

El mayor desafío del *grand immeuble* corbusieriano fue articular un proyecto de arquitectura en la parte más consolidada de la ciudad tradicional. En el verano de 1951 Le Corbusier presentó los proyectos de los Centros Cívicos diseñados para Bogotá y Chandigarh como ejemplos del “Corazón de una capital”, durante la VIII reunión de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) realizada en Hoddeston (Inglaterra). Los Congresos previos se habían concentrado en los proyectos para las nuevas áreas residenciales soslayando el papel determinante de la nueva arquitectura en el centro histórico para realizar la ciudad moderna.

En Bogotá Le Corbusier previó una operación urbano-arquitectónica que apelaba al carácter auto-referente (*self-referential*) de los principios formales de la arquitectura moderna, el *côté esprit* (en sus palabras). Para ello avanzó en la definición tipológica del *grand immeuble* fijándolo como pivote de una arquitectura radiante que extendía su orden formal en instancias y escalas sucesivas del Plan Piloto. El *grand immeuble* llegaba a caracterizar al nuevo Centro Cívico y solucionaba el apremiante e intenso desarrollo de la actividad terciaria en Bogotá. El resultado fue la creación de una imagen análoga de Bogotá (img 1) en la que el *grand immeuble* cumplía un papel estructurante en el ordenamiento de la capital moderna aunque para ello tuviese que someter el orden formal

existente a una operación de vaciado.

El croquis del proyecto para el Centro Cívico de Bogotá, realizado en 1949, presentaba en un primer plano el prisma puro del *grand immeuble* depositado sobre una explanada, al lado de la Catedral, con el telón de fondo de los cerros orientales. A pesar de su esencialidad, en la imagen se observa el carácter disociado de la forma arquitectónica respecto a cualquier determinante (natural, social, histórico, etc.).

La disociación, identificada en sucesivos croquis, era esencial porque producía una sensación primordial, constante y universal, el extrañamiento (alienación) frente a la arquitectura. A su vez este efecto producía una reacción en el individuo (la sociedad), la de asociar otra sensación, una secundaria, que establecía correspondencias entre el artefacto arquitectónico y su capital cultural acumulado. Sólo entonces se producían resonancias con la arquitectura y se reconocía: la forma “excita el sentido visual, que transmite al cerebro y justifica la calidad de la sensación y, mediante el recuerdo, crea asociaciones con otras sensaciones adquiridas”¹.

Pero, ¿cómo habría ocurrido esto en Bogotá?. El *grand immeuble* surgía del suelo urbano, se originaba en el hall de los pasos perdidos, un vestíbulo público cubierto que se extendía hacia el exterior hasta formar una explanada que ampliaba el espacio libre tradicional (multiplicaba por tres el tamaño de la plaza de Bolívar, se peatonalizaba la Carrera 7ª y se creaba una red de caminos por el Centro Cívico, y formaba el tejido conjuntivo de soporte del nuevo orden urbano.²

La nueva escena urbana, entonces, estaba caracterizada por la superposición a la estructura de la ciudad existente de una explanada que extendía el espacio libre hasta los confines del Centro Cívico. En consecuencia las edificaciones flotaban, alejadas unas de las otras en medio de un vacío, el “lu-

gar” construido por el *grand immeuble*. Este lugar fue descrito por Le Corbusier en una carta dirigida a Zuleta Ángel: “Le digo que todo esto (el proyecto del Centro Cívico) parecerá formidable en ese paisaje magnífico en el marco de una arquitectura potente, de presupuestos modestos, en la que el espíritu se expresará por medio del hormigón armado, de la proporción, y de una alianza perfecta con el paisaje”.

Habría que agregar otro atributo a la ley formal del *grand immeuble*, el aporte que realizaba a la enseñanza en la forma de vivir en la “civilización maquinista”. En otra comunicación explicaba: “He hecho el Plan Director de Bogotá. He ayudado mucho a la ciudad al darle directrices arquitectónicas. No conozco ninguna ciudad que tenga un bonito aspecto juvenil como Bogotá desde hace algunos años. El modernismo en Bogotá está presente en el espíritu y en la intención (que se refleja en los planos de las casas modernas). Pero la mejor arquitectura bogotana no se ha desarrollado; le falta firmeza y riqueza. Eso es precisamente lo que esperaba aportar (con toda modestia) a su país y a su ciudad cuando diseñé el Centro Cívico de Bogotá”³

Le Corbusier intentó inducir una familiarización con el proyecto del *grand immeuble* mediante resonancias que se debían producir por efecto de la explicación del proyecto con analogías visuales económicas, la sinfonía y la “*commedia dell’arte*” italiana, es decir la música y el teatro. El orden del Centro Cívico bogotano fue comparado con una composición “sinfónica” porque creaba relaciones entre los elementos urbano—arquitectónicos (y naturales) existentes con los propuestos, de modo que presentaba de forma armónica y unánime diversas voces e instrumentos. Por otra parte en las representaciones de la “*commedia dell’arte*” los personajes, como los edificios del proyecto corbusieriano, “iban entrando en esce-

Centro Cívico de Bogotá, 1951. Le Corbusier.

