

DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.803>

Mirada objetiva y dimensión subjetiva del cine en Le Corbusier

J. González Cubero

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid

Resumen: Los contactos de Le Corbusier con el mundo cinematográfico se dilatan a lo largo de su trayectoria profesional y recorren un amplio espectro. Se concretan en la concepción y construcción de salas dedicadas a la proyección del cine, la participación en proyectos y realización de películas, así como la publicación de un esporádico escrito monográfico titulado "Esprit de vérité" (1933). Este trabajo aborda la singularidad de su pensamiento cinematográfico frente al de otros insignes arquitectos coetáneos y pone de relieve el cambio que experimenta éste entre la película *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1930) y la obra multimedia *Le Poème électronique* (1958), mostrando un camino que parte de la consideración del cine como un medio donde la imagen se pone al servicio de la arquitectura, y nunca al revés, hasta llegar a utilizar el montaje soviético como mensaje subjetivo del realizador, en este caso también autor de la arquitectura.

Abstract: Le Corbusier's contacts with the world of cinematography spanned his entire career and cover a broad spectrum. They materialized in the conception and construction of screening rooms for cinema, the participation in projects and cinema-making, and the publication of sporadic features under the title "Esprit de vérité" (1933). This article covers Le Corbusier's unique cinematographic thought standing apart from those of other distinguished architects of his generation and highlights the change he experienced between the film *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1930) and the multimedia work *Le Poème électronique* (1958). It traces a path originating with the notion of cinema as a medium where images are at the service of architecture and never the other way around, and winding up with the use of soviet montage as a subjective message of the filmmaker who, in this case was also maker of the architecture.

Palabras clave: Le Corbusier, arquitectura, película, cine, montaje.

Keywords: Le Corbusier, architecture, film, movie, cinema, montage.

1. Introducción

Los contactos de Le Corbusier con el mundo cinematográfico se dilatan a lo largo de su trayectoria profesional y recorren un amplio espectro. Van desde la concepción y construcción de salas dedicadas a la proyección del cine, la participación en proyectos y realización de películas, así como la publicación de un esporádico escrito monográfico. Todos revelan cuán diferente es la postura que mantiene respecto a otros artistas y arquitectos coetáneos.

En cuanto a la labor propia de arquitecto, el contacto se produce en apenas dos intervenciones. En 1916 construye la sala de cine La Scala en La Chaux-de-Fonds de su Suiza natal, hoy en día parcialmente desaparecida, y en 1931 proyecta otra en el subsuelo de La Coupole en París, proyecto que será pronto abandonado. Son salas que adoptan formas independientes de la herencia teatral, en un periodo de tiempo en que las salas de cine se erigen en fulgurantes templos de la modernidad y remplazan la centralidad de catedrales y palacios en las urbes. Ante tal panorama, la línea editorial defendida por la revista *L'Esprit Nouveau*, de cuyo equipo forma parte, se suma a la investigación sobre las características que debe tener la sala de cine y promueve en 1921 la realización de una encuesta¹ dirigida a insignes arquitectos franceses y extranjeros, así como también

¹ Sobre el contenido de la encuesta ver Buxtorf, Anne-Élisabeth: "La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres. L'utopie à l'épreuve de la modernité". En Leniaud, Jean-Michel (Ed.): *Entre nostalgie et utopie: réalités architecturales et artistiques*

a personalidades interesadas por el mundo cinematográfico. Al final, debido a la escasa respuesta en contenidos, la encuesta queda sin publicarse.

Va a ser otro arquitecto inmerso en el mundo del cine, Robert Mallet-Stevens, quien más se preocupe por detallar su imagen en los diversos diseños que elabora entre 1917 y 1924, coronándolos con el texto “Architecture. Les cinémas”² escrito en 1924 en el que describe las características de la sala. En cambio, Le Corbusier tiene un enfoque bien diferente y se despegaba de la seductora senda arquitectónica de su colega. Sus proyectos urbanos teóricos del periodo de entreguerras acogen las salas en una situación indeterminada en el corazón de la ciudad, según expresa en sus textos, junto con otros lugares para el esparcimiento humano como el teatro, las salas diversas (galería de exposición, sala de conferencias o congresos) o los restaurantes y cafés, comercios y tiendas de lujo. Sin embargo, no dota a la sala de cine de un edificio singular y la camufla entre los lugares de ocio. Se desconoce si este planteamiento de Le Corbusier es debido a que las proyecciones de cine las introduce en el teatro o porque la sala en la que piensa no tiene entidad suficiente.

Otro arquitecto sin veleidades escenográficas como Alvar Aalto, ocupado en encargos de cines a finales de los años veinte, se sobrepone a las contingencias de los mismos para teorizar sobre la sala de proyección en el artículo “Un cine racional”³. Avanza la reproductibilidad técnica del cine y, por consiguiente, de las obras de arte que puedan tenerlo como soporte material, característica que las separa de aquellas obras únicas de la historia, tesis que más tarde publicará Walter Benjamin⁴: “[...] una tira de celuloide pertenece a otra familia [de obras de arte], a un tipo objetivo que permite copias ilimitadas. Representa menos una forma que un sistema; y es ejemplo ideal de lo que entendemos por un producto representativo de su tiempo”⁵.

En cuanto a la sala, Aalto se extiende en detectar el problema luminotécnico y dar una solución para el tratamiento del revestimiento interior. Hace una analogía con el medio cinematográfico para establecer el carácter universal de la propuesta en su condición de sistema estandarizable y adaptable: “[...] la solución, de cara a que su importancia fuera de carácter más general, habría de ser una forma estandarizable, más bien un sistema con capacidad de adaptación”⁶. A penas se refiere a la forma de la sala en el remate final del artículo y de nuevo se apoya en la analogía cinematográfica: “Y si queremos que las salas de cine encuentren poco a poco su tipo universal, el problema ha de solucionarse con un tipo arquitectónico básico que tenga en cuenta lo variable, lo mutable, lo no monumental, cualidades todas ellas inherentes al cine”⁷. ¿Y qué tipo básico abstracto puede valer para un espectáculo de luz proveniente de una pantalla bidimensional? Si el tipo arquitectónico es “el concepto que describe una estructura formal”⁸ según Carlos Martí Arís, el más elemental para ese fin es un contenedor prismático y hermético.

aux XIXe et XXe siècles. Paris-Genève: Champion-Droz, 2005, pp. 117-144, p. 126.

² Publicado por primera vez en el Catálogo de la Exposición *L'art dans le cinéma français*. Paris: Musée Galliera, 1924. Incluido en Mallet-Stevens, Robert: *Le décor au Cinéma*. Paris: Séguier, 1996, pp. 40-50.

³ Aalto, Alvar: “Un cine racional” (“Rationell biografi”), *Kritisk Revy*, 1928). En Schildt, Göran (Ed.): *Alvar Aalto de palabra y por escrito (Alvar Aalto. In his own words)*, 1997). Madrid: El Croquis Editorial, 2000, pp. 91-97.

⁴ Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). México: Ítaca, 2003.

⁵ Aalto, Alvar: “Un cine racional” (1928), op. cit., p. 91.

⁶ Aalto, Alvar: “Un cine racional” (1928), op. cit., p. 94.

⁷ Aalto, Alvar: “Un cine racional” (1928), op. cit., p. 97.

⁸ Martí Arís, Carlos: *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993, p. 16.

Años más tarde, en un encuentro teatral celebrado en la Sorbona en 1948, Le Corbusier rechaza la sala destinada indistintamente a teatro y cine⁹, aunque hay que tener en cuenta el contexto en el que se produce y el público al que se dirige¹⁰. Allí describe la *boîte à miracles* y tres años más tarde la dibuja por primera vez¹¹ con la forma rotunda y desnuda de un prisma rectangular ciego, presidido únicamente por la minúscula puerta que acoge a los espectadores. Es una caja de sueños ambigua que se destina a diversos espectáculos entre los que no se encuentra el cine: “*conferencias audiovisuales, música, danza, teatro y juegos electrónicos*”¹². Al margen de que la afirmación se deba bien a la manifiesta desafección de Le Corbusier por la sala de cine o bien porque el cine se incluya entre los juegos electrónicos, la *boîte à miracles* representa un ideograma del lugar de espectáculo y reunión. Sin embargo, en este tiempo en que las salas ya no son emblema del progreso sino la propia tecnología del cine sigue despojándolas de forma urbana y, además, les quita la centralidad para integrarlas con el resto de equipamientos (cine-clubs) de las *Unités* residenciales. Se comprueba a lo largo de su obra que los templos del cine, en cuanto contenedores herederos del teatro, no tienen asignado ningún papel identificable en la configuración de la ciudad moderna.

