



el espacio inefable **Le Corbusier**

TRADUCCIÓN MARISA PÉREZ COLINA
FOTOGRAFÍA FONDATION LE CORBUSIER

*El lector debe situar este texto en el lugar que le corresponde.
El año 1945 cuenta con millones de damnificados sin techo, que albergan
la esperanza de una transformación inmediata de su situación.
En las líneas que siguen se habla de alcanzar una perfección absoluta
en la ocupación del espacio, de nuevas ciudades enteramente
preconcebidas, y se plantean problemas de plástica desinteresada:
búsquedas que atañen más a lo sagrado que a lo frívolo pero que,
en la adversidad de los tiempos, podrían ser amargamente tachadas
de inactuales, de impertinentes e, incluso, de insolentes.
No nos podemos dejar engañar por la apariencia. Este texto se dirige a los
que tienen la misión de conseguir una ocupación del espacio justa y eficaz,
la única capaz de poner en su lugar las cosas de la vida y,
por consiguiente, de situar la vida en su único ambiente verdadero,
aquél donde reina la armonía.
Sólo alcanza la armonía lo infinitamente preciso, justo, sonante
y consonante; lo que, a fin de cuentas, arrebató inconscientemente
la sensibilidad profunda; lo que aguza el filo de la emoción.*

Apropiarse del espacio es el primer gesto de los seres vivos, de los hombres y de las bestias, de las plantas y de las nubes, una manifestación fundamental de equilibrio y de vida. La primera prueba de la existencia consiste en habitar el espacio.

La flor, la planta, el árbol, la montaña están en pie, viven en un medio. Si un día nos dejamos atraer por su actitud verdaderamente tranquila y soberana es porque, aunque separados de su contenido, provocan resonancias a su alrededor. Sensibles a tanta unión natural, nos detenemos y contemplamos, emocionados por todas las concordancias que orquestan tal cantidad de espacio. Entonces advertimos lo deslumbrante que es todo lo que vemos.

La arquitectura, la escultura y la pintura dependen específicamente del espacio y están ligadas a la necesidad de gestionarlo, cada una mediante sus propias herramientas. Lo que aquí se dirá es, esencialmente, que la clave de la emoción estética es una función espacial.

Acción de la obra (arquitectura, escultura o pintura) sobre su entorno: ondas, gritos o clamores (el Partenón en la Acrópolis de Atenas), los trazos que brotan como por radiación, como accionados por un explosivo; el lugar, próximo o lejano, se ve sacudido, afectado, domi-

nado, acariciado. Reacción del medio: los muros de la obra, sus dimensiones, el lugar con el peso diverso de sus fachadas, las extensiones o las pendientes del paisaje y hasta los horizontes desnudos de la llanura o los crispados de las montañas, todo el ambiente influye sobre ese lugar donde se halla la obra de arte, signo de una voluntad humana, a la que impone sus profundidades o sus salientes, sus densidades severas o vagas, sus violencias y sus suavidades. Se presenta un fenómeno de concordancia, exacto como una matemática, verdadera manifestación de acústica plástica, si se nos permite denominar así uno de los órdenes de fenómenos más sutiles, portador de alegría (la música) o de opresión (el estruendo).

Sin la menor pretensión, hago una advertencia relativa a la «magnificación» del espacio que los artistas de mi generación abordaron siguiendo el impulso tan prodigiosamente creador del cubismo, hacia 1910. Hablaron de la *cuarta dimensión*, con mayor o menor intuición y clarividencia, poco importa. Una vida consagrada al arte y, particularmente, a la búsqueda de una armonía, me ha permitido observar a mi vez el fenómeno a través de la práctica de las tres artes: arquitectura, escultura y pintura.



Una pequeña y antigua ciudad se despierta... El nuevo barrio de viviendas; la nueva industria; en el corazón de la ciudad, el nuevo centro de las fuerzas cívicas y civiles

La cuarta dimensión parece ser un momento de evasión ilimitada, producida por una consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos empleados y desencadenada por ellos.

