

-78

Le Corbusier visto de cerca

TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN*. Es para mí una grata obligación participar en este homenaje a Le Corbusier, que conmemora el centenario de su nacimiento. Creo que soy el único mexicano que trabajó en su taller. Esto me llena de orgullo, pero también me deja perplejo. En otras ramas del arte, como la pintura, muchos artistas de este país han salido al exterior para formarse y recibir experiencias. Rivera, Siqueiros, Orozco, Tamayo, Cuevas –la lista sería interminable– pasaron largas temporadas fuera del país, trabajando y viviendo muy de cerca las experiencias de las vanguardias. En cambio, son muy pocos los arquitectos mexicanos que lo han hecho. No sé de nadie que haya trabajado con Wright o con Mies, por nombrar a otros dos actores del movimiento moderno. Hago esta reflexión porque estoy convencido de que la arquitectura es un arte que se transmite como un oficio, de maestro a aprendiz, en el taller. Es ahí, y no en la escuela, donde se cumple la parte sustancial de la formación del arquitecto.

Sin embargo, mi primer contacto con Le Corbusier ocurrió en la escuela. A principios de los años cuarenta me tocó vivir un cambio en el sistema de enseñanza del dibujo –el primero de los varios que se sucedieron en todas las escuelas del mundo. El primer año había transcurrido dentro del sistema tradicional de “relevés” de los edificios viejos; yo realicé el levantamiento, el lavado a la acuarela del edificio de Guerrero y Torres del Banco Nacional y de una de las torres de la Catedral. En el segundo año vino el cambio: ahora había que dibujar, sólo en tinta, en blanco y negro, los ejemplos de la arquitectura moderna. Dibujé la casita de la madre de Le Corbusier, en el lago de Ginebra; las casas dobles de Stuttgart; la casa Cook, de París; y la de Garches, en plantas, elevaciones, cortes y axonométricas. Ése fue mi primer contacto.

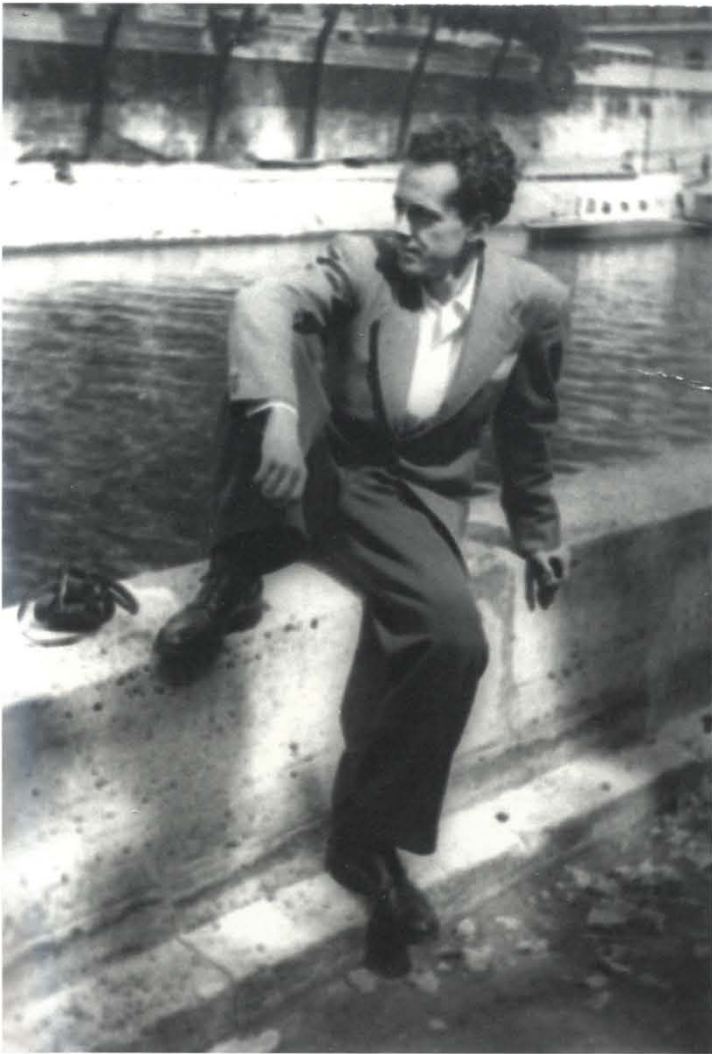
Había dos circunstancias que hacían muy especial a la escuela de San Carlos: alojaba el museo de pintura, que visitábamos en una soledad extraordinaria, y una biblioteca

maravillosa, que conservaba sus muebles antiguos y donde, además de sus joyas (Piranesi, Letarouilly, Reynaud), guardaba la colección completa de *L'Architecture vivante*, que Morancé publicó en los años veinte y treinta, con toda la obra de Le Corbusier (de ahí copiábamos los dibujos) y de los maestros de la vanguardia. Por si fuera poco, San Carlos estaba en el centro de la ciudad, a un paso de los despachos de los arquitectos en que trabajábamos. Entusiasmado por los escritos de Le Corbusier, me sentía ávido de acabar la escuela y trabajar. Y, casi desde el primer año escolar, trabajé con Lazo, con Obregón Santacilia y con Pani. Sentía que el trabajo real me daba una información sustancialmente distinta a la de los concursos de la escuela.

