

LECCIÓN SEXTA  
**DEL PAISAJE DE LA *VILLE SAVOYE* A LA  
*CASA MALAPARTE* COMO PAISAJE**

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA

## Lección sexta\_Del paisaje de la *ville Savoye* a la *casa Malaparte* como paisaje

En el libro *La matemática de la villa ideal* (1976) Colin Rowe desarrolla una comparación de algunas obras de Palladio con las de Le Corbusier. Es uno de los textos que logran contribuir con más eficacia al análisis de la *ville Savoye* en Poissy, más allá de la atención lingüístico-estilística que la destaca como emblema de la arquitectura moderna.<sup>1</sup> El autor subraya la relación entre arquitectura y paisaje, citando las palabras que ambos arquitectos adoptan al describir el contexto en el que insertan las respectivas obras.



La *ville Savoye* de Le Corbusier



La *Rotonda* de Palladio

Le Corbusier describe el contexto natural de la *ville Savoye* de la siguiente manera: “*El lugar: Una extensión de césped abombada en dombo aplanado. La vista principal está dirigida al norte, por lo tanto, está opuesta al sol;(…) La casa es una caja en el aire, agujereada a su alrededor, sin interrupción, por una ventana en longitud (…)* La caja está en medio de unos prados, que dominan el vergel (…)”. Y continúa: “*El plano es puro hecho para la más exacta de las necesidades. Está en su justo lugar en el agreste paisaje de Poissy (…)*”. Para terminar extrapolando la solución de la *villa Savoye* a la campiña argentina: “*Los habitantes, venidos aquí debido a que esta campiña agreste era hermosa con su vida de campo, la contemplarán, conservada intacta, desde lo alto de su jardín suspendido o de los cuatro lados de sus ventanas alargadas*”.<sup>2</sup>

La descripción que hace Palladio de la *Rotonda*, mencionada en el capítulo anterior, intenta expresar el diálogo de la casa con el entorno que la rodea. El arquitecto véneto construye cuatro frentes iguales sobre una planta central, con el objetivo de que éstos establezcan igual relación

---

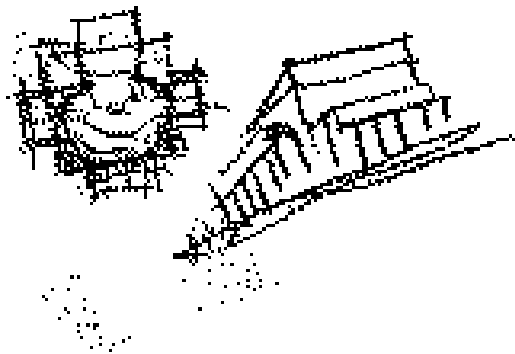
<sup>1</sup> C. Rowe, *La matematica della villa ideale: e altri scritti*, trad. Ital. P. Berdini, Zanichelli, Bologna 1990. (*The mathematics of the ideal villa and other essays*, Cambridge 1976) De este libro son muy conocidos muchos de los estudios geométrico tipológicos que comparan la *villa Malcontenta* de Palladio con la lecorbuseriana villa en Garches. Pero es interesante el inicio de este texto de Rowe que compara *La Rotonda* de Palladio con la *ville Savoye* en Poissy de Le Corbusier.

<sup>2</sup> Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, trad. esp. J. Givanel, Apóstrofe, Barcelona 1999, págs. 159-160. (*Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930)

hacia el contexto natural, a la búsqueda de “...bellísimas vistas, algunas de las cuales están terminadas, algunas más lejanas y otras terminan con el horizonte...”<sup>3</sup>

En Poissy, Le Corbusier propone con fuerza y abstracción la diferencia del objeto artificial en relación a su contexto. El proyecto se encuentra en un lugar caracterizado por amplias masas boscosas y por un gran prado. La decisión de Le Corbusier consiste en distanciarse de los bosques de alrededor e insertar el volumen abstracto de la casa en mitad del prado. “...yo *conservo*—escribe Le Corbusier— *la hierba y los rebaños, los árboles seculares y todos los encantadores puntos de vista del paisaje, y, en el aire, a un nivel determinado, sobre un suelo horizontal de cemento encaramado en lo alto de los pilotes que descienden hasta donde se halla su base, elevo los prismas nítidos y puros de los edificios utilitarios; proporciono unos prismas y los espacios que los rodean; compongo atmosféricamente. Todo se hace partícipe de ello: los rebaños, las hierbas y las florecillas del primer plano, que se pisan con los pies y se acarician con la vista; el lago, los Alpes, el cielo... y las divinas proporciones*”.<sup>4</sup> La abstracción del volumen suspendido de la villa, su carácter de arquitectura-objeto, le permite diferenciarse del contexto natural con unas ciertas resonancias arcadicas.

La villa palladiana es un edificio que se ve desde el paisaje y desde el que se ve el paisaje, igual que ocurre en la *ville Savoye*. El croquis que Le Corbusier hace de la *Rotonda* hace evidente que también la *villa Savoye* es un volumen que mira al paisaje de modo uniforme sobre los cuatro lados. La ausencia de una jerarquía urbana se entiende por el arquitecto suizo como una relación total con el paisaje: la casa no interrumpe ni siquiera el ondulado prado sobre el que se deposita, y recupera la relación con el paisaje en el jardín elevado en la terraza. La principal operación proyectual es elevar la casa sobre *pilotis* “los forjados están sujetos con delgados palos, se excava un pequeño pozo para cada pilastra, buscando siempre el estrato adecuado (...). ¡Mi suelo es



Croquis de la *Rotonda* por Le Corbusier

---

<sup>3</sup> A. Palladio, op. cit., pág. 116.

<sup>4</sup> Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète de 1929-34*, Volumen II, Les Éditions d'architecture, Zürich 1964, pág. 24.



Casa de los padres en el lago Léman, Vevey 1925

*continuo! (...) Obtengo de esta forma la disponibilidad de todo el suelo bajo la casa*".<sup>5</sup> A pesar de que desde cada estancia de la casa se puede contemplar el paisaje, por medio de las largas ventanas horizontales, cuando se llega a la terraza la inmersión en el paisaje es total.

En el artículo *Tipo y tradición del Moderno*, Bruno Reichlin realiza una interesante relectura del valor de la ventana corrida en la arquitectura moderna y, en particular, en la obra lecorbuseriana, como generadora de nuevas espacialidades en la relación entre interior y exterior. Analiza una de las primeras obras de Le Corbusier, la casa paterna sobre el lago Lemán, el arquitecto suizo había realizado una *petit maison* que se abría con una ventana hacia el paisaje del lago. En una carta dirigida al padre le comenta: "*aquí estás por fortuna en tu casita de frente al paisaje que amas. (...) Este lugar de invierno es extremadamente digno, vasto, más vasto que en el verano y de un brillo polar impresionante. No se ven ya las montañas del fondo, y el lago parece un mar*".<sup>6</sup> La ventana recorre una visual a la altura del hombre, negando la mirada del suelo y, al mismo tiempo recoge la infinitud del cielo, estableciendo una nueva relación entre interior y exterior en el habitar moderno. De esta forma, "*la ventana corrida abierta de par en par sobre el paisaje coloca al habitante en un estado de inusual ubicuidad, visual y psicológica*". Es el paso polémico sobre el uso de la abertura corrida como solución moderna, Le Corbusier recuerda que en la *petit maison*, "*la ventana de once metros introduce la inmensidad desde el exterior, la infalsificable unidad de un paisaje lacustre con las tormentas y tranquilidad radiante*".<sup>7</sup>

Bruno Reichlin propone una lectura del concepto de tipo en la obra lecorbuseriana, que define algunos caracteres importantes de la *ville Savoye*. La descomposición en tipos arquitectónicos

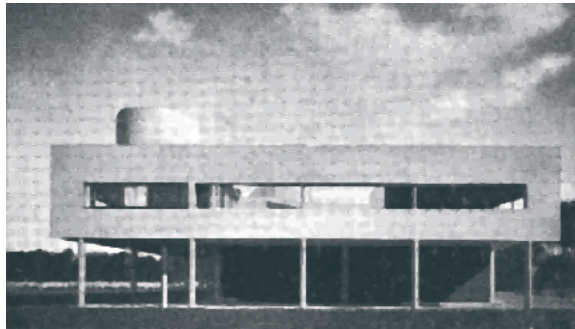
---

<sup>5</sup> Le Corbusier, *Precisiones...*, op. cit., pág. 68.