No es un efecto del tema elegido, sino una victoria de la proporción en todas las cosas, tanto en los aspectos físicos de la obra como en la eficiencia de las intenciones, reguladas o no, aprehendidas o inaprensibles y, no obstante, existentes y deudas de la intuición, milagro catalizador de saberes adquiridos, asimilados aunque tal vez olvidados. Pues en una obra concluida con éxito hay masas intencionales ocultas, un verdadero mundo que revela su significado a quien tiene derecho, es decir, a quien lo merece.

Se abre entonces una profundidad sin límites que borra los muros, expulsa las presencias contingentes y realiza el milagro del espacio inefable.

Ignoro el milagro de la fe, pero vivo a menudo el del espacio inefable, cúspide de la emoción plástica.

En calidad de investigador, he sido autorizado a hablar en estos apuntes de mis experiencias personales en las artes mayores, desgraciadamente disociadas o desunidas entre sí desde hace un siglo. Pero el paso del tiempo y de los acontecimientos conducen ahora, indudablemente, hacia una síntesis entre arquitectura, escultura y pintura.

Quien aborda la arquitectura (esa que nosotros entendemos y no la de las academias) debe ser un artista plástico impecable y un conocedor viviente y vivaz de las artes. Hoy en día, cuando el arquitecto ha devuelto al ingeniero una parte de su trabajo y de su responsabilidad, el acceso a la profesión sólo debería consentirse a personas debidamente dotadas del sentido del espacio, una facultad que el método sintético de diagnóstico de la personalidad tiene la responsabilidad de revelar.

Privado de este sentido, el arquitecto pierde su razón de ser y su derecho a existir. Por lo tanto, es una cuestión de higiene social mantener a ese tipo de candidatos alejados del mundo de la construcción.

Las imágenes que inspiran estos apuntes muestran el deseo incesante de apropiarse del espacio mediante arquitecturas y urbanismos, esculturas y pinturas, todas ellas susceptibles de lograrlo bajo la infatigable presión de una invención permanente.



1- Año 1945. Aparición de industrias nuevas y modernas en medio de una región hasta ahora agrícola, turística, de aguas termales. El sueño de una vieja ciudad súbitamente interrumpido. Primer gesto: no temer añadir al espacio de la catedral, la réplica del prisma nítido del centro de las fuerzas cívicas, del moderno organismo de la vida civil: el ayuntamiento con sus salas y sus despachos, su conjunto de locales de toda suerte de comisiones, de deporte, conferencias, música, teatro, y sus asociaciones de jóvenes, de adolescentes y de adultos, hombres y mujeres, etc. En la cúspide del edificio, los depósitos que constituyen una de las etapas de la traída de aguas.

Es nuestro deseo que las nuevas industrias de las que aquí se habla sólo se instalen bajo la supervisión del Ministerio de Urbanismo. Un «estatuto territorial» establecerá las medidas adoptadas. Se abordará, por ejemplo, la implantación de dos grandes establecimientos

industriales completamente equipados (véase Ascóral, *Los tres establecimientos humanos*, la fábrica verde) conformando, cada uno, una unidad industrial de gran magnitud¹; allí se emplearán de 1.000 a 1.500 obreros, que representarán una población, incluidas sus familias, de 4.000 a 5.000 personas a la que se deberá garantizar unas viviendas cuyas condiciones no sean sólo suficientes, sino perfectas.

Al oeste, en la proa de la meseta, hay un terreno con unas vistas admirables hacia los cuatro horizontes. No cabe duda: éste es el lugar donde debemos levantar las tres unidades de habitación necesarias, provistas de sus servicios comunes y otros prolongamientos del alojamiento².

Ahora bien, los habitantes de la región nos advierten de los violentos vientos que soplan por aquí. ¡Eso no será obstáculo! Las viviendas serán herméticas al viento en el lado que proceda. A partir de aquí, el sol, el paisaje y el viento cooperarán para moldear la forma apropiada de las viviendas. Conviene subrayar que la apropiación del espacio conforma una indiscutible armonía, suelda la empresa humana al paisaje y lleva a un acontecimiento plástico arquitectónico y urbanístico de gran alcance emotivo.

