

Le Corbusier (1887-1965) Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge (Mass.) 1960-1963

El Carpenter Center for the Visual Arts en la universidad de Harvard [es] uno de los últimos edificios llevados a término durante la vida de Le Corbusier (...). El núcleo central es un volumen cúbico del que sobresalen talleres curvos en ambos extremos de la diagonal. El conjunto está atravesado por una rampa en forma de S que sube desde una de las calles y desciende hacia la otra. El Carpenter Center rompe audazmente con la geometría ortogonal de su entorno neo-georgiano. Los estratos y los niveles entran y salen de la retícula interior de *pilotis* de hormigón, aprovechando al máximo los voladizos para crear interpenetraciones del exterior y el interior, así como una secuencia de hechos espaciales ligados por la *promenade architecturale* de la rampa. De acuerdo con su función de centro para las artes visuales, el edificio encarna una *synthèse des arts majeurs* pintura, escultura y arquitectura. La rampa permite inspeccionar los elementos arquitectónicos de Le Corbusier, así como las actividades de los talleres dentro del edificio.

Las analogías orgánicas de la planta, la libre expresión escultórica del movimiento, las ambigüedades entre figura y fondo, y entre masa y espacio relacionan el Carpenter Center con otras obras tardías: los *brise-soleil* oblicuos son parecidos a los de Chandigarh, y la rampa que entra en el edificio recuerda la de la Asociación de Hilanderos. Pero los limpios *pilotis* cilíndricos y los forjados nítidamente definidos, incluida la orquestación completa de los «cinco puntos» (hay además otros «puntos» posteriores, como el *brise-soleil*, el *ondulatoire* y el *aérateur*), introducen una nota retrospectiva. Le Corbusier parecía volver al espíritu de la casa Dom-ino —el arquetipo de sus sistemas de hormigón—, reconsiderando con rigor los elementos de sus ventanas y las ideas espaciales que le eran apropiadas. La *Oeuvre complete* afirma con acierto que el edificio encarna «una demostración de las teorías de Le Corbusier», y que «en él se hallan numerosas ideas directrices que le son propias».

Las múltiples intenciones y niveles de significado del Carpenter Center quedan más claras si se reconstruye el proceso de diseño. Josep Lluís Sert, decano de la Graduate School of Design, amigo y antiguo colaborador suyo, y que también había sido presidente de los C.I.A.M., encargó en 1959 a Le Corbusier que creara un escenario adecuado para las artes visuales en Harvard. Alfred St Vrain Carpenter, ex alumno del colegio universitario, había donado para este propósito la considerable suma de 1,5 millones de dólares en respuesta a la

campana para reunir fondos del presidente Pusey a finales de los años cincuenta. Era una época en la que muchas universidades americanas de elite estaban construyendo centros artísticos y adornando sus *campus* con obras de diseñadores conocidos internacionalmente. Cambridge, Massachusetts, tenía un vínculo especial con el movimiento moderno, pues tanto Walter Gropius como Sigfried Giedion habían dado clase en Harvard antes de Sert. Era costumbre de Harvard que cada departamento tuviera una identidad singular y contara con su propio edificio. A lo largo de los años la universidad había contratado a arquitectos representativos de diversos estilos y épocas, tales como Charles Bulfinch, Henry Ware y William van Brunt, Henry Hobson Richardson, Richard Morris Hunt, y Walter Gropius. El edificio «Le Corbusier» debía ocupar su puesto en un museo arquitectónico en miniatura, cristalizando lo mejor de la expresión contemporánea.

La idea de trabajar en los Estados Unidos tocaba las fibras sensibles de Le Corbusier. Siempre había admirado el potencial técnico del país, pero éste había prestado oídos sordos al mensaje redentor de la Ville Radieuse en los años treinta. Los «gángsters» americanos habían añadido luego la injuria al insulto «robándole» su brillante idea para las Naciones Unidas y degradándola. Todo ello le producía una profunda desconfianza en los círculos oficiales americanos. Le Corbusier porfió acerca del contrato con Harvard y puso a sus clientes al borde de la humillación. Exigió honorarios por encima de lo habitual e insistió en que «un arquitecto americano» debía realizar el edificio a partir de los planos preliminares. Era una indicación (que él aceptó) de Sert, quien se ofrecía voluntariamente para salvaguardar los planos de Le Corbusier y llevarlos a cabo al pie de la letra.

