

MASSILIA 2008. ENCUENTRO DE GRANADA



con de Generalife en el
Granada. Escalera et Granada
Estrait de page 111

—97 **Juan Carlos Aguilera.** El modelo del *Immeuble locatif*. 1928-1937, p. 8.

—98 **José Ramón Alonso Pereira.** Le Corbusier y París, 1908-1909: percepciones y descubrimientos p. 32.

—99 **Carlos Barberá Pastor.** John Hejduk: sobre una transformación de la figura de un cuadrado y las *Maisons en série pour artisans*, p. 44.

—100 **Silvia Bodei.** Il progetto per il Centro di Calcolo elettronico Olivetti a Rho: il *bâtiment courbe* e alcune questioni intorno alla pubblicazione nell'*Œuvre complète*, p. 70.

—101 **Luís Burriel.** Saint-Pierre de Firminy-Vert. El edificio como *objet-à-réaction émouvante*: el agua, p. 80.

—102 **Juan Calatrava.** Dos textos de Le Corbusier en la revista *Europe*, p. 90.

—103 **Antón G. Capitel.** El racionalismo corbusieriano y la composición por elementos, p. 110.

—104 **Rodolfo Corrente.** *Petite maison*: inicio del "tercer proyecto", p. 122.

—105 **Carmen Espegel.** Charlotte Perriand: el interior

moderno en el estudio de la *rue de Sèvres*, p. 130.

—106 **Pedro Feduchi.** Le Corbusier privado: objetos y sexualidad, p. 144.

—107 **Pere Fuertes.** Luces y sombras sobre el palacio del Gobernador, p. 182.

—108 **Javier García-Germán.** De la *Ville verte* a la geoarquitectura, p. 194.

—109 **Antonio Juárez.** La espada, la nube y la estrella, p. 208.

—110 **Alejandro Lapunzina.** El *Plan régulateur* de Buenos Aires y la oficina del EPBA: crónica de un malentendido, p. 214.

—111 **Laura Martínez de Guereñu.** *Montage*: Le Corbusier y Eisenstein, p. 240.

—112 **Roger Miralles.** Relaciones clásicas: Rex D. Martienssen y Le Corbusier, p. 254.

—113 **María Cecilia O'Byrne.** La *Boîte à Miracles* en el centro cultural de Ahmadabad, p. 264.

—114 **Josep Quetglas.** Ojos que no ven. 4: los caballos, p. 278.

—115 **María Candela Suárez.** La villa Hutheesing-Shodhan: un jardín suspendido en Ahmedabad, p. 284.

—**COLOFON.** Juan Carlos Aguilera. *Imágenes del encuentro.*



Universidad de Granada

MASSILIA. ANNUAIRE D'ETUDES CORBUSEENNES

CONTACTO

annuaire.massilia@free.fr

SUMARIOS Y CONSULTA DE NÚMEROS ANTERIORES

<http://bibliotecnica.upc.edu/bib210/massilia>

DISTRIBUCIÓN Y VENTAS

massilia_distribution@yahoo.es

MAQUETA

Rosa Lázaro

IMPRESION

Grup 3. SA

D. L.: B-4628-09

ISBN: 84-87478-71-9

© Fondation Le Corbusier, Paris

© de los textos, sus autores

MASSILIA 2002 (ISBN 84-932542-3-1)

1. Elena Corres, *Proyecto Dom-Ino: el sistema estructural*
2. Fabio Atta da Silva, *Os desenhos de Le Corbusier para a vila Meyer*
3. Victor-Hugo Velásquez, *Un dibujo de la villa Meyer*
4. Josep Quetglas, *El formato 40F (Sobre la planta: retícula, formato, trazados)*
5. Claudio Vásquez, *Primeras ideas para la casa Errázuriz. Chile, 1929-30*
6. Tim Benton, *The Little "Maison de Week-end" and the Parisian Suburbs*
7. Josep Quetglas, *Eyes which do not see. 4: Palace of the Soviets*
8. Roberto Segre, *Le Corbusier en Rio de Janeiro (1936). Los proyectos del ministerio de Educación y Salud: Santa Luzía y Castelo*
9. Matheus Gorovitz, *O "campus" da Universidade do Brasil*
10. Xavier Monteys, *Le Plan Paralysé: revisando los cinco puntos*
11. Alejandro Lapunzina, *La Pirámide y el Muro: notas preliminares sobre una obra inédita de Le Corbusier en Venezuela*
12. Olivia Fernandes de Oliveira, *Na America do Sul: após le Corbusier o que está acontecendo? Le Corbusier e Lina Bo Bardi*
13. Fernando Quesada, *Cajas mágicas: Le Corbusier y el pabellón Philips*
14. Carme Pardo, *Del poema al gesto electrónico*

MASSILIA 2003 (ISBN 84-932542-7-4)

15. Ricardo Daza, *Mayo de 1911: Jeanneret en Praga*
16. Leo Schubert, *The Design of the 1912 Villa Jeanneret-Perret*
17. Tim Benton, *From Jeanneret to Le Corbusier: Rusting Iron, Bricks and Coal and the Modern Utopia*
18. María Candela Suárez, *La Villa Meyer: cuatro proyectos y algunas variantes*
19. Roger Such, *Transfiguracions: de Le Corbusier i Pierre Jeanneret a Enric Miralles i Carme Pinós*
20. Josep Quetglas, *Las cuatro columnas: Palladio y Le Corbusier*
21. Inès Lamunière, Patrick Devanthery, *A propos de la construction de l'immeuble Clarté de Le Corbusier et Pierre Jeanneret à Genève (1930-1932) et du cahier des charges proposé pour sa restauration*
22. Mara Partida, *Sobre algunos dibujos de Charlotte Perriand para el 24, Nungesser-et-Coli.*
23. Pedro Bannen Lanata, Fernando Pérez Oyarzun, Claudio Vásquez Zaldívar, *Entendidos, subentendidos y malentendidos sobre el urbanismo moderno: alternativas del frustrado viaje de Le Corbusier a Chile*
24. Caroline Maniaque, *'Regarder dehors, pourquoi?': les maisons Jaoul entre modernité et art de vivre*
25. Josefina González Cubero, *La arquitectura del suelo: las casas Jaoul*
26. Matheus Gorovitz, *Cidade e cidadania. Contribuição ao estudo da cidade moderna considerada como obra de arte –o caso de Chandigarh e Brasília*
27. Maurizio Oddo, *Dal Piano di Chandigarh al Muralnomad: una città tessuta ad arte. Ricerche propedeutiche su alcune connessioni linguistiche attraverso la Recherche patiente*
28. Sven Sterken, *Travailler chez Le Corbusier: le cas de Iannis Xenakis. Le conflit comme stratégie créative*
29. María Cecilia O'Byrne, *Las tres unidades del Hospital de Venecia*

MASSILIA 2004 (ISBN 84-87478-99-9)

30. Germán Hidalgo, *El viaje de Ch-E. Jeanneret a Italia en 1907.*
31. Giovanni Denti, *L'ordre de Rome et l'ordre de la nature. Riflessioni sui croquis di Villa Adriana*

32. Elena Corres, *La propuesta urbana Dom-Ino.*

33. Johan Linton, *Mechanics, Watchmaking, Architecture – Le Corbusier's Writing on Modern Watch Design*

34. Tim Benton, *Pessac and Léze Revisited: Standards, Dimensions and Failures*

35. María Teresa Muñoz, *Rathenaustrasse*

36. Josep Crosas, *Le Corbusier y las razones del deporte*

37. María Cecilia O'Byrne, *El museo del Mundaneum: génesis de un prototipo*

38. Valerio Casali, *Le Corbusier, Josephine Baker e il Music-Hall*

39. Magdalena Jaume, Fernando Marzá, Josep Quetglas, *La tête en bas, les pieds en l'air: algo acerca de "La caída de Barcelona"*

40. Rafa Cáceres, *La crisis del Modulor, desde el Modulor*

41. Debora Antonini, *L-C "around" RON*

42. Véronique Boone, *La médiatisation cinématographique de l'Unité d'habitation de Marseille: de la promotion à la fiction*

43. María Candela Suárez, *La villa Hutheusing-Shodan: pormenores de un encargo*

44. Marion Millet, *Le palais du Gouverneur: un projet inconstruit de LC*

45. Isabel María Rodríguez, *Vers une promenade architecturale: Le Corbusier – Martienssen – Guedes. "O Leao que ri"*

46. Amâncio ("Pancho") Guedes, *The Paintings and Sculptures of Le Corbusier*

47. Carlos Barberá Pastor, *Una experiencia de J. Hedjuk en la casa La Roche*

MASSILIA 2004 bis. LE CORBUSIER Y EL PAISAJE

(ISBN 84-87478-53-0)

48. Xavier Monteys, *Vastos horizontes: Le Corbusier, el paisaje y la tierra*

49. Iñaki Ábalos, *Le Corbusier pintoresco: pintoresquismo en la modernidad*

50. Juan Herreros, *El sueño de Le Corbusier. « Je n'existe dans la vie qu'à condition de voir »*

51. Raimón Farré, *Le Corbusier - Freeston y el Circuito Nacional de Firms Especiales*

52. M. Sánchez-Pombo, *La arquitectura de los fluidos. Le Corbusier y los ríos*

53. Josefina González Cubero, *Sesión continua: "Nómadas en el jardín". Ville Contemporaine y Ville Radieuse*

54. Carlos Marcos, Xavier Monteys, M. Sánchez-Pombo, *Paris, verano de 1942*

55. Darío Álvarez, *« Ici pas d'autos = un parc » El Capitolio de Chandigarh, un jardín de la memoria*

56. Jaime Mayol, *De l'Acrópolis d'Atenes al Capitol de Chandigarh*

57. Xavier Monteys, *Alpes, Andes, Himalaya*

58. Josep Quetglas, *« Point de vue dans l'axe de l'arbre »*

59. Marta Sequeira, *Altimetro*

Colofón: José Manuel López-Peláez.

MASSILIA 2005 (ISBN 84-87478-60-3)

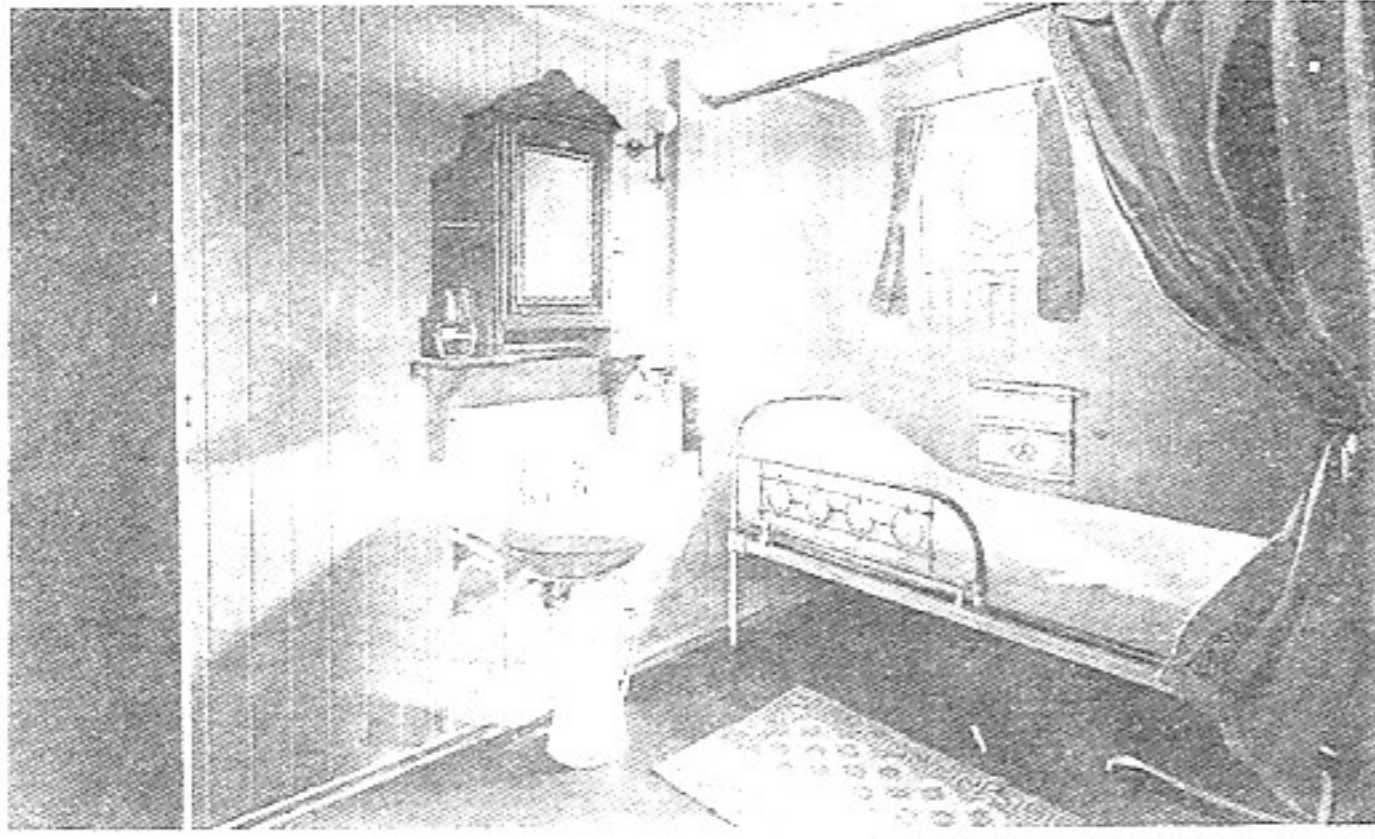
60. Ricardo Daza, *Mayo de 1911: Jeanneret en Viena.*

