

LE CORBUSIER L'ESPACE INDICIBLE

En 1946 Le Corbusier publica un artículo titulado *L'espace indicible*, en el que utilizando un vocabulario alejado de las referencias maquinistas –"misterio", "infinito", "ilimitado", "física de la obra", "forma acústica", "espacio indecible"– presenta el producto de las investigaciones y proyectos de los años anteriores. Las imágenes que acompañan el texto son elocuentes: ningún edificio realizado, sólo proyectos, urbanísticos, arquitectónicos, pero fundamentalmente proyectos de esculturas que bautiza *Ozon* o *Ubú* –"estatuaria policroma" plena de concavidades, convexidades, formas ovoides, asociadas según imprevisibles sintaxis. Pronto se verá como esas líneas curvas se trasladan a la *Capilla de Ronchamp* (1950-54) concentrándose en los límites de su espacio, habitando sus muros, enroscándose en sus torres, disolviéndose en la continuidad dentro-fuera del muro. A diferencia del "espacio purista" de los años Veinte, mesa tendida donde los "volúmenes puros" eran colocados en permanente contraste requiriendo nuestro movimiento –la "promenade architecturale"–, en el *espace indicible* de *Ronchamp* no hay volúmenes fácilmente identificables, no hay recortes figura-fondo sino ambiguas figuras continuas que pasan de lo bidimensional a lo tridimensional, del plano al volumen, y de éste al espacio, planteando nuevas relaciones con el espectador. El grueso muro sur –el "muro de luz"–anticipado por los muros curvos del *Pabellón Suizo*, se transformará en la crisálida de una invención posterior: el "*brise soleil*", contra cuyas formas se estrellará cualquier explicación basada en razones técnicas.

Los grandes encargos en la India de principios de los años Cincuenta parecen surgir para dar posibilidad de existencia al lenguaje iniciado en *Ronchamp* y a los conceptos planteados en el artículo de 1946.. La "alianza con el espacio", mencionada en este último al describir las propuestas para el *Ministerio de Educación* en Río de Janeiro (1936), implica el mismo juego de permutaciones que ofrecían las imágenes del *Atico Beistegui*, donde quedan excluidos los mecanismos del espacio tradicional en favor de una armonía basada en analogías surrealistas. Los proyectos para *Chandigarh* (1950-1965) serán una ampliación de este juego: "ocupar la llanura", concentrar y hacer actuar un abanico de estímulos en el Capitolio frente al Himalaya, recogiendo *todos los recursos* aprendidos en su larga carrera: valoraciones simbólicas, sistemas proporcionales basados en el *Modulor*, mecanismos de perspectiva clásica, recursos perceptivos.

El proyecto del *Capitolio* (1951-57) tiene varias fases en las cuales es necesario prestar atención a tres temas: 1) la colocación de los edificios en el *Capitolio* respecto del resto de la ciudad y del paisaje, 2) los cambios de tamaño y de la forma de los edificios y sus fachadas, 3) la simbología. Desde los primeros esbozos de 1951 puede verse como Le Corbusier incorpora una serie de dunas y conjuntos arbolados para evitar cualquier fuga visual del escenario principal que concibe en el *Capitolio*. A lo largo del proceso de diseño, los edificios van pasando de ser grandes figuras relativamente flotantes sobre una gran plataforma a transformarse en piezas colocadas en posiciones y en una escala cada vez más precisa.

El edificio de los *Ministerios*, pensado como un rascacielos de 7 plantas (una por cada ministerio) es transformado en un bloque alargado de altura similar a la del resto de los edificios, actuando como pantalla en la perspectiva que se tiene desde la *Suprema Corte* hacia el Noroeste, una de las más trabajadas en los croquis iniciales. La *Suprema Corte*, colocada al Sudeste del conjunto, se define en un principio como un gran marco en contraste con las bóvedas de los distintos tribunales, todo ello enfatizado por la presencia de una gran rampa que comunica la plaza, realzando el edificio. En su versión final, el marco se fusiona con las bóvedas en una sola figura que se curva hacia la plaza, la rampa desaparece y su lugar es ocupado por un estanque que duplica la figura del edificio. En la *Asamblea*, enfrentada con el *Tribunal*, se observan recursos similares: el pórtico que da a la Plaza, inicialmente un conjunto de pesadas bóvedas parabólicas similares a las del *Tribunal*, evoluciona hasta transformarse en un gran dintel- canalón- gárgola que se despega del edificio y que parece flotar sobre una espesa sombra.

El *Palacio del Gobernador* resume todo el drama lecorbusierano: colocado como final del eje que atraviesa la ciudad y el Capitolio, aparece como la contrapartida a la *Viceroy House* de Lutyens en Nueva Delhi, acabada veinte años antes. La concavidad del "*barsati*" -una "forma acústica"- invierte el gesto imperial de la cúpula pero los distintos estratos horizontales del edificio se inscriben en una forma apiramidada -por tanto, clásica. Sobre la fachada, sólo hay simetría de pesos plásticos -no de huecos o llenos iguales- que se equilibran a uno y otro lado del eje. Una barrera de estanques, rampas, escaleras, plataformas y monumentos recrea el trayecto -ritualizado, como en *Ronchamp*- hacia el edificio mediante un múltiple juego clásico y moderno: antiperspectiva, tensiones entre las figuras, tensiones entre fondo y las figuras, simbolizaciones.

En La *Mano Abierta*, un tema y una forma más antiguos que el encargo de *Chandigarh* pero que pasa a formar una parte esencial del *Capitolio*, ya no habrá vacilaciones ni cambios de dimensión, ni tampoco serán necesarias construcciones que "acerquen" su figura a la gran plaza. Frente a la *Fosa de la Consideración*, volando virtualmente sobre el Himalaya como final de la gran figura antropomórfica de la planta del Capitolio, o en solitario a caballo del *Bhakra Damm* -lugar de concentración de fuerza natural- la *Mano Abierta* permanecerá sin modificar su forma, su presencia autónoma.

Fernando Alvarez Prozorovich