

## LE CORBUSIER EN LA VILLA SAVOYE: LA OTRA PROMENADE

Fernando Zaparaín Hernández

*La Villa Savoye ejemplifica muy bien la promenade corbusieriana. Está concebida como una secuencia de espacios que manifiestan, al ser recorridos, el carácter dinámico que deba tener la nueva arquitectura, en relación con la moderna visión cambiante del cine y los nuevos medios de locomoción. Junto a esa conocida promenade física y más literal, podemos encontrar una promenade virtual que consiste en la generación de sensaciones móviles sin necesidad de que el espectador se desplace por las estancias. Se produce una sucesión de fenómenos y relaciones geométricas inestables que van componiendo una historia. Así el recorrido arquitectónico no es mero discurrir local y se convierte en una experiencia de tipo narrativo, a través de mecanismos como la representación plana de objetos tridimensionales, la acumulación afocal de planos o la 'mise en abyme'.*

Generaciones enteras de arquitectos han utilizado la *promenade* de la Villa Savoye como iniciación canónica en la visión dinámica del siglo XX. El desplazamiento por su conocida rampa aseguraba, a veces de forma un tanto obvia, la experiencia móvil. Mientras somos transportados por ese recorrido iniciático<sup>1</sup>, dislocado y ascensional, nuestra mirada cambiará obligadamente de dirección, y las perspectivas focales clásicas ya no serán posibles. En su lugar se producirá una cambiante mirada que funde el tiempo con el espacio<sup>2</sup>, muy semejante a la que aportan el cine<sup>3</sup> o los modernos medios de locomoción<sup>4</sup>, y a la que no ha sido ajena ni siquiera la literatura, al menos desde que Joyce, con sus puntos de vista subjetivos, se alejó del narrador omnisciente.

A partir de la *promenade* física corbusieriana<sup>5</sup>, este trabajo tendrá como objetivo explorar otros sistemas menos inmediatos, empleados por Le Corbusier para asegurar el movimiento y la profundidad, especialmente en la Villa Savoye<sup>6</sup>. De esta manera, se irá comprobando cómo, además de la *promenade* que podríamos llamar explícita, existe otra virtual, que sin manifestarse al principio como tal, incide también en los valores de la mirada cambiante moderna<sup>7</sup>. Las soluciones explícitas tienen el riesgo de conseguir en sí mismas su objetivo y no pasar adelante. En cambio una respuesta virtual no quiere complacerse en las manifestaciones más reconocibles y se puede centrar sin distracciones en la definición de su problema. Por tanto, una *promenade* virtual se especializará en manifestar las condiciones del movimiento, su esencia, sin limitarse a su literalidad<sup>8</sup>. Además, este interés en desvelar los mecanismos compositivos profundos de Le Corbusier se hace más necesario porque en la literatura que produjo, suele quedar apantallado por las explicaciones mecanicistas y sociales. La misma Villa Savoye es presentada como respuesta y consecuencia de la nueva estética de la máquina<sup>9</sup>.

El camino que recorreremos junto a Le Corbusier por la Villa Savoye se convierte en un itinerario de conocimiento y purificación<sup>10</sup>, un recorrido más de los sentidos que del cuerpo<sup>11</sup>, desde la tierra al cielo, porque entrar es subir<sup>12</sup> y ser transformado en la ascensión por la máquina. Desde este punto de vista, la Villa Savoye es más relato que objeto<sup>13</sup>. De esta forma, la Villa Savoye parece estar construida más en función de cómo va a ser vista que de cómo va a ser habitada. Toda ella es un conjunto de encuadres predeterminados, que impide a los fotógrafos la realización de una sola toma e impulsa a recorrerla en forma de reportaje secuencial. Esto se comprueba ya en las primeras fotografías sobre ella, como las incluidas en la *Obra Completa* de 1935. Éstas, por cierto, han sido atribuidas a Lucien Hervé<sup>14</sup>, pero él era un niño cuando se hicieron. Más bien parece que pudo realizarlas Alain Salaün<sup>15</sup>.

El carácter secuencial del recorrido, hace que la Villa Savoye supere la concepción fotográfica para aproximarse al cine. Este paso supone la incorporación de un texto a las imágenes, que se

1. Cfr. BENTON, Tim, "Le Corbusier y la promenade architecturale" en *Arquitectura*, nn. 264-265, Madrid, 1987, p. 38 y *Las villas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret 1920-1930*, Philippe Sers, París, 1984, pp. 193 y ss. El propio autor de este artículo fue también promotor de una película sobre el movimiento en la Villa Savoye.

2. Cfr. GIEDION, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Ed. Científico-médica, Barcelona, 1968. Este libro emblemático sobre el Movimiento Moderno indica con su título la creencia de que la nueva arquitectura debía responder a la nueva relación espacio-tiempo.

3. Cfr. LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998. Ver en especial el capítulo "Prehistoria de la Modernidad: las masas y el intérieur" dedicado en parte a la mirada cambiante en la metrópoli moderna.

4. Cfr. BENJAMIN, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" en *Illuminations*, Hannah Arendt, New York, 1969, pp. 217-251. Se analizan en esta obra las consecuencias de la visión fragmentada del siglo XX.

5. Cfr. BAKER, Geoffrey H., *Le Corbusier. Análisis de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997; VON MOOS, Stanislaus, *Le Corbusier*, Lumen, Barcelona, 1977 (1ª edición: Frauendfeld, Ginebra, 1968) y CURTIS, William J. R., *Le Corbusier, ideas y formas*, Hermann Blume, Madrid, 1987.

6. Para una planimetría actualizada consultar FUTAGAWA, Y. (texto de MEIER, R.), "Le Corbusier. Ville Savoye, Poissy, France 1929-1931" en *GA*, n. 13, Edita, Todio, 1972.

7. Cfr. ROWE, Colin, "Transparencia, literal y fenomenal" en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978; *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, MIT, Cambridge, Massachusetts, 1976. En este ensayo se aplica la diferencia entre literal y fenomenal a los sistemas de transparencia en la obra de Le Corbusier y Gropius, y entiendo que esta misma distinción puede ser válida para estudiar otros aspectos como el movimiento.

8. Cfr. RAMÍREZ, Juan Antonio, "La espacialización del tiempo: arquitectura y relato" en *Construcciones ilusorias: Arquitecturas des-critas, arquitecturas pintadas*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 98-104.

9. Cfr. LE CORBUSIER y JEANNERET, P. (BOESIGER, Willy, ed.), *Le Corbusier, Oeuvre complète* (8 vol.), Artemis, Zurich, 1991, vol. 1, pp. 186-187.

10. Cfr. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "La mirada de Le Corbusier. Hacia una arquitectura narrativa", en *A&V*, n. 9, Madrid, 1987, p. 34 y ss.

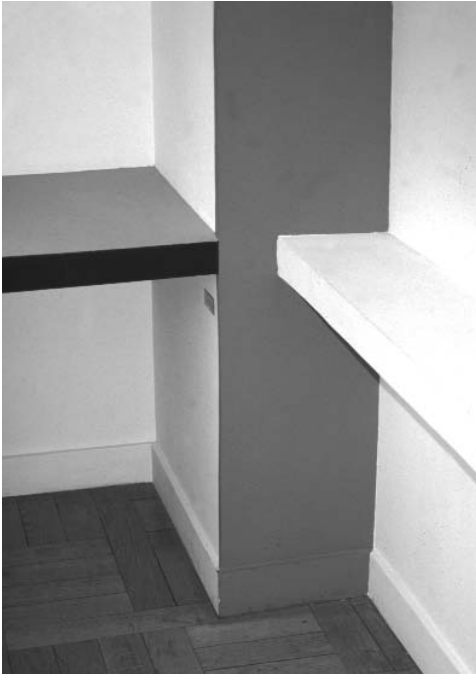


Fig. 1. Pilar con baldas en el interior de la Villa Savoye. Fotografía del autor.

