

do real de las propuestas formuladas en la década de los años 20.

Por encima de todo sigue planeando la clara voluntad didáctica de un modo de vida nuevo y moderno, altamente utópico, positivo y romántico.

Para acabar, pues, con lo que habíamos comenzado: ¿quién vivió y vive en la torre de veraneo de los Savoie?. Ellos parecen ser que nunca llegaron a vivir allí —ni en sentido físico ni espiritual—, Madame Savoie se limitó a dar un par de fiestas.

En todo caso dieron nombre a la casa, certificando una nueva fractura entre lenguaje y realidad.

Le Corbusier explica que:

«fue construida con gran simplicidad, para unos clientes desprovistos totalmente de ideas preconcebidas, ni antiguos, ni modernos...»

Es decir, unos recipientes perfectos para una utopía de vida virgiliana: *«es un plano puro... y encuentra su lugar idóneo en el agreste paisaje de Poissy... sus moradores lo han elegido porque esta campiña con su vida campesina era hermosa, y ahora la contemplaran, intacta, desde lo alto de su jardín colgante... su vida doméstica quedará inserta en un sueño bucólico»*.

Pero la Señora Savoie era más prosaica en sus cartas al arquitecto:

«Llueve en el hall, llueve en la rampa y el muro del garage está completamente mojado. Además, llueve incluso en mi cuarto de baño, que se inunda con cada chaparrón».

Tras estar sin ser habitada durante mucho tiempo y en estado de abandono, el Ministro de Asuntos Culturales, André Malraux, decidió calificarla como Monumento Histórico, cuando estaba a punto de ser demolida.

En la actualidad, son habitantes circunstanciales de la casa grupos de turistas estudiosos que se acercan a contemplar la fosilización llevada a cabo con el chalet de los Savoie. Firman en el libro de la entrada, cumpliéndose así la voluntad premonitoria del arquitecto manifestada en una carta a la sufrida señora:

«Debería Vd. colocar en la mesa del hall abajo un libro (llamado pomposamente «de oro»), donde los visitantes inscribiesen su nombre y origen. Ya vería Vd. qué colección de bonitos autógrafos».

Pero el habitante de la torre, paradigma de vida moderna, es otro. Todos los que hayan visitado recientemente la casa recordarán la presencia, a primera vista extraña, de una *gardienne* que cumple perfectamente con el acoplamiento singular y simétrico entre persona y edificio enunciado por Victor Hugo:

«Immanis pecoris custos immanior ipse (Guardián de un rebaño monstruoso y más monstruo él mismo)».

Gardienne poseedora de las llaves de la casa, vestida de negro en un entorno blanco, perfecto ejemplo de presencia por casualidad moderna y que recibe a gruñidos a los visitantes; gruñidos que sin duda son todo un resumen histórico de las vicisitudes que la modernidad implica y que los clientes de Le Corbusier sufrieron en propia carne.

CAMBIOS. ÉTICA Y ESTÉTICA

JORDI PARCERISAS

En la película *El Manantial* el arquitecto dinamita el rascacielos que ha construido porque los propietarios le han añadido un pórtico clásico y su ética le impide aceptar la alteración que esto supone.

Esta escena me da pie a reflexionar sobre las siguientes cuestiones:

¿Hasta qué punto el creador depende de las condiciones que le son impuestas? El acto de creación ¿es independiente del mundo real? o más aun ¿se puede proyectar el vacío?

¿Sólo podemos pensar en aquello de lo que podemos hallar?

¿Para qué sirve el arte?

Si consideramos que en la Arquitectura se da el acto de creación estas preguntas tienen sentido. Y tiene sentido aún otra: Si la Arquitectura es un arte, ¿es válido cualquier medio para lograr esa calidad en nuestros proyectos?

Como dice De la Sota ¿es la Arquitectura el I.V.A., eso que nadie quiere y que nosotros debemos agregar?

No contestaré, como es obvio, a estas preguntas pero me parece que para cumplir seriamente nuestra tarea se debe tener una opinión formada. Y sólo así se podrá avanzar.

Al igual que para tantas otras cosas la relación de Le Corbusier con sus clientes sirve perfectamente de ejemplo.

L.C. fue un personaje que consiguió controlar férreamente a lo largo de su vida la difusión de su obra, gracias principalmente a la publicación por él mismo de sus *Obras Completas* en ocho volúmenes.

Como dice Coderch: *«como arquitecto, mediocre, como propagandista, genial»*.

En los últimos años, gracias a los archivos de la Fondation L.C., se han publicado estudios que pueden atender, no ya sólo a la obra construida, sino a toda la serie de condicionantes que rodea la ejecución de un proyecto.

Entre ellos el más próximo al tema es el de Tim Benton: *Las villas de L.C. 1920-1930*.

L.C., como muchos otros grandes artistas, consideraba a la gente que permitía que su obra se construyera, es decir, a sus clientes, como depositarios circunstanciales de la «gran idea» que el propio artista encarna y, a la que se supeditan todas las otras consideraciones.

El propio L.C. dedicó buena parte de sus esfuerzos a la búsqueda del cliente «ideal», es decir, un cliente que le permitiese construir su «plan».

