

Durante el mes de mayo, el congreso internacional *Le Corbusier y la síntesis de las artes* reunió a algunos de los más destacados expertos en la obra del arquitecto francosuizo. Al margen de las sesiones del encuentro, Juan Calatrava, director de la Escuela de Arquitectura de Granada y coordinador del congreso, y el arquitecto Iñaki Ábalos, del estudio Ábalos y Herreros, debatieron algunos aspectos clave de la obra y el pensamiento de Le Corbusier.

el siglo de Le Corbusier

COLOQUIO **ÁBALOS** • **CALATRAVA**

FOTOGRAFÍA ALONSO SERRANO

EL POEMA DEL ÁNGULO RECTO

JUAN CALATRAVA

Creo que lo más interesante del *Poema del ángulo recto* es que nos devuelve al Le Corbusier de la última época, más interesado —aunque lo cierto es que lo estuvo durante toda su carrera— en el cruce entre la arquitectura y las artes plásticas. Le Corbusier concebía la creación y la intervención del artista en el mundo como un acto único en el que arquitectura y artes plásticas tenían una implicación muy profunda que, en este caso, abarca también la literatura. No olvidemos que este libro es, ante todo, un poema escrito por el propio Le Corbusier, una especie de obra de arte total, en la que se entrecruzan la reflexión sobre la arquitectura, el poema y la plástica. Le Corbusier pensaba que esta obra era algo así como la quintaesencia de su pensamiento y su trayectoria creativa. Por eso me sorprende que, a pesar de que él afirmase que se trataba de una obra clave para comprenderlo, no se le haya hecho nunca mucho caso. Quizás se deba en parte a una cierta desvalorización del Le Corbusier pintor con respecto al Le Corbusier arquitecto. Él siempre protestó contra la idea de entender estas dos facetas suyas por separado. De hecho, le produjo cierta amargura que no se tratara su faceta de pintor con la misma consideración que su faceta de arquitecto.

IÑAKI ÁBALOS

También hay que tener en cuenta que Le Corbusier ocultó su obra plástica durante mucho tiempo, con lo que, de alguna manera, también él es en parte responsable de esa desvalorización.

JUAN CALATRAVA

Cierto, y en la última etapa de su vida expresó en diversas ocasiones cómo su admiración por otros artistas plásticos y, muy en especial por Picasso, era una de las causas de esta actitud.

IÑAKI ÁBALOS

A mí me gustaría destacar que el *Poema del ángulo recto*, aparte de reflexionar sobre la arquitectura, las artes plásticas y la literatura, o en torno a una obra de arte total, es también una reflexión sobre el papel de la naturaleza en la creación artística. La reflexión de Le Corbusier sobre la forma en que vemos, entendemos y hacemos creativa la naturaleza es muy compleja y sofisticada y seguramente es en el *Poema del ángulo recto* donde encuentra la síntesis a las contradictorias visiones de la naturaleza que tuvo desde su juventud.

JUAN CALATRAVA

Estoy totalmente de acuerdo. Cuando habla de la creatividad del arquitecto y del artista lo hace desde una posición de inmersión total en la naturaleza, de retorno a la problemática del medio, incluso con algún tinte de la tradición hermética relativa al tema de los cuatro elementos, tierra, agua, aire y fuego. En el *Poema del ángulo recto* habla de una naturaleza no ya preparada para ser dominada por la tecnología humana, como habría planteado en su primera época «maquinista», sino de una naturaleza en la que el arquitecto o el artista se sumerge en una simbiosis muy superior, en una relación no ya de dominio, sino de participación. Hay algunas partes del poema verdaderamente memorables sobre la implicación del propio arquitecto en la relación entre agua y tierra; de hecho, una de las láminas más hermosas del libro parece representar el surgimiento de las islas sobre el nivel del agua pero, cuando te fijas bien, descubres que esas islas son las rodillas y los pies del propio Le Corbusier, que está metido en una bañera. En el *Poema del ángulo recto* Le Corbusier muestra un tipo distinto de geometría, mucho más orgánica.