61. Rodolfo Corrente, *«Recherches pour un terrain pour la maison "Le Lac"».*

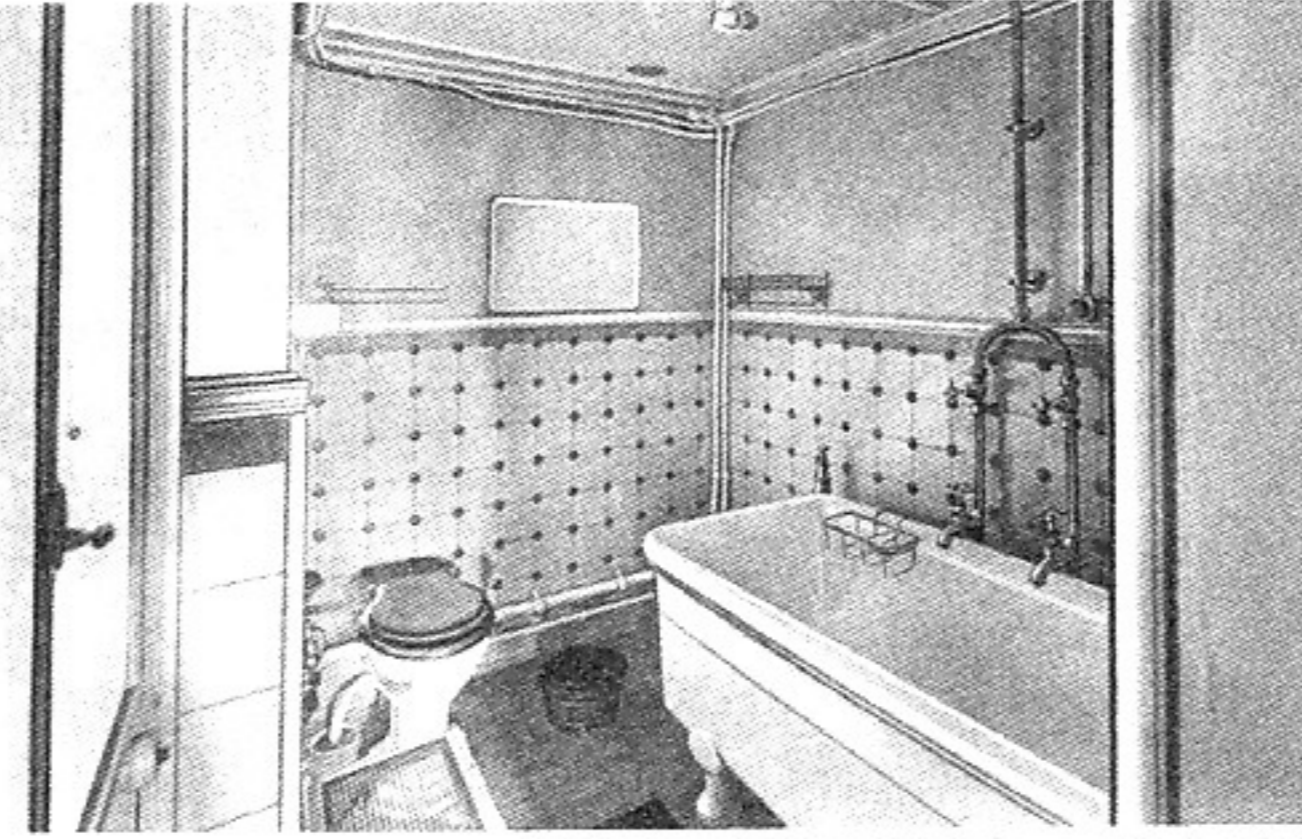
62. Guillemette Morel Journel, *Vie d'une "petite" grande maison: trente ans de présentations de la villa Le Lac.*

63. Ana Paula de Oliveira Lepori, *A materialidade da luz. A imaterialidade do sólido: Casa Guiette. Antuérpia 1926.*

64. Laura Martínez de Guereñu, *A Vernacular Mechanism for Poetic Reactions: The Villa Mandrot in Le Pradet.*



MASSILIA - Cabine de 1^{re} Classe



MASSILIA - Appartement de 1^{re} Classe

Cie de Navigation Sud-Atlantique
Paquebot *Massilia*
Cabine de Grande Classe

65. Max Raphael. *Das Werk von Le Corbusier* [1930]. Josep Quetglas. *L'œuvre de Max Raphael*.
66. Maria Cecilia O'Byrne. *Le Musée d'Art Contemporain à Paris 1930*.
67. Alejo Carpentier. *Reflexiones sobre la arquitectura moderna* [1932]. Roberto Segre. *Le Corbusier y Alejo Carpentier: simetrías y asimetrías*.
68. Elena Tinacci. *Marsiglia, una città in cui intervenire: da suggestione professionale a realtà concreta*.
69. Marta Sequeira. *A concepção da cobertura da Unité d'habitation de Mar-selha. Três invariáveis*.
70. Morgen Krustup. *La peinture du silence*.
71. María Candela Suárez. *El proyecto definitivo para la villa Hutheesing-Shodhan*.
72. Carlos Barberá Pastor. *Un dibujo de John Hejduk sobre La Tourette, y la transformación de un cuadrado*.
- Cul-de-lampe : W. S. van de Erve.

MASSILIA 2006 (ISBN 84-874787-0-0)

73. Ivan Rumenov Shumkov. *The Aquarelle of the Sveti Ioan Predtecha Church in Gabrovo, Bulgaria*
74. Stéphane Potelle. *Le Corbusier : du syndrome de Stendhal à la nostalgie du Voyage d'Orient*
75. Roxana Vicovanu. *La fabrique du réel par la vision: «l'optique moderne» de L'Esprit nouveau*
76. Silvia Bodei. *Il Padiglione svizzero di Le Corbusier: alcune osservazioni intorno allo "schermo" d'ingresso*
77. Bruno Reichlin. *Jeanneret-Le Corbusier, peintre-architecte*
78. Teodoro González de León. *Le Corbusier, visto de cerca*
79. Oscar Tenreiro. *The Berlin Comedy: Le Corbusier and the 1958 Competition for the Reconstruction of Central Berlin*
80. Emiliano López Matas. *From Le Corbusier to Sert through the Window*
81. Roger Miralles. *Maison La Roche: Five Pictures by Rex Martiensen, March 1938*
- Cul-de-lampe : Philippe Lamour.

MASSILIA 2007. GUILLERMO JULIAN DE LA FUENTE

(ISBN 978-956-14-0977-4)

82. Guillermo Jullian de la Fuente. *La arquitectura moderna no existe; Conversación con Mme. Marie-Charlotte-Amélie Perret; Notes sur Royaumont*.
83. Bob Slutzky. *The Primacy of Perception*.
84. Claudio Vásquez. *Conversación con Guillermo Jullian de la Fuente*.
85. Giuliano Gresleri. *La Chiesa in collina e l'atelier tra cielo e mare*.
86. Romano Folicaldi. *Venezia, l'Atelier Le Corbusier*.
87. José Oubrierie. *Notes sur la contribution créative de Guillermo Jullian à l'Atelier Le Corbusier*.
88. Fernando Pérez Oyarzún. *Guillermo Jullian: Valparaíso y los años formativos*.
89. Germán Hidalgo Hermosilla. *Viaje de troubadour. Dibujos de Guillermo Jullian de la Fuente*.
90. Francisco Chateau. *Yellow Peripheral Distinction. Guillermo Jullian en el encuentro del Team X en Berlin*.
91. María Cecilia O'Byrne. *H VEN LC - Atelier Jullian. 10 de noviembre de 1965*.

92. Pedro Ignacio Alonso. *Square Abstractions and the Double Neutral in Guillermo Jullian's Venice Hospital Church*.
93. Johan Linton. *Une lumière de l'Architecture - Memories of Santa Maria in Cosmedin*.
94. Rodrigo Pérez de Arce. *Entre el atajo y la promenade: recorridos en la obra de Guillermo Jullian*.
95. Maximiano Atria. *Maison Mars, Marbella, Chile*.
96. Rodrigo Pérez de Arce. *Pinturas, 1990-1997*.
- Anexo 1. Guillermo Jullian de la Fuente. *Paris, enero de 1957*.
- Anexo 2. Rodrigo Pérez de Arce. *Obras de Guillermo Jullian de la Fuente*.
- Anexo 3. Alejandro Crispiani. *El Fondo documental Guillermo Jullian de la Fuente*.
- Colofón: Eric de Poncy.

DISTRIBUCIÓN Y VENTAS
massilia_distribution@yahoo.es



ENCUENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LE CORBUSIER

Granada, 22, 23 y 24 de marzo de 2007

Jueves 22 de marzo. Escuela T. S. de arquitectura de Granada

Presentación del encuentro

Arnaud Dercelles (Fondation Le Corbusier), Josep Quetglas (*Massilia*), Angel Gijón (Decano del Colegio oficial de arquitectos de Granada) y Juan Calatrava (Director de la Escuela técnica superior de arquitectura de Granada).

Conferencia

Xavier Monteys: *Camarotes, células, cabañas y habitaciones.*

Ponencias

Carmen Espegel: *La definición del interior moderno en el estudio de la rue de Sèvres con Charlotte Perriand.*

Rodolfo Corrente: *De la villa Ker-Ka-Re a la Petite Maison.*

Laura Martínez de Guereño: *Montaje: Le Corbusier y Eisenstein.*

Juan Calatrava: *Le Corbusier y la revista Europe.*

Iñaki Abalos: *El lugar más moderno del mundo: Le Corbusier y Mies van der Rohe.*

Javier García-Germán: *De la Ville verte a la geoarquitectura.*

Joaquín Casado: *El Modulor, una aproximación a la proyectividad y métrica arquitectónica.*

Marta Sequeiro: *Eurhythmia y Simmetria. El toit-terrasse de la Unité de Marsella como construcción de un lugar público.*

Antonio Juárez: *La espada, la estrella y la nube. Los emblemas del arquitecto en el Poema del ángulo recto.*

María Cecilia O'Byrne: *La boîte à miracles.*

Luis Burriel: *Saint-Pierre de Firminy-Vert, el edificio como machine émouvante.*

Viernes 23 de marzo. Colegio oficial de arquitectos de Granada

Ponencias

José Ramón Alonso Pereira: *Le Corbusier y París, 1908-1909: percepciones y descubrimientos.*

Alejandro Lapunzina: *El Plan regulador de Buenos Aires y la oficina del EPBA: crónica de un malentendido.*

Pere Fuertes: *Luces y sombras sobre el palacio del Gobernador. Chandigarh 1951-1957.*

María Candela Suárez: *La villa Hutheesing-Shodhan.*

Josep Quetglas: *Sobre la fecha de los dibujos FLC 31044.*

Roger Miralles: *Rex Martienssen y Le Corbusier: relaciones clásicas.*

Carlos Barberá Pastor: *Un dibujo de John Hejduk sobre La Tourette.*

Silvia Bodei: *Centro de cálculo electrónico Olivetti en Rho-Milán.*

Juan Carlos Aguilera: *El modelo del immeuble locatif.*

José Morales: *Cordeles, líneas, horizontes.*

Pedro Feduchi: *Le Corbusier: habitaciones.*

Luis Moreno Mansilla: *El marco de la vida.*

Antón Capitel: *El racionalismo lecorbusieriano y la composición por elementos.*



DURANTE LOS DIAS 22, 23 y 24 de marzo de 2007 tuvo lugar en Granada el Encuentro de estudios sobre Le Corbusier cuyas ponencias se recogen en el presente número de *Massilia*.

