

[F1] Le Corbusier: croquis perspectivo a color de la Ville Contemporaine (1922).

José Ramón Alonso Pereira

Catedrático Departamento Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña

Los dioramas de Le Corbusier

Le Corbusier, diorama, Ville Contemporaine, Plan Voisin, Plan Maciá.



Le Corbusier simboliza el urbanismo moderno racional, cuyo esfuerzo riguroso de planificación exige un esfuerzo paralelo de comprensión. Se opone a ese urbanismo contemporáneo que quiere percibir y disfrutar la ciudad sensiblemente. Sentimiento y razón, sin embargo, no son opuestos y Le Corbusier nos dio en su momento las claves para intentar una síntesis, uniéndolos de modo singular por medio de sus 'boîte à miracles' o 'cajas mágicas': esos "espectáculos arquitectónicos de síntesis" que definiría en el Ciam de 1951. Pretendemos aproximarnos aquí a la primera de esos 'espectáculos': el 'diorama', viéndolo como estrategia corbuseriana de mediación entre lo racional y lo sensible en la ciudad moderna y contemporánea.

Le Corbusier, diorama, Ville Contemporaine, Plan Voisin, Plan Maciá



Le Corbusier symbolizes the modern rational urbanism, whose rigorous effort of town planning demands a parallel effort of comprehension. It opposes to these contemporary urbanism that wish to perceive and to enjoy cities in a sensible way. Nevertheless, sentiment and reason are not adverse and Le Corbusier gives us at his moment keys to intent a synthesis, joined them in a singular way by means of his 'boîtes à miracles' or 'magic boxes': those "architectural spectacles of synthesis" that he defined in 1951 Ciam. Here we try to approach to the first of those 'spectacles': the 'diorama', considering it as a corbusean strategy of mediation between rational and sensible in modern and contemporary city.

La ciudad Corbuseriana

Al exponer en 1922 su proyecto de ciudad contemporánea, la estrategia mediática de Le Corbusier era clara: proponer un modelo teórico con las dimensiones de París — usando datos y cifras de las estadísticas parisienses— para hacer plausible un plan de transformación de la capital. La Ville Contemporaine era a la vez un proyecto ideal y la figuración analógica de las transformaciones a acometer en la ciudad. En 1925 el Plan Voisin retoma la propuesta y la aplica a París. Ambos son el germen de la Ville Radieuse, cuyas teorías dominan la utopía urbana moderna.

“Un día de julio de 1922 —escribe^[2]—habiendo cogido Marcel Temporal la dirección de la sección urbana del Salón de Otoño, vino a proponer a Le Corbusier hacer algo para el próximo Salón de noviembre. “Haga Vd. una fuente en una plaza, y como le gustan las cosas imaginativas, dibuje al fondo la silueta de una ciudad moderna”. Hice otra cosa. Unos meses después, sometí a la opinión el estudio teórico de una ciudad contemporánea de tres millones de habitantes”.

Comportándose como un artista de vanguardia, Le Corbusier presenta como indiscutible su ciudad ideal mientras rompe brutalmente con la ciudad real. Dermée llamó a su posición: “un dadaísmo cartesiano”. Recordando su estado de ánimo, dirá en 1956: “Había que crear una nueva escala en la ciudad por el análisis, el cálculo y también por una violenta intuición. Los estudios fueron largos, pacientes, metódicos. El resultado, concluyente. Pero ¡qué inquieto estaba entonces! Viví semanas angustiosas. En mi cabeza, en mi noción de las cosas, nacían nuevas dimensiones; las vivía, las sentía. (..) Harían falta ocho años para que supiese donde buscar la respuesta ^[3]”.

1. Tres años antes, en un congreso sobre arquitectura y teatro, la había descrito como “un gran cubo vacío que contiene todo lo que el espectador puede desear” QUESADA, Fernando: *La caja mágica: cuerpo y escena*. Barcelona, 2005, 186-187

2. LE CORBUSIER: *Oeuvre Complète, 1910-1929*. Zurich, 1929

3. LE CORBUSIER: *Les Plans de Paris, 1955-1922*. Paris, 1956, pp. 49-51

“En 1922 comencé a entrar en un sueño del que ya no he salido —dirá en *La Ville Radieuse*—: vivir en la ciudad de los tiempos modernos. Hice los estudios completos de una ciudad contemporánea de tres millones de habitantes. Creé dimensiones nuevas, adiviné las alegrías esenciales: cielo y árboles, compañeros de cada hombre: sol en la habitación, azul en la ventana, un mar verde ante sí al despertar ^[4]”. En ella Le Corbusier sintetiza los tres grandes mitos urbanos de su tiempo: la incorporación de la naturaleza a la ciudad, la forma artística de ésta, y el progreso indefinido posibilitado por la ingeniería. La nueva ciudad se plantea en forma de teorema urbanístico: el teorema de una ‘ciudad jardín vertical’ cuya alta densidad permite liberar el suelo y convertir los espacios entre edificios en parques, cuyos árboles, praderas y campos deportivos son emblemas de un ideal urbano y de un orden moral. En *Urbanisme* describe líricamente la ciudad ^[5]: “Estamos bajo los árboles. El césped nos rodea con inmensas superficies verdes. Aire sano. Ningún ruido. Las casas ya no se ven. A través de las ramas de los árboles se percibe el cielo”.