Coderch: *«En L.C. había algo que me fastidiaba. Siempre he dicho una cosa: que el camino de hacer las cosas bien no es ir detrás de unos ideales más o menos inventados, muy abstractos y todo eso. Son muy peligrosos. Hay que ir mirando las cosas para ver qué pasa.»*

Esta valoración preconcebida cuenta con testimonios abrumadores Georges Besnus, propietario de la casa de Vaucresson construida por L.C. en 1923, escribe en 1928, desesperado, al contratista que había hecho la casa: *«Usted es responsable durante 10 años, para gran pesar de Monsieur Jeanerret Le Corbusier que hace oídos sordos... No ignora las grietas de los muros de contención este y oeste... A causa de que desde el principio no se cimentó el sótano y que el arreglo de hace dos años fue insuficiente... el garaje está otra vez inundado y mis maletas y botellas nadan en el agua... Y esto me autoriza para gritar más que nunca: ¿Pero cómo está construida esta casa? ¿y por quién?»*.

El acercarse a los clientes de L.C. de una manera más atenta nos puede hacer entrever un trasfondo de relaciones y motivaciones recíprocas más complejo.

Hay tres aspectos en las relaciones de L.C. con sus clientes que me gustaría destacar:

1. Por qué buscaban a L.C. como arquitecto, qué pensaban de su arquitectura antes y después del encargo.
2. Qué pensaba L.C. de sus clientes.
3. La influencia de los clientes en el trabajo de L.C.

LOS CLIENTES DE L.C.

A lo largo de su carrera L.C. tuvo todo tipo de clientes, desde religiosos como el padre Couturier hasta estadistas como Nehru, pasando por la Generalitat de Catalunya.

Ciñéndonos a los clientes particulares de la primera época encontramos artistas como Ozenfant, Lipchitz, Miestchaninoff, Ternisien, Plainex y coleccionistas, o ricos, o ambas cosas a la vez, como La Roche, Stein, Cook, Church, Savoye, Beistegui.

No se puede decir por tanto que trabajase en un solo medio, los clientes tienden a ser homogéneos por etapas, como ocurriría con cualquier arquitecto. A medida que es reconocido pasa de una clientela que le encarga su vivienda o segunda residencia a la época de los «Grands Travaux», alrededor de los años 30.

SUIZA

Los primeros encargos los obtiene en Suiza, por recomendación de su profesor L'Eplattenier de la Ecole d'Art de La Chaux-de-Fonds, y en colaboración con el arquitecto Chapallaz. Estos primeros encargos son la casa Fallet (1905-1907), Stotzer y Jaquemet (1907-1908), todos ellos industriales relojeros emparentados entre sí.

En 1912 recibe otros dos encargos, la casa de sus padres y la residencia Favre-Jacot, uno de los relojeros más importantes de la zona.

En 1916 consigue el encargo de la Maison Schwob. Al parecer, un miembro de la familia había visto la casa de los padres de L.C. y había quedado impresionado. Los Schwob eran una de las familias más influyentes de La Chaux-des-Fonds y pretendían que la casa reflejase su prestigio social. Obtuvieron una villa bastante monumental, con una pared ciega a la calle y un vestíbulo a doble altura que culmina con un gran ventanal de dos plantas que da al jardín. De las primeras obras, ésta es la única que luego publicaría en sus *Obras Completas*.

El presupuesto se multiplicó debido al descuido con que estaba hecho, hubo disputas sobre los honorarios y todo ello acabó en un proceso. Este ejemplo pone de manifiesto que los posteriores problemas que tendría con sus clientes vienen no tanto de su defensa de la arquitectura moderna como de la despreocupación por los costes y/o eventualmente por los defectos de construcción, así como el hecho de que desde un principio L.C. pretendía encontrar en los propietarios unos mecenas para poder desarrollar sus ideas exactamente tal y como él las había concebido, sin importarle las consideraciones económicas, lo que desde luego no concordaba en absoluto con la mentalidad de los fabricantes de relojes suizos, al ser ellos mismos unos excelentes administradores de sus negocios.

Es de destacar que L.C. estaba manejando encargos cada vez mejores, dentro de un ámbito reducido, es decir, de clientes que se conocían entre sí y que habían visto y conocían las obras anteriores. La formación de Jeanneret, más cosmopolita que la del resto de diseñadores de la zona, le hace coincidir con los gustos refinados de la burguesía suiza, necesariamente al tanto de los movimientos artísticos que se desarrollan en el resto de Europa, y atentos al desarrollo de las nuevas tendencias para ser competitivos.

El resultado de sus discrepancias con los Schwob, fue el traslado de Jeanneret a París, idea que acariciaba desde tiempo atrás, al no resultarle cómoda la vida de provincias:

En 1914, con 27 años, escribía: «Siento que tengo capacidad para ser alguien algún día. Estoy obsesionado con la idea de construir a gran escala, algo útil y noble, pues en eso consiste la arquitectura». En esta época proyecta la casa Dom-ino, como solución a los problemas de reconstrucción que prevee se darán después de la primera Guerra Mundial.

En 1917 se traslada a París y abre estudio propio en la rue Belzune, pero a causa de la guerra no hay prácticamente trabajo. Continúa produ-

ciendo obras de tesis, al esqueleto Dom-ino se unen las casas Monol en 1919 y la casa Citrohan en 1920.

