

LA CASA CURUTCHET Y EL CINE. RESONANCIAS DE LA ARQUITECTURA DE LE CORBUSIER EN EL HOMBRE DE AL LADO

The Curuchet House and cinema.

Echoes of Le Corbusier's architecture in

El hombre de al lado

PEDRO PONCE GREGORIO

ORCID: 0000-0002-9548-767X

Universidad Politécnica de Valencia,
España

pedpong@gmail.com

IGNACIO PERIS BLAT

ORCID: 0000-0001-8752-6950

Universidad Politécnica de Valencia,
España

igpebla1@pra.upv.es

SALVADOR JOSÉ SANCHIS GISBERT

ORCID: 0000-0002-6435-6706

Universidad Politécnica de Valencia,
España

salsang1@pra.upv.es

Cómo citar:

Ponce Gregorio, P., Peris Blat, I. y Sanchis Gisbert, S.J. (2022). La casa Curutchet y el cine. Resonancias de la arquitectura de Le Corbusier en El hombre de al lado. *Revista de Arquitectura*, 27(42), 140-153. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2022.66393>

RESUMEN

En el año 2009, los directores argentinos Mariano Cohn y Gastón Duprat filmaron, en la célebre casa Curutchet de La Plata, una de sus películas más representativas, *El hombre de al lado*. Una divertida comedia —salpicada de tintes dramáticos— en la que se enfrenta lo esencial de dos realidades opuestas: por un lado, la de Víctor, un vendedor de coches usados que abre un hueco en la medianera de la Curutchet para conseguir luz en su vivienda; y por otro, la de Leonardo, un fino y prestigioso diseñador que, junto con su mujer e hija, habitaba la casa de Le Corbusier. Así, sirviéndonos de este proyecto, el escrito pone en relación algunas de las resonancias de la arquitectura de Le Corbusier —como el piloti, el Modulor, la luz, el color o lo táctil, siempre presentes en la obra del maestro—, con ciertos planos de la película. Todo ello, con el único fin de desvelar algunas de sus claves y ponerlas así en relación con el comportamiento habitual de Le Corbusier al frente de sus proyectos.

PALABRAS CLAVE

Casa Curutchet, Le Corbusier, arquitectura y cine, El hombre de al lado, La Plata

ABSTRACT

In 2009, Argentine directors Mariano Cohn and Gastón Duprat shot one of their most representative films, El hombre de al lado, at the famous Curutchet House in La Plata. An amusing comedy —sprinkled with dramatic overtones— in which the essence of two opposing realities are confronted: on the one hand, that of Victor, a used car salesman who opens a hole in the Curutchet's party wall to get light into his house; and on the other hand, that of Leonardo, a fine and prestigious designer who, together with his wife and daughter, lived in Le Corbusier's house at the time. Thus, using this project, the text connects some of the echoes of Le Corbusier's architecture —such as the piloti, the Modulor, the light, the colour or the tactile, always present in the master's work— with certain shots in the film. All this, with the sole purpose of revealing some of its key aspects and thus relate them to the usual behaviour of Le Corbusier at the forefront of his projects.

KEYWORDS

Curutchet House, Le Corbusier, architecture and cinema, El hombre de al lado, La Plata

INTRODUCCIÓN

La casa Curutchet que Le Corbusier diseñó en 1948 para la ciudad de La Plata es, sin lugar a duda, uno de los proyectos de vivienda más importantes del siglo XX. Un verdadero símbolo arquitectónico en el que dos jóvenes directores argentinos —Mariano Cohn y Gastón Duprat— decidieron rodar, allá por el año 2009, una de sus películas más importantes, *El hombre de al lado*.

Una vez más, como ocurriera años atrás con la casa Malaparte —de Adalberto Libera— en *Le Mépris* (1963), o con la Ennis House —de Frank Lloyd Wright— en *Blade Runner* (1982), por nombrar algunos ejemplos representativos, arquitectura y cine se reúnen de nuevo aquí bajo el beneplácito, suponemos, de su propietario (ya por entonces desaparecido). Para quien:

la casa consultorio no era una necesidad mía, profesional y vital. Yo le transmití esa idea a Le Corbusier para que él me hiciera la casa. Pero si yo pienso, cómo empezó, por qué empezó, no lo sé. Creo que quizá en eso hay un mecanismo subconsciente, temperamental, que yo mismo no alcanzo a descubrir (Casoy, 1983, p. 2).

Tampoco nosotros logramos saber cómo comenzó esta relación entre arquitectura y cine. No creer en las casualidades nos obliga a pensar que se trata de “una coincidencia afortunada”, como diría el maestro Borges. Una simple excusa con la que entrometernos en la biografía de esta vivienda que, por la cantidad de personajes que aparecen en escena y la longitud que ocupa su historia, tanto ha dado y dará que hablar.

ANTECEDENTES

Todo comenzó con el “Prólogo americano” que Le Corbusier dibuja y escribe, allá por diciembre de 1929, como previo de las diez conferencias con las que el arquitecto trasladó su pensamiento a todos aquellos que lo miraban, con una mezcla de recelo y admiración, como un mito inalcanzable del que nunca podrían gozar. El maestro quiso, por tanto, acercarse a los americanos.

De aquellas conferencias con mimo preparadas quedó, a lo largo de los años, una idea ya menos compartida entre todos los que le conocieron, pues aquel ingenioso arquitecto, movido por el arrebato típico del que termina obstinado por la profesión, ya solo soñaba con llevar a cabo todo aquello de lo que les habló. Quería construirse el pensamiento y convencerse de que sus 226 bocetos —realizados entre el 3 y el 19 de octubre de 1929 y recopilados en su libro *Précisions* (Le Corbusier, 1930)— no eran más que pruebas fehacientes de un nuevo espíritu todavía por llegar.