IÑAKI ÁBALOS

Sí, pero su atracción poética por la geometría orgánica es algo que está presente en su obra casi desde el principio, cuando empieza a pasear por la playa y a interesarse por las formas orgánicas, a sentirse atraído por su belleza en un sentido, casi diría, erótico. Yo creo que el *Poema del ángulo recto*, como su propio nombre indica, es también el poema de los sólidos simples, es decir, la síntesis entre esas formas orgánicas, que le atraen durante una determinada época, y esa otra visión más «cientifista» que tiene de la naturaleza, sobre todo en su juventud, según la cual todo lo que uno ve está sometido a leyes físicas que son, en realidad, algo así como instrucciones para la máquina. En el *Poema* confluyen estas dos visiones en una sola concepción, más armónica y sintética.

LA VOZ DE LA NATURALEZA

IÑAKI ÁBALOS

Una clave para entender la aproximación de Le Corbusier a la dualidad entre técnica y naturaleza, que funcionan como dos tensores de su trabajo, reside en esa necesidad un tanto juvenil de racionalizar los fenómenos de la naturaleza y abstraerlos hasta alcanzar leyes que permitan ponerlos en relación con la máquina, y la progresiva infección de su pensamiento por la seducción de lo orgánico. Le Corbusier, desde el principio, siente una cierta atracción por lo pintoresco —estética en la que fue formado por sus maestros en su

Más que inventar, lo que hacía era conceptualizar. Muchas veces se limitó a crear fórmulas lingüísticas con las que vender cosas que existían ya en los catálogos comerciales

Iñaki Ábalos

Suiza natal, al fin y al cabo—, que va creciendo con el paso del tiempo y eclosiona con la capilla de Ronchamp. Y si digo «pintoresco» es porque hay semejanzas literales con los tratadistas pintorescos. Por ejemplo, a partir de cierto punto, Le Corbusier comienza a hablar del espacio indecible o inefable, una expresión que bien podrían haber utilizado los representantes de esta corriente. Hay un poema fundacional muy conocido de la tratadística pintoresca, de Alexander Pope, en el que se dice: «Escuchemos al genio del lugar, él nos dicta cómo hay que trazar el jardín y la casa». Y el espacio inefable al que Le Corbusier se refiere es, en efecto, un espacio sonoro, acústico, que incluso tiene forma de oreja, y nos habla de una especie de resonancia, de vibración entre los elementos de la naturaleza y los elementos de la arquitectura. Digamos que estos dos polos, el de la visión «maquinica» y el de la visión «pictórica», por así decirlo, provocan una tensión que recorre toda su obra.

JUAN CALATRAVA

En efecto, la forma del pabellón auditivo está presente en buena parte del trabajo plástico de Le Corbusier e incluso en su arquitectura. De hecho, se ha llegado a interpretar los campanarios de Ronchamp no sólo como torres que emiten un sonido, sino también como pabellones auditivos prestos a escuchar las

resonancias del paisaje y la naturaleza. En ese texto que has mencionado acerca del espacio inefable, Le Corbusier habla también de la acústica plástica y de la necesidad de escuchar. Un tema que está también muy presente en el *Poema del ángulo recto* y que remite a dos cosas: primero a la resonancia, que tiene más que ver con ese segundo Le Corbusier que has mencionado, que comienza no sólo a ver y a captar el mundo a través del poder del ojo sino también a partir de ese otro sentido, menos controlable o mensurable, que es el acústico; y en segundo lugar hace referencia al nivel del líquido interior del oído, que nos da el equilibrio. Esta segunda cuestión la aborda de un modo interesantísimo en el *Poema del ángulo recto*. Se trata del nivel en el que se establece la relación entre agua y tierra, a partir del cual es posible la actividad humana sobre el mundo, y que se interioriza como microcosmos en el interior del oído del artista. Son muchos los aspectos relacionados con lo acústico que, digamos, rompen con la coraza maquinista del primer Le Corbusier.

IÑAKI ÁBALOS

Aparte del oído, también es muy importante para él el tema del diálogo. A partir de cierto momento entiende toda su producción como un diálogo con la naturaleza. Sólo así se puede entender una parte importantísima de su filosofía.