1. Alzados y secciones generales
2. Maqueta del conjunto
3. Maqueta de detalle del “*grand immeuble*”



4. Portada de "Deliverance o el fin del mundo". Le Corbusier.
5. Planta del proyecto para el Centro Cívico de Bogotá, 1951. Le Corbusier

na, (y) se deducía inmediatamente su carácter por su indumentaria y su porte y se sabía que expresaría tal o cual sentimiento".⁴

La composición sinfónica era la escena urbana moderna, el vacío corbusieriano en el que se juntaban "las nueve manzanas arqueológicas" del área central de Bogotá, la Catedral y el parlamento con los diversos tipos edilicios (universales, objeto—tipo o estándar): el *grand immeuble*—capocómico—, las *unités*, los edificios *à redent*, el *tapis urbain*, el plan vial y la explanada.

Se debe recordar que la entrada en la escena moderna del *grand immeuble* incluye un arduo desarrollo tipológico en el tiempo que se podría ilustrar mediante una secuencia que sedimentó la experiencia de Le Corbusier con los rascacielos de las ciudades norteamericana y europea.

En un apunte bogotano de su *cahier de voyage* Le Corbusier dibujó el croquis de la portada de una publicación cuyo título sería *Deliverance* o el fin de un mundo.⁵ En la explicación de su contenido, Le Corbusier elevaba el *grand immeuble* como último baluarte frente a la total desintegración de los valores modernos (representados por los rascacielos norteamericanos) por efecto de la iniciativa privada y del progreso tecnológico en el que no arraigaba la vida.

En efecto si el fin del mundo correspondía a Nueva York, la liberación estaba representada en Bogotá: "En Bogotá, en 1950, tuve la sensación de voltear una página de la vida (...) de la historia de la humanidad (...) la historia en la que la máquina ha despedazado y destruido la vida (Nueva York) y, en la otra página, la historia de la vida del hombre antes de la máquina (Bogotá)".⁶

El *grand immeuble* bogotano representaba las "intenciones elevadas" de la arquitectura del Plan urbano, su aspiración a alcanzar un bienestar que no se basara en avances materiales provenientes del sistema de producción

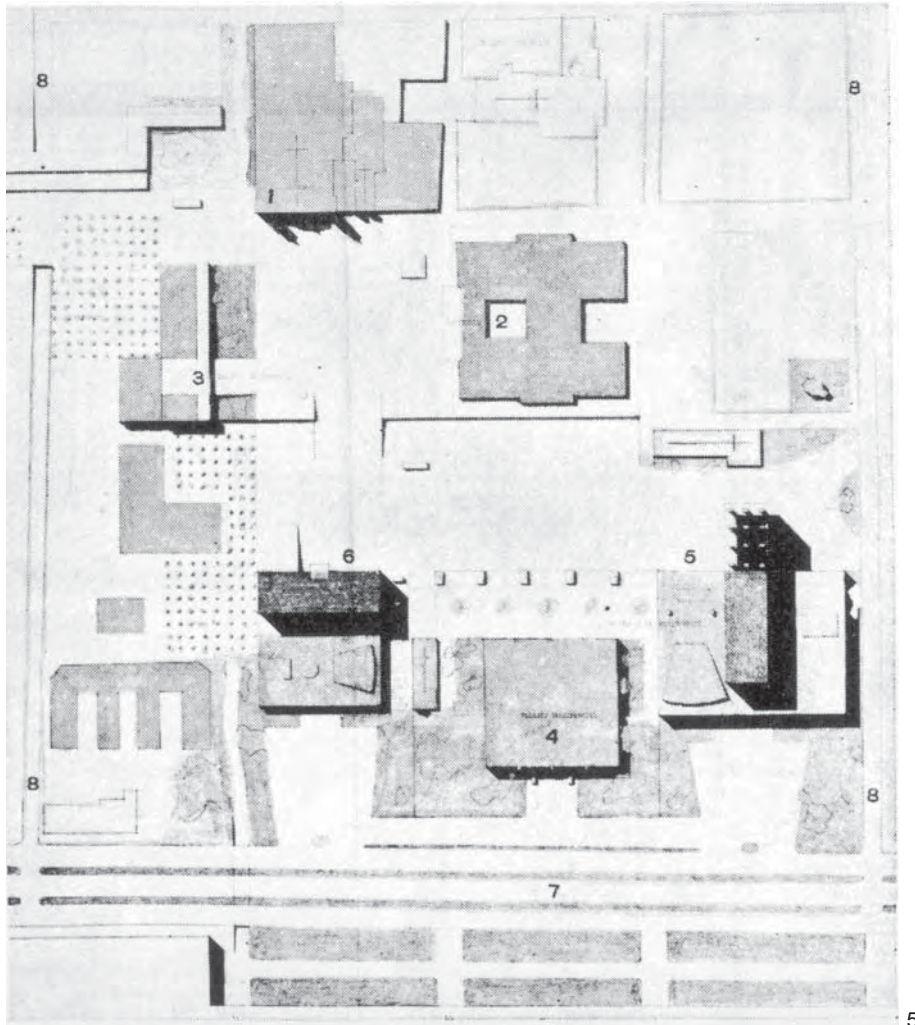
industrializado norteamericano que desbordaba los mercados internos y especulaba con las necesidades de los países importadores.

