

LE CORBUSIER, MAQUINA, MEMORIA Y NATURALEZA

En las páginas de *Précisions* (1930), Le Corbusier revisa su experiencia parisina, contemplando lo realizado desde la publicación de *Vers une architecture* (1923). La cubierta del libro, el prólogo y el epílogo, a modo de corteza protectora de esas "Precisiones", combinan argumentos de sabor técnico con referencias a los destinos pasados y venideros de los territorios y pueblos americanos, frente a los cuales el maestro suizo se siente invitado a intervenir. Ello explica el tono de epopeya que utiliza Le Corbusier, propio de quien se coloca en la aurora de una nueva cultura que necesita, a su vez, nuevos territorios. La apariencia de maquinaria biomórfica de los edificios-autopista que atraviesan el paisaje de *Río de Janeiro* no es diferente a la recreada en otro territorio cargado de promesas para Le Corbusier: *Argel*.

En ambos proyectos se obvian las inquietudes clasificatorias, racionalistas, de sus modelos urbanísticos previos como la *Ville Contemporaine* (1922): ciudad, naturaleza o patrimonio cultural son absorbidos dentro de un mundo *a reaction poetique* que crea un Le Corbusier cargado de savia surrealista. Tras su alejamiento de Ozenfant y acompañando su aproximación a Lèger -conviene recordar que éste también participa en el CIAM de Atenas de 1933- su trabajo artístico experimenta cambios en el ámbito temático. Ello puede seguirse en el paso de los *objets type* a los *objets á réaction poetique*, tránsito entre una pintura que pretendía emular la perfección del mundo técnico a través de sus métodos y un repertorio cerrado de objetos derivados del mundo cubista y de la crítica purista, a otra que introduce la figura humana y los objetos afectivamente ligados a ella y a sus gestos -colocándose en el mundo de las armonías surrealistas.

Pero no menos importantes son los cambios de técnica que aquellos traen aparejados: incorporación de colores primarios, desajuste entre dibujo y la pincelada, aumento de la materialidad, o mayor énfasis volumétrico; y ellos nos acercan a los cambios en su obra arquitectónica. Entre la pintura y la arquitectura, aparecerá durante la década del Treinta una nueva actividad artística: la escultura, cuyos primeros ejemplos mostrará y explicará en su texto "*L'espace indicible*", en 1946. Tres proyectos de mayor escala -tres "*grands travaux*"- sirven para ilustrar el sentido de las nuevas experimentaciones: la *Cité de Refuge* (1929-33), el *Palacio de los Soviets* (1931-34), y el *Pabellón Suizo* (1930-33).

En la *Cité* es posible ver cómo, sobre un terreno de geometría difícil (en forma de L con dos estrechas fachadas en un barrio degradado próximo a la *Porte de Orleàns*) se ubican el cubo del acceso desde la calle y el cilindro de la recepción -los volúmenes puros- por delante del gran prisma acristalado de las habitaciones. Pero en este despliegue tan afín a la estética maquinista de la década anterior, no hay "caja de milagros" ni juegos de contornos -*marriage de contours*- en el interior de la caja, como en la *Villa Saboye*; por el contrario, el juego de contrastes entre formas planas y curvas parece producirse en el exterior, pero sin alcanzar a conformar ese espacio exterior resultante, indiferente más que complementario de los volúmenes. Le Corbusier está interesado en

proponer un nuevo "tipo" de edificio, identificado con la cura y con la higiene, en el que la trayectoria de los menesterosos de París, desde la suciedad de la calle hasta la limpieza del lecho queda *representada* por tres piezas principales: cubo, cilindro, paralelepípedo vidriado. Pero no se queda sólo en este paso: en el desarrollo de este trabajo, Le Corbusier propone ir aún más lejos: prolonga su proyecto sobre su área de influencia, ideando una *Cité d'Hospitalisation*, en la que tejido urbano -*fondo*- y tipo representativo -*figura*- entran en una relación conflictiva, anticipando problemas del urbanismo moderno.

En el proyecto del *Palacio de los Soviets* para Moscú, la escala es inmensa a todos los niveles, desde el dimensional hasta el simbólico. Después de una decena de tentativas de colocar los edificios en relación con la ciudad existente, el edificio se afirma sobre su propia figura compuesta por el ordenamiento autosuficiente y axial de un conjunto de prismas sobre una gran plataforma ligeramente inclinada. La difícil relación con la ciudad intenta establecerse haciendo dialogar al perfil de un montaje "clásico" de edificios-icóno cercanos al lenguaje de los constructivistas con el perfil lejano del Kremlin. Y dialécticamente, la consideración del sentido de ese espacio azaroso que queda entre los volúmenes sueltos le devuelve nuevamente al interés por la fuerza de la forma y la textura de los objetos: "*unité dans el detail, tumulte dans l'ensemble*", apuntará en el croquis que compara la sección del Palacio con el Campo santo de Pisa.

En el *Pabellón* para los estudiantes suizos en París, Le Corbusier construye un mecanismo plástico que, en principio, guarda alguna relación con el de la *Cité* pero que continúa cuestionando la pertinencia simbólica de los sólidos de Filebo. Desde el volumen prismático de los dormitorios -ciego por un lado, vidriado por otro, se desprenden y avanzan dos cuerpos: el de la escalera que abarca toda la altura y el de los servicios comunes en planta baja. Pero estos ya no son, definitivamente, los "volúmenes puros bajo el sol" de los años Veinte, sino planos curvos de grosor variable, y están dotados de texturas -dos tipos de aplacado pétreo- destinadas a enfatizar la sensación de peso; un efecto que también está presente en los pilares ahusados de sección variable que sostienen el cuerpo de los dormitorios. La carga gestual de las curvaturas de los muros o la tensión del "*pas de deux*" que se establece entre las formas libres y la barra de los dormitorios preludian el muro sur de la capilla de Ronchamp.

Fernando Alvarez Prozorovich