

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

EL SILENCIO DE UN OCÉANO, *LE CORBUSIER* EN AMÉRICA LATINA:  
EL ARTE DE ARQUITECTURAR DESDE LA GRÁFICA

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado  
en Artes para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes con Énfasis en  
Artes Visuales

Carlos Mata Quesada

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2021

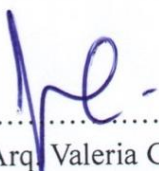
## **Dedicatoria**

Dedico este trabajo a la memoria de mis Padres Ana y Raúl,  
quienes, durante este proceso, empezaron a escribir su propia crónica de viaje  
hacia un desconocido más allá.

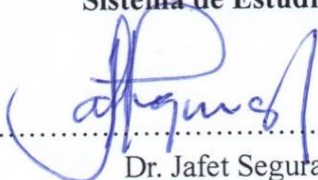
## **Quiero agradecer**

A mis profesores del Programa del Posgrado en Artes, especialmente a  
Dra. Patricia Fumero, Dr. Alexander Jimenez,  
Dr. Bernal Herrera, Dr. Dorde Covardic y la Dra Marjorie Avila  
quienes reescribieron mi territorio de saberes y mi forma de ver el mundo durante el  
proceso del programa.  
Y muy especialmente a Jafet, por todo su apoyo, ayuda, cooperación y paciencia,  
a Olman Hernández por creer en mí,  
y a José María Castro por su amistad, acompañamiento y crítica,  
sin ellos no hubiera sido posible realizarlo.

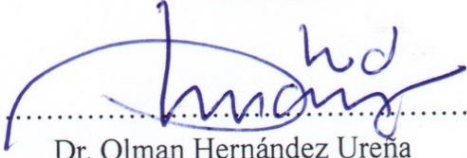
“Esta Tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes con énfasis en Artes Visuales”



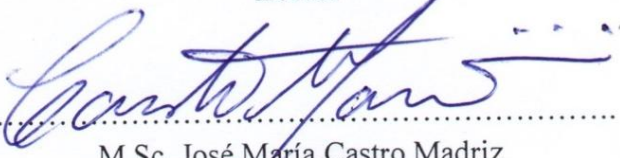
.....  
Dra. Arq. Valeria Guzmán Verri  
**Representante del Decano**  
**Sistema de Estudios de Posgrado**



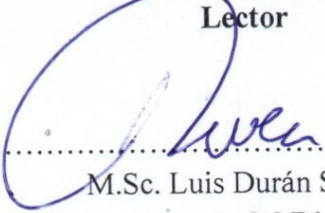
.....  
Dr. Jafet Segura Amador  
**Profesor guía**



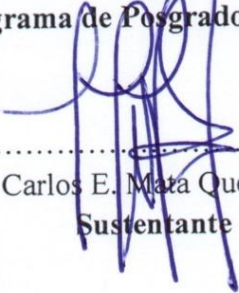
.....  
Dr. Olman Hernández Ureña  
**Lector**



.....  
M.Sc. José María Castro Madriz  
**Lector**



.....  
M.Sc. Luis Durán Segura  
**Representante del Director del**  
**Programa de Posgrado en Artes**



.....  
Carlos E. Mata Quesada  
**Sustentante**

## Tabla de contenidos

Dedicatoria.....	ii
Quiero agradecer .....	ii
Hoja de aprobación.....	iii
Tabla de contenidos.....	iv
Índice de imágenes .....	vi
Resumen.....	ix
Summary .....	x
Motivación .....	xiii
Capítulo I. Planteamiento general .....	1
1.1.    Introducción .....	1
1.2.    Justificación del tema.....	6
1.2.1 Cartografías ilustradas: el viaje y la materialización de nuevos territorios.....	6
1.2.2 El viaje, la arquitectura y la invención de territorios .....	7
1.2.3 El océano de silencios .....	9
1.3.    OBJETIVOS .....	11
1.3.1. OBJETIVO GENERAL.....	11
1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	11
1.4    Estado de la cuestión .....	12
1.4.1. Revisionismo contemporáneo: sobre los pormenores de la relación de Le Corbusier y América Latina .....	12
1.5.    Marco teórico metodológico .....	20
Capítulo 2. Existir bajo la condición de ver .....	30
2.1    Prolegómeno.....	32
2.2    Del imaginario ultramarino: la idea de un gran proyecto.....	37
2.3    Acerca del “Prólogo Americano”: <i>¡ojos que no ven...!</i> .....	51
2.4    Pintando mapas: aproximaciones al entendimiento del modelo discursivo .....	55
2.5    Sobre visión del territorio y la ciudad: preámbulos para examinar los vuelos en avión ..	73
2.6    El espacio del laboratorio: la traza como ejercicio disciplinario .....	76
2.7    Theatrum orbis terrarium: oralidad, crónica y gráfica .....	81
2.8    Examinar desde arriba: el aire épico del vuelo .....	86
Capítulo III. “¡Son solamente signos convencionales!” .....	95
3.1    Breve introducción al capítulo III. A modo de aclaración .....	100
3.2    Un mover de pesos o traducciones de las ideas al papel .....	104

3.3 El teatro de los fenómenos: reflexiones acerca del espacio y el tiempo alrededor del material gráfico .....	111
3.4 Del montaje como un acto moderno: dando posición a ideas y dibujos.....	119
3.5 Sobre el dibujo como signatura .....	132
Capítulo IV. La sombra del orden: idea, palabra y dibujo .....	135
4.1. Breve exordio al capítulo .....	138
4.2 Del acto de arquitecturar y de cómo ordenar las ideas es construir: tejiendo ordenadamente arcanos y luminosos secretos .....	141
4.3 Movimientos dentro del espíritu del tiempo: el cosmos del dibujo y la proporción como acto del genio.....	153
4.4 Aproximándose al territorio gráfico: y de cómo las dimensiones del detalle y el fragmento juegan su rol.....	171
Reflexiones finales: .....	181
Tomando posición: Cuando el Arte de Arquitecturar deliran hacia una conclusión abierta. O, más luz, para ver, el signo, del orden .....	181
Tomando posición I. Más luz.....	183
Tomando posición II. El ver .....	191
Tomando posición III. <i>El signo</i> .....	193
Tomando posición IV. Del orden.....	195
Referencias citadas y consultadas .....	200

## Índice de siglas

L.C. Le Corbusier

C.F.I.A. Colegio Federado de Ingenieros y Arquitectos

Bs. As. Buenos Aires, Argentina

## Índice de imágenes

Imagen 1. Gabinete de la Maravillas I, Tablero del Viaje desde la gráfica .....	xi
Imagen 2. Boceto de Le Corbusier señalando áreas de intervención y expansión de proyectos de arquitectura y urbanismo (hacia 1929).....	4
Imagen 3. Gabinete de la Maravillas (América Imaginada). A partir del registro gráfico del texto de 1992 de Rojas Mix .....	5
Imagen 4. Invitación de la Asociación Amigos del Arte a las conferencias de Le Corbusier, 1929.....	10
Imagen 5. Dibujo de Le Corbusier de 1935 cruzando el Atlántico de regreso a París, después de haber estado en la Universidad Princeton, New Jersey.....	31
Imagen 6. Reconstrucción de Pompeya, Francois Wilbrod Chabrol. Grand Prix d'architecture Ecole des Beaux Arts (1867).....	33
Imagen 7. Mapa del Mundo según Ambrosius Aurelius Theodosius Macrobius, 395-423 A.D.	35
Imagen 8. Liber Cosmographie.....	36
Imagen 9. Bocetos de Le Corbusier para la Casa de Victoria Ocampo en Palermo (1927) primer encargo en Latinoamérica. Le Corbusier /Alejandro Bustillos (BB.AA 1989- 1982) .....	38
Imagen 10. Idea original de Planaltina, Nuevo distrito Federal Planalto central de Brasil.....	47
Imagen 11. Brasilia plan piloto, por Lucio Costa y Oscar Niemeyer (1957).....	49
Imagen 12. Le Corbusier bien ubicado y cómodo en el buque Lutetia.....	51
Imagen 13. Carnets de Le Corbusier correspondientes a sus viajes de 1932-1933 (parte de los elementos fundamentales en el registro de sus viajes y sus ideas).....	52
Imagen 14. Portadas de dos libros de Le Corbusier publicados bajo la colección L'Esprit Nouveau .....	54
Imagen 15. Interés y conquista, New York y Buenos Aires: los nuevos focos de la arquitectura moderna (1930).....	55
Imagen 16. Bocetos de estudio de los habitantes de las favelas -el buen salvaje- de Rio de Janeiro, octubre de 1929 .....	58
Imagen 17. Bocetos de estudio de las favelas de Rio de Janeiro, octubre de 1929.....	59
Imagen 18. Le Corbusier haciendo su acto de performático en la Triennale de Milan en 1951. Acto que ya practicó desde 1929 .....	61
Imagen 19. Dibujo sobre el futuro plan regulador de Buenos Aires 1929 .....	62
Imagen 20. Sobre de carta de recuerdo guardado por Le Corbusier mostrando los sitios claves en el mapa de Brasil, parte de su archivo (1936) .....	63
Imagen 21. Despliegue geométrico de un mapa esférico 1507 cartógrafo Martin Waldseemuller .....	65
Imagen 22. Mapa pictórico del camino de Tōkaidō 1618-1694.....	65
Imagen 23. Diagrama sobre la visión de Buenos Aires, 9na conferencia “El plan ‘Voisin’ Paris 18 de Octubre de 1929 .....	68
Imagen 24. Visión de Buenos Aires, 9na conferencia “El plan ‘Voisin’ Paris 18 de Octubre de 1929.....	68
Imagen 25. Gabinete de la Maravillas III, Paisaje y Territorio I.....	69
Imagen 26. Cruzada el Crepúsculo de las Academias Publicano de 1930.....	71
Imagen 27. Mapa de subscripciones al L'Esprit Nouveau 1922.....	72
Imagen 28. Anuncio del lanzamiento en Buenos Aires del libro Hacia una arquitectura.....	75
Imagen 29. Boceto de la Isla la Española, atribuido a Cristóbal Colon (1492) .....	77
Imagen 30. Alessandro Zorzi Mapamundi manuscrito (1506) .....	80

Imagen 31. Dibujo realizado en la invitación a la cena de gala en el buque Lutetia, Le Corbusier se muestra junto a Josephine Baker en Rio de Janeiro (10 de diciembre 1929) .....	82
Imagen 32. Portada del libros Aircraft 1933 publicadas bajo la colección L'Esprit Nouveau ..	84
Imagen 33. Dibujo realizado de vista de pájaro, Rio de Janeiro (diciembre 1929) .....	85
Imagen 34. Páginas interiores de Aircraft 1933 publicadas bajo la colección L'Esprit Nouveau .....	85
Imagen 35. Dibujo realizado de vista de pájaro, Rio de Janeiro (diciembre 1929) .....	89
Imagen 36. Ouroboros, Circular dentro del espacio de los argumentos.....	94
Imagen 37. Montaje usado como escenario para las conferencias de Bs. As., “preparado por con un caballete y hojas de papel y pantalla para materializar los razonamientos”.....	96
Imagen 38. Ilustración de Henry Holiday para la “Caza del Shark” de Lewis Carroll (1875).....	97
Imagen 39. Wunderkammer I Tablero de tableros a partir del registro en el tiempo.....	99
Imagen 40. Portadas de las diferentes ediciones del libro de Robin Evans (en inglés de 1986 y en español prologada por el arquitecto Rafael Moneo en el año 2005) .....	101
Imagen 41. Portada del libro Delirius New York 1878.....	102
Imagen 42. Portada del libro Collage City. 1978.....	103
Imagen 43. Portada del libro Manhattan transcripts 1981 .....	103
Imagen 44. Catálogo de la exposición de Piranesi, en 1979 en la The National Gallery of Art de Washington intitulada “Piranesi: The Early Architectural fantasies” .....	103
Imagen 45. Dibujo de Robin Evans Philibert de l'Orne .....	110
Imagen 46. Philibert de l'Orne dibujado por Robin Evans .....	110
Imagen 47. Grabado de Giuseppe Maria Mitelli del Museo Cospiiano. Uno de los gabinetes de las maravillas más conocidos .....	112
Imagen 48. Gabinete de Ferrante Imperato (1525-1615), fue farmacéutico de Nápoles, publicó Dell'Historia Naturale (Nápoles 1599).....	113
Imagen 49. Gabinete de Ferrante Imperato (1525-1615), fue farmacéutico de Nápoles, publicó Dell'Historia Naturale (Nápoles 1599).....	113
Imagen 50. Giulio Camillo (1480 - 1544) Hacia 1530, fue el creador del Teatro de la Memoria este teatro estaba destinado a ser una herramienta mnemotécnica del conocimiento universal	114
Imagen 51. Abraham Bosse 1604-1676, Traité des pratiques géométrales et de perspective (1665) [prácticas sobre la perspectiva con dibujos de geometrias explican la forma correcta de ver claramente].....	120
Imagen 52. Invitación para las conferencias de Le Corbusier .....	121
Imagen 53. Abraham Bosse 1604-1676, Traité des pratiques géométrales et de perspective (1665) [prácticas geométricas y de perspectiva] .....	122
Imagen 54. La Great Exhibition of Industry of All Nations celebrada en Londres en 1851 realizado en el famoso Crystal Palace de Sir Joseph Paxton .....	124
Imagen 55. Vista Interior de the Great Exhibition of Industry of All Nations celebrada en Londres en 1851 .....	125
Imagen 56. Sistema Dom-ino de 1914-1915.....	126
Imagen 57. Gabinete de la Maravillas (Casa Errázuriz 1928-1930) tableros a partir del registro en el tiempo.....	152
Imagen 58. William Blake, Ancient of Days, 1794 .....	154
Imagen 59. "Dios el Padre Arquitecto", ilustración Biblia "Moralisée" Siglo XIII, Francia..	155
Imagen 60. Le Corbusier exponiendo y dibujando .....	156
Imagen 61. Inciso 49, 50, 51, 52, 53,54. “Dibujo un prisma alargado, este otro, cúbico”.....	160
Imagen 62. Gabinete de la Maravillas (Villa Stein 1927). Tablero a partir del registro en el tiempo .....	161
Imagen 63. Gabinete de la Maravillas. La mano pensante.....	167

Imagen 64. Gabinete de la Maravillas. La caligrafía como sgnatura .....	177
Imagen 65. Boceto de Le Corbusier “No hacer nada en absoluto”. Vacaciones de Verano en el Mediterráneo 1932 .....	182

## Resumen

Le Corbusier, el arquitecto más importante del movimiento moderno, emprende un viaje hacia el Sur de América en 1929 con el fin conquistarla y traer la luz a los hermanos separados por el silencio de un océano. Desde esta perspectiva, este trabajo de investigación pretende revisar el aporte de Le Corbusier en América Latina desde los registros de viaje de 1929 publicados en el texto de 1930 *Precisiones: Respecto al estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Dicho texto se utilizará como recurso argumental para abordar la reflexión sobre *la materialidad* en arquitectura, desde la que se fundamenta la premisa del *arte de arquitecturar*, que refiere a cómo la arquitectura y su registro se construyen. Dentro de la lógica capitular y en función de los objetivos propuestos, el capítulo I refiere al planteamiento de investigación. Por su parte, el abordaje del capítulo II se hará desde “El prólogo americano” (primera parte del texto *Precisiones*), en este se utiliza la lógica del viaje y su crónica como marco epistemológico. Seguidamente, en el capítulo III se utiliza el material producido en dos de sus conferencias y se reflexiona sobre el sentido que juega la condición material en la arquitectura; se enfoca la naturaleza del dibujo como medio para realizar *el acto arquitectural*, entendido este como la acción de poner en orden las ideas. Finalmente, en el capítulo IV se ofrece un acercamiento a la *condición material* y la *naturaleza matérica* de la gráfica en términos del pensar desde el dibujo y las implicaciones que existen entre la idea, la palabra, y el dibujo. Otro presupuesto –no menos importante– que se manejará, es que a pesar de que el maestro se vinculó con el sur de América por más de cuatro décadas, el legado –visto como luz en sus propios términos– más importante que deja de Le Corbusier al subcontinente viene a ser, precisamente, este material gráfico y las conferencias dictadas en Bs. As. en 1929 y en esta tesis se explícita el porqué de ello.

### Palabras clave

Registro, Viaje, Arquitecturar, Conferencias, 1929, Precisiones

## Summary

Le Corbusier, the most important architect of the Modern Movement, goes on a journey to different southern cities in South America in 1929 to conquer them and shed light into those brothers, separated from us by a silent ocean. From that perspective, this research is intended to review Le Corbusier's contribution to Latin America based on the findings of the aforementioned journey. Such findings were published in 1930 under the title: *Precisions: On the Present State of Architecture and City Planning*, which serves as an argumentative resource to board the reflection on materiality in architecture, where the premise of the art of making architecture derives from. In other words, this art refers to how architecture and its register are built. Chapter wise, based on the stated objectives, Chapter 1 refers to the research proposal. On the other hand, the introduction to chapter II will focus on "An American Prologue" (firs part of the text *Precisions*) using the logic behind the journey and its chronicle as the epistemological frame. In chapter III, this research will concentrate on two of Le Corbusier's conferences and the role of material conditions in architecture. Special considerations will be given to the nature of drawing as a means to come out with the architectural act, which is a process to clarify ideas. In chapter IV, this research will approach the issues of material conditions and material nature from a graphical perspective based on thinking out of the drawing and its implications on ideas, the words and the drawing. Another key proposal in this research will address the issue of how the Master, who was immersed in several southern cities in South America for more than four decades, left a legacy, which can be seen as light under his own terms. This legacy is, unquestionably, his graphic material and conferences given in B.B.A.A. in 1929. Let's get to it now.

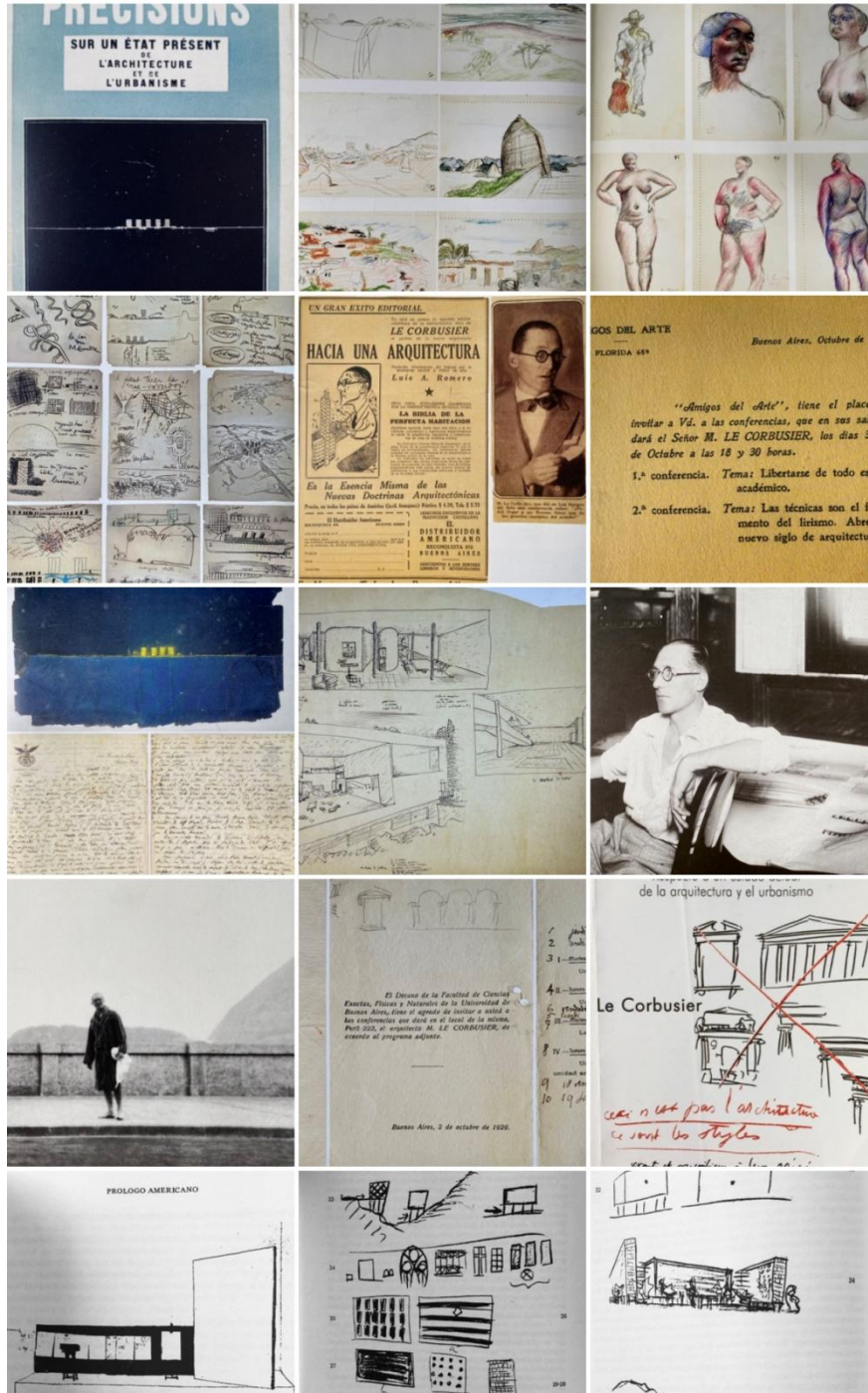
### Keywords

Register, Journey, making architecture, Conferences, 1929, *Precisions*

Imagen 1. Gabinete de la Maravillas I, Tablero del Viaje desde la gráfica

## El viaje

9 de may. de 2017 – 17 de sep. de 2020



Fuente: Elaboración propia.

*“La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”*

*(Le Corbusier, 1920, p. 16)*

*“... Mais tout à coup, vous me prenez au coeur, vous me faites du bien, je suis heureux, je dis: c'est beau. Voilà l'architecture. L'art est ici...”<sup>1</sup>*

*(Le Corbusier, 1920, p. 83)*

## **El silencio de un océano, Le Corbusier en América Latina: el arte de arquitecturar desde la gráfica**

---

<sup>1</sup> “De pronto tu tocas mi corazón, tú me haces bien, me siento feliz y digo. Esto es Bello. Eso es Arquitectura. El arte entró”.

*“Prospero al despedir al reino de los espíritus que ha invocado, al final de La tempestad: ‘Las torres que coronan las nubes, los lujosos palacios, los solemnes templos, el gran globo mismo, sí, con todo lo que contiene, se disolverán y, como estos desvanecidos pasajes sin cuerpo, no dejarán rastro. Estamos hechos de la misma materia de los sueños y nuestra breve vida cierra su círculo con otro sueño’”*

*(Hollis, 2012, p.14)*

## **Motivación**

Le Corbusier –en adelante se identifica con las siglas L.C.–, uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX, principal gestor y promotor del movimiento moderno, se vincula con el subcontinente americano a partir de 1929. Con el afán de “conquistar América” (Le Corbusier, 2006b, p. 34 como él mismo lo expresaba “y, traer Luz a los pobres hermanos separados por el silencio de un océano” (Le Corbusier, 2006b, p. 34). Llega por primera vez a tierras americanas invitado por una asociación de intelectuales argentinos<sup>2</sup>, promotores de las vanguardias artísticas.

De esta experiencia de viaje en 1929 el arquitecto generará todo un archivo de registros gráficos, dibujos y bocetos de viaje, además de algunas capturas fotográficas y un texto publicado un año después: *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Mientras estaba cómodamente ubicado en el buque Lutetia en su viaje de regreso, L.C. se dispone a transcribir dichas conferencias, compila y, quizás, reformula el material y las ideas que expuso en sus coloquios de Buenos Aires y Río de Janeiro, en las cuales expresaban su visión de la arquitectura y el urbanismo del futuro.

---

<sup>2</sup> En 1937, en su segundo viaje, llega a Brasil y fue invitado para elaborar una propuesta en el concurso de anteproyecto del Ministerio de Educación y Salud y en 1947 que se construye su “único” proyecto de arquitectura en Latinoamérica.

La premisa fundamental de la investigación es leer y revisar, a través de un segmento del archivo gráfico de esta experiencia, parte del material con el que se construyó el gran proyecto latinoamericano de Le Corbusier; es bajo este último presupuesto de trabajo, que se elabora una reflexión teórica. El análisis y abordaje se construirá a partir del estudio del registro plasmado en este texto fundamental del arquitecto francés anteriormente mencionado.

Será entonces, también la finalidad de la tesis: develar, reconstruir, argumentar y reflexionar acerca de los pormenores de estos elementos de producción de archivo –las ideas, sus palabras y sus dibujos– y traer para la reflexión el cuestionamiento y la naturaleza mismas de la materia y la materialidad arquitectural para llevarla a espacios no comunes. Parafraseando a William Shakespeare, trabajar con el material que produjeron los sueños de conquista del arquitecto (1611), entendidos estos como una suerte de micro relatos<sup>3</sup> que inauguran las labores del arquitecto franco-suizo en el subcontinente.

---

<sup>3</sup> Entiéndase micro relato como se plantea en la llamada Posmodernidad y no como pretendía el maestro.



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

SEP Sistema de  
Estudios de Posgrado

**Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.**

Yo, Carlos Enrique Mata Quesada, con cédula de identidad 302770731, en mi condición de autor del TFG titulado:

**“El silencio de un océano, Le Corbusier en América Latina: el arte de arquitecturar desde la gráfica”**

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI  NO \*

\*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: \_\_\_\_\_ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

**INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:**

Nombre Completo: Carlos Enrique Mata Quesada,

Número de Carné: 862233 Número de cédula 302770731

Correo Electrónico: [carlosenrique.mata@ucr.ac.cr](mailto:carlosenrique.mata@ucr.ac.cr).

Fecha: 8 de Abril de 2021 . Número de teléfono: 87223552.

Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): Dr. Arquitecto Jafet Segura Amador.

CARLOS ENRIQUE  
MATA QUESADA  
(FIRMA)

Firmado digitalmente por  
CARLOS ENRIQUE MATA  
QUESADA (FIRMA)  
Fecha: 2021.04.08  
16:34:16 -06'00'

**FIRMA ESTUDIANTE**

## Capítulo I. Planteamiento general

*Mirad, pues, la superficie de las aguas [...] Mirad también el azul,  
lleno del bien que los hombres hayan hecho [...], porque al final todo  
retorna al mar.  
Rien n'est transmissible que la pensée*

*(Le Corbusier, julio de 1965, p. 1)*

### 1.1.Introducción

En agosto de 1965, al final del estío europeo, Charles Édouard Jeanneret-Gris apagaba la luz de su propia vida cuando desaparecía, sin darse cuenta y como habría sido quizás su deseo, de este mundo envuelto por el mar mediterráneo en la costa azul francesa. Él mismo apuntaba al final del que llegara a ser su último texto escrito: “nada es solo pensamiento transmisible”<sup>4</sup>(1965, p. 1) y “todo esto ocurre en la cabeza, se formula y se gesta poco a poco en el curso de una vida fugaz como el vértigo, que llega a su término sin apenas darse uno cuenta” (1965, p. 1).

Para 1987, círculos de especialistas, escuelas de arquitectura y gremios de arquitectos celebraban, o conmemoraban, el centenario del natalicio del que fuera quizás el personaje más importante de la historia reciente de la arquitectura moderna. En agosto o setiembre de ese mismo año, en Costa Rica, el Colegio Federado de Ingenieros y Arquitectos (CFIA) montaba una exposición itinerante auspiciada por la UNESCO y la Fundación Le Corbusier. Dicha exposición consistía en una carga de imágenes, de proyectos, ideas, dibujos del arquitecto franco-suizo, la forma y la materia trabajaba. La exposición constaba de una serie de paneles de aproximadamente 1.22 por 3.05 metros de altura en donde abundaban los bocetos del arquitecto, referencias al sistema de proporción desarrollado por él denominado el *Modulor*, el principio *Dominó* que cristalizaba la lógica fundamental de sus método constructivo y múltiples bosquejos de

---

<sup>4</sup> “*Rien n'est transmissible que la pensée*” es un texto escrito julio de 1965, justamente tres meses antes de su fallecimiento.

mínimos recursos técnicos, más cercanos a esquemáticos garabatos que a dibujos realistas.

Más recientemente, en el año 2015, cumplidos 50 años de desaparecido el arquitecto de este mundo, se reabrió una vez más el debate a nivel internacional por revisar la obra de tan importante experto. Dentro de esta coyuntura se inserta el presente trabajo de investigación. En la introducción a su segunda conferencia en Bs. As., desarrollada en la sede de la asociación “Amigos de las Artes” el 5 de octubre de 1929, Le Corbusier apuntaba acerca del peso y de la importancia que han de tener sus dibujos en la comprensión y construcción de sus ideas, en las cuales claramente no diferencia una de la otra.

Empiezo, señoras y señores, trazando líneas que pueden separar, en el proceso de nuestras percepciones, el campo de las cosas materiales, de los acontecimientos diarios, de las tendencias razonables, de aquel reservado, más particularmente a una reacción de orden espiritual. Bajo la línea: lo que es; encima de la línea lo que se siente (Le Corbusier, 1999, p. 53)

Asimismo, Le Corbusier señalaba, en su tercera conferencia de Bs. As., la cual se tuvo ocasión el martes 8 de octubre de 1929, denominada: “Arquitectura en Todo Urbanismo en Todo”:

Dibujo cosas conocidas de todos: esta ventana del renacimiento flanqueada por dos pilastras y con un arquitrabe coronado por un frontón vaciado; ese templo griego; ese voladizo dórico; este otro, jónico y éste que es corintio. Y luego, esta composición que es, ya lo ven ustedes, compuesta y común, desde hace mucho tiempo, a todos los países y apta para todos los usos ... Con firmeza, escribo: Esto no es Arquitectura. Son los estilos. Para que no se abuse de estos propósitos, para que no se me haga decir lo que no pienso, escribo también: vivos y magníficos en su origen, ya no son, hoy sino cadáveres (Le Corbusier, 1999, p. 98).

Como puede verse, Le Cobusier hacía énfasis en la importancia de construir gestos que se materializan en su gráfica, los bocetos de templos griegos no son el todo,

sino una parte de la verdadera arquitectura, la cual radica en el ordenamiento de las ideas en primera instancia por dibujos. Esta condición invita a reflexionar entre la delgada línea del trazo, entendida como gesto y gestora en la materialización de la obra arquitectónica, en la cual muchos de estos elementos fundamentales se conjuntan –idea, territorio, técnica, arquitectura–. Es así, por medio de esta aproximación de la relación idea, palabra y dibujo, que se define el corpus de estudio que parte como fundamento del ya mencionado texto *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. De este texto se escogerá, “El prólogo americano” y dos de las conferencias, la segunda y tercera, y sus registros gráficos para operar con ellas el proceso de aproximación epistemológica. Dice L.C que

Arquitecturar, -hacer arquitectura- es -básicamente- poner en orden ¿Poner en orden, qué? Unas funciones y unos objetos ... Proceder sobre nuestros espíritus por la habilidad de unas soluciones, sobre nuestros sentidos por las formas propuestas a nuestros ojos y por las distancias impuestas a nuestra marcha (Le Corbusier, 1999, p. 90).

Es en este *arte de arquitecturar*, poner en orden –las ideas–, donde se apela a un primer recurso documental, estos insumos se denominan *dibujo y registro*, y están materializados en los pliegos de papel en blanco, es en este ámbito en el que la investigación se ha de mover.

*Imagen 2. Boceto de Le Corbusier señalando áreas de intervención y expansión de proyectos de arquitectura y urbanismo (hacia 1929)*



Fuente: Cohen y Benton, 2008, p. 338.

Imagen 3. Gabinete de la Maravillas (América Imaginada). A partir del registro gráfico del texto de 1992 de Rojas Mix

## América Imaginada

08:48



Fuente: elaboración propia.

*Del Rigor en la Ciencia*

*En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas*

*Suárez Miranda: Viajes de varones prudentes, Libro Cuarto, cap. XLV. Lérida, 1658.*

(Borges, 2007, T. I. p. 265).

## **1.2. Justificación del tema**

### **1.2.1 Cartografías ilustradas: el viaje y la materialización de nuevos territorios**

El deseo por conocer, conquistar y registrar es el impulso de viajar, esto ha sido una constante en la historia de la humanidad y, por ende, de la arquitectura como una de sus más ancestrales manifestaciones. Ir más allá de los territorios cotidianos es algo que siempre ha estimulado al ser humano y ha alimentado su imaginación. Como una suerte de nostalgia de sus días de nómada, viajero natural, andadas que se perdieron en la noche de los tiempos, la idea del viaje sigue perviviendo en nosotros como si de una pulsión indeleble se tratará. Esta necesidad de recorrer el mundo ha sido una condición inherente a muchas especies que habitan el planeta. Movidos por impulsos naturales y por fuerzas instintivas se realizan grandes desplazamientos en

busca de alimentos, climas más propicios o la de retornar a un espacio particular para pro-crear.

Resulta interesante y paradójico que la idea del espacio nació de la alusión de estar entre dos puntos, dos sitios, el espacio como tal no era un concepto desarrollado en sí mismo, sino que estaba subordinado a la comprensión de referencias emplazadas geográficamente. Esta condición es algo que los antiguos viajeros, con su trabajo de compilación, datos y levantamiento del mundo, se esforzaron por exorcizar al elaborar mapas, rutas y dibujar el mundo, su espacio y su arquitectura, el *Grand Tour*, es un muy buen ejemplo de esto.

Como una estrategia para conocer el mundo se elaboraron crónicas y mapas que, se inventarió con dibujos, pinturas y grabados, los cuales contenían en sí todo lo encontrado y, al lado de las realidades conquistadas, los míticos bestiarios. Las nuevas geografías, en ese momento, se volvían grandes inventarios y eran aprehendidas, dibujadas, tangibles y mensurables en la medida que eran capturadas por los ojos de los viajeros que, como verdaderos atlas, hacían el esfuerzo por echarse el mundo sobre sus espaldas en cada una de sus expediciones.

### **1.2.2 El viaje, la arquitectura y la invención de territorios**

En la modernidad, la forma de aprendizaje que se instituyó como parte de la formación de la arquitectura fue el viaje. Los aprendices de arquitectura de L'Ecole des Beaux-Arts emprendían sus viajes a las ruinas clásicas para realizar restauraciones ficticias, aprender de las proporciones de los edificios clásicos, elaborar recreaciones y aspirar al *Grand Prix*. Definitivamente, el viaje representa una cualidad de aprendizaje inteligible, apelando a la poética de develar todo lo que se experimenta en el trayecto. El proceso de creación, entendimiento y aprendizaje de la arquitectura consiste en un acercamiento –físico– formal que se asume como diseño o designio, dibujándola, viéndola, recorriéndola y aprehendiéndola.

Su representación en este esfuerzo –por conocerla– demanda un conjunto de proyecciones –proyectar es lanzar hacia adelante–; en este punto, proyectar es viajar.

La representación –o volver a estar presente– es un vehículo que transporta –en un ir y ver– realidades intangibles y sutiles. Estas representaciones van de lo imaginario a lo real en esferas de figuración que van de lo bidimensional –como en una fotografía y el croquis del viaje– hasta la experiencia sensible de estar “ahí” y ver desde el sitio mismo, el sol, la luna y las estrellas.

La doble condición de acercamiento y alejamiento enriquece sus posibilidades. Tal como lo indica el sentido etimológico, la palabra trazar implica arrancar, extraer el problema de lo representando y esto ha de ser encarnado a partir de la voluntad del descubrir, del develar, del viajar. Afrontar el sentido de la veracidad, desde el mundo de los ideales, hasta la pragmática aristotélica. Aquí encontramos dos elementos que hallan su naturaleza trascendental detrás de estos hechos. El primero, el vínculo que existió tras la condición del binomio arquitectura y viaje y el segundo la capacidad de desarrollar una imaginación poética a partir de algo que ya pertenecería al pasado.

Proyectar y proyectarse tanto en el espacio, el tiempo, en el papel y, quizás también hasta en su sentido inverso, proyectar es recordar al revés, es lo que hace uno después del viaje. Carto-grafiar es el simple acto de dibujar sobre un papel –del lat. *charta*, que era una hoja de papel y este del gr. *χάρτης*, que era la hoja de papiro– que estaba listo para que se escribiera en ella. Acto que *Le Corbusier* va a repetir una y otra vez en cada uno de sus viajes y en mayor formato en cada una de sus conferencias en Sur América. Ese papel blanco se va asumir como una tabula rasa sobre la que el arquitecto va a empezar a construir no solo el espacio de sus ideas, sino la concepción misma de un territorio nuevo.

### 1.2.3 El océano de silencios

*He intentado la conquista de América por una razón implacable y por una gran ternura que he sentido por las cosas y por las gentes; he comprendido en la tierra de estos hermanos separados por el silencio de un océano, los escrúpulos, las dudas, las vacilaciones y las razones que motivan el estado actual de sus manifestaciones y tengo confianza en el futuro. Bajo semejante luz, la arquitectura nacerá...*

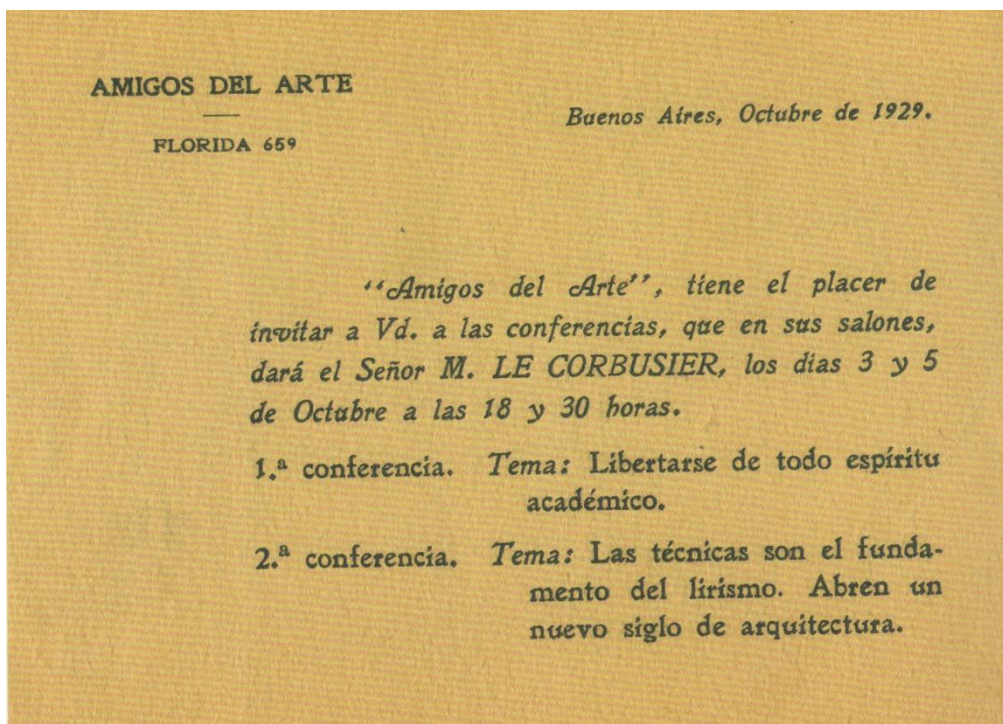
(Le Corbusier, 2006b, p. 34).

Charles Édouard Jeanneret-Gris, mejor conocido como Le Corbusier, arquitecto franco-suizo, nació en Chaux-de-Fonds el 6 de octubre de 1887 y murió en Provenza en la Costa Azul francesa, el 27 de agosto de 1965. Desde su primera visita a Latinoamérica, en 1929, marcó una huella profunda en muchos arquitectos y artistas. Un público abierto a las vanguardias asumió con mucho entusiasmo sus ideas. Brasil, Chile, Argentina, Colombia y Venezuela fueron tierras que recibieron con frenesí sus planeamientos y en donde el arquitecto francés supo sembrar sus conceptos. Su primera incursión al subcontinente se da por invitación de una sociedad de vanguardia cultural de Buenos Aires, llamada Asociación Amigos del Arte (1924-1942) (ver imagen 4), dirigida en ese momento por Elena Sansinena de Elizalde (Argentina 1908–1990) reconocida promotora de arte y cultura de la época. Se le invitó a impartir 10 conferencias registradas por él mismo y publicadas en el texto: *Précisions sur un état présent de l'Architecture et l'Urbanisme* (1930).

Los anfitriones de Le Corbusier en Argentina fueron los intelectuales ligados al grupo: Victoria Ocampo (Argentina, 1890–1979) escritora y poeta, María Rosa Oliver (Argentina, 1898–1977) ensayista, escritora y activista política, Alfredo González Garaño (Argentina, 1886–1969) reconocido ensayista y escritor, todos ellos vinculados a la creación de la reconocida Editorial Sudamericana. En este viaje pasa por Uruguay y Brasil y reconoce obras de sello claramente moderno. En alguna de las charlas que dictó

conoció a un grupo de jóvenes estudiantes de arquitectura, entre ellos Oscar Niemeyer (Brasil 1907–2011), quienes quedaron fuertemente impresionados por la personalidad del arquitecto,

En el caso de Buenos Aires, Le Corbusier tuvo muy poca relación con arquitectos argentinos, caso contrario a sus posteriores visitas, donde se vinculó con el arquitecto Amancio Williams (Argentina, 1913–1989), con el Grupo Austral y, posteriormente, desarrolló en Mar del Plata, la famosa y muy estudiada casa Curutchet (1947). Otro momento fundamental en esta relación se da en el año 1937, cuando L.C. es invitado a participar en el desarrollo del concurso de anteproyecto para la sede del Ministerio de Educación y Salud en Sao Paulo Brasil. Se da un nuevo tipo de encuentro, que marcara un antes y un después para la arquitectura brasileña y la relación del famoso arquitecto con Latinoamérica.



### **1.3. OBJETIVOS**

#### **1.3.1. OBJETIVO GENERAL**

**1.3.1 O.G.** Analizar parte de la producción de Le Corbusier en América Latina desde los registros realizados en el viaje de 1929 y publicados en el texto *Precisiones* como recurso argumental para la reflexión sobre la materialidad en la arquitectura con la que se construye la premisa del arte de arquitecturar, que respecta al procedimiento con el que se construyen tanto la arquitectura como su registro.

#### **1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

**O.E.1.** Determinar cómo desde el “Prologo americano”, L.C propone la invención del territorio entendida como el marco epistemológico en donde se inserta la condición del viaje y la poética del arquitecturar.

**O.E.2.** Reflexionar sobre el sentido y la condición que juega la materialidad en arquitectura enfocada en función de la naturaleza del dibujo y su rol en el acto de arquitecturar, entendiendo este, como la acción de poner en orden las ideas.

**O.E.3.** Abordar los diferentes acercamientos sobre la condición material y la naturaleza mática de la arquitectura en términos pensados *desde el dibujo* y las imbricaciones entre la idea, la palabra y el dibujo que se encuentran en parte de la producción gráfica realizada por L.C durante sus conferencias de 1929.

## **1.4 Estado de la cuestión**

### **1.4.1. Revisionismo contemporáneo: sobre los pormenores de la relación de Le Corbusier y América Latina**

Podríamos aseverar que aquellas aguas, que han mediado de los años ochenta del siglo anterior, impulsadas por una radical sección de posmodernidad que se volvió agresiva contra todo viso del movimiento moderno, han entrado en buena calma. Los tempestuosos ataques que surgieron en la década de 1980 contra lo que se denominó racionalismo arquitectónico dejaron de ser y dieron paso a nuevos estados, que podríamos calificar como una crítica y revisión más depurada.

Por otro lado, en la actualidad para los hechos de la arquitectura, la fuerte contracción económica ha afectado directamente el quehacer arquitectónico. Se trata de una crisis generalizada que ha obligado a profesionales, academias, investigadores, críticos y teóricos a desarrollar una nueva y mayor reflexión sobre lo hecho en los últimos cien años. La cual se relaciona con todos los ámbitos de la producción, no solamente la condición cósmica de la arquitectura –aquella que toca con su producción edilicia–, sino que los abordajes se dan desde diferentes aristas de esta elaboración, ya sea la gráfica, el registro, el tiempo, la materialidad, la piel, el programa, la planta. Estos elementos en sí mismos podrían considerarse solamente partes de una creación arquitectural y no elementos para ser sujetos de reflexión de forma aislada como componentes de una afinada epistemología que nos ayude a aproximarnos desde diferentes y variados flancos al quehacer de los arquitectos.

Bajo esta coyuntura, América Latina no se ha visto exenta de elaborar y asumir esa misma actitud crítica y esas diferentes formas de aproximación epistemológica, mientras se construyen sus propias reflexiones acerca de su pasado reciente. Es así, como en la primera década del siglo XXI, surgen nuevas condiciones de reflexión teórica e histórica, de carácter revisionista sobre el movimiento moderno. Esto se denota al considerar que la cantidad de investigaciones y publicaciones sobre el tema en los últimos cinco años se ha acrecentado.

Dentro de este marco de realidades, es fundamental aclarar la poca o inexistente obra literaria como contigüidad específica al tema de la relación de Le Corbusier y Sur América, a excepción del texto de Pérez Oyarzun, que más adelante se destacará. No se encuentran libros monotemáticos que lo desarrollen en profundidad. Hay algunos textos que revisan, de forma generalizada, las relaciones del movimiento moderno y el subcontinente, con lo cual tocan de forma tangencial el tema de estudio: la relación de Le Corbusier con América Latina en general. Lamentablemente, nos encontramos con la realidad, de que tales reflexiones han dejado de lado completamente esas particulares cercanías a temas que palpan por ejemplo la gráfica, el registro y el dibujo. No obstante, algunos de estos textos, de muy reciente publicación, se vuelven importantes referencias, aun cuando no versen sobre el tema que nos incumbe.

En esta línea de pensamiento, un texto que parecería importante dentro de la investigación, es el texto de Dr. Arquitecto Fernando Pérez Oyarzun (Santiago de Chile 1930-), publicado en 1991, a través de la editorial ARQ de la Pontificia Universidad Católica de Chile: *Le Corbusier y Sudamérica: viajes y proyectos*. Pérez Oyarzun (1991) a través de una serie de artículos compilados que componen el libro, analiza los pormenores de los viajes de Le Corbusier y la huella que este dejó tanto en arquitectos y artistas bajo la luz del sur de América. Igualmente, Pérez Oyarzun (1991) desarrolla acercamientos sobre la relación particular de Sur América con Le Corbusier y cómo este se vio condicionado e influenciado en su visión de la arquitectura y del mundo, e, inclusive, sufrió una escandalosa invisibilización por parte de críticos europeos. Se puede decir que del libro de Pérez Oyarzun se concluye que en los ocho viajes realizados entre 1929 y 1962 las relaciones que se crearon fueron altamente complejas y llenas de luces y sombras, ya que América Latina nunca fue una tierra fácil de conquistar para el arquitecto.

Por otra parte, se manifiestan otros autores como el arquitecto, crítico, teórico e historiador cubano, Roberto Segre (Milán 1934-), quien, desde otros puntos de vista, nos apunta específicamente acerca de esta dialogía entre los países periféricos y los del centro, en este caso representado por Europa. Asimismo, analiza la resonancia que esta dialogía pudo tener en el Viejo Continente y las nulas reflexiones que se dieron por parte los teóricos europeos a las visitas de L.C al Sur de América. Todo esto, dentro de una línea menos profunda pero muy afín con lo desarrollando por arquitecto y teórico

argentino, Roberto Fernández en su libro *El laboratorio americano*.

Otras publicaciones, no menos importantes, son las que encontramos en revistas y artículos especializados, que suman a la revisión del trabajo de Le Corbusier en el subcontinente. También existen fuertes detractores y, como apuntaba desde la declarada muerte del movimiento moderno, creció una crítica fuerte hacia L.C. Sustentada por la llamada posmodernidad, creció toda una condición de anticuerpos que se generaron alrededor de lo que se llamó movimiento moderno, el cual inevitablemente también impregnó a Charles Eduard Jenneret-Gris.

Por otro lado, tenemos textos enciclopédicos que surgen desde el centro como *Le Corbusier Le Grand* publicado en 2008 por Jean-Louis Cohen y Tim Benton (compiladores). Se trata de un gran texto monográfico que abarca de forma clara y ordenada las diferentes etapas vividas por el maestro franco-suizo. Con más de 2000 ilustraciones, casi 800 páginas y, por la calidad de la edición en cuanto a la resolución de las imágenes que contiene, este importantísimo documento se convierte en una de las fuentes principales del archivo gráfico de la presente investigación. Además, como se enunció anteriormente, otra fuente es sin duda el texto *Precisiones*, libro del cual se extrae el corpus gráfico a analizar.

*Precisiones* posee una clara estructura cronológica con la que se arma, retrata y permite ver de forma gráfica y a través de la producción del arquitecto los diferentes elementos que constituyen el desarrollo y la evolución del mismo, desde su más tierna infancia y pasando por sus primeros trabajos. Contiene, igualmente, claros ejemplos de los registros de sus viajes plasmados en sus carnés entre otros, por lo que este texto se convierte en una referencia ineludible.

*La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (2008) de Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca es un pormenorizado y voluminoso texto que comenzó como una investigación 32 años antes de su publicación. Si bien el eje del libro analiza los pormenores que rodearon el legado y la producción arquitectónica del Grupo Austral y no versa sobre Le Corbusier en particular, sin duda este es un personaje fundamental en los seis primeros capítulos (de un total de trece). En ellos desarrollan y analizan la primera visita de Le Corbusier a

Argentina en 1929, reflexionan de manera detallada las particularidades de las condiciones previas a la visita, el viaje, las conferencias y el texto *Precisiones*.

El texto de Liernur y Pschepiurca tardó más de 30 años en concretarse, se inició poco después de la creación de la Fundación Le Corbusier. Mientras uno de los autores (Liernur) estaba en Barcelona, empieza a estudiar el registro material de la Fundación por cuanto el nexo de L.C. con Sur América y, específicamente, Argentina. Es un intrincado relato en el cual Le Corbusier juega como en una suerte de pivote sobre el cual, giran un sinnúmero de hechos y acontecimientos que rodearon las actividades del arquitecto y su vínculo con los circuitos suramericanos por más de 40 años. Se enfoca tanto en los antecedentes del primer viaje del maestro; la urdimbre de situaciones que se tejieron en el tiempo a partir de sus ideas, proyectos y discípulos directos; y las adhesiones a las ideas fundamentales que el movimiento moderno pudo encontrar, ejemplo claro representado en el colectivo de arquitectos argentinos conocido como el Grupo Austral.

El libro de Liernur y Pschepiurca (2008) se vuelve esencial en cuanto define y precisa el viaje realizado por el arquitecto, la discusión de las ideas presentadas, así como los detalles que lo rodearon. En este punto tres de los primeros capítulos (II, III y IV) del texto se vuelven sustanciales pues se centran en las generalidades que rodean los antecedentes de esta larguísima relación y en las particularidades del viaje de 1929. El capítulo II aborda la condición de los antecedentes y la gestación del viaje. Por su parte, el capítulo III relata la estadía del arquitecto en Bs.As. Finalmente, el capítulo IV es un análisis al texto *Precisiones*. El resto del texto si bien aborda temas apasionantes sobre esta larga relación, es de poca relevancia para la presente exploración.

Por otro lado, *La medida del mundo* (1993) de Paul Zunthor<sup>5</sup> es un texto realiza un análisis pormenorizado de cómo Occidente ha entendido la idea del espacio desde la Edad Media, aunque igualmente se remonta a la Antigüedad clásica para aclarar cómo en Europa se fue construyendo el concepto del espacio. Este término luego nos ha sido heredado no sin antes sufrir algunas transformaciones tanto de carácter tanto perceptual como epistemológico.

---

<sup>5</sup> Paul Zunthor es un teórico y filósofo suizo radicado en Canadá

Es de interés especial la cuarta parte del libro denominada “Representaciones”, cuya constitución consta, a su vez, de cuatro capítulos que son la fuente fundamental para la reflexión y la discusión que refiere al denominado modelo discursivo, tanto en la crónica de viaje como en la construcción de cartografías. El capítulo XV, denominado “Relatar el viaje”, toca el tema de los narradores, los tipos de discurso, lo imaginado y lo utópico. Este va a ser de suma importancia en el análisis al contrastarlo con la posición asumida por el arquitecto respecto a su viaje al Sur de América, sus preconcepciones y la percepción misma que adquiere posterior al viaje.

El capítulo XVI se llama “Cartografías” y aporta otros temas de interés como: la representación de la tierra, el mapa y la ambientación. Así también, el capítulo XVII se denomina “La imagen” y aborda el tema de la realidad versus la imagen, siendo que la primera se construye a partir de la segunda; los planos y las figuras son en cuanto códigos que inventarían realidades y cómo desde acá se esculpe el espacio. Finalmente, el capítulo XVIII titulado “El espacio y los textos” aborda la poética de la oralidad y la superficie gráfica<sup>6</sup>, los géneros del espacio y sus diferentes representaciones. Es claro que, por la particularidad de temas que toca el libro de Zunthor, se vuelve una ineludible referencia en la discusión y contrastación, puesto que los intereses de la investigación como se ha dicho desde un inicio, se supeditan a la experiencia del viaje, la percepción del espacio y, fundamentalmente, a la producción gráfica de las conferencias, que han de ser analizadas y reflexionadas en la poética de la narrativa como a la materialización y representación de las ideas arquitecturales y sus espacios en el papel en blanco.

*Dibujo y territorio* (2015) de Cabezas y López es un libro construido desde diferentes aspectos de la representación del territorio, este libro está inscrito dentro de la misma línea de abordaje y de interés del texto de Zunthor. *Dibujo y territorio*, por su naturaleza, aporta un amplio y detallado espectro tanto de reflexión sobre las diferentes concepciones del territorio como de las aproximaciones gráficas de las que este se ha construido. Aporta, igualmente, una muy amplia gama de fuentes de información, referencias e imágenes gráficas que se han elaborado a lo largo de la historia de la humanidad y que son de esencial interés para el análisis y la reflexión que se realizan

---

<sup>6</sup> Aquí se refiere a la cartografía

durante este proceso de investigación. Toca los temas generales que competen a la cartografía, las convenciones gráficas y los métodos de proyección técnica, la topográfica, el mapa, la imagen visual que se construye del territorio, su medición y su percepción. También menciona tópicos de particular interés como el que refiere al dibujo de los descubridores, los exploradores y los colonizadores, los códigos gráficos en el dibujo y su relación con el poder.