¿Mi presencia en Buenos Aires? ¿Para qué? ¿Para más conferencias? Di diez en 1929, ya es cosa hecha. ¿Volver a empezar? No me seduce. Probar algo, eso es lo que importa. Demostrar construyendo.

Europa está enferma, embrutecida. Buenos Aires puede hacer lo que hay que hacer: construir. ¿Pero conferencias solamente, un viaje semejante para hablar tan solo? ¡No! Tengo cincuenta años. Es hora de demostrar (Merro, 2011, p. 19).

Si Le Corbusier entra en contacto con Sudamérica y el río de la Plata en 1929, su relación se prolongará hasta 1965, año de su desaparición. Y es que además de toda esta serie de conferencias impartidas en Argentina, Le Corbusier, en 1948, a la vez que con el proyecto de la casa Curutchet, comenzó a trabajar también en la redacción del Plan de Buenos Aires. Lo que le llevó a mantener vínculos con el país y la ciudad hasta su desaparición definitiva en 1965 (Liernur y Pschepiurca, 2012).

METODOLOGÍA

A partir de ahí, proponemos un recorrido por la casa desde el punto de dos directores de cine que, inevitablemente, acometen conexiones —para nosotros resonancias— con algunos de los conceptos más importantes de la obra de Le Corbusier. Sin ahondar en ellos, dada su extensión y extraordinaria complejidad; tampoco haciendo un análisis técnico de la película, donde los planos, los encuadres y los fundidos, entre otros conceptos cinematográficos, no son tenidos en cuenta.

Tan solo centrados en el papel de los directores, que inspirados por la lógica de la casa y haciendo caso omiso a los fundamentos de su disciplina, dejándose llevar por el arrebatador e indeleble papel del arquitecto, le otorgaron un discreto, pero complejo guión a la vivienda. Pues esta debía, sin pronunciar palabra alguna, narrar los mandamientos de la arquitectura del maestro. En ocasiones, para los actores no aparecer por la pantalla no significaba más que dejar de enturbiar la prodigiosa disertación construida años atrás por Le Corbusier.

El escrito se organiza así de manera lineal como un recorrido paso a paso en el que el lector comienza por comprender algunos de los detalles importantes del encargo —como el trato primero con el cliente o la elección del arquitecto constructor—, para dar paso a toda una serie de “resonancias” que, sobre la arquitectura de Le Corbusier, se dan cita en la película. De ahí que el manuscrito, además de cruzar los datos y enlazar cada una de las referencias propuestas por los directores, esté dispuesto a enumerar también algunos de los conceptos fundamentales de la casa que no se tratan en la película.

FIGURA 1
Amancio Williams



Nota Merro, 2011, p. 40.

FIGURA 2
Pedro Curutchet en el interior de la casa



Nota Casoy, 1983, p. 9.

El encargo

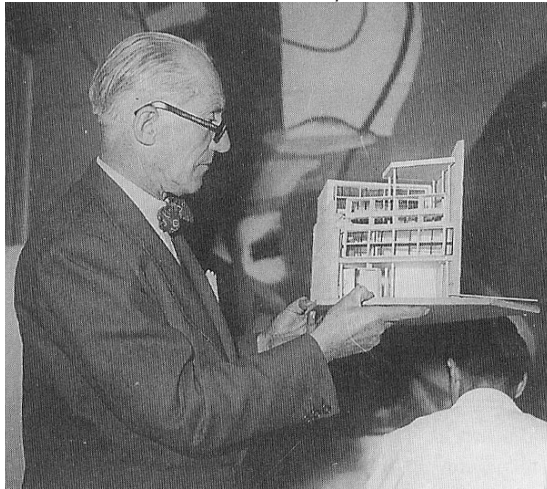
La historia de la casa, si es que todavía no lo hubiera hecho, comenzaría en agosto de 1948, cuando la hermana del doctor Pedro Curutchet, Leonor Curutchet, emprende un viaje a París y le entrega directamente a Le Corbusier una carta-encargo en su atelier de la rue de Sèvres. La respuesta no se hizo esperar y el arquitecto pronto respondió aceptando y especificando el encargo; sobre todo datos referentes a honorarios y dirección de obra, pues desde el principio fue consciente de que tanto la distancia como el resto de sus trabajos —de más envergadura en los que ya se hallaba inmerso— no le dejarían construir la casa (Figura 1).

La elección del arquitecto constructor quedaría bajo la elección del dueño de la casa, pues Le Corbusier tan solo le facilitó una relación de nombres entre los que se encontraba el arquitecto español Antonio Bonet Castellana (1913-1989), persona de confianza del maestro, que por entonces desempeñaba su labor en Buenos Aires y Montevideo. Un total de seis nombres, sin apenas datos personales, debían servirle, o así lo pensó Le Corbusier, a un doctor-inventor de instrumentos de cirugía para saber elegir a la persona adecuada. Y es que, consciente de la trascendencia de sí mismo, Le Corbusier nunca quiso decantarse por nadie y desestimar a otros tantos compañeros que consideraba amigos.

Pedro Curutchet entendió que el orden escrito no debía ser fruto de la casualidad, pues escribir, supone priorizar y, por tanto, elegir de una manera velada un orden a las palabras. De ahí que el primero de la lista (Amancio Williams, 1913-1989) fuera el elegido para construir la casa. Sería él el encargado de concebir, ordenar y expresar el compendio de ideas del maestro. Tan solo por aparecer en el primer lugar de la lista se ganó el derecho a construir el tratado de Le Corbusier y recorrer, esta vez a solas, el contingente camino del que apenas se adivinaba un esbozo enviado desde París.