JUAN CALATRAVA

También en relación con el diálogo, nos encontramos con otro de los grandes temas del *Poema del ángulo recto* —y del último Le Corbusier en general—, que es el de la mano abierta. La mano tiene en todo momento una gran presencia en Le Corbusier, es un elemento expresivo importantísimo. Hay un dibujo conmovedor realizado por Le Corbusier el mismo día en que fallece su mujer, en el que aparece su mano intentando sujetar la mano de Yvonne, su esposa, como tratando de que no se vaya. La mano abierta era para él esa mano que, por una parte, recibe los beneficios del mundo, actúa sobre él y lo transforma produciendo riquezas no sólo materiales —y que es de algún modo el símbolo de la acción humana sobre la naturaleza— y que, por otra parte, su apertura le permite también expandir de nuevo esos beneficios, mantener un movimiento continuo, de diálogo, de recepción, de fusión con la figura del artista en tanto que medio de esa transformación.

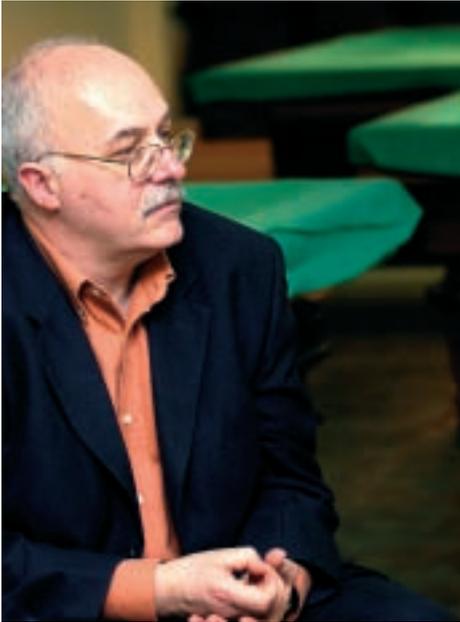
MAQUINISMO Y ORGANICISMO

IÑAKI ÁBALOS

Hay algo muy curioso y es que a prácticamente todos los arquitectos jóvenes les gusta el Le



Corbusier joven, mientras que a los arquitectos mayores les gusta el mayor. Hay una relación muy vitalista en todo su proceso de transformación y de autocreación como artista. A mí, durante mucho tiempo, sólo me interesó la obra de Le Corbusier hasta el año 1937, hasta que hace el rascacielos de Argel. A partir de ahí me parecía un tanto «sobreactuado», podríamos decir. Sin embargo, ahora me interesan más sus reflexiones de madurez acerca del espacio inefable y los proyectos para Chandigarh y Ronchamp como si, de algún modo, describiese una trayectoria vital similar. Su



Juan Calatrava

juventud está marcada por la fascinación por la máquina, una fascinación que surge en parte como reacción a una educación excesivamente rancia y pintoresca en un pueblo perdido de Suiza. Él, fascinado por lo nuevo, quiere ir a París pero no pierde nunca esa base de formación pintoresca. El viaje a Oriente de su juventud es un viaje pintoresco, de formación. A partir de cierto momento, tal vez cuando escribe *La Ville Radieuse* a principios de los treinta, se produce un punto de inflexión: ve que sus sueños «maquímicos» no se van a cumplir, que cada invención tecnológica que propone acaba siendo un desastre y los ingenieros se ríen de él. Esto le lleva a ser más escéptico con la técnica y a ilusionarse con una cultura mediterránea, de la que participa con Camus y otros, una especie de movimiento de panculturalismo mediterráneo con el que empieza a sentirse muy a gusto: está trabajando en Argel, comienza a interesarse por el lenguaje de la luz y las sombras... *La Ville Radieuse* refleja bien este punto de inflexión.

JUAN CALATRAVA

El tema del Mediterráneo es fundamental en todo Le Corbusier pero, sobre todo, a partir de los años treinta y más aún en su última etapa.