Por su parte, *Privacidad y publicidad: la Arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* (2010) de Beatriz Colomina se vuelve importante en cuanto retrata por primera vez la importancia que Le Corbusier le dio a conservar y guardar en un gran archivo una infinita cantidad de elementos que eran de su interés, todo un acopio con sello benjaminiano por su apariencia anodina, sobre temas de tecnología, diseño, moda y que devela la condición de Le Corbusier como un gran coleccionista de cosas que despertaban su fascinación. Actualmente, Colomina es una de las teóricas de mayor referencia en los ámbitos académicos de la arquitectura y la historiografía.

En el capítulo I llamado “Archivo”, destacan ciertos detalles en los que depara el texto sobre el trabajo y las implicaciones de esta gran colección, puesto que no era un archivo tradicional, sino que representó importantes insumos y herramientas de trabajo. Tanto el calco como la experimentación se ven presentes, de las que el arquitecto se valió para diferentes fines y con claras intenciones. Ejemplo de estas operaciones las vemos en el capítulo III del libro, titulado “Fotografías”. También depara en la exploración sobre el maestro y cómo este de forma muy temprana toma la decisión de conservar, en un gran registro, absolutamente toda su producción como arquitecto, urbanista, artista y fotógrafo. Es así como tres capítulos serán de vital interés a saber: “Archivo”, “Fotografía” y por último el capítulo IV llamado “Publicidad”.

El libro *El laboratorio americano: Arquitectura, geocultura y regionalismo* (1998), de Roberto Fernández, se inscribe dentro del contexto del que derivaron importantes reflexiones que parten desde la periferia hacia el centro, donde la validez del micro relato y escuchar la voz de los otros se vuelve fundamental. El texto del arquitecto y teórico argentino Roberto Fernández nos plantea, desde América Latina, un ejercicio de autorreflexión, que se manifiesta desde la época de la conquista y colonización del territorio, la construcción de América, la hibridación cultural y los

modos de producción del espacio arquitectónico urbano, su viaje llega hasta la postmodernidad misma.

En síntesis, el debate que plantea Fernández se cristaliza abordando la condición contextual y proyectual del continente americano como espacio de experimentación y laboratorio de las ideas europeocentristas, por lo que, dados estos temas, se convierte también en un texto de contrastación y engrosamiento de la discusión teórico contextual. La llegada de los españoles a nuestro territorio se dio dentro de la condición de enfrentamiento y el proceso, como todos sabemos, distó muchísimo de ser el ideal. Esa es, fundamentalmente, la tesis que Fernández (1998) desarrolla en el libro mencionado.

De esta manera, es un texto de carácter historiográfico que hace una revisión profunda de cómo Europa asumió al continente americano desde los primeros imaginarios en la Europa clásica y, posteriormente, desde esa condición coyuntural de la conquista, por un lado, y el afán expansionista del proyecto de la modernidad, por otro. Es claro que esa aproximación al territorio era asumida como el único que podría dar espacio y cabida al proyecto expansionista europeo y es ahí en donde esa modernidad podría ser posible, por todas las promisorias posibilidades que ofrecía. Una segunda aproximación del texto de Fernández deriva en el cómo la tierra americana, se asumió como un gran almacén de posibilidades y riqueza que, por designios divinos, debía ser explotado. Un tercer elemento, explorado por Fernández, es cómo en este novel territorio, entendido como tierra de nadie y territorio vacío, existían las coyunturas esenciales y fundamentales para experimentar todo lo que en Europa no se podía por tradición, riqueza, voluntad política, territorio y antigüedad. Esto justificó, y justifica aún, la relación de un conflicto norte-sur, centro-periferia, desarrollo-subdesarrollo, que ha pervivido hasta nuestros días.

En el periodo de la colonización se dispara con mayor fuerza la idea de conquista y dominación. Los imaginarios como tales, dejaron de estar en el mito para ser cristalizados en las nuevas tierras, que junto con sus habitantes siempre se les vio como una tierra promisoría y sus niveles de *salvajismo* se convertirían en un signo divino del inminente vasallaje al que debían ser sometidos. Cuatrocientos años después y con estos mismos pensamientos de conquista o neo conquista llega el arquitecto

franco-suizo a tierras americanas con un pensamiento neocolonialista. La condición de espacios para construir proyectos, ideas y futuro, son destacadas igualmente en el texto de Fernández.

Por último, y dentro del marco en el que se desarrolla el texto, también resalta fundamentalmente la conciencia crítica que se gestó con las corrientes de la posmodernidad: la voluntad de construir desde la periferia. Surgen las revisiones de una modernidad que nos fue impuesta como una suerte de micro narrativa que empezó a cuestionar desde América Latina a partir de mediados de los años ochenta del siglo pasado. Por todo esto, el *Laboratorio Americano* se convierte en otro texto fundamental. Es en este gran laboratorio, el subcontinente americano, el que se convertirá tanto para la modernidad europea, a través del movimiento moderno, en lo general, y para el maestro arquitecto, en lo particular.

De estos textos, y otros que no han sido mencionados en el presente apartado, se elaborará el andamiaje teórico enfatizando los que particularmente interesan en la investigación. De igual forma, hay otros que no pueden estar excluidos pues, igualmente se vuelven un recurso importante, son los artículos en revistas especializadas, digitalizados o en línea, en portales de carácter académico, tales como Latindex y Scielo en los que haré mención en determinado momento.

### 1.5. Marco teórico metodológico

Decía Vitruvio en *De Architectura Opus in Libris Decem*, mejor conocido como “Los diez libros de arquitectura”, en el capítulo I, que la esencia de la arquitectura consistía en una teoría y una práctica. Básicamente, la práctica la entiende como una manufactura, es decir, unas labores en las que se utilizarán materiales que se van a trabajar con las manos, y la teoría refiere a la tarea de saber explicar y demostrar las leyes de la obra ejecutada. Si bien los alcances generales abordados en esta en esencia no han cambiado mucho desde ese momento, la significación de estos dos elementos si ha alcanzado otras latitudes en el quehacer arquitectónico y dentro de los ámbitos que constituyen o construyen esta misma sintaxis. Igualmente, Vitruvio llamaba en el capítulo II del mismo libro *taxis* a la disposición correcta de los componentes arquitecturales, entiéndase una inherente idea de orden. *Taxis* refiere también a la distribución de las partes que entran en juego en el orden constituyente de la arquitectura o como se denominará en la investigación: *repertorio de saberes*.

Ya se señaló en la sección de introducción a la investigación cómo, para Le Corbusier, arquitecturar es poner en orden las ideas. Es así como se elaborará el proyecto de investigación, partiendo desde dos grandes aproximaciones: la teórica, no entendida como se comprende desde las ciencias especulativas, sino como una *poiesis* que surge de todo el acervo producido del viaje. *Theoros*, palabra de la que deriva teoría, significa espectador y, claramente, aquí refiere a las destrezas del viajero como expectante de un territorio para él desconocido, quien traduce su experiencia a un ver u observar. En este proceso, el viajero sabe explicar y demostrar las leyes que rigen y constituyen ese lugar, todo esto cristalizado en una narrativa. Acá la teoría tendrá una condición que es *sine qua non* a la elaboración de la crónica escrita del viaje y toda *grafía* que deriva de este, como un testimonio de veracidad en todos sus alcances.

Por otro lado, la práctica, como se verá más adelante, refiere estrictamente a la acción de *ejecutar con las manos*, el acto mismo de proyectar, entiéndase dibujar, graficar, trazar con un grafito sobre un pliego de papel en blanco una idea, es hacer marcas sobre un soporte material. Es decir, se trata de dejar una huella y, con estos actos, generar unos nuevos materiales que componen el repertorio, ya sean registros o archivos sobre la tarea realizada, materializando así la *techné* del arquitecturar.

Es importante aclarar que lo que comúnmente llamamos la tarea de diseñar (*disegnare*) refiere en este punto a “designar”, es decir, dar o dotar de signos con el propósito de que se pueda transmitir una idea. Para efectos de la investigación, este *designare* o esfuerzo de dar signos, se llamará, igualmente, acto de arquitecturar. Esta nueva vinculación será desarrollada en el capítulo cuarto, amplificado para ir más allá del hecho mismo de dibujar y lo que esto generalmente significa, es valiosa la aclaración porque dibujar (*disegnare*) y diseñar (*disegno*) desde su raíz latina tienen un mismo significado. En marcados en esta teoría y esta práctica, herencia y tradición de más de veintidós siglos, se realizarán cuatro abordajes fundamentales para definir el acto de arquitecturar, todo esto como un pretexto para examinar los aportes del L.C. en el sur de América:

1. La crónica de viaje como acto de proyectar.
2. La cartografía como ejercicio de proyección de un territorio.
3. Graficar como otra condición *matérica* de la arquitectura.
4. Idea, palabra y dibujo: trinomio del fundamento y legado.

Estos cuatro abordajes están estrechamente vinculados a la arquitectura desde sus diferentes aspectos de manifestación. Como ya se dijo, hay que entender la experiencia de viajar y reconocerla como un hábito tradicional en práctica arquitectónica, entendida esta como un medio o requisito de aprehender y aprender desde lo existente o desde lo construido, y contenida en sus registros.

El viaje, como pretexto de producción, la crónica de viaje y el registro, que de este se desprende, es el recurso de trabajo que se vuelve fundamental en la investigación, como se apuntó anteriormente. Igualmente, es un acto que se asume como esencial en el aspecto formativo de la arquitectura y vemos como Le Corbusier, a la primera oportunidad que tuvo, realizó su primera travesía formativa al Oriente en 1917. Esta fue la primera de muchas giras que realizó por Europa a lo largo de su vida antes del viaje al Sur de América. Sin embargo, el viaje de 1929 tiene muchas connotaciones trascendentales, de este viaje deriva el texto *Precisiones* que contiene en sí todo el resumen del periplo emprendido y la transcripción de sus conferencias acompañado del archivo o registro de las gráficas producidas. Además de esto, como se verá más adelante contiene un prólogo que se convierte en toda una crónica en donde el

arquitecto describe cuáles eran algunas de sus intenciones, propósitos y deseos. Además, el prólogo transcribe las impresiones que le produjeron las experiencias en ultramar.

Por otro lado, como se afirmó anteriormente, después de aprender la arquitectura existe la necesidad de un territorio en donde proyectar, es decir, plasmar ideas; sinónimo del acto de concebir y comunicar como ejercicio estricto de la labor arquitectural. Es muy natural, asumir que el dibujo como tal, en el acto de hacer arquitectura, es un componente secundario que básicamente existe en la medida que acompaña o complementa la tarea de pensar y comunicar la idea de la arquitectura, es decir, puede ser visto solo como un medio. Sin embargo, para efectos de este documento y con relación estricta al corpus de estudio, se invertirán los roles que estos factores juegan en la acción de hacer o generar arquitectura, ya que se tomará el texto de L.C. como un para-texto que complementa las imágenes o registros gráficos que fueron generados durante las conferencias a estudiar.

Igualmente, no sería extraño presuponer que tanto en el libro *Precisiones* como en el momento en que fueron dictadas las conferencias, este archivo de imágenes generado fue entendido tan solo como un registro de ideas, entrando en juego en su rol meramente ilustrativo. Es entonces el tema, tomar parte de este material gráfico o archivo, como ingrediente principal para construir elementos de reflexión que nos ayuden a develar y diluir los límites mismos de la arquitectura y definir así los alcances materiales de una obra arquitectónica en su condición “cósica”. Lo cual coadyuva a trascender la posición en la que se mueve la arquitectura comúnmente y funciona como un pretexto de vital importancia dentro de la coyuntura actual de la reflexión, tanto académica como profesional.

Igualmente, el texto sobre los vuelos de avión –que posibilita nuevas formas de enmarque, posicionamiento y visión– además de las potencialidades que estas nuevas tecnologías permiten al arquitecto o el urbanista para hacer inspecciones y proyectar desde esta posición de privilegio se asumió como esencial. Lo cual, inclusive, genera toda una forma de proyectar y registrar el territorio a partir de lo que se llamó la perspectiva de vista de pájaro.

Para efectos de la construcción del capítulo I, se utiliza el llamado “Prólogo americano”, entendido como toda una crónica de viaje y para desarrollar el capítulo II y III de la investigación se utilizarán las Conferencias II (9 esquemas gráficos) y III (8 esquemas gráficos) por la cantidad de material que aportan (17 registros gráficos en total). Se considera que dicho material es suficiente por la riqueza del espectro en que estos registros gráficos se mueven, los temas que para la investigación planean, la condición performática en la que se desarrollan y las imbricaciones discursivas que de él derivan.

La segunda conferencia, denominada “Las técnicas como base del lirismo” y dictada en la sede de la Asociación Amigos del Arte el sábado 5 de octubre de 1929, y la tercera conferencia, intitulada “Arquitectura en todo Urbanismo en todo” y dictada el martes 8 de octubre de 1929 en la Facultad de Ciencia Exacta de la Universidad de Buenos Aires, se abordan en dos ámbitos diferentes. Una desde lo micro, lo que implica ver esta *techné*, traducido desde el desarrollo del capítulo como el detalle y el fragmento. La otra desde lo macro, entendido como el territorio construido desde el trinomio palabra, idea y dibujo.

Para poder cristalizar este plan de aproximaciones se partirá de las reflexiones desarrolladas por el arquitecto inglés Robín Evans en su texto *Traducciones* (2005), texto editado desde abril de 1978 hasta el año 1990. Es de especial interés el capítulo que se llama “Traducciones del dibujo al edificio”. Evans (2005) se plantea la discusión, que en esencia refiere al dibujo como generador de arquitectura. Lo cual requiere de toda una suerte de construcción como lo demuestra Evans (2005) a partir de unos ejercicios gráficos que desarrolla y, por eso, la necesidad de apelar a este texto. Igualmente desarrolla lo vinculante a la idea del montaje y la disposición de los elementos, las formas de ver y la condición performática que encierran. Asimismo, se aproxima al famoso *Wunderkammer* o gabinete de las Maravillas de Samuel Quiccheberg o al Teatro de la Memoria de Giulio Camillo, que serán contrastadas con las reflexiones tanto de John Berger como de Didi-Huberman y, desde acá, operar con el material producido en dos de las conferencias. Otro elemento fundamental para esta construcción es que refiere a los abordajes y estrategias metodológicos que implican el “Atlas de la Memoria” o “Atlas Mnemosyne” y la construcción de tableros que, en sí mismo, se vuelven un registro de viaje a través de un montaje digitalmente mediado.

La primera –de las conferencias a trabajar– está vinculada más a las herramientas de proyección y elaboración de la arquitectura, entiéndase el dónde en función de la posición se realiza. La otra, el “cómo”, es decir, el enmarque a través del que se ve y se piensa como principal recurso de reflexión y, según se dijo, por la riqueza de los contenidos gráficos que estas mismas aportan, igualmente se apelará a otros registros ellos como corolarios que ayuden a profundizar respecto a la reflexión gráfica, el registro y el rol que estos desempeñan en la condición actual de la arquitectura.

El tercer capítulo se acerca al territorio de las operaciones gráficas y reflexiona sobre el rol que juega el detalle como paradigma indicial, desde la perspectiva del historiador italiano Carlo Ginzburg, y en la idea y la diferencia que encuentra respecto al concepto del fragmento, apoyados en la visión de Didi-Huberman. Además de esto, presenta interés deparar y precisar en los espacios y públicos, donde estas conferencias se dictaron, una en el ámbito de las artes (la Asociación Amigos del Arte) y la otra en un ámbito académico (Facultad de Ciencias Exactas). Sin duda, estos dos espacios por sus connotaciones dan mucha luz –parafraseando al maestro– e igualmente aportan material para la reflexión.

Pese a lo prolífico, como escritor, por la cantidad de textos publicados mientras estuvo activo, ya que a Le Corbusier se le atribuyen más de cien libros, los cuales abarcan un espectro muy amplio de temas que van desde el diseño, la revisión histórica, crónicas de viaje, teorías sobre la vivienda, la arquitectura y la ciudad, son de particular interés para la investigación tres textos. De alguna forma, dichos textos constituyen una suerte de trilogía por sus abordajes y porque sus temas convergen dentro de los intereses particulares de la misma a saber: la crónica de viaje, la experiencia de proyectarse en nuevos territorios y cómo estos territorios contienen algunos intereses de conquista. Por tanto, las probabilidades de experimentación que ofrecen los vuelve, particularmente sugerentes.

*Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo (1930)* incluye los pormenores del viaje emprendido por Le Corbusier como conferencista invitado en 1929. El texto *Precisiones* será la fuente fundamental de esta investigación, ya que alrededor de este se derivan todos los planteamientos, reflexiones y aproximaciones que se van a realizar. Es así como este texto se convierte en el eje de

la investigación, puesto que contiene en sí mismo las tres premisas de abordaje: la crónica de viaje como descripción del territorio, la definición de nuevas formas de inspeccionarlo, la ciudad desde los vuelos de un avión y, principalmente, la construcción gráfica entendida como un territorio en blanco sujeto a convertirse en un calco y espacio de experimentación desde una idea que nos aproxima a la invención de la cartografía.

*El viaje a Oriente:(1917-1960)* es un texto de vital importancia en cuanto es una crónica de viaje *per se* y contiene el valor agregado de que dicho viaje fue un estudio de la arquitectura, la cultura y el territorio. Como ya se había indicado anteriormente, el viaje es una premisa fundamental en el aspecto formativo porque nos permite entender y aproximarnos a otra arquitectura, ya construida, y a partir de esta experiencia directa del cuerpo y la arquitectura desde el acto de aprehenderla y aprender. Si bien el viaje a Oriente no contiene en sí mismo más que los intereses antes escritos, sí está inserto dentro de lo que en la modernidad se llamó el *Grand Tour* asumido como una experiencia altamente educativa y formativa.

Es claro que este viaje no consistía en únicamente viajar como una experiencia de conocer, sino que el aspirante a arquitecto adquiría sus primeras armas haciendo uso de las herramientas gráficas, registrando paisajes, edificios y escenas cotidianas en los cuadernos de bocetos. Una curiosidad es que Le Corbusier siempre se presentó poco entusiasta respecto a la fotografía, pero en el viaje de 1917 se enorgullece de haber hecho al menos 500 registros fotográficos –que casi no compartió con nadie–. Sin duda un número considerablemente importante para la época, aunque un tanto insignificante para los tiempos actuales. Además, gracias a dicho viaje empezó a adquirir recuerdos o *souvenirs* que conforman material de registro invaluable en el archivo particular del arquitecto.

Finalmente, *Aircraft: avión acusa* (1933) es un texto, cuyo modesto subtítulo dicta, según palabras de su propio autor, “frontispicio para las imágenes de la épica del aire”, publicado originalmente en 1933, ya desde las publicaciones de la revista *L’Esprit Nouveau*, Le Corbusier avizoró y anunció la importancia del rol del avión tanto para la arquitectura como para el urbanismo. Más allá de un título que sugiere como los desatinos del desarrollo urbano se ponían en evidencia, no solo lo veía como un

instrumento para una percepción e inspección del territorio y la ciudad desde lo alto, sino que también sus procesos industriales y de fabricación iban a sumar insumos importantes a la concepción y construcción en serie de las *máquinas de habitar*.

Es así como en la primera parte, Capítulo I. “*Existir bajo la condición de ver*” va a aproximarse desde la importancia de la narración del viaje como un acto mismo de proyectar y proyectarse. Esto se hará desde un análisis pormenorizado de las impresiones de viaje expuestas por Le Corbusier en el “Prólogo americano” y cómo este devela la posición que el arquitecto toma respecto a la misión y las tareas a desarrollar en el subcontinente. Es decir, lo que, para él, era y significaba este viaje y cómo se inserta en el legado de los constructos europeocentristas.

Es importante aclarar que tanto en la idea de la crónica de viaje y en la creación de toda cartografía subyace lo que se puede definir como un *modus operandi* que, en cuanto la condición de control hegemónico y las implicaciones heredadas desde la visión europea hacia las periferias, está presente en todo proyecto de expansionismo territorial. Sin embargo, se hace necesario apuntar que las implicaciones del discurso hegemónico no son de sustancial interés para esta investigación, sino única y exclusivamente en cuanto la producción o registro que deriva de este, entiéndase narrativa, gráficas, planos o dibujos. También, se harán algunas breves, pero esclarecedoras referencias al libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004) de Deleuze y Guattari, el cual clarifica los conceptos de “calco” y “cartografía” y los modos de operar con estos dos conceptos, y al libro *Seguridad, territorio, población* de Michel Foucault, que abarca la administración del territorio y la idea desarrollada en dicho texto sobre concepto del buen pastor.

Es así como desde “Prólogo Americano”, se realizará el análisis pormenorizado de la crónica del viaje emprendido por Le Corbusier en 1929 y escrito como una suerte de memoria introductoria al texto de las conferencias, se entiende dicho prólogo como una suerte de proyección. La condición de las prácticas que refieren a lo que denominó cartografía (entendida como un trazo sobre un papel en blanco que tiene como fin representar un lugar o espacio), se abordará como un ejercicio de invención y proyección de un territorio. Esto por cuanto media la interpretación del inventario hallado en el lugar, el cual será el material que construya el capítulo I de esta tesis.

Curioso es que tanto inventario como invención comparten una raíz etimológica que refiere a *invenire* (venir) e *inventus* (que viene), de lo cual también se destaca que la palabra ventana es una derivación de estas raíces.

Tanto el capítulo III, titulado “¡Son solamente signos convencionales!”, como el capítulo IV, denominado “La sombra del orden: idea, palabra y dibujo”, enfrentan el problema de la concepción y las ideas que se trenzan en la cartografía, además de la relación que se teje entre la gráfica y el papel en blanco como un espacio para entender la idea, el espacio y el territorio. Desde lo micro vinculado, el cómo se vale la técnica como base del lirismo de la gráfica para convertirlo en material del arquitecturar y, desde lo macro, el dónde igualmente del acto de graficar en un pliego de papel en blanco, inventa el territorio y su inventario, que no necesariamente son lo mismo, pero se entrelazan, se hará un acercamiento al territorio de la operaciones gráficas y se reflexionará sobre el rol que juega el detalle como paradigma indicial desde la perspectiva del historiador italiano Carlo Ginzburg, en la idea y la diferencia que encuentra respecto al concepto del fragmento, apuntalados y apoyados en la visión de Didi-Huberman. Con lo cual, se amplifica aún más los acercamientos y operando con estos, como si de un fractal se tratara.

Ambos capítulos concentrarán sus esfuerzos desde sus particularidades para comprender los alcances y el entendimiento de acto mismo de dibujar o trazar sobre el papel en blanco y las connotaciones que de este acto creativo se derivan. Se entiende dicho acto como un continente en sí mismo, como una contención de realidades, sujetas a ser reflexionadas, en cuanto son un esfuerzo de representar desde la veracidad, archivo y registro especializado que sustenta la realidad percibida, interpretada o imaginada y abocado al administrar el inventario de recursos que estos territorios graficados poseen.

Las operaciones –construcción de tableros como crónica de recopilación y acervo de la investigación– se van a ejecutar para el entendimiento del archivo más allá de la condición ilustrativa como tal y serán el proceso de asociación desde el ordenamiento automático. Consistirá en tomar capturas fotográficas de los diferentes textos que se citen a lo largo de la investigación sin perder su referencia y fuente desde donde fueron tomadas. Dichas capturas se apropian desde la condición de edición, recorte y acercamiento y se clasifican de modo taxonómico en términos de temas afines,

los cuales tocan con áreas vinculadas al quehacer arquitectónico y a su pensamiento, por ejemplo: función, forma, volumen, materia, espacio, detalle, textura, viaje, cartografía, imaginario, de tal forma que esta sea acompañada con las construcciones argumentales que constituyen el documento en sí. Lo anterior permite construir un puente que permita colocar en la misma categoría tanto los textos como con las gráficas, entendidas como la crónica y el registro con las que se está operando de forma taxonómica en la construcción propia de los tableros

Todo lo anterior con la intención de circular dentro espacio de los argumentos, moverse entre los signos recorrer el territorio de los conceptos, desplazarse literalmente, como diría Didi-Huberman, por el espacio y el material de las ideas. Se emula el acto de arquitecturar y, desde el esfuerzo de ordenar, transitar por el lugar de las ideas y su materia. Estas operaciones más que hacerse, no necesariamente pasan por el fijar preconceptos, sino todo lo contrario, metodológicamente hablando, las operaciones que se van a realizar tendrán la intención de reflexionar y entender la idea de arquitecturar desde la premisa de que construir es arquitecturar, arquitecturar es ordenar. Desde esta estrategia, se van a realizar cuatro tipos de operaciones: capturar, recortar las imágenes, eliminar elementos sobrantes de la idea/gráfica/materia, disponer textos/ideas que describan la condición arquitectural y la herencia matérica de la misma y ordenarla en función de la obra/pensamiento bajo la premisa de que no hay diferencia idea, materia y palabra. En resumen, apelando a esta suerte de repertorio de saberes, se entenderá al acto de graficar, dibujar o trazar como una condición matérica del arquitecturar y desde el nuevo material generado durante las conferencias y recogido en el texto *Precisiones* en su condición de archivo o registro, utilizarlo como recurso hermenéutico y no como medio de transmisión de una idea. En esto consistirá la reflexión tanto del segundo como del tercer capítulo.

En síntesis, todas las imágenes que hacen referencia a dibujos, gráficos, planos y fotos de Le Corbusier, además el acervo gráfico compilado de carácter complementario, y que permiten moverse a través del espacio de los argumentos, corresponderán a una edición digital de elaboración propia y serán parte de la construcción argumental y metodológica de la investigación. Todas estas son imágenes fotográficas tomadas desde mayo del 2017 (inclusive antes) hasta setiembre del 2020 y, como el propio registro lo indica, corresponde al inventario fotográfico elaborado por mí de diferentes libros y

fuentes de investigación. En ese sentido, estos nuevos tableros de imágenes, para efectos de la investigación serán denominados algunas veces Wundekammer I, II, III y consecuentes, y otras Gabinete de las Maravillas I, II, III y consecuentes. Estos se entienden como una unidad cognitiva en sí misma, una imagen de imágenes. Los nombres asignados básicamente responden a la cantidad de imágenes que contengan y son constituidos por la previsualización de las imágenes, están dispuestas en filas y columnas y se dispusieron de forma automática y fueron elaborados a partir del visualizador de imágenes del sistema de IOS Iphoto, definidos a través de capturas de pantalla. Es así que, los tableros dispuestos e indicados como tales se construyen desde la previsualización de los álbumes de fotos y del rollo fotográfico como tal, desde un orden y secuencia que se corresponden a los intereses que se han venido desarrollado en la línea de tiempo indicada y durante esta etapa de la investigación, en este sentido se corresponderán igualmente a una suerte crónica de viaje desde esta forma particular y actual de registrar e inventar.

*Navigare necesse est, vivere non necesse*<sup>7</sup>

(Plutarco, 106-48 A.C.)

## Capítulo 2. Existir bajo la condición de ver

---

<sup>7</sup> “Navegar es necesario, pero vivir no lo es” (frase atribuída a Pompeyo por Plutarco).

Imagen 5. Dibujo de Le Corbusier de 1935 cruzando el Atlántico de regreso a París, después de haber estado en la Universidad Princeton, New Jersey



Fuente: Cohen y Benton (2005) p. 296.

## 2.1 Prolegómeno

En este capítulo se abordarán algunos de los antecedentes y las motivaciones que implicaron el primer viaje de Le Corbusier a Suramérica. Esto como pretexto para acercarse y comprender ciertos elementos particulares en los que se enmarcó el periplo emprendido en 1929 por el arquitecto franco-suizo. Asimismo, lo anterior con el fin de tener otros puntos de observación que permitan abordarlo y, así, poder descifrar algunos sus precedentes y amplificar sus significados.

Beatriz Colomina (2010), en el texto *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, cita a Le Corbusier quien apunta:

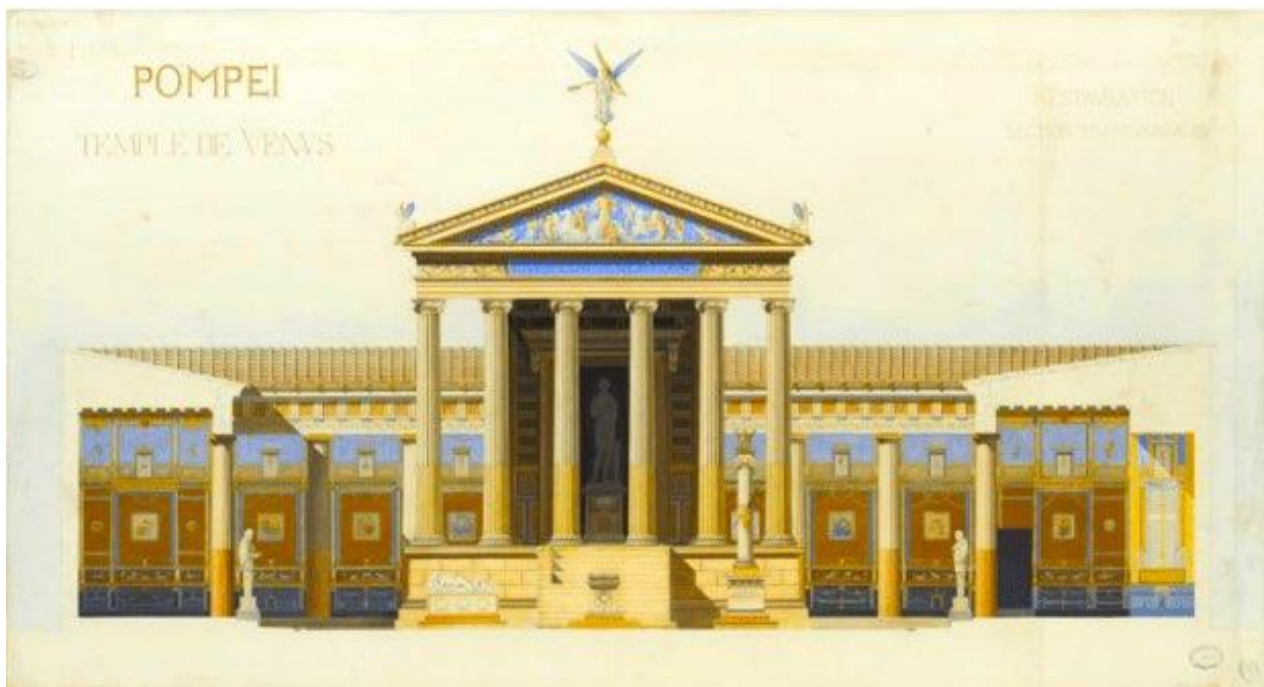
*Dibujar uno mismo, traza líneas, manejar volúmenes organizar, superficies ... todo esto significa mirar y luego observar y finalmente descubrir ...*, y entonces es cuando la inspiración puede venir. *Inventar*, crear, todo el ser de uno es impulsado a la acción, y es esta *acción* lo que cuenta. Otros permanecieron indiferentes ¡pero tú llegaste a ver! (Le Corbusier, citado en Colomina, 2010, p. 86)

La cita de Colomina ayuda a revelar –este entendido como *revelare* o sea quitar velos– el interés que se va indagar en el presente capítulo en esta investigación. Sin embargo, para desentrañarlo, se hace necesario aludir a diferentes elementos que lo caracterizan. Estos elementos se deben yuxtaponer con los temas que se buscan explorar en el capítulo con el fin de contrastar –con la tradición arquitectural– condiciones comunes a los relatos de viajes y las conquistas en general, la lógica y las razones que sustentan lo que se llamó el *Grand Tour* en la modernidad y sus vínculos con la tradición moderna del viaje y la arquitectura.

Se hará una aproximación a los diferentes móviles, procedimientos y constructos que derivaron de estos, por ejemplo, la idea de conquista, acercamientos a la noción de la verosimilitud en el relato y de quien lo relata, la crónica, el registro y sobre las relaciones que existen alrededor de la idea del territorio, la cartografía, la acción de trazar y el papel en blanco. Todo esto se hace necesario, ya que esta es una de las líneas de la presente investigación: la condición del viaje –y su producción– y como fue

asumida por parte de Le Corbusier (ver imagen 5). Además, interesa saber de cómo L.C., al heredar una indeleble tradición de conquistas y conquistadores, mantiene la misma posición y actitud de los viajeros europeos –de cualquier época que se quiera revisar– en función de los “nuevos” territorios.

*Imagen 6. Reconstrucción de Pompeya, Francois Wilbrod Chabrol. Grand Prix d'architecture Ecole des Beaux Arts (1867)*



Fuente: Sainz, 2017, p. 175.

En este punto, también compete realizar una reflexión sobre la administración del territorio. Por decirlo de alguna forma, él se mantiene dentro de los mismos modelos discursivos europeocentristas –que a lo largo del capítulo se van a tratar–, legado estilístico que se remonta quizás a las primeras crónicas y relatos de viaje conocidos. Desde aquí, se infiere que estos viajes están cargados de elementos fundamentales y fundacionales que le son comunes y, como vamos evidenciar, aún se mantienen en el tiempo.

Esta condición, es primordial para entender la hipótesis del trabajo, ya que permite ampliar y definir esta particular aproximación al arquitecturar desde el registro gráfico, que es de vital importancia para los intereses de la investigación, resumida en el

hecho de que la labor de los arquitectos es en esencia es el arte de inventar lugares y espacios, inclusive en la historia de la arquitectura reciente. El *Grand Prix*<sup>8</sup>, promovido por el viaje –*Grand Tour*– a las ruinas clásicas, no es otra que un gran premio (ver imagen 6) a una lectura o reinterpretación –una invención– plasmada en la representación de un edificio clásico.

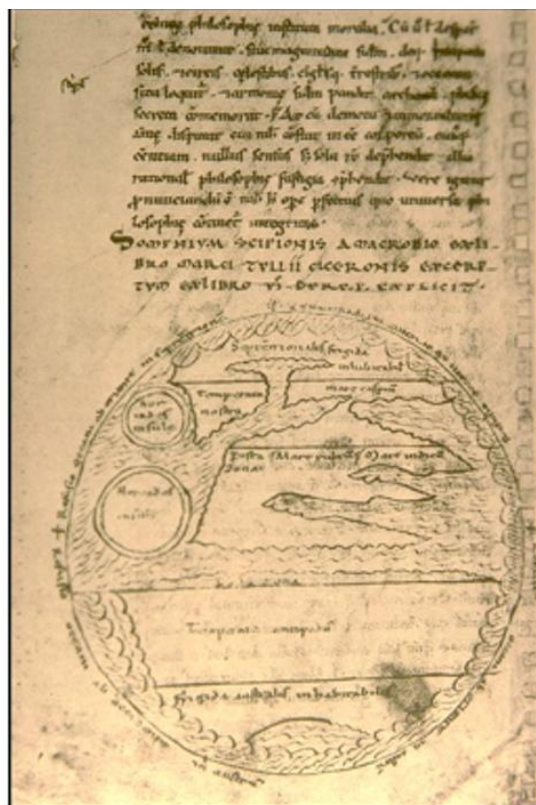
Se puede decir que uno de los elementos sustanciales para proyectar arquitectura, esta entendida como el arte de arquitecturar, es el requerimiento de un territorio donde proyectar. En este punto proyectar sería igual a algo que es lanzado hacia adelante, el deseo de conquistar no es otro que el deseo de proyectarse, en este caso, hacia un nuevo territorio, real, ficticio o interpretado.

Asimismo, como se verá más adelante, esta traza o *poiesis* de la crónica de viaje está cargada tanto de elementos reales como imaginados en una suerte de invenciones del territorio (ver imagen 7), que se van construyendo a lo largo de un itinerario, a la manera de una narrativa metalingüística que, a partir, del ver como testimonio va armando un nuevo *topos* en el que se mezcla lo imaginado, lo existente y lo veraz. El caso de Le Corbusier es particularmente sugerente, ya que este primer viaje al sur de América, no solamente le daba la oportunidad de conquistar, de forma explícita, como él mismo lo admite, sino que también este viaje le permitió ver las inmensidades del territorio y la posibilidad cuasi infinita de proyectarse en este. En este afán, él amplificó este deseo y apeló a la legítima experiencia de percibir las superficies del subcontinente desde los vuelos en avión que realizó sobre algunas ciudades y regiones del cono sur, donde quizá se propició una especie de epifanía en el arquitecto.

---

<sup>8</sup> El *Grand Prix* no es otra cosa que una suerte de concurso impulsado por la *Ecole de Beaux Arts* que connota varios elementos que son comunes a esta investigación, como el viaje, la crónica y la invención.

Imagen 7. Mapa del Mundo según Ambrosius Aurelius Theodosius Macrobius, 395-423 A.D.



Fuente: Cabezas y López (2015), p. 170.

En síntesis, al partir de estas condiciones, el presente capítulo se desarrolla en función de tres líneas de trabajo: primero, los antecedentes al viaje de 1929, vinculantes a la naturaleza del registro, la herencia y el estilo narrativo como poética de la crónica de viaje. La segunda, que es subyacente a la primera, es la invención de territorio (ver imagen 8). Por último, se hace una corta reflexión sobre la idea, desarrollada por Michael Foucault, del buen pastor. Entran en este juego de saberes: el mapa, la palabra, la crónica, la cartografía, el trazo, el papel en blanco y como esto se mezcla y penetra los ámbitos de la arquitectura y el arquitecturar, con lo cual se va más allá de la modernidad misma. El recurso material para elaborar la reflexión de este capítulo será la primera parte del libro *Precisiones* intitulado el “Prólogo Americano”.

Imagen 8. Liber Cosmographie



Fuente: Cabezas y López (2015), p. 170

*La forma más sencilla de mapa geográfico no es la que actualmente parece la más natural, es decir, el mapa que representa la superficie del suelo como si fuese vista desde la mirada de un extraterrestre. La primera necesidad de fijar los lugares en un mapa va ligada al viaje: es el memorándum de la sucesión de etapa, el trazado de un recorrido ...*

*Seguir un recorrido desde el principio hasta el final produce una satisfacción especial tanto en la vida como en la literatura (el viaje como estructura narrativa), y habría que preguntarse por qué en las artes figurativas el tema del recorrido no ha tenido la misma fortuna, y aparece solo esporádicamente ...*

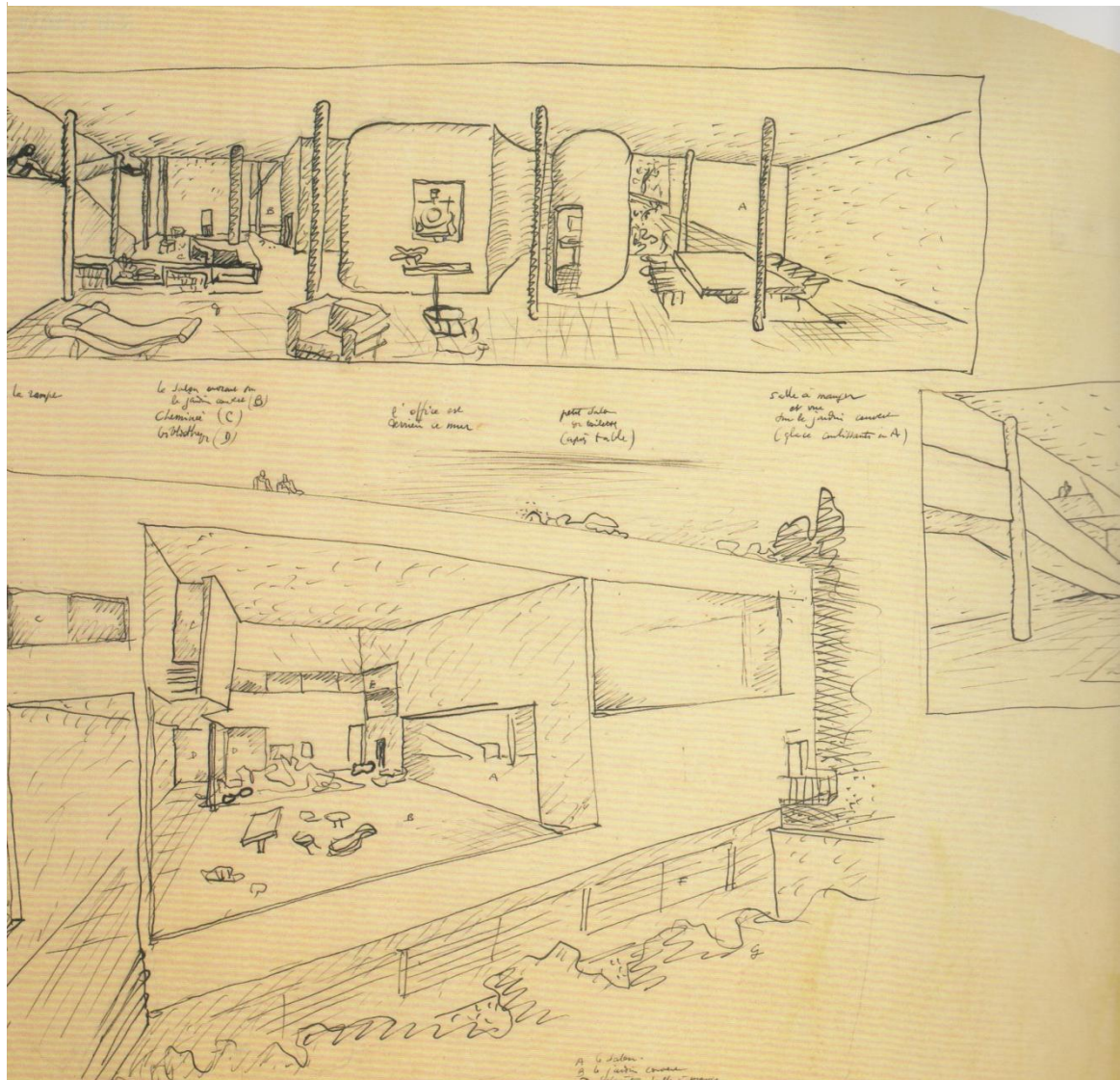
*La necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio está en el origen de la cartografía. El tiempo en tanto que historia del pasado ... y el tiempo hacia el futuro: como la presencia de unos obstáculos que se van encontrando a lo largo del viaje, y ahí el tiempo atmosférico se cicatriza con el tiempo cronológico. [...]*

(Calvino, 2012, p. 1).

## **2.2 Del imaginario ultramarino: la idea de un gran proyecto**

En vísperas de alcanzar los 42 años de edad, mientras era reconocido como uno de los arquitectos más reconocidos del movimiento moderno, cargado de deseos y proyectos en el bolsillo para desarrollar en las noveles tierras de Latinoamérica, Charles Eduard Jeanneret-Gris parte desde Burdeos para emprender su primera visita hacia el sur continente el día 14 de setiembre de 1929. Invitado por un importante círculo de artistas del cono sur, los anfitriones de Le Corbusier en la Argentina, quienes fueron los intelectuales ligados al grupo Amigos del Arte. Específicamente, Victoria Ocampo (Argentina, 1890-1979), escritora y poetisa, fue la encargada de recibir al maestro en el Puerto de Buenos Aires.

Imagen 9. Bocetos de Le Corbusier para la Casa de Victoria Ocampo en Palermo (1927) primer encargo en Latinoamérica. Le Corbusier /Alejandro Bustillos (Bs. As. 1989- 1982)



Fuente: Fuente: Cohen y Benton, 2008, p. 252

Pero los primeros contactos suramericanos de Le Corbusier –realmente– se remontan 12 años antes, hacia 1917, cuando se estableció en París y se vinculó con un círculo de latinoamericanos residentes ahí (Liernur, 2010, p. 53). Aunque, como él mismo admite, desde muy pequeño alimentó su imaginación. De esto hace referencia en el texto *Precisiones*: “expliquemos: todo está conforme a los libros, en los relatos de nuestra infancia, la selva virgen, la pampa” (Le Corbusier, 2006b, p. 28). Claramente embelesado por las impresiones del viaje y las tierras, para el arquitecto no existían categorías de discriminación y la realidad de lo percibido, lo escrito y lo contado –en su

infancia–, en la cristalización del viaje, encuentran veracidad y comprobación, tal y como él lo imaginó desde mucho tiempo atrás.

Le Corbusier llega al Puerto de Buenos Aires doblemente motivado, primero por un encargo directo que se había establecido dos años antes, en 1927. El arquitecto estando en París había recibido la expresa solicitud para ejecutar el diseño de la casa de Ocampo (ver imagen 9). Cabe aclarar que, a la postre, esta tarea, al menos él, nunca la realizó. Al respecto, se cuenta con algunos pormenores que más adelante serán dignos de señalar.

El segundo estímulo, mucho más sustancial y considerable aún, trataba sobre la

posible vinculación a un muy importante proyecto: su designación, diseño e

intervención todavía estaba en ciernes, pero estaba a punto de cristalizarse al menos

como proyecto. Este notable proyecto era, ni más ni menos, que el de diseñar, fundar y

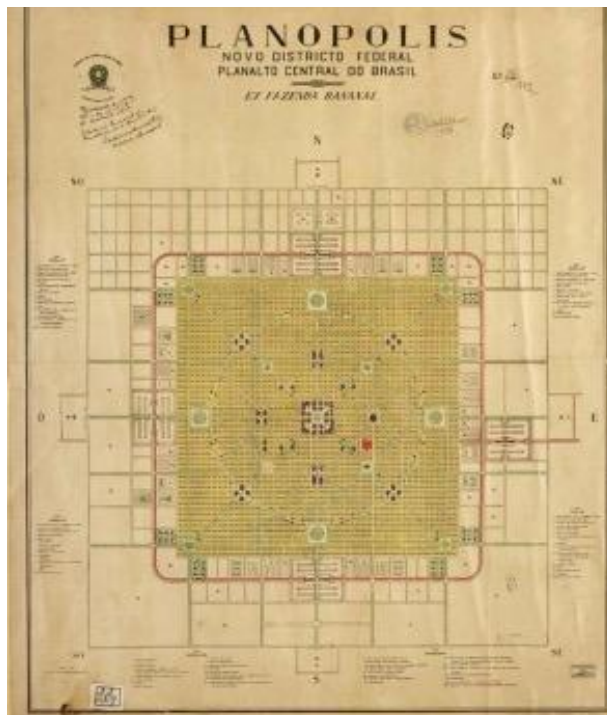
construir una ciudad completa en Brasil (ver imagen 10). Esta nueva urbe buscaba

albergar, al menos, un millón de habitantes y, por sus características, para la ambición,

la imaginación y el deseo del arquitecto, contaba con las denominadas cualidades

“mítico-poéticas” (Liernur, 2010, p. 54). Sin duda, consistía en un verdadero acto fundacional y, por decirlo de alguna forma, se trataba de experimentar con sus ideas –y

*Imagen 10. Idea original de Planaltina, Nuevo distrito Federal Planalto central de Brasil*



todas las visiones del movimiento moderno– en un lienzo en blanco. “En estas tierras que no tienen límites y son completamente llanas, desarrolla apaciblemente la implacable consecuencia de la física; es la ley de la línea, teorema conmovedor” (Le Corbusier, 2006b, p. 20). Igualmente, estas palabras nos evocaban, como en un acto premonitorio, su “Poema al ángulo recto”, el cual escribió en 1960. Este hecho sin duda representó para L.C. un gran aliciente en las expectativas que el arquitecto traía, sumado a lo que igualmente Pablo Pschepiurca y Francisco Liernur (2008), en el texto *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier en Argentina (1924-1965)*, denominan *el imaginario ultramarino*<sup>9</sup>. Claro en sus intenciones y sus búsquedas señala que: “No puede emprenderse un tan largo viaje a la ligera. Sobre todo, no hay que ir a desarrollar unas ideas aproximadas o unas hipótesis sin fundamento” (Le Corbusier, 2006b, p. 34).

Fuente: Vitruvius, (2010) *Brasilia Cidade nova*. Recuperado el 20 de octubre 2020, de

<sup>9</sup>Para Liernur y Pschepiurca (2008), estos constructos no se supeditaban exclusivamente a Europa, sino como ellos bien señalan, paradójicamente, los mismos arquitectos norteamericanos tenían esta visión del subcontinente: “el interés de los intelectuales europeos por la cultura suramericana había comenzado a crecer en el marco de la crisis de confianza en la ‘superioridad’ cultural del viejo continente que sobrevino como consecuencia de la Primera Guerra Mundial” (p. 55).

Como apuntaba anteriormente, el gran deseo de venir a conquistar América quizás se incrementó cuando le hicieron saber hacia 1926, los planes de que se estaba por proyectar la nueva ciudad para capital de Brasil, hecho del que se enteró por vía uno de sus importantes contactos brasileños Paulo da Silva Prado<sup>10</sup> con quien había coincidido en París desde 1923, igualmente fue motivado, como él mismo lo apuntó, por el poeta franco-suizo Bloise Cendrads<sup>11</sup> quien ya había sido previamente invitado a Sao Paulo para la Semana de Arte Moderno de Brasil en 1922.

Paulo Prado le indicó sobre el futuro proyecto que el gobierno de Brasil tenía planeado realizar en un inhóspito, amplio y alejado territorio –que sería una suerte de papel en blanco sobre el cual proyectar– que se denominaba Planópolis o Planalto –conocida actualmente como Brasilia. Al respecto anota Francisco Liernur:

En una nota de Julio de 1926, puso a Le Corbusier al tanto de la iniciativa consistente en un proyecto presentado por el Poder Ejecutivo al Congreso Brasileño para construir la nueva capital del país prevista por la Constitución, con el nombre de Planaltina y destinada a alojar a un millón de habitantes, proyecto que en la década de 1950 tomaría el nombre de Brasilia [ver imagen 11] (Liernur, 2010, p. 5)

Otro elemento fundamental que movía los intereses de Le Corbusier es que, en 1926, los estudios preliminares estaban a cargo del atelier de Alfred Agache; “quien para la época ya estaba realizando un Plan para Rio de Janeiro” (Liernur, 2010, p. 58). Esta decisión, la de confiar al estudio Agache tan importante encargo y que fue tomada por el Poder Ejecutivo, representaba para el maestro un grave retroceso. Sin duda, L. C. no quería perderse esta oportunidad de involucrarse y poder proyectar tan ambicioso

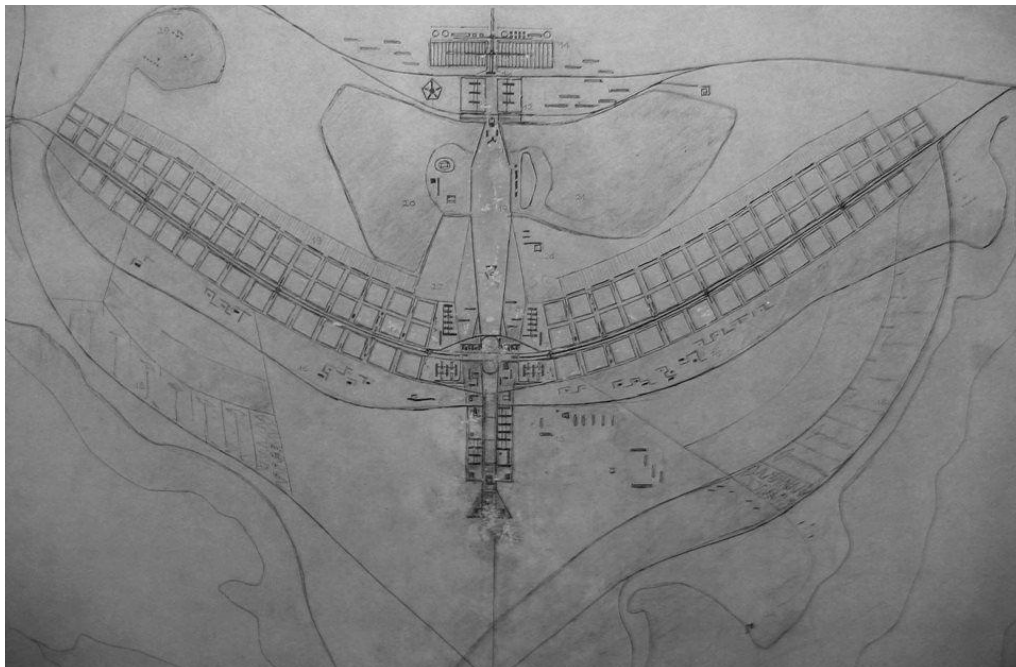
---

<sup>10</sup> Paulo Prado, hijo de una influyente familia paulista, fue uno de los principales promotores de la Semana del Arte de Moderno de Brasil, en 1922, evento del que surgió el Manifiesto Antropófago y otros elementos que son de vital trascendencia en el arte brasileño y una fundamental referencia en el arte latinoamericano, también escribió *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928). “Desde 1925 me llamaba la atención sobre Brasil y Bloide Cendrads, de Paris, me impulsaba a golpes de argumentos, de mapas y de fotografías” (Le Corbusier, 2006b, p. 53).

<sup>11</sup> “Desde 1925 me llamaba la atención sobre Brasil y Bloide Cendrads, de Paris, me impulsaba a golpes de argumentos, de mapas y de fotografías” (Le Corbusier, 2006b, p. 53).

encargo que, desde su visión, era imperioso arrogarse él mismo tan notable tarea.

*Imagen 11. Brasilia plan piloto, por Lucio Costa y Oscar Niemeyer (1957)*



Fuente: Benevolo (1977) p. 854.

En una nota al pie del citado texto del Liernur se nos aclara que, en una carta enviada el 16 de diciembre de 1927 por L.C. a Paulo Prado y como si de un negativo acto premonitorio se tratará, le destina un mal augurio a esa posible designación:

Hablando de urbanismo supe los otros días que uno de mis colegas (Agache) conocido por sus pequeñas concepciones pintorescas y románticas; estaría encargado de los proyectos de expansión de Rio de Janeiro. Si esto fuera verdad, ya debe estar con un pie sobre Planaltina. Esto sería muy triste (Liernur, 2010, p. 58).