En 1922 se asocia con su primo Pierre Jeanneret, con mayores conocimientos prácticos, y que había trabajado dos años con Perret. Abren un estudio en la Rue de Sevres 35.

CASA BESNUS EN VAUCRESSON

El primer encargo le llega a través de Georges Besnus en 1922, que había visto la maqueta de la maison Citrohan y quería algo similar. L.C. le había propuesto a Besnus comprar el terreno que luego serviría para el Atelier Ozenfant, pero éste lo rechazó. Le encargó sin embargo buscar otro terreno en Auteuil. La casa de Vaucresson resultante es el primer paso hacia la definición de un nuevo lenguaje arquitectónico. La distribución presenta como novedad la colocación del baño en el centro. L.C. lo explica como el descubrimiento de la planta libre.

La casa se acabó en diciembre de 1923 y en enero de 1924 Madame Besnus escribía quejándose de una gran humedad en la escalera y el estar. En 1927 aparecieron grietas en los muros de la planta baja, un escape agravaba la situación. Besnus pide a L.C. que se haga cargo de las reparaciones, felicitándolo por el encargo de la villa Stein. Sin respuesta, Besnus amenaza con entablar un proceso. La casa se alteró con ampliaciones y reformas, entre otras la adición de un tejado a cuatro aguas que la hace difícilmente reconocible.

VILLA LA ROCHE-JEANNERET

L.C. negociaba la compra del solar de la rue du Dr. Blanche a la vez que trataba de convencer a sus conocidos para que se construyeran una casa. Esto explica la presencia de varios proyectos preliminares de una, cuatro y tres casas, que pasan finalmente a las dos construidas.

Los clientes eran Raoul La Roche, banquero suizo de éxito, al que L.C. y Ozenfant aconsejaban sobre la compra de pintura cubista y purista, de la que tenía una notable colección. La otra casa era para el hermano pequeño de L.C., Albert Jeanneret y su futura mujer, Lotti Raaf, que era en realidad la que realizaba el encargo.

Raoul La Roche se dejó convencer para tener tan sólo un dormitorio de no grandes dimensiones, dejando el resto de la casa como galería en donde poder contemplar la colección de cuadros. Este programa final, un tanto insólito, permitió a L.C. llevar adelante su concepción de la «promenade architectural», quizás olvidándose del resto.

La galería tuvo, desde un primer momento, defectos de iluminación, tanto natural como artificial. Los cuadros se veían a contraluz o bien con sol directo. La luz artificial era insuficiente.

«Como es permitido suponer que no lloverá siempre, será preciso afrontar la colocación de una cortina en el lado este. Cuando hay sol, da de lleno en algunos cuadros, y a pesar de lo que diga L.C., me sigue inquietando, sobretodo por los Braque y Picasso que, me temo, no han sido pintados con colores a toda prueba. Una cortina de tela blanca, como las otras, tendría la ventaja de atenuar un poco la sonoridad de la pieza que a veces es molesta, sobre todo cuando varias personas hablan algo fuerte».

«Incluso encendiendo las siete bombillas, apenas se ve para poder leer». «Comprendo perfectamente sus dudas sobre la manera de iluminarme. Pero esperando que encuentre algo que esté muy bien es indispensable que al menos yo lo vea claro... Además he constatado que vuestros aparatos, por ingeniosos que sean, presentan ciertos inconvenientes y como son muy caros, dudo en embarcarme otra vez por esta vía».

El presupuesto fue sobrepasado en una tercera parte a causa, entre otras cosas, de que las puertas metálicas Ronéo no encajaban en sus emplazamientos y de que los tabiques no eran suficientemente rígidos. También hubo cambios como el ensanchamiento de la pasarela en voladizo, para lo que el constructor exigió el envío de una carta librándole de toda responsabilidad.

El último inconveniente surgió sobre la manera de colocar los cuadros. La pared curva de la galería no ayudaba tampoco a situarlos. Ozenfant

Según L.C. el encargo se había producido en estos términos:
«Le autorizo a llevar a la práctica sus teorías, hasta sus consecuencias extremas; deseo llegar a resultados concluyentes en la reforma de la vivienda barata: Pessac debe ser un laboratorio. Le autorizo plenamente a romper con todas las convenciones, a abandonar los métodos tradicionales»

La carta en que se realizaba el primer contacto decía:

«1. Aceptaría informarme acerca de la construcción de media docena de casas de 4 a 5 piezas. El terreno, muy extenso, en un bosque de pinos, no ofrece ningún obstáculo de límite ni de orientación.

En caso afirmativo, sus consejos le darían derecho a los honorarios que usted fijase.

2. Yendo más lejos, quizás se podría ocupar por entero de la instalación pensada, cobrando los honorarios usuales en arquitectura».

Henry Frugès era un industrial azucarero que pasaba buena parte de su tiempo diseñando tapices para una empresa artesana que había fundado, componía música y pintaba. Esta combinación le hacía desear vivamente poder resolver el problema de la vivienda barata, en manos de L.C., el encargo se convirtió en un pequeño barrio, del que, debido a las dificultades, sólo se construyó una primera parte.