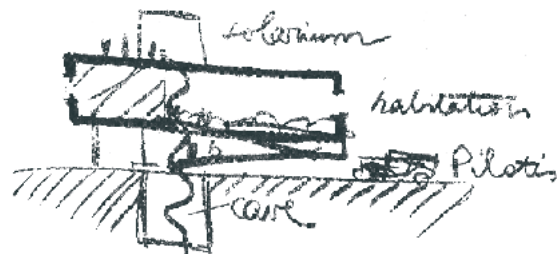
<sup>6</sup> "*eccoti per fortuna nella tua casetta di fronte al paesaggio che ami (...) Questo luogo d'inverno è estremamente dignitoso, vasto, più vasto che d'estate e di un nitore polare impressionante. Non si vedono più le montagne dell sfondo, e il lago sembra un mare*". Le Corbusier, "Lettera al padre. 29.11.1925" en B. Reichlin, "Una petite maison sul lago Lemano", en *Lotus Internacional*, n° 60, Milano 1988.

<sup>7</sup> "*la finestra di undici metri introduce l'immensità dell'esterno, l'infalsificabile unità di un paesaggio lacustre con tempeste e quiete radiosa*". Le Corbusier, "Lettera al...", op. cit., pág. 68

permite a Le Corbusier modular, en situaciones diferentes, la arquitectura respecto al paisaje. El tipo, como se ha visto, se ha considerado como un elemento formal que perdura y es reproducible, aparentemente la introducción lecorbuseriana de la planta libre constituye su negación, pero revela un significado inédito. El mismo Le Corbusier, con ocasión de una conferencia leída en Buenos Aires en 1929 y, por tanto, en pleno proceso de proyecto de la casa de Poissy, indica el recorrido de investigación tipológica en los estudios residenciales.<sup>8</sup>



La *ville Savoye* resume las características de experiencias precedentes: la idea de caja abstracta que dialoga con el contexto y la suma de diferentes volúmenes, elementos autónomos que se combinan según exigencias funcionales, espaciales o distributivas, es decir, se afirma hacia el exterior una voluntad arquitectónica y se satisfacen en el interior todas las necesidades funcionales (aislamiento, continuidad, circulación,...). La lectura tipológica introduce una visión del edificio como un “sistema de objetos elementales agregados” y como “un sistema de funciones”. La planta libre permite la descomposición y recomposición de algunos elementos fundamentales en la construcción arquitectónica cumpliendo así todas las necesidades del habitar. La planta libre es, por tanto, “*un excelente ejemplo de redistribución sinérgica de funciones (funciones estructurales por un lado, funciones que envuelven por otro, donde estas últimas, no obstaculizadas ni condicionadas por las primeras, se dejan a su vez organizar en sub-sistemas de funciones: ventilar y/o iluminar y/o aislar*”.<sup>9</sup>



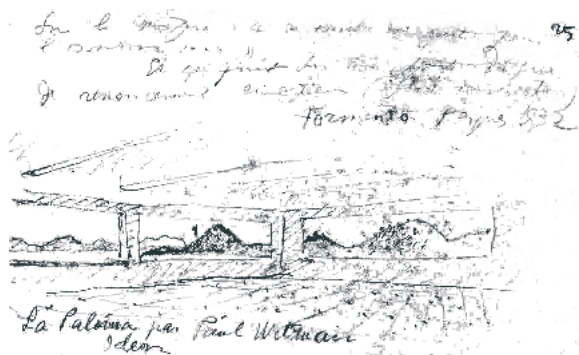
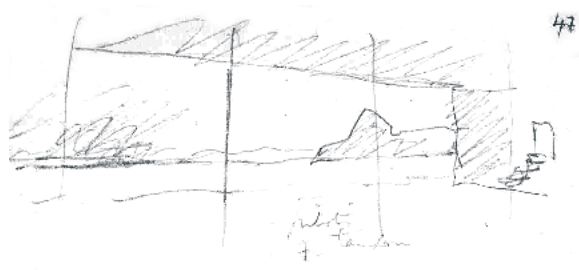
Alzado de la *ville Savoye* y croquis de la sección

La forma de planta cuadrada, el recinto, es lo invariante de las diferentes soluciones de la *ville Savoye*. Una piel abstracta autónoma que establece la relación con el paisaje, de manera indiferenciada sobre los cuatro lados y que aíslan al objeto arquitectónico como una obra autónoma. En el interior, de las diversas soluciones estudiadas para la villa, se reconocen algunos invariantes (la piel externa, los *pilotis*) y, una serie de elementos recombinales, una especie de ensamblaje

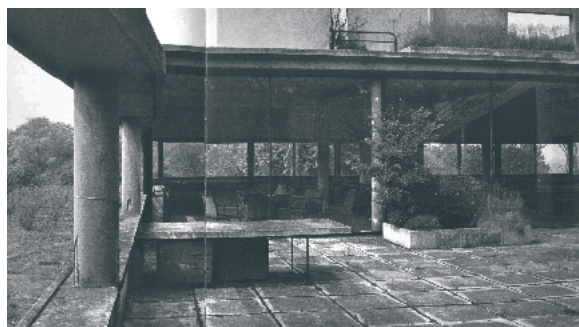
<sup>8</sup> Cfr. B. Reichlin, “Tipo e tradizione nel Moderno”, en *Casabella*, n° 509-510, Milano 1985, págs. 32-39.

<sup>9</sup> “*un eccellente esempio di ridistribuzione sinérgica di funzioni (funzioni strutturali da un lato, funzioni involucranti dall'altro, dove queste ultime, si lasciano a loro volta organizzare in sotto-sistemi di funzioni: ventilare e/o illuminare e/o isolare*”. B. Reichlin, “Tipo e tradizione...”, op. cit., pág. 36.