11. Cfr. QUETGLÁS, Josep, "Viajes alrededor de mi alcoba" en *Arquitectura*, nn. 264-265, Madrid, 1987, p. 106.

12. Cfr. COLOMINA, Beatriz, "Intimidad y espectáculo", en *Arquitectura Viva*, n. 44, Madrid, 1995, p. 18 y ss.

13. Cfr. ROSAND, David, "Frame and Field: Narrative space" en *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, Yale U. Press, New Haven, 1982, pp. 39-43.

14. Cfr. SCHUMACHER, T., "Deep Space" en *Architectural Review*, enero, 1987, pp. 37-42. Ciertamente, Lucien Hervé se vincularía con sus fotografías a la arquitectura de Le Corbusier, pero eso sería más tarde, cuando el fotógrafo acudiera a la obra de Le Corbusier, de acuerdo con éste, buscando imágenes formales más que descriptivas. Cfr. AA.VV., *La arquitectura de Le Corbusier, fotografías de Lucien Hervé*, Ed. Bancaixa, Castellón, 1996.

15. Cfr. BENTON, Tim, "Le Corbusier y la promenade arquitectural", en *Arquitectura*, nn. 264-265, 1987, pp. 38-46.

16. Cfr. BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, París, 1980; *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1999.

17. Cfr. MONTES, Carlos, *El cómic; potencialidades del lenguaje gráfico e ilusión de realidad*, ICE, Valladolid, 1989, p. 9 y ss.

18. Cfr. CORTÉS, Juan Antonio, *Mecanismos de estabilidad formal en arquitectura*, UVA, Valladolid, 1987.

19. Cfr. NAEGELE, Daniel, "Objeto, Imagen, Aura" en *Ra*, n. 4, 2000, p. 50 y ss.; "Image, Objet, Aura: Le Corbusier and the Architecture of Photography", en *Harvard Design Magazine*, Fall, 1998, pp. 37-41. En este artículo se recuerda que la fotografía a veces deforma nuestra percepción real de la arquitectura, pero en otras ocasiones se puede utilizar para poner de relieve intenciones ocultas, o puede inducir determinadas decisiones del arquitecto. Esto es lo que intentaremos hacer en el presente análisis.

20. La ventana indiscreta de Hitchcock podría ser un buen ejemplo de la opción por el límite de un autor que ya lo ha hecho todo y decide romperse una pierna, obligarse a permanecer con la cámara en un mismo sitio y prescindir del movimiento en una película que tanto lo necesita. Quizás por las severas condiciones de partida, los logros se acentúan más.

21. Cfr. WÖLFFLING, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1987.

hacen relato literario, como ha destacado Roland Barthes<sup>16</sup>. La fotografía, al menos inicialmente es pura imagen analógica sin connotación, sin mensaje añadido. Pero Le Corbusier sí tiene un mensaje que transmitir. Ya las fotografías aisladas de la Villa Savoye se pueblan de objetos y llamadas de atención sobre texturas industriales, líneas de visión establecidas e incluso sobre un programa de vida sana y moderna. Pero además, como toda la vivienda se concibe en función de la *promenade*, también sus fotografías se empalman unas con otras, dando cuenta del transcurso del tiempo dentro de la arquitectura. Se propone un montaje, típicamente cinematográfico, con lo que esto supone de creación de una historia, y de supresión de la inmediatez. La Villa Savoye reclama ser reproducida en series de fotografías, en un modo más bien cinematográfico.

Si se ha decidido prestar atención a los sistemas ocultos de movimiento es porque al requerir más ingenio, parecen más densos en consecuencias proyectuales. Es lo mismo que ocurre con el estudio del movimiento a nivel general. Si es enriquecedor comprobar lo que dicen del movimiento los medios intrínsecamente móviles como el cine, la danza o el cómic<sup>17</sup>, mucho más interesante será ver cómo se las arreglan para manifestarlo los sistemas plásticos menos dotados para ello, como la pintura. En especial nos detendremos en la fotografía, que no admite la variación del tiempo y en principio sólo es instantánea, y la arquitectura, que no admite la variación del espacio y es estable formal y estructuralmente<sup>18</sup>. Concretamente, estas dos últimas expresiones artísticas, parece que hubieran aunado sus esfuerzos para mostrar el cambio y el desplazamiento en la Villa Savoye<sup>19</sup>.

Además, en toda la historia del arte, cada medio plástico parece empeñarse en explorar, no sólo su campo propio, sino otros, más allá de sus límites o precisamente en ellos<sup>20</sup>. Por ejemplo, la pintura (especialmente desde el Renacimiento) se ha obstinado en representar las tres dimensiones aunque era plana<sup>21</sup>, y a juzgar por los resultados, ha hecho de su defecto una virtud. Algo similar ocurre en la arquitectura, al menos en la corbuseriana, que no se conforma con las tres dimensiones de su espacialidad y desea la cuarta dimensión del tiempo. En la Villa Savoye, no sólo se mueve la mirada cuando nos desplazamos (esto es lo normal, lo que haría una mirada cambiante cinematográfica) sino también cuando permanecemos parados (al modo en que una mirada plana fotográfica acumula sensaciones en una sola toma). La arquitectura misma varía y traslada al espectador por ella, ofreciéndole, sin que tenga que moverse, la superposición de planos que se produciría con el paso del tiempo. A partir de aquí se analizarán diversos métodos con los que se consigue en la Villa Savoye esa sensación móvil sin necesidad de desplazarse.

## LA REPRESENTACIÓN PLANA DE OBJETOS TRIDIMENSIONALES

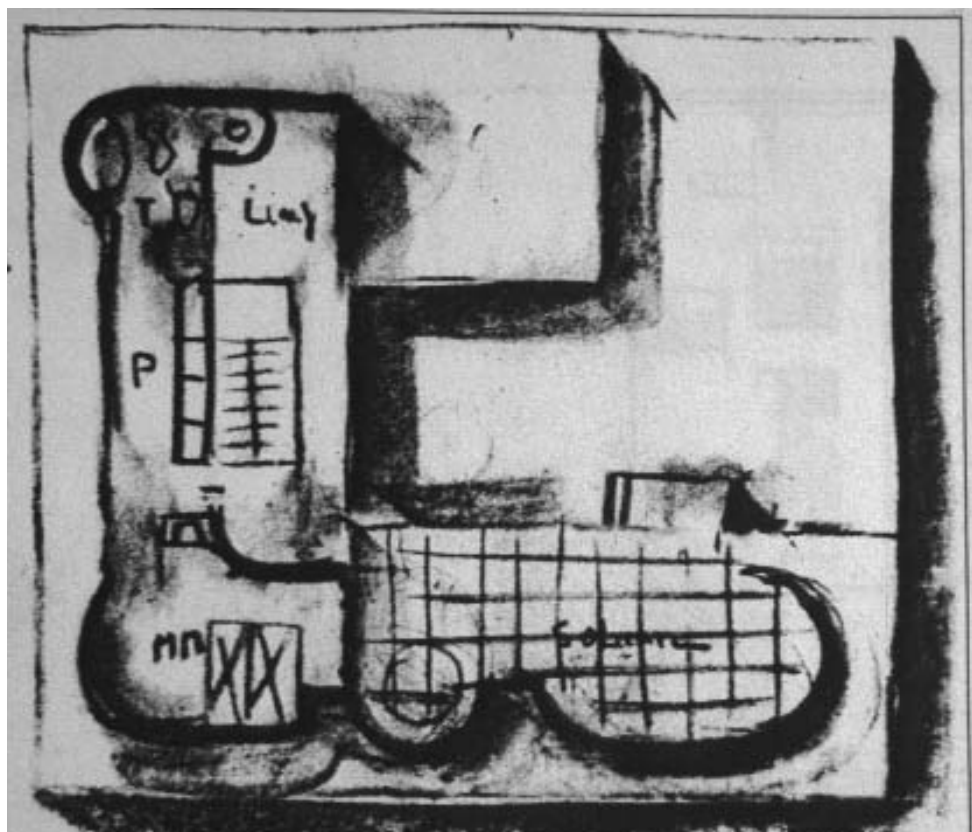
Como ya se ha indicado, la modernidad (y Le Corbusier en concreto) eligió, entre otros, un particular sistema para definir la nueva espacialidad<sup>22</sup>. Se trataba de un hallazgo del cubismo<sup>23</sup> que optó por un proceso de superposición y transparencia de planos y vistas separadas temporalmente, que considera secundaria la representación del objeto y prefiere entender éste como instrumento para describir relaciones. Así se rompía con el sistema renacentista de generación ilusoria de las tres dimensiones, optando por una representación plana<sup>24</sup>, menos verosímil, pero que al renunciar momentáneamente a la tercera dimensión, la recupera después en forma de construcción del pensamiento (y no sólo como representación), a la vez que da noticia del tiempo<sup>25</sup>.