En el *Poema del ángulo recto*, por ejemplo, es clave. Gran parte del poema está hecho en su *Cabanon* de Cap-Martin, esa cabaña de troncos que se construyó cerca de Niza, y que resulta una especie de híbrido curiosísimo que a mí siempre me ha parecido un «autorretrato» del propio Le Corbusier, o de su problemática, ya que supone una síntesis muy significativa entre los esquemas de medidas del Modulor, que rigen todo el dimensionamiento, y el mito arquetípico de la cabaña primitiva. De todos modos, no me parece acertado plantear una contraposición entre el Le Corbusier poético y el racional. Ni en sus momentos más puramente maquinistas dejó de estar latente una poética de la máquina, siempre cargó con el peso del pensamiento simbólico, de la reflexión cosmológica, de la estética... Le Corbusier nunca fue un ingeniero puro o un arquitecto que aspirara a ser un ingeniero. Ni siquiera en la fase en que hacía aquellas locuras como la del edificio del Ejército de Salvación de París, donde los pobres prácticamente se asfixiaban porque había intentado acondicionar el edificio poniendo dos paredes de vidrio entre las que supuestamente debía correr aire caliente en invierno y frío en verano, algo imposible con el nivel de la técnica en los años treinta. Incluso en esos momentos de máxima confianza en la tecnología siempre estuvo subyacente un profundísimo y pensadísimo impulso poético.

LAS VANGUARDIAS

JUAN CALATRAVA

En mi opinión, convendría tratar de situar a Le Corbusier en un contexto artístico más amplio: tenemos cierta tendencia a aislar al genio y a pensar que todo surge de su cabeza. Evidentemente, el *Poema del ángulo recto* tiene mucho de individual, pero también participa de una corriente más general a la que pertenecen todos esos intelectuales europeos que, después de la Segunda Guerra Mundial, descubren que la técnica no es la panacea, que también sirve para fabricar la bomba atómica y las cámaras de gas. Surgen así, por ejemplo, los *Nueve puntos sobre la monumentalidad* que firman en 1943 Sert, Giedion y Fernand Léger—los tres muy ligados a Le Corbusier—y son muchos los que comienzan a hablar (por ejemplo en el CIAM de Bridgewater) de la necesidad de refundamentar el pensamiento humano, de dar un nuevo papel al arte en la sociedad y dejar atrás la fascinación por la máquina.

Le Corbusier siempre aspiró a inventar el modo de habitar de su tiempo. ¿Cómo era posible que el hombre del siglo xx, que viajaba en coche y en avión, siguiera viviendo como lo hacían su padre y su abuelo?

Juan Calatrava

IÑAKI ÁBALOS

Por lo que toca a su relación con las vanguardias, Le Corbusier se adscribía al purismo, un movimiento bastante peculiar que, en el fondo, es una especie de reacción frente al hipervanguardismo, que busca poner en relación las nuevas técnicas que ha inventado la vanguardia de las dos primeras décadas del siglo xx con el arte histórico, es decir, establecer una relación con la historia más allá de la mera voluntad de demolerla que imperaba diez años antes. En ese sentido yo creo que Le Corbusier, en su juventud parisina, tiene un pie dentro y otro fuera del vanguardismo, ya que se da cuenta de que la llamada de la historia es más fuerte en él que en el resto de los vanguardistas, ya sean arquitectos o pintores. Creo que esta referencia constante a la historia a lo largo de su biografía es un factor que es preciso tener en cuenta para entender la ambigüedad de su posición de juventud.

JUAN CALATRAVA

De alguna forma, en lugar de participar de las vanguardias, crea su propio sistema. Le Corbusier es un vanguardista, pero totalmente sui géneris. También en este aspecto se manifiesta esa tensión continua que explica quizá toda la obra de Le Corbusier; tensión entre orden y vanguardia, entre historia y novedad pura, entre naturaleza y técnica. En este sentido, y por muy distintas que puedan ser sus arquitecturas, tiene mucho en común con Mies van der Rohe, con quien comparte esa tensión: aunque mucha gente quiera ver en Mies el epítome de la arquitectura industrialista, la poesía de la técnica y el sustrato histórico eran para él poderosísimos.

LC INVENTOR

IÑAKI ÁBALOS

Le Corbusier, más que inventar, lo que hacía era conceptualizar. Muchas veces se limitó a crear fórmulas lingüísticas con las que vender cosas que existían ya en los catálogos comerciales. Como inventor no pasaba de ser un aficionado a la física doméstica, alguien curioso y fantasioso.

JUAN CALATRAVA

Sus famosos «Cinco puntos para una Arquitectura Nueva», de los que decía que eran casi como los Diez Mandamientos y que no podía haber ninguno más, eran seis en los primeros esbozos. Le Corbusier realmente no inventó nada, lo que hizo fue organizar muchas cosas que estaban en el aire, las sistematizó y las convirtió en fórmulas, en eslóganes. De hecho, yo creo que uno de los aspectos más interesantes de Le Corbusier es que fue el primer gran arquitecto del siglo xx que comprendió lo que significan las formas modernas de la publicidad y comenzó a vender su arquitectura de otro modo, con diagramas y fórmulas expresivas que los arquitectos tradicionalmente no utilizaban.

