

# Una noción de libertad en la arquitectura de Le Corbusier

Raúl Castellanos Gómez

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2023.13.5165>

Este artículo parte de una premisa inicial: la auténtica libertad en arquitectura consiste en la invención de un sistema de reglas propio. Se adentra, a continuación, en el pensamiento del arquitecto moderno que probablemente mejor encarne este principio: Le Corbusier. La libertad entendida como liberación de la norma académica, como principio de legalidad para el proyecto moderno, o como fundamento y objeto del plan libre completan un análisis que focaliza sobre la naturaleza del proyecto de arquitectura y, al mismo tiempo, trata de trascenderlo en busca de un denominador común al desempeño de la práctica artística. Se presenta, finalmente, una noción de libertad disciplinada, alejada de la pura subjetividad y de la ingenuidad de un hipotético ejercicio de la arquitectura sin reglas ni coerciones.

*This paper begins with a basic premise: in architecture, real freedom means inventing one's own rules. It then considers the thinking of the modern architect who probably embodies this tenet best: Le Corbusier. Freedom in the sense of being unfettered by academic norms, as a principle of legality for modern projects, and as the basis and subject of the free plan complete an analysis that focuses on the nature of the architectural project whilst looking further afield in search of a common denominator in the execution of artistic practice. The paper ends by presenting a notion of disciplined freedom far removed from the absolute subjectivity and simplicity of a theoretical practice of architecture bereft of rules or constraint.*

Le Corbusier

Plan libre

Juego

Licencia

Improvisación

Composición.

Le Corbusier

Free plan

Game

Licence

Improvisation

Composition

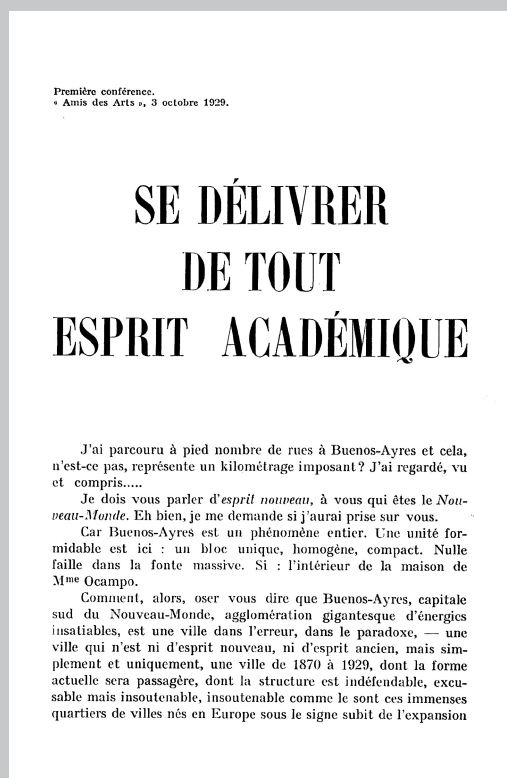


Fig. 01. Le Corbusier. "Se délivrer de tout esprit académique", 1930. Fuente: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (París: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1960), 23. © FLC/ADAGP, París, 2023.

“Libertad: Ronchamp. Arquitectura totalmente libre”<sup>1</sup>. Escrito en primera persona, el breve opúsculo que Le Corbusier dedicara al final de su vida a la capilla de Notre Dame du Haut defendía, en su habitual estilo apodíctico, una noción de libertad que parecía dispensar al acontecimiento plástico de la obediencia a cualquier fórmula académica. No en vano la idea de libertad se asocia generalmente con las de atrevimiento, arbitrariedad, espontaneidad o independencia. Pero la libertad encierra asimismo otros matices semánticos que, en cierto sentido, se oponen a su misma esencia; su definición, bien parece, no escapa a la antinomia. Es por ello que no trataremos aquí de aquella idea de libertad, quizá más indisciplinada y complaciente, reivindicada comúnmente por una práctica artística entregada a la expresión individual. Por el contrario, desarrollaremos las implicaciones de otra opción que el mismo arquitecto podría haber tomado en los inicios del proceso creativo, con anterioridad incluso a la invención de la forma. La hipótesis de partida podría resumirse como sigue: la auténtica libertad en arquitectura consiste en la invención de un sistema de reglas propio.

La cuestión, sin duda, no es exclusiva de la arquitectura. Los conocidos enunciados del compositor Ígor Stravinski –“mi libertad consiste, pues, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas”<sup>2</sup> –, o del escritor Milan Kundera –“el artista inventa él mismo sus propias reglas para sí mismo; improvisando sin reglas no es pues más libre como inventándose su propio sistema de reglas”<sup>3</sup> – vendrían en apoyo de esta hipótesis, confiriéndole además cierta transversalidad, pues a priori su sentido no sería otro que el de expresar una disposición común a toda práctica artística consciente en aras de su propia legitimidad; una proposición tan válida para la composición musical o el arte de la novela, como para el ejercicio de la arquitectura. El mismo Le Corbusier consideraba la música como la más libre de las artes y, significativamente, se preguntaba: “¿A qué votos de obediencia ha debido sujetarse, previamente, la música?”<sup>4</sup>. No se trata de una anécdota o una digresión; lo cierto es que los escritos de Le Corbusier están salpicados de innumerables alusiones a la libertad creativa según la acepción que aquí defendemos. Es por ello que los tomaremos en lo sucesivo como ejemplo.

