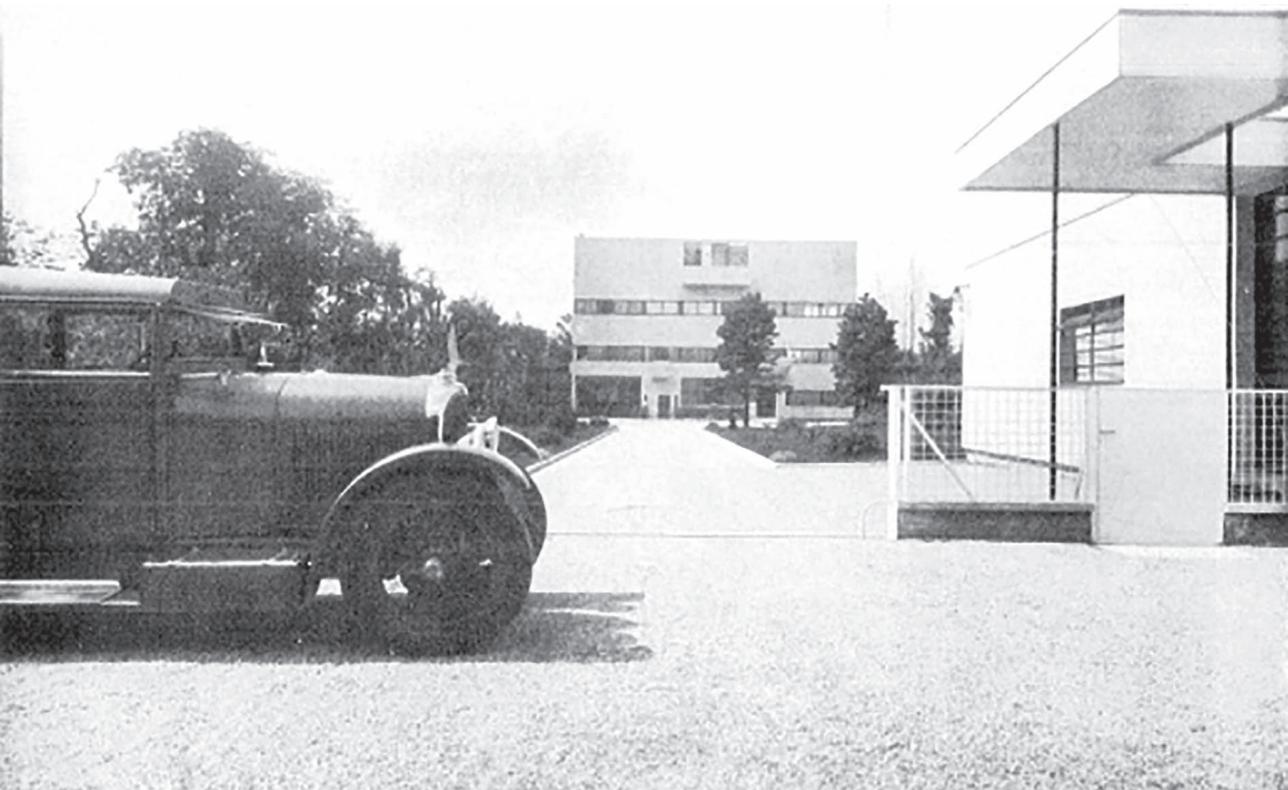


Jaime Alberto Sarmiento Ocampo
jsarmien@unal.edu.co



V

isita guiada a la Villa Stein

Guided tour to The Villa Stein

Primera versión recibida 18 de septiembre 2016
Versión final aprobada 16 de diciembre 2016

Resumen

Este es un artículo de reflexión sobre La Villa Stein, una de las viviendas más emblemáticas de Le Corbusier, construida en 1928 en Garches, cerca de París, y una de las obras más significativas en los comienzos del Movimiento Moderno. Se ofrece un recorrido que va desde el exterior al interior y posteriormente al jardín de la vivienda (cual si fuese una visita guiada). En la medida en que se avanza en el recorrido podrán encontrarse las interpretaciones sugeridas por el autor, que dan cuenta de las referencias y los métodos compositivos utilizados por el arquitecto. En definitiva, se trata de un ejercicio que busca desentrañar las ideas que dieron origen a la forma de la casa y dilucidar algunas referencias y métodos de diseño empleados por Le Corbusier.

Palabras clave:

Movimiento Moderno, Le Corbusier, Villa Stein, Promenade.

Abstract

This is a reflection about The Villa Stein, one of the most Le Corbusier's emblematic houses, built in 1928 in Garches near Paris, and one of the most significant works in the early Modern Movement. Some questions come out from the house, for example, where did the forms of this house come from? What were the design methods used by Le Corbusier? To answer these, the author offers to the reader a route that goes from the outside to the interior and later to the garden of the house (as if it were a guided tour), in which we will find contrasted and unexpected situations that will keep our attention on. As we advance in the course we can find the interpretations suggested by the author, which give an explanation of the references and the compositional methods used by the architect. In short, this is an exercise that seeks to reveal the ideas that gave rise to the shape of the house and elucidate some references and methods of design employed by Le Corbusier.