IÑAKI ÁBALOS

Quizá la «novedad» que más se le puede atribuir es la cubierta jardín. Aunque no sea un invento propiamente dicho, lo cierto es que, con su insistencia, fue él quien le dio un sentido arquitectónico, quien la extendió por todo el mundo, la teorizó y la convirtió en un elemento arquitectónico y no en una mera posibilidad constructiva. Hay otro invento suyo, que fracasó en su época y que ahora, en cambio, empieza a aparecer por todas partes: me refiero al muro neutralizante del que ha hablado antes Juan Calatrava, un sistema de acondicionamiento de los edificios que consiste en inyectar aire entre dos láminas de vidrio en vez de hacerlo en todo el volumen construido. La arquitectura *high-tech* de las últimas décadas ha recuperado esta idea, utilizando el aire de retorno del aire acondicionado para recircularlo en las cámaras. En cualquier caso, lo cierto es que Le Corbusier tenía ganas de ser un inventor y, de alguna manera, se interesaba por descontextualizar mecanismos pre-existentes. Por ejemplo, para hacer funcionar las puertas correderas de Villa Savoye utilizaba mecanismos de bicicleta, un poco a lo Profesor Franz de Copenhague...

BELLEZA Y ARQUITECTURA

IÑAKI ÁBALOS

Creo que todos los arquitectos modernos —con su discurso seudocientífico, rigorista y antiartístico— que no se dieron cuenta de que la arquitectura era algo permanentemente

A Le Corbusier le produjo cierta amargura que no se tratara su faceta de pintor con la misma consideración que su faceta de arquitecto

relacionado con la belleza, han caído en el olvido. Aquello era una falacia absoluta, puro calvinismo, puro pudor de hablar de la belleza en un momento en que no quedaba bien. No creo que ni un solo minuto del trabajo de Le Corbusier o de Mies van der Rohe tuviese sentido si no existiera esta obsesión por la belleza, que lo cataliza todo; en el caso de Le Corbusier, su intento por fusionar las tendencias plásticas contemporáneas con la arquitectura, y en el caso de Mies, la voluntad de alcanzar una síntesis entre el clasicismo y las nuevas tecnologías constituyen el leit motiv de raíz estética que todo lo polariza.

EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA

JUAN CALATRAVA

Uno de los temas recurrentes en la trayectoria de Le Corbusier es su aspiración a inventar el modo de habitar del hombre del siglo xx. ¿Cómo era posible que el hombre moderno, que viajaba en coche y en avión, siguiera viviendo como lo hacían su padre y su abuelo? Este era uno de los grandes problemas a los que quiso dar respuesta. Todos sus proyectos de crear nuevas tipologías de vivienda son intentos de descubrir un modo de habitar más acorde con los tiempos. La interrogación permanece constante durante toda su vida: lo que va variando son las respuestas.

IÑAKI ÁBALOS

No creo que la preocupación social por el alojamiento fuera muy importante para Le Corbusier; creo que era más bien una excusa para realizar su trabajo creativo. Tenía cierta conciencia, por supuesto, no quiero decir que fuese un canalla, pero esa retórica social de la que, en ocasiones, parece participar era un tema que flotaba en el ambiente de su época. Se había producido un gran movimiento de emigración a las ciudades que creó en toda Europa un importante problema residencial que atañía de cerca a los arquitectos. Pero si ponemos en paralelo su investigación sobre las villas —que son para ricos—, y su investigación sobre vivienda social descubrimos dos cosas: en primer lugar, vemos que su trabajo sobre la villa es francamente interesante y, probablemente, el más fértil de su juventud, ya que de ahí extrae elementos que le servirán durante toda su vida; en segundo lugar, vemos que para él, como para los arquitectos ingleses del siglo xviii y xix, la vivienda privada, la villa, era ante todo un laboratorio de experimentación estética. La cuestión de la vivienda social, de la vivienda masiva, se le presenta

como una ocasión para poner en relación con otras escalas sus experimentaciones en la villa. La necesidad de resolver el alojamiento de las clases más bajas mediante estructuras densas le permite pensar el organismo de la villa en un estado superior, una suerte de «megaorganismo» y, en la medida en que encuentra ese filón, se interesa por la vivienda social.

