

Artículo de Reflexión / Reflection Manuscript

# Belleza vs. Funcionalidad

## Las luchas de la modernidad arquitectónica

### Beauty vs. Functionality

#### The struggles of modern architecture

Valentina Mejía Amézquita\*

Fecha de recepción: 4 de febrero de 2013

Fecha de aceptación: 20 de julio de 2013

## Resumen

El presente artículo es resultado de la investigación sobre la Arquitectura moderna como proyecto de mundo. El texto aborda una de las dicotomías que alcanza mayor envergadura en el proyecto civilizatorio de la teoría e historia del diseño: la que se ocupa de la preocupación alrededor de la Belleza como materialización de la ontología de dicho proyecto, en contraposición a la Funcionalidad desde la lectura de uso, así como de función social de los productos humanos.

La pretensión es lograr una reflexión estética ulterior, más puntual y precisa sobre los elementos alrededor de los cuales giró, en gran medida, la reflexión misma sobre la arquitectura lecorbusiana del Movimiento Moderno como actividad que reposa en lo material de manera definitiva, pero que, sin duda, trasciende dicha materialidad en la medida en que es reflejo de una apuesta racionalizada de mundo, con las implicaciones que ello supone.

**PALABRAS CLAVE:** Arquitectura moderna, teoría e historia del diseño moderno, Le Corbusier y la modernidad, Belleza y Funcionalidad

---

\* Estudiante de Doctorado en Diseño y Creación Universidad de Caldas. [valentineamezquita@gmail.com](mailto:valentineamezquita@gmail.com)

## **Abstract**

This article was presented as one of the results of research about Modern Architecture as World Project. This paper addresses one of the dichotomies that has reached the larger civilizational project that led to one of the most prolific in the theory and history of design and is dealing with concerns about the materialization of Beauty as ontology of the project as opposed to the functionality understood as usability and the social function of human products.

The pretense is to achieve a further aesthetic reflection, more timely and accurate information about the elements around which revolved largely the same reflection on the architecture made by Le Corbusier as the most important actor of the Modern Movement defining his activity resting in the material way, but, undoubtedly transcends such materiality to the extent that reflects a commitment rationalized world, with the implications that entails.

**KEYWORDS:** modern architecture, theory and history of modern design, Le Corbusier and modernity, beauty and functionality

*“El arte es esta pura creación del espíritu que nos muestra, en ciertas cimas, la culminación de las creaciones que el hombre es capaz de lograr. Y el hombre experimenta dicha cuando siente que crea”.*

*Le Corbusier. Hacia una Arquitectura*

**B**runo Zevi, uno de los teóricos contemporáneos más importantes de la Arquitectura de finales del siglo XX, considera que “toda la historia de la arquitectura europea (en el siglo XX) y, en realidad, del mundo, a excepción del campo que cubre Wright, constituye una argumentación de relaciones y de antítesis respecto a Le Corbusier”<sup>[1]</sup>, pues, a su juicio, desde sus preocupaciones manifiestas y resueltas en sus enunciados doctrinales y axiomáticas declaraciones de principios de gran ingenio, hasta las realizaciones materiales en el vértigo del *Racionalismo Arquitectónico*, denotan una talla intelectual sin parangón en la historia de la arquitectura moderna.

Desde nuestra postura intentaremos dejar claro que, a diferencia de lo que comúnmente se ha creído, el proyecto lecorbusiano no invocó por elevar a ideales universales a las *Máquinas de Habitar* o a la *Ville Radieuse* como los más significativos y encumbrados logros arquitectónicos, sino que se propuso establecer en el territorio europeo de entreguerras una noción de habitar que revalorara y reinstalara la existencia humana en sus condiciones fundamentales y esenciales para que los arquitectos tuvieran con ella unos mínimos de referencia y, digamos así, fueran garantes del cambio y la renovación cultural dentro de un escenario propicio para tal fin.

Para comenzar, es necesario que nos aproximemos a la comprensión del fenómeno arquitectónico en sí, es decir, hemos de comprender la noción misma de arquitectura y la posibilidad de hacer de ella y, más particularmente, de la arquitectura lecorbusiana una especulación estética de notoria relevancia. El lector podría exigir que comenzáramos con una revisión de las teorías clásicas que han tratado de definir lo esencial en la arquitectura, lo cual conduciría a un repaso por una serie de elucubraciones que, finalmente, han llegado a considerar a la arquitectura como un fenómeno sumamente complejo frente al cual intervienen de manera significativa diversos factores como los políticos, estéticos, antropológicos, filosóficos, materiales, etc. En consecuencia, habremos de suponer el carácter *englobante* y *universalizante* de una manifestación estética que se ocupa, sustancialmente, del hombre y de su posibilidad de habitar el mundo.