2- El Plan Macià de Barcelona, en 1932, hace florecer un organismo urbano. El emplazamiento geográfico es excepcional, apto para resguardar y colmar de beneficios una gran ciudad. La ciudad de antaño se arrebujaba dentro de sus murallas. Una explosión urbanística, el plan de 1850, cubre la llanura y convierte a Barcelona en una gran ciudad del mundo. El puerto se agita y crece; la industria pulula. Sería preciso poner en orden tantas iniciativas, discernir el destino de la Barcelona puerto, la Barcelona industria, la Barcelona cabeza de Cataluña. La Cataluña liberada, la Cataluña grande, valiente, optimista, proyecta la apertura de grandes autopistas, la erección sobre el mar de dos elevados edificios de su administración privada y pública, la unión del puerto turístico con el centro cívico, la instauración de las mejores condiciones de alojamiento. El cuerpo se extiende en la llanura, delante de las montañas, la cabeza levantada frente al mar, las manos abiertas sobre el puerto, toda la vida unida en una forma organizada: se ha creado un ser vivo, se ha llevado a cabo un verdadero plan urbanístico, que respira a sus anchas en su espacio natural.

3- «Argel la bella», «Argel la blanca» se ha dejado destruir durante el reciente boom de la construcción donde la prisa, la especulación y la inconsciencia han cometido el crimen de terminar con unas bellezas naturales extremadamente dulces, recubriéndolas con una corteza brutal de piedras y macadán, de casas sombrías sobre las calles y los patios, e instalando allí una vida desorganizada por la claudicación del urbanismo.

He trabajado (gratuitamente) durante trece años en la elaboración de sucesivos proyectos con la intención de salvar la ciudad pero, sobre todo, de enaltecerla. Sobre el meridiano de París, Argel planta la gloriosa torre de sus negocios; Argel, la capital de la Francia africana, con sus ojos puestos en los montes de la Cabilia, en el Atlas, en el infinito manto de las aguas, se acuesta sobre la almohada de su poderosa tierra roja, de su verdor de eucaliptos, palmeras y asfódelos.

Esta larga búsqueda urbanística africana fue un lento descubrimiento de los posibles recursos de una topografía hostil a las soluciones perezosas. Cuando el suelo es tan delicado (acantilado, humedad en los lugares bajos, victoria sobre las alturas...), la idea se encuentra como encerrada en el molde de una matriz imponente. Los órganos aparecen, descubren la forma de insertarse en el lugar útil, su forma específicamente válida. Y el medio se integra en una plástica que es como el receptáculo acústico. Señores artistas plásticos, señores poetas, ¿qué os hace falta? Señores ediles, ¿a qué teméis?, ¿os asusta la grandeza?, ¿la nobleza os hiere?, ¿os da miedo la arquitectura? Durante vuestra luna de miel preferisteis correr a admirar, según Baedeker y Joanne, lo que otros hicieron antaño; otros que un buen día se encontraron frente a problemas semejantes a los vuestros: pero esos otros se lanzaron, se pelearon con las cosas y las gentes, perseveraron y crearon la obra... en Roma, en Florencia, en París, en Estambul, en Venecia. ¡Ediles!, ¡vosotros que detentáis la llave de la grandeza!

4- Amberes, margen izquierda, 1933

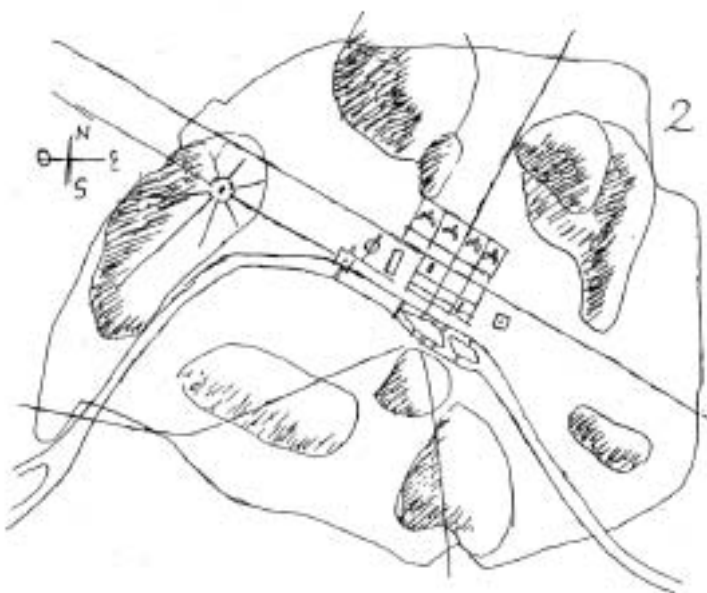
La arquitectura da a luz a unos organismos tan vivos y armoniosos como los de la misma naturaleza. Estos organismos se mantienen erguidos directamente sobre el suelo o sobre *pilotis*. Están cara al sol, que es un acontecimiento frontal. Ellos son los que prepararán el espectáculo urbano, ese que el ojo ve, experimenta, soporta o ama. Desde fuera, componen la silueta; desde dentro (y como por el empuje de una energía) el juego sabio, correcto y magnífico de las formas bajo la luz. Todo ha sido analizado, medido, dosificado, construido, proporcionado; unos organismos han aparecido, alzados o tendidos sobre la ciudad.