Esta visión plana afocal cubista (alternativa de la focalidad clásica) presentaba muchas coincidencias con el modo de ver de la fotografía que comprime en el cuadro los distintos planos de la realidad. El ojo de Le Corbusier se familiarizó desde sus viajes de juventud con esta facilidad de la fotografía<sup>26</sup> para acumular fragmentos<sup>27</sup>, que en él se acentuaría cuando perdiera la visión binocular por el desprendimiento de retina que sufrió en un ojo al pintar su primer cuadro *La Cheminée*<sup>28</sup>. En especial, la fotografía se convierte en un sistema que enmarca la realidad<sup>29</sup>, atrapando los cuatro lados del plano en la composición y obligando a que los elementos atrapados por ellos dialoguen con el borde<sup>30</sup>. Como se irá comprobando más adelante, la propia arquitectura de Le Corbusier se encuadra a sí misma<sup>31</sup> igual que lo haría una fotografía<sup>32</sup>.

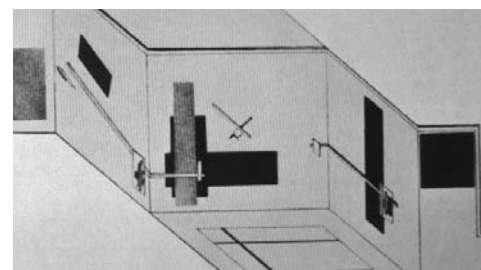
Le Corbusier accedió a esta nueva visión plana y temporal del cubismo, operando sobre el triedro, uno de los elementos más característicos de la espacialidad arquitectónica. En numerosos ejemplos de su producción inicial, desde Pessac a la Villa Savoye, se observa un empeño por des-

truir la caja edificada sin suprimirla, por ejemplo, mediante el distinto color que se aplica en los tres planos de una esquina y sus baldas<sup>33</sup> (fig. 1). De esta forma se anula la sensación volumétrica, pues el color imposibilita la gradación de tonos que asociamos a la profundidad. El espacio, antes manifestado por las distintas caras de una caja, se sustituye por un conjunto de trapecios pintados que ya no tienen la misión de abrigar un volumen y en los que lo importante son las relaciones mutuas<sup>34</sup>. Estas relaciones<sup>35</sup> se articulan a través de las aristas, que son el imposible punto de contacto de colores disonantes. Es como si se renunciara al espacio y se pasara, de entender la arquitectura desde la planta y su volumen, a explicarla con la sección<sup>36</sup>, entendida ésta como poderosa manifestación del tiempo adquirido con el movimiento en vertical. Como en la pintura medieval y luego en la moderna, fondo y figura se confunden. Las tensiones que antes mostraban por separado la planta y los alzados<sup>37</sup>, confluyen en un solo plano (el de la sección).

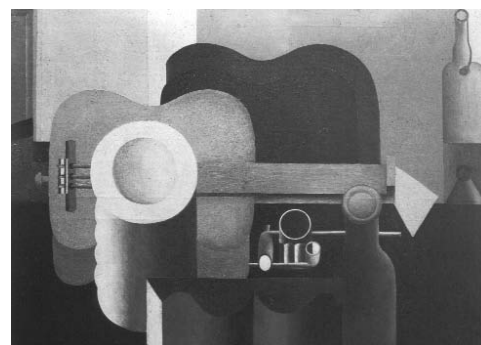
Algo similar habían propuesto determinados autores como El Lissitzky, cuando en sus *Proun* (ciudades), utilizaba elementos tridimensionales que al ser representados en una vista axonométrica se convierten en romboides y trapecios de valor pictórico plano (fig. 2). De hecho es significativo que Le Corbusier prefiriese la expresión a través de sistemas perspectivos no focales como la caballera militar o la caballera frontal<sup>38</sup>. En sus cuadros puristas (fig. 3) la caballera frontal permite presentar cada objeto como resultado de una extrusión, es decir, como huella plana del movimiento de una de sus caras, con lo que se mantienen sus proyecciones sin deformar, algo muy apropiado para una estética de la máquina. Además la extrusión es una de las raras posibilidades de representar físicamente el tiempo, como lo hace también un reloj de arena, pues en ambos casos el movimiento queda reflejado en una huella material. En cuanto a la caballera militar, tiene similares propiedades que el sistema frontal, y quizás es todavía más dinámica, al extrusionar el objeto en diagonal, y más completa, al mostrar simultáneamente tres de sus caras, frente a las dos de la caballera frontal. Los mismos croquis de la Villa Savoye vienen a confirmar esta preferencia por la volumetría no evidente pero capturada en el plano. Le Corbusier acentúa la diferencia y superposición de los diversos planos que realmente se acumulan en cada planta mediante la utilización de fuertes sombras, que vienen a ser como una extrusión axonométrica (fig. 4).



4



2



3

Fig. 2. *Proun* (ciudad) de El Lissitzky. AA.VV., *LC Une encyclopédie*, Centre Pompidou, París, 1987.

Fig. 3. Le Corbusier, *Naturaleza muerta con platos apilados* (1920). AA.VV., *LC Une encyclopédie*, Centre Pompidou, París, 1987.

Fig. 4. Le Corbusier, Villa Savoye, plano de la segunda planta, primera variante, proyecto del 6 de noviembre de 1928 (FLC 19698).

22. Le Corbusier se refiere expresamente en numerosas ocasiones a esta nueva espacialidad plana que él llamó *l'espace indicible*. Cfr. LE CORBUSIER, "L'espace indicible" en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. especial, enero, 1946, pp. 9-10.

23. Cfr. SANCHO OSINAGA, Juan Carlos, *El sentido cubista de Le Corbusier*, Munilla-Lería, Madrid, 2000.

24. Cfr. VAN DE VEN, Cornelis, *El espacio en arquitectura*, Cátedra, Madrid, 1981.

25. Cuando esta forma de ver las cosas del cubismo se aplicó en la Villa Savoye, se daba cumplimiento a las demandas planteadas a la arquitectura por diversas teorías del arte, como la que reclamaba una pura visibilidad. A mediados del XIX, la teoría del arte centro-europea (en especial con Adolf Von Hildebrand) había distinguido entre la visión distante, bidimensional y sintética propia del artista, y la visión dinámica, cercana, analítica y científica, propia del estudioso, que por ser tectónica y táctil sería la más apropiada para la arquitectura. Las ideas de Hildebrand, complementado por Fiedler, suponen una transformación total en la interpretación artística. El edificio ya no se ve como objeto estático, al modo clásico (de Winckelmann por ejemplo), sino que se preconizan para él distintos tipos de visiones: lejana y próxima, inherente y relativa. La obra de arte depende, así, del tipo de visión del espectador y en todo caso, el espacio está siempre relacionado con la experiencia del movimiento. Una experiencia que, como hemos dicho, luego ha marcado buena parte de la arquitectura moderna, desde la Villa Savoye hasta ejemplos más recientes como la Casa Moebius de Ben Van Berkel, una cinta que se puede recorrer sin fin o la vivienda de un minusválido en Burdeos, de Koolhaas, donde el propietario accede a todos los espacios montado en una plataforma que sublima el movimiento precisamente de quién más privado estaba de él.