Para el quinto año había recorrido todos los textos disponibles de Le Corbusier y, por supuesto, los volúmenes publicados de la *Œuvre complète*. Junto con Armando Franco, era un convencido, diría un fanático, de toda su ideología utópica y mesiánica. El Plan Voisin, de 1925, con sus variantes del 29 y 37, era nuestro modelo. Soñábamos con una Ciudad de México arrasada, en la que sólo quedarían los monumentos y los nuevos edificios, rodeados de parques y autopistas. Era 1946: el año en que presentamos el proyecto de la Ciudad Universitaria al concurso interno de la escuela, y cuyo plano, luego de muchas polémicas, fue el que sirvió como base para el desarrollo final.

En esa época conocí a Hannes Meyer. Vivía en un departamento pequeño, en un segundo piso, con vista al parque de Villalongin, muy cerca de este lugar. Yo tenía ya la idea de ir a trabajar al extranjero; la beca que había pedido a través del IFAL estaba a punto de serme concedida, y lo visité para pedir consejo. En realidad, me aconsejó poco. Cuando le mencioné a Le Corbusier, sólo obtuve un largo silencio. Hablaba poco, y nada de arquitectura, sólo de política. Lo acompañé en un memorable paseo a pie, de todo el día, con su mujer, sus pantalones bombachos y su

* Teodoro González de León (Ciudad de México, 1926) estudió en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (1942-1947). Trabajó en reconocidos despachos de arquitectura, ya durante sus años de carrera, y en 1946 diseñó el plano regulador para la construcción de la Ciudad Universitaria. Entre 1948 y 1949 trabajó en el taller de Le Corbusier, en la Unidad de Habitación de Marsella y la Manufactura Duval, de Saint-Dié, entre otros proyectos. Es, hasta la fecha, un activísimo y prolífico arquitecto, galardonado con numerosos premios y distinciones internacionales. Ha impartido cátedra sobre



1 Teodoro González de León junto al Sena, en tiempos de su estancia en el taller de Le Corbusier.

Página siguiente:

2 Teodoro González de León y Nadir Alfonso, en el taller de Le Corbusier.

3 El taller de Le Corbusier, con el mural al fondo y Soltan en primer término.

4 Xenakis y Teodoro González de León, al fondo del taller, junto al mural.

–transformarse de hecho en arquitectura–, para poder servir y representar auténticamente al hombre; ha de humanizarse, llenarse de filosofía y de arte, los verdaderos dominios de lo humano.

Meyer decía, en 1928:

Todo en este mundo es producto de la fórmula: la función por la economía. (...)

Todo arte es composición y, en consecuencia, antifuncional. (...)

Toda vida es función y, en consecuencia, antiartística.

Le Corbusier escribía, unos años antes, en 1922:

La arquitectura existe cuando hay emoción poética; la arquitectura es cosa plástica. Las plástica es aquello que uno ve y que uno mide por los ojos. (...)

Desde la planta y, en consecuencia, en todo lo que se levanta en el espacio, el arquitecto es un plasticista; él disciplina los requerimientos utilitarios, en virtud del propósito plástico que persigue; el arquitecto compone.

bastón, por la carretera de Toluca. Cuando llegó la hora de mi partida me dio tres cartas. Sólo una era para un arquitecto, André Lurçat, quien, tras visitarlo, no me dejó ningún deseo de pedirle trabajo (a pesar de que había admirado su escuela de Villejuif). Las otras dos cartas fueron un chasco. Eran para dirigentes comunistas, totalmente ajenos a la arquitectura, que, además, vivían en los suburbios, y me fue muy difícil encontrarlos. ¿Por qué cuento esta anécdota de Hannes Meyer? Porque Hannes representaba exactamente lo contrario de Le Corbusier, y nosotros estábamos un poco atrapados entre las dos tendencias. Alan Colquhoun ha resumido brillantemente estas dos posiciones; lo cito:

Así pues, lo que encontramos en Le Corbusier es exactamente lo opuesto de lo que proponía Hannes Meyer. Para Meyer, la arquitectura debería convertirse en una máquina y seguir inconscientemente los dictados de un implacable destino económico. Para Le Corbusier, la máquina tiene que ser elevada al nivel de la consciencia

Esta par de declaraciones resume las dos posiciones rivales del movimiento moderno en los años veinte. Sesenta años después, nos resulta fácil ver que la posición fundamentalista pura de Meyer, que veía la arquitectura como una disciplina estrictamente técnica, se ha desgastado. Y vemos cómo la arquitectura como arte, igual que todos los tiempos, se sigue practicando. Le Corbusier nunca tuvo dudas. Desde el principio –cuando sus declaraciones eran más funcionalistas–, creyó que practicaba un arte. Pero, al final de los años cuarenta, nos debatíamos en la duda entre una y otra actitud, tanto que, al llegar a París, me inscribí en la Escuela de Trabajos Públicos, para seguir un curso sobre concreto armado, siguiendo con la corriente tecnológica. Me aburrí, no entendí nada –se requería una preparación de ingeniero, para seguir el curso– y, finalmente, me decidí: con

Le Corbusier en el Pratt Institute de Nueva York (1983) y, sobre su propia trayectoria, en la Cátedra Extraordinaria “Federico E. Mariscal”, de la UNAM (1992). Dicta una media de diez conferencias magistrales al año, en universidades e instituciones, tanto en México como en otros países. El presente texto fue publicado, sin las ilustraciones de esta edición, en el número 132, noviembre de 1987, de la revista mexicana *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz.