Estimamos que el urbanista, que administra tanto la tercera dimensión —la altura— como las dos primeras —la extensión— tiene en sus manos el misterioso destino, gracioso o magistral, de la ciudad. Es el maestro del gran teatro de la belleza. Damos las gracias al urbanista que responde con propuestas objetivas y valientes a tanta gravedad vinculada a su función.

5- París ha fallado en sus periferias. París tiene enmohecido su corazón. París es, entre las más bellas, esa que resplandece de espacio inefable bajo el cielo que cubre el Sena.

París puede volver a apropiarse de su suelo, de su emplazamiento, de su puesto de mando y desplegar una nueva gran página de magnificencia. Demos esa oportunidad a las generaciones venideras y el honor de hacer de la ciudad, una vez más, «la Amada».

Este croquis sobrio, sin afectaciones en su nítida realidad topográfica, establece una verdad urbanística: la armonía entre la natu-



Croquis de París, 1945

raleza y el hombre, entre la naturaleza del medio y la valiente y deficiente empresa de los hombres.

6- La arquitectura alumbró unos organismos vivos que aparecen en el espacio, en la luz, que se ramifican y extienden como un árbol o una planta. Se busca la libertad en todos los lugares. Incluso se ha liberado el suelo dejándolo disponible para toda la circulación deseable de peatones y coches. Manifestación espacial llevada a su máxima expresión. La casa (en este caso, el Palacio del Ministerio de la Industria Liger, construido en Moscú de 1928 a 1933) se ha convertido, de nuevo, en un ser vivo sobre un terreno sobre el que únicamente toma apoyo.

7- El Palacio de los Soviets estaba destinado a conmemorar el Plan Quinquenal (1932). Nuestros estudios para esta inmensa construcción habían sido tomados en cuenta para su ejecución, cuando una verdadera revolución estética estalló allí, consagrando el llamado arte «grecolatino», que se fomentó y convirtió en la categoría precisa de expresión natural del espíritu de la URSS. Nuestro proyecto muestra una simetría que podría parecer planteada de forma gratuita al inicio de la composición. Nada más lejos de la verdad: en 1932, a lo largo de varios meses, sobre los tableros de dibujo de nuestro estudio fueron apareciendo sucesivamente determinados órganos bien defi-



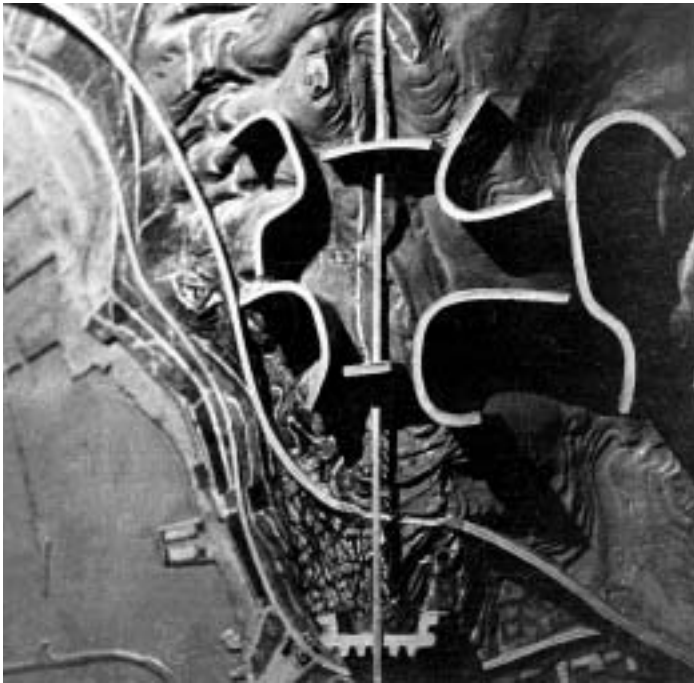
Proyecto para el Palacio de los Soviets, 1932