## Libertad o liberación

Son conocidas las diatribas de Le Corbusier contra un academicismo que juzgaba obsoleto y esclerotizado: “el academicismo es una manera de no pensar que conviene a quienes temen las horas angustiosas de la invención”<sup>5</sup>, advertía. De hecho, “Liberarse de todo espíritu académico” sería el elocuente título de una de sus célebres conferencias de Buenos Aires de 1929, recogidas en *Precisiones*<sup>6</sup> [Fig. 01]. Le Corbusier se declaraba fuertemente constreñido por la doctrina beauxartiana, aun cuando pareciera ignorar la incipiente libertad latente en una disciplina de la composición que, si bien operaba con las formas clásicas, procedía vaciándolas de significado trascendente y a partir de repertorios que bien podrían dar lugar a configuraciones más libres que las galardonadas con el Prix de Rome. Lo cierto es que, pese a su reiterado pronunciamiento, él mismo se reservaría la facultad de reinterpretar algunos de los preceptos beauxartianos que ensayara con su maestro Perret, bien que sobre unas bases conceptuales totalmente renovadas. De entre ellos, destaca el método de composición por elementos abanderado por Julien Guadet, por cuanto favorecía la libertad del artista más allá de la mera opción por el estilo<sup>7</sup>.

En el primer volumen de la *Œuvre complète*, Le Corbusier intercala entre sus realizaciones, según una estudiada cadencia, algunos capítulos dedicados a lo que podríamos considerar sus principios generales: principios, pues el arquitecto les declara fidelidad en sus obras más representativas; generales, pues se infieren de éstas desprendiéndose de sus particularidades para encarnar unos nuevos ideales: aquello que Hanno-Walter Kruft ha denominado “puntos programáticos de su doctrina”<sup>8</sup> [Fig. 02]. Le Corbusier era consciente de que, de este modo, el sistema Dom-ino, los ‘trazados reguladores’, los ‘cinco puntos’ para una nueva arquitectura o las ‘cuatro composiciones’ se elevarían a un plano superior desde el cual el conjunto de su obra se contemplaría

1. Le Corbusier, *Textes et dessins pour Ronchamp* (París: Éditions Forces Vives, 1965), s.p.

2. Ígor Stravinski, *Poética musical* (Barcelona: Acantilado, 2006), 66.

3. Milan Kundera, *Los testamentos traicionados* (Barcelona: Tusquets, 2003), 28.

4. Le Corbusier, *La casa del hombre* (Barcelona: Poseidón, 1979), 118.

5. Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura* (Buenos Aires: Infinito, 2004), 41.

6. Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo* (Barcelona: Poseidón, 1999), 39.

7. Alan Colquhoun, *Modernidad y tradición clásica* (Madrid: Júcar, 1991), 62; Antón Capitel, “El racionalismo lecorbusieriano y la composición por elementos,” *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos* (2008), 123.

8. Hanno-Walter Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura*, vol. 2 (Madrid: Alianza, 1990), 679.

#### LES 5 POINTS D'UNE ARCHITECTURE NOUVELLE

*1. Les pilotis.* Des recherches assidues, obstinées, ont abouti à des réalisations particulières qui peuvent être considérées comme des acquits de laboratoire. Ces résultats ouvrent des perspectives neuves à l'architecture; celles-ci s'offrent à l'urbanisme qui peut y trouver des moyens d'apporter la solution à la grande maladie des villes actuelles.

La maison sur pilotis! La maison s'enfonçait dans le sol: locaux obscurs et souvent humides. Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air, loin du sol; le jardin passe sous la maison, le jardin est aussi sur la maison, sur le toit.

*2. Les toits-jardins.* Depuis des siècles un comble traditionnel supporte normalement l'hiver avec sa couche de neige, tant que la maison est chauffée avec des poêles.

Dès l'instant où le chauffage central est installé, le comble traditionnel ne convient plus. Le toit ne doit plus être en bosse mais en creux. Il doit rejeter des eaux à l'intérieur et non plus à l'extérieur.

Vérité irrécusable: les climats froids imposent la suppression de comble incliné et pro-

voquent la construction des toits-terrasses creux avec écoulement des eaux à l'intérieur de la maison.

Le ciment armé est le nouveau moyen permettant la réalisation de la toiture homogène. Le béton armé se dilate fortement. La dilatation apporte la fissuration de l'ouvrage aux heures de brutal retrait. Au lieu de chercher à évacuer rapidement les eaux de pluie, s'efforcer au contraire à maintenir une humidité constante sur le béton de la terrasse et par là une température régulière sur le béton armé. Mesure particulière de protection: sable recouvert de dalles épaisses de ciment, à joints écartés; ces joints sont semés de gazon. Sable et racines ne laissent filtrer l'eau que lentement. Les jardins-terrasses deviennent opulents: fleurs, arbustes et arbres, gazon.

Des raisons techniques, des raisons d'économie, des raisons de confort et des raisons sentimentales nous conduisent à adopter le toit-terrasse.

*5. Le plan libre.* Jusqu'ici: murs portants; partant du sous-sol, ils se superposent, constituant le rez-de-chaussée et les étages, jusqu'aux

combles. Le plan est esclave des murs portants. Le béton armé dans la maison apporte le plan libre! Les étages ne se superposent plus par cloisonnements. Ils sont libres. Grande économie de cube bâti, emploi rigoureux de chaque centimètre. Grande économie d'argent. Rationalisme aisé du plan nouveau!