Dibujos de Formentor. Le Corbusier, Mallorca, 1932



Paisaje desde la terraza de la ville Savoye

de elementos que al acercarse constituyen un conjunto. La estructura de *pilotis* está dispuesta como una malla indiferenciada que permite desarrollar y mover con libertad el sistema distributivo. “¿Para qué sirven los pilotis? Están allí sobre todo para transformar completamente el sistema de circulación hasta el terreno”. La planta baja de la villa está diseñada según el radio de curvatura del auto que proviene de París y permite colocar el ingreso de la casa en el punto más congruente para iniciar el recorrido arquitectónico. Dice Le Corbusier: “un día hemos entendido que la casa podía ser como el auto, una envoltura simple que contiene una gran multiplicidad de órganos en estado libre”.<sup>10</sup>

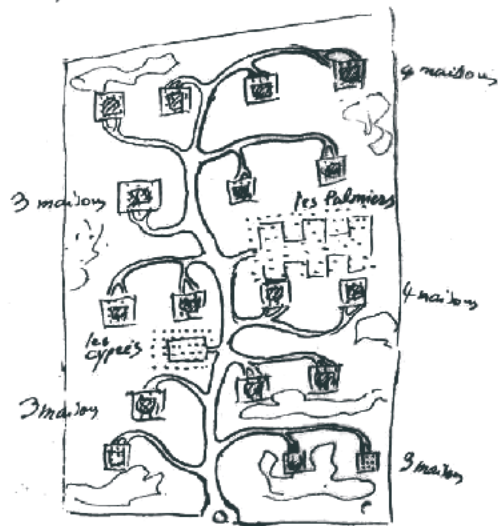
La *ville Savoye* muestra como los objetos: rampa, escalera, tabiques, más o menos opacos, se combinan libremente dentro de una malla estructural según las reglas de la *promenade architecturale*, respetando las reglas puramente fenomenológicas de un hombre que se mueve en un espacio entre interior y exterior, conduciendo la mirada hasta la captura del horizonte. “Se trata de un recorrido arquitectónico, que ofrece aspectos constantemente variados, inesperados, a veces sorprendentes. Es interesante obtener tanta diversidad, cuando se admite, por ejemplo, como sistema constructivo una malla absolutamente rígida de pilastras y de vigas”, dice Le Corbusier.<sup>11</sup> El paseo arquitectónico se configura como un paseo fenomenológico. Paola Gregory subraya como, desde ese punto de vista, la *promenade* representa el punto de encuentro conceptual y simbólico entre la idea de paisaje como imagen enmarcada y la idea de paisaje como un lugar de experiencia fenomenológica que une simultáneamente al sujeto y al objeto, a la visión y a la esencia.<sup>12</sup>

Desde el vestíbulo de ingreso, al que se accede directamente desde el auto, la rampa inicia el ascenso hacia el plano del habitar, dominado por un jardín colgado, verdadero lugar de disfrute del paisaje, que al estar al aire libre recupera una relación de inmersión en el paisaje. La disposición

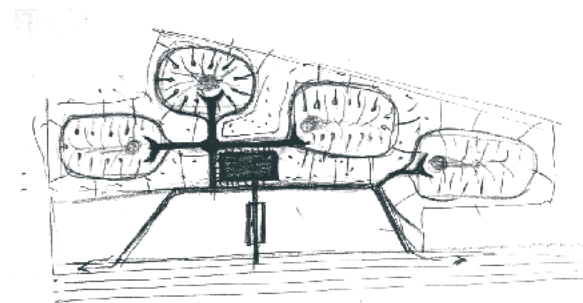
<sup>10</sup> Le Corbusier, *Le Corbusier...*, *Ibidem*.

<sup>11</sup> Le Corbusier, *Le Corbusier...*, *Ibidem*.

<sup>12</sup> P. Gregory, *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo*, Laterza, Roma 1998, pág. 40



Croquis para una hipótesis de reproducción en serie de la *ville Savoye* en Buenos Aires



Croquis para la ordenación de Casalpalocco en Roma. Adalberto Libera, 1958

del resto de las estancias –la sala, la cocina, las habitaciones– respeta las reglas del soleamiento optimizado. El amplio salón se abre hacia el norte pero es hacia el jardín, al sur, donde recibe la luz mejor y concentra la visual de quien lo habita. La misma rampa prosigue hasta el exterior, al solarium, lugar de juego y disfrute donde el hombre reencuentra la más libre relación con el paisaje. Arquitectura como sistema de funciones, objetos para recomponer en su abstracta autonomía. Una obra, un objeto que, disperso en el paisaje francés, no parece ser el mejor ejemplo de urbanismo y, sin embargo, el mismo Le Corbusier había planteado la hipótesis de una posible repetición en serie de la casa basada en un esquema arbóreo para los alrededores de Buenos Aires, demostrando una vez más la atención, intuitiva y no declarada, de la arquitectura moderna hacia el paisaje.

Le Corbusier había confesado muchas veces su propio estupor y fascinación por la Acrópolis de Atenas, y en particular por la relación que ésta instaura con su entorno. Dos, son las observaciones entusiastas expuestas en *Vers une architecture* (1923): por un lado la relación entre lugar sagrado, topografía y vistas, cuya relación biunívoca tiende a definir el Partenón como elemento visual determinante para quien llega a Atenas, de manera que “*el espectáculo es masivo, elástico, nervioso, aplastante por la agudeza, dominador*”. Por otro lado, el yacimiento asimétrico de los edificios sacros, determinado por la topografía y por una sutil y hábil relación entre las partes que se proporcionan según la percepción del hombre que se mueve en el espacio, porque “*el desorden aparente del plan sólo puede engañar al profano. El equilibrio no es mezquino. Está determinado por el famoso paisaje que se extiende desde El Pireo al Monte Pentélico. El plan está concebido para una visión lejana: los ejes que siguen el valle y las falsas escuadras son habilidades del gran director de escena. La Acrópolis sobre su roca y sus muros de sostén, se ve desde lejos, en forma total. Sus edificios se amontonan en la sucesión de sus múltiples planos*”.<sup>13</sup>

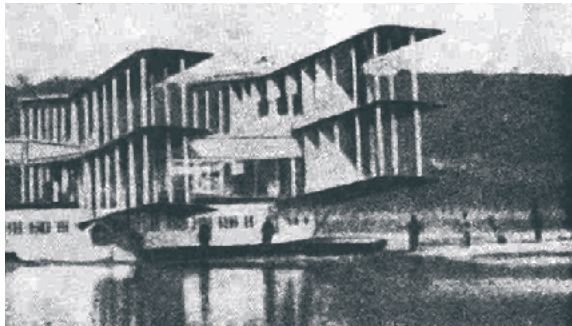
Erigida sobre un promontorio, la Acrópolis se convierte en un punto de referencia para el que llega desde lejos y, al contrario, lugar privilegiado de observación y contemplación del territorio, como el *Palazzolo Acreide* en Sicilia, la *capilla de Ronchamp* o las tumbas etruscas de Cerveteri,

<sup>13</sup> Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trad. esp. J. Martínez Alinari, Apóstrofe, Barcelona 1998, pág. 39. (*Vers une architecture*, Paris 1923)

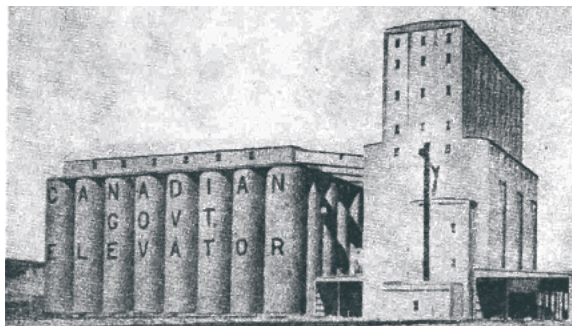




En *Vers une architecture*, Le Corbusier propone superar el contraste entre progreso técnico e involución artística, entre resultados cuantitativos y cualitativos. Definiendo técnica y arte como dos valores paralelos: “El ingeniero, inspirado por la ley de la economía, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Logra la armonía. El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es una pura creación de su espíritu”.<sup>15</sup>