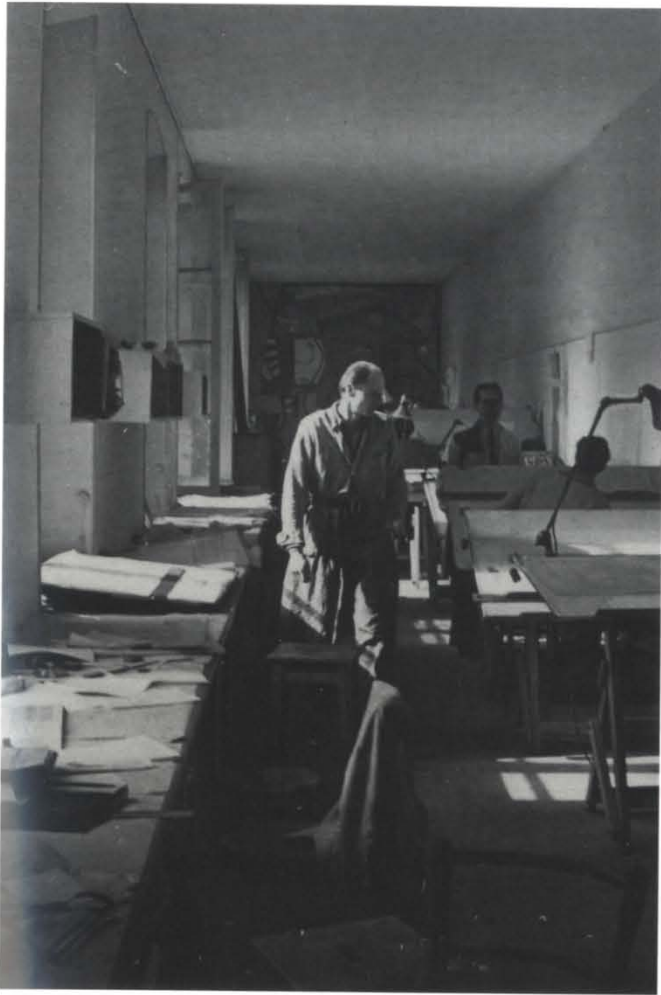
apenas un mes de estancia en París, toqué en el 35 de la *rue de Sèvres*. Clavado sobre la vieja puerta de madera, había un pequeño letrero de cartón, escrito a mano, que decía:

*LE CORBUSIER
AU FOND DU COULOIR*

Había que pasar un largo corredor oscuro, una escalera con olor a sanitarios y, en el primer piso, una puerta pintada de gris, que daba acceso al largo corredor. Era el costado del patio de un convento jesuita del siglo XVIII, con luz de un solo lado, de unos 40 metros de largo y 4 de ancho. Era en 1947: el espacio había estado abandonado durante los años de la guerra y tenía los plafones de cielo raso de tela, abombados, caídos, rotos y con manchas de humedad. Al entrar estaba la máquina de copias heliográficas, con su penetrante olor a amoníaco. Seguían dos mesas, las de Le Corbusier y su secretaria, y cuatro sillas. Y, tras éstas, sin ninguna división, una veintena de restiradores. Lo primero que pensé fue: "aquí se fraguó la arquitectura moderna". No lo podía creer, acostumbrado como estaba a los despachos relativamente elegantes de los arquitectos con los que había trabajado en México.

Le Corbusier acababa de fundar el AT-BAT (*Atelier des Bâtisseurs*): taller de constructores –recuérdese su infinita

2
manía de crear sistemas y grupos—. Pensaba renovar la profesión, integrando un taller a la manera medieval, en el que los ingenieros de todas las ramas compartieran el proceso entero, desde el proyecto, con los arquitectos y los constructores. Había en ese momento, bastante hacinadas, cerca de 30 personas. Desarrollaban el proyecto de la Unidad de Habitación de Marsella, el primer encargo grande que recibía Le Corbusier desde los años treinta. Cosa curiosa –y eso siguió siendo así durante los 18 meses que pasé en el taller–, sólo 3 ó 4 eran franceses, el resto eran extranjeros, de todos lados del mundo. Ya no estaba Pierre Jeanneret, su socio de veinticinco años. Mucho después me enteré de que, durante la ocupación, la política los había separado. Pedí trabajo, y lo obtuve al día siguiente; necesitaban "nègres", como racistamente se denomina a los dibujantes, para desarrollar los planos estructurales, y pasé a la sección de ingeniería. Duré una semana, porque me esmeré como nunca e hice un dibujo delicadísimo de las varillas de las armazones de fierro de los famosos pilotis del edificio. Al ver el dibujo, me cambiaron a la sección de arquitectura. Al poco tiempo hubo ingresos para renovar el taller, y el personal debió repartirse en diferentes casas. Tuve la fortuna de que me enviaran al departamento que Bodiansky tenía en la *rue des Beaux-arts*.