*4. La fenêtre en longueur.* La fenêtre est l'un des buts essentiels de la maison. Le progrès apporte une libération. Le ciment armé fait révolution dans l'histoire de la fenêtre. Les fenêtres peuvent courir d'un bord à l'autre de la façade. La fenêtre est l'*élément mécanique-type* de la maison; pour tous nos hôtels particuliers, toutes nos villas, toutes nos maisons ouvrières, tous nos immeubles locatifs...

*5. La façade libre.* Les poteaux en retrait des façades, à l'intérieur de la maison. Le plancher se poursuit en porte-à-faux. Les façades ne sont plus que des membranes légères de murs isolants ou de fenêtres.

La façade est libre; les fenêtres, sans être interrompues, peuvent courir d'un bord à l'autre de la façade.

*Le Corbusier et Pierre Jeanneret*

Fig. 02.  
Le Corbusier. "Les 5 points d'une architecture nouvelle", 1930. Fuente: *Œuvre complète* (Zurich: Girsberger, 1964), 128. © FLC/ADAGP, Paris, 2023.

9. Le Corbusier, *El Modulor*, Op. cit., 24. En cursiva en el original.

10. Alan Colquhoun, *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 113. Por su parte, Patrick Burniat ha señalado más recientemente el deseo de inteligibilidad que podría haber animado a Le Corbusier a “buscar algunas reglas comunes susceptibles de ser compartidas, so pena de quedar limitado”. Véase: Patrick Burniat, “La règle du jeu,” *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*, n.º 5 (2022), 58.

11. Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura*, Op. cit., 47.

12. *Ibid.*, 37.

13. Le Corbusier, *El Modulor*, Op. cit., 59.

14. Le Corbusier, *Precisiones*, Op. cit., 49. En cursiva en el original.

15. *Ibid.*, 90, 93.

16. Jacques Lucan, *Composition, non-composition: architectures et théories, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009), 374.

17. Erich Fromm, *El miedo a la libertad* (Buenos Aires: Paidós, 1976), 59-61. Burniat, por su parte, se apoya en los ensayos posteriores de Isaiah Berlin para enunciar una noción similar de doble libertad (negativa y positiva). Véase: Patrick Burniat, *Le plan libre de Le Corbusier ou l'architecture mise en tension* (Bruselas: Université de Bruxelles, 2021), 241 y ss.

como una lógica demostración. Poco importa si algunas de aquellas obras precedieran en realidad al enunciado teórico, pues su carácter implícito o incluso inconsciente no les restaría un ápice de su valor –tantas veces en la historia del arte el ejemplo ha precedido a la regla, y en ello encontraría Kant la facultad del genio–. El propio Le Corbusier señalaba a propósito de Cézanne y Miguel Ángel: “La composición de las obras de arte está regida por reglas, las cuales pueden ser métodos agudos o sutiles, conscientes, [...] y hasta pueden estar *implicadas* por el instinto creador del artista, en cuanto manifestación de una armonía intuitiva [...]”<sup>9</sup>.

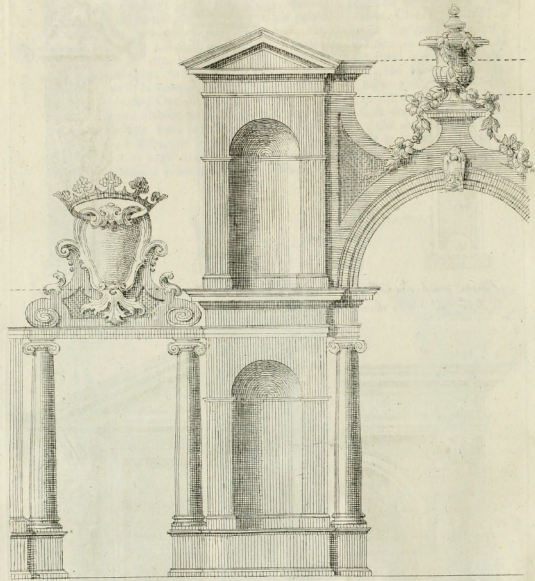
Le Corbusier conseguiría desembarazarse del dogma clásico no tanto desafiando o transgrediendo sus leyes cuanto promoviendo su sustitución por otras propias con las que adquirir libremente un compromiso. En ello residía un primer margen de libertad –quizá el más importante– con respecto a la tradición heredada, aunque para disfrutarlo el arquitecto debiera tomar en consideración precisamente aquella tradición de la que quería distanciarse y enunciar, por oposición, sus nuevos preceptos. Así lo sugirió Alan Colquhoun, para quien Le Corbusier fue además “el único arquitecto moderno que definió la nueva arquitectura en términos de un sistema de reglas”<sup>10</sup>. No obstante, lejos del dogmatismo asumido por no pocos de sus acólitos y seguidores –por más que se tratase de un dogma fundamentado en la razón–, la normatividad enunciada por Le Corbusier no tenía otro objeto que hacer del arquitecto un creador más libre: “yo, que pretendo salvaguardar orgullosamente mi libertad completa”<sup>11</sup>. Le Corbusier ahuyentaría así el espejismo de la objetividad a la que teóricamente podría conducir la estricta observancia de sus nuevas reglas. Y así entendía que, por ejemplo, que “para llegar a estos trazados reguladores no existe una fórmula única, fácil de aplicar; a decir verdad, es una cuestión de inspiración, de verdadera creación [...]”<sup>12</sup>. Del mismo modo que, tiempo después, se reservaría “el derecho a dudar siempre de las soluciones accesibles por medio del Modulor y conservando intacta mi libertad, que sólo debe depender de mi sentimiento de las cosas y no de mi razón”<sup>13</sup>.