Sin duda, la arquitectura del Movimiento Moderno, nuestro caso de interés, participa, entonces, de la idea eminentemente antropológica de que existe o debe existir una reciprocidad intrínseca y armónica entre el ser, la sociedad y la cultura, y esta relación con el mundo, como hemos dicho, se

articula en forma de proyecto. Como resultado, la pregunta de Le Corbusier por la arquitectura más que ser una inquietud sobre el “qué”, vendría a ser la pregunta por la *identidad de la sociedad moderna*, en la medida en que se la consideró parte del sustrato civilizatorio común del que todos los miembros de la sociedad participaban, en la cual se reconocían unos valores que configuraban la existencia del hombre moderno instalado en la sociedad europea de la primera mitad del siglo XX y cuyo sentir se alimentaba de las relaciones que establecía con sus congéneres en ese mundo tecnocrático que voluntariamente había creado. Es decir, la arquitectura en su esencia supera la materialidad misma del hecho físico para reconocerse como el escenario de posibilidades donde esa identidad se daba y donde los miembros de la comunidad se reconocían. Decía Le Corbusier:

Por fin podremos hablar de arquitectura, después de tantos silos, fábricas, máquinas y rascacielos. La arquitectura es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera más allá de los problemas constructivos. La construcción tiene por misión afirmar algo; la Arquitectura se propone emocionar.

La emoción arquitectónica, cuando la obra suena en nosotros al diapasón de un universo, cuyas leyes sufrimos, reconocemos y admiramos. Cuando se logran ciertas relaciones, la obra nos capta. La arquitectura consiste en “armonías”, en “pura creación del espíritu (Le Corbusier, 1978. p. 9)

Este intento que hacía Le Corbusier por definir la arquitectura, no era simplemente un ejercicio lingüístico, era, fundamentalmente, una tentativa por dilucidar la relación que se estableció entre la teoría estética que subyace en el manifiesto y la afirmación material de dichos argumentos en virtud del carácter racional del acto creativo. Desde que Le Corbusier decidió construir una reflexión en torno al quehacer disciplinar y a no actuar fuera de ella, su discurso teórico se convirtió en la condición *sine qua non* de la propia arquitectura, al tiempo que ella misma retroalimentó la construcción teórica, de manera que el ejercicio proyectual no era estéril sino que concernió a la manera como el hombre moderno se sensibilizó y comprendió el mundo y, en consecuencia, logró de manera “armónica” instalarse en él.

---

1 El apartado en el que Le Corbusier dedica a explicar su visión de la Arquitectura como “pura creación del espíritu”, centra su atención en el tema particular de la *armonía* y la define como “el momento de concordancia con el eje que hay en el hombre, y por ello con las leyes del universo, vuel-

Preguntarse por el “qué” de la arquitectura, dirigió comúnmente la mirada hacia dos horizontes; el primero, fue el que se ocupó de la pregunta que no hemos hecho explícita pero que de alguna manera se deja entrever, y es la que se correspondió con la preocupación de si la arquitectura es o no arte, sobre todo desde la postura asumida por Le Corbusier. La segunda, se ocupó por el *qué* de la arquitectura en virtud de los elementos que intervienen en ella o la constituyen para intentar revelar su esencia definitoria. En ambos casos, de estas preguntas surgen otras como la pregunta por lo bello, lo funcional, lo técnico-constructivo y la célebre inquietud por el espacio. Sin embargo, a pesar de que hemos decidido abordar el tema en lo sucesivo, tomando los interrogantes como hilo conductor, queremos recordar que la arquitectura es un fenómeno complejo del cual difícilmente tendremos conocimiento partiendo del plano de lo fragmentario o simplemente descriptivo, pues ninguno de estos argumentos separadamente logra abarcar el tema con tal amplitud; es por ello que nuestras inquietudes sobre la arquitectura superan la pregunta sobre el “qué” y se aproximan a las preguntas sobre el “cómo” o el “para qué”, en tanto, la reflexión de fondo es por el hombre moderno que hace de la arquitectura, como hemos dicho, una manifestación de su pensamiento en medio de una sociedad determinada y una herramienta para configurar sus modos de ser en el mundo. Detengámonos por un momento en ello.

A lo largo de *Hacia una arquitectura* es bastante común encontrarse con argumentos como los siguientes frente a qué es la arquitectura, o al menos como la quiso entender Le Corbusier. En *Estética del Ingeniero* dice: “La arquitectura es una de las necesidades más urgentes del hombre, ya que la casa ha sido siempre la indispensable y primera herramienta que se ha forjado”. En *Ojos que no ven* su primer párrafo comienza por señalar que “la arquitectura es la imagen clara de un sistema de pensamiento”, y más adelante acusa que “la arquitectura es el arte por excelencia, que llega al estado de grandeza platónica, orden matemático, especulación, percepción de la armonía mediante relaciones conmovedoras”. Unas páginas más adelante, en *Los Trazados reguladores*, Le Corbusier afirma que “la arquitectura es la

---

ta al orden general”. De alguna manera, la armonía provoca, por encima de la misma experiencia sensorial, una resonancia, como la define el mismo Le Corbusier, que evoca la relación de perfecto acuerdo que hay entre el hombre y la naturaleza (Le Corbusier, 1978. pp. 170–171).

primera manifestación del hombre que crea su universo” y, entre otros tantos, en *Arquitectura: pura creación del espíritu*, finaliza diciendo que “existe la arquitectura cuando hay emoción poética. [...] El arte es poesía: la emoción de los sentidos, la alegría del espíritu que mide y aprecia, el reconocimiento de un principio axil que afecta las profundidades de nuestro ser. El arte es esta pura creación del espíritu [...] y la arquitectura] la culminación de las creaciones que el hombre es capaz de lograr”<sup>2</sup>. Para Le Corbusier, la arquitectura, como el arte de vanguardia, era una actividad que superaba ampliamente el problema “físico” o constructivo, lo cual la aproximaba más a las artes en la medida en que su finalidad última no era la materialización propiamente dicha del edificio o su función, sino las relaciones significativas que se establecen entre el edificio y quien lo habita, en tanto representan los más sentidos anhelos de una época y de una sociedad en un momento histórico particular, es decir, en la medida que la arquitectura recoge la apuesta de mundo forjado en el seno del proyecto moderno del siglo XX.