Dicho encuentro internacional fue convocado conjuntamente por la propia revista *Massilia*, la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada y el Colegio Oficial de Arquitectos de Granada, con la colaboración de la Fondation Le Corbusier, beneficiándose, además, de la ayuda del Ministerio de Educación y Cultura a través de su programa Acciones complementarias.

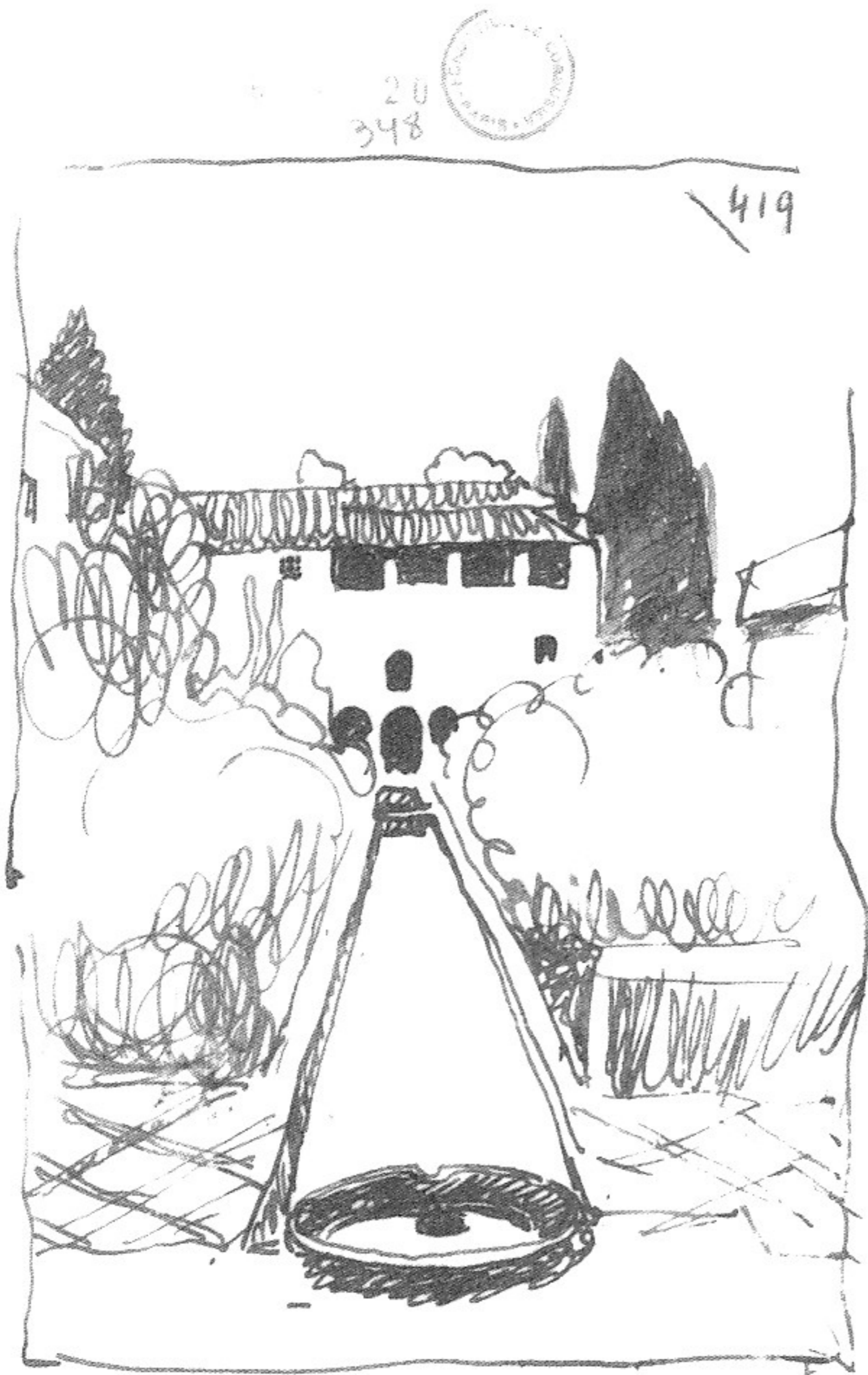
La idea de la convocatoria partió de la constatación de una realidad: el amplio desarrollo que la investigación sobre la obra y la trayectoria de Le Corbusier ha adquirido en los últimos años en nuestro país por obra tanto de profesores de las Escuelas de Arquitectura españolas como de investigadores foráneos (sobre todo, aunque no exclusivamente, procedentes de diversos países hispanoamericanos) que en muchos casos realizan su labor integrados en programas de doctorado de nuestras Universidades, y de manera especial en la UPC.

La publicación continuada de *Massilia. Annuaire d'études corbuséennes*, la única revista consagrada exclusivamente al estudio de Le Corbusier, viene vehiculando desde 2002, gracias a los desvelos de Josep Quetglas, una gran parte de estas investigaciones y constituye, sin duda, el síntoma más visible de un amplio panorama que incluye exposiciones, tesis doctorales o numerosos estudios monográficos y publicaciones que aportan contribuciones cada vez más relevantes al gran acervo de la bibliografía corbusieriana.

La cantidad y calidad de la investigación corbusieriana en nuestro país parecía aconsejar ya la organización de un foro de debate e intercambio de ideas, de conocimientos y de proyectos de estudio en fase de realización.

El Encuentro de Granada ha venido a reafirmar, en este sentido, algo que una y otra vez queda de manifiesto en los múltiples coloquios (recordemos el caso ejemplar de los rencontres que anualmente convoca la Fondation Le Corbusier y que han analizado monográficamente temas hasta hace poco bastante descuidados en los estudios corbusierianos, tales como las artes plásticas, la naturaleza y el paisaje o la espiritualidad), exposiciones o investigaciones sobre Le Corbusier: su legado es una veta que, pese a la intensa explotación a que viene siendo sometida, está aún lejos de dar el menor síntoma de agotamiento.

Pero si, después de haber sido objeto de la mirada escrutadora de cientos de estudiosos, Le Corbusier sigue todavía ofreciendo terreno abierto a la investigación y, sobre todo, si sigue además teniendo muchas cosas que decirles a los arquitectos contemporáneos, ello no sólo



1915. Le Corbusier: "Cour du Généralife a Grenade. Extrait de Cordoue et Grenade page 101" FLC B2-20-348.

Cour du Généralife a Grenade
Extrait de Cordoue et Grenade
page 101

se debe a esa extraordinaria capacidad de trabajo que, a lo largo de cincuenta y cinco años de plena tensión intelectual, fue sedimentándose en el magno corpus documental que hoy custodia la Fondation Le Corbusier.

En efecto, el proceso de revisión de la historia de la arquitectura contemporánea que, desde hace ya algunas décadas, nos viene mostrando un panorama mucho más multiforme que el de los estrictos límites del anterior gran relato, nos ha devuelto también toda la riqueza y complejidad de un Le Corbusier irreductible a la vieja caricatura del "arquitecto funcionalista".

Así, obras clave que creíamos conocer en profundidad han podido ser revisitadas desde la fructífera combinación entre una nueva mirada crítica y unos análisis cada vez más exhaustivos de los documentos gráficos y escritos y de testimonios de la más diversa índole (el reciente libro de Quetglas sobre la villa Savoye es una buena prueba de ello).

Para ello se cuenta ya, además, con instrumentos como la edición digital de los planos

de arquitectura. Los estudios sobre la obra plástica de Le Corbusier (desde las diversas exposiciones de los últimos años al catálogo de la pintura realizado por Naima y Jean-Pierre Jornod, a la espera de la aparición del de la obra gráfica) comienzan a dar tardía razón a la insistencia del propio Le Corbusier en la estricta complementariedad entre su arquitectura y su plástica.

La producción escrita del arquitecto así como su especial relación con el libro es cada vez mejor conocida gracias a nuevas ediciones críticas, exposiciones (*Le Corbusier et le livre*), estudios monográficos, publicaciones de textos inéditos (en particular, de su ingente correspondencia) o, en nuestro país, nuevas traducciones al castellano (por ejemplo, el hasta hace cuatro años inédito *Aircraft*).

Lo mismo puede decirse de su incansable actividad de difusión de cara al público (vease el estudio de Tim Benton sobre Le Corbusier como conferenciante) o de su propia biografía, que, mucho más allá de lo meramente anecdótico, permite comprender a Le Corbusier en el contexto de un tan complejo como esclarecedor entramado de acontecimientos, circunstancias y personajes (algo que queda de manifiesto en la verdadera biografía en imágenes publicada por Jean-Louis Cohen).

Señalemos, como último ejemplo, cómo la obra de Le Corbusier se ha convertido, igualmente, en el centro de diversos debates patrimoniales que tienen que ver con las especificidades de la conservación, rehabilitación, protección (la polémica actualmente en curso a propósito de Ronchamp) e incluso terminación de obras inacabadas (como en el caso de Saint-Pierre de Firminy).

De todos estos temas y de muchos otros hablaron en Granada 25 investigadores, ante un público de estudiantes de arquitectura para los que el mensaje del maestro sigue siendo una lección viva y no una historia periclitada. Se cumplía así el primer objetivo de los organizadores: el intercambio de ideas y el impulso de la investigación en el marco del debate arquitectónico contemporáneo.

El segundo, el de la difusión de los resultados, se plasma ahora en la presente publicación.

Y la tercera de las metas no puede ser otra que la continuidad de estos esfuerzos en futuros encuentros y actuaciones colectivas.

Juan Calatrava

-102

Juan Calatrava

Dos textos de Le Corbusier en la revista *Europe*

La revista *Europe*¹, que por fortuna aún subsiste tras sortear los graves problemas que estuvieron a punto de llevarla a la desaparición en 2003, fue creada a principios de 1923. En el primer número, aparecido el 15 de febrero de ese año, se mencionan los nombres de los primeros redactores-jefes, René Arcos y Paul Colin, aunque tras ellos se hallaba un grupo de intelectuales aglutinados en torno a la figura y el pensamiento de Romain Rolland, verdadero inspirador de la publicación y que, sin embargo, paradójicamente, no aparece citado en este momento fundacional².

El objetivo declarado de la revista –bien coherente con los conocidos posicionamientos del humanismo contemporáneo de Romain Rolland y su círculo³– era propiciar un espíritu pacifista e internacionalista, basado en la convicción del valor universal de la cultura, y fomentar un debate intelectual abierto y sin restricciones sobre todas las grandes cuestiones de la sociedad contemporánea⁴. Ello implicaba la apertura programática de sus páginas a todo un amplio abanico de intelectuales en el que, pese al predominio de los creadores literarios (tanto los ya consagrados como algunos noveles que velaron en *Europe* sus primeras armas, lo que hizo de la revista un importante vivero de la literatura francesa contemporánea), hubo siempre también una abundante presencia de artistas, historiadores, sociólogos, psicólogos, filósofos, economistas, cineastas etc.

De hecho, ya el título mismo de la publicación resultaba significativo, en cuanto que declaradamente antinacionalista y expresivo de un punto de vista suprafronterizo, basado en la idea misma de “Europa” como realidad espiritual y socio-política, y verdadera encrucijada del pensamiento, por encima de las fronteras de las distintas naciones que la componen. Así lo expresó el ya citado René Arcos, al declarar: “Nous disons aujourd’hui Europe parce que notre vaste presqu’île, entre l’Orient et le Nouveau Monde, est le carrefour où se rejoignent les civilisations.”

Ello significaba retomar, en cierto sentido, la línea internacionalista del sector más progresista de la literatura francesa, desde las ideas expuestas medio siglo antes por Victor Hugo en París (el texto que, desde el exilio, escribiera para la *Paris-Guide* de la Exposición universal de 1867 y en el que expresaba su confianza optimista en unos

–1 La totalidad de los números de *Europe* publicados hasta el año 2000 ha sido objeto de una edición electrónica en DVD, *La revue Europe en texte intégral, 1923-2000*. –2 D. Abraham, « Naissance d’une revue », *Europe*, sept.-oct. 1973 ; Lionel Richard, « Aux origines d’Europe », *La revue des revues*, 16, 1993, pp. 99-107. –3 Vid. J. Kvapil, *Romain Rolland et les amis d’Europe*, Praga, 1971. –4 Vid. N. Racine, “Europe”. *Dictionnaire des intellectuels français* (Paris: Seuil 1996), así como el número especial de la revista publicado en marzo de 1998: *Une revue de culture internationale, 1923-1998. Europe, Actes du Colloque de la Sorbonne, mars 1998*. –5 Una recopilación de los artículos de Guéhenno en *Europe* fue publicada por Annie Guéhenno y Pascal Ory (París: Grasset 1979), bajo el título de *Entre le passé et l’avenir*. –6 A. Blum, “Europe: perspectives littéraires et tensions idéologiques », en AA.VV., *Des Années Trente. Groupes et ruptures* (París: CNRS



EUROPE
Revue paraissant le 15 de chaque mois en fascicules in-8° de 144 pages

COMITÉ DE DIRECTION
ROMAIN ROLLAND, PIERRE ABRAHAM, ARAGON
RENÉ ARCOS, JEAN-RICHARD BLOCH
DOMINIQUE BRAGA, ANDRÉ GRAMSON
LUC JOSTAIN, GEORGES FREDEMANN
RENÉ LALOU, RENÉ MATSLANG
LES ÉDITIONS RIEDER

Rédacteur en chef : JEAN CASSOU

Les ouvrages envoyés à la Revue pour compte rendu
doivent être adressés imprenablement
Le manuscrit non lucreté ne sera pas retourné
Le rédacteur en chef reçoit le jeudi de 3 heures à 5 heures
7, place de la Sorbonne, Paris (5e)

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous les pays
y compris l'U. R. S. S.