3

Vladimir Bodiensky era el ingeniero que dirigía el diseño estructural en el AT-BAT. Una persona admirable, generosa y amable. Pertenece a esa generación de grandes ingenieros que dio Francia antes de la guerra. Tenía experiencia de varios lados del mundo. Trabajamos cerca de quince días, rodeados de las esculturas negras que atestaban su departamento. Yo dibujaba en la mesa de comer.

Cuando regresamos, el panorama del *atelier* había cambiado: el plafón estaba totalmente retirado; todo se había pintado y, aunque la máquina de copias seguía en la entrada, la secretaria de recepción tenía un espacio independiente. Tres novedades: Le Corbusier, fiel en su vida a la misma doctrina espartana que promulgaba en sus proyectos y escritos, se había hecho un privado: un cubículo cerrado de 2.26 x 2.26 x 2.26 m, con una mesa, dos sillas y una repisa con una escultura, sin ventanas. La segunda era un mural que estaba pintando, con colores azul y rojo, al fondo del espacio. La tercera, un pizarrón que iba del piso al techo, de más o menos 3.66 x 3.66 m. En éste se dibujaron a escala natural una serie de detalles del edificio de Marsella. Mucho tiempo estuvo en proceso la famosa escalera interior de los departamentos en balcón. Ahí vimos cómo se transformaba, o reposaba semanas enteras para recibir un nuevo cambio. El pizarrón fue un instrumento de trabajo realmente útil.



4

En todos los meses que pasé en el taller, la mayor parte de las mesas de trabajo se dedicaron al edificio de Marsella. Vimos cómo, junto al pizarrón, un maquetista yesero –no hay que olvidar que en ese tiempo no existían pegamentos rápidos, y las maquetas se hacían de yeso– realizó, en proporción 1:50, el modelo del techo-jardín de Marsella, que pasó por innumerables cambios. El edificio de Marsella –la Unidad de Habitación de Tamaño Adecuado, como él la denominaba– era la cristalización de un largo proceso de ideas plásticas y sociales. Eran ideas utópicas en el verdadero sentido; tenían más de un paralelismo con los postulados de Fourier. Le Corbusier veía al edificio como un trasatlántico que llevara a sus habitantes a una vida mejor. Una máquina plástica que alojara las alegrías esenciales para la vida del hombre. Con este edificio, Le Corbusier ponía a prueba una teoría largamente madurada. Más adelante me referiré a los problemas plásticos y constructivos de la obra.

Se desarrollaba también el edificio de Manufacturas Duval, en Saint-Dié, el poblado de los Vosgos destruido por los alemanes durante la guerra. Participé activamente desde el inicio en ese proyecto e hice –trabajando en mi cuarto del hotel– dos o tres proposiciones para el arreglo de la planta baja, que Le Corbusier, delicadamente, rechazó; pero

me encargó, en forma personal, los primeros dibujos para el arreglo de un comercio en el *boulevard de la Madeleine*, en un espacio donde se había deteriorado, por abandono durante la guerra, un notable diseño de Robert Mallet-Stevens. Confieso que en aquella época, la contaminación de “art décoratif” no me seducía, y fue él, Le Corbusier, quien llamó mi atención sobre los detalles, los remates, las vueltas, durante una visita que me hizo cuando realizaba yo el levantamiento del local.