26. Cfr. ZANNIER, Italo, "Le Corbusier fotógrafo", en *Parametro*, n. 143, Faenza, enero-febrero, 1986, pp. 18-25 y cfr. COLOMINA Beatriz, "Le Corbusier and Photography", en *Assemblage*, n. 4, 1987, p. 15 y ss.

27. La modernidad, como se ha visto, ha optado por ver las cosas desde el desplazamiento y la visión fragmentada, algo que se detecta en el viaje a Oriente en 1911 del joven Le Corbusier. Todavía estaba formándose, y ya aprendió a ver la ciudad en términos móviles y distantes, frente a las propuestas entonces aún vigentes que tendían a concebir el espacio urbano como una sucesión de acontecimientos pintorescos, a lo Camillo Sitte. Las fotografías que se conservan de esos viajes de juventud no son postales al uso, con panorámicas turísticas representativas, sino más bien encuadres acentuados en los que los pocos motivos existentes se convierten en objetos aislados y fuertemente contrastados por la luz. Más tarde, Le Corbusier recurrió muchas veces a las secuencias de viñetas, con relatos visuales de sus edificios que se parecen mucho a un *story board*.

28. En la formación de Le Corbusier confluyen dos grandes corrientes de pensamiento del siglo XIX: el idealismo (en sus dos vertientes, racionalista e intuitiva romántica) y el positivismo. Sobre la base idealista de la arquitectura corbuseriana han incidido algunos de los mejores estudios actuales, como los ya citados de CURTIS con el significativo título de *Le Corbusier: ideas y formas* o el trabajo de TURNER, Paul V., *La formación de Le Corbusier: idéalisme et Mouvement Moderne*, también muy elocuente en su encabezamiento.

29. Cfr. LAHUERTA, Juan José, 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Anthropos, Barcelona, 1989.

30. Algunos de estos temas los he desarrollado con más extensión en el artículo "Le Corbusier: la fotografía intencionada o una mirada bajo control", en *Anales*, n. 8, ETSAV, Valladolid, 2000.

31. Cfr. MONEO, Rafael, "Una visita a Poissy (Villa Savoye, Francia)", en *Arquitectura*, n. 74, Madrid, 1965.

32. Cfr. HOCHART, Daisy, *Representation photographique et sauvegarde architecturale*, tesis doctoral inédita, École d'Architecture de Lille.

33. Esta esquina pertenece al dormitorio doble que está en la planta principal junto a la escalera de caracol, pero en las plantas publicadas en la *Oeuvre Complète* no se define nada sobre ella, lo que demuestra que Le Corbusier buscó su peculiar plástica durante todo el proceso y no sólo al definir la idea en proyecto.

34. Cfr. NAEGELE, Daniel, "The Sensation of the Objet" en *Harvard Design Magazine*, Fall, 2001, p. 4 y ss.

35. Las vanguardias de principios del XX, al centrarse en las relaciones, tuvieron respecto al objeto una actitud típicamente hegeliana. Se lleva al límite la condición tanto del sujeto como del objeto, mediante una sutil paradoja. El sujeto, en primera instancia, entrega al objeto todo el protagonismo, pero para ello le exige que deje de ser él mismo, y se convierta en puro elemento (recurso geométrico) al servicio del sujeto, que en su omnipotencia deriva hacia el Absoluto y lo domina todo. El sujeto da primacía al objeto pero le pide que para ello prescinda de su esencia, con lo que la razón del objeto ya sólo es ser poseído absolutamente por un sujeto.

36. Antes la planta era prioritaria, pues daba cuenta de las relaciones funcionales del programa. Le Corbusier, a pesar de su aparente funcionalismo, privilegia las relaciones temporales, y otorga primacía a la sección porque puede reflejarlas y promoverlas más eficazmente que la planta, que a lo largo del siglo XX cada vez presentará una mayor indiferencia funcional como saben muy bien Kazuo Sejima o Rem Koolhaas.

37. Un buen análisis del predominio moderno de la sección puede encontrarse en SORIANO, Federico, "Hacia una definición de la planta profunda, de la planta anamórfica y de la planta fluctuante", en *El Croquis*, nn. 81-82, 1996, p. 4 y ss.

38. Más tarde "los Five" retomarían este sistema no sólo como representación sino como manera de hacer arquitectura, anunciando las posteriores experiencias deconstructivistas de Eisenmann.



5



6

Se comprende que Le Corbusier, después de sus experiencias pictóricas, tuviera a punto un sistema para representar de forma plana su arquitectura, incluso cuando ésta era construida, y así conseguir un plus de información que no sería apreciable en un mero espacio tridimensional pero no singularizado por su autor. Cuando Le Corbusier utiliza el color para convertir sus triedros en una composición pictórica está acudiendo a los sistemas que el estructuralismo ha reclamado para entender la realidad. Es como si convirtiera una fotografía aérea, muy verosímil pero indiferenciada, en un mapa, que renuncia a la ilusión de realidad para cargarse de información mediante colores, códigos y palabras. En los mapas, como en la Villa Savoye, el espacio, al convertirse en plano, se hace más denso en datos y dimensiones espaciales y temporales.

Buena parte de la modernidad se empeñó en modificar las condiciones de la caja. Mientras Wright<sup>39</sup> y luego el neoplasticismo y Mies, la destruyeron suprimiendo sus esquinas<sup>40</sup>, Le Corbusier prefirió mantener su realidad física y disgregarla virtualmente<sup>41</sup>. Así, la arista pasaba a ser la protagonista bidimensional de un nuevo orden plano que sin embargo recupera las tres dimensiones porque describe muy eficazmente las tensiones entre todos los planos cambiantes de una misma entidad espacial. La arista ya no es una línea que se aleja de nosotros fugando hacia el horizonte, sino que se convierte en testigo de la confrontación de las distintas caras en las que se ha disgregado la realidad. Una realidad que al ser fragmentada se nos aparece con otras dimensiones más allá de las tres obvias. Los planos se nos muestran ahora simultáneamente, aunque pertenezcan a lugares y momentos distintos, y al actuar unos contra otros, dan noticia del tiempo. Gracias a su acumulación dentro del mismo cuadro, podemos verlos a la vez, comprimiendo muchas propiedades en un mismo tiempo y espacio. De esta forma la caja, además de mostrarse ella misma como tal, se transforma mediante la paradójica pérdida de lo que le es más propio (el triedro) hasta hacerse pictórica y literaria.

En los últimos años, muchas reflexiones arquitectónicas han vuelto sobre la cuestión de la caja, con propuestas, unas veces inmediatas y otras más sutiles. Es el caso de la Kunsthaus de Rem Koolhaas en Rotterdam o del almacén para Ricola de Herzog & de Meuron, dos ejemplos en los que las aristas siguen siendo los elementos que dan sentido al contenedor.

## ACUMULACIÓN AFOCAL DE PLANOS

Otro sistema muy frecuente en la Villa Savoye es la superposición visual de distintos planos que hace saltar nuestra vista de unos a otros, acentuando la sensación de profundidad. Para conseguirlo, en primer lugar se ha negado cuidadosamente toda perspectiva focal clásica. En ningún momento nuestra mirada puede fluir tranquila hacia un punto del horizonte. En la rampa, por



7

ejemplo, precisamente si suspendemos el recorrido canónico del turista, y hacemos un alto en el primer tramo, podremos recorrer con la mirada la diagonal esencial de todo el proyecto, desde el acceso hasta el cielo, pasando por la terraza-salón de la planta principal. Cruzaremos así la sección de forma oblicua, con lo que las perspectivas tradicionales serán imposibles. Una fotografía en este punto (fig. 5) permite observar cómo no es posible la gradación focal de los planos (unos dentro de otros) y se produce una yuxtaposición por transparencia (típica del cubismo) con los distintos elementos distanciados en el espacio y el tiempo, pero superpuestos y con sus líneas de fuga cruzándose en diagonal. Los barrotos de la ventana se colocan como una rejilla sobre los dinteles de la terraza y la diagonal de la rampa niega los planos de las paredes. La vista salta del primer plano al infinito y viceversa, en una vibración temporal que multiplica las dimensiones precisamente porque no tenemos constancia directa de ellas.

