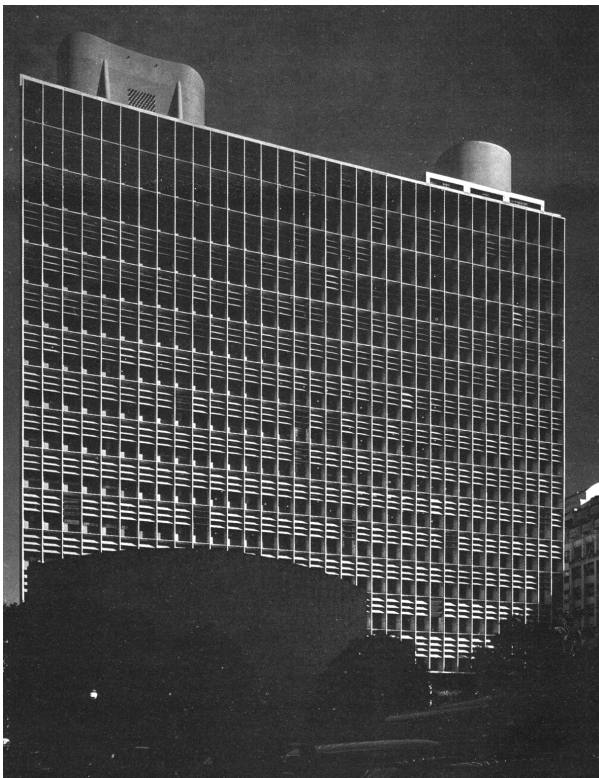


Rascacielos en La Marine, Argel, 1938-39.



Ministerio de Educación en Río de Janeiro, 1936-45.

Y esta predisposición para ver en la maqueta la apariencia del hormigón sólo puede provenir de una imagen: la de los edificios construidos posteriormente por Le Corbusier, donde la transposición entre las vetas de la madera y el béton brut es real. La imaginación de la materia se manifiesta a través de imágenes de béton brut de otros edificios, como la Unité, *proyectadas* sobre el rascacielos argelino. La energía plástica de su fachada de brise-soleil remite a las imágenes de marcas de encofrado, de color y textura del hormigón. Vistas *a posteriori*, las fotografías en blanco y negro publicadas en la *Œuvre complète* –el mismo volumen que se cierra con imágenes de la construcción de la Unité– podrían apuntar en esta dirección.²²

Pero la memoria es engañosa y en el momento de proyectar el rascacielos, Le Corbusier no ha construido todavía ningún edificio en béton brut. No obstante, sólo hace falta observar las diferencias entre el Ministerio de Educación en Río de Janeiro y el rascacielos de Argel –confrontados al mismo volumen de la *Œuvre complète*– para ver que el cambio estético es inminente.²³

La distancia entre proyecto y edificio construido no es banal. Este proceso de construcción material «pone en marcha otro proceso constructivo en el mundo de las ideas».²⁴ La puesta en obra del béton brut permite a Le Corbusier interrogarse sobre los efectos plásticos de su superficie, que inciden directamente sobre el «campo de acción del sentimiento», pero también sobre la capacidad del material modelable para construir nuevas formas. Forma y materia actuando conjuntamente. Y esta segunda sólo se puede desarrollar con la experiencia de la construcción, del mismo modo que Le Corbusier desarrolla su pintura pintando.

Stanislaus von Moos expone una visión diferente de esta cuestión. Defiende una relación eventual entre el proyecto y la ejecución cuando afirma que

la realización sólo debe desempeñar un papel secundario: las vetas de la madera, el brillo del metal o la ruda estructura del hormigón visto, que no son más que contingencia de la realización, pueden desempeñar un valioso papel de animación, pero lo esencial reside en el proyecto, en la concepción.²⁵