A paraître le 15 janvier

HENRY DE MONTEHLANT

Nouvelles pages de
« La Rose de sable »

Toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée
de la dernière bande et de 1 franc, en timbre-poste ou mandat

Adresser toute la correspondance concernant l'Administration de la Revue,
aux éditions RIEDER, 106, boulevard Saint-Germain, Paris



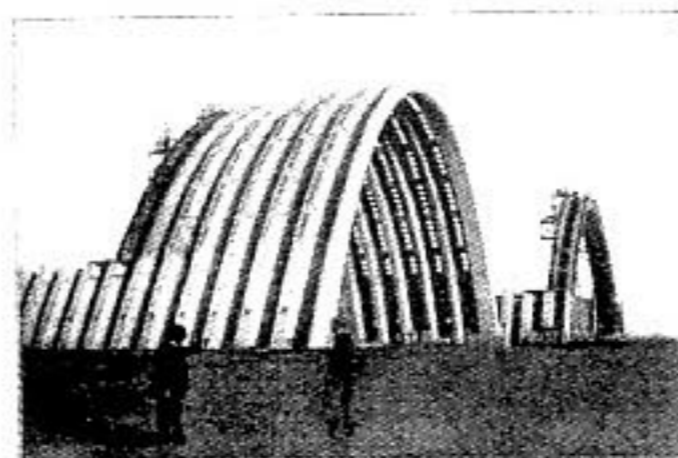
futuros “Estados unidos de Europa” liderados por la fuerza de la cultura humanista emanada desde París) hasta el Émile Zola de la *affaire* Dreyfus o la trilogía de las tres ciudades (Lourdes, París y Roma).

1. Jean Cassou.
2. Cubierta del número 180 de *Europe* (diciembre de 1937).
3. Élie Faure.

Europe fue publicada desde 1925 hasta 1938 por las Éditions Rieder, una empresa editorial cuya contribución a la cultura francesa de entreguerras, hasta el momento de ser absorbida en 1939 por las Presses Universitaires de France, fue esencial. La revista fue dirigida, sucesivamente, por René Arcos y Jean Guéhenno, éste último desde 1929 a 1936. En febrero de 1936 la dimisión de Guéhenno⁵ dejó ver que la revista no era inmune a la agudización de las tensiones políticas e ideológicas del momento⁶. *Europe* sufrió en este momento un fuerte cambio de rumbo que la llevó desde sus iniciales postulados pacifistas y universalistas a convertirse en órgano signficado del antifascismo⁷, con una presencia cada vez más marcada de intelectuales de izquierdas y, muy especialmente, ligados al Partido Comunista Francés. De hecho, a principios de 1936 un acuerdo entre las Éditions Rieder y la “Association des Amis d'Europe”⁸ puso la redacción de la revista en manos de esta última y convirtió en director, desde abril de 1936, a Jean Cassou, un conocido escritor, hispanista, crítico de arte y museólogo. Sin ser miembro del PFC, la marcada trayectoria antifascista (que le llevaría a desempeñar un papel relevante en las campañas por la intervención francesa a favor de la República española) de Jean Cassou se combinó con su capacidad personal para mantener un amplio abanico de relaciones para convertirle en uno de los personajes más respetados en todo el ámbito de la izquierda cultural.

Desde su fundación hasta fechas próximas al estallido de la Segunda guerra mundial *Europe* desempeñó, pues, un papel fundamental en la articulación de la cultura progresista francesa, en la que tan destacada función jugaron, como es bien sabido, las publicaciones periódicas⁹ y el aparato editorial. Lamentablemente, los detalles de la fascinante historia interna de la revista, en cuya redacción en uno u otro momento se cruzó gran parte de la intelectualidad francesa, son difíciles de

1985). —7 N. Racine, “La revue *Europe* (1923-1939). Du pacifisme rollandien à l'antifascisme », *Materiaux pour l'histoire de notre temps*, 30, enero-marzo 1993, pp. 21-26. —8 Considerada por muchos como un mero instrumento de los comunistas, la “Association des Amis d'Europe” no dejaba de albergar en su seno tendencias discrepantes que terminaron por estallar con motivo de ese acontecimiento traumático por antonomasia para la izquierda europea que fue la firma el 23 de agosto de 1939 del Pacto germano-soviético. *Europe* fue una de las víctimas indirectas de este pacto, ya que las tensiones en el seno de su consejo de redacción llevaron al cese inmediato de su publicación, que sólo se reanudaría ya en 1946. —9 Vid., entre otros, C. Estier, *La Gauche hebdomadaire, 1914-1962* (Paris: Colin 1962).



reconstruir, ya que los archivos fueron ocultados en el momento de la ocupación alemana de París, en 1940, y, según las informaciones que me han sido facilitadas por los actuales responsables de la publicación, no han podido ser hallados de nuevo pese a todas las pesquisas realizadas al respecto.

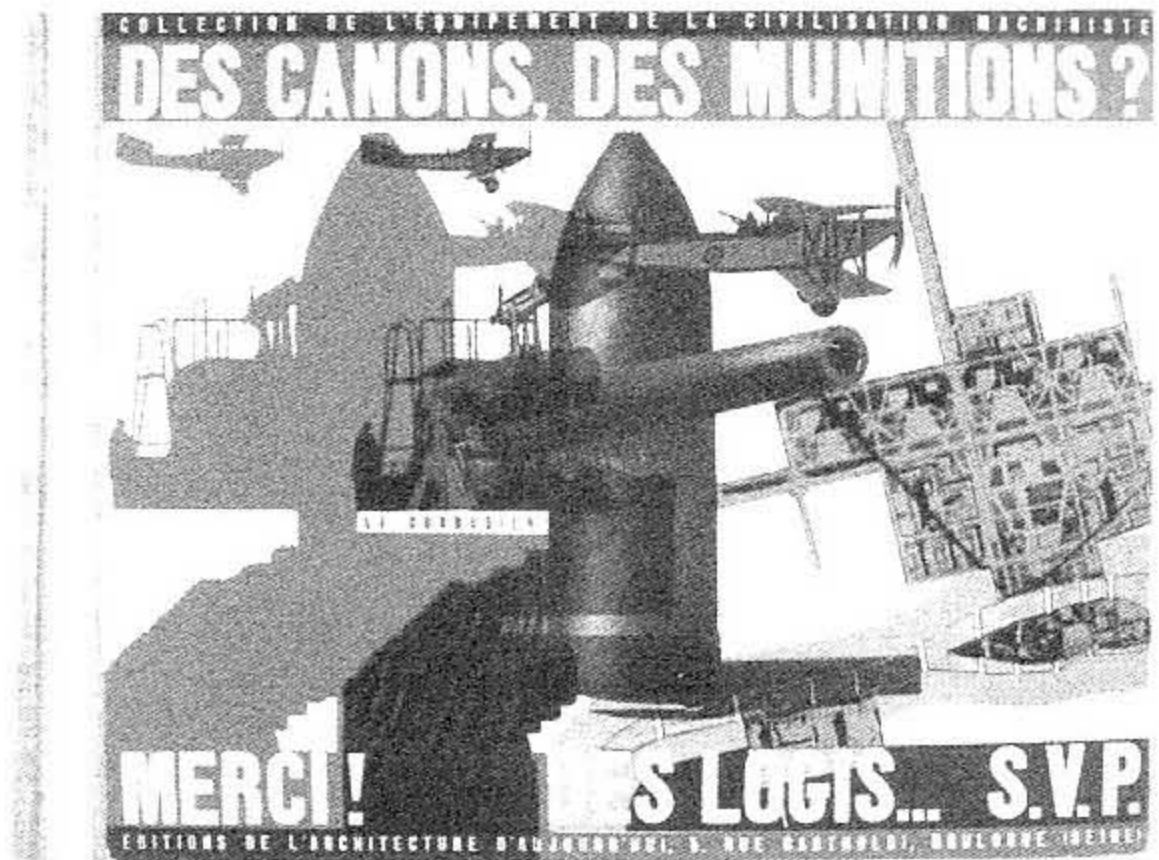
Esta circunstancia, añadida a las escasas noticias que sobre la cuestión se conservan en la correspondencia de Le Corbusier, hace que desconozcamos los detalles menudos de su colaboración en la revista. Ya desde 1925 puede decirse, sin embargo, que existe una relación indirecta entre Le Corbusier y *Europe*, ya que en las páginas de la misma puede encontrarse desde ese año publicidad de las Éditions Crès y de las obras de Le Corbusier publicadas por esta editorial, más concretamente de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) y de *Vers une architecture* (1923). Sin embargo, será, como se ha dicho, Jean Cassou quien, tan sólo un año después de asumir la dirección, incluya a Le Corbusier, con el que tenía estrechas relaciones desde años antes, en la amplia nómina de intelectuales que colaboraron en la publicación.

Nacido en Deusto en 1897, hijo de un ingeniero francés y de madre andaluza, Cassou fue, a partir de 1920, un escritor (novelista y poeta), investigador y crítico de arte moderno y de literatura cuya importancia en el panorama cultural parisino fue acrecentándose, gracias a la multiplicidad de sus actividades, sobre todo en los años treinta. Inspector de Monumentos Artísticos a partir de 1932, apasionado por la cultura española¹⁰, colaboró en numerosas revistas literarias y artísticas. Desde los años treinta su actividad cultural se impregna, por otro lado, como se ha dicho, de una militancia antifascista perfectamente visible en el sesgo que, bajo su dirección, adquiere *Europe* entre 1936 y 1939¹¹. Tras haber trabajado en el ámbito museístico bajo la dirección de Louis Hautecoeur, es nombrado conservador del Musée National d'Art moderne, un puesto del que es, sin embargo, inmediatamente cesado por el gobierno de Vichy. Cassou se convirtió a continuación en miembro activo de la Resistencia, manteniendo estrechas relaciones con el célebre grupo del Musée de l'Homme y convirtiéndose en redactor del periódico clandestino *Resistance*. Tras la guerra volvió al Musée National d'Art moderne, ahora en calidad de conservador-jefe,

—10 Cassou comenzó a publicar a partir de 1921, en el *Mercur de France*, sus crónicas de *Lettres espagnoles* y, desde entonces, numerosos trabajos le convierten en un representante (si bien a tiempo parcial, dada la gran variedad de sus actividades) de esa típica figura intelectual francesa que es el "hispanista". Cassou tradujo al francés las *Novelas ejemplares* de Cervantes y la poesía de Antonio Machado y de Federico García Lorca, y escribió biografías de Cervantes y de Felipe II. —11 Sobre el periodo de Cassou al frente de la revista, vid. J.-Y. Guerin, "Redacteur en chef Jean Cassou", *Europe*, num. extraordinario, marzo 1998, pp. 92-105. —12 *Une vie pour la liberté* (París : Robert Laffont 1982). —13 Las memorias de Cassou contienen un recuerdo emocionado de las frecuentes visitas de Le Corbusier a su despacho del Museo (sin ocultar el difícil carácter del maestro): "Pero yo quería a Le Corbusier tal y como era, y él me trataba con la suficiente



SOLEIL - ESPACE - VERDURE
LE SPORT AU PIED DES MAISONS
ENFANCE ET ADOLESCENCE
LOISIRS
PROTOTYPE DE DÉFENSE AÉRIENNE
VALORISATION DU SOL
DECLENCHEMENT DE L'INITIATIVE PRIVÉE
AMORCE DU RÉAMÉNAGEMENT URBAIN
RACCORDEMENT AU PLAN REGIONAL



puesto que ocupó desde 1945 hasta su retiro en 1965. Antes de su muerte en 1986 publicó sus memorias¹², un libro que, pese a no ser muy explícito en cuestiones tan importantes como las circunstancias del relevo de Guéhenno por él mismo al frente de *Europe* en 1936, constituye una contribución fundamental a la historia de la cultura francesa de las décadas centrales del siglo XX.

