

NOTAS PARA UNA LECTURA PICTORICA DE LA OBRA DE LE CORBUSIER

(1887-1965)

*A mi profesor José Ignacio Tellechea Idi-
goras. En sus clases conocí a los Lekuona, Caro
Baroja, Arrázola, etc...*

Por **EDORTA KORTADI OLANO**

BASES CRITICAS PARA UNA NUEVA LECTURA A TRAVES DE LA PLASTICA

Es curioso constatar cómo la mayoría de los analistas críticos de muy diversas nacionalidades, al enfrentarse con la lectura de la obra del gran arquitecto racionalista Le Corbusier, coinciden en que su obra nunca abandona un lenguaje pictórico y sobre todo plástico de la forma arquitectónica (1). Incluso han llegado a decir que Le Corbusier fue primero pintor o que siempre lo fue más que arquitecto. Esta opinión que por lo demás es discutible, encierra en sí un núcleo de verdad que puede llevarnos a tener una idea de su trayectoria desde sus comienzos cuasi-cubistas hasta los edificios escultóricos que se alejan totalmente de una idea racionalista puramente mental.

Y es que es cierto. Si analizamos estructural y visualmente todas las obras —desde la Casa del pintor Ozenfant (1922), París, hasta los planos para el Proyecto del nuevo Hospital de Venecia (1963)— nos encontraremos con un pictoricismo y un sentido plástico de la forma extraordinarios, fuera de lo normal y acostumbrado en las mediocres coordenadas histórico-arquitectónicas que le tocaron en suerte. En cuanto el edificio lo permite aparece el volumen coloreado, bañado por la luz y el color; la plasticidad

(1) MIGUEL ANGEL CANO CRESPO y M. ANGELES TOAJAS ROGER, *La arquitectura de Le Corbusier*, *Jano rev.*, n. 21, 1974, pág. 17. VITTORIO FRANCHETTI PARDO, *Le Corbusier*, edic. Toray, Barcelona, 1967.

formalista caracteriza en realidad sus espacios tanto como su propio racionalismo. Es una lucha continua, dialéctica, vital. Así, Mondrian y Miró parecen casarse en una síntesis perfecta de matrimonio nórdico-mediterráneo para dar a luz la maravilla de un hijo, rechazado en su momento por la crítica mundial y hoy totalmente reconocido: La capilla de Romchamp (1950). Lo cierto es que a veces, los artígrafos descuidan demasiado ciertos aspectos intercomunicativos (de los diversos lenguajes utilizados) y estructurales de los artistas. Excepto algunos estudiosos como Carlo Cresti o Vittorio Franchetti, pocos son los autores que escapándose del análisis puramente formalista se preocupan de estos datos e interpretaciones que tienen una gran incidencia sobre la obra-producto final (2).

Cresti nos dice que el padre de Charles Edouard Jeanneret, el que será Le Corbusier, era pintor de cuadrantes de reloj, y su madre —Marie Charlotte Amélie Perret— música. A los catorce años es admitido en la Ecole d'Art de La Chaux-de-Fonds, donde aprende a grabar y cincelar bajo la guía de Charles L'Eplattenier y se acerca al estudio de la naturaleza. Bajo su tutela recibe también las primeras lecciones de Historia del Arte.

En 1902 —nos sigue diciendo Cresti— Corbu realiza el proyecto de un reloj que expone y se premia con diploma en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de Turín (3).

Pocos datos, ciertamente, pero suficientes y fundamentales para darnos algunas pistas del origen y evolución posterior: orden, geometría, espacio racionalizado y de resonancias musicales. Creo que estos primeros hechos biográficos son esenciales y claves para la evolución y desarrollo de toda su obra posterior, tanto arquitectónica como pictórica, escultórica o de diseño industrial. Y sin embargo se han olvidado con demasiada frecuencia y ligereza al estudiar sincrónicamente la obra de Corbu.

Hacia 1906, bajo el consejo de L'Eplattenier, que le indica decididamente que su camino es la arquitectura, va a Italia. Visita Florencia, Siena, Pisa... y dibuja rápida pero corbusianamente.