El solar estaba encajado entre edificios neo-georgianos, y cuando Le Corbusier lo inspeccionó por primera vez en 1959 se encogió de hombros, diciendo que era «un encargo muy pequeño para un país tan grande». Pero había un respiro en dirección al «Harvard Yard», un idílico recinto de edificios elegantes colocados a ejes, y con árboles y caminos diagonales enredados entre ellos. Le Corbusier se interesó por el flujo de personas a través de este espacio entre las horas de clase. El programa resultaba muy atractivo para el arquitecto. Le recordaba su propia educación en artes y oficios y hacía referencia a los elevados propósitos que tenían que ver con la armonía entre la cabeza y la mano. La síntesis de

las artes, de la forma y el sentimiento, estaba ligada a otros ideales mayores de regeneración cultural dentro del entramado de creencias de Le Corbusier. A un nivel más prosaico, era una oportunidad de diseñar espacios flexibles para talleres, unidos a terrazas verdes y dispuestos para aprovechar al máximo las variables condiciones de luz.

El procedimiento normal de Le Corbusier al aceptar un nuevo encargo consistía en estudiar el solar y el programa en profundidad con la ayuda de toscas maquetas. Mientras el problema se gestaba, él seguía con su rutina cotidiana en París. En sus últimos años dedicaba las mañanas a pintar y a concentrarse en soledad. Luego, por las tardes, se iba al estudio desde las dos en adelante, para entregar sus croquis a los colaboradores y para responder a otras indagaciones sobre sugerencias anteriores. Durante esta fase de incubación veía la luz gradualmente un embrión de ideas y formas, una nueva entidad que fundía la expresión de lo nuevo y lo viejo. Cuando estaba listo, salía a la superficie de su mente.

La primera idea para el Carpenter Center surgió realmente al escribir un pequeño poema en prosa en su cuaderno. La circulación era la fuerza generadora: «... la forma espiral de la cubierta del museo debe convertirse en una senda de jardines y densos montículos de rocas dentro del paisaje y formando paisaje.» A esta respuesta literaria a los senderos del «Yard», que le habían llamado la atención en Cambridge, se le dio una forma tridimensional alternativa en el primer croquis para el Carpenter Center, que apareció en el cuaderno P60 el 1 de abril de 1960. En él se mostraba el Arts Center como una escultura curva y de forma libre sobre *pilotis* con la rampa atravesándola por el tercer piso. Las curvas en voladizo a ambos lados contenían los talleres de pintura y escultura, mientras que un espacio redondo en lo alto estaba destinado a exposiciones. Los bordes transparentes del edificio estaban dotados de *ondulatoires* con las proporciones musicales del Modulor. El espacio exterior pasaba al interior y viceversa. Las ambigüedades de Ronchamp o del auditorio del edificio de los Hilanderos se combinaban con una retícula de *pilotis* y una compleja idea en sección, con capas de suelo extendiéndose adelante y atrás a partir del volumen de doble altura que flanqueaba la rampa. Los «cinco puntos» se acentuaban nuevamente de otro modo: como si la Villa Saboya hubiera estallado de dentro afuera, con las rampas y los tabiques curvos proyectándose en el entorno.

Cuando Le Corbusier visitaba el estudio por las tardes rondaba arriba y abajo entre su pequeño cubículo y los tableros de sus ayudantes. A veces aportaba vigorosos croquis a carboncillo o lápiz de color pensados para tomar —o retomar— el impulso que guiaba un esquema. Luego los colaboradores cogían estas toscas hipótesis y las transformaban en dibujos que podían

poner a prueba el edificio ante la amenazante realidad. Para el Carpenter Center eligió a Jullian della Fuente, un chileno cuya primera labor fue estudiar las inclinaciones de la rampa. Era difícil encontrar la pendiente entre las calles que permitiera cumplir el límite legal del 10%, y el 7 de abril Le Corbusier aportó un vigoroso dibujo a lápiz de color en una gran hoja de papel de croquis que volvía a la idea original de la rampa espiral. Los talleres curvos se incluían ahora dentro de contornos elípticos puestos en ángulo recto unos encima de otros.