La obra es visitada por estudiantes y profesionales. El público en general va comprendiendo cada vez más esta obra que a muchos les pareció tan extraña al principio. Esta es “la casa de Le Corbusier”; me honra ser el propietario. Así lo digo y quiero que se repita. Ud. puede hacer cualquier indicación que será cumplida y agradecida. Es y seguirá siendo su casa (Curutchet, comunicación personal, 1957).

En este sentido, resulta reveladora una de las últimas fotografías que el doctor Curutchet se realizó dentro de la vivienda. Y es que, si tenemos en cuenta su posición, no debe resultar extraño que quisiera aparecer —con el desaliño típico del que trata de pasar desapercibido— junto a un retrato de su arquitecto, ubicado en una de las estanterías del fondo (Figura 2).

FIGURA 3*Le Corbusier sosteniendo la maqueta de la casa*

Nota Fondation Le Corbusier © FLC-ADAGP.

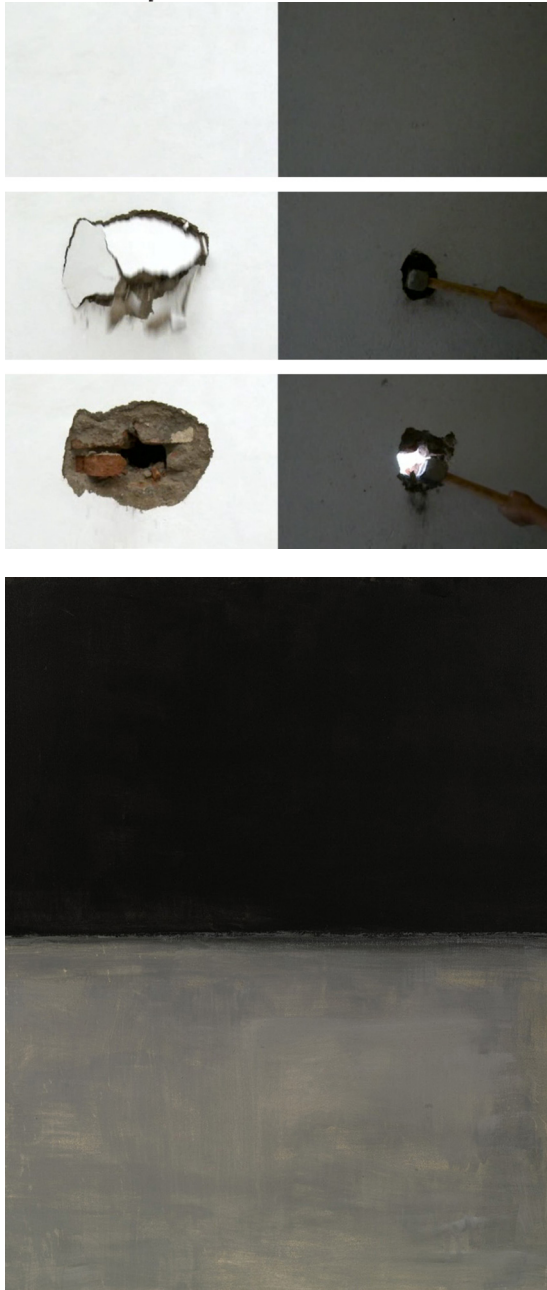
Muchas de las cartas destilaban ese amor profuso que se produjo entre ambos. Escritos repletos de palabras coloquiales, en los que se atisbaba una profunda admiración entre ambos. Pedro sabía que aquella era “la casa de Le Corbusier”, del mismo modo que el maestro era consciente de que la casa fue gracias a su dueño. Basten por tanto estas palabras para sembrar la duda, pues ya no parece tan claro que sea esta la casa del doctor Curutchet, obra de Le Corbusier. Si no que posiblemente nos encontramos ante la casa de Le Corbusier en La Plata, obra del médico Pedro Curutchet. Así o similar se pretendía el discurso de esta nueva obra de inmarcesible belleza y enfrentamiento (Vidotto, 2009). Era este —al menos así lo veía el señor Curutchet— el verdadero y fantasioso orden de factores que, de manera irrevocable, acabó convirtiéndose en realidad.

Pedro Curutchet debió darse cuenta, sin que ello precisase remedio, que la fantasía gestada en su mente no era más que la consecuencia de un sentimiento, para él, inexorable. Y es que, por encima de todo, el imaginario le quiso hacer cinematografía en una realidad sancionada por lo superfluo y ofrecerle así al maestro, como si de un gesto responsable se tratara, la que era y seguiría siendo su casa. Ese mismo lugar en el que se vislumbraba un proceso cinematográfico similar —si no idéntico—, ya desde aquella fase de proyecto donde Le Corbusier quiso solidificar su pensamiento con la seguridad propia de la madurez y el egoísmo del que quiere construir su tratado. De ahí, quizás, que la maqueta de la vivienda se construyese sola, sin ninguno de los elementos de su entorno más inmediato (Figura 3).

“El cine sustituye nuestras miradas por un mundo acorde a nuestros deseos” (Deltell, 2009, p. 175). Y es que mirar significa pensar, pero es además sinónimo de observar y revisar. Descubrir incluso, es también mirar. Mirar es por tanto aprender de todo aquello que nos es desconocido para así, como si de un deber se tratase, poder establecer conclusiones propias. Mirar es soñar, es interponer un velo capaz de difuminar la realidad y generar ese “mundo acorde a nuestros deseos”; o, dicho de otro modo, tomar distancia e indagar en esa realidad oculta llamada ilusión.

Así, cabría preguntarse sobre la relación que existe aquí entre arquitectura y cine, pues qué son ambas sino resultados visibles de satisfacciones propias. En esta línea “mirar, para un realizador cinematográfico, supone interponer un juicio crítico y selectivo sobre la totalidad del universo que se ofrece a la cámara” (Deltell, 2009, p. 175).

