

LE CORBUSIER EN TRES BOCETOS

Mildred Guerrero

Mi impresión, y el argumento que trataré de defender en estas páginas, es que en estos tres bocetos, probablemente como en muchos de los tantos que realizó a lo largo de su vasto periplo arquitectónico, Le Corbusier, con la excusa de lo que veía o recordaba de un lugar conocido o soñado, estaba manifestando de manera categórica las concepciones, postulados y principios que acerca de la arquitectura defendía en los distintos momentos en que los dibujó. Creo que el objeto de la representación, en cada uno de los bocetos de este creador, queda opacado por la presencia preeminente del sujeto que lo observa y representa.

Partimos de que no es posible separar tajantemente lo que es observado del proceso de observación, que no hay representaciones inocentes, que toda representación es la interpretación de un objeto a través del tamiz propio del sujeto que la elabora, pero en Le Corbusier este sesgo personal es llevado al extremo, porque él no está interpretando lo que le interesa o entiende de una realidad que está ante sus ojos, sino que está utilizando esa realidad como una excusa para expresar un ideal, un modelo de lo que él piensa que debería ser, un deber ser. Le Corbusier siempre está adoctrinando, tanto en sus escritos, como en sus dibujos, como en sus obras construidas, y lo hace tan eficazmente que durante la mayor parte del siglo XX y aún en la actualidad, la arquitectura y el urbanismo occidentales se mantuvieron pivotando alrededor de sus concepciones.

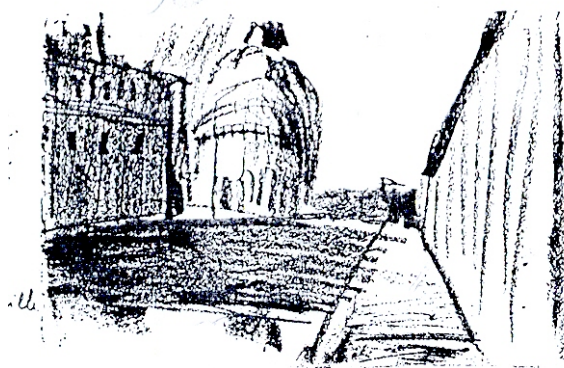
Como plantea Charles Jencks en su excelente libro “Le Corbusier and the tragic view of architecture”, desde una edad muy temprana este hombre concibió su quehacer arquitectónico como una lucha moral contra la decadencia de la humanidad, una búsqueda infatigable de la verdad, que lo llevaba a entablar una dialéctica permanente con el resto del mundo y consigo mismo. Se veía a sí mismo, y en esto tuvieron mucha influencia sus lecturas tempranas de Nietzsche, como un superhombre solitario con la misión de destruir el conocimiento convencional para implantar sus ideas revolucionarias. En una carta que dirige a su maestro L’Eplattenier a la edad de 21 años, expresa: “*Quiero luchar con la verdad en sí misma. Esto seguramente será un tormento, pero no estoy buscando tranquilidad ni el reconocimiento del mundo. Viviré en la sinceridad, feliz de soportar el abuso.*”¹

Tamaño misión requería que todos sus esfuerzos se concentraran en convencer al mundo de la validez de sus planteamientos e ideales. En sus textos, concebidos como herramientas de persuasión, el tono

utilizado es evidentemente dogmático. Pero en sus bocetos de viajes, documentos más personales, de reflexión y aprendizaje, ¿Podría esperarse que abandonara la intención doctrinaria y dejara hablar más libremente a los objetos representados?

Trataremos de responder esta pregunta a través del análisis formal de tres bocetos realizados en diferentes épocas, sobre un mismo objeto de observación y representación, la Plaza de los Milagros en la ciudad de Pisa, y sus elementos constitutivos: el baptisterio, la catedral, la torre inclinada y el muro de la ciudad.

