario reivindicar el pensamiento –y, por tanto el conocimiento–, como su materia habitual de trabajo. Sin embargo, siempre subsiste la paradoja de que el pensamiento de la arquitectura, su conocimiento, está sistemática y obsesivamente centrado en el mundo material de las cosas y los objetos, de su producción y transformación. Y, por esa razón, el trabajo del arquitecto queda necesariamente atrapado en un movimiento circular que lo lleva de las ideas a las cosas, y de las cosas a las ideas sobre las cosas.

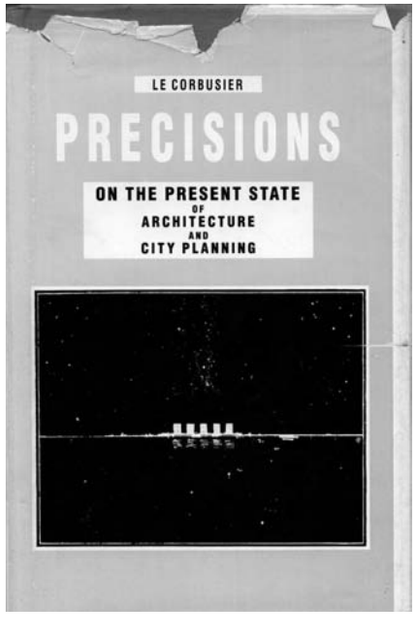
Esta geometría pendular de ida y vuelta constituye una analogía eficaz del pensamiento arquitectónico. En la arquitectura, entendida como una expresión más de la producción de la cultura y de la actividad social, se entrelazan las ansias de racionalidad con las contaminaciones, errores e interferencias aleatorias propias de cualquier contexto real. De un lado, los modelos de pensamiento y control describen los hechos y los procedimientos amplificando las pautas de una explicación coherente de los mismos; del otro, el contacto continuo con unos entornos reales más complejos distorsiona cualquier sistema de leyes internas, aumenta la complejidad de los modelos y abre la vía a la indeterminación y la aleatoriedad tanto en la producción como en el pensamiento.

Por ello, puede afirmarse que, en la arquitectura, los mensajes y sus contenidos apenas siguen pautas lineales asimilables a vectores o rayos. Por el contrario, se difunden siguiendo un modelo más parecido al de las ondas. Y las respuestas obtenidas no son unívocas sino múltiples y deformadas, alteradas por las superposiciones y contaminaciones que permiten construir discursos complejos cuyo significado ni es evidente ni tampoco único.

Así ocurre con el viaje al que me voy a referir, realizado por Le Corbusier en 1929, de París a Buenos Aires y Montevideo, y para cuya descripción no puedo concebir una modelización metafórica más adecuada que la de las ondas, ni una figura sonora más atinada para la descripción de sus efectos que la del eco.

Insistentemente invitado tanto por los abanderados de las vanguardias como por la burguesía ilustrada y acomodada de ambas ciudades durante los años previos, Le Corbusier viaja finalmente a la Argentina en octubre de 1929 de la mano de Blaise Cendrars y Victoria Ocampo para ofrecer, a lo largo de varios meses, un ciclo extenso e intenso de diez conferencias en diversas instituciones académicas ligadas a la arquitectura y las matemáticas. Diez conferencias multitudinarias en las que aborda, ni más ni menos y en sus propias palabras, que un análisis del "estado actual de la arquitectura y el urbanismo".

La recepción incondicional de sus conferencias aquella Navidad, el carácter divulgativo de las presentaciones y la personalidad magnética de Le Corbusier se superponen para propiciar un ambiente entusiasta en el que el arquitecto ofrece un diagnóstico completo del estado de la



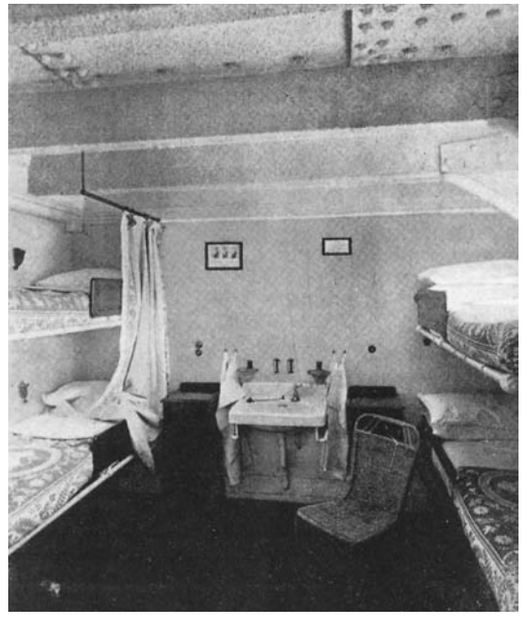


Fig. 1. Portada de la versión inglesa de *Précisions* (MIT, 1991).

Fig. 2. Camarote del Lusitania (El Arte Decorativo de Hoy, p. 100).

cuestión: identifica las enfermedades de la ciudad; analiza la crisis del urbanismo y de la expansión suburbial; describe las necesidades actuales de habitabilidad, higiene, infraestructuras, desplazamiento, soleamiento y ventilación de la vivienda; formula en términos técnicos y de uso los problemas de las ciudades obsoletas y plantea, finalmente, la solución a todas estas cuestiones a través del modelo de la 'Villa Contemporánea'.

Pero el viaje pronto sufre ramificaciones inesperadas y comienza a fomentar una secuencia de ecos. Y el proselitismo ortodoxo del mensaje inicial se desdibuja en contacto con unas circunstancias de contexto que hacen valer su singularidad.

Para empezar, el mensaje divulgativo sobre la renovación de la arquitectura encuentra una respuesta sorprendente y exuberante en la particular adaptación del modernismo canónico a las particulares condiciones de clima, cultura, paisaje y naturaleza del Continente. Basta pensar en el edificio CEPAL en Santiago de Chile, la Ciudad Universitaria de Caracas, la propia Casa Curutchet de Le Corbusier en Río de la Plata o la deriva plástica de los brasileños Niemeyer, Costa o Da Rocha. Un modernismo libre y abierto, cuya expresión formal es más descarnada y en el que la infiltración desbordada de la vegetación naturaliza los objetos, deforma las geometrías y confunde definitivamente lo interior de lo exterior.

Pero no es esta la única consecuencia interesante del viaje. Aunque repetido en formato y espíritu en los EE.UU. en 1935 y en Río de Janeiro en 1936, el primer viaje a Buenos Aires destaca entre los demás por dar lugar a un libro característico del pensamiento Lecorbuseriano y, lo que es más importante, de la formación de su discurso: "Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme", editado en París en 1930[1] (Fig. 1).

"Una vez finalizado el ciclo de conferencias, en el cual recorrí los caminos de la arquitectura, la idea de fijar la trama de mis pensamientos para un lector desconocido me resultaba atractiva. Habían conservado mis dibujos. Y es en torno a estos dibujos, que se reproducen aquí, (en el libro) que voy a reconstruir mi canción de Buenos Aires"[2].

En el viaje de vuelta a Europa Le Corbusier se encierra en el camarote de primera clase del trasatlántico Lusitania (Fig. 2) –o así es como lo cuenta la leyenda, es decir, él mismo–, para entregarse a la trascripción de sus notas. Halagado y seguro del éxito de las conferencias, decide transformarlas en un libro de mensajes de renovación y cambio propios de la retórica de LC, caracterizada por figuras simbólicas, los argumentos encontrados y las contradicciones paradójicas entre opuestos y adversarios.

El viaje a Buenos Aires puede entenderse como un instrumento más en la construcción de la conexión entre la modernidad europea y su trascripción al continente sudamericano, y del cual 'Précisions...' es un rastro o una huella.

1. Posteriormente traducido a numerosos idiomas, como el español (*Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Poseidón, Barcelona 1968), el inglés (*Precisions on the present state of architecture and urbanism*, MIT, 1991), entre otras lenguas.

2. *Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, Prólogo Americano, Edición Apóstrofe, Barcelona, 1999, p. 37.