FIGURA 4
El inicio de la película



Nota Arriba.: Primeros fotogramas de la película (Sokolowicz, 2009). Abajo.: Sin título. Negro sobre gris (Mark Rothko, 1969). <http://www.garciabarba.com/islasterritorio/la-serie-negra-de-mark-rothko/>

Por todo lo demás,

no resulta fácil aceptar la relación de arquitectura y cine como una amistad verdadera. Antes bien, al contrario, semeja ser una pasión equívoca y peligrosa, (...) y en todo caso gobernada por la dictadura del ojo que, si bien es inevitable en los dominios de la pantalla, puede llegar a ser devastadora en el territorio de la arquitectura (Gorostiza, 2007, p. 19).

La película

La Curutchet, lejos de ser una excepción, también flirteó con el séptimo arte y dejó constancia de las importantes relaciones que podían llegar a producirse entre cine y arquitectura. Más que la casa por sí sola, fueron dos jóvenes directores empeñados en representar un conflicto entre vecinos, los que vislumbraron en esta vivienda una oportunidad para dotar a su argumento de un dramatismo repleto de nuevos significados. Mariano Cohn y Gastón Duprat pretendían contar la historia de una ventana abierta —sin el permiso de la ética— en la que parece ser ya a estas alturas “la casa de Le Corbusier en La Plata”.

El filme comienza con el equilibrio que otorga una línea limpia y pura en el centro de la pantalla. La línea más delgada que existe trazada por la siempre complicada convivencia de dos colores opuestos que, jugando a fondo y figura, marcarán el límite entre lo blanco y lo negro, el día y la noche, la casa de Le Corbusier y su vecina más inmediata. ¿Un cuadro de Rothko quizás? (Figura 4).

Bastaron unos cuantos mazazos sobre la superficie blanca de la Curutchet para aclarar el oscuro de la casa de Víctor: un vulgar vendedor de coches usados que excusaba sus golpes en la imperiosa necesidad de conseguir “unos rayitos de sol”. Aunque ello supusiera acercar su presencia allí donde no era del todo bien recibida, la casa de la familia de Leonardo: un fino y prestigioso diseñador industrial que, junto con su mujer e hija, se ocupaba de habitar la casa de Le Corbusier (Benmiloud, 2017).

Es curioso comprobar cómo, en ocasiones, teoría y práctica son capaces de ponerse de acuerdo —a la manera de fenómenos análogos— hasta encontrar ese punto de equilibrio tan necesario en la arquitectura. De hecho, cuando Le Corbusier (1923, p. 16) considera que “la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz”, pensamos que no está inventando nada; si acaso revisando todos aquellos conceptos del pasado que de manera inefable y sin ambages siguen todavía construyendo los fundamentos de la arquitectura. Y es que ya desde aquellas primeras piedras izadas en Stonehenge hace más de cinco mil años, quedó marcada la impronta de lo que terminaría por ocurrir. Tan solo cambiaban los materiales y las formas, pues aquellos dinteles

convertidos en toscos y pesados arquivados que reposaban sobre pilares de carácter no muy distinto, salvada la distancia del tiempo, tan solo quisieron gestar esta suerte de conocimiento construido en torno a la luz (Vacchini, 2009).

Así, ¿qué es esta casa sino simple aligeramiento de aquellos mismos volúmenes de piedra? ¿Tan esencial es tal condición para la vida, que hasta el más tosco y rudo de los personajes se afanaba por conseguir tal propósito? Parece lícito afirmar entonces que el ojo necesita de la luz para sobrevivir.

El Modulor y el piloti

Tan fundamental será la luz para el ojo como el movimiento para el “cuerpo del hombre” —utilizado por Le Corbusier para trazar su propio sistema de medida Modulor—, o algo de esto debió mover las leyes del pensamiento corbusieriano, pues de no ser cierto, ¿a qué se debe esa fuerte pregnancia en el recorrido dentro del que sería, su proyecto idealizado; aquel capaz de darle forma al tiempo como una cuarta dimensión imposible de alcanzar en el dibujo, y que necesita por tanto de la palabra para expresarse? El tiempo para Le Corbusier es algo de esto, palabras y dibujos.

Dibujo un personaje. Lo hago entrar en la casa; descubre semejante grandeza, semejante forma de habitación y, sobre todo, semejante cantidad de luz por la ventana o el paño de vidrio. Avanza; otro volumen, otra llegada de luz. Más allá, otra fuente luminosa; más lejos aún, inundación de luz y penumbra al lado, etc. (Le Corbusier, 1930, p. 132).

La traslación a la pantalla no es más que una prueba de toda esta teoría. Pues nada más comenzar la película, la cámara, acompañando al protagonista, nos muestra el lugar en el que nos encontramos: la casa Curutchet. La cámara acompaña al hombre, pues siempre es este el que recorre; como si los directores, impregnados del narcisismo de Le Corbusier, quisieran hacer de Leonardo el nuevo Modulor. Ese ser que, sombreado de oscuro, dotaba de medida al espacio (Figura 5).

Y es este mismo hombre, el utilizado por los directores para generar pauta y orden a la composición, el que nos desvela los entresijos de la que fue su casa durante un tiempo. En este sentido, y a propósito de una entrevista realizada algunos años más tarde, Rafael Spregelburd —Leonardo, en la película— afirmó:

Habitar en la casa fue una aventura que solo un proyecto tan singular podría regalarme. Hubo planos del rodaje en el que los actores sabíamos que, simplemente ubicándonos en ciertas posiciones estratégicas, la casa narraría un mundo entero por sí sola, con su poderoso y arrasador discurso. La filmación comenzaba a veces muy temprano para agarrar

FIGURA 5

Leonardo, en busca de la procedencia de los golpes



Nota Sokolowicz, 2009.