ROQUIS DE VOYAGES ET ETUDES



1911

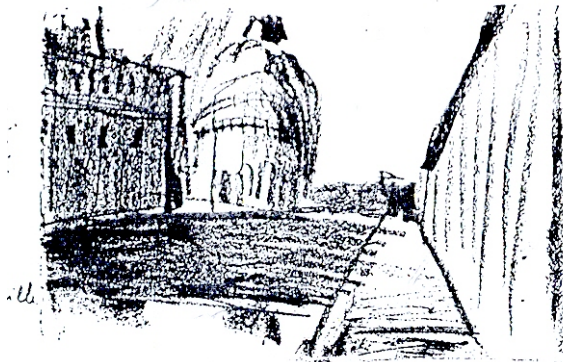
En el primer boceto, realizado durante su tercer viaje de “autoeducación”, que lo llevó en 1911 por numerosas ciudades de Italia y Europa Oriental, Le Corbusier representa el conjunto mediante una perspectiva clásica, realizada desde un punto de vista peatonal, donde el observador se sitúa dentro de un espacio si se quiere doméstico, cuyos límites lo definen perfectamente como recinto. El muro de la ciudad a la derecha establece, junto con la acera, un eje que se pierde en el infinito, punto focal de la perspectiva, y que sirve como ordenador de toda la composición. Los volúmenes de la izquierda se alejan o se acercan a él, cerrando la vista para conformar un espacio concéntrico clásico, a pesar de la fuerte direccionalidad establecida por el eje dominante.

A primera vista se destaca la densa sombra arrojada en el piso por el cuerpo de la izquierda en primer plano, del cual sólo se percibe la fachada en penumbra. Esta sombra exagerada, que ayuda a definir el espacio central representado, hace destacar el volumen del baptisterio, bañado por la luz, y único cuya geometría platónica puede apreciarse en su totalidad, dándole una importancia primordial en la composición, a pesar de estar desplazado con respecto al eje organizador. Este fuerte contraste entre

luz y sombra establece también la distancia que existe entre los volúmenes, que están totalmente libres y separados, y no conectados por ningún otro cuerpo, dentro del conjunto.

Pero cuando comparamos este dibujo con una fotografía del lugar, nos damos cuenta inmediatamente de que en el mismo se omiten aspectos que en la fotografía saltan a la vista de manera insoslayable.

ROQUIS DE VOYAGES ET ETUDES



1911



Impresiona la forma como el dibujante hace abstracción del rico trabajo de ornamentación tridimensional de fachadas que caracteriza estilísticamente, por encima de cualquier otra peculiaridad, a estas edificaciones, para destacar la pureza geométrica de los volúmenes y la continuidad de las superficies, cualidades poco perceptibles gracias a la descomposición que de ellos realizan los intensos ritmos de luces y sombras que se despliegan sobre ellas.

Cabe entonces concluir que una predeterminación muy fuerte cegó el ojo y guió la mano del que realizó el boceto. Para entender porqué, tendremos que apelar al contexto en que se movía Le Corbusier en esos años, y revisar otros documentos contemporáneos de su autoría.

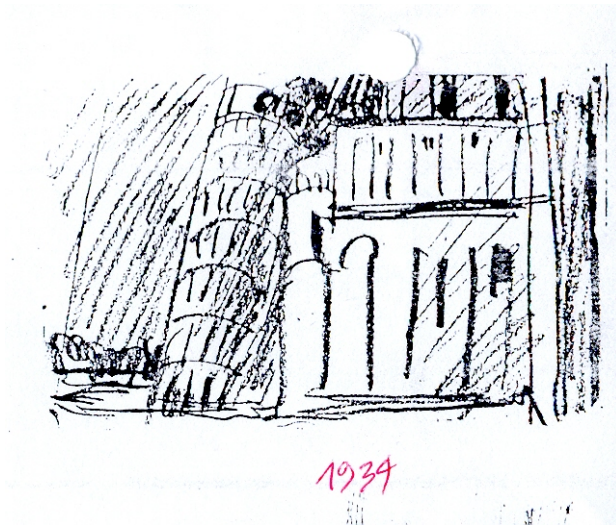
Ya en 1911, el joven arquitecto se había distanciado de las enseñanzas recibidas de su maestro L'Eplattenier en La Chaux-de-Fonds, para dejarse permear por las múltiples influencias de las vanguardias arquitectónicas europeas. En 1907 viajó a Viena, donde conoció las ideas de Adolf Loos, que condenaba el ornamento equiparándolo al crimen, y los proyectos utópicos de Tony Garnier, con su enfoque tipológico de la arquitectura. En 1908-09 trabajó por catorce meses en París con Auguste Perret, otro enemigo del ornamento (*la decoración siempre esconde un error de construcción*, decía), quien le inculcó principios compositivos del clasicismo italiano, como el establecimiento de relaciones simples entre partes geoméricamente puras y la idea platónica de la armonía matemática, donde ciertas proporciones fundamentales garantizaban la sintonía con un orden cósmico, y por tanto, la belleza.