La idea era aplicar elementos normalizados, basados en un único módulo, pero ni L.C. ni Frugès tenían suficiente experiencia para organizar la producción. Por su parte L.C. insistía en comprar maquinaria sofisticada, como la pistola pulverizadora Ingersoll Rand para aplicar hormigón a las superficies. Pero al escala de la actuación no era suficiente, las ventanas prefabricadas no encajaban en sus huecos y se hacía patente que la construcción no cumpliría el fin de ser más barata que las viviendas tradicionales.

«Las casas que estamos construyendo en este momento en Pessac, no llegarán a la clase obrera para la que, sobre todo, hemos iniciado la creación de nuestros barrios modernos... Os pido pues que estudiéis un proyecto de casa más simple...»

Para colmo, los arquitectos no habían previsto los costos del alcantarillado y de la urbanización, por lo que el ayuntamiento denegaba repetidamente los permisos de enganche a las redes públicas.

y L.C. riñeron a propósito del número de cuadros a colgar. Se hizo precisa la construcción de un almacén en donde guardar las telas que no podían ser expuestas.

«Yo os pedí un «marco para mi colección». Usted me ha dado un «poema de muros». ¿Quién de nosotros dos ha sido el más culpable? Se hicieron obras en diciembre de 1927 cuando explotaron dos radiadores, uno de ellos empotrado en la rampa de la galería. En 1936 se debió aislar integralmente la galería.

A pesar de todos estos inconvenientes, La Roche estaba contento con la casa:

«Se estaría tentado de creer que mi casa está totalmente equivocada; pero ya saben que esta no es en absoluto mi opinión y que al contrario, me gusta enormemente».

«¡Ah! Esos prismas; hay que pensar que usted y Pierre poseen su secreto, porque los busco en vano por otros sitios... Gracias a ustedes sabemos lo que es la Arquitectura».

La Roche consiguió vivir en su casa, gastando regularmente grandes sumas de dinero, hasta que su artritis no pudo resistir el frío y la humedad de la casa, debiendo volver, para su retiro, a Suiza.

Jeanneret y Lotti tuvieron más suerte. Aconsejados antes de la construcción de la casa por el cuñado de Lotti, ingeniero jefe de la ciudad de Gotemburgo y otros amigos, «personas del oficio que han construido varias ciudades-jardín en Suecia y se ocupan activamente del problema de la vivienda» pidieron cambios en los que se solicitaba la ampliación del garaje y de la sala y se criticaba el desperdicio de espacio en la entrada de la planta baja.

Cómo no, una vez acabada la casa, Lotti escribió quejándose de las humedades en la habitación de una de sus hijas y en la escalera, y pidió que se repintase por entero el interior. La familia vivió, parece que satisfactoriamente, en la casa hasta 1938, fecha en la que se mudaron.

La consecuencia fue que Frugès se arruinó, no sin antes enfrentarse con el arquitecto, cuyos fines no le parecían tan altruistas como los suyos, según se desprende de la respuesta de L.C.:

En su cabeza, Pessac es el trampolín por el que nos damos a conocer y por el que nuestra reputación será provechosa. ¡He aquí el error!»

Finalmente Frugès tuvo que emigrar a Túnez, con síntomas de inestabilidad mental.

L.C. le contestaba en una carta:

«Me siento feliz de saberle lejos de Burdeos... Ha sabido escoger su nuevo destino... Le envidio... La hora de sus méritos no puede tardar».

Pessac ha sido esgrimido como el ejemplo más claro del fracaso de la arquitectura moderna de tipo popular. La transformación de las casas se ha convertido en el pasatiempo favorito de los habitantes del barrio, pero ¿no era eso lo que pretendía precisamente la planta libre?

La interpretación de estos repetidos fracasos/éxitos, radica, a mi entender, en la disociación que se produce entre la imagen y la manera de construirla. Estos prismas puros son en realidad montones de ladrillos revocados, estos planos etéreos, sin grueso, se logran a costa de no tener suficiente aislamiento, este juego magnífico de la luz sobre los volúmenes implica cubiertas sin grueso, sin pendientes, sin cornisas ni aleros, que soportan mal la lluvia, estos trazados reguladores que pasan por la línea de las carpinterías, se obtienen con ventanas que cimbrean, no cierran y dejan pasar el aire.

Se han dado muchas veces explicaciones sobre la evolución de los estilos en Arquitectura basadas, únicamente, en los progresos técnicos que los hicieron posibles, el arco permite el paso de la arquitectura dintelada griega a la bóveda romana, la descomposición de la bóveda y el muro en elementos resistentes y de relleno, el paso de la catedral románica a la gótica, y así sucesivamente.

Aquí tenemos el ejemplo de exactamente lo contrario. El estudio de la Rue de Sèvres dedicaba gran parte de su esfuerzo en hacer posibles aquellas visiones, inventaban carpinterías, detalles constructivos, descubrían nuevos materiales para conseguir lo que ya estaba definido previamente, en la cabeza y las manos de L.C., como arquitectura moderna.

2. EL CLIENTE IDEAL

L.C. es un comerciante, sabe que tiene que vender sus proyectos. En febrero de 1926 escribe a la Sra. Meyer, quien no había dado contestación a una carta anterior.

«Mi paternidad sufre! Es usted cruel, señora, por hacernos esperar tanto... Una casa que se queda sobre el papel es un falso parto. Verdaderamente, mis fibras de padre sufren».