Estoy de acuerdo con Cresti (4) cuando asegura que es preciso

(2) Leer el estudio de Vittorio Franchetti.

(3) CRESTI, CARLO, *Le Corbusier*, edic. Nauta, 1971, Barcelona, pág. 90.

(4) CRESTI, CARLO, o. c., pág. 9.

estudiar y valorar los estudios realizados por Le Corbusier sobre la arquitectura antigua en esta época, pues pueden haber representado una contribución ulterior a su compleja evolución formativa.

Corbu, asegura este autor (5), se acerca a los «monumentos» con participación intensa, no para verificar los cánones de la proporción armónica, sino para buscar en ellos las leyes que han regulado en el tiempo las estratificaciones sucesivas, que fueron indicio de la intervención consciente del hombre». A él, creemos nosotros, no le interesó el estudio objetivo, fixista, estructural de las cosas, sino el subjetivo, el dinámico, el funcional de las mismas.

«Al relacionarse con la obra de arquitectura (la ciudad es arquitectura a gran escala) la afronta críticamente desde un punto de vista subjetivo; pero quizás no logra penetrar completamente en el valor, llevarlo decididamente a la superficie sin la necesaria integración de un método objetivo que tenga en cuenta la complejidad de las intervenciones que contribuyen y constituyen la arquitectura. Más que de un método verdadero y exacto debiéramos hablar de «intuiciones de método» que se entrecruzan, se alternan sin una sistemática ordenación; son citas de naturaleza geográfica, de naturaleza formal, de carácter social, de naturaleza espacial, pero expuestas con ímpetu, con un acento que, a pesar de permanecer en un nivel empírico, indica cuál podrá ser el desarrollo siguiente al profundizar científicamente» (6).

Precisamente por este carácter subjetivo, artístico en sentido amplio, intuitivo de toda su arquitectura, es por lo que la joven crítica proveniente del campo arquitectónico, considera a sus obras teóricas como supérfluas, carentes de sentido. Su obra arquitectónica, aseguran, se mantiene por sí misma, autónoma, simplemente por sus valores arquitectónico-plásticos, sin necesidad de teorías. Además Corbu, como Brecht, aseguran, se salta muchas veces su propia teoría: la capilla de Ronchamp. El sentido plástico de las formas y su musicalidad son innatos y casi matemáticos, como heredados de una tradición relojera.

Le Corbusier, ¿teorizaba «a posteriori» por pedantería y seguridad intelectual; su «espíritu de geometría» necesitaba la parte

(5) CRESTI, CARLO, o. c., pág. 9.

(6) CRESTI, CARLO, o. c., págs. 9 y 10.

teórica como complemento de la práctica o ambas iban unidas como palabra-pensamiento en el mismo acto creacional-espacial? Interrogantes difíciles de responder sobre todo después de la desaparición del arquitecto, pero que permanecen cuestionadas por la crítica arquitectónica joven y que merecen una respuesta.

Lo cierto es que Le Corbusier cuando teorizaba tanto desde «L'esprit nouveau» como desde otras revistas aportaba muchas cosas a diversas disciplinas artísticas, cosa que no lo hacen otros grandes arquitectos como Sert. Sus conocimientos hoy son indispensables para la estética, la arquitectura y el urbanismo. Con todo, tal y como hoy reconocen los artígrafos, muchas veces, Corbu trabajará en equipo y aunque sus teorías y propuestas (como La Carta de Atenas) aparecen firmadas sólo por él, habían sido redactadas por Sert y su equipo de arquitectos racionalistas.

Pero volvamos al hilo de nuestro discurso, y veamos otro ejemplo claro del sentido plástico de su arquitectura a través de los dibujos que realizó en Pisa. En ellos, vuelve al signo, nunca cargado de detalles sugestivos ni pintorescos. Dibuja las masas de los edificios y sus relaciones mutuas, la compenetración sucesiva y lógica de las mismas, y... si se comparan con los bocetos realizados 28 años después para el Palacio del Soviet en Moscú se verán notables coincidencias tanto formales como ideológicas. Como se ve la interrelación e intercomunicación de lenguajes es patente y manifiesta. Cresti (7), citando al mismo Le Corbusier, asegura que «se dibuja para que las cosas vistas puedan ser unidas interiormente a nuestra historia. Las cosas poseídas gracias al lápiz quedan en nosotros durante toda la vida, están escritas, inscritas».