La relación de Le Corbusier con Jean Cassou era, como se ha dicho, anterior a la llegada de este último a la dirección de *Europe* (Cassou tuvo, por ejemplo, un papel fundamental en la organización de la exposición de la obra plástica de Le Corbusier en la Kunsthhaus de Zurich en 1937) y siguió siendo muy estrecha en las décadas de los cincuenta y los sesenta, cuando Cassou dirigía el Musée National d'Art Moderne, en el que en 1954, 1959-1960 y 1962 se presentaron exposiciones de la obra plástica de Le Corbusier¹³. Será, pues, Jean Cassou quien, debido a sus relaciones personales con Le Corbusier, conseguirá de éste los dos artículos enviados a *Europe* entre 1937 y 1938 y que aquí se presentan traducidos por primera vez al castellano.

La primera de las dos contribuciones proporcionadas por Le Corbusier a *Europe* apareció en el número 180, de diciembre de 1937. Este número constituía una entrega de carácter colectivo y monográfico que, bajo el título general de "Hommage à Élie Faure", pretendía homenajear a esa gran figura de las letras francesas que acababa de morir el 29 de octubre de 1937. Incluía textos de numerosos personajes de la cultura, en un amplio abanico en el que, al lado de Jean Renoir o José Bergamín, *Europe* podía todavía reunir y aceptar en sus páginas a otros personajes que en breve habrían de situarse al otro lado de la línea divisoria marcada por la guerra y la ocupación, como es el caso, en este número dedicado a Faure, de Henry de Montherlant o del pintor André Derain¹⁴. Había, además, un artículo de Amédée Ozenfant¹⁵, con lo que *Europe* volvió a reunir, una quincena de años después, en las páginas de una misma publicación a los viejos creadores de *L'Esprit Nouveau*¹⁶.

Élie Faure, médico e historiador del arte, era sobrino del gran geógrafo y pensador social Elisée Reclus (un dato de gran importancia en su trayectoria intelectual), con quien compartía la combinación de una curiosidad universal por todas las actividades

4. Manifestación del 14 de abril de 1936. El primero por la izquierda, apenas visible, es Élie Faure y el tercero por la derecha Jean Cassou; en la foto están también André Malraux (segundo a la derecha) y Paul Vaillant-Couturier (en el extremo izquierdo, con la cara girada).

5. Últimas páginas de la *Histoire de l'Art* de Élie Faure, con los hangares de Orly de Freyssinet y el proyecto de *Ciudad contemporánea de tres millones de habitantes* de Le Corbusier.

6. Cubierta del número 185 de *Europe* (mayo de 1938).

7. Contracubierta y cubierta del libro de Le Corbusier, *Des canons? Des munitions? Merci! Des logis... S.v.p.* (1937).

confianza como para venir de vez en cuando a pasar una hora en mi despacho del museo dando rienda suelta a sus resentimientos y sus vituperaciones. Yo le escuchaba con una admiración próxima al éxtasis y me decía a mí mismo: "Tengo en este momento ante mí al representante declarado del espíritu de geometría y del racionalismo francés" (*Une vie pour la liberté*, cit., p. 302). —¹⁴ Derain fue, como es bien sabido, uno de los participantes en el viaje de artistas e intelectuales franceses a Alemania en 1941, organizado por Arno Breker, un viaje que fue ampliamente aireado por la propaganda nazi y que el propio Cassou critica con dureza en sus memorias. —¹⁵ "Élie Faure s'est éteint", pp. 495-502. —¹⁶ Cassou narra también en sus memorias las circunstancias de un encuentro personal entre Le Corbusier y Ozenfant tras años sin verse (*Une vie pour la liberté*, p. 301).

humanas y un alto grado de conciencia social. Ello le llevará a plantear una reflexión sobre la historia del arte en la que, al insistir no sólo sobre los valores estéticos de las obras de arte sino también – y sobre todo– sobre su condición de productos de trabajo humano y expresión de la historia y del estado moral de una sociedad, creará un terreno común desde el que no resultaba difícil el diálogo con Le Corbusier.

La historia del arte de Faure, de hecho, prestaba atención no sólo a las producciones más elevadas de las tres artes “mayores”, sino también al mundo de las artes ornamentales y suntuarias y a objetos que la jerarquizada visión académica tradicional consideraría pertenecientes más al ámbito de la artesanía que al del arte propiamente dicho. Este visión abierta le llevaba, asimismo, a comprender muy bien la trascendencia artística y social del nuevo medio de expresión artística por excelencia del siglo XX: el cine. El cine, muy presente en sus obras de carácter general, fue además objeto de algunos de sus mejores estudios monográficos, tales como *De la cinéplastique* (1922), *Charlot* (1922), *Vocation du cinéma* (1937) y, sobre todo, e importante texto *Introduction à la mystique du cinéma* (1937), que Le Corbusier leyó con mucha atención.

Del mismo modo, para Faure la historia del arte no se centraba ya de modo exclusivo en el Mediterráneo y Europa occidental: su visión histórica estaba impregnada de un universalismo y una atención a las expresiones artísticas y espirituales de todas las culturas (en especial, las orientales, lo que convierte a Faure en partícipe de renovado orientalismo francés del primer tercio del siglo XX). Esta mirada abierta hacia otros pueblos se plasmaría, ya en los años treinta, en obras como *Mon periple*, relato del viaje alrededor del mundo que realizara en 1931, o *D'autres terres en vue*, libros publicados ambos en 1932.

Para Faure, como señala Le Corbusier, el arte no es un mero juego de colores y formas, sino el medio para entender el devenir del hombre, y esta visión de la historia del arte, más ligada, como se ve, a la filosofía de la historia y a la antropología que a planteamientos de carácter esteticista, fue cristalizando, además, en obras como *Formes et forces* (1907), *L'Esprit des formes* (1927, 2 volúmenes), *Les Constructeurs* (1914), *Ombres solides* y, sobre todo, su gran *Histoire de l'art* (que, publicada en cinco volúmenes entre 1909 y 1927, se sigue editando todavía hoy en Francia¹⁷ y ha sido traducida, entre otras lenguas, al español¹⁸).

Fue esta *Histoire de l'art* la que cimentó una relación de aprecio mutuo entre Faure y Le Corbusier, sobre todo desde el momento en que aquél decidió cerrar el último volumen de la obra con unas consideraciones sobre el papel fundamental que, en su opinión había de jugar la arquitectura en el proceso inmediato de construcción de un nuevo mundo acorde a los desarrollos industriales. En el contexto de esta exhortación a la arquitectura, las dos últimas ilustraciones de la *Histoire de l'art* constituían, como bien supo ver Le Corbusier, no tanto el cierre de un recorrido cumplido cuanto el inicio de una nueva época humana y, por ende, de una nueva etapa de la historia del arte. Se trataba de sendas fotografías de los hangares de Orly, de Eugène Freyssinet, y de la planta del proyecto de "Ville contemporaine pour trois millions d'habitants" que Le Corbusier había hecho público en 1922 y que ahora conocía así una nueva difusión entre un gran público no necesariamente especializado en cuestiones de arquitectura y urbanismo.

Para Le Corbusier, Élie Faure representaba, ante todo, la figura de un intelectual "clarividente", cuya mirada crítica le permitía penetrar la mera superficie de las cosas y ser capaz de poder vislumbrar, bajo la espuma de los acontecimientos cotidianos y los hechos superficiales, las verdaderas corrientes de fondo de la historia contemporánea. Le Corbusier se consideraba, en cierto modo, hermanado con Faure en esa singularidad de poder "ver claro" en medio de la maraña de los nuevos fenómenos, algo que les habría permitido a ambos sobre todo el poder considerar el advenimiento del maquinismo y de la era industrial, pese a todos los cambios traumáticos que estaba acarreado, no como una catástrofe de signo negativo sino como la ilusionante apertura de un tiempo nuevo lleno de esperanzas.

Esta comunidad de esfuerzos y de intereses entre Faure y Le Corbusier se encuentra, además, para este último, por encima de la política en su sentido más estricto. Ello resulta especialmente significativo en un momento de tan elevada tensión política como esos años finales de la década de los treinta y en las páginas de un medio cultural que, como *Europe*, llamaba sin cesar en estos momentos al compromiso de los intelectuales contra el fascismo. Es bien conocida –aunque se trata de una cuestión espinosa no siempre estudiada con el necesario rigor– la desconfianza de Le Corbusier hacia la militancia política directa, hacia el compromiso partidista, y su creencia, en cambio, en la capacidad de la arquitectura y del urbanismo para resolver los grandes problemas sociales del mundo contemporáneo, con la sola condición

de contar con la complicidad absoluta de la Autoridad política (sea cual sea ésta). Al describir su relación con Faure, Le Corbusier no elude la cuestión: ante el Muro de los Federados (es decir, el muro del cementerio del Père-Lachaise contra el que fueron fusilados en mayo de 1871 los *communards*, convertido posteriormente en un verdadero *lieu de mémoire* de la izquierda francesa) Faure ha levantado el puño emocionado, pero él, Le Corbusier, no, porque se encuentra inmerso en un camino que absorbe todas sus energías; y, sin embargo, es posible reivindicar un terreno común, el del trabajo intelectual constructivo, positivo, ajeno al puro deleite esteticista y tendente, por el contrario, a producir un verdadero conocimiento del mundo.

La historia del arte de Élie Faure interesa, así, a Le Corbusier porque Faure ha encontrado en el arte el signo de la permanencia, la clave de los ciclos humanos "...y no sólo de las visiones brillantes de los espectáculos cotidianos". Es esta conciencia de los ciclos, de la estrecha relación entre las artes y las fases de la historia humana, lo que convierte a Faure en "profeta" y le lleva a una caracterización de las artes totalmente ajena a la vieja jerarquización académica: la pintura como arte de las sociedades satisfechas e individualistas, la escultura correspondiente a las épocas en pleno trabajo de construcción y la arquitectura como propia de "la hora de la creación de los organismos, de los nacimientos biológicos".

Le Corbusier se hace eco de la idea expuesta en *Ombres solides*, el último libro de Faure, según la cual el estado de las artes en la época contemporánea se podía sintetizar como "Agonía de la pintura, introducción a la mística del cine, nacimiento de la arquitectura". Sobre la importancia del fenómeno del cine, la coincidencia de Le Corbusier es absoluta; de hecho, ya se había ocupado del cine en algún momento anterior¹⁹ y volverá sobre el tema en el segundo de sus artículos para *Europe*. No muestra, en cambio, igual acuerdo sobre que la hora de la pintura haya pasado: "Yo soy pintor y no creo en la agonía de la pintura, sino más bien en su retirada". Para él, se trata más bien de un cambio de su lugar en la sociedad: el lugar de la pintura ya no está en los grandes vestíbulos de los edificios públicos, sino en la intimidad del hogar, ayudando a comprender el nuevo sentido de la vivienda (un tema de relación arte-arquitectura que no cesará de desarrollar en años posteriores en sus múltiples ramificaciones, incluyendo las propuestas de sustitución de la pintura mural por tapices o *muralnomads*). Pero es, sobre todo, la idea del nacimiento de la

—19 Por ejemplo, en el artículo "Esprit de vérité", que fue escrito en abril de 1933 y apareció publicado en *Mouvement*, 1, junio de 1933, pp. 10-13. Vid. A. François, "La cinématographie de l'oeuvre de Le Corbusier", *Cinémathèque*, 9, 1996, pp. 39-58 (que incluye, además, el mencionado texto « Esprit de vérité »). —20

arquitectura la que fundamenta su comunidad de intereses con Faure. Le Corbusier no podía estar más de acuerdo con la idea de éste último de que “ha sonado la hora de la arquitectura”: como afirma el arquitecto, la última página de la *Histoire de l'art* es, en realidad, la página uno del futuro

La segunda y última colaboración de Le Corbusier en *Europe* se registra en el número 185 de la revista, publicado en mayo de 1938. Dicho número fue el primero de los cuatro consecutivos (185 a 188, mayo, junio, julio y agosto de 1938) dedicados al tema genérico de “L'homme, la technique et la nature” y en los que se publicaron un total de treinta artículos que enfocaban la cuestión desde puntos de vista muy diversos. En el número 185, junto al artículo de Le Corbusier aparecía, por ejemplo, un texto de Marc Bloch²⁰, en el que el gran medievalista sostenía, en contra de la opinión mayoritaria que identificaba la cuestión de la técnica con la sociedad contemporánea, que la estrecha relación de interdependencia entre el hombre y la técnica no era una novedad aportada por la revolución industrial sino un problema histórico secular.

