



EL ESPACIO COMO EXTENSION

REFLEXIONES EN TORNO AL TERCER *RAPPEL*

82

¹. *Si ces volumes sont formels et non dégradés par des altérations intempêtes, si l'ordonnance qui les groupe exprime un rythme clair, et non une agglomération incohérente, si les rapports des volumes et de l'espace son faits de proportions justes, l'œil transmet au cerveau des sensations coordonnées et l'esprit en dégage des satisfactions d'un ordre élevé: c'est l'architecture.* Le Corbusier, **Vers une Architecture**, Les Éditions G. Crès et Cie., Paris, 3^{ème} édition, 1928, p. 35. Las traducciones pertenecen en Le Corbusier, **Hacia una arquitectura**, ed. Poseidón, España, 1964.

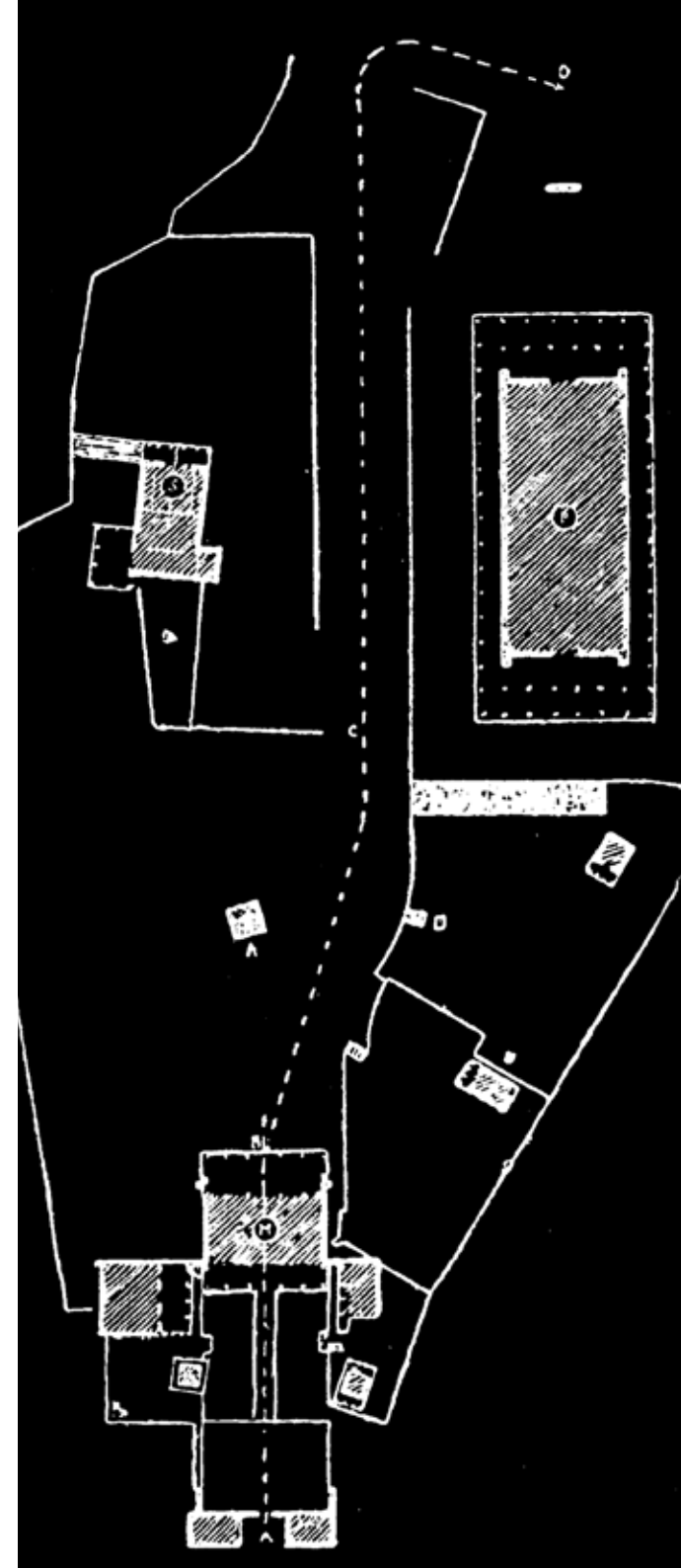
CONICET · UNR CONICET · UNR
Daniela Cattaneo · Jimena Cutruneo

Si los volúmenes son formales y no degradados por alteraciones intempestivas, si la ordenance que los agrupa expresa un ritmo claro, y no una aglomeración incoherente, si las relaciones de los volúmenes y el espacio tienen proporciones justas, el ojo transmite al cerebro sensaciones coordinadas y el espíritu obtiene de ellas satisfacciones de un orden elevado: esto es arquitectura.¹

Cuando Le Corbusier en **Hacia una arquitectura** plantea sus *trois rappels à messieurs les architectes* -el volumen, la superficie y el plan (en su sentido amplio)- esboza las claves de su idea de espacio arquitectónico.

En sus breves menciones del término no lo utiliza para conceptualizar el tema; antes bien, lo problematiza en la complejidad que le otorga a *le plan*. De este modo omite el nutrido debate entorno a la noción de espacio que, desde mediados del siglo XIX, se daba en sede alemana, para volver al siglo XVIII y anclarse en la tradición arquitectónica francesa. Este salto hacia atrás le posibilita proponer lo que entendemos como libertad espacial horizontal.

Las plantas que propone en el capítulo correspondiente al tercer *rappel* exceden la proyección horizontal para disparar su idea de espacio. Los dibujos -tomados de Choisy- son secciones axonométricas donde *la planta* se transforma en la huella del espacio. Posibilitado por la polisemia del



- ◀ Croquis de Hagia Sofia de A. Choisy
Reproducido en *Vers une architecture*
- ▶ Croquis de la Acrópolis de Atenas de A. Choisy
Reproducido en *Vers une architecture*

2. Los términos en bastardilla responden a las distintas posibles traducciones del francés de la palabra **plan** que creemos en este caso deben considerarse explicativas de la idea de planta.