Por los elementos que se han abordado en esta primera parte del capítulo queda claro que las intenciones del arquitecto, sus fines y sus propósitos tenían una visión más que aguda y totalmente consciente con la condición coyuntural en la que estas se enmarcaban. Él –L.C. – sabe muy bien quién es y cuál es el rol que él mismo juega en la construcción de esta visión de la nueva arquitectura y el nuevo mundo. Sabe

perfectamente cuales son los posibles alcances y metas de este primer viaje. L.C. escribe:

Si tenéis la suerte de atravesar un océano en un gran buque, de sobrevolar en avión, unos estuarios, ríos gigantescos, llanuras sin límites, ver apretujarse en los puertos los barcos mercantes, *leer en un mapa mural la inmensidad no colonizada de un país grandioso*, cuando se siente la presión del proceso tambalear la noción de las fronteras, de los países... pero que solo una refundición de la moral romperá las vueltas incoherentes del meandro de una civilización caducada [el destacado no es del original] (Le Corbusier, 2006b, p. 33).

Cada uno de los elementos aquí señalados por el maestro, previo al augur<sup>12</sup> o a la buena estrella que lo guiaba –la buena suerte como él lo llama– el buque, el avión, la visión omnisciente del territorio y su cultura se vuelven rasgos semánticos esenciales de su sintaxis creativa, plasmada en la tarea de proyectar y proyectarse, andamiaje primordial de sus conquistas y síntesis evocadora del acto mismo de arquitecturar.

---

<sup>12</sup> El augur refiere directamente a una persona que puede interpretar el lenguaje de los pájaros y era consultado en el acto fundacional de la ciudad. En el capítulo IV ampliaremos esta relación, igualmente Jennerette-Gris usa el seudónimo del Cuervo, quizás en alusión a las antiguas tradiciones Cataras y Albigenses.

### 2.3 Acerca del “Prólogo Americano”: ¡ojos que no ven...!

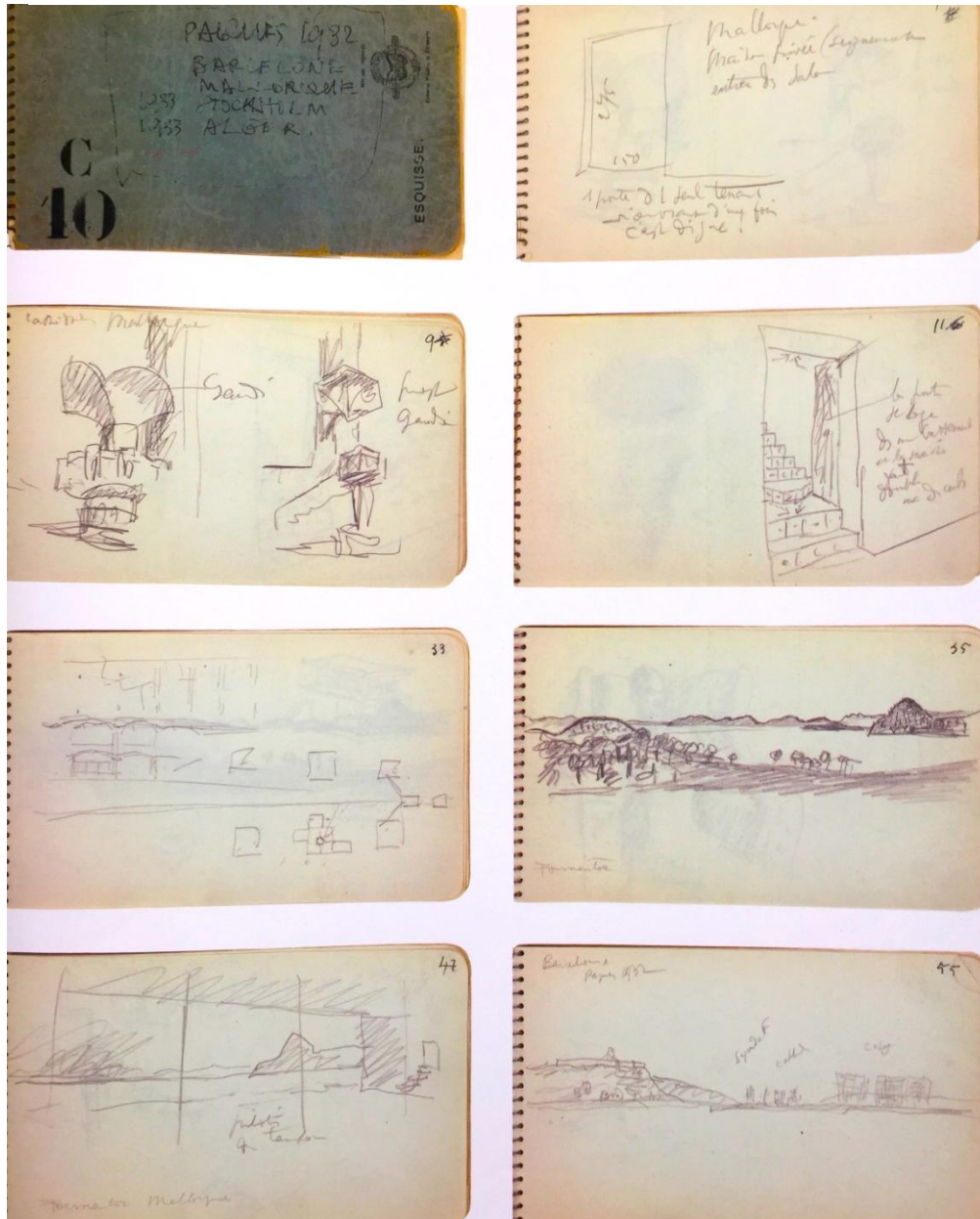
Como en una historia de ida y vuelta, ya en su viaje de regreso al viejo continente, el 10 de diciembre de 1929 y mientras se ubicaba muy bien (ver imagen 12) y cómodo en el buque *Lutetia*, Le Corbusier se dispone a registrar y reescribir sus diez conferencias, algunas improvisadas, ya que originalmente iba a dictar solo dos y resultaron diez. Asimismo, según apunta el mismo autor, pudieron haber sido cien horas de conferencias si así, su auditorio se lo hubiera permitido, quizás hasta encontrando para sí mismo una nueva vocación de conferencista. La idea que de aquí se desprende, hace patente la obsesión de registrar y conservar todo lo que el arquitecto produce; este será un acto fundamental para Le Corbusier. Toda la producción realizada en este viaje empezará a ser parte de ese acervo documental que el arquitecto guardará como parte sustancial de su archivo personal (ver imagen 13).

*Imagen 12. Le Corbusier bien ubicado y cómodo en el buque Lutetia*



Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 256.

Imagen 13. Carnets de Le Corbusier correspondientes a sus viajes de 1932-1933 (parte de los elementos fundamentales en el registro de sus viajes y sus ideas)



Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 252.

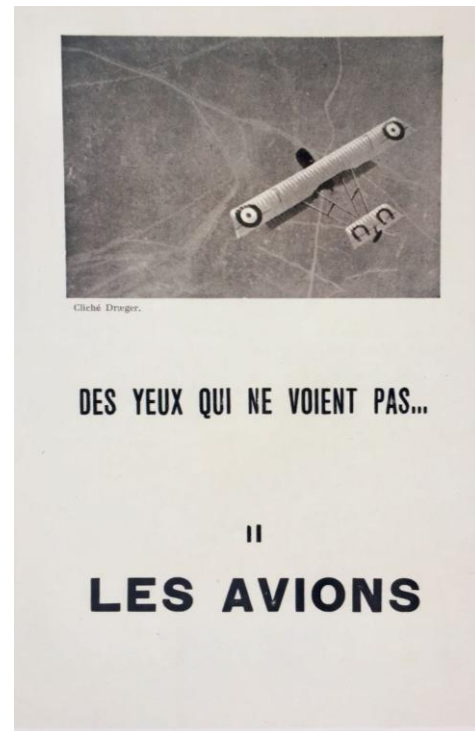
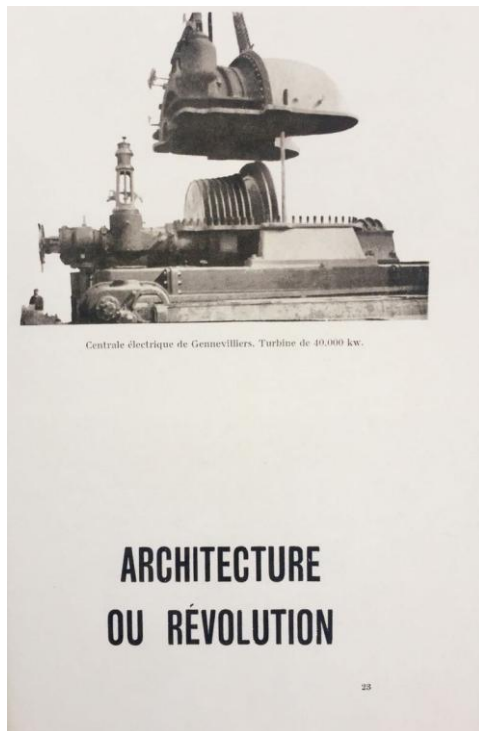
Es para el arquitecto una realización el poder dibujar sobre el papel en blanco, soporte del que se valdrá para construir con el grafito todo lo que imagina, acompañado de esa visión, de esta nueva geografía, escenario que montará para compartir sus ideas, prestidigitación convertida en nuevos territorios y *poiesis* del arquitecturar sus planteamientos:

Lejos de los ruidos de las máquinas y en el lugar mas tranquilo del buque comenzar la redacción de estas diez conferencias de Buenos Aires, que fueron improvisadas, habladas y dibujadas son ellos los que reconstituirán en esta masa poderosa de sensaciones (Le Corbusier, 2006b, p. 17).

Este viaje y los documentos en él producidos sumarán nuevos componentes al ya engrosado volumen de elementos archivados del maestro. Apunta Colomina (2010) “8-10 square du Docteur Blanche, Paris. Le Corbusier decide muy temprano que todas las huellas de su obra y de sí mismo deben ser conservadas” (p. 16). Como decía anteriormente, L.C. conservó cada uno de los documentos gráficos que pertenecían a su producción y, en particular, las láminas dibujadas durante las conferencias que luego serán reproducidas en el texto y que son de vital interés para la presente investigación. Algunos de estos documentos los siguió trabajando hasta los últimos días de su vida, ejemplo de estos son algunos de sus manuscritos más significativos, como lo fue su *Viaje a Oriente*, dicho sea de paso, este viaje lo emprendió con el primer pago de honorarios que recibió de uno de sus primeros encargos.

Más adelante, continúa diciendo Colomina, archivó todos los borradores de sus “conferencias, croquis, garabatos, notas, libretas -carnets-, cuadernos de bocetos, agendas... y, por supuesto, sus cuadros, esculturas, dibujos, y toda la documentación de sus proyectos” (2010, p. 16). Como parte del acervo de elementos producidos y archivados está la gran colección de imágenes sobre las máquinas modernas a la que alude Colomina. Desde este punto, no solo se desprenderá de sus archivos y notas sobre los aviones y viajes aéreos, una nueva visión y forma de ver el mundo, la ciudad y la arquitectura, sino también le proporcionará otra publicación: *Des yeux qui ne voient pas...* (titulado en español *El avión acusa* y editado en 1933) (ver imagen 14). A la visión aérea se le dedicará más adelante un apartado, puesto que es un ingrediente esencial en el viaje de 1929 y del presente capítulo.

Imagen 14. Portadas de dos libros de Le Corbusier publicados bajo la colección L'Espirit Nouveaeu



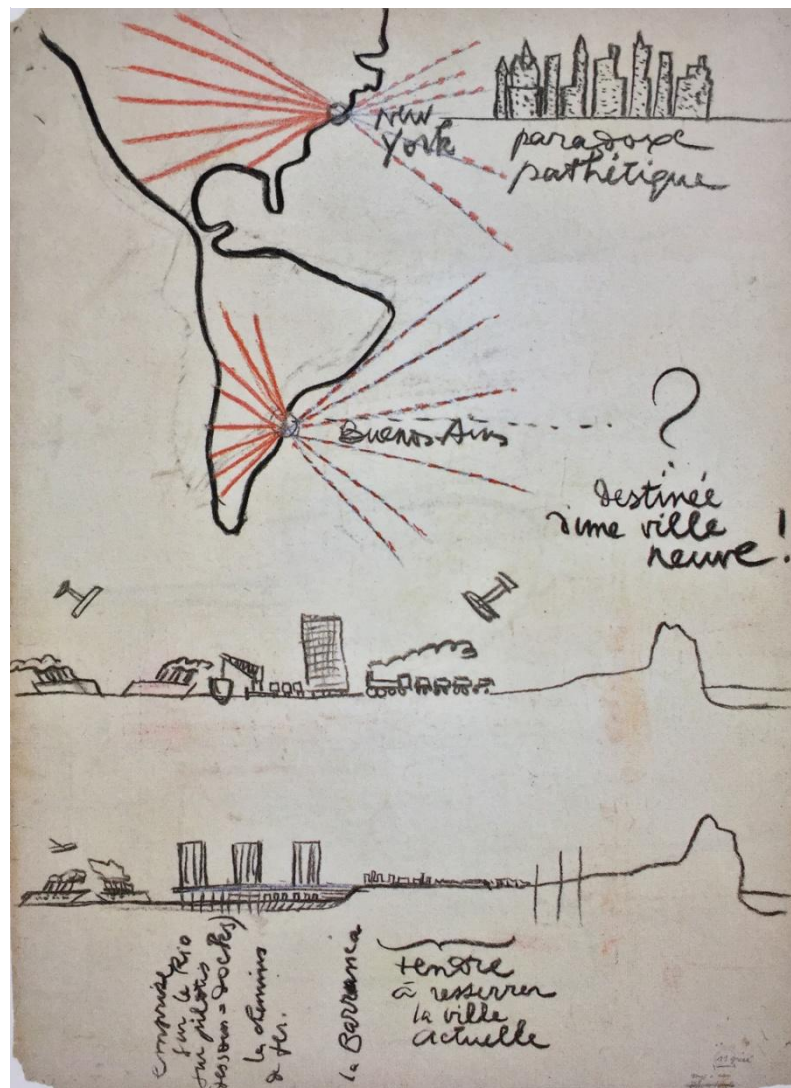
Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 256.

“...He intentado la conquista de América...”

(Le Corbusier, 2006b, p. 33).

## 2.4 Pintando mapas: aproximaciones al entendimiento del modelo discursivo

Imagen 15. Interés y conquista, New York y Buenos Aires: los nuevos focos de la arquitectura moderna (1930)



Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 253.

A continuación, se ofrecen reflexiones sobre una de la premisa que, en la introducción al capítulo había sido anunciada. Esta refiere a lo que llamé modelo discursivo europeo y que se encuentra presente en la forma o *modus operandi* tanto en la construcción de la *poiesis* del relato como en el registro gráfico de elementos del territorio, ya sean físicos o imaginados. Los cuales son pintados en planos por parte de los cartógrafos, igualmente, pintar aquí podría tener la connotación de hacer marcas. Desde este punto, y aludiendo a varias ideas al respecto, podría decirse que, en todo este esfuerzo, la noción de veracidad que se cuele tras estos elementos.

Revisando el texto de Paul Zunthor *La medida del mundo* (1993), en sus capítulos XIII “Relatos” y XIV “Cartografías”, se puede inferir una serie de elementos característicos que establecen ciertas cualidades que he identificado como los modelos discursivos, tanto para construir un relato como una cartografía. En ambos capítulos se puede comprender igualmente las finalidades que justifican los por qué y los para qué de este tipo de registros. Cabe decir que esta condición, de carácter sintagmático, ha abarcado igualmente tanto la lógica de la *poiesis* del relato y la *techné* cartográfica. En este punto, son elementos que se yuxtaponen en calcos y mapas como los llamó G. Deleuze, que se dan en alcances diferentes y surgen desde los albores mismos con la aparición de registros en función de los planes de conquista o el inventariado de la *ecúmene*, o territorio conocido, por parte de la cultura europea.

Se va a evidenciar como este procedimiento encuentra una mimesis casi literal en la producción generada a partir del viaje de 1929 de Le Corbusier, es decir el libro *Precisiones* y en las aproximaciones que se hacen en “El prólogo americano”, la cual se muestra como una suerte de acuse de recibo. Cabe aclarar que, si bien este listado de proposiciones que reconstruyen la estructura del viaje o la grafía lineal en un papel en blanco dan mayor veracidad al relato, no están tácitamente enumerados en el citado libro de Zunthor (1994). Sin embargo, estos son fácilmente deducibles, dichos elementos son:

- a. Pretende archivar el conocimiento de un grupo humano.*
- b. Convierte la propia historia en objeto de reflexión.*
- c. Genera una memoria en el atlas de las historias.*
- d. Une lugares dispersos articulándolos en un solo elemento generando así una globalidad.*
- e. Proyectan un itinerario e instala marcas o puntos de referencia.*
- f. Tanto la cartografía como el relato de viaje tratan de someter lo indómito para conquistarlo.*
- g. Son los cartógrafos pintores de mapas –marcan mapas–.*
- h. Traducen el espacio en un estilo lineal.*
- i. Dichos mapas incluyen límites.*

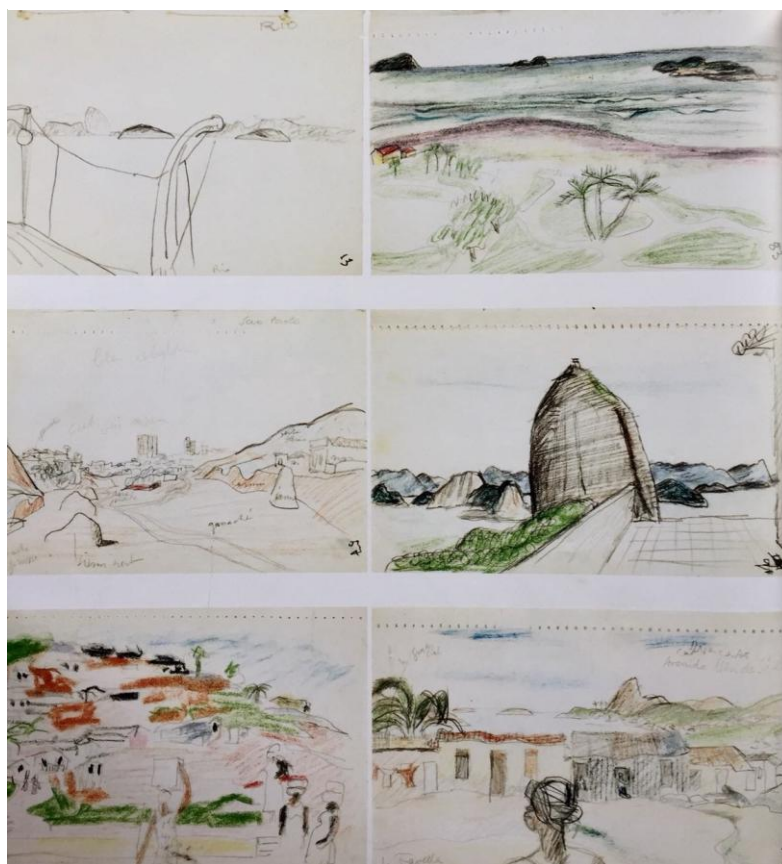
Imagen 16. Bocetos de estudio de los habitantes de las favelas -el buen salvaje- de Rio de Janeiro, octubre de 1929



Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 259.

El primero de estos elementos se puede definir cuando cada uno de estos registros pretende archivar el conocimiento de un grupo humano (ver imagen 17) y, como ya se había apuntado, L.C. decidió, de forma casi prematura, conservar y archivar absolutamente todo lo que produce. También, es de muchos conocidos, ciertas manías que tenía el maestro de coleccionar todo tipo de imágenes, revistas y temas de su interés. Igualmente, los diarios de viaje, que inician desde su *Viaje a Oriente* realizado en 1911, sus 73 carnés, elaborados entre 1914 y 1964 plagados de cientos de dibujos, notas, bocetos testimonian su obsesión por el registro, por testimoniar todo lo que ve y

*Imagen 17. Bocetos de estudio de las favelas de Rio de Janeiro, octubre de 1929*



piensa.

Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 259.

Describe que, en sus experiencias anteriores, como viajero y embajador de la nueva arquitectura que se estaba gestando, tomó un perfil más bien mesurado y se supeditaba a disertar sobre dos temas básicamente a saber: la arquitectura y la ciudad. Pero, como se muestra más adelante, en el sur de América, en el denominado acto de arquitecturar decide ampliar el espectro:

Hasta ahora en las capitales de Europa, había procurado limitar mi tema en dos conferencias: una, “Arquitectura”, la otra, “Urbanismo” y pude conseguir mantener en constante atención, durante dos, tres y hasta cuatro horas, a un público que seguía los trazos de mi lápiz y de mis tizas de colores, los asombrosos saltos de la lógica, pues me surgió una técnica de conferencias (Le Corbusier, 2006b, p. 34).

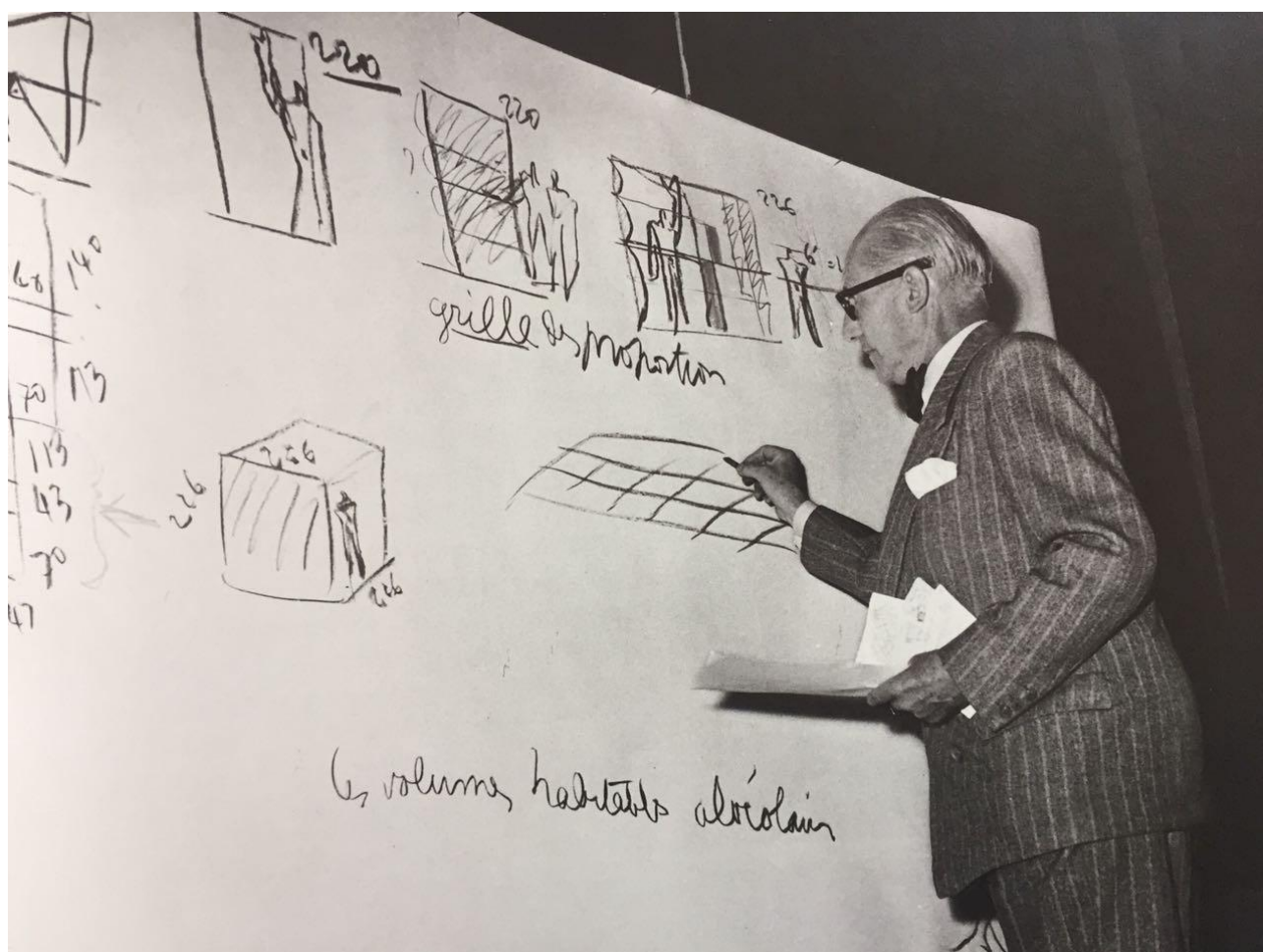
En este punto, y como se decía anteriormente, el arquitecto se sorprende a sí mismo encontrando técnicas de exposición y montaje precisas, con estas nuevos medios y formas de comunicar y exportar sus ideas. Con lo cual, la propia historia y la experiencia del viaje se convierten en objeto de reflexión. Claramente, con todos estos esfuerzos, poco a poco va generando una memoria en el atlas de las historias, en las cuales nada sobra y en cada uno de los espacios de su estudio guardó uno a uno los vestigios de todo cuanto ve y todo cuanto hace, todo este material no es otra cosa que, es una cartografía de sí mismo, con esto se apela a lo que llamó Deleuze un acto de *performance* (ver imagen 18).

Preparé, pues, mi caballete: un bloc de una decena de grandes hojas de papel, en las cuales dibujo en negro y en colores; un cordel tendido de un extremo a otro del escenario, detrás de mí, del cual hice colgar las hojas, una después de otra, así que están ya cubiertas con los dibujos (Le Corbusier, 2006b, p. 34).

Igualmente, en el caso del maestro, en su mundo de las ideas y los quehaceres, este acto de *performance* es un camino de dimensiones abrientes (ver imagen 14) de idas y vueltas, pero regresa siempre a los puntos de encuentro y desencuentro. También apunta que:

De esta forma, el auditorio tiene bajo la vista el desarrollo completo de la idea. Finalmente, una pantalla para el centenar de proyecciones que materializan los razonamientos precedentes. Entonces, improviso, ya que al público le gusta sentir que se está creando para él (Le Corbusier, 2006b, p.35).

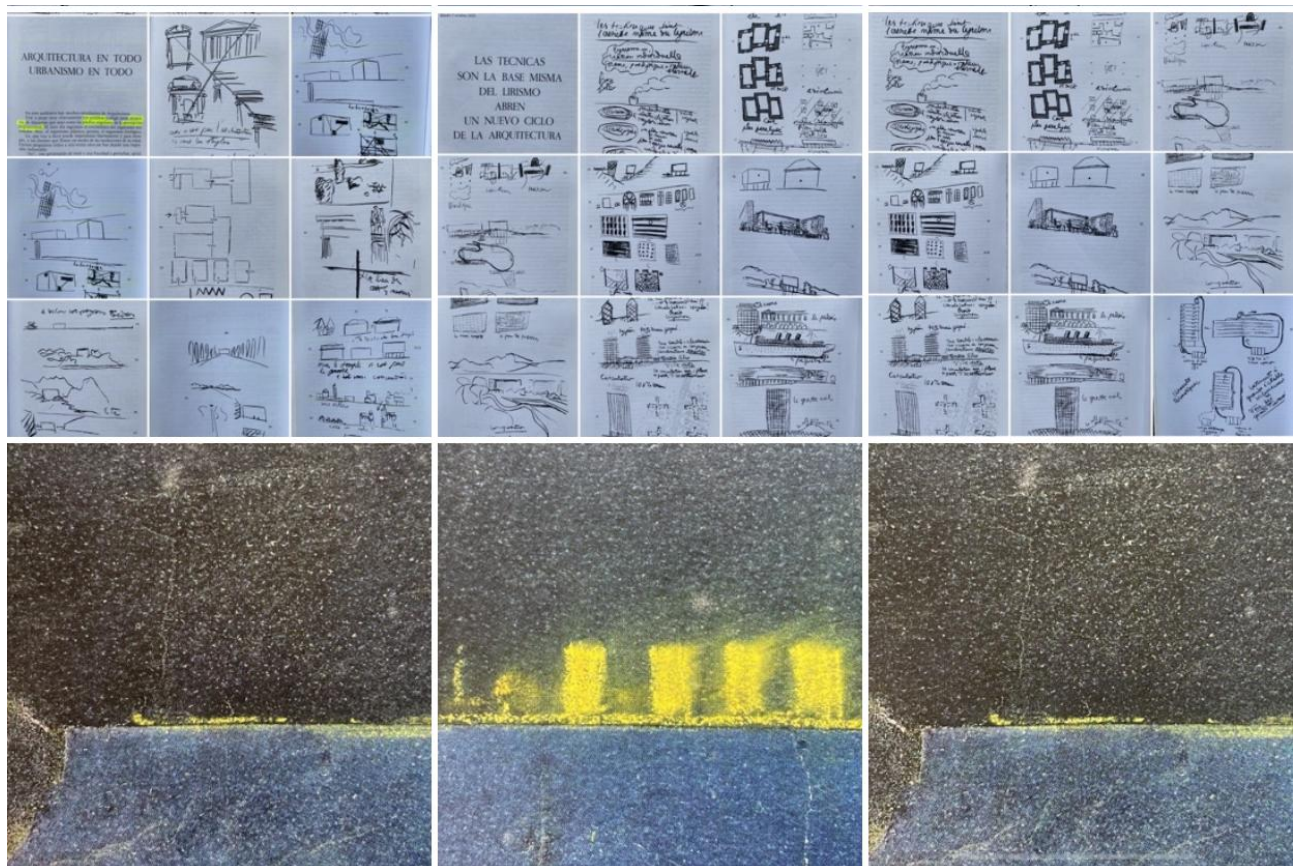
Imagen 18. Le Corbusier haciendo su acto de performático en la Triennale de Milan en 1951. Acto que ya practicó desde 1929



Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 371.

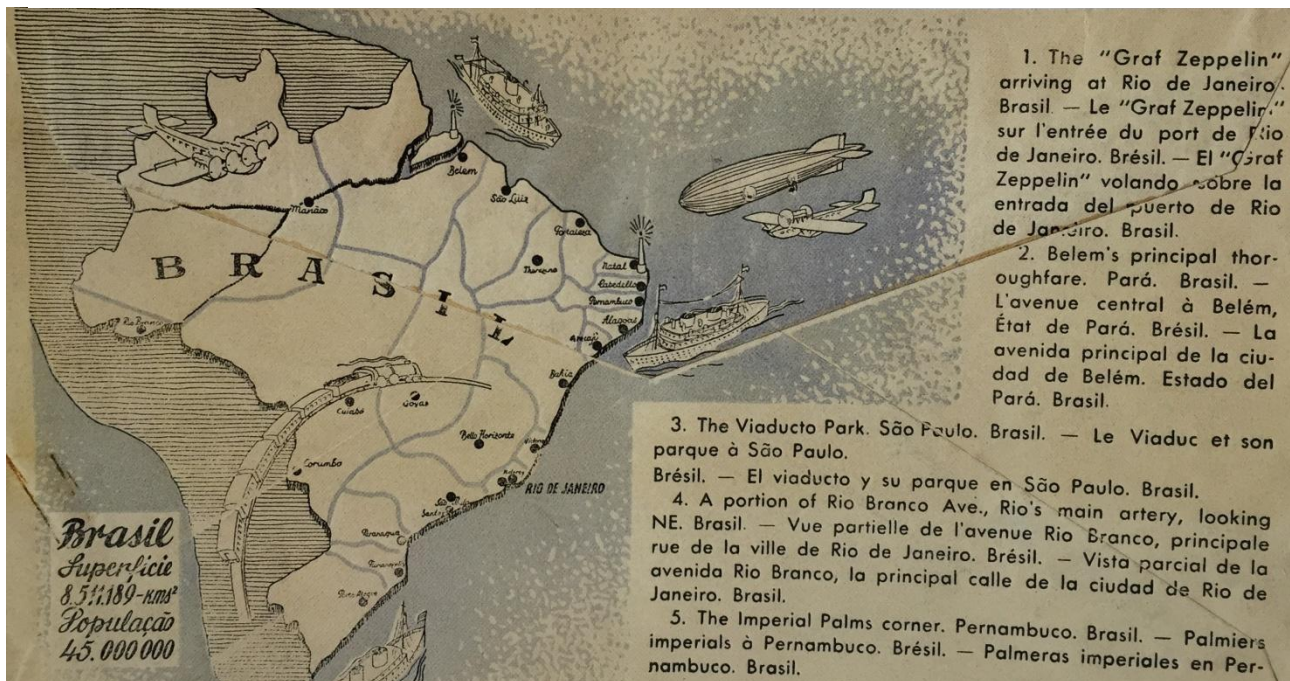
En otra línea de reflexión, para Le Corbusier las nuevas tecnologías eran las que se iban a encargar de construir puentes, salvando las distancias en tiempo –y espacio. Entre los elementos que se estaban, quizás, diametralmente separados, apelaba a un mundo cada vez más internacionalizado como lo muestra en el estilo de arquitectura que tanto defendió. Las tecnologías del momento (ver imágenes 14 y 15) como el *paquebote* o transatlántico y el avión permitían moverse más rápidamente por el mundo, con lo que se acorta el tiempo y la distancia. Estas mismas son que se encargarán de resolver de una forma u otra la arquitectura del mundo, que sería vista como un estilo internacional en lo general y como esa máquina de habitar en particular, a modo de marcas que unen lugares dispersos y se articulan en un solo elemento que genera una globalidad.

Imagen 19. Dibujo sobre el futuro plan regulador de Buenos Aires 1929



Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 260.

Imagen 20. Sobre de carta de recuerdo guardado por Le Corbusier mostrando los sitios claves en el mapa de Brasil, parte de su archivo (1936)



Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 260.

## Escribe

cuando se piensa que Buenos Aires es un potencial, Nueva York de una próxima aventura, en donde el orden sublime será el efecto de unas digestiones y en donde la grandeza será una influencia todavía desconocida de lirismo; que ciudades del mundo, y particularmente, las ciudades de los países llamados "viejos" podrían convertirse no ya en relicarios de una belleza que fue revolucionaria en su época, sino que podrían ser unas provocadoras irresistibles de entusiasmos colectivo, de acción colectiva (Le Corbusier, 2006b, p. 33).

En la cita anterior se puede apreciar cómo claramente el arquitecto vislumbra una inminente globalización del mundo.

Habíamos dicho que Le Corbusier no llegó a improvisar, este viaje tenía toda una estrategia de planificación previamente definida así que igualmente proyecta un itinerario e instala marcas o puntos de referencia, corrigiendo, dominando e indicando

como es que deberían hacerse las cosas:

Argentina vieja Castilla... A una hora en que quieren dibujar su historia. Viajeros, reís en Buenos Aires o en Sao Paulo cuando un patriota demasiado confiado entona delante vuestra esta canción. Están ustedes en un error, ya que uno se convierte en americano. Los jóvenes de Sao Paulo, al denominarse antropófagos, quieren expresar de este modo que quieren hacer frente a la disolución internacional, por la adhesión a los principios heroicos, cuyo recuerdo esta todavía presente (Le Corbusier, 2006b, p. 32).

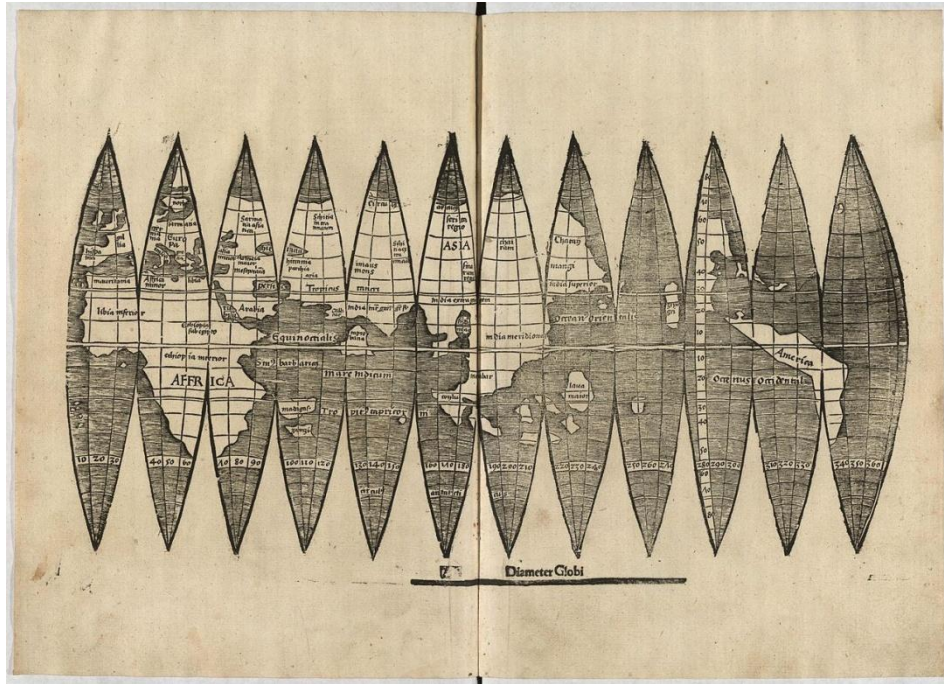
Más delante, se ofrece una reflexión acerca de ese tema, desde la perspectiva de Michael Foucault, sobre la idea del buen pastor, desarrollada en el libro *Seguridad, territorio, población* (2008). Se encuentra una yuxtaposición entre la idea de modelo discursivo, la cual se ha desarrollado en la presente investigación. A través de este claro constructo discursivo, en el cual el plan de aleccionar, mostrar y dominar se hace más que evidente en función del principio de que tanto la cartografía como el relato de viaje tratan de someter lo indómito para conquistarlo. Siguiendo en esta misma línea de reflexión podemos leer como en la segunda parte del párrafo anteriormente citado que sigue escribiendo:

Nosotros, equipo de París, somos mucho más intrépidos que vosotros y os lo voy a explicar: en vosotros, los problemas son tan numerosos, tan inmensos, los hinterlands que deben colonizarse son tan grandes, que vuestras energías se diluyen inmediatamente por las dimensiones, las cantidades y las distancias (Le Corbusier, 2006b, p. 32).

Mirando siempre por encima de su hombro, el plan de conquista se fortalece en que la medida en que aprecia las verdaderas dimensiones de este territorio.

Acerca de concepto de pintores de mapas, se puede decir que así se denominaba a los primeros cartógrafos en la antigüedad (ver imagen 16), quienes eran especialistas en la creación de las imágenes bidimensionales, eran traductores de la realidad física

*Imagen 21. Despliegue geométrico de un mapa esférico 1507 cartógrafo Martin Waldseemüller*



percibida en dibujos lineales.

Fuente: Cabezas y López (2015) p. 92.

*Imagen 22. Mapa pictórico del camino de Tōkaidō 1618-1694*



Fuente: Cabezas y López (2015) p. 170.

Se debe aclarar que aquí también pintar tiene la connotación de marcar, marcar tanto el territorio como el mapa, la traza podría decirse que es una especie de vestigio o huella que queda posterior a alguna operación ejecutada sobre cualquier elemento en su superficie. Por tratarse este de un tema de sustancial interés para la investigación, esta condición de los pintores de mapas es desarrollada de una forma amplia en el capítulo siguiente, cuando se entre de lleno a legado gráfico que dejó el viaje y en se pormenoriza y reflexiona sobre el denominado arte de arquitecturar.

Se puntualiza que los pintores de mapas dibujaban estos territorios que eran enmarcados y con límites tácitos definidos, entendido esto último como el dar fin o encontrar el borde de lo conocido y lo cognoscible por ejemplo el *finnisterrae*. Estos límites determinaban lo que se llamó en la antigüedad el *ecumene* o mundo habitado como sinónimo de mundo conocido. Sobre esto, igualmente apunta Zunthor (1994) que este *grafitos*, gestos o líneas, son comparables a un código o sintaxis de signos y símbolos equiparables a un lenguaje.

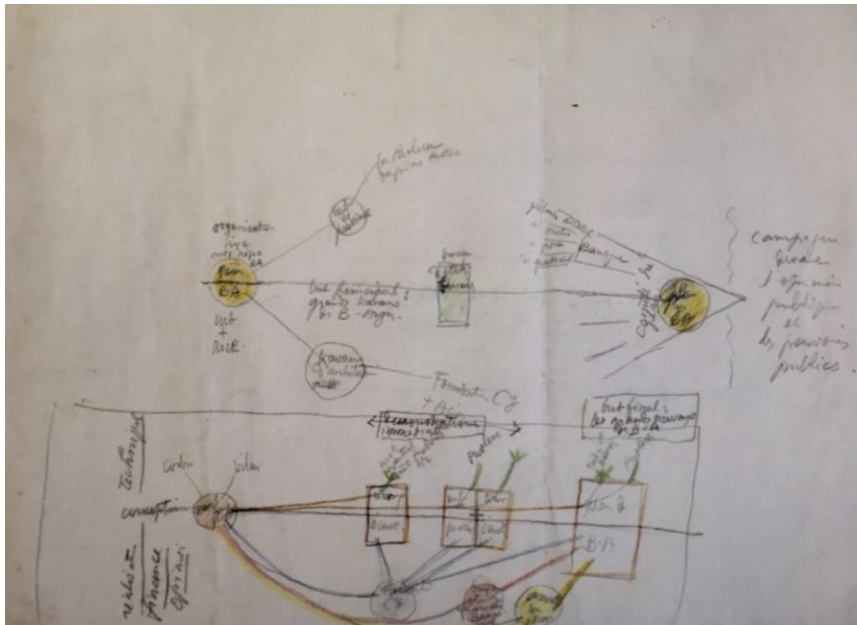
El mapa es un lugar de experimentación (ver imágenes 17, 18, 19 y 20), donde su autor deja impregnado la marca de su personalidad. Si bien esto es importante, esta idea de que el mapa es un lugar para la investigación es, precisamente, lo que significaban las tierras del nuevo mundo. Ya que en ellas se podría poner en práctica las ideas del movimiento moderno que será, desde este momento, el denominado laboratorio americano, como se verá en el presente apartado. Deleuze y Guattari (2004), y como si de Le Corbusier estuvieran hablando, considera que:

El mapa es abierto conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción (p. 17).

El maestro hace su montaje tanto en la Asociación Amigos del Arte y la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires, apunta “dibujo en negro y en colores; un cordel tendido de un extremo a otro del escenario, detrás de mí,

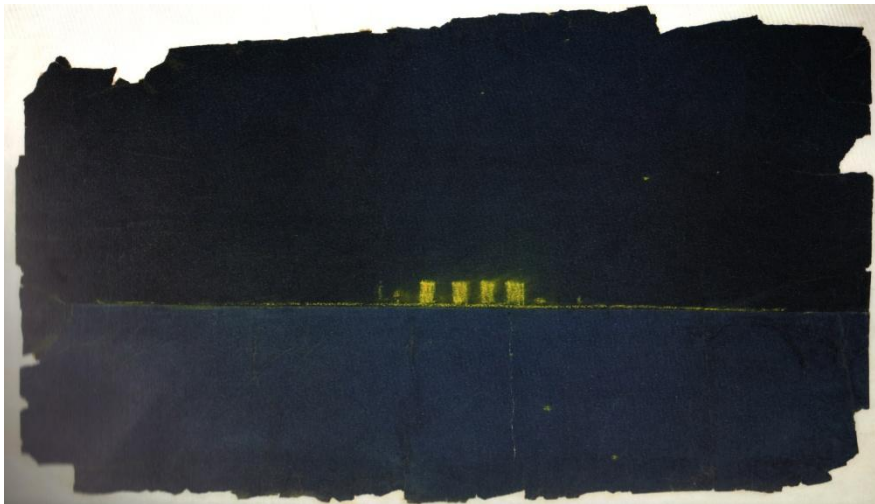
del cual hice colgar las hojas, una después de otra, así que están ya cubiertas con los dibujos” (Le Corbusier, 2006b, p. 35). Las conferencias en el momento de ser expuesta fueron: “improvisadas, habladas y dibujadas son ellos los que reconstituirán en esta masa poderosa de sensaciones” (Le Corbusier, 2006b, p. 17).

Imagen 23. Diagrama sobre la visión de Buenos Aires, 9na conferencia "El plan 'Voisin' Paris 18 de Octubre de 1929



Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 253.

Imagen 24. Visión de Buenos Aires, 9na conferencia "El plan 'Voisin' Paris 18 de Octubre de 1929



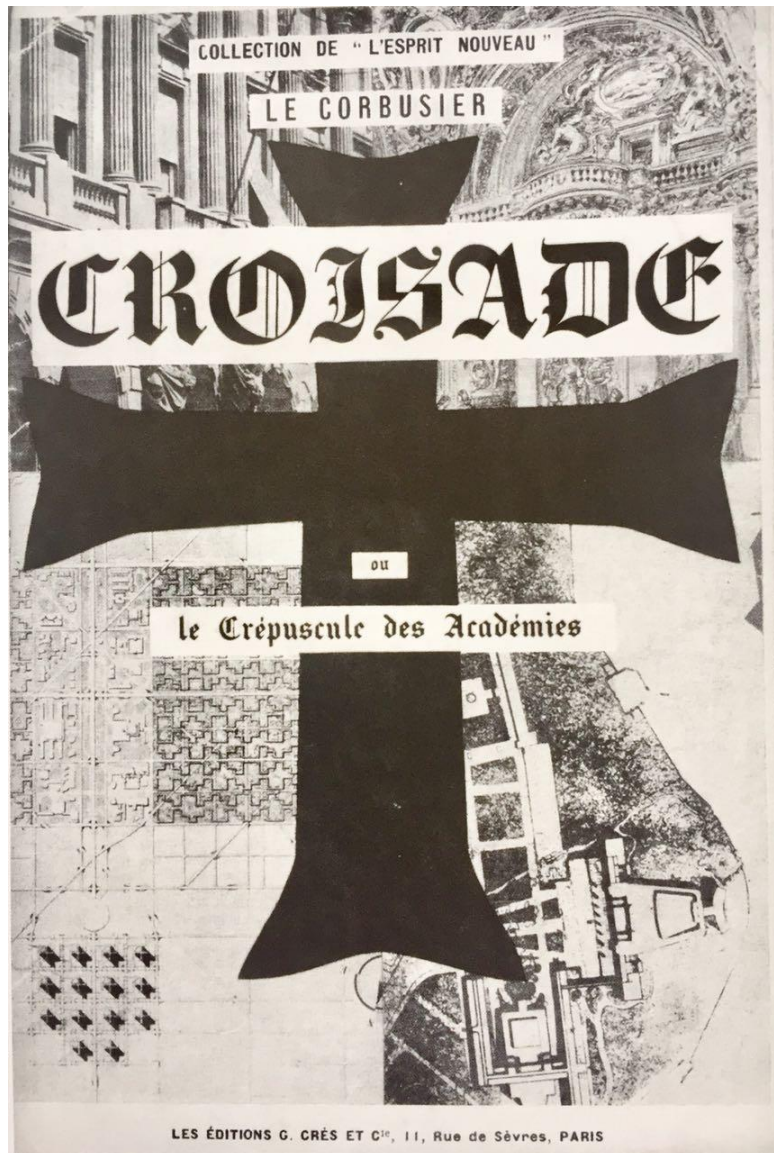
Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 253.



*A veces en el curso de los siglos,  
surge aquí o allá un hombre dotado  
con la capacidad de establecer la unidad de su tiempo.  
!Un hombre!  
El rebaño necesita un pastor.*

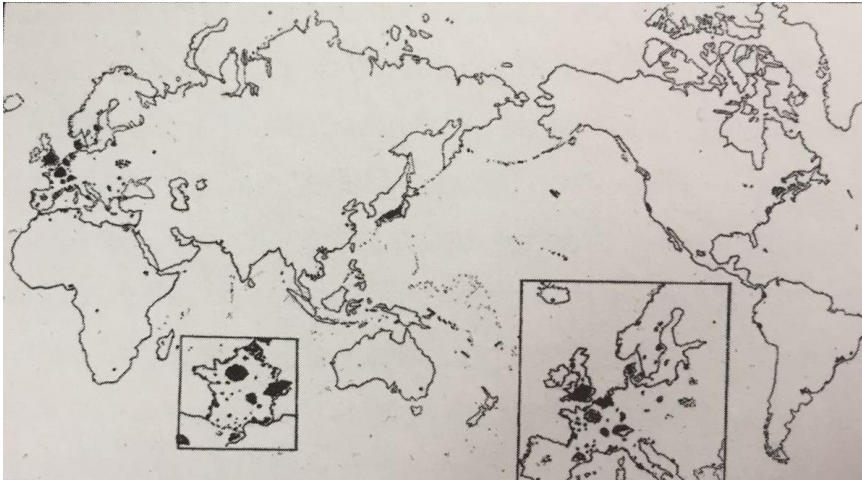
(Le Corbusier, 1935, p. 123).

Imagen 26. Cruzada el Crepúsculo de las Academias Publicano de 1930



Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 278.

*Imagen 27. Mapa de suscripciones al L'Esprit Nouveau 1922*



Fuente: Colomina (2010) p. 155.

## **2.5 Sobre visión del territorio y la ciudad: preámbulos para examinar los vuelos en avión**

Siguiendo la idea de los elementos que componen el modelo discursivo y las connotaciones que tienen las estrategias, en cuanto sus fines y sus medios, se enmarcan tanto en el relato de viaje como en la construcción cartográfica. En el curso *Seguridad, territorio, población*, dictado en el Colegio de Francia durante 1977 y 1978, Michel Foucault (2008) dibuja ampliamente la idea del poder pastoral y del pastor como guía espiritual de los individuos. En dicho texto, Foucault (2008) parte de que el Estado – entendido, en este contexto, como cualquier estructura de poder– (ver imagen 21) es detentor de todos los poderes posibles, administrador de los bienes y elemento controlador, requiere de un territorio para fundamentar y justificar su razón de existir.

Lo anterior crea las condiciones para su poder de gobernabilidad sobre los diferentes habitantes y, principalmente, sobre los recursos que existen en ese territorio, de una forma continua y permanente. Los medios y las estrategias de los que se valdrá el Estado para gobernar sobre el territorio y sobre quienes lo habitan serán básicamente dos. El primero de ellos es imponer sus razones a través del sometimiento de los cuerpos, los tiempos y las almas. A ello le llamará disciplina, la cual se analiza con relación al fenómeno de antropofagia brasileña propuesto por Le Corbusier, la cual es mirada con desdén. La segunda forma está fundamentada en el pensamiento científico de la modernidad y se expresa en la estadística. La primera le permite gobernar individuos, la segunda hace posible el gobierno de las poblaciones.

Otra de las formas de aplicar gobernabilidad se ejercitará a través del cuidado y la seguridad que este Estado proyecta sobre los individuos. A ello se refiere M. Foucault como poder pastoral. Para Foucault, el poder pastoral no tiene un territorio del cual preocuparse ni al cual gobernar, sino que su razón principal es, básicamente, la movilidad que los individuos ejercen sobre el territorio. Es entonces, como un buen pastor se convierte en un guía, en otro sentido, también el guía, si es necesario, se desplazará más allá del territorio de movilidad de su rebaño, para buscar alguna oveja extraviada, con lo cual se prioriza la individualidad sobre la colectividad.

La idea de control del territorio (ver imagen 22) e imposición de disciplinas, religiosas y de trabajo, para controlarlo fue la estrategia seguida por los gobiernos de los países europeos que conquistaron América, para colonizarla y apropiársela. También, se asumió, por otro lado, cómo este territorio salvaje estaba cargado de posibilidades y riquezas que había que *domesticar* primero y administrar después. Aquí la palabra domesticar me parece atinada y pertinente, puesto que la palabra domesticar, comparte su raíz etimológica, con la palabra *casa* del latín *domus*, pero también implica, *domus*, que es dominar, enseñorearse o ser *señor* de algo, que es básicamente lo que *es* un Estado. Partiendo de esta lógica, podemos decir, que entre el siglo XV y el siglo XVIII, las tierras americanas, fueron sometidas bajo la disciplina del látigo y la espada, además de esto, respaldada y justificadas, por un mandato divino, que daba señales claras de que esta era la forma *más* correcta de actuar.

Desde esta perspectiva *Le Corbu* en su viaje traía en su bolsillo una arquitectura *racionalista* y una *moderna* forma de vivir, respaldadas esta vez, por la luz de la razón, el arte y la ciencia, para generar espacios de arquitectura humanizados, cargados de una moralidad purista y sobria, que repercutiría en una mejor calidad de vida para los individuos.

Imagen 28. Anuncio del lanzamiento en Buenos Aires del libro *Hacia una arquitectura*

**UN GRAN EXITO EDITORIAL**

Ya está en prensa la segunda edición castellana de la extraordinaria obra de

**LE CORBUSIER**  
el profeta de la nueva arquitectura

**HACIA UNA ARQUITECTURA**

Traducida directamente del francés por el prestigioso escritor y crítico de arte

**Luis A. Romero**

★

ESTA OBRA, JUSTAMENTE CALIFICADA POR LA PRENSA TÉCNICA MUNDIAL COMO

**LA BIBLIA DE LA PERFECTA HABITACION**

Hallábase agotada desde hace seis años, y al reeditarla, accedemos a insistentes requerimientos de miles de arquitectos, ingenieros y constructores de toda la América Latina.

Le Corbusier (Carlos Eduardo Jeanneret) es, el gran lírico de la arquitectura moderna. Y, por lo tanto, un revolucionario. Un reformador. Quiere adaptar los principios eternos de la arquitectura a la técnica actual de la vida.

Le Corbusier ha defendido su credo en todos los congresos. Ha escrito numerosos libros. Su postulado se concreta en esta fórmula: Los principios arquitectónicos más puros, los nuevos medios de edificación y las condiciones prácticas y morales de la sociedad actual.



**Es la Esencia Misma de las Nuevas Doctrinas Arquitectónicas**

Precio, en todos los países de América (incl. franqueo) Rústica \$ 4.20, Tela \$ 5.75

El Distribuidor Americano  
RECONQUISTA 972 BUENOS AIRES

Adjunto la suma de \$ ..... para que me remitan, enseguida de su aparición, y libre de todo otro gasto, un ejemplar de, HACIA UNA ARQUITECTURA.

Nombre .....

Calle .....

Localidad ..... F. C. ....