Y, en consecuencia, sitúa la materia del edificio en un segundo plano, detrás de la forma. Aun reconociendo que «Le Corbusier maneja con virtuosismo [...] los efectos secundarios de la epidermis arquitectónica» (*ibid.*), no les atribuye un valor fertilizante de la forma. Para von Moos, el material sólo participa de la obra secundariamente, se mueve fuera del campo de las ideas y no tiene, pues, la capacidad de suscitar nuevas ideas: se mantiene en la superficie del edificio o, simplemente, lo sostiene en pie.²⁶ Von Moos parte de la base que la relación de Le Corbusier con la materia es

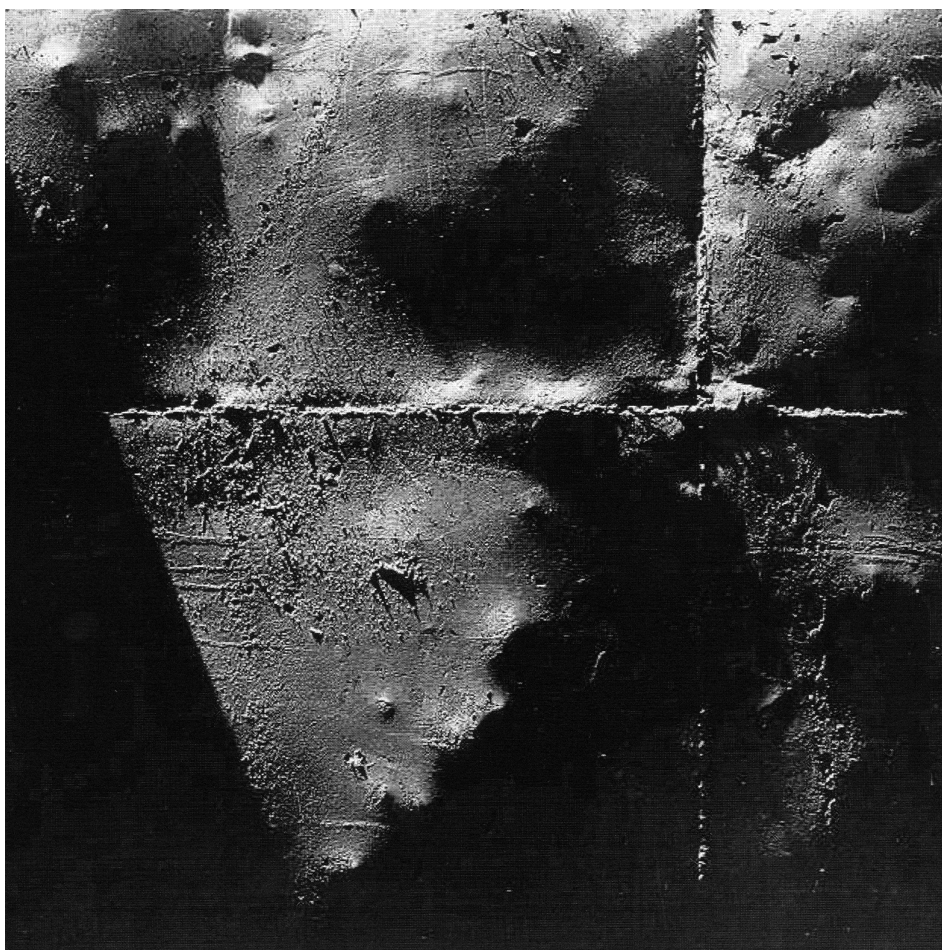
²² Le Corbusier: *Œuvre complète 1938-46*, p.48-65.

²³ La doble página compara una imagen de la maqueta del rascacielos argelino con una fotografía del Ministerio. Le Corbusier: "Le brise-soleil", *ibid.*, p.112-113.

²⁴ Venezia, Francesco: "Teatros y antros. El retorno del mundo subterráneo a la modernidad", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* núm.175, 4º trimestre 1987, p.36.

²⁵ ¿Es posible desvincular el béton brut de la concepción de edificios como la Unité o el Capitolio de Chandigarh? Von Moos, Stanislaus: *Le Corbusier*. De la traducción Barcelona, Lumen, 1977, p.368.