Para venderlos recurre, en primer lugar, a los Salones de Artes Decorativas en donde muestra sus proyectos y maquetas de proyectos ideales y reales, a las publicaciones por él mismo de sus obras, en L'Esprit Nouveau primero y en la Obra Completa después, y por último a enseñar a los posibles interesados las obras ya hechas.

A la Sra. Savoie le proponía un Libro de Oro para que firmase la gente que visitaba la casa. El Sr. Stein le escribió pidiéndole que no enviase más gente, y que había dado órdenes de no dejarla visitar.

Es decir, sigue toda una política bastante coherente de darse a conocer como teórico e intelectual, buscando la polémica, para poder colocar sus proyectos.

L.C. identifica al cliente ideal con la «Autoridad», seguramente debido a que sus grandiosos planes sólo eran realizables si se imponían desde arriba. Los escarceos políticos con el fascismo creo que hay que entenderlos desde este punto de vista, admiraba a Mussolini como el posible déspota ilustrado que podía llevar a cabo sus ideas sobre urbanismo. La verdad es que el Duce no le recibió nunca, a pesar de que L.C. hizo lo posible por verle durante su serie de conferencias en Roma.

«Solo la Autoridad podrá imponer el Plan y hacer aplicar la Doctrina».

Su ideario político no le impidió estar en contacto con el gobierno revolucionario soviético, ni con el régimen de Vichy, ni con la India de Nerhu.

El mejor cliente es el que deja construir más.

BAT'A

Tomás Bat'a era un checoslovaco que consiguió crear un imperio económico en base a la industria del calzado, aplicando métodos industriales, pero sobre todo, con una organización empresarial formada por pequeñas células autónomas de producción, incluso con su propia contabilidad, que de hecho compiten ferozmente entre ellas, de manera que la cabeza de la pirámide tiene un control total. Este control se manifiesta tanto en la enseñanza, la fábrica tiene sus propias escuelas, como en el urbanismo de Zlín. La racionalización a ultranza de los métodos productivos hace que el urbanismo que se aplica sea igualmente «racionalista», de manera que la ciudad de Zlín era un ejemplo para todos los urbanistas de la época. L.C. es invitado a formar parte del jurado de un concurso internacional sobre la vivienda obrera. Empieza su labor, escribe a Bat'a: «Zlín es un fenómeno luminoso».

Envía un primer proyecto de vivienda prefabricadas, propone un teatro, rectifica el Plan de Urbanismo del valle del Zlín. Como respuesta, Bat'a le encarga organizar un concurso para la instalación de sus comercios en Francia, L.C. contesta: «Creo que sería más útil y mejor publicidad para Bat'a que yo sea su arquitecto...»

Consigue que también le encarguen la fábrica de Hellocourt, cuyo proyecto que pagado, pero no tenido en cuenta. Su insistencia hace que Bat'a le encargue un stand en la Exposición Universal de París de 1937, pero los planos son rechazados por la dirección de la empresa. L.C. insiste: «He tenido para Bat'a una completa dedicación, un auténtico entusiasmo».

Las relaciones no se reanudarían y la empresa negaría haberle encargado el estudio de los negocios-tipo.

Es la otra cara de la moneda. Una organización poderosa, con técnicos competentes, que valoraban en dinero real el coste de las concepciones de L.C., no podía admitir a este hombre que les inundaba con propuestas demasiado fantasiosas. Los nuevos métodos sólo eran competitivos en el mundo de las ideas.

3. LA INFLUENCIA DE LOS CLIENTES

BAIZEAU. VILLA EN CARTHAGO. TUNEZ. 1928-29

Lucien Baizeau entró en contacto con L.C. en 1927, aprovechando un viaje que hacía para visitar la Weissenhoff Siedlung de Stuttgart. Le encargó una casa para él en Túnez, en donde era director de una empresa que fabricaba materiales de construcción, «La Tunisoise Industrielle». L.C. no había visto el terreno y trabajaba sobre un programa y esquemas elaborados por Baizeau, y sobre fotografías del lugar. La característica principal del diseño de Baizeau eran dos terrazas cubiertas en el ángulo de la casa, uniendo las vistas hacia el este con la protección del sirocco, que soplaban de sur, suroeste.

El proyecto que envía L.C. se basa en la sección, construyendo toda la casa sobre una sucesión de dobles espacios que permiten la ventilación superior de todas las piezas. Este nuevo esquema conceptual puede provenir tanto de una agregación de unidades de la Maison Citrohan, como de la sección de la casa Cook, o bien como se ha dicho, de la macla de dos estructuras Dom-ino desplazadas entre sí una planta.

Baizeau responde a este proyecto con el envío de un nuevo plan, en donde se suprimen los dobles niveles, con el argumento de que perturban el aislamiento, el salón, por no creerlo necesario, y se añade una terraza a nivel con el comedor, protegida por su parte sur, suroeste. La escalera de servicio que L.C. proponía queda eliminada igualmente, por motivos de economía, y lo que es más importante, se previenen voladizos para protegerse del sol en tres fachadas.

Los planos con los que responde L.C. aportan algunas correcciones, el salón pasa a la planta baja dando a una terraza protegida de doble altura, pero permanece la sección compleja en los dormitorios y la concepción del edificio como un prisma cúbico.