Maurice Raynal, crítico de arte de *L'Esprit Nouveau*, escribió: “La obra muestra desde el principio una suerte de lirismo plástico, maestro y no tirano de la naturaleza”. “Le Corbusier —añade— presenta ideas nuevas a las que da, de forma legítima, un aspecto artístico”. Y en vísperas de inaugurar el Salón, decía: “La sección de arte urbano presentará lo que parece lo más nuevo en arquitectura y lo más curioso: el diorama de Le Corbusier representando una gran ciudad contemporánea, nacida para resolver el problema urbano por el análisis técnico de las condiciones de vitalidad y desarrollo de las grandes poblaciones. Rascacielos, sótanos de varios pisos, plataformas para aviones, avenidas especiales para autos, ciudades jardín, se yuxtaponen en una armonía de intenso lirismo. Es una suerte de poema heroico tanto por la audacia del plan como por su ordenación plástica ^[6]”.

Imagen y representación de la ciudad

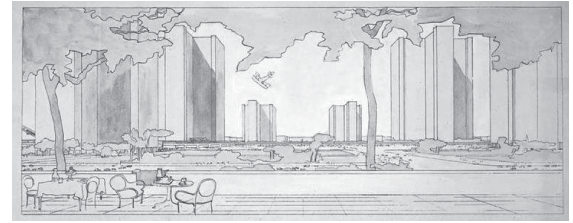
La ciudad corbuseriana plantea una interdependencia entre la ciudad y su imagen; que conlleva no sólo un nuevo sentido del espacio y nuevos medios para construirlo, sino también nuevos modos de representarlo.

Cada momento de la historia tiene una distancia para su mirada global de la ciudad ^[7]. La ciudad histórica se comprende desde la distancia del globo: desde ella se abarca todo el objeto urbano; su imagen es el panorama. La ciudad moderna se entiende desde la distancia del avión: en ella ciudad no se dibuja, sino que se fotografía. La metrópoli contemporánea reclama al satélite para revelarse y para expresarse con las herramientas neotécnicas de la red que simboliza google-earth.

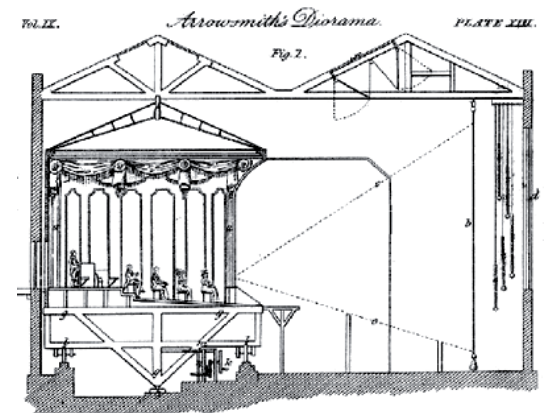
En Le Corbusier hay una relación clara entre la información que aporta: croquis, perspectivas, fotos, planos, y el mensaje que desea comunicar. Consciente del poder de las imágenes, las yuxtapone mostrando sus enlaces y sus oposiciones, pues “cuanto más fuerte es el contraste, más poderosa es la revelación”. Organizadas para producir un “discurso paralelo” —dice en *Vers une architecture* ^[8]—, las imágenes deben “estallar bajo los ojos del lector” y “dar una nueva elocuencia”. Cuál es ese discurso, cuáles las imágenes y cuál la mirada que las sustenta es la cuestión a formular.

En realidad son tres los niveles en los que Le Corbusier ofrece la imagen de la ciudad. Un nivel científico, a través de los planos: abstractos en la *Ville Contemporaine* o concretos en el *Plan Voisin*. Un nivel representativo, con imágenes perspectivas, croquis, dibujos, fotos y maquetas, que presentan los aspectos diversos de la ciudad. Y un nivel escenográfico con imágenes panorámicas de ella, en las cuales el espectador no solo ve la ciudad sino que se introduce en ella. Todas estas imágenes forman una cadena ininterrumpida, de eslabones más o menos complejos, que mantiene constantes sus principios temáticos y estéticos. La capacidad de Le Corbusier para concebir el espacio se une a la necesidad de representarlo, trasmitirlo y explicarlo en sus proyectos ^[9]. Así, sus croquis y perspectivas muestran su manera de mirar y evidencian cómo el dibujo se entiende como un documento estructural, donde, elegida la vista en un apunte rápido, traza la perspectiva geométrica, redibujada luego. Los dibujos-secuencia son buen ejemplo de esa manera de mirar, que muestran lo sistemático de un procedimiento de ensamble de esquemas en falsa secuencia de valor casi cinematográfico. A su lado las perspectivas aéreas dan una nueva visión y permiten entender los problemas en una escala distinta.

Por su parte, la fotografía supone una nueva forma de ver e interpretar la realidad que causa un cambio cualitativo en la percepción y comunicación del espacio: La ciudad tiene en ella un testigo privilegiado tanto para conservar la memoria como para presentar la modernidad.



[F3] Le Corbusier: croquis perspectivo del Plan Voisin (1925)



[F3] Patente Arrowsmith del diorama, Londres, 1824.



[F4] Diorama de la Pradera de San Isidro, en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)



[F5] Diorama con escenas del Descubrimiento, en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929).

4. LE CORBUSIER: *La Ville Radieuse, éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Paris, 1933.

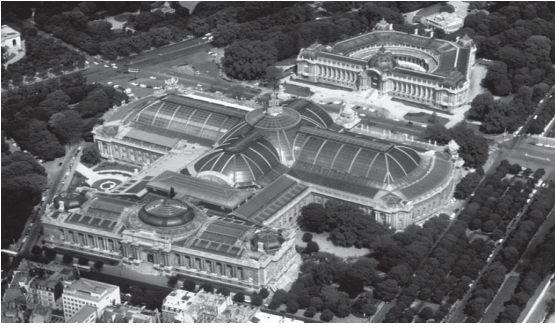
5. LE CORBUSIER: *Urbanisme*. Paris, 1925, pp.220-235

6. RAYNAL, M.: “Cronique d'Art: la Ville Contemporaine de Le Corbusier”, rev. *Les Feuilles Libres*, Paris, ene 1923, y: “Un projet très audacieux; une ville de grattaciels”, *L'Intransigeant*, Paris, nov 1922.