FIGURA 6*Leonardo, como Modulor de la fachada*

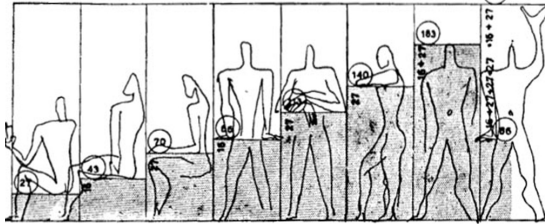
Nota Arriba: Leonardo, saludando a un grupo de estudiantes de arquitectura (Sokolowicz, 2009).
 Abajo: FLC 12153. Alzado principal de la casa (Fondation Le Corbusier © FLC-ADAGP)

los primeros rayos de luz, por lo cual varias veces tuve que llegar a la casa de noche (a las 5 am) y dormir un rato en su dormitorio hasta que todos los técnicos preparaban el set. Cada vez que cerraba los ojos en ese extraño dormitorio tenía la sensación de un tiempo regalado como experiencia extraordinaria. Los monumentos no se habitan, se recorren en todo caso como los museos. Pero esta película me otorgó el privilegio de habitar, aunque fuera de manera ficticia, una casa completamente mágica (R. Spregelburd, comunicación personal, 3 de julio de 2011).

En 1929, en colaboración con Pierre Chenal (1904-1990), Le Corbusier utilizó el cine como vehículo de transmisión de su arquitectura. *L'architecture d'aujourd'hui*, de 10:19 minutos de duración, pasó a convertirse en su flamante herramienta con la que desvelar ese nuevo espíritu para la vivienda y el hombre que la habita. La Villa Savoye, la Villa Stein y la Villa d'Avray fueron los ejemplos elegidos por el maestro para reflejar, entre otros aspectos, la vigencia de esa *promenade architectural* tan presente también en la arquitectura de la Curutchet (Torres, 2011). Pero también para ponernos de manifiesto esta gran época que acababa de comenzar, donde la *machine pour rouler* (el coche) y *l'homme* (el hombre) eran los verdaderos protagonistas (Figura 6).

Dos elementos importantes —el coche y el hombre— que en la versión de Cohn y Duprat también comparten un mismo punto de acuerdo. De ahí que no nos deba resultar extraño que en una de las secuencias de la película —esa en la que un grupo de estudiantes liberan el centro de la pantalla—, el *homme*, ejemplificado de nuevo en la figura de Leonardo, es quien se encarga aquí de medir y, por tanto, escalar el plano de cámara. Pues nuevamente teñido de oscuro y dejándole sitio al *piloti* que marca el centro, el personaje alza el brazo con la excusa de saludar y traza un gesto tan exagerado en altura como en duración para convertirse, casi de manera irrefutable, en el *homme modulator* de los directores. Aquel hombre que ya en los primeros bocetos de Le Corbusier se encargaba de acotarle el semblante al edificio.

Puesto sobre la mesa el modelo y analizada una primera interpretación, parece conveniente hablar ahora sobre la inserción del *homme* dentro del espacio de la casa, pues cabía la posibilidad de introducirnos en la realidad más cotidiana y ver, en un plano otra vez equilibrado por un *piloti*, cómo de nuevo Leonardo es capaz de ponerse de acuerdo con una de las sillas del interior; como si en él hubiese sido confiada su medida. Una consigna que recuerda, en mucho, a la coherencia desprendida por aquel *homme modulator* de Le Corbusier que además de escalar, dotaba también de ergonomía a los elementos corrientes de la casa.

FIGURA 7*Leonardo, como Modulor del mobiliario*

Nota: Arriba Medidas Modulor (Le Corbusier, 1953, p. 62). Abajo.: Leonardo, sentado en una de las sillas del interior de la casa (Sokolowicz, 2009).

Llegados a este punto, redundante sería hablar sobre el coche de no ser por su importancia en esa entelequia siempre presente en la vida y obra del arquitecto. De ahí que, en la película, lejos de pretender ser este un símbolo de modernidad, es la marca del coche de Leonardo (Citroën) la que acomete conexiones con aquella *machine d'habiter* (máquina a habitar) bautizada sin ambages por Le Corbusier (1923) como uno de sus modelos constructivos: “casa en serie ‘Citrohan’ (para no decir Citroën)” (Figura 7).

A partir de aquí, queda claro que para Le Corbusier la arquitectura no es sino una máquina necesaria para el hombre que, desprendida del lastre de lo superfluo, es capaz de alcanzar el ideal más puro, distante e inaccesible.

La luz y el color

En un proceso de manipulación de la evidencia, y a diferencia de otras obras más tempranas en edad, los colores en esta casa aparecen sutilmente incluidos en el espesor de los muros. Azules y rojos rodeados en blanco serán por tanto los tonos a los que la arquitectura dé soporte; mientras, el amarillo, enmascarado en forma de luz, acometerá la siempre difícil labor de desenmascaramiento de lo oculto por la sombra. Pues solo de este modo, amparados a la sentencia del sol, serán capaces los colores de mutar su aspecto.

Queda así de manifiesto la juventud de una mente sexagenaria que, siempre alerta por la celebración gloriosa de la luz como promesa de vitalidad, amor y felicidad (Barea, 2012), ya desde niño relacionaba el color con las más puras manifestaciones de la naturaleza. En este sentido, el maestro pronunció en su discurso en el IV CIAM:

¡El color, expresión misma de la vida! No es el espíritu griego bajo la forma sosa y monocromática que ahí vemos, es el color en toda su fuerza refulgente: sangre, azul, sol (rojo, azul, amarillo) la vida en su manifestación más intensa. El hombre que vive verdaderamente emplea los colores (Le Corbusier, 1933, s.p.).