DERECHOS EXCLUSIVOS DE LA TRADUCCION CASTELLANA

**EL DISTRIBUIDOR AMERICANO**  
RECONQUISTA 972 BUENOS AIRES

DESCUENTOS A LOS SEÑORES LIBREROS Y REVENDADORES

**En Venta en Todas las Buenas Librerías**

Fuente: Cohen y Benton (2005) p. 254.

## 2.6 El espacio del laboratorio: la traza como ejercicio disciplinario

El arquitecto Roberto Fernández (Argentina 1949-), en su texto *El laboratorio americano; arquitectura, geocultura y regionalismo* (1998), hace una revisión historiográfica profunda de cómo los habitantes europeos desde la época Clásica se arrogaron las tierras no europeas, en este caso, Asia y África. Además de esto, apunta en mismo autor que, desde el inicio mismo de la cultura griega, las tierras allende los mares, esa Atlántida del Timeo de Platón, que está más allá de las Columnas de Hércules, eran espacios cargados de fabulación, que movían la construcción de mitos alrededor de ella.

Posteriormente desde la coyuntura de la conquista, se apropiaron del continente americano en su afán expansionista y, con el proyecto de la modernidad, lo asumieron y administraron como una tierra de experimentación e, igualmente, este nuevo elemento se presenta como otra forma de imponer su gobernabilidad.

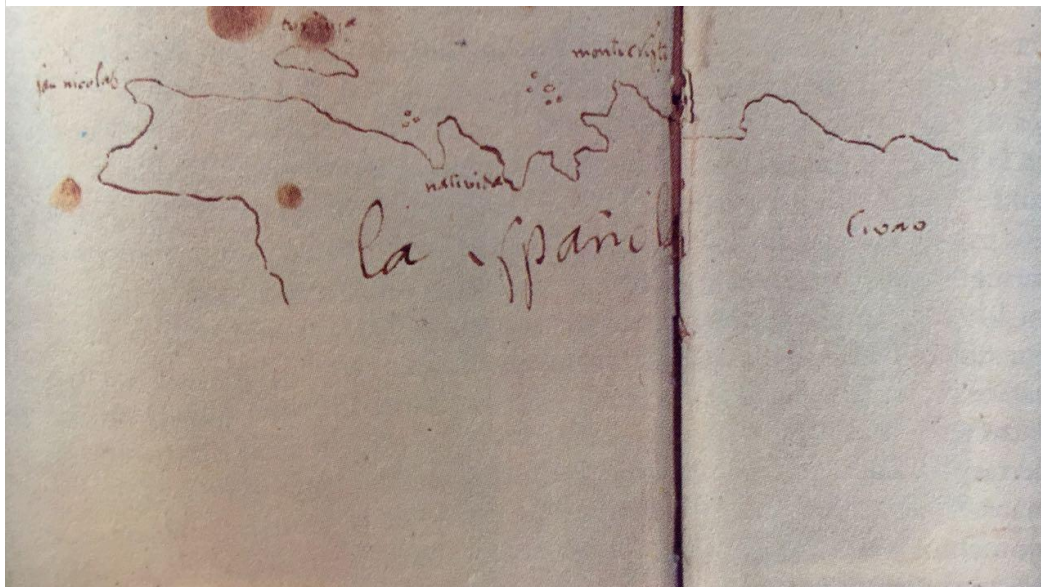
América para Europa, no solo es el territorio de la colonización, como también lo serán Asia y África, sino, esencialmente, el territorio por antonomasia, el espacio como entidad excelsa, el lugar donde será posible fundar la modernidad, a partir de la monstruosa negación de una específica historia (Fernández, 1998, p. 11).

Es claro que el territorio americano era “el territorio” (ver imagen 24), el único que podría dar espacio y cabida al proyecto expansionista europeo, era donde esa modernidad podría hacerse posible por todas las promisorias posibilidades que estas tierras ofrecían.

La segunda aproximación del texto de Fernández (1998) es cómo América se asumió como un gran almacén de posibilidades y riqueza, lo que en esta tesis se denomina el *imaginario ultramarino*, que por los designios divinos deberían ser explotados. Además, América se entendía como tierra de nadie, puesto que el buen salvaje no era nadie, por ende, este era, esencialmente, un territorio vacío y agreste, que había que someter. Por tanto, se nota que la gobernabilidad no se ejercía sobre los

individuos, porque inclusive, se cuestionaban si estos lo eran o no, sino sobre el territorio.

Imagen 29. Boceto de la Isla la Española, atribuido a Cristóbal Colón (1492)



Fuente: Cabezas y López (2015) p. 195.

Aquí, en las tierras americanas, existían las coyunturas esenciales y fundamentales para experimentar todo lo que en Europa por tradición, economía, voluntad política, territorio y antigüedad, no se podía experimentar. Todo esto justificó, y justifica aún, la relación dispar de los unos sobre los otros y de la que nace lo que, posteriormente, se conoció como conflicto norte-sur, centro-periferia, desarrollo-subdesarrollo, que ha pervivido hasta nuestros días. Más adelante apunta Fernández:

Para que haya espacio —es decir territorio para la maniobra de expansión moderna de las nacientes fuerzas imperiales y de las voluntades comerciales del incipiente capitalismo de los burgos y burgueses- se hace preciso una “tábula rasa” de lo humano previo, que, entonces, será caracterizado como lo prehumano y lo inhumano (1998, p. 11).

En el periodo de la conquista, una vez más, se dispara con mayor fuerza la idea de dominación, ya que los imaginarios como tales, dejaron de estar en el mito para ser encontrados y cristalizados en las nuevas tierras, que junto con sus habitantes (entendidos esta vez como un recurso más). Se vio América como una tierra promisoría, pues, por sus niveles de salvajismo, el cual se convertiría en un indubitable signo divino, que indicaba que debían de ser, a toda costa, conquistados, colonizados, sometidos y administrados.

Se encuentra en un texto escrito por Juan Ginés de Sepúlveda, hacia 1552, algo que parece ser una defensa del buen salvaje (ver imagen 11). Pero, lo que realmente muestra dicho texto es una condición de conflictos encontrados que existían entre clero español y los conquistadores sobre cómo se habría de manejar la situación de sometimiento y los *modus operandi*, que se debería llevar a cabo para ejercer el poder sobre ellos (Sanz, s.f.).

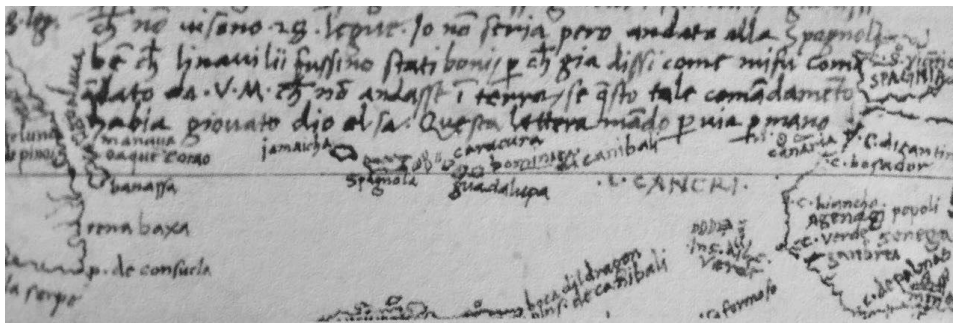
Hasta aquí he respondido por la honra de Dios y de nuestros reyes y nación; ahora quiero volver por la mía en pocas palabras, porque bastará descubrir el arte y mañas que el obispo de Chiapa siempre ha usado contra mí. Y es que, viendo que todas las razones que trae para contradecir la verdad que yo defiendo son vanas y de muy poco peso, determinó de ponerlo todo en revuelta con calumnias y ficciones fuera de propósito, porque lo que yo afirmo y tengo escrito (sic) es en suma que la conquista de Indias para sujetar aquellos bárbaros y quitarles la idolatría y hacerles guardar las leyes de naturaleza aunque no quieran, y después de sujetos predicarles el Evangelio con la mansedumbre cristiana, sin fuerza ninguna, es justa y santa, y que habiéndolos sujetado no los han de matar ni hacer esclavos ni quitarles las haciendas, sino que sean vasallos del rey de Castilla y pagar su tributo conveniente (Ginés de Sepúlveda citado en Zans, s.f., p. 2).

Es así, como desde una Europa movida por la conquista se ejerció ese poder de gobernabilidad y dominación, desde una coyuntura que posteriormente acompañó y justificó la modernidad y como este novel territorio fue administrado para el beneficio de los gobiernos y los estados europeos. Para concluir esta parte, se recurre a la visión del nuevo mundo:

alegría general, de orgullo y por consiguiente, de una felicidad individual esparcida por todas partes; y que bastaría de que una autoridad –un hombre– lo suficientemente lírica, disparase la máquina, dictase una ley, un reglamento, una doctrina y entonces el mundo moderno empezaría a salir del ennegrecimiento de sus manos y de su rostro de trabajo, y sonreiría, poderoso, contento, creyente; –cuando se el mundo desde lo alto, de lo mas alto, en anchura y extensión, –y que todo nos da la ocasión– puede considerarse, entonces, que la arquitectura es nueva, que está en sus principios, que será inmensa y unitaria, por mares y continentes, bajo un signo. La onda arquitectural, lo mismo que la onda eléctrica envuelve la tierra y en todos lados hay antenas (Le Corbusier, 2006b, p.33)

Estas antenas, torres que marcan y enmarcan, se convierten en los hitos que señalan esta visión, se encuentra justificada e impresa por el barniz de la tecnología –del momento– y la modernización. Se concentran en esfuerzos que se fijan a través del calco, a la *poiesis* del relato y la *techné* tanto en el mapa como en el territorio, mimesis del trazo de grafito sobre el papel en blanco, en el acto de arquitecturar en el espacio, el cual es iluminado por las luces de una arquitectura moderna y un arquitecto conquistador en sus propias palabras: “he aquí donde lleva la exégesis arquitectural” (Le Corbusier, 2006b, p.26).

Imagen 30. Alessandro Zorzi Mapamundi manuscrito (1506)

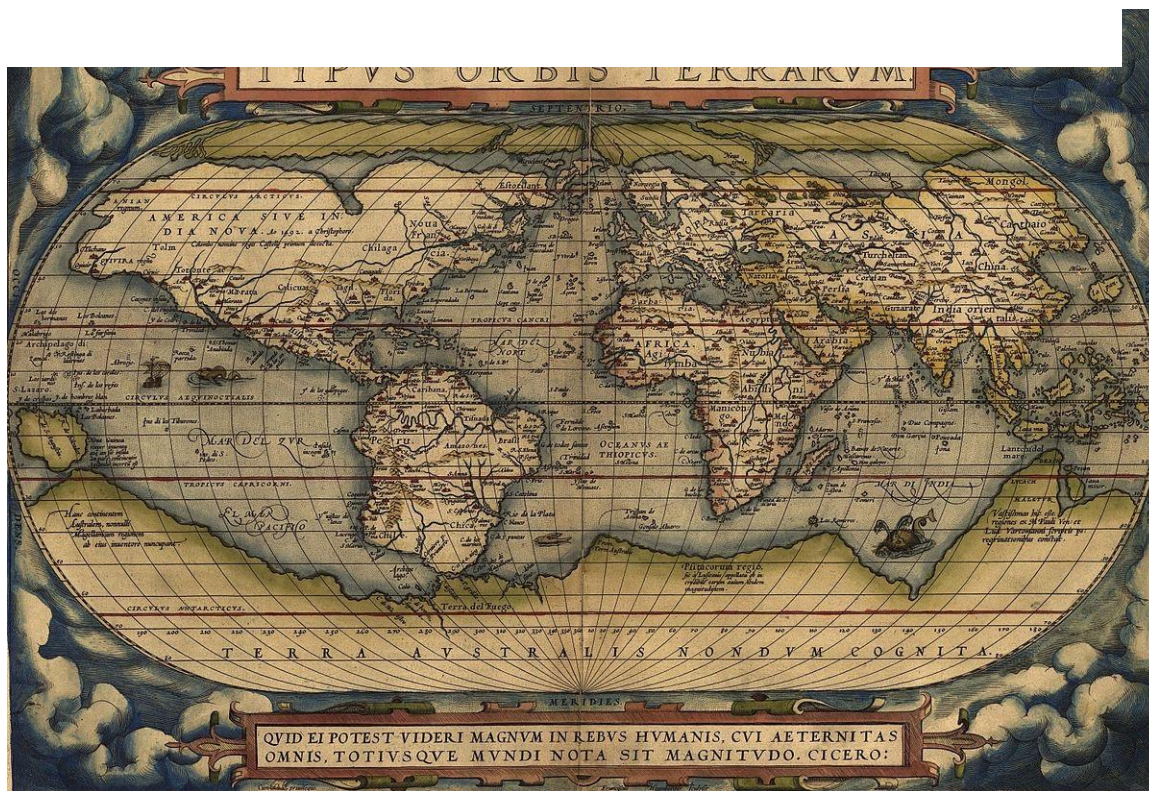


Fuente: Cabezas y López (2015) p. 195.

## 2.7 Theatrum orbis terrarium: oralidad, crónica y gráfica<sup>13</sup>

Para finalizar el tema de la construcción discursiva en el presente apartado se desarrollan algunas reflexiones que se aproximan en tres formas o aspectos que connotan la condición de Le Corbusier como orador al descubrir él mismo esta capacidad de narrarle al público y mantenerlo entretenido por horas. Como cronista –a través de la crónica escrita de su viaje– y como artista –a través de las gráficas que elabora como parte de esa actitud habida de capturar impresiones de las noveles tierras que visitó.

Imagen 31. *Theatrum Orbis Terrarium*, Mapamundi de Ortelius (1750)



Fuente: Cabezas y López (2015) p. 34.

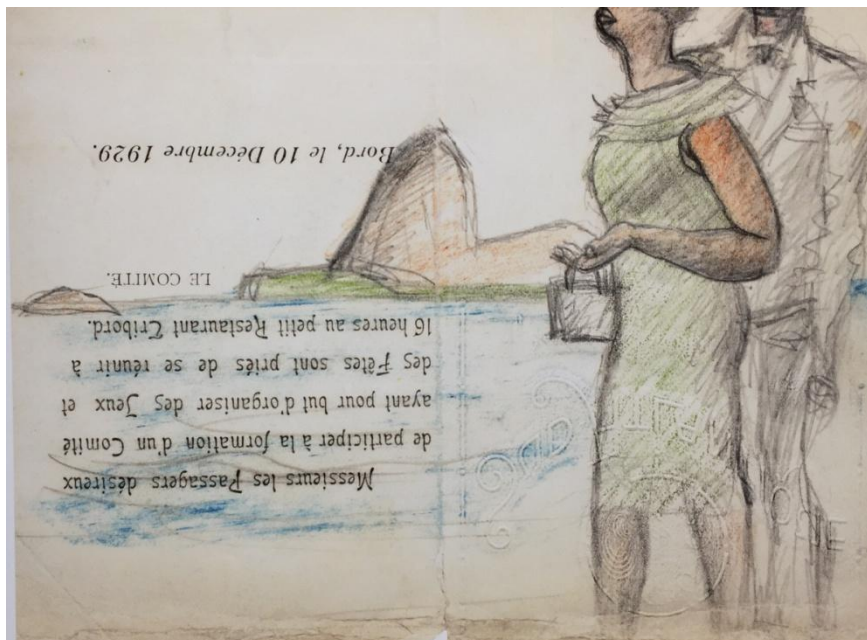
En el viaje, la oralidad, el relato escrito, así como la notación gráfica (ver imágenes 25 y 26) han tenido un valor fundamental en la historia de la humanidad y, principalmente, en el papel que estos han jugado en el entendimiento del mundo. La práctica de la oralidad, referida a mitos, leyendas, costumbres y descripción de otras tierras visitadas en fantásticos viajes, se hunde en la noche de los tiempos y se remonta, sin duda, a nuestra más ancestral y tradicional forma de registro. También sabemos que

<sup>13</sup> Ver imágenes 25 y 26.

esta aún pervive entre algunas de las culturas más aisladas del planeta –curioso que tenga que usar un adjetivo propio de la jerga cartográfica para calificar esta condición.

Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 254.

*Imagen 31. Dibujo realizado en la invitación a la cena de gala en el buque Lutetia, Le Corbusier se muestra junto a Josephine Baker en Rio de Janeiro (10 de diciembre 1929)*



La narración escrita como un género literario autónomo (Zunthor, 1994, p. 285) que refiere a la crónica de viaje tiene un origen claramente defendible y definido. El relato más de viajes antiguo que se conoce es el de las indias de Abu Zayd de Siraf del año 916, estos fueron escritos para un público especializado y culto. Sin embargo, en el antigüedad, algunas de estas crónicas igualmente se tomaban como hechos fantásticos y viceversa en un juego de ida y vuelta entre la ficción y la realidad que, por las condiciones de esos momentos, no necesariamente se podían claramente diferenciar, ya que un relato no necesariamente representaba una verdad o un conocimiento comprobable sino que algunas veces cruzaba los lindes del cuento que maravilla, no diferenciándose lo real de lo imaginado, la crónica con el cuento que maravillaba, y un buen ejemplo de esto es el libro de los viajes de Marco Polo, que en su momento se tomó como un cuento maravilloso (Zunthor, p. 286).

Sin duda alguna, este relato de viaje, con casi diez siglos de existir, tiende a tener igual valor, quizás al de las, ya casi extintas, tarjetas postales (ver imagen 25) que cargadas de significación generan una especie de *em-phatos* con el lugar que se visita y

en donde está presente en su condición cósmica y en su condición gráfica, el recuerdo, la memoria, como una suerte de talismán que evoca el lugar y el viaje más allá del tiempo y del espacio mismo.

No en vano, algunos de los relatos de viaje más importantes que se conservan son los que refieren a los viajes de peregrinaje –como el arquitecto mismo lo siente y lo asume– casi es un viaje que connota condiciones místicas y en el cual, como se ve más adelante, él mismo recibió impresiones como una suerte de epifanías que lo harán ver y afinar aún más claramente su perspectiva de las cosas. Al igual que el relato de peregrinaje, como él mismo atestigua, es fundamental el sentir agudo y profundo de las tierras y las gentes que visita. Y como apunta Zunthor, “el autor desea, al dar testimonio de la visión que tuvo, de la experiencia que pasó, no solo exaltar estos lugares de gracia, sino convencer a sus hermanos en la fe” (1994, p. 286). Un claro ejemplo de esto se percibe en algunas de sus entusiastas afirmaciones: “el sol es magnífico; han creado, ante mis ojos, la inolvidable, la entusiasmada magia de Rio de Janeiro. Mi cabeza está todavía llena de América” (Le Corbusier, 2006b, p. 17)

Se le da una denotación cuasi mística a su viaje: “traza quizás sin desearlo claramente el itinerario de una santidad; la memoria se proyecta en el espacio sagrado el discurso mediante el cual lo hace desempeñar una función de iniciación” (Zunthor, 1994, p. 287). Todos estos elementos que nos señala Zunthor en el libro *La medida del mundo* son una especie de calcos que describen el accionar del arquitecto en su viaje al Sur de América, con lo cual se sella, no sin intención, con la imagen peregrina. Le Corbusier afirma que: “Argentina es verde y llana y su destino es violento” (2006b, p. 32).

A propósito de esa condición de fascinación, no ajena a la tradición moderna –y en ese sentido reciente– del viaje, es fundamental que en el relato y su registro, en el sentido de narrar y describir, causar impresiones sustanciales en el otro, como si de una experiencia de alteridad se tratara. Se busca

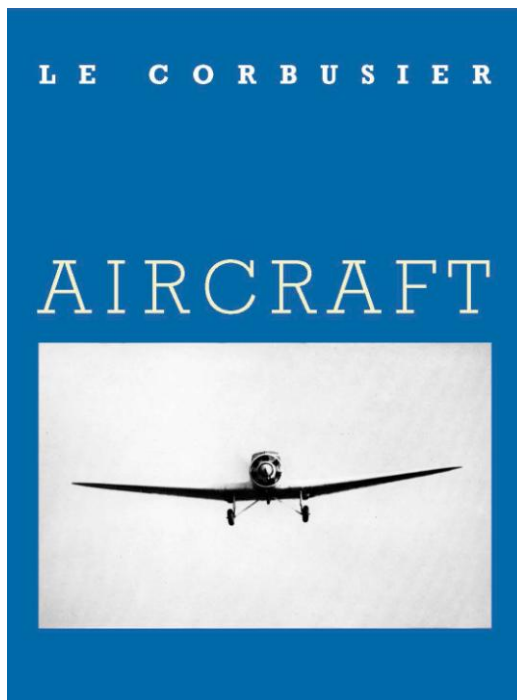
una retórica capaz de dar cuenta de los desplazamientos del cuerpo y de las emociones particulares que suscitan. Se está creando una tópica (“lo que digo no se enseña en las escuelas” “doy fe de ello”)... se dibujan poco a poco los

procedimientos de desglose: la partida, la duración del trayecto, el país desconocido, la acogida o el rechazo (Zumthor,1994, p. 289).

Como elemento de la estrategia narrativa, en esta tradición de la crónica del viaje, es fácil denotar que siempre se trabaja con la alusión al lugar de origen, el punto desde donde se partió y hacia donde se ha de regresar. Con esto, se usa como pivote narrativo el mundo de lo familiar, como punto de comparación siempre presente con el que se está conociendo. Parte de dar este sentido de anclaje fidedigno al relato, la estrategia de la que se valen los narradores, es que los topónimos jalonan el discurso:

Sao Paulo está a 800 metros, sobre unas planicies accidentadas, cuya tierra es roja como las ascuas y la ciudad parece soportar con su paraje la carga espiritual autocrática de los plantadores de café que mandaban, antaño, a unos esclavos y que hoy son como unos gobernadores severos e insuficientemente activos (Le Corbusier, 2006b, p.17).

*Imagen 32. Portada del libro Aircraft 1933 publicadas bajo la colección L'Esprit Nouveau*



Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 279.

Imagen 34. Páginas interiores de Aircraft 1933 publicadas bajo la colección L'Esprit Nouveau

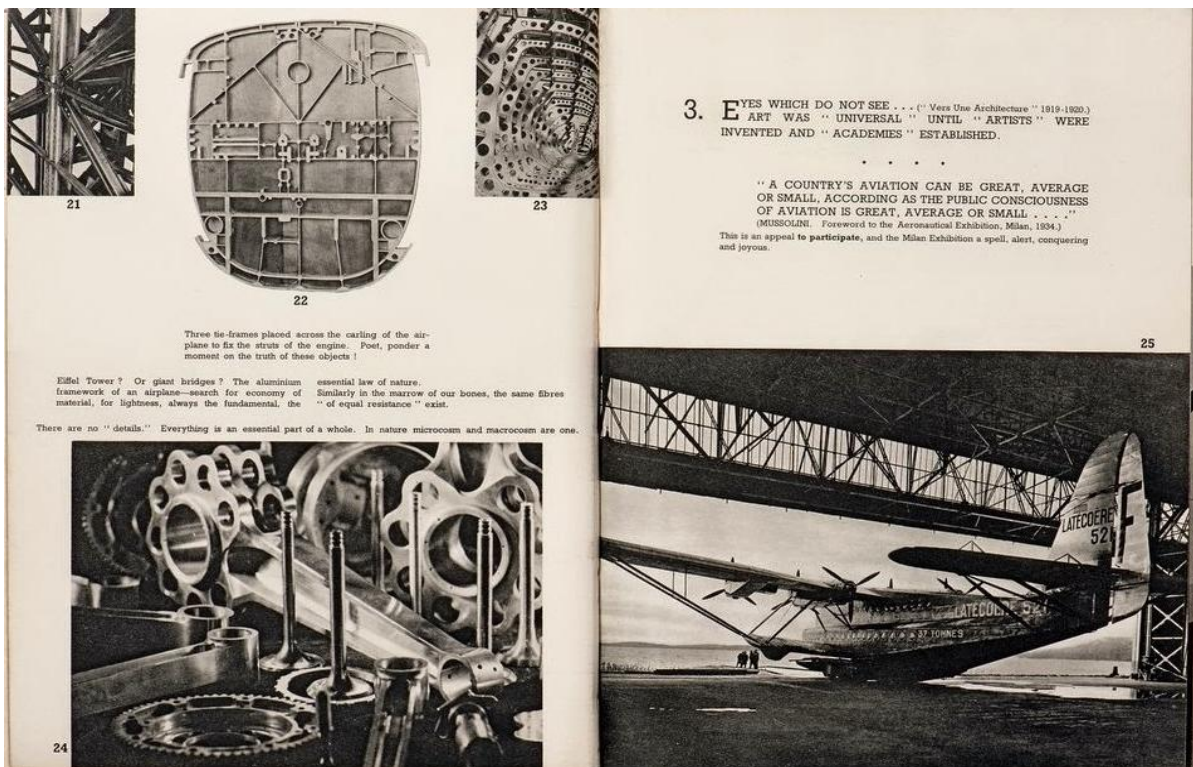
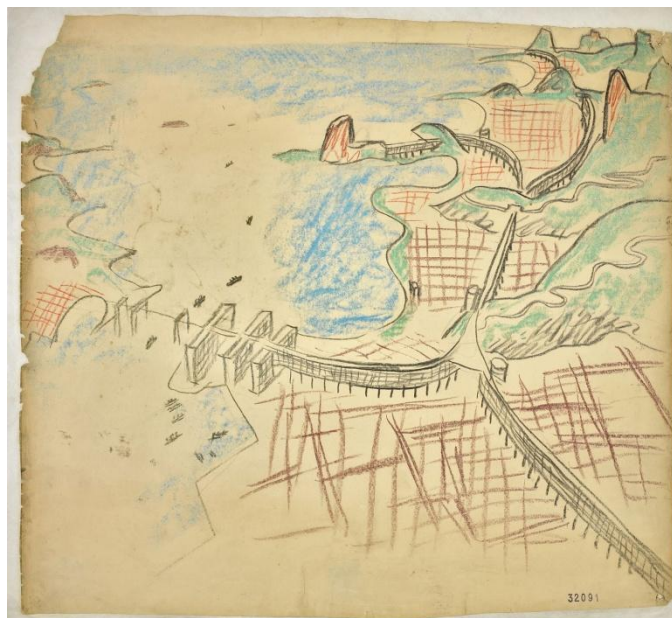


Imagen 33. Dibujo realizado de vista de pájaro, Rio de Janeiro (diciembre 1929)



Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 279.

Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 254.

*“Júpiter... (acompañado del resto de los dioses asombrados ante un extraordinario teatro), en su interior se consideraba un idiota o un retrasado mental, porque al planificar el modelo del mundo futuro, en vez de dirigirse a los constructores de tan excepcional obra, se había dirigido a los filósofos”.*

(Alberti, 1443-1450 Libro IV).

## **2.8 Examinar desde arriba: el aire épico del vuelo<sup>14</sup>**

Para finalizar este primer apartado, se infiere que de estas impresiones de viaje de vista aérea o de vuelo de pájaro, Le Corbusier construye certezas, afirma que esta es la mejor manera para entender su idea de la arquitectura, de la ciudad y del territorio:

Durante la publicación de *L'Esprit Nouveau* [la famosa revista estética del arquitecto con el artista Amédée Ozenfant] usé con impaciencia la oportuna frase ‘¡Ojos que no ven! ...’ Y en tres artículos cité como prueba, los barcos de vapor, automóviles y aviones. El punto entonces era que nuestros ojos no veían (Le Corbusier, 2003, p.6)

Cabe aclarar que no solo ve esta referencia fundamental en la importancia del vuelo en aeroplano en lo particular y el desarrollo industrial en lo general, sino que la misma revista *L'Esprit Nouveau* hacía publicidad a la industria aérea –entre otras industrias– y la asociaba a una plataforma de producción para que sirviera a favor de la fabricación en serie de las máquinas para habitar. (Colomina, 2010, p.117). También, como se apuntó anteriormente, la misma revista servía para evidenciar las marcas, trazas o huellas sobre el territorio del mundo en la medida que esta ampliaba sus horizontes internacionales entre sus subscriptores (ver imagen 22).

Continua –el maestro– y señala sobre este compromiso ineludible que siente como arquitecto y como urbanista por mejorar –a pesar de la visión pesimista– de la forma más deseable, la condición de sus congéneres con la nueva perspectiva que del asentamiento urbano se le presenta:

---

<sup>14</sup> Ver imágenes 27 y 28.

No veían la aurora de una renovada capacidad para apreciar la belleza plástica en un mundo lleno de fuerza y confianza. Pero hoy en día se trata del ojo del aeroplano, de la mentalidad con la que la vista de pájaro nos ha dotado; de ese ojo, que ahora ve con inquietud los lugares donde vivimos, las ciudades donde nos ha tocado ser. Y el espectáculo es aterrador, abrumador. El ojo del aeroplano revela un panorama catastrófico (Le Corbusier, 2006b, p. 5)

La oportunidad de sobrevolar la ciudad, técnicamente aporta a Le Corbusier, como arquitecto y urbanista, una posición de privilegio como nunca antes, ya que le permitió ver desde otra perspectiva y con otros marcos de referencia el territorio, la ciudad y la arquitectura.

Por eso pedí al piloto que sobrevalora diversas ciudades. Conmovido por la razón por lo que vi, y siguiendo, además, el consejo de mi amigo el poeta Pierre Guéguen, a quien enseñe el borrador de este libro, he añadido mi propio título: “el avión acusa” (Le Corbusier, 2006b, p. 5)

Cabe aclarar que, si bien Le Corbusier no aborda un avión en América por primera vez, puesto que ya lo había hecho en su viaje a la URSS un año antes, parece ser, que es en América donde entiende la importancia del viaje aéreo y la inspección del territorio desde lo alto. Es claro que también ya con anterioridad se había utilizado la vista aérea desde globos aerostáticos para hacer algún tipo de construcciones gráficas, perspectivas de la ciudad y reconocimiento del territorio con fines bélicos.

Dado que todas las fibras de mi ser me conectan inextricablemente con los cruciales asuntos humanos que la arquitectura regula y tras haber comprendido hace mucho tiempo, sin temor al odio ni a las emboscadas, una leal cruzada por la liberación material, a través de la todopoderosa influencia de la arquitectura, cuando me dejo llevar por las alas de un aeroplano y recurro a la mirada de la vista de pájaro, a la perspectiva aérea, lo hago como arquitecto y urbanista y, por tanto, como alguien que se ocupa fundamentalmente del bienestar de la especie (Le Corbusier, 2006b, p. 12).

El “Prólogo americano” se construye dentro de la misma línea de una crónica de

viaje. El maestro realiza una retrospectiva de sus impresiones acercándose a descripciones que hacen un esfuerzo por capturar desde la memoria y transcribir, a sus lectores, los fenómenos vividos en esta transformadora experiencia en el sur del continente americano. Estas imágenes descritas, sin duda, se acercan en importancia y trascendencia a las impresiones que dejó en él el viaje a Oriente, emprendido con su amigo Auguste Klipstein, dieciocho años antes. La crónica escrita del viaje a Oriente tuvo que ser postergada para su publicación por mucho tiempo y, finalmente, fue publicada como libro en 1965, no sin antes volver una y otra vez, a todo lo largo de ese tiempo, a revisar el manuscrito (Le Corbusier, 2006b, p. 11).

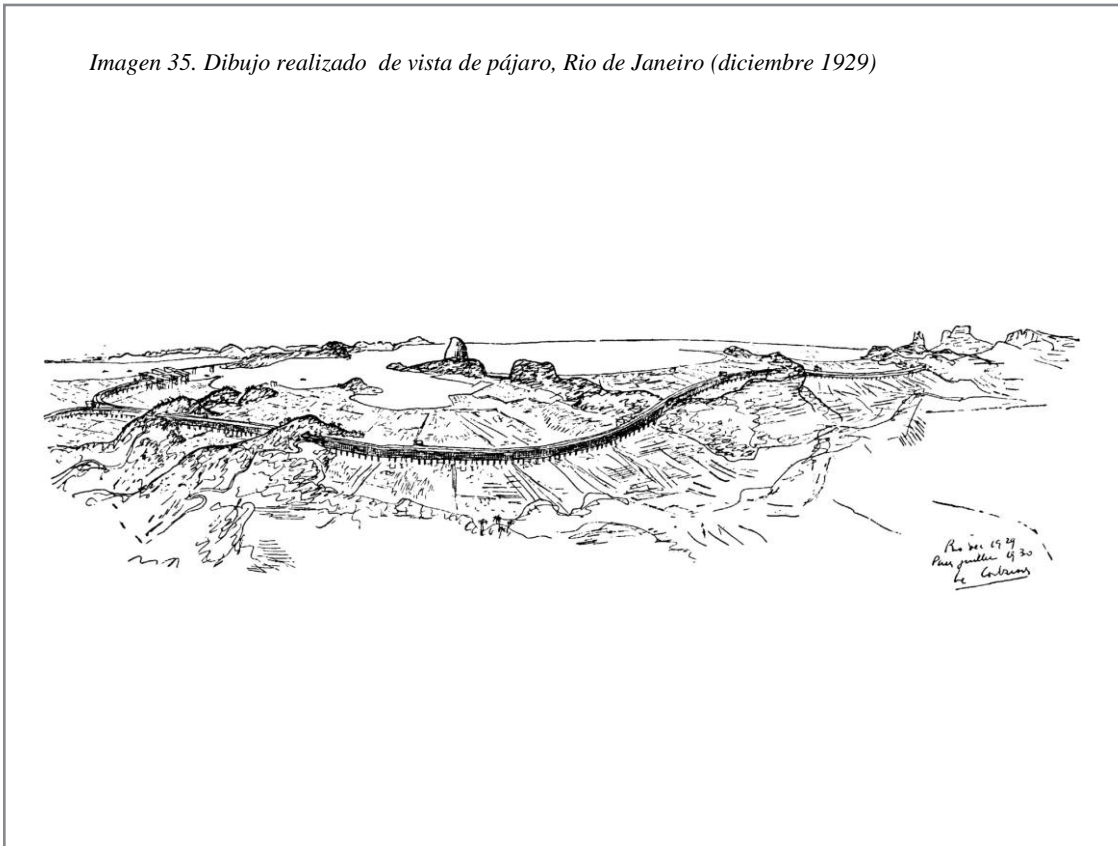
De las ideas contenidas en esos estos tres textos (*El viaje a oriente*, *Precisiones y El vuelo acusa*) se facilita la aproximación a la principal consideración planteada en este apartado, a saber, reflexionar desde lo propuesto en el “Prólogo americano” como tema central del mismo. Esto ancla e inscribe un momento puntal en la visión particular que el maestro construye de estas experiencias y a través del *performance* y el experimento sobre el papel, a modo de una cartografía. Ve el territorio a sus pies, dispuesto a dejar su huella en él, en una cruzada para dejar trazas y, en un acto de magia simpática, graficar sobre el mundo como si de un gran papel en blanco se tratara, esta idea será en esencia el *leitmotiv* del capítulo siguiente.

Desde *El viaje Oriente* asume una actitud receptiva, ávido de capturar, en pro de su propia formación, el entendimiento del mundo y su arquitectura, las fuertes impresiones que le generaron el entorno y sus fenómenos. Igualmente, algunos años después, con *El avión acusa* (ver imágenes 25 y 26), libro que fue producido desde la coyuntura que le permitió a Le Corbusier ver el mundo como hasta ahora no lo había hecho antes –según sus propias palabras. Tanto en Argentina, Paraguay y Brasil, la obtención de una experiencia trascendente, quizás aumentada por hecho de compartir el vuelo con Antoine Saint-Exupery como piloto y otros personajes célebres de la época como Josephine Baker (ver imagen 25), quienes se sucedieron dentro de este marco de los acontecimientos.

Como pudimos ver, el “Prólogo americano” se concentra más en la experiencia del viaje, la descripción de territorio y es hasta el final del mismo que desarrolla y explica su *performance*. Depara sobre la descripción de la estrategia aplicada para

escribir, graficar y arquitecturar sus ideas. Como lo deja ver en el texto el autor, queda con una profunda impresión por ver todo desde lo alto, -un éxtasis que embarga- y que sirvió posteriormente como material para lo que llamó: “frontispicio para las imágenes de la épica del aire” (Le Corbusier, 2003, p. 6). Es, desde esta posición privilegiada, que empieza a ejecutar dibujos que capturan la ciudad desde una perspectiva que, en el ámbito común de la arquitectura, se llama de vista de pájaro y experimentar en ellos

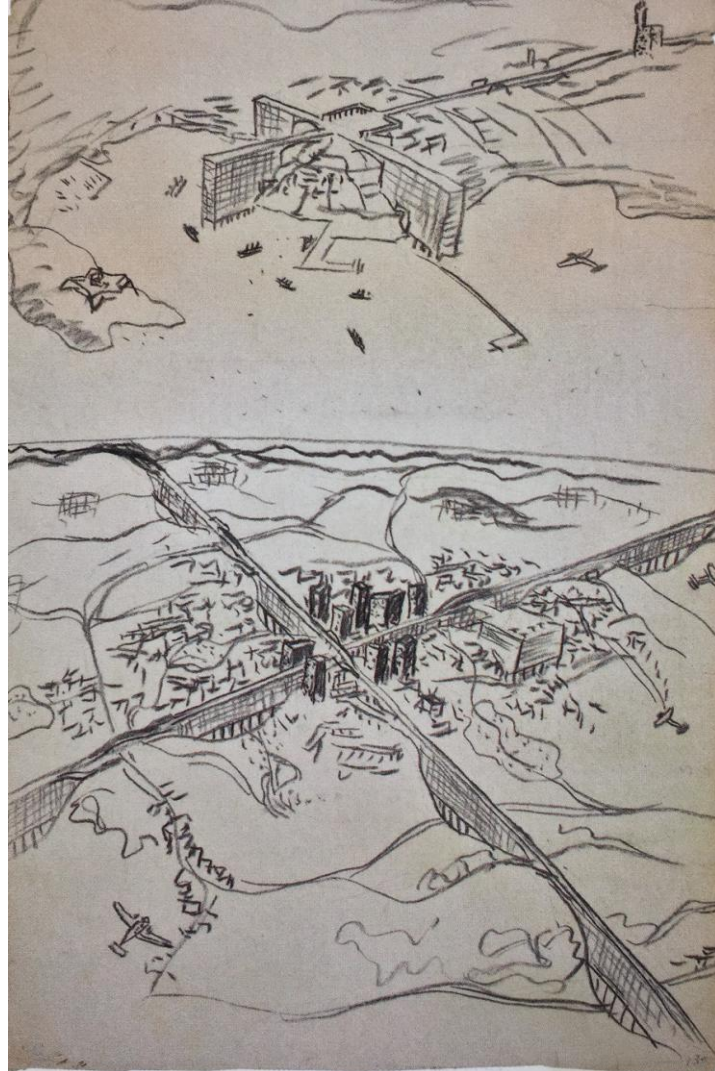
*Imagen 35. Dibujo realizado de vista de pájaro, Rio de Janeiro (diciembre 1929)*



(ver imágenes 30, 31 y 32).

Fuente: Cohen y Benton (2008) p. 254.

Imagen 36. Dibujo realizado de vista de pájaro, Río de Janeiro (diciembre 1929)

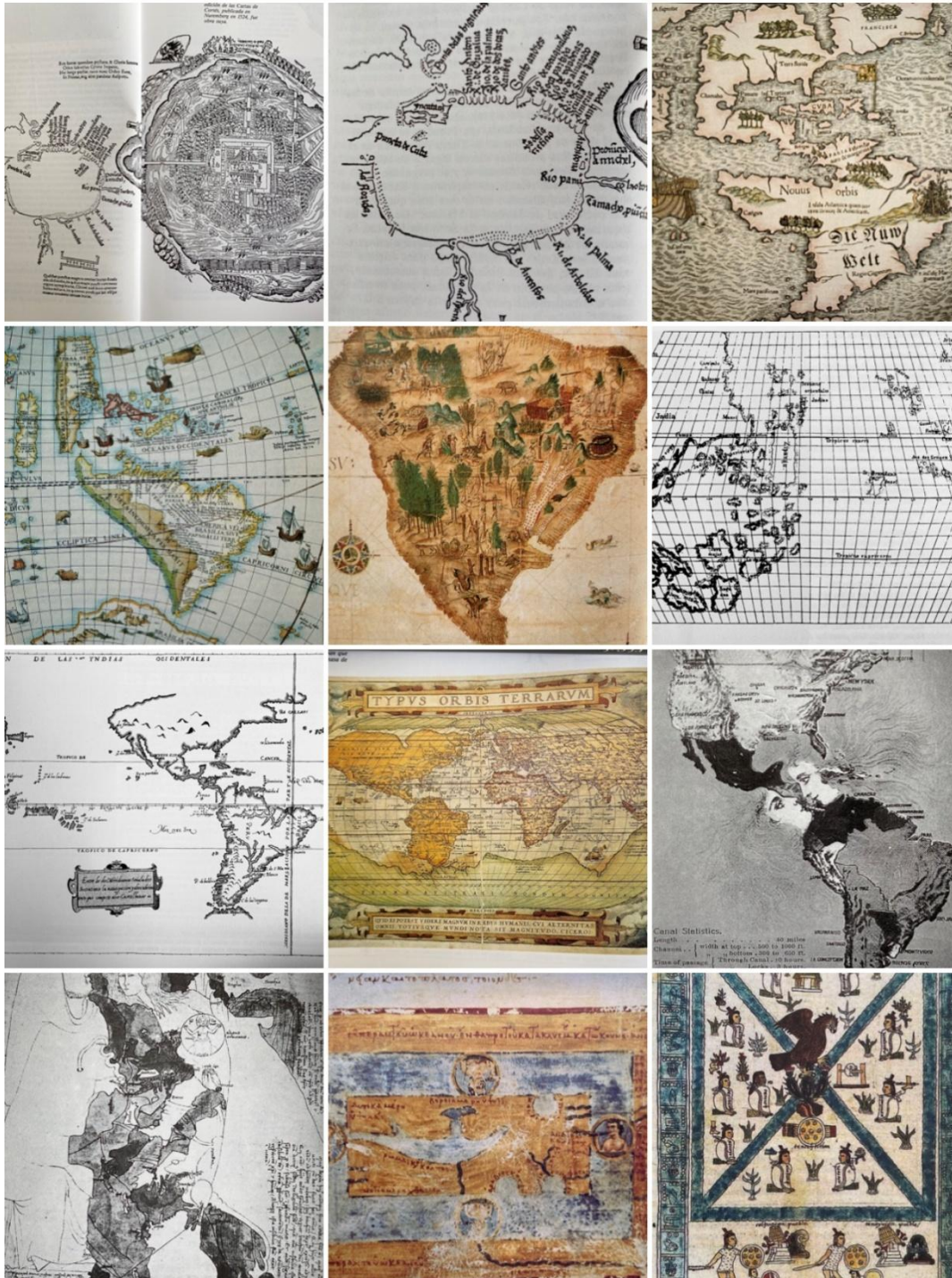


Fuente: Cohen y Benton (2005) p. 254.

Imagen 37. Gabinete de la Maravillas IV, Cartografía I

# Cartografías

8:49 – 9:27



Fuente: Elaboración propia.

*Imagen 38. Dibujo y fotomontaje de vista de pájaro*



Fuente: Cohen y Benton (2005) p. 254.

Aquí se hace necesario realizar un alto para plantear algunos cuestionamientos pertinentes a las reflexiones próximas a desarrollar. ¿Dónde comienza un proyecto? ¿Cuál es la condición del territorio en donde este se implanta? ¿Se piensa o se proyecta? ¿Cuál es la naturaleza del soporte? Es claro que, desde los primeros viajeros, los cartógrafos, los urbanistas y los arquitectos manifiestan un afán por comprender esto y heredarnos una idea de todo lo que significa. Sin duda, estos esfuerzos están inscritos en una serie de móviles y constructos que han permanecido en el tiempo y, si bien cada uno de los exploradores de la antigüedad; no eran movidos por el impulso del quehacer arquitectónico, manifiestan esta condición de proyectarse y fantasear sobre un territorio hasta dominarlo. Quizás cada conquistador en la antigüedad, y cada arquitecto, no hace otra cosa que proyectar sus temores y sus deseos, parafraseando a Italo Calvino, y esta condición de dominar, de domesticar no es otra que la de crear un domino. Es igualmente pertinente cuestionarse de qué material se alimenta el arquitecto y la arquitectura, y hasta dónde están los bordes mismos de la cristalización de unas intenciones arquitecturales (ver imágenes 29, 30 y 31).

Esta reflexión permite convertir de forma unívoca un repertorio de saberes, el mapa, la cartografía, el papel en blanco, como en un continente y contenido se van mezclando y ampliando los ámbitos matéricos de la arquitectura y el arquitecturar. Esto igualmente se vio reflejado en los argumentos que derivaron de los móviles subyacentes al viaje de 1929, asomaron en los verdaderos intereses, el claro estilo narrativo y su forma particular de registro. Lo anterior aflora en múltiples evidencias: la herencia narrativa europea y la poética de la crónica de viaje, la invención de territorio y la necesidad de administrarlo, abordaje que se hizo desde el concepto del buen pastor, carácter que, literalmente, el mismo Le Corbusier asume.

Como decía, el viaje no era otra cosa que proyectarse, lanzarse hacia adelante, cumpliendo el deseo de conquistar el territorio, real, ficticio o interpretado, escenario para ejecutar y elemento sustancial para proyectar arquitectura o el arte de arquitecturar. La traza o *poiesis* se evidenció tanto en la crónica como en la conquista del territorio, siempre compuesta tanto de elementos reales como imaginados. A partir del ver se fue armando un nuevo *topos*, mixtura de lo imaginado, lo existente y lo veraz. La traza plasma, en cuanto gráfica, las invenciones del territorio escribiendo en él lo construido con el recurso del itinerario y de la narrativa metalingüística.

Se vio cuan sugerente es, desde estos aspectos, el caso de Le Corbusier y como él se auto-otorgó la tarea de conquistar, de traer la luz a los hermanos separados por un océano de silencios, además el viaje le permitió ver las posibilidades de proyectarse a sí mismo en un inmenso territorio y sobre el océano (ver imagen 1). Cristalizado todo esto con los mismos modelos discursivos europeos, la tradición de conquistas, la actitud de los viajeros europeos, en los noveles territorios y el gran premio que representaba proyectar en Brasil y la connotación fundacional que este *Grand Prix* representaba. Estas particularidades, sin duda, se vuelven primordiales para seguir desarrollando cada vez más la premisa fundamental de la investigación y es acercarnos al acto de arquitecturar desde la gráfica, resumida en el hecho de que la labor de los arquitectos, en esencia, es el arte de inventar espacio en el soporte que sea. Es en este marco, cuando Le Corbusier habla de la nueva arquitectura, cruzada en la que invita a tomar con una actitud anti-académica, justificada en la visión aérea del mundo que alimenta al espíritu de la época.

Para abrir el debate que se desarrolla en el siguiente capítulo, se pueden generar algunas otras conjeturas, por no decir poner en duda ciertas verdades que se dan por sentadas en el quehacer arquitectural. ¿Qué refiere y cuál es la materia con la que se hace la arquitectura? *A priori*, pensaríamos que se refiere estrictamente al acero, el vidrio o la brutalidad misma del concreto armado o la liviandad de la madera. Al respecto, Vitruvio en sus *Diez libros de arquitectura* planteó la duda, hace veintiún siglos atrás, de que si la arquitectura nació de una cueva o una cabaña y, con esto, se alude a que las dudas sobre la arquitectura tienen mucho tiempo ya.

¿Se gesta –el acto de arquitecturar– en el connubio entre el papel en blanco y el grafito? Y ¿encuentra su realización en la atención que preste un auditorio? Soporte de un manifiesto que explica la visión de que un nuevo mundo está naciendo, además de ser argumentados y expuestos con veracidad. Con lo cual, estos despliegues argumentales son elementos de un vecindario que entretejen complejas relaciones de valores enciclopédicos. He aquí que se presentan las mismas cualidades y como en la cartografía de Carrol Lewis en *La caza del Shark* la ausencia de una geografía y la presencia del silencio de un océano, como si de un nuevo augurio se tratara, es más que evidente. La nostalgia por un espacio carente de historia, de pliegues o accidentes topográficos, silencioso vacío que permite imaginar y proyectar un nuevo orden espacial, mutismo, que una vez más, permite evocar la complejidad del mundo y la

*Imagen 36. Ouroboros, Circular dentro del espacio de los argumentos*



exégesis arquitectural.

Fuente: Roob, 1997, p.426

*“‘¡Este es lugar del snark!’, gritó el capitán, mientras desembarcaba con cuidado a su tripulación, manteniendo a cada hombre por encima de las olas con la ayuda de un dedo enredado en su pelo.*

*‘¡Este es lugar del snark! Lo he dicho dos veces: eso alentará a la tripulación. ¡Este es lugar del snark! Lo he dicho tres veces: lo que yo diga tres veces es verdad’”.*

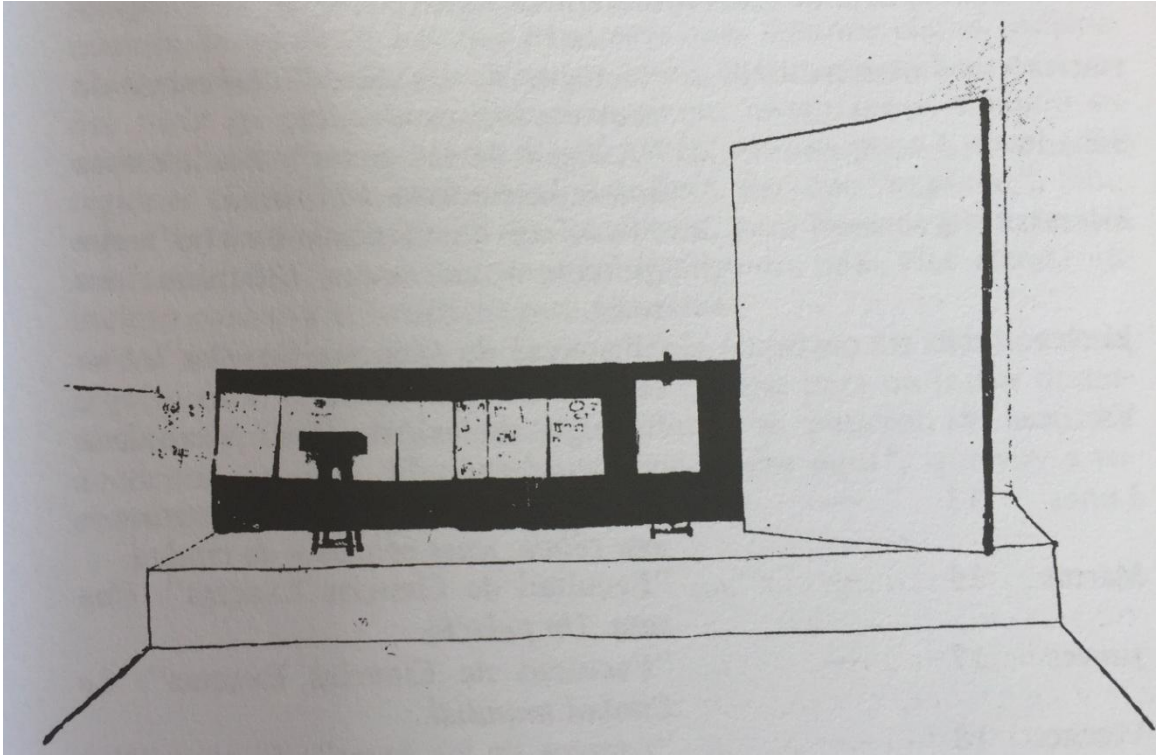
(Lewis, 2014, p. 3).

*“Las cosas ordinarias encierran los más profundos misterios”.*

(Evans, 2005, p. 71).

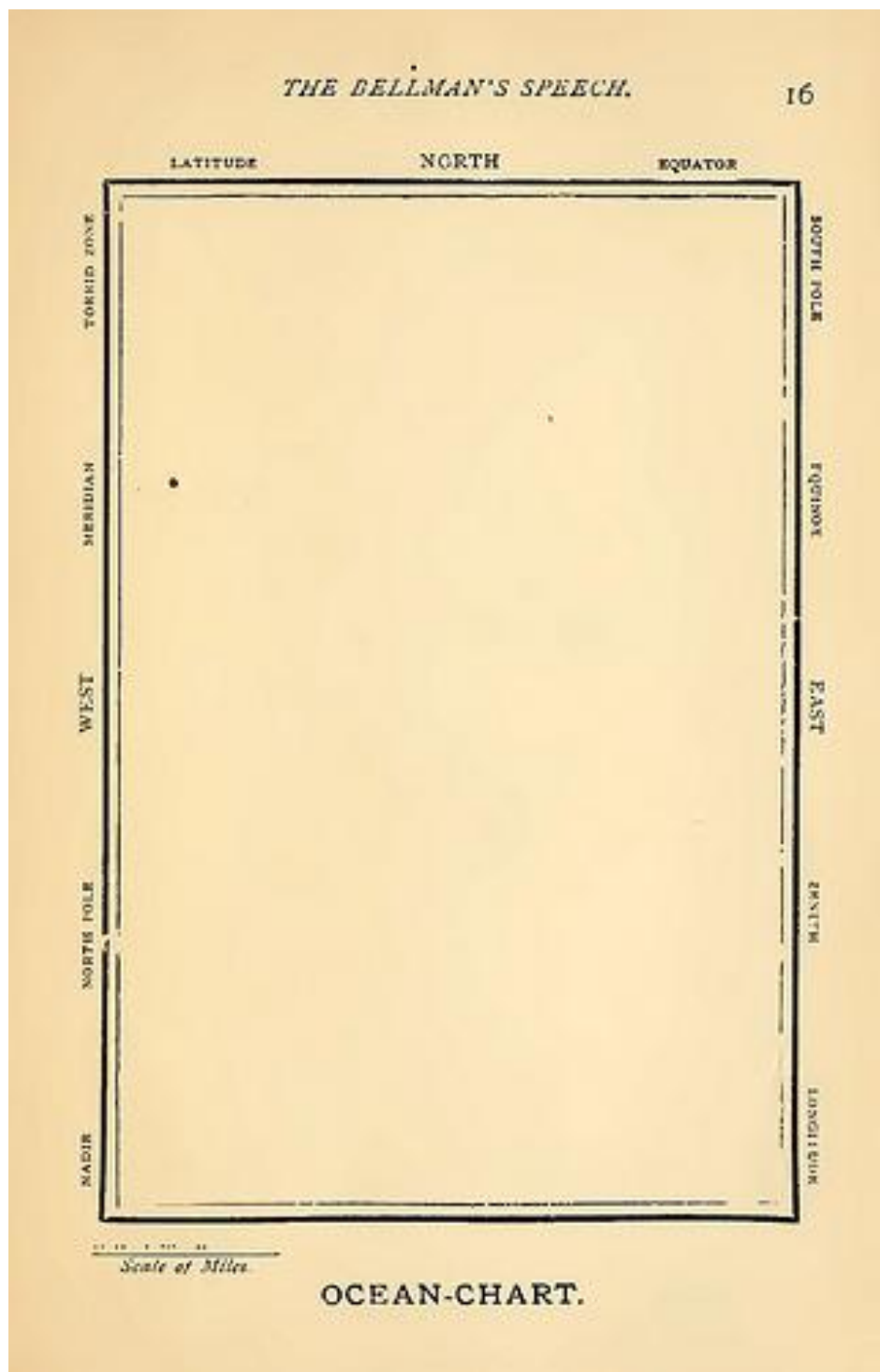
### **Capítulo III. “¡Son solamente signos convencionales!”**

*Imagen 37. Montaje usado como escenario para las conferencias de Bs. As., “preparado por con un caballete y hojas de papel y pantalla para materializar los razonamientos”*



Fuente: Le Corbusier, 2006b, p. 33.