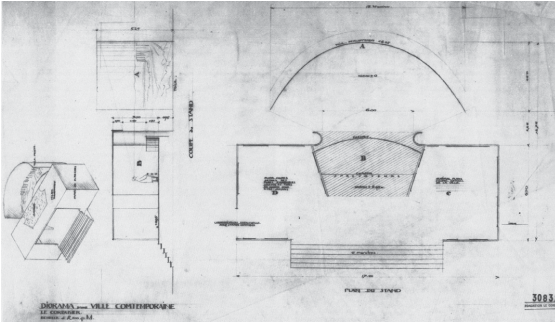
7. ESPUCHE, A. García: *Ciudades, del globo al satélite*. Barcelona, 1994.

8. LE CORBUSIER: *Vers une architecture*. Paris, 1923; sobre este tema, vid. ‘*Le discours parallèle des images*’, en C. Smet: *L'architecte et ses livres*; Paris, 2005, p. 82.

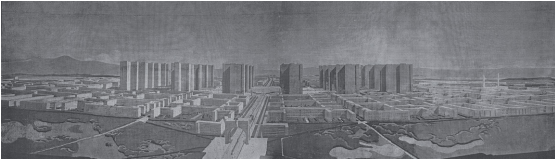
9. VELÁSQUEZ, V.: *El libro abierto: sistemas de representación arquitectónica en el libro Gesamtes Werk-Oeuvre Complète, 1910-1929*. Tesis doctoral UPC, 2012, inédita.



[F6] El Gran Palais de París como marco interior (1922) y exterior (1925) de los dioramas de Le Corbusier.



[F7] El diorama de la Ville Contemporaine (1922), trazado geométrico de estudio.



[F8] El diorama de la Ville Contemporaine (1922), pintura gouache sobre tela

La fotografía valora la iconografía de la urbe y la enriquece. Le Corbusier se sirve de ella para expresarse y traslada el espacio del proyecto al espacio real, adoptando la fotografía como medio de expresión ^[10]. Fue uno de los primeros arquitectos modernos en sacar partido de la proliferación de imágenes fotográficas. Frecuentemente se servía de ellas en sus proyectos, fundiendo lo real y lo ideal, como en el Plan Voisin, donde utilizó la técnica del fotomontaje para dar la ilusión de estar realizado lo que no eran más que proyectos ideales.

Sin embargo, no es a la fotografía sino al diorama al que recurre Le Corbusier para exponer y difundir sus ideales urbanos. La Ville Contemporaine (1922), el Plan Voisin (1925), o incluso el Mundaneum (1930) y el Plan Maciá (1934) recurren a él. ¿Por qué? ¿Cual es para Le Corbusier el valor del diorama? y, ante todo, ¿qué es un diorama?

Panoramas y dioramas

Del griego dia-orama: ver a través, el término fue acuñado por el escenógrafo francés Louis Daguerre para denominar una variante del panorama inventada por él.

Espectáculos de notable éxito popular desde su invención por Robert Baker a fines del siglo XVIII, los panoramas eran un modo de representación escénica en que una gran pintura mural extendida sobre una superficie circular sugería la vista de un horizonte dilatado, mostrando escenas históricas o urbanas. Las panorámicas se veían a distancia a través de una amplia abertura o bien colocando al espectador en una plataforma central alrededor de la cual se desarrollaba el panorama; dándole así la ilusión de encontrarse en medio de la escena representada.

El diorama renovó el género con decorados y efectos sofisticados de iluminación. En el fondo era un panorama en que por medio de una combinación de pintura opaca y transparente y de una luz cambiante, se conseguía ver aspectos distintos que simulaban el ciclo diario y el movimiento en el espacio. Sus perspectivas recurrían a la cámara oscura, que proyectaba escenas donde se podía dibujar. Sus dimensiones eran más reducidas, por lo que su producción y transporte era más fácil, aunque su exhibición debía también realizarse en locales específicos con condiciones técnicas adecuadas ^[11]. Era, en definitiva, una experiencia teatral que mostraba un espectáculo con gran diversidad de efectos escénicos.

Daguerre abrió en 1822 en París, junto al Temple, una amplia sala cuyas sesiones mostraban varios dioramas sucesivos con acompañamiento musical. Sus cuñados Charles y John Arrowsmith abrieron enseguida una nueva sala-diorama en Londres, cuya patente obtuvieron allí en 1824 ^[12]. El célebre paisajista inglés John Constable, espectador de esos dioramas, escribió: “me parecía estar en una jaula de urracas”, ‘a cage of magpies’, en una ‘caja mágica’ podríamos decir.

Convertidos en grandes espectáculos visuales, panoramas y dioramas dieron gran protagonismo a los temas urbanos, mostrando este tipo de vistas por toda Europa. Así, en Londres se instaló en 1829 un panorama grandioso basado en una vista dibujada por Thomas Hornor desde San Pablo, mientras en París se mostraba una de la ciudad pintada por Pierre Prevost, en un camino que culmina en la Exposición Universal de 1855, donde Victor Navlet presentó una “Vista de París tomada en globo desde el Observatorio”, que se convirtió en una de las atracciones de la muestra.