De nuevo contesta Baizeau:

«Estoy desolado de ver que no han hecho ningún caso de las indicaciones precisas que les dí en mayo. Les ruego que las examinen inmediatamente

y que se atengan a ellas lo más exactamente posible. Estas condiciones corresponden exactamente a mis necesidades. Deseo absolutamente que sean respetadas».

Finalmente, L.C. redacta un proyecto en donde se siguen las indicaciones del cliente, perdiendo por completo la idea de sección a doble o triple altura y aceptando los voladizos. El proyecto consigue extraer un orden de la retícula estructural, esta vez una estructura Dom-ino de tres plantas, en donde queda claramente expresado el concepto de «planta libre» gracias a la curvatura de los muros. El proyecto de ejecución elaborado por Summer, el principal contratista con el que trabajaba L.C., fue rechazado al especificar patentes y modelos caros o difíciles de encontrar en Túnez. Baizeau tuvo que redactar su propio proyecto aunque le continuaron llegando detalles y especificaciones sobre la decoración interior. Una vez más hubo problemas técnicos al no estar impermeabilizada la losa de cubierta, de lo que se lamentaba Baizeau en una carta a L.C.

La seguridad de Baizeau hace cambiar a L.C. de esquema, llevándole, en su intento de poner orden a lo que se encontraba proyectado, a la definición de una planta libre «exterior», siendo la primera vez que la estructura crea la imagen de la villa. Hay que considerar esta obra como el precedente inmediato de la villa Savoie, que no es más que la casa de Carthago con una piel exterior. L.C. describía estos dos tipos de composición como «très facile» y «très généraux». Es curioso ver cómo en la casa de Carthago se abandona una idea del edificio basada en la sección, por otra cuyo interés se centra en la planta.

WANNER. EDIFICIO CLARTE. GINEBRA. 1930

Edmond Wanner, era el director de la fábrica «Wanner & Cía», que se dedicaba a la producción de herrajes para la construcción, pero que con su incorporación, extiende su campo a la producción de ventanas de acero y de estructuras metálicas.

El primer encargo de Wanner es un estudio de la transformación de los Inmuebles-Villas de 1925 a una estructura de acero. El estilo de vida deportivo del cliente queda reflejado en las perspectivas del interior de los apartamentos.

El primer proyecto de L.C. para el Clarité incluye una escalera única, con un corredor de acceso iluminado a través de terrazas con jardines colgantes.

Wanner, con el equipo técnico de su fábrica, contesta: «He recibido su esquema, cuyas ideas me parecen aceptables, pero no perfectas. Hay tres defectos principales:

1. Orientación...
2. Corredores:

A pesar de los dos jardines que prevee para la iluminación del corredor, ambos carecen de iluminación en 12 metros, lo que es bastante fastidioso. Como sea que la disposición del terreno no permite que éste sea un caso general, sino que se trata de resolver un caso particular, ¿no sería mejor tratarlo como tal sacándole el máximo de ventajas?

3. Los apartamentos son demasiado grandes, tenemos más de 200 m² habitables por apartamento, lo que es demasiado para el público que podemos esperar en este barrio.

Le envío un esquema que he ideado, sobre el que podría desarrollar su estudio».

Por otra parte, el equipo técnico de Wanner consigue llevar a buen fin la construcción, estudiando de forma meticulosa la puesta en obra, cuyos puntos esenciales ya había descrito en 1928:

- «1. Montaje de la estructura metálica y de las jácenas de hierro.
2. En el último piso, aprovechando un buen día, colocación del techo de solomita, revestido de yeso por un lado, sobre las vigas de hierro.
3. Poner la capa de solomita que tiene el impermeabilizante de cubrición.
4. Montaje de los muros exteriores y de las ventanas de cristal. Esta manera de hacer tiene dos ventajas:

1. Todos los materiales estarán prefabricados y sólo habrá que hacer las juntas en obra. Se puede decir que estos inmuebles estarán montados sin agua, lo que permite una mayor rapidez de montaje y más higiene para los primeros arrendatarios. Permite e impone una fabricación en serie y precisa.

2. *Contrariamente a lo que se ha hecho hasta ahora, el pavimento y techo se harán en toda la superficie del inmueble, lo que evita los cortes y encuentros contra la pared. Estas paredes resultan muy fáciles de eliminar, o de cambiar, y dan una gran libertad a la planta, lo que sin duda os complacerá.*

A raíz de estas cartas cabe pensar en la influencia que tuvo Wanner sobre el pensamiento arquitectónico-constructivo de L.C.

Por los casos anteriores, parece que Wanner consiguió prolongar la fe de L.C. en un tipo de construcción industrializada, o como mínimo, en una industria capaz de suministrar productos de construcción que respondiesen con su diseño y tecnología a las concepciones arquitectónicas modernas. Partiendo de estas premisas L.C. abogaba por la construcción «en seco» como superación de los métodos tradicionales. Seguramente el contacto con la eficacia de «Wanner & Cie» le hacen concebir el tipo de las Maisons Loucher, cuya puesta en práctica real tenemos ocasión de examinar en la villa De Mandrot.