JUAN CALATRAVA

Desde luego, lo que está claro es que la agrupación de los arquitectos modernos de los años



Iñaki Ábalos

veinte, en la que caben tanto Le Corbusier como los alemanes, es falsa. Le Corbusier es primordialmente un arquitecto «artista», un experimentador que buscó el modo de habitar del hombre del siglo xx, pero en un nivel teórico. Hay un corte evidente entre uno y otros. Le Corbusier no era un arquitecto social en el sentido en que sí lo fueron Walter Gropius, Ernst May, Martin Wagner o Bruno Taut.

URBANISMO

IÑAKI ÁBALOS

Lo primero que conviene aclarar cuando se habla sobre el papel del Le Corbusier urbanista, es que es evidente que, con él o sin él, nuestras ciudades serían muy parecidas, por no decir idénticas. No se puede achacar a un individuo la responsabilidad de ciertas tendencias urbanísticas. Puede ser que todo un colectivo o generación de profesionales tenga un cierto grado de responsabilidad pero, incluso así, sería de una manera muy ingenua. Le Corbusier, como ya se ha dicho, es el divulgador de cosas que ya existían, a las que intenta dar un sentido más trascendente. Admiraba el empuje tecnológico y la capaci-

Juan Calatrava

La atracción de Le Corbusier por la geometría orgánica está presente en su obra casi desde el principio, cuando empieza a pasear por la playa y a interesarse por las formas orgánicas, a sentirse atraído por su belleza en un sentido casi erótico

Iñaki Ábalos

dad de construcción de los americanos pero, como buen francés adoptivo, también los odiaba y pensaba que sólo un francés sería capaz de aportar racionalidad y orden al capitalismo, al pragmatismo y la tecnología desbordada de los norteamericanos. Su modelo es una suerte de imposición del jardinero de Versalles sobre el convulso mundo americano. Como urbanista, también ha sido probablemente el inventor —en parte con Olmsted— de algo que después ha sido muy denostado pero que seguramente es el único hecho cierto que tenemos hoy: la idea de que el espacio público contemporáneo es una mezcla de parques y rascacielos, algo que vemos claramente en Central Park y en el sistema de parques de Boston, de Olmsted. Le Corbusier cambia la escala tanto del rascacielos como del parque, que ya eran enormes, y los hace extensos y continuos. Mirando los dibujos a mano que hacía de los rascacielos surgiendo del espesor de los bosques o paseando por Central Park, uno se da cuenta de que está prácticamente ante el código genético del espacio público contemporáneo, que no es un espacio barroco de representación de ningún poder sino que es un espacio en cierto modo contradictorio en el que lo público se manifiesta como aislamiento, lo colectivo como mera suma de átomos individuales. Para Le Corbusier la ciudad ya tiene suficiente densidad y suficiente fricción social y los espacios públicos deben ser una especie de retiro; una paradoja bien bonita.

JUAN CALATRAVA

Estoy completamente de acuerdo; el parque público me parece un tema fundamental. Así como la apuesta de Le Corbusier por la alta densidad, que creo que es una gran lección para el urbanismo actual. Cuando Le Corbusier comienza a trabajar hay una tradición muy potente que apuesta por la ciudad jardín; él piensa que ninguna sociedad puede mantener ese modelo y que lo interesante es buscar la alta densidad pero con buenas condiciones de habitabilidad, dejando entre los edificios amplias manchas de espacio público verde. Le Corbusier sigue siendo actual en muchísimos aspectos. Hoy en día, cuando las periferias de nuestras ciudades están llenas de adosados, con todos los problemas ecológicos de ocupación de suelo que comportan y con las dificultades para darles servicio, conviene recordar cuál fue la verdadera apuesta de Le Corbusier. Naturalmente, luego surgió con fuerza el mercado inmobiliario de los años cincuenta y sesenta y los promotores se quedaron con lo que les convino de la alta densidad. No se puede demonizar a Le Corbusier, ni atribuirle cosas que en el fondo hubieran ocurrido exactamente igual si él no hubiese existido. Una de las tareas más importantes que se le presentan al arquitecto hoy día —y, naturalmente, también al no arquitecto— es la defensa de lo público. Frente a los embates de la privatización, la defensa del concepto de espacio público es el punto de encuentro de cualquier movimiento progresista en la actualidad. En este sentido, es importante recordar a Le Corbusier e interpretar bien sus reflexiones. Naturalmente, tras la Segunda Guerra Mundial aparecen los Smithson, los Bakema y Van den Broek —que hacen la Lijnbaan de Rotterdam— que revisan todos los presupuestos y vuelven a la idea de mezclar vivienda, comercio y circulación, que es lo opuesto a lo que defendía la *Carta de Atenas*, una proclama a favor de que todo estuviera dispuesto como en una máquina, que cada fluido circulara por su tubo perfectamente diferenciado. Pero, independientemente de esta vuelta de la exaltación de la mezcla, de este suceder de fases históricas, a Le Corbusier le debemos una profunda reflexión sobre el espacio público y la sintetización y teorización moderna del problema de la zonificación.