Estos planteamientos se manifiestan apasionadamente, convertidos en un credo, en sus escritos posteriores. En *Hacia una arquitectura*, 1923, postula los siguientes principios, que parecen una descripción visual del boceto de Pisa que estamos analizando: *“La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz.. Las sombras y los claros revelan las formas. Los cubos, los conos, los cilindros, las esferas y las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien (...) El arquitecto tiene por misión dar vida a las superficies que envuelven esos volúmenes, sin que éstas se conviertan en parásitos, devoren el volumen y lo absorban en su beneficio. Los agujeros que en la superficie cumplen misiones utilitarias, en vez de destruir la forma, deben acusar la forma (...) El eje es el que pone orden en arquitectura. Poner orden, comenzar una obra. La arquitectura se establece sobre ejes. El eje es una línea de conducta hacia un objetivo (...) y porque se hayan fuera de ese eje violento, el Partenón a la derecha y el Erecteón a la izquierda, se los puede ver por fortuna de tres cuartos, en su fisonomía total.. No hay que poner todas las cosas de la arquitectura sobre ejes, pues serían como otras tantas personas hablando a la vez ...”* ²

Tanto en esta obra como en *Après le Cubisme* de 1918, manifiesto del Purismo, la doctrina guía de su obra pictórica, el autor hacía constantes referencias a la perfección del Partenón, lo que evidencia su intención de hacer de la nueva arquitectura un equivalente de las virtudes antiguas. En *La Pintura Moderna*, 1925, su socio Ozenfant escribe: *“El hombre es un animal geométrico, su espíritu ha creado la geometría, la geometría responde a nuestra profunda necesidad de orden. Las obras que más nos mueven son aquellas donde la geometría es perceptible ...”* ³

Da la impresión entonces que este pequeño boceto de Pisa, que condensa sus influencias tempranas, es una conjetura del futuro, una semilla que contiene los principios esenciales de una

ideología que terminará de expresarse en toda su fuerza más adelante. No es la observación de un objeto, sino un manifiesto de lo que éste debería ser en su particular visión ontológica de la arquitectura, según la cual su dimensión moral prevalece por encima de lo perceptual, por lo que no duda en ocultar lo que según esa ideología es censurable, aunque sea evidente, y en destacar lo que es ideal, aunque sea poco perceptible. En este boceto el objeto original de la representación, la Plaza de los Milagros de la ciudad de Pisa, queda totalmente desdibujado y es sustituido por un nuevo objeto, el arquitecto suizo Le Corbusier, del que nos habla mucho más elocuentemente.



En el segundo boceto, elaborado más de veinte años después, en 1934, evidentemente el interés de la representación se centra en otra cosa. Aquí desaparecen el lugar, los ejes, los contornos que definen las formas, la geometría de los volúmenes, desaparece incluso la perspectiva. No hay ninguna referencia topológica que permita construir una imagen de totalidad o de las relaciones entre los elementos. Estamos fuera del escenario, desorientados, mirando a través de un lente de acercamiento. Es la superposición plana de dos parcialidades, pedazos de objetos que, estando en realidad muy separados, aquí se representan apretados uno contra el otro. ¿Qué es lo que destaca en estos fragmentos de una totalidad inabarcable? Es un ritmo, una repetición de acentos en la piel de los objetos. La proximidad de ambos establece una comparación, un contrapunto entre las diferentes escalas y proporciones de los elementos constitutivos de estas pieles. Es una especie de collage en el que se superponen dos retazos de telas de diferentes texturas, y son evidentemente esas texturas las que importan en el dibujo. Pero de estas texturas no interesan sus detalles ornamentales, de los cuales a esta distancia podrían plasmarse algunos rasgos que no aparecen. Más bien su profundidad es lo que aquí parece llamar la atención del dibujante, que se esmera en

expresarla mediante el grosor que le confiere a las sombras de los nichos en los distintos niveles del baptisterio.