Algo parecido sucede desde el exterior, especialmente cuando miramos a través de la ventana corrida de la fachada oeste que remarca para nosotros el corazón del proyecto con su rampa camino de la azotea (fig. 6). En el plano del cuadro formado por la trama ortogonal de la fachada se superpone la diagonal de la rampa pero también la diagonal de los forjados que fugan. Se trastoca e imposibilita la apreciación de una perspectiva convencional y se nos presentan confusamente las líneas reales del cuadro y las proyectadas.

La Villa Savoye parece actuar de nuevo como lo haría una fotografía con teleobjetivo, esta vez empujando unas zonas sobre otras con la violencia de una profundidad de campo excesiva que permite ver en el mismo plano situaciones muy distantes. Como en una cámara, el aumento de la profundidad de campo se obtiene reduciendo la apertura mediante un fuerte reborde en todas las vistas. De esta forma, lo importante será conseguir la relación plástica entre las partes, en orden a causar una sensación tridimensional nueva allí donde no se puede o no se quiere dar



8

Fig. 5. Vista desde la rampa interior de la Villa Savoye. Fotografía del autor.

Fig. 6. Villa Savoye, fachada oeste. Fotografía de Enrique Villar.

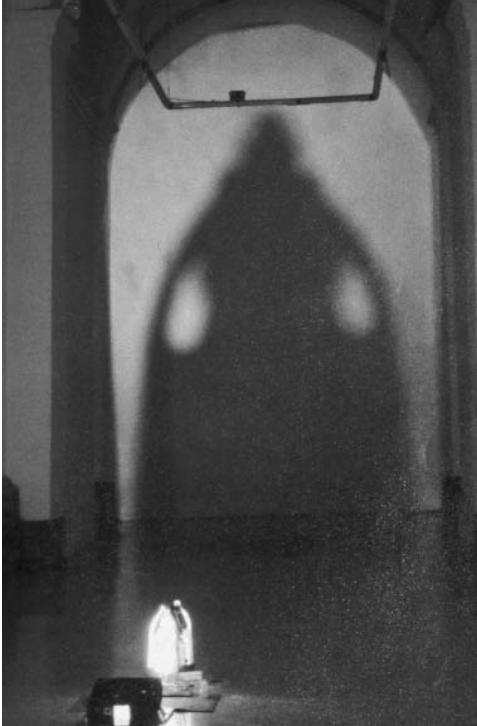
Fig. 7. Villa Savoye, pasillo de la planta principal. Fotografía de Enrique Villar.

Fig. 8. Villa Savoye, terraza de la planta principal. Fotografía del autor.

39. Sobre las operaciones de Wright para desmaterializar la caja ver SCULLY, Vincent, *Frank Lloyd Wright*, Bruguera, Barcelona, 1960; LEVINE, Neil, "Proyectar en diagonal" (1982) en *Frank Lloyd Wright*, Stylos, Barcelona, 1990 y SCULLY, Vincent, "Frank Lloyd Wright y la estufa de los sueños" (1980), en *Frank Lloyd Wright*, Stylos, Barcelona, 1990.

40. Seguramente Le Corbusier ya había conocido hacia 1914 ó 1915 los trabajos de Wright publicados en un portafolio de la editorial Wasmuth. Ver a este respecto TURNER, Paul V., "Frank Lloyd Wright and the Young Le Corbusier" en *J.S.A.H.*, n. 4, vol. XLII, 1983, p. 350 y ss.

41. Cfr. ROWE, Colin, "Neoclasicismo y arquitectura moderna I y II" en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978; *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, MIT, Cambridge, Massachusetts, 1976, p. 119 y ss. En su etapa americana, Mies volvería también al sistema corbusieriano de respetar la realidad de la caja y trabajarla mediante tergiversaciones más sutiles.



9

una ilusión de profundidad tradicional. La fachada es un simple marco para encuadrar la sección interior. El autor ha decidido mostrarnos las entrañas de su proyecto, el interior de la máquina. La sinceridad moderna revelará lo obscuro, dejará ver el truco.

Así, la sección se convierte en un instrumento didáctico, encargado de explicarnos por sí mismo todo el proyecto. La manifestación del carácter, antes asignada a los alzados, pasa ahora a la sección que se entiende como resumen del mecanismo. La misma planta es secundaria, como más tarde han recordado Koolhaas o Sejima con su doctrina de la indiferencia funcional. El actual rebrote de edificios sin alzado (la emisora de MVRDV o el *Educatorium* de Koolhaas) es un reflejo de las reflexiones corbusianas sobre la sección como responsable del movimiento y estructuradora de lo demás.

En el dislocado recorrido interior por la Villa Savoye hay un momento en el que la ortogonal parece imponerse con un pasillo profundo formado por la acumulación de puertas sobre un eje (fig. 7). Pero la sensación de focalidad es sólo aparente, porque diversos elementos llevan de nuevo a la acumulación afocal de planos. Cada puerta abierta se aparece junto a los planos y elementos plásticos circundantes, diferenciados por colores. Así, la aparente perspectiva empieza a transformarse en una superposición de fragmentos de color, estructura o luz, hasta generar una mezcla de diagonales y transparencias aparentes sobre el plano del cuadro en que se convierte la primera puerta de la serie. Además las líneas de fuga del virtual pasillo no son posibles, porque el pavimento no tiene una trama continua que va disminuyendo con la distancia. En su lugar, la parte baja del cono visual está conformada por varios tipos de pavimento con alineaciones diversas. Una acumulación construida como los collages de los cuadros puristas.

El método de superposición de planos también se aprecia cuando varios sistemas ortogonales y paralelos entre sí dialogan, como ocurre con el dameado del suelo de la terraza-salón y la mesa de fábrica paralela a él (fig. 8). Como estos planos están hechos para verse desde arriba (desde la rampa o la azotea), sus líneas y bordes, separados físicamente, llegan a fundirse en el mismo plano visual, como lo harían sus proyecciones. El volumen del famoso espacio exterior de la planta principal de la Villa Savoye se hace así plano por el empleo de un método muy similar al que utiliza la representación isométrica cuando traslada al papel las tres dimensiones.

## LA VENTANA COMO PUESTA EN ABISMO

Le Corbusier, en su camino para encontrar representaciones cambiantes de su arquitectura, recurrió con frecuencia al uso de la puesta en abismo, un antiguo mecanismo utilizado en la escenografía teatral y luego recogido por el cine y algunas expresiones plásticas contemporáneas.

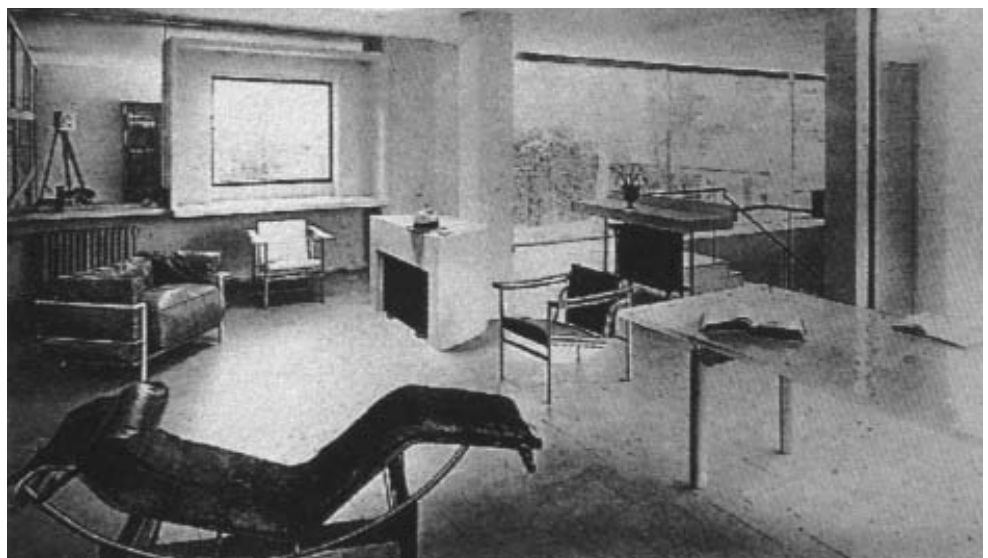


Fig. 9. *Vessels: The Cult of the Mother*, Instalación de Eulàlia Valldosera, 1996. Vid. MARÍ, B. y ENGUITA, N., *Eulàlia Valldosera, Obres 1990-2000*, Fundació Tapies, Barcelona, 2000.