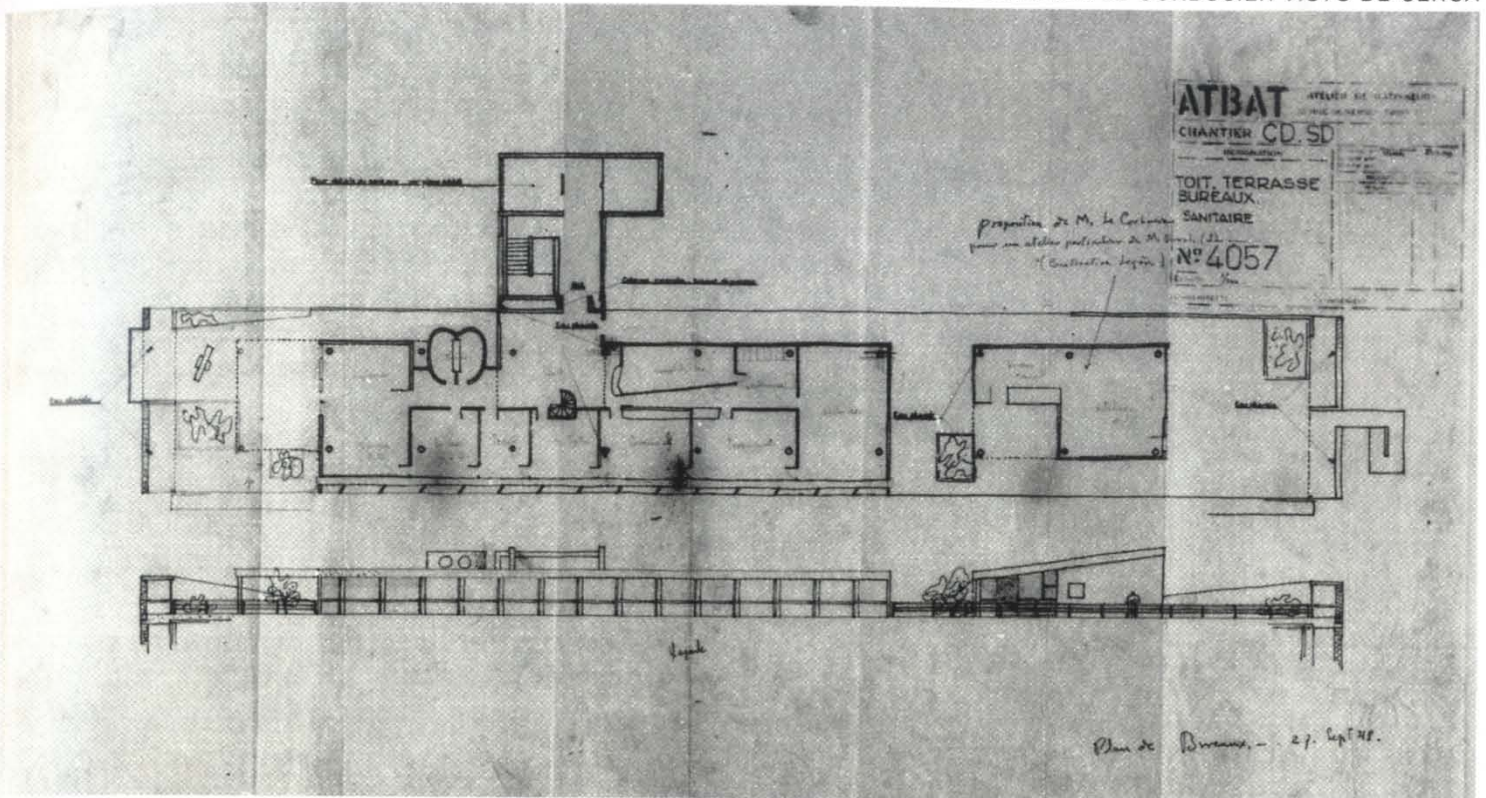
Otros dos temas ocuparon el taller. Durante dos meses se desarrolló *La Grille CIAM*. Una más de sus invenciones de sistemas. Con esa malla, pretendía encasillar todos los fenómenos de las distintas propuestas urbanas del próximo congreso de los CIAM. La verdad se supo después: los jóvenes se rebelaron y la malla no sirvió para nada. El otro tema que estuvo presente todo el tiempo, como Marsella, era el *Modulor*. Y todos estuvimos fascinados por su búsqueda. Todos participamos de alguna manera; todos teníamos una solución, y algunos, como el uruguayo Serralta, siguieron durante años tratando de superar las versiones publicadas. Era la época anterior a la publicación del *Modulor I*. Para los no iniciados, esto requiere una explicación: el *Modulor* es una invención de Le Corbusier, que se encuadra en la tradición vitrubiana, según la cual los edificios deben reflejar las proporciones de la figura humana. Los traductores de Vitrubio en el Renacimiento (Fra Giocondo, Cesariano, Sangallo y el propio Rafael, quien encargó una traducción que se realizó en su casa) hicieron dibujos y alentaron a artistas como Leonardo y Francesco di Giorgio a realizar versiones de las proporciones del hombre. Surgieron esos misteriosos “homo ad quadratum” y “ad circulum”, de los cuales el de Leonardo es el más impresionante. El sistema de medidas *Modulor* es una serie de Fibonacci con punto de partida en 1.83 m: la medida de 6 pies ingleses, que estratégicamente escogió como altura platónica del hombre. Como toda serie de Fibonacci, produce una cadena de secciones áureas hacia arriba y hacia debajo de esa medida. Pero el problema radicaba en la construcción de la “figura simbólica” del hombre con esas dimensiones. Le Corbusier se había empeñado en un trazo con un error

5 Planta y alzado de la cubierta de las Manufacturas Duval, en Saint-Dié, FLC 9598, dibujada por Teodoro González de León.

geométrico garrafal. Cuando se publicó la primera versión recibió cartas de todo el mundo –incluida una mía–, con correcciones a ese trazo y propuestas de solución. La definitiva, muy elegante, como dicten los matemáticos, surgió muchos meses después de mi partida. Fueron Meissonier y Serralta los que la formularon, y Le Corbusier les dio crédito. Se trataba de los dos cuadrados superpuestos, con la figura humana con el brazo levantado y con la sección áurea pasando por el plexo solar que, finalmente, se publicó en la versión definitiva del *Modulor II*, de 1955.

Con esa otra invención, Le Corbusier aspiraba a universalizar un sistema de medidas –cuyos miembros están en sección áurea– para hacer trazos reguladores que redujera la incertidumbre en el diseño. Es claramente una posición pitagórica. El artista que usa un trazo regulador supone que el espacio plástico está regido por una malla geométrica de ritmos y repeticiones. Descubrir o inventar esa malla le proporciona seguridad al creador: “un trazo regulador es una seguridad en contra de lo arbitrario, es una satisfacción de orden espiritual”, decía Le Corbusier ya en 1922. Yo heredé este instrumento y lo usé sistemáticamente en todos mis proyectos, durante cerca de 20 años. Lo abandoné porque es un sistema y, como sistema, se agota y empobrece al arte.