Partiendo de esos datos, la síntesis que faltaba no debía ser construida sino que debía ser reconocida, mirando los objetos naturales y artificiales con “otros ojos” con ánimo libre de prejuicios y captando en ellos los principios inmanentes a la nueva arquitectura. Dice: “Los ingenieros son sanos y viriles, activos y útiles, morales y alegres. Los arquitectos son desencantados y desocupados, charlatanes o taciturnos. Dentro de poco ya no tendrán nada que hacer...” y continúa: “...Los ingenieros hacen arquitectura, porque emplean el cálculo surgido de las leyes de la naturaleza, y de sus obras nos hacen sentir la Armonía. Hay pues una estética del ingeniero, ya que, al calcular necesita calificar ciertos términos de la ecuación y el gusto es el que interviene (...) El diagnóstico es que, comenzando por el principio, el ingeniero que procede según sus conocimientos marca el derrotero y es dueño de la verdad. Porque la arquitectura, que es emoción plástica, debe, en su dominio, comenzar también por el principio y emplear los elementos susceptibles de impresionar nuestros sentidos, de colmar nuestros deseos visuales, y disponerlos de tal manera que su contemplación nos afecte claramente...”<sup>16</sup>



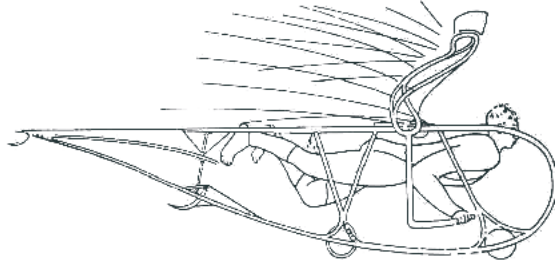
Hidrocelular Caproni y Silos en Canadá, del libro *Vers une architecture*, 1923

Contemporáneamente, Ginzburg y los constructivistas rusos, proponen que el análisis del ingeniero debe ser asimilado y comprendido por el arquitecto: “Todo elemento de la máquina está materializado por una forma y un material correspondiente a la fuerza que actúa en el interior de un sistema dado y que le resulta esencial; esta forma y este material no pueden ser modificados arbitrariamente sin dañar el funcionamiento del sistema en su totalidad (...) es decir, el objeto”. Sin embargo, la experimentación de los constructivistas, secuestrada por la ideología, llevaba

---

<sup>15</sup> Le Corbusier, *Hacia una...*, op. cit., pág. 3.

<sup>16</sup> Le Corbusier, *Hacia una...*, op. cit., págs. 6-7.



Hombre volador o Letlatin. Vladimir Tatlin, 1929

en sí mismo el germen de su inutilidad.<sup>17</sup> En su afán racional de establecer nuevas relaciones y mecanismos de expresión de la arquitectura, con un método objetivo, crearon al final una máquina que no funcionaba y que nunca pudieron hacer funcionar. Ese fue su drama.

La gran diferencia y la originalidad del pensamiento de Le Corbusier respecto al planteamiento de sus contemporáneos constructivistas, fue que para el arquitecto suizo el análisis que hace el ingeniero es de naturaleza distinta al que hace el arquitecto. A pesar de no querer instaurar ningún nuevo sistema de normas o preceptos, la disciplina arquitectónica seguía teniendo plena vigencia, con sus normas y reglas. La arquitectura era y es un arte y su propósito es conmovernos mediante el “*juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz*”. Lo que admira Le Corbusier de las industrias, los barcos, aviones y coches es el resultado, un modelo para imitar analógica o estructuralmente, no le interesa el método con el que se realizan. Su intuición fue reconocer que también los productos de la ingeniería podían ser referentes para la arquitectura de igual manera que lo son el Partenón, las pirámides o la Roma clásica.<sup>18</sup>

Lo interesante es entender que la contemplación de un modelo suscita la creación de una estructura nueva. Las teorías de Kurt Koffka, uno de los miembros destacados de la psicología de la Gestalt, son pertinentes en este punto. Estudiando la psicología evolutiva, el autor mantiene que la presencia del modelo actualiza las funciones estructurales que ya posee, estructura que puede ser instintiva o adquirida. La altura o nivel de la estructura determina dos géneros de imitación bien diferenciados, porque no es lo mismo imitar un movimiento concreto aislado que imitar otras operaciones superiores como “*tomar de un modelo anterior la resolución de un problema que uno mismo no ha sabido resolver*”.<sup>19</sup>

---

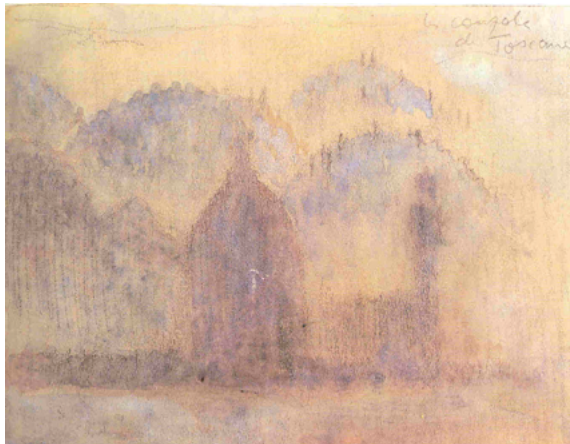
<sup>17</sup> J. M. Hernández de León, “La máquina inútil: recursos compositivos del Constructivismo”, en A&V, nº 22, Madrid 1991, pág. 26.

<sup>18</sup> Cfr. S. Quesada, “Industria, arquitectura, paisaje: las minas de oro de Rodalquilar (1940-1965)”, en VV.AA., *Arquitectura e Industria Modernas. 1900-1965*, Docomomo Ibérico, Sevilla 1999, págs. 217-223.

<sup>19</sup> K. Koffka, *Bases de la evolución psíquica. Una introducción a la psicología infantil*, trad. esp. J. Gaos, Revista de Occidente, Madrid 1926. (*Die Grundlagen der psychischen Entwicklung: eine Einführung in die Kinderpsychologie*, Osterwieck 1921)

Koffka introduce una ley muy interesante: *“Cuanto más alta es la estructura que surge por imitación, tanto más se puede caracterizar esta imitación como imitación de la acción; cuanto más externa es aquella estructura, tanto más se puede caracterizar la imitación de un movimiento”*.<sup>20</sup> Se destaca que la imitación se halla en estrecha conexión con las facultades más elevadas de la psique humana y que está del lado de la evolución y progreso psíquico. La imitación favorece la adquisición del lenguaje y del pensamiento pero, por otro lado, su comprensión permite una imitación más elevada, una “imitación inteligente”. *“La imitación –dice Koffka- es un poderoso factor de evolución. La mayor parte de lo que aprendemos no lo comprendemos, en efecto gracias a la propia invención, sino comprendiendo modelos o –sobre todo en edad posterior- enseñanzas expresadas mediante el lenguaje”*. Leyendo esta frase cobra sentido la admiración de Le Corbusier por la Acrópolis, los aviones, los coches, los aviones... Koffka es un puente entre Max Scheler y Jean Piaget, en la teoría de la imitación como instinto o forma de aprendizaje de un ser vivo en relación al comportamiento de otro ser vivo.