Panoramas y dioramas fueron mucho tiempo espectáculos populares de éxito. Pero fueron también un modo de percibir la ciudad, que convirtió los temas urbanos en espectáculos visuales. Con un doble impulso de objetividad exterior y subjetividad perceptiva, afirman la centralidad del espectador, que interioriza el medio circundante, contemplándolo como un espectáculo total. Su gran tamaño —la dimensión habitual era de 22 m— hacía que el público pareciera sentir formar parte del escenario. Más tarde la palabra se aplicó a otras representaciones de menor tamaño, que se conocerían como ‘windows on nature’: ventanas a la naturaleza, en escenas de 20 x 12 pies, 6,20 x 3,70 m, que podían multiplicarse y simultanearse, exhibiéndose en salas menores donde se unían funciones y espectáculos variados.

Aunque el diorama es un modelo tridimensional virtual, en ocasiones, para mejor conformar escenas de la vida real, se situaron dibujos o figuras reales delante de su fondo, complementándolo. Quizás por eso, popularmente suelen llamarse también dioramas a elementos en tres dimensiones que conforman escenas ubicadas delante de un fondo curvo pintado. Con este doble sentido se popularizó tanto en el mundo del espectáculo como en

11. POTONNIÉES, G.: *Daguerre, peintre et décorateur*, París, 1935. R. Hyde: *Panorama: the Art and Entertainment of the All-embracing View*, Londres, 1988. F. J. Frutos: *La fascinación de la mirada: los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*, Valladolid, 1996. Sobre todo este tema vid. Musée Daguerre, Bry-sur-Marne, París.

12. ARROWSMITH, J.: *Diorama Patent, British Patent No. 4899*, 10 de febrero de 1824. La patente definía el diorama como “an improved mode of publicly exhibiting pictures on painted scenery of every description, and of distributing or directing the daylight upon or through them so as to produce many effects of light and shade”; vid. R. Derek Wood: *The Diorama in Great Britain in the 1820s*, rev. *History of Photography*, 1993, vol 17, nº 3, 284-295, y ‘Daguerre and his Diorama in the 1830s’, rev. *Photo-researcher*, 1996, nº 6, 35-40

el didáctico, donde la palabra se aplicó a finales del XIX a los ‘museum displays’, secciones especiales creadas en los museos de historia natural.

Poco a poco los dioramas fueron reduciendo su tamaño, al tiempo que el término se iba aplicando a modelos menores relativos a escenas en miniatura vistas a través de una ventana o embocadura. Así, muchos espectadores actuales los conocen como ‘peep contests’ tanto en ámbitos científicos como populares, siendo buen ejemplo de ellos los llamados ‘dioramas navideños’, pesebres o belenes españoles^[13].

Sin llegar a estos límites, pero sí con aquel tamaño fijado en las ‘windows’ y los ‘museum displays’, los dioramas continuaron en auge hasta bien entrado el siglo XX, recurriéndose a ellos en las Exposiciones de entonces. Planteados como ‘exhibition displays’, en 1922 --el mismo año de la Ville Contemporaine--, la Exposición Colonial de Marsella presentó varios dioramas de Valère Bernard. Dos años después, en 1924 —en vísperas del Plan Voisin—, la French Exposition de Nueva York y la British Empire Exhibition de Londres mostraban diversos dioramas; uno de Edward Ashenden. Así también en 1929 se presentaron en la Exposición Universal de Barcelona dioramas de El Escorial y El Quijote obra de Carlos Vázquez Úbeda y Vicente Navarro, mientras la Iberoamericana de Sevilla exhibía seis dioramas o ‘cuadros corpóreos escenificados’ realizados por Salvador Alarma y José Mestres, mostrando escenográficamente los momentos culminantes del Descubrimiento. Asimismo, el pabellón de Brasil exhibía un diorama de Río de Janeiro obra de Hans Nobauer, y otro pabellón reproducía la “Romería de San Isidro” de Goya en cuyo primer plano aparecía un grupo goyesco que tenía como fondo la villa de Madrid ^[14]. El tema tenía, pues, plena actualidad en tiempos de Le Corbusier, entendiéndose como un artilugio óptico que establecía una ideal continuidad entre espectador e imagen.

Los dioramas como cajas mágicas

La conmemoración del centenario del primer diorama en el verano de 1922, animó a Le Corbusier a recurrir a él para presentar al público la Ville Contemporaine ^[15].

“Querría --nos dice Le Corbusier^[16]-- que el espectador pudiese, por un esfuerzo de su imaginación, concebir el nuevo tipo de ciudad en altura (pero) esa ciudad rampante sobrepasa de momento nuestra imaginación limitada por costumbres seculares”. Por ello, añade, “he bosquejado un diorama cuyo propósito es objetivar ‘ante los ojos’ la novedad a la que nuestro espíritu no está preparado”.

El diorama es un ámbito espacial complejo, que permite una resonancia entre el espectador y la obra, uniendo estratégicamente lo racional y lo sensible. Le Corbusier se apoya en su valoración social como espectáculo de entretenimiento para mostrar con él la continuidad entre la nueva ciudad y el ciudadano. Quiere dar una potente imagen urbana, y se sirve del diorama por la sensación psicológica de profundidad que produce, lo que explica sus grandes dimensiones —16 m de desarrollo y 80 m² de superficie, mayores que las de muchos de los ‘exhibition displays’ del momento—y la importancia frente al plano y otros dibujos dada tanto aquí como en el Plan Voisin ^[17].

En ambos la representación se limita a una escena única cuya visión se realiza desde un lugar fijo, a través de una embocadura cuya ejecución se adapta a la escena mostrada, ocultando al espectador los elementos técnicos o servidores. Le Corbusier, como cualquier autor de dioramas, decide cómo presentar el ambiente exterior, cómo componer la escena, qué elementos situar en primer plano, cómo dar la profundidad necesaria con técnicas perspectivas y cómo oscurecer el exterior para destacar la escena, complementándola con efectos de iluminación que jueguen con la luz en intensidad y situación para la ambientación del diorama, cuya visión da una ilusión de tridimensionalidad, permitiendo grandes posibilidades escenográficas ^[18].