Keywords:

Modern Movement, Le Corbusier, Villa Stein, Promenade

Visita guiada a la Villa Stein*

Guided tour to The Villa Stein

Jaime Alberto Sarmiento Ocampo**
jsarmien@unal.edu.co

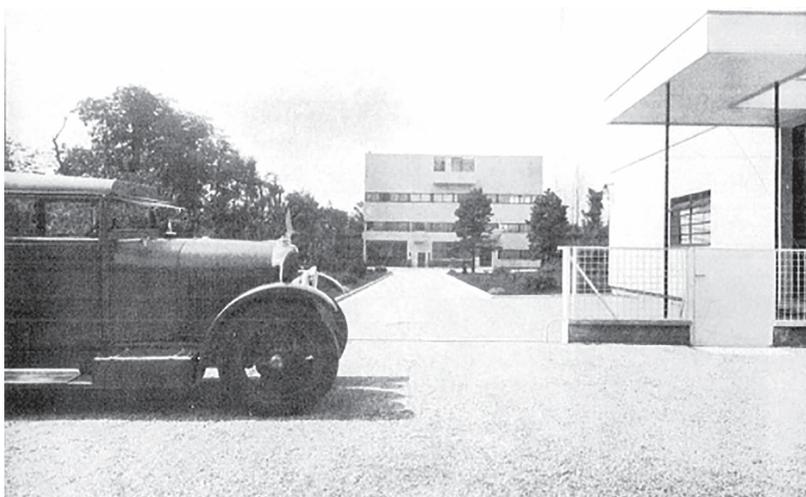


Figura 1. Entrada a la Villa Stein (Le Corbusier, 1928)

La fotografía de la Figura 1 ilustra la Villa Stein y aparece publicada en el libro *Une Maison – Un Palais*, de Le Corbusier, en el año de 1928, un año después de construida la vivienda. En la imagen, deliberadamente seleccionada por Le Corbusier, aparece además un automóvil, un ultimo modelo para aquel entonces. La analogía que se puede establecer entre la casa y el carro parece ser clara: ambos objetos se refieren a la maquina. A la difundida frase de Le Corbusier, “la casa es una maquina para vivir”, le ha seguido una ingenua y literal interpretación, entendiendo la casa como un objeto meramente funcional. El sentido que la frase guarda es más bien el de una metáfora: la casa es un mecanismo; en este caso, es una combinación de piezas -formas- que buscaban producir determinado efecto-emoción. Así parece evidenciarlo la siguiente frase de Le Corbusier, escrita en una reedición de *Vers une architecture*, casi 4 décadas después: “A los que absortos entonces en el problema de la ‘máquina para habitar’ declaraban: “la arquitectura tiene que servir”,

*Esta visita estuvo guiada por la curiosidad y las ganas de aprender del maestro suizo, en el marco de una investigación más amplia de mi tesis doctoral sobre la Capilla de Ronchamp, leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

**Doctor en arquitectura, de la Universidad Politécnica de Cataluña; arquitecto y profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín; director de la maestría en arquitectura, de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

les respondimos: “la arquitectura tiene que conmover” (Le Corbusier, 1977[1964]).

Contrariamente a lo que muchos piensan, la arquitectura del maestro suizo no estaba fundamentada en la funcionalidad. La principal finalidad de la arquitectura para Le Corbusier tenía que ver con un asunto menos utilitario y en cambio mucho más sublime, tenía que ver con la *emoción*, y así lo confirma en otros de sus escritos:

Por qué la arquitectura, que es emoción plástica, debe, en su dominio, COMENZAR POR EL PRINCIPIO Y EMPLEAR LOS ELEMENTOS SUSCEPTIBLES DE IMPRESIONAR NUESTROS SENTIDOS, DE COLMAR NUESTROS DESEOS VISUALES, y de disponerlos de tal manera que su CONTEMPLACIÓN NOS AFECTE CLARAMENTE, por la finura o brutalidad, el tumulto o la serenidad, la indiferencia o el interés. Estos son elementos plásticos, formas que nuestros ojos ven claramente y que nuestro espíritu mide. Estas formas, primarias o sutiles flexibles o brutales, actúan fisiológicamente sobre nuestros sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblicuo, etc.) y lo conmocionan. Una vez afectados somos susceptibles a percibir más allá de las sensaciones brutales y entonces nacerán ciertas relaciones que actúan sobre nuestra conciencia y nos transportan a un estado de alegría (Le Corbusier, 1964 [1923], p. XVII)

La entrada

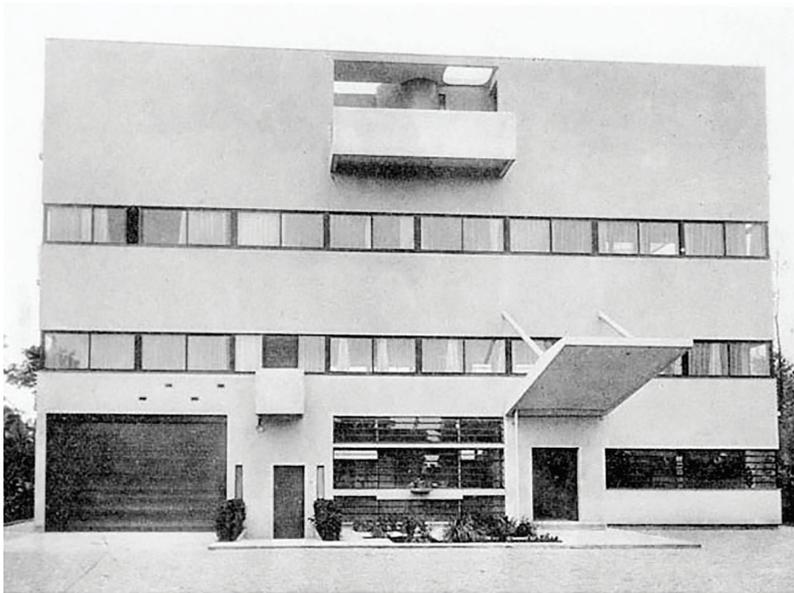
A pie –que es la manera en que ocurre la arquitectura de Le Corbusier– se debe pasar bajo una gruesa marquesina, adosada a la portería y

sostenido apenas por dos delgadas barras de metal (Figura 1). Aquí nos encontramos con una primera sorpresa: la gravedad de la materia parece no tener efecto, sucede una extrañeza, un hecho sobrenatural, lo cual despierta la curiosidad y alerta los sentidos del observador. Esta es una manera en que el arquitecto advierte de entrada al visitante que entrará en un nuevo territorio, totalmente desconocido para él.