En 1929, Le Corbusier llega en avión a Río de Janeiro, una experiencia emocionante que le permitió disfrutar de una mirada diferente. En esta ocasión aparecen los primeros croquis interpretativos a vista de pájaro que denotan una nueva sensibilidad hacia la dimensión territorial de la arquitectura. El año siguiente proyecta el *Plan Obus* para Argel, en el que con un gesto unitario a gran escala resuelve, sobre el plano urbanístico y tipológico, la relación entre sistema lineal de la arquitectura y el paisaje que la rodea. Se consolida de esta manera la atención de Le Corbusier hacia el paisaje como referente. En la pequeña casa de vacaciones proyectada en 1931 para Hélène de Mandrot dice: *“La composición está estructurada por el paisaje. La casa ocupa un pequeño promontorio que domina el llano detrás de Toulon, respaldado por una magnífica silueta de montañas”*. Le Corbusier subraya que *“el lugar ofrece el impresionante espectáculo de un vasto paisaje desplegado, y la inesperada naturaleza...”*, en una relación voluntariamente indirecta, casi banal, pero mediada por la elección de no abrir directamente la casa hacia el entorno, para conservar el carácter de sorpresa se ha ido *“...emparedando las habitaciones principales el lado*



Vista de Florencia por Le Corbusier, 1907

---

<sup>20</sup> K. Koffka, *Ibidem*.

*hacia la vista y disponiendo sólo una puerta que se abre en un porche desde el cual la súbita visión es como una explosión”.*<sup>21</sup>



Croquis para el *Ministerio de Educación Nacional*, 1946

Los croquis de Le Corbusier denotan una doble lectura del lugar: por un lado, las perspectivas a vista de pájaro descubren una visión abstracta del territorio; por otro, el paisaje es visto como evento percibido por el hombre a través de la arquitectura. Una secuencia temporal del paisaje en el interior del edificio, en los primeros bocetos del Ministerio de Educación Nacional de Río, hace evidente como el proyecto de arquitectura asume el tema del paisaje en todas las escalas del proyecto. La arquitectura se propone como filtro y vehículo de observación de la Naturaleza de alrededor, porque *“la belleza del lugar alimenta y sostiene todas las escalas de la arquitectura, desde la planificación al microcosmos de la habitación”*.<sup>22</sup>

Le Corbusier no escribió casi nada sobre el paisaje, sin embargo, éste será un referente fundamental en las últimas obras del arquitecto suizo, en las que parece reinterpretar constantemente la relación entre edificio y paisaje, manipulando y transformando los proyectos con diferentes soluciones. Desde la relación entre los cuerpos zoomórficos apoyados sobre la terraza de la *Unité d’Habitation* (1947-52); a la construcción de la *Capilla de Ronchamp* (1950-55) que domina el valle sobre el

<sup>21</sup> Le Corbusier cit. en K. Frampton, *Historia crítica...*, op. cit., pág. 226.

<sup>22</sup> R. Dorigati, “Un paisaje con vistas”, en VV.AA., *Patrimonio, Piedras, Paisaje*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSA, Sevilla 2001, págs. 60-65.

que sitúa, recordando la descripción que Le Corbusier hace al ver la Acrópolis; a la relación entre volúmenes autónomos que dialogan en la gran plaza abstracta de Chandigarh (1951-65); a la plataforma que condensa la complejidad de la ciudad y del territorio en el *Hospital de Venecia* (1964); o el paisaje como tranquilidad en el horizonte en el que se refugia la soledad meditativa del monje de la Tourette (1960)

Paradójicamente a las iniciales intenciones de los maestros del Movimiento Moderno, de no crear ningún sistema operativo, sus obras acaban siendo prototipos o modelos que posteriormente serán estudiados, analizados e imitados por nuevas generaciones de arquitectos. En relación con la Naturaleza, la arquitectura moderna “*cierra la puerta a todo lo que la vieja estética atribuía a la Naturaleza y abandona la reflexión sobre todo aquello que sucede fuera o más allá de su inmanencia estética*”, mantiene T. W. Adorno.<sup>23</sup> Sin embargo, en determinados casos el protagonismo de la Naturaleza proporciona la excusa para abrir paso a otra arquitectura, libre de los iconos formales y deterministas de la arquitectura moderna. El espejismo de una vuelta a la Naturaleza, como medio para liberar a la arquitectura moderna de sus propios dogmas formales, aparece en el momento en el que la propia arquitectura resuena con intensidad en el eco producido por el paisaje. En determinadas ocasiones, será la fuerza de lo natural lo que permitirá desplazar los valores supremos de la arquitectura moderna, en aras de una mayor atención hacia lo natural.

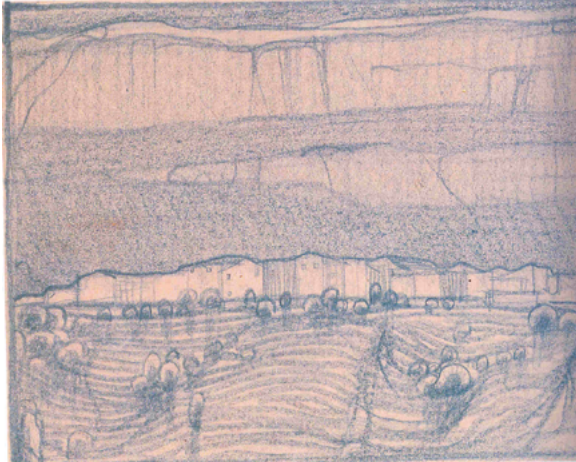
En la filosofía de T. W. Adorno se opera una cierta rehabilitación del concepto de mimesis como alternativa a la racionalidad instrumental. En *Dialéctica de la Ilustración* (1947), libro escrito junto a Horkheimer, se sugiere que la mimesis del arte puede contener una función crítica para contribuir a superar la autodestrucción de la Ilustración.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> M. T. Muñoz, op. cit., pág. 20.

<sup>24</sup> T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, trad. esp. J. J. Sánchez, Trotta, Madrid 1994. (*Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947)





Sin título. Paisaje de Adalberto Libera, s. d.



Sin título (Abetos). Adalberto Libera, s. d.

Los autores sugieren una división de la historia en cuatro etapas: la magia, el mito solar-patriarcal, la metafísica, la Ilustración científico-técnica. Las cuatro pueden reducirse a dos extremos: la mimesis y la racionalidad instrumental. Por un lado la magia mimética y por otro, la Ilustración racional, en la que, al abrir una distancia entre el sujeto y el objeto, el sujeto (lógico) no puede asimilar al objeto (abstracto), sino que trata de dominarlo mediante el trabajo y la transformación. En efecto, la racionalidad científica ha erigido un tabú mimético, una prohibición de mimesis, por lo mismo que reprime el deseo, el impulso, para acabar divorciando la ciencia y el arte.