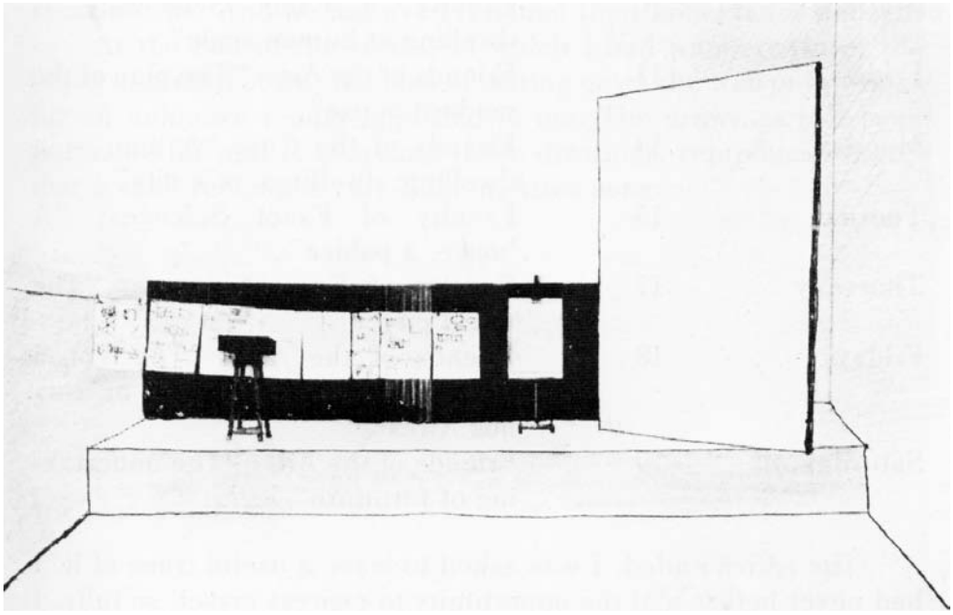


Fig. 3. Dibujo que describe la puesta en escena de las conferencias (*Précisions*, p. 35).

Pero 'Précisions...' también puede interpretarse como una ramificación inesperada del viaje, una onda originada fortuitamente en aquel punto y en aquel momento que luego adquiere autonomía y se extiende con su propio efecto transformador.

Porque, si nos fijamos con detenimiento, los dibujos que traslada al libro desde el cuaderno con los dibujos realizados durante las conferencias –aunque quizá redibujados en su camarote–, fomentan una lectura independiente del texto, superpuesta y paralela, en la que las imágenes se independizan de las palabras y sugieren un discurso más abierto. Un discurso no verbal, construido de diagramas e ideogramas, con un mensaje y un significado por descubrir e interpretar.

En Buenos Aires, Le Corbusier ha encontrado un modo de transmitir su mensaje con mayor intensidad aún si cabe. Y parte de la intensidad está relacionada con la particular puesta en escena que él mismo describe y dibuja en el 'Prólogo Americano' del libro, consciente de su protagonismo y de su efectividad (Fig. 3).

> "…y pude mantener la atención constante durante dos, tres y hasta cuatro horas de un público que seguía los trazos de mi lápiz y de mis tizas de colores, los asombrosos pasos de la lógica. Había dado con una técnica para dar las conferencias. Preparé el escenario: un cuaderno sobre mi caballete, con una decena de grandes hojas de papel sobre las cuales dibujaba en negro o con colores; un cordel tendido de un extremo a otro del escenario, detrás de mí, del cual colgaban las hojas, una después de otra, cubiertas de dibujos. De esta forma, el auditorio se enfrentaba al desarrollo completo de mis ideas. Finalmente, una pantalla para el centenar de proyecciones que materializan los razonamientos precedentes"[3].

Múltiples son las evidencias de la intensidad que alcanzaron aquellas conferencias, las cuales parecen haber tenido un efecto no sólo sobre el público y los arquitectos locales, sino también sobre el propio Le Corbusier: En el trayecto de vuelta transcribe las conferencias sin salir de su camarote y en un estado de ánimo eufórico:

> "Cada ciudad que visito se me presenta bajo su propia luz, y presiento ciertas necesidades, y me propongo una línea de actuación apropiada para mi público; por otra parte, muchas veces, en el curso de la conferencia, esta línea puede modificarse. Entonces improviso, ya que al público le gusta sentir que se está creando para él. De esta manera no se duerme…
> Descubrí un gran consuelo en la profesión de conferenciante ambulante improvisado; hela aquí: he experimentado momentos agudos de lucidez, de cristalización de mi propio pensamiento. Ante mí un auditorio numeroso y hostil. Por hostil quiero decir que se enfrenta a la desagradable obligación de comer un pollo sin masticar. Novedades y más novedades recaen sobre él; su capacidad de absorción está abrumada. Se hace necesario darle un alimento comestible, es decir, hay que exponerle sistemas claros, indiscutibles, incluso fulminantes. En el trabajo cotidiano nada obliga a estas cristalizaciones instantáneas. Sin embargo, ante un auditorio al cual habéis atraído, poco a poco, a las regiones imaginarias delimitadas por nuestro lápiz, es necesario "expresar", "iluminar", "formular". Y ahí está la cansina pero fecunda gimnasia del conferenciante improvisador. ¡Ha elegido las herramientas adecuadas! ¡E incluso ha conservado el beneficio para sí mismo!"[4].

3. Ibid., p. 34.

4. Ibid., pp. 36-37.

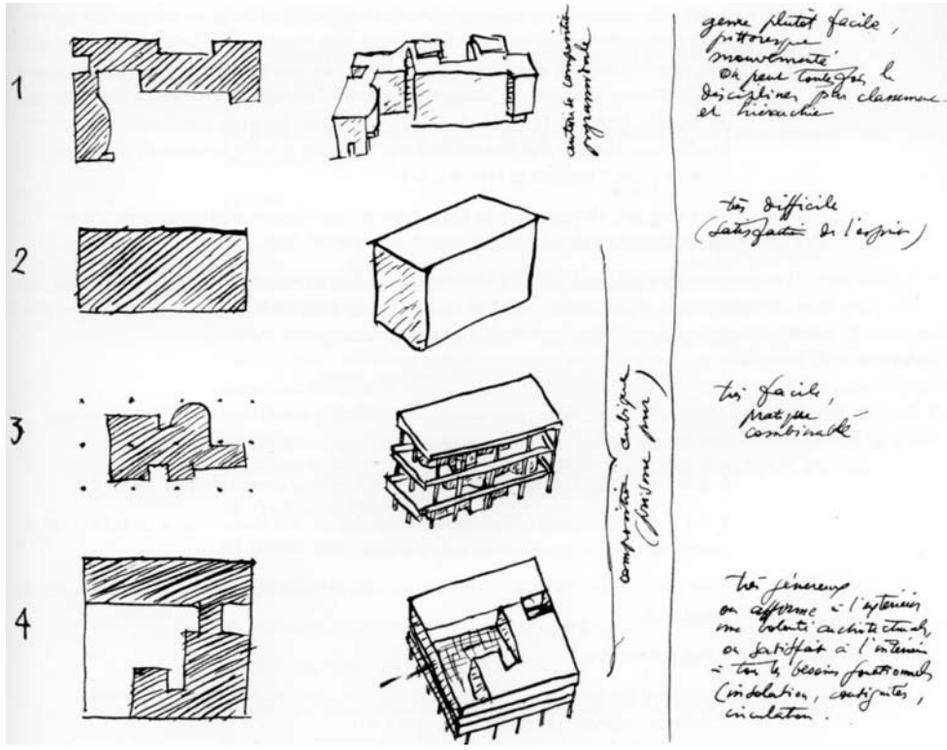


Fig. 4. Los cuatro esquemas (*Obra Completa*, vol.1, p. 189).

Las palabras no están elegidas de modo fortuito –¿acaso alguna vez lo están?–: improvisación, momentos agudos de lucidez, asombrosos pasos de la lógica, cristalización, expresión, formulación, iluminación… Como si de una epifanía se tratara, las ideas aparecen y se visualizan a medida que se formulan, que se expresan… o quizá es cuando se dibujan.

¿Qué otro modo más propicio se le ofrece al arquitecto para formular su pensamiento que un discurso en el que se superponen y entrelazan las palabras, los dibujos y las imágenes? Dibujar y hablar a un tiempo, palabra e imagen, texto y forma… ¿ideas y cosas?

Los dibujos que Le Corbusier realiza frenéticamente frente al público en el cuaderno situado sobre el caballete son la expresión de impulsos de lucidez en los que se superponen el discurso oral y el discurso gráfico, las ideas y su representación, lo abstracto y lo concreto en una misma y única formulación. Por eso los he llamado ideogramas[5], es decir, diagramas de una idea abstracta expresada a través de una imagen concreta.

Los ideogramas son el objeto de nuestra reflexión: dibujos que realiza con gruesos lápices de colores durante las conferencias mientras habla de un modo exaltado, explicándose y expresándose por medio de un discurso en el que se superponen dibujos, palabra e imágenes indistintamente y a un mismo tiempo.