Le Corbusier no se detiene únicamente en sus dos acometidas de la sala de proyección cinematográfica como arquitecto. A lo largo de su carrera extiende sus contactos con el cine imaginando e interviniendo en diversos proyectos cinematográficos y numerosas películas¹³ que dan testimonio, al mismo tiempo, del entusiasmo y recelo profesado hacia este arte. En primer lugar, saca partido de las posibilidades que ofrece el nuevo medio en cuanto instrumento de conocimiento y comunicación de la arquitectura real, antes que como constructor de esa arquitectura inmaterial hecha de luz en la pantalla. A esta concepción del cine, que aprovecha el potencial visual y capacidad promocional de sus ideas, persona y obras, responden dos películas de la trilogía sobre la arquitectura moderna dirigida por el director belga Pierre Chenal. De las tres películas, que nacieron para dar más proyección a la revista homónima¹⁴, la ensombrecida *Bâtir* (1930) y luego la archiconocida *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1930) cuentan con la colaboración de Le Corbusier. Ambas películas contienen una participación coral de diferentes edificios; en *Bâtir* comparte cartel con un heterogéneo elenco de arquitectos mientras que en

⁹ Intervención de Le Corbusier en el coloquio posterior a su conferencia “El teatro espontáneo”, pronunciada el 11 de diciembre de 1948 en la Sorbona con ocasión de la primera sesión del Centre d'Études Philosophiques et Techniques de Théâtre. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Paris: Flammarion, 1950, pp. 149-168, p. 167.

¹⁰ Sobre el carácter polemista de Le Corbusier acerca del tema tratado y la condescendencia hacia al público asistente a sus intervenciones ver González Cubero, Josefina: “Hilos de teatro: la puesta en escena del Palacio de los Soviets de Le Corbusier, 1931/ Strands of Theatre: Le Corbusier's Staging of the Palace of the Soviets, 1931”. En *Proyecto, progreso y arquitectura* Nº 7 (Arquitectura entre concursos), Noviembre 2012. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, pp. 68-89.

¹¹ Se publica por primera vez con la conferencia “El corazón como punto de reunión de las artes”, pronunciada en 1951 en el marco del CIAM VIII celebrado en Hoddesdon, y cuyo contenido coincide prácticamente con el del encuentro teatral. En Tyrwhitt, Jaqueline; Set, José Luis; Rogers, Ernesto N. (Ed.): *CIAM 8- The heart of the city*. London: Lund Humphries, 1952, p. 52.

¹² El dibujo de la *boîte à miracles* se publica por segunda vez como “*prolongements*” del Museo de crecimiento ilimitado en la lámina 11 del Museo del Siglo XX, donde se enumeran las actividades contenidas. En *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Oeuvre complète 1957-1965* (1965). Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1995, p. 170.

¹³ Arnaud François hace balance e indica su participación en doce realizaciones cinematográficas, total o parcialmente dedicadas a sus proyectos y construcciones. Para una exhaustiva filmografía de Le Corbusier ver François, Arnaud: “La cinématographie de l'oeuvre de Le Corbusier”. En *Cinémathèque*. Nº 9. Primavera 1996. Paris: Cinémathèque française, pp. 39-55.

¹⁴ La revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, fundada por André Bloc en 1930, tuvo un papel decisivo en la promoción del discurso y la imagen de la arquitectura moderna. Para promocionarse produce tres documentales (*L'Architecture d'aujourd'hui*, *Bâtir*, *Trois Chantiers*) dirigidos por Pierre Chenal y presentados en París en 1931.

L'Architecture d'Aujourd'hui es reducido a Perret y Mallet-Stevens en la versión larga de la película¹⁵. La existencia de otra versión corta, en la que se elimina a sus colegas para que la presencia de obras ajenas no perturbe la integridad de su mensaje, deja una película exclusivamente dedicada a su obra, y no sorprende que exista esta versión ni que sea la que utilice en sus conferencias.

Situado en las antípodas ideológicas de Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens está de acuerdo en parte con la idea. Para él también el cine es un medio de educación del público y de divulgación de los contenidos de la arquitectura moderna, en cambio, disiente al apoyarse en una arquitectura ficticia hecha para el cine. Con una actitud heterodoxa, no tiene reparos en construir para ser proyectado en la pantalla, como tampoco los tienen otros arquitectos del momento, sea Paul Nelson o Alberto Cavalcanti entre otros. Aunque Mallet-Stevens pronto inicia la actividad de escenógrafo, actividad que marca profundamente su arquitectura de corte ecléctico, y es de los primeros en analizar las relaciones entre arquitectura y cine, defiende conservar la distancia entre lo real y lo imaginario, entre la arquitectura habitada y la cinematográfica, aún cuando aspira a obtener una unidad de concepto entre ellas.

En segundo lugar, Le Corbusier tiene la consideración del cine como un medio donde la imagen se pone al servicio de la arquitectura y nunca al revés. Y sabe que el estatus del arquitecto respecto a la película no es el mismo que respecto al edificio, al ser el cine una actividad subordinada a la idea del director. Quizá la imposibilidad de asumir que la arquitectura sea criada y no señora en el cine sea la razón por la cual se niega a participar en las películas como escenógrafo, pues no concibe que la arquitectura no sea otra que la real, y mejor si es la que sale de su mano. Tampoco que la imagen que se pueda dar de ella contradiga sus postulados. Tan fuerte es su convencimiento que hasta rechaza la atractiva propuesta del productor Alex Korda para realizar los decorados de la ciudad de Eveytown en un futuro 2036, una vez descartados los diseños de F. Léger por H. G. Wells, de la película de ciencia ficción *La vida futura (Things to Come, 1936)*¹⁶, dirigida por William Cameron Menzies bajo la dirección artística de Vincent Korda¹⁷.

2. Mirada objetiva de la técnica

La toma de posición a favor del cine narrador de la arquitectura real es la que se atestigua en el contacto más olvidado de Le Corbusier con el cine, aunque sea el más explícito de todos, su pensamiento cinematográfico expresado en el artículo monográfico "Esprit de vérité" (1933)¹⁸, completamente diferente de las posturas mantenidas por otros insignes arquitectos. Las ideas generales que contiene¹⁹ revelan una actitud beligerante contra aquel cine capaz de crear el gran engaño del espectáculo de la ficción, el cine de la industria. Considera una mentira el noventa por ciento de su producción y destaca las armas del obligado montaje técnico: "Se

¹⁵ Sobre los contenidos de las dos versiones, larga de 18 minutos y corta de 10 minutos, ver Boone, Véronique: "Un tournage comme tournant: l'architecture à l'écran". En AA.VV.: *Le Corbusier. Aventures photographiques* (XVIII^e Rencontres de la FLC, La Chaux-de-Fonds, 2012). Paris: Éditions de la Villette, 2014, pp. 88-101.

¹⁶ Película basada en la novela de H. G. Wells *La forma de lo que vendrá (The shape of things to come, the ultimate revolution, 1933)*, autor igualmente del guión, que anticipa una guerra mundial y los tiempos difíciles de la posguerra.

¹⁷ Finalmente Vincent Korda es asistido por Moholy-Nagy para proyectar la ciudad de Everytown, aunque sus aportaciones se descartaron y los diseños fueron realizados por el propio director artístico. Moholy-Nagy propuso después su propia versión de la ciudad del futuro. En Neumann, Dietrich (Ed.): *Film Architecture from Metropolis to Blade Runner*. Munich-New York: Prestel, 1996.

¹⁸ El texto se publica originalmente en la revista *Mouvement*, N° 1, Junio 1933. Incluido en Le Corbusier: "Esprit de vérité". *Cinémathèque*. N° 9. Primavera 1996. Paris: Cinémathèque française, pp. 56-58. Le Corbusier publica previamente otro texto con el mismo título "Esprit de vérité" que, sin tratar del cine, tiene el mismo sustrato conceptual. En Le Corbusier: *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925). Paris: Flammarion, 1996, pp. 167-185.

¹⁹ François, Arnaud: "La cinématographie de l'oeuvre de Le Corbusier". En *Cinémathèque*, op. cit., pp. 39-55.

beneficia sencillamente de una prestigiosa ventaja técnica: la eliminación de las transiciones, la posible y fácil eliminación de los ‘puntos muertos’²⁰.