Su segundo viaje de estudios lo realiza en 1911. Parte hacia Oriente: Praga, el Danubio, Servia, Rumanía, Bulgaria, Turquía (Constantinopla), Asia Menor, y pasa seis semanas en la Acrópolis. ¡Qué significativo es este dato también! Las columnas de la fachada norte y el arquitrabe del Partenón estaban todavía caídos. Podían tocarse con las manos, acariciarse, apreciar sus molduras. Le Corbusier de nuevo dibuja y conocemos sus dibujos libres, sueltos y nada manieristas. El espacio-tiempo es analizado en pro-

(7) CRESTI, CARLO, o. c., pág. 10, citando al mismo LE CORBUSIER, *MI obra*, Turín. Boringhieri, 1961.

fundidad y la reacción del joven arquitecto es inmediata: Las formas arquitectónicas deben entrar en contacto con las organizaciones sociales; hay que terminar con el individualismo occidental. Le Corbusier no se interesa por los valores plásticos de los edificios, sino que considera su volumen como relación de masa con otros volúmenes (8). No cabe la menor duda de que nos hallamos cerca del Plano Regulador para Saint Dié (1945), de la Unidad de Habitación de Marsella (1946-52), de la Unidad de Habitación de Berlín (1956), del Convento de Sainte Marie de la Tourette en Eveux (1957-1960), del plano y las construcciones de la ciudad de Chandigarh (desde 1950 en adelante), y del Plan para Berlín (1961).

La antropología de Le Corbusier, en medio de la industrialización y la deshumanización, ha conectado perfectamente con Grecia y su medida. El «modulor» y el «canon» son una misma cosa vista desde perspectivas, siglos e ideologías históricamente diferentes, pero espiralmente coincidentes. Hay que volver al hombre, que en definitiva es el ser sobre el que gira la armonía, la simetría y la proporción del universo. Es él quien debe servir de medida, de referencia para la arquitectura, porque el fin primario de ésta es servirle para su propio uso. En realidad no es más que el sistema de medida-proporción y basado en la estatura de un hombre con el brazo alzado.

Entre tanto, en el intervalo entre el primero y el segundo viaje, en Europa se ha verificado una dilatación de las vanguardias: en 1907 Picasso, al pintar las *Demoiselles d'Avignon* libera el espacio pictórico de los límites habituales de la apariencia óptica y se prepara a vivir la aventura cubista. Braque, pegando periódicos y objetos de diversas materias sobre el lienzo, organiza un tipo de espacio múltiple que se materializa en la acción simultánea de la luz y la forma. En 1909 los futuristas desde las columnas de «*Le Figaro*» lanzan sus consignas: «la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad...».

Ciertamente, Le Corbusier se hace eco de las nuevas concepciones espaciales que estaban germinando en las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo. La visión simultánea de los objetos en el interior y el exterior que proponían Picasso y Bra-

(8) CRESTI, CARLO, o. c., pág. 11.

que pasan a ser constantes de su obra: formalmente se manifiesta en la identificación de distribución interior y aspecto exterior y estructuralmente en la organización de espacios, dentro de la idea de relación inseparable entre los dos ámbitos.

Pero Le Corbusier a nuestro parecer no ha sido nunca un cubista puro ni un racionalista cerebral. Sus estructuras cubistas y sus colores puros, sobre todo el blanco, no provienen tanto de una previa posición ideológico-intelectual llevada hasta las últimas consecuencias, sino de un gran sentido plástico casi-innato purificado al contacto de las geometrías renovadoras. Una vez más, reivindicamos esta tesis pictórica sobre otras porque creemos que apenas ha sido valorada en su justa medida al interpretar globalmente la obra de nuestro arquitecto.