Los dioramas corbuserianos estaban pintados al guache sobre soportes rígidos de grandes dimensiones, cuyos bordes curvaban la pantalla para simular un amplio espacio exterior y un ciclo solar diario mediante la iluminación cambiante. Sus trazas geométricas son perspectivas cónicas sobre pantallas cilíndricas. En realidad la visión pretendida no es la de un fragmento de cilindro, sino un fragmento de esfera dibujado en un plano que se curva, como un mapa terrestre. Eso hace que sea muy difícil la reproducción del diorama en un medio plano y que Le Corbusier huyese de ella en sus publicaciones que, o bien la eluden en beneficio de otras perspectivas y dibujos de estudio, o bien toman de ella el fragmento central, en que la deformidad es menos acusada. Eso explica la escasez relativa de imágenes

13. Los ‘peep contests’ o ‘dioramas menores’ se sitúan en un cajón transportable que tiene una embocadura mediante la cual se contempla la escena. Tienen notable éxito popular, y algunos museos los exhiben en sus colecciones

14. NIEVES, J. J. Cabrero: *Guía oficial de la Exposición Iberoamericana*. Sevilla 1929. <exposicioniberoamericanadesevilla.blogspot.com> y archivo fotográfico histórico de la Universidad de Sevilla

15. La idea del diorama estaba clara desde el principio; así el 18 de junio escribe a sus padres: “Para el Salón de Otoño tengo el encargo hacer un panorama (sic) de una ciudad moderna de casi 20 m de largo, que necesitará bastante estudio”.

16. LE CORBUSIER: *Urbanisme*, op. cit., 267

17. Tanto la Ville como el Plan fueron publicados por Le Corbusier en la *Oeuvre Complete*, vol. I - 1910-1929: *Ville Contemporaine* (34-39), Pabellón (98-108), Plan Voisin (109-117); la *Fondation Le Corbusier* ha editado nuevos materiales en sus libros *Archives: Ville Contemporaine*, vol I, 299-318, Plan Voisin, vol II, 381-394

18. Sobre estos dioramas y su técnica vid. R. Difforda: *Infinite horizons: Le Corbusier, the Pavillon de l'Esprit Nouveau dioramas and the science of visual distance*, rev. *The Journal of Architecture*, 2009, vol 14, nº 3, 295-323, G. Santana y G. Ávila: “*Método para la restitución de perspectivas cónicas aplicado al diorama Barcelona*”, rev. EGA, Valencia, 2011, nº 18, 262-269, y V. Velasquez, tesis cit. 2012

dioramáticas, pues todo lo que tenían de eficaz en una exposición, lo tienen de engorroso en una publicación.

Mientras en la panorámica la curvatura general la fija un punto exterior que debe restituir visualmente el espectador, en la perspectiva de las escenas urbanas se plantea un doble punto de fuga, donde un punto bajo rige la imagen 'humana' de las terrazas, mientras las torres 'abstractas' fugan a otro más elevado, empleando aquí eficazmente un tema bastante frecuente en las visiones interiores de sus obras.

El diorama crea una ilusión óptica de realismo urbano. Es una 'machine à émouvoir', una máquina para convencer, no para razonar: pues para eso ya están los planos y dibujos bidimensionales. Pero unos y otros no son opuestos, y es la unión de todos lo que quiere presentar Le Corbusier al público dentro de unas 'cajas mágicas' donde se establezca un diálogo en términos de contenedor y contenido.

1922 y el salón de otoño

La Ville Contemporaine se presenta al público en el Grand Palais, en el marco anual del Salón de Otoño. Era éste un salón alternativo de arte creado en París en los primeros años del siglo por iniciativa de Franz Jourdain, arquitecto y humanista de origen belga. Cuna y fomento del arte de vanguardia, en él nació en 1905 el 'fauvismo', la primera revolución pictórica del siglo XX. A este Salón acudió en 1912 y 1913 Le Corbusier con sus dibujos del viaje a Oriente y a él volvería tras la Guerra a presentar la Ville Contemporaine en 1922, y a exhibir sus obras del momento en 1923 y 1928.

El Grand Palais fue el lugar de las exposiciones oficiales, el testigo de la evolución del arte y de los avances técnicos del siglo XX. Sede del Salón de Otoño, es un edificio singular que, junto con el Petit Palais y el Puente Alejandro III, conforma desde 1900 un entorno monumental entre los Campos Elíseos y los Inválidos. Símbolo del gusto social de la época, es un buen ejemplo Beaux-Arts. Su obra se abordó por concurso, repartiéndose el trabajo entre tres arquitectos: Deglané, Thomas y Louvet. El primero elevó la fachada monumental; el segundo, los edificios posteriores, y el tercero realizó el espacio central: un vasto hall trebolado de 200 m de largo y 43 de alto, con alardes entonces novedosos como el gran acristalamiento de su cubierta.

El Grand Palais fue el doble marco: interior y exterior, de los dioramas de Le Corbusier. El marco interior de la Ville Contemporaine en 1922; el marco exterior del pabellón de L'Esprit Nouveau, con sus dioramas de la Ville y del Plan Voisin, en 1925. Relacionando el espectáculo y la caja que lo alberga, en ambos se plantea un doble problema: qué se va a ver y cómo se va a ver.