¿Y de dónde provienen los males del cine según Le Corbusier? Si se tiene presente que se trata de un escrito para una revista de cine, por supuesto, el mal lo atribuye al teatro, al teatro filmado de los orígenes del cine: “El Teatro y la gente de teatro que cuentan las historias ponen en peligro al cine. Estas personas llenas de énfasis y frases se interponen entre nosotros y el verdadero voyeur: el objetivo. Como hemos descendido tan abajo, será útil confiar de nuevo, por un tiempo, en la propia técnica, para volver a las cosas esenciales, a los elementos”²¹. Apela a la verdad que puede ofrecer el ojo tecnológico de la cámara que todo lo ve, ojo del demiurgo que capta la imagen de forma diferente al nuestro. Confía, al menos por un tiempo y dejando abiertas otras posibilidades, en la capacidad reveladora del objetivo, “sin nervios ni alma”²², de los fenómenos visuales para entrar en la verdadera conciencia humana.

Ésta es pues la visión científica de la realidad circundante que defiende, la visión objetiva que pasa desapercibida ante nuestros ojos y que, a su juicio, descubre la esencia del drama humano del que apenas percibimos su radiación. Es conocido que la visión dirige su arquitectura, según las múltiples declaraciones de sus escritos, pero además de ser un instrumento para descubrirla es un objetivo en sí misma en la puesta en escena del cine. Lo tiene claro desde los tiempos de la revista *L’Esprit Nouveau*, al publicar con Ozenfant el artículo “Formation de l’optique moderne” (1924)²³. Si el realismo de sus documentales tiene como fin presentar su obra, plasmar la mirada subjetiva que estructura su arquitectura²⁴ es otra cosa, y ésta tiene que encontrar su estilo dentro del medio cinematográfico para que mane de la pantalla.

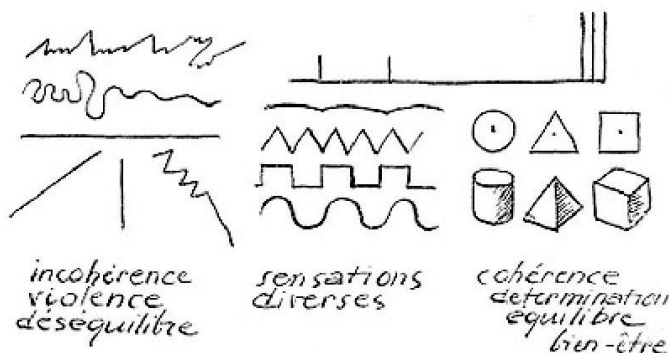


Fig. 13.

1. Le Corbusier. Diagramas de sensaciones de “Architecture d’époque machiniste”. En *Journal de psychologie normale et pathologique*. Nº 23, 1926, y *Almanach d’architecture moderne*. Paris: Crès, 1926. ©FLC-ADAGP.

²⁰ “Il exploite tout simplement un avantage technique prestigieux: la suppression des transitions, la suppression possible et facile des ‘points morts’”. Le Corbusier: “Esprit de vérité” (1933). En *Cinémathèque*, op. cit., p. 56.

²¹ “Le Théâtre et les gens de théâtre qui racontent des histoires on mis le cinéma en perdition. Ces gens pleins d’emphase et de phrases se sont interposés entre nous et le véritable voyeur: l’objectif. Puisque nous avons glissé si bas, il sera utile de se confier à nouveau, pour un temps, à la technique même, pour revenir aux choses essentielles, aux éléments”. Le Corbusier: “Esprit de vérité” (1933). En *Cinémathèque*, op. cit., p. 58.

²² “sans nerfs ni âme”. Le Corbusier: “Esprit de vérité” (1933). En *Cinémathèque*, op. cit., p. 58.

²³ Ozenfant, Amédée; Jeanneret, Charles-Édouard: “Formation de l’optique moderne”. En *L’Esprit Nouveau*, Nº 21. Marzo 1924. Paris, s. p. (Edición española: Ozenfant, Amédée; Jeanneret, Charles-Édouard: “Formación de la óptica moderna”. En *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis, 1994, pp. 147-155).

²⁴ François, Arnaud: “La cinématographie de l’oeuvre de Le Corbusier”. En *Cinémathèque*, op. cit. pp. 39-55.

En este sentido, es pertinente acudir a los diagramas²⁵ (1) confeccionados por Le Corbusier, concomitantes con los diagramas afectivos de la “cinemática óptico-estética” del arquitecto de origen serbio Miloutine Borissavliévitch, cuya teoría está centrada en la línea a través de la modelización gráfica de la visión²⁶, difundida en *Prolégomènes a une esthétique scientifique de l'architecture* (1923) y *Les théories de l'architecture* (1926). Estética científica de la arquitectura que tiene en cuenta la forma visual como instrumento de control de las emociones, derivada de los modelos alemanes de la psicología. Los intereses interdisciplinarios de Le Corbusier le conducen indirectamente a vislumbrar la emergente disciplina de la psicología, punto de encuentro con Eisenstein, quien tiene gran conocimiento de la misma en Europa y mantiene una estrecha colaboración con psicólogos rusos durante toda su vida.

"Esprit de vérité" es todo un alegato al cine sin trucos, una llamada a la sinceridad del medio, pero asoma una sombra de duda. Si se tiene en cuenta que cuando lo escribe ha pasado su periplo soviético, se puede confirmar su rastro. Le Corbusier conoce a Eisenstein durante el primer viaje que hace a Moscú en octubre de 1928²⁷ con motivo de presentar el proyecto del Centrosoyuz; parecen entenderse bien y existe sintonía intelectual entre ellos. El tuerto franco-suizo de vista bidimensional y el soviético-letón de hemisferio cerebral derecho de tamaño prodigioso²⁸, responsable del procesamiento de las imágenes visuales y la información espacial, tienen características físicas cruzadas respecto a sus dedicaciones profesionales. Durante el encuentro se interesan por sus respectivos trabajos, lo cual da la posibilidad a Le Corbusier de ver *El Acorazado Potemkin* (1925) y *La línea general* (1926-28).

Poco propenso a ello, el entusiasmo embarga a Le Corbusier por sus afinidades, según se deduce de sus declaraciones en la única entrevista publicada durante su estancia: “*El cine y la arquitectura son las dos únicas artes de la época contemporánea. Me parece que en mi trabajo pienso de la misma manera que S. Eisenstein, cuando elabora su propio cine. Sus obras están imbuidas con el sentido de la verdad. Al testificar exclusivamente la realidad, están cerca en su pensamiento de lo que me esfuerzo por hacer en mis trabajos*”²⁹. En la entrevista ensalza la forma en que *La línea general* eleva lo cotidiano a una cota lírica que, de las dos películas, es la que más se ajusta a los postulados del Frente de Izquierda de las Artes (LEF) al que pertenece Eisenstein. En términos generales consisten en la “construcción de la vida” como propósito del arte, aplicados para el cine documental o el de ficción indistintamente. Hablando con propiedad, *La línea general* es una película de no-ficción sobre la colectivización del campo que enseña un koljós, con diseños *ex profeso* para la película por Andrei Burov, arquitecto apasionado de Le Corbusier que lo acompaña en el encuentro con Eisenstein reflejado en las fotografías existentes.

Burov sostiene la misma postura que la LEF y quiere participar en el cine en calidad de arquitecto antes que de decorador para construir un edificio real que pueda seguir funcionando después del rodaje y, por consiguiente,

²⁵ Le Corbusier: “Architecture d’époque machiniste”. En *Journal de psychologie normale et pathologique*. Nº 23, 1926, p. 325-350. Vuelto a publicar en Le Corbusier: *Almanach d'architecture moderne*. Paris: Crès, 1926.

²⁶ Thibault, Estelle: *La géométrie des émotions: les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*. Wavre: Mardaga, 2010.

²⁷ Jean-Louis Cohen trata el tema ampliamente. En Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou 1928-1936*. Bruxelles-Liège: Pierre Mardaga, 1987.

²⁸ A tenor de la disección realizada al cerebro de Eisenstein por su amigo durante treinta años, el neuropsicólogo Alexander Luria.

²⁹ “*Le cinéma et l'architecture sont les deux seuls arts de l'époque contemporaine. Il me semble que dans mon travail, je pense de la même manière que S. Eisenstein, quand il a élaboré son propre cinéma. Ses travaux sont pénétrés du sens de la vérité. Témoignant exclusivement de la réalité, ils sont proches par leur pensée de ce que je m'efforce de faire dans mes travaux*”. Le Corbusier: Entrevista publicada en *Sovetskij Ekran* Nº 46, 13 noviembre de 1928. Citada en Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, op. cit., p. 72.

que las necesidades del cine se conviertan en una realidad, algo que al final no pudo realizarse. La secuencia de la lechería racionalista, con su equipo científico de laboratorio para el tratamiento de la leche y las vestimentas blancas del personal, como si de un hospital se tratase, conforman un ejemplo social y arquitectónico del espíritu nuevo que Le Corbusier quiere imprimir impregnado del lirismo de la máquina, no obstante, el *Potemkin* le deja una huella indeleble.