Desde la marquesina de entrada la perspectiva confluye hacia el fondo, en el centro de la fachada, pero para llegar hasta ella se hará necesario primero movernos a la izquierda, para esquivar un parterre con árboles –los cuales se encontraban previamente en el lugar y Le Corbusier decidió conservar–, y luego desplazarnos hacia a la derecha, para buscar la puerta de acceso a la vivienda, lo cual nos obliga a caminar en zigzag. Parece claro que el arquitecto, de manera premeditada, quiere que el caminante se desplace de uno a otro lado del terreno mientras se aproxima a la edificación, buscando con ello que el observador vaya cambiando la percepción de la vivienda en la medida en que se va acercando hacia ella.

Seguramente este es un procedimiento de aproximación que Le Corbusier aprendió de los antiguos griegos, el cual observó durante su viaje formativo por Oriente, mientras ascendía de manera zigzagueante a los Propileos y luego se acercaba al Partenón en la Acrópolis de Atenas¹.

¹Al respecto del control que los antiguos griegos ejercían sobre el sentido de aproximación a sus edificaciones ver Martiensen (1967[1956]).



101

Figura 2. Fachada principal Villa Stein (Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète* de 1910-1929, W. Boesiger et O. Stonorov, 1946, les edition d'architecture erlenbach, zurich, p. 148)

Estamos ahora al pie de la fachada principal (Figura 2), la cual se nos presenta como una superficie predominantemente plana -los voladizos y el agujero presentes solo hacen resaltar esta condición de planicie-. La fachada se ofrece cual si fuese una pantalla: es un extenso plano que, salvo por unos estrechos pasillos laterales, ocupa casi todo el ancho del terreno, con lo cual no tenemos indicios del volumen ni la profundidad; difícilmente podemos prever lo que puede haber detrás. De esta manera, ofreciendo solo el plano de la fachada y ocultando la profundidad del volumen, se acrecienta la curiosidad del visitante: ¿qué habrá detrás de este telón? ¿qué nos aguarda la vivienda en su interior?

Parados frente a la fachada, hay otro asunto que también llama poderosamente nuestra atención; una extrañeza, de nuevo el vencimiento del

principio natural de la gravedad, pues la fachada está compuesta por tres franjas horizontales de pared las cuales están separadas por dos largas tiras de ventanas, haciendo una progresión de 4, 2, 1; en donde las bandas mayores, las de mayor peso visual, se disponen en la parte de arriba, sin tocarse entre sí³⁴, sin referirse al suelo, pareciendo levitar. El artificio constructivo lo detalla así Le Corbusier:

Las plantas se proyectan más allá de los pilares, en fachada, en forma de balcón de 1,25 metros: esos balcones reciben los antepechos de las ventanas. Los dinteles de las ventanas están suspendidos de la planta superior. Así, la ventana ya no tiene jambas (aquí las ventanas tienen 21 metros de largo sin ninguna jamba; en el Palacio de las Naciones en Ginebra las ventanas del secretariado tenían

180 metros de largo sin ninguna jamba). La fachada está entonces totalmente libre. La fachada entonces ya no toca más el terreno (hasta ahora las fachadas, a través de todas las épocas, partían desde las fundaciones y soportaban de pisos a piso todos los suelos: aquí es lo contrario) (Le Corbusier, 1929, p.34)

102 La superposición de estratos o el suspender una masa pesada en el aire nos causa una cierta extrañeza, pues la ingravidez se nos presenta como un estado de equilibrio anormal, el cual nos genera un grado de inquietud que reclama en mayor grado de nuestros sentidos. Pero por otra parte, esta separación de la masa con respecto al terreno también nos facilita un mejor conocimiento de las formas. Esto explicaba Le Corbusier durante una de sus conferencias en Suramérica, refiriéndose a la Villa Savoye:

Los pilotes sostienen las masas sensibles de la casa por encima del suelo, en el aire. La vista de la casa es una vista categórica, sin conexión con el suelo. Entonces pueden ustedes calcular la importancia que toman las proporciones, las dimensiones asignadas al cubo asentado sobre los pilotes. El centro de gravedad de la composición arquitectural se ha elevado: ya no es el mismo que el de las antiguas arquitecturas de piedra que componían, con el suelo, una cierta unión óptica (Le Corbusier, 1978, p.75).

El sistema de composición de la fachada es el siguiente:

Y en Garches encontramos más de dos Trazados precedentes (las

diagonales, la progresión armónica 1+2+4) un tercer trazado que yo llamo automático, proporcionado por la estructura. Ese trazado tiene una cadencia; está marcada: 2-1-2-1-2 (...) Toda la casa obedece a rigurosos trazados reguladores que nos llevaron a modificar, en centímetros, las medidas de diferentes partes. Las matemáticas aportan aquí verdades reconfortantes: uno no abandona su obra hasta haber llegado a la certeza de una cosa exacta (Le Corbusier, 1929, p.34).