Fig. 10. Casa Church en Ville d'Avray, 1928-1929. Le Corbusier. Vid. *Arquitectura Viva*, n. 44, 1995.

10



Fig. 11. Villa Savoye, cristalera del salón. Le Corbusier. Fotografía del autor.

as como las instalaciones. Se consigue así que la representación incluya los artificios utilizados para realizarla. La escena aparece junto a lo obscuro (lo que está detrás de la escena). Se multiplican los puntos de vista y se da noticia a la vez de la realidad, de su manifestación formal y del proceso de ficción empleado para analizarla. Es lo que ocurre en algunos finales cinematográficos (por ejemplo en *El sabor de las cerezas* de Kiarostami) cuando la cámara se aleja de la escena y permite ver que ésta consistía en una construcción artificial. Aquí el cine ya no muestra una realidad sino que se enseña a sí mismo como sustituto de ella.

Algo similar se aprecia en las instalaciones, que no buscan tanto la representación de la realidad sino la expresión de un sistema de trabajo. Por ese motivo muestran a la vez los resultados y el proceso y los elementos empleados para llegar a la forma final. Así se comprueba en la obra *Vessels: The Cult of the Mother* (1996) de Eulàlia Valladosera<sup>42</sup> (fig. 9) centrada en unas representaciones de lo femenino que se consiguen con las sombras de envases de productos utilizados por la mujer. La proyección y los materiales usados en ella aparecen juntos en la sala, en una mezcla de fines y medios.

Toda la Villa Savoye es un mecanismo de control de las percepciones, que no quedan a la libertad del usuario, sino que se ofrecen matizadas previamente por la propia arquitectura del autor. Esta gestión de la realidad se da en la obra de Le Corbusier con diversos sistemas, y principalmente mediante el uso de ventanas y puertas<sup>43</sup>. Para clasificar las distintas maneras de recuadrar la realidad que aparecen en la Villa Savoye, se podría acudir a una fotografía de la Casa Church (fig. 10) en Ville d'Avray, de 1928-1929. Es una vista que ha sido hábilmente comentada<sup>44</sup> para demostrar la visión dinámica que Le Corbusier tenía y nos hacía tener de sus edificios. Quería incitar a las personas a comportarse como visitantes más que como habitantes y para ello dejaba siempre abiertos en sus vistas de interiores, horizontes y ventanas hacia los que seguir moviéndose<sup>45</sup>. Empujaba así a desplazarse por sus edificios<sup>46</sup>, concebidos más como recorrido educativo que como un acogedor lugar de estancia<sup>47</sup>. Esta fotografía contiene fuertes paralelismos con los cuadros dentro de otros cuadros<sup>48</sup> tan propios del Barroco<sup>49</sup> y que luego encontramos en las fotografías de puertas a través de puertas de la época de juventud de Le Corbusier<sup>50</sup>.

Estas formas de ver a través de la arquitectura<sup>51</sup> (a través de sus puertas y ventanas) pero sin llegar a tener un dominio total de la situación, las exploraría más tarde Le Corbusier en los espacios que construyó. Siempre nos guiará la mirada<sup>52</sup>, de manera que son sus edificios los que predominan, dejando cada vez menos espacio para el hombre de carne y hueso. Hasta los exteriores se convierten en interior, pues los elementos de la naturaleza (una nube, el sol, el horizonte) flotan dentro del marco definido por el edificio<sup>53</sup>.

42. Cfr. MARÍ, Bartolomeu y ENGUITA MAYO, Nuria, *Eulàlia Valladosera. Obres 1990-2000*, Fundació Antoni Tàpies y Witte de With, Barcelona-Rotterdam, 2000 y RABAZAS, Antonio, "La forma como sistema. Eulàlia Valladosera: tres cuadernos 1994/1996", en *BAU*, n. 20, Madrid, 2001.

43. Sobre el uso de las paredes como ventanas virtuales en la obra de Le Corbusier ver: NAEGELE, Daniel, "Le Corbusier and the Space of Photography: Photo-murals, Pavilions and Multimedia Spectacles" en la enciclopedia *History of Photography*, vol. 22, n. 2, Taylor & Francis, London-Washington DC, 1998, p. 127 y "Photographic illusionism and the 'new world of space'", en AA.VV., *Le Corbusier, Painter and Architect*, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, 1995.

44. Cfr. COLOMINA, B., "Intimidad y espectáculo", en *Arquitectura Viva*, n. 44, Madrid, 1995, p. 18 y ss.

45. Cfr. FRANÇOIS, Arnaud, *Voir et habiter*, tesis doctoral inédita, La Sorbona Nueva (París III), 1994, pp. 16 y 29.

46. Cfr. LE CORBUSIER, "Esprit de vérité" en *Mouvement*, n. 1, junio 1933, pp. 10-13, luego traducido y republicado en "French Film Theory and Criticism", *Abel*, n. 113. Este temprano artículo de Le Corbusier sobre el cine y la fotografía intenta explicar su visión del mundo desde el objetivo artificial.

47. Cfr. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "La mirada de Le Corbusier: hacia una arquitectura narrativa", en *A&V*, n. 9, 1987, p. 32 y ss.

48. Sobre el tema del cuadro dentro del cuadro consultar PEREC, Georges, *El gabinete de un aficionado*, Anagrama, Barcelona, 1989. Esta acrobacia literaria describe un lienzo que representa una habitación llena de cuadros, uno de los cuales es el propio lienzo inicial con la estancia y sus cuadros, con lo que se repite hasta el infinito el cuadro dentro del cuadro, y todo como excusa narrativa para describir una colección inventada y atrápanos en un mundo infinito del que no se puede salir.

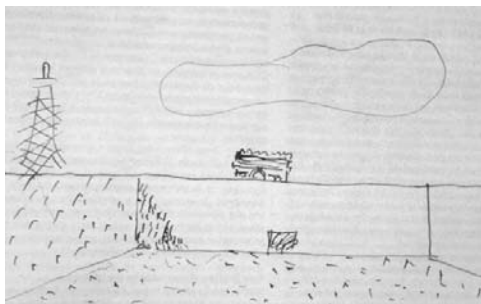
49. El interés por las representaciones de la representación continúa en nuestra época, como manifiesta el uso de la ventana en el cine. Ver a este respecto la película *La ventana indiscreta* de Hitchcock y el capítulo "La mujer en la ventana" del libro BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio (Los motivos visuales en el cine)*, Anagrama, Barcelona, 2000.

50. Sobre el tema del cuadro dentro del cuadro ver GORLIN, Alexander, "Gost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier" en *Perspecta*, n. 18, 1982, p. 51 y ss.

51. Cfr. TEYSSOT, Georges, "Sull'intérieur e l'interiorità" en *Casabella*, n. 681, 2000, p. 26 y ss.

52. Rafael Moneo ha recordado cómo aprendió de Le Corbusier a prever la manera en que el edificio enmarcaría la realidad circundante. Cfr. *El Croquis*, n. 98, 1999, p. 11. Juan Navarro Baldeweg no duda en explicar sus edificios como una secuencia de encuadres, al modo en que se construyen las películas (conferencia en las Jornadas de Museología, Valladolid, marzo 2002).