Imagen 38. Ilustración de Henry Holiday para la "Caza del Shark" de Lewis Carroll (1875)



Fuente: Carroll, Holiday (1875) - Plate 4

*“Había comprado un gran mapa del mar,  
sin un solo vestigio de tierra.  
Y toda la tripulación estaba encantada, al ver que era  
un mapa comprensible para ellos.  
‘¿Qué utilidad tienen el Ecuador, el Polo Norte y las zonas  
de Mercator,  
los Trópicos y las líneas de los Meridianos?’  
Así decía el capitán. Y la tripulación contestaba  
“¡Son solamente signos convencionales!””*

(Lewis, 2014, p. 6).

Imagen 39. Wunderkammer I Tablero de tableros a partir del registro en el tiempo



Fuente: elaboración propia

### 3.1 Breve introducción al capítulo III. A modo de aclaración

El presente capítulo reflexiona sobre el sentido y la condición que juega la materialidad en arquitectura, entendida esta cualidad, como el lugar desde donde la arquitectura encuentra sentido de ser. Especialmente, la reflexión está enfocada en función de la naturaleza del dibujo y su rol en el acto de arquitecturar, comprendido este como la acción de poner en orden las ideas. En esta misma línea de pensamiento, se trata el carácter del montaje como acción que enmarca y que implica el tomar posición, y que, desde la lógica de la indagación, se le presenta como un fenómeno estrictamente moderno y pertinente dentro del tema en cuestión, dado el carácter performático en el que se enmarcan las conferencias del maestro y se producen sus dibujos. Desde esta perspectiva, el esfuerzo deriva en el empeño de ampliar el espectro en el que comúnmente todas estas ideas se mueven. Didi-Huberman citando a Irwin Panofsky dice:

Para la ciencia del arte (*Kunstwissnchaf*), es al mismo tiempo una bendición y una maldición que sus objetos emitan necesariamente la pretensión de ser comprendidos desde otro punto de mira... porque mantiene la ciencia del arte en una tensión continua, porque provoca sin cesar la reflexión metodológica... una maldición porque han debido introducir en la investigación un sentimiento de incertidumbre y de dispersión difícilmente soportable... E. Panofsky, *Le concept de Kunstwissnchaf* [El concepto de *Kunstwissnchaf*], 1920, pp. 197-198. (Didi-Huberban, 2010, p.9)

Motivado por estas incertidumbres y dispersiones que justifican precisamente allegarse desde la reflexión a la ambigua ubicuidad o borrosidad, en palabras del arquitecto japonés Toyo Ito (2016), evocar la arquitectura de límites difusos. Desde ahí, se propone la tarea de ensanchar ese borde para poder moverse e inscribir, en términos de la definición de lindes taxonómicos, los elementos que componen nuestra disciplina. Es así, como se abordarán algunas las diferentes aproximaciones que connotan y gravitan el espectro en donde la producción gráfica en la arquitectura se ha movido en el último tiempo y nos permite acercarnos a la obra del maestro franco-suizo de la manera particular en que lo hacemos.

En este punto, es importante hacer la salvedad de que la materia gráfica ha de entenderse como un hecho independiente, no un paso dentro de un proceso mayor, sino como una realidad en sí misma, no es tampoco un medio para llegar a fin, es entonces, por su carácter generador, una suerte de ejercicio conceptual que puede ser entendido como una entelequia. Desde esta condición, se ha de considerar como el acto arquitectural por excelencia, ya que es al que le corresponde organizar las ideas, como anteriormente se había afirmado. Con lo cual, se justifica la necesidad de amplificar así la forma de ver la categoría arquitectural del dibujo.

*Imagen 40. Portadas de las diferentes ediciones del libro de Robin Evans (en inglés de 1986 y en español prologada por el arquitecto Rafael Moneo en el año 2005)*



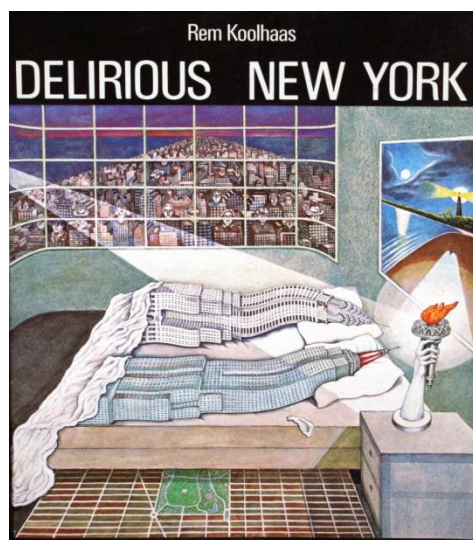
Fuente: fotografía personal.

Del capítulo anterior, se pueden desprender algunas de estas premisas que son de sustancial importancia para la reflexión que se construye y, en el caso particular de esta investigación, para observar y entender con un diferente lente, las ideas, argumentos gráficos y el despliegue que Le Corbusier comúnmente desarrollaba en todas sus conferencias. En este caso particular, se usan como pretexto para aproximarnos a dos de sus conferencias pronunciadas en Buenos Aires en 1929. Para poder cristalizar este plan de aproximaciones heterodoxas, este capítulo partirá de las reflexiones desarrolladas por el arquitecto inglés Robin Evans en su texto *Traducciones* (ver imagen 44), libro

editado de forma póstuma que recopila una serie de ensayos ordenados en forma de capítulos que van desde abril de 1978 hasta el año 1990.

Es de especial interés el capítulo titulado “Traducciones del dibujo al edificio”. Evans se plantea la discusión que, en esencia, refiere a como el dibujo es generador de arquitectura, esto no significa que el dibujo genere algo como tal, como una especie de condición ulterior, sino que, en sí mismo –el dibujo– empieza a ser una arquitectura. Ya que requiere de toda una suerte de construcción, como lo demuestra Evans a partir de unos ejercicios gráficos que desarrolla (ver imágenes 49 y 50), y, por eso, existe la necesidad de apelar a este texto. En una segunda parte de este capítulo se desarrolla todo lo que refiere a la idea del montaje y la disposición de los elementos, las formas de ver y la condición performática que encierran, que se remontan quizás al *Wunderkammer* o gabinete de las maravillas de Samuel Quiccheberg o al Teatro de la Memoria de Giulio Camillo. Se muestra como estos son una suerte de ancestros protomodernos de lo que el arquitecto franco-suizo hace en sus conferencias y con el material gráfico, inclusive encontramos un hermoso paralelismo incompleto de la obra de Camillo con la del maestro en Suramérica. Igualmente, dentro de esta línea filogenética, se identifican los orígenes modernos del montaje, que se contrastan con reflexiones recientes tanto de John Berger como de Didi-Huberman. Finalmente, se adentra en los textos generales de las dos conferencias seleccionadas, en ese sentido se hace el esfuerzo por diseccionar todas estas ideas a continuación.

*Imagen 41. Portada del libro Delirius New York  
1878*



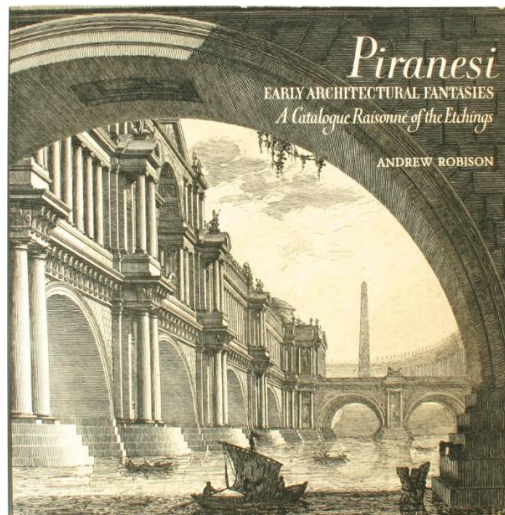
Fuente: fotografía personal

Imagen 43. Portada del libro *Collage City*. 1978



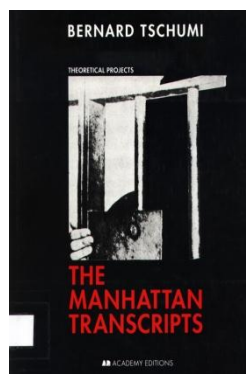
Fuente: fotografía personal.

Imagen 42. Catálogo de la exposición de Piranesi, en 1979 en la The National Gallery of Art de Washington intitulada “Piranesi: The Early Architectural fantasies”



Fuente: The National Gallery of Art (1979). *Piranesi: The Early Architectural fantasies*. Recuperado 20 de octubre 2020, de [https://www.nga.gov/exhibitions/1978/piranesi\\_fantasies.html](https://www.nga.gov/exhibitions/1978/piranesi_fantasies.html)

Imagen 44. Portada del libro *Manhattan transcripts* 1981



Fuente: fotografía personal.

### 3.2 Un mover de pesos o traducciones de las ideas al papel

Al repasar los acontecimientos importantes, se puede decir que a mediados de los años 80 del siglo pasado, la arquitectura como disciplina académica y como práctica profesional se encontraba en una suerte de crisis existencial. Lo anterior debido a los efectos de sendas situaciones que se estaban sucediendo: la desaparición, hacía ya dos décadas atrás, de los maestros modernos que habían marcado la pauta en la primera mitad del siglo XX y un cambio en busca de una nueva identidad teñida por el advenimiento de la mal llamada posmodernidad arquitectónica. Hay que aclarar que, en este sentido, no se refiere a las pobres aproximaciones estilísticas que devinieron en este periodo, las cuales son consideradas para los intereses de esta investigación como irrelevantes y que, con solo echar un pequeño vistazo en retrospectiva, se denota claramente el guiño al *pastiche* historicista que, poco o nada, aportó a la disciplina, pero no todo en este periodo fue infructuoso.

En esta disyuntiva el movimiento moderno estaba claramente caduco y la disciplina debatiéndose entre el arte y la filosofía. La arquitectura en este dilema coyuntural, circunstancialmente, hizo esfuerzos y movimientos que devinieron en la búsqueda de nuevas vetas de reflexión que le permitieran nuevas experiencias. Con esto, marcó la ambivalencia, señalada por Panofsky (1920) en el primer cuarto del siglo XX, y encontró en la producción gráfica una ansiada fisura para explorar.

Asimismo, se suscitaron hechos y oportunidades particularmente significativos que, si bien no tuvieron el impacto en su momento, claramente marcaron la pauta de estos nuevos caminos y, como en el cuento Lewis Carroll (2014), encontraron una cartografía en blanco (ver imagen 40), en la cual inventar e inventariarse historias, teatros y escenarios para amplificar sus ideas, nuevos territorios, quizás líquidos, parafraseando a Bauman (2007) y al mismo Lewis Carroll (2014), para la exploración y encontraron nuevos materiales para dar forma a estas ideas e historias.

Un hito temporal en esta cadena de acontecimientos que hicieron de la gráfica un importante eje de reflexión, quizás el primero, se da dentro del marco de celebraciones del bicentenario de la muerte de Giovanni Battista Piranesi (Magliano Veneto 1720 – Roma, 1778) del 1 de junio al 30 de setiembre de 1978 con la exposición

en The National Gallery of Art de Washington intitulada “Piranesi: The Early Architectural fantasies” (National Gallery of Art, s.f.) (ver imagen 41). En este evento se exhibieron 150 grabados, láminas de cobre, libros y dibujos (Barba, 2014, p. 27).

En este mismo periodo, vieron la luz tres publicaciones muy importantes que dieron nuevos aires en la concepción-reflexión del quehacer arquitectónico y en los cuales la gráfica era el elemento medular y protagonista de la exploración. Dichos textos fueron *Delirius New York* de Rem Koolhaas (ver imagen 45) y *Collage City* de Collin Rowe y Fred Koetter (ver imagen 46) en 1978 y *Manhattan Transcripts* de Bernard Tshumi en 1981 (ver imagen 47).

Desde esta coyuntura, hubo otros elementos que fueron de vital importancia en estas nuevas incursiones y, como se apuntó anteriormente, otros que se sumaron a estos hechos fueron los escritos de Robin Evans, quien murió, prematuramente, en 1993. De la producción teórica de Evans hubo un ensayo particularmente importante, publicado originalmente en la revista bianual de la Architectural Association de Londres, *AAFiles #12* en el verano de 1986, “Translations from Drawing to Building”. Dicho artículo es de particular importancia para construcción argumental en las subsiguientes aproximaciones de esta investigación. Estos elementos proveyeron la materia prima con la que se construyó parte de la reflexión en la arquitectura en las tres décadas subsiguientes.

Rafael Moneo, prologuista de la edición española del texto *Traducciones*, señala que parte de la validez y la importancia de las reflexiones de Robin Evans es que originan una lectura crítica que se gesta desde el interior mismo de la arquitectura. Evans fue tanto un arquitecto activo como académico y, hasta ese momento la teoría y la historia de la arquitectura se esforzaba por explicar cuál había sido el origen del propósito de la arquitectura moderna cómo ese propósito era la pulsión que animaba a los historiadores y teóricos con visiones que venían desde afuera de la disciplina (Moneo citado en Evans, 2005), p. 11).

Al respecto, apunta el arquitecto chileno German Hidalgo en su libro *Dibujo y proyecto caso de arquitectura latinoamericana* (2018) refiriéndose a Evans “que el verdadero trabajo del arquitecto consistiría en utilizar creativamente el dibujo en virtud

de lo que considera su gran poder generativo, superior incluso a la realización misma del edificio y cuya materialización quedaría fuera del alcance del arquitecto” (Hidalgo, 2018, p. 12). En esta línea de pensamiento, al hacer referencia a Evans, Alberti dice:

Traducir es transportar. Es mover algo inalterado. Éste es su sentido original, y es esto lo que pasa en un movimiento de traslación”, aquí cabe recordar las palabras L. B. Alberti que en *Readificatoria* quinientos años antes definía lo que era la arquitectura de la siguiente manera,: “Yo, por mi parte, voy a convenir que el arquitecto será aquel que con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier tipo de obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y ensamblaje de los cuerpos ... Para hacerlo posible, se necesita de la intelección y el conocimiento en los temas más excelsos y adecuados (Alberti, 2005, pp. 1443-1452).

Claramente, para Alberti (2005), hacer arquitectura es un desplazar, transportar los pesos y las masas, es un ejercicio de traslación de elementos. Por tanto, se llama traducción, en términos de Evans, a ese trasladar, llevar o tejer ideas y materias de un lado a otro. Esto significa que entre el original, llámese una idea o un esquema y la segunda, la traducción a una obra gráfica o edilicia proyectada, se da una operación de traslado. En dicho traslado existe una suerte de voto de confianza, un convenio que refiere a inalterabilidad de lo original y una suerte de fidelidad en palabras de Eco (2008)<sup>15</sup>, la que se encuentra en la condición de origen y la nueva obra producida. Por tanto, en ese traslado, no habría diferencias sustanciales en la operación. Apunta Evans:

---

<sup>15</sup> “Le he dedicado algún párrafo a la palabra fidelidad porque un autor que sigue a sus traductores parte de una implícita exigencia de “fidelidad”. Entiendo que este término puede parecer obsoleto ante las propuestas críticas según las cuales, en una traducción, cuenta sólo el resultado que se realiza en el texto y en la lengua de llegada y, por añadidura, en un momento histórico determinado, allá donde se intente actualizar un texto concebido en otras épocas. Pero el concepto de fidelidad tiene que ver con la convicción de que la traducción es una de las formas de la interpretación y que debe apuntar siempre, aun partiendo de la sensibilidad y de la cultura del lector, a reencontrarse no ya con la intención del autor, sino con la intención del texto, con lo que el texto dice o sugiere con relación a la lengua en que se expresa y al contexto cultural en que ha nacido” (Eco, 2008, p. X).

Me gustaría sugerir que algo similar ocurre, en la arquitectura, entre el dibujo y el edificio, y que es necesaria una suspensión similar de este descreimiento crítico para que los arquitectos puedan desempeñar su tarea. Aunque tal ficción habilitadora pueda ser explicitada, todavía no lo ha sido en arquitectura, y a causa de esta ausencia de explicación por un lado se sobrevalora el dibujo y por el otro sus 'propiedades' sus peculiares poderes en relación con su tema putativo, el edificio apenas si son reconocidas (Evans, 2005, p. 167).

En este punto, es fácil deparar, desde la perspectiva de Evans, como durante toda la modernidad el dibujo se definió como herramienta, a la que se le tenía un exceso de confianza. Y en esta suerte de simple tarea cumplida y superada, no pasó de ser más que una categoría inferior, es decir, un recurso en función de la arquitectura.

El reconocimiento del poder del dibujo como medio aparece, inesperadamente, como el reconocimiento de la distinción y la desemejanza del dibujo con respecto a la cosa que está siendo representada, más que su semejanza con ella, lo cual no es ni tan paradójico ni tan disociativo como parece (Evans, 2005, p. 167).

Evans da las bases y no es el primero que empieza a señalar al dibujo como otra construcción, sobre la cual se puede decir que siempre estuvo ahí, pero es hasta en la década de los 80 del siglo anterior que se empieza a tener conciencia de esos otros valores del mismo. En este mismo contexto y periodo, con los mismos protagonistas mencionados al principio de este apartado, que desde 1980 en adelante, la disciplina y la profesión se vieron examinadas por la injerencia de visiones venidas de otros lados. Los arquitectos en sus prácticas, e igual en la teoría, encontraron especialmente en la filosofía y la novel teoría de la complejidad un mutualismo que se vio manifiesto tanto en publicaciones escritas como en la actividad proyectual. Especialmente, con grandes concursos internacionales de diseño en los que hubo una asociación heterogénea de arquitectos y filósofos, lo que se llamó el “peregrinaje intelectual” (Moneo citado en Evans, 2005, p. 22)<sup>16</sup>. Coyunturalmente, estos concursos se propusieron una búsqueda

---

<sup>16</sup> Un buen ejemplo de estos se dio en la convocatoria del concurso Internacional de arquitectura del Parc la

para encontrar nuevas fisuras e intersticios que permitieran nuevas realizaciones y materializaciones, fue así que la aporía<sup>17</sup> estuvo en este punto claramente descubierta. Puntualmente, al señalar la importancia de la revelación del texto *Traducciones*, Moneo apunta que:

Robin Evans nos descubre el modo en que Philibert de l'Orne se sirve de la geometría, de la proyección de la planta en la cúpula, para dibujar/construir visualmente la arquitectura. No es tanto explicar un procedimiento constructivo cuanto desvelar el modo de pensar la arquitectura (ver imágenes 49 y 50) (citado en Evans, 2005, p. 23).

En este punto, Evans demuestra, como en la obra analizada y re-dibujada, en su geometría y construcción se vuelven una, hasta “convertirse en una misma cosa, aquello que llamamos arquitectura” (Moneo citado en Evans, 2005, p. 23). Aquí queda claramente definida la necesidad que tiene la arquitectura, como disciplina y ejercicio profesional, de dilatar y dilatarse, expandir y expandirse de los ámbitos en los cuales, comúnmente, se situaba.

Esta clase de dilema empieza cuestionar en qué momento la arquitectura comienza a ser y a estar representada, ya sea a través de un boceto, plano constructivo o proyección gráfica que, de forma natural, se independiza y deja de asumirse como un mediador, es decir, como en el origen mismo del mito del dibujo, en donde el dibujo es recuerdo, es memoria, el dibujo testimonia un algo ausente. Al respecto, dice Didi-Huberman: “Las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno, no se tome la molestia releerlas, es decir de analizarlas descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas, fuera de los ‘clises lingüísticos’ que suscitan tantos clises visuales” (Didi-Huberman 2013, p. 35). Representar es hacer presente e, igualmente es sustituir; sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la representación arquitectural dejó su condición de mediación para ser el elemento que dirigió el principal el eje de reflexión de la arquitectura hasta la fecha.

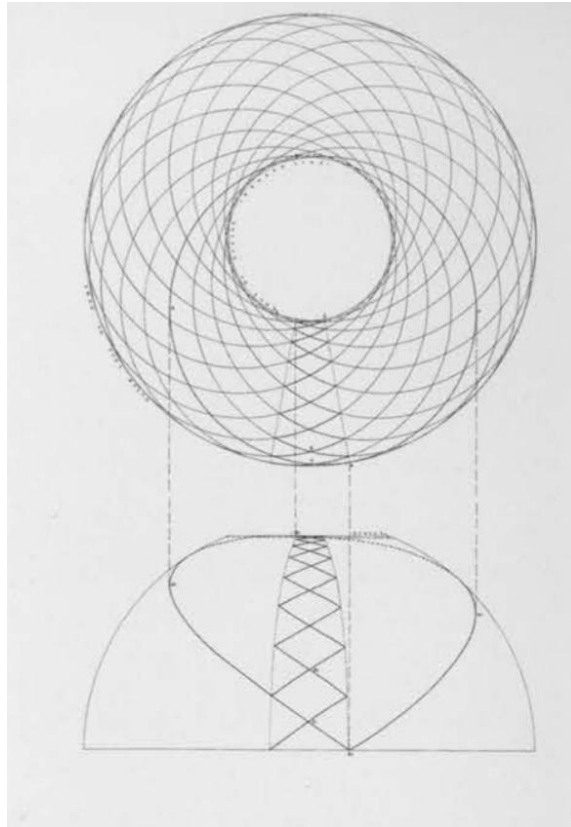
---

Villette (París 1988), en el cual el filósofo Jacques Derrida hizo equipo con arquitecto Peter Eisenman para la propuesta.

<sup>17</sup> Concepto de Derrida (1996).



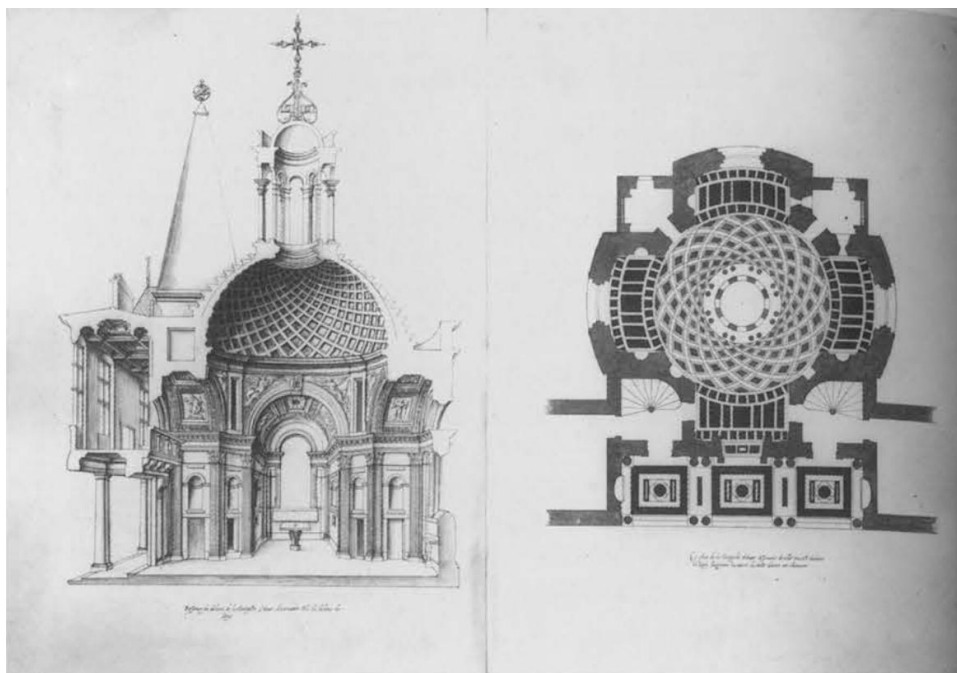
*Imagen 46. Philibert de l'Orne dibujado por Robin Evans*



*Imagen 45. Dibujo de Robin Evans Philibert de l'Orne*

Fuente: Evans (2005) p. 195.

Fuente: Evans (2005) p. 192.



*“Marco Polo no podía expresarse sino con gestos: saltos, gritos de maravilla y de horror, ladridos o cantos de animales, o con objetos que iba extrayendo de su alforja: plumas de avestruz, cerbatanas, cuarzos, y disponiendo delante de sí como piezas de ajedrez. De vuelta de las misiones que Kublai le encomendaba, el ingenioso extranjero improvisaba pantomimas que el soberano debía interpretar: una ciudad era designada por el salto de un pez que huía del pico del cormorán para caer en una red, otra ciudad por un hombre desnudo que atravesaba el fuego sin quemarse, una tercera por una calavera que apretaba entre los dientes verdes de moho una perla cándida y redonda.”*

(Calvino, 2012, p. 3,2, 32).

### **3.3 El teatro de los fenómenos: reflexiones acerca del espacio y el tiempo alrededor del material gráfico**

Proyectar o dibujar arquitectura más que registrar y traer al presente es el acto performático de lanzar hacia adelante, como un proyectil, arrojar ordenadamente los elementos que se van disponiendo como piezas de ajedrez, son una colección de gestos, ideas, emociones graficadas cargadas de lirismos, como en el caso de Le Corbusier. Sabemos que es a través de materializar sobre un pliego en blanco, trazar es el acto de dejar huella y que por excelencia hacer arquitectura. Tradicionalmente se trata de la práctica mas habitual y natural de la disciplina, el dibujo o croquis detiene el influjo, congelando la idea en el espacio y el tiempo, que supedita y atrapa la palabra hablada precozmente ausente, el croquis entonces se convierte en palabra *graficada*, y así, en un eterno presente, dando presencia prospectiva como acto o hecho arquitectural y por ende idea construida, así lo hará el Maestro en su vida profesional con arquitecto y orador.

Y como si del gabinete de las maravillas de Samuel Quiccheberg se tratara, Le Corbusier se propuso en Buenos Aires en octubre de 1929, desarrollar su coleccionismo de ideas y de gráficas, de forma similar a un mago que va sacando poco a poco de su chistera, las va disponiendo para su auditorio a través de los artilugios gráficos por no decir garabatos. El maestro mismo lo decía cuando afirmaba que había que traer un croquis preparado dentro del bolsillo, sin duda, él trajo más de uno a su viaje de Suramérica por cualquier eventualidad, como se afirmó en el capítulo anterior. Se pueden encontrar pistas de la filogenética de estas modernas perforaciones en el Gabinete de las Maravillas y el mismo Teatro de la Memoria de Giulio Camillo que, si bien dan origen a alocuciones más potentes vinculadas a la condición de la construcción del discurso museográfico y del saber enciclopédico, son igualmente formas de “traer” y formas de contar, formas de entender, formas de reproducir el mundo. Además, son formas de enmarcar o disponer esos inventarios de lo conocido y lo desconocido para compartir y exponerlos. Allegadas a las silenciosas e inhóspitas tierras transatlánticas, las ideas acarreadas a través de silencio del océano buscan proyectar de la mejor forma la luz a su auditorio, donando el saber del espíritu nuevo del quehacer arquitectónico (ver imágenes 51, 52, 53 y 54).

*Imagen 47. Grabado de Giuseppe Maria Mitelli del Museo Cospiano. Uno de los gabinetes de las maravillas más conocidos*



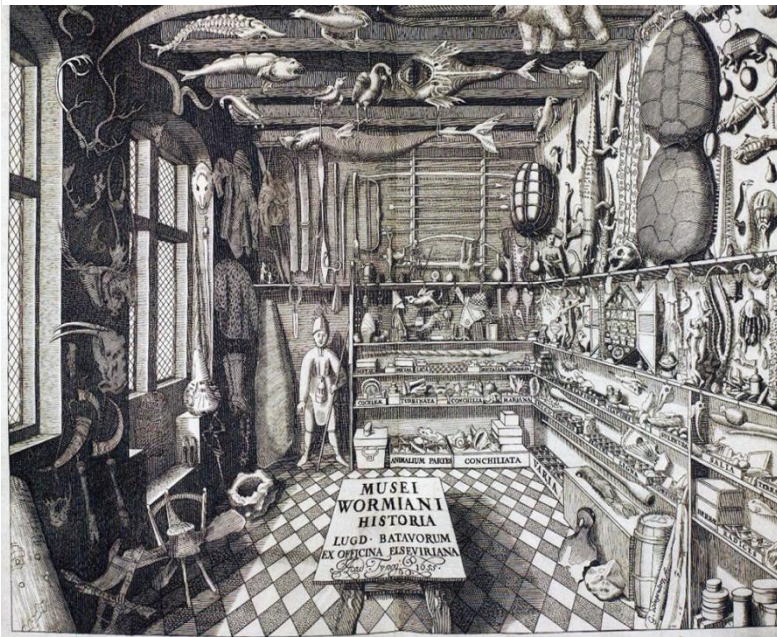
Fuente: Biblioteca Digitale Dell' Archiginnasio (s.f.).

Imagen 48. Gabinete de Ferrante Imperato (1525-1615), fue farmacéutico de Nápoles, publicó *Dell'Historia Naturale* (Nápoles 1599)



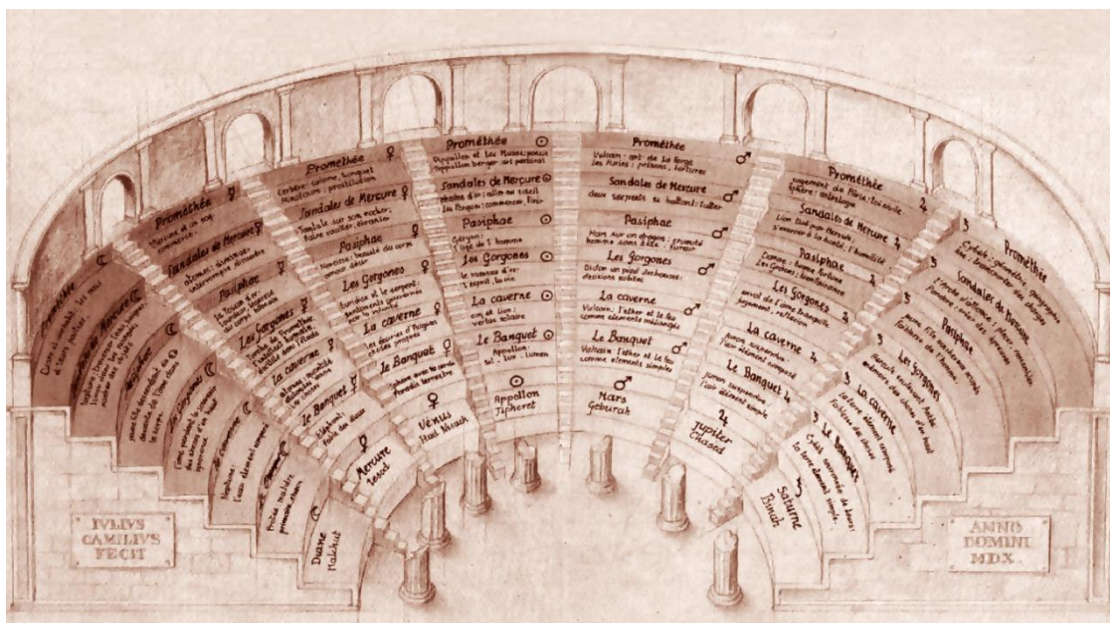
Fuente: Travel to Eat, (2013) *Gabinete de Ferrante Imperato*. Recuperado el 20 de octubre de 2020, de <https://traveltoeat.com/wp-content/uploads/2013/07/wpid-Photo-Jul-22-2013-547-AM.jpg>

Imagen 49. Gabinete de Ferrante Imperato (1525-1615), fue farmacéutico de Nápoles, publicó *Dell'Historia Naturale* (Nápoles 1599)



Fuente: Smithsonian Libraries, (2002) *Ole WormMuseum Wormianum; seu, Historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum*. Recuperado el 20 de octubre de 2020, de <http://www.sil.si.edu/Exhibitions/wonderbound/crocodiles.htm>

Imagen 50. Giulio Camillo (1480 - 1544) *Hacia 1530*, fue el creador del Teatro de la Memoria este teatro estaba destinado a ser una herramienta mnemotécnica del conocimiento universal



Fuente: Davies, Char, (2011) *Giulio Camillo*. Recuperado el 20 de octubre del 2020, de [http://www.immersence.com/publications/2011/2011\\_BSeaman\\_ORoessler.html](http://www.immersence.com/publications/2011/2011_BSeaman_ORoessler.html)

En ese sentido, se puede encontrar una analogía de estos fenómenos de ausencia, presencia, en la cual la línea del tiempo congelado se confunde en una especie de bucle. Desde la perspectiva escritor y crítico del arte inglés, John Berger (Inglaterra 1926-París 2017), el libro *Otra manera de contar* (2011), se explican estos fenómenos a partir de la fotografía –que para nuestros intereses será entendida básicamente como material gráfico–, uno, como suceso o hecho capturado –el espacio– y el otro refiere a la discontinuidad –del tiempo–. Para Berger (2011), es claro que, desde el hecho fotográfico, la idea de continuidad no es más que una falacia, es decir que es abordado desde el fenómeno de la percepción no es más que ilusión. De toda captura fotográfica se deriva una sensación de continuidad de los fenómenos como unidad cognitiva en la persistencia del tiempo.

Partiendo de esta premisa de continuidad en la fotografía, se puede presuponer que existe la antítesis de esta idea en la discontinuidad del dibujo como memoria –en función del espacio y el tiempo–, ya que la gráfica como hecho independiente está siempre presente más allá de su autor y del momento en que se generó. Pues, cualquier dibujo de arquitectura se crea para estar siempre presente, al contrario de otro tipo de registros, que lo que buscan es volver a traer, perpetuar el sentido de la ausencia de lo

representado. De acuerdo con Berger (2011), las cosas se quedan en este mundo de apariencias y de imágenes aparentes, “sin embargo no nos dice nada sobre el significado de su existencia” (p. 86), se plantea la tarea de elaborar una arqueología de saberes alrededor de estas.

Más allá de la condición de lo que se cuenta un registro gráfico genera nuevas fenomenologías a su alrededor. Esto lo vemos en las utopías finales del siglo XIX: las fantasías en los Carceri de Piranesi, las crónicas de viajes o los criterios de análisis, inventarios e invenciones que se hacen en lo que en arquitectura se denomina “análisis de sitio”. Por tanto, vale preguntarse qué diferencia existe entre la materialidad implícita en las construcciones gráficas de Piranesi y los dibujos generados por L.C. en Buenos Aires en 1929 y luego publicados en 1930 en el texto *Precisiones*, o un registro fotográfico. *A priori*, seguro que no hay mucha diferencia.

Entonces, se asume que en el material producido en tres momentos —el graficado, el expositivo y el escrito— escogido para esta investigación, se pueden identificar características de los espacios, como condición *sine qua non* de la arquitectura. En esta producción se encuentran inherentes su condición de proporciones, escalas, correcta disposición, función lógica y precisa, relaciones espaciales, además de la materialidad y un contexto, cualidades que tipifican los espacios arquitecturales, que se crean, o sea se proyectan, desde la gráfica. Sin embargo, cabe preguntarse, ¿qué tipo de arquitectura construyen? ¿cuáles son sus niveles de aproximación y las condiciones de lo que esto significa?, ¿incluyen, sugieren, inventan o contemplan un contexto? Igualmente, en sintonía con John Berger (2011), en el dibujo y los hechos de la arquitectura, la continuidad en el relato se vuelve importante. En el caso particular, el maestro dibujó en sus conferencias, que luego transcribió, son tres momentos en el tiempo, tres presencias y paradójicamente tres ausencias, puesto que cada una se desvanece mientras la otra se hace manifiesta.

Cuando un arquitecto dibuja y cuenta sus ideas ya estas son, sin ápice de dudas, arquitectura. Un buen ejemplo de esto se ve en el arquitecto portugués Alvaro Siza y libro *Imaginar la evidencia* (2010), para quien hacer arquitectura es básicamente geometrizar. Para Siza (2010) es patente la correlación de los textos descriptivos, sus

bocetos y sus ideas del espacio, estas se disponen en la misma categoría de ser una arquitectura y, desde esta perspectiva, no les corresponde representar una arquitectura.

Una colección de dibujos es una crónica y, como tal, narra en la misma categoría de lo que se relata en una conferencia, es algo que porta y que se muestra, que se transfiere, que se comparte, que se da o se produce. Tanto el relato hablado de la conferencia como los dibujos de L.C. tocan en substratos invisibles, en la relación de la materialidad convencional desde la perspectiva de la condición cósmica de la arquitectura, y se dispone siempre desde otra categoría, inclusive muchas de estas obras, al final se desechan. Sin embargo, como hemos visto en los últimos treinta años, tanto en la profesión como en la academia, se construye desde un discurso que habla y hace ciudad, dando material y razón de ser arquitectura misma, podemos hablar de arquitectos que se valen de sus palabras para construir proyectos. En esta misma línea de pensamiento son las estrategias, método de análisis arquitectónico o urbano, los mecanismos, los procedimientos, los paradigmas y artilugios a los que se apela para configurar ideas de lo contenido y el contenido de las ideas.

La gráfica demanda de una correcta construcción en sí misma, responde a una sintaxis y como en todo proceso requiere igualmente de adecuados materiales y herramientas de los que se vale para su correcta construcción, apela a mecanismos y operaciones personalizadas, manipulando plantas, secciones o axonométricas, individualizando los procedimientos de su caligrafía, en el esfuerzo de la invención y creación, sintaxis del inventario en la cartografía y el territorio en donde se construyen estas nuevas arquitecturas y sus materialidades. Para Le Corbusier, su arquitectura es, en la planta, construir, es un volumen que se antepone al horizonte, pero, en la sección, es un dominar el espacio. Se podría decir que esto significa que el arquitecto gobierna en cuando domina su obra desde el plano horizontal. Sin embargo, significa que, para hacer arquitectura hay que saberla dibujar, es decir, el dibujo es un acto arquitectural, ya lo decía Diderot (1751 - 1772), en su *Enciclopedia*, hay que desconfiar del arquitecto que no sepa dibujar.

En este periodo, diseñar era el acto supremo de domesticar, o sea dominar, el arte de las distribuciones, generar jerarquías materializadas y relaciones vinculantes en mayor o menor medida. Desde esta lógica, la forma seguirá a la función, en la sección

quedan reflejados y evidentes, además de las cualidades espaciales del proyecto, las dificultades técnico constructivas que se resuelven y construyen desde la gráfica.

Desde esta perspectiva, se puede construir un gran archivo de los registros gráficos de diferentes categorías o tipos de dibujo como un ejercicio taxonómico, que van desde las ideas que han sido, desde una condición gráfica, técnicamente plasmadas, los tan usados conceptos abstractos o figuraciones, esquemas y diagramas que, quizás más tarde, se conviertan en obsesivas metaforizaciones del diseño. Por otro lado, se encuentran los dibujos técnicos que se mueven dentro de los ámbitos artísticos o estrictamente constructivos, las gráficas de análisis, entendimiento y aproximación a un territorio domesticado o agreste y sin vicios de dominación, gráficas que encuentran sentido se ser en estrategias de abordaje y herramientas de estructura de campo, campo geométrico intuitivo, geometrías arquitectónicas, estudios de proporción, *a posteriori*, de la fachada de la casa Stein de 1930, detalles, materialidades, constructividad, están las cartografías urbanas en sus tres niveles de aproximación ya mencionados.

Al respecto de ideas y conceptos que sustentan esta producción y de las disciplinas que colaboran como solventes que hacen coagular ideas, el arquitecto y teórico estadounidense Stan Allen indica, en el artículo “Proyecciones. Entre el dibujo y la edificación” (1993), que el dibujo moderno posee una condición canónica, existe una dependencia de conceptos procedentes del exterior de la disciplina, tales como la biología, las ciencias sociales o la filosofía, canon versus archivo demarcando una condición de jerarquía, como un gran “pantone” de ideas que prevalecen sobre las ideas de la arquitectura misma, quizás estrictas y apegadas a las realizaciones de la arquitectura como disciplina.

Otros ejemplos de estas yuxtaposiciones –entre texto, arquitectura y gráfica– se encuentran en el libro *Diez edificios canónicos* de Peter Eisemann (2011), en el que parte de ciertos presupuestos en el análisis que construye en su texto. Claramente, se puede inferir que cada reflexión que se hace de los proyectos en los que no diferencia ni se cuestiona si el dibujo es o no arquitectura, claramente la arquitectura del mismo inclusive su materialidad se asume desde la gráfica, donde el dibujo y arquitectura tienen una misma categoría.

Los dibujos se asumen tanto como edificios, los dibujos son arquitectura, de no ser por estos acuerdos previos el texto producido no hubiera sido posible, tanto el autor como los lectores asumen el mismo acuerdo. Las aproximaciones que se hacen tocan aspectos ideológicos, estilísticos y teóricos, e involucran programa, materialidad y lugar. Se trata del convenio de aquello que no está presente, pero que se asume como tal, no describe lo que se ve, lo implícito, lo óptico o lo visual. El dibujo como manera de pensar ordena e instrumenta, media y crea desde su *techné*, posee propiedades orientadoras que se mueven entre lo real y la figuración, lo abstracto y lo concreto, y, sin duda, fija los elementos en la memoria, pone situaciones en evidencia.

Para el maestro, el dibujo no solo era grafía o representación, sino que era esencialmente idea, una idea que iba en su elaborada construcción, es decir, la arquitectura misma. Por otro lado, se puede entender que la acción de edificar es literalmente *aedes facere*, o sea hacer casas o templos. Esta construcción se siente similar a una *struere*, origen de la palabra estructura que significa montaje. Una vez más, se ve como la serpiente se muerde la cola y se vuelve al punto de inicio del círculo, aquí se sobrepone, nuevamente, una capa de papel translucido, el montaje fue un elemento fundamental para realizar sus disertaciones. Igualmente, y como se ve a continuación, en cada una de sus elaboraciones gráficas, L.C. desarrolla un orden de construcción partiendo desde el orden lógico de cómo se edifica, aborda, la mayoría de las veces, el espacio-papel en su parte inferior y realiza los dibujos de abajo hacia arriba en la elaboración de sus ideas, hilvanando y tejiendo conceptos, grafías y dibujos en la superficie limpia del folio en blanco, con lo cual florecen sus ideas.

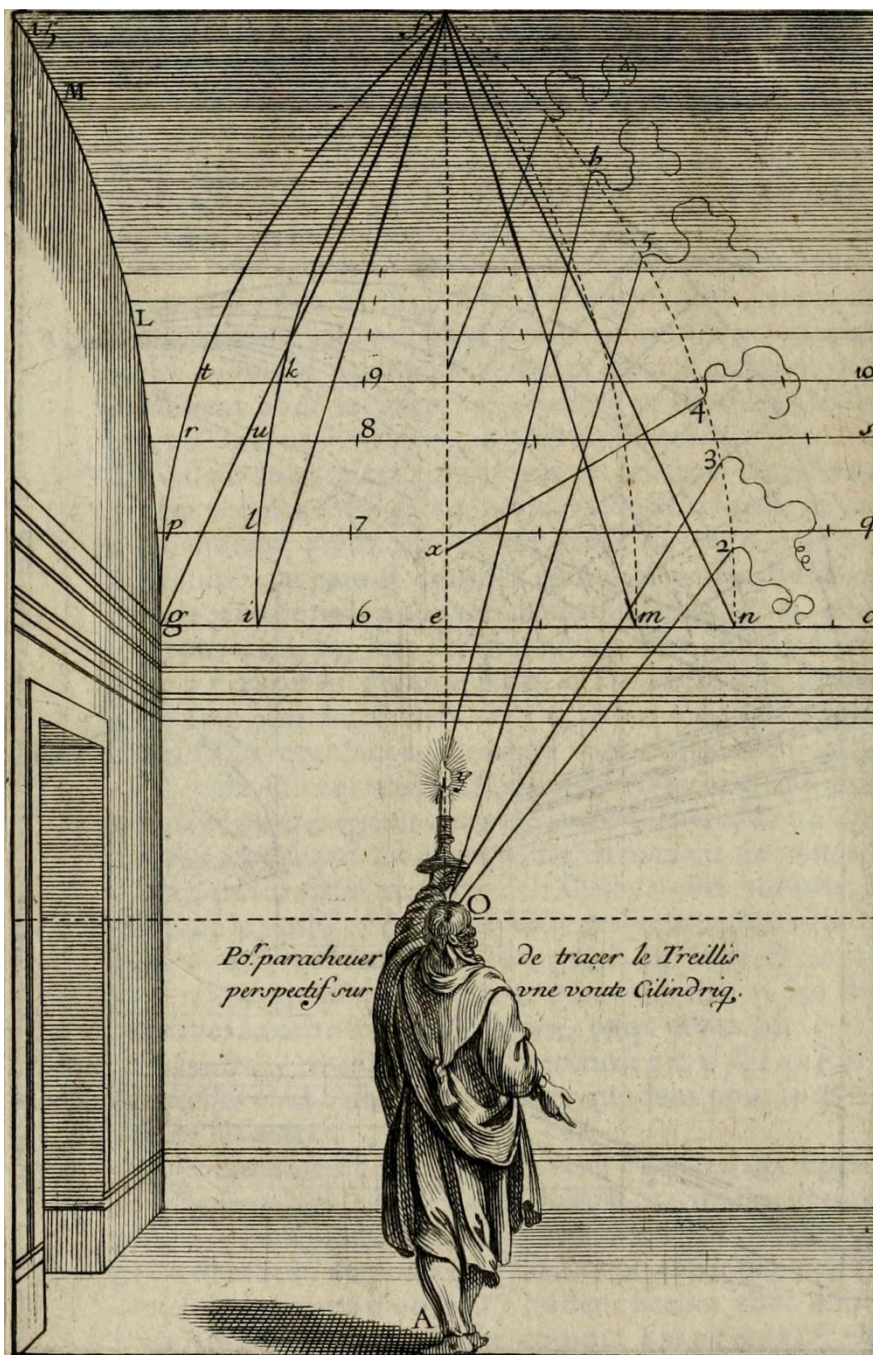
### 3.4 Del montaje como un acto moderno: dando posición a ideas y dibujos

*–Es de noche, estamos sentados en las  
escalinatas de tu palacio, sopla un poco de viento –respondió  
Marco Polo–. Cualquiera que sea la comarca que mis palabras  
evoquen a tu alrededor, la verás desde un observatorio situado  
como el tuyo, aunque en lugar del palacio real haya una aldea  
lacustre y la brisa traiga el olor de un estuario fangoso.*

*–Mi mirada es la del que está absorto y  
medita, lo admito. ¿Pero y la tuya?  
Atraviesas archipiélagos, tundras,  
cadenas de montañas.  
Daría lo mismo que no te movieses de  
aquí.*

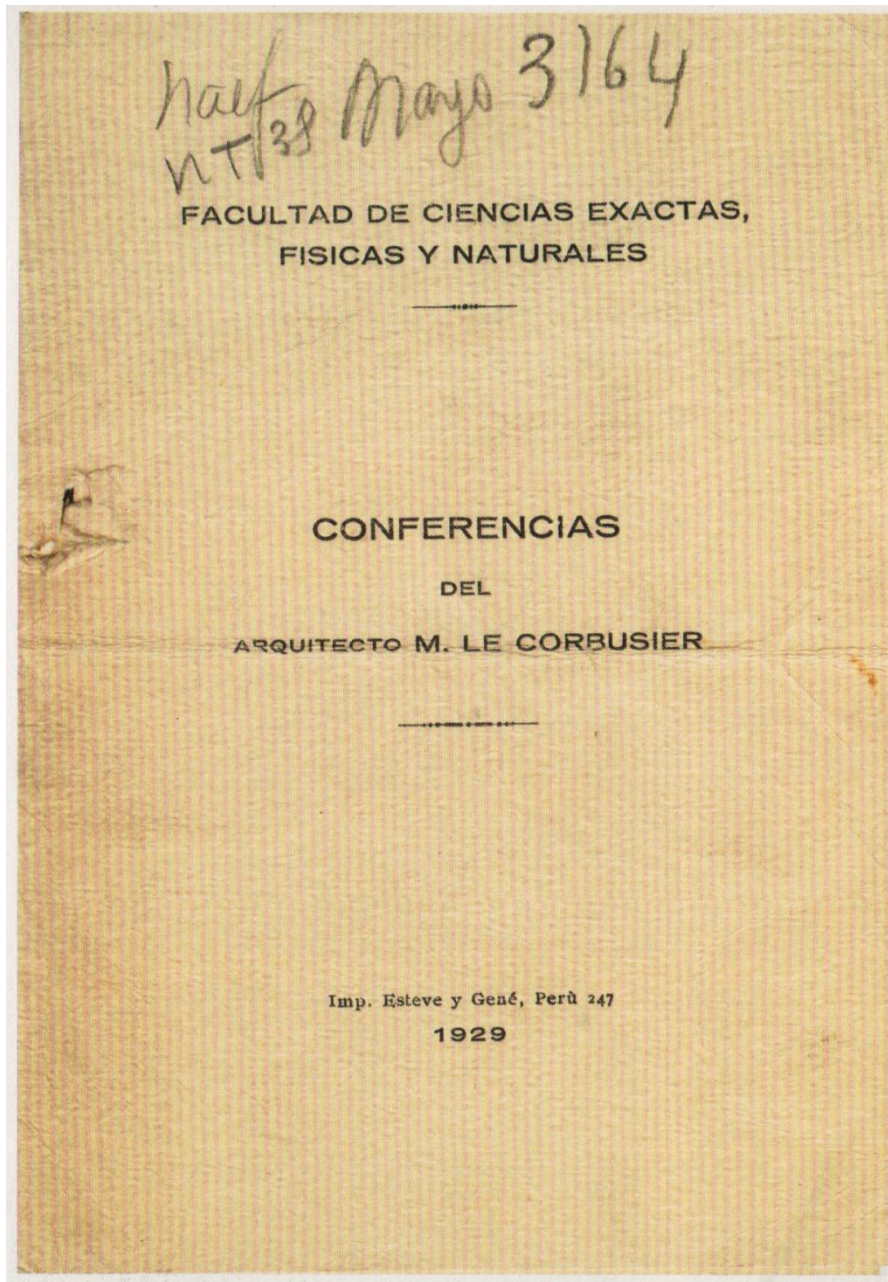
(Calvino, 2012, p. 37).

Imagen 51. Abraham Bosse 1604-1676, *Traité des pratiques géométrales et de perspective* (1665) [prácticas sobre la perspectiva con dibujos de geometrías explican la forma correcta de ver claramente]



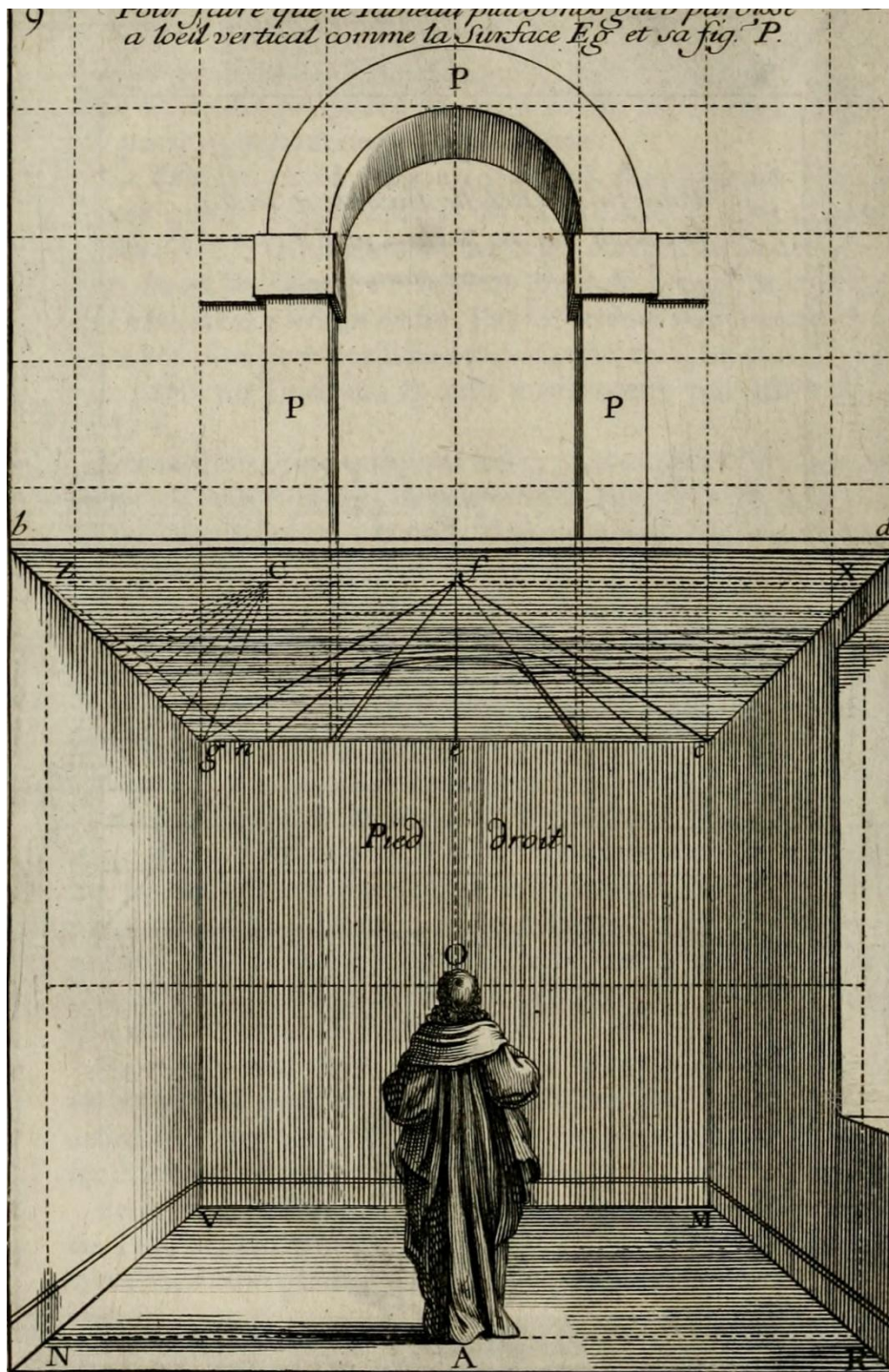
Fuente: Bibliothèque Nationale de France Gallica, (2020). *Traité des pratiques géométrales et de perspective* (1665) Recuperado el 20 de octubre del 2020, de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083747.image>

Imagen 52. Invitación para las conferencias de Le Corbusier



Fuente: Cohen y Benton (2005) p.256.