> "… esas conferencias que fueron después publicadas a partir de mis dibujos… unos dibujos que hacía sobre papel, grandes hojas de papel de dos metros por un metro cuarenta…tenía una decena de hojas y sobre ellas dibujaba con tizas de colores… y cuando se dibuja alrededor de las palabras o cuando se dibuja con palabras efectivas, algo se crea… Y toda mi teoría, mi introspección y mi retrospección sobre el fenómeno de la arquitectura y el urbanismo viene de esas conferencias improvisadas y dibujadas"[6].

Dibujos que se trasladan al libro para construir, supuestamente, un discurso gráfico paralelo al texto y, en principio, coincidente con él. Sin embargo, el análisis detallado de los mismos nos sugiere una desviación sustancial entre ambos. No son ilustraciones del texto, como aparentemente sugiere Le Corbusier, sino un discurso gráfico con contenido propio; un sub-texto no convergente con el primero.

En las conferencias de Buenos Aires, Le Corbusier pone en funcionamiento un sistema audiovisual envolvente y eficaz que –aunque algo artesanal–, nos recuerda la experiencia en el interior del Pabellón Philips y del Poème Électronique, otro experimento –treinta años posterior– de superposición de imágenes estáticas, imágenes dinámicas, luces de colores y música.

5. Imagen convencional o símbolo que representa un ser o una idea, pero no palabras o frases fijas que los signifiquen. (RAE).

6. '*Message dans une bouteille*', Entrevista de H. Desalle a Le Corbusier, 1965/1979. Traducción al castellano de Luis Moreno Mansilla, CIRCO 61, Madrid 1999.

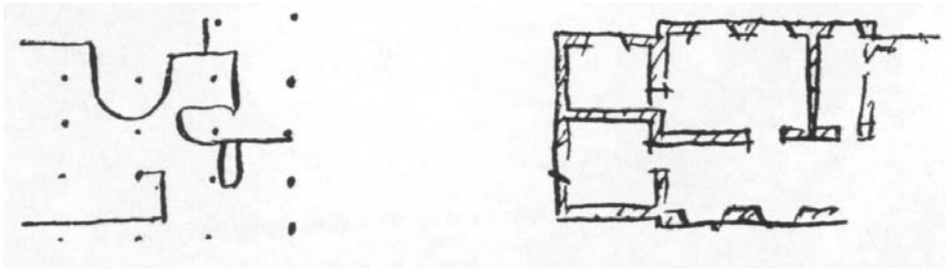


Fig. 5. La planta libre (*Obra Completa*, vol.1, p. 129).

En el interior del pabellón una combinación de sensaciones vitales y auditivas se concentraban sobre el espectador durante 480 segundos para trasmitir con mayor contundencia un mensaje apocalíptico propio de la 'guerra fría'. Y una vez más, la efectividad en la transmisión depende de la puesta en escena: Los muros cóncavo/convexos del pabellón, que reflejan tanto las imágenes como el Poema Electrónico, son el soporte físico de una experiencia fenomenológica y perceptiva 'total' predicada en las nuevas tecnologías.

El Pabellón Philips es una verdadera 'Caja de los Milagros', sobre el que Le Corbusier dice: "No haré una fachada para el Philips, sino un poema electrónico. Todo ocurrirá en su interior: sonido, luz, color, ritmo. Quizá la única imagen exterior del pabellón será la de un andamiaje."

Solo es necesario cambiar un poco el orden de las palabras ['en su interior ocurrirá todo'] para corroborar la coincidencia con las cualidades de la Caja de los Milagros, tal como la describió el propio Le Corbusier:

> "… el verdadero contenedor, el arquitecto puede concebir los edificios que os serán más útiles, porque posee en el más alto grado el conocimiento de lo volumétrico.
> Puede, de hecho, crear una caja mágica que encierre todo lo que podéis desear. Desde la estancia en juego de la "Caja de los Milagros", escena y actores se materializarán: la "Caja de los Milagros" es un cubo; en ella se dan todas las cosas necesarias para la fabricación de los milagros, levitación, manipulación, distracción, etc"[7].

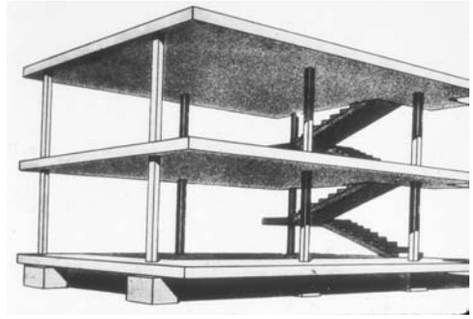


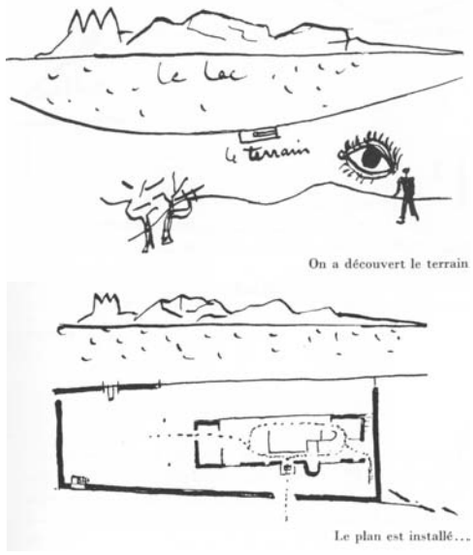
Fig. 6. *Maison Domino* (*Obra Completa*, vol. 1).

Entre el escueto volumen de la Caja de los Milagros y las formas sinuosas del Pabellón Philips hay interesantes disparidades –entre lo cúbico y lo parabólico, entre lo ortogonal y lo reglado, entre una forma simple y una geometría compleja…– pero también fundamentales similitudes –contenedores sin ventanas, superficies envolventes y, lo que es más importante, una interiorización total de la experiencia.

Son dos modos de presentar un mismo problema arquitectónico: la Caja Mágica es el ideograma, la formulación de la idea o el concepto; el Pabellón es una formulación específica y posible, una forma particular de la idea.

Le Corbusier tiene un talento especial para la expresión gráfica de su pensamiento, formulando ideas a través de imágenes y diagramas de carácter sintético y abstracto. Imágenes y diagramas que representan, a través de formas simplificadas y codificadas, conceptos de gran complejidad.

La imagen de la 'maison Do-mino' (Fig. 6), los enunciados de los 'Cinco Puntos' (Figs. 4 y 5) y de los 'Cuatro Esquemas' o el diagrama de la Casa en el lago Leman (Figs. 7 y 8) –en forma de ojo–, pertenecen a esta categoría, como también lo es el pequeño dibujo de la 'Caja de los Milagros' contenida en la lámina 11 del proyecto para el Museo del Hombre. Esas son sólo algunas entre las más conocidas, porque en sus *Carnets* abundan a cientos, entremezcladas con detalles constructivos, imágenes que ha visto y quiere recordar y pormenorizadas cuentas de gastos de sus viajes.



Figs. 7 y 8. Croquis de *Une Petite Maison* (pp. 7 y 9).

En la obra de Le Corbusier y en su pensamiento, estas imágenes son recurrentes y estratégicas. Ante ellas nuestra mirada, perpleja como ante un *trompe l'oeil*, se ve obligada a recomponer la forma de la arquitectura y de su pensamiento, atrapada en el espacio intermedio que relaciona el mundo de las cosas y el de las ideas sobre las cosas.

Se trata de ideogramas cuya asociación con la forma es equívoca, y la especificidad formal de sus figuras se diluye en el campo abstracto del pensamiento arquitectónico, en el que las ideas se relacionan con la forma pero son independientes de ella. Ideogramas que permiten trasladar los principios generativos o los conceptos seminales sin fijar relaciones directas entre ideas y cosas.

En un escrito publicado en *Circo* 91/2001, Josep Quetglas se refería a otro de estos rollos de dibujos realizados por Le Corbusier. Éste ha aparecido recientemente tras años de olvido en la

7. Descripción de la "Caja de los Milagros", Lámina 11, Proyecto del Museo del Siglo XX, *Obra Completa*, Volumen 7, p. 170.

Fig. 9. Un hombre=un hogar=una ciudad (Precisiones, p. 154).