Al lado de Le Corbusier se registraba, igualmente, la presencia de su gran amigo Fernand Léger, con un artículo sobre la función del color en el mundo contemporáneo²¹. Además, un texto de Louis Chéronnet²² analizaba la cuestión de la técnica a la luz de la por entonces recentísima Exposición universal de 1937, que, como veremos, había motivado también el escrito de Le Corbusier. Los problemas de la arquitectura tuvieron también un lugar en la siguiente entrega de la revista, en el num. 186, en el que un artículo de Maurice Barret abordaba el problema del equipamiento de las viviendas (instalaciones de agua, gas, calefacción, cocina etc.)²³ exigiendo renunciar a los “viejos hábitos” y reconocer con todas sus consecuencias que este ámbito significaba la entrada de la producción industrial en la organización del hogar y de la vida cotidiana.

El texto de Le Corbusier, respuesta a la petición de colaboración que le dirigió Jean Cassou en una carta fechada el 27 de enero de 1938, no era, en realidad, sino el primer “capítulo” del libro *Des canons, des munitions? Merci. Des logis, s.v.p.*, que, publicado igualmente en 1938, a su vez era también un resumen de las cuestiones de fondo planteadas en torno a la arquitectura y el urbanismo por la Exposición de 1937.

El tema fundamental del artículo es la contraposición entre las épocas caracterizadas por la unidad y las que se ven, en cambio, presas de la barbarie y

²⁰ “Techniques et évolution sociale, réflexions d'un historien”, pp. 23-32. —²¹ “Couleur dans le monde”, pp. 99-113. —²² “Bilan de l'Exposition”, pp. 61-90. —²³ “La technique et l'équipement de l'habitation”, pp. 153-161.

el caos suscitados por la ruptura de esa unidad. La unidad es, para Le Corbusier, el horizonte y objetivo último de todo el trabajo creativo que se desarrolla en un mundo marcado por la división, el dualismo, el conflicto o la tensión entre polos. Es una unidad que debe ser conquistada y continuamente reconstruida, aunque hay épocas felices en las que "florece" de manera especial.

La última época de este "florecimiento" ha sido, para Le Corbusier, la Edad Media. El arquitecto parece recuperar así, cien años después, el hilo de la argumentación de Victor Hugo cuando en *Nôtre-Dame de Paris*, y muy especialmente en los capítulos "Ceci tuera cela" (añadido en la segunda edición de la obra) y "Paris à vol d'oiseau", había caracterizado al París del siglo XV como una ciudad todavía orgánica, dominada por una unidad que a partir del Renacimiento se fragmentaría de manera inevitable haciendo perder a la arquitectura su antigua capacidad de expresar el espíritu global de una época.

Pero esta nostalgia de la "unidad" medieval es vehiculada ahora por el cine. Le Corbusier alude en su texto a la película de Jean Epstein *Les Bâtisseurs*, de 1938, un film de 48 minutos de duración que había sido encargado a Epstein por la Fédération Nationale du Bâtiment, con la declarada finalidad de exaltar, en el clima ideológico del Frente Popular, el papel del pueblo y de los trabajadores en el desarrollo de la historia de la arquitectura, objetivo al que colaboraba también la música de Arthur Honegger y en especial su *Himno al trabajo*. Aunque extrañamente no lo menciona en el artículo de *Europe*, el propio Le Corbusier había contribuido –lo mismo que su antiguo maestro Auguste Perret– a este film con sus reflexiones sobre el estado de la arquitectura y la ciudad contemporáneas. Le Corbusier relata cómo la contemplación de la catedral de Chartres bañada en música religiosa le ha hecho sentir toda la fuerza de la unanimidad medieval y, al mismo tiempo, el contraste de la caída incesante registrada desde ese momento hasta el siglo XIX y marcada por la omnipresencia de las rupturas y la pulverización de esa unidad primigenia.

Sin embargo, el corolario de esta reflexión no puede ser, para Le Corbusier, la mera nostalgia del pasado, sino la búsqueda de una nueva unidad futura. Y es la eclosión de la técnica moderna la que trae consigo las posibilidades para esta nueva unidad, que en gran medida se encuentra ya en marcha en el mundo industrial contemporáneo. Se trata, pues, como acababa de plantear en el artículo sobre Faure, de, con espíritu "clarividente", saber deslindar sus elementos en medio de un tumulto contemporáneo que sólo con gran esfuerzo podemos observar porque carecemos aún del necesario espacio de "retroceso".

Le Corbusier "ve clara" ante todo una cosa: la nueva unidad debe venir de la mano del urbanismo. La sociedad maquinista lleva implícita una reinstauración del principio de la solidaridad, y la cristalización por excelencia de éste es el urbanismo, llamado a poner orden en el mundo. No se trata de "decorar la vida", tal y como se derivaría de ese binomio arte y técnica cuya debilidad, según Le Corbusier, ha quedado patéticamente de manifiesto en la exposición de 1937, sino de invertir el orden de las palabras y comenzar a hablar de técnica y arte: la técnica y la máquina mandan y al arte le corresponde sacar las conclusiones poéticas de ello para una modificación real de la vida, para "hacer la vida" en lugar de "decorarla".

Una mera visita a los lugares donde vive la *foule* es descorazonadora: nos muestra el estercolero en el que se pudren quienes están forjando la "civilización nueva y reluciente de exactitud, puntualidad, equilibrio y rigurosas mecánica y matemáticas". Si el trabajo ha perdido su alegría creadora por culpa de la separación entre mano y cerebro, también el hombre, al cortar sus lazos con la naturaleza, ha perdido algo esencial: la idea de *gîte*, es decir, esa madriguera vital que todas las especies animales poseen menos, justamente, el hombre moderno.

Es en este punto cuando Le Corbusier vuelve a hacer referencia al cine, aunque esta vez para destacar su papel consolador, creador de una falsa felicidad de artificio. Es paradójico que justamente en los Estados Unidos, el país de las ciudades humanas, se haya creado Hollywood para llevar a los corazones afligidos de las masas trabajadoras un "sol artificial". Pero ese sol, espacio y árboles que el cine falsifica constituyen, en realidad, el verdadero objetivo del urbanismo.

El desnivel que existe entre los logros de la técnica y la abundancia económica, por un lado, y la miseria de la vivienda por otro, es tal que basta sólo con tener los ojos abiertos para darse cuenta de ello. Pero estos ojos son también los de la vista aérea, esa visión desde lo alto cuya claridad cognoscitiva exaltará Le Corbusier en muchas ocasiones a lo largo de los años treinta y que había dado lugar sólo tres años antes, en 1935, a la publicación de *Aircraft*: es la fotografía aérea la que "...ha venido a decirnos crudamente dónde estamos", proporcionando un retrato de la realidad que debería estar siempre a la vista de los responsables municipales.

La casa y la calle son, pues, el terreno en el que el urbanismo y la arquitectura tienen la misión de evitar que el haber hecho descender del cielo a los "dioses-máquina" no le haya servido de nada al hombre común. Es necesario utilizar todos los recursos de la tecnología y de la riqueza modernas para devolverle al hombre lo que nunca han dejado de tener la abeja y la hormiga: el *gîte*, la madriguera conveniente

y necesaria para el pleno desarrollo de su actividad cotidiana. Le Corbusier vuelve a mostrar aquí, ocho años después del CIAM de Bruselas, su absoluta convicción de que la técnica moderna pone la solución del problema de la vivienda y de la ciudad al alcance de la mano: y esta solución no es otra que la propuesta de la *Ville radieuse*, la ciudad radiante que producirá la unidad "plena, fuerte y sana" y alejará la barbarie, el caos y el conflicto, vestigios de esa sociedad moribunda. Unas palabras que sonaban a llamado patético en un mundo que, en mayo de 1938, apostaba claramente más por los *canons* y las *munitions* que por los *logis*.

Tras la liberación y el final de la Guerra mundial, la revista *Europe* comenzaba una nueva y brillante etapa. El 26 de diciembre de 1945 Jean Fouquet, secretario de redacción, anunciaba a Le Corbusier, en nombre de Jean Cassou, la reaparición de la publicación y le solicitaba nuevas contribuciones que, finalmente, ya nunca se producirían.

Juan Calatrava, jcalatra@ugr.es (Granada, 1957), es catedrático de Historia de la Arquitectura en la ETS de Arquitectura de la Universidad de Granada, de la que es Director desde 2004. Dirige el Grupo de Investigación "Arquitectura y Cultura Contemporánea". Ha sido profesor invitado en diversas Escuelas de Arquitectura y centros de investigación de Francia, Italia y Canadá. Actualmente sus investigaciones se centran en las relaciones de la arquitectura con las artes plásticas y la literatura en los siglos XIX y XX. Ha sido comisario de las exposiciones "Le Corbusier y la síntesis de las artes: el Poema del Ángulo Recto" (2006; presentación en Buenos Aires en 2009) y "Le Corbusier. Museo y colección Heidi Weber" (2007).

ÉLIE FAURE

Le Corbusier, "Élie Faure".
Europe n. 180, diciembre de 1937,
 pp. 503-511.

Gracias a un corazón inmensamente abierto a todas las cosas, Élie Faure había llegado a asumir un papel de clarividente.

En este momento de revulsión total, en el que los hombres han plantado en el Olimpo de los dioses a ese Vulcano intempestivo que es la máquina: brillante, geométrica, matemática, cósmica, administradora de las potencias naturales captadas -un dios nuevo, desencadenado, de una actividad diabólica mal contenida aún en el puño de los hombres vencedores-, la catástrofe era inevitable. Los destinos cambiaban, el horizonte se cubría de tempestades mientras que en la otra orilla se alza la aurora. Prodigioso tumulto. ¡Hay que oírlo! Cambio total del punto de vista. ¡No hay que cerrar los ojos, crispados sobre el recuerdo de las imágenes! La tierra cambiaba: un glaciar se había fundido (las resistencias de la materia sólida y fluida); un torrente bajaba atropelladamente, chocando contra orillas izquierdas y derechas, erosionando, deshaciendo, rompiendo todas las cosas que desde largo tiempo permanecían en un estado inmóvil. Al llegar al llano, se extendió, lo cubrió todo, ocultando para siempre un espectáculo milenario. En el seno del estrépito general, podían oírse voces que describían la catástrofe, que predecían las rutas que seguiría. Los ojos no veían, los oídos no oían. Cada cual permanecía con las manos crispadas sobre sus posesiones de felicidad y disfrute. Esta conquista súbita de las fuerzas de la naturaleza domesticadas eliminaba ritos milenarios. En medio de una conmoción tal es fácil perder la cabeza. Esta noche de catástrofe dura desde hace cien años humanos. El desarraigo, el pánico, están en el alma de todos; ya hoy, y mañana, escenas de naufragios con cuchilladas, estrangulamientos, dentelladas: los individuos, los partidos, las naciones, amotinados... En estos cien años, nos había ocurrido como al obrero que trabaja con el martillo pilón o con el torno: sus oídos se han acostumbrado al vértigo del ruido e, insensible a la envergadura de los acontecimientos, canturrea al oír del martillo pilón: "En mi barca a la orilla del agua...".

Así ha transcurrido el siglo.

Algunos han sabido, sin embargo, que todo esto no tenía razón de ser más que en función del corazón de los hombres. Que es ahí donde está la medida de los acontecimientos y que esa cosa tan simple, tan pequeña y tan sublime es el instrumento mismo, la medida de las medidas a tomar.

Élie Faure, con su corazón lleno de misericordia, de pasión, de fé, de voluntad, encontró en los objetos artísticos el signo de lo permanente. Tenía en su mano el

instrumento de medida. Apreciaba sin poner en juego el interés vil del egoísmo, y veía claro. Medía en las manifestaciones de las artes los peldaños de la nueva ascensión. De amante de la belleza llegó a ser historiador. Clasificando arquitectura, escultura y pintura en casos ligados a ciclos diversos de la emoción humana, profetizó.

Así, en 1922, a la hora de concluir su historia del Arte, que había convertido en crisol de metales incandescentes y puros, volvió la espalda al pasado e hizo imprimir la imagen de una "Ciudad contemporánea de tres millones de habitantes". Por "contemporánea" había que entender aquello que el día de hoy puede concebir y realizar para su libre expansión (cuando todo está en pleno hundimiento). En lugar de cerrar su gran libro de los forjadores de tradiciones (los pintores y los escultores), abría el tomo abocado a lo desconocido, al mañana, y ofrecía su página uno.

Es de ese tiempo del que data nuestra gran amistad: mi admiración respetuosa y una simpatía instintiva, el convencimiento de que, empleando instrumentos diferentes, trabajábamos en la misma obra; por su parte, su confianza.

No hemos necesitado vernos con frecuencia. Estábamos de acuerdo.