Imagen 53. Abraham Bosse 1604-1676, *Traité des pratiques géométrales et de perspective* (1665) [prácticas geométricas y de perspectiva]



Fuente: Bibliothèque Nationale de France Gallica, (2020). *Traité des pratiques géométrales et de perspective* (1665) Recuperado el 20 de octubre del 2020, de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083747.image>

El filósofo y teórico del arte Didi-Huberman, en el libro *Cuando las imágenes toman posición* (2013), afirma que “para saber hay que tomar posición” (Didi-

Huberman 2013, p. 9) y que, en el tomar posición, ese saber apela a saber situarse y, no solo es situarse una vez, sino estar doblemente situado. Esto a raíz de la condición de relatividad del observador, lo observado, el espacio y el tiempo, y la forma particular de observar. Esa bilocación, este estar doblemente posicionado, no es la única condición, sino que también hay un elemento que implica directamente al observador y que se denomina el montaje. La idea de tomar posición tiene un largo origen y se ven pistas de ello en los dibujos de Abraham Bosse 1604-1676, quien, en su *Traité des pratiques géométrales et de perspective* (1665), desarrolla la teoría y la práctica sobre la perspectiva y, desde sus dibujos, ordenan sistematizan con la geometría el espacio y su entendimiento como herramienta una forma correcta de ver claramente (ver imágenes 49 y 50).

En este punto, es necesario repasar, para entender la idea del montaje como acto moderno, en la misma línea del ya mencionado *Wunderkammer*. La obsesión por la disposición de lo nuevo obedeció a nuevas formas de exposición y acá se ve también cómo este fue desarrollando la idea de disponer, enmarcar o montar un escenario en un evento a escala monumental. Se puede afirmar que, para identificar uno de esos primeros grandes montajes que se dieron, se debe remitir al siglo XIX y esta fue la denominada Feria Universal (ver imagen 58). Estos acontecimientos fueron entendidos como montajes que representaron y representan un gran evento a nivel mundial. Se llevan a cabo en el verano del país que lo organizaba. Isabel Campi, en el libro *La idea y la materia* (2007), indica que,

En la primera exposición universal, que tuvo lugar en Londres en 1851, se dieron cita casi 14.000 expositores y acudieron seis millones de visitantes a lo largo de un año. A partir de aquel momento la carrera por este tipo de certámenes pareció no tener fin. En las siguientes exposiciones las cifras irían siempre en aumento y prácticamente todas las capitales y grandes ciudades de los países industrializados fueron sede de algunas de ellas (p. 85).

El montaje que está presente en las grandes exposiciones mundiales, de las cuales se extraen los elementos de sus contextos naturales y se exhiben dentro de un marco referencia enajenado. Este montaje también se presenta en la idea del Gran Almacén que, como si se tratara de una enciclopedia de consumo, dispone en sus elementos exteriores de vitrinas de exhibición de productos ultramarinos venidos de las antípodas y donde los paseantes satisfacían sus caprichos modernos.

*Imagen 54. La Great Exhibition of Industry of All Nations celebrada en Londres en 1851 realizado en el famoso Crystal Palace de Sir Joseph Paxton*



Fuente: Moove Magazine (2020). *Joseph Paxton, arquitecto y paisajista inglés*. Recuperado el 20 de octubre de 2020, de <https://moovemag.com/2020/06/joseph-paxton-arquitecto-y-paisajista-ingles/>

Asimismo, sobre la Feria Universal, Isabel Campi (2007) dice acerca del primer gran evento o gran vitrina mundial:

La Great Exhibition of Industry of All Nations celebrada en Londres en 1851 ha pasado a la historia del diseño no solamente por ser la primera exposición universal y por sentar un precedente organizativo que luego sería seguido en todo el mundo, sino también por las repercusiones que tuvo en el ámbito de la opinión pública en relación al diseño y por la originalidad del

inmenso pabellón que la albergaba: el Crystal Palace de Joseph Paxton. Este efímero edificio se considera hoy en día como la primera construcción auténticamente moderna en el sentido de que fue montado in situ en un tiempo récord, mediante perfiles de hierro y planchas de vidrio totalmente prefabricados (p. 86).

Hay varios elementos importantes que derivan la cita anterior, uno es el concepto de transparencia, como sinónimo de verosimilitud o verdad sobre los elementos que se exponen. El cual se resuelve, en ese momento, con la tecnología del cristal y la disposición desde la vitrina, lo cual denota que está bajo control en cuanto está contenido. Además de los marcos de prefabricación, algo sobre la que se asienta una suerte de idea dominio que, sin duda, connota la idea de ver objetivamente los objetos. Igualmente, este ver habla claramente de la idea de posicionamiento ya mencionada en los apuntes que nos hace Didi-Huberman, evidente desde el siglo XVII con los grandes tratadistas de la arquitectura y el valor enciclopédico que esto conlleva, y de cómo se hacen esfuerzos por contener. Igualmente, esta idea de montaje prefabricado se volverá totalmente común en la visión de los arquitectos modernos. Particularmente, el maestro Le Corbusier propuso y desarrolló el suyo propio, sistema constructivo que servirá de inspiración para procesos constructivos posteriores y que se pondrá en boga en el primer cuarto del siglo XX (ver imagen 59).

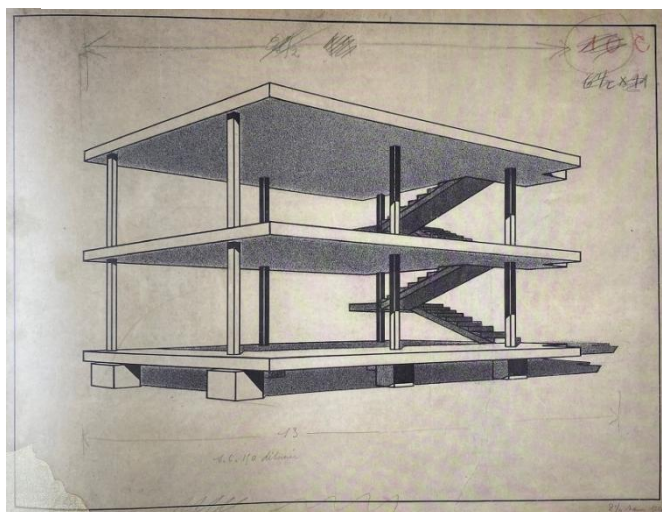
*Imagen 55. Vista Interior de the Great Exhibition of Industry of All Nations celebrada en Londres en 1851*



Fuente: Moove Magazine (2020). *Joseph Paxton, arquitecto y paisajista inglés*. Recuperado el 20 de octubre de 2020, de <https://moovemag.com/2020/06/joseph-paxton-arquitecto-y-paisajista-ingles/>

El sistema domino y la lógica que lo sustenta no es otra cosa que contener y exponer el principio de la continuidad del espacio bajo el marco estructural materializado en el concepto de terraza jardín y la ventana alargada que permite el sistema; son temas claramente vinculados a la observación y al enmarque. En esta misma línea de acontecimientos, el sistema prefabricado de marcos estructurales y losas verticales denominado Dom-ino (ver imagen 60), desarrollado 15 años antes de su viaje al sur entre 1914 -1915. Dicho sistema constructivo no es más que un proceso de montaje para elaborar viviendas en series que imitan los procesos de industrialización y optimización, tan admirados por el maestro y a los cuales les dedicó tiempo de estudio y recopilación de información. Claro ejemplo de lo anterior se ve en las reflexiones de su magnífico texto *Vers une architecture* (1923), en el cual dedica sendos capítulos a los paquebotes o transatlánticos y a la aviación que, para él, significaban una gran

Imagen 56. Sistema Dom-ino de 1914-1915



inspiración y el culmen mismo de ser modernos, estos desarrollos técnicos destilaban las esencias con las que se estaba cultivando el espíritu nuevo del futuro.

Fuente: Cohen y Benton (2005) p. 235.

Al respecto, nuevamente, Campi (2007) apunta que, inclusive toda esta urdimbre del montaje, tocaba todos ámbitos de la vida, como que tejía dentro de su lógica todo lo tocaba.

Para movilizar tantas mercancías y a tanta gente en una época en que los viajes por tierra y por mar no eran excesivamente rápidos y ni confortables el móvil debió de ser imperativo. En efecto, la necesidad de celebrar semejantes

certámenes guardaba una estrecha relación con el afianzamiento del liberalismo económico y con la necesidad de comercializar el inmenso volumen de producción industrial alcanzado en tan sólo unas décadas (p. 86).

Otros dos montajes, no menos significativos y de mediana escala, que se vuelen referente fundamental en la construcción misma de la modernidad son reflexionados por Benjamin en *El libro de los pasajes* que generó toda una nueva forma de cultura urbana, que enmarca y destaca lo más anodino de la vida. Esto lo encontramos en los Pasajes y en el Gran Almacén como tienda de departamentos que se asemeja a la ciencia oficial en su alta especialización. Dicho exhibidor/contenedor altamente definido, dividido en múltiples departamentos surtidos de todo lo que se necesita para ser modernos y vivir en esa plena modernidad, como una gran enciclopedia de consumo y, si bien la siguiente referencia de Campi habla precisamente de la revolución industrial, es como si su significado tocara otras esferas de la vida misma. “El concepto original [de la cadena de montaje] partió del pensamiento ilustrado francés y de la fe en las ventajas la división del trabajo” (p. 48), sin duda, cada uno de estos artilugios modernos toman posición y responden a la lógica de un montaje y a una forma de mostrar y recrear al espectador, el observador moderno que se mueve dentro de estos montajes.

Por otro lado, en acercamiento al conato de la relación posicionamiento-lugar y como este binomio genera esta especie de alquimia que se ha denominado en la teoría del arte como aura. Al respecto, reflexiona Benjamín en el libro *Arte en la era de la reproducción técnica*, al proponer el concepto de aura, del que se vale para justificar el valor real de una obra de arte, obra que aún no está sometida a un proceso de reproducción y copia *ad infinitum*. Además de ser construida por condiciones inherentes a la obra, el aura empieza a tener aún más fuerza de posicionamiento en el punto en que se haya dentro de un montaje, que es ese entorno espacio-arquitectónico en que se encuentra.

En el siglo XX, la inevitable referencia al trabajo del *Altas Mmemosyne* (1905) de Aby Warburg y todo su trabajo al montaje que devino posterior a volverse un elemento paradigmático en el método de análisis heurístico. Y, por otro lado, el trabajo *Kriegsschauplatz* (1940), El teatro de la guerra de Berthol Brecht, menos conocido, pero tan importante como el anterior y ampliamente reflexionado en el citado libro de Didi-

Huberman (2013). “No hay duda de que el montaje constituye un elemento fundamental de la poética brechriana” (Didi-Huberman 2013, p. 35). Y en esta poética del montaje se encuentra un explícito paralelismo con el lirismo de Le Corbusier, quien, en la introducción a su segunda conferencia, afirmaba:

Atravieso el límite y entro en el terreno de las emociones. Dibujo una pipa y el humo que sale de ella. Luego un pajarito y dentro de una bonita nube de color de rosa, escribo: ‘Lirismo’ Y afirmo: Lirismo = creación individual (2006b, p. 54.)

Y cierra el texto de esta segunda disertación diciendo: “he aquí señoras y señores lo que nos aportan las nuevas técnicas. ¿No creen ustedes que mi carbón y mis lápices de colores encierran una fabulosa poesía: el lirismo de los tiempos modernos? (2006b, p. 87).

Este lirismo o poesía, esta forma de operar, es característica de la modernidad y de lo que llamó el maestro el espíritu nuevo. Como vemos, desde los albores mismos del denominado proyecto de la modernidad la idea de montaje viene ser una condición *sine qua non* a la modernidad misma. Además, el montaje se vuelve un elemento fundamental de las líneas reproducción. Esta idea se hace más que evidente en las denominadas cadenas de montaje de la producción en serie, a las que apelaba Benjamin, proceso que permitió que la Revolución Industrial se diera como tal (ver imagen 61). Al respecto, Campi indica que:

El proceso de producción ininterrumpido que se logra mediante la organización e integración” operaciones continuas de procesos de producción como: “La cadena de montaje se caracteriza por el movimiento regular y continuo de materiales desde su almacén hasta el producto acabado, a través de las necesarias etapas de la fabricación. La línea de producción requiere un trazado racional y a menudo, aunque no necesariamente, implica el uso de sistemas de cintas transportadoras (2007, p. 43).

No se dispone más que disponiendo, tal y como dice Didi-Huberman: “no se muestra, no se expone, más que disponiendo: no las cosas mismas, ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o simple catálogo, [elaborar un montaje o enmarcar es evidenciar las] diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos” (fecha, p. X). El montaje es el arte de exponer las partes de los componentes sutiles no explícitos, es el arte de marcar las diferencias subyacentes en los elementos que, quizás, desde otra perspectiva, no se percibirían. “Mostrar por montaje, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del ‘desorden del mundo’” (Didi-Huberman 2013, p. 98)

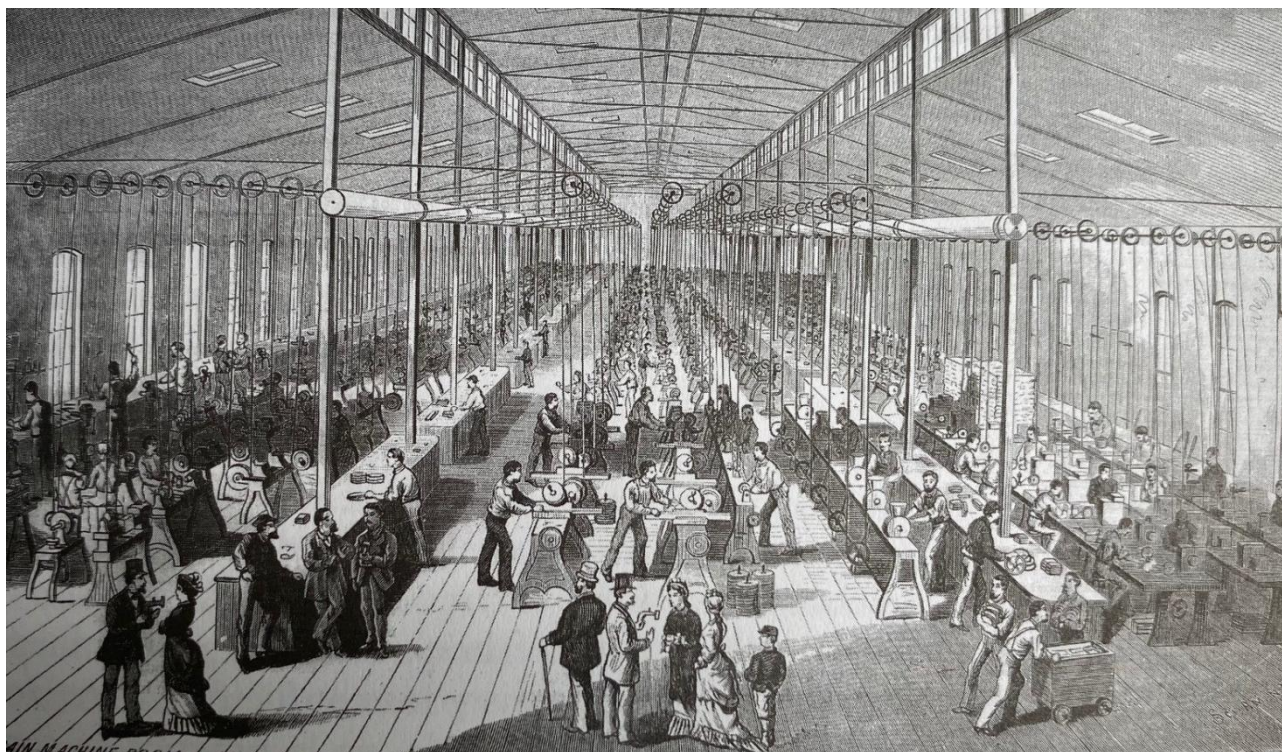
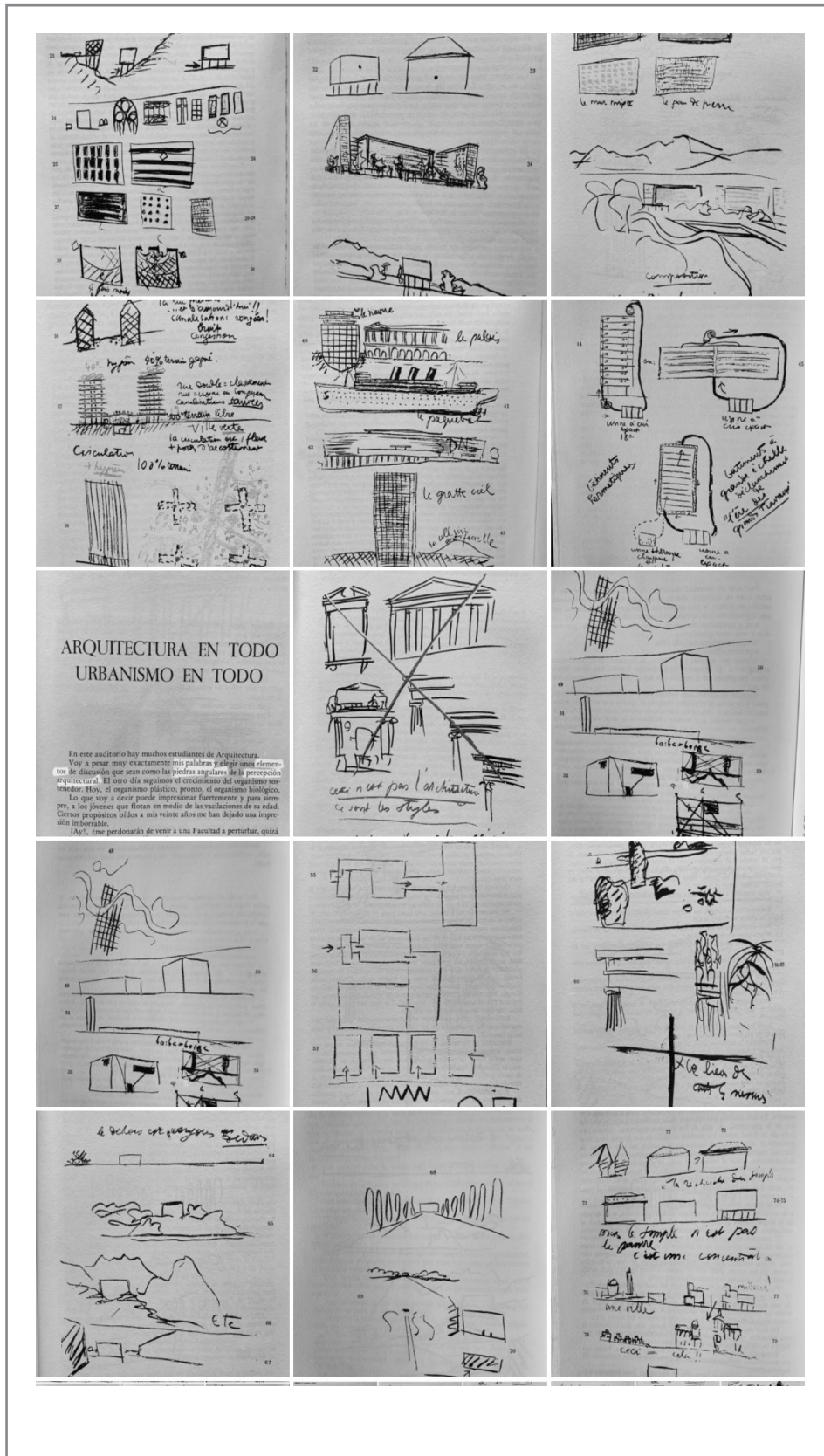


Imagen 61. Sistema de líneas de montaje



Imagen 62. Gabinete de la Maravillas V, Arquitectura en todo urbanismo en todo



Fuente: elaboración propia.

### 3.5 Sobre el dibujo como signatura

Como se señaló anteriormente, en esta sección final del capítulo se considerarán como pre-texto para su reflexión dos series de dibujos, dispuestos en dos tableros, y complementados con la intención de provocar otras reflexiones discursivas. Estos otros tableros complementarios están constituidos por otro conjunto, que será entendido como signatura gráfica. Los tableros complementarios están compuestos por otro conglomerado de imágenes que refieren a intenciones puntuales como, lo es la disposición, la materialidad, el volumen o el espacio, el territorio y el sentido de lugar.

Este material se conjunta con el producido durante las conferencias de Buenos Aires el 3 de octubre, en la sede del grupo Amigos de las Artes por parte de Le Corbusier. Desde el punto de vista argumental, servirán como fin para entender mejor la idea sobre la condición gráfica de dibujo en la arquitectura, su relación con la idea y como esta se convierte en la materia principal del proyecto corbuseriano en América Latina.

Como se afirmó desde Alberti, en los albores de la modernidad, se entendió que la arquitectura, y su razón de ser, iban o deberían ir más allá de su materialidad. Como ya se afirmó, el planteamiento de Alberti en *Reedificatoria* es que la arquitectura era trasladar los pesos y las masas disponiéndolas correctamente. A esto le podríamos sumar que el material con el que se teje la arquitectura desborda los límites de su condición física y su condición material para adentrarse a otros ámbitos que le son fundamentales y, si se quiere, esenciales. Algunos de esos ámbitos son el texto y el dibujo, de los que la arquitectura se vale para definirse como tal, además de sus implicaciones con el territorio, el contexto y el sentido del lugar y como todo esto se puede interpretar desde el *performance* corbuseriano.

Es así como el jueves 3 de octubre de 1929, a las 18 horas, en Buenos Aires, en ese llano aún sin explorar (Le Corbusier, 2006, p. 20) montó su escenario como quien quiere cautivar a su público y, como si de un mago o un prestidigitador se tratara. Empieza a crear sobre el papel en blanco las ideas, en los trazos de grafito que asoman en dibujos y palabras clave y estas empiezan a configurar o a dar forma al cosmos arquitectónico, cosmos es ordenar y para L.C ese no es un llamar al ordenar. Se

encuentra el dibujo y la arquitectura dos lugares u hogares que acogen y se habitan, para Jean Cocteau (1930), dibujar y escribir era anudar ideas, podemos encontrar dibujos, textos y proyectos que relatan y existen en el esfuerzo de construir y sostener un mismo argumento.

Se puede afirmar que el dibujo como ideograma o pictografía sustenta una estructura de símbolos que conforman el alfabeto del arquitecto y como semas que se concatenan en procura de plasmar, dar realidad y comunicar sus ideas. Como si de una estructura sintáctica se tratara la arquitectura se vale de ciertos signos/símbolos para narrar y construir estas acciones que cristalizan el acto de arquitecturar. A través de una sucesión de dibujos conexos y en un papel en blanco visto como el territorio, metáfora de la pampa gigantesca donde sembrar e intervenir con ideas de un espíritu nuevo. En otras palabras, traer ordenanzas, el territorio estaba delimitado y enmarcado entre “los cuatro horizontes; en realidad todo este paisaje es una misma y única línea recta: el horizonte” (Le Corbusier, 2006b, p. 20) no es otro que el vasto territorio en blanco para intervenir y dibujar.

Desde la aparición de los tratados de la arquitectura, y como si de una suerte de manual de instrucciones se tratara, podemos asumir que el dibujo fue el acto fundacional de la arquitectura en el proyecto de la modernidad. Al dibujo se le legó la responsabilidad de comunicar correctamente la idea, y se encuentra en este dibujo esa empatía, como si fuera acto mágico que se ejecuta, en la acción de un dibujo y la develación del lugar, la construcción del arquitecturar, en el acto de formar, es decir dar formas a través del viaje.

Lo anterior da cabida al trazo que se ha de convertir en muro, en arco, en pared o en vacío, construcción de la gráfica como el recurso para poner el cosmos en acción, a través de la experiencia del viaje, dibujo que empieza a definir el paisaje y el territorio de conquista, como lo es en la cartografía, descripción de los diferentes elementos del dibujo como si de una nomenclatura cartográfica se tratara, descripción y poética del dibujo como un paisaje que toma existencia en la medida que se describe o se dibuja. Se va a entender ese dibujo como una suerte de derrotero que explica los lineamientos del pensamiento, que delimitan y ubican dando un norte a la arquitectura, como la aguja de

la brújula que guía al arquitecto con un rumbo que, poco a poco, se le aparece como más o menos claro.

Le Corbusier, en sus dibujos y en el esfuerzo de arquitecturar, trata con cierta independencia, por no decir indiferencia, al contexto, entendiendo como un sitio en el mundo para controlar, como se ve más tarde. Desde el papel, el espacio y el territorio se convierten en una especie de realidad paralela y bidimensional en donde la arquitectura asoma en toda la posibilidad de ser. Igualmente, el arquitecto franco-suizo en su *performance*, se aleja de un lugar para acercarse a cualquier lugar, se aleja de la idea de paisaje visitado para hacer de él todos los paisajes, el papel en blanco como soporte mismo del construir poéticamente, se asume con una actitud estrictamente moderna y ocular centrista. Construido desde una metanarrativa que será consustancial al proyecto de la modernidad y con este linaje moderno, su gráfica pretende tener el peso y el valor de lo enciclopédico, como verdades taxonómicas y cargadas de verosimilitud o simplemente como verdades que buscan no estar sujetas a la duda.

En este punto, se reflexiona sobre el valor y la categoría que adquiere el dibujo moderno como generador cartográfico, y como este juega con el peso del planteamiento, como si fuera una agrimensura de verdades. Quizás, en este punto de las cosas, sería una práctica normal para el arquitecto alejarse del contexto e inventar o construir su propio contexto, cristalizado en el esfuerzo de encontrar a través de todos los argumentos posibles esa tabula rasa que los soporte, territorio virgen libre de entornos. Es decir, operaciones propias de la internacionalización de un estilo de hacer las cosas, en el cual se pone en juego las prácticas de las esas ideas que se libran de por sí del peso del lugar.

Aquí se encuentra, en la metáfora que la hoja en blanco, la superficie de construcción del dibujo en menester de la idea y de la arquitectura en función de ocupar un lugar, como hace alusión el arquitecto-viajero, se podría pensar en la Europa de entreguerras, Esa Europa moderna que marca la pauta y que vive el arquitecto con intensidad desde la memoria de su viaje, conquista, calca e ilustra esas tierras abstractas, separadas por la gigantesca página en blanco del océano. Tierras carentes de referencias, en donde, desde su visión, la idea de la historia y pasado en vez de remitir al lugar, hablan de una suerte de caldo de cultivo capaz realizar, a modo de una mimesis el resto del mundo, un mundo nuevo, serán en realidad esa tabula rasa sobre la que se puede más que escribir y asimismo hacerlo con absoluta libertad.

*"Et licebit istis impune addere diminuere commutare innovare ac penitus pervertere, quoad omnia recte convenient et comprobentur."*<sup>18</sup>.

(Alberti, 2005, p. 97).

*"Hay dibujos que estudian y cuestionan lo visible, otros que muestran y comunican ideas y, por último, aquellos que se hacen de memoria"*.

(Berger, 2011, p. 25).

*"Una fotografía es estática porque ha detenido el tiempo. Un dibujo o una pintura son estáticos porque abarcan el tiempo"*.

(Berger, 2011, p.42).

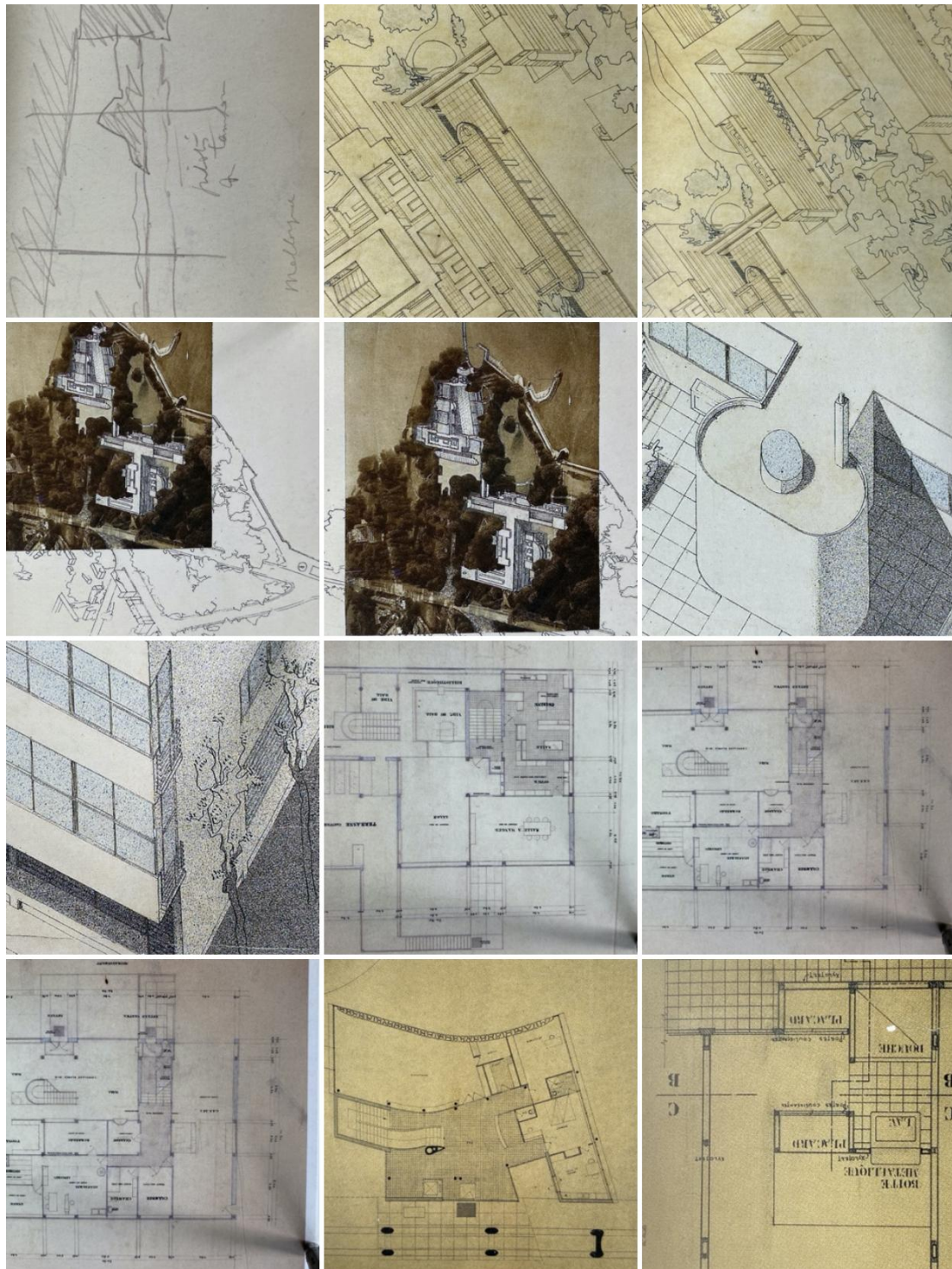
## **Capítulo IV. La sombra del orden: idea, palabra y dibujo**

[

---

<sup>18</sup> “[Y en este modelo será posible, sin peligro alguno, agregar, quitar, cambiar, innovar, aún alterar enteramente el proyecto, hasta que todo esté en su sitio y reciba nuestra aprobación]”.

Imagen 63. Gabinete de la Maravillas (Sombras plantas y detalles) tableros a partir del registro en el tiempo



Fuente: elaboración propia.



#### 4.1. Breve exordio al capítulo

*“Dejemos que las intuiciones, la razón y la imaginación formen parte de la reflexión. Si lo hacemos, entonces la reflexión estará presente durante todo el proceso de trabajo para manifestarse al final”.*

(Morris, 2000, p. 164).

Para finalizar el estudio propuesto, este último capítulo aborda los diferentes acercamientos sobre la condición material y la naturaleza matérica de la arquitectura en términos del dibujo, y las connotaciones que se encuentran en parte de la producción gráfica realizada por L.C durante sus conferencias de 1929. Para el Arquitecto se vuelven un verdadero un acto fundacional y, a la postre, paradójicamente será el mayor legado que el maestro dejará en el Sur de América. Se toma como eje conductor de ideas la tercera conferencia denominada “Arquitectura en todo. Urbanismo en todo”, desde aquí se va reflexionar sobre el arquitecturar y la idea de establecer un orden o la acción misma de ordenar y tejer las ideas, y cómo estas se develan en los contenidos y a través de las diferentes estrategias empleadas por el maestro para lograrlo. Como parte de la construcción argumental del capítulo, se apela a las lecciones aprendidas en Roma desde diferentes aproximaciones y distintas perspectivas en el tiempo.

Se continuará con el rol y el esfuerzo que implica pensar desde el dibujo y cómo esto connota una condición inherente a una creación del espíritu, que encontramos en lo que, en esta tesis, se denomina la sombra del orden. Esta sombra se refleja en el espíritu del tiempo y del lugar como impulsores que dan el sentido trascendente al acto creativo cuando en este se implican a las variables, de la proporción como reflejo del orden cósmico u orden superior, y su condición lírica y poética, a través la mano creadora. De igual forma, estas cualidades se perdieron y actualmente se hace un esfuerzo por reivindicarlas, esto para entender cómo trabajan en el caso de las conferencias las asociaciones e imbricaciones entre la idea, la palabra y el dibujo.

En la parte final del capítulo, se realiza un acercamiento al territorio de las operaciones gráficas y se reflexiona sobre el rol que juega el detalle como paradigma indicial. Esto desde la perspectiva del historiador italiano Carlo Ginzburg (1999) y en la

idea y la diferencia que encuentra respecto al concepto del fragmento, apuntalado y apoyado en la visión de Didi-Huberman. Con ello, se amplifican aún más los acercamientos y se opera con estos, como si de un fractal se tratara.

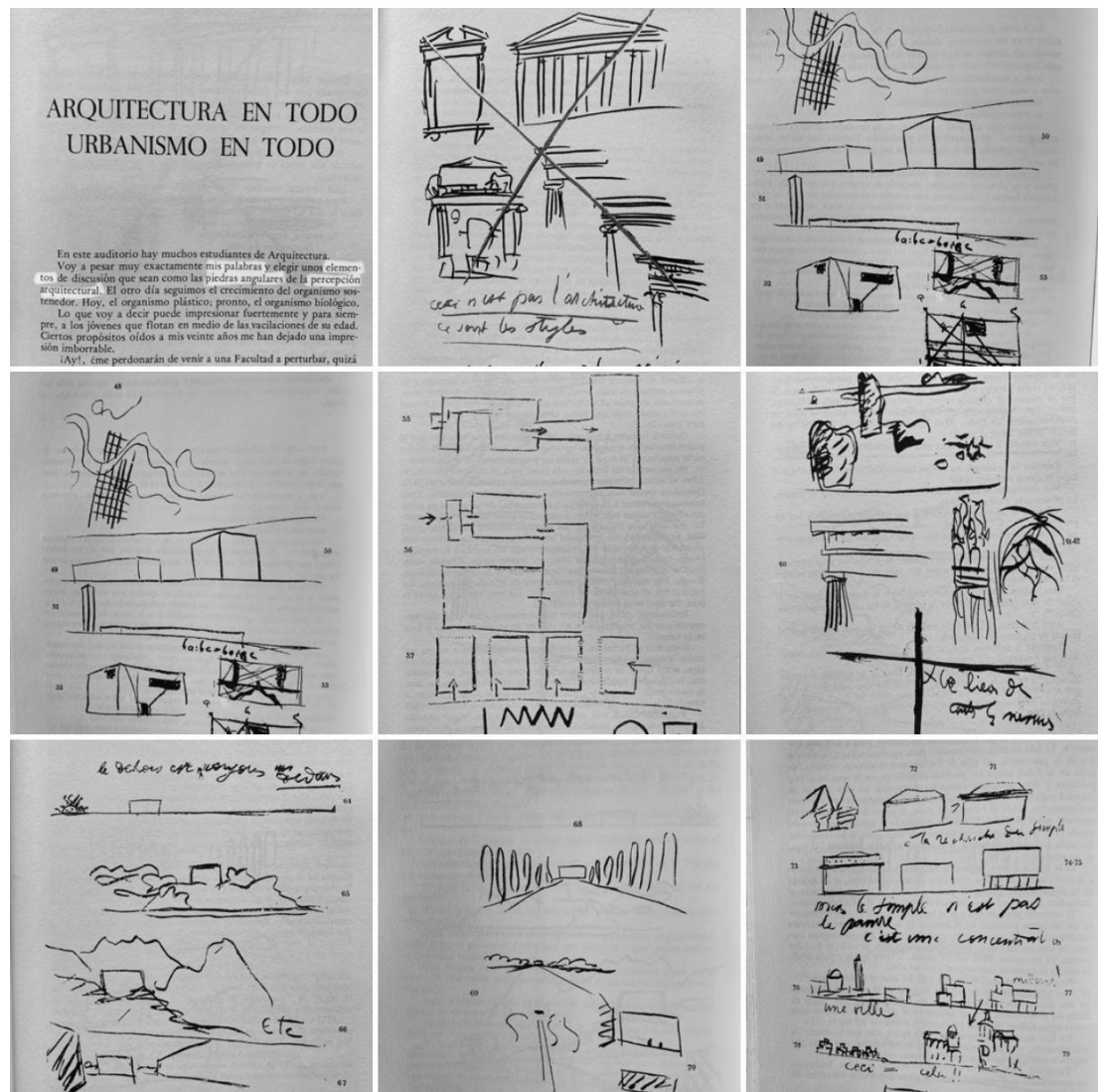
En síntesis, en este capítulo, se deparará en cómo Le Corbuiser hace un ingente esfuerzo por dejar claro cuáles eran sus premisas de trabajo –concentradas claro está, en aspectos vinculantes a la arquitectura y el urbanismo. L.C. apela a su particular estilo y forma de aproximación respecto a la idea, la palabra y el dibujo, utilizados como herramientas para comunicar sus planeamientos. En este punto, se muestra cómo esta terna nominal se vio resuelta en la clave del arquitecturar y, desde una de las premisas iniciales de este trabajo, se convierten, como unidad, en el elemento que, a la postre, significó el gran aporte del maestro al subcontinente.

Como se infiere, y gracias a este magnífico legado, se consolidó como una referencia, manifiesta a través de un devoto respeto y fidelidad que las escuelas y facultades de arquitectura del cono sur le van a dedicar. Lo anterior queda testimoniado en el sinnúmero de ensayos, artículos y libros vinculados al maestro y su obra. Desde esta condición, se generó una absoluta consagración al estudio de esta herencia corbuseriana durante las décadas posteriores y hasta la fecha. Por otro lado, se tiene que, desde los países suramericanos, inclusive hasta mediados de 1960, se recurrieron a los servicios de consultoría para el diseño y la elaboración de proyectos de gran escala como los planes maestros para ciudades suramericanas. Por ejemplo, el Plan Regulador de Bogotá a finales de 1950 e igualmente los de muy pequeña escala como el diseño de un mausoleo en Caracas para un general del ejército, muerto en un atentado a mediados de 1960. Desde esta perspectiva, se podrían contabilizar al menos hasta una docena de importantes solicitudes –grandes proyectos– intenciones o intervenciones que aspiraban contar con la participación del maestro de una forma u otra, esto habla de la larga trayectoria y la estrecha relación que mantuvo con el subcontinente, inclusive hasta los últimos días de su vida<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Por ejemplo, la responsabilidad de la dirección de su estudio de Arquitectura antes de su muerte recaía en el arquitecto chileno Guillermo Julian, Graduado de la Universidad Católica de Valparaíso en 1958, quien se vinculó al estudio de Le Corbuiser en 1959, nació Valparaíso, Chile, noviembre de 1931 y murió Santiago de Chile, 21 de marzo de 2008)

Imagen 65. Gabinete de la Maravillas (Arquitectura en todo. Urbanismo en todo). Tablero a partir del registro en el tiempo



Fuente: elaboración propia.

*"Un dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado".*

(Berger, 2011, p.3).

*"Así, pues, -el demiurgo- dio al mundo la forma de esfera, y puso por todas partes los extremos a igual distancia del centro, prefiriendo así la más perfecta de las figuras y la más semejante a ella misma; porque pensaba que lo semejante es infinitamente más bello que lo desemejante".*

(Platon, p. 100).

#### **4.2 Del acto de arquitecturar y de cómo ordenar las ideas es construir: tejiendo ordenadamente arcanos y luminosos secretos**

Es claro que la arquitectura es un fenómeno social y antropológico de tiempos largos, y, desde esta premisa, se puede afirmar que parte de la condición material y la naturaleza matérica de la arquitectura no ha cambiado mucho durante largos periodos. Es decir, la materia prima sigue siendo la misma y el proceso, aunque perpetuado, básicamente se han depurado desde un aspecto técnico. Sin embargo, las reflexiones teóricas y filosóficas al rededor del arte o la arquitectura han ampliado el espectro de acercamiento y entendimiento a otros ámbitos de estas disciplinas. Lo anterior ha derivado en una apertura y una visión de extrañeza, para no dar por sentado cosas y menos relegar los elementos a estadios, que, para el movimiento moderno, en apariencia, estaban definitivamente resueltos. Sin embargo, como se vio en el capítulo anterior los ámbitos se han amplificado y sumado en complejidad, se ha visto su condición de dimensión abriente y, como lo dijo Humberto Maturana (2003), lo que hemos hecho es alejarnos y elaborar, desde otras posiciones, las reflexiones teóricas en términos del dibujo y la producción gráfica, sus alcances y sus significaciones.

Adentrándonos en el territorio de las conferencias (ver imagen 65), afirmaba Le Corbusier: "Voy a pensar muy bien mis palabras y elegir unos elementos de discusión que sean como las piedras angulares de la percepción arquitectural" (Le Corbusier, 2006b, p. 89). Dicha selección de palabras, disposición de elementos de discusión, argumentos claros, como si de fundamentos estables se tratara, escoge muy bien lo que

va a decir porque presupone que en ello se juega la validez que vaya a tener, posteriormente, el mencionado acto fundacional del movimiento moderno en el subcontinente.

Fundar es inaugurar, y esta palabra deriva de una raíz que significa, empezar de forma auspiciosa, inaugurar era hacer que en el acto fundacional el augur leyera los designios correctos a través del lenguaje de los pájaros –no en vano se dice ave de mal agüero como parte del refranero popular. Es así como en la antigüedad en todo acto fundacional de una ciudad esto era un requisito indispensable. Igualmente, inaugurar encuentra una filogenética en la palabra gurú, ya que literalmente significa con un gurú o augur o sea “in a gurú”. Al respecto, apunta el arquitecto español José María García, en el artículo “El rito fundacional de la ciudad” (1993) que:

El Augur era el único capaz de determinar el significado exacto de los signos advertidos en el cielo, su Ciencia era secreta; así, en el caso de que todo estuviera conforme al rito y que los signos fueran favorables él era el encargado de comunicar a los demás la conveniencia o no de fundar una ciudad en el lugar previamente escogido. En el caso de que se dieran las condiciones celestes favorables quedaba así in-augur-ada la ciudad (p. 5).

En este sentido, estampa la signatura, encuadra el designio. Por otra parte, y en ese mundo de sincronías, se encuentra que Le Corbusier empezó a usar este seudónimo puesto que resonaba y aludía a “el cuervo”. Esto a inicios de su carrera cerca de 1920 cuando se trasladó de su ciudad natal a París.

Era entonces en Buenos Aires, Argentina nueve años después que este gurú; ahora asumido como un buen pastor y encarnado en el maestro, gestaba metáforas a través del recurso de las piedras angulares, la empatía que el discurso debería generar en la joven concurrencia que lo fue a escuchar. Estratégicamente, L.C. procedió con recursos del argot técnico-constructivo para apelar a una amplificación del entendimiento en lo que toca a la percepción arquitectural y, es así, como el maestro abrió su tercera jornada el martes 8 de octubre de 1929 en la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires.

Para Le Corbusier tejer ideas de arquitectura debe hacerse como un acto natural por no decir biológico. Cuando se dice biológico y natural, ya se había apuntado que, en algunas de sus láminas, el orden de la disposición de los elementos, ya fueran palabras o bocetos, seguían el principio de la construcción de una obra o, como si del crecimiento de un árbol se tratara, de abajo para arriba, creciendo para alcanzar la luz. Dicha luz responde, como en todo acto arquitectónico, al de anteponerse, vencer o equilibrar a las fuerzas de la gravedad en la medida que se erige, al respecto apunta el arquitecto portugués Alvaro Siza: “La relación entre naturaleza y construcción es decisiva en arquitectura. Esta relación, fuente permanente de cualquier proyecto, es para mí una especie de obsesión; siempre fue determinante en el curso de la historia” (Siza, 2003. p.15). La metáfora de escoger palabras como piedras angulares para fundamentar con pasión, por no decir fundar y empezar la discusión, es una clara señal de esto. L.C. apuesta a todo y se empeña por hacer de sus palabras dichas, y posteriormente escritas en la transcripción de las conferencias, elementos que en ese momento iluminen, construyan o transformen; como tejiendo con su luz y sus intenciones, internamente en su novel auditorio.

Es importante clarificar que aquí se utiliza la acepción tejer, porque la palabra tejer comparte su raíz de una forma primitiva con la palabra arquitectura, arque-tecton, arca-tejer vendría a ser la arquitectura, *arqua*, *arqui*, deriva de *arcanus* que significa –conocimiento– secreto. Asimismo, en el sufijo también implica contener como con una red tejida, y en una segunda acepción –la más popular y afín para el gremio– denota la condición ser el principal, el poder y el mando, como en las palabras monarquía, anarquía y oligarquía. Por otra parte, *tecton* deriva de una raíz indoeuropea *teks* de la que se formarán posteriormente las palabras tejer, textil e, inclusive, texto, poéticamente se podría definir la arquitectura en el arte tejer ordenadamente arcanos y luminosos secretos –o subyacentes intenciones– quizás con ideas, palabras, pesos, materiales y medidas.

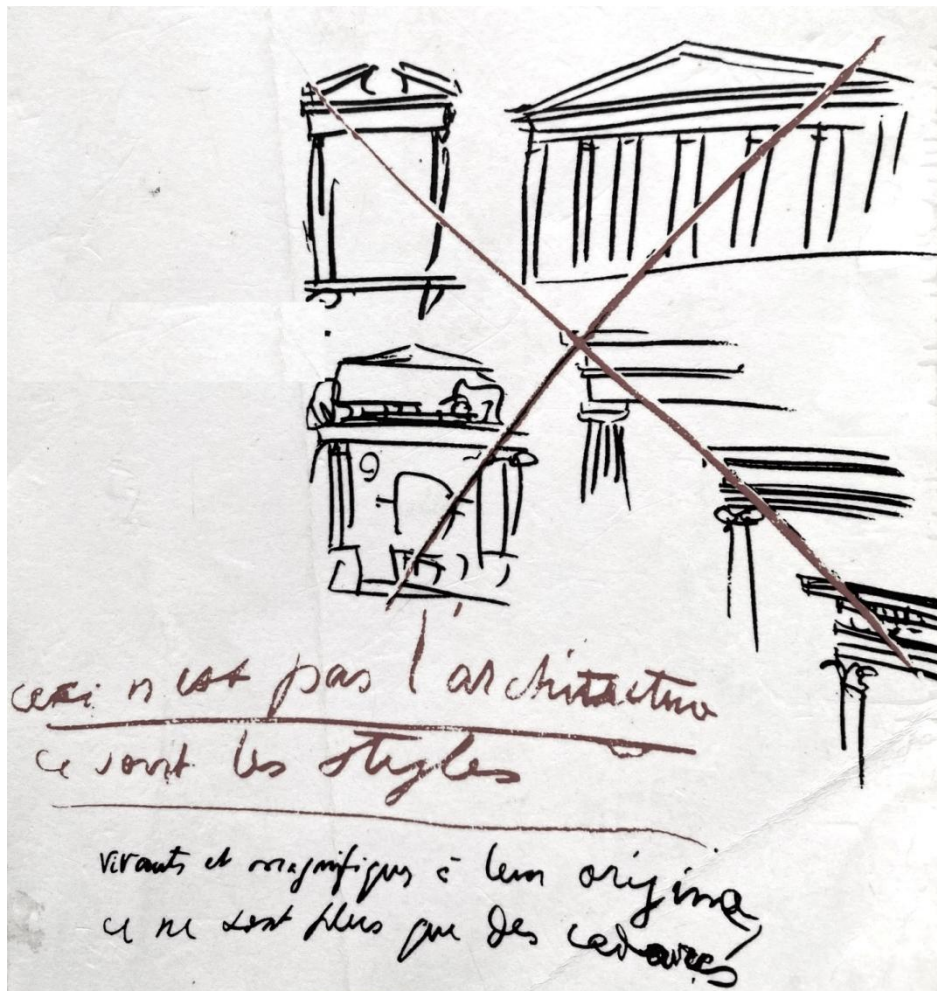
Continuando con el tema que nos interesa, referente a sus dibujos, que ya de por sí son un acto o hecho arquitectural como lo denomina su autor y, al hacer esta suerte de disección en la sintaxis construida por medio de las ideas, los textos y las gráficas, se muestra el valioso material con el que Le Corbusier trabaja y que, posteriormente,

dejará como herencia, y de cómo los dibujos son su herramienta principal (ver imagen 66).

Dibujo cosas conocidas de todos: esta ventana del Renacimiento flanqueada por dos pilastras y con un arquitrabe coronado por un frontón vaciado, ese templo griego, ese voladizo dórico; este otro, jónico y éste que es corintio. Y luego, esta “composición” que es, ya lo ven ustedes, “compuesta” y común, desde hace mucho tiempo, a todos los países y apta para todos los usos. ¡Cojo una tiza roja y hago una gran cruz al través! Estas cosas las saco de mis útiles de trabajo. No las utilizo y no acumulan mi mesa de trabajo (Le Corbusier, 2006b, p. 90).

Claramente, el maestro en los preliminares de su tercer conferencia –escrita– transcribe con ahínco desde un inicio, con el ánimo de demarcar los ámbitos en los que particularmente transitan sus intereses y, desde donde, cómodamente promueve sus ideas. Pues, al ser crítico recalcitrante –como el que más– de los estilos decimonónicos y del neoclasicismo en general, se cuida en demasía de no caer en una superposición de conceptos, al traer a colación la “lección de Roma” (ver imagen 67), puesto que estos hubieran podido tender a no leerse con la claridad que él deseaba, en este punto paso a explicar lo anterior de la siguiente manera.

Imagen 66. "Ceci n'est pas l'architecture/ ce sont les styles, vivants et magnifiques a leur origine, ce ne sont plus que des cadavres [Esta no es la arquitectura / estos son los estilos / vivos y magnificos en su origen / son solo cadáveres]" (detalle de la portada del libro Precisiones: respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo)



Fuente: Le Corbusier (2006b).

Si bien elabora dibujos que apelan a una arquitectura claramente reconocible en términos de sus propios códigos, afirma que lo importante de ver en la arquitectura es lo que realiza la misma, en este sentido no es la norma estilística la que define una arquitectura. Paradójicamente, Le Corbusier afirma esto a pesar de ser tan aficionado al calco, pero advierte de la diferencia que en este caso pesa sobre la arquitectura del pasado, sin embargo, es importante aclarar estas aparentes contradicciones. Para poder clarificar esto, se debe recurrir directamente al ejemplo que encontramos en el capítulo “La lección de Roma”, publicado en *Ver une Architecture* (1923) (ver imagen 67). Es más que claro que el maestro utiliza las mismas palabras y metáforas para cuando describe líricamente lo que es Roma y su arquitectura, misma que utiliza para introducir, explicar y dar sustancia a sus ideas.

*“La arquitectura tiene que establecer, con materias primas, relaciones conmovedoras.*

*La arquitectura está más allá de las cosas utilitarias.*

*La arquitectura es plástica.*

*Espíritu de orden, unidad de intención.*

*El sentido de las relaciones; la arquitectura rige las cantidades.*

*La pasión hace un drama de las piedras inertes”.*

(Le Corbusier, 1978, p. 121).

Imagen 67. Gabinete de la Maravillas (La Lección de Roma). Tablero a partir del registro en el tiempo



Fuente: elaboración propia.

Igualmente, se ve que la acepción de ordenar para el maestro va mucho más allá de disponer simplemente los elementos en el espacio: “Roma se dedicó a conquistar y gobernar el mundo. Estrategia, abastecimiento, legislación: espíritu de orden” (Le Corbusier, 2005, p.36). No en vano, como se dijo en la primera parte de este estudio, el maestro se propuso literalmente conquistar América, traer la luz y poner en orden a estos hermanos separados por el océano silencioso. Esta lección la aprendió desde sus primeros pasos en la arquitectura y en su primer viaje de estudio a Oriente. Específicamente al visitar, dibujar, fotografía y admirar Roma en sus antiguas ruinas imperiales y su predecesora la arquitectura griega.

