



ARQ

ISSN: 0716-0852

revista.arq@gmail.com

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Hidalgo, Germán

Los ecos de la planta: organización lógica de las sensaciones espaciales

ARQ, núm. 58, diciembre, 2004, pp. 68-71

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37505819>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Los ecos de la planta Organización lógica de las sensaciones espaciales¹

ARQ
68

Las reflexiones de Le Corbusier sobre la planta como herramienta estructural, generadora y reguladora del proyecto arquitectónico, tienen un curioso punto de partida en las axonometrías publicadas por Choisy. La visión de la arquitectura como una disciplina severa y precisa, más cerca de la ingeniería que del arte, emparenta estas representaciones que revelan a la mirada un orden abstracto de partes, sistemas y relaciones.

Palabras clave: Arquitectura – representación, teoría de la arquitectura, plantas de arquitectura, Le Corbusier, Choisy, Acrópolis.

Le Corbusier's reflections on the plan view as a structural element that generates and regulates the architectural project have a curious starting point in the axonometrics published by Choisy. The vision of architecture as a severe and precise discipline, closer to engineering than to art, brings together these representations that reveal to the eye an abstract ordering of parts, systems and relations.

Key words: Architecture – representation, theory of architecture, plan views, Le Corbusier, Choisy, Acropolis.

Al inicio de la década del veinte del siglo pasado, como es bien sabido, comienzan a cristalizar en la mente de Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, las imágenes y las ideas de una nueva arquitectura. Una arquitectura diferente que, para el joven arquitecto de La Chaux-de-Fonds, sólo revela sus secretos a través de la representación en planta.

Quizás, donde mejor podemos ver expuestos los argumentos que avalan esta proposición es en un artículo que publica en *L'Esprit Nouveau*, bajo la rúbrica de Le Corbusier-Saugnier, cuyo título es: “Trois rappels à MM. les architectes. 3e Article. Le Plan” (Le Corbusier-Saugnier, 1920), y que posteriormente incluirá en *Vers une Architecture*². Evidentemente, no queremos detenernos aquí en la mera revisión de los argumentos expuestos, sino muy por el contrario proyectarnos en los alcances e implicancias que, en el ámbito de la representación, ellos adquieren.

Revisar el contenido escrito e ilustrado del artículo en cuestión nos permite, sucintamente, remontar las aguas que condujeron a Le Corbusier desde las fuentes del racionalismo estructural francés hasta el purismo de los años veinte. En efecto, en ese artículo se nos invita en primer lugar a considerar la planta (*le plan*) como

la gran instancia que permite la forma arquitectónica y urbana, un lugar, y una vez establecido el lugar, dar una mirada a la ciudad interior, como asimismo, a la idea de “torres” elaborada por Auguste Perret, finalmente, concluir con alguna creación del articulista: el *proyecto de ciudad contemporánea*, y la imagen de una de sus villas de París³.

Pero, veamos cuáles son esos argumentos que hacen posible situar la planta en esa condición, y que autorizan a que se le atribuya la siguiente sentencia: *Le plan est le générateur de l'édifice*. Partamos por lo elemental. Para que una planta de arquitectura debe contener más información que la aparente, para establecer la distribución de un edificio: para él, *le plan est le maître du tout; il est le moment décisif* (Saugnier, 1920).

En efecto, en esta frase se nos invita a que la planta debe representar la información que define cómo se organiza la materia, su estructura; en resumen, “*Toda la estructura se eleva desde la*

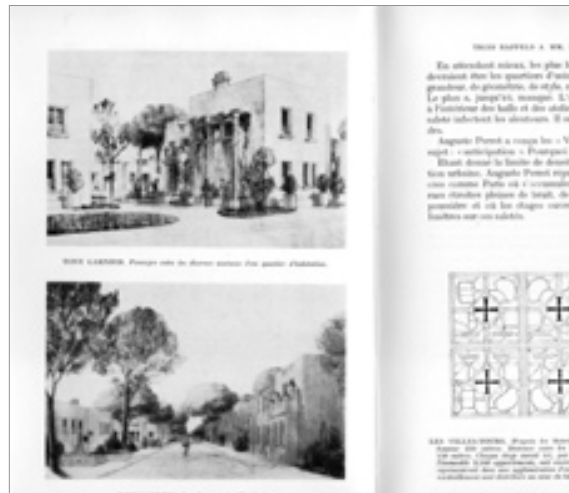
¹ Este artículo desarrolla, y amplía, uno de los temas tocados en la Tesis Doctoral *La arquitectura del croquis. Dibujos de Ch-E. Jeanneret en Italia 1907*, y en *Oriente 1911: un estudio de sus antecedentes*, leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, en junio de 2000.
² Reeditado por Da Capo Press, New York, 1968, y luego publicado en *Vers une Architecture*. Se ha consultado también la 3ª edición de 1928, y la traducción al castellano de Ediciones Apóstrofe, S.L., Barcelona, 1998, pp. 31 - 48.