Biblioteca de la Universidad de Princeton, donde acudió a impartir un ciclo de conferencias en 1935 e hizo uso del mismo formato que en Buenos Aires para presentar sus ideas. (Aparentemente las estudiantes de Vassar, al terminar la conferencia impartida en aquel College femenino, despedazaron los dibujos para solicitar el autógrafo del adulado maestro[8], mientras que los más circunspectos estudiantes de Princeton dejaron olvidados los rollos de dibujos en el archivo de la biblioteca durante más de 60 años…).

Como introducción al análisis de los dibujos, Quetglas reflexiona sobre las particulares cualidades de los escritos de Le Corbusier y sobre la experiencia de su lectura:

> "Creo que en esa diferenciación entre ambas mitades está el núcleo principal del pensamiento y obra de Le Corbusier, en su continua manifestación de dos principios inseparables, antagónicos y complementarios. Así puede encontrarse en cualquier objeto salido de su mano, sea libro, pintura o edificio. Estos dos principios pueden pronunciarse con múltiples nombres y encarnarse en múltiples figuras: son el ingeniero y el arquitecto, la razón y el sentimiento, la idea y la imagen, el urbanismo y la arquitectura, la utilidad y el símbolo, el gimnasta y la bailarina, lo masculino y lo femenino, el ángulo recto y la serpentina, la letra "L" , ortogonal, y la letra "C", redonda, "L-C", el cubo y el cilindro, lo vertical y lo horizontal, la luz y la penumbra, la palabra y el dibujo"[9].

La interpretación del pensamiento de Le Corbusier a través de la dualidad, de la dialéctica entre dos tendencias antagónicas y opuestas, es recurrente: la contraposición entre un Le Corbusier abstracto y uno plástico, entre la caja blanca y el hormigón brutal, entre el arquitecto de las vanguardias rupturistas y el atento a las tradiciones históricas y vernaculares, o entre el idealista platónico y el seducido por el pragmatismo eficientista de la tecnología y la ingeniería.

Todo ello redunda en una simplificación binaria, a la que nos vemos arrastrados por el exuberante y encendido discurso escrito de Le Corbusier. Sin embargo, la complejidad de los problemas arquitectónicos y de su pensamiento no encaja fácilmente en un modelo binario. De hecho, la necesidad de contextualizar la interpretación de Le Corbusier en los parámetros del pensamiento contemporáneo, en los que se ha sustituido el pensamiento dialéctico por el pensamiento paradójico, nos induce a movernos en la dirección contraria.

Para ello proponemos olvidar el texto de 'Précisions…' –la escritura y su retórica– y "leer" el libro exclusivamente a través de los dibujos. Dibujos que condensaban en pocos trazos y colores el potencial de una idea, de un pensamiento, de un sistema o de una herramienta. Dibujos, diagramas, ideogramas, ideas dibujadas… realizados apresuradamente mientras habla acosado, como él dice, por un auditorio hostil.

TRAZAS DE LA VILLA CONTEMPORÁNEA Y SUS BLOQUES 'A REDENT'

Indudablemente, la nave, el paquebote o el trasatlántico es una de las imágenes más potentes y recurrentes propuestas por Le Corbusier... (Fig. 10) transformado en unidad de habitación, en rascacielos horizontal, en modelo de agrupación urbana, en paradigma de la arquitectura. Y aparece necesariamente entre los dibujos de Buenos Aires, acompañando el análisis de las enfermedades de la ciudad y de su curación.

El remedio a la inútil expansión y crecimiento ilimitado de las ciudades se vislumbra a través de una doble operación: la representación de la tecnología a través del paquebote y su proyección sobre la ciudad obsoleta en una literal y brutal superposición.

En una sola operación gráfica el paquebote se sitúa en la Rue Rivoli[10] para demostrar su monumental superioridad como modelo, como objeto y como imagen. Un objeto convexo que elude de la relación con el soporte –el agua, el suelo…–, pero que hace precisamente de esa desconexión su argumento fundamental y su razón de ser.

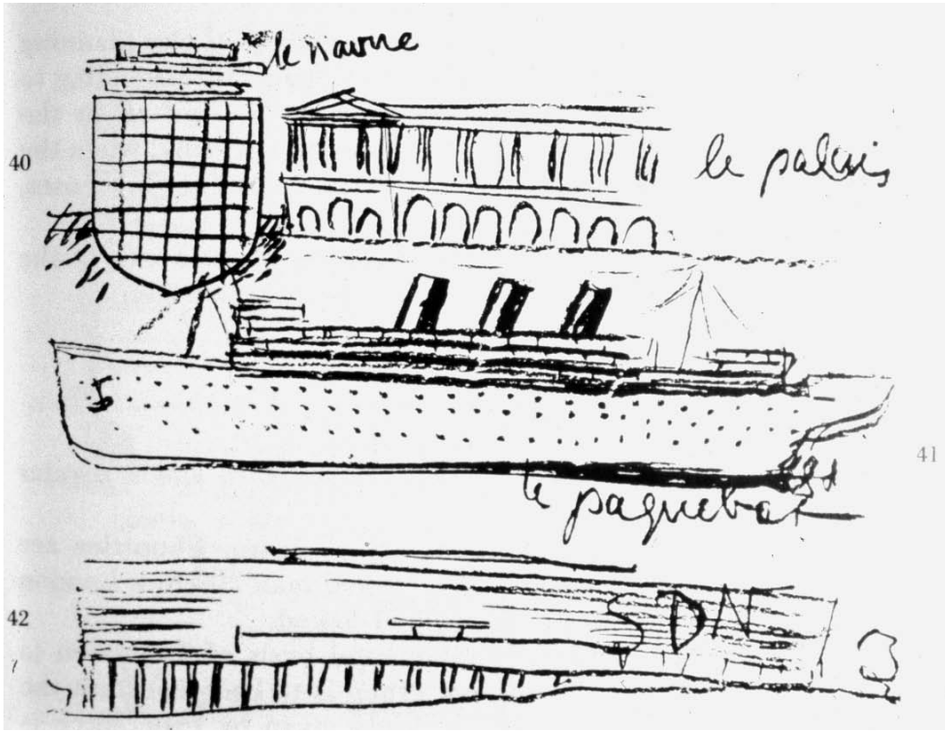
Se trata, en palabras de Foucault, de una máquina heterotópica cuya lógica interna, basada en la ley de la flotación, le hace independiente del lugar y de su contexto. La flotación condiciona la forma de la nave pero no el lugar. La topografía como factor dominante es sustituida por el Principio de Arquímedes, ya que este es capaz de producir objetos como ciudades cuya coherencia interna y complejidad supera a las de la arquitectura.

Cuando Le Corbusier dibuja esta nueva ciudad, configurada a base de 'bloques como naves' nos ofrece otra sorpresa: se trata de un híbrido entre planta y diagrama, entre sección y figu-

8. '*Message dans une bouteille*', Entrevista de H. Desalle a Le Corbusier, 1965/1979. Traducción al castellano de Luis Moreno Mansilla, CIRCO 61, Madrid, 1999.

9. "Con el público en suspenso", Josep Quetglas. CIRCO 91, Madrid, 2001.

10. 'Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y del urbanismo'. Segunda Conferencia: Las técnicas son la verdadera base de la poesía. P. 84, Edición Apostrofe, Barcelona, 1999.



10

11

12

ra, entre forma e idea. Un fragmento de un nuevo sistema urbano de objetos libres que configuran una textura continua y homogénea de rasgos naturalizados, una textura en la que sólo hay trazos y vacíos entre trazos, y en la que es difícil averiguar la ley que los produce o la norma que los controla (Figs. 9, 11 y 12).

La planta de la ciudad contemporánea recobra en un diagrama abstracto la figura de un ser natural[11].

MUROS HUECOS

En el libro *El Estado Actual de las Artes Decorativas*, de 1925 en línea con los principios contenidos en los 'Cinco Puntos', Le Corbusier propone transformar la ventana en un objeto más de la infraestructura de la vivienda, concibiéndola como una herramienta técnica y equiparándola a un objeto-tipo caracterizados por su uso y producción normalizada.

Atrás queda la lógica constructiva vertical y su singularización ornamental, para ser sustituida por un instrumento mecánico y estandarizado, producido en serie y agrupado modularmente en tiras horizontales, en agrupaciones superpuestas o en muros de vidrio.

Sin embargo, esta polémica que mantenían Perret y Le Corbusier en torno a arquitectura a través de la ventana (la ventana vertical como equivalente a la figura erguida del hombre; la ventana horizontal como un panorama continuo) da un salto cualitativo con la propuesta para la casa de sus padres, finalmente ubicada de modo aparentemente fortuito en la orilla del Lago Leman.