Le Corbusier se instaló de la mano de otros movimientos vanguardistas en una postura de abierta beligerancia y, en consecuencia, desde sus postulados programáticos, decidió hacer un llamado de denuncia para abrir el entendimiento hacia nuevas posibilidades de comprensión del arte, dentro del cual vamos a considerar inscrita a la arquitectura por el momento, ante la imposibilidad que demostró la tradición de dar cuenta de las necesidades fundamentales que agobiaban la vida del hombre moderno. Sin duda, el efecto devastador y caótico que venía de la mano con las guerras en Europa motivó a que artistas y arquitectos de las vanguardias buscaran “alejarse” de la materialización del caos que la guerra provocaba para buscar una beligerancia otra, utópica si se quiere, que reinstalara el orden perdido.

La arquitectura, como la consideró Le Corbusier, elevaría las intenciones libertarias y reivindicadoras que recaían ahora en el arte en el sentido que si algo caracterizaba a la arquitectura era el que en su naturaleza residía, por encima de lo que pasaba en la pintura, en la literatura o en otras artes, la expresión colectiva del querer de una sociedad y de una época. Es oportuno aclarar que también pueden ser múltiples las consideraciones que nos podrían llevar a pensar que la arquitectura no está tan claramente presentada

---

2 Véase: LE CORBUSIER. *Estética del Ingeniero*, pp. 1–10. *Ojos que no ven*, pp. 69–117. *Los trazados reguladores*, pp. 49–64. *Arquitectura: pura creación del espíritu*, pp. 161–183.

como arte, en la medida que sirve a intereses ajenos a los que se entiende por creación artística pura como si persigue o no la consecución de la belleza o si está guiada por el desinterés o, tal vez, si es una actividad meramente mecánica o si responde a las reflexiones más rigurosas del intelecto humano, y tantas otras que no viene al caso mencionar, pues vista desde algún extremo como los señalados aquí, siempre se queda alguna manifestación artística *relegada o excluida*. Sin embargo, lo que pretendemos destacar con ello es que para el caso de la Arquitectura del Movimiento Moderno, no era relevante ser o no definida como arte y más bien en dirección opuesta a la que severamente han apuntado los detractores de la modernidad arquitectónica, quienes la han considerado ajena a las reflexiones más significativas y sensibles de la existencia humana. Le Corbusier presentó una arquitectura, arte o no, llamada a superar los fines meramente utilitarios para ser, en el fondo, un oficio que “responde a necesidades de orden espiritual, determinadas por normas de emoción”.

Decía Le Corbusier:

Formular claramente, animar la obra con una unidad, darle una actitud fundamental, un carácter: pura creación del espíritu.

Se admite para la pintura y para la música; pero se rebaja a la arquitectura a sus causas utilitarias: tocadores, baños, radiadores, hormigón armado, bóvedas o arcos ojivales, etc. Esto es construcción, esto no es arquitectura. Existe la arquitectura cuando hay una emoción poética. La Arquitectura es cosa plástica (Le Corbusier, 1978. p. 175)

En correspondencia con dicha inquietud, el arquitecto moderno habría de asumir que la materialización de sus reflexiones, además, apelara por hacer cosas bellas o por hacerlas útiles y funcionales, es decir, si la razón de ser de la arquitectura del Movimiento Moderno era la afirmación sensible de los argumentos contenidos en sus manifiestos como reflejo de una noción y un proyecto de mundo, ¿cómo, en virtud de ello, habría de pensarse claramente en la belleza y la funcionalidad de aquellas arquitecturas? La verdad es que hay dos interpretaciones posibles circunscritas a la proceso de revisión interna que podemos realizar frente al tema. Una primera que acepta y valora la cuestión del arte, como hemos señalado, y reconoce de antemano que las manifestaciones arquitectónicas modernas habrían de reflejar la materialización

zación de su proyecto. La segunda, podría subdividirse en otras dos; una, que considera a la arquitectura del Movimiento Moderno como una arquitectura preocupada fundamentalmente por la expresión formal y destinada a resolver problemas “aparentes”, y otra, que prefiere inclinar la balanza hacia el problema de la función. Esta mirada suele definir al siglo XX y a su arquitectura como el siglo del funcionalismo y algunos de los críticos incluyen en esta noción las expresiones artísticas y arquitectónicas que devinieron en el “mal formado” *International Style*, tal vez, por su capacidad camaleónica de adaptarse a cualquier circunstancia y ser “útil” en cualquier lugar del planeta. Aunque nuestra argumentación ha tratado de validar y dar razón a la primera interpretación, es decir, la que considera que el problema de la arquitectura moderna fue el hombre y su posibilidad de existir frente a sus necesidades del habitar sin desconocer los problemas de la belleza y la funcionalidad, no podemos negar que las más fuertes discusiones de los detractores de la modernidad se han concentrado, más que en cualquier otra cosa, en reducir al Movimiento Moderno a simples cuestiones de “estilo”, banalizando sus preocupaciones más sentidas y de mayor talante. Veamos la situación con detenimiento.