Antes de continuar, es preciso volver al *leitmotiv* que define la idea y que sustenta la premisa de la lira romana y su importancia en la construcción de la *civitas*. Para leer desde un espectro más amplio el lirismo corbuseriano y su cualidad intrínseca, y el porqué apela aprender la lección de Roma como ya se había mencionado. En esto se encuentra una suerte de mensaje subliminal, eufemismo que uso para calificar los verdaderos intereses del maestro. El filósofo y político veneciano Massimo Ciacciri, en el libro *La Ciudad* (2010), explica el concepto de la lira romana. Por un lado, esta condición básicamente se traduce a la cualidad expansiva, conquistadora e inherente en el Sacro Imperio Romano. Roma como sociedad, su condición fundacional hereda el carácter del desarraigo, puesto que, de acuerdo con Cacciari (2010), Roma fue fundada por

expatriados, errantes, prófugos, que confluyeron en un mismo lugar y fundaron” además apunta sobre la condición del delirio o sea salirse de la lira urbana: “En La República y en Las Leyes de Platón, y en La Política de Aristóteles el problema radica en mantener espacialmente controlables los caracteres de la polis, de lo contrario toda su construcción se hubiese derrumbado. En cambio, el carácter fundamental, programático, de la *civitas* consiste en crecer; no hay *civitas* que no sea *augescens*, que no se dilate, que no de-lire (la 'lira' es el surco, la huella que delimitaba la ciudad; 'delirio' quiere decir salirse fuera de la 'lira', ir más allá de los límites de la ciudad). Por su naturaleza, la *civitas* es, pues, *augescens*; ¡para un romano no es posible una *civitas* que no de-lire!” (p. 16).

Es importante entender en el contexto en el que se inserta el atributo del orden, derivado del imperio romano que, por su naturaleza expansiva y delirante requiere del orden, el control y la jerarquía, al igual que en la acción del arquitecturar, y como él mismo aclara de forma imperativa: “Pero, atención, la arquitectura es algo más que ordenación. La ordenación es una de las prerrogativas fundamentales de la arquitectura” (Le Corbusier, 2006b, p. 90). Esta condición se expande y se dota de otras cualidades que lo tiñen, como un acto trascendente, dándole con esto último su sentido de completitud.

Aquí son importantes destacar los imperativos y las apreciaciones, pero hay elementos más sustanciales en estas manifestaciones, y es lo que él denomina arquitecturar, a diferencia de lo que es la arquitectura. “La arquitectura es un acto de voluntad consciente” (Le Corbusier, 2006b, p. 90), voluntad de conquista, control y dominio, inventar e inventariar espacios. Por otro lado “Arquitecturar: es poner en orden” (Le Corbusier, 2006b, p. 90). ese espacio conquistado. Ordenar, es mover, disponer, componer, posicionar o colocar, es tomar posición e igualmente enmarcar, esto implica que no hay duda que poner en orden y ordenar es un principio, es un principio primordial. El exordio no es otra cosa que demarcar un territorio de ideas, disponer de manera sucesiva las cosas, inclusive desde el principio, poner en orden el caos, aspirar a la armonía del cosmos, un rol cuasi mesiánico asumido por el maestro, ordenar con el cuidado de no caer en lo ordinario, pero con la voluntad y la disciplina de controlar a los otros.

Condición de esto se ve evidenciada a lo largo de las siguientes citas de su mencionada tercera conferencia: “espacios, distancias y formas, espacios interiores y formas interiores, encauzamiento interior y formas exteriores y espacios exteriores –cantidades, pesos, distancias; atmósfera, está todo esto con lo que amamos. Tales son los hechos que hay que considerar” (Le Corbusier, 2006b, p. 90) a propósito del espacio urbano del control geométrico reflejo de la voluntad de orden (ver imagen 68).

Este acto de voluntad aparece en la creación de las ciudades. Y, sobre todo, en América, donde la decisión fue de venir y, habiendo venido, de actuar se han creado las ciudades geométricamente, porque la geometría es lo propio del hombre” frase que refiere a la gráfica del inciso 48 (Le Corbusier, 2006b, p. 93).

Urdir, sin levantar sospecha, construir la urdimbre del tejer que igualmente vienen a asociarse a la idea de ordenar, fundamental en la arquitectura moderna que apela principio de que la forma sigue a la función. Aquí se entiende la función como el programa de actividades, es pues, el principio que teje y moldea el espacio ordenador por excelencia, desde la casa hasta la ciudad, desde lo macro hasta lo micro, todo debe estar supeditado al imperativo del control y el orden. Dos formas hay de abordar estos principios ordenadores el primero es el de la planta de distribución arquitectónica, como se ve en la lección de Enric Miralles (2018), pero que en el caso particular del maestro aspira a la autonomía de la planta libre, del espacio continuo y la *promenade architectural*. Esto es el entendimiento o la lectura del espacio y el tiempo de forma simultánea, y en una segunda instancia al de la –divina– proporción, sustentadora de una correcta ortografía espacial en la bidimensión que se eleva, como se ve en las reflexiones y las gráficas subsiguientes.

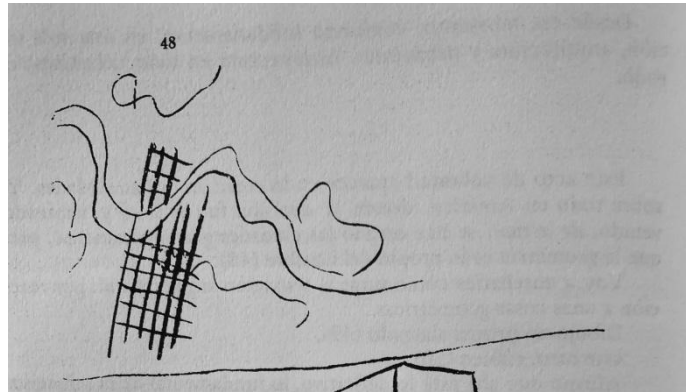
Para cerrar esta sección, y como evidencia de esta condición fundacional de dimensiones abrientes, la primera piedra de fundación que empieza a escribir el testamento del maestro o una de las primeras piedras que fundan y forman la herencia y el legado de Le Corbusier en el subcontinente como si de un primer paradigma indicial se tratara. Se encuentra el Tomo II de la *Obra Completa*, este tomo abre la producción en la década de los 1930 con la obra proyectada por Le Corbusier. Precisamente se trata de una obra “no construida”, como tantas otras en el subcontinente, la casa Errázuriz (ver imagen 69) proyectada por encargo del Dr. Matías Errázuriz Ortúzar, diplomático chileno, de quien Le Corbusier había recibido en París el encargo de diseñar una vivienda en Zapallar, costa chilena, en 1928, un año antes de sus conferencias.

Quizás por tratarse del primer encargo en América, esta obra es sin duda una de las que más construcción teórica y reflexiva ha producido<sup>20</sup> y seguirá produciendo, es importante una vez más aclarar que la condición de no construcción connota una falacia históricamente aceptada en la arquitectura, pero que difiere de todo el planteamiento que se ha construido en esta investigación. Puntualmente, el hecho construido –o edilicio– no necesariamente tiene que darse, ya que la construcción no depende de este,

---

<sup>20</sup> Ejemplo de estos lo podemos ver en los diferentes ensayos y tesis. Vazques Saldivar, Claudio La Casa Errázuriz de Le Corbusier y Pierre Jeanneret: Bases para el desarrollo de un proyecto ejecutivo.

y en este punto, al contrario de lo que comúnmente se piensa, puede darse en el mismo momento del hecho arquitectural y el emerger de las ideas al territorio ficcional. Esto significa que el hecho arquitectural se da en el mismo momento en que la idea se gesta, o sea se convierte en gesto gráfico, manifestando su condición *poietica* a través de su *techné* o impregnado de la impronta del lirismo, como lo denomina el maestro franco-



suizo.

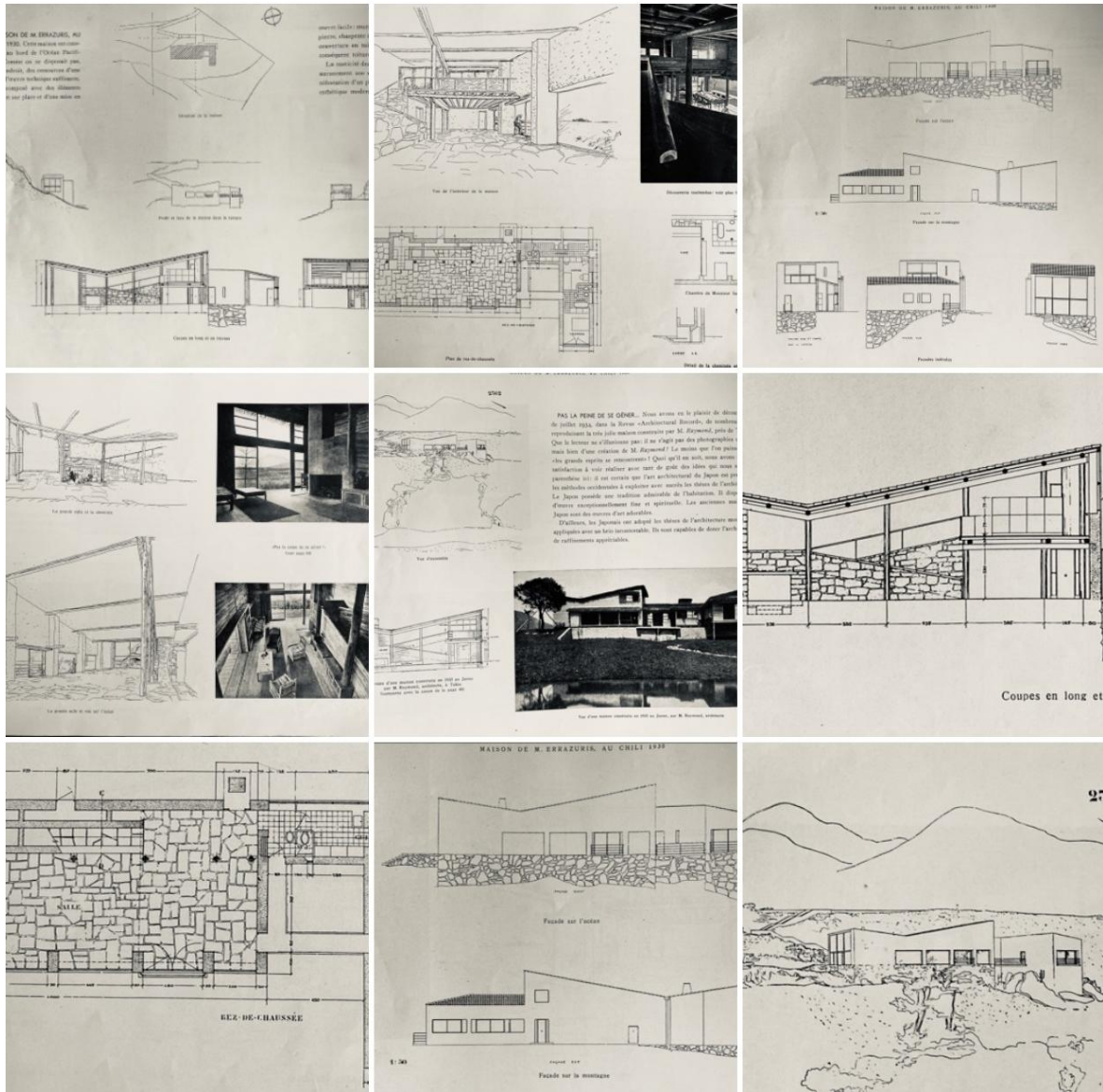
*Imagen 68. Inciso 48 "Se han creado las ciudades geoméricamente, porque la geometría es lo propio del hombre"*

Fuente: Le Corbusier, 2006b, p. 93.

Imagen 57. Gabinete de la Maravillas (Casa Errázuriz 1928-1930) tableros a partir del registro en el tiempo

# Casa errazuriz

9 de mar. – 6 de sep.



Fuente: elaboración propia.

### 4.3 Movimientos dentro del espíritu del tiempo: el cosmos del dibujo y la proporción como acto del genio

*Eso que llamas el espíritu del tiempo no es más que el espíritu de aquellas personas en las que los tiempos se reflejan.*

(Goethe, 2003, p. 68).

*“Se ha de mantener el esfuerzo hasta que el trabajo haya borrado las huellas del trabajo”. La meditación desapegada interviene en los últimos toques, que han de dar el máximo de expresión a la obra sin borrar ni destruir nada.”*

(Cattiaux, 2000, p. 247).

*(...) Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.*

(Borges, 2007, T.2, p. 272).

*Imagen 58. William Blake, Ancient of Days, 1794*



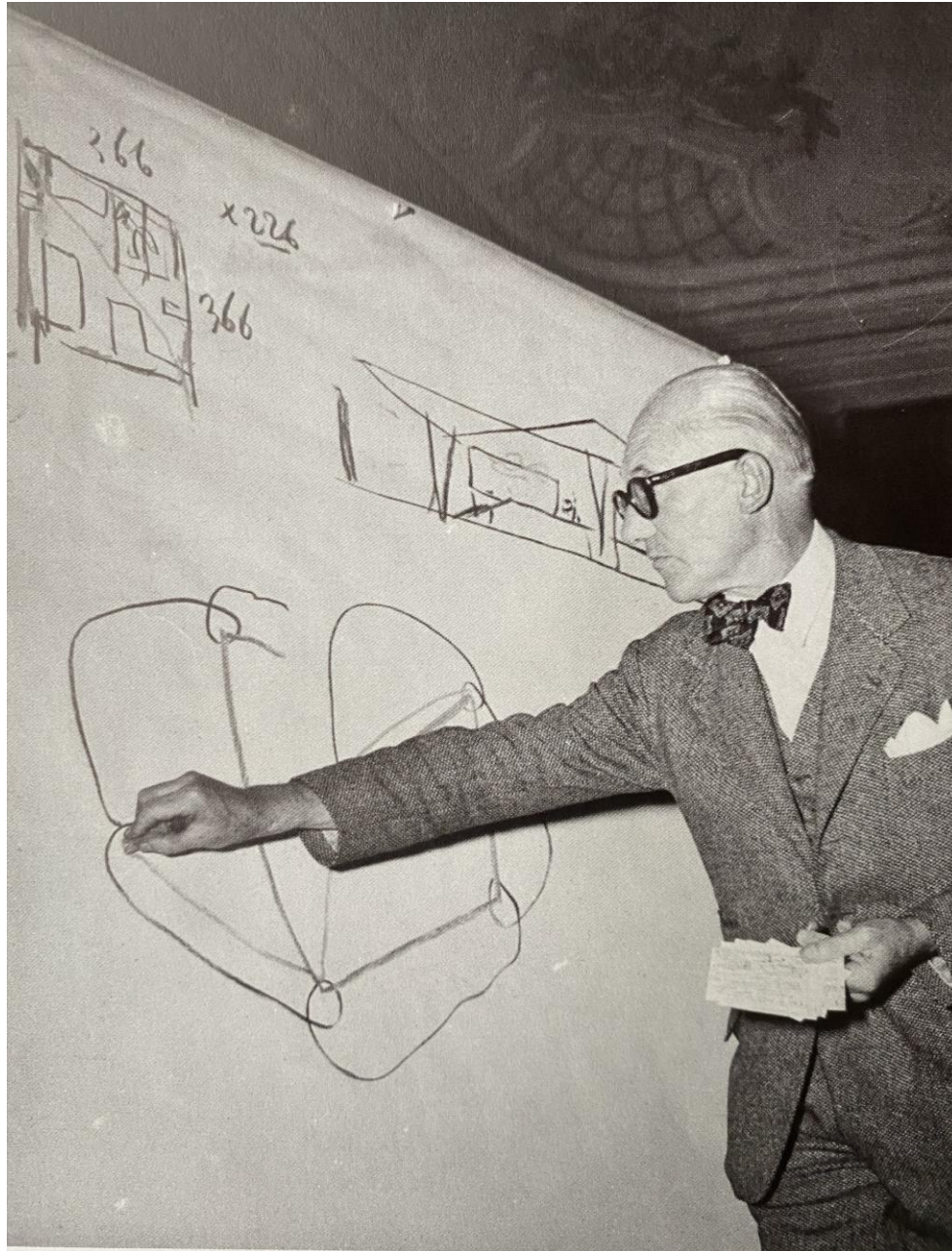
Fuente: Roob (1997) p. 631).

Imagen 59. "Dios el Padre Arquitecto", ilustración Biblia "Moralisée" Siglo XIII, Francia



Fuente: Roob (1997) p. 632.

Imagen 60. Le Corbuiser exponiendo y dibujando



Fuente: Cohen y Benton (2005) p. 670.

Desde la lógica del constructo argumental que se ha tratado desde el capítulo anterior, se puede afirmar que pensar, para luego traducir o trasladar a una condición gráfica ese pensamiento, es un acto de propio del quehacer en arquitectura, no necesariamente implicará un “edificar” en su sentido literal. Para Le Corbusier el mismo acto creativo, como impulso de ese *esprit nouveau* se entiende como la acción de pensamientos generadores de ideas nuevas e ideas como generadoras del mundo nuevo, mundo en donde nos movemos y existimos, esto entendido como un acto sublime, como si de un demiurgo se tratara, condición casi divinal en el que se implica el crear. Esto se nota en que el maestro insiste en que es un acto del espíritu, obviamente este espíritu es la cualidad que le impregna en un momento dado el espíritu del tiempo, y se vale de la –divina– proporción como acto legitimador, que testea la condición ortográfica de lo hecho y prueba que el acto creativo es un acto trascendente, auténtico y genuino. A propósito de esto, afirma el maestro en la “Lección de Roma”:

La proporción es la piedra de toque del arquitecto. Este se revela artista o simple ingeniero. La proporción está libre de toda traba. Ya no se trata de usos ni de tradiciones, de procedimientos constructivos ni de adaptaciones a necesidades utilitarias. La proporción es una pura creación del espíritu (Le Corbusier, 2006b, p. 89).

Obcecadamente, Le Corbusier construye sus argumentos ubicándoles en apartados cuasi metafísicos, en donde no se diferencian las particularidades de si esto es arte o es arquitectura. Para él no existe diferenciación en el acto creativo, impulso de la creación pura del espíritu nuevo, el genio creativo omnisciente, y desde esta condición la creación misma responde a un acto de realización del ser. Como lo continúa diciendo: “La arquitectura es cuestión de armonías, una pura creación del espíritu... en un instante, tocas mi corazón, me haces bien, me siento feliz y digo: esto es hermoso, esto es arquitectura, el arte entra en mí” (Le Corbusier, 2006b, p. 89).

Complementado, a la sombra del orden, vista como la creación sublime del espíritu nuevo, el proceso se ve acompañado, reforzado y materializado, por los procedimientos que la era de la máquina va a nutrir con su precisión y capacidad de producción. Con lo cual, lleva a la realización de la creación de la idea, del pensamiento y sentir del arquitecto a una obra perfecta que lo ubica, en función del tiempo y la

historia, en el punto más alto de la creación humana. “Admiro la perfección desde que vi el Partenón. Y, en nuestra civilización, esa perfección la aporta automáticamente la máquina, que no es un espanto ni algo horrible, sino un útil extraordinario de perfección” (Le Corbusier, 2006b, p. 86).

Arte y arquitectura son lo mismo, aunadas y concatenadas al sentir y la emoción en el acto poético, es *poiesis* por excelencia. La construcción entendida como acto de edificar es secundaria, va está al servicio de la poesía, aquí lo edilicio se sumerge en su condición absolutamente prosaica y si se quiere banal. Por tanto, construir es limitarse a tejer, dar soporte para que lo importante tenga acción, que la emoción aflore, que el sentir surja y se consuma en el placer y el deleite. “Poner en orden, ¿qué? Unas funciones y unos objetos. Ocupo el espacio con unos edificios y con unas carreteras. Impresionar por el juego de unas percepciones a las cuales somos sensibles” (Le Corbusier, 2006b, p. 85). .

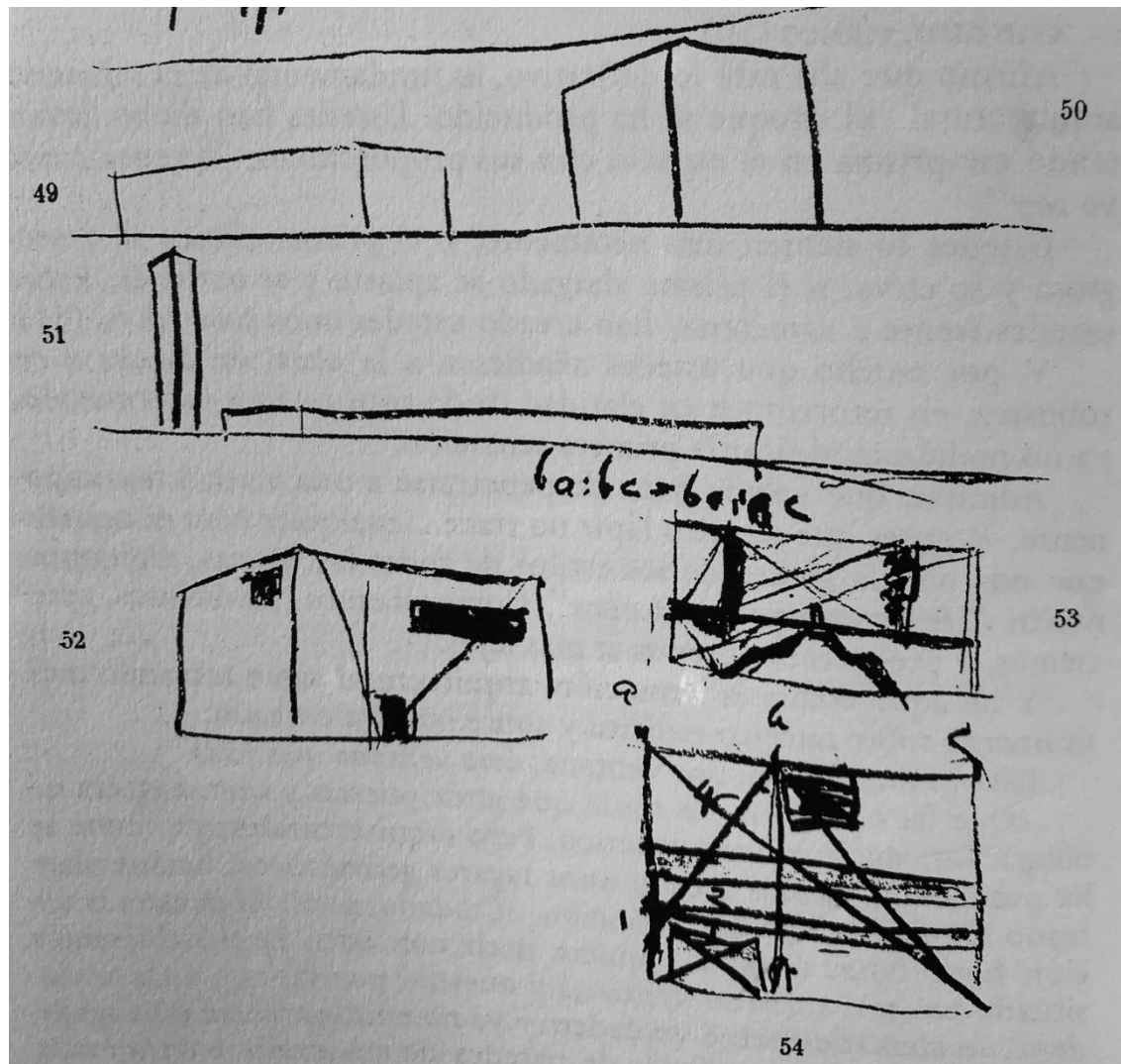
A propósito de poner en orden las ideas y dotarlas de la proporción como signo unívoco de la condición sensible y perfecta del hecho arquitectural, se ve cómo Le Corbusier justifica y corrige su trabajo sin definir o determinar el orden en el tiempo en que se da. Se nota que, curiosamente, lo hace *a posteriori* un estudio de proporciones a un edificio proyectado y construido por él. Aquí el antes o el después se funden en una condición, como si de un anodino juego de temporalidades no lineales se tratara. Esto porque el maestro una y otra vez revisa y corrige todo su archivo, calcos *ad infinitum* de imágenes compiladas, acervo de figuraciones que de una forma u otra despertaron su interés a lo largo de su vida (ver imagen 73). Apunta el maestro que:

Dibujo un prisma alargado (49), este otro, cúbico (50). Afirmo que ahí está lo definitivo, lo fundamental de la sensación arquitectural. El choque se ha producido. Ustedes han dicho, levantando ese prisma en el espacio con sus proporciones, he aquí como yo soy Ustedes lo sienten más netamente, prisma cúbico se desengrosa y se eleva; si el prisma alargado se aplasta y se extiende. Están ustedes frente a caracteres, han creado ustedes unos caracteres (Le Corbusier, 2006b, p. 51)

La cita anterior refiere al uso y manejo de las proporciones para decidir dónde definir los vacíos que tengan un sólido, y que, desde el vacío interior, alcanzar el

carácter arquitectural del espacio. “Me he interesado en la verdadera pasión jugando con estos elementos fundamentales de la sensación arquitectural. Vean el plano precisado de las proporciones del chalet Garches (Le Corbusier, 2006b, p. 54,)” mejor conocida como la Villa Stein (ver imagen 74). “La invención de las proporciones la edición de los macizos y de los vaciados la fijación de la altura con relación a la altura determinada impuesta por la servidumbre el terreno resalta en la creación lírica de la misma” (Le Corbusier, 2006b, p. 95). Sin embargo, esto no es más que una revisión del proyecto, una estrategia que se mueve en una suerte aparente de *a priori* ya que es realmente fue *a posteriori* en donde viene definir dicho estudio. Como ya se había dicho en la introducción, el maestro obsesivo y riguroso en la revisión de sus proyectos se refiere a la Villa Stein de 1927 (ver imagen 75), que meses después vuelve a revisar los dibujos, así como hizo con sus textos, dibujos que elaborados para el dicho proyecto y que, aunque construido ya, vuelven a ser redibujados y se proyectan en ellos los estudios de proporción áurea.

Imagen 61. Inciso 49, 50, 51, 52, 53,54. "Dibujo un prisma alargado, este otro, cúbico"

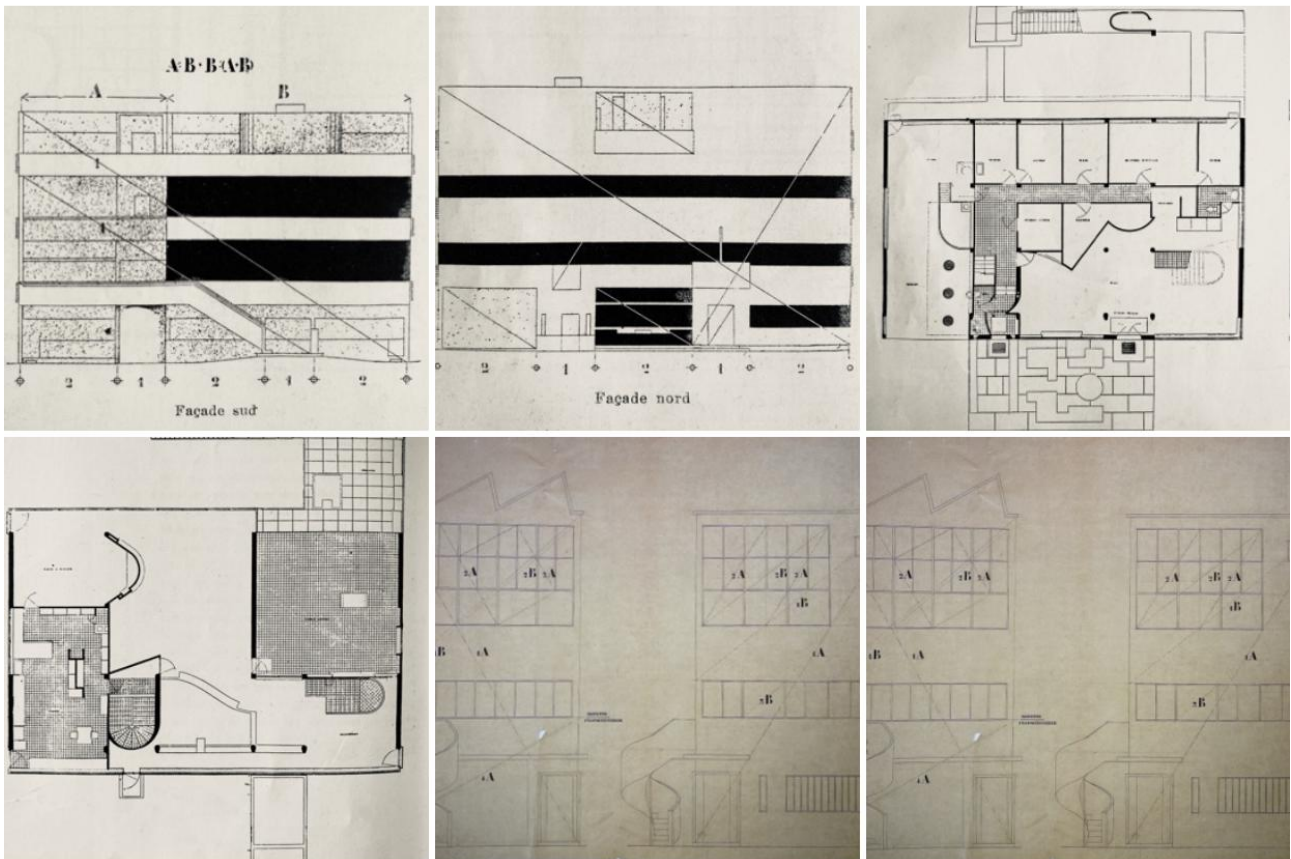


Fuente: Le Corbusier, 2006b, p. 93.

Imagen 62. Gabinete de la Maravillas (Villa Stein 1927). Tablero a partir del registro en el tiempo

## Villa Stein

2 – 9 de mar.



Fuente: elaboración propia.

Marco Lucio Vitruvio Polion en su monumental obra *De architectura Libri Decem* mejor conocida como sus *Diez libros de arquitectura* (1997), veintiún siglos antes de Le Corbusier explica esta condición de la disposición de los elementos sobre las superficies, y su correcta relación en términos de sus relaciones de proporción.

La Disposición es la colocación apropiada de los elementos y el correcto resultado de la obra según la calidad de cada uno de ellos. Tres son las clases de Disposición –en griego, *ideae*–: la planta –icnografía–, el alzado –ortografía– y la perspectiva –o sea la escenografía–. La planta exige el uso del compás y de la regla; con ellos se va plasmando la disposición de los planos, que se utilizarán luego en las superficies previstas para el futuro edificio. El alzado es la representación en vertical de la fachada, coloreando levemente la imagen de la futura obra, siguiendo unas normas. La perspectiva es el bosquejo de la fachada y de los lados alejándose y confluyendo en un punto central de todas las líneas (Vitruvio, 1997, p. X).

Vemos como la caligrafía y la correcta ortografía representada de forma contemporánea en las elevaciones, elevaciones que revisa el maestro para estudiar, o comprobar, su intuición –la impronta de la creación espíritu– en el manejo de la proporción de la Villa Stein, y sopesar los niveles de deleite y perfección: “Arquitectura es cosa de arte, un fenómeno de emociones, que queda fuera y más allá de las cuestiones constructivas. El propósito de la construcción es mantener las cosas juntas y el de la arquitectura es deleitarnos” (Le Corbusier, 2006b, p. 95).

Desde esta perspectiva, se encuentran dos condiciones fundamentales para el Corbusier el acto creativo en el arte y la arquitectura o el arte de arquitecturar. Uno es el acto de manifestación del espíritu, una *poiesis* o una condición lírica, que posiciona al arquitecto en un estatus de creador *par excellence*, que no solo se supedita a ser solo un artesano, se vuelve un hacedor y transformador de territorios y espacios, director y creador. Desde este estatus, manifiesta su voluntad de iluminar a quien se encuentran en las sombras, pero de la ignorancia, anquilosados en las estéticas y los estilos del pasado, la otra condición es que la arquitectura es un acto que estaría al servicio del goce de los sentidos y la emoción, la arquitectura debe ser una experiencias transformadora que

asciende la condición de los humanos, los postura y los eleva a una situación inmejorable.

Una vez más, Alberti ilumina el conocimiento de esta tradición: “Es mejor, por tanto, que se hagan modelos no ya perfectamente acabados, pulidos e ilustrados, sino desnudos y sencillos, en los que puedas juzgar el ingenio de la concepción (*inventoris ingenium*), no la habilidad del obrero (*abri manum*)” (2005, p. 57). Sin embargo, para Alberti si existe una diferencia entre lo que es arte y su desigualdad en términos de la ejecución respecto a la Arquitectura, continúa diciendo:

Entre la obra gráfica del pintor y la del arquitecto existe esta diferencia: aquel se esfuerza en dar relieve por medio de sombras, líneas y ángulos disminuidos; el arquitecto, en cambio, despreciando las sombras, representa el relieve mediante el dibujo de la planta, y muestra en otros dibujos la forma y la extensión de cada fachada y de cada lado sirviéndose de ángulos reales y de líneas invariables, como quien quiere que su obra no sea juzgada con base en apariencias visuales, sino evaluada con base en medidas (*dimensionibus*) determinadas y racionales (Alberti, 2005, p. 57).

En otro orden de ideas que tocan a la referida condición lírica, poética o sensible del hecho arquitectural, que era clara para el maestro en la década de 1930, el movimiento moderno se mantuvo activo como corriente de pensamiento arquitectónico aproximadamente entre 1933 y 1975. La arquitectura perdió este valioso atributo y poco a poco fue extraviando el camino, y en muy poco tiempo se supeditó solamente a estar al servicio del ojo, el arte de la arquitectura se limitó a lo visual, y se consumió en el ejercicio de su auto reproducción, alejándose de la experiencia sensoria y del goce estético y convirtiéndose en esclava de las apariencias, solo perceptibles por la visión. En la actualidad, y fundamentado en lo que se denomina corriente fenomenológica<sup>21</sup>, el arquitecto finés Juhani Pallasmaa (Finlandia, 1936) y otros teóricos y arquitectos apelan a reivindicar esta condición de la arquitectura y devolverla a todos los sentidos,

---

<sup>21</sup> La corriente fenomenológica viene inspirada desde los textos de filósofo francés Merleau Ponty y Gaston Bachelard, además fundamentado en los textos del arquitecto alemán Chrisitan Norberg Szchuls, quien en 1970 empezó a reflexionar al rededor del espacio y la existencia, posteriormente esto se encuentra en arquitectos como Alberto Perez-Gomez, Peter Zunthor o Alberto Campo Baeza

pensándola desde un esfuerzo de volverla una experiencia más *háptica* y completa o sea que el espacio arquitectónico en la experiencia perceptual, involucre todos los sentidos.

Igualmente, desde esta perspectiva y alrededor de toda esta fenomenología que se esfuerza por generar una reivindicación de la arquitectura como experiencia integral y emocional, se reflexiona sobre la condición creativa, en función de idea, pensamiento y el dibujo, temas que son totalmente vinculantes a los intereses de mi investigación. En el caso del maestro, por todo lo anteriormente desarrollado, se denota que él asume y da por sentado la condición creativa del arquitecto y del urbanista como si de un hacedor –*inventoris ingenium* como lo denomina Alberti– ascendido a la categoría de semi-dios se tratara, sin mayores miramientos, y evidentemente asumiendo a todas luces ese rol, el de dar materia a las ideas, poniendo en la misma categoría de importancia tanto unas como otras, en cuanto hechos creados, previa condición aplicable si y solo si son concebidos dentro de ciertos principios, como lo son la proporción, la armonía y el orden (ver imágenes 71 y 72).

Desde esta perspectiva Juhani Pallasmaa, junto a algunos arquitectos contemporáneos, desde la praxis ha procurado reivindicar esa condición de la arquitectura sensoria y poética, o arquitectura del deleite, como experiencia totalizante, que dejamos olvidada en el camino de la modernidad y que, paradójicamente, durante el movimiento moderno se vio reducida, a una condición ocularcentrista. El régimen de la vista se impuso por sobre los otros medios sensores, la arquitectura quedó sometida y al servicio del ojo como elemento receptor por excelencia, desde estas premisas de trabajo Pallasmaa se ha dedicado a la reflexión, desde una perspectiva fenomenológica, y sus textos que se han vuelto un referencia fundamental en las escuelas de arquitectura en la actualidad, el primero se denomina *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en arquitectura*, publicado originalmente en el año 2009 y en español por primera vez en el año 2012. Este libro apela al trabajo manual y a la condición crucial en términos de las destrezas, las inteligencias y las capacidades que tiene que tener el arquitecto, esta mano que piensa no solamente es una herramienta de la que se vale el arquitecto, diseñador o artista para trazar sus obras, sino que también se vuelve un medio que conecta las intenciones y las ideas a través de sus habilidades propias, la impronta del espíritu manifiesta en la manufactura.

A propósito de esto, se ve cómo la mano creadora corbusieriana se volverá una constante que redibujaba una y otra vez a todo lo largo de toda su carrera, y en la que encontramos inclusive el acuse de recibo en la obra de Niemeyer en el Memorial de América Latina, inaugurado en Sao Paulo, Brasil el 18 de marzo de 1989. Apunta Pallasmaa que, en las referencias que se hacen a L. C. aparece como una persona enigmática y distante, pero que las manos del maestro delataban sus verdaderas intenciones citando a André Wogenscky, quien fuera, durante veinte años uno de los ayudantes más próximos de Le Corbusier:

describe las manos de su maestro de una forma poética y sugerente: “Entonces dejaba que mis ojos bajaran desde su cara a sus manos; allí descubría a Le Corbusier. Eran sus manos las que lo desvelan. Era como si sus manos lo traicionaran. Hablaban de sus sentimientos, de todas las vibraciones de su vida interior que su rostro intentaba ocultar ... Manos que uno podría pensar que el propio Le Corbusier había dibujado, con aquel trazo hecho de mil pequeños trazos sucesivos que parecían buscarse uno a otro, pero que al final formaban una línea precisa y exacta, aquel contorno único que perfilaba la forma y que definía el espacio. Manos que parecían titubear, pero de las que surgía precisión. Manos que siempre pensaban, simplemente igual que él hacía con su pensamiento, y en ellas uno podía leer su ansiedad, sus desilusiones, sus emociones y sus esperanzas. Manos que habían dibujado y que dibujarían toda su obra” (Pallasmaa, 2009, p. 27).

Termina diciendo Pallasmaa que las manos reflejan y retratan la historia de la vida de las personas:

Las manos son capaces de contarnos relatos épicos de vidas enteras; de hecho, cada época y cada cultura tienen sus manos características; basta observar las diversas manos de los innumerables retratos realizados a lo largo de la historia de la pintura (Pallasmaa, 2009, p. 27).

Según este texto testimonial nos damos cuenta como las manos del maestro evidenciaba su ser más interior y su naturaleza más esencial, además las de sus ideas y la forma particular de hacerlas explícitas. Sin embargo, no solo se encuentra con esa imagen poética, interpretación lírica de las manos, sino también con hermosa descripción de la construcción del trazo con una sucesión infinita de puntos que en la

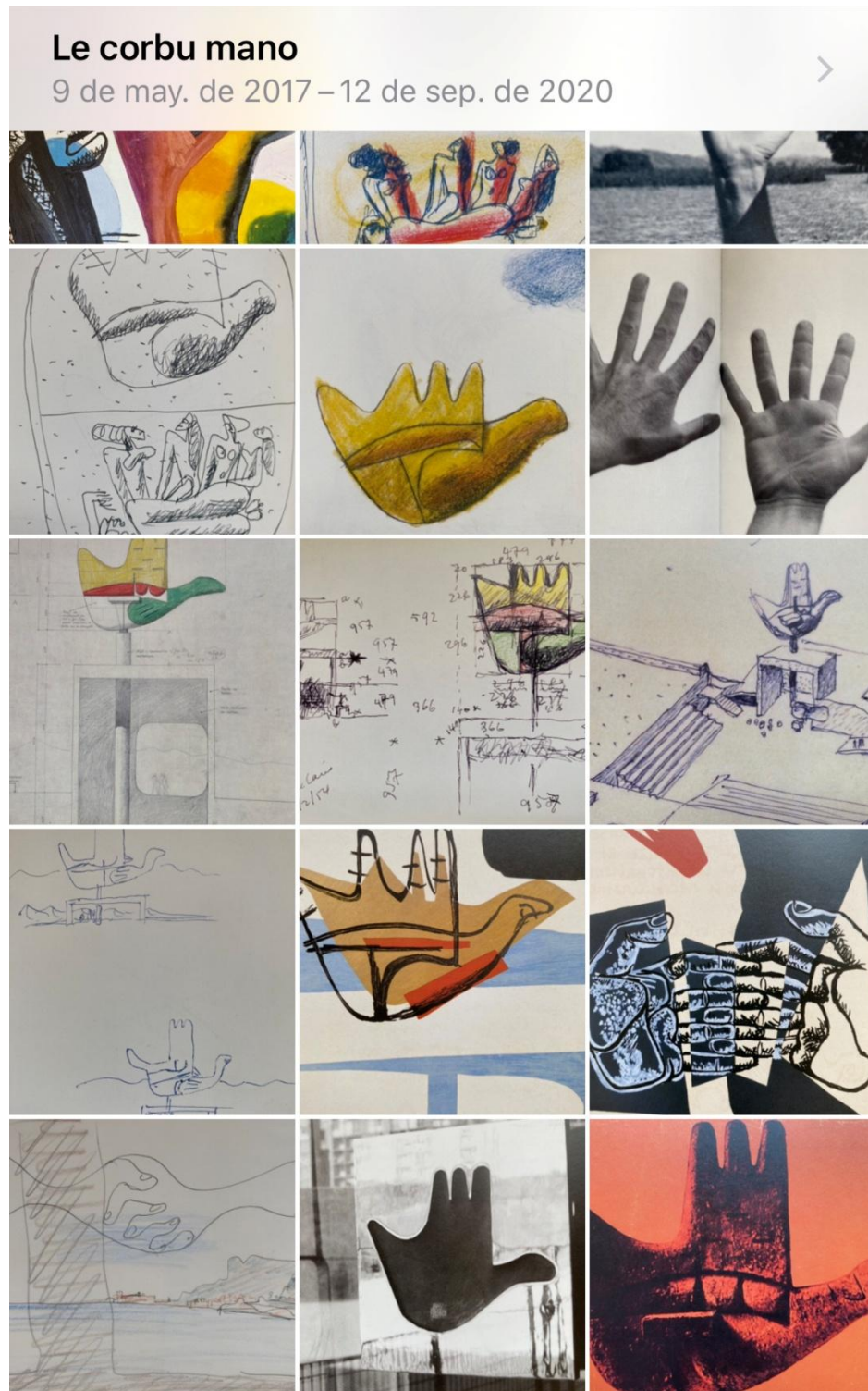
continuidad del tiempo que materializan ideas, materializan intención, igualmente cargada de una condición inherentemente lírica, hermosa y bella historia.

En la actualidad, pero dentro de esta misma línea de pensamiento, es el mismo Pallasmaa (2009), quien trae este tema otro tema a discusión –el del valor de las ideas y la condición creativa– en forma de reflexión, preguntándose en qué categoría caen o se insertan las ideas y sus representaciones. En un segundo texto, publicado en el año 2011 denominado *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*, en español se publicó por primera vez en el año 2014, aborda el problema de las imágenes en la cultura contemporánea y dentro del contexto académico, que se sabe saturado y donde el quehacer arquitectónico no se ha visto eximido.

Este segundo libro igualmente aborda la problemática de la correspondencia y de la equivalencia de los pensamientos, de las ideas y de sus materializaciones de esta discusión (ver imagen 75). Al respecto, Pallasmaa, cita a Frode J. Stromnes, en su libro de *Fall of word and the rise of mental model*:

Los pensamientos -o como son a veces llamados, las actitudes proposicionales ... son representaciones (o tergiversaciones) interiores del mundo exterior ... que tienen que asemejarse al lenguaje en su carácter. En primer lugar, los pensamientos parecen tener las mismas propiedades semánticas que las frases de lenguaje humano .... En segundo lugar, los pensamientos tienen la sintaxis de las frases ... Finalmente, los pensamientos son como las frases en tanto abstractos .... Las imágenes, los mapas, los diagramas, pueden asociarse a pensamientos y, en particular, aquellos basados en la percepción, pero no son pensamientos en sí mismos. La representación pictórica es demasiado rica y ambigua para poder capturar el contenido del pensamiento [...]. En resumen, muchos pensamientos son imposibles de representar, cualquier representación puede asociarse a muchos pensamientos. El pensamiento y el habla son abstractos, Y abstractos de igual modo” (Pallasmaa, 2014, p. 29).

Imagen 63. Gabinete de la Maravillas. La mano pensante



Fuente: elaboración propia.

Una de las premisas que se ha estado manejando es que desde la perspectiva de Le Corbusier, ideas, palabras, dibujos y arquitectura tienen el mismo *status quo* en cuanto a los valores, significaciones como quehaceres de la disciplina arquitectural. Dichas creaciones del espíritu y percibidas en función del espacio y en tiempo que ocupan, y son reflejo exacto del *zeitgeist* o espíritu del tiempo como lo llamaría Goethe. Este no es más que el espíritu nuevo de aquellas personas en las que los tiempos se reflejan, en sus propias palabras. Además del espíritu, del lugar *genius loci*, este entendido como el espacio en donde se manifiestan las creaciones que estas representan, solo han de cumplir con las cualidades y requisitos ya señalados, y que deben serles inherentes en sus diferentes formas de manifestación. Creaciones propias del numen y del genio, han de ser armoniosas, han de ser proporcionadas, medidas y trabajadas en la justa medida, si son calcos de números y proporciones áureas muchísimo mejor, igualmente estas ideas, palabras, dibujos o arquitecturas han de ser líricas y poéticas y en última instancia tienen que estar ordenadas.

Dentro de esta perceptiva que se nos presenta y contrastan esta serie de derivaciones es importante traer a colación una vez más a Didi-Huberman, en el libro *Ante la imagen* (2010), afirma que toda gráfica tiene un “estatus material” (p. 293). “Tanto probablemente a su estatus material ... como su posición temporal, ontológica; esto atañe también a lo inseparable, a la modalidad siempre defectiva de la mirada” (Didi-Huberman, 2010, p. 293). Una vez más las ideas de la mirada, el embarque y el tomar posición, se vuelven recurrentes, el tiempo y el espacio como extensión de recorrido de la mirada sobre superficies trazadas, se conjugan desde la visión de Didi-Huberman. El tiempo, como una condición inherente a toda creación, en ese sentido contextual, o sea en el tiempo lineal en el que se inserta, y la carga sígnica, simbólica o cultural que esto conlleva toda obra material, en este sentido es, un reflejo de su tiempo, igualmente como el tiempo que se “toma” para sí o que contiene, como atrapando el tiempo en todo el lapso de la demora de su proceso de creación, ordenación, y construcción, construir en este sentido es familia, por su raíz indoeuropea, de estructura, juntar, amontonar y poner juntos elementos, construir la idea es arquitecturar, arquitecturar es ordenar y para ordenar hay que dibujar.

En esta conjunción material de la arquitectura y las ideas, además y del como estas se traducen o trasladan de un ámbito otro sin verse contaminadas, alteradas o falseadas, nos dice Pallasmaa que:

En la búsqueda del artefacto perfectamente articulado y autónomo la corriente principal de la arquitectura moderna ha preferido los materiales y las superficies que persiguen la planitud [*sic*] y, la pureza geométrica, la abstracción inmaterial y la blancura intemporal y como dijo le Corbusier, la blancura sirve al ‘ojo de la verdad’ y por lo tanto actúan de valores morales y objetivos (2014, p. 55).

Desde esta perspectiva, si hacemos una revisión general del planteamiento tanto discursivo, así como gráfico, el maestro sin duda, que es claro que esta condición es abordable en términos de su dimensión abriente o heurística como la llamaría el filósofo francés. Esto implica que emerge desde la limitación y, en este sentido, es la oportunidad de no entender, o de no conocer a cabalidad, una obra de arte o cualquier obra gráfica de la categoría que sea, en su totalidad y lo que nos hace volver a ella una y otra vez.

Partir de la premisa de que la labor del arquitecto es construir por imágenes y, más importante aún en esta labor, poner esas imágenes en orden. Lo cual permite acercarse a la tarea que nos propusimos y que se apoya en el eje del arquitecturar, construcción que apela a la acción de la memoria inmediata, una vez más John Berger en su libro sobre el dibujo apunta

el acto mismo de dibujar... fuerza al artista a mirar el objeto que tiene adelante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si el dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar en contenido ese su propio almacén de observaciones pasadas (2011, p. 3).

En este sentido, lo mismo pasa cuando estudiamos una obra gráfica desde sus indicios, Carlo Ginzburg, en el libro de *Mitos, emblemas e indicios* (1999), indica sobre el paradigma indicial que: “El conocedor de materias artísticas es comparable con el detective que descubre al autor del delito (el cuadro), por medio de indicios que a la

mayoría le resultan imperceptibles” (1999, p. 140). Aquí no es otra tarea la que se propone: develar, a través de los rastros dejados por el maestro, esos elementos indescriptibles que subyacen en la herencia corbuseriana. Tan coleccionista y acumulador compulsivo como se dijo al comienzo de esta investigación, Le Corbusier no se diferenciaba de Warburg, ya que ambos se movían con un claro afán de ordenar, entender y profundizar en los alcances del material gráfico que había archivado durante su labor como estudiosos del arte y las imágenes. Le Corbusier coleccionaba la producción de su tiempo y Warburg las imágenes del pasado, todas estas cargadas de símbolos que representaban un particular interés para cada uno, como se ve en el próximo apartado.

*“En un papel oscuro se escriben las palabras ‘palabras palabras palabras palabras’ hasta llenar toda la página. Al leerlo en alto sustituimos la palabra ‘hablar’ por ‘palabras’. En una cinta se ha grabado el rayado del lápiz mientras se escribía, la intención es que surjan varias imágenes superpuestas, es decir, dibujo y/o poema y/o partitura y performance”.*

(Morris, 2011, p. 23).

*“Una palabra es un signo, pero un signo no necesariamente tiene que ser una palabra, puede ser una línea en un dibujo, una nota en un concierto, una sombra en una fotografía”.*

(Eco, 2011, p. 7).

*“Los museos... están colmados de cuadros atribuidos inexactamente”.*

(Ginzburg, 1999, p. 139).

#### **4.4 Aproximándose al territorio gráfico: y de cómo las dimensiones del detalle y el fragmento juegan su rol**

El afán de generar un archivo, no solamente se vuelve un fin en sí mismo, sino que demanda una constante revisión –de calcos en el caso del maestro–, para lograr esto, se requiere ordenar, entender y profundizar. Dentro de esta misma línea, Didi-Huberman no solo invita a mirar sino a ver, el filósofo hace acá la diferencia entre el ver y mirar en la siguiente manera: “Verla y no mirarla: pues ver sabe mejor acercarse, anticipar o bien imitar el acto, supuestamente soberano, del saber. Ver en detalle sería pues el pequeño organón de toda la ciencia del arte” (Didi-Huberman, 2013, p. 294). En este aproximarse, desde el detalle como metodología e instrumento de análisis, se construye primero desde el ir y venir al estudio de este archivo. Nunca se ve cualquier obra gráfica, si no hay compromiso con ese volver una y otra vez, esto implica volver a re-visar, se podría decir volver a visitar, o sea ver con cierta frecuencia.

Por otro lado, Carlo Ginzburg, con la teoría del paradigma indicial, indica que este era un método que, aunque heterodoxo y contradictorio, había sido usado desde la antigüedad clásica. Particularmente habla de Giovanni Morelli (Verona, Italia 1816 - 1891), quien fue un crítico y estudioso autodidacta del arte que se abocó al estudio de

obras artísticas desde su método conocido como morelliano o método del paradigma indicial y su postura morfológica (Ginzburg, 1999, p. 15) y que se inclinó por encontrar estos rastros donde aparentemente no los había, poniendo su atención en los detalles mínimos de una obra: dice Ginzburg

Ahora bien. Morelli se había propuesto rastrear, dentro de un sistema de signos culturalmente condicionados, como el sistema pictórico, las señales que poseían la involuntariedad de los síntomas y de la mayor parte de los indicios. Y no solamente eso: en esas señales involuntarias, en las ‘materiales pequeñeces —un calígrafo las llamaría garabatos’-, comparables a las ‘palabras y frases favoritas’ que la mayor parte de los hombres, tanto al hablar como al escribir... introducen en su mensaje, a veces sin intención, o sea, sin darse cuenta (Ginzburg, 1999, p. 157).

Sin duda, traer a colación el método que aporta Morelli a través del texto de Ginzburg es totalmente pertinente para entender la importancia del indicio o del detalle dentro de la lógica de la construcción que estamos realizando. En este sentido, implica ver en detalle, el delimitar o sea recortar, encuadrar, trazar cortes en la delineación de las gráficas, de los textos y sus discursos, para tener otro encuentro más claro y definido, o sea finito en términos de lo visto y lo leído. Quizás la referencia para ver en detalle y entenderlo requiera también de otras estrategias de aproximarse, apelar a otros elementos e ideas, dispuestos unos al lado de otros. Como lo hicieron en su momento Quichiberg, Julio Camillo, Morelli o Aby Warburg, en diferentes categorías de materialización, en síntesis, apalea a la idea de un altas o unos tableros como elemento generadores de indicios que nos lleven a través de las diferentes polisemias.