En los dibujos de Le Corbusier[12] la ventana –el ojo– 'suplanta' a la arquitectura y se ofrece como la idea misma de vivienda, como el mecanismo/diafragma que transforma al habitante doméstico en espectador anónimo. La combinación de una planta estrecha (4 metros) y una ventana horizontal de 11 metros de longitud acentúa la condición panorámica y antiperspectiva de una imagen/ventana sobre el Lago que disuelve toda condición interior (Fig. 13).

"Cuando usted compra una cámara fotográfica, está decidido a tomar vistas en el crepúsculo de París y en las brillantes arenas de un oasis. ¿Como se las arregla usted? Usando un diafragma"[13].

La equiparación entre la ventana y el diafragma y, por tanto, de la casa con la cámara fotográfica, ahonda en las relaciones entre arquitectura y tecnología. Sin embargo, no puede simplificarse a un símil maquinista, ya que también abre una reflexión compleja sobre la simplificación

Fig. 10. Las técnicas son la base misma de la poesía (*Precisiones*, p. 84).

Fig. 11. Un hombre=un hogar=una ciudad (*Precisiones*, p. 179).

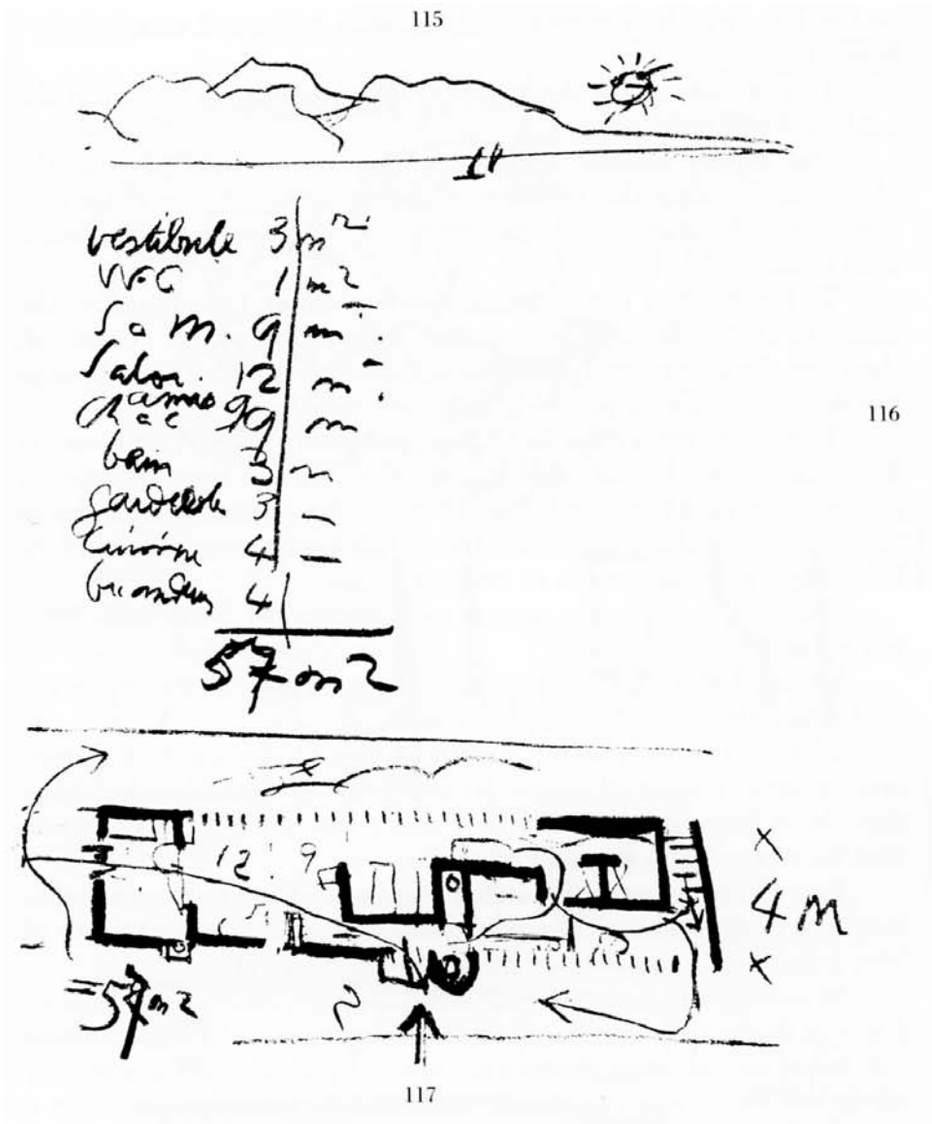
Fig. 12. Ville Radieuse.

11. Ibid. Séptima Conferencia: un hombre = un hogar; un hogar = una ciudad. P.. 154 y 155, Edición Apostrofe, Barcelona, 1999.

12. LE CORBUSIER, *Une petite maison*, Artemis Editions D'Architecture, Zurich, 1954.

13. "La planta de la casa moderna", en *Precisiones...*, op. cit., p. 154.

Fig. 13. La planta de la casa moderna (*Precisiones*, p. 151).



116 vestibule/entrance // w.c./toilet // s a m/dining room // salon/living room // ch amis/guest room, small sitting room // ch a c/bedroom // bain/bathroom // garde-robe/wardrobe // cuisine/kitchen // buanderie/laundry

de las técnicas de producción espacial asociadas a la interiorización de lo doméstico en favor de las técnicas del encuadre asociadas al diafragma y a la visión del 'ojo hacia afuera'.

Quizá sea ahora el momento de recordar la sorprendente afirmación de Le Corbusier en la que reconoce que los 'Cinco puntos' son una útil referencia para aquellos que no saben hacer nueva arquitectura. Él, claro está, no se encuentra entre ellos y, por tanto, cualquier simplificación del pensamiento arquitectónico en 'cinco principios' le resulta ajena por insuficiente[14].

'Les casiers coulissants'[15], con su marcada estriación horizontal y su ambigua dualidad –¿es una pared o un mueble?– sólo pueden entenderse al margen de los 'Cinco puntos', así como de cualquier otra ambición de transformar la construcción contemporánea a través de la tecnología (Fig. 14).

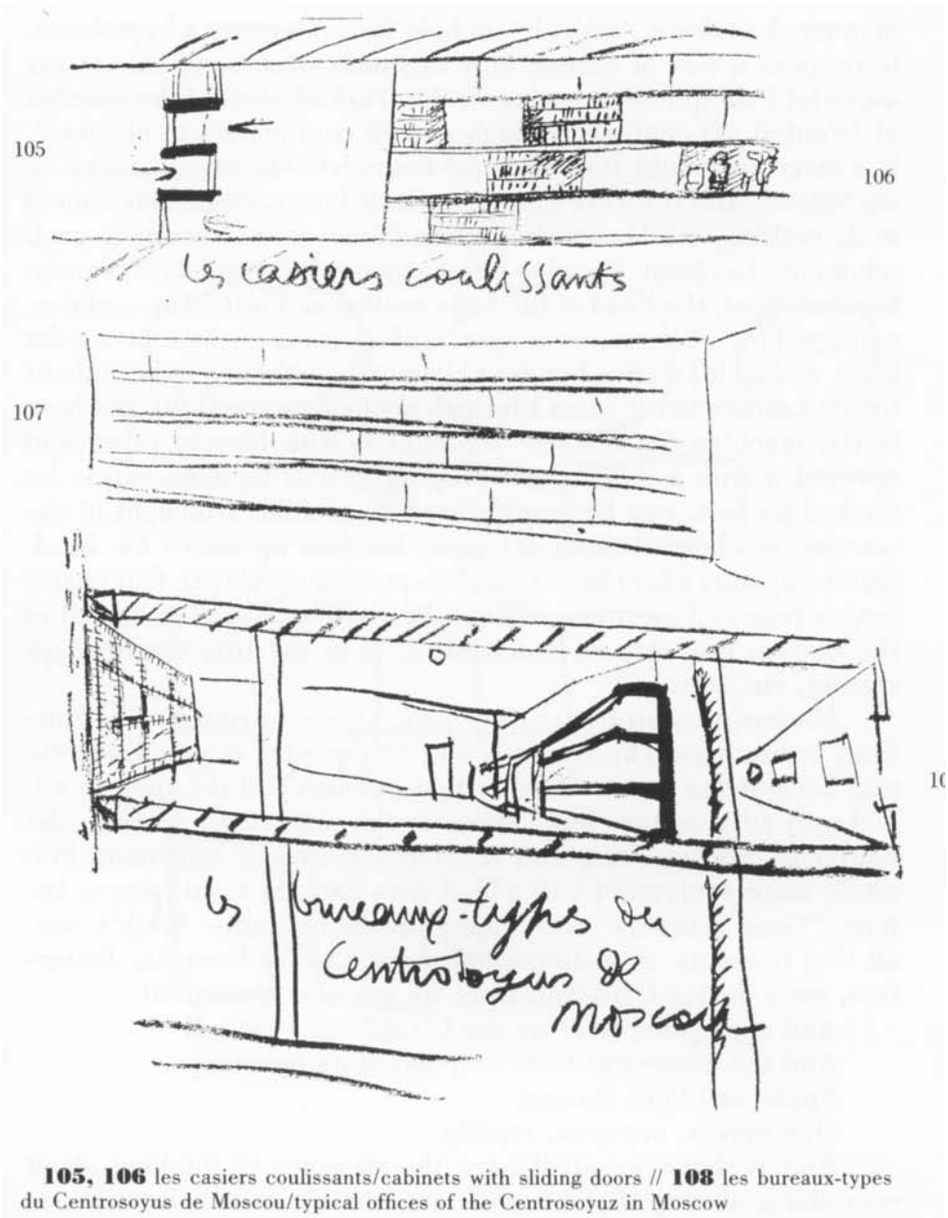
"¿La aventura? Oh sí, la aventura del mobiliario. Los acontecimientos se precipitan; la noción de mobiliario ha desaparecido. Se ha sustituido por un término nuevo: equipamiento doméstico"[16].