En pleno siglo XX, la belleza no aparentaba ser la preocupación de fondo de la estética; de hecho, parecía ser una dificultad en lugar de ser un camino al momento de abordar las posturas vanguardistas, por su sensible relación con los juicios de valor predeterminados de los que pudiera ser objeto un arte que anhelaba salir de la tradición en cualquiera de sus acepciones, como nos lo señala Subirats a lo largo de sus ensayos. No tenía sentido considerar, entonces, que la preocupación de la arquitectura del Movimiento Moderno fuera la belleza si entendemos ésta como la simple expresión formal que recubre la exterioridad del edificio; sin embargo, si la entendemos como la manifestación externa del carácter esencial que subyace en el edificio materializando su profundidad *óptica*, el problema de la belleza cobra sentido y, de hecho, gran valor cuando hablamos de la arquitectura moderna, más particularmente, la lecorbusiana tal y como él mismo, señala en su manifiesto:

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 de disponerlos de tal manera

que su contemplación nos afecte claramente, por la finura o la brutalidad, el tumulto o la serenidad, la indiferencia o el interés. Estos elementos son elementos plásticos, formas que nuestros ojos ven claramente y que nuestro espíritu mide. Estas formas, primarias o sutiles, flexibles o brutales, actúan fisiológicamente sobre nuestros sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblicuo, etc.) y lo conmocionan. Una vez afectados, somos susceptibles de percibir más allá de las sensaciones brutales (la verdad), y entonces nacerán ciertas relaciones que actúan sobre nuestra conciencia y nos transportan a un estado de alegría (consonancia con las leyes del universo que nos gobiernan y a las cuales se someten todos nuestros actos) en que el hombre utiliza plenamente sus facultades de memoria, de examen, de razonamiento, de creación (Le Corbusier, 1978. p. 8)

De este modo, Le Corbusier dejaba entrever la dicotomía en que se encontraba la arquitectura del momento. El arquitecto como hombre y artista, debía reconocer, digamos así, la existencia de principios *a priori* de “bellezas esenciales”, formas claras y puras, que de alguna manera daban cuenta de la naturaleza misma de la arquitectura. Es así como la belleza de su arquitectura es el modo o la manera como se hace perceptible su esencia, su ser en dirección hacia la verdad en la percepción estética, no fundamentalmente como una comprobación o una demostración de la verdad misma, sino como un “mostrar” o un “hacer evidente” lo que en ella subyace, y para el caso donde no exista o se esté privado del ser no habrá belleza, pero entendida ésta como la no correspondencia entre lo que la arquitectura es y su manifestación material. De hecho, Le Corbusier no habla de la fealdad propiamente dicha, pero sí define *strictu sensu* lo que es la belleza cuando dice:

*¿La Belleza? Es un imponderable que sólo puede actuar mediante la presencia formal de las bases primordiales: satisfacción racional del espíritu (utilidad, economía); en seguida, cubos, esferas, cilindros, conos, etc. (sensorial). Luego, el imponderable, las relaciones que crean el imponderable: es el genio, el genio inventivo, el genio plástico, el genio matemático, esta capacidad de hacer medir el orden, la unidad, de organizar de acuerdo con leyes claras todas las cosas que excitan y satisfacen plenamente nuestros sentidos visuales (Le Corbusier, 1978. pp. 113-114).*

Con ello, establece el criterio de belleza ligado a lo que no se puede cuantificar, “el imponderable” del que habla Le Corbusier que, de suyo, estaba

vinculado a la razón como su garante, pues la arquitectura era un producto humano auxiliado por la técnica, pero una técnica que con el paso del tiempo se fue despojando del peso de la “civilización maquina” para adentrarse en la realidad social que estaba llamada a resolver. Este argumento en el que se puede entrever el señalamiento a la abolición de todo lo que pudiera ser considerado como accesorio por no ser la verdadera materialización de la idea posible, nos remite nuevamente al polémico texto de Adolf Loos, *Ornamento y delito*, con el cual se puso sobre la mesa una reflexión que intervino los componentes ético, estético y económico del arte y la arquitectura de aquel entonces y que, sin duda, sería reelaborado y reincorporado por Le Corbusier cuando, por ejemplo, dice:

Si las artes decorativas se encuentran en esa cumbre peligrosa que precede a la caída, se puede decir que, levantados por ellas, los espíritus han descubierto a qué aspiraban. Se puede decir que ha llegado la hora de la arquitectura [...] Los adornos de techos, las lámparas, las guirnaldas, los óvalos exquisitos donde las palomas triangulares se besan y acalanan, los tocadores adornados con almohadones de terciopelo, dorados y negros, no son más que los testimonios insoportables de un espíritu muerto<sup>[2]</sup>.