En la estancia soviética Le Corbusier aprende mucho, y cuando después llega la hora de reflejar sus edificios con la imagen en movimiento reivindica la sinceridad de la forma artística que, al contrario que los soviéticos, no ve en la ficción. Un realismo del contenido que elogiará de Pierre Chenal, al que apenas había conocido poco tiempo antes de dirigir la película *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1930), por su capacidad de capturar la verdad de la nueva arquitectura en el cine, presentándola como tema y actor principal tridimensional que se pone en el plano bidimensional de la imagen, en vez de ser un simple fondo escenográfico.

No parece que a Le Corbusier le sea fácil cambiar de idea y de nuevo reitera esta concepción de lo que debe ser el cine, elogiando aquel que descubre lo que escapa a la visión humana en detrimento del cine de platós, cuando expone su intervención ante los asistentes al Convegno Volta (1936)³⁰, dedicado ese año a la relación entre la arquitectura y las artes visuales, un asunto que le preocupa desde hace tiempo: “*En la vida, afuera, están las manifestaciones de los nuevos tiempos. El cine, por ejemplo, cuya perfección actual del equipo técnico permitirá a los espíritus inventivos suplantar a los "profesionales" de platós donde se usan, sin duda, demasiados trucos. En el cine, ustedes que tienen el ojo habituado a encontrar cosas donde otros no encuentran nada, ustedes que tienen el espíritu agudizado a los problemas de la elección, la proporción, la armonía, la Gran Naturaleza ya está abierta – en el cine. Los platós de Hollywood palidecerán*”³¹. En la síntesis de la que habla le Corbusier en el Convegno sólo están pintura, escultura y arquitectura, motivo por el que la referencia al cine es un comentario puramente marginal, no es el objetivo de la síntesis de las artes, y ejemplifica bien lo lejos que coloca al cine, en especial el aborrecido artificio de la ficción. Sin embargo, sigue aferrado a explotar las capacidades del cine como medio de difusión porque a continuación inicia un periodo que se prolonga a lo largo de la década de los años cincuenta en el que su participación en proyectos y películas es abundante. La mayoría giran en torno a la *Unité* de Masella, que por esas fechas tiene entre manos, aunque alguno que otro trata de la *Ville Radieuse*.

El proyecto de *Vers la Ville Radieuse* (1948) de Jacques Gestalder, la docu-ficción de *La vie commence demain* (1949) de Nicole Védère, *Le Corbusier travaille* (1951) de Gabriel Chereau, *La Cité Radieuse* (1953) de Jean Sacha, *Le Corbusier, Marseilles* (1954) de Matthew Nathan, proyectos no realizados de Sacha y Wogensky (1955), *L'Unité d'Habitation de Marseille* (1954) de Paola Mazzetti, *Le Corbusier, l'architecte du bonheur* (1957) de Pierre Kast, de nuevo la pseudo-ficción del proyecto de *Demain* (1961) de Michelle Bataille y *La maison des hommes* (1961) de Jean Marie Drot integran la cinematografía.

³⁰ Convención anual organizada por la Fondazione Alessandro Volta, creada por sociedad Edison de Milán bajo los auspicios de la Real Academia de Italia.

³¹ “*Nella vita, fuori, sono le manifestazioni del tempo nuovo. Il cinema, per esempio, la cui attuale perfezione degli apparecchi tecnici permetterà agli spiriti inventivi di soppiantare i 'professionisti' dei teatri di posa dove si consumano, decisamente, troppi artifici. Nel cinema, voi che avete l'occhio abituato a scoprire cose là dove gli altri non trovano nulla, voi che avete lo spirito affinato ai problemi della scelta, della proporzione, dell'armonia, la Grande Natura è ormai aperta – al cinema. I teatri di posa di Hollywood impallidiranno*”. Le Corbusier: “*Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*”. Convegno di Arti, 25-31. Octubre 1936. Roma: Reale Accademia d'Italia, 1937, pp. 107-119. Citado en Panzeri, Miriam: “*Occhi che vedono*”. Sintesi delle arti e cinema secondo Le Corbusier”. En *Crepuscoli dottorali. Quaderni di arte, musica e spettacolo*, N° 1. 1° semestre 2011, pp. 77-92, p. 89.

Sin entrar en detalles sobre los numerosos contactos cinematográficos, analizados exhaustivamente por Véronique Boone³², lo que aparece a lo largo de ese itinerario son indicios de un cambio. Desde la arquitectura como figura y el ser humano como fondo se llega a lo contrario y los habitantes frecuentan las escenas con más protagonismo y asiduidad a medida que se van concluyendo las obras en curso de la *Unité* de Marsella. También aparecen las dudas sobre qué género, documental o ficción, llega mejor al público para transmitir la arquitectura. Le Corbusier siente debilidad por el documento, como si quisiera defender su arquitectura acompañándola de una forma de vida avanzada ante un público de especialistas, en vez de pensar que puede ser el marco de los eternos sentimientos humanos que la ficción del cine plasma y dirige a cada persona, aunque esa punta del iceberg parece adivinarse.

La carta que envía al arquitecto Ernesto Nathan Rogers en 1952 sintetiza estas inquietudes: “*Me gustaría hacer una película sólo dedicada a una gran trama sentimental que se desarrollara en el decorado de la Unidad de habitación de Marsella*”³³. ¿No es acaso esta confidencia la confirmación de que el cine que defiende ha fracasado en la transmisión de *L’espace indicible* (1945)³⁴, del espacio inefable que perseguía con su arquitectura capaz de provocar lirismo y emoción?

3. La dimensión subjetiva del montaje

A partir de 1960 proliferan las solicitudes para filmar en Marsella, sin embargo, sigue aferrado a la idea a rodar su gran película sobre la ciudad que no verá la luz, asido a una imperiosa necesidad de hacer más propaganda que cine. A diferencia de la fotografía, en la que aprecia la formalización de los efectos plásticos producidos, Le Corbusier no piensa de la misma manera respecto al cine para concebir la estética del futuro, porque lo hace antes en términos técnicos que compositivos y de estructura. A pesar de ello, demuestra que también se puede llegar a una forma de expresión de lo real mediante la remodelación de éste con la ayuda de algunos efectos de montaje suave.

Es cierto que el cine no restituye la riqueza de la experiencia real de la arquitectura, tal y como se puede percibir *in situ*, y que no puede dar más que informaciones parciales porque desintegra la continuidad espacio-temporal de la realidad frente a lo que se representa en la pantalla, no obstante, proporciona un punto de vista intencionado sobre la misma. No cabe duda que filmar la arquitectura real es cortarla y el trabajo de posproducción es emprender la construcción de una organización espacial específica, por medio del ensamblaje físico del montaje técnico, para ser contemplada por el espectador en la pantalla.

Sólo cuando el montaje técnico se explora en sus capacidades compositivas y se convierte en discurso alcanza formas narrativas que han marcado la historia del cine básicamente con dos tipos de montaje, el de la transparencia y el soviético. El primero, el montaje narrativo por continuidad desarrollado por el cine clásico, es aquel que borra las huellas de su presencia en la transición entre planos para evitar los desajustes visuales que recuerdan el origen fragmentario de la película. Por lo tanto, el montaje transparente contribuye de manera esencial a producir la ilusión de realidad, o lo que es lo mismo, a fabricar un falso real. De las dos películas de

³² Para un análisis de la cinematografía específica sobre la *Unité* de Marsella ver Boone, Véronique: “La médiatisation cinématographique de l’unité d’habitation de Marseille: de la promotion à la fiction”. En *Massilia 2004. Annuaire d’études corbuseenes*. Sant Cugat del Valles: Associació d’idees, 2004, pp. 192-199.

³³ “*Je désire faire un film en ne le vouant qu’à une grande intrigue sentimentale qui se développera dans le décor de l’Unité d’habitation de Marseille*”. Carta de Le Corbusier a Ernesto Nathan Rogers, datada el 25 enero de 1952, AFLC, R3 1 103. Citada en Panzeri, Miriam: “‘Occhi che vedono’. Sintesi delle arti e cinema secondo Le Corbusier”. *Crepuscoli dottorali*, op. cit., p. 87.

³⁴ Le Corbusier: “L’espace indicible”. En *L’Architecture d’Aujourd’hui* (Art). N° hors-série. 1946, pp. 9-17.