Muro o mueble, construcción o ensamblaje, ventana o almacén, marco pictórico o aparato técnico, objeto o instrumento, este mecanismo de almacenaje migra constantemente de las fachadas a los interiores, alternando entre su condición de archivo y el de diafragma –el ojo, la ventana…

14. "Message dans une bouteille", entrevista de H. Desalle a Le Corbusier, 1965/1979. Traducción al castellano de Luis Moreno Mansilla, en CIRCO, n. 61, 1999.

15. "La tarea del mobiliario", en *Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, op. cit., p. 138. Su traducción al castellano oscila entre 'archivos corredizos' a 'casilleros deslizantes', y consisten en tabiques de almacenamiento modular que abarcan de suelo a techo y cerrados con tres tiras horizontales de puertas correderas.

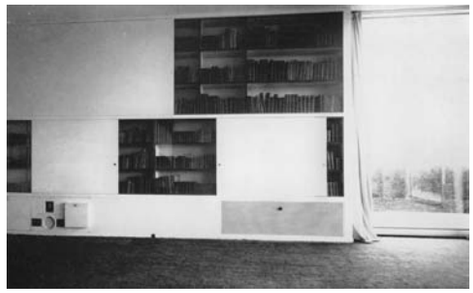
16. Ibid., p. 121.



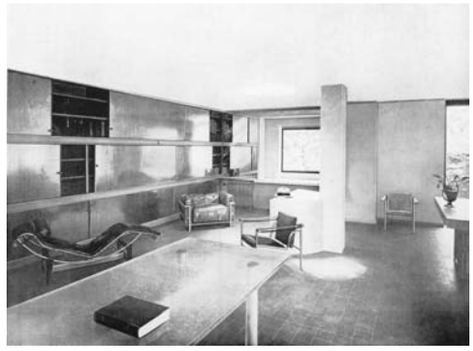
105, 106 les casiers coulissants/cabinets with sliding doors // **108** les bureaux-types du Centrosoyus de Moscou/typical offices of the Centrosoyuz in Moscow

14

15



16



17

A veces, como en el Apartamento Beistégui, 'les casiers coulissants' se ofrecen como muro grueso que, por medio de puertas correderas, transforman la pared tradicional (sólida) en objeto técnico y utilitario (hueco/almacenaje); en otras ocasiones, como en la Maison d'Avray y la ambigua dualidad de cada una de sus superficies, es fácil reconocerlos como superposición de tres ventanas opacas, horizontales y correderas; finalmente, en la fachada convexa del Centro Carpenter, se transforma en un agigantado *brise-soleil* de sección variable capaz de suplantar definitivamente a la fachada, engullir la estructura y mediar entre interior y exterior según su propia ley de formación repetitiva y plástica (Figs. 15, 16 y 17).

El instrumento modular y utilitario –el objeto/tipo– se ha convertido en una herramienta polivalente y en una figura cambiante. Y su función, lejos de resolver simples problemas de almacenamiento modular, se ha desplazado al terreno ambiguo de la imagen y de la simulación.

Fig. 14. La tarea del mobiliario (*Precisiones*, p. 138).

Fig. 15. Carpenter Center (*Obra Completa*, vol. 8).

Fig. 16. Biblioteca Apartamento Beistegui (*Obra Completa*, vol. 2, p. 57).

Fig. 17. Ville D'Avray (*Obra Completa*, vol.1, p. 203).

CAJAS DE LOS MILAGROS

La sobriedad del diagrama de la Caja de los Milagros contrasta con la exhuberancia formal y espacial de la arquitectura en los que sucesivamente se va transformando (Fig. 18).

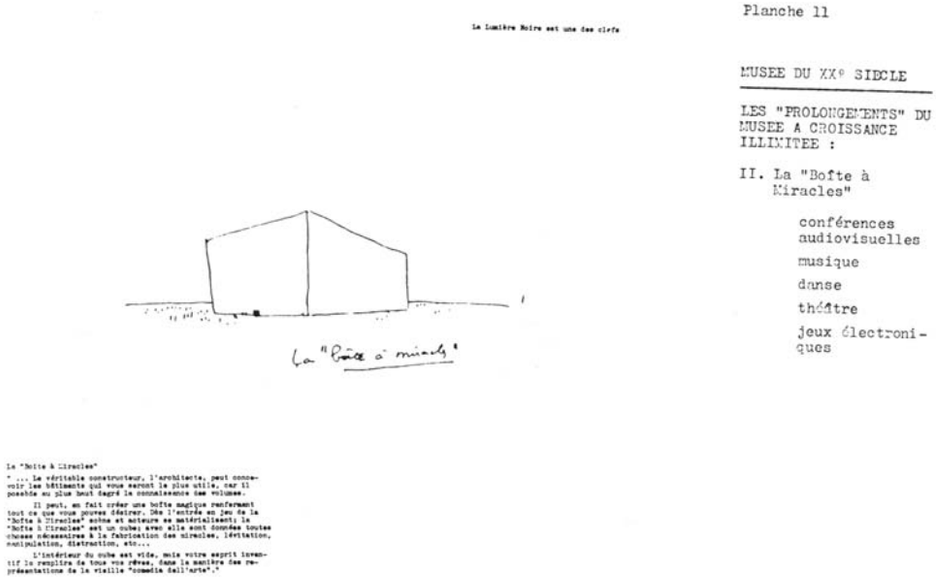


Fig. 18. La caja mágica (lamina 11, Museo del Hombre, *Obra completa*, vol.7, p. 170).

"El interior del cubo está vacío, pero vuestro espíritu inventivo le llenará de todos vuestros sueños, a la manera de la representación de la antigua 'Comedia del Arte'"[17].

Primero, el Pabellón Philips, en el que durante ocho minutos la música dodecafónica de Eduard Varesse, combinada con la proyección simultánea de imágenes fijas y luz de diversos colores e intensidades, permitían comprobar el verdadero efecto de la sustitución de la arquitectura por la tecnología, de la cual el paraboloide hiperbólico era sólo una representación (Fig. 19). De hecho, el paraboloide hiperbólico escondía en su interior no un espacio sino una experiencia. Desorientadas por las múltiples fuentes de luz y sonido superpuestas en la oscuridad, las personas que literalmente cruzaban el Pabellón comprobaban la capacidad de la tecnología para sustituir la percepción de la realidad por su simulación, o del espacio físico por una experiencia ambiental virtual (Figs. 21 y 22).

Después, la Capilla de Ronchamp, en cuyo interior sacralizado por la simbología cristiana se hace presente una paradójica condición convexa, como si la forma del interior fuera secundaria, fruto de las fuerzas que moldean las paredes desde el exterior (Fig. 20).

Le Corbusier acuñó el aforismo 'Todo exterior es un interior'. Este se cumple con rotundidad en Ronchamp, cuyos espacios exteriores no sólo se perciben acotados por un límite visual, sino que Le Corbusier los dibujó así intencionadamente. La Capilla es, por tanto, un espacio residual; el negativo de una figura mayor y más compleja que la rodea, pero la cual sólo puede ser comprendida e interpretada desde el interior. Es un espacio de resonancia, desde el que se comprende una realidad que no se percibe directamente (Fig. 23).