Lo que pudo considerarse una huida hacia la desnudez de las edificaciones para no hacer referencia a tiempos pretéritos, como lo señala Loos, fue vinculado por Le Corbusier, además, al compromiso ético de buscar la posibilidad de lograr la espiritualización del hecho brutal a través de la abstracción arquitectónica. En este sentido, las casas conocidas como las “villas puristas” serán un gran ejemplo de ello siendo la más extraordinaria y reconocida de todas, la Villa Savoye (Figura 2-5). Ahora bien, frente a la responsabilidad estética, mientras Loos buscó la pureza de las formas y la sencillez constructiva que inaugura y comunica una expresión particular de la época, Le Corbusier se fascinó con la sencillez de la pura geometría y su capacidad de dar cuenta de la correspondencia entre idea y materialización, cuando refiere lo siguiente:

La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan las formas. Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz

revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son formas bellas, las más bellas (Le Corbusier, 1978, p.16)



**Figura 1.** Las formas puras de Le Corbusier



**Figura 2.** Villa Savoye. Fachada principal (opuesta al acceso vehicular)



**Figura 3.** Vista de la terraza jardín (segundo y tercer piso)



**Figura 4.** Living y comedor (segundo piso)



**Figura 5.** Escalera (vista segundo piso)



**Figura 6.** Rampa (vista primer piso)

(Todas las imágenes: [www.brynmar.edu](http://www.brynmar.edu))

Por último, estaría el argumento loosiano de la economía o lo que fue entendido como el abaratamiento de los costos y que suponía abolir lo anejo en la arquitectura que, a nuestro entender, en el caso de Le Corbusier hizo referencia a algo más, pues apeló por un reordenamiento en la escala de valores que guió la praxis arquitectónica, en tanto, ya no prima lo insubstancial y accesorio, sino lo fundamental y necesario, en razón de que estos elementos no sólo desdibujaron las verdaderas intenciones de la arquitectura, sino que se referían a un pasado aristócrata que no emulaban las condiciones culturales, sociales y políticas del hombre común y moderno.

Pero, entonces, ¿cómo podría distinguirse la verdadera arquitectura moderna de la que no lo era, en tanto que bella? Podríamos decir que un edificio fue verdaderamente moderno cuando consiguió “mostrarse” y ser lo que estaba llamado a ser, es decir, cuando logró materializar el imponderable o su esencia. El llamado a la verdad era hacer de aquella arquitectura un reflejo de su pensar y de su tiempo, consideración que redundó también en la noción ahistórica que implicó asumir activamente las posibilidades de ser expresión de un proyecto de mundo o de un mundo como proyecto, parafraseando nuevamente a Otl Aicher, mientras la inagotabilidad de aquellos objetos estéticos ofrecía permanentemente nuevas posibilidades de actualización de la verdad o de conocimiento de lo esencial. Cuando la arquitectura moderna logró esto, fue, además, bella.

Ahora bien, mientras la correspondencia entre la expresión material y la profundidad óptica, connotación que decidimos adoptar para mayor claridad, dejó, en cierto sentido, mayormente resuelto el problema de la belleza en la arquitectura del Movimiento Moderno, el problema de lo útil y funcional adquirió otro cariz puesto que para Le Corbusier la arquitectura tiene una función pragmática, pero no únicamente como la entendieron los promotores del *International Style*, o incluso algunos de los militantes de la misma modernidad, sino que incluyó en ella una “función otra” que estaba llamada a permitir crear un mundo que diera cuerpo expresivo a la manera en que el hombre de una época se enfrentaba a sus necesidades de habitar y se integraba a la realidad sociocultural del universo que lo rodeaba.

Bajo esta mirada, la función de la arquitectura moderna se presentaba, tal y como sucedía con su expresión formal, como el proyecto mismo; en primer lugar, porque en la arquitectura se realizaba el modo de ser del hombre, y en segundo lugar, porque hacía de aquel proyecto un escenario donde con-

sumar plenamente su apuesta de mundo. El problema estaba en confundir uso y función, puesto que uso hacía referencia a una finalidad práctica y función hacía referencia a una condición posibilitante propia de los productos humanos que superaba la instrumentalidad misma válida y necesaria para los objetos estrictamente maquínicos, y que describía a la arquitectura como una creación del intelecto y un medio en el que el hombre se desarrollaba.

Valga decir que esta posición no fue siempre bien comprendida, pues con el tiempo la disolución conceptual entre uso y función o la identificación de los medios con los fines, fue dejando de lado la distinción que hay entre el fin para el que se da uso al edificio y el edificio como medio de expresión de una ideología, incluso toda esta confusión provocaría que a Le Corbusier se le señalara de simple “funcionalista” y se le acusara de promover que los “arquitectos se hicieran ingenieros”, situación que lo obligó a hacer más explícita su noción de funcionalidad en razón de lo que creía era la arquitectura. Afirmaba, entonces, Le Corbusier:

Un lugar común entre los arquitectos (los jóvenes): hay que hacer resaltar la construcción. Otro lugar común entre los mismos: cuando una cosa responde a una necesidad es bella. ¡Perdón! Hacer resaltar la construcción está bien para un alumno de Artes y Oficios que procura demostrar sus méritos [...]. Cuando una cosa responde a una necesidad no por eso es bella: satisface toda una parte de nuestro espíritu, aquella sin la cual no hay satisfacciones ulteriores posibles. Restablezcamos esta cronología.