LOS ELEMENTOS FIGURATIVOS DE SU ESCULTURA: EL ESPIRITU DE LAS FORMAS

Con todo, la influencia de las experiencias pictóricas (cubismo, futurismo, suprematismo) que se oponían al concepto tradicional de espacio no incidirán directa y sofocantemente en las primeras obras arquitectónicas de Corbu. Quizás debido a la relatividad de por sí existente en el espacio arquitectónico tradicional como apunta Cresti. O quizás más bien creemos nosotros a la rigurosa selectividad plástica que mentalmente le embargó toda su vida. Es decir, la experimentación pictórica proporcionará a la arquitectura, que estaba ya en camino de renovación, la decantación de todo elemento superfluo decorativo, la descomposición de masas mediante la interpenetración y la compenetración de superficies y volúmenes, pero nada más. En esta línea, y en contra de las tesis tradicionales de que la pintura precede y promueve la renovación de la arquitectura podríamos afirmar que la contribución de los «ismos» pictóricos (cubismo y futurismo) en la obra de Corbu ofrecen una influencia de regreso planteada y comenzada ya hace años por los arquitectos industriales como Eiffel, Perret, Garnier, Behrens... (9).

Los agrupamientos de casas Dom-Imo, la Villa junto al mar

(9) Esta tesis combativa ha sido propuesta por C. L. RAGGHIANI en su obra *Mondrian y el arte del siglo XX*, Milán. Comunità, 1962. Su tesis nos parece correcta.

(1916) se mueven en estas coordenadas y son un claro exponente de lo que venimos diciendo.

Es solamente tras el definitivo aposentamiento en París (1917) y su asidua amistad con el pintor Amádée Ozenfant cuando Le Corbusier entra efectivamente a relacionarse de modo continuo con el ambiente de la cultura de vanguardia y en especial con la pintura cubista.

Corresponden a este período (1918) sus experiencias pictóricas iniciadas bajo la guía de Ozenfant y cuyas raíces podrían remontarse a Ledoux y Cézanne. En la pintura entrevé el posible campo de experimentación de algunos temas formales que luego transcribirá a su escultura y arquitectura. Inicia el elogio de las formas puras; pinta solamente objetos triviales, vasos, botellas, y no duda en captar el fenómeno plástico con estos simples soportes. Parece no darse cuenta que los cuadros de este período representan una parte efectiva de la conquista de formas posteriores de su plástica arquitectónica en un mismo concepto formal. Sus formas arquitectónicas nacidas en cemento armado o en otros materiales son afines a las pictóricas, y quizás sin éstas nunca hubieran surgido aquellas. La cosa se desarrolla a partir de los dibujos de vasos y botellas y de sus «objetos de reacción poética».

Así en 1923 en su obra *Hacia una arquitectura* escribirá: «L'architecture est le jeu savant, correcte et magnifique des volumes assemblés sous la lumière; les cubes, les cones, les spheres, les cylindres ou les pyramides sou les grandes formes primaires que la lumière révèlle bien».

Hay autores que han visto en esta etapa purista de elogio de las formas la tentación utópica de confiar a la geometría la reordenación y reorganización de toda una estructura que se hallaba dramáticamente en crisis por la guerra. Es posible. La sutileza de las interconexiones sociológicas permite toda suerte de malabarismos interpretativos, pero las propuestas concretas de una arquitectura pura puestas al servicio del hombre disipan gran parte de las dudas. Las obras están ahí para confirmarlo.

Además, Le Corbusier, pocas cosas se había sacado del sombrero de copa arquitectónico. Menos de lo que una crítica ingenua e individualista nos ha hecho creer. Nada, como indica el adagio viene de la nada. Para crear es necesario ante todo un antecedente.

Antes de 1914, «iconográficamente todo elemento de la lingüística racionalista había alcanzado su concreción» (10), y muchos habían contribuido a la afirmación de esta realidad. Perret había sido el primero en hallar nuevos medios arquitectónicos en la potencialidad inexplorada del cemento armado y había jugado con las estructuras vistas. Behrens y Gropius en sus edificios industriales, habían exaltado la poesía del hierro y de las anchas superficies de vidrio. Garnier, en la Cité industrielle, había codificado los principios técnicos del urbanismo moderno. Y, por fin, Loos, en la casa Steiner, había adoptado la completa eliminación de todo elemento no estructural.