Versiones distintas y sucesivas de un mismo problema arquitectónico: un contenedor en cuyo interior se celebran las múltiples técnicas de la representación.

LA PLAYA DE COPACABANA

Durante la sexta conferencia, titulada "La planta de la casa moderna", Le Corbusier dibuja un modelo planimétrico similar al que finalmente utilizó en la casa Shodan, en el que la rigidez estructural y la continuidad espacial llegan a su máximo enfrentamiento (Fig. 24). Una estructura repetitiva de pilares circulares define un campo homogéneo, sobre el que se superponen tres figuras cerradas con un perfil libre y divisiones interiores aleatorias. Sobre el dibujo escribe 'apartamentos privados' para identificar la función contenida en estas figuras, y hacia las salas comunes' en el espacio intersticial que discurre entre ellas. Son tres habitáculos que comparten una estructura, tres espacios privados que flotan en un continuo común.

Más abajo, otros diagramas muestran como obtener libertad planimétrica, independizando la estructura del cerramiento y adaptando éste a las necesidades funcionales y dimensionales por medio de figuras curvas cóncavas y convexas. Y para cerrar el contorno aparece una línea de tra-

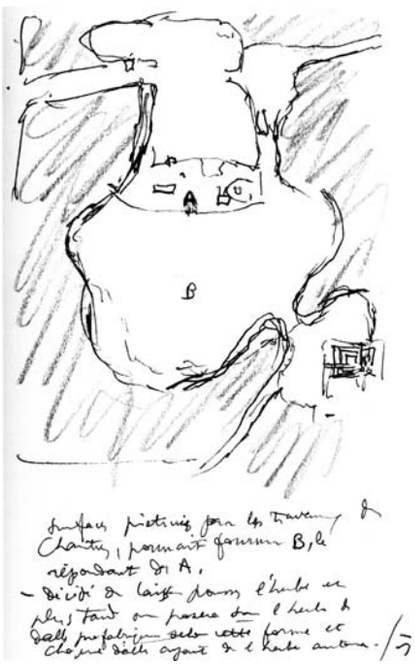
17. "Caja de los Milagros", lámina 11, Proyecto del Museo del Siglo XX, en LE CORBUSIER, *Le Corbusier et son atelier de rue de Sèvres 35: Oeuvre Complète, 1957-1965*, vol. 7, Artemis Editions D'Architecture, Zurich, 6ª ed., 1995, p. 170.

19

21

22

20



23

Fig. 19. Interior del Pabellón Philips (TRIEB, Marc, Space Calculated in Seconds: The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgard Varèse, Princeton Press, 1996, p. 149).

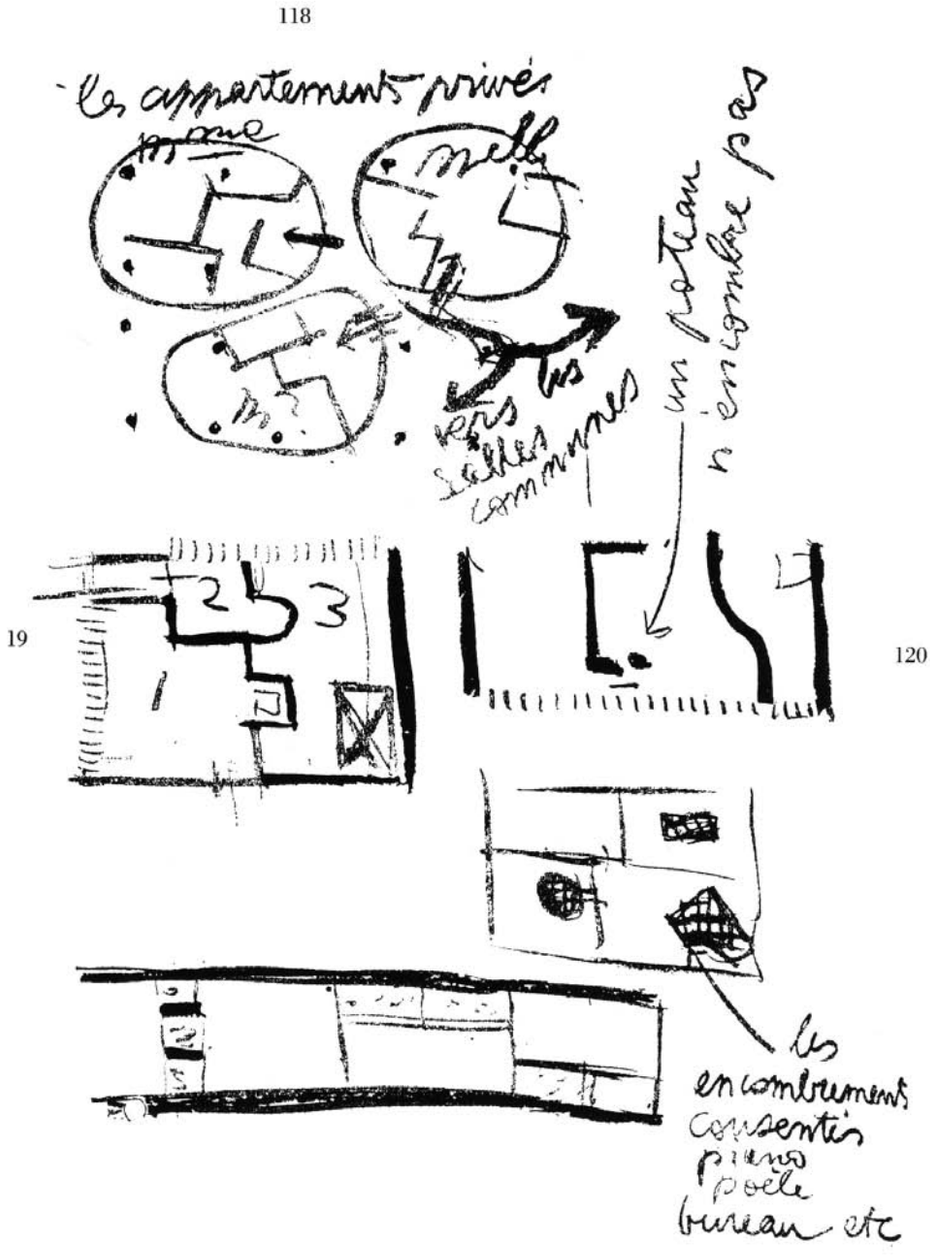
Fig. 20. Capilla de Ronchamp (*Obra Completa*, vol. 6, p. 36).

Fig. 21. Pabellón Philips. Bruselas (*Obra Completa*, vol. 6, p. 200).

Fig. 22. Planta del Pabellón Philips. Bruselas (*Obra Completa*, vol.6, p. 200).

Fig. 23. Entorno de Ronchamp (Carnet K41 552).

Fig. 24. La planta de la casa moderna (*Precisiones*, p. 153).

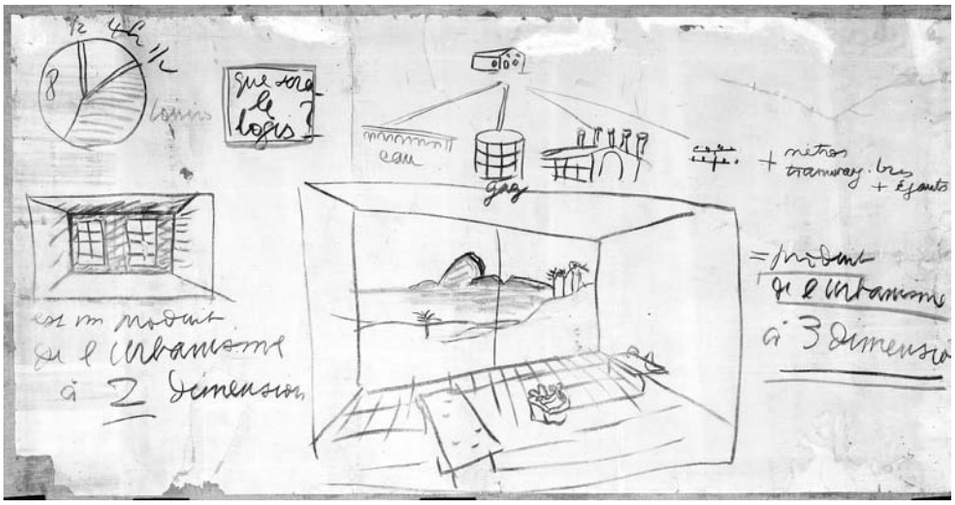


118 les appartements privés/private spaces // Mme/Madame // Mlle/Mademoiselle // M/Monsieur // vers les salles communes/toward common rooms // **120** un poteau n'encombre pas/a column does not encumber // les encombrements consentis piano poêle bureau etc/accepted encumbrances, piano, stove, desk, etc.