3. Con relación a la materia, Descartes establece que todo cuerpo ocupa un lugar dinámico en el espacio, de tal manera que sus movimientos no implican vacío alguno. Así pues, el universo está siempre lleno y ocupado y, por consiguiente, el átomo no existe. Lo que existe son pequeñas partes de extensión y dimensiones desiguales. Entre estas partes, y en ellas mismas, hay una materia muy sutil y fluida que se extiende sin interrupciones por todo el universo, llenándolo. Dios le da el movimiento y ese movimiento de la materia sutil es circular y en forma de torbellino. El mundo funcionaría, así, como una máquina y los cuerpos de los hombres y de los animales serían, por tanto, máquinas. En el caso de la máquina humana, su funcionamiento es independiente de la intervención del alma, que no es necesaria para el movimiento. En el alma, que actúa unida al cuerpo y ocupa espacialmente el cerebro, no existen más que nuestros pensamientos.

término en francés, para él *le plan* es más que un *plano*: es el rastro de un *plan* espacial, es la *planta*.²

De modo similar, en el caso de *rappel* resulta indispensable explicitar el término original ya que el juego de sentidos que conlleva su uso trasciende cualquier traducción. El espacio se definiría así en un *rappel* (llamamiento) a los arquitectos, pero también en un *rappel* (recuerdo, evocación) a múltiples teorizaciones e ideas que surcaron la arquitectura y el pensamiento (Descartes, Choisy, Perrault, entre otros).

En la idea de espacio son fundamentales la dirección, el ancho y el alto, en sintonía con los tres principios de configuración de las formas artísticas de Semper asociados con las tres direcciones del espacio: simetría (ancho), proporción (alto) y dirección (profundidad). Pero el distanciamiento respecto a las teorizaciones alemanas –Semper, quizás Schmarsow- radica en que éstas entienden al espacio como recinto. El planteo de Le Corbusier, en cambio, concuerda con el entender las direcciones del espacio como *extensión*, evidenciando su filiación a una tradición de pensamiento que adscribe desde Viollet-le-Duc al método cartesiano. En esta tradición, la espacialidad es entendida tanto exterior como interiormente.

4. Esta idea se distancia del planteo de Riegl quien sostiene que la dimensión de profundidad sólo se convierte en un factor significante para la arquitectura con la aparición de la espacialidad interior, ya que anteriormente la misma existía solo como 'negación de la materia', como vacío. Ver August Schmarsow, **The essence of architectural creation**. 1893.

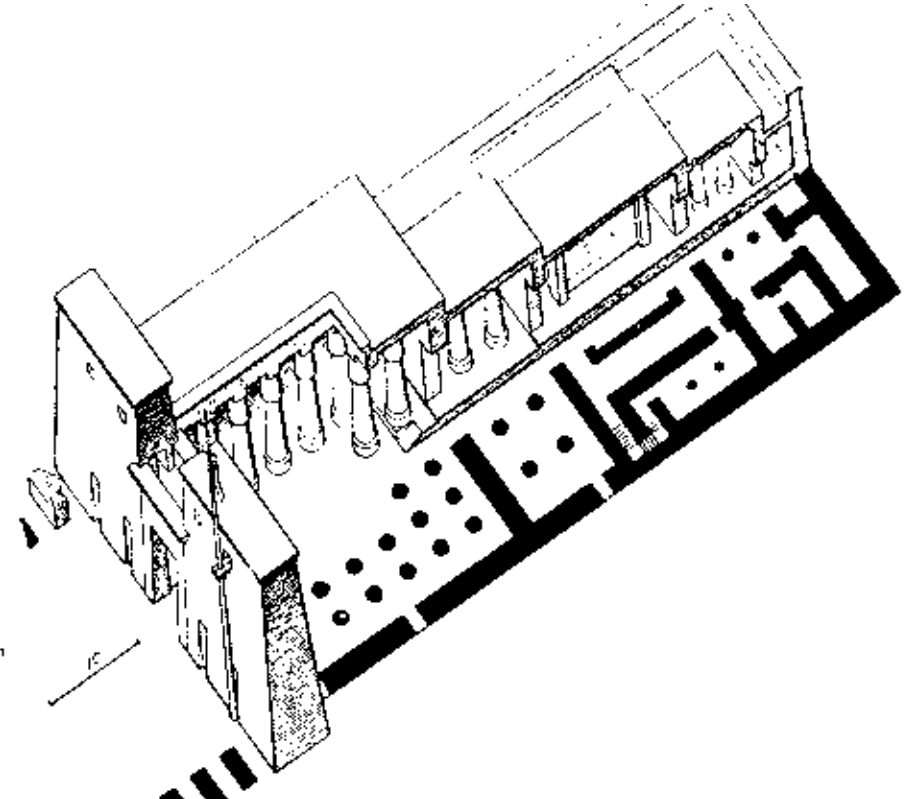
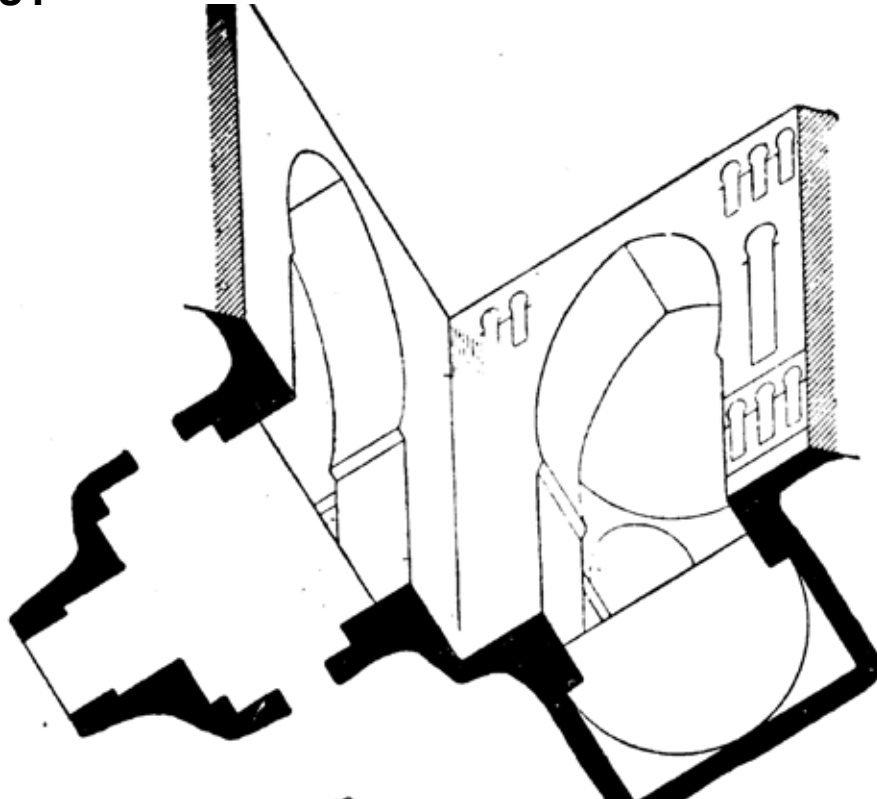
Podría pensarse que la operación de Le Corbusier consiste en rearmar el espacio en base a la tradición francesa (ámbito donde se dispone a anclar su carrera como arquitecto) conjugando la importancia adjudicada a la planta en la tradición Beaux Arts con los principios cartesianos y produciendo así un desvío de consecuencias originales.