El primero se proyectó para exhibir la Ville Contemporaine en el hall del Grand Palais, cuyo fondo ocupaba una escalera metálica monumental. Disfrutando del lugar preferente del Salón, el stand de Le Corbusier se encajaba en el hueco inferior de ella, con una superficie de casi 200 m²: 17 m de ancho y 12,76 de fondo, y estaba formado por dos partes: un cuerpo recto, donde se exponían los planos y dibujos 'racionales', y un cuerpo anexo semicilíndrico, de doble altura, donde se situaba el diorama. A ambos se accedía subiendo seis escalones para alcanzar la cota que permitiera observar el diorama, con la posición del ojo del espectador calculada para que, situado dentro de la caja, tuviese ante su vista la ciudad imaginada. El diorama se observaba por una embocadura de 6 m, donde podían situarse simultáneamente diez o doce personas, teniendo a su lado sendos espacios expositivos con los planos e imágenes de la Ville. El diorama se abarcaba de un golpe de vista, pudiéndose recorrer luego su superficie para estudiar los detalles de la escena urbana y del proyecto que la sustentaba. Todo ello era un artilugio publicitario, pero también un artilugio óptico para establecer una continuidad ideal entre el espectador y la ciudad^[19].

Se pensó en introducir algunas figuras en primer plano, y a eso responde la conocida perspectiva tomada desde una terraza de café, en la que se enfrentan el París real y la Ville imaginada, entre lo real y lo ideal, aunque se renunció a ello en beneficio de la simplicidad y claridad de la comunicación, considerando también que el diorama debía poder transportarse para ser expuesto en otros lugares.

Obra de casi 100 m², el diorama tuvo un trazado geométrico en el estudio y una realización a gran escala en un taller del Temple, allí donde Daguerre había creado cien años antes su diorama. Pues, aunque el proyecto es esencialmente suyo, el mismo Le Corbusier se referirá

19. Los planos del stand han sido publicados en los Archives, vol. I, 299-318.

a “un trabajo colectivo”. Si su colaborador en el estudio fue Pierre Jeanneret, “admirable de trabajo y constancia; sin él nada hubiera podido hacer”, en la exposición colaboraron el escenógrafo Darantière, que firma el diorama, el pintor Poitevin que lo realizó, el arquitecto Provin y el decorador Guéret que construyeron el stand, los almacenes Printemps y Saint-Gobain que lo adecuaron, la sociedad Electro-entreprise, que se encargó de la iluminación, y el Grupo franco-americano de Vivienda que financió sus estudios. Sin olvidar a Frantz Jourdain, presidente del Salón, “sin cuya generosa intervención la aventura habría abortado^[20]”.

1925 y el Esprit Nouveau

Si la imagen canónica de la Ville es la perspectiva en que se enfrentan la ciudad imaginada y la real, la del Plan Voisin son los fotomontajes donde su axonometría, complementada por el avión o la mano, refuerza el contraste plástico y simbólico entre el hombre y la máquina. Mas, sin duda, el verdadero símbolo dialéctico de la ciudad corbuseriana es el pabellón del Esprit Nouveau en la Exposición de Artes Decorativas de 1925, donde expuso las dos imágenes: abstracta y concreta, de la ciudad junto con una muestra edificada de la vivienda-tipo que debía construirla.

Así, contando otra vez con el diorama para convencer, en 1925 une al anterior el del Plan Voisin Construyendo la operación insinuada en 1922, el espectador puede acceder, no ya ideal sino físicamente, a la ciudad desde la casa o viceversa, de manera que no sólo se implica en la ciudad desde su posición entre los dioramas, sino que la vive como actor en la otra mitad del edificio^[21]. Es el diálogo entre arquitectura y ciudad a través del juego de niveles de agregación propio del Movimiento Moderno.

Financiado con la ayuda de Voisin, fabricante de aviones y automóviles, a quien se dedicaría el plan urbano de París, Le Corbusier quiso unir sus ideas sobre arquitectura y urbanismo, juntando célula de habitación y estudios urbanos. “Los estudios objeto de este libro —dice en *Urbanisme*^[22]— se exponen (en el pabellón), mostrando cómo se comporta la célula en el conjunto” y cómo los problemas del arte decorativo y del urbanismo pueden considerarse como los extremos de una misma cuestión. El proyecto fue rechazado por los directivos de la Exposición, aprobándose in-extremis merced al ministro Monzie, gracias al cual consiguió un terreno marginal junto al Grand Palais, en el diedro oblicuo que forman el hall de Louvet y el cuerpo de Thomas, donde realizó en pocas semanas un edificio demostrativo del inmueble-villa, mientras en una sala contigua exhibía los dioramas de la Ville y del Plan.

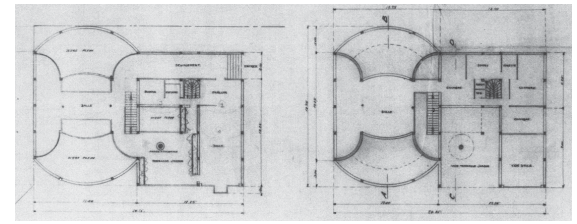
En un pabellón de casi 800 m², la parte del diorama ocupaba casi 300 m². Esta parte tenía la forma de un cuerpo rectangular con sendas exedras en los extremos donde colocó los dos dioramas. El ancho venía fijado por éstos: 12 m, y la longitud total, su doble, 24 m, adaptando su curvatura a la oblicuidad de los cuerpos del Palais donde se ubicaba. Como en 1922, junto a los dioramas había sendos espacios expositivos con los planos e imágenes de la Ville y del Plan.