En el verano de 1948 recibí un encargo muy afortunado. Le Corbusier me invitó a trabajar en su departamento, para proyectar el cambio de las ventanas de fierro, a las que el óxido había arruinado durante la guerra, por secciones de madera, de proporciones pesadas y complejas. En esa época, Le Corbusier abandonaba la estética cubista. Tuve entonces la ocasión de trabajar cerca de un mes, todas las mañanas, en su propia casa, en su taller de pintura. Esta circunstancia me permitió conocer la disciplina inflexible que gobernaba su vida doméstica. Cuando yo me presentaba, a las 7:30 de la mañana, y me instalaba en una mesa entre sus pinturas, él ya había corrido una milla alrededor del estadio que estaba frente a su edificio y había desayunado. Tenía entonces sesenta y un años, la misma edad que tengo yo ahora. De esa hora a las 9:30 se dedicaba a escribir los textos de sus futuras publicaciones, o a contestar cartas de su profusa correspondencia diaria. Le Corbusier fue muy cuidadoso



5

con sus cartas; siempre estuvo pendiente de la gente que tuvo contacto con él, y no dejó de alentarla o, simplemente, de escribirle para averiguar su paradero; guardó varias muy conmovedoras. Después pasaba pintando las horas que lo separaban de la comida del mediodía. Almorzábamos en compañía de Ivonne, su mujer, y a las dos y media salíamos en su pequeño auto deportivo, de color verde ácido, hacia el centro de la ciudad, al taller de la *rue de Sèvres* donde, hasta las ocho y media o nueve de la noche, trabajaba en arquitectura y urbanismo.

¿Qué recuerdo de esa convivencia? Por una parte, un escenario físico realmente frugal. Su departamento era exactamente igual, con los mismos pocos muebles, al de las fotos publicadas en los años treinta. El bidet expuesto, la cama alta y angosta, la bellísima mesa del comedor y los dos únicos sofás en esa extraña estancia, que más parecía pasillo. El área de su departamento no era mayor que la de sus departamentos tipo, los de Marsella, por ejemplo. Hay que recordar que Le Corbusier nunca habló de mínimos, y que ello le costó una polémica muy amarga en el 2º congreso de los CIAM, con el grupo de la vanguardia marxista, al que pertenecía Hannes Meyer. Siempre sostuvo el principio –sanamente utopista– de que el hombre debe vivir en un espacio de tamaño adecuado (así traduzco “grandeur conforme”), bueno para un intelectual, un obrero o un hombre de negocios. Así pensó que debían habitarse sus unidades de vivienda, no con sectores de población de economía uniforme. La paradoja es que, debido al prestigio de su creador, el edificio de Marsella está ahora habitado por una pluralidad de familias de diferentes ingresos y formación cultural.

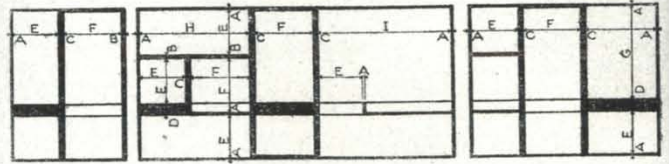
En su departamento pude ver cómo lo que Le Corbusier proponía para los demás no era distinto de lo que él mismo vivía. En su taller de pintura me esperaba otra revelación, el día que pude ver lo que guardaban esos misteriosos cajoneros que aparecen en las fotos: la colección de dibujos de huesos cortados y cantos rodados, cuidadosamente clasificados por familias. Eran, como se puede ver en su pintura y arquitectura, el arsenal de formas libres que siempre están presentes en sus composiciones. Pero había apenas un librero de dos metros de largo y un guardarropa muy reducido. Alguna vez me comentó que “el problema de saber habitar radica en saber qué guardar”. Él, que no guardaba casi nada, nos ha dejado mucho.

Por otra parte, de su trato recuerdo mucho silencio y ocasionales comentarios melancólicos. Ivonne decía, un poco en broma, que era un tipo muy triste, que nunca se divertía. Cuando terminó el carpintero dejé de asistir y me reintegré al taller en las mañanas. Me gustó ver publicado mi dibujo de los ventanales en el *Modulor I*, y lamenté que recientemente se hayan sustituido por un ventanal de secciones de aluminio.

Las visitas que recibía Le Corbusier cada día eran francamente abrumadoras. Calculo que en esa época debían ser alrededor de cinco. Yo tuve que presentar a cuatro arquitectos mexicanos que querían conocerlo. No tenían nada que decirle, sólo le pedían su autógrafo. Vimos la cabeza rapada del padre Couturier, quien trataba de convencerlo de que proyectara una iglesia. Indira Gandhi y neutra son algunos visitantes que recuerdo.