³ Esta imagen, que corresponde a la villa La Roche-Jeanneret, sólo aparece a partir de la tercera edición de *Vers une Architecture*, aquella de 1928, p. 48.

⁴ El protagonismo del ingeniero en los albores del siglo XX fue analizado por Juan José Lahuerta a la luz de la literatura de Julio Verne. En nota aparte señala que “una hermosa intuición sobre el tema de los ingenieros en Verne en relación con la discusión artística y arquitectónica de los primeros años del siglo” se encontró en otro texto de Reynier Banham.

⁵ Al final del artículo Le Corbusier nos informa sobre la fuente de estas imágenes: Choisy. Se ha consultado la edición de 1943.

⁶ En la nomenclatura de la *Architecte*, de presentación gráfica: “quelques fois de détails grand non axonométrique la perspective immédiate seule image comme l'éclairage plan, coup, sous les yeux de l'édifice intérieurs. SONT ACRO-



- [illegible]

representadas, y en consecuencia hacer explícitos aspectos insustituibles para su *total* comprensión (Banham, 1960)⁷.

IV Es comprensible, por tanto, la elección de Jeanneret; y la utilización que hizo de las axonometrías del libro de Choisy. En todos los ejemplos que tomó, encontramos la voluntad de referir una concreta idea de orden, ya sea jerarquizando o clasificando sus partes; aspectos sólo visibles desde este singular, y revelador, punto de vista.

Sin embargo, Jeanneret se da una licencia: llegada la hora de referir el sabio orden que gobierna la Acrópolis de Atenas, del texto de Choisy no elige una axonometría, sino dos plantas. Es así como una de ellas queda integrada en la secuencia de axonometrías ya descrita, mientras que la segunda la utiliza como portada del artículo. Esta última, como ya veremos, va acompañada de una perspectiva cónica.

Revisemos, pues, los argumentos que hicieron posible esta clara elección. En la planta que Le Corbusier utilizó como portada⁸, Choisy había querido evidenciar la presencia de un eje que nace desde los Propileos y que va a morir en uno de los vértices del Erecteion, atravesando en su camino la protagonista estatua de Atenea Prómacos (Choisy, 1899).

La idea parece clara, tanto en uno como en otro autor. Choisy refiere con ese eje aquello que considera lo *pittoresco* de la Acrópolis, es decir, una suerte de “desorden” propio del paisaje natural, que en la Acrópolis queda evidenciado, precisamente, en la libertad con que los volúmenes principales de la meseta se disponen con respecto a él. Evidentemente, aquí se quiere hacer presente la idea de una silenciosa armonización de masas y vacíos, entre volúmenes y espacios.

El desafío se ha vuelto evidente: advertimos que para hacer explícita esta armonización, que quiere mostrarse natural y espontánea, Choisy se ve en la necesidad de complementar su representación, agregando a la planta de la Acrópolis la perspectiva cónica que hemos anticipado. Siendo consecuente con su espíritu didáctico, Choisy nos saca de la bidimensionalidad del plano, y nos sitúa en el vértice de la pirámide visual, de pie, caminando a partir del arranque de ese eje principal, para desde allí contemplar el “verdadero” orden que vincula a los templos. Un orden que, años después, ya será familiar para Le Corbusier-Saunier, y del

de descripción, la planta –de la Acrópolis– deviene en instancia que cifra un secreto bien guardado, o en palabras de Le Corbusier: la planta es la determinación de *tout*. Mientras, la perspectiva está allí para recordarnos que ese secreto sólo se revelará a quienes saben observar: es decir, ver, traspasar con la mirada la realidad aparente.

V Llegados a este punto, podemos advertir que el examen al cual hemos sometido las imágenes del artículo nos ha permitido reflexionar sobre el modo de representar una ordenación arquitectónica particular, de extremada y acabada síntesis. El recurso de la planta, que según Jeanneret es “*una austera abstracción, una algebrización árida a la vista*”, que “*lleva en sí la esencia misma de la sensación*”, aún con todo su poder evocador, pareciera mostrarse limitado para una cabal representación.