Pierre Chenal realizadas con la colaboración de Le Corbusier es en *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1930) donde se aprecia más claramente la adscripción al montaje transparente, especialmente visible cuando aparecen personajes en movimiento (2). En el encadenado de planos y secuencias se busca una coherencia visual y temporal de espacio y movimiento que transmita un efecto lo más natural posible; tal es el caso del acercamiento del automóvil a la villa Stein y de la subida a la rampa de la villa Savoye.



2. Fotogramas de *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1930) de Pierre Chenal con la colaboración de Le Corbusier. ©FLC-ADAGP.

Es muy probable que Le Corbusier quisiera intervenir estrechamente en la edición para controlar el resultado final de la película, y que quizás su insatisfacción le lleve posteriormente a promocionar únicamente la versión corta más de su gusto, del mismo modo que se preocupa de la edición del negativo de la película de R. Vitrac, *Un voyage aux Cyclades* (1934), una obra ajena que defiende por sus poderes evocadores y cuya música corrió a cargo de su hermano Pierre Jeanneret. También en *Les Mains de Paris* (1934), de la productora César-film, supervisa el rodaje y el montaje, descartando cualquier otra persona que pudiera aparecer en pantalla apoyando otras tesis. Especialmente interesante es su disconformidad con el montaje, según los datos de la filmografía recopilados por Arnaud François³⁵, porque a su juicio los planos son muy largos y las vistas insuficientes, e indica expresamente desde dónde deben tomarse.

A sabiendas de las repercusiones que tiene la organización definitiva de la cinta, Le Corbusier insiste en construir la imagen para que no se altere la visión que tiene de la arquitectura, sin embargo reconoce en “Esprit de vérité” la especificidad del cine: “Creo haber demostrado por tanto que el cine se sitúa en su propio terreno. Que se convierte en una forma de arte en sí mismo, un género, como la pintura, la escultura, el libro, la música

³⁵ François, Arnaud: “La cinématographie de l’oeuvre de Le Corbusier”. En *Cinémathèque*, op. cit., pp. 39-55.

y el teatro son géneros. Y que todo está abierto a su investigación³⁶. Como se puede llegar a crear una arquitectura inexistente a partir de determinadas relaciones establecidas entre las imágenes según el montaje soviético, Le Corbusier se afana en controlar el producto cinematográfico bajo parámetros arquitectónicos sin conocer los recursos del medio. Ya lo dice con claridad el director Dziga Vertov cuando explica su actividad: “Soy un constructor”³⁷.

A fin de cuentas eso es lo que son Le Corbusier y Eisenstein, cada uno en su campo. Es sintomático que los dos se refieran a la *Histoire de l'Architecture* (1899) de Auguste Choisy³⁸ y utilicen sus dibujos. Choisy expone su interpretación del método compositivo pintoresco en el arte griego³⁹ explicándolo con la Acrópolis de la Atenas. Se basa en la primera impresión favorable que se busca despertar en el espectador por medio de la composición y combinación de una serie de cuadros correspondientes a puntos de vista principales.

Le Corbusier tuvo pronto la experiencia directa de la Acrópolis e introduce en *Vers une architecture* (1923) las impresiones de la visión cercana de la mano de Choisy: “Las falsas escuadras han proporcionado vistas espléndidas y un efecto sutil; las masas asimétricas de los edificios crean un ritmo intenso. El espectáculo es macizo y elástico, nervioso, de una agudeza aplastante, dominador”⁴⁰. Ese mismo año Moisei Ginzburg publica el libro *Le rythme en architecture* (1923) que contiene también los dibujos de la acrópolis de Choisy y, concretamente, alude a los propileos para referirse al equilibrio óptico⁴¹. Unas páginas más adelante, Le Corbusier hace referencia a la visión del conjunto: “El plan es concebido para una visión lejana: los ejes siguen el valle y las falsas escuadras son las habilidades del gran director de escena”⁴², y en las dos ocasiones se refiere a las falsas escuadras como si se tratase de las deformaciones de un decorado para producir un determinado efecto.

³⁶ “Je crois avoir montré que le cinéma se situe dès lors sur son terrain propre. Qu’il devient une forme d’art en soi, un genre, comme la peinture, la sculpture, le livre, la musique, le théâtre sont des genres. Et que tout est ouvert à son investigation”. Le Corbusier: “Esprit de vérité” (1933). En *Cinémathèque*, op. cit., p. 58.

³⁷ “Je suis un constructeur”. Vertov, Dziga: *Articles, journaux, projets*. 10/18. Paris: Union Générale d’Éditions, 1972, p. 28-30.

³⁸ Para la relación Choisy-Le Corbusier-Eisenstein ver Bois, Yve-Alain: “Introduction”. En *Assemblage*. N° 10. (Serguei M. Eisenstein, Montage and Architecture), 1989, pp. 110-131. También González Cubero, Josefina: “Sesión continua: ‘Nómadas en el jardín’. Ville contemporaine y Ville radieuse”. *Massilia 2004bis* (Le Corbusier y el paisaje). Sant Cugat del Valles: Associació d’idees. 2004, pp. 70-95.

³⁹ Choisy, Auguste: *Historia de la arquitectura (Histoire de l’architecture)*, 1987). Buenos Aires: Victor Leru, 1958.

⁴⁰ “Les fausses équerres ont fourni des vues riches et mouvementées; les masses asymétriques des édifices créent un rythme intense. Le spectacle est massif, élastique, nerveux, écrasant d’acuité, dominateur”. Le Corbusier: *Vers une Architecture* (1923). 5ª ed. Paris: Crès, 1928, p. 31.

⁴¹ Guinzbourg, Moisséi Ia.: *Le rythme en architecture* (1923). Gollion: Infolio, 2010, pp. 103 y 115.

⁴² “Le plan est conçu pour une vision lointaine: les axes suivent la vallée et les fausses équerres sont des habiletés de grand metteur en scène”. Le Corbusier: *Vers une Architecture* (1923), op. cit., p. 39.



3. Eisenstein. Dibujo de su teoría cinematográfica, fechado en Moscú el 10 de marzo de 1939. En Bulgakova: Oksana: *Sergej Eisenstein- drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin: PotemkinPress, 1996.

A su vez la huella de la Acrópolis se nota en el “esqueleto argumental”, en palabras de Eisenstein, de la rigurosa arquitectura de *El Acorazado Potemkin*. El espíritu del conjunto ateniense sobrevuela en la declaración que hace en 1928, poco antes de estrenar *La línea general*, al periodista español Julio Álvarez del Vayo, al cual conoce durante la producción de *La huelga* (1925): “*Potemkin tiene algo de templo griego*”⁴³. Un clasicismo subyacente existente también en la obra de Le Corbusier que Alan Colquhoun identifica por inversión en la villa Savoye en la estructuración vertical de sus volúmenes⁴⁴. Aunque la Acrópolis para Eisenstein es un ejemplo perfecto de una de las películas más antiguas⁴⁵, y explica el porqué en su texto “Montaje y Arquitectura” de finales de los años treinta con dibujos propios sobre la base de los de Choisy, no pretendo detenerme en esta analogía arquitectónica, sino en otra que el director dibuja para resumir gráficamente su teoría cinematográfica: el boceto de la fachada de un templo pseudo griego⁴⁶ en el que encaja términos explicativos (3).

A la base del podio del templo le asigna el “método dialéctico” y al remate del mismo la “expresividad humana”; al frontón la “filosofía del arte” y a cada faldón de la cubierta las “emociones” y la “técnica”, coronándose con la bandera del “método fílmico”. En el interior del cuerpo edificado, entre otros elementos, destacan los dos pilares centrales que jalonan la entrada denominados como la “puesta en escena” y el “encuadre”; en el centro, la puerta del “montaje” que nos introduce en la arquitectura del cine y sobre ella la “imagen”. No puede haber un dibujo más sintético que resuma visualmente las complejidades de sus ideas acerca de su cine intelectual.

Hay que retrotraerse a los dibujos de la Acrópolis que realiza en su Viaje a Oriente cuando todavía es Charles-Édouard Jeanneret, los cuales, a excepción de las vistas lejanas, son todos de la puerta del recinto templario, los

⁴³ Álvarez del Vayo, Julio: *Rusia a los doce años*. Madrid: Espasa Calpe S. A., 1929, p. 114. En la visita que el autor realiza a la casa de Eisenstein para la entrevista confirma su conocimiento de la arquitectura y la existencia en su biblioteca de numerosos libros arquitectura, literatura, mímica, escenografía y libros de viajes por Extremo Oriente. Álvarez del Vayo, además de periodista, era abogado y miembro del PSOE, y más tarde será diplomático y político, siendo designado en dos ocasiones Ministro de Estado durante la II República española.