53. Cfr. GORLIN, Alexander, op. cit., p. 52.



12



13

Fig. 12. Azotea del apartamento de Charles Beistegui, París, 1930. Le Corbusier. Vid: AA.VV., *LC Une encyclopédie*, Centre Pompidou, París, 1987.

Fig. 13. Lavabo del baño principal de la Villa Savoye. Fotografía del autor.

Para nuestro propósito podemos distinguir en la fotografía de la Casa Church tres tipos de ventana, tres maneras de enmarcar la realidad con la propia arquitectura. Dentro del marco general de la fotografía se incluyen otros marcos que insinúan nuevas posibilidades de avance y mundos que están más allá del edificio, pero que éste domina. A la derecha, los amplios ventanales de suelo a techo, remarcan el mundo exterior idealizado y representan el intento de fusionar la naturaleza con la nueva arquitectura, sin que haya discontinuidades. En el centro, aparece el marco de un cuadro que, en el fondo, contiene una ventana, en un intento más explícito de convertir la casa en reborde ideal desde el que contemplar la vida. A la izquierda está un espejo que refleja la cámara que ha hecho la fotografía, pero sin la imagen del fotógrafo, que ya se ha ido. Es la huella del espectador, al modo del espejo que muestra a los reyes que contemplan la escena de *Las Meninas* de Velázquez, sólo que aquí ese espejo está vacío. Le Corbusier se marcha y hace que nosotros nos vayamos detrás, antes de poder ser habitantes de un espacio ideal que podemos ver, pero del que no nos podemos apropiar. Esta falsa ventana convertida en espejo refleja la situación de una arquitectura que incluso cuando parece abrirse hacia afuera, se muestra a sí misma. Es lo que ocurre en el teatro cuando enseña sus mecanismos de conformación y siembra la duda de si está reflejando la vida o está haciendo una representación de sí mismo<sup>54</sup>.

Le Corbusier se alejó cada vez más de la relación pasiva con la naturaleza, propia de la primera ventana-horizonte de la Casa Church y derivó hacia el control más artificial típico de la segunda ventana-cuadro y de la tercera ventana-espejo. En la Villa Savoye encontraremos ejemplos de estos tres tipos de ventana. En principio la ventana-horizonte (típica también de Mies) se encuentra en la gran cristallera de suelo a techo del salón (fig. 11) que distorsiona las dimensiones del espacio y prolonga el interior hacia la terraza, pero nunca directamente hacia la naturaleza, que sólo aparece en segundo plano. La fluidez es precaria porque el ventanal no da directamente hacia el exterior, y en su borde derecho presenta el dintel y el peto de la terraza como si fueran reflejos especulares o prolongaciones de la ventana corrida lateral del salón. La arquitectura se hace omnipresente y controla hasta sus reflejos. Las famosas *fenêtres en longueur* de la fachada norte de la sala de estar de la Villa Savoye tampoco son demasiado diáfanas. La potente masa de sus petos y dinteles hace que el verde horizonte que remarcan aparezca fuertemente rodeado por elementos arquitectónicos. Es algo similar a lo que anunciaba el alto antepecho del apartamento de Charles Beistegui (fig. 12), que se empleaba como auténtico instrumento urbanístico con el que aplicar una tabula rasa a la silueta de París, hasta dejar que sobresalieran sólo los accidentes más notables como el Arco del Triunfo o la torre Eiffel.

La ventana-cuadro aparece con profusión en la Villa Savoye, tanto desde fuera como desde dentro. La falsa *fenêtre en longueur* de la fachada oeste, que da hacia el vacío de la terraza, incluye entre sus objetivos, como ya se ha visto, el de recuadrar la rampa y las fachadas interiores. Especialmente llamativas son las ventanas triangulares de la rampa interior sobre la terraza, tratadas con unas divisiones horizontales que se convierten en una rejilla superpuesta a los elementos de la terraza, para aumentar el conflicto de diagonales que se acumulan sobre el plano de la ventana al más puro estilo cubista.

En cuanto a la ventana-espejo, en la Villa Savoye se hace especialmente inquietante, porque Le Corbusier lleva al extremo su artificio. En la Villa Church había utilizado el espejo como una falsa ventana que sólo reflejaba la cámara pero no al autor de la fotografía. Cuando queríamos fugar por ella hacia el infinito nos encontrábamos con la representación redundante del interior de la propia arquitectura, convertida así en horizonte necesario. En los lavabos del vestíbulo y del baño principal de la Villa Savoye (fig. 13), ni siquiera encontramos un espejo que refleje la arquitectura. Ha sido suprimido y en su lugar se ofrecen a nuestra vista los propios elementos arquitectónicos en los que la imagen del visitante es todavía mucho menos visible. Con nuestra mirada perpleja a los no-espejos de la Villa Savoye, culmina el proceso de transformación del habitante en visitante, una despersonalización necesaria para que la arquitectura sea la única protagonista y se entienda prioritariamente como movimiento. El recurso a una ventana inexistente refleja bien la importancia del fuera de campo en la obra de Le Corbusier, porque se emplean como aperturas infinitas recuadros que ni siquiera existen. El poder de evocación y la dimensión espacio-temporal se llevan al límite, sin necesidad de construir nada para lograrlo. ¿Alguien da más?

54. El paralelismo entre vida y teatro es básico en el sentido barroco, como demuestran títulos del tipo *La vida es sueño* o *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca. Walter Benjamin reflejó muy bien en su obra la atracción que el sistema barroco ejerció sobre el hombre moderno. Ver a este respecto LUCAS, Ana, *El transcurso barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*, UNED, Madrid, 1992.





Fig. 14. Imagen actual tomada desde el final de la rampa de la Villa Savoye. Fotografía del autor.

Los espejos inexistentes de la Villa Savoye, y otros elementos que se adivinan pero no se ven, son ejemplos de la utilización arquitectónica de la elipsis, un sistema literario que en el cómic y en el cine ha cobrado una importancia definitiva. Estos medios no pueden hacer una representación analógica de toda la realidad y necesitan seleccionar muy bien los elementos mínimos necesarios para reproducir el transcurso del tiempo y del espacio, de forma que tan importante es lo que se representa como lo que no se cuenta (un silencio vale más que mil palabras). Así, los espacios en blanco (las cesuras) se convierten en determinantes para la viabilidad narrativa.

Todo esto es un mero reflejo de lo que ocurre a nivel general. Para que la realidad sea abaricable necesitamos racionalizarla, segmentarla en razones que nuestro sistema de pensamiento pueda gestionar secuencialmente. Un instrumento clave en esa racionalización ha sido el establecimiento cuidadoso de discontinuidades<sup>55</sup>, que antes se lograban con la separación física y ahora se establecen con la interrupción electrónica de la transmisión<sup>56</sup>. Nuestro sistema discontinuo de representación de la realidad motiva que lo representado sea tan necesario como el vacío que lo secuencia, algo que reflejaba bien Debussy cuando decía "la música no está en las notas sino entre ellas". El arte moderno, al preferir las relaciones a las esencias ha dado enorme valor al vacío que hace posibles esas conexiones, como estableció Heidegger en su conferencia "El Arte y el Espacio"<sup>57</sup>. En la Villa Savoye hacen falta las ventanas reales para generar sensación de movimiento y profundidad, pero también se recurre a la ausencia de un espejo para conseguir el mismo objetivo.