65

La réalisation a consacré notre entreprise : personne ne se doute du subterfuge. L'harmonie règne dans toute la pièce. Voici donc, tout d'abord, un ruban spécial allant de zéro à 267. Puis voici les mesures du vitrage qui s'y réfèrent :
 Glace principale : $I \times G = 169 \times 123,5$
 Glace inférieure : $E \times I = 58,3 \times 123,5$



Si la base est, ici, 102 et 204, le « Moduler spécial » est 165

D'après « Moduler spécial » basé sur 165 Ro

A	3 Ro
B	4 BI
C	7 BI
D	18 ^s
E	58 ^s = 39 + 15 + B
F	73 ^s = 63 + 11
G	123 ^s = 102 + A + D
H	138 ^s = 102 + 30 + 6
I	169 ^s = 165 + B

FIG. 60



6



7



8

6 El ventanal del comedor de Le Corbusier, según dibujo de Teodoro González de León, publicado en *Modulor I*.

7 El ventanal, en fotografías de Teodoro González de León.

8 Visita de obra a la Unidad de Habitación de Marsella: el acabado del concreto de la funda de los pilares (fotografía de Teodoro González de León).

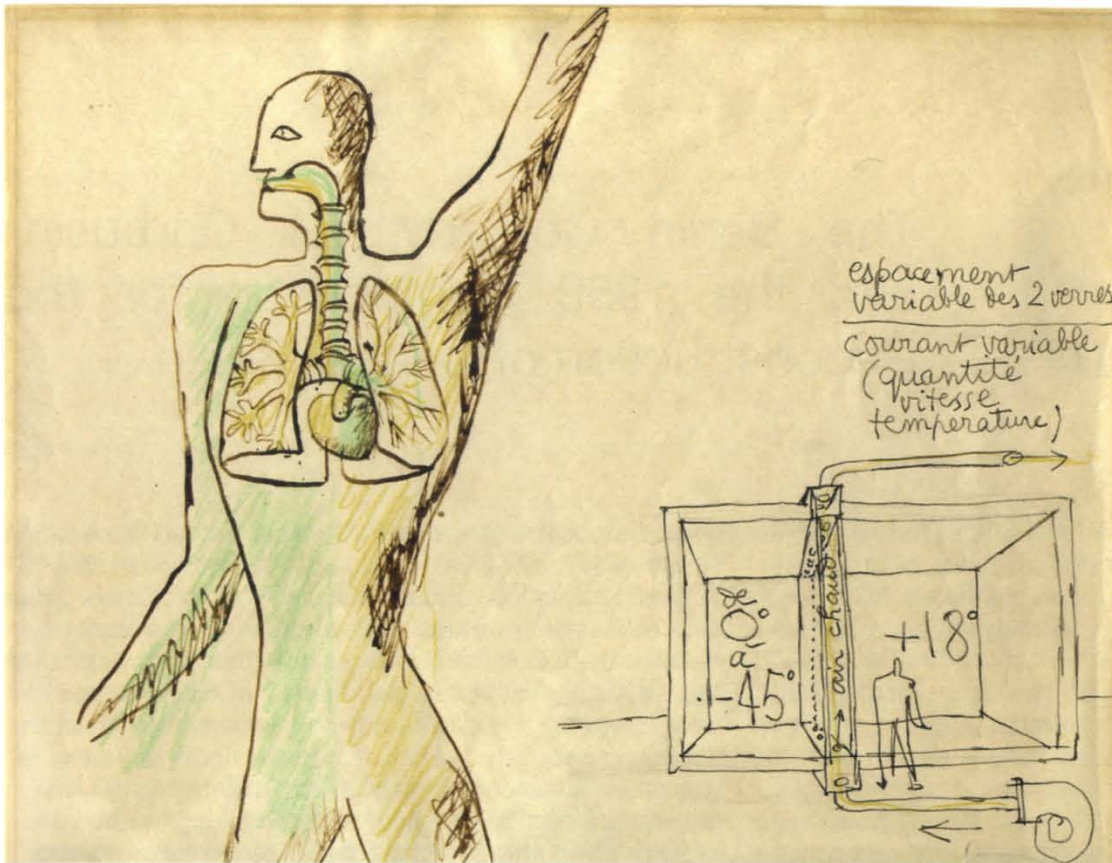
En el taller, sus croquis eran intocables. Llegaban a quedarse meses en un retirador, sin ningún cambio, hasta que un día Le Corbusier se sentaba con su manajo de lápices de color en la mano izquierda y producía una nueva versión, haciendo comentarios pausados. Pero no parecía acercarse a la versión definitiva. Daba la impresión de tener una gran paciencia (“L’atelier de la recherche patiente”, se llama uno de sus ensayos), aprendida en largos años de saber que la creación es una decantación que no se puede acelerar. En una de esas sesiones le escuché esta frase que he repetido mucho: “sabe usted, la arquitectura es algo muy difícil, es un oficio muy duro; no es como la música, aquí no hay genios a los once años”.