En estas figuras están condensadas al parecer muchas referencias simbólicas. Las elipses —como en los relieves, esmaltes y tapices de Chandigarh— seguramente aludían a las órbitas del sol en los equinoccios y solsticios. La rampa tiene una misteriosa semejanza con un nudo de autopistas. Durante su viaje a los Estados Unidos en 1935, Le Corbusier había señalado esos nudos como instrumentos esenciales de la Ville Radieuse. Incluso había elogiado las *parkways* en torno a Nueva York por su combinación de vegetación y circulación rodada. En su «único edificio americano» Le Corbusier parecía estar escudriñando pasadas connotaciones relacionadas con su esperanza en que América aceptara la armonía, implícita en su mensaje urbanístico, entre la naturaleza y la industrialización.

Pero se vio que la rampa espiral era poco práctica. Se estableció un compromiso entre los esquemas centralizado y longitudinal para el edificio: una rampa en S, pasando entre los talleres en forma de glándula. En su aspecto formal, esta rampa era un contrapunto respecto a las curvas; en su aspecto práctico, mejoraba la inclinación, la entrada y la unión con el entorno; en su aspecto simbólico, recurría, como la espiral, al fondo de signos cósmicos de Le Corbusier. La S significaba la salida y la puesta del sol: el ritmo básico de la naturaleza. En el prefacio a la versión en lengua inglesa de la crónica de sus viajes americanos —*When the Cathedrals Were White*— había dedicado este signo (y sus doctrinas asociadas) a la elite americana: «Esta es la medida de nuestros empeños urbanísticos.»

A mediados de abril de 1960 la idea siguió cristalizando en soberbios croquis a lápiz de color, y surgió una forma cúbica en el centro del esquema. Y es que los dibujos a mano alzada de Le Corbusier no eran sólo testimonios de distribuciones funcionales: eran como sísmogramas de intenciones profundamente enraizadas en la mente del artista (...)

Una vista aérea del 1 de mayo mostraba todos los pisos de una vez, distinguiéndolos unos de otros mediante el uso de contornos a lápiz de color; los colores se utilizaban también para identificar las ventanas y los muros, para mostrar qué partes de la fachada recibirían el sol directo y para indicar la vegetación. (...) La configuración del Carpenter Center a base de talleres

curvos adosados al cuerpo de la rampa se hace eco del surrealismo biomórfico de las esculturas «Ubu» y «Ozon» del artista; en este caso, la analogía con los pulmones parece más que evidente. De ellos trataba Le Corbusier en *La ciudad del futuro*, y tenían una relevancia metafórica para el plan urbanístico ideal ya que implicaban la liberación de la ciudad, la libre circulación del tráfico y el aire, y la dotación de vegetación, en definitiva, una ciudad capaz de «respirar». En la Ville Radieuse y en las plantas de las *unités* se usaban a menudo curvas similares para codificar la naturaleza en contraste con las rigideces ortogonales de los bloques. Nuevamente las formas en planta del Carpenter Center reflejan las intenciones *urbanísticas* de Le Corbusier.

Una vez que la configuración básica de un esquema había quedado establecida, Le Corbusier era reacio a cambiarla. Un concepto con la suficiente profundidad era susceptible de admitir cierto grado de ajuste secundario sin amenazar los significados medulares. La maqueta y los dibujos de presentación para el Carpenter Center fueron bien recibidos por el cliente y la comisión en el verano de 1960, pero en el otoño se detectaron conflictos entre las rampas internas y los ascensores, y entre los *ondulatoires* y los *brise-soleil* necesarios para protegerlos de la luz intensa. Las cosas se complicaron cuando el cliente insistió en trasladar las oficinas y la entrada del tercer piso a la planta baja, debilitando así la significación de la rampa. La historia del proyecto entre el otoño de 1960 y los comienzos de 1961 forma parte de una serie de choques y conflictos en el propio diseño, que necesitaba algunas alteraciones importantes. En enero de 1961 los talleres curvos principales se reorganizaron de modo que el de la tercera planta se trasladó a la parte posterior y el de la segunda planta a la parte frontal; a su vez, se les dio a ambos la misma forma.