Bien puede decirse que se trata de una fachada simétrica, pues hay un eje de simetría –de manera virtual– en medio de la crujía central y del que equidistan otras dos crujías más angostas y luego dos más, iguales a la central. Así mismo, el balcón de la izquierda está compensado por la marquesina de la derecha y la superficie de vanos de la derecha parece equiparar la de la izquierda. La composición entera tiene el equilibrio de una balanza que iguala dos formas distintas del mismo peso. Este sistema de simetría por oposiciones era muy utilizado por los antiguos griegos; por ejemplo, a la subida de la Acrópolis de Atenas, frente a los Propileos, se aprecian dos bastiones contrastados que flanquean la puerta de entrada de la ciudad sagrada.²

En una fachada así simétrica, por instinto o por razón, se tiende a ir por el eje de simetría, esperando encontrar allí la entrada; pero en este caso el

² Al respecto de estas simetrías por oposiciones, ver Eisenstein (2001), un texto que trata un recorrido por la Acrópolis de Atenas, basado en los dibujos del historiador Francés Auguste Choisy, publicados en *Historia de la Arquitectura*.

paso está bloqueado, lleno de cristal y la puerta desplazada hasta la siguiente crujía. En este punto del camino cabe preguntarnos: si el eje de simetría está marcado, ¿por qué entonces se nos impide ingresar por el medio? Es claro que aquí hay una intención de Le Corbusier de evitar el acceso por el centro, de bloquear el ingreso por una frontalidad neutra, equidistante y reposada. Contrariamente se busca el camino en sesgo, las vistas oblicuas y recargadas; se busca desequilibrar el plano, tensionarlo. Esto mismo sucede en otras casas de Le Corbusier, igualmente simétricas, como en la Villa Schwob, el proyecto para la Villa Meyer o la casita para artesanos; o en otras, donde justo en el eje de simetría hay una columna que bloquea la entrada, como en la casa Cook o en la Villa Savoye. Tratándose de una columna central, esta disposición tiene una connotación precisa que explica Josep Quetglas:

El uso de una columna central no será regular en la arquitectura, pero tiene una aplicación bien concreta: aparece siempre que hay que ritualizar la entrada. De Creta a la Alhambra, la columna central dificulta el paso, no acepta el tránsito indiferente (Quetglas, 2013, p.103).

Collin Rowe nos propone una explicación acerca de estas vistas sesgadas sobre objetos que denotan una marcada centralidad, como podría ser el caso de la fachada principal de la Villa Stein:

Se puede decir que el fenómeno pictórico y escultórico conocido como *contrapposto* deriva de la preferencia por la frontalidad y el gusto secundario por las delicias

de las vistas oblicuas. Dependiente de la supremacía de una visión que está relacionada con la perspectiva de un solo punto de fuga, admite como segunda categoría todos aquellos movimientos de rotación y revolución que una perspectiva con dos fugas permite apreciar, aunque tal vez no valorar adecuadamente. En otras palabras, la existencia del *contrapposto* supone una cualidad pictórica o escultórica de tema permanente. La figura resulta simultáneamente estática y dotada de movimiento (Rowe, 1987, pp. 20-29).

“Estática y dotada de movimiento”; estas son dos condiciones contrarias y que están presentes en simultáneo en la fachada de la Villa Stein, las cuales se pueden incluir en un repertorio de ambivalencias más amplio que maneja Le Corbusier.

El interior

Debemos acercarnos a la puerta, ponernos bajo la prominente marquesina, que más parece un puente levadizo en plena suspensión, y que, amenazante, pudiese en cualquier momento dejarse abatir. Traspasemos el umbral y el repertorio de formas regladas, ortogonales y racionales, el vivido anteriormente, ya no existe. En su lugar, estamos ahora en el interior de un mundo orgánico (Figuras 3 y 4); todo son curvas, cilindros, barrigas: cuatro columnas redondas a la entrada; al fondo, una pared cóncava que nos hace rebotar a la izquierda bajo un vacío que tiene la silueta de un piano, o a la derecha, a una escalera que se envuelve sin tocar el entresuelo. Podríamos tener la impresión de estar ahora al interior de en un organismo vivo.



Figura 3. Vestíbulo de entrada Vila Stein (Le Corbusier et Pierre Jeanenret, 1946)

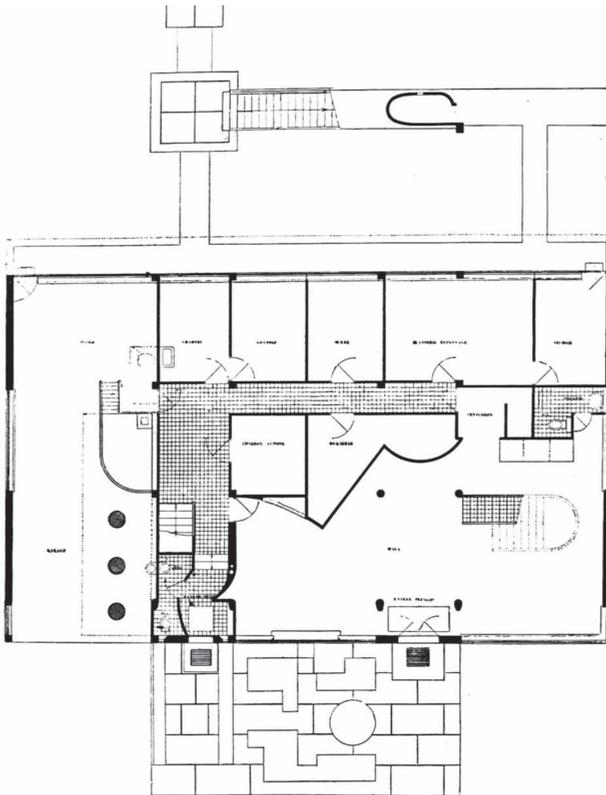


Figura 4. Planta primera de la Vila Stein
(Le Corbusier et Pierre Jeanenret, 1946, p. 142)

En esta parte, Le Corbusier parece estar reviviendo en Garches algunos episodios de su temprano Viaje por Oriente; primero, con los cambios de escalas que suceden al entrar a un edificio, y luego, como se procura impresionar al visitante a partir de los contrastes entre interior y exterior:

En Bursa, Asia Menor, en la MEZQUITA VERDE, se entra por una puertecita del tamaño de un hombre; un vestíbulo muy pequeño opera el cambio de escala necesario para apreciar, después de las dimensiones de la calle y del lugar de donde se viene, las dimensiones con que se trata de impresionar (Le Corbusier, 1964, p. 146).