El cubo visual: la puesta en relación con los objetos materiales

A diferencia de lo que supone el espacio para otras teorizaciones, la idea cartesiana del espacio como *extensión* está vinculada con los objetos materiales: no hay espacio sin objetos y, por consiguiente, no existe el espacio vacío por sí mismo.³ Desde este punto de vista el concepto de *extensión* debe su origen a nuestra experiencia con los objetos materiales.⁴

La *cosa extensa* para Descartes constituye la esencia de los cuerpos: todo lo que es corporal es extenso, con longitud, anchura y profundidad, y divisible al infinito. Y una vez que se los despoja de todas las propiedades sensibles (siempre cambiantes) queda de ellos la *extensión*; sólo por medio de ésta la sustancia corporal puede conocerse claramente. Descartes habla de un espacio conocido

▼ Croquis de A. Choisy
Reproducido en *Vers une architecture*



⁵. *Le dehors est toujours un dedans*. Le Corbusier. op. cit., p. 154.

⁶. Auguste Choisy, **Historia de la Arquitectura**, Lerú, Buenos Aires, 1963 (4ª edición), p. 708.

⁷. Auguste Choisy, op. cit., p. 709.

a priori con perfecta claridad y distinción; aunque la extensión en sí es perfectamente transparente. Como esta extensión entonces no es *sensible*, se trata -como señala agudamente Malebranche- de una *extensión inteligible* que sólo puede reconocerse con certeza en todas sus dimensiones mediante los cuerpos que la delimitan. Es aquí que encontramos la filiación con aquellas direcciones del espacio que enuncia Le Corbusier.

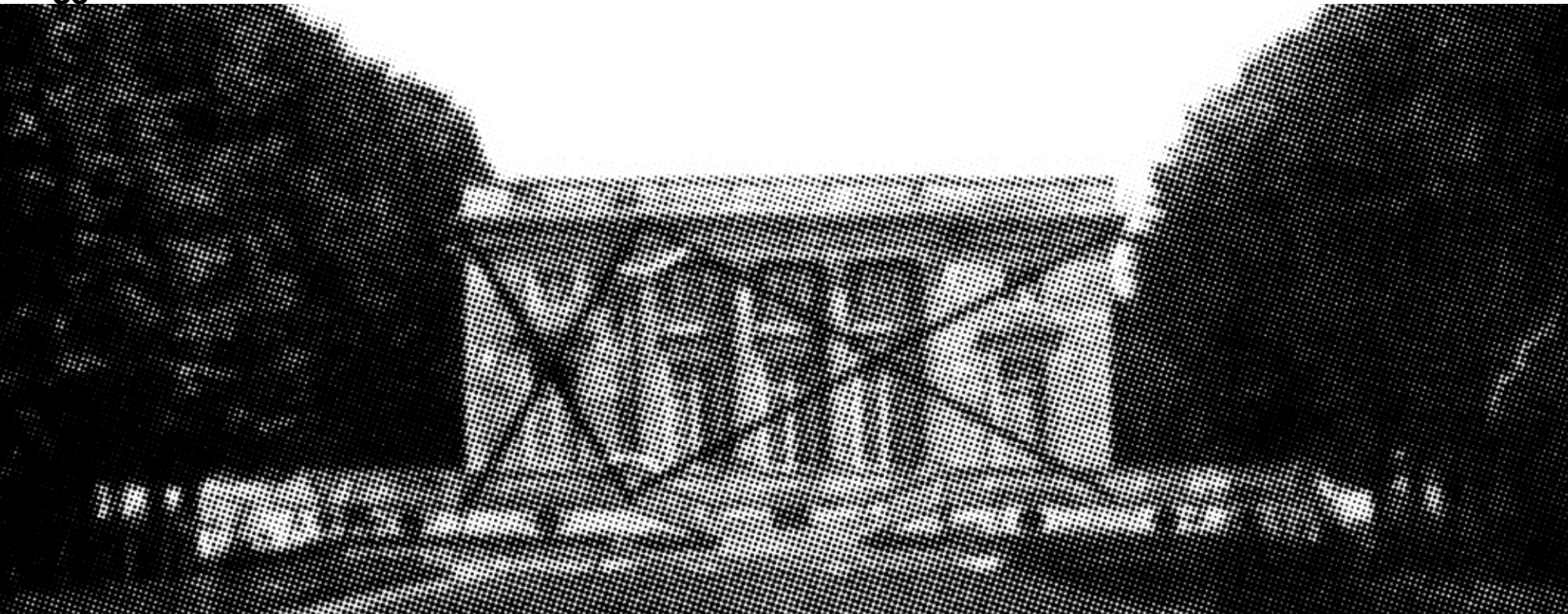
En este espacio corbusierano definido por la disposición de volúmenes, “el afuera es siempre un adentro”, (p. 154)⁵ idea que retoma de Choisy quien, cuando refiere al “marco de los jardines”, afirma que “uno de los meritos del siglo XVII –francés- es el de haber asociado el efecto de los jardines al de las habitaciones”.⁶ Con esta afirmación vemos que se trata al espacio independientemente de su condición exterior o interior, prevaleciendo la disposición de elementos.