Le Corbusier, según Cresti (11), como un seismógrafo muy sensible, tiene el privilegio poco común de poner en evidencia lo que estaba ya inserto en el momento cultural europeo y delineararlo en su nuevo aspecto de «movimiento», recogiendo las mejores anotaciones y proponiéndolas en la fórmula de un léxico riguroso. Lo cierto es que Le Corbusier según sus artígrafos, ya en los primeros diseños que realizó muy joven en la escuela de L'Eplattenier, se había mostrado reacio a utilizar la línea sinuosa y flamígera de L'Art Nouveau. La divagación decorativa, evoca volúmenes y no superficies: un signo de escultor más que de pintor.

Esta inclinación espontánea a la simplificación del signo, el casi nulo oído prestado a las seducciones de la decoración, la aspiración a la racionalización de las cosas que le provenía de la escuela de L'Eplattenier, representan, pues el soporte natural de Le Corbusier sobre el que se erige, por afinidad ecléctica la temática de Loos, las posibilidades compositivas de las estructuras de cemento armado de Perret, a quien trató y conoció directamente igual que a Behrens, de quien toma su problemática social y las cuestiones sociales del individualista Tony Garnier.

Así, pues, puede afirmarse sin temor a equivocación, que el fenómeno arquitectónico de Le Corbusier no debe considerarse como un caso de generación espontánea, sino más bien como la resultante de una estructuración decantada de las más diferentes con-

(10) B. ZEVI, *Historia de la arquitectura moderna*, vol. I, cap. IX: Adolf Loos.

(11) CRESTI, CARLO, o. c., pág. 6.

tribuciones, logradas, a través del filtro sensible de un común denominador: la plástica.

Estas constantes de su arquitectura, por otro lado, no las insertará de golpe, sino que las irá introduciendo poco a poco y progresivamente en su proceso creativo.

Varios artígrafos coinciden en que la obra de Corbu durante su itinerario presenta como motivo fundamental la constante capacidad de producir una gama de variaciones y de extensiones, siempre válidas y consecuentes, de pocos temas básicos que asumen en la repetición el carácter de «convicciones animadas»; observa Raghianti que «es impresionante seguir la continuidad y la implacable coherencia con la que algunas ideas madre, algunos motivos esenciales, recorren constantemente ciclos completos de años», lo mismo en arquitectura que en urbanismo.

Desde su proyecto para la Casa Citrohan (1920-22), pasando por el plano para una Ciudad Contemporánea de tres millones de habitantes (expuesto por primera vez en París en 1922), o por la Villa Savoye (1928-30), hasta llegar al proyecto del Palacio de la Sociedad de las Naciones de Ginebra, existe sobre todo la preocupación de desembarazar al tema de todas sus componentes retóricas, de denunciar todas sus mixtificaciones, hasta lograr expresar el valor significativo de una arquitectura al servicio del hombre, una arquitectura-máquina para vivir el hombre.

De una manera evidente se demuestra esto en su proyecto, rechazado también como el de Ginebra, para el Palacio del Soviet (1931). Aunque aquí, asegura Cresti, las condiciones básicas y las premisas ideológicas son distintas, el resultado es idéntico. «La aventura moral y cultural de la arquitectura moderna encuentra en Moscú, como en Ginebra, su conclusión frustrada» (12). Sin embargo Le Corbusier, como decimos, estaba convencido de que la arquitectura nueva debía de luchar a través de un lenguaje anti-tradicional y antirretórico, a través de la esencialidad de su contenido y de la rigurosa correspondencia de las formas.

Los proyectos que presenta Corbu, nacen de la vocación básica de que todo hombre está más que nunca en el mismo plano que los demás hombres ya que se halla en la fase de realización de

(12) CRESTI citando a B. ZEVI, o. c., cap. III.

una sociedad de tipo horizontal. En sus proyectos huye o por lo menos trata de huir de toda estratificación jerárquica y de toda divagación celebrativa. El edificio es una máquina compleja cuya dialéctica se confía a los materiales (fundamentalmente el hierro y el cemento).