¿Es éste el mismo dibujante que 23 años antes ignoró las notables cualidades superficiales de estos volúmenes? ¿Qué lo hizo regresar a este lugar, que ya había dibujado y conocía perfectamente?

En el lapso transcurrido entre los dos viajes se produjeron cambios tan radicales en la doctrina propugnada por Le Corbusier, que en algunos aspectos llegaron a contradecir totalmente lo anteriormente defendido por él con vehemencia.

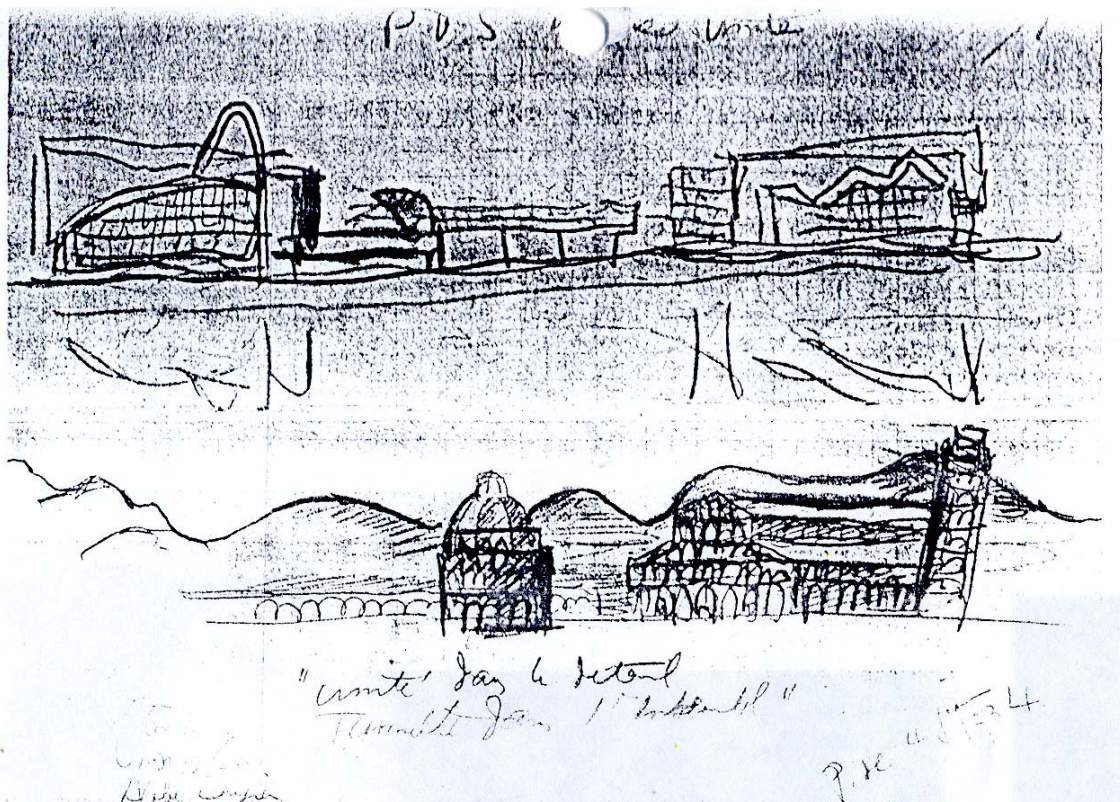
Las primeras manifestaciones de esta transformación pueden identificarse en su pintura, la cual después de 1926 empezó a superar la abstracción purista de sus primeros tiempos. Hasta ese entonces, sus cuadros reproducían las formas puras de los objetos cotidianos estandarizados – pipas, columnas, violines; que han sido perfeccionados por incontables años de reelaboración. Pero a partir de ese año estos objetos comienzan a ser sustituidos por formas biológicas y naturales – conchas, rocas, desnudos femeninos; como síntoma visible de un cambio profundo hacia preocupaciones más terrenales.