Como expresión de una necesidad vital y espiritual, la “emoción” se convierte en prioridad para “respirar” (Barea, 2012). Según Le Corbusier (1923, p. 132) “no existe arte sin emoción, ni emoción sin pasión”, pues el color, en toda su dimensión, no es sino una herramienta para alcanzar la emoción. Un sentimiento que, desde su formación en la Chaux-de-Fonds, terminaría por trasladarse a la práctica de su ejercicio creativo. Pues mientras que al principio las vivencias generan “un despertar” en el pequeño Jeanneret — una puesta en marcha de la sensibilidad—, pronto brotaría en él una necesidad estética, alentada por continuas y renovadas “contemplaciones” (Barea, 2012, p. 74).

FIGURAS

Los colores de la casa



Nota Sokolowicz, 2009.

Así, qué duda cabe ya de la naturaleza encubierta del color dentro del ambiente pretendido por los directores. Donde una vez sancionadas las leyes aleatorias de lo cotidiano, los objetos, ya desprovistos de libertad, plagian los colores que la casa aporta desde sus inicios. De nuevo azules y rojos, movidos por un sentimiento de obediencia, serán los encargados de teñir el más íntimo de los ambientes e insospechado de los elementos de la Curutchet (Figura 8).

Lo cotidiano y lo táctil

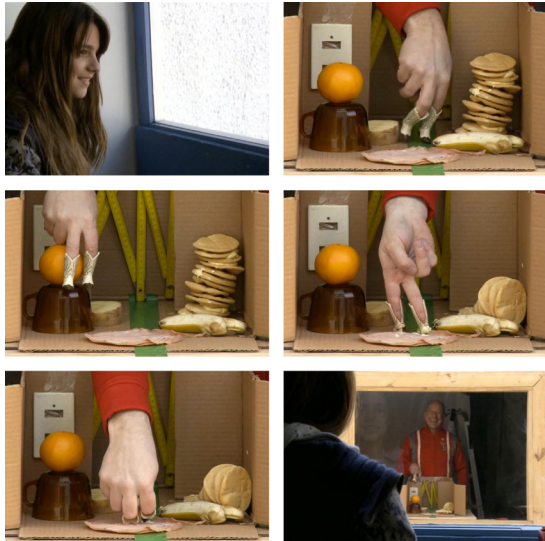
Mientras tanto, la casa vecina —aquella que se permitió el lujo de abrir la ventana— es la que da signos de una normalidad aparente. O al menos esa es la impresión que pretende dar su dueño, Víctor, quien, mediante representaciones teatrales improvisadas, consigue atraer la atención de la hija de Leonardo, pues solo en estos momentos se le puede ver fuera de su habitación y, lo que es más importante, se le puede ver sonriendo.

Es posible que la niña viera en estas representaciones mucho de aquello que en su casa ni tan siquiera existía. Ese sentimiento amable de las cosas cercanas en su caso ahogado, como si no precisase remedio, por un gesto de absoluta veneración hacia alguien que ya no existía, un tal Le Corbusier.

Probablemente San Jerónimo, movido por un sentimiento similar al de la niña, decidiera montar su propia escenografía dentro del enorme edificio de piedra que le abrumaba y empequeñecía. Aquel espacio que requirió de un mueble que lo envolviese, sostuviese y facilitase un lugar escalado para cada gesto y necesidad (Quetglas, 2012). Y es que, ¿qué era sino esto la mano de Víctor? Un personaje que, apabullado por la inmensidad de la casa, decidiera enmarcarse en madera un hueco e introducirse en un ámbito aún más reducido donde poderse rodear, ahora sí, de esa cotidiana normalidad ausente en la Curutchet.

Ya se tratara de una obra de títeres sin más pretensión que la evidente o mera reminiscencia de un ideal inalcanzable, lo cierto es que la mano de Víctor podría, dada la libertad que la interpretación siempre nos ofrece, dilatar su significado. Pues Le Corbusier debió pronto reparar en que construir para el hombre, no era más que poner de acuerdo su mano con todo aquello que le rodeaba.

Así, una vez llegamos a este punto, es cuando conviene desvelar el peso que para el arquitecto tiene lo táctil dentro de su obra pictórica, donde la mano y todo aquello subordinado a su uso compartirán un mismo protagonismo; allí donde “los cubiertos parecen haberse deformado y las copas expresar gusto porque las sujeten” (Monteys, 2012, p. 184); allí donde las caracolas no son más que materia resultante de una huella. Precisamente allí, en ese mundo de predilección por lo corriente, es donde Le Corbusier se inspira para

FIGURA 9*El teatro como representación de "lo táctil"*

Nota Arriba: Representación teatral de Víctor (Sokolowicz, 2009). Abajo: *San Jerónimo en su lectorium* (Antonello da Messina, 1474). [https://es.wikipedia.org/wiki/San_Jer%C3%B3nimo_en_su_estudio_\(Antonello_da_Messina\)](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Jer%C3%B3nimo_en_su_estudio_(Antonello_da_Messina))

pintar y Víctor ubica su decorado. Justo donde una naranja, una patata y un plátano necesitarán estar mondados, un interruptor ser encendido y una taza resultar abrazada por una mano que, en este caso, se mueve y baila (Figura 9).