nidos (los diferentes locales del palacio): seguían el movimiento evolutivo de la invención, que procede de dentro hacia afuera, y alcanzaban, por último, la pureza exterior del embrión, con todos los detalles internos ordenados, jerarquizados de acuerdo a la economía, la eficacia y la armonía: auditorio para 14.000 oyentes con una ortofonía próxima al absoluto, teatro para 6.500 espectadores, biblioteca, varias salas de conferencias y de reuniones... y, por último, la explanada para las manifestaciones al aire libre, con capacidad para reunir a 50.000 personas en perfectas condiciones de circulación, de aparcamiento, de audibilidad.

Cómo no volver a hablar, una vez más, de un ser vivo, cuando percibimos en los planos y las maquetas los tendones y los huesos de soporte y articulación, las capas musculares y las vísceras que contienen a las multitudes. El resultado es esa indiscutible biología. Ése es el fruto de una justa toma de posesión del espacio interno y externo, iluminada por una voluntad plástica que en todo momento permanece, infatigable, al acecho.

8- Reproducimos aquí la leyenda que acompaña en *La Ciudad Radiante*³ la imagen del proyecto A de Argelia, de 1931:

«Una ciudad de los tiempos modernos. Funcionamiento y esplendor arquitectónico»



Rediente de Fort l'Empereur, Argel, 1931-1932 (proyecto A)

«¿Por qué esas formas curvas en el rediente de Fort l'Empereur?»

«1º Para buscar en todos los sentidos los vastos horizontes».

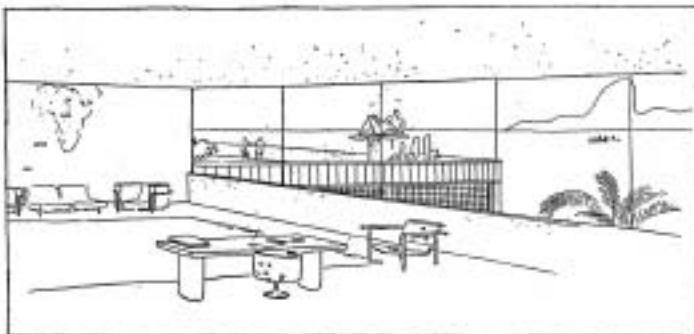
«2º Para investigar, en las ondulaciones, los fondos más profundos a fin de aumentar el volumen de las construcciones».

«3º Para responder a un envite del paisaje, acontecimiento creativo de orden plástico: la respuesta a los horizontes lleva más lejos; la respuesta a los vientos y al sol es más auténtica. Un verdadero acontecimiento lírico. Lo que verdaderamente cuenta, lo que culmina un desarrollo racional (el recinto interior del rediente, 1.200 m x 800 m, vuelve a ser un espacio natural, un paisaje)».

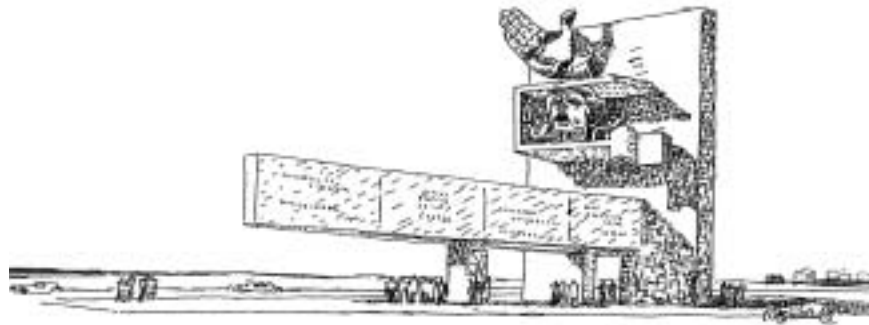
9- La arquitectura (sin duda lo sentimos pero, en realidad, no lo sabemos, porque las enseñanzas nos han engañado de una forma terrible, pervirtiendo y falseando la vocación de los arquitectos), la arquitectura no es una fachada; no hay ninguna fachada. ¿Qué es una fachada? En los debates de la modernidad decimos que una fachada es una mentira: ¿acaso Landru, Stavisky, Pascal o un niño tienen fachada?, ¿acaso tienen distintas fachadas? No, lo que tienen es un adentro y un afuera. Y, a fin de cuentas, desde fuera es posible reconocer el interior (para quien sepa leerlo).