Para Choisy, “todo se subordina a la arquitectura en los jardines del siglo XVII: los árboles regularmente recortados en formas geométricas, los mismos canteros tienen aspecto de paños ornamentales”.⁷ Esta misma idea vuelve a Le Corbusier, trabajando las composiciones a escala urbana del mismo modo que los interiores de una vivienda mínima. Siempre se trata de la disposición de volúmenes

⁸. Germán Hidalgo. “Los ecos de la planta. Organización lógica de las sensaciones espaciales”, en **ARQ, N° 58 En Planta / Plan view**. Santiago de Chile, diciembre, 2004, p. 68.

en un espacio cúbico -sea interior o exterior- siguiendo una secuencia que resulte armónica. Esto explica por qué cuando Le Corbusier habla de espacio exterior también menciona los límites materiales y los marcos. Incluso el “espacio natural” es aprehensible por su marco de lagos, montañas, árboles, etc. La idea es la misma y los recursos arquitectónicos (sean naturales o creados por el hombre) se trabajan de igual modo. En esta dirección reflexiona también Hidalgo cuando plantea que Le Corbusier entiende “la planta (*le plan*) como la gran instancia que permite la organización de la forma arquitectónica y urbana”.⁸

La extensión funciona entonces como ángulo visual; este ángulo visual es para Le Corbusier un *cubo visual*, aludiendo nuevamente a la idea cartesiana del cubo en cuanto a dimensiones reconocibles, medibles, hechas sensibles mediante la materia. Al respecto afirma: “El ojo humano, en sus indagaciones, gira siempre, y el hombre también gira siempre a izquierda y derecha, hace piruetas. Se aferra a todo y se siente atraído por el centro de gravedad del sitio entero. De repente el problema se extiende en torno a él. Las casas vecinas, la montaña lejana o próxima, el horizonte bajo o alto, son masas formidables que actúan con la potencia de su cubo. El cubo de aspecto y el cubo real son inmediatamente medidos, presentidos por la inteligencia. La sensación cubo es inmediata, primordial;



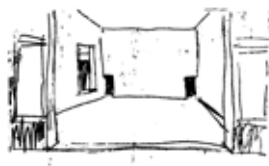
9. *L'œil humain, dans ses investigations, tourne toujours et l'homme tourne toujours aussi à gauche, à droite, pirouette. Il s'attache à tout et est attiré par le centre de gravité du site entier. D'un coup le problème s'étend à l'entour. Les maisons voisines, la montagne lointaine ou proche, l'horizon basse ou haut, sont des masses formidables qui agissent avec la puissance de leur cube. Le cube d'aspect et le cube réel son instantanément jugés, pressentis par l'intelligence. La sensation cube est immédiate, primordiale; votre édifice cube, 100.000 mètres cubes, ce qui compte. Puis vient la sensation de densité: une pierre, un arbre, une colline sont moins forts, de densité plus faible qu'un agencement géométrique des formes. Le marbre est plus dense à l'œil et à l'esprit que du bois et ainsi de suite. Hiérarchie toujours. En résumé, dans les spectacles architecturaux, les éléments du site interviennent en vertu de leur cube, de leur densité, de la qualité de leur matière, porteurs de sensations bien définies et bien différentes (...). Les éléments du site se dressent comme des murs affublés en puissance de leur coefficient "cube", stratification, matière, etc., comme*

88

les murs d'une salle. Le Corbusier, op. cit., p. 154.

10. Pierre Francastel, **Sociología del arte**, Ed. Alianza- Emecé. Buenos Aires 1972, p. 155-156.

11. L. B. Alberti, **De Pictura** edición crítica de L. Mallé, Florencia, 1950. Escrito en 1436, presenta por primera vez las normas sobre la manera de representar el cuadro mediante la nueva perspectiva "al que considero una ventana abierta por donde yo miro lo que aquí será pintado" (p.70). Entendida como operación óptica, se definía a través de superficies y una serie de rayos que, pasando por sus contornos, convergían en el ojo conformando una pirámide visual: "Sepan que con sus líneas circunscriben la superficie y cuando llenan de colores los lugares delimitados, ninguna otra cosa se pretende que



vuestro edificio cubo 100.000 metros cúbicos, es lo que cuenta. Luego viene la sensación de densidad: un árbol, una colina, son menos fuertes que la disposición geométrica de formas. El mármol es más denso a la vista y al espíritu que la madera, y así sucesivamente. Siempre jerárquicas. En resumen, en los espectáculos arquitectónicos, los elementos del sitio intervienen en virtud de su volumen cúbico, de su densidad, de la calidad de su materia, portadores de sensaciones bien definidas y bien diferentes (...). Los elementos del sitio se elevan como muros ataviados en la potencia de su coeficiente 'cúbico', estratificación, materia, etc., como los muros de una sala, etc. Muros y luz, sombra y luz, triste, alegre, sereno, etc. Es preciso componer con estos elementos".⁹

Como plantea Francastel, desde el Renacimiento el espacio plástico se limitaba estrictamente a un *espacio cúbico*: "el nuevo espacio geométrico tiene la figura de un cubo (...) un 'teatro del mundo' que tendrá proporciones cúbicas y planos fijos en un número limitado".¹⁰ Esta espacialidad que tuviera inicio con el tratado de la pintura de Alberti donde la descripción de la trama perspéctica se definía en una *pirámide visual*,¹¹ comenzará a ser cuestionada a fines del siglo XIX por la Escuela de París y se pondrá definitivamente en crisis con el cubismo de Léger y Picasso después de 1920. En ese momento, que Francastel define como quiebre respecto al cubo visual propio de la espacialidad de primer clasicismo, Le Corbusier sigue utilizándolo.

