

# LC. #02 RECENSIONIS

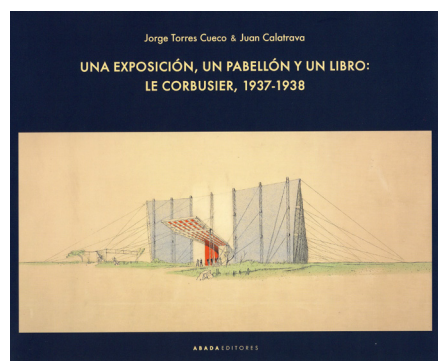
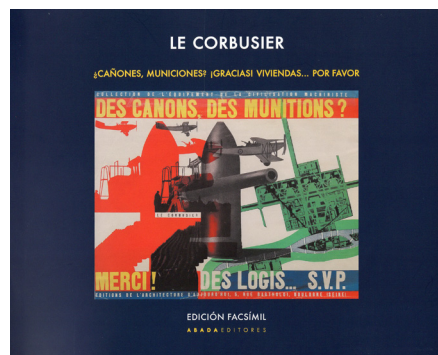


Le Corbusier.  
*Le Poème de l'angle droit.*

Jorge Torres Cueco y Juan Calatrava, edición facsímil de  
*¿Cañones, municiones? ¡Gracias! Viviendas... por favor + Una  
exposición, un pabellón y un libro: Le Corbusier 1937-1938 /  
Marta Llorente*

# RECENSIONS

doi: 10.4995/lc.2020.14338



Marta Llorente

## Le Corbusier, ¿Cañones, municiones? ¡Gracias! Viviendas... por favor"

Edición facsímil de Jorge Torres Cueco &amp; Juan Calatrava.

Madrid, Abada, 2020  
 Formato: 23 x 29 cm, 150 páginas  
 Idioma: español  
 ISBN: 978-84-17301-60-6

## Jorge Torres Cueco & Juan Calatrava, Una exposición, un pabellón y un libro: Le Corbusier 1937-1938

Madrid, Abada, 2020  
 Formato: 23 x 29 cm, 107 páginas  
 Idioma: español  
 ISBN: 978-84-17301-61-3

Dos libros —dos tiempos— enlazados y complementarios. En el volumen que contiene el estudio, redactado con motivo de la traducción y de la edición facsímil del libro de Le Corbusier, Jorge Torres y Juan Calatrava restauran las circunstancias que envolvieron aquella edición: un contexto difícil, el umbral de la guerra que supuso la mayor destrucción de hábitat de la historia, la Segunda Guerra Mundial. El temor por el futuro había ido creciendo hasta los años inmediatos a la exposición de París de 1937, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne*, que motiva la publicación del libro de Le Corbusier. Se empezaba a saber que la mayor ofensiva vendría del aire y que afectaría sobre todo al espacio construido y que lo haría a una escala nunca conocida. El libro que ahora se reedita y traduce, *Des canons, des munitions? Merci! des logis... S.V.P.*, y que divulgaba las proclamas del *Pavillon des Temps Nouveaux*, proyectado por Le Corbusier y Pierre Jeanneret, intentaba conjurar estas amenazas con la fuerza de un último aliento. En aquella encrucijada, los caminos de la guerra y los de la construcción suponían además procesos industriales y económicos semejantes. Una buena razón para tomar partido por la mejora urbanística y constructiva. Ese es el argumento de fondo. El libro constituía un manifiesto a favor de una elección política que no fue posible. Una vez más, podremos medir cuánto cambia la lectura de un texto desde un tiempo futuro que ya conoce el desenlace del suceso capaz de cambiar sus premisas.

El acierto de esta edición es dejar intacto el libro del año 38, que hable y gesticule desde su formato original a través de su despliegue gráfico y visual —si bien los editores nos ofrecen la traducción de los textos— y añadir en un segundo volumen todo el paisaje cultural y emocional que lo envuelve. Además de ofrecernos documentación original e inédita, de abrir un campo de referencias bibliográficas precisas y una revisión de fuentes actualizada. La lectura de la doble publicación, vincula la reconstrucción histórica con los hechos pasados, para devolverles vida y veracidad.

