

## 7. POSPURISMO. TRANSICIÓN A LA ÚLTIMA ETAPA

### 7.1. IMPLICACIÓN EN MOVIMIENTOS SOCIALES

En el plano de la expresión artística, una vez producida la ruptura de Le Corbusier con Amédée Ozenfant (1886-1966), el arquitecto suizo se aleja de la abstracción purista en sus composiciones pictóricas y dibujos acercándose a las “*composiciones sensualmente figurativas*”<sup>51</sup>. El desnudo femenino cobra protagonismo como consecuencia de sus viajes a Suramérica -con las sensuales visiones desde el avión- y al norte de Africa. En la casbah de Argel descubre la belleza femenina. Debido a este encuentro, junto a la posible conmoción por una probable relación con la actriz francesa Josephine Baker (1906-1975) en el viaje de vuelta de Suramérica, comienza a existir una correspondencia entre el desnudo femenino, las ondulaciones del paisaje y sus creaciones artísticas.

Este cambio en su percepción se realiza al mismo tiempo que se modifican sus concepciones puristas. La curva adquiere un protagonismo en sus planes urbanísticos de Sao Paulo, Montevideo, Rio de Janeiro y en el plan Obus para la cornisa de Argel; transición que ya había realizado en sus composiciones gráficas y pictóricas.

### 7.2. RACIONALIZACIÓN DEL TRABAJO Y ORGANIZACIÓN SOCIAL

Desde el punto de vista de su implicación en los movimientos sociales y sindicales, existen una serie de hitos importantes en la biografía de Le Corbusier; corresponden a la segunda parte de la década de los años veinte y sobre todo en la década de los años 30. Le Corbusier, en la última fase de su recorrido purista se encuentra ubicado en los mitos del taylorismo y de la *máquina*, en definitiva, en las promesas liberadoras de la tecnología moderna. Alberga la esperanza de modificar el tejido de las grandes ciudades gracias a los principios de gestión científica de la producción arquitectónica.

Le Corbusier se relacionó con el movimiento reformista *Redressement Français* de Ernest Mercier (1878-1955), que propiciaba un gobierno dirigido por una nueva élite; cuyos técnicos serían los responsables de capitanear una economía dinámica, basada en la producción de masas según los criterios tayloristas; estos, suponían la organización científica del trabajo con el fin de maximizar la eficiencia de la mano de obra y de las máquinas, estableciendo una estructuración del trabajo en todos sus procesos.

---

<sup>51</sup> Ibidem. p. 41

Como consecuencia de la crisis social en la que se encontraba Francia en la primera posguerra, el movimiento sindicalista era partidario de la nacionalización de la industria. Le Corbusier, inmerso en los problemas sociales del momento, es también partidario de la revolución, pero, limita su acción al ámbito de la vivienda social. En el último capítulo de *Vers une architecture* titulado: *Arquitectura o revolución*, Le Corbusier manifiesta que el engranaje social está profundamente perturbado y que las clases activas de la sociedad no tienen un hábitat adecuado, ni el obrero ni el intelectual, “*La clave del equilibrio actualmente roto, está en el problema de la vivienda: arquitectura o revolución*”<sup>52</sup>. Le Corbusier desea evitar la revolución política mediante medidas de justicia social y una aplicación de los métodos del taylorismo. Esto lo escribe en 1923; seis años más tarde la situación social y la economía del país ha empeorado.

### 7.3. PLANS Y PRÉLUDE

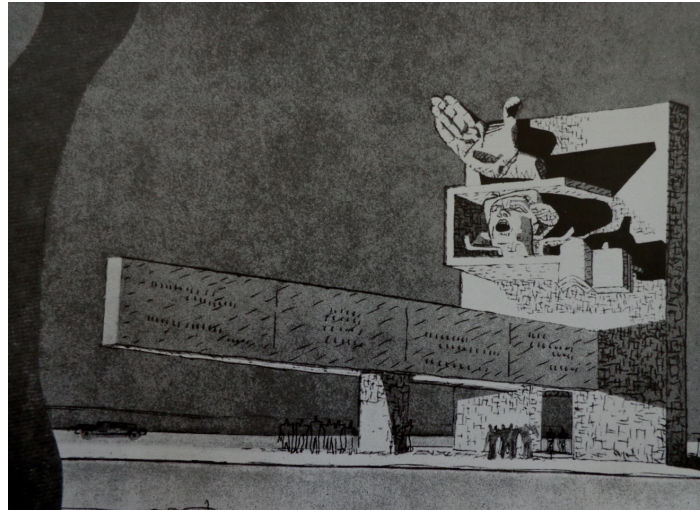
En 1931, Le Corbusier participa como colaborador, junto a Françoise de Pierrefeu (1891-1959) entre otros, en la revista *Plans* con artículos dedicados a la organización del Estado, la economía, el sindicalismo etc. Aunque la revista se interesaba mucho por la acción política, tanto Le Corbusier como Pierrefeu eran más tecnócratas e intelectuales que activistas políticos. Los artículos publicados por le Corbusier tenían los títulos: *¿Invite à l'action, La Guerre? Mieux vaut construire*, donde Le Corbusier es partidario de la movilización para la construcción de la paz.

Entre 1933 y 1936, Le Corbusier y Pierrefeu, junto a Hubert Lagardelle (1874-1958), publican la revista *Prélude*, una más de las revistas de corta vida que surgieron en este periodo convulso de la década de los 30. Donde se expone, por parte de Le Corbusier, como se podría evitar la guerra con una modificación de las fronteras según criterios ecológicos y geofísicos, así como el famoso gráfico del modelo sindicalista ideal para el gobierno de los ciudadanos.

A partir de 1936 y hasta 1938 se instaura en Francia el gobierno del Frente Popular, Le Corbusier tiene una cierta aproximación a la izquierda. En esta época realiza el proyecto de un estadio en Vincennes; así como el monumento a Paul Vaillant Couturier (1892-1937) -cofundador del partido comunista francés- en el que Le Corbusier acude por primera vez al símbolo de la mano abierta. Ambos proyectos no se construyeron. El que sí se levantó, fue el *Pabellón de los Tiempos nuevos* en 1937; importante proyecto tanto por sus referencias arcaicas -El templo del tabernáculo de los israelitas en el desierto- como por su innovación tecnológica. Las resonancias que tiene este proyecto en la futura capilla en Ronchamp, motiva que hablemos más adelante de su originalidad y cualidades.