HELENE DE MANDROT. VILLA EN LE PRADET. 1930-31

Helène de Mandrot era la anfitriona del primer congreso del CIAM, que se celebró en su castillo de La Sarraz. Amiga de L.C., había hecho campaña a favor del arquitecto en el proceso del Concurso de la Sociedad de Naciones. En agosto de 1929 escribe:

«Querría su consejo y discutir con usted un proyecto que acaricio desde hace tiempo. Encontrar un rincón en suelo francés donde construir mi casa. Aquella que he esperado toda la vida para mí y mis amigos (entre los que usted se encontraría), antes de morir. Evidentemente, visto todos los grandes inmuebles que poseo, no quiero gastar demasiado dinero: algo así como la casa de su madre, con 2 dormitorios (4 camas como mucho) y un jardín».

En ausencia de L.C., Rosenberg, preparó unos planos basados en el esquema de construcción de las casas Loucher, pero en vez del muro que atraviesa la casa del original, toda la construcción se adosaba a un muro de piedra que ocupaba todo el alzado oeste, ya que las mejores vistas se situaban al este.

La lógica de las Maisons Loucher partía de las propias condiciones de la industria de la construcción francesa. Se diría que los decepcionantes intentos de aplicar elementos prefabricados standard en todas las villas de la época, llevan a buscar esta solución de compromiso.

«La experiencia de Pessac lleva a una pequeña estratagema diplomática: está prevista la construcción de un muro de apoyo de la casa o de una pared medianera entre dos casas, en mampostería, ladrillos, materiales del país, realizado por los albañiles del lugar. Así se podrá evitar el negro complot de los contratistas locales y será posible conseguir la útil alianza».

Se puede decir que, a pesar de lo visto anteriormente, los defectos de construcción y las peleas con contratistas y propietarios, son suficientemente importantes para que L.C. revise sus esquemas. «He aquí en 1929 la realización de las casa Dom-ino imaginadas en 1914».

Madame de Mandrot contestó diciendo que todas las casas de la zona tenían ciegos los lados este y oeste debido a los fuertes vientos, y que tan sólo necesitaba una habitación de invitados con dos camas. Pensaba que sólo era necesarias dos células, más una terraza a nivel del suelo en el lado sur. Enviaba un croquis. Se hizo un segundo proyecto en donde se cambiaba la orientación de la casa, basada como el anterior en las Maisons Loucher, con un garaje y un dormitorio en la planta baja y el muro medianero de la planta alta dividiendo una parte cerrada en la otra mitad, ocupada por una terraza.

Excepto cambios menores, este proyecto fue aceptado por la señora Mandrot, aunque decía:

«Si hay retrasos con las «células», miráramos de hacer la casa de obra-cemento, ya que me hace falta para primavera, tal como convinimos».

El hecho es que Pierre Jeanneret tenía grandes dificultades para encontrar una industria capaz de construir el esqueleto metálico tal y como estaba proyectado.

Parece ser que a partir de este punto el taller trabaja sobre dos proyectos paralelos, uno que intenta llevar a cabo la construcción como cé-

lulas metálicas prefabricadas, y otro que parte como hipótesis de la casa Errauriz, concebida en estilo «rústico», ya que debía ser construida en Chile, sin mano de obra cualificada técnicamente.

El proyecto al que se llega finalmente es un híbrido, con una gran terraza elevada cerrada por la casa en el lado norte y con un volumen independiente que pasó de ser taller y habitación de invitados, a ser únicamente habitación de invitados, dejando el taller en planta baja, junto al garaje. La publicación de la casa en la Obra Completa intenta explicar este proyecto, pero la realidad es distinta.

Al iniciar la construcción, Madame Mandrot iba viendo los inconvenientes: su Lancia no cabía en el garaje, no existía protección contra robos, los grandes ventanales eran excesivos para el sol de Midi...

«Aquí, en una estancia a sur se vive con las persianas herméticamente cerradas durante el día... Una mosquitera fijada a las ventanas no se tiene que abrir nunca. Sin esto una casa es inhabitable en verano».

Las correcciones en los planos tardaban en llegar, y cuando llegaban insistían en soluciones industriales fuera del alcance del contratista local, Amonetti.

Finalmente la casa se acabó con un coste 50 % mayor del inicialmente calculado, pero con las primeras lluvias:

«He tenido que dejar la casa durante unos días, absolutamente inevitable a causa de las vidrieras. Con una tormenta, los marcos rotos, sin vidrios, todo revuelto, es horrible. Nadie lo puede remediar».

Y en diciembre:

«Acabo de dejar mi propiedad porque no puedo habitarla. En efecto se revela inapta para resistir la intemperie».

La respuesta de L.C. a la noticia de que había encargado las reparaciones a un arquitecto local fue:

«Apreciado amigo:

Hago servir aún este calificativo ya que habeis declarado que no queriais enfadaros conmigo... El día 5 me enviasteis una carta a máquina en donde la inconsciencia se disputa con la insolencia. En un año hemos tenido más correspondencia suya de lo que hubiéramos imaginado posible... La incoherencia de las medidas que habeis tenido que adoptar en los momentos en que no dominabais vuestros nervios es más perjudicial cuando se aplica a trabajos de arquitectura... Vuestra casa es una de las mejores que hemos hecho... Parecía que Madame de Mandrot, después del acto de La Sarraz, que la hizo entrar por la puerta de honor en el mundo de la arquitectura moderna, sería apta para habitar una casa moderna. Usted afirma que no. Qué demonio, entonces!».