IÑAKI ÁBALOS

A mí lo que me sorprende es que sean los urbanistas quienes más critican a Le Corbusier cuando, seguramente, él ha sido el principal responsable de que existan: al fin y al cabo, era la única persona que llegó a confiar seriamente en que el arquitecto podía ordenar la ciudad. Ese precisamente es el objetivo del urbanismo, y es lo que está en cuestión hoy en día.

LC Y LA POLÍTICA

IÑAKI ÁBALOS

Creo que fue Mary McLeod quien levantó la liebre sobre los devaneos de Le Corbusier con el gobierno filonazi de Vichy. Lo cierto es que sucedió lo mismo con muchos otros arquitectos. Muchos se quedaron en Alemania coqueteando con el sistema, hasta que la situación fue insostenible. Y es que los arquitectos vivimos del sistema, no ya como cualquier otro, sino más íntimamente. Estamos ligados a uno de los sectores económicos clave y tenemos, por tanto, una vinculación insoslayable con el poder. En el caso de Le Corbusier, además, estaba la estructura política supercentralizada francesa, que es lo que le conduce de un modo u otro a Vichy, y también sus devaneos con personajes ambiguos como François de Pierrefeu. Sin duda, Le Corbusier pecó de oportunismo queriendo estar cerca del poder y conseguir encargos pero lo cierto es que, en aquellos años, la sociedad francesa estaba muy revuelta y se mezclaban cuestiones de humanismo y socialismo con llamadas al orden y demás retórica por la que no podía más que sentirse atraído. Por lo demás, creo que en ningún momento de su vida llegó a ser progresista en el sentido que lo entendemos hoy; más bien era un tipo bastante conservador e individualista.

JUAN CALATRAVA

Pero no creo que se pueda decir, como se ha planteado algunas veces, que era un fascista. Le Corbusier era básicamente un ser apolítico —aunque, claro, ser apolítico en la Europa de los años treinta era un tanto problemático—. Lo que sí es verdad es que siempre estaba dispuesto a apelar a la autoridad. Lo que le importaba era la arquitectura y la ciudad y le daba igual quién pudiera poner en práctica sus planes. Cuando fue a Roma dedicó grandes elogios a Mussolini, pero no por eso era un fascista. Simplemente, vio en Mussolini a alguien que podía poner en práctica ciertas ideas. Con Pétain le sucedió lo mismo. Sin embargo, veinte años después deposita su confianza en Nehru. Para él la autoridad era un elemento instrumental fundamental que le permitía trabajar en arquitectura y urbanismo, pero no se adscribió nunca a una corriente política determinada. De hecho, su ideología política y religiosa fue siempre muy confusa. Eso sí, como ha dicho Iñaki, fundamentalmente fue un hombre de orden y un conservador, aunque con unas salidas de tono muy interesantes.