«Cuando se consigue plasmar la materia y disponer de los elementos constitutivos de la arquitectura con la desenvuelta autoridad de Le Corbusier, quiere decir que la fase de la formación ha terminado hace tiempo, que los eventuales modelos consultados en su momento inicial han sido elaborados a través de una crítica activa, una crítica que ha aceptado la contribución de todo aquello cuyo contenido ha valorado, y en cuyo grado de verdad, de estímulo, ha penetrado hasta lograr la formulación de los nuevos contenidos. Como consecuencia coherente se alcanza después la fase del «dominio compositivo», que se hace extrínseca en lenguaje de invención inagotable, que se convierte en regla y referencia. En el apasionado empeño creativo de Le Corbusier podrá distinguirse también una serie de inclinaciones subjetivas, cuando «el teorema prevalece sobre la inspiración», y cuando la inspiración, liberándose en afirmaciones formales poderosas, se sobrepone al teorema, pero en cualquier momento, con objetividad, se hará evidente su constancia, nunca gravada por la duda de la utopía, en la búsqueda de un método apto para crear, a través de los medios de la arquitectura y urbanística, el ambiente ideal para una sociedad progresiva y también feliz» (13).

HACIA UNA BUSQUEDA DE LA BELLEZA CONCRETA

En medio de tanta sabiduría y equilibrio geométrico no es extraño que muchos artígrafos hayan pretendido ver en la obra de Le Corbusier y sobre todo en su teoría «modulor» una búsqueda de la belleza absoluta y de la belleza invariable, cuando es todo lo contrario.

El modulor no es ya una abstracta medida de la absoluta e invariable belleza, sino una medida comparada a un hombre de-

(13) CRESTI, CARLO, o. c., pág. 26.

terminado que cumple determinadas funciones fundamentales en un mundo concreto. El modulator como el mismo Ragghianti lo definió «no es ya exclusivamente estético, incluye un diagrama de componentes más amplios y diversos como unificación de un drama de actividades y virtualidades en la relación hombre-naturaleza, bastante más complejo y vibrante».

Es por esto por lo que a pesar de las sutiles relaciones matemáticas derivadas de la medida base del hombre-modulator (14) surge la realidad agresiva de la Unidad de Habitación de Marsella o la realidad poética-religiosa de Romchamp.

Cuando los pueblos liberados de Europa sienten la sombra siniestra del hongo atómico de Hiroshima, el arquitecto más que nunca se aferra al presente y confía todavía en el hombre. Confianza que tiende a la esperanza de reconstruir con orden a base de normas científicas una Europa desolada. Se trataba de formular respuestas a los formidables problemas planteados por nuestro tiempo y relativos al aspecto extremo de nuestra sociedad. Corbu halla un criterio unificador en el hombre.

Así, la Unidad de Marsella demostró ser el resultado de la suma de hipótesis y experiencias positivas precedentes basadas en el hombre, pero sobre todo en aquel momento representó la victoria sobre las hipocresías arquitectónicas que en nombre de una indelegable necesidad de reconstrucción iban invadiendo completamente todo y despersonalizando el centro y las periferias de las ciudades europeas (1946-56).

Otro tanto sucedió con la alegría de Romchamp (1950-53). Ambas obras fueron molestas tanto para el conservadurismo tradicional como para la crítica sociologizante entonces en boga: Francastel.

La energía plástica durante tiempo contenida por el dominio de la problemática racionalista explota con ímpetu de liberación en medio del paisaje dialéctico e indecible de Romchamp. Así se abre el último y más fecundo período experimentador de su obra.