Un dato clave para penetrar en el núcleo de este problema lo podemos encontrar si continuamos la lectura de la sentencia de Le Corbusier que hemos venido comentando:

“*¿El desorden aparente de la planta sólo engaña al profano. El equilibrio no es mezquino. Está determinado por el famoso paisaje que se extiende desde el Pireo al Monte Pentélico. El plan está concebido para una visión lejana*”⁹.

Ciertamente, tanto Choisy como Le Corbusier eran conscientes del importante rol que jugaba el paisaje en la organización de aquel plan, y en consecuencia, del sentido que adquiriría el tomar una prudente distancia para su observación.

Choisy señalaba en su tratado que los griegos, más allá de respetar la naturaleza del lugar en que situaban sus templos, los construían deliberadamente en aquéllos que presentaban un singular carácter geográfico; de modo que, con su implantación, contribuían a realzar y potenciar esa clara identidad. Precisamente, hablamos de aquellas mismas condiciones de implantación en el paisaje que había observado Le Corbusier en su visita a Atenas de 1911, y que le había permitido referirse a la inserción del Partenón en el paisaje, como si fuera una *perla en su valva* (Jeanneret, 1966).

VI Sobre esta cuestión, una observación esclarecedora es la que aporta el historiador Leonardo Benevolo, en el contexto de la perspectiva renacentista (Benevolo, 1991). Allí refiere el principio visual que gobernaba la organización de las “*más grandes*

⁷ “Fue esta cualidad abstracta, esta construcción lógica que superaba los accidentes del aspecto exterior, y el elegante dibujo en blanco y negro sobre la página, lo que atrajo hacia esas ilustraciones a la generación nacida en las décadas de 1880 y 1890 a la consolidación del arte abstracto. Le Corbusier, al menos las hizo suyas y utilizó muchas de ellas en L’Esprit Nouveau, a través del cual cobraron nueva vida y más amplia circulación”. Este párrafo ha sido igualmente citado por Frampton.

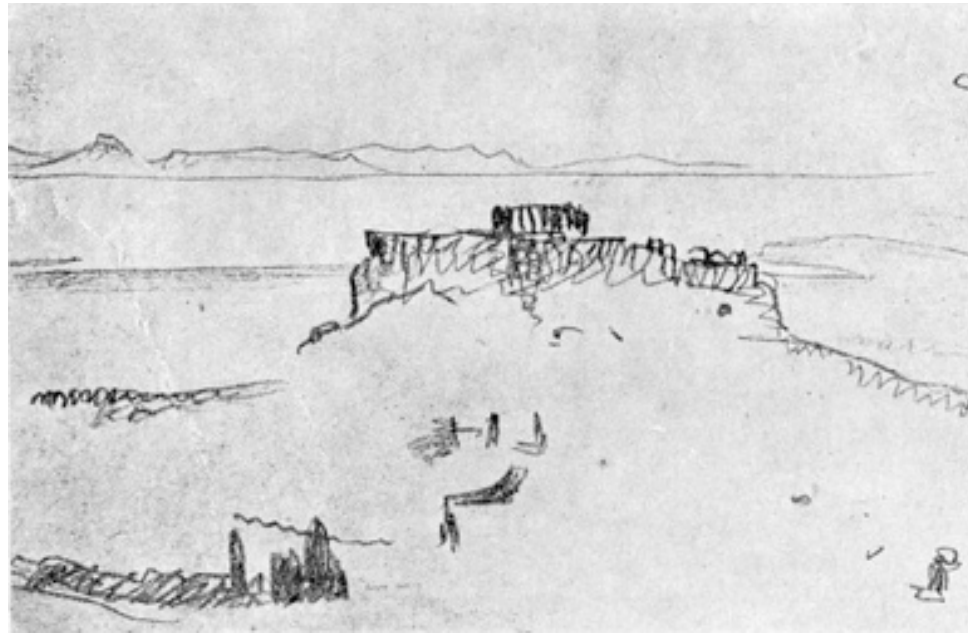
⁸ En la versión original de L’Esprit Nouveau, la imagen ocupa media página y aparte de los títulos y una nota, va acompañada de texto. En las versiones sucesivas de *Vers une Architecture*, Le Corbusier suprimió el texto escrito y sólo dejó los títulos y la nota junto a la ilustración.