²⁶ Von Moos ilustra esta afirmación con los *immeubles-villas* Wanner (1928) y un proyecto de Unités para Meaux (1955-1960), donde el acero substituye el hormigón previsto inicialmente como material estructural, o bien con la casa Errazuris proyectada para ser construida con materiales de la tradición local. Del primer caso, deduce una cierta indiferencia hacia la naturaleza de los materiales; del segundo, el hecho que la estética moderna se manifiesta con independencia del material. *Ibid.*, p.366-370.



«Le béton, le plus fidèle des matériaux», muro en el palacio de la Asamblea, FLC L3.10.162.

técnica o instrumental. Y quizás, en este sentido, su afirmación es inapelable. No incide, en cambio, en el potencial plástico del material como pasta modelable, que convoca por igual a la superficie y a la forma del hormigón. Trataremos sobre ambas a través de un nexo común, ilustrado con las palabras de Bachelard:

Esta *coagulación* del agua con la materia no se comprende del todo si nos contentamos con la observación visual. Hay que agregar una observación del tacto. Es un término con dos componentes sensibles [...] También la mano tiene sus sueños y sus hipótesis. Ayuda a conocer la materia en su intimidad; ayuda por lo tanto a soñarla.²⁷

La relación de Le Corbusier con la materia se encuentra más próxima a la experiencia de este tacto real o potencial que del componente técnico del material, si bien la construcción proporciona el camino para llegar a este conocimiento *íntimo* de la materia.²⁸ En el caso del *béton brut*, este potencial táctil de la materia como pasta modelable –que remite al mundo del agua y de los recipientes que la contienen– no se puede dar con la vitalidad necesaria sin la experiencia de la construcción: la línea que separa el rascacielos de La Marine de la Unité es justamente la que pasa del papel a la obra, del proyecto a la ejecución.

La construcción de la Unité es un verdadero laboratorio de investigación plástica para Le Corbusier. El montaje de los encofrados o el trabajo de los artesanos son también una cantera de ideas para el *béton brut*. Durante este periodo ha conocido las posibilidades del material a partir de su prefabricación y del encofrado *in situ*,²⁹ así como las dificultades que puede ocasionar:

Des malfaçons évidentes éclataient en tous lieux du chantier! [...] Longtemps, je me suis demandé comment faire face à ces malfaçons, comment les cacher, les rectifier [...] Sur le *béton brut* on voit le moindre incident du coffrage: les joints des planches, les fibres du bois, les nœuds du bois, etc... Eh bien, ces choses-là sont magnifiques à regarder, elles sont intéressantes à observer, elles apportent une richesse à ceux qui ont un peu d'invention [...] Vous, qui allez voir les cathédrales, les châteaux, vous n'avez donc pas observé la taille brutale des pierres, les défauts avoués ou que l'on a exploités habilement?³⁰

La acción combinada de mirada y tacto ha aprendido a entender la realidad material del hormigón y su disciplina. Las imprecisiones de la ejecución –inicialmente un problema– devienen una cualidad llevadas al campo de la reacción poética, como los objetos que colecciona con avidez a partir de 1925³¹ y que, como el *béton brut*, son objetos modelados: piedras, fósiles, conchas, raíces, etc., frutos de la acción