⁴⁴ Colquhoun, Alan: “Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier” (1971). En Colquhoun, Alan: *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976*. Gustavo Gili, Barcelona 1978, pp. 113-126.

⁴⁵ Eisenstein, S. M.: “Montaje y Arquitectura”. En Eisenstein, S. M.: *Hacia una teoría del montaje*. Vol. 1. Barcelona: Paidós, 2001, pp. 87-109, p. 89.

⁴⁶ Dibujo de Eisenstein fechado en Moscú el 10 de marzo de 1939. En Bulgakova: Oksana: *Sergej Eisenstein- drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin: PotemkinPress, 1996, p. 172.

propileos, de su fachada anterior y posterior y del tránsito a través de ellos. A la puerta como articulación de la arquitectura es a la que dedica su atención juvenil. A juzgar por el dibujo del citado templo, la puerta para Eisenstein es el paradigma del montaje cinematográfico, hecho de enlace y ruptura por contrapuntos, oposiciones y choque, y de cómo una serie de imágenes se pueden combinar para producir nociones abstractas que no pueden ser representadas directamente. En arquitectura la puerta (y la ventana por extensión) establece el *raccord* (separación y enlace a la vez) de mirada y movimiento, y su equivalente en el cine corresponde al corte. Así pues, la puerta de Eisenstein nos hace comprender mejor la arquitectura de Le Corbusier. No está de más recordar que un mes antes del viaje por tierras soviéticas Le Corbusier ha concebido la primera versión del proyecto de la villa Savoye y dos meses después presenta los dibujos al cliente⁴⁷.

Por consiguiente, el interés de Le Corbusier no consiste en la coreografía del anodino ojo cinético del recorrido arquitectónico, como comprobó sobradamente Tim Benton⁴⁸, y que se ha convertido en lugar común al hablar de la *promenade architecturale*. Si se tiene en cuenta que el montaje cinematográfico soviético se caracteriza por el uso artístico, sobre la base del montaje técnico, de la ausencia del continuo espacio-tiempo, se puede establecer el paralelismo con el montaje de Le Corbusier, en el cual el tiempo de su narración arquitectónica difiere del tiempo que introduce el movimiento humano en la percepción de la obra de arquitectura, como frecuentemente se confunde. Una representación del tiempo que encuentran en el Greco, convertido en objetivo⁴⁹ del Viaje a Oriente de Le Corbusier y del extenso escrito dedicado al pintor por parte de Eisenstein a finales de los años treinta⁵⁰.

La *promenade architecturale* se configura como una serie de acontecimientos visuales percibidos en tiempo real, cuyos momentos de mayor intensidad, aquellos instantes pregnantes que recogen los dibujos y fotografías de sus publicaciones, forman cuadros concebidos en sí mismos y puestos en relación en tiempo ficticio con otros de la sucesión para provocar asociaciones, no necesariamente lineales, en la mente del espectador, que le transmitan emociones y, por tanto, le inoculen las ideas de orden plástico del autor, lo que en definitiva caracteriza el montaje de Eisenstein. Así pues, la arquitectura de Le Corbusier nos hace comprender mejor el cine de Eisenstein y viceversa.

Hay que acudir de nuevo al artículo “Esprit de vérité” para encontrar el denominador común de la arquitectura y el cine: “*Es cierto que todo -y aquí también [cine]- es arquitectura, es decir, organización, establecimiento de relaciones y, por la elección de relaciones, intensidad*”⁵¹. En su opinión, las grandes superproducciones de los estudios son indecentes y superfluas, lo mismo que afirma de la fastuosa arquitectura Beaux-Arts en *Vers une architecture*, porque el arte con mayúsculas emplea medios pobres, simplemente son meras relaciones. Y éstas

⁴⁷ La primera versión del proyecto es de septiembre de 1928, FLC 19583, y la fecha de datación de los dibujos de presentación al cliente del 17 de diciembre de 1928, FLC 19431-32-24-35.

⁴⁸ Tim Benton hizo la prueba de recrear la *promenade* en la Villa Savoye con una cámara que captase las mismas imágenes que el ojo del espectador, para ilustrar el paseo mediante el procedimiento del ojo cinético. Su tentativa fracasa porque se da cuenta que se trata de un recorrido virtual y que es necesario pasar a otros procedimientos que corresponden al campo propio del cine. Benton, Tim: “Le Corbusier y la *promenade architecturale*”. En *Arquitectura*. Nº 264-265. Enero-abril 1987, pp. 38-47. La película finalmente realizada -Open University, A305 film 13, *Ville Savoye*, 1972, 25 minutos-, dirigida por Nick Levison, fue premiada con la medalla de plata en el Congreso trienal de la Unión Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid en 1975.

⁴⁹ Daza, Ricardo: “Le Corbusier visita Bucarest y sus alrededores. Impresiones del viaje de Oriente”. En *Bitácora Urbano Territorial*. Vol. 1. Nº 10. 2006, pp. 64-81.

⁵⁰ Eisenstein, Serguei: “El Greco”. En Eisenstein, Serguei: *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1982, pp. 155-206. En varias ediciones francesas figura en español como “El Greco y el cine”.

⁵¹ “*Il est certain que tout -et ici aussi [cine]- est architecture, c’est-à-dire mise en ordre, établissement de rapports et, par le choix des rapports: intensité*”. Le Corbusier: “Esprit de vérité” (1933). En *Cinéma-thèque*, op. cit., p. 56.

radican en el maridaje de opuestos en Le Corbusier y el principio del conflicto del método dialéctico en Eisenstein. Extraña que Le Corbusier nunca mencione a Eisenstein fuera de su país, ni siquiera en el texto dedicado al cine, pero su silencio es muy elocuente y el ataque lo dirige hacia otras latitudes. A Diógenes, el cínico, le dedica sus últimas palabras: “*El cine llama 'a los ojos que ven', a los hombres sensibles a las verdades. Diógenes puede encender su linterna, es innecesario que se embarque para Los Ángeles*”⁵².

Ambos, Le Corbusier y Eisenstein, con el espacio-tiempo de la arquitectura y el cine respectivamente, logran inculcar sus ideas esculpiendo la visión del visitante; esta es la dimensión subjetiva que imprimen en cada arte a través del montaje. Dicha forma expresiva está presente de manera inconsciente en la génesis de las obras de Le Corbusier, en lo que puede designarse como el espíritu del cine dentro de su arquitectura⁵³, no obstante, no parece dispuesto a admitir en el cine un montaje que no sea el más realista posible, aunque, a la postre, también sea un artificio.

Si se tiene en cuenta por un lado el juicio negativo que emite en “*Esprit de vérité*” sobre el montaje cinematográfico y por otro su coetánea concepción arquitectónica de montaje como puesta en escena de la realidad material, se puede lanzar la hipótesis de que posiblemente tenga un cierto desasosiego por el desconocimiento de los recursos expresivos específicos del cine y la dificultad del manejo de las imágenes en movimiento. Con este propósito Claude Prelorenzo llama la atención sobre las quince bobinas de película sin montar registradas por Le Corbusier con los medios limitados de la cámara en mano durante sus viajes a Francia, Sudamérica, Argelia y Suiza entre 1936 y 1937⁵⁴. Por el absoluto silencio de su autor acerca de ellas, la renuncia inmediata de la práctica de rodaje y el hecho de no haberlas destruido le llevan al convencimiento de tratarse de pruebas amateur sobre las posibilidades que ofrece el cine al arquitecto y de cómo puede serle útil. Entre la diversidad de temas, técnicas de rodaje y géneros que se muestran, apunta el rastro del montaje soviético en la brevedad de los planos y el uso del contrapicado, incluso en algunos planos fijos entre los que sobresale el paradigmático el ensayo con la escalera de la favela en Río emulando la escalera de Odessa del *Acorazado Potemkin* (4).



4. Le Corbusier. Escalera de favela en Río emulando la escalera de Odessa del *Acorazado Potemkin*. FLC, secuencia 100366. ©FLC-ADAGP.

⁵² “*Le cinéma fait l’appel ‘à des yeux qui voient’. À des hommes sensibles aux vérités. Diogène peut allumer sa lanterne: inutile qu’il s’embarque pour Los Angeles*”. Le Corbusier: “*Esprit de vérité*” (1933). En *Cinémathèque*, op. cit., p. 58.