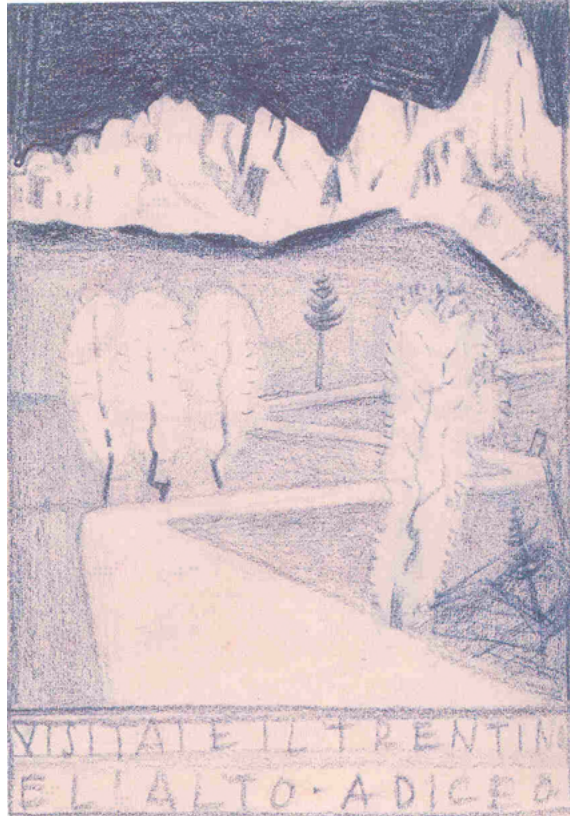
En la obra póstuma de Adorno, *Teoría estética* (1970) se desarrolla el carácter dialéctico de la mimesis dentro del arte y la del arte mismo.<sup>25</sup> El arte ya realiza en su esencia esa dialéctica entre sujeto y objeto aunque de forma no conceptual. El elemento mimético del arte permite una identificación no dominadora entre el sujeto y el objeto, basada en la afinidad y la semejanza, una mediación entre ellos previa a su oposición y distinta del pensar identificante del concepto que reprime el objeto y lo subsume. Una identificación que garantiza la autonomía de lo objetivo. De ahí el valor singular que Adorno reconoce a la belleza natural, anterior al hombre y por ello objetiva, paradigma de la no-identidad, que expresa esa negativa suya a subordinar la Naturaleza al sujeto.

Esta dialéctica entre sujeto-objeto en la obra de arte está próxima a la otra dialéctica entre mimesis y racionalidad. Para Adorno esta mediación entre sujeto y objeto ya implica un grado de racionalidad: “*La mimesis, como afinidad no conceptualizable entre lo salido del sujeto y lo que es lejano, es un rasgo del arte en cuanto es conocimiento, en cuanto racional, ya que la conducta imitativa tiende hacia lo que es el objetivo del conocimiento, aunque éste bloquee su camino hacia ello en virtud de sus propias categorías*”.<sup>26</sup> La mimesis artística es un lugar intermedio entre la magia y la racionalidad.

---

<sup>25</sup> T. W. Adorno, *Teoría estética*, trad. esp. F. Riaza, Taurus, Madrid 1971. (*Ästhetische theorie*, Frankfurt am Main 1970)

<sup>26</sup> Adorno cit. por J. Gomá, op. cit., págs. 313.



Visitate il trentino e l'Alto Adige. Adalberto Libera, s. d.

La mimesis, que emparenta el sujeto con el objeto y que participa por ello de la auténtica racionalidad, es portadora a la mala racionalidad de la sociedad administrada capitalista: *“La conducta imitativa tiene su refugio en el arte. El sujeto, cuya autonomía es variable, se enfrenta por medio de la imitación con lo que es distinto de él, aunque no esté separado de ello plenamente. La renuncia de la conducta mimética a las prácticas mágicas, sus predecesoras, implica su participación en la racionalidad. Al ser posible dentro de un ámbito de racionalidad y servirse de los medios de ésta, reacciona contra esa mala irracionalidad de un mundo racionalista y administrado (...) La sociedad capitalista oculta y niega esta irracionalidad, y el arte, que se rebela contra eso, acierta en un doble sentido: por seguir manteniendo su finalidad que no es racional y por acusar de irracionalidad y de falta de sentido a lo existente”*.<sup>27</sup>

La mimesis artística tiene un lado adaptativo y afirmativo de lo dado, pero le es inherente también una negatividad frente al mundo social y en este sentido puede llamarse “mimesis subversiva”. En tanto que constitución de un sentido autónomo de la realidad social, la mera existencia del arte es para Adorno una crítica de la totalidad social dada. En el arte autónomo hay una resistencia contra la presión de la ideología dominante; su no funcionalidad, su desinterés, desafía la razón instrumental y el principio mercantil. Es cierto que el arte encierra, al ser un todo, una promesa de reconciliación que puede ser ideológica, como en el arte clásico, porque tal síntesis final no se cumple en una sociedad injusta. Por ello sólo renunciando a transmitir un todo con sentido y un consuelo ilusorio podría el arte liberarse de la ideología y actuar como resistencia. El arte que se niega a sí mismo, el antiarte de Schönberg, Kafka, Beckett, Joyce o Klee es, para Adorno, el arte en sentido enfático o arte radical, porque destruye la ilusión de una belleza totalizada, orgánica, sistemática, ideal y aceptan lo feo y disonante de la realidad.

La mimesis es uno de los nombres que Adorno escoge para su crítica a la razón instrumental, pues encuentra en ella la posibilidad de un pensar concreto-histórico y de un deseo auténtico carente de dominio que escapa a la conceptualización de las relaciones sujeto-objeto definidas en términos cognitivos-instrumentales.

---

<sup>27</sup> T. W. Adorno, *Teoría estética...*, op. cit., págs. 76-77.



Punta Masullo y la Casa Malaparte

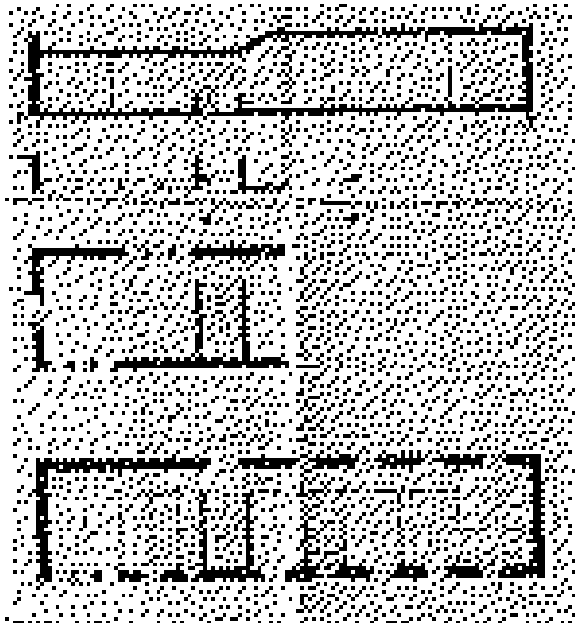
En la arquitectura moderna, el paisaje se contempla también con aproximaciones diferentes a las de Le Corbusier, configurándose como un nuevo “modelo de imitación” a través de la cual establecer una nueva relación hombre-Naturaleza. Uno de los casos más paradigmáticos es la *casa Malaparte* de Adalberto Libera, construida entre 1938 y 1940, diez años después de la *ville Savoie*. La casa denominada por el escritor Curzio Malaparte, su propietario, *una casa come me*, está situada en un emplazamiento excepcional: la parte más alta de un acantilado sobre el Mediterráneo en la Punta Massullo de Capri. La casa se levanta mirando al sol y forma parte de la misma roca en la que se apoya, haciendo evidente la inaccesibilidad de aquel lugar excepcional. La ubicación elegida por Malaparte es un sitio donde la Naturaleza puede ser contemplada y sentida en toda su plenitud. El sol y el agua son los mundos envolventes de la arquitectura, que se sumerge en ellos. La Naturaleza como drama, en constante movimiento, pero también paralizada, aparece como condición esencial de una arquitectura que está sobre ella, participa en ella y también se opone a ella.