A lo largo de estas líneas hemos pretendido recorrer la Villa Savoye de una manera distinta, sin necesidad de desplazarnos por el camino predeterminado de la *promenade* arquitectónica. Al final, puede ser interesante retomar por unos instantes el camino ascensional que Le Corbusier preparó para nosotros. Si así lo hacemos nos encontraremos con una rampa exterior que lleva hacia la cubierta-jardín enunciada en los cinco puntos para una nueva arquitectura. El sentido ascensional se potencia con todos los elementos disponibles. Incluso las baldosas de la rampa se colocan en diagonal para diferenciar esta zona, de la terraza estancial en la que se colocan ortogonalmente. Pero al llegar al final de la rampa nos esperan varias sorpresas, como parece anunciar el propio Le Corbusier cuando describe la Villa Savoye:

"Les visiteurs, jusqu'ici, se tournent et se retournent à l'intérieur, se demandant comment tout cela se passe, comprenant difficilement les raisons de ce qu'ils voient et ressentent; ils ne retrouvent plus rien de ce qu'on appelle une 'maison'. Ils se sentent dans une autre chose de tout nouveau. Et... ils ne s'ennuient pas, je crois!"<sup>58</sup>

Una vez que hemos conquistado el cielo se nos niega la permanencia en él. La rampa termina en la famosa ventana abierta en la pantalla orgánica de la fachada norte (fig. 14). El pavimento

55. Cfr. VIRILIO, Paul, "La Arquitectura improbable" en *El Croquis*, n. 91, 1998, p. 9. Si el espacio en el cine se desglosa mediante el corte y posterior montaje de los distintos planos, en la arquitectura el espacio se desglosa mediante líneas y superficies, como se ha recordado antes, al hablar de la importancia de las aristas. En el cómic la discontinuidad se resuelve mediante el espacio en blanco que hay entre las viñetas.

56. *Ibid.*, p. 10.

57. Cfr. HEIDEGGER, Martin, "El Arte y el Espacio" (1969) en *Eco*, tomo 122, Bogotá, 1970, pp. 113-120.

58. "Los visitantes, aquí, se dan la vuelta y regresan al interior, y se preguntan cómo ocurre todo esto, y comprenden difícilmente las razones de lo que ven y sienten; no encuentran nada de lo que se suele llamar una 'casa'. Se sienten en otra cosa del todo nueva. Y... creo que no se aburren". LE CORBUSIER, *Précisions*, París, 1930.

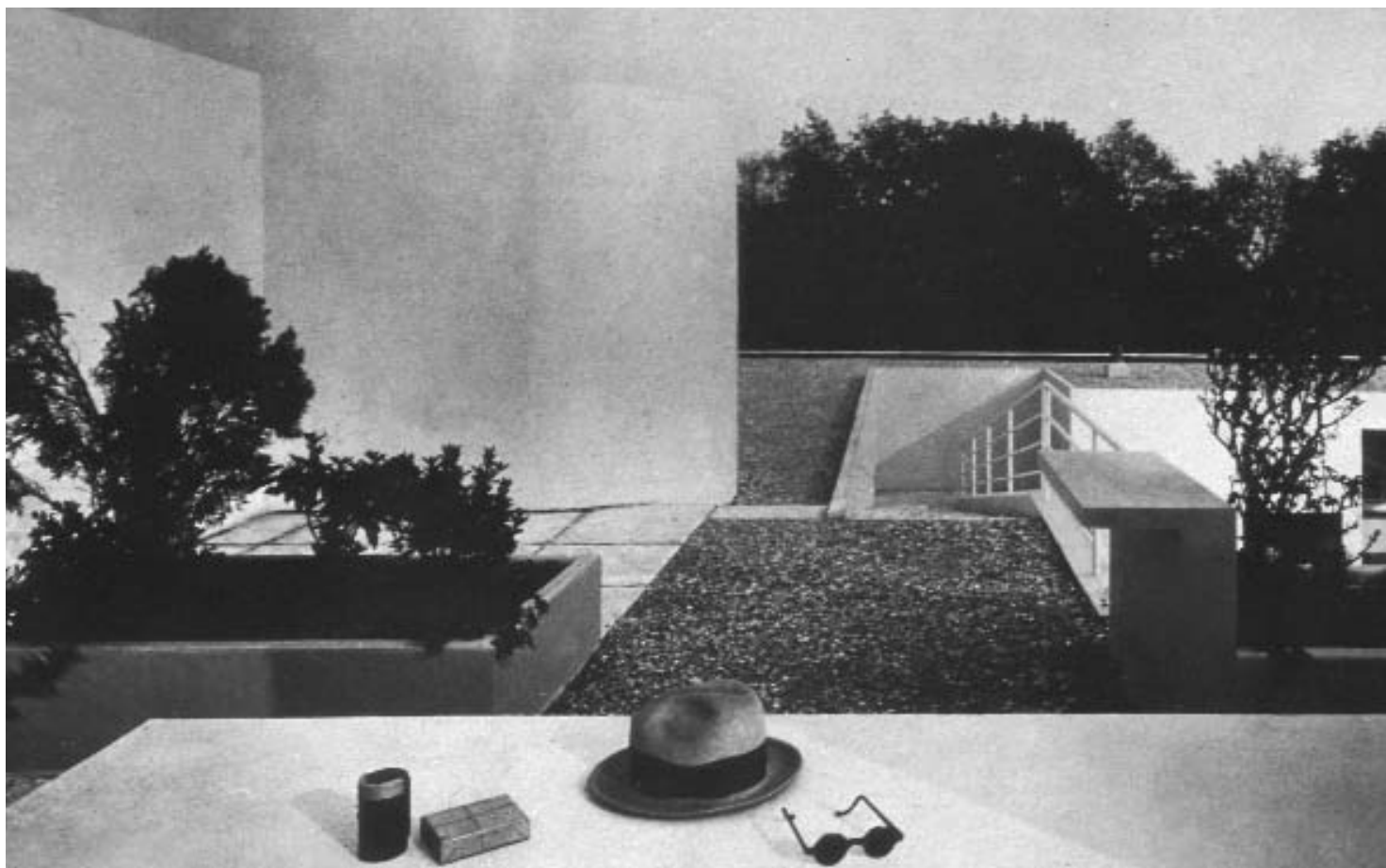


Fig. 15. Imagen de la Oeuvre Complète tomada desde fuera de la azotea de la Villa Savoye hacia la rampa. Vid: LE CORBUSIER y PIERRE, J., *Oeuvre Complète* (8 volúmenes), Artemis, Zurich, 1991.

to de baldosas se interrumpe y entre la rampa y la ventana se crea una franja de grava<sup>59</sup>, que hace inestable nuestra permanencia. Después de muchos esfuerzos pensábamos que nuestra mirada fluiría libremente hacia la naturaleza recién conquistada para nosotros por la nueva arquitectura. Pero el acceso visual hacia el horizonte se ve dificultado y si algún atrevido por fin cruza el obstáculo de grava se encontrará con una última manipulación. Su mirada será devuelta al interior (fig. 15), en una fotografía casi imposible del final del recorrido que está tomada saliendo con la cámara a la pequeña franja de azotea que hay entre la pantalla y la fachada.

59. Cfr. LE CORBUSIER y JEANNERET, P. (BOESIGER, Willy [ed.]), *Le Corbusier, Oeuvre complète* (8 vol.), Artemis, Zurich, 1991, vol. 1, pp. 186-187. La foto que se utiliza aquí, pertenece a las publicadas en esta edición y muestra cuál era el estado de la azotea en el momento de terminar las obras. En la actualidad, y después de diversas restauraciones, se ha pavimentado el trozo de terraza que existe entre el final de la rampa y la famosa ventana, quizás para facilitar el acceso de los numerosos visitantes que desean fotografiarse el final del recorrido habitual. Pero esa mejora funcional ha desdibujado el mensaje que Le Corbusier nos quería transmitir con los pavimentos.

La vista que intentaba traspasar la última ventana de la Villa Savoye, es devuelta por ésta desde el más allá al que aspiraba. La ventana decide por nosotros, y una vez más, sólo nos oferta una visión de la propia Villa Savoye que confirma nuestros presagios de ausencia. Sobre la repisa de esta ventana que ha cobrado vida propia, permanecen depositados algunos de nuestros utensilios personales: el sombrero, unas gafas... Aquí arriba la persona se despide, se desvanece al final de la rampa, y en el alféizar preparado al efecto, deja los últimos objetos sobre los que podía dominar. La Villa Savoye se apodera definitivamente de la escena, mientras se convierte en una representación de sí misma, en una máquina para mirar.