El diorama del Plan tenía menor superficie que el de la Ville, pues siendo igual su largo, tenía menor altura, apoyándose en un zócalo ciego que simulaba el malecón del Sena, tomado como base de la composición^[23]. “Sobre ese diorama rigurosamente dibujado —indicaba—, se ve el viejo París que subsiste, de Notre Dame a Étoile, con los monumentos que son un patrimonio inalienable. Detrás se eleva la nueva ciudad”.

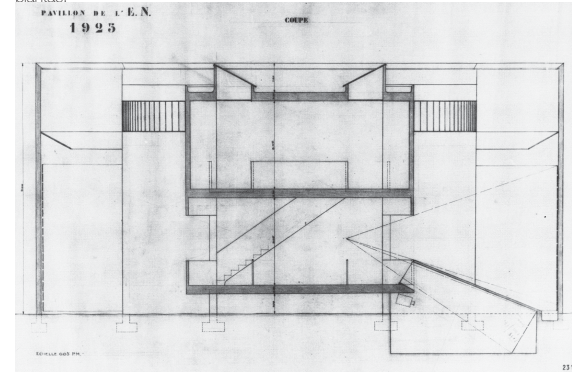
Concebido como medio de propaganda para promover las formas y el modo de vida moderno, el Pabellón era un modelo en escala natural de una de sus células-tipo organizada alrededor de un patio-jardín en doble altura. Su interior se concebía como una composición purista, que unía la estandarización de los objetos cotidianos, con la obra de artistas como Picasso, Braque, Leger, Gris, Ozenfant, Lipchitz y Le Corbusier. La unidad compositiva entre arte y objetos se completaba por el espacio conteniendo sus dioramas urbanos. Separado del interior doméstico, este anexo era un espacio escenográfico donde la imagen dioramática se ligaba al espacio doméstico en una correspondencia entre casa y ciudad que quería mostrar la continuidad entre ambas, estableciendo asimismo una continuidad entre ciudad y ciudadano.

Los dioramas posteriores

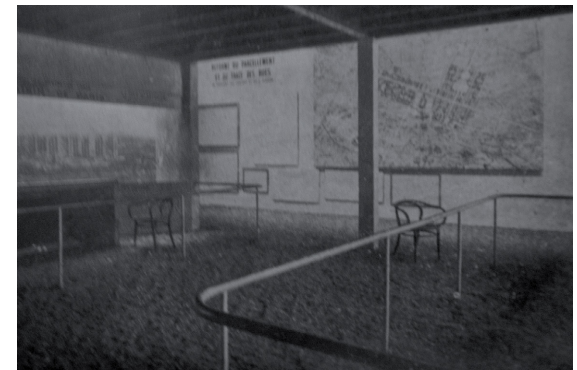
Le Corbusier no limita las posibilidades del diorama a los dos planes indicados, sino que los aplica en otros proyectos urbanísticos, como los del Mundaneum en Ginebra (1929-30) o del plan para Barcelona (1932-34).



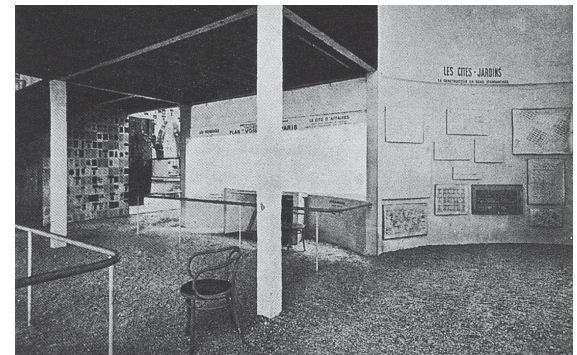
[F9] Pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición de Artes Decorativas (1925), plantas.



[F10] Pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición de Artes Decorativas (1925), sección a través del cuerpo de dioramas.



[F11] Pabellón de L'Esprit Nouveau (1925), donde se exhibieron los estudios y dioramas de la Ville Contemporaine y del Plan Voisin.



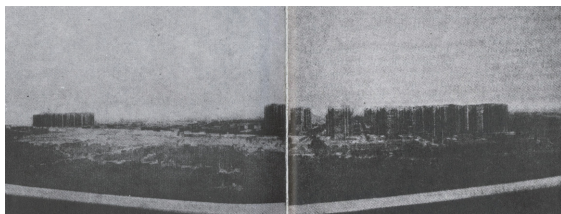
[F12] Pabellón de L'Esprit Nouveau (1925), donde se exhibieron los estudios y dioramas de la Ville Contemporaine y del Plan Voisin.

20. Impreso “Diorama d’une Ville Contemporaine de 3.000.000 d’habitants, exposé au Salon d’Automne”, FLC A.1.11.142, y U.3.9.412 a 415

21. FLC A.2.13.86 a 125 (1925-26). El pabellón está publicado en Archives, vol. ii, 1923-1927, 165-209. Vid. asimismo F. Quesada, op. cit

22. LE CORBUSIER: *Urbanisme*, pp.219-220

23. El pie de foto del stand indica: “A la derecha, el diorama de la Ville Contemporaine, a la izquierda, el diorama del Plan Voisin, pinturas de 80 m² y de 60 m²”, LE CORBUSIER: *Urbanisme*, p.264



[F13] El diorama del Plan Voisin (1925), reproducido por Le Corbusier en el libro 'Urbanisme' (1925).



[F14] El diorama del Mundaneum de Ginebra (1930)



[F15] El diorama del Plan Maciá para Barcelona (1932).