La incorporación del movimiento que propone circundando los límites del espacio es aún asimilada por el cubo. Sin embargo, por ser el movimiento continuo y lateral, incorpora puntos de vista en escorzo y resigna la exclusiva centralidad de la espacialidad tradicional, retomando aquellos recorridos que Choisy había reconocido en la Acrópolis.

Interesa vincular esta preocupación por la relación cubo-movimiento que Le Corbusier asimila del entorno francés, con el ensayo **Das Problem der Form in der Bildenden Kunst** de Adolf Hildebrand (1893) donde se entiende la relación espacial entre el observador y el objeto como experiencia artística en sí misma. Hildebrand comienza su ensayo poniendo la idea de espacio junto a la idea de forma. Habla de dos maneras de percepción que tienen que ver con dos posibilidades de formación de la imagen. La primera es la visión pura, propia de la contemplación artística, cuando el ojo y el cuerpo están quietos; se trata de la imagen distante, plana y bidimensional. La segunda es la imagen recibida a través de la visión cinética con el cuerpo en movimiento; es aquí que se recibe la idea plástica o la impresión de tridimensionalidad. Para Hildebrand, estas

11. (continuación)

no sea presentar en la superficie la forma de las cosas vistas, como si esta fuera de vidrio translúcido, como si la pirámide visual todo lo traspasase..." (p.65).

12. René Descartes, **Discurso del método**. (1637 1ª ed.) Ed. Alhambra, Madrid, 1987, p. 18.

13. Ernest Cassirer, **El problema del conocimiento**. Fondo de Cultura Económica, México, 1965. Pág. 476.

dos visiones son necesarias para lograr el objetivo de todo artista: "la presentación de una idea de espacio global". Mediante este concepto de visión en movimiento, introduce el elemento tiempo en la formación de una percepción total de la imagen. Paralelamente remarca que tenemos que tomar la naturaleza como un *espacio total*, que identifica con las tres extensiones dimensionales de Descartes y cuya esencia es la continuidad.

Extensión, orden y movimiento: la precisión matemática

Respecto de estas similitudes con el pensamiento cartesiano debemos agregar que si para Descartes los cuerpos existen en cuanto extensos, esta idea clara de la *extensión* es concebida en nuestro entendimiento con la misma certeza que en las matemáticas –"Encontraba placer sobre todo con las matemáticas, a causa de la certeza y evidencia de sus razones; pero yo no notaba aún su verdadero uso y me extrañaba que, siendo sus cimientos tan firmes y tan sólidos, no se hubiera construido sobre ellos nada más elevado".¹² La relación de Le Corbusier con las matemáticas, vía el cartesianismo, nos permite otra posible interpretación del valor que adjudica a éstas en relación a la arquitectura.

La extensión es para Descartes un elemento constitutivo de la esencia de la matemática universal, pero también lo es el *orden*, y, con relación al espacio, la *dimensión*. La matemática universal de Descartes toma como punto de partida las ideas *claras y distintas* de extensión y orden. Tanto para él como para Le Corbusier, la abstracción matemática es la que asegura dicha claridad y distinción. Como plantea Cassirer, para Descartes: "Lo mismo que todos los números brotan de una operación exactamente determinada, que es la numeración, todos los conocimientos especiales se obtienen y sólo pueden obtenerse por medio del 'método'; y así como aquí el camino conduce a lo limitado, aunque la dirección del progreso aparece trazada de antemano de un modo preciso e inequívoco, así también, sin cerrarnos a la plenitud infinita de la experiencia, debemos aspirar a dominarla por medio de un plan y un bosquejo, fijo y predeterminado, del pensamiento".¹³

Otra idea de Descartes, asociada a la noción de extensión, ayuda a comprender la espacialidad que Le Corbusier plantea. Refiere a que la realidad verdadera consiste en dos ideas mensurables, y por consiguiente matematizables, la extensión y el movimiento. Es en relación al movimiento que, para Descartes, no es preciso adjudicar carácter real a algo que, como el espacio, no es posible "experimentar en forma directa". Al pensar el espacio en cuanto a las cualidades materiales que lo conforman y alejarse de la idea

◀ El "cubo visual" en un esquicio de Pompeya
Vers une architecture

▼ El "cubo visual" en el esquicio para una tapa tentativa de Hacia una arquitectura, cuando la publicación iba a ser llamada Arquitectura o revolución
Archivo Fundación Le Corbusier



14. *Faire un plan, c'est préciser, fixer des idées. C'est avoir eu des idées. C'est ordonner ces idées pour qu'elles deviennent intelligibles, exécutoires et transmissibles. Il faut donc manifester d'une intention précise, avoir eu des idées pour avoir pu se donner une intention. Un plan est en quelque sorte un concentré comme une table analytique des matières. Sous une forme si concentrée qu'il apparaît comme un cristal, comme un épure de géométrie, il contient une énorme quantité d'idées et une intention motrice.* Le Corbusier, op. cit., p. 145.

de *vacío* entendido como *nada*, se le otorga a esa distancia entre objetos la capacidad de transmitir sensaciones: la *extensión* es la manera de hacer sensible; la *extensión* se puede medir; el vacío no. Esta noción no es introducida en la arquitectura por Le Corbusier, sino que llega a él a través del barroco francés: esa es la lección de Versalles. En sus jardines, la *extensión* se percibe por los marcos naturales donde “el afuera es siempre un adentro”.

En esta acepción de *extensión* se evidencia que el componente de movimiento que plantea Descartes -y retoma Hildebrand- también es indispensable en el espacio de Le Corbusier donde -siguiendo a Bötticher- la arquitectura es volumen y surge de su disposición en el espacio. Así, el caminar y el ritmo se convierten en conceptos fundamentales. Organizar y ritmar este movimiento será el cometido de la planta.

El tercer *rappel*

*Hacer una planta es precisar, fijar ideas. Es haber tenido ideas. Es ordenar esas ideas para que se vuelvan inteligibles, ejecutables y transmisibles. Hay pues que manifestar una intención precisa, haber tenido ideas, para haber podido darse una intención. Una planta es, de alguna manera, un concentrado, como una tabla analítica de materias. Bajo una forma tan concentrada que aparece como un cristal, como un dibujo de geometría, contiene una enorme cantidad de ideas y una intención motriz.*¹⁴

15. *Le plan est le générateur. Sans plan, il y a désordre, arbitraire. Le plan porte en lui l'essence de la sensation. Les grands problèmes de demain, dictés par des nécessités collectives, posent à Nouveau la question du plan. La vie moderne demande, attend un plan Nouveau pour la maison et pour la ville.* Le. Le Corbusier, op. cit., p. 33.