A propósito de Warburg y de la amplificación de significados de las obras gráficas y sus aproximaciones, además de formas particulares de orbitar, en el esfuerzo de depurar las estrategias de trabajo. Estas ideas ayudan a profundizar en las aproximaciones que se están construyendo. Para ello, se recurre también a Didi-Huberman, quien, en libro *La imagen sobreviviente*, respecto al uso y construcción de los tableros apunta que:

En primer lugar, viaja la diversidad más desconcertante, más contrasta: pasa de una cultura a otra, de una época a otra, de un familiar a un extraño, de un museo a otro, de una época a otra, de una iglesia a una biblioteca, de una miniatura a un ciclo de frescos, de un rosario a una catedral, su denominador común es la escala que le permite poner todo esto sobre una mesa trabajo y ordenarlo después a partir de sus hipótesis con el fin de producir una serie comparativa de todos estos objetos tan alejados en el espacio y el tiempo reales (2013, p. 413).

En esta misma línea de pensamiento, más adelante en el citado texto, se encuentra que el mismo año de 1929 cuando se dan las conferencias del maestro en Buenos Aires, Aby Warburg pronunció una conferencia sobre Rembrandt en la que las imágenes no venían proyectadas una a una al hilo de un argumento, sino presentadas conjuntamente. Desde el principio de las famosas pantallas negras, el orador exponía argumentos mientras estaba deambulando de una a otra como si se desplazara dentro del interior mismo del espacio argumentativo (Didi-Huberman, 2010 pp. 415-416). Asimismo, como se vio en el capítulo anterior, el maestro, en el despliegue performático que montó en el escenario a través de una simple cuerda iba colgando la producción gráfica realizada mientras exponía y, a la vez, se movía dentro de ese espacio de argumentos y razones arquitecturales.

Por otro lado, vamos a encontrar que, al igual que en la arquitectura de la época, la importancia que se le da al programa es vital para entender la visión con la que el movimiento moderno aborda la razón de ser de su arquitectura. Ya que la forma seguía la función, el programa es esa suerte de itinerario en donde el arquitecto debe detenerse para resolver, desarrollar, contemplar variables fundamentales para dar razón a sus ideas, y aquí encontramos que *Atlas de la Memoria* o

“atlas Mnemosyne” tiene sin duda el mismo valor del programa, pero este se trata como un programa abierto —e intercambiable—. Lo que muestra *ad oculos* no tiene forma de silogismo clásico: no repliega lo diverso en la “unidad” de una función lógica (Didi-Huberman, 2013b, p. 418).

En este punto Didi-Huberman (2013) se cuestiona qué: “¿cuál es, pues la forma de este atlas el estilo de esta exposición, de esta demostración?” (p. 418). Bueno, más

adelante, él mismo responde –valiéndose de las palabras de Giorgio Agamben– a la pregunta, que todo lo que esto pone en evidencia no es otra que las propias patologías de su autor. Califica de un sabio psicótico al que proyectándose de esta forma en su propia creación “trató de resolver sus propios conflictos personales” 2013, p. 418). Igualmente, argumenta Didi-Huberman (2013) que el propio Warburg responde que había intentado desde el principio de trabajo el despliegue para explicar la función de la memoria activa propia de las imágenes de la cultura occidental (p. 418). Se encuentra en estas ideas el valor de la sombra de Morelli y su paradigma indicial.

Pensar por imágenes es la labor del arquitecto, para exponer o proyectar su memoria de presente inmediato, traslada desde la acción, construyendo ideas desde su propia sintaxis, caligrafía y con una correcta ortografía. Sin embargo, en el abordar el archivo, creado o compilado con la condición de entenderlo, analizarlo y ver más allá lo evidente requiere de desplazamientos en el espacio. Como vimos el mejor ejemplo de esto lo encontramos en la labor de Warburg, quien construyó el espacio contenedor de ideas e imágenes, es una sala elíptica cuyo primer montaje e intervención consiste en revestir sus paredes de una suerte territorio negro, superpuesto por significaciones en la misma categoría y condición neutral del papel en blanco y las connotaciones que todo esto conlleva –las de descontextualizar el contenido–. Es decir, viajar a la densidad desconcertante es la condición, coincidentemente una suerte de calco de sintonías que permiten en este punto que la estrategia sea equiparable al trabajo del maestro en Bs. As., sin duda que acá el espíritu del tiempo que nos hablaba Goethe (1981) en el Fausto se hace presente.

Para validar la referencia, al tratarse de una herramienta que busca ver lo conocido desde un nuevo posicionamiento, tanto del observador como de la imagen misma. Es en esta condición que se destaca una vez más la importancia que la idea del montaje –en todos sus alcances– tuvo para ese momento histórico, nuevas técnicas, nuevas estrategias se abordan con el fin de leer desde otras perspectivas y condiciones lo conocido. Desde la exposición sinóptica que no reduce si no amplía, esta estrategia –como se puede inferir– permitió flexibilizar y desarrollar una armazón visual y textual como reflejo y transmisión de pensamiento. Al respecto, dice Didi-Huberman “el pensamiento es asunto de plasticidad, movilidad y metamorfosis” (2013b p. 417). Acercarse y detallar, se entienden, en este ordenar de cosas, como una suerte de

enumerar las ideas y las construcciones, precisamente como lo hace Le Corbusier en el texto abordado, en la pos-producción de las conferencias, él va colocando pequeños incisos, numerando el orden de construcción de las ideas, los argumentos y de las gráficas.

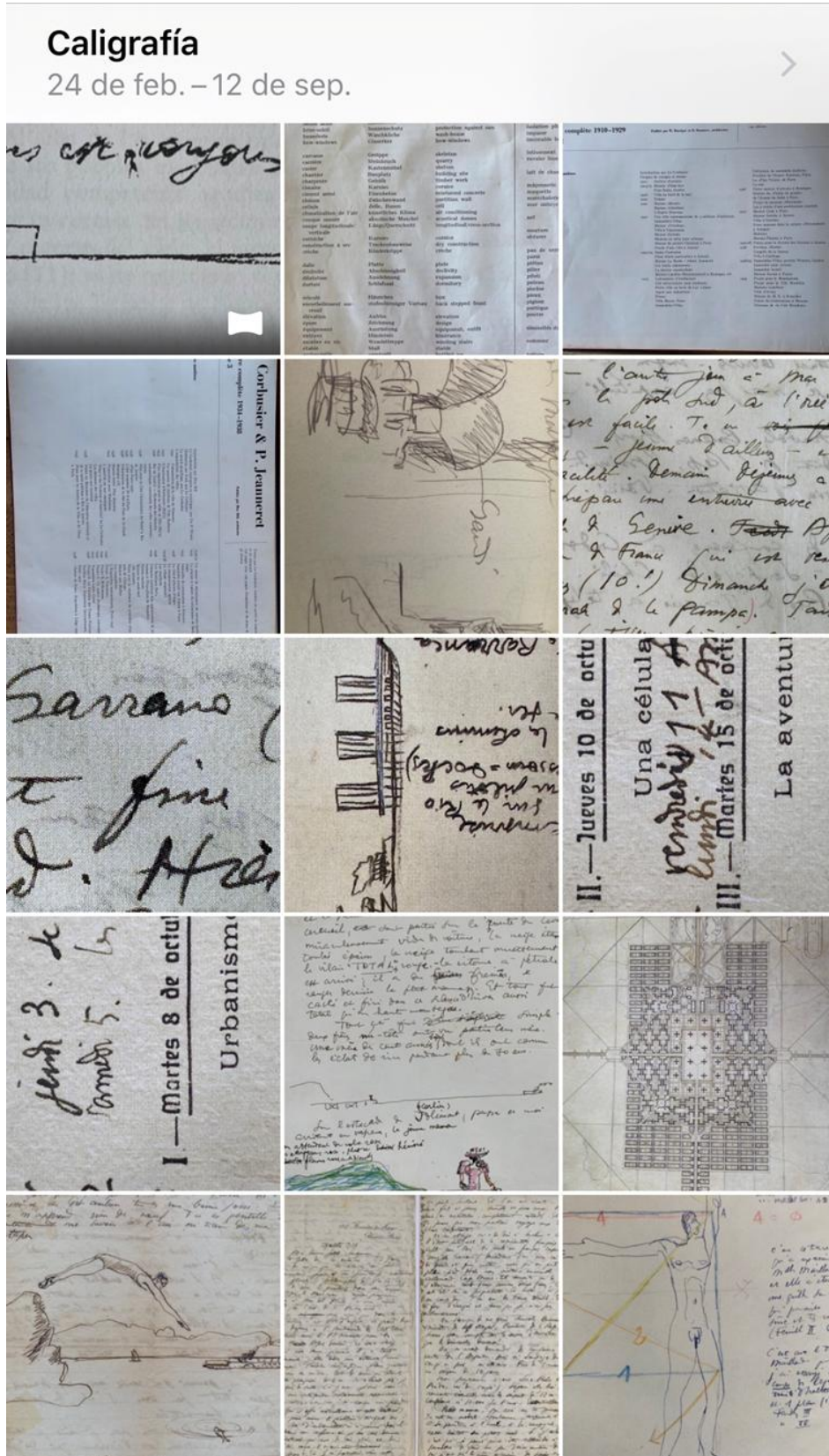
A propósito del numerar, este comparte igualmente el prefijo *num* con la acción de nombrar ideas, asignar o sea cargar de signos, codificando, organizando o sea ordenando, así cada una de las gráficas para que puedan ser descifradas por el lector y quizás imaginada en su proceso de elaboración sistemática. Enumerar como principio comparte la misma categoría de arquitecturar y, en el caso particular de la obra a la que nos aproximamos, la que nos propusimos revisar, estos detalles que las orbitan se manejan dentro del más amplio espectro de materialidades y materializaciones. Esto refiere a la condición o nivel de concreción en los que la idea arquitectural o la obra gráfica con su correcta ortografía y caligrafía se mueve y condicionan en las operaciones desde ese pequeño *organon* anteriormente señalado. En este punto es forzoso entender que cuando hablamos de amplio espectro o categorías de materialización, nos referimos estrictamente a los medios y las operaciones que a través de los instrumentos gráficos se ejecutan. Asimismo, la obra gráfica producida se puede considerar un texto cifrado y las connotaciones que esta adjetivación conlleva, en palabras de Didi-Huberman, “y esa cifra siempre espera ahí, al igual que un tesoro o un cadáver en un armario, espera ahí detrás” (2010, p. 296) para ser descubierto.

Claramente, el maestro franco-suizo utiliza tres estrategias, por llamarlas de alguna forma, de construir y arquitecturar, para mediar sus ideas. La estrategia oral, la elaboración manual y performática, acción de moverse y viajar desplazándose de un continente a otro, igualmente esta acción incluye el montaje y el encuadre, para compartir y difundir ideas en la tabula rasa, del territorio de conquista, moviéndose a través del territorio argumental. Segundo en las láminas del papel en blanco y, como con su mano va construyendo razones con el trazado del grafito en cualquiera de sus categorías o subcategorías a través del croquis, los dibujos, las gráficas, los textos y los para-textos, que como surcos acompañan y amplían, en un esfuerzo de cualificar la condición arquitectural de las que ideas que se construyen y transmiten en ese terrero labrado. Por último, la pos-producción de las conferencias, el montaje en forma de libro y su posterior publicación en 1930. Memoria y crónica de viaje, de lo dicho y de cómo

fue dicho, incluyendo el nuevo para-texto, la numeración que fue incluida en este para ir haciendo explícita, al público intemporal, el orden, la construcción y el procedimiento de las ideas y su arquitecturar.

En síntesis la materialización, su materialidad y el arte de arquitecturar, no solamente es poner en orden las ideas, sino que dota a estos elementos, de sustancias que les permita verse en diferentes status, esto es, diferentes superficies y territorios, como se dijo anteriormente, es la forma de operar de Le Corbusier, en este “sumar” de la construcción de su legado suramericano, y a partir de este código cifrado, invita a acercarse, al texto/idea y a la gráfica/idea, de una forma correcta y concreta. “El detalle sería con sus tres operaciones: proximidad, partición y suma” (Didi Huberman, 2010, p. 294). Partir o acercarse, tomando en cuenta este principio básico nos hace parcelar las ideas, o sea, anteponer cercas y crear parcelas –de conocimiento. En ese territorio vacío e inventado, y ahora inventariado, para sus futuros lectores.

Imagen 64. Gabinete de la Maravillas. La caligrafía como signatura



Fuente: elaboración propia.

Detallar es una práctica muy interiorizada en la disciplina de la arquitectura, detallar es enumerar por partes, se dibuja con detalle, se explica en detalle, y no en vano el movimiento moderno a través del maestro. Mies van der Rohe pregonaba que dios estaba en el detalle, como si el “todo” existiera en la parcela, desde la particularidad y sus pormenores se va apostando el todo sin reservas. Esto se expone su condición *pregnante*, y que se enmarca en la hermosa idea de Didi-Huberman en vestir el fragmento “de un ideal de saber y totalidad” (2010, p. 294). El detalle como si se tratara de un embajador permite acceder al todo.

En esta misma línea de ideas, ver solo detalles de lo construido permite aproximarse a nuevas epistemologías que, desde otro lado, no se podría acceder, precisamente por el peso que tienen las ideas, los discursos y las verdades que pretenden mantenerse casi como absolutas. Se entiende, por ejemplo, que en la condición paradigmática y yacente en el título de la segunda conferencia: “Arquitectura en todo. Urbanismo en todo” y el mismo título del libro *Precisiones: el estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, la condición de su meta-narrativa se va ver un tanto desmejorada puesto que en el periodo de la posmodernidad le va pasar factura. Sin duda cargado de una presunción de verdades y absolutismos que pretenden llegar e iluminarlo todo, hasta su último detalle, sin embargo, esta es otra discusión que pertenece a otro territorio.

Para finalizar este apartado y volviendo a la idea del detalle y la diferencia que encuentra respecto al fragmento, para darle sentido de completitud a los argumentos que estamos construyendo, se retoman las palabras de Didi-Huberman, quien apunta respecto a esta condición que: “Al contrario del fragmento que solo se refiere al todo para cuestionarlo ... el detalle en este sentido impone el todo, su presencia legitimada, su valor como respuesta y punto de referencia, incluso de hegemonía” (2013, p. 295).

En este sentido, se encuentran tres líneas de reflexión en marco de los distintos espacio-temporales, en los cuales se mueven los diferentes sujetos, observadores o *actantes* y, especialmente, sus formas de aproximarse, estos son enmarques o delimitadores del espacio tiempo. Aquí se tiene al maestro que camina y se mueve en pro de arquitecturar, exportar para construir, transmitir, trasladar, en términos de Evans del *traducir*, estas ideas del abstracto al papel o territorio en blanco, el auditorio al que

se dirige o sea los sujetos presentes en las conferencias, ya sea en la Asociación Amigos del Arte o la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires y, en otra capa –quizás la última– los lectores de su libro o estudiosos de su obra. Desde esta perspectiva, el enmarque que motiva evidentemente se ha de mover de diversas maneras, ya que precisamente en el libro se pueden tener otros niveles de aproximación detallada. Evidencia de esto podría ser trabajo que se está realizando en esta tesis y como deparar desde los detalles o los pormenores<sup>22</sup> y encontrar estas dimensiones abrientes como son los caminos del poeta Godofredo Iommi y la ciudad abierta de Ritoque<sup>23</sup> nos proponen.

“Muchas formas son tomadas por el destino  
y muchos acontecimientos inesperados  
se cumplen por los dioses,  
Lo esperado no llega a su término  
y a lo inesperado el dios le abre paso.  
Se lo ve por el fin de esta acción”.

(Iommi, 1982, p. 30).

Otra condición que se puede encontrar en este triple enmarcare o montaje, como se le denominó anteriormente, refiere igual a los niveles de aproximación que se tenga en este moverse, como en senderos de ida y vuelta y que nos hacen ver, entender, leer, y más propiamente en el sentido más arquitectónico, percibir el objeto visto. Gaston Bachelard citado por Didi-Huberman dice:

Para describir el detalle que escapa a la categoría hay que evaluar las perturbaciones de la materia bajo la forma. Por consiguiente, las determinaciones oscilan. La primera descripción [no acertada] era nítida: era

---

<sup>22</sup> Aquí hacemos un juego de palabras, ya que también se refieren a al nombre que reciben algunas de las diferentes instalaciones realizadas en la ciudad abierta de Ritoque en Valparaiso Chile

<sup>23</sup> La Ciudad Abierta de Ritoque, de la Fundación Amereida fue funda en 1970, es un proyecto experimental de arquitectura e instalación desarrolla bajo el auspicio de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, fundada bajo los principios de la poesía como elemento generador de arquitectura se empezó a construir primero como una caminata fundacional -la Travesía Amereida- que venía del Sur de America hacia el Norte y que se desarrolló en octubre de 1967. Esta se vio interrumpida en Bolivia por los disturbios políticos de la época y por el asesinato a manos de la dictadura del Ernesto el Che Guevara. A pesar de esto el acto fundacional siguió con su consolidación, los principales gestores de este acto poético y de la Cuidad Abierta son el Arquitecto Chileno Alberto Cruz Covarrubias (Santiago de Chile 7 de enero de 1917- 24 de Setiembre del 2013, y el poeta argentino Godofredo Iommi (Buenos Aires, Argentina 1917, Viña del Mar 20 de febrero del 2001).

cualitativa, se desarrolla en la discontinuidad de los predicados enumerados. La cantidad aporta a su riqueza, pero también su incertidumbre. Con las determinaciones delicadas intervienen las perturbaciones fundamentalmente irracionales. ... El plano del detalle, Pensamiento y Realidad aparecen desligados y podemos decir, alejándose del orden de grandeza donde pensábamos, la Realidad pierde en cierto modo su solidez, su constancia, su sustancia. En resumen, Realidad y Pensamiento juntos en la misma Nada, en el mismo Erebo metafísico, hijo del Caos y de la Noche” (2013b, p. 300).

Con esta última reflexión que surge de la condición gráfica de la imagen arquitectural es en donde se encuentra un gran paralelismo con lo que estamos abordando en la investigación. Es así como la arquitectura, como pensamiento de un detalle y expuesto en el arte de arquitecturar, no se han supeditar única y exclusivamente a la construcción de objetos y la disposición de estos en un territorio físico concreto, sino que se pueden abordar desde otras lógicas y abundar en múltiples formas de manifestación y formas de verse. Tampoco es necesario que esas ideas tengan que o deban resolverse en la totalidad, que sería la razón de ser de cualquier edificio o cualquier elemento en su condición edilicia, aquí lo importante es que cada creación se va a cobijar bajo la sombra del orden, trátase de una idea, una palabra o un dibujo y conteniendo –misteriosamente– en su paradigma indicial el todo y sus partes.

*De todo, quedaron tres cosas:  
la certeza de que estaba siempre  
comenzando,  
la certeza de que había que seguir  
y la certeza de que sería interrumpido  
antes de terminar.  
Hacer de la interrupción un camino nuevo,  
hacer de la caída, un paso de danza, del  
miedo, una escalera, del sueño, un puente,  
de la búsqueda...un encuentro.*

(Pessoa, 2008, p. 3).

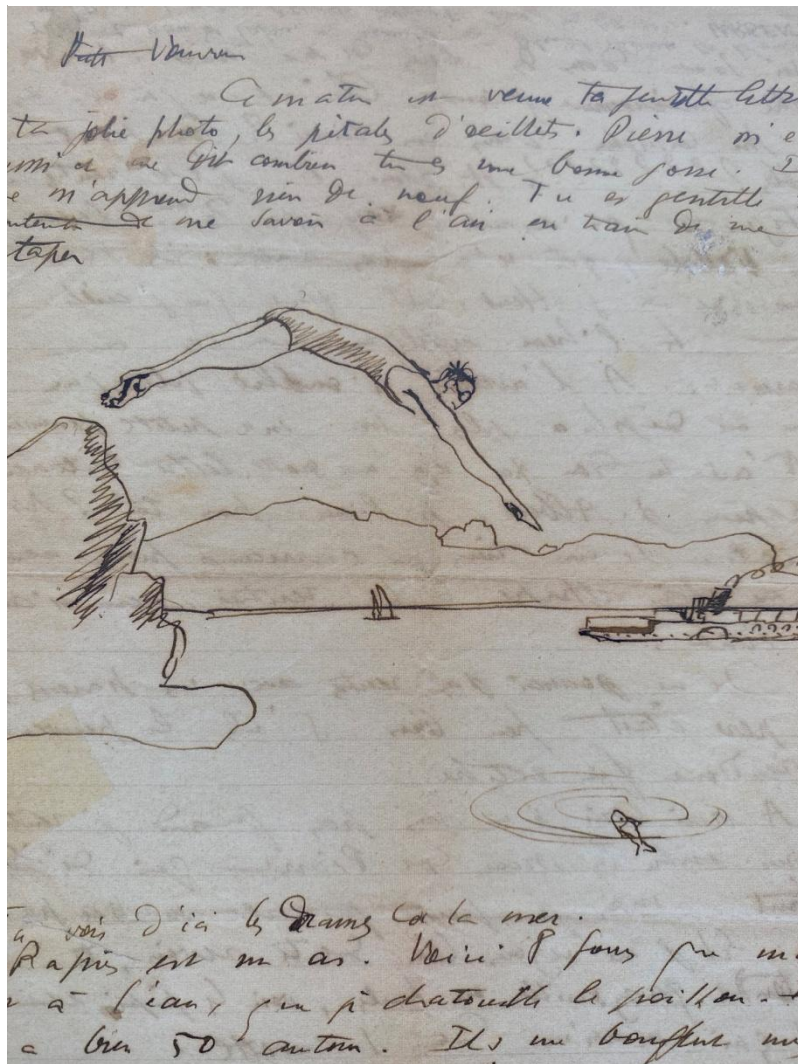
*“¡Luz, más luz!”*

(Goethe, 1832, p. 42).

### **Reflexiones finales:**

**Tomando posición: Cuando el Arte de Arquitecturar deliran hacia una  
conclusión abierta. O, más luz, para ver, el signo, del orden**

Imagen 65. Boceto de Le Corbusier "No hacer nada en absoluto". Vacaciones de Verano en el Mediterraneo 1932



Fuente: Cohen y Benton (2005) p. 220.

## Tomando posición I. Más luz

1. El presente documento no contiene otra cosa más que una suerte de fundo<sup>24</sup> inventado, una práctica habitual al ámbito de los navegantes, pero también a la arquitectura. Esta superficie estaba solo ligeramente develada, ya que aún no se había singularizado con las trazas y las firmas que lo enmarcaran. Fue espacio en el que deliraron un inventario ideas, de imágenes y palabras como textos, que lo convirtieron en sí mismo en un atlas de saberes, un gabinete de maravillas, un teatro de la memoria. En su proceso de elaboración se fueron conjugando elementos conocidos, otros no tan conocidos y algunos desconocidos, eventos que dialogaron y circularon en el espacio de los argumentos y alrededor de las ideas que se vieron cristalizadas en forma de palabras, igualmente se pusieron a orbitar, alrededor de este territorio, elementos que proyectaban luz sobre su construcción, que iluminaron algunas zonas oscuras y proyectaron sombras sobre los pliegues del topos de esta superficie trazada, como un augur designé, firmé, rubriqué y como arquitecto básicamente me valí del tiempo e inventé su sentido de lugar, en síntesis es la cartografía de un viaje y su crónica.

---

<sup>24</sup> Nota: se utiliza la palabra fundo porque varias de sus acepciones fueron recurrentes durante el proceso, fundir, fundar, fundamental o fundacional y por último podemos entender fundo como un terreno amplio que se había de trabajar.

2. Este viaje, entendido como la investigación, se construyó desde dos líneas paralelas de trabajo y reflexión. La primera es la que se refiere al arte arquitecturar, entendido este como una herramienta de elaboración y construcción que permitió operar con ideas, palabras y dibujos. La segunda se relaciona con la herencia y el legado de Le Corbusier al subcontinente, como un traspaso de sus ideas –que con la veladura europeo centrista– se plasman en el registro viaje, sus intenciones subyacentes y, a través del contenido de las conferencias y sus dibujos, esta línea de trabajo se enmarcó evidentemente en una historia de las ideas y los conceptos.

3. Por otra parte, los diversos temas con los que operó la investigación se valen de elementos como la cartografía, la crónica de viaje, los vuelos del avión, el traslado o la traducción de las ideas al papel en el ámbito de la arquitectura, el montaje o la nomenclatura. Todo ello abrió y permitió descubrir las múltiples dimensiones en la que se movía la labor, el trabajo y el aporte de maestro. Con lo cual, se descubren nuevas vetas de investigación para la arquitectura, el arte o el registro.

4. Se pudieron identificar cómo, históricamente, las construcciones discursivas devienen desde la pulsión interna de ampliar dominios, generados desde la necesidad del movimiento y la conquista, implicados en el viaje y la aventura, tradicionalmente han gestionado, desde Europa, como centro del mundo conocido y como urgencia de expansión del *ecumene*.

5. Proyectar es una acción auto-referente y en la suerte de lanzar hacia adelante que genera un acto reflejo, no necesariamente reflexivo, concierne y alude a la necesidad de ampliar el *ecumene*, registrado e inventariado, se cristaliza<sup>25</sup> desde la crónica de viaje, revestida de verosimilitud, deja huellas y marcas en la construcción gráfica, en el mapa y su cartografía –la tarea de dibujar en una carta. Esto desde dos puntos de vista, el de lo propio y el de lo extraño, desde esta perspectiva la tradición europea del viaje, relata, conquista y marca.

6. Por otra parte, el viaje viene a significar un elemento fundamental en el aprendizaje para las academias y escuelas de arquitectura, herencia de la modernidad, el viaje sigue siendo una de las estrategias de entendimiento, comprensión y lectura del espacio en sus valores urbanos, arquitectónico o paisajístico. Sin embargo, muchas escuelas de arquitectura han olvidado su origen su sentido y su razón de ser.

7. Ideas, dibujos y palabras son verdades en arquitectura y estas son entendidas como elementos que se traducen con libertad a sus propias realidades y sus territorios singulares. Desde aquí, se puede inferir que deriva una condición, que podríamos calificar como hiperreal, entiéndase que, tanto la idea como su materialidad van más allá de la connotación edilicia.

8. Es inventado, desde la condición de vacío en cuanto es espacio a intervenir, que se evidencian de forma clara las propiedades de las diferentes acepciones

---

<sup>25</sup> Se utiliza la metáfora del cristal ya que es un elemento recurrente en toda la Modernidad y uno de sus pilares fundamentales.

arquitectónicas, es así como vemos las distintas, aproximaciones, construcciones y materialidades, en la conceptualización de las ideas, en la elaboración de los dibujos, en donde yace toda su potencialidad y sus cualidades espaciales. A su alrededor se da una invención de un territorio que, como una nueva geografía, enmarca su entorno. En esta misma línea de hiperrealidades, en el caso particular a la cualidad sustancial del dibujo en la arquitectura, su relación con la idea y como esta se convierte en la materia principal de la gran herencia de la obra construida del proyecto corbuseriano en América Latina, reivindicando así el legado del arquitecto franco-suizo en el subcontinente, que, a pesar de haber construido técnicamente solo un proyecto –a saber la Casa para el Doctor Curutchet– en Mar del Plata, Argentina (1947), su legado es muchísimo más amplio como lo vimos a lo largo de la investigación.

9. En las cualidades gráficas, detrás del dibujo, hay más de un tipo de trazado, estas marcas o trazas serán entendidas como las manifestaciones de fenómenos ficticios o reales, que inventan e invertirían a partir de las percepciones que proyecta y refleja el espíritu del tiempo y del lugar del que las construye, son códigos y nomenclaturas que buscan universalizar tanto la lectura como el entendimiento de la data en ellos plasmando.

10. En este juego de operaciones simbólicas y des-territorialización natural, el espacio de conquista y de trabajo se asume como un acto abstracto y esto, para Le Corbusier, tuvo un carácter sustancial, para diseñar sobre un territorio sin referencias, o corregir las referencias erradas –una tradición desvirtuada–, en la

cual poner en práctica todos los planteamientos del movimiento moderno.

11. El espacio de las potencialidades, hizo seducir al arquitecto a emprender este viaje por el cono sur, soñando con encontrar el Dorado cristalizado en un mega proyecto que ya se mencionaba en París desde muchos años atrás, el cual era diseñar la nueva ciudad del Planaltina en el basto territorio brasileño. Sin embargo, para lograrlo, apeló a la necesidad de clarificar que es lo importante de la tradición en la arquitectura y que se lo que se debe aprender de Roma. Esto porque, para él, existía la necesidad de diferenciarse de la superficialidad de estética neoclásica y academicista, romper con los estilos decimonónicos en los que se había sumido arquitectura del cono sur y dejar claro que es fundamental romper con esta tradición y con el canon con el que se venía trabajando, clarificando cual debería ser el verdadero sentido de la tradición.

12. Armado con actitud pre-fabricada, o una empaqueta visión del *avant-garde*, en función de lo que el subcontinente significaba y lo que implicaría cultivar las ideas en este basto laboratorio, desde el “Prólogo americano” se denota cual es la visión sobre América Latina, la cual se percibe como una suerte de línea de horizonte desde donde trazar o arar<sup>26</sup> con ideas, básicamente promovidas por el llamado del *l'esprit Nouveau*. Ejemplo de esto, y en aras de su clarificación, –o echar luz– lo encontrará el maestro en

---

<sup>26</sup> Se utilizan las palabras arar y aras como un juego de sonoridades y significados, puesto que arar significa trazar y ara significa altar, o sea el lugar en donde se enciende la luz del conocimiento y de la nueva edad.

el Buenos Aires de 1929, una ciudad que había consolidado su composición urbana, construida a través de una estética decimonónica; demostraba su prosperidad como ciudad con los edificios altos que contaba para la época y que, para el maestro, llegaría a ser la New York de Latinoamérica (1929, p. 33).

13. El lirismo era la condición poética que había de impulsar la producción de ese nuevo tiempo, impregnado del espíritu nuevo, en la arquitectura se manifiesta a través de una sensibilidad que buscaba ser humanista. Desde el detalle, el lirismo sería el elemento materializado en el paseo arquitectónico o *promenade* arquitectural, uno los principales elementos del eje sintagmático del esquema moderno, que se encuentra en la rampa y se identifica en la primera parte de la investigación. Igualmente, esta premisa se lleva al todo y se procura exhortar sobre la necesidad volver a humanizar la ciudad nueva, entendiéndola como una especie de inmenso jardín, en donde una vez más a través del paseo, del disfrute y de la vivencia urbana, el ser se recrea, se reinventa y se humaniza. Este hombre –como ser humano– que en primera instancia sería la parte más esencial de la ciudad –la célula– como él mismo la llamaba, iba a constituir ese cuerpo orgánico, lírico, continuo y perfecto, que sería la ciudad moderna.

14. El uso del juego de palabras a través de la tesis es importante porque no solamente se construye desde la premisa de la significación, apela a la estrategia de la amplificación de conceptos por medio de la sonoridad y la importancia de las ideas detrás de la palabra. Primero con la definición de la palabra misma desde su

entendimiento más básico, pero entran en juego otras significaciones a través de la resonancia con otras palabras cercanas en repercusión y significado, por ejemplo: arquitectura, arquitecturar, arquitectural, fundo, fundar, fundamental, fundacional, materia, materialidad, condición matérica, inventario, inventariar, invento, inventar, ara, arar, trazar, trazo, diseño, designio, signo, signatura, carta, cartografía, gráfica, augur, inaugurar, gurú.

15. Clave importante y un hallazgo significativo de este juego reverberancias que amplifican significados se evidenciaron en las reflexiones que tocan con el quehacer arquitectónico, ya que en el amplio sentido de la palabra inventar es interpretar territorios a partir de papel en blanco del *carnet*<sup>27</sup> o cuaderno de viaje, para inventariar, registrar y generar una suerte taxonomía, clasificación y ordenamiento de los elementos de un territorio, ejercicio mejor conocido como mapear.

16. En esa misma línea de trabajo, el uso de los epígrafes en cada una de las secciones tuvo carácter fundamental, además de recurrir a sus claras dimensiones abrieres para algunos capítulos y secciones de capítulos, fueron usados como una suerte de elementos ilustrativos, que poseedores de una importante carga de imagería, pre-escriben las secciones en donde se ubican, en ese sentido básicamente buscaron generar una suerte de umbral de entrada a dichos apartados de la investigación, y se convirtieron en un acto de inauguración para cada una de las secciones que anteceden.

---

<sup>27</sup> La palabra “carnet” en francés encuentra múltiples significado pero refiere a doblar en cuatro partes iguales una hoja (quaterni).

17. El enmarque resolvió el sentido de posicionamiento que requería cada uno de los epígrafes y son una suerte de recordatorio de la construcción de la mirada durante el proyecto de la modernidad.

18. La construcción de los tableros, de elaboración propia, no solamente son imágenes pertinentes y de interés en términos de la investigación, sino que básicamente son su mejor registro, que además de ser indicios evidencian la deriva en la cartografía en la que se movió dicha construcción, es decir se ha construido desde un proceder tal, que los tableros empiezan a ser una suerte de enclaves o estaciones de paradigmas indiciales.

19. Los tableros como elementos autónomos y como unidades cognitivas registraron y graficaron con verosimilitud la cartografía de la investigación, son, en sí mismos, mapas o secciones de mapas que dibujan y arquitecturan en cuanto ordenaron intereses y hallazgos a lo largo del camino en estos últimos tres años de trabajo.

20. El gesto, como condición caligráfica, carga de significados en términos de su expresión generadora o generatriz de arquitectura. Desde esta perspectiva, la representación es un medio de volver a estar presente, invita a repensar y releer, y como una traducción es un acuerdo, una gestualidad que deja una huella que indexa intereses y que, a través de los dibujos de Le Corbusier –que en un principio se calificaron de pobres garabatos– a la luz de la investigación su re-lectura evidencia que respondían enteramente a otra condición

—que a priori no es evidente— puesto que no estaba interesados en generar un hábil dibujo de arquitectura sino que arquitecturar las ideas en su aspecto más amplio.

21. Todo el registro gráfico, toda crónica, toda proyección gráfica tiene una doble lectura, tiene una doble condición, la de acercarse y la de alejarse y entre el espacio de esta dualidad o dicotomía se encuentra una dimensión que invita a la reflexión.

## **Tomando posición II. El ver**

1. Todo viaje tiene sendas connotaciones, la de conquistas y la de invención, la cartografía no es otra cosa que el reflejo de la construcción gráfica que los media y, en este sentido, genera el inventario.

2. La arquitectura moderna como buena hija del proyecto de la modernidad nace desde la necesidad del viaje y desde la necesidad del experimento, desde la pulsión de conexión con el pasado, movida por el espíritu de conquista y control, además desde esa expansión registra, territorios, edificios, inventaría y genera archivo.

3. Durante el proyecto de la modernidad, las academias en el siglo XVIII parten de la necesidad de releer la ruina clásica, imaginar su restauración y entenderla. Para poder realizar esto, se dio la necesidad de viajar y de registrar ese viaje, así nace la arquitectura moderna, el viaje no es otra cosa que una estrategia didáctica,

vivir aprender, mirar, entender e interpretar, esto es inherente a la formación en arquitectura, todo arquitecto comprometido emprende su viaje de estudio para completar su formación.

4. Conocedor en cuanto al potencial de los recursos naturales y económicos de la América Latina de principios del siglo XX, Le Corbusier emprende su viaje con la idea de conquistarla sabiendo que tenía intenciones de diseñar un proyecto en Brasil que se venía gestando desde finales del siglo XIX, una ciudad nueva que permitiría poner en práctica sus ideas, en un territorio agreste y sin contexto, una ciudad para 500 mil habitantes.

6. El modelo discursivo europeocentrista se ha mantenido y se mantiene durante toda la historia de occidente, lo vemos en las huellas que nos ha dejado como herencia en la cartografía antigua, en los bestiarios y la construcción de los imaginarios allende los mares, fantasiosos responden sin embargo a la condición de veracidad que sustentaba la crónica, la oralidad y la gráfica.

7. Le Corbusier en América Latina recibe una suerte de epifanía, una iluminación que lo va a marcar profundamente si bien su herencia no era lo que él imaginó, el subcontinente, a cambio un aprendizaje lo marcó para el resto de su vida.

8. Volar en un avión, ver la ciudad desde arriba, es un acto que revela la ocasión de acusar la falsa herencia del urbanismo decimonónico, Le Corbusier entiende esta oportunidad como una coyuntura para el urbanista,

una forma de rubricar, calificar, revisar y corregir los errores que se habían venido cometiendo, el vuelo de vista de pájaro muestra una forma nueva hacer las cosas, además de que poner en evidencia los errores.

### **Tomando posición III. *El signo***

1. Para que L.C. pudiera transmitir sus ideas y hacerlas creíbles le fue imprescindible tomar la posición correcta, fue necesario igual montar un teatro, un escenario en donde él como expositor se movía en el espacio de los argumentos, en donde él mismo es parte montaje, parte de las ideas, él es en sí mismo es la representación del *l'esprit Nouveau*.

2. Vemos desde los albores del proyecto de la modernidad una fascinación por conjuntar y contener elementos en un solo espacio, el gabinete de las maravillas, el teatro de la memoria, el paradigma inicial o el *Atlas de Mnemosyne*, no son otra cosa que poner un conjunto de ideas en un mismo espacio argumental, —elementos venidos de otro lado contenidos en el espacio de control— que asombre desde su conjunto, ordenado en una taxonomía —palabra estrictamente moderna— que desde sus paradigmas iniciales permite poner en evidencia otras ideas. Sin embargo, esta tradición de ver desde el detalle para encontrar similitudes y poder clasificar, la podemos ver en los dibujos naturistas, herramienta esencial de las ciencias como la botánica o la entomología.

3. Para que las palabras, las ideas y los dibujos tengan el impacto que se busca, es necesario tomar posición, es necesario generar un enmarque que refuerza las verdades que se están exponiendo.

4. El acto fundacional se ha de asumir desde la traza como signatura, aquí está la concepción y la invención misma de un territorio de conquista, de dominio y de construcción, de ser espacio de las potencialidades pasa a ser un nuevo laboratorio en el que se han de experimentar con las ideas.

5. Igualmente montaje, como estrategia del constructo del proyecto de la modernidad, apuesta en su autenticidad, desde este tópico el maestro, utilizando un caballete y un rollo de papel, y una cuerda donde iba dando posición espacial a sus gráficas en el escenario, montaje estratégico usado como un único recurso expositivo, dando cuerpo a las ideas va dibujado en algunos casos de abajo para arriba, en la disposición vertical del pliegue del que se vale, como quien va construyendo una arquitectura empezando por sus bases o fundaciones.

## Tomando posición IV. Del orden

1. Todo dibujo tiene un poder generador en cuanto idea y en cuanto a técnicas, el arte arquitecturar no es otra cosa que poner en orden las ideas. No obstante, este poner en orden contiene una connotación disciplinar y de mantener bajo control desde la lógica enunciada en la lección de Roma.

2. La modernidad prioriza el sentido de la visión como elemento legitimador de la realidad percibida, el ojo es el que dota de verosimilitud los elementos del mundo fenoménico, cuando este se aplica desde la técnica correcta, esta disposición disciplinar se ejecuta el relato de viaje en cuanto es la crónica, el mapa o el dibujo del arquitecto en ese punto entran en la misma categoría.

3. El dibujo es un lenguaje autónomo, trata de aprehender las dimensiones, de fijar las jerarquías internas que posee espacio de las potencialidades que se observa y se desea intervenir, junto a los anhelos que suscita y las tensiones que induce; se aprende a percibir lo que son sus interrogantes y mismo al tiempo a volverlos transparentes y manejables. Finalmente, busca mediante la escritura del dibujo, una larga serie de resonancias que funcionen progresivamente como partes de un todo, manteniendo la identidad de las razones propias, de su origen contextual, organizándose al tiempo por secuencias, recorridos y esperas calculadas al hilo de discretas desviaciones.

4. La idea de la arquitectura detrás trinomio construir, trazar, pensar, tiene que ver con las fantasías que los

arquitectos han construido y han alimentado, de una forma u otra el material de reflexión sobre el hecho arquitectural, la narrativa y la descripción de proyectos se tocan y se encuentran en la misma categoría, además, de fundamental importancia, es la que respecta a la actitud que se ha de tener en el proceso de construcción de un dibujo, su representación y sus implicaciones.

5. Diseñar deviene en un modo del tomar contacto físico con el folio en blanco, de ejercitar la memoria y el placer de la antigua sabiduría de los gestos, como las sombras de la china ponen a sortear tanto el ojo como la mano y en su particular caligrafía despunta la signature del genio, un proceso de diversidades necesarias, no prescinde de la escritura, sino que la contempla como otra de las herramienta que lo acompañan, su creación, en cuanto transcripción, corresponde a los espacios y las formas mismas del proyecto.

6. Imaginar significa recordar al revés, literalmente volver a dar desde la emoción, lo que la memoria guarda escrito dentro de nosotros, invita a confrontar desde la interpretación las exigencias y las condiciones existentes, el recuerdo es la estructura que sustenta y ordena el tiempo.

7. Otros experimentos que se dejan ver y que van en esta misma línea de búsquedas de la investigación, son la denominada *Roma Interrotta*. Este fue otro ejemplo claro de cómo, desde la historia, en el caso específico de Roma y desde la fantasía, se construye una restauración, los arquitectos emprendían desde la

caligráfica cuál debería ser la vía en pos de cristalizar su especulación de la ciudad. Para el interés de esta investigación, es claramente importante este experimento, que fue lanzado en forma de concurso 1978, se invitó a los doce arquitectos mas importantes de la época y que, en ese momento, estaban marcando la pauta a nivel mundial. Estas convocatorias, sin duda, estaban sentando las bases para lo que posteriormente se denominaría o se conocería como la posmodernidad arquitectónica: un delirio de dimensiones abrientes.

8. Desde la amplitud de acercamiento y posibilidades, se vio cómo la historia de las ideas y los conceptos en arquitectura pueden proponer hacer una intervención al un plan original y haciendo una reinterpretación libre desde una condición histórica y contextual, –Grand Prix y el Grand Tour– esforzándose por acercarse a la idea-gráfica de cómo se hubiera leído, se hacen presentes en el ámbito de la disciplina arquitectónica esta suerte de ficciones o ensoñaciones de contextos reales de proyectos imaginado de inversiones históricas apelan y ponen a la gráfica como protagonista en cuanto es un óptimo medio de materialización y registro.

9. Para amplificar estas aproximaciones al dibujo como arquitectura y entender desde aquí, las condiciones y actitud frente al dibujo, fundamental es que los trabajadores de arquitectura cuidaran la calidad del oficio que este requería, esto, por ser la arquitectura una disciplina que se gráfica.

10. Para el interés de esta investigación es importante acotar el sentido de autonomía con el que cuentan los

registros gráficos en general y el dibujo en particular –en cuanto legado y herencia– esto cuenta como una condición invaluable.

11. Ser consciente sobre la práctica del dibujo en función de su construcción y el poner en orden la ideas, es ser consciente del verdadero trabajo de la arquitectura y su sentido más completo, ya que dibujar es el acto mismo de hacer arquitectura.

12. Dibujar es la misma acción de arquitecturar, o sea, pensar la arquitectura y su orden, este gran esfuerzo lo realizó en todo momento el maestro Le Corbusier y fue demostrado en cada uno de sus cursos, conferencias y gráficas, –aunque quizás es hasta ahora que se pone en evidencia y se le revisa de esta manera– un montaje que buscó de manifestar toda su filosofía y hacer explícita la visión y el entendimiento que él tenía sobre su quehacer.

13. Para 1929, L.C. completaba su segundo volumen (de ocho) de su obra completa, es un arquitecto maduro, eficaz, consciente y conocedor de la importancia del dibujo y de representar correctamente las ideas y de explicar claramente en el transmitir su saber cómo pensador de la arquitectura y la ciudad.

14. Le Corbusier en Sudamérica deja un legado gigante, un legado que, si bien no se materializó literalmente en obra edilicia, sí vio su materialización muchísimo más sutil.

15. Durante el desarrollo esta investigación, apareció un tema recurrente y de singular importancia, en función de la relación entre el dibujo y pensamiento: el

dibujo se ha de entender como una suerte de sistema que tiene la capacidad construir un pensamiento y esto solo es posible cuando todo pasa en el dibujo mismo, es entonces el dibujo el que da lugar y es donde el pensamiento arquitectónico acontece.

16. Pensamiento, dibujo y construcción en la arquitectura como poner en orden de ideas, conceptos, programa, variables, intenciones, contexto, topografía o geografía vienen hacer una sola construcción se tienen que concebir y cada uno de estos pensamientos tienen que pasar a través del dibujo como una forma de darles sentido material.

17. Se vio, igualmente, la importancia del papel y el trazo en el momento de construir ideas de arquitectura, de ponerlas en orden sobre la superficie en blanco, intenciones conectadas con la mano que piensa vienen hacer herramientas concentradas en un mismo propósito.

18. A través de estos pequeños textos reflexivos que pretenden hacer un recuento de hallazgos y conclusiones, pusieron en evidencia la recurrente importancia que existe entre la idea, la palabra y el dibujo, como si de la lira romana se tratara, el trazo en el papel huella del proceso creador ha de ordenar y sujetar, materializado y construido en todos los niveles y a través de las diferentes herramientas, características y condiciones sustanciales que se requieren para generar el sublime acto de arquitecturar.

## Referencias citadas y consultadas

- Alberti, L.B (2005). *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal.
- Argan G.C. &, Norberg-Schulz, C. (1978) Roma Interrotta.Roma: Incontri Internazionali d'Arte offina edizioni
- Barba, J. Jn. (2014). *Invenciones*. Alcalá de Henares: UAH Monografías.
- Benton, T. (2012). *Le Corbusier. Secret photographer*. Zurich: Lars Müller.
- Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México D.F.:Itaca
- Benjamin, W. (2015) *Obra de los Pasajes [vol. 1 y 2]*. Madrid: Abada
- Benevolo, L. (1977) *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili
- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Biblioteca Digitale Dell' Archiginnasio. (s.f.). *Ferdinando Cospi e il suo Museo*. Recuperado de <http://badigit.comune.bologna.it/mostre/archeologia/cospi.htm>
- Borges, J.L. (2019). *Ficciones*. Barcelona. Lumen
- Bosse, A (1665). *Traité des pratiques géométrales et de perspective*. Paris: Avec Privilège Dv Rot. Recuperado de:  
[https://play.google.com/books/reader?id=bRQ\\_mtphuLkC&hl=en&pg=GBS.PA4](https://play.google.com/books/reader?id=bRQ_mtphuLkC&hl=en&pg=GBS.PA4)
- Brillenbourg, C. (2004). *Latin American architecture: 1929-1960*. New York: The Monachelli Press.
- Cabezas, L. & Lopéz, I. (coord.). (2015). *Dibujo y territorio*. Madrid: Catedra.
- Cacciari, M. (2010). *La Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Calatrava, J. (Ed.). (2009). *Doblando el ángulo recto: Siete ensayos en torno a Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Círculo de Bellas Artes.

- Calatrava, J. (Ed.). (2010). *Arquitectura escrita*. Granada: Circulo de Bellas Artes
- Calvino, I. (2002). *El viandante en el mapa*. Barcelona: Siruela.
- Calvino, I. (2012). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Siruela
- Campi, I. C. (2007). *La idea y la materia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Capitel, A. (2009). *Lecciones de arquitectura moderna*. Buenos Aires: Nobuko.
- Cohen, J. M. & Benton, T. (2008). *Le Corbusier. Le Grand*. London: Phaidon Press Limited.
- Colomina, B. (2010). *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Cendeac.
- Deleuze, G. & Guattari F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-Textos.
- Derrida, J. (1996). *Aporías. Morir esperarse (en) "los límites de la verdad"*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Hubermann, G. (2010). *Ante la imagen*. Murcia: CENDEAC
- Didi-Hubermann, G. (2013a). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado libros.
- Didi-Hubermann, G. (2013b). *La imagen sobreviviente*. Madrid: Abada.
- Donoso, A. (1933) *Goethe, Poesía y Realidad*. Santiago: Prensa de la Universidad de Chile
- Eco, H. (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. México: Lumen.
- Eisenman, P. (2011). *Diez edificios canónicos 1950-2000*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Evans, R. (2003). *Translation from drawing to building and other essays*. London: AADocuments.

- Evans, R. (2005). *Traducciones*. Barcelona: Pre-Textos.
- Fernández, C. y Toca, A. (1998). *América Latina: Nueva arquitectura una modernidad pos-racionalista*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fernández, J. (2018). *Fragmento de planta y espacio*: Barcelona: Asimétricas.
- Fernández, R. (1998). *El laboratorio americano: arquitectura, regionalismo geocultura*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Foucault, M. (2008). *Seguridad, territorio, población*. Madrid: Akal.
- García, J. M. (1993). El rito fundacional de la ciudad. *Revista Symbolos* (5).
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gesida.
- Goethe, W.A. (2003) *Fausto*. Lima: Desa s.a.
- Hidalgo, G. (2018). *Dibujo y proyecto*. Santiago de Chile: ARQ Ediciones.
- Hollis, E. (2012). *La vida secreta de los edificios*. Madrid: Siruela
- Iommi, G. (1982) Introducción al primer poema “Amereida”. Valparaíso: Taller de América de la Escuela de Arquitectura de U.C.V.
- Koolhaas, R. (2004). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Koolhaas, R. (1994). *Delirius New York*. New York: The Monacelli Press.
- Le Corbusier & Jeanneret, P. (1934). *Oeuvre complète 1929-1934*. Zürich: Girsberger.
- Le Corbusier & Jeanneret, P. (1937). *Oeuvre complète 1910-1929*. Zürich: Girsberger.
- Le Corbusier & Jeanneret, P. (1938). *Oeuvre Complète 1934-1938*. Zürich: Girsberger.
- Le Corbusier & Ozenfant A. (1993). *Acerca del Purismo: Escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis.

- Le Corbusier. (1935). *La Ville Radieuse- Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. París: Vincent Fréal.
- Le Corbusier. (1935). *Aircraft: l'Avion accuse*. New York: The Studio.
- Le Corbusier. (1943). *La Charte d'Athenes*. París: Plon.
- Le Corbusier. (1946). *Oeuvre complète 1938-1946*. Zürich: Girsberger.
- Le Corbusier. (1950). *Modulor*. Boulogne: Éditions d'Architecture d'aujourd'hui.
- Le Corbusier. (1953). *Oeuvre Complète 1946-1952*. Zürich: Girsberger.
- Le Corbusier. (1955). *Modulor 2*. Boulogne: Éditions d'Architecture d'aujourd'hui.
- Le Corbusier. (1957). *Oeuvre Complète 1952-1957*. Zürich: Girsberger.
- Le Corbusier. (1960). *L'Atelier de la recherche patiente*. París: Vincent Freal.
- Le Corbusier. (1970). *Oeuvres completes: Les dernière oeuvres (Vol. 8)*. Zürich: Editions d'Architecture.
- Le Corbusier. (1980). *La Maison de l'Homme*. Barcelona: Apóstrofe.
- Le Corbusier. (1981). *L'Urbanisme des trois établissements humains*. Barcelona: Poseidón.
- Le Corbusier. (1983). *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Le Corbusier. (1989). *Le poème de l'angle droit [éditions Verve]*. París: Fondation Le Corbusier.
- Le Corbusier. (1998). *Vers una architecture*. Barcelona: Apóstrofe.
- Le Corbusier. (1999). *Précisions sur un état présent de l'Architecture et l'Urbanisme*. Barcelona: Apóstrofe.
- Le Corbusier. (2003). *Aircraft*. Madrid: Editorial Abada.

- Le Corbusier. (2005). *Puerta De Hielo: L Esprit Nouveau 1920-1925*. Castellón: Ellago.
- Le Corbusier. (2006a). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.
- Le Corbusier. (2006b). *Precisiones: respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Apostrofe-Poseidon.
- Lewis, C. (2014). *Caza del Shark*. Madrid: Poligrafo.
- Liernur, J. F. & Pshepiurca, P. (2008). *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier en Argentina (1924-1965)*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Liernur, J. F. (2010). *Arquitectura, en teoría: escritos 1986-2010*. Buenos Aires: Nobuko.
- Mardges, B. (2001). *Le Corbusier in America: Travels in the land of timid*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Montaner, J. M. (2011). *La modernidad superada*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Morris, R. (2011). *El dibujo como pensamiento*. Recuperado de <https://tectonica.archi/articles/robert-morris-el-dibujo-como-pensamiento/>
- Morris, R. (2011). *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to Labyrinth (1998-1999-2000)*. Lyon: Skira.
- Niemeyer, O. (2007) *One Hundred years*. Madrid: A.V. Monografías
- National Gallery of Art. (s.f.). *Piranesi: The Early Architectural Fantasies*. Recuperado de [https://www.nga.gov/exhibitions/1978/piranesi\\_fantasies.html](https://www.nga.gov/exhibitions/1978/piranesi_fantasies.html)
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Pérez, F. (1991). *Le Corbusier y Sudamérica: viajes y proyectos*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ Pontificia Universidad Católica de Chile
- Rohe, C. (1978). *Collage City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press
- Rojas, M. (1992). *América Imaginaria*. Barcelona: Lumen
- Roob, A. (1997). *Alquimia y Mística. El Museo Hermético*. Colonia: Taschen
- Roth, A. (1996). *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Sainz, J. (2017). *El dibujo de arquitectura*. Madrid: Nerea
- Sauter, F. (Ed.). (2011). *Iconoclastia new forms a post iconic world*. Barcelona: Actar.
- Segawa, H. (2006). *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Shalansky, J. ((2013). *Atlas de las islas remotas*. Barcelona. Nórdica Libros.
- Siza, A. (2003) *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada.
- Stan, A. (2009). *A Practice: Architecture Technique + representation*. New York: Routledge.
- Tcshumi B. (1981). *Manhattan transcripts*. New York: Academy Editions
- Teige, C. (2008). *Anti Corbusier*. Barcelona: Ediciones UPC.
- The National Gallery of Art de Washington. (1979). *Piranesi: The Early Architectural fantasies*. Recuperado de [https://library.nga.gov/discovery/fulldisplay/alma9981073504896/01NGA\\_INST:NGA](https://library.nga.gov/discovery/fulldisplay/alma9981073504896/01NGA_INST:NGA)
- Vitruvio, M. (1997). *De Architectura Opus in Libris Decem*. Madrid: Alianza.
- Warburg, A. (2010). *Atlas mnemosyne*. Madrid: Akal

Yeats, F. (2005). *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela

Zunthor, P. (1994). *La medida del mundo*. Madrid: Catedra