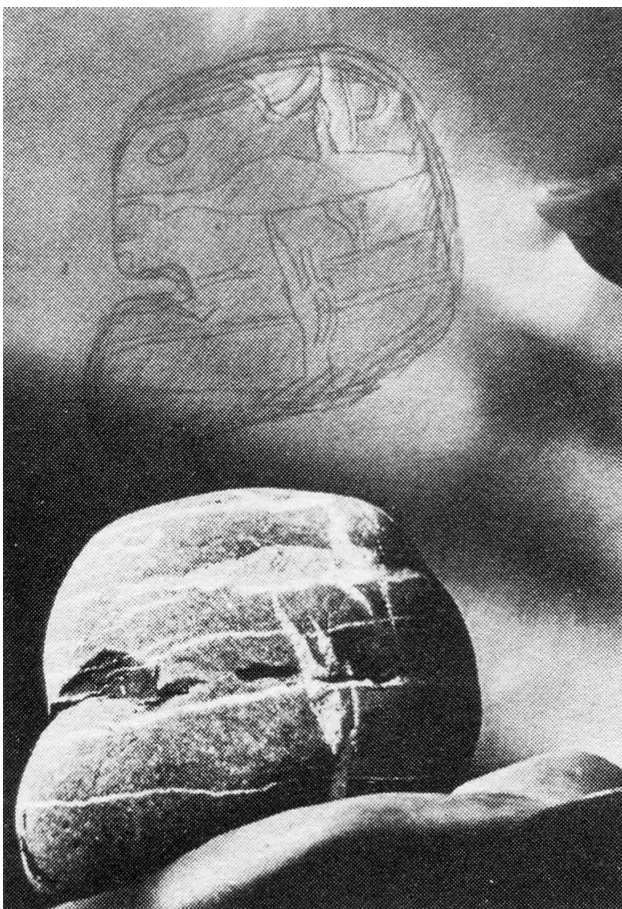
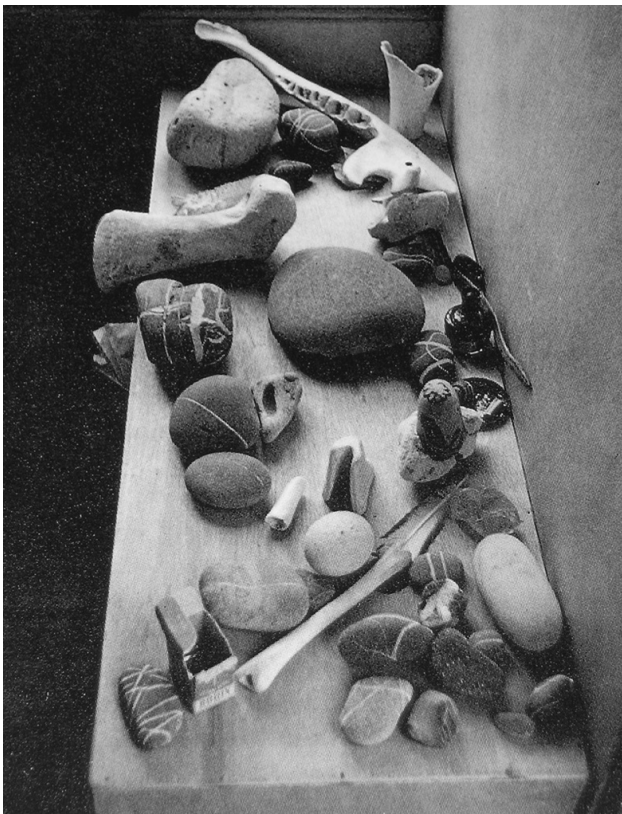
²⁷ Bachelard, Gaston: *op. cit.*, p.165.

²⁸ «L'architecture fait appel ici à qui connaît la surface et le volume (la connaissance du mur), à qui connaît les matériaux, leur mise en œuvre, la valeur du temps, le calendrier rigoureux et la discipline des chantiers». Le Corbusier: "Le *béton brut*", *Œuvre complète 1952-57*, p.180.

²⁹ Le Corbusier aprende a «jouer sur un couple d'opposition entre le lisse produit par l'usine et le rugueux produit par le chantier». Sbriglio, Jacques: "Sauver cette vue admirable des montagnes", *Le Corbusier et la Nature*, París, FLC, 1991, p.77-78.

³⁰ Una emotiva defensa de la rudeza del *béton brut* en este edificio que, lejos de intentar corregir, la contrapone a una policromía intensa que le permite establecer «un dialogue entre la rudesse et la finesse, entre le terne et l'intense, entre la précision et l'accident». Le Corbusier: "L'Unité d'Habitation à Marseille", *Œuvre complète 1946-52*, p.190.

³¹ Pauly, Danièle: "Objets à réaction poétique", *Le Corbusier: une encyclopédie*, Jacques Lucan ed., París, Centre Georges Pompidou / Centre de Création Industrielle, 1987, p.276.