«Creemos que la arquitectura de Romchamp demuestra, incluso en términos de evasión, la continuidad de una búsqueda paciente y sobre todo la continuidad de una vocación plástica; si abando-

(14) LE CORBUSIER, *El modulator* y *El modulator 2*. Corbu define al modulator como «una gama de dimensiones armónicas de escala humana, aplicable universalmente a la arquitectura y a la máquina».

násemos esta convicción no lograríamos explicarnos por qué hasta las primeras realizaciones de Le Corbusier, precisamente las más estereométricas, el rigorismo en estructura, considerado casi dogmático, está siempre atenuado por el aliento poético del cisma plástico; no se puede dejar de convenir en que el ático de la Villa Savoye lleva inscritas las primeras y nada tímidas «turbulencias plástico-formales» (15).

La arquitectura de Romchamp se podrá considerar, aun exasperando su lectura, como resultado de la exaltación y mayor valor de sólo una de las componentes que coexisten en la poesía de Corbu, pero no por ello podrá afirmarse que el ímpetu plástico ha anulado o renegado la trama de su racionalismo director. Su arquitectura no es ni formalista ni manierista como muchos dicen, sino que está intrínsecamente unida a las situaciones del hombre y de la naturaleza. El estilo aunque nunca asume caracteres moralizantes ni pedagógicos está absolutamente al servicio del hombre.

Lo mismo que la forma es el tema seguido largamente y finalmente conseguido en las obras de madurez, así la luz es otra componente esencial de la arquitectura de Le Corbusier, que se desarrollará en su obra posterior (convento de La Tourette), y que aparecerá ya totalmente valorada en Romchamp.

En el convento de La Tourette encontramos también la instrumentalización de la luz, que filtrándose desde cisuras y canales formalmente más variados y agresivos, vivifica con continuos estímulos los espacios internos de la iglesia; regula los niveles de los diversos altares, anima la monotonía funcional de los pasillos y da ritmo al silencio castigado del refectorio. Estas consideraciones a cerca de las relaciones que se producen entre luz y forma como elementos catalizadores del espacio, pueden transferirse a las construcciones de Chandigarh o de Ahmedabab y llega hasta ulteriores realizaciones.

En estas obras huye de la tentación de inventar nuevas formas urbanas por miedo una vez más a ser rechazado. En Chandigarh por ello prefiere la solución de una red urbana aceptable, adecuada a los dictados de La Carta de Atenas y de Los Tres Asentamientos.

(15) CRESTI, CARLO, o. c., pág. 41. Para mayor sostenimiento de su tesis remite a su ensayo: *La capilla de Romchamp*. Forma y color, n. 58. Florencia, Sadea-Sansoni, 1968.

En este proyecto une las posibilidades reales de concreción plástica y sin replegarse a posiciones de renuncia se enfrenta con los problemas de una sociedad falta de tradición moral, social y psicológica, más bien lejana y distinta de la occidental, proyectada hacia la renovación.

Dentro de una estructura simbolista realiza esta ciudad-capital de nueva fundación sin caer en el fatal equívoco de la retórica celebrativa y sin concederle un carácter de representatividad sociológica detonante. Si usa la escala monumental no es para reprimir al usuario ni para dignificar al potentado, sino por puras razones funcionales-plásticas: ventilación, luz solar-juego libre e imponente de desimetrías en profundidad y planos distintos de modulación de una red de cemento.

Brasilia (1957) nace como Chandigarh (1951) sobre un terreno virgen, pero ambas se distinguen notablemente. Brasilia se realiza sobre una trama octogonal clásica de capital ochocentista, sin embargo lo que se levantó a los pies del Himalaya se liberó por la fuerza de una inspiración auténtica y no repetida. Le Corbusier huye una vez más del mito y no cae en la construcción de un instrumento peligroso e incontrolable. Brasilia, al contrario de Chandigarh, quiere decididamente asombrar, y acaba fatalmente por mostrar solamente apariencias que se convierten fácilmente en pesadillas. Frente a la exaltación nacionalista y el delirio de grandeza de una clase política que con sus híbridas y raras morfologías figurativas trata de ocultar las profundas contradicciones políticas brasileñas, Chandigarh representa, aun con sus limitaciones, una lección de equilibrio y mesura, de esperanza en el hombre. «El hombre al cual Le Corbusier ofrece el don de su obra es quizás el último «hombre libre» que no renuncia a las posibilidades de superación, que no quiere clasificarse como instrumento de consumo en una sociedad de consumo, que no quiere estar empleado anónimamente al lado de una máquina, que quiere evitar el condicionamiento derivado por las turbaciones patológicas de la ciudad moderna» (16).