⁵³ François, Arnaud: “*L’esprit du cinéma et l’oeuvre*”. En *Le Corbusier. L’oeuvre plastique*. Paris: Éditions de la Ville-Lettre-Fondation Le Corbusier, 2005, pp. 77-98.

⁵⁴ Prelorenzo, Claude: “*Gammes cinématographiques*” y Benton, Tim: “*Le Corbusier photographe secret*”. En *Le Corbusier. Aventures photographiques*, op. cit., pp. 70-87 y pp. 47-69 respectivamente. Las bobinas fueron incorporadas por Jacques Barsac en su documental realizado 1987 para conmemorar el centenario de su nacimiento.

A los argumentos de Prelorenzo hay que añadir otras influencias del rastro soviético que la propia arquitectura de Le Corbusier refrenda. El experto uso que Eisenstein realiza del gran angular (28 mm) le permite crear imágenes dinámicamente profundas. Una característica apreciable en las villas, que nos emplazan siempre a ver horizontes amplios, a ver toda su extensión de extremo a extremo desde el interior, o entre exterior e interior. Su porosidad horizontal favorece el cruce de vistas, al mismo y a distinto nivel, para la asociación de elementos que se contraponen en la profundidad del espacio. Además Eisenstein introduce apariciones de la luz que concentran puntos de interés, direcciones de mirada y movimiento de los personajes. Su fotógrafo Eduard Tissé utiliza grandes espejos para concentrar la luz del sol y hacer resaltar así bloques de espacio o dotar a los volúmenes de destellos esculturales. Las apariciones sorprendentes de la luz en los interiores domésticos de las villas de Le Corbusier, gracias a luces cenitales naturales, marcan el camino o sencillamente señalan una determinada posición con haces de luz para hacerla explícita.

Si previamente a la II Guerra Mundial tiene la convicción de que el cine que le interesa es el documental, en la posguerra admite sin reparos que “*Me gusta mucho el cine. No voy a él casi nunca*”⁵⁵ al final de su ponencia en la Sorbona sobre el “Le théâtre spontané” (1948). Atrás queda el entusiasmo de los años treinta hacia la cinematografía de Eisenstein, y al cine no parece dedicarle mucho tiempo en sus especulaciones conceptuales desilusionado por la complejidad de manejar el medio. El conflicto que Le Corbusier mantiene a lo largo de su vida ante el cine va ha oscilar del didactismo de lo real hacia la seducción de la ficción como construcción de la imagen, y de tener la ilusión de poder controlar el resultado cinematográfico a confiar en manos expertas sin abandonar una cierta supervisión.

Respecto a la construcción de la imagen en movimiento hay que traer a colación el escrito “A y Pangeometría” (1925) de Lissitzky en el que expone las cuatro concepciones del espacio: Planimétrico, Perspectivo, Irracional e Imaginario. Según Cornelis Van de Ven, es el espacio imaginario de Lissitzky el producido por el cine porque “[...] *el mundo real del espacio y del tiempo es evocado por medio de un efecto no material, esto es, por el movimiento*”⁵⁶. Por su lado, Éric Rohmer, en su tesis sobre la organización del espacio en *Fausto* de Murnau, distingue tres espacios en el cine: La composición plástica de las escenas (espacio pictórico), los decorados o el lugar de rodaje (espacio arquitectónico) y el resultante gracias al montaje de los planos (espacio fílmico)⁵⁷. Espacio imaginario y fílmico se dan la mano y alojan escenografías para las necesidades psicológicas del hombre.

Quizá el deseo de Le Corbusier de transmitir verazmente sus principios haya sido el verdadero impedimento para que las películas hubieran llegado a ser otra cosa, en las que pesan tanto el encumbramiento del personaje, él mismo, como la obra. La falta de “funcionalismo emocional”⁵⁸ característico de la escenografía cinematográfica del que habla Juan Antonio Ramírez pudiera ser la causa. En otras palabras, dar imagen veraz de su arquitectura en el cine ha producido exclusivamente documentos audiovisuales no exentos de cierta poética fotográfica.

⁵⁵ “*J’aime beaucoup le cinéma. Je n’y vais presque jamais*”. Le Corbusier: “Le théâtre spontané”. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*, op. cit., p. 167.

⁵⁶ Van de Ven, Cornelis: *El espacio en arquitectura (Space in Architecture, 1977)*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 285.

⁵⁷ Rohmer, Éric: *L’Organisation de l’espace dans le Faust de Murnau (1977)*. Paris: Cahiers du cinéma, 2000.

⁵⁸ Ramírez, Juan Antonio: “Introducción. Arquitectura e imagen móvil: el espectáculo debe continuar”. En AA. VV., *Los espacios de la ficción. La arquitectura en el cine*. Valencia: Iseebooks, 2008, pp. 11-25.



5. Fotogramas de *Le Poème électronique* (1958) de Le Corbusier, Yannis Xenakis y Edgar Varèse. © Philips Company Archives.

Sólo cuando tiene la oportunidad de realizar *Le Poème électronique* (5), presentado en el Pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas de 1958 y realizado en colaboración con Yannis Xenakis y Edgar Varèse, la concepción de la obra es bien distinta. Con el advenimiento del cine sonoro en los años treinta y la electrónica de la posguerra, la arquitectura de Le Corbusier desarrolla una plástica acústica que integra la plástica visual del montaje cinematográfico. *Le Poème électronique* no es propiamente una obra cinematográfica de género sino un cine de arte realizado sin cámara al que Le Corbusier puede llegar a controlar su resultado, puesto que las imágenes en escasos momentos son producto de rodaje y en su mayoría muestran una sucesión de fotografías y dibujos animados por procedimientos ópticos. En lo que respecta a lo visual, es la única obra de su cuño que curiosamente contiene, con matices, formas narrativas características de las técnicas del montaje soviético⁵⁹, aunque es más próximo al montaje productivo de Kuleshov y su discípulo Pudovkin que lo construyen en base a los detalles más significativos.

Planteado con la estética del fragmento, el *Poème* está integrado por una mixtura de materiales iconográficos a cuyas imágenes se imprime una dinámica temporal que secunda el desplazamiento físico del espectador por el pasaje entre la entrada y salida del pabellón. Con la puesta en escena de la imagen, es decir, de su disposición en el espacio concebido a tal efecto, y en la penumbra del estómago arquitectónico, se cierra el círculo iniciado con la arquitectura en el cine para encaminarse éste al seno de la arquitectura.

La sala de cine que nunca llega a definir explícitamente Le Corbusier es ahora concebida como una caja de los milagros hermética y penetrable, de expresiva liviandad circense y única, para alojar su obra cinematográfica. Los múltiples intentos de que su arquitectura se introduzca en el cine de mirada objetiva quedan desterrados ante la poderosa dimensión subjetiva del *Poème électronique*. Gracias al espectáculo de materia y luz por partida doble, arquitectura y cine en íntima comunión, cargado de intenciones y dirigido a la emoción, ¿no es acaso esa presencia y desaparición al unísono de los muros la cúspide de su espacio inefable?

“La cuarta dimensión parece ser un momento de evasión ilimitada, producida por una consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos empleados y desencadenada por ellos.

⁵⁹ Boudon, Pierre: “L’architecture comme *cosmos*”. En *Actes sémiotiques* [En línea]. N° 112. 2009. Disponible en: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2621>>.

No es un efecto del tema elegido, sino una victoria de la proporción en todas las cosas, tanto en los aspectos físicos de la obra como en la eficiencia de las intenciones, reguladas o no, aprehendidas o inaprensibles y, no obstante, existentes y deudoras de la intuición, milagro catalizador de saberes adquiridos, asimilados aunque tal vez olvidados. Pues en una obra concluida con éxito hay masas intencionales ocultas, un verdadero mundo que revela su significado a quien tiene derecho, es decir, a quien lo merece.

Se abre entonces una profundidad sin límites que borra los muros, expulsa las presencias contingentes y realiza el milagro del espacio inefable”⁶⁰.

4. Procedencia de las ilustraciones

1. Le Corbusier. Diagramas de sensaciones de “Architecture d’époque machiniste”. En *Journal de psychologie normale et pathologique*. N° 23, 1926, pp. 325-350, y *Almanach d’architecture moderne*. Paris: Crès, 1926. ©FLC-ADAGP.
2. Fotogramas de *L’Architecture d’Aujourd’hui* (1930) de Pierre Chenal con la colaboración de Le Corbusier. ©FLC-ADAGP.
3. Eisenstein. Dibujo de su teoría cinematográfica, fechado en Moscú el 10 de marzo de 1939. En Bulgakova: Oksana: *Sergej Eisenstein- drei Utopien. Architektentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin: PotemkinPress, 1996, p. 172.
4. Le Corbusier. Escalera de favela en Río emulando la escalera de Odessa del *Acorazado Potemkin*. FLC, secuencia 100366. ©FLC-ADAGP.
5. Fotogramas de *Le Poème électronique* (1958) de Le Corbusier, Yannis Xenakis y Edgar Varèse. © Philips Company Archives.