Esta ruptura de la dogmática estética del purismo se manifiesta luego en sus edificaciones construidas en los años 30 (Casa Errazuriz, 1930, Casa Mandrot, 1931, Mansión de fin de semana, 1935), en las cuales se utilizaron materiales naturales contrastantes sin procesar, como ladrillo expuesto, concreto crudo, madera al natural, piedra rugosa, yuxtapuestos en un expresivo collage, con la intención explícita de evocar reacciones poéticas. La nueva postura, síntoma tal vez de un regreso a los principios del estilo vernáculo en los que se formó inicialmente, contradice radicalmente los axiomas fundamentales de la retórica modernista de los años 20, de que la arquitectura moderna debía ser ahistórica y antimonumental, por lo que rechazaba los materiales duraderos y el concepto de permanencia. La afirmación de aquellos tiempos, según la cual *“La casa no será ya nunca más esa cosa sólidamente construida que se asienta para desafiar al tiempo y a la decadencia...”*, queda absolutamente desechada en estas nuevas búsquedas.

Su nuevo y evidente interés por las texturas y la fuerza expresiva de la piel, y su desilusión con respecto a las técnicas modernas y los materiales industrializados, aparece reiteradamente en sus textos de la época. El libro *Cuando las catedrales eran blancas* publicado en 1934, contiene pasajes como: *“Creo en la piel de las cosas como en la de las mujeres”*, y más adelante: *“...con vuestros aceros diversos – blandos, duros, cromados y demás, con vuestros cementos Pórtland*

*artificiales o vuestras máquinas elevadoras, perforadoras, excavadoras, con vuestros cálculos, vuestra ciencia de la física, la química, la estática, la dinámica, ¡Dios Santo, no habéis hecho nada digno y humano! ¡No hacéis nada que ilumine en torno de vosotros! Nosotros, con piedras talladas pacientemente y apiladas sin cemento, unas a otras, ¡hemos hecho las Catedrales!”*⁴

Tales afirmaciones revelan a un Le Corbusier distinto al que creó el mito de que la arquitectura moderna se manifestaría mediante superficies planas y lisas, hechas de materiales producidos en serie, dentro de un marco estructural racionalizado. Este Le Corbusier, mirando en retrospectiva sus bocetos del viaje de 1911, quizá pensaría que en ellos los aspectos que ahora más le interesaban habían quedado relegados por su manía purista, y recordaría que en el conjunto de Pisa estos nuevos intereses estaban magníficamente trabajados, por lo que decidió volver al lugar para nutrirse de ellos.



En el tercer boceto, realizado en el mismo viaje de 1934, la representación del conjunto de Pisa, desde una vista lejana, plana y sin perspectiva, está acompañada por una fachada del Palacio de los Soviets, proyecto que había presentado en el concurso convocado dos años antes. La colocación de ambos dibujos uno sobre otro, realizados en una escala aparentemente similar, y

mostrando cada conjunto en su totalidad, evidencia una intención de comparación. Siendo los elementos que conforman ambos conjuntos geoméricamente fuertes y muy distintos entre sí, lo que tal vez supondría una dificultad para dotarlos de unidad como conjunto, cabe pensar que se busca establecer paralelismos o diferencias entre las estrategias utilizadas para organizar y componer esos elementos. A primera vista, estas estrategias no parecen similares, ya que en Pisa los objetos están aislados entre ellos, por lo que permiten una lectura clara de su geometría, mientras en el Palacio de los Soviets están relacionados entre sí por otra serie de elementos arquitectónicos de menor jerarquía. La similitud que mejor puede percibirse en este bosquejo estaría, como lo confirma sin lugar a dudas la nota al pie "*unidad en los detalles*", en el tratamiento de las superficies de los mismos, en las que los ritmos repetitivos y cambiantes de luces y sombras establecen la unidad buscada entre objetos disímiles.

En el dibujo de Pisa tiene además una presencia muy fuerte el paisaje, la sinuosa silueta de las montañas al fondo, que no aparece en ninguno de los bocetos anteriores, y que define un territorio que parece reclamar su pertenencia al conjunto. La fuerza de su trazo les confiere mayor importancia que a los objetos arquitectónicos, cuyos contornos quedan desdibujados entre las sombras de aquellas. Se establece, entre el entorno natural y los objetos creados por el hombre, una suerte de competencia en la cual el primero sale airoso en cuanto a fuerza expresiva. También se destaca una valoración exagerada de los ornamentos de fachada de las edificaciones, ya que a tanta distancia pareciera imposible apreciar esas arcadas y pilastras con el grado de detalle aquí descrito, para lo cual tendría que falsear la escala de las mismas.