La idea de una ciudad mundial, capital de la paz, había surgido hacia 1910, llegando a redactar Hébrard para ella un proyecto muy valorado en su tiempo. Tras el concurso de la Sociedad de Naciones se redefinió el tema, convirtiéndolo en el Mundaneum, cuyo proyecto se encargó a Le Corbusier, que propuso una triple nave desarrollada en espiral, de la cual surgirían todas las culturas. Y lo presentó mediante un diorama elaborado esta vez en un hangar de Buttes-Chaumont. “El diorama se hace cada vez más vasto y preciso. La espiral crece, el sitio aumenta”, escribe ^[24], uniendo ambiguamente en sus palabras el proyecto y su representación.

La fórmula se aplica igualmente al proyecto urbanístico para Barcelona ^[25], donde los arquitectos del Gatepac, siguiendo a Le Corbusier, utilizan el diorama como medio de demostración de sus ideas globalizadoras. Como escribió Sert a Le Corbusier: “el diorama constituye el gran éxito de la exposición”. Plásticamente es el más brillante de todos los dioramas corbuserianos. Fue presentado en julio de 1934 en la exposición ‘La Nova Barcelona’, en la plaza Cataluña. Con la idea expresa de que “a un proyecto global, una visión global”, el diorama se dibujó con gran rigor geométrico y gran detalle proyectivo, tomando la Gran Vía como eje de la composición y el Tibidabo como horizonte. Era una panorámica en color de 6,60 x 1,50 m —es decir, mucho menor que los dioramas de París—, cuya imagen mostraba una perspectiva aérea de la ciudad, encajada sobre una pantalla cilíndrica de 5 m de diámetro. La autoría se atribuye a Torres Clavé, con dibujos de Griñó y ejecución en los talleres de Salellas y Grañena. Siendo el elemento más destacado de la muestra, constaba ésta asimismo de planos, fotos y gráficos que mostraban la ilusión de cambiar la ciudad, conservando la retícula organizativa de Cerdá, pero con módulo mayor, impulsando la zonificación y prestando atención especial al litoral, como pone en evidencia el diorama.

A estos dioramas corbuserianos cabe oponer los que presentaron en esos años las Exposiciones de Sevilla y Barcelona, de Marsella y París, de Londres o Nueva York, donde años más tarde, en la Exposición Universal de 1939, se mostró un espectáculo similar ‘Futurama’, un proyecto de Norman Bel Geddes inspirado en cierto modo en la ciudad corbuseriana, que se ofrecía en contraste con Democracy, ‘ciudad del mañana’ ideada por Henry Dreyfuss y vista dentro de una gran esfera ^[26].

En otro orden de cosas, el diorama halla eco cuando, en el enfrentamiento entre la industria de la televisión y la del cine, se reforzó la espectacularidad de éste mediante nuevas técnicas. Así, hacia 1950 se plantearon sistemas de proyección con grandes pantallas que cubrían todo el campo visual del espectador. Tras el cine tridimensional, de vida efímera, se ensayaron sistemas magnetoscópicos, cuyo primer producto comercial: Cinerama (1952) aspiraba a dar grandiosidad a esa pantalla envolvente por medio de proyección simultánea con proyectores sincronizados que, por superposición de la imagen, daban una sola que ofrecía la ilusión de relieve. Lo complicado de esta triple proyección llevó a sistemas parecidos, pero más simples y económicos, como el Cinema-Scope (1953), la panoramización o Vista-vision (1954) y el Todd-Ao (1955), que buscaban la tridimensionalidad por medio de la gran dimensión de la pantalla y de su curvatura, que daban una sensación psicológica de profundidad, reforzada por el uso de distintas bandas sonoras y altavoces ^[27].

Por otro lado, la forma espacial del pabellón de 1925 con sus dos dioramas enfrentados ha querido verse como precursor del interior del Pabellón Philips (1958), la más compleja de las ‘boîtes à miracles’ de Le Corbusier, donde la arquitectura se hace modulador del espacio mediante las superficies curvas convexas y cóncavas, creando un espacio abstracto que solo se hace concreto mediante la luz. Frente a la rotunda imagen formal de otras obras, aquí Le Corbusier apostó por una ‘caja mágica’ esencial y purista, afirmando^[28]: “No habrá fachadas. Todo ocurrirá en el interior. Quizá la única imagen exterior sea un andamiaje”.

Aunque comparten principios estéticos y temática, los dioramas corbuserianos son ciertamente ámbitos espaciales más simples, pero con mayor resonancia con el espectador. Su lirismo plástico y el discurso paralelo de sus imágenes los convierte en ‘cajas mágicas’ creadas para unir lo racional y lo sensible. Una síntesis entre la racionalidad del análisis y las exigencias de comunicación que Le Corbusier quiso emplear como estrategia de mediación en la ciudad contemporánea.

●○

LE CORBUSIER
DIORAMA
VILLE CONTEMPORAINE
PLAN VOISIN
PLAN MACIÁ

24. GRESLERI, G.: *La Città Mondiale: Andersen, Hébrard, Otlet, Corbusier*. Venecia, 1982.

25. Sobre el Plan Maciá vid. Le Corbusier y Barcelona, catálogo exposición, Barcelona, 1992, y S. Tarragó Cid: ‘El Plan Maciá o la Nova Barcelona, 1931-1938’, rev. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo: Barcelona 1972, nº90 24-36. El material de la exposición, probablemente sin el diorama, fue mostrado en la galería Cahiers d’Art de París en febrero de 1935. El diorama, conservado en el archivo del Colegio de Arquitectos, fue expuesto en Madrid en 2008

26. WURTS, R: *The New York World’s Fair*. Nueva York, 1977, p.2

27. ALONSO, J.R.: *Las arquitecturas del cine: cien años de historia*, en Patrimonio y Arqueología de la industria del Cine: Gijón, 2010, pp.41-54

28. Sobre el Pabellón Philips, vid. *Oeuvre complète*, vol. vii, 1957-1965