Y luego con la presentación de cuatro columnas exentas en el vestíbulo de entrada:

CASA DEL NOGAL, en Pompeya, también el pequeño vestíbulo que arrebató de nuestro espíritu la calle. Y os veis en el Cavedium (atrium); cuatro columnas en el centro (cuatro cilindros) que se elevan directamente hacia la sombra del techo, dan la sensación de fuerza y son testimonios de medios potentes (Le Corbusier, 1964, p. 146).

105

La cita del *Cavedium* romano parece describir no solo el vestíbulo de la Villa Stein, sino también el de otras obras de Le Corbusier, como el de la Villa Savoye, o el del edificio para el Ejército de Salvación. El empleo de las cuatro columnas exentas se ha utilizado desde tiempos remotos con la intención de ritualizar o sacralizar un espacio; esto se puede apreciar por ejemplo en las casas pompeyanas, o en los baldaquinos de los templos



Figura 5. Bocetos de Le Corbusier de la Casa del Nogal en Pompeya (Le Corbusier, 1964, p. 148)

medievales que resguardan el altar.¹ Termina siendo evidente que Le Corbusier también pretende hacer del vestíbulo de la Villa Stein un espacio referencial, donde los visitantes se encuentran enmarcados al interior de un espacio definido por cuatro aristas verticales, con unas marcadas axialidades que nos indican claramente las direcciones de adelante, atrás, derecha e izquierda.

La axialidad frontal –la más perceptible a nuestra vista- nos invita a continuar el recorrido hacia delante, pero curiosamente esta insinuación parece contradecirse por algunos elementos que Le Corbusier suele disponer justamente sobre este eje (sucede de manera similar a lo que acontece con el eje de simetría de la fachada principal, que está claramente marcado, pero se evita penetrar por él). Otro ejemplo de ello es el caso del edificio para el Ejército de Salvación, una vez superado el volumen cúbico de la antesala, y atravesado el frágil puente, se llega al volumen cilíndrico de la entrada, en medio hay cuatro pilares –*el atrium*-; en frente, justo en el eje, aparece otro pilar que nos hace desviar a la derecha o a la izquierda. De igual manera en la Villa Stein la pared cóncava del recibidor que aparece frente a nuestros ojos nos hace desviar nuevamente respecto al eje, a la izquierda o a la derecha. Así, la manera de caminar por esta casa es siempre en ele, o en diagonal, evitando siempre la continuidad por el eje.

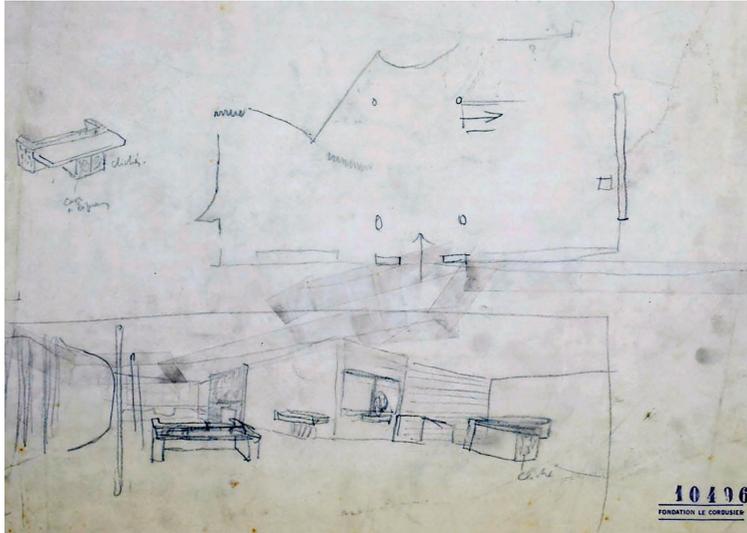
En uno de los bocetos preliminares del proyecto puede comprobarse esta

intención de Le Corbusier de dirigirnos hacia un eje y luego desviarnos, conduciendo el recorrido en forma de ele, o en diagonal. En el boceto (Figura 6) pueden apreciarse las líneas que definen el vestíbulo: la pared de entrada en la parte inferior, las cuatro columnas del *Cavedium* en el centro y la pared cóncava en la parte superior. El arquitecto ha dejado claro el recorrido que debe seguir el visitante: ha dibujado dos flechas: la primera, que indica el acceso por la puerta de entrada y el eje que conduce primero al espacio ritual y seguidamente se dirige de frente a la pared cóncava, y luego, en un giro de 90 grados, marca la continuidad del recorrido con otra flecha que marca la subida por las escaleras hacia la planta noble de la vivienda.

Llegados a este punto podemos preguntarnos: ¿Por qué esta tendencia de Le Corbusier a marcar los ejes, incitándonos a recorrerlos, pero luego los bloquea disponiendo masas que nos hacen desviar en el recorrido? He aquí una posible respuesta de su parte:

El eje es, quizás, la primera manifestación humana; es el medio de todo acto humano. El niño que vacila tiende al eje, el hombre que lucha en medio de la tempestad de la vida traza un eje. El eje es el que pone orden en la arquitectura. Poner orden, es comenzar una obra. La arquitectura se establece sobre ejes.(...) El eje es una línea de conducta hacia un objetivo. En arquitectura, es preciso que el eje tenga un objetivo (...) En consecuencia, el arquitecto asigna fines a sus ejes. Esos fines son el muro o la luz, el espacio (Le Corbusier, 1964, p. 151).

¹ El baldaquino que realizó Gian Lorenzo Bernini en la Basílica de San Pedro en Roma, justo encima del altar, es un claro ejemplo de un espacio sacralizado mediante el empleo de las 4 columnas.