La arquitectura tiene otros fines y otros principios que los de hacer resaltar las construcciones y responder a necesidades (necesidades adquiridas en el sentido, aquí sobreentendido, de utilidad, de disposición práctica). La arquitectura es el arte por excelencia que llega al estado de grandeza platónica, orden matemático, especulación, percepción de la armonía mediante las relaciones conmovedoras. He aquí el fin de la arquitectura (Le Corbusier, 1978. pp. 86-87)

El que Le Corbusier hubiera tratado de hacer cada vez más explícita su posición dejando claro que con él no se cumplía el aforismo pronunciado por Sullivan de que *la forma sigue a la función*, y a la cual habíamos hecho referencia ya, tampoco parece haber llegado a los oídos de Otl Aicher cuando en su libro *El mundo como proyecto* y, más particularmente, en el capítulo que decide llamar la “Tercera Modernidad”, hace una dura crítica a la arquitectura que denomina la “Segunda Modernidad”, dentro de la cual ubica la obra de Le Corbusier, pues la considera como la época de “la conquista de la técnica por el arte [...]

la modernidad, presente ya desde hacía largo tiempo, se desplegó una segunda vez como acontecimiento estético, como estilo, como lenguaje formal (Aicher, 1994. p. 45)”. A pesar de que nuestro interés no es entrar en conflicto con Aicher, nos es imposible pasar de largo dichas objeciones, pues hemos tratado de demostrar todo lo contrario a lo largo de este texto.

Sería, entonces, oportuno terminar señalando que con ello tampoco pretendemos dejar de lado la admiración que dicha modernidad sentía por la técnica y los avances propios de la ciencia; de hecho, era lo menos que se esperaba de los arquitectos en una época de necesaria reconstrucción de una Europa que resurgía entre las ruinas de la Primera Guerra Mundial, situación que sólo tardaría unas pocas décadas más en repetirse sobre una devastación aún mayor. Tampoco tendría sentido que la llamada “Segunda Modernidad” de Aicher, tal vez su preocupación no era la de ser primera o tercera tampoco, hubiera desconocido las reacciones que vinieron del arte de vanguardia, donde también militó Le Corbusier, pues ya hemos señalado el *ethos* revolucionario que las acompañó y del cual ideológicamente hicieron parte los mismos arquitectos, los cuales, en consecuencia, estaban llamados a acoger en sus manifiestos y en sus arquitecturas el discurso que ellos mismos habían ayudado a elaborar. Valga sólo recordar la *Unité d’Habitation* de Marsella (Figuras 7, 8 y 9), construida entre 1947 y 1952, después de la Segunda Guerra Mundial, como una respuesta a la necesidad de enfrentar el problema de la vivienda masiva que se correspondía con el nuevo estatuto de arquitectura colectiva del pueblo y para el pueblo.



**Figura 7.** *Unité D’Habitation*, vista general del conjunto desde la fachada principal hacia la calle



**Figura 8.** Fachada lateral

(Ambas imágenes: [www.geocities.com/arquique/lecorbu/lecorbuum.html](http://www.geocities.com/arquique/lecorbu/lecorbuum.html))



**Figura 9.** Unité D´Habitation, vista de la terraza jardín

([www.geocities.com/arquique/lecorbu/lecorbuum.html](http://www.geocities.com/arquique/lecorbu/lecorbuum.html))

A nuestro entender, puede resultar bastante sesgado señalar que la arquitectura del Movimiento Moderno llevaría al extremo sus pretensiones estéticas y sacrificaría con ellas el valor de uso y la función del edificio. Aicher, por ejemplo, afirma que para aquellos modernos la casa es un “objeto cubista tridimensional”, y en contravía Le Corbusier alegaba: “La casa tiene dos finalidades. Es una “machine à habiter”, es decir, una máquina destinada a procurarnos una ayuda eficaz para la rapidez y la exactitud en el trabajo, una máquina diligente y atenta para satisfacer las exigencias del cuerpo: comodidad. Pero es el lugar útil para la meditación, y finalmente el lugar donde la belleza existe y aporta al espíritu la calma indispensable “(Le Corbusier, *El espíritu nuevo en la arquitectura*, 1993. p. 25), de tal modo que la funcionalidad del edificio, entendida ésta como la “funcionalidad otra”, no es un vínculo que se crea entre él y un uso ajeno a su esencia, sino que depende y está directamente ligado al despliegue de su ser mismo. En este sentido, podemos reconocer que la arquitectura del Movimiento Moderno no sólo logró ser expresión de su época y manifestación material de una apuesta de mundo, sino que además, logró, en el sentido que hemos expuesto acá, construir un diálogo entre la belleza y la funcionalidad donde la arquitectura es el espacio que da cuerpo expresivo a la manera en que el hombre se inserta, creativa, autónoma y racionalmente, en el mundo que habita.

Tal vez ahora podamos entender el Racionalismo Arquitectónico como proyecto en un sentido que desborda la mera referencia<sup>[3]</sup> al concepto filosófico y más abstracto de la racionalidad en un sentido cartesiano, como la manera en la que la arquitectura, por fin, podría reivindicar lo que había sido característico de la idea moderna de arte desde el siglo XVIII: la autonomía. Frente a las artes como la pintura, la escultura, la música y la poesía, la arquitectura, enfrentaba una complejidad especial al momento de querer reivindicar su autonomía, ya que la utilidad hace parte esencial y constitutiva de su definición; por lo mismo, las distintas clasificaciones que se han hecho del sistema de las “bellas artes” desde el siglo XVIII la han ubicado en un puesto limítrofe con las artes mecánicas, y por lo mismo, casi han terminado por considerar ese rasgo esencial de su utilidad en un sentido negativo, como una limitación que impide que la arquitectura sea plenamente un arte. Y el dilema parece irresoluble: si la arquitectura prescinde de la utilidad, para ser arte en el pleno y moderno sentido de la palabra, entonces deviene en algo

como escultura, es decir, deja de ser arquitectura; y es como si entonces sólo pudiera perder esa “impureza” haciéndose directamente ingeniería y renunciando así a toda pretensión artística.