16. Auguste Choisy, op. cit., p. 707.

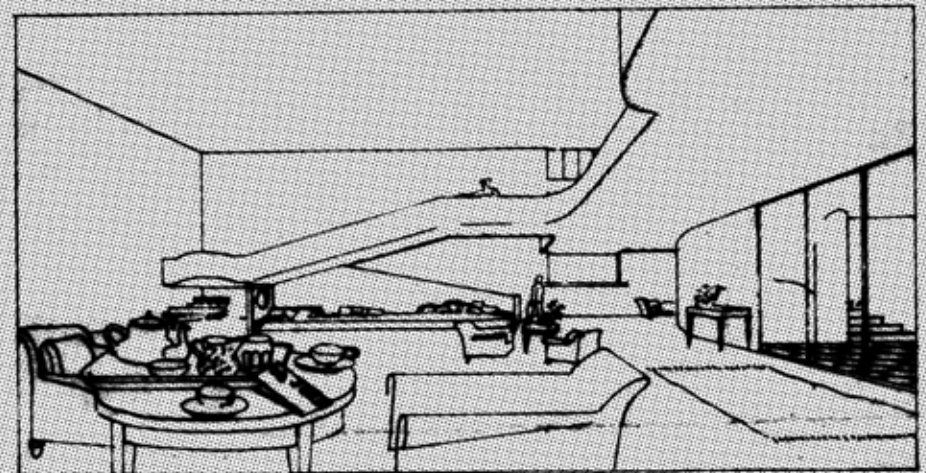
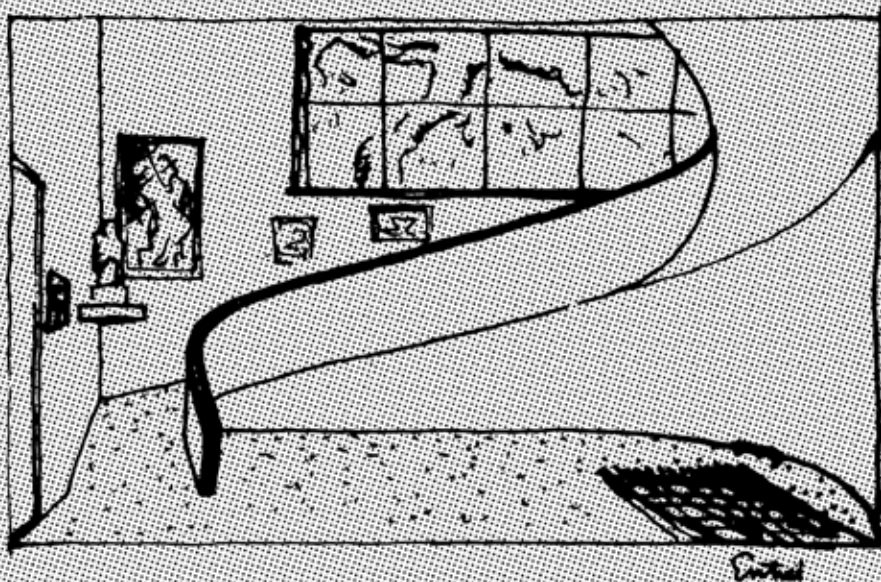
Para Le Corbusier, la disposición y alternancia de volúmenes y espacios determina la arquitectura. Siguiendo la teoría cartesiana, Le Corbusier entiende el espacio como la “sustancia transparente” que permite ver a los sólidos orquestados en una secuencia. El elemento que establecer las relaciones entre sólidos y vacíos es la planta: “La planta es la generadora. Sin planta sólo hay desorden y arbitrariedad. La planta lleva en sí la esencia de la sensación. Los grandes problemas del futuro, dictados por las necesidades colectivas, presentan de nuevo la cuestión de la planta. La vida moderna exige, espera, una nueva planta para la casa y para la ciudad”.¹⁵

Si la disposición de los volúmenes en el espacio se determina por la planta, el espacio puede entenderse en relación a la dirección del caminante. La *promenade* corbusierana es una revisión de la *marche*, propia del arte de la distribución francesa.

Así se refuerza la permanente referencia corbusierana a Choisy, quien encuentra en el Renacimiento francés -de la mano de Blondel- el comienzo de esta nueva manera de distribuir los locales, donde la numeración de las habitaciones en el plano “indica los rodeos calculados y los ambientes intermedios que se deben flanquear...”¹⁶

▼ **Villa La Roche – Jeanneret. Una de las dos variantes para una Gran Casa**
Tim Benton, Les villas de Le Corbusier

90



17. Auguste Choisy, op. cit., p. 675.

18. Germán Hidalgo, op. cit., p. 70.

19. Quetglas señala que Le Corbusier ya había usado una rampa en sus proyectos de 1917 para el Matadero Frigorífico en Challunry. Ver: Josep Quetglas, "Promenade architecturale". En <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/5/homeless/05s.html>

Se reivindica aquí la rotación de ejes como propia del arte de la distribución francesa, que hizo de la *marche* la clave de la ruptura con la tradición italiana, ya que "en lo que concierne al plano, nada recuerda esas enfiladas italianas (...) En Francia, se observan servicios netamente distintos, cada uno de ellos agrupado en un cuerpo de edificio aparte, con salidas excusadas, y escaleras dispuestas sin la menor preocupación por la simetría o la alineación, sin obedecer a otra regla que las exigencias a satisfacer, lo cual supone un desorden razonado".¹⁷

La cita anterior revela que para Choisy la planta es el elemento ordenador de la secuencia. Y es en este sentido que nos distanciamos de aquellos autores para quienes la referencia de Le Corbusier a Choisy se explica en la búsqueda de un eje como "aquello que considera lo *pittoresque* de la Acrópolis, es decir, una suerte de 'desorden' propio del paisaje natural que en la Acrópolis queda evidenciado, precisamente, en la libertad con que los volúmenes principales de la meseta se disponen con respecto a él".¹⁸ La idea de "desorden" resulta inaplicable si nos remitimos a la precisión matemática arriba explicitada, del mismo modo que el empleo de ejes de Choisy tiene otras intenciones.