107

Figura 6. Boceto del acceso a la Villa Stein realizado por Le Corbusier (FLC 10496)

Otra referencia de discontinuidad de los ejes nos la da el propio Le Corbusier, cuando explica la distribución espacial de La Casa del Poeta Trágico en Pompeya (Figura 7):

Y he aquí la CASA DEL POETA TRÁGICO las sutilezas de un arte consumado. Todo tiene su eje, pero sería difícil trazar una línea recta. El eje está en las intenciones y el boato que da el eje se extiende a

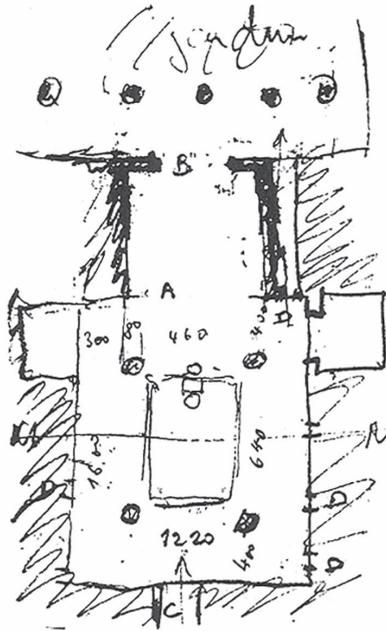


Figura 7. Boceto de Le Corbusier planta de la Casa del Poeta Trágico en Pompeya (Le Corbusier, *Hacia un arquitectura*, p. 153)

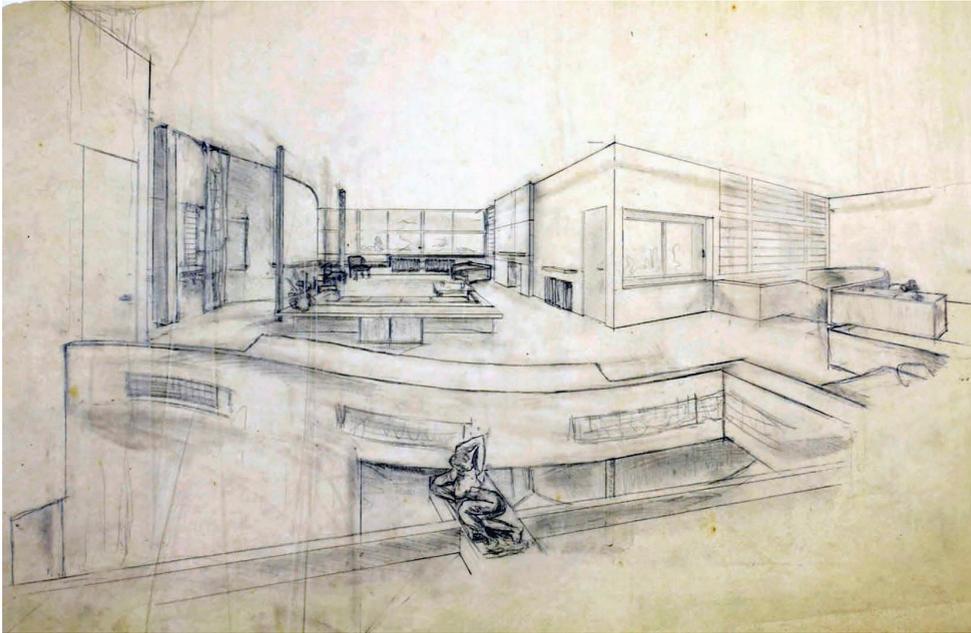


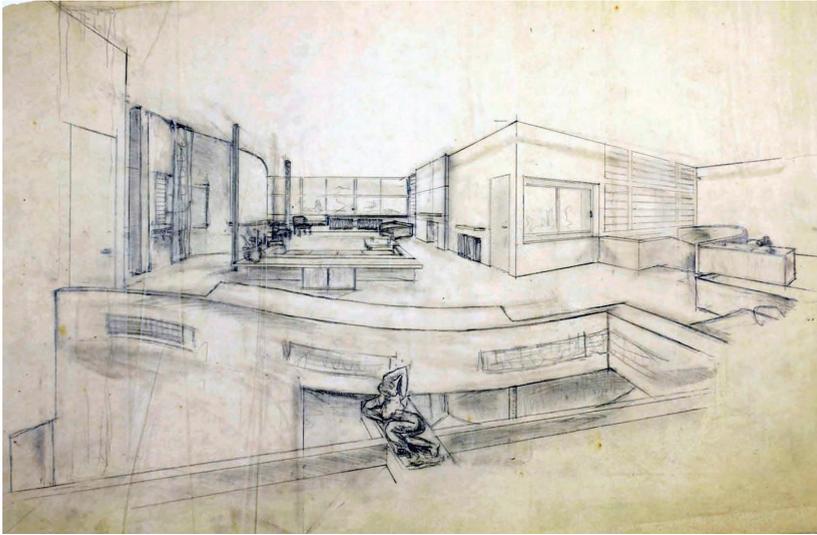
Figura 7. Boceto de Le Corbusier planta de la Casa del Poeta Trágico en Pompeya (Le Corbusier, *Hacia un arquitectura*, p. 153)

las cosas humildes que éste hace interesantes con un gesto hábil (los corredores, el pasaje principal, etc.) mediante ilusiones ópticas. El eje no es aquí una aridez teórica, sino que une los volúmenes capitales y netamente escritos y diferenciados los unos de los otros.

Cuando se visita la Casa del Poeta Trágico, se constata que todo está en orden. Pero la sensación es rica. Se observan entonces las deformaciones hábiles del eje que dan intensidad a los volúmenes: el motivo central del empedrado está echado hacia atrás del centro de la habitación; el pozo de la entrada está a un lado del estanque. La fuente, al fondo, está en un ángulo del jardín (Le Corbusier, 1964, p. 153).