Ahora que el proyecto cumple 60 años, ¿fracasó si aún no se agotan las explicaciones para hacerlo legible? El valor de la arquitectura del *grand immeuble* en parte se debe atribuir a su carácter instrumental, como herramienta "útil para pensar" inscrita en la Grilla CIAM y relacionada con los otros componentes del *côté esprit*.

Por otra parte no se debe soslayar que tanto el proyecto del *grand immeuble* como el de la ciudad debía constituir una reflexión segura que comprometiese en su realización al conjunto de la sociedad, similar entonces a la construcción de la muralla China. Aunque se trataba de una idea que naufragó en el mar de desconfianza de las administraciones nacional y municipal y de inestabilidad política y económica de la época, Le Corbusier confiaba en que el proyecto era plausible, entre otras razones, por la empatía que le producía Bogotá. Le Corbusier justificó así, 3 meses después de que la Junta Militar asumiera el poder en Colombia, la necesidad de construir su arquitectura en Bogotá: "Conozco su ciudad como si hubiese nacido allí. He encontrado amistades espontáneas e inmediatas. Bogotá es un poco una "ville corbu" (o dicho de otra manera, corbu es un poco bogotano) (...) Desde 1949—50 el Centro Cívico de Bogotá está inscrito en el corazón del Plan. Falta poco para que se eleve al cielo. No es una obra de una personalidad intransigente (...) Quisiera hacer una obra que refleje mi amistad con el mundo latino".⁷

Fernando Arias es doctor profesor de la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia





Notas:

1. Le Corbusier (con A. Ozenfant). *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. El Croquis, Madrid, 1994, pp 39. En Bogotá las formas de la memoria habrían sido el ágora y el foro.

2. Las vicisitudes de esta estructura formal se podrían ilustrar a partir de la construcción de una serie de proyectos que incluyeran la París análoga construida por P. Pattè, el plan de Haussmann y los proyectos de Le Corbusier para los Centros Cívicos de Buenos Aires, St-Dié, Bogotá y Chandigarh.

3. Carta enviada a Zuleta Ángel el 23 de marzo de 1953.

4. E.N. Rogers, J.L. Sert y J. Tyrwhitt, *El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Comp. Hoepli, Barcelona, 1955, pp. 43. El paradigma de la "commedia" es precisamente "La comedia" de Dante Alighieri.

5. *Deliverance* significa rescatar, salvar o liberar.

6. *Mise au point*. Texto incluido en el libro de Ivan Zaknic, *The Final testament of Père Corbu*, pp. 87. Más adelante Le Corbusier agregó que Nueva York representaba "el horror de una sociedad opulenta sin sentido ni razón. USA: el acto sin resonancia, sin meta. Nueva York! Esta ciudad es atroz, creciendo hacia el cielo, hostil, sin cortesía, cada hombre para sí mismo... sin lástima, sin travesura". En "Cuando las catedrales eran blancas" había escrito que las ciudades norteamericanas era "presa de una enfermedad mortal (...) la desnaturalización (...) la euforia del prosperity (artificial). El derroche es aplastante: una agitación insensata, estéril". Bs. As., Poseidón, 1948, p. 245-246.

7. Carta dirigida a Zuleta Ángel en septiembre de 1953.