El segundo volumen, *Una exposición, un pabellón y un libro*, supone la reunión de tres historias que reafirman el anhelo de Le Corbusier de adelantar la historia, su obstinación para intentarlo y la convicción ciega de ser capaz de hacerlo. Esa desmesura queda diseccionada en el texto de Torres y Calatrava, moderada y articulada mediante una reconstrucción de los hechos tan paciente como atenta a la verdad. Su compromiso es la *historia de los hechos*, no su *juicio*. La publicación llega justo a tiempo para recuperar zonas de la obra de Le Corbusier que aún quedan en penumbra. Se abre con la reconstrucción de los avatares de la exposición de París del año 1937 y explica la actitud de Le Corbusier, su modo expansivo de responder a las oportunidades, a menudo a contracorriente. Es interesante revisar la documentación que ilustra las tres propuestas previas al *Pavillon des Temps Nouveaux*, construido en 1937, en el capítulo 2, "Le Corbusier y la exposición de 1937" del libro complementario. Sorprende la ambición de la solución "B" que pretendía mostrar un edificio de viviendas en las distintas fases de construcción, en progreso: "en pleno estado de construcción", según escribe Le Corbusier. En el estudio de Torres y Calatrava conoceremos mejor las razones del fracaso de cada uno de estos proyectos previos al pabellón. Comparando estos relatos, queda la impresión del relativo estoicismo de Le Corbusier que, tras aceptar la caída en cascada de sus proyectos, acaba rentabilizando la *marginalidad* de la solución definitiva del pabellón: la convierte en heroica por su simplicidad, por la imagen de gigantesca carpa de circo, que pretendía ser nómada, como exposición ambulante.

Por otro lado, la reconstrucción histórica de Torres y Calatrava muestra la tensión política y la inestabilidad propositiva del estado francés desde 1932, fecha de la primera propuesta de Le Corbusier. Vemos parte del proceso de transformación ideológico que pretendía culminar la serie de exposiciones de carácter universal que situaban a París como capital del mundo y cómo esos mismos cambios políticos se expresaban

en la solución formal y estética de los distintos pabellones, entre los cuales se encontraba el siempre recordado Pabellón Español de Sert y Lacasa. Los edificios permanentes, por su lado, expresan los desajustes entre los caminos libres del arte y de la arquitectura y las promociones oficiales, arraigadas en un retorno *poético* —se recuerda la figura inspiradora de Paul Valéry— al austero clasicismo del momento. La documentación publicada permite considerar, en el mapa de la ciudad, la estratégica distribución de recintos, donde lo vernáculo tiene su lugar frente a lo cosmopolita, los recintos coloniales y los que ubican la representación del mundo rural, según una curiosa *etnografía social* que despliega el estado francés.

Esta situación permite ver el *Pavillon des Temps Nouveaux* en su justo contexto formal y estético. Se trataba de un espacio de exposición, pero en ningún modo de un museo. Proponía una forma de mostrar, reclamar, comunicar que se servía de datos visuales y proclamas verbales. Su voluntad era ideológica y no rendía culto a objetos consagrados. Se exhibía la arquitectura como organización plástica. Hoy es común asistir a este tipo de relatos expositivos, abstractos, narrativos y descarnados, pero no lo era entonces, o no lo era *todavía*. Laberinto de ideogramas y paneles dentro de la gran bolsa luminosa que se levantaba como una tienda, como explican los autores del estudio, y como escribe Le Corbusier: un cubo inundado de una “inmensa luz amarilla”, donde “los materiales y los elementos intervendrán: acero y lona, viento y lluvia”. Los aspectos técnicos eran cruciales, aunque parezcan eclipsados por los ideológicos. Después de no haber podido *construir* las propuestas anteriores, se refinaba la técnica de un objeto que resultaba extravagante en el contexto del resto de pabellones, situado en los márgenes. Su forma era fruto de la expresión técnica. Recuerda el futuro pabellón Philips para la exposición de Bruselas de 1958, ideado 20 años después junto a Iannis Xenakis, donde las formas plásticas basadas en la geometría de

revolución regían la resolución técnica. En el pabellón de París, el paralelepípedo irregular respondía al diseño técnico y al comportamiento de los materiales, a la tensión necesaria de las lonas.