Así pues, parecería que su decidida apelación a la libertad se refiriera tanto a la liberación de unas supuestas coerciones externas como a la afirmación de unos principios propios que, en todo caso, sólo podrían enunciarse tras certificarse aquella primera emancipación, y que él mismo se reservaría el derecho de cuestionar o contravenir en cada realización concreta. Para él, la tradición académica suponía “obrar según unas órdenes dadas y *no según la propia iniciativa*”<sup>14</sup>; mientras que “la arquitectura es un acto de voluntad consciente” y, así, no dudaba en proclamar: “He determinado mi obra”<sup>15</sup>.

Como sugiere Jacques Lucan, el uso de los términos libre o libertad por Le Corbusier siempre estuvo connotado por la contraposición a “una tradición considerada anquilosada”<sup>16</sup>. Los principios adquirirían pues el sentido de una liberación con respecto a la norma universal anterior, mientras que la obra de arquitectura aspiraba a encarnar la consecución plena de la libertad. Se trataría, en términos de Eric Fromm, de una primera libertad ‘negativa’ (libertad ‘de’) destinada a posibilitar, como corolario, una libertad ‘positiva’ (libertad ‘para’)<sup>17</sup>; o, dicho de otro modo: una acción primera de liberar o dar libertad que garantizase, acto seguido, la facultad de obrar según la propia voluntad. Con todo, puede que la excepcionalidad de Le Corbusier residiera precisamente en su capacidad para no renunciar –como previniera Fromm– a la potestad de rebelarse contra sí mismo, es decir, al derecho a la objeción frente a los dictados de sus propias leyes.

## Licencia y legalidad

Con el objeto de valorar el verdadero alcance de la propuesta corbusieriana en lo relativo a la libertad creativa del arquitecto, conviene en este momento confrontarla con el significado que esta noción asumiera desde el Quattrocento italiano bajo la férrea reglamentación del sistema clásico, fundamento, a su vez, de aquel clasicismo dogmático propiamente francés contra el que se levantara Le Corbusier (contra el que, en realidad, adquiere relieve su figura). No hablamos todavía de libertad, sino de licencia.



*L'esempio presente si vedere quanto scongi il tagliar le Cornici, e Freggio per poner sopra l'Architrave alcuna cosa, sia Cartelle, Scudi, Vasi o altro, secondo il bizzaro capriccio di chi inventa tali cose.*

Fig. 03.  
Teofilo Gallaccini. "Degli errori degli architetti", 1767. Fuente: *Trattato sopra gli errori degli architetti* (Venecia: Giambattista Pasquali, 1767), 48. Getty Research Institute, Los Angeles (2894-465).

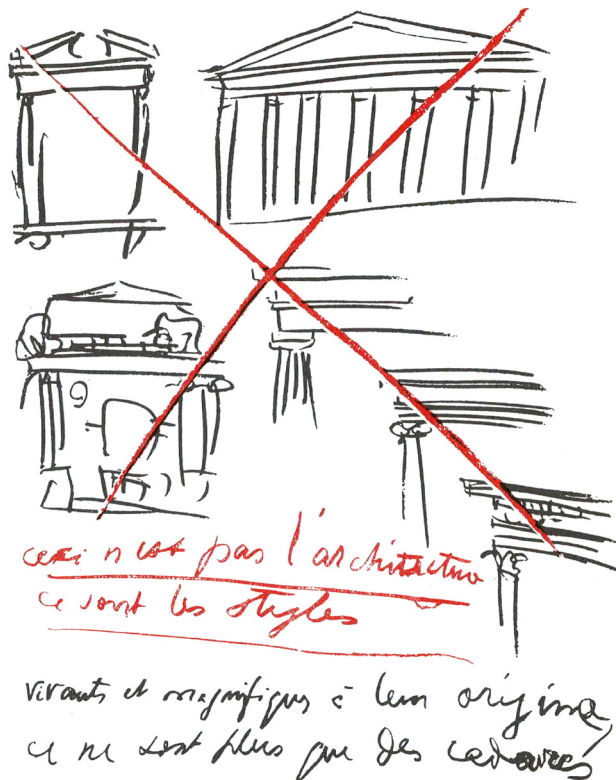


Fig. 04.  
Le Corbusier. "Ceci n'est pas l'architecture, ce sont les styles", 1930. Fuente: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (París: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1960), s.p. © FLC/ADAGP, París, 2023.

18. Andrea Palladio, *Los cuatro libros de la arquitectura* (Madrid: Akal, 1998), 117-118.

19. Teofilo Gallaccini, *Trattato sopra gli errori degli architetti* (Venecia: Giambattista Pasquali, 1767). Escrito en 1621.

20. Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (Barcelona: Acantilado, 2018), 144, 140, 91.