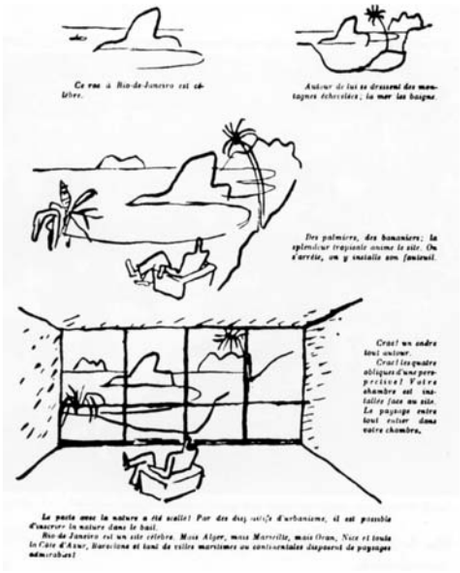
zos perpendiculares, un filtro con entidad material y cierta profundidad, que aparece en la sección como ventana y espacio de archivo a un tiempo.

En ambos casos, el espacio de la casa es homogéneo y continuo y, como consecuencia, su límite o perímetro no proviene de su figura o geometría, sino que está impuesto como un corte o sección del continuo espacial. Y, probablemente, la envolvente gruesa y porosa que aparece a en los dibujos acotando los recintos podemos suponer que se trata de un sistema de 'casiers coulissants' que han migrado una vez más a la fachada.

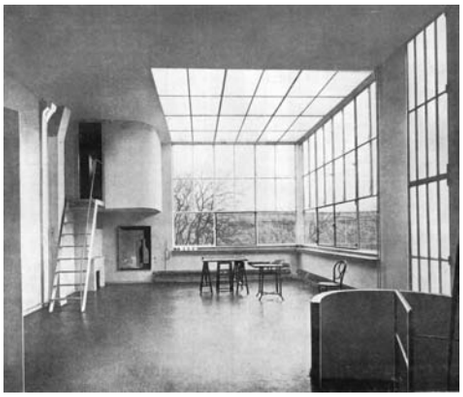
Evidentemente, ya no estamos ante ventanas modulares en superficies libres de cargas estructurales. El problema de las fachadas se ha bifurcado en dos: de un lado están los 'casiers coulis-



25



26



27

28

sants' y su profundidad porosa, obtenida a base de espacio hueco; de otro, el marco/sección como mecanismo de relación entre dos condiciones: interior/exterior, doméstico/urbano, artificio/naturaleza, o entre la arquitectura y el paisaje.

El dibujo de la vista sobre la playa de Copacabana de Río de Janeiro es seminal en esta técnica gráfica del marco/sección, recurrente en la iconografía de Le Corbusier. El recinto del apartamento, definido por cuatro superficies, se corta –se secciona– para atrapar un fragmento de la realidad. Podría decirse que la ventana se ha transformado en la trama métrica de un diafragma, hilos o marcas que dimensionan la vista. Pero, la verdad es que en Río la ventana como tal ha desaparecido en favor del recinto –la arquitectura–, cuyas superficies delimitadoras se encargan ahora de enmarcar la realidad y crear la vista (Figs. 25 y 26).

Esta técnica, como tantas otras en la arquitectura de Le Corbusier, sufre un proceso de constante intensificación y deformación. En Río de Janeiro el apartamento pierde un frente para introducir la vista panorámica en el interior; en el estudio de Ozenfant las superficies transparentes migran por las paredes para mostrar las posibilidades de esta técnica; el Pabellón del Esprit Noveau de nuevo pierde una pared para introducir la naturaleza recuperada en el interior de la arquitectura de la Villa Contemporánea; el Apartamento Beistégui pierde el techo para filtrar una visión parcial y manipulada de París… (Figs. 27 a 32).

Este mecanismo predicado en la sección, en el corte de los objetos para provocar vínculos con la realidad que los rodea, está presente por todas partes: mirando al frente, en la terraza de la Villa Stein; mirando hacia arriba, en la terraza/jardín de la Villa Savoye; y quizá también, mirando hacia abajo, en el claustro ausente y vacío del Convento de la Tourette, entendido ahora no como una planta del edificio sino como una sección de la realidad.

Fig. 25. Vista de Copacabana. (Cuadernos de la Conferencia de Río. 1935. FLC).

Fig. 26. Río de Janeiro (*Obra Completa*, vol.4, p. 80).

Fig. 27. Estudio Ozenfant (*Obra Completa*, vol.1, p. 55).

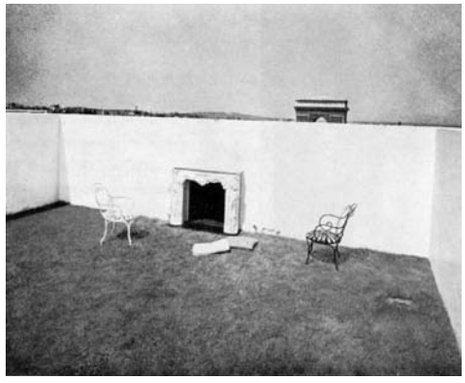
Fig. 28. Inmmeuble Villa (*Obra Completa*, vol. 1, p. 95).

Fig. 29. Solarium del Apartamento Beistégui (*Obra Completa*, vol. s2, p. 52).

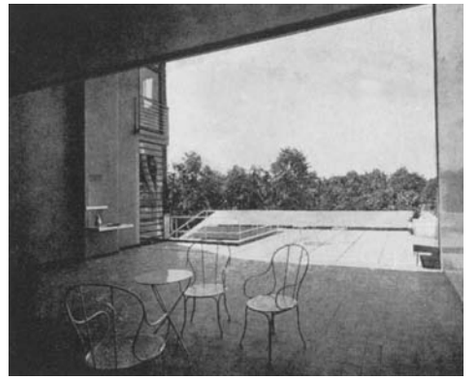
Fig. 30. Terraza Villa Stein (*Obra Completa*, vol.1, p. 145).

Fig. 31. Terraza Villa Savoye (*Obra Completa*, vol. 2, p. 23).

Fig. 32. Claustro del Convento de La Tourette.



29



30

31

32

CONCLUSIONES

El viaje de Le Corbusier a Buenos Aires en 1929 es el origen de una dinámica de ondas reflejadas y superpuestas que constituyen una superficie tramada de mensajes dirigidos en múltiples direcciones, y cuyos contenidos se complementan y se distorsionan mutuamente.

Primero, Le Corbusier se desplaza a la Argentina imbuido de la vocación evangelizadora en el credo de la modernidad. De vuelta, encerrado en el camarote del Lusitania, se enfrasca en el camarote para re-formular su pensamiento (‘Precisiones…’ lo llama él), reinventándose a sí mismo una vez más a través de la re-edición de su pensamiento.

Ahora, al reconstruir la historia del libro e intentar comprender su contenido, se inicia una transformación más: la de la descripción de la arquitectura y el pensamiento de Le Corbusier bajo el prisma de nuestro pensamiento contemporáneo, de nuestra visión generacional, para probar la componente creativa y generativa de la reflexión crítica.

Luis Rojo de Castro se graduó en el *Graduate School of Design* de la Universidad de Harvard en 1989 y en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1987. Inició su actividad profesional en 1994 con la firma Rojo/Fernández-Shaw arquitectos, habiendo ganado diversos concursos –Teatro/Auditorio de Guadalajara, Centro de las Artes de Santa Pola, el Centro Tecnológico del Calzado en Arnedo, Vivienda Pública en Ciudad Real, Centro Deportivo de Alcázar de San Juán o el Centro Superior de Estudios Sociales para la Fundación Caja Madrid. Luis Rojo de Castro es profesor de Proyectos de Arquitectura en la ETSAM desde 1992, ha sido Profesor Visitante de Teoría e Historia en la ETSAUN desde 1999 y *Visiting Professor of Architecture* en el GSD de la Universidad de Harvard entre 1994 y el 2006. Ha publicado artículos de opinión en las revistas *A+U, Cassabella, Arquitectura, RA, Phalaris, Tectónica, Arquitectura Viva* y es editor, junto con Luis M. Mansilla y Emilio Tuñón del boletín *CIRCO*.