Comparando el dibujo con la realidad del sitio, que conocemos a través de fotografías, nos damos cuenta de que este boceto no es, una vez más, una representación de un objeto real, sino de planteamientos conceptuales del supuesto "observador". No sólo el verdadero conjunto de Pisa está rodeado de edificaciones que impedirían observarlo en su totalidad a esta distancia y percibir tan limpiamente la topografía circundante, sino que esas voluptuosas colinas dibujadas con tanto dramatismo no existen por ningún lado en aquel lugar. Pareciera un dibujo elaborado de memoria, en el cual el conjunto se sustrae de un entorno inconveniente, y se coloca aislado en el centro de un ambiente natural idílico, con el que comienza a establecer nuevas relaciones.

La forma como están dibujadas las arcadas de las fachadas también contradice la realidad de lo existente. En los monumentos reales, la apreciable profundidad de las arcadas de los niveles superiores define un doble plano de fachada, mientras que en el basamento éstas son apenas un relieve decorativo aplicado sobre la superficie continua, lo que apuntala la calidad tectónica de los

volúmenes. En el dibujo, sin embargo, Le Corbusier valoriza las arcadas inferiores con igual fuerza, mientras hace desaparecer la línea de su encuentro con el piso, con lo que logra un efecto de desmaterialización de ese basamento que hace flotar los volúmenes, estableciendo una mayor identificación con sus edificios elevados sobre pilotes que con el supuesto objeto original de la representación. La imagen de la Unidad Habitacional de Marsella (1947), con sus fachadas tridimensionales de brise-soleils, sus gruesas columnas recedidas separándola del suelo, y la sinuosa silueta de su azotea, parece la síntesis perfecta de los planteamientos anunciados en este tercer boceto.



A la luz de estos análisis contruidos con base en los tres pequeños bosquejos, podemos concluir que ellos nos dan cabal cuenta de lo que fue la vida y obra de este creador incansable.

Le Corbusier estuvo en todo momento de su vida cumpliendo el mandato nietzscheano que en el lejano año de 1908 le escribía en una carta a su maestro L'Eplattenier: *"Estos ocho meses (en París con Perret) me gritaron: 'Lógica, verdad, honestidad, quema lo que amaste y ama lo que quemaste'"*⁵. Lo hizo siempre con la pasión irreverente del que busca, no la verdad palpable de este mundo, sino una verdad superior, metafísica, ontológica. En esa búsqueda incesante su inquieto cerebro no podía detenerse a reproducir con fidelidad las particularidades de ningún objeto, por mucho que lo admirara. Necesitaba destruirlos, quemarlos, para volverlos a construir como comprobación de las teorías que su intelecto producía constantemente. Por eso sus bocetos no reflejaban a los objetos que supuestamente representaban, sino que los utilizaba como conejillos en la verificación de la idoneidad de sus postulados.

De esta manera cada dibujo, así representara a los objetos más clásicos de una antigüedad idílica, era una hipótesis, una prueba, una conjetura de futuro.

Notas:

¹ Carta de Charles-Édouard Jeanneret a Charles L'Eplattenier, París, noviembre de 1908, en Charles Jencks *Le Corbusier and the tragic view of architecture*, p. 24.

² Le Corbusier *Hacia una arquitectura*, París 1923.

³ Amédée Ozenfant *La Pintura moderna*, 1925.

⁴ Le Corbusier *Cuando las catedrales eran blancas*, 1935.

⁵ Charles-Édouard Jeanneret, carta 1908, op. cit.

Bibliografía:

FRAMPTON, KENNETH *Historia crítica de la arquitectura moderna*

JENCKS, CHARLES *Le Corbusier and the tragic view of architecture*

KOSTOF, SPIRO *Historia de la arquitectura. V3*

LE CORBUSIER *Hacia una arquitectura, Cuando las catedrales eran blancas*

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN *Existencia, espacio y arquitectura*

NORWICH, JOHN JULIUS *Gran arquitectura del mundo*

Caracas, 3 de enero de 2005.