La Naturaleza se convierte ante todo en mítica y este carácter mítico penetra en la arquitectura. Es un arquetipo entendido, tal y como lo concibe Mircea Eliade, como el contenido natural de la conciencia expresada en mitos y ritos. En el libro *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, expone Eliade que es en la idea de origen, espacio-tiempo donde tiene lugar el hecho ontológico fundamental, la creación o fundación del mundo. Por eso, el origen está saturado de ser, lleno de poder, lleno de vida. Su mera invocación desprende virtud, fuerza, de ahí la obsesión de todos los teóricos de la arquitectura a lo largo de su historia por desvelar y entender el origen. En cambio para Eliade, las cosas de la realidad sensible y profana no tienen valor intrínseco autónomo, llevan una existencia rota y fragmentada. Esto explica el anhelo del hombre tradicional por conectarlo todo con el origen sagrado, fuente de todo ser. El acceso al ser se perfecciona mediante la *repetición*.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Mantiene Mircea Eliade que el fundamento y causa última de todas las cosas se encuentra en el origen, que es también el centro, fuente de todo ser y el ser de todo ente particular. El hombre anda por todas partes haciendo el esfuerzo supremo de no perder contacto con el ser, El acceso al ser se abre mediante la repetición del arquetipo. Mediante la repetición no sólo se realiza una conducta, sino que se funda nuevamente la realidad entera. Los hombres tienden por este motivo a hacerse arquetípicos y paradigmáticos. Todo lo que carece de arquetipo imitable está desprovisto de sentido y carece de realidad, cae en un devenir caótico. Toda la existencia profana responde a un arquetipo del pasado, que





Plantas y sección de la casa Malaparte

Una cosa llega a ser real sólo cuando participa o copia o repite el origen, el hecho ejemplar y originario de la creación. Ahora bien, la repetición es posible porque, en la concepción arcaica, hay un arquetipo celeste (un doble) de toda forma sensible, ciudades, templos, montañas, ríos. Los arquetipos disfrutaban de todo el poder y el prestigio del origen, donde residen. Los arquetipos de los hombres son los dioses y los héroes, que realizaron la hazaña de la creación.

La respuesta de Libera al marco singular, cuya belleza deriva de la grandiosidad con que se produce el encuentro entre tierra, cielo y mar, es proyectar un edificio que parece seguir las mismas leyes formativas de la Naturaleza: la casa aparece como un reflejo geometrizado del perfil de la roca sobre la que se asienta, es como una formación cristalográfica surgida del propio acantilado. El paisaje se constituye en un elemento de composición con el que trabajar, *“la confrontación entre el principio tectónico (tipo estructural-arquitectónico) y la conformación volumétrico objetual (imagen plástica de los objetos simples objetos de una realidad “dada”, definición de las relaciones de interacción entre los objetos mismos) constituye el fundamento del método compositivo, reconducible al principio de unidad-integridad del programa constructivo-figurativo, a un principio sintáctico por excelencia...”*,<sup>29</sup> tal principio busca mostrar la esencia individual del tipo, convirtiéndose al mismo tiempo en una condición irrepetible del lugar en que se asienta.

La casa Malaparte hace destacar en el paisaje su potente unidad, tanto tipológica como simbólica, presentándose como una caja cerrada que se proyecta desde la diagonal de una gran escalera, un sublime graderío hacia el abismo. La casa se identifica con su cubierta orientada al mar y hacia la tierra –teatro al aire libre, plataforma de despegue hacia el sol, fondo de ceremonias rituales–, pero se identifica también con el trazo de su perfil, como una forma sin volumen. Esto le

---

encierra su verdadero ser. Con la reiteración del origen se invoca, actualiza y conmemora el ser. Y dado que se accede al ser mediante la repetición de arquetipos, estos arquetipos deben excluir los elementos inusitados o irrepetibles, y tenderán, por el contrario, sin dejar de ser concretos, a reunir cualidades típicas. J. Gomá, op. cit., págs. 309.

<sup>29</sup> *“Il confronto fra principio tettonico (“tipo” strutturale architettonico) e conformazione volumetrico-oggettuale (immagine plastica dei singoli oggetti di una realtà “data”, definizione dei rapporti di interazione fra gli oggetti stessi) costituisce il fondamento del metodo compositivo, riconducibile al principio di unitarietà-integrità del programma costruttivo-figurativo, a un principio sintattico per eccellenza”*. V. Quilici, Adalberto Libera, *l’architettura come ideale*, Officina Edizioni, Roma 1981, pág. 49.

confiere una imagen heroica, de ascenso hacia el triunfo, dejando de lado todo lo humano, de ahí la ausencia de basamento, para reencontrar su esencia intemporal. El tiempo parece detenido, tanto en la casa como en la Naturaleza que la rodea, con formas abismales y amenazantes. Sin embargo, a pesar de su posición preeminente en el montículo, produce en su interior la sensación de una cueva, la idea más primitiva del habitar, inicio de la arquitectura, de lugar subterráneo, casi sumergido, conectado con el origen, con el mundo de los sacrificios y rituales primitivos, como las tumbas etruscas de Cerveteri.

En la mentalidad arcaica, mantiene Mircea Eliade, la creación se concibe dramática y figurativamente como una lucha entre un héroe, que representa el orden y el ser, contra el caos y la anarquía, simbolizados en una serpiente o un dragón. El héroe vence al caos cuando estaba a punto de morir y luego funda el cosmos. El hecho fundamental se hace coincidir con la observación de los ritmos bio-cósmicos de la Naturaleza y con los ciclos de la agricultura. Durante el invierno el mundo muere y cae en el caos, pero mediante ayunos y luchas dramatizadas, resurge en primavera en una nueva creación, que siempre es la primera. Cada hombre profano comulga con la perfección del origen mediante la repetición.<sup>30</sup>



Los mitos son los que constituyen la base de la relación de la *casa Malaparte* con la Naturaleza del entorno y son éstos los que va a determinar su configuración como arquitectura, en el sentido de símbolos arquetípicos cuya organización toma la forma de mundos contrapuestos, el cielo y el infierno, lo bueno y lo malo, lo deseable y lo indeseable. Mitos entendidos, según Eliade, como narración sagrada; revelando de qué forma el rito al que acompañan reproduce, rememora un hecho sagrado en una versión determinada. Los hechos que refieren los mitos confieren un sentido cosmogónico y ejemplar al rito, precisan la manera como esos actos rituales conectan con el origen. La mera invocación del origen *–fons et origo–* genera la misma energía, vida y fecundidad derramada el día de la creación. Las palabras del mito son mágicas. Al mismo tiempo el mito desempeña una función organizativa, porque muestra el arquetipo ejemplar celeste de

---

<sup>30</sup> J. Gomá, op. cit., págs. 305-306.





Interior de la casa Malaparte

toda clase de situaciones humanas y profanas, permitiendo su acceso a lo sagrado y convirtiendo toda actividad humana en un sacramento. La mentalidad arquetípica, el modo de pensar según arquetipos pertenece, según Eliade, a la actitud colectiva natural y es la forma de pensar popular por excelencia.