Dos veces debí llevar planos y coordinar información a la obra de St. Dié, que apenas se iniciaba, y otras dos a la de Marsella, en la que estaba de residente mi amigo Georges Candilis. Ahí presencié un suceso que fue muy importante para la arquitectura moderna, que afectaría más tarde mi propia obra, y del que, lo confieso, no medí de inmediato la trascendencia. Habíamos revisado el día anterior el acabado de concreto del primero de los grandes postes de la planta baja del edificio. Nos había parecido defectuosos y tosco, y esperábamos a Le Corbusier para decírselo. Después de una larga y silenciosa inspección, felicitó entusiasmado al contratista: “Bravo, Mione, ésa es la superficie bruta que requiere el concreto”. Se habló del “béton brut”, y nació ahí una corriente que abarcó todo el mundo. Le Corbusier daba en esos momentos, y nosotros no lo advertíamos claramente, un giro de 180 grados en su expresión plástica: pasaba de las formas lisas del purismo, de la estética de la máquina, a las formas pesadas y masivas, de superficies expresivas, de lo que se denominó “brutalismo”. El cambio se había operado durante el proyecto de la Unidad de Marsella. La concepción inicial, similar a la del Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París, de 1930, consistía en una plataforma de concreto que recibiría una estructura de acero, para la que, en forma bastante utópica, se había pensado usar aluminio, y que

operaría como panal para insertar posteriormente paquetes prefabricados que contenían los departamentos completos. Pero, aunque Francia es, por tradición, un país de grandes obras de ingeniería, las condiciones de la posguerra impedían un experimento de esa envergadura. La estructura de aluminio fue descartada, como al poco tiempo lo sería la de acero, porque no había existencias en la producción francesa. Esto obligó a pensar en una estructura de concreto armado, que incrementó notablemente las cargas y alteró, en consecuencia, el diseño de la plataforma de sostén. Los postes, que habían sido concebidos siguiendo la idea original de la *Ville Radieuse*, según la cual los edificios deben liberar el terreno, y que debían dar transparencia al edificio en su base, se tornaron en masas escultóricas imponentes y un poco aplastantes. La dualidad del pabellón desapareció, ya que base y superestructura se convirtieron en una sola cosa; la gran fachada dejó de ser ligera, y se le añadió además su última invención, el parteluz, en forma de logias que dan un fuerte claroscuro. Y, claro está, el remate final era una textura violenta en el acabado del concreto, que fue lo decisivo en ese “accidente” de obra que acabo de relatar, y del que fui testigo. Sólo hasta ahora entendemos la intención plástica expresiva, de pobreza, de rudeza, que quiso dar Le Corbusier con ese acabado. El monasterio de La Tourette, de 1955, expresa ese despojamiento del material, esa intención de quitarle toda connotación de riqueza. Una obra hecha con un solo material, una sola piedra pobre, la piedra del siglo XX, como bautizó al concreto le Corbusier.

Con ese nuevo manejo de formas y materiales, se cimbraron, en la tercera época de la obra de Le Corbusier, las bases críticas del movimiento moderno. Unos hablan de crisis del racionalismo, otros más proscriben su obra. Hubo que esperar a los primeros años sesenta para que Colquhoun situara su obra como la segunda fase del movimiento moderno, desnudando el simbolismo que escondía sin saberlo la posición racionalista.





11

9 Mural del Pabellón Suizo, recién pintado (fotografía de Teodoro González de León).

10 y 11 Dos fotografías tomadas por Teodoro González de León en el taller de pintura de Le Corbusier: *Femme à la bougie VI*, FLC 424, y la escultura *Ozon*.

12 Dibujo dado por Le Corbusier a Teodoro González de León.

13 Manuscrito dado por Le Corbusier a Teodoro González de León: "La ligne de conduite pour les jeunes qui pressent aujourd'hui le relai des aînés, ne me semble pas devoir être l'unique poursuite d'un esthétisme de mode (donc passager), mais la recherche profonde, passionnée, intime, de tous les secrets de métier qui permettront de construire des objets précis et exactement faits, aptes à constituer un outillage durable pour la nouvelle société qui se forme sous ses yeux dans le monde entier. Le Corbusier. Paris 28 novembre 48".

La ligne de conduite pour les jeunes qui pressent aujourd'hui le relai des aînés, ne me semble pas devoir être l'unique poursuite d'un esthétisme de mode (donc passager), mais la recherche profonde, passionnée, intime, de tous les secrets de métier qui permettront de construire des objets précis et exactement faits, aptes à constituer un outillage durable pour la nouvelle société qui se forme sous nos yeux dans le monde entier.

Le Corbusier

Paris 28 novembre 48.

12

A medida que pasa el tiempo y se acerca el fin del siglo XX, somos más conscientes de la importancia gigantesca de lo que denominamos Movimiento Moderno. De cómo transformó radicalmente la expresión artística en todas las ramas –arquitectura, escultura, pintura, música, literatura. La tradición artística clásica greco-romana, que parecía inamovible, había permanecido inalterada durante 25 siglos, con sólo una interrupción de dos siglos, durante el gótico. A base de renacimientos sucesivos, como nos lo ha mostrado Panofsky, las formas clásicas se recreaba y volvían a usarse con renovado interés; su simbolismo parecía eterno. El Movimiento Moderno rompió esa continuidad de la cultura de Occidente, con formas artísticas ajenas y contrarias a su tradición cultural. Los artistas de ese momento crucial de la historia del arte realizaron un verdadero salto mortal de la creación. Le Corbusier fue uno de ellos.