Con él, el debate sobre el arte adquiría una significación diferente a la de la crítica convencional. En su espíritu y en su sensibilidad se movía, en remolinos profundos, el arte de todos los tiempos y de todos los lugares. Tensión violenta aquí, pérdida de voltaje allá, sueño o muerte en otras partes. Superando siempre las asperezas de la contingencia, el hombre era, para él, la cuestión misma, el hombre de aquí abajo, el verdadero, con su binomio indisoluble de desfallecimientos y esperanzas. El arte no era ya un mero juego de colores y de formas. Tras las realidades plásticas inmovilizadas a lo largo de una generación fluía la historia -sus hechos anunciadores y sus destinos irremisibles.

Élie Faure tenía la noción de los ciclos y no solamente de las visiones brillantes de los espectáculos cotidianos. Llegaba el momento. 1900 apagado en un recuerdo rosa. La guerra terminada. Una muy gran aventura, hasta entonces más o menos incomprendible para nuestros entendimientos, se acercaba a su madurez e insuflaba a los acontecimientos, uno tras otro, en formidable sinfonía, un nuevo aliento. Había comprendido, había optado. Yo le he visto con el puño alzado y la faz crispada por la emoción ante el Muro de los Federados. Yo no he levantado el puño, pero también estaba ante el muro porque el camino de mis investigaciones es largo y minucioso entre las técnicas revolucionarias y su razón de servir. Ocupado en una arquitectura nueva que pueda responder a una conciencia recientemente eclosionada, ocupado en un urbanismo que pueda, en una dualidad viva y apasionada, exaltar lo individual

y suscitar las potencias colectivas, no he acabado mi carrera, estoy en el laboratorio, con las manos ocupadas y el espíritu apegado a objetos numerosos y exigentes. Sin embargo, inconscientemente, se toman opciones; la sociedad lentamente se clasifica: los que miran, conservan y retienen; los que van adelante y creen en la posibilidad (pese a todo y pese a todos) de gestos generosos.

La decisión de Élie Faure es importante: médico (de verdad), conoce la amplitud de las miserias humanas; su conocimiento del arte le permite discernir las lejanías del camino. Firmemente (históricamente) dispone los ciclos: la pintura marca a las sociedades satisfechas, degustadoras, gozadoras, donde el individuo juega su partida totalmente para él mismo, para su goce, su gusto, su satisfacción. La escultura pertenece a las épocas en construcción, a las civilizaciones en pleno trabajo; la escultura es multiforme, tiene mil caras y todas ellas deben ofrecer la imagen del equilibrio y del éxito. La arquitectura corresponde a la hora de la creación de los organismos, a la hora de los nacimientos biológicos. Retomemos en el sentido de la marcha estas tres etapas: la arquitectura, eminentemente colectiva y sin poder existir si no es con el desarrollo simultáneo del urbanismo. La escultura, en el tiempo de las puestas a punto; la pintura, en la hora del reposo.

Así, con melancolía, después de haber seguido con ternura la floración brillante de la pintura hasta nuestros días, llegaba el momento de pasar la página y afirmar: "Ahora da comienzo otra cosa, una civilización nueva; la hora de la arquitectura ha sonado, la arquitectura tiene la palabra". El año pasado, en una conferencia pronunciada ante los jóvenes de la Maison de la Culture, Faure citaba mi definición: "La arquitectura es construir refugios", y con ello liberaba de un solo golpe a nuestro futuro inmediato del fárrago de las academias: de todos esos adornos, esos ornamentos, esos drapeados arrojados sobre la piedra de los palacios: liberaba a nuestros espíritus de esa obsesión por el fasto, tan inoportuno hoy. Nos situaba con ello al pie del muro: emprender la gran y solemne tarea del equipamiento de la civilización maquinista y, para los hombres, construir casas. Su afirmación arrojaba una dura luz sobre la crisis de la pintura. Los hechos eran conformes al diagnóstico. Estos hechos han tenido lugar entre 1920 y 1930: la corriente se ha invertido. En una apoteosis deslumbrante, la pintura ha reído en plena gloria. Después, ha venido la gran quiebra; tempestad sobre el mundo. Y la tierra hoy, unánimemente, trata de construir un nuevo albergue para su conciencia nueva de las solidaridades y de los derechos individuales.

Un día Faure me dijo: "Ya no hay metas para la pintura, ya no hay razones para pintar; ¡nadie tiene necesidad de pintura!". ¡Y lo decía, él, que tan apasionadamente

la amaba! Lo decía a propósito de su libro reciente: Ombres solides. Siempre se ocupaba del destino de las cosas. Amante de la pintura, pensaba que ésta estaba hecha para ser amada, que, en consecuencia, la pintura necesita de un público y que, habiendo apartado de ella hoy el público su corazón, no había ya razón alguna para pintar. Yo no era de esa opinión y, zanjando la cuestión mediante una afirmación bien asentada en el fondo de mi instinto de creación, le respondía: "La pintura está hecha para el pintor. El pintor debe pintar, porque no puede hacer otra cosa, puesto que es un destino fatal. Pinta, satisfecho, angustiado. El cuadro es. Se acabó. No hay ninguna relación impuesta entre este hecho imperativo y la aventura que puede correr el cuadro, es decir, que un día –alguna vez- el cuadro encuentre algún alma hermana cortada por el mismo patrón que la del propio pintor –un receptor sintonizado en las mismas longitudes de onda". Añado a esta certeza una seria estimación de las potencias creadoras expandidas por el universo en todas las cosas: la fuerza creadora es la palanca misma del mundo, explosión perpetua que proyecta la vida hacia delante en el tiempo. No hay más objetivo que el de perpetuarse. Este siglo de venalidad ha querido que todo sea vendible y vendido, pagado. Incluso el pensamiento, incluso la meditación, incluso el secreto del alma. Y que todo tenga un valor mercantil, que todo sirva, en la acepción más baja del término: el consumo del vientre (o la calderilla). Mientras, una visión más sabia de las cosas conduce al descubrimiento del milagro de la felicidad precisamente en la facultad creadora, que es un don, un desgarramiento, una cosa que cae por sí misma, como cae la semilla. Una vez caída la semilla, el ciclo se ha cumplido. Comienza otra aventura, una nueva y diferente aventura, desgajada de la precedente. Así, cada hombre puede pulir su obra para sí mismo y no para gustar a otros. No se trata de egoísmo, no se trata de modestia, y no se trata, en cualquier caso, de la pretensión mesiánica de ser portador de la salvación del alma, de ser de algún modo divino. Una noción singularmente habitual en la corporación de los artistas, que ha hecho de ella una aristocracia y que tan bien ha logrado apartarla de la vida: una secta de privilegiados desdichados. Mientras que, a su lado, los hombres hacen bien (o deberían hacerlo si tuvieran el sentido de la verdadera satisfacción interior), los hombres hacen bien su trabajo: el tendero vende productos sanos, el mecánico está imbuido del sentido de su responsabilidad en la oscura modestia de su tarea, en la que sus dedos ingeniosos ensamblan las piezas con exactitud hasta la perfección límite.

La perfección límite, y por tanto ilimitada, y por tanto la riqueza abundante en el fondo del corazón de cada uno; en el fondo del corazón de cada uno, la posibilidad

de crear por sí mismo su felicidad.

Los próximos e innumerables "pintores domingueros" de los ocios inminentes nos demostrarán que el acto de pintar es un acto de amor, en el debate íntimo de la conciencia individual, y que, felizmente, no hay necesidad de salones, ni de marchantes, ni de admiradores, ni de críticos de arte para pintar apasionadamente, puesto que, cuando se está predestinado, uno no puede sustraerse a su propia ley.

La tercera y última parte de *Ombres solides* presenta en el sumario:

"Agonía de la pintura";

"Introducción a la mística del cine";

"Nacimiento de la arquitectura".

Se puede ver la línea de pensamiento de Élie Faure. No está sentado del lado de los creadores (fuerzas invisibles, espontáneas, fatales -productores de semillas). Es jardinero -jardinero de almas. Piensa siempre en los demás; trata de discernir la continuidad, el mañana; desde la cima del mástil, busca la Tierra prometida. Es ahí donde hay que reconocer su tarea.

Aquí aparece su clarividencia y su lealtad: él, que sabe lo que es la pintura, no quiere ser engañado, dejarse "meter en una caja" por las patrañas de la actualidad. Siente que la pintura está en un templo interior y que es preciso haber entrado en el templo. No cree en ese acceso súbito y espontáneo de la multitud, de la "masa", al secreto de las artes. A cada uno su lugar y su tarea. Ante el Muro de los Federados, se da cuenta de que la savia está en la masa. Fraternalmente, la conduce al cine, al cine que es la forma en la que nuestra civilización ha podido precipitar la vida y mostrarla deslumbrante, patética, dramática o exquisita y poner sus tesoros al alcance de todos.

He ahí al clarividente, expulsa lo equívoco, abre la verdadera esclusa.

"Agonía de la pintura";

"Mística del cine".

Y he aquí, ahora, el "Nacimiento de la arquitectura", cuando una conciencia nueva se desarrolle lo suficiente como para que los hombres construyan sus nuevos refugios, los alojamientos de sus familias y los alojamientos de sus ideas.

Yo mismo soy pintor y no creo en la agonía de la pintura, sino en su retirada. Una alta pintura es el fruto magnífico de estas últimas décadas. Es tan "alta" que tiene pocos autores. Creo que su lugar (yo soy arquitecto y urbanista) no debe estar en los vestíbulos de los grandes edificios, sino que será más bien doméstica, estará en el seno del hogar, cuando, después de haber sido descubierta, haya sido introducida

en el hogar y amada cada día –por alguien. Me doy cuenta de que esta opinión es herética. Hay que saber abstraerse de las formas actuales de la vida doméstica y presentir la nueva actitud de la vivienda y la nueva ocupación de las horas del día.

Permítaseme expresar aquí hasta qué punto estoy de acuerdo con Élie Faure en cuanto a lo que parece que debe ocurrir: desde hace quince años acumulo documentos en un cajón etiquetado como “Nacimiento de la arquitectura”. Los acontecimientos son mucho más activos de lo que nosotros percibimos, más contemporáneos. Una vez más, dado que estamos dentro, carecemos del instrumento de medida – el retroceso- para poder apreciar. La gran mutación se lleva a cabo bajo nuestros pasos; el suelo se mueve. No nos damos cuenta de lo que significa el nacimiento de una arquitectura, el nacimiento de la arquitectura, el nacimiento que nos interesa, el de este instante preciso de hoy. Es de nuestro equilibrio mismo de lo que se trata. Lástima que haya siempre que esperar a la conclusión del acontecimiento para que adquiramos la certeza del mismo.

Se lapida a los profetas. Élie Faure me decía, sorprendido: “*Ombres solides* ha caído en un silencio de hielo”. Él, médico, amante de la carne ardiente de las artes, historiador, hermano de la gran masa honesta de los hombres, en los que no cesa de pensar, ha discernido las vías. El amor que sentía por los hombres, el esfuerzo en el que participó por arrancarles de su dolor y su postración, lo llevaron a fijar el orden de los ciclos nuevos. Ha sido preciso que muera para que este trabajo se haya revelado a muchos y para que sus opiniones se difundieran. Ahora se mira dentro de su obra; mañana se comprenderá que fue un clarividente.

LE CORBUSIER

ESPERANZA DE LA CIVILIZACIÓN MAQUINISTA. LA VIVIENDA

Le Corbusier, "Espoir de la civilisation machiniste. Le logis", *Europe* n. 185, mayo de 1938, pp. 91-98.

¡La unidad! La barbarie, el caos, los conflictos están más acá o más allá de la unidad. Llega un día en que la unidad florece, se expande por todo. Todo es armonía, sonrisa y serenidad. Hoy estamos comprometidos, hasta el colmo de nuestro esfuerzo, en la conquista de la unidad.

Así, en el film de Epstein recientemente presentado en la sala Pleyel por la *Fédération du Bâtiment*, aparecieron, en una majestad emocionante, imágenes de la catedral de Chartres –exterior e interior– bañadas en música de ábside. Se daba, en esa hora intensa de la Edad Media, la más bella marea de fuerzas amigas y unánimes. Después, los episodios se sucedieron en decepcionante descenso hasta la caída en ese agujero de brutalidad e inconsciencia: siglos XIX y XX. Seiscientos años de deslizamiento hacia abajo, de ruptura cada vez más acentuada entre causas y efectos. La unidad perdió sus razones primeras, la unidad pulverizada al final del camino... Y sin embargo, cien años después, el ciclo de los grandes descubrimientos estaba abierto: causas lentas, profundas, invencibles, efectos por llegar. De modo que ahora existe, bajo la forma de una prolongada espera, una realidad oculta bajo el estrépito de las tempestades: una marcha unánime hacia una nueva unidad. La llegada inminente de una era de civilización en la unidad. La unidad que, en medio del tumulto inmenso, nos basta con coger hoy a manos llenas. Y hacerla evidente; hacer de ella la razón de nuestras vidas.