⁹ “Le désordre apparent de la plante ne trompe que le profane. L’équilibre n’est pas mesquin. Il est déterminé par le fameux paysage qui s’étend du Pirée au Mont Pentélique. Le plan est conçu pour une vision lointaine”. En “Trois articles”.

bordea los 300 metros; dentro de esas formas mantienen intacta a los ojos su condición volumétrica; mas, más allá de este límite, “*...los objetos devienen imágenes planas, carecen de cualidad cromática, incorporándose al fondo paisajístico...*” (Benevolo, 1991). La observación que claramente respalda estos argumentos, al escueto párrafo de Le Corbusier: “*El plan –de la Acrópolis– está concebido para una visión lejana*”. Pero además Benevolo nos ofrece algunas y reveladoras ideas para la solución de este problema. Cuando se les da una prudente distancia, los grupos arquitectónicos se funden con el paisaje; sirve de marco; al mirarlos así, de hecho, hace posible visualizar la verdadera forma que los articula; justamente, aquella planta es síntesis.

Planta, por tanto, que procura ser incapaz de revelarlo (del todo). Entonces, pues, visto desde la lejanía, el arquitectónico se reduce a dos elementos mentales: su silueta y sus cualidades esenciales: considerando que estas últimas van de acuerdo a las condiciones de iluminación. Y reducción de las cualidades fundamentales que nos permiten seleccionar a partir de lo visible. La figura que, aunque observada bajo la visión, queda reducida a imagen y color: reducción esencial que deja al descubierto los aspectos principales de su ordenación. Éste es el argumento de fondo que Le Corbusier cuando escribe bajo la Acrópolis: “*El plan está concebido para una visión lejana*”; o lo que es lo mismo: la planta de la Acrópolis sólo puede ser comprendida cuando se la observa

VII Precisamente, la misma actitud había enfrentado, diez años antes, el *mármol*: el Partenón, cuando lo vio el monte Lycabette, a un kilómetro de distancia. En efecto, en 1911, cuando Le Corbusier acometer la arquitectura de todos los templos, ya había leído la *Historia del Arte* y había comprendido el sentido



las claves para extraer los secretos de la Acrópolis y de su Partenón; para que sus ruinas, como tanto anhelaba, le supieran responder.

Y, conocía también, después de haber hojeado su guía de viaje *Baedeker*, mucho antes de iniciar su viaje, desde qué lugar de Atenas podría contemplar semejante espectáculo, pues en una de sus láminas desplegables, pudo advertir la magnitud de ese gran panorama, *Pris du Mont Lycabette*. Una imagen potente que le quedó grabada, y que debía constatar, para dejarla como testimonio de los conocimientos adquiridos recientemente; dibujándola de acuerdo a los nuevos recursos gráficos que había incorporado, después de haber estudiado a Cézanne, Signan, y Adolphe Appia, entre otros. Es decir, después de haber tomado contacto con los artistas clave de su tiempo, que actuaban como verdaderas puntas

renacentista; una actitud que anticipaba en más de una década la ambición de orden equivalente planteada por El Lissitzky, en representación del movimiento suprematista (El Lissitzky, 1925). Tras esta voluntad visualizadora, sin duda, yacía el deseo de hacer audibles aquellos ecos que, desde la lejanía, emitía, como una voz que surgía desde el fondo de la tierra, el orden cifrado en la planta de la Acrópolis de Atenas.

Y era también el deseo de volver análogas dos

formas de representación en apariencia diferentes, pero hermanadas en su aspiración de ser síntesis y expresión de esencialidad: la planta, por un lado, como visualización que se objetiva en el expediente de las proyecciones paralelas y en el consecuente mantenimiento de la proporcionalidad dimensional; y el croquis que, realizado desde la lejanía,

Bibliografía Banham, Reyner; *Theory and Design of the First Machine Age*. The Architectural Press, 1960. Traducción al castellano: Ed. Nueva, Buenos Aires, 1977, pp. 39, 118-120. / Benard, Louis; *La cattura dell'infinito*. Laterza, Roma, 1977, pp. 118-120. / Choisy, Auguste; *Histoire de l'architecture*. Les Éditions Forces Vives, 1966. Traducción al castellano: Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 169-170. / Jeanneret, Charles Edouard; *Le Corbusier*. Éditions Forces Vives, 1966. Traducción al castellano: Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 169-170. / Juan José; *1927. La abstracción necesaria en la arquitectura europeos de entreguerras*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1989, pp. 55 y ss. / Le Corbusier; *Vers une Architecture*. Les Éditions G. Corbusier, 1923. / Le Corbusier-Saunier; "Trois architectes. 3e Article". En *L'Esprit Nouveau*, 1923.