La historia es parecida pues a las vividas durante toda la década en la construcción de otras viviendas unifamiliares, y que se extendería a lo largo de los años 30. Cabe destacar, sin embargo, que, debido a la presión de la realidad, humedades, grietas, contratistas no especializados, L.C. empieza un camino en donde se ponen en cuestión algunos principios de la arquitectura moderna, tal y como se reconoce en la misma Obra Completa. Parece también claro que los modelos teóricos que elaboraba L.C. eran desajustados a la realidad del momento, pero sin duda extremadamente fértiles en abrir campos de sugerencias. De esquemas standard se derivan una serie de composiciones que se ajustan a las características del proyecto concreto, generando una nueva reflexión que los transforma en modelos. L.C. le llamaría la «recherche patiente».

ETICA Y ESTETICA II

Richard Neutra contaba que un antiguo cliente le había enviado esta carta a Loos:

«Querido señor Loos;

Varios de mis amigos se hicieron construir hace veinte o veinticinco años sus casas por arquitectos famosos. En este tiempo la inversión queda amortizada. Muchos de ellos se construyen ahora una nueva casa al nuevo estilo. Mi casa sigue estando bien. Mi mujer y yo y todos los que nos conocen de cerca no dejan de constatar cómo no se puede apreciar ningún indicio de vejez. Vivimos en ella tan felices como el primer año. Así pues, me puedo ahorrar el pago de un nuevo arquitecto; creo, sin embargo, que no es sino mantenerse en los límites de la decencia, si, tras veinticinco

años, le mando un segundo honorario. Disculpe usted que el importe, al valor actual, no sea muy elevado. Permítanos expresar nuestro agradecimiento por haber puesto todo lo necesario para comprendernos a nosotros y a nuestros deseos».

Loos no es un caso único, está al lado de Coderch y Tapies, o Aalto y los Gullischen, o de tantos otros que nos son desconocidos, pero no sé si un arquitecto que llegó a diseñar su propia tumba lo entendería.

E L ORDEN NARRATIVO

FRANCESC FERNÁNDEZ



«Señora, nosotros hemos soñado...»

Reflexionemos en torno al hecho narrativo en Le Corbusier, sobre todo en lo que respecta a una manera de observar.

Observar el mundo que nos rodea, valiéndonos por ello de la experiencia de L.C.

L.C. parece interpretar el mundo a través del dibujo, valiéndose de éste como mecanismo de observación. Un mecanismo con el tiempo alterado ya que transcurre con la lentitud propia del dibujo.

«En sus dibujos Le Corbusier, capta, interpreta y transmite imágenes esencialmente poéticas».

Para L.C. el dibujo no será tan sólo una herramienta de observación, sino también una forma de transmisión de su idea de arquitectura.

«El ojo es un mediador entre el orden construido y el sabio desorden de la naturaleza».

Hace algún tiempo oí decir que el arquitecto piensa con la punta del lápiz, yo diría que el arquitecto piensa en el camino (tiempo) que une el ojo, es decir la mirada y la punta del lápiz que la mano guía.

L.C. transmite su idea de arquitectura a través de imágenes que, como veremos más adelante, constituyen un relato.

Antes de entrar en el hecho narrativo, detengámonos previamente en algunos de los conceptos de espacio.

Podemos distinguir fundamentalmente tres tipos de espacio: El espacio como lugar o espacio Aristotélico, es decir aquel que se refiere a una posición de superficie terrestre, bajo este concepto el espacio vacío carece de sentido.

En segundo lugar el espacio como contenedor o espacio Newtoniano, es decir como si se tratase de una caja que contiene un volumen determinado y por tanto de algún modo intercambiable.

Por último el espacio cuatridimensional que correspondería a la teoría de la relatividad en Einstein, es decir del espacio en función del parámetro tiempo.

Sin duda los tres conceptos de espacio están vinculados de modo esencial, no sólo al campo de la creación artística en general, sino fundamentalmente al de la arquitectura como arte del espacio.

En 1957 Louis I. Kahn decía: «La Arquitectura es la estudiada construcción de espacios. La continua renovación de la arquitectura proviene de la evolución de los conceptos de espacio».

No es extraño oír hablar en arquitectura de espacio como lugar, o de espacio continuo o sucesivo, incorporando el parámetro tiempo. Sin embargo este parámetro en la estética arquitectónica casi siempre ha sido interpretado como parámetro de medición de la duración de la experiencia estética, ligado al movimiento corporal del observador, es decir, en relación a los distintos puntos de vista.

Sin embargo como nos hace notar Cornelius Van de Ven en su libro «El espacio en Arquitectura», el concepto de espacio aparece en la teoría arquitectónica en tiempos recientes, anteriormente estaba reservado a filósofos y científicos.

A través del concepto de espacio cuatridimensional, es decir de espacio ligado al movimiento aparece el parámetro tiempo y de algún modo se da con ello paso a la narración.

Asimismo en la tradición pictórica el parámetro tiempo aparece desde tiempo atrás relacionado con la búsqueda de la narración en pintura.

Recordemos como E.H. Gombrich en su libro «La imagen y el ojo» nos hace observar cómo en la Flagelación de San Agustín de Piero de la Francesca, el pintor se esfuerza a través del dominio del espacio en intro-