21. Helio Piñón, *Curso básico de proyectos* (Barcelona: UPC, 1998), 110.

En los manuales y tratados que integran la teoría clásica de la arquitectura, tanto en Italia como en Francia, es tan común la mención a la norma como a la desviación admisible de la norma, amparada por una cierta laxitud de las reglas derivadas de la arquitectura de la antigüedad que favorecía la adaptación de un mismo lenguaje a multitud de circunstancias particulares. No en vano buena parte de las obras cumbre del clasicismo canónico fueron en realidad obras de intervención –un número nada desdeñable de ellas quedarían, además, incompletas– y, por tanto, tan condicionadas por su contexto como alejadas del ideal. En algunos de estos casos, las circunstancias exigían un motivo, una forma o una configuración que luego, en situaciones no tan comprometidas, podría desarrollarse libremente y sin razón aparente. Se sustanciaría así, en el mejor de los casos, una manera propia, aunque tal licencia se expusiera asimismo al abuso, incluso al error. Se comprende, pues, que Palladio dedicara un apartado del primero de sus *Cuatro libros de la arquitectura* a los abusos (*abusi*) –“se ve que también los antiguos variaron, pero no abandonaron jamás ciertas reglas universales y necesarias al arte”<sup>18</sup>– o que, poco tiempo después, el sienés Teofilo Gallaccini concibiera un *Tratado sobre los errores de los arquitectos*, a modo de advertencia o amonestación a la arquitectura manierista y a las primeras manifestaciones barrocas<sup>19</sup> [Fig. 03].

La libertad en arquitectura no es, pues, una idea nueva o exclusiva de la modernidad. Ya Vitruvio animaba al empleo de atenuaciones, supresiones o añadidos al aspecto externo de los edificios frente a las asperezas de su sistema experimental de proporciones. En el mismo sentido se pronunciaba Alberti con su exigencia de *varietas*. De hecho, desde Alberti a Guarini, la arquitectura de inspiración clásica osciló entre el recto sometimiento a las normas y el ejercicio de la libertad creativa. También para Serlio la libertad del arquitecto era una facultad auspiciada por su juicio (*arbitrio*) que legitimaba multitud de licencias formales. A pesar del carácter normativo de algunas partes de su tratado, o puede que por ello mismo, Serlio consentía las discrepancias bien fundamentadas. Quizá tal flexibilidad y pragmatismo fueran las principales razones de su éxito.

Entonces, ¿fue acaso más libre Le Corbusier ‘gracias a’ sus propias leyes que Palladio o Miguel Ángel ‘a pesar de’ la norma clásica? Reconozcamos que si la cuestión resulta algo equívoca se debe a que la diferencia entre ambos supuestos no es únicamente de grado sino de fondo. Allí donde Le Corbusier defendería una legalidad inmanente a la obra de arquitectura (a cada obra) basada en las leyes particulares que rigen su constitución formal, la libertad que esgrimían los arquitectos clásicos (incluso los más audaces) consistía en una discrepancia de alcance relativo, referida siempre a una ley general que en ningún caso aspiraban a conculcar ni a derogar [Fig. 04]. Ésta emanaba de un orden cosmológico con el que era consecuente el principio de imitación de la naturaleza, aquél que la arquitectura moderna abandonaría a favor de la abstracción. De alguna manera, Le Corbusier recorrería la senda que ya Friedrich Schiller señalara a la facultad creadora, que habría de transitar desde la liberación de las leyes ajenas hasta “una legislación interior autónoma”, capaz de garantizar “a la imaginación el derecho absoluto a imponer sus leyes” atendiendo únicamente a “la suprema necesidad interior”<sup>20</sup>. En consecuencia, el tipo de libertad que un arquitecto como Le Corbusier se arrojaría durante el proceso creativo sería plenamente congruente con los nuevos criterios de legitimación del proyecto moderno. Es más, si en el primer caso cabía hablar todavía de abuso o de error, en el segundo el error constituiría una categoría estética por derecho propio. El posicionamiento de Le Corbusier no fue sino la derivada de un fenómeno cultural que caracterizaría a toda una época, pues modificaba la naturaleza de la obra de arte en base a unos fundamentos que le son consustanciales, independientes de toda autoridad exterior. A partir de este momento, el artista, el arquitecto en nuestro caso, debía “crear a la vez que se establecen las reglas de lo creado”<sup>21</sup>.

No obstante –y esta apostilla es particularmente relevante en el caso de Le Corbusier–, en tanto que el acto creativo individual se enmarcase en una búsqueda cuya finalidad no fuera exclusiva de la obra concreta, de ello se desprendería la existencia de un

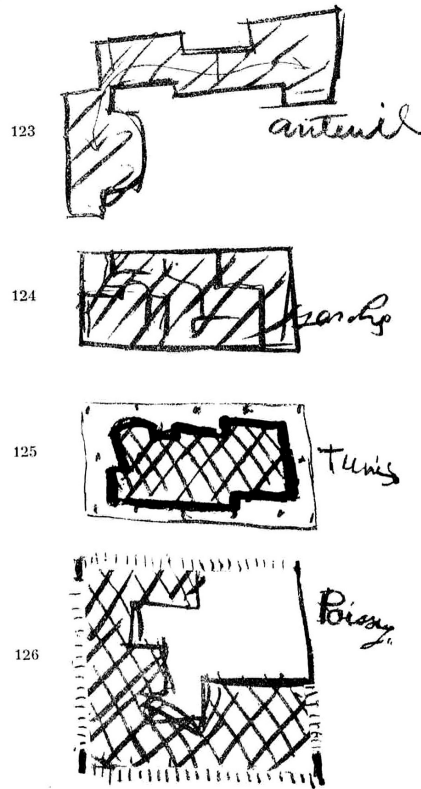


Fig. 05.  
Le Corbusier. "Le plan de la maison moderne", 1930. Fuente: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (Paris: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1960), 135. © FLC/ADAGP, Paris, 2023.