Ahora bien, la casa es como el hombre íntegro: su corazón y su cuerpo están dentro de la casa y han hecho la casa. Interior y exterior son una y la misma cosa y, si las circunstancias se prestan, el interior, el exterior y el entorno formarán también un todo único. Toma de posesión del medio. Y el medio es el espacio aprehensible.

Aquí, en el Ministerio de Educación Nacional y Salud Pública de Río de Janeiro (1936)⁴, ¿dónde está el punto de ruptura posible entre



Palacio del Ministerio de Educación Nacional y Sanidad Pública, Río de Janeiro. Despacho del ministro Capanema



Monumento en memoria de Vaillant-Couturier, 1937-1938

la efigie, la estatura, la distancia, la materia de los grandes montes de granito rosa y de la mar en calma, y la actitud, la complejión, el interior y el exterior del palacio, su gran enlosado exterior de granito y su gran estatua esculpida con la misma piedra, sus cristales lípidos y las mayólicas azules y blancas que revisten (al igual que en Lisboa, la madre-patria) algunos muros interiores y exteriores? No hay ruptura, sino alianza, sellado, unidad, estallido hacia afuera y penetración hacia adentro.

10- Habíamos permanecido, hasta ahora, en los límites estéticos de los números (proporciones), en lo inefable de una concordancia buscada entre las geometrías materiales de las creaciones arquitectónicas humanas y la matemática inmanente que ordena el universo. Más cerca de la realidad cotidiana, el hombre ata su cuerpo a su espíritu, sus sentidos a sus sensaciones y unas figuraciones objetivas lo aproximan entonces directamente a sus hermanos, a quienes habla con la obra que aporta a la arquitectura, la escultura desnuda, los volúmenes significativos, simbólicos, incluso descriptivos que pueden ser las palabras del discurso que dirige al prójimo.

Año 1937 o 1938. En la bifurcación de la carretera de Italia, a la entrada de París, estaba previsto erigir un monumento en memoria de Vaillant-Couturier. Se organiza un concurso público en el que, por supuesto, fracasé. Nuestro proyecto asombró y decepcionó, en aquella época, a mi amigo Fernand Léger y a nuestros camaradas de Nueva York, con quienes estaba en aquel momento. Hoy, después de ocho años, la situación es la contraria: el Museo de Arte Moderno de Nueva York califica esta creación de ejemplar y la propone a Estados Unidos como prototipo de monumento conmemorativo bélico.

Este gran muro de piedra arenisca parisina habría alcanzado los veinte metros de altura. El hombre, el orador y el escritor se evocaban mediante unas imágenes directas, de una dimensión insólita, que yo mismo hubiera realizado en armazones de madera, recubiertos de hojas de cobre batido (la técnica del gallo de campanario de los pueblos).

La extraordinaria puerta que el cubismo abrió a un infinito disponible para la manifestación plástica, no se cierra, en modo alguno, a los tesoros de la realidad. El campo se expande entre dos extremos del soporte plástico, el eminentemente representativo y el totalmente abstracto. Las flechas que parten de la obra hacia sensibilidades desconocidas pueden dar en el blanco y decretar un cierto estado de gracia.

Así, en 1942, cuando volví, después de veinte años, al museo Rodin, me embargó un deseo violento de tener un día el honor de colocar alguna de sus estatuas de piedra vivientes en su arquitectura, habitado como estaba por la certeza de que la pureza y el resplandor de nuestras aspiraciones actuales serían capaces, precisamente, de hacer hablar, lentamente, la obra palpitante del maestro que no había encontrado su arquitectura y que, tan a menudo, se había querido convertir en un arte de salón (con «S» mayúscula y «s» minúscula).