De manera muy similar a como Le

Corbusier describe la planta de la Casa del Poeta Trágico podríamos describir la planta noble de la Villa Stein (Figuras 8 y 9): el gran espacio cúbico de la terraza está al fondo, en un costado de la Villa; el vacío en forma de piano está echado hacia delante del centro de la planta, la pantalla curvada que define el comedor en una esquina y las dos escaleras giradas entre sí y en crujías laterales. Las tensiones se manejan de manera dispar, hacia los costados, desequilibrando el prisma, dotándolo de movimiento. ¿A dónde ha quedado ahora aquella fachada simétrica? ¿Qué relación guarda con el interior?, tal vez ninguna o muy poca, a una fachada simétrica se le supone previamente un interior igualmente centralizado y homogéneo. Pero no es este el caso. La Villa Stein nos ofrece de nuevo esa provocación y resistencia hacia lo que podríamos considerar como una respuesta clásica.



109

Figura 8. Boceto de la planta noble realizado por Le Corbusier (FLC)

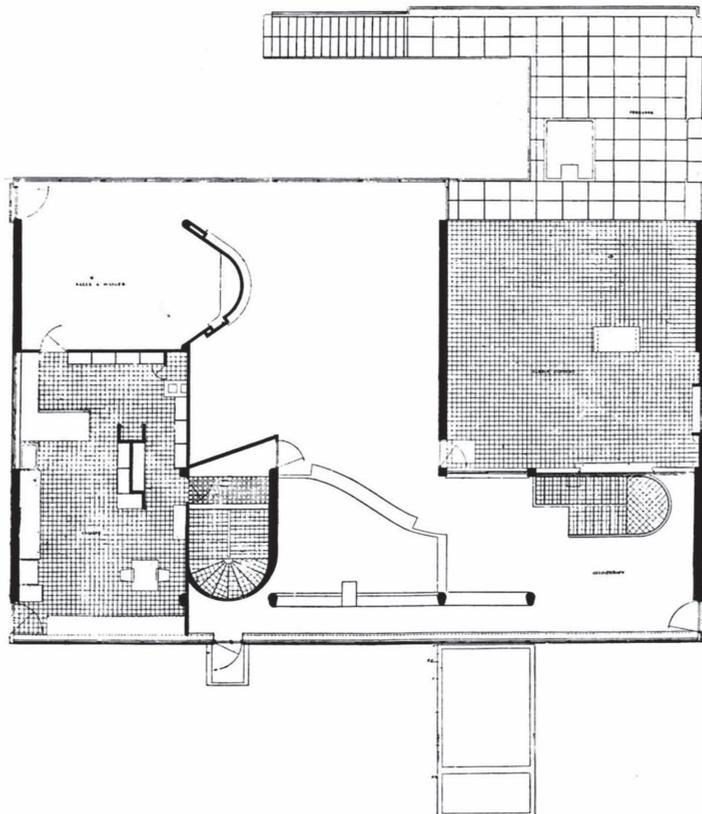


Figura 9. Planta segunda de la Villa Stein (Le Corbusier et Pierre Jeaneneret, 1946)

Observando la planta, hay otra ambivalencia más que se puede descubrir en ella. Sumergida en los tabiques divisorios curvilíneos y “libres” se entrevé una estructura ortogonal de columnas y losas, una retícula espacial rectilínea, es decir, al interior de un sistema totalmente reglado convive organismo deliberadamente suelto.

El jardín

110

Contiguo a la sala de estar se sale a la terraza por una pequeña puerta (Figura 10), un espacio a doble altura desde donde se aprecia el jardín posterior, y aquí acontece otro hecho inesperado, pues el visitante no sospecha encontrar tras esa puerta convencional un espacio de tal magnitud y con tanta luminosidad, el cual está en estrecha relación con la naturaleza exterior. Podría decirse que en este punto, una vez más, se replica el episodio de la Mezquita Verde en Bursa, en el que se pretende sorprender mediante el cambio de

escalas y la luminosidad, solo que esta vez sucede a la inversa, pues del interior se pasa al exterior.

Traspasada la terraza se desciende por unas escalinatas que conducen al jardín y desde allí podemos girar la vista para contemplar la fachada posterior (Figura 11), la cual nos depara otra nueva sorpresa, pues esta fachada es totalmente opuesta a la de la fachada principal: si la fachada principal es primordialmente plana, ésta fachada posterior es ahuecada en el sitio de la terraza, con una escalera que se sale del plano y otros volúmenes que sobresalen en la cubierta haciendo que se pierda la rasante superior del volumen, es decir, aquí se ha perdido toda noción de paramentalidad; si la fachada principal es una fina lámina que no deja entrever ningún rasgo del volumen, en esta posterior se muestra un volumen esculpido con entrantes y salientes; la fachada principal es centralizada, en cambio la posterior es asimétrica. Así describe Le Corbusier la composición de la fachada posterior:

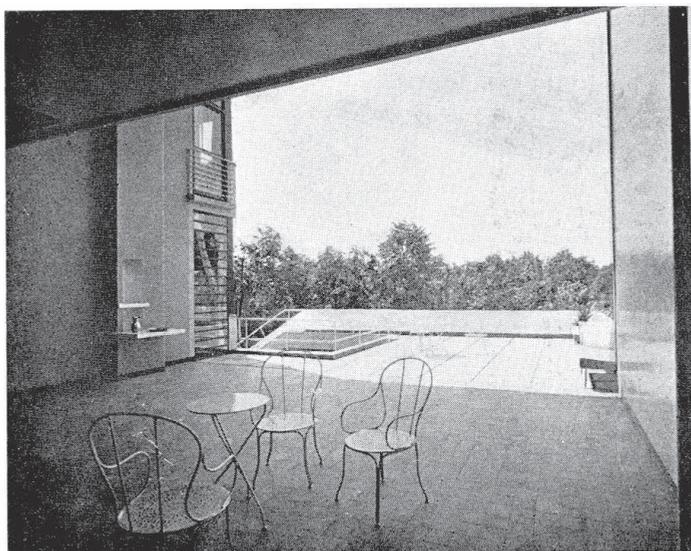


Figura. 10. Terraza de la Villa Savoye. (Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1946)