La casa Malaparte, como se ha dicho, carece de base, surge directamente de la irregularidad de la roca, desprendiéndose de lo más humano y haciéndose eco con su perfil ascendente de la forma del acantilado del que señala el punto más alto. Su perfil geometrizado es una prueba de su voluntad heroica y de su aspiración a lo intemporal y arquetípico, pero también tiene otra componente asociada al crecimiento natural de la roca que da origen a una forma geométrica pura. La cubierta no corona la casa, se identifica con ella, accesible y doblemente orientada, es un fondo para el juego de las Naturaleza y el movimiento del sol. La entrada indiferenciada se encuentra en un lugar incierto, disimulada entre los demás huecos, que con posición y tamaño variados, mantienen la integridad volumétrica de la casa, ocultando su contenido. Desde el interior de la casa son cuadros para la contemplación de la Naturaleza, absolutamente cerrados, como corresponde a lo que se encuentra inmerso en el mundo nada controlable de las fuerzas naturales, abrumadoras e inalcanzables. En el interior de la casa, desde la gran sala y a través de dos puertas el habitante es en un movimiento si retorno.

La casa Malaparte es una inmersión de la arquitectura en la Naturaleza, como dice María Teresa Muñoz, “*un espectáculo solar, una arquitectura bañada permanentemente por una luz sin sombras*”.<sup>31</sup> La claridad de la forma, la absoluta evidencia de un gesto único, hace que el exterior de la casa Malaparte sea lo esencial de un edificio cuyo hermetismo nos impulsa a adivinar la naturaleza –mítica– de su contenido. Es una caja herméticamente cerrada que supone una cierta congelación del tiempo y una búsqueda metafísica de la esencia. La brillantez de la casa Malaparte la convirtió inmediatamente en un icono de la modernidad, tanto o más como aquellos que ésta quería sustituir. La casa tiene una imagen moderna pero eliminando el soporte constructivo

---

<sup>31</sup> M. T. Muñoz, op. cit., pág. 26.



Vista y acceso a la terraza

y funcional que proporcionaba la arquitectura moderna, y reemplazándolo por la fuerza de la Naturaleza. *“Queremos decir que el hombre aunque escapara a todo lo demás, seguirá siendo inexorablemente prisionero de sus intuiciones arquetípicas, creadas en el momento en que llegó a tener conciencia de su situación en el cosmos. La nostalgia del paraíso aflora en los actos más triviales del hombre moderno. Lo absoluto no puede extirparse: puede sólo degradarse”*.<sup>32</sup>

Objeto singular nacido fuera de la corriente dominante en la arquitectura moderna, se sitúa en medio de la abrumadora presencia de la belleza natural, para tomar de ella su fuerza y grandiosidad. Esto supone, como mantiene María Teresa Muñoz, no sólo un recurso a la antigua estética y una anulación de la antítesis moderna entre arte y Naturaleza.<sup>33</sup> Es una constatación de la falta autonomía del sistema formal de la modernidad. En esta casa es la Naturaleza la que introduce sus materiales y leyes formativas, con el sentimiento de lo heroico y los mitos de lo abismal y lo terrible, subvirtiendo el carácter terreno y cotidiano que estaba dominando el desarrollo de la arquitectura moderna.

En la casa Malaparte, la arquitectura permanece dibujándose con autonomía no sólo con respecto al paisaje sino también con respecto a las imágenes históricas asociadas con los antiguos mitos y a sus condicionantes materiales.

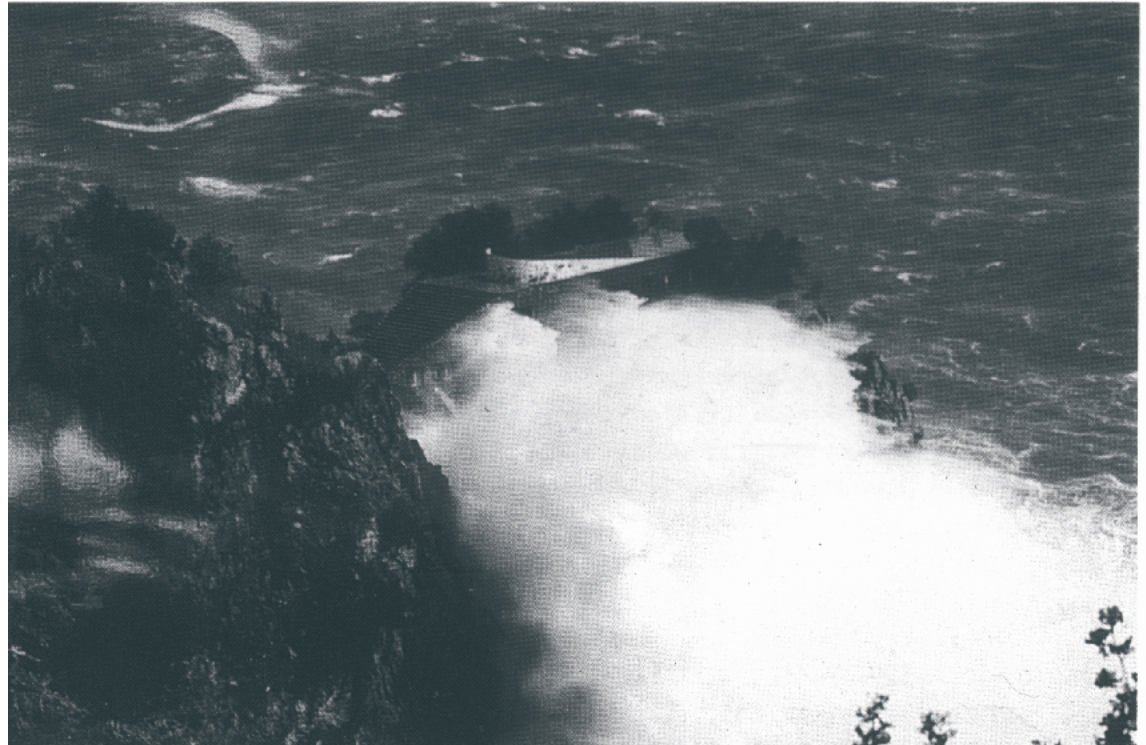
La imagen profundamente renovada que ofrece esta obra entronca directamente con la arquitectura moderna y su relación con la Naturaleza en su sentido más amplio. Aparentemente nunca supeditada a lo preexistente, ni a lo natural, esta independencia del sistema formal de la modernidad para producir imágenes sin referencia alguna a las convenciones, toma su aliento final de la presencia activa de la propia Naturaleza. En esta casa se comprueba como el sujeto moderno experimenta una ampliación cuando comprende que su conciencia individual participa de la ejemplaridad del arquetipo previo. El hombre individual no se reconoce como real sino en la medida en que, sin

---

<sup>32</sup> M. Eliade cit. en J. Gomá, op. cit., pág. 309.

<sup>33</sup> M. T. Muñoz, op. cit., pág. 30.

perjuicio de su autonomía, consigue imitar y reiterar los actos de otro. *“El otro (el arquetipo) me constituye en el ser que soy yo (sujeto). Lo más personal es paradójicamente lo suprapersonal del arquetipo, mostrándose en ello el carácter secundario de la subjetividad moderna entendida como autonomía radical”*.<sup>34</sup> La casa Malaparte, es una obra excepcional, no sólo en la producción de un arquitecto cuya arquitectura es casi siempre urbana, sino para entender el significado que toma el concepto de paisaje en la propia arquitectura moderna y contemporánea.



---

**34** J. Gomá, op. cit., pág. 310.