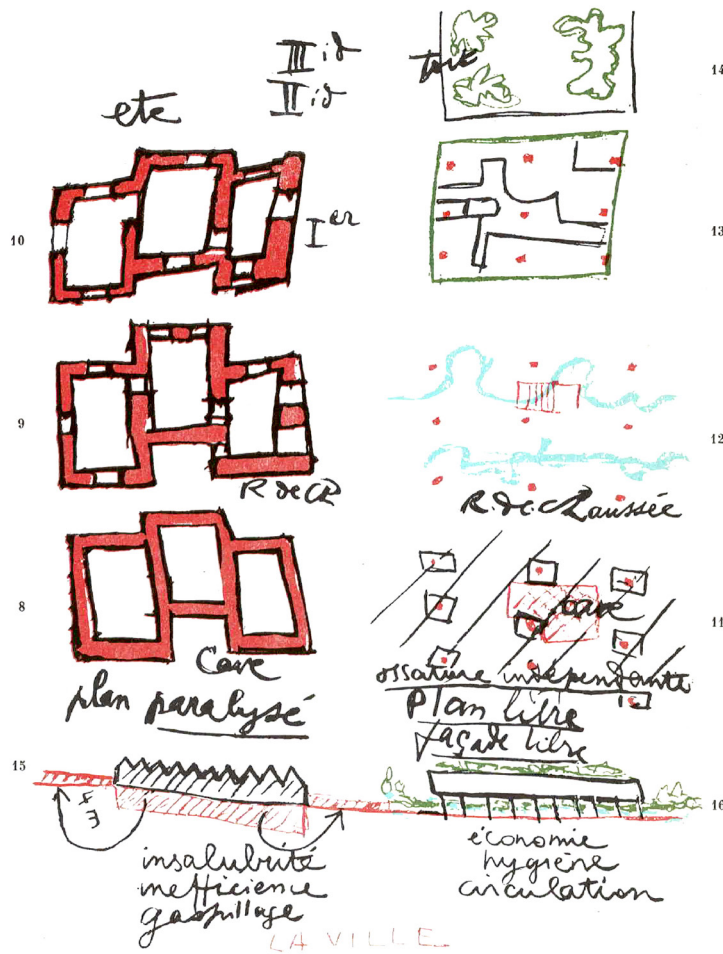


Fig. 06.  
Le Corbusier. "Les techniques sont l'assiette même du lyrisme", 1930. Fuente: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (Paris: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1960), s.p. © FLC/ADAGP, Paris, 2023.

22. Henri Focillon, *La vida de las formas* (Madrid: Xarait, 1983), 13.

23. Johan Huizinga, *Homo ludens* (Madrid: Alianza, 1972), 55.

24. Jorge Torres, *Pensar la arquitectura: "Mise au point" de Le Corbusier* (Madrid: Abada, 2014), 91.

25. Le Corbusier, *Mise au point* (Madrid: Abada, 2014), 19.

26. Focillon, Op. cit., 22. "Cuanto más severas son las reglas, tanto más juego es el juego", añadiría Kundera, Op. cit., 28.

27. Le Corbusier, *Precisiones*, Op. cit., 60.

28. Raúl Castellanos, *Plan poché* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012), 247.

29. Colquhoun, *Modernidad y tradición clásica*, Op. cit., 206-207.

30. Le Corbusier, *Precisiones*, Op. cit., 160. En cursiva en el original.

sistema de reglas válidas para un conjunto de obras y, por tanto, hasta cierto punto generalizables (aunque no absolutas). Es el caso de los ya mencionados 'cinco puntos', con cuya aplicación Le Corbusier exploraría el margen de libertad que la teoría musical atribuye a las variaciones sobre un mismo tema [Fig. 05]. Ante la declinación paulatina de estos 'cinco puntos' a lo largo del ciclo de las villas puristas de los años veinte, resuenan vivamente las palabras de Henri Focillon sobre la mecánica de la vida de las formas: "Las reglas más rigurosas, que parecen hechas para disecar la materia formal y reducirla a una monotonía extrema, son precisamente las que muestran mejor su inagotable vitalidad a causa de la riqueza de las variaciones y de la asombrosa fantasía de las metamorfosis"<sup>22</sup>. No en vano cabe reconocer un amplio cauce para la libertad creativa en la búsqueda paciente que Le Corbusier emprendiera en el interior de su propia obra y al amparo de sus propias reglas, que permite analizarla y recomponerla a la postre según familias, series y ciclos. Ya se trate de las villas puristas de los años veinte, de las construidas con obra de fábrica a partir de los treinta, o de sus composiciones para vastos programas públicos que él mismo denominaría sus 'grandes trabajos', en todos los casos, la llama creativa inicial se propaga a lo largo de una serie de obras que confirman o desmienten temas precedentes y plantean, sucesivamente, nuevos problemas, hasta alcanzar con suerte una expresión pura, paradigmática.

### El juego del *plan libre*

Si se estudian los numerosos dibujos preparatorios que sobre sus proyectos conserva la Fondation Le Corbusier, bien parece que durante el proceso creativo el arquitecto no estuviera sino jugando un juego libremente iniciado. De hecho, todo juego, según Johan Huizinga, se rige por unas "reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas"<sup>23</sup>. Ante ellas no cabe, a priori, ningún escepticismo.