La Fachada sur en Garches contiene un trazado en diagonal. Este ha proporcionado una rectificación interesante: se trata de la escalera descendiente al jardín donde la rampa es paralela a la diagonal de la composición de la fachada. Para obtener esa diagonal de la escalera, ha sido necesario elevar un poco el terreno en el lugar donde la escalera viene a tocar el suelo. Tales sutilezas son apreciables.

Encontramos, en esta misma fachada, el trazado automático 2-1-2-1-2. Por último, cabe señalar un trazado muy importante que precisa con rigor el ritmo fundamental de esta fachada. Se trata de la relación que une el ancho del jardín suspendido al ancho de la fachada que le es contigua, los dos elementos esenciales de la composición. La relación entre estos dos elementos es la famosa

relación empleada a través de todos los años y denominado la Sección de oro (Le Corbusier, 1929, p.35).

Este discurso es aplicable en los planos y acaso en las maquetas, en donde una total frontalidad permite una buena lectura; pero difícilmente verificable desde el jardín, a 1,75 metros sobre el nivel del suelo. Por ágil que el ojo sea, no se alcanzan a superponer en una misma superficie todos los planos frontales del edificio. Lo que Le Corbusier no explica y se precisa ver, es que ha dispuesto los planos frontales con diferencias de profundidades, conformando volúmenes, llenos y vacíos. Además, que ha hecho la fachada contraria –no solo en sentido sino también en forma– a la de la entrada de la calle. Esta fachada en sí misma es otra figura demediada en dos partes opuestas: una es la caja bañada por la luz y la otra es la hendidura de la terraza cobijada por la sombra. Si

111



Figura 11. Fachada posterior vista desde el jardín.
(Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1946)

diésemos a comparar ambas fachadas a una persona no conocedora en el tema, difícilmente acertaría a decir que se trata de la misma vivienda; es como si se tratara de un organismo andrógino compuesto a partir de partes claramente diferenciadas.

Conclusiones

112 Si recapitulamos brevemente podremos recordar que el arquitecto nos advierte desde la entrada del vencimiento de un principio natural como es la gravedad, nos hace mover de un lado a otro del predio para acercarnos a la fachada principal, donde nos enseña una fachada plana, simétrica, y nos sorprende de nuevo con una disposición de planos ingravidos sin conexión alguna. Una vez ingresamos nos encontramos con un repertorio de formas orgánicas totalmente contrario al lenguaje ortogonal desde el que se viene, con una reseña ritual procedente de tradiciones antiguas y donde claramente están indicados los ejes visuales, pero nuevamente nos hace desviar del eje para conducirnos a la planta noble donde descubrimos que la organización espacial es totalmente dispar, contraria a la composición centralizada de la fachada principal. Una vez salimos de la casa descubrimos una fachada posterior totalmente opuesta a la de la fachada principal. Resulta totalmente premeditado el esfuerzo de Le Corbusier por conducirnos en el recorrido, mostrándonos situaciones contrastadas que mantienen en vilo

nuestra atención; se trata de un proceso de aprendizaje donde los visitantes nos vamos percatando paulatinamente en el tiempo de las parejas de oposiciones que resultan complementarias. En definitiva, la Villa Stein es una secuencia y finalmente una simultaneidad de formas y sensaciones contrapuestas que mantienen viva nuestra atención; en resumen, termina confirmándonos que la vivienda es una *máquina para emocionar*.

Durante algunas visitas que hice a edificios de Le Corbusier tuve la sensación de estar peregrinando, no solo por lo ritual y por la gran carga simbólica de su arquitectura, sino también por saberme transeúnte. Aunque de hecho se haga, me cuesta pensar estos edificios para morar en ellos. La experiencia arquitectónica incluye el acercarse a la edificación, el entrar, la "*promenade*" al interior y finalmente el salir –sin esta última la experiencia arquitectónica queda inconclusa-. No es casual que muchos edificios de Le Corbusier tengan dos puertas, o una sola puerta pivotante que combina dos sentidos: una invitación y una salida. "En el interior está el exterior", solía decir Le Corbusier; con lo cual podría inferirse que no hay un interior, sino que siempre se está por fuera. Hombre y edificio parecen ser otra pareja de figuras contrapuestas que se afectan mutuamente; tal vez la más globalizante.

Referencias

Eisenstein, S. (2001). *Hacia una teoría del montaje*, vol.3. Barcelona: Paidós Ibérica.

Le Corbusier (1928). *Une Maison-Un Palais*. París: Éditions Crès.

Le Corbusier (1929). Tracés Régulateurs. *L'Architecture vivante*. París: Albert Morancé.

Le Corbusier (1977[1964]). *Hacia una Arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.

Le Corbusier (1978). *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Poseidón.

Le Corbusier y Jeaneneret, P. (1946). *OEuvre Complète de 1910-1929*. Zurich: W. Boesiger et O. Stonorov, les edition d'architecture erlenbach.

Martienssen, R. D. (1967). *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Quetglas, J. (2013). *Viajes alrededor de mi alcoba. Artículos de ocasión*. Barcelona: GG.

Rowe, C. (1987). La Fachada Provocativa: Frontalidad y Contrapposto. *Arquitectura*, 264-265, 20-29.