Sobre el escenario de un período histórico en el que el compromiso se ha convertido en argumento de sistema y de aval, Le Corbusier ha dado toda una lección moral y material.

(16) CRESTI, CARLO, o. c., pág. 45.

BIBLIOGRAFIA

- ALAZAR, J., *Le Corbusier*, 1950. Florencia y París.
- BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*. 2 vol., edic. Taurus, 1963, Madrid.
- *Introducción a la arquitectura y orígenes de la urbanística moderna*, edit. Tecne. Sudamérica.
- BOESIGER, W. - H. GIRSBERGER, *Le Corbusier*. 1910-65, edit. d'Architecture. Zurich, 1967. Zurich.
- BLAKE, PETER, *Maestros de la arquitectura*, edit. Victor Leru, 1973, Argentina.
- CRESTI, CARLO, *Le Corbusier*, edit. Nauta, 1971, Barcelona.
- *Le Corbusier: La cappella di Rohchamp*, Sadea-Sansoni, 1968, Florencia.
- CHOAY, FRANÇOISE, *Le Corbusier*, edit. Bruguera, 1961, Barcelona.
- DORFLES, *Arquitectura moderna*, edit. Seix Barral, 1966, Barcelona.
- FRANCHETTI, PARDO VITTORIO, *Le Corbusier*, edit. Toray, 1967, Barcelona.
- GAUTHIER, MAXIMILIEN, *Le Corbusier*, 1945, Nueva York.
- GIEDION, SIGFRID, *Espacio, tiempo y arquitectura*, edit. Ciencia Médica.
- GERD, HATJE, *Diccionario ilustrado de la arquitectura contemporánea*, edit. Gustavo Gili, 1944, Barcelona.
- HENZE, ANTON, *Le Corbusier*, 1957, Berlín.
- JANO, revista, arquitectura-humanidades, n. 21, noviembre 1974. MIGUEL ANGEL CANO CRESPO y M. ANGELES TOAJAS RCGER, *La arquitectura de Le Corbusier*.
- LE CORBUSIER, *El modulator*, edit. Poseidón, 1953, Buenos Aires.
- *Modulor 2*, edit. Poseidón, 1962, Buenos Aires.
- *La ville radieuse*, edit. Vicent, 1964, París.
- *Principios de urbanización, carta de Atenas*, edit. Ariel, Plon-París, 1943.
- *Hacia una arquitectura*, edit. Poseidón. L'Esprit Nouveau, Crés, París, 1923.
- *Cartas a J. L. Sert*.
- L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1948. Número especial, rev. París.
- RAVENBURG, *Le Corbusier*, 1961, Boesigerf Girsberg edit. Zurich-Stuttgart.
- RAGGHIATI, C. L., *Le Corbusier a Firenze*. Catálogo de la Feria en el Palacio Strozzi. Florencia, 1963.

- *Mondrian y el arte del siglo XX*. Comunità, 1962, Milán.
Revue Aujour d'hui. Paris. (*Art et Architecture*). Número spécial consacré à Le Corbusier, noviembre 1965.
- STAMO PAPADAKI, *Le Corbusier*, 1948, Nueva York.
- SANCHEZ VAZQUEZ ADOLFO, *Estética y Marxismo*, edit. Era. 1970. México.
- ULRICH, CONRAD, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, edit. Lumen.
- VENTURI, ROBERT, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, edit. Gustavo Gili.
- Zevi, BRUNO, *Saber ver la arquitectura*, edit. Gustavo Gili, Barcelona.
- *Le Corbusier, oeuvre complète; 1910-1957*, 6 tomos, Zurich, 1929 y ss.
- *Françoise de Pierrefeu, Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, col. Les Artistes nouveaux, éditions Crés, 1930, Paris.