En ese orden de ideas, quizá podría interpretarse el racionalismo arquitectónico lecorbusiano como una propuesta que busca independizar la arquitectura de consideraciones o de su subordinación a factores formales, funcionales y técnicos que tradicionalmente la habían definido. Ya la pintura había conseguido tomar distancia frente al tema, el óleo y el lienzo; y la escultura había dejado atrás su dependencia del mármol, del bronce y de la arcilla; todo esto, en el campo de la arquitectura, y por razones obvias, fue un proceso muy lento. Ahora, en vista de los avances técnicos y de la ingeniería, la arquitectura podía volver a preguntarse por sí misma y, de un modo análogo a la manera como la pintura había hecho de la luz y del color su objeto, ahora la arquitectura hacía de la utilidad o de la “funcionalidad otra”, el suyo. Aunque ello, si bien implica la depuración de factores subjetivos, históricos y culturales, no presume la reducción del concepto de utilidad al de una funcionalidad formal y abstracta ni supone, pues, la liquidación de todo contenido, sino más bien la referencia a un nuevo ideal de ser humano entendido en términos universales, como decía Le Corbusier; lo que significa entonces comprender la arquitectura con relación al ser humano, en general, y no en virtud de una determinada ideología, que por su naturaleza, sería plenamente excluyente.

Es posible que éste sea el argumento en el que Aicher, y otros tantos, malentienden a Le Corbusier y consideran que se limitó a estetizar la técnica. No se puede negar que esa, en efecto, ha sido una consecuencia como en el caso del *International Style*, pero lo que consigue Le Corbusier supera en amplio margen los logros de aquel movimiento norteamericano: logra delimitar el campo propio de la arquitectura, lo que permite darle también el suyo a la construcción y, por supuesto, a la ingeniería, eludiendo los dos extremos en los que se amenaza con la disolución de la arquitectura: la ornamentación vacía e injustificable o la pura técnica de construcción. El debate que trae Aicher, con su crítica al esteticismo y al pensamiento digital, así como la consecuente reivindicación que hace del saber práctico, sólo es posible como tal a partir de Le Corbusier. Digamos que Aicher tiene, en buena medida, razón en su alegato pero, realmente, no la tiene contra Le Corbusier, sino más bien

como un correctivo en contra de las consecuencias equivocadas que numerosos arquitectos derivaron de Le Corbusier.

Muchos de los equívocos surgen de la manera como, al parecer, Le Corbusier planteó el tema de la belleza y de la simplicidad de las formas, y entonces, queda la impresión de que se trata de una especie de platonismo o hasta de una defensa pitagórica de las formas perfectas; pero con ello, sin embargo, se olvida que esa es más bien la estrategia por medio de la cual persigue hacer del mero funcionalismo constructivista algo orientado a fines propiamente humanos. Para ponerlo en otros términos: es como si dijéramos que una arquitectura que se orienta sólo por la racionalidad o lógica de la función y de la construcción se queda en ingeniería; sólo si la arquitectura tiene como finalidad al propio ser humano y subordina a ello todo criterio funcional y constructivo, entonces es arquitectura propiamente. Y lo que quiere decir Le Corbusier es que la belleza constituye el camino que apunta a esa finalidad. Pero ello, por supuesto, le implica a su vez replantear el concepto de belleza en términos, digamos así, “racionales”, pero de un modo tal que, podemos pensar, se aproxima más al concepto kantiano que al racionalismo estético del siglo XVIII. En suma, a partir de Le Corbusier gana un nuevo sentido hablar de la arquitectura, como un arte bello, porque esto quiere decir sobre todo que responde no sólo a la utilidad práctica sino que se convierte en el escenario de posibilidad donde el ser humano se despliega como tal; lo que sucede, entonces, es que se disuelve así la contraposición y subordinación entre belleza y utilidad.

En este sentido, el racionalismo arquitectónico lecorbusiano, que recogía, entre otras, esta nueva noción de belleza y funcionalidad en tanto que proyecto, pareció ubicarse en el espacio fronterizo, en el intersticio mismo, donde la tradición se agotaba y la renovación tocaba insistentemente las puertas de Europa, de manera que este proyecto se convertía en el “escenario de posibilidad” entre lo que la arquitectura era y lo que podía ser en razón de la transformación del pensamiento que subyacía a su naturaleza. De este modo, el arquitecto moderno se transformó en un creador, en el facilitador de una realidad particular en virtud de las relaciones que el hombre común estableció con el mundo, con lo cual la arquitectura no era un reflejo del mundo sino, insistimos, una posibilidad de mundo que se vinculó con lo que podríamos llamar una intención de época o una voluntad colectiva. El

teórico de la arquitectura G. Carlo Argán hacía referencia a ello cuando decía: “El conocer del arte es, al mismo tiempo, conocer y hacer, e incluso, un conocer haciendo, produciendo obras que son a la vez hechos y valores. En este sentido, el arte suministra modelos de valor no sólo al artesano, sino al hombre común, en la nueva responsabilidad que le confiere el deber personal de decidir y de hacer” (Argan, 1996, p. 100)

El optar por un mundo particular, entiéndase decidir, y “mostrarlo” a través de una arquitectura, entiéndase hacer, superó las preocupaciones estéticas en el sentido estricto, pues las soluciones formales o la utilidad práctica de las edificaciones, estuvieron mediadas por un actuar que hizo posible una recomposición del mundo que ulteriormente permitió despliegues de los anhelos civilizatorios a niveles aún más complejos y profundos en los cuales la arquitectura moderna se hizo verdadera, bella y funcional, en la medida que las formalizaciones, en relación con la belleza, eran la afirmación externa del carácter esencial o de la profundidad óptica y la funcionalidad hacía referencia a una condición posibilitante que superaba, como hemos dicho, la instrumentalidad misma o el uso meramente práctico.