Interesa hacer una diferenciación entre *marche* y *promenade architecturale*. La primera se entiende como la sucesión no alineada de ejes de recorrido, una secuencia de miradas estáticas donde cada espacio que se va sucediendo (autónomo de los demás) con un foco centrado y simétrico, al dominar la visión frontal. La *promenade*, en cambio, instala la libertad espacial regida por la visión en movimiento y lateral; denota una continuidad que permite aprehender un mismo espacio desde distintos ángulos. El objeto de la arquitectura pasa de la permanencia al recorrido cuando ese eje -la *marche*- se convierte en elemento arquitectónico autónomo: la rampa.

Estas ideas en torno a la *promenade* como "paseo arquitectónico" aparecen en la obra de Le Corbusier con la Villa La Roche cuyos primeros esquicios datan de 1923; dos años después de la primer publicación en, **L'Esprit Nouveau**, del artículo *Trois Rappels à messieurs les architectes*. *Le plan* (Nº 4, enero de 1921) y el mismo año de la primer edición de **Vers une Architecture**. Podemos datar allí la primera ocasión donde aparece una rampa en sus proyectos.¹⁹

Otro *rappel* a las teorías arquitectónicas francesas aparece con la palabra *ordonnance*. Le Corbusier dirá al respecto que "la *ordonnance* es la jerarquía de los ejes y, por lo tanto, la jerarquía de los fines, la clasificación de las intenciones. El arquitecto asigna fines a sus ejes. Esos fines son el muro (el plano, sensación sensorial) o la luz,

20. *L'ordonnance est la hiérarchie des axes, donc la hiérarchie des buts, la classification des intentions. Donc l'architecte assigne des buts à ses axes. Ces buts, c'est le mur (le plein, sensation sensorielle) ou la lumière, l'espace (sensation sensorielle)*. Le Corbusier, op. cit., p. 151.

21. *L'axe est une ligne de conduite vers un but*. Le Corbusier, op. cit., p. 151.

22. *L'œil du spectateur se meut dans un site fait de rues et de maisons. Il reçoit le choc des volumes qui se dressent à l'entour. Si ces volumes sont formels et non dégradés par des altérations intempestives, si l'ordonnance qui les groupe exprime un rythme clair, et non pas une agglomération incohérente, si les rapports des volumes et de l'espace sont faits des proportions justes. L'œil transmet au cerveau des sensations coordonnées et l'esprit en dégage des satisfactions d'un ordre élevé*. Le Corbusier, op. cit., p. 35.

23. *L'ordonnance, c'est un rythme saisissable qui réagit sur tout être humain, de même manière, le plan porte en lui-même un rythme primaire déterminé*. Le Corbusier, op. cit., p. 37.

24. Esta disputa se inscribe en la *Querelle des anciens et des modernes* donde Perrault identifica dos tipos de belleza: la arbitraria y la positiva que adjudica a ciertos criterios objetivos como la riqueza de los materiales, la precisión de la ejecución y la simetría; sin olvidarse de la "magnificencia del edificio". En su tratado sobre los órdenes **-Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens** (1683)- propone un conjunto de sencillos valores modulares en números enteros como el fin de establecer una regla práctica para los profesionales del momento.

25. Josep Quetglas, "Sobre la planta: retícula, formato, trazados". En: **ARQ, Nº 58 En Planta / Plan view**, Santiago de Chile, diciembre, 2004, p. 13-18.

el espacio (sensación sensorial)".²⁰ En este sentido la sucesión compleja de ejes quebrados, más que como una línea de recorrido abstracta, se explica por la sucesión de sensaciones: "el eje es una línea de conducta hacia un objetivo".²¹ Además, el término *ordonnance* se utiliza en función del movimiento que suponen para la mirada del caminante, así: "...el ojo del observador se mueve por un lugar compuesto por calles y casas. Recibe el impacto de los volúmenes que se mueven en torno a él. Si estos volúmenes son formales, y no degradados por alteraciones intempestivas; si la *ordonnance* que los agrupa expresa un ritmo claro y no una aglomeración incoherente, si las relaciones de los volúmenes, y el espacio tienen proporciones justas, el ojo transmite al cerebro sensaciones coordinadas y el espíritu obtiene de ellas satisfacciones de un orden elevado".²²

Lo que organiza la planta, entonces, es la secuencia espacial: el ritmo definido por la *ordonnance* y no por el trazado regulador. No casualmente el capítulo respectivo queda apartado de las tres advertencias respecto al volumen, la superficie y la planta. Mientras el trazado regulador ordena la superficie, la *ordonnance* organiza la planta mediante la secuencia espacial derivada de la reinterpretación de la *marche* y de acuerdo a un ritmo: "La *ordonnance* es un ritmo perceptible que actúa sobre todos los seres humanos de la misma manera. La planta lleva en sí un ritmo primario determinado".²³

Si Perrault cuestionaba el postulado según el cual la belleza de un edificio resultaba de la exactitud de sus proporciones (según él, no existían reglas absolutas en la materia y la definición de lo *bello* procedía de un consenso general),²⁴ la concepción corbusierana de la *ordonnance* se aleja de esta idea de consenso para redefinirla en un sentido más literal –ordenación, disposición, orden, mandamiento, prescripción. Sigue así a Choisy en esta voluntad de asimilar la planta a una partitura a través de la cual se organiza la secuencia cinética de percepción de los volúmenes.