El libro, como la exposición, desdoblaba sus páginas en forma de recorrido, y contenía fotomontajes y proclamas en una secuencia rítmica con algunas adendas de artículos, ya publicados o inéditos. Esta historia nos la explican Torres y Calatrava documentando los difíciles caminos de la edición. Así aparece el fantasma de otro libro propuesto y nunca editado, titulado *Enfin! Paris a commencé!*, que añade complejidad a la peripecia editorial. La *biografía* editorial de Le Corbusier, su relación con los libros, es analizada por los autores del estudio que añaden para completarla nuevas claves bibliográficas. Veremos también ampliada la información de los distintos formatos de las láminas que corresponden a los paneles y al despliegue visual de la exposición. Será especialmente interesante seguir la historia de los fotomontajes que invaden la exposición, sus precedentes en los trabajos de Charlotte Perriand o del propio Le Corbusier, la colaboración con Fernand Léger y con otros artistas y fotógrafos. Es importante la relevancia que adquiere la colaboración de Charlotte Perriand, al plantear ejercicios próximos y paralelos en los fotomontajes. Los editores plantean el sesgo político de las imágenes y fotografías, su estética peculiar, y la posibilidad de conceder a la fotografía un carácter monumental, un tema muy actual, próximo al de la relación entre arte y política, siempre conflictivo. Por todo esto, el libro del 38, se puede engarzar en la gran historia de las imágenes, donde acaso aún falta esta rara pieza del puzzle para seguir explorándola.

También seguiremos a través del estudio que se publica los aspectos tipográficos, el formato, el color y la paginación del libro, o la aparición de notas manuscritas. Estos pormenores requieren aclaraciones que iluminan otros empeños editoriales de Le Corbusier. Como la aparición de una nota manuscrita, precedente de la progresiva

aparición de inscripciones y grabados con la caligrafía de Le Corbusier en su propia obra. Sabemos que su escritura se convirtió en otro de los atributos de su identidad, el valor de un signo vital.

Otro tema es su forma de escribir, que se reconoce en un uso peculiar de la gramática, siempre capaz de golpear con el látigo de esas frases cortantes. Siempre es difícil traducir sus textos por estas razones y se deduce que con ellos deben haber luchado los editores de esta nueva traducción. El tono casi intempestivo del texto se hace visual en ocasiones, como el recurso a aumentar el tamaño tipográfico: lo vemos por ejemplo en la página 143, donde un último grito ensordecedor cubre toda la página: *Y AHORA, ¿PREFERES HACER LA GUERRA?*

Otra historia es la relación siempre compleja con los congresos C.I.A.M. Siguiéndola, podremos conocer el sigiloso paso del congreso celebrado en París en 1937, o el ruidoso asunto del congreso del año 33 que había llevado a la publicación de *La Carta de Atenas*. La relación con los C.I.A.M., vivida por Le Corbusier como un asunto propio, está aclarada en el libro de Torres y Calatrava, que añade datos a una historia que parece siempre incompleta.

Entre ambos libros seguiremos otros pormenores muy habituales en los proyectos editoriales de Le Corbusier, como la reutilización de imágenes y su arte de reubicarlas en distintos formatos y proyectos. Por ejemplo, vale la pena observar los collages *históricos*, seguramente confeccionados con recortes de publicaciones y periódicos de cuya procedencia no queda ya rastro.

Otro asunto es el de la confección de la portada. Siguiendo la documentación que aportan los editores, podemos conocer algunas vivencias de Le Corbusier en París durante la guerra anterior, en el capítulo 3, titulado “138: un libro para una exposición”, que explican la relación de la portada con los iconos del armamento y, en especial,

del significado del obús. La portada indica la importancia del clima pre-bélico como centro de gravedad del discurso del pabellón y de su escenografía. Podemos entender todavía mejor su significado en el capítulo 4 del estudio de Calatrava y Torres, “Una visita guiada a un libro exposición”, y seguir la creciente conciencia en el ámbito francés del riesgo real que comportaba el bombardeo aéreo y, más allá, del armamento químico y biológico que ya estaba preparado. Los editores recogen aquí un conjunto interesante de publicaciones de la época que refleja el clima cada vez más asfixiante: publicaciones que informan ya del inicio de la Guerra Civil Española, que supuso la difusión de las primeras imágenes fotográficas tomadas desde la línea del frente. Aunque el impacto de los bombardeos de Guernika, el 26 de Abril de 1937, apenas tres meses antes de la inauguración del pabellón no pudieran dejar su huella en la exposición.