La idea de juego resume en buena medida las cuestiones planteadas hasta el momento. Tal y como ha observado Jorge Torres, "la dialéctica entre la regla y el juego está constantemente presente en el pensamiento de Le Corbusier como par dialéctico que elude la arbitrariedad y, a su vez, afirma la libertad del artista, que tiene la facultad de crear su propia legalidad"<sup>24</sup>. En efecto, el propio Le Corbusier alude recurrentemente al juego "donde la regla ha surgido en el momento de la creación, se ha desarrollado, afirmado, convirtiéndose en lo esencial"<sup>25</sup>. Jugar el juego es, pues, la razón de ser del artista, el fundamento de su libertad. Y si esta metáfora resulta tan clarificadora en el caso de Le Corbusier, quizá sea porque él mismo se encargaría de diseñar cuidadosamente el que fuera su tablero de juego predilecto: el *plan libre*.

El 'juego' del *plan libre* parece reconciliar la espontaneidad gestual del arquitecto con las exigencias de la composición, y encarnar aquel principio más general de la práctica artística según el cual "sólo el poder del orden formal autoriza una creación libre, su carácter espontáneo"<sup>26</sup>. La libertad atribuida por Le Corbusier a la planta representa, tal vez mejor que ninguna otra, el doble sentido que asociamos a dicha noción: el orden implícito, definido por la estructura portante y la geometría del volumen contenedor, pauta y limita las particularidades de una compleja distribución que procura al fin "todas las contigüidades o todas separaciones deseables"<sup>27</sup>. Pero este tipo de libertad tal vez no fuera tan novedosa para un usuario acostumbrado a la diversidad de las rutas materializadas por el arte francés de la distribución 'a pesar de' la construcción con muros de carga<sup>28</sup>. Y es que el *plan paralyse* nunca fue tal en manos de un arquitecto diestro y formado en la disciplina de la distribución, como de hecho lo fuera el propio Le Corbusier. Sea como fuere, ante el *plan libre* asistimos, como sugiere Colquhoun, a una dialéctica entre el determinismo técnico, de un lado, y la libertad y la improvisación, del otro<sup>29</sup>; una dialéctica en cuya red quedaría atrapado el propio Le Corbusier al ampararse en la legitimidad que las nuevas técnicas conferían a sus propias aspiraciones artísticas. No eran para él, aduciría, más que "*libertades tomadas* [...] porque *han sido adquiridas*, arrancadas de las fuentes vivas de la materia moderna. Poesía, lirismo, aportados por las técnicas"<sup>30</sup> [Fig. 06].

Y así, si “el plano *es libre*, según la voluntad”<sup>31</sup>, cabría preguntarse quién es el destinatario y cuál la finalidad de tan desenvuelta libertad. ¿Redundaría tal libertad en el usuario, quien, de no ver satisfechas todas sus conveniencias, pudiera teóricamente ajustar la distribución a lo largo del tiempo? ¿O quizá fuera un atributo del propio plano, que poseería la facultad de determinarse a sí mismo y adaptarse por sí solo a las contingencias a partir de un orden formal predefinido? Incluso, si estos supuestos efectos de la ‘planta libre’ no acontecieran sino como potencia durante el proyecto –pues rara vez llegarían a certificarse en la práctica–, la anunciada libertad ¿pretendería más bien favorecer a su valedor y artífice, de tal manera que el enunciado teórico secundase indirectamente los intereses de su labor creativa?

31. *Ibid.*, 118. En cursiva en el original.

32. Le Corbusier, *La ciudad del futuro* (Buenos Aires: Infinito, 1962), 145.

33. Burniat, *Le plan libre de Le Corbusier*, Op. cit., 247

Las nociones de ‘planta libre’ o ‘fachada libre’ sugieren que Le Corbusier no se limitaba a formular con autonomía sus propias reglas, sino que incluía entre éstas, por añadidura, la misma libertad de la que se había servido para concebirlas. Curiosa propiedad transitiva la de esta reglamentada libertad que se transfería a su objeto, fuera éste el plano de la casa o de la ciudad. Advuértase, además, que el arquitecto se reservaría así un doble grado de libertad: primero, la definición de la regla; luego, el modo específico de obrar dentro de ella. Y es que, tal vez, el propósito no explícito de esta libertad en segundo grado consistiera efectivamente en salvaguardar la independencia del artista frente a su propio sistema normativo, como una suerte de enmienda o exención acorde con las que, como ya señalamos, Le Corbusier esgrimiera frente a los ‘trazados reguladores’ o el Modulor.

Quién sabe si como atenuante de esta libertad completa que se concedía a sí mismo, lo cierto es que Le Corbusier no olvidaría finalmente los efectos de tal liberación sobre la vida de los potenciales destinatarios de sus obras, bien que tipificados al amparo de una nueva idealización: el ‘hombre moderno’. Éste es el sentido de la libertad que desarrollaría en otro escrito con un título concluyente: “Sobre la libertad mediante el orden”, parte de su libro *La ciudad del futuro* (del francés *Urbanisme*). En él defendería la reglamentación del fenómeno urbano mediante un novedoso sistema de agregación de células –los conocidos Inmuebles-villas– en pos de una libertad individual comprometida, a su juicio, por los vigentes modos de agrupación<sup>32</sup>. Podría inferirse que, para Le Corbusier, las reglas que ordenaban la ciudad –y lo mismo podría afirmarse para la casa– facilitaban la libertad individual y no eran sino un epifenómeno de aquéllas que habían regido la planificación en sí, el propio proyecto. Como si, en una cadena causal, unas disposiciones hubieran desencadenado otras, saltando audazmente del ideario del arquitecto al tablero de dibujo, del diseño al gobierno de la ciudad.