Le Corbusier usaba cada uno de los procesos de diseño para poner a prueba nuevas ideas y para purificar las viejas. Para el Carpenter Center investigó los pilares y las vigas antes de establecer una solución de forjados lisos y *pilotis* cilíndricos de diferentes tamaños para el esqueleto estructural. Los *ondulatoires* y los *brise-soleil* no se mezclaban bien en las ventanas, así que decidió separarlos. Después de probar los *brise-soleil* como alerones de avión sobre jabalcones, el arquitecto retomó a la solución ya comprobada en Chandigarh y Ahmedabad a base de paneles de hormigón colocados diagonal o perpendicularmente al borde del edificio. En Cambridge, por supuesto, tenían que llevar cristales. Empotrado en los forjados iba un sistema de calefacción y ventilación, que se combinaba con *aérateurs* pivotantes para el paso del aire. Había algunas contradicciones fastidiosas, como la de la fachada a Quincy Street, donde las lunas de cristal aparecían en los pisos tercero y quinto mientras que los *brise-soleil* lo hacían en el cuarto. Esta combina-

ción ilógica solucionaba las diversas vistas y las necesidades de luz de los interiores, y hasta quedaba mejor. Pero la disposición también respondía a las ideas guía del diseño: especialmente a la intención de Le Corbusier de desplegar todos sus dispositivos de ventanas en un solo alzado.

Esta concepción del Carpenter Center como un recordatorio y un manifiesto de sus elementos arquitectónicos era primordial en el pensamiento de Le Corbusier en 1961, cuando se enviaron los detalles a Sert, a través del Atlántico, para que los convirtiera en planos de obra. Aquí se dio una situación única en la que un devoto colaborador anterior y algunos selectos contratistas americanos podían tener la confianza de que iban a dar una forma exacta a las exigencias de Le Corbusier. Incluso los dibujos finales de presentación, de abril de 1961, se mencionaban pomposamente como «la cristalización de mis ideas relativas en el dibujo arquitectónico de nuestra época»: presentaban las geometrías puras del edificio en color ocre pálido para el hormigón, azul para el cristal y rojo para la estructura, y evocaban la vieja definición de la arquitectura como «el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz». Estaban cuidadosamente regulados de acuerdo con el Modulor. En cuanto al estilo, eran muy diferentes de las últimas pinturas y de los croquis del proceso de diseño, como si el arquitecto deseara retornar a las matemáticas ideales del Purismo. Decía que daban una sensación arquitectónica «pure et simple».

Se puso sumo cuidado en la definición detallada del esqueleto de hormigón. Le Corbusier esperaba usar encofrados de acero, pero se le dijo que sería demasiado caro, por lo que fue necesario utilizar cilindros «Sonotube» de cartón. Se enviaron a París fotografías de las pruebas de hormigonado. El arquitecto rechazó todas aquellas versiones que tenían la mínima incisión espiral causada por los moldes. Quería cilindros puros y losas puras, absolutamente lisos y limpios. Sus cartas dan a entender que concebía su esqueleto como una especie de definición absoluta para el hormigón, un aspecto que invocaba los viejos credos racionalistas que se remontaban incluso mucho más allá de la idea Dom-ino, para llegar a Perret y Viollet-le-Duc. Sin embargo, la estructura racionalista (que en realidad no resultaba nada fácil ni racional de construir) también debía elevarse al rango de «construction spirituelle», una obra de arte rigurosamente proporcionada, una revelación del Ideal. A Sert le escribió: «Todo ha sido simplificado en gran medida. La estructura se limita a columnas redondas de espesor variable, que sostienen forjados a modo de parasoles *sin capiteles*. Es la clave de la solución para el hormigón armado...»

Para acompañar su solución canónica del esqueleto, Le Corbusier proponía definiciones de los mu-

ros y ventanas con el mismo carácter absoluto. Decía que quería que el hormigón fuese liso, insistiendo en que «béton brut» no era «béton d'une brute» («hormigón hecho por un bruto»), sino simplemente *hormigón visto*. Pretendía que los hábiles contratistas americanos (William Tucker, de Boston) logaran acabados perfectos y juntas delgadas. Se proponían aristas de un cuarto de pulgada (unos seis milímetros) para las superficies de los muros rectangulares y los *brise-soleil* del exterior. Tales aristas recibirían la luz del sol y formarían una fina línea de articulación. Los muros curvos debían realizarse a base de listones verticales puestos unos junto a otros. Finalmente fue necesario traer constructores de barcos de Nueva Escocia (Canadá) para fabricar los encofrados de las curvas irregulares.