La causa: técnica y maquinismo. El efecto: el arte. Técnica y arte, más que arte y técnica. Porque arte y técnica sólo parece afirmar una intención frágil: introducir las técnicas en el arte moderno. Ya se ha visto en la Expo del 37. Fue un juego pueril: romperse las meninges para hacer aparecer, bajo cualquier pretexto, objetos técnicos o alusiones técnicas en señuelos destinados a hacernos creer que la vida es bella. Una vida de superfluidad, una vida complementaria, añadida a la real, a la cruel. Atractivos para carteras repletas y *snoobs*. Tentativa de fuera adentro y no de dentro afuera. Tentativa ilusoria, porque el dentro está ocupado, lleno y duro. Es la vida misma, y lo que aquí se proponía no era más que adorno. Una vez más, mascarada de la decoración, pálido reflejo de una "Exposición de artes decorativas de 1925" que se creía ya pasada. Arte y técnica, diversión de decoradores. ¡Decorar la vida! ¡Qué tontería! ¡Hacer bella la vida, sí! Se trataba de reconocer un fenómeno sano y natural en otro sentido: dadas las técnicas, su floración es el arte. El arte: "aplicación de los conocimientos a la realización de una concepción" (diccionario). El arte no es una especialidad corporativa; el arte es la manera de bien hacer en todas las acciones y

producto de una sociedad. Y qué conmovedora se vuelve esta afirmación si se decide admitir que la sociedad presente (la maquinista) está en plena elaboración de una civilización. Entonces todo irradia y todo puede comprenderse y explicarse.

Si el móvil que desencadena nuestros actos es la técnica maquinista, la dirección de la marcha viene dada por una aspiración, una esperanza: la conciencia está en juego, opera y, leyendo en el acontecimiento, discierne y elige, decide y fija la utilidad. La utilidad es aportar felicidad como recompensa del esfuerzo. La felicidad es un sentimiento nacido de la certeza de que el esfuerzo realizado por cada uno (participación) se añade al esfuerzo de otros y, produciendo el equilibrio, alejando las miserias desesperantes, elevando el nivel de todos, fijando la solidaridad de todas las cosas, coordinando en una ética unánime los actos emprendidos, se manifiesta en una estética radiante de unidad. Es una tendencia. La conciencia de la sociedad maquinista se ha despertado; afirma la solidaridad.

Tanto la cosa como la palabra, que son la manifestación de la solidaridad, surgen, en el mundo entero, en la encrucijada de todos los análisis, en el cruce de todos los programas, en la trayectoria de todas las técnicas: es el urbanismo. La urbanización es la misión misma de una sociedad. En la hora presente, cuando ningún urbanismo lleva a cabo la puesta en orden del mundo, el urbanismo, con todo, está por todas partes en pie, en potencia en las cosas mismas. Ha llegado la hora de saberlo, de reconocerlo y de imponer su advenimiento.

El acontecimiento es inmenso. ¿Para qué sirven, en nuestras amargas jornadas de hoy día, tantas gesticulaciones, retrocesos, odios, esfuerzos enfrentados y que se anulan entre sí? Para desesperar a las personas honestas, que son legión. ¡Política, esterilidad de la política!

La política es la ejecución del plan. ¿Dónde está el plan —el plan real y humano, el de las alegrías de nuestros corazones y nuestros espíritus, el de esa sana vida en la que están ya presentes los elementos que suscitan la alegría?

Si tomáramos de la mano a las multitudes para ver cómo están hechas, de cuerpo y de espíritu, iríamos a sus viviendas a ver dónde y cómo yacen. Dónde y cómo duermen, comen, forman una familia y la educan, dónde, cómo y de qué hablan, de qué están hechas sus ocupaciones y sus preocupaciones y cuál es ese rincón de cielo azul que abre en su alma lastimada y marchita una puerta de esperanza.

Habéis entrado en su vivienda. Habéis recorrido la calle, el barrio, la ciudad. Habéis sufrido el infinito desencanto de estas cosas tan mal llevadas. Estáis estupefactos, entristecidos, indignados. Decís: "¿Cómo esta civilización nueva y reluciente de

exactitud, de puntualidad, de equilibrio, de rigurosa mecánica y matemáticas, se pudre en medio de la basura?”. Recordad el zorro en el bosque, el pájaro en los árboles, el pez en el agua. Ellos tienen que luchar a cada minuto por subsistir, alimentarse, defenderse. Ciertamente, pero al menos el zorro tiene el bosque, el pájaro las hojas y el pez su arroyo, su río o su océano. Mientras que el hombre ha perdido el sol, el cielo y los árboles –las causas mismas de su biología. Y vegeta en condiciones contra natura.

Me basta con este primer veredicto para plantear el problema total del urbanismo, esto es, el del cobijo. El cobijo de cada uno, entero, completo, necesario y suficiente, biológico –el cobijo del animal-hombre. Ese cobijo aglomerado en la ciudad y lugar de las acciones regulares y cotidianas de la hormiga-hombre o de la abeja-hombre. La hormiga o la abeja tienen el cobijo que corresponde a su actividad cotidiana. ¡Nosotros, no!

“La calle sin salida”, “La calle sin nombre”, “La calle sin alegría”. El cine apenas se atreve, de cuando en cuando, a echar una mirada sobre la gran desgracia de nuestro tiempo. Por el contrario, en el país de las ciudades inhumanas, en USA, ha montado Hollywood, con sus dioses y sus diosas, para traer un sol artificial a los corazones afligidos. Nadie quiere pagar cien sous o diez francos por hundirse en las ciénagas de la miseria humana. La Costa Azul o la costa de California son el vino caliente con especias que se sirve a los corazones helados. Sol, espacio, árboles.

Sol, espacio, árboles: ley del urbanismo.

Desde la posguerra, este hábitat de luz, espacio, verdor, ha nacido, ha conquistado el mundo. Por todas partes eclosiona. Pero eclosiona esporádicamente, excepcionalmente, raramente, por falta de urbanismo.

Porque el urbanismo sirve para algo. No para lanzar un trazo salvaje que será una calle de las de siempre, uno de cuyos lados, por ejemplo, jamás recibirá la alegría del sol y millares de familias hundidas en condiciones biológicas contrarias perecerán lentamente de tisis. Un trazo salvaje que hará que las casas se alcen frente por frente, a 9 metros una de otra, o a 11, 15 ó 25 metros: la muralla de enfrente, el dique, el ahogo. Un trazo salvaje que será lecho de los vehículos: el trastorno de la jornada tranquila, el estrépito infernal ante las ventanas, el torrente de los automóviles, el peligro de los automóviles en este reguero, viejo o de hoy: la calle sin alegría, la calle sin salida, la calle sin nombre.

El trabajo de la máquina (la fábrica, la manufactura, la oficina, la administración) no es ya lo que hasta ahora ha sido: una materia moldeada por las manos bajo la vigilancia y las órdenes de un espíritu alerta. El trabajo moderno es en gran parte un servicio de criado, de pie, delante o en torno a la máquina. Se ha llevado a cabo la ruptura entre las manos y la cabeza. El crear es ya algo reservado a unos pocos. Y la jornada se ha

convertido en jornada sin alegría, encuadrada entre dos marchas deprimentes: la ida al trabajo y la vuelta del trabajo. Y después, ¿qué? ¿La calle? La calle, a veces alegre, en ciertos lugares favorecidos en los que se despliega el producto lujoso e ingenioso de las invenciones modernas. En otras partes, en casi todas, la calle triste.

Al pie de la calle, la puerta, el patio, la escalera, la puerta de la vivienda y la habitación. La habitación en la que se está sólo o la habitación en la que se está amontonado. El atardecer ha llegado pronto. No hablo de lo que va servirse en la mesa, ya sea copioso, frugal o miserable. Hablo de este hombre o de esta mujer solo o sola, en su habitación o en medio de su familia, en los rincones sombríos de la vivienda, en esa lepra moral de la vivienda. Bajo la ventana, la calle. ¡Dios mío, qué triste! ¿Eso es todo? Sí. Tal es el fruto de nuestro trabajo: nuestra vivienda, nuestra calle, nuestra ciudad. ¿Valía la pena hacer descender de su Olimpo a los dioses-máquinas para vivir así, como animales enjaulados? Sentados en la silla, se charla, se lee el periódico, se conecta la radio. Después de cenar, se irá al cine. Y el domingo se cogerá un tren para ir más allá de los suburbios.

Nuestra vivienda: la familia se debate en ella. Ese niño que va a nacer -fruto maravilloso de la naturaleza (naturaleza: sol, espacio, árboles)- es un mueble más en medio de la estrechez del lugar. Un mueble frágil, amenazado por los imponderables. ¡Pobre chiquillo! Otros chiquillos, dos, tres, seis, en la vivienda. Los viejos se acurrucan como pueden en alguna parte. ¡Oh, salvajes épocas pasadas en las que las condiciones eran naturales!

En esta era de abundancia -hoy- así es como viven los hombres, los amos de la máquina: por la noche, por la mañana, a mediodía, al atardecer. Cada día, todo el año, toda la vida.

La fotografía aérea ha venido a decirnos crudamente dónde estamos. Hoy cada ciudad posee su faz exacta vista desde arriba. El ojo del espíritu viendo clara, exacta, totalmente. Los ediles tienen estas fotos en sus carpetas. ¡Deberían tenerlas, ampliadas, formando grandes tapices en los muros de sus despachos! Y escribirían entonces lo siguiente: "El municipio, aterrado a la vista de estos documentos espantosos, ha decidido no tolerar más...". Y en las oficinas del Plan de la Ciudad se trabajaría encarnizadamente por la transformación.

He situado frente a frente las dos cosas: la civilización maquinista brillante, todopoderosa; la vivienda de los hombres. El problema está planteado y he aquí la tarea: dar a la civilización moderna la vivienda que merece.

Arte y Técnica: ¡No! Técnicas y Arte. Todas las técnicas están ahí, a nuestro alcance.

Día tras día, la ciudad, la ciudad nueva, va a poder **alzarse** sobre la ciudad antigua. La revolución arquitectónica llevada a cabo por las **técnicas modernas** aporta la solución a la **urbanización** de las ciudades contemporáneas.

¿Las técnicas modernas? Son nuevas y prodigiosas: el acero, el cemento, el vidrio, el aire acondicionado, la insonorización, la organización de los **servicios comunes** domésticos, la separación del peatón y el automóvil.

Sol, espacio, árboles. En cada vivienda, el sol en pleno muro de vidrio. Delante de la vivienda, espacios inmensos; cielo. Al pie de la vivienda, árboles, césped, paseos, oquedales, juegos. Y el suelo de la ciudad, el suelo entero de una "ciudad verde", pertenece en adelante a los peatones.

La infancia en la ciudad verde, la infancia y la familia. El cuerpo en la "ciudad verde": el pulmón, el paso, el corazón en la ciudad verde: sol, verdor, espacio.

Qué de buena gana aportará entonces, alegremente, cada uno su cuota de trabajo a la fábrica, a la manufactura, a la oficina. Imaginad a las multitudes volviendo a pie a la ciudad verde, a las viviendas de la "Ciudad Radiante".

Porque la ciudad puede ser así denominada: la "Ciudad Radiante".

Todas las técnicas están presentes. Los inventores trabajarán por la felicidad real. La sociedad sentirá una justa **relación de causa-efecto** entre su trabajo y su recompensa: las viviendas radiantes.

Reunid a las multitudes o tomad a las personas una a una. Explicadles que el hombre, gracias a su genio creador, ha puesto en el mundo las máquinas para producir una masa fabulosa de objetos y de mercancías. Que este acontecimiento ha sucedido -1938. Y preguntadles: "¿Qué habéis recibido como vuestra parte?". "Nada", responderán. Y vosotros, que habéis adquirido los medios de reflexionar, discutir, imaginar y concluir, podréis responder: "Amigo, amigos, la sociedad maquinista pronto os dará viviendas radiantes".

Pienso que entre el trabajo aportado y el resultado producido no existe otro móvil que el de equipar a una sociedad en **necesidades fundamentales**: alimentarse, vestirse, alojarse, recrearse.

Satisfechas estas funciones, la civilización maquinista alcanzará su **unidad**, plena, fuerte y sana. La barbarie, el caos y el conflicto cesarán, quedarán relegados al otro lado de nuestra sociedad equilibrada, entre los vestigios de esa sociedad precedente que muere hoy.

Imágenes del encuentro de Granada.
Fotografías de Juan Carlos Aguilera



ISBN 84-87478-71-9



9 788487 478710



Universidad de Granada