Objets à réaction poétique en el interior del Cabanon y Le Corbusier sosteniendo uno de ellos.

lenta y sistemática del agua, del viento o del sol; objetos de evocación que «aportan riqueza a quien tenga algo de imaginación».

La superficie irregular del hormigón entra en el imaginario de Le Corbusier en una condición equiparable a estos *objets à réaction poétique*; y es que el conocimiento íntimo de la materia que da el tacto del hormigón y de estos objetos *de reacción* implica un componente netamente subjetivo –un *sueño* de la materia, en palabras de Bachelard– lejos del carácter que se pretende objetivo y universal de los *objets type* de la pintura purista.

Este hecho desconcertará a un joven James Stirling ante la capilla de Ronchamp, donde la fuerza plástica que emana de la materia modelable ha impregnado la forma de todo el edificio: «las formas que han evolucionado según una base lógica y la ideología inicial del Movimiento Moderno se están manierizando y modificando en un imperfeccionismo consciente».³² Aplicando la expresión de Stirling a la materia, al *béton brut*, este «imperfeccionismo consciente» tiene una lectura diferente para Le Corbusier:

J'ai employé du 'béton brut' (en anglais: rough concrete). Résultat: une fidélité totale, une exactitude parfaite du moulage, un matériau qui ne triche pas. Il remplace (il supprime) l'enduit qui est un vêtement traître et lâche (qui trahit). Le béton brut dit: je suis du béton!³³

Le Corbusier habla de exactitud allá dónde otros hablarían de imperfección. La aparente contradicción se resuelve leyendo con detenimiento: el encofrado proporciona una exactitud perfecta, el resultado es exactamente una réplica invertida del molde donde se vierte el hormigón, detallando el mínimo accidente, los remaches, las vetas de la madera... todas las imperfecciones. Ésta es la cualidad de un material que Le Corbusier ha comparado, en virtud de esta forma de exactitud, al bronce vertido en su molde. La exactitud es una cualidad especular del material respecto a su molde, deliberada o involuntariamente imperfecto, reflejo en última instancia de la acción de quien lo ha ejecutado.³⁴

Y aquí reside justamente la paradoja del material: por una parte «no engaña», se muestra siempre como hormigón; por la otra, el encofrado perfecto asegura que su epidermis será la huella exacta de otro material, como la madera de la cual tomará la apariencia: *béton brut* siempre identificable, si bien engañoso al tacto. Luis Fernández Galiano relaciona –a partir de la idea de *subversión táctil*– varios objetos superrealistas, entre los cuales incluye la terraza cubierta de césped del ático de

³² Stirling, James: "Ronchamp: Le Corbusier's chapel and the crisis of rationalism", *The Architectural Review*, marzo 1956. Reproducido en *WAM, Web Architecture Magazine*, núm.05, web.arch-mag.com.

³³ Le Corbusier: "5 questions à Le Corbusier", *Zodiac* núm.7, Milán, 1960, p.50. En las notas que toma en su cuaderno para «FdS [Fond du Sac] ou Espace Indicible» –dos libros que no han visto la luz– insiste en esta idea de exactitud: «on retrouve par l'exactitude le Parthénon (coffrages impeccables)». Carnet H34, 23 noviembre 1954 (FLC W1.3.203).

³⁴ Le Corbusier observa en Bombay «la décalcomanie de la mer sur le sable à marée basse = les grandes rides, les petites, la poussière noire déposée, ou sont donc les photographes???» «Il y en a des événements sur cette plage à marée basse! [...] Et, en travers, les empreintes des pieds des pêcheurs» (noviembre 1954, FLC W1.3.218, 223). Se superponen trazas fortuitas y deliberadas, rastros de la naturaleza y del hombre. Si tomamos la superficie de la arena por la del *béton brut*, entonces las aparentes imperfecciones y las huellas adquieren rango de fenómenos inherentes a la materia; una pátina instantánea que ha aprendido a admirar *per se*, más allá de la idea de intencionalidad: ¿dónde están los fotógrafos?