Los huecos del Carpenter Center eran principalmente de cuatro clases: cristalerías completas de suelo a techo (*pans de verre*); *brise-soleil* (que eran también parientes conceptuales de las paredes); *ondulatoires* (que daban la mejor definición de hueco simplemente como un muro discontinuo en algunos lugares); y *aérateurs* (consistiendo la última versión en hojas pivotantes verticales con rejillas para insectos incluidas). En conjunto todo ello constituía una gramática de la fachada que era la versión puesta al día por Le Corbusier de su principio de la fachada libre de los años veinte. La idea era que cada uno de los elementos sirviera para una función concreta, y que cada uno encarnara y simbolizara dicha función. Le Corbusier se lo explicaba así a Sert:

«Habiendo llegado a la más perfecta de las proporciones posibles para el edificio, es mi intención elegir materiales que, tras cincuenta años de investigación, han llegado a ser los materiales típicos para el hormigón armado.

Así pues, las lunas son fijas y están selladas al hormigón: son exclusivamente para dar luz. Los *aérateurs* son para proporcionar aire fresco por medios físicos de intercambio aprovechando la gravedad y la orientación.»

En el Carpenter Center Le Corbusier reunió una especie de *summa* de sus descubrimientos: los resultados de toda una vida en busca de unos principios. El *piloti*, el forjado, el *brise-soleil*, el *ondulatoire*, el *aérateur* y demás partes del lenguaje del arquitecto en hormigón recibían aquí una definición en toda su quintaesencia. Tal vez fueran su respuesta moderna a las certezas del lenguaje clásico: elementos enraizados en la construcción, pero elevados por encima de lo mundano y que se aproximaban a la categoría de hechos naturales. En el Carpenter Center se podían ver desde la rampa dentro y

fuera, y todos juntos en el «coup de poing» («puñetazo») o fachada de muestra que daba al Harvard Yard. Dispuestos en composiciones plásticas y movidas, con jugosas variaciones, y ennoblecidos por el Modulor, trascendían el aspecto práctico, llegaban al corazón y alcanzaban el nivel de la Arquitectura.

En *Vers une architecture* Le Corbusier había escrito que un plano podía ser una abstracción «que contiene una cantidad enorme de ideas». Los dibujos del Carpenter Center son claves de intenciones a muchos niveles, y nos acercan a los paisajes míticos de la imaginación del artista, un mundo en el que las autopistas americanas podían fundirse con un signo cósmico de la armonía solar, y en el que las formas del pulmón y el Modulor podían combinarse con los principios del esqueleto Domino. El Carpenter Center es una «síntesis de las artes mayores» —pintura, escultura y arquitectura— pero también alude al tema capital para Le Corbusier de la ciudad misma como obra de arte: distintivo e instrumento de la sociedad integrada. La S, el cubo, y las curvas con forma de pulmón que ordenaban la vegetación eran seguramente una metáfora de un viejo sueño urbanístico en el que el hombre, la máquina y la naturaleza debían vivir en armonía.

Le Corbusier nunca llegó a realizar su ciudad ideal y, por ello, se vio obligado a construirla en fragmentos o bien a referirse a ella mediante emblemas simbólicos. Además de un recordatorio de las transacciones de un artista con un continente, su único edificio en los Estados Unidos es también un diario personal de los temas de toda su vida escrito en un código medio velado. La utopía —irrealizable y tal vez ya no deseable— sólo encuentra su satisfacción hermética en los jeroglíficos de la planta de un pequeño edificio. La ciudad del futuro se convierte en una pieza de museo que los eruditos estudiarán como un texto oscuro en la biblioteca de la universidad. El lenguaje arquitectónico de Le Corbusier —lejos de producir la reforma mundial— se convierte en una curiosidad, una pieza de coleccionista, otro actor en la saga de los estilos y los símbolos. La actitud es conmovedora: como si el hombre, anciano, estuviera ya rememorando su propia vida como una obra completa, un capítulo de la historia que estaba cerrado.

Texto tomado de William J.R. Curtis, *Le Corbusier: Ideas y formas*, Madrid, Hermann Blume, 1987, páginas 215-221.