5. Bibliografía/referencias

AA.VV.: *Le Corbusier. Aventures photographiques* (XVIII^e Rencontres de la FLC, La Chaux-de-Fonds, 2012). Paris: Éditions de la Villette, 2014.

- Benton, Tim: “Le Corbusier photographe secret”, pp. 47-69.

- Prelorenzo, Claude: “Gammes cinématographiques”, pp. 70-87.

- Boone, Véronique: “Un tournage comme tournant: l’architecture à l’écran”, pp. 88-101.

Aalto, Alvar: “Un cine racional” (“Rationell biografí”), *Kritisk Revy*, 1928). En Schildt, Göran (Ed.): *Alvar Aalto de palabra y por escrito* (Alvar Aalto. *In his own words*, 1997). Madrid: El Croquis Editorial, 2000.

Álvarez del Vayo, Julio: *Rusia a los doce años*. Madrid: Espasa Calpe S. A., 1929.

Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). México: Ítaca, 2003.

Benton, Tim: “Le Corbusier y la promenade architecturale”. En *Arquitectura*. N° 264-265. Enero-abril 1987, pp. 38-47.

Bois, Yve-Alain: “Introduction”. En *Assemblage*. N° 10. (Serguei M. Eisenstein, Montage and Architecture), 1989, pp. 110-131.

⁶⁰ “La quatrième dimension semble être le moment d’évasion illimitée provoquée par une consonance exceptionnelle juste des moyens plastiques mis en œuvre et par eux déclenchée.

Ce n’est pas l’effet du thème choisi mais c’est une victoire de proportionnement en toutes choses - physique de l’ouvrage comme aussi efficacité des intentions contrôlées ou non, saisies ou insaisissables, existantes toutefois et redevables à l’intuition, ce miracle catalyseur des sagesse acquises, assimilées, voire oubliées. Car dans une œuvre aboutie et réussie, sont enfouies des masses d’intention, un véritable monde, qui se révèle à qui de droit, ce qui veut dire: à qui le mérite.

*Alors une profondeur sans bornes s’ouvre, efface les murs, chasse les présences contingentes, accomplit le miracle de l’espace indicible”. Le Corbusier: “L’espace indicible”. En *L’Architecture d’Aujourd’hui* (Art). N° hors-série. 1946, pp. 9-17, p. 10.*

Boone, Véronique: “La médiatisation cinématographique de l’unité d’habitation de Marseille: de la promotion à la fiction”. En *Massilia 2004. Annuaire d’études corbuséennes*. Sant Cugat del Valles: Associació d’idees, 2004, pp. 192-199.

Boudon, Pierre: “L’architecture comme *cosmos*”. En *Actes sémiotiques* [En línea]. N° 112. 2009. Disponible en: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2621>>.

Bulgakova Oksana: *Sergej Eisenstein- drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin: PotemkinPress, 1996.

Buxtorf, Anne-Élisabeth: “La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres. L’utopie à l’épreuve de la modernité”. En Leniaud, Jean-Michel (Ed.): *Entre nostalgie et utopie: réalités architecturales et artistiques aux XIXe et XXe siècles*. Paris-Genève, Champion-Droz, 2005, pp. 117-144.

Choisy, Auguste: *Historia de la arquitectura (Histoire de l’architecture, 1987)*. Buenos Aires: Victor Leru, 1958.

Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l’URSS. Théories et projets pour Moscou 1928-1936*. Bruxelles-Liège: Pierre Mardaga, 1987.

Colquhoun, Alan: “Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier” (1971). En Colquhoun, Alan: *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976*. Gustavo Gili, Barcelona 1978, pp. 113-126.

Daza, Ricardo: “Le Corbusier visita Bucarest y sus alrededores. Impresiones del viaje de Oriente”. En *Bitácora Urbano Territorial*. Vol. 1. N° 10 . 2006, pp. 64-81.

Eisenstein, Serguei M.:

- “Montaje y Arquitectura”. En Eisenstein, S. M.: *Hacia una teoría del montaje*. Vol. 1. Barcelona: Paidós, 2001, pp. 87-109.

- “El Greco”. En Eisenstein, Serguei: *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1982, pp. 155-206.

François, Arnaud:

- “La cinématographie de l’oeuvre de Le Corbusier”. En *Cinémathèque*. N° 9. Primavera 1996. Paris: Cinémathèque française, pp. 39-55.

- “L’esprit du cinéma et l’oeuvre”. En *Le Corbusier. L’oeuvre plastique*. Paris: Éditions de la Villette- Fondation Le Corbusier, 2005, pp. 77-98.

Guinzbourg, Moisséi Ia.: *Le rythme en architecture* (1923). Gollion: Infolio, 2010.

González Cubero, Josefina:

- “Sesión continua: ‘Nómadas en el jardín’. Ville contemporaine y Ville radieuse”. *Massilia 2004bis* (Le Corbusier y el paisaje). Sant Cugat del Valles: Associació d’idees. 2004, pp. 70-95.

- “Hilos de teatro: la puesta en escena del Palacio de los Soviets de Le Corbusier, 1931/ Strands of Theatre: Le Corbusier’s Staging of the Palace of the Soviets, 1931”. En *Proyecto, progreso y arquitectura* N° 7 (Arquitectura entre concursos), Noviembre 2012. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, pp. 68-89. Publicado también en *Massilia. Annuaire d’études corbuséennes*, “La boîte à miracles-Le Corbusier et le théâtre”, Fondation Le Corbusier, Paris; Éditions Imbernon, Marseille, 2012, pp. 122-143.

Le Corbusier:

- *Vers une Architecture* (1923). 5ª ed. Paris: Crès, 1928.

- “Architecture d’époque machiniste”. En *Journal de psychologie normale et pathologique*. N° 23, 1926, pp. 325-350.

- *Almanach d’architecture moderne*. Paris: Crès, 1926.

- “Esprit de vérité”. En *Mouvement*. N° 1. Junio 1933. Reimpresión en *Cinémathèque*. N° 9. Primavera 1996. Paris: Cinémathèque française, pp. 56-58.

- “Les tendances de l’architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture”. Convegno di Arti, 25-31. Octobre 1936. Roma: Reale Accademia d’Italia, 1937, pp. 107-119.
 - “L’espace indicible”. En *L’Architecture d’Aujourd’hui* (Art). N° hors-série. 1946, pp. 9-17.
 - “El teatro espontáneo” (1948). En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Paris: Flammarion, 1950, pp. 149-168.
 - *Oeuvre complète 1957-1965* (1965). Zurich: Les Éditions d’Architecture, 1995.
- Mallet-Stevens, Robert: “Architecture. Les cinémas”. En Mallet-Stevens, Robert: *Le décor au Cinéma*. Paris: Séguier, 1996, pp. 40-50.
- Neumann, Dietrich (Ed.): *Film Architecture from Metropolis to Blade Runner*. Munich-New York: Prestel, 1996.
- Ozenfant, Amédée; Jeanneret, Charles-Édouard: “Formation de l’optique moderne”. En *L’Esprit Nouveau*, N° 21. Marzo 1924. Paris, s. p. (Edición española: Ozenfant, Amédée; Jeanneret, Charles-Édouard: “Formación de la óptica moderna”. En *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis, 1994, pp. 147-155).
- Panzeri, Miriam: “‘Occhi che vedono’. Sintesi delle arti e cinema secondo Le Corbusier”. En *Crepuscoli dottorali. Quaderni di arte, musica e spettacolo*, N° 1. 1° semestre 2011, pp. 77-92.
- Rohmer, Éric: *L’Organisation de l’espace dans le Faust de Murnau* (1977). Paris: Cahiers du Cinéma, 2000.
- Thibault, Estelle: *La géométrie des émotions: les esthétiques scientifiques de l’architecture en France, 1860-1950*. Wavre: Mardaga, 2010.
- Tyrwhitt, Jaqueline; Sert, José Luis; Rogers, Ernesto N. (Eds.): *CIAM 8- The heart of the city*. London: Lund Humphries, 1952.
- Van de Ven, Cornelis: *El espacio en arquitectura (Space in Architecture, 1977)*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Vertov, Dziga: *Articles, journaux, projets*. 10/18. Paris: Union Générale d’Éditions, 1972.