## Conclusiones

Hemos visto cómo el rigor del academicismo, los imperativos de la técnica o la ordenación de la ciudad integraban para Le Corbusier un conjunto de aspectos heterónomos a los que el arquitecto tendría que recurrir en múltiples ocasiones en busca de una fuente de legitimidad, siquiera por oposición, para su libre albedrío<sup>33</sup>. Pero el análisis precedente invita a considerar, asimismo, que este recurso estaría en todo momento compensado por un vector de signo opuesto que cifraría la autonomía del sujeto creador en su propio sistema normativo, asumido libremente como se aceptan a voluntad las reglas de un juego.

Por una parte, un primer impulso le llevaría a reivindicar la ‘desvignolización’ de la arquitectura, por oposición a la tradición académica heredada, de tal modo que esta importante liberación posibilitaría la sustitución de las antiguas y anquilosadas leyes por otras más acordes con los nuevos tiempos. Por otra, los nuevos enunciados ya no aspirarían a la universalidad del sistema clásico, sino que, a partir de la recobrada subjetividad del artista, limitarían su validez a la producción propia, cuando no a una única de sus obras. La legalidad inmanente característica de la obra de arte a partir de las vanguardias tendría así su correlato, en el caso de Le Corbusier, en un sistema de reglas propio que el maestro franco-suizo se encargaría de hacer explícito reiteradamente.

Pero ello no sería óbice para que, al mismo tiempo, los ‘cinco puntos’ de una nueva arquitectura constituyeran el fundamento teórico de una serie de obras que compartían unos mismos principios, generalizables, aunque ya no absolutos. Finalmente, y pese a que el arquitecto encontrara en las nuevas técnicas el pretexto para los renovados principios de su arquitectura, cabría asimismo conjeturar otros propósitos, tal vez inconscientes, para sus puntos doctrinales, en la medida en que éstos sirvieran tanto para desarrollar las potencialidades de los nuevos modos de construir como para preservar, en última instancia, la facultad creativa del arquitecto: su propia libertad.

Si, en un sentido amplio, la noción de libertad oscila permanentemente entre un poder hacer y una limitación, la obra y el pensamiento de Le Corbusier parece confirmar que el quehacer del arquitecto transcurre, a su vez, incesantemente, entre ambos extremos. Incluso cuando sólo reivindique uno de ellos, el arquitecto se sirve del otro tácitamente, ya sea como coartada para la arbitrariedad o como contrapunto a la objetividad más rigurosa. Hasta aquí hemos querido demostrar que libertad en arquitectura no significa ausencia de reglas o limitaciones. Que la arquitectura sea, acaso, un arte del compromiso.

#### Le Corbusier / Plan libre / Juego / Licencia / Improvisación / Composición

#### BIBLIOGRAFÍA:

- Burniat, Patrick. *Le plan libre de Le Corbusier ou l'architecture mise en tension*. Bruselas: Université de Bruxelles, 2021.
- . “La règle du jeu.” *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*, n.º 5 (2022): 52-67.
- Capitel, Antón. “El racionalismo lecorbusieriano y la composición por elementos.” *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos* (2008): 112-123.
- Castellanos, Raúl. *Plan poché*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012.
- Colquhoun, Alan. *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- . *Modernidad y tradición clásica*. Madrid: Júcar, 1991.
- Focillon, Henri. *La vida de las formas*. Madrid: Xarait, 1983.
- Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós, 1976.
- Gallaccini, Teofilo. *Trattato sopra gli errori degli architetti*. Venecia: Giambattista Pasquali, 1767.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 1972.
- Kruft, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura*. 2 vols. Madrid: Alianza, 1990.
- Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Le Corbusier. *Urbanisme*. París: Les Éditions G. Crés et Cie, 1924 (Trad. esp.: *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Infinito, 1962.)
- . *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. París: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1930 (Trad. esp.: *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Poseidón, 1999.)
- . *La maison des hommes*. París: Éditions Plan, 1942 (Trad. esp.: *La casa del hombre*. Barcelona: Poseidón, 1979.)
- . *Le Modulor*. París: Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1950 (Trad. esp.: *El Modulor y Modulor 2*. Barcelona: Poseidón, 1976.)
- . *Entretiens avec les étudiants des Écoles d'Architecture*. París: Les Éditions de Minuit, 1957 (Trad. esp.: *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Buenos Aires: Infinito, 2004.)
- . *Textes et dessins pour Ronchamp*. París: Éditions Forces Vives, 1965.
- . *Mise au point*. París: Éditions Forces Vives, 1966 (Trad. esp.: *Mise au point*. Madrid: Abada, 2014.)
- . *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2003.
- Lucan, Jacques. *Composition, non-composition: architectures et théories, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.
- Palladio, Andrea. *Los cuatro libros de la arquitectura*. Madrid: Akal, 1998.
- Piñón, Helio. *Curso básico de proyectos*. Barcelona: UPC, 1998.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona: Acanalado, 2018.
- Stravinski, Ígor. *Poética musical*. Barcelona: Acanalado, 2006.
- Torres, Jorge. *Pensar la arquitectura: “Mise au point” de Le Corbusier*. Madrid: Abada, 2014.