Me sorprende que sean los urbanistas quienes más critican a Le Corbusier cuando, seguramente, él ha sido el principal responsable de que existan: al fin y al cabo, era la única persona que llegó a confiar seriamente en que el arquitecto podía ordenar la ciudad

Iñaki Ábalos

IÑAKI ÁBALOS

Tengo la impresión de que muy a menudo los arquitectos hemos sido víctimas del maniqueísmo de la crítica de los años sesenta y setenta, imbuida de la convicción moral de que para ser un buen arquitecto hay que ser progresista. A mí me parece una estupidez manifiesta. Colin Rowe escribió un libro cuyo título, *La arquitectura de las buenas intenciones*, me parece particularmente acertado. Ese «buenismo» aplicado a la arquitectura ha llevado a desastres espectaculares. En general creo que los arquitectos de los que estamos hablando —Le Corbusier, Mies...— eran básicamente burgueses y conservadores en el plano político, aunque fueran rompedores en la arena cultural y artística.

JUAN CALATRAVA

Sí, Mies van der Rohe es un caso muy parecido. Prácticamente todos los días durante tres o cuatro años estuvo soñando con la posibilidad de trabajar para el régimen nazi, sin encontrar ninguna contradicción en el hecho de que se tratara de las mismas personas que le acababan de cerrar la Bauhaus. Le Corbusier vio en Vichy y en el mariscal Pétain una última oportunidad de realizar sus sueños de Argel, una ciudad que le producía una fascinación absoluta. Siempre trazaba una cruz con la «P» de París, la «B» de Barcelona, la «R» de Roma, y la «A» de Argel en sus extremos, a modo de un posible rombo mediterráneo que equilibrara de alguna manera la Europa tecnológica del norte. En Argel confluyen todos los grandes temas que se empiezan a plantear en los años de la Segunda Guerra Mundial: la reorganización a escala territorial de toda una región, el euroexotismo, Francia como potencia imperialista... Y el proyecto de rascacielos para Argel y las vueltas que le va dando es uno de los momentos cumbre de su carrera. Desde luego, siempre fantaseó con que sus grandes proyectos pudieran convertir Argel en la gran metrópolis mediterránea pero, unos detrás de otros, todos sus sueños fueron haciéndose pedazos. Así que cuando se instaura el régimen de Vichy y le ofrecen hacer el plan director de 1942 acepta sin pararse a pensar en quién se lo estaba proponiendo. Pensaba que con la reorganización mundial que Hitler había prometido a Francia, Argel hubiese podido desempeñar un papel importante. Son los sueños de un urbanista y arquitecto que se aferra a la última y desesperada posibilidad de llevarlos a la práctica.

JUAN CALATRAVA

ROMANTICISMO Y TEORÍA DEL ARTE EN ESPAÑA, Madrid, Cátedra, 1982
[con Ignacio Henares]

LAS «CARCERES» DE GIOVANNI BATTISTA PIRANESI: ENTRE CLASICISMO Y ROMANTICISMO, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1985

LA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y DE LAS BELLAS ARTES EN LA ENCYCLOPÉDIE, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1992

ARQUITECTURA Y CULTURA EN EL SIGLO DE LAS LUCES, Granada, Universidad de Granada, 1999

LOS PLANOS DE GRANADA, Granada, Diputación Provincial de Granada, 2005
[con Mario Ruiz Morales]

ESTUDIOS SOBRE HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA, Granada, Universidad de Granada, 2005

«Le Corbusier y *Le Poème de l'Angle Droit*: un poema habitable, una casa poética», en *LE CORBUSIER Y LA SÍNTESIS DE LAS ARTES. EL POEMA DEL ÁNGULO RECTO*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006

LA CIUDAD: PARAÍSO Y CONFLICTO, Madrid, Abada, 2006
[con José Antonio González Alcantud]

IÑAKI ÁBALOS

LE CORBUSIER: RASCACIELOS, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1987
[con Juan Herreros]

ÁREAS DE IMPUNIDAD / AREAS OF IMPUNITY, Barcelona, Actar, 1992
[con Juan Herreros]

TÉCNICA Y ARQUITECTURA EN LA CIUDAD MODERNA, San Sebastián, Nerea, 1992
[con Juan Herreros]

RECICLANDO MADRID / RECYCLING MADRID, Barcelona, Actar, 2000
[con Juan Herreros]

LA BUENA VIDA: VISITA GUIADA A LAS CASAS DE LA MODERNIDAD, Barcelona, Gustavo Gili, 2000

ATLAS PINTORESCO: EL OBSERVATORIO, Gustavo Gili, 2005

CAMPOS DE BATALLA, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2005 [dir.]