Finalmente, tras haber dedicado este artículo a dilucidar lo que podría considerarse como el “proyecto de la modernidad arquitectónica” y la postura estética que lo acompañó y significó, es oportuno recordar que asumimos que el ethos revolucionario contenido en los manifiestos de dicha modernidad fueron el halo libertario producto de una sociedad que optó francamente por un proyecto tras rechazar, seguramente, otros, de manera que su apuesta civilizatoria se convirtió en una expresión de voluntad, en un despliegue del imaginario colectivo hacia las posibilidades que, de la mano de la revolución técnica, ofrecía la arquitectura en su capacidad de refundar el mundo.

¿No son éstas, también, las preocupaciones de la arquitectura contemporánea? Es decir, ¿no es tarea de la arquitectura de nuestro tiempo corresponderse con la apuesta civilizatoria de esta época y ofrecer una posibilidad de mundo en el cual se permita al hombre común habitar con dignidad más allá de los problemas o las necesidades prácticas del mero uso? A nuestro entender sí, estas son preocupaciones genuinas de nuestra época, y tal vez estas sean algunas de las preocupaciones que lograron permear la llamada crisis de la modernidad y se fueron filtrando en los años posteriores a la Segunda

Guerra Mundial y se han instalado en el escenario contemporáneo, logrando participar de la recomposición del proyecto perdido, la dirección “hacia una arquitectura” como un camino que se recorre en lugar de una meta a alcanzar. El mismo Le Corbusier, como señalamos al comienzo, recompuso en múltiples oportunidades el ritmo de su andar y mantuvo la convicción de que las respuestas dadas a través de sus arquitecturas en los distintos momentos de su creación, eran posibilidades genuinas de conocimiento de la realidad cultural a la que la sociedad moderna europea le apostaba.

## Referencias

- [1] B. Zevi, *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Poseidón, 1980, p. 110.
- [2] A. Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1972.
- [3] Le Corbusier, *El espíritu nuevo en la arquitectura*. Murcia: Librería Yerba, 1993.
- [4] Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1978.
- [5] O. Aicher. *El mundo como proyecto*. México: G.G., 1994.
- [6] G. C. Argan. *Renacimiento y Barroco*, Madrid: Akal, 1996.
- [7] O. Aicher. *Analógico y digital*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.
- [8] G.C. Argan. *El arte moderno*. Valencia: Editorial Fernando Torres. 1977.
- [9] R. Banham. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós, 1985.
- [10] W. Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Trad. Cast. Jesús Aguirre). Madrid: Taurus, 1983.
- [11] J.P. Bonta. *Sistemas de significación en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- [12] P. Collins, *Changing ideals in Modern Architecture*”. Canada: Mc Gill University Press, 2º Edición, 1988.
- [13] A. Compagnon. *Las cinco paradojas de la modernidad*. Título original: *Les cinq paradoxes de la modernité*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1993.
- [14] U. Conrads. *Programas y manifiestos de la Arquitectura del siglo XX*”. Barcelona: Lumen, 1973.
- [15] W. Curtis. *Modern Architecture since 1900*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1987.
- [16] G. Dorfler. *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Lumen, 1972.
- [17] U. Eco. *Historia de la Belleza*”. Barcelona: Lumen, 2005.

- [18] K. Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- [19] M. Heidegger. “Construir, habitar, pensar”. En: *Conferencias y artículos*. (Trad. Cast. Eustaquio Barjau). Barcelona: Serbal, 1994.
- [20] P. Hereu, J.M. Montaner, J. Oliveras. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Barcelona: Nerea, 1994.
- [21] N. Huse. *Le Corbusier*. Barcelona: Salvat, 1986.
- [22] Le Corbusier. *Cuando las catedrales eran blancas: viaje al país de los tímidos*. Buenos Aires: Poseidón, 1948.
- [23] Le Corbusier. “El espacio indecible”. En: *Revista de crítica arquitectónica* Núm. 1., 1998.
- [24] Le Corbusier. *El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 2 vol., 1961.
- [25] Le Corbusier. *Radiant city: elements of a doctrine of urbanism to be used as the basis of our machine age civilization*. Barcelona: Poseidón, 1979.
- [26] J.M. Montaner. *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997.
- [27] J. Sbriglio. *Le Corbusier. La Villa Savoye*. Madrid, Abada, 2005.
- [28] E. Subirats. “El final de las vanguardias” Barcelona: Anthropos, 1989.
- [29] E. Subirats. *La Flor y el cristal. Ensayos sobre Arte y Arquitectura Modernos*. Barcelona: Anthropos, 1986.
- [30] W. Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*. España: Edigrafos, 6ª Edición, 1997.
- [31] P. Tournikiotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Celeste, 2001.