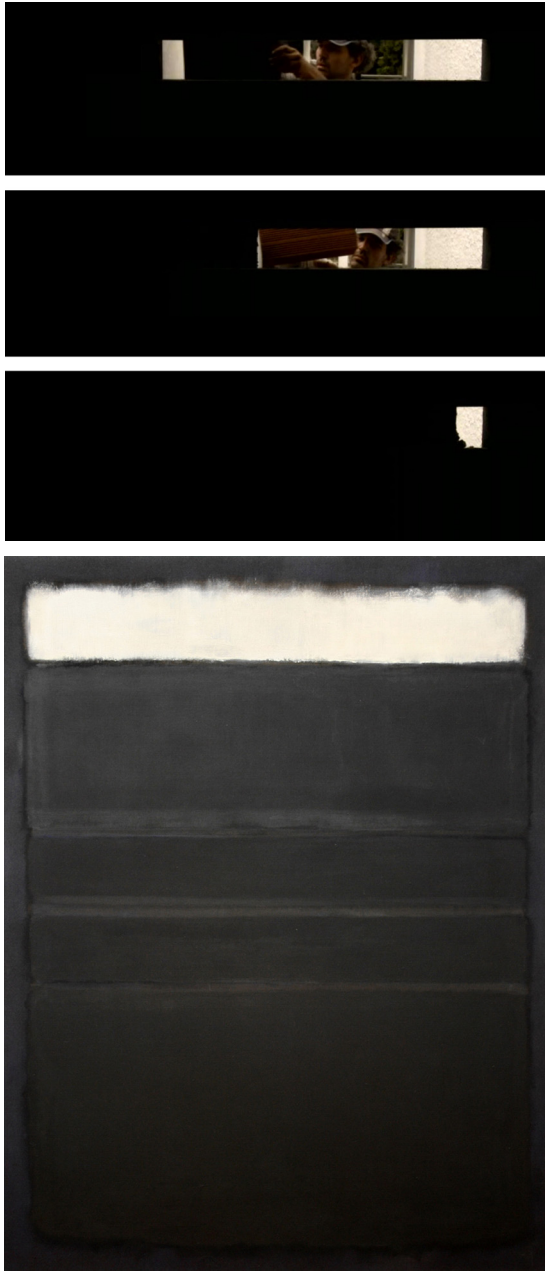
A partir de ahí, la casa de un Víctor ya fallecido, y quién sabe si forzada por las presiones de sus vecinos, se despide ante nosotros enmendando el error que tan necesario fue para ella cometer. Decidió cerrar aquella ventana que, ya reducida a una franja blanca, atisbaba desde hacía un tiempo la más segura de las suertes: su propia ceguera. De noche, a la manera del que se avergüenza por algo, fue cuando quiso disculparse por aquella necesidad natural que toda arquitectura tiene de mirar al sol (Figura 10).

Queda clara la intención de los directores en que sea un plano límpidamente oscuro el que dé fin al relato. Encomendándole al color el arduo propósito de invertir la lógica para la que la Curutchet fue gestada, pues es en la noche donde los argumentos del arquitecto se tornan en vacuidad. Es entonces, con la luna ocupando lo alto, cuando la ventana indeseada esboza su mejor aspecto e ilumina a la casa de la modernidad. Es justo en ese momento, casi con la ventana lacrada, cuando la Curutchet aprende que lo negro siempre regresa en blanco; y que lo blanco, en ausencia de luz, no es sino la oscuridad más absoluta.

CONCLUSIONES

El presente escrito pone de manifiesto, una vez más, la fértil relación que siempre ha existido entre la arquitectura y el cine; como si la una necesitase de la otra para poder expresar algunos de los aspectos más íntimos de los proyectos arquitectónicos. También para reflejar aspectos de la maltrecha sociedad actual, pues en el caso del cine y la arquitectura, el movimiento a través de los edificios no solo recoge el poder estético de una obra (Holmes, 2017), sino que posee además la capacidad de revelar la realidad social que la rodea. De ahí, quizás, la contraposición que aquí se plantea entre Víctor y Leonardo: uno, basto y rudo; otro, fino y educado.

Pero es a través de los trazos todavía legibles en la obra del maestro, que logramos establecer toda esa serie de conexiones que se produjeron entre los directores y aquel primer proceso llevado a cabo por el arquitecto. De este modo, el proyecto se utiliza aquí como un eficaz instrumento con el que desvelar algunos de los comportamientos más habituales en la metodología particular de Le Corbusier. Sobre todo, en el caso de sus pequeños trabajos —como este de la Curutchet—, pues es precisamente ahí donde el maestro parece querer encargarse de todo: desde el trato primero con el cliente a la elección misma del arquitecto constructor.

FIGURA 10*El final de la película*

Nota A la izq.: Últimos fotogramas de la película (Sokolowicz, 2009). Abajo.: Sin título. Blancos, negros, grises en granate (Mark Rothko, 1963). <https://www.pinterest.es/pin/488570259568103139/>

A partir de ahí, si bien es cierto que los directores logran interpretar algunas de las esencias del trabajo corbusieriano —tales como el hombre modulator, el piloti, el automóvil, el color o la luz—, otros aspectos como “lo táctil” bien podrían tener significados distintos. Y es que cuando Xavier Monteys nos habla de lo táctil en la *Curutchet*, más que aludir la inclusión de la mano de Víctor en la representación teatral que comentábamos, en realidad se está refiriendo al rozamiento que el cuerpo del hombre produce sobre las superficies de los baños de la planta de dormitorios. Unas piezas irregulares, de planta curva, cuya forma no es más que la consecuencia de esta fricción constante que se produce entre los cuerpos y los tabiques de la casa. Como si estos núcleos de baño, al contrario de como los entendemos en la actualidad —como núcleos duros e inflexibles—, fuesen los elementos más “blandos” de la casa. Aquello que, irremediablemente, se erosiona a nuestro paso. ¿Un aspecto, este, difícil de trasladar a la gran pantalla y, por tanto, suprimido en la película?