Moldes e impresiones en madera sobre béton brut en la Unité, FLC L1.13.81. Foto de Renzis.



Man Ray: Retour à la raison, 1923.

Beistégui y la piel lúnea de la *Découverte* (René Magritte, 1927).³⁵ Sin embargo, ninguna superficie de *béton brut* figura como candidata a este tipo de subversión.

Las marcas de madera sobre la piel femenina en la tela de Magritte –como las huellas de encofrado sobre el hormigón o las sombras de una cortina sobre un torso desnudo retratado por Man Ray–³⁶ son efectos de la proyección de propiedades superficiales entre dos materiales. En el caso de la *Unité*, esta proyección *surrealista* se manifiesta como inquietud permanente por la contraposición del carácter masivo de su volumetría con la apariencia inconsistente de la madera tosca de los pilotis que la sostienen en el aire, intensificada por un uso eficaz de la fotografía en blanco y negro.

Manos que aprenden de la materia

La mirada y el tacto son, para Le Corbusier, dos formas de conocimiento complementarias; dos formas de visión: «I'm a visual man, a man working with eyes and hands, animated by plastic manifestations»;³⁷ y esta definición le acompaña desde los inicios hasta el final, como lo hace el texto de *Le voyage d'Orient*:

Tu connais ces joies: palper la bedaine généreuse d'un vase et caresser son col gracile, et puis explorer les subtilités de son galbe. Les mains remises au plus profond des poches et les yeux mi-clos, se laisser doucement griser de la féerie des émaux, l'éclat des jaunes, le velouté des bleus; s'attacher à la lutte mouvementée des masses noires brutales et des éléments blancs victorieux.³⁸

La mirada y el tacto avanzan sobre el objeto de modo diferente. El ojo capta la forma y el color; la mano acaricia la superficie, descubre la textura a la vez que ve el volumen: las convexidades, las concavidades o el relieve. Jeanneret procede científicamente, observando en primer lugar con las manos, «les yeux remis au plus profond des poches»; invirtiendo después los términos. Le Corbusier no dudará en referirse al tacto con estas palabras: «la palpation est une forme seconde de la vue».³⁹

Las manos adquieren un papel relevante en la pintura a partir de los años 30. En *Siphon et gants* (1927)⁴⁰ aparecen por primera vez unos guantes que, por su uso continuado, evocan unas manos modeladoras que adelantan la aparición del cuerpo humano. En 1930, la mano ya ha adquirido estatus simbólico a *Lignes de la main*

³⁵ Fernández Galiano, Luis: "La mirada de Le Corbusier. Hacia una arquitectura narrativa", A&V. *Monografías de Arquitectura y Vivienda* núm.9, Madrid, 1987, p.31. Stanislaus von Moos describe las equívocas relaciones entre Le Corbusier y el surrealismo en *Le Corbusier*, p.379-382.

³⁶ La fotografía de Man Ray ha tratado también este efecto de proyección de propiedades, en su caso con la luz como motor, como en el torso femenino de *Retour à la raison*, 1923 (fotograma de la película *Ombres*).

³⁷ Fragmento de la entrevista emitida por el programa *Monitor* de la BBC, el 15 marzo 1959.

³⁸ Jeanneret, Charles-Édouard: *Le voyage d'Orient*. De la reedición Marsella, Parenthèses, 1987, p.13. Escrito en 1911 con 24 años y revisado en 1965 para su publicación, cuando cuenta con 77.

³⁹ Le Corbusier: *Entretien avec les étudiants des Écoles d'Architecture*, París, Denoël, 1943, p.41.

⁴⁰ Firmado como Jeanneret (FLC 210) y reelaborado en 1928 como *Nature morte au siphon* (FLC 212), una de las primeras telas firmadas Le Corbusier. Recordemos que poco antes que Le Corbusier desplace a Jeanneret de la pintura (1925), Danièle Pauly ha situado el inicio del interés por los objetos que denominará à *réaction poétique*.