11- Conjuntos estatuarios de nuestra propuesta, rechazada, de Museo de la Ciudad y del Estado, en el muelle de Tokio (1935). Posibilidad-

des, aún, de apropiarse del espacio como lo hizo Rodin, por ejemplo, con sus *Burgueses de Calais* y como lo hicieron también los etruscos en sus grandes terracotas en alto relieve, mediante sugerencias directas: ¿mujeres, catedrales o puentes?

12- Aquí se aprecia perfectamente las fuentes de las que bebe la emoción plástica: no hay temas pequeños o grandes; lo que hay son presencias oportunas, conversación, coloquio de formas, sinfonía, música de elementos afectados por densidades, espesuras, compacidades diferentes —música y palabra donde la nada se convierte en todo—. Por ejemplo aquí, esta curva humilde, en la mano (la mano de un albañil virtuoso manejando una llana). Aquí es donde reina verdaderamente la potencia plástica, sacrificando todos los medios de presión sobre el intelecto: la dimensión (la escalera no tiene más de ochenta centímetros), el material (revoque liso pintado al óleo), el mismo objeto (el último tramo de una escalera de servicio de ocho pisos, en argamasa común) ofreciendo sus gradas, sus paralelas, su espiral (Cézanne: esferas, conos y cilindros)...

13- La imagen del Moscóforo (500 a. C.) arrancada aquí por la policromía de su mortaja enyesada de fantasma academizante de una sociedad que fue ágil, activa, apasionada (la gesta de Homero, la gesta homérica), resplandece en su cuerpo rojo, en su manto azul pálido. El color afirma la vida, la estatua vive gracias a la policromía. En las antípodas del fantasma, la carne que grita. El escultor (podemos verlo) ha dispuesto la manifestación. Pero el muro de morrillo que vemos detrás y el trozo de tapicería de Fernand Léger que también se ve tienen la misma potencia, la misma sangre, la misma fuerza: están vivos y, por consiguiente, son contemporáneos. Como no puedo soportar ni los cadáveres, ni las mujeres de cera, ni los fantasmas, todo lo sacrificaría en aras de la vida. En este punto, me gustaría remarcar que soy cubista y no surrealista, para oponer así el sentimiento de construcción, de andar con la mirada hacia adelante, a una

Escalera del apartamento de Le Corbusier



consideración de difunto, de fallecimiento, de recuerdo; queriendo oponer aquí el mañana naciente al ayer difuso, evocando tras estos dos términos la virtud de las artes que ilustraron en un principio, el cubismo, el surrealismo. Los dos términos, por otra parte, son falsos o someramente atribuidos: pero, ¿qué importancia tiene esto, si la historia los ha unido así en su recorrido?

14- (Plancha en color). El llamado Ubu I, el primero de una serie nacida, sin ninguna premeditación, de la derrota de 1940 y que no fue bautizado hasta 1944: Ubu I, Ubu dos, Ubu tres y así, sucesivamente. Mi subconsciente había descubierto, sin ninguna duda, la presencia, en la atmósfera de esos extraños años, de unas figuras morales o físicas particularmente imponentes y propensas a proponerse, a imponerse; se las discernía, un poco por todas partes, en los mecanismos de nuestra sociedad convulsa. Nunca había tenido la intención de encontrarlas, ni tampoco de desenmascararlas. Tenía una idea completamente distinta: con guijarros, con trozos de madera y mediante una composición de elementos, buscaba hacer nacer el sentimiento poético; no debía ser una naturaleza muerta, pero tampoco un hombre. Y fue un ser por encima de la vida; algo en cierto modo tabú, pero no exótico, un objeto médium para establecer una relación con la lejanía de la sensación y de la sensibilidad para abrir el espacio. Sin pretensión, pero con el sentimiento de la responsabilidad de los actos del pintor, he experimentado o sufrido la presión de las posibilidades plásticas y líricas: las proporciones y los números, la actividad de los colores, la simbología de las formas y de las líneas, la posibilidad, siempre latente, de alzar el diapason más allá de los hechos heterogéneos. Hay dioses que merodean a nuestro alrededor, accesibles y, al precio del simple esfuerzo personal, revelan a los hombres las grandes cosas del espíritu, de la virtud, del misterio,

del paraíso y del infierno. Están dispuestos a tendernos la mano y la obra pictórica arrancada a pie de tierra constituye la posibilidad de alcanzar la altura suficiente.