Podemos concluir que, si bien la cámara de Mariano Cohn y Gastón Duprat nos muestra una sugestiva narración de la vivienda y nos desvela algunas de esas “resonancias” de la obra de Le Corbusier, nos queda alguna duda también sobre la importancia que para los directores tenía aquella promenade arquitectural tan presente en las tomas de Pierre Chenal en *L'architecture d'aujourd'hui* (1929). Mientras que en la Villa Savoye era claro el dominio de la rampa en la casa —dado que es esta la que nos muestra la naturaleza exterior que rodea a la vivienda—, en la cinta de la *Curutchet* apenas son protagonistas los desplazamientos por la misma. Tan solo se nos muestran algunas secuencias protagonizadas por Leonardo donde tampoco el árbol —que Le Corbusier ubica en el centro del patio, con el fin de introducir una porción de toda esa naturaleza ante la que se sitúa la casa— era protagonista.

Es el propio Alejandro Lapunzina (1997), quien en su *Le Corbusier's Maison Curutchet*, nos habla de esta rampa como el elemento más importante de la planta baja de la casa; el principio de la promenade architecturale. Y es que el arquitecto, a propósito de su poética del movimiento, siempre considera que la rampa —en contraposición a lo que sucede con las escaleras— sí que es un elemento capaz de unir, de manera fluida y constante, los distintos niveles de los edificios. Así el ojo, olvidándose ya del peligro contenido en las escaleras, puede evaluar con libertad el espacio que le rodea. La promenade architecturale es, para Le Corbusier, libertad y percepción; experiencia, movimiento y ocupación del espacio.

Llegados a este punto queda por referir, si acaso, un último apunte sobre el llamativo estado en el que se halla el proyecto de la *Curutchet*. Y es que, si bien han sido numerosos los estudios que de un modo u otro se han referido a este importante proyecto en sus escritos, en ninguno de ellos se profundiza como aquí sobre las tácitas y estrechas relaciones que, en ocasiones, se producen entre arquitectos y cineastas. Tanto unos como otros, directores de obras.

REFERENCIAS

- Barea, S. (2012). Algunas cuestiones relativas al color en la obra de Le Corbusier. En J. Torres. (Coord.), *Le Corbusier. Mise au point* (pp. 73-125). Memorias Culturales.
- Benmiloud, K., (2017). Conflictos sociales, estéticos y éticos en “El hombre de al lado” (2009). *Romanische Studien*, 2017(2), 307-325. <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/323/http>
- Casoy, D. (1983). Le Corbusier en La Plata: entrevista con el Doctor Curutchet. *Arquitecturas Bis*, 43(1), 2-10.
- Chenal, P. (Director). (1929). *L'architecture d'aujourd'hui* [Documental].
- De Beauregard, G., Levine, J. E., Ponti, C. (Productores) y Godard, J-L. (Director). (1963). *Le Mépris* [Película]. Les Films Concordia; Compagnia Cinematografica Champion; Rome Paris Films.
- Deeley, M., De Lauzirika, Ch., Hampton, F. (Productores) y Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner* [Película]. Warner Bros; Ladd Company; Shaw Brothers.
- Deltell, J. (2009). Tres + 1. Personajes en busca de terraza. En J. Torres. (Coord.), *Casa por casa. Reflexiones sobre el habitar* (pp. 175-205). Memorias Culturales.
- Gorostiza, J. (2007). La profundidad de la pantalla. *Arquitectura + cine*. Colección Notas al Margen (II).
- Holmes, A. (2017). *Politics of Architecture in Contemporary Argentine Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Lapunzina A. (1997). *Le Corbusier's Maison Curutchet*. Princeton Architectural Press.
- Le Corbusier. (1923). *Vers une architecture*. Éditions Vincent, Fréal et Cie.
- Le Corbusier. (1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Éditions Vincent, Fréal et Cie.
- Le Corbusier. (1953). *El Modulor 1. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Poseidón.
- Liernur, J. F. y Pschepiurca, P. (2012). *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Prometeo 3010.
- Mark Rothko (1966). *Sin título*. [Pintura]. <https://www.pinterest.es/pin/488570259568103139/>
- Mark Rothko (1969). *Sin título*. [Pintura]. <http://www.garciabarba.com/islasterritorio/la-serie-negra-de-mark-rothko/>
- Merro, D. (2011). *El autor y el intérprete. Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet*. 1:100 Ediciones.
- Messina, A. (1474). *San Jerónimo en su lectorium* [Pintura]. [https://es.wikipedia.org/wiki/San_Jer%C3%B3nimo_en_su_estudio_\(Antonello_da_Messina\)](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Jer%C3%B3nimo_en_su_estudio_(Antonello_da_Messina))
- Monteys, X. (2012). Táctil. Tres apuntes sobre la presencia de lo táctil en la obra de Le Corbusier. En J. Torres. (Coord.), *Le Corbusier. Mise au point* (pp. 182-195). Memorias Culturales.
- Quetglas, J. (2012). *Cómo se construye una casita*. En J. Torres. (Coord.), *Le Corbusier. Mise au point* (pp. 197-211). Memorias Culturales.
- Sokolowicz, F. (Productor) y Cohn, M. y Duprat, G. (Directores). (2009). *El hombre de al lado* [Película]. Aleph Media.

Torres, J. (2011). Daniel Merro Johnston: El autor y el intérprete. Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet. *PPA. Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (5), 134-135. <https://doi.org/10.12795/ppa.2011.i5.10>

Vacchini, L. (2009). *Obras maestras*. Gustavo Gili.

Vidotto, M. (2009). *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos*. Gustavo Gili.

Recibido: 4 de marzo de 2022 / Aceptado: 31 de mayo de 2022