Un tercer tópico –no ya un *rappel*- que nos interesa abordar es el de los trazados reguladores. Si bien coincidimos con las interpretaciones de Le Corbusier que entienden la planta es índice de lo arquitectónico, siendo lo arquitectónico lo que surge cuando el espectador se enfrenta a hechos plásticos sabiamente dispuestos,²⁵ no entendemos los trazados reguladores como elementos que dan precisión a la planta. Producto, quizás, del forzamiento de las relaciones entre el espacio bidimensional de la pintura purista y el carácter compositivo de la planta, estas interpretaciones historiográficas relegan la importancia de la *marche* y la *ordonnance* –que derivarán en la *promenade*- subordinando el movimiento a estas regulaciones estáticas que harían

26. *Le plan...C'est un plan de bataille... La bataille est faite de choc des volumes dans l'espace et le moral de la troupe, c'est le faisceau d'idées préexistantes et l'intention motrice.* Le Corbusier, op. cit., p. 145.

27. *L'architecture est chose de plastique. La plastique, c'est ce qu'on voit et ce qu'on mesure par les yeux.* Le Corbusier, op. cit., p. 175

28. *Dans la réalité, les axes ne se perçoivent pas à vol d'oiseau comme le montre le plan sur la planche à dessin, mais sur le sol, l'homme étant debout et regardant devant lui.* Le Corbusier, op. cit., p. 151. "

29. Reyner Banham. **Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina.** Nueva Visión, Buenos Aires, 1971 (1960), p. 223-224.

imperceptible la *extensión*. Pensemos en este sentido la siguiente cita de **Hacia una arquitectura**: "la planta es un plano de batalla. La batalla se compone del choque de los volúmenes en el espacio y de la moral de la tropa, es el haz de ideas preexistentes y la intención motriz".²⁶

Le Corbusier enuncia: "La arquitectura es cosa plástica. La plástica es aquello que se ve y se mide con los ojos".²⁷ No casualmente la única planta que incorpora a su tercer *rappel* es aquella de la Acrópolis retomada de Choisy donde, sugestivamente, la particularidad del dibujo radica en la línea de trazo que marca la secuencia del caminante.

En las interpretaciones antes enunciadas el hombre mira "desde afuera"; por el contrario Le Corbusier afirma que "En la realidad, los ejes no se perciben a vuelo de pájaro como los muestra el plano sobre la mesa de dibujo, sino sobre el suelo, cuando el hombre está de pie y mira al frente".²⁸ Es que la *marche* y la *ordonnance* se imponen por sobre los ejes de simetría u otros trazados reguladores que pudieran existir. Lejos de extender a la planta este tipo de orden estético, Le Corbusier le atribuye un código distinto: la define por la circulación componiendo una extensión donde los ejes de recorrido y de marcha definen y dominan los posibles ejes de composición.

*Le Corbusier parece tener presente también la idea de la planta como una suerte de Secret Professionnel, pues esta idea aparece –bajo su influencia– en los escritos de Pierre Urbain, quien afirma que el público lego se haya raras veces en posición de comprender la influencia que ejercen sus propias necesidades sobre la arquitectura de su tiempo, pues ellas influyen fundamentalmente sobre la planta de los edificios y sólo una educación profesional de nivel avanzado nos permite juzgar, o incluso leer, su disposición. De todos modos, después de poner de manifiesto la influencia decisiva de la planta, Le Corbusier la disminuye presentando, en el capítulo siguiente, un orden estético casi independiente para las elevaciones, Les Tracés Régulateurs. Tan intenso es su sentir al respecto, que no sólo reconoce su bondad y necesidad; también recurre a la historia.*²⁹

De esta cita de Banham interesan dos ideas. Por un lado, la de entender los trazados reguladores como un orden estético independiente aplicable a las elevaciones y no a la planta; esto refuerza nuestras hipótesis alejándonos de las afirmaciones de Quetglas al respecto. Por el otro, nos conecta con la educación profesional avanzada de Le Corbusier y su empleo de múltiples referencias del pasado. En esta línea podemos observar que una de sus estrategias es la de aplicar un conjunto de criterios compositivos complejos en un volumen simple. Así recurre a la sabiduría del arte de la distribución francesa cuyos recursos básicos

30. *Le plan est le générateur. Le plan porte en lui l'essence de la sensation.* Le Corbusier, op. cit., p. 33.

son: la diferenciación de locales en formas y alturas, la tensión entre corredor y habitación, el *poché* y la distinción entre el eje procesional y el eje compositivo de las fachadas organizada desde una perspectiva frontal. Todos avances respecto a la arquitectura renacentista italiana en la que el eje de simetría que organizaba los elementos en fachada, se trasladaba al interior operando como eje organizativo de los espacios y de su apreciación en movimiento. Hemos visto cómo el tema del espacio en Le Corbusier –que encuentra lugar en su tercer *rappel*– reconoce numerosas filiaciones a la vez que distancias, respecto a otras teorizaciones, y que ha sido objeto de numerosas interpretaciones historiográficas. Hipótesis, como las de Banham, superan la idea de un espacio corbusierano pensado en términos bidimensionales; otras insinúan la idea de llenos y vacíos mediante la filiación gráfica con Choisy pero sin establecer vínculos con la teoría cartesiana. Es en el cruce de estas perspectivas que podemos acercarnos a una espacialidad aprehendida en toda su riqueza, cuyas lógicas están lejos de reducirse a la comprensión de un recinto.

La operación original de Le Corbusier en **Hacia una arquitectura** radica en entender *le plan* como la huella del espacio en planta. De este modo trasciende la idea de ordenación de la planta en cuanto esquema bidimensional, incorporando en ella la visión en movimiento, buscando orden en el desorden de la *marche* mediante la comprensión del espacio como extensión. Este "salto" es verificable si comparamos los esquemas de Choisy, con los proyectos donde estas intuiciones comienzan a ser exploradas a través de la *promenade*.

Retomamos así la idea del comienzo: los proyectos corbusieranos –tanto arquitectónicos como urbanísticos– son guiados por la distribución de volúmenes en esa materia sutil que se extiende por todo el universo, llenándolo –*extensión*– de acuerdo a las necesidades del programa y siempre partiendo de la planta. La planta es la generadora, la planta lleva en sí la esencia de la sensación.³⁰

◀ Croquis para casa de fin de semana

▼ Perspectiva interior de la casa La Roche
Archivo Fundación Le Corbusier