Esta preocupación y esta disposición del espíritu abren camino a las realidades plásticas comprometidas con el espacio, capaces, quizá, de conducir hasta lo inefable. Ahí una forma que se aleja de la horizontalidad para expresar el volumen y para conducir (cuando el debate intuición-control que persiste durante todo el tiempo de fabricación de la obra ha tocado a su fin) a una especie de plástica pintada según las exigencias del lienzo (dos dimensiones) que, sin embargo, expresa la plenitud de un volumen según las exigencias del espíritu. Aparece así una estatuaria policroma, capaz de manifestar su poder tanto en la modesta forma de un objeto que se puede sostener en la mano, como en la forma de un monumento que se yergue hacia el cielo o que actúa sobre los elementos de una arquitectura combinada para recibir sus favores.

15- Reclama un horizonte de tierras o murallas de arquitectura. Horizonte infinito donde van a hundirse las ondas irradiadas, murallas arquitectónicas dispuestas para hacer eco, para mantener vivo ese fenómeno acústico espaciotemporal mencionado en las primeras páginas de estos apuntes.

Tras el largo trayecto de una profunda evolución que nos ha separado de los tiempos pretéritos, descubrimos una verdad esencial: la de la síntesis, hoy posible, de las artes mayores, arquitectura, escultura y pintura, en el reino del espacio. Las perspectivas «a la italiana» no lo consiguen: lo que está sucediendo aquí es algo distinto. A este «algo» lo hemos bautizado cuarta dimensión; ¿por qué no?, si, al fin y al cabo, es subjetiva y de naturaleza irrefutable pero indefinible y no euclidiana. Un descubrimiento que será criticado con afirmaciones apresuradas y superficiales, muy a la moda, como, por ejemplo, que la pintura no debe horadar la pared, que la escultura debe estar fijada al suelo...

Creo que no existe ninguna obra de arte que no tenga una profundidad inaprensible, que no se desarraigue de su punto de apoyo. El arte es ciencia espacial por excelencia. Picasso, Braque, Léger, Brancusi, Laurens, Giacometti, Lipchitz, pintores o escultores, todos ellos se han dedicado a la misma conquista.

Ahora comprendemos el matrimonio que pueden celebrar las artes mayores ligadas a la arquitectura: el de una unidad construida tan sólidamente como un Cézanne.

Flotan en el ambiente unas posibilidades extraordinarias, embriagadoras, estimulantes; un encuentro de la Puerta Dorada de las artes mayores. Ayudándose las unas a las otras, disiparán las neblinas que ennegrecen tanto las ideas como a los artistas, depositando sobre ellos poses heredadas (y no discutidas): las metopas, los frontones, los tímpanos, los entrepaños de la tradición. Su alianza será diferente. El urbanismo dispondrá, la arquitectura dará forma, la escultura y la pintura dirigirán las palabras selectas que son su razón de ser.

Resulta singular darse cuenta de que son los acontecimientos los que se han puesto en marcha, mientras los hombres, estupefactos, los miran pasar, olvidando tomar el coche y acudir puntuales a la cita.

La cita es hoy fundamental, en un mundo que cambia de piel para acoger a una sociedad maquinista que está liquidando las existencias de su primer establecimiento y que arde en deseos de instalarse para actuar, para sentir y para reinar.



NOTAS

- 1 Ascóral, Secciones 5a-5b, volumen 7: una civilización del trabajo, *Les trois établissements humains*, París, Denoël, 1945.
- 2 Véase Ascóral, Sección I, Ideas Generales: *Manière de penser l'urbanisme*, París, Denoël, y, también, «Propos d'urbanisme», Colección «Perspectives», París, Bourrellier.
- 3 *La Ville Radieuse*, Boulogne-sur-Seine, l'Architecture d'Aujourd'hui, 1935.
- 4 Primer proyecto asentado en un terreno magnífico, arrebatado a última hora por la política que obliga a conformarse con un emplazamiento molestamente urbanizado.