Otro aspecto que puede llamar la atención —y que Calatrava y Torres nos ayudan a situar— es el relato acerca de la promoción de un *tiempo de ocio para el pueblo francés*, las primeras oportunidades de evasión que se brindaban en el proyecto social del Frente Popular, que había accedido al poder en Mayo de 1936. La interpretación del idílico mundo vacacional que representan los figurantes de las felices escenas fotográficas, desde nuestra cultura social contemporánea, parece tan poco acorde con la realidad como la visión del mundo rural que se deduce en la exposición y en el libro de la Francia de aquella época. Y comprobamos la confianza y la ambición de poder cambiar el orden las cosas en el mundo rural en el intento de ordenar la granja: en la ilustración de la *ferme radieuse*. Véase la planta incluida en la p. 120 del libro del 38, con las miniaturas de animales y utensilios, una versión rural muy curiosa de la *ville radieuse*. Todo esto refuerza el talante redentor del pabellón, como si se quisiera mostrar lo que era ya más que posible perder.

Volvemos al volumen introductorio, porque mide con exactitud el plazo de tiempo

que ya nos separa del pabellón y de sus metáforas y nos permite encuadrar sus aparentes excesos emotivos. Así —y acaso *solo así*— es posible interpretar estas dosis de propaganda social y política, como si los deseos emergieran por fin libres del espejismo de ese futuro que no fue. Y es posible liberar aquellas imágenes del sello prebélico, una vez hemos recuperado su historia. La doble publicación permite reubicar las propuestas de entonces en el tiempo que siguió, en las luces y sombras de la guerra y de la segunda posguerra. Permite medir la dosis de ingenuidad y confianza en el poder de la arquitectura y del urbanismo que legitimaron todo este asunto, pero también su siembra en la tierra fecunda del futuro: los proyectos y logros de la arquitectura de Le Corbusier que estaban por venir. Al fin y al cabo, el libro *Cañones, municiones... gracias, viviendas!* demostró en la posguerra su verdadera necesidad. La refundación de la arquitectura del hábitat para la reconstrucción de las ciudades arrasadas y para impulsar la industria, un factor ligado a la economía y a la producción fundamental en toda la posguerra mundial. Le Corbusier estuvo implicado en estos argumentos clave para la reconstrucción, al repensar la estandarización de los recursos y medidas, en una nueva clave —y no solo en el *Modulor*— y al reconsiderar la arquitectura de la vivienda y plantear nuevas imágenes para la arquitectura simbólica o sagrada. Esta historia, desde sus inicios, contribuye de manera tangencial —y por eso fundamental— a desvelar y precisar el orden del compromiso vital y social de Le Corbusier, reconocer su obstinación y vehemencia, pero también su integridad y lealtad al propio camino.

La pasión por abarcarlo todo de Le Corbusier resurge ante los nuevos esfuerzos documentales e interpretativos de su obra, cada vez que una pieza se vuelve a insertar en la cadena de los datos y acontecimientos de su biografía. La reconstrucción del entorno de *una exposición, un pabellón y un libro* que han llevado a cabo Jorge Torres y Juan Calatrava causa un movimiento en el orden de lo que *creíamos* saber. Dos libros

de gran formato —aparecidos por cierto en la primavera de 2020, durante la difícil situación que estamos viviendo en todo el mundo— que quien los maneje, quien los lea y contemple sus páginas, verá cómo se responden uno a otro en un interesante juego de espejos. Un juego que vale la pena disfrutar por la calidad del pensamiento que desvela y, más allá, por la belleza de la edición que nos ofrece.

Marta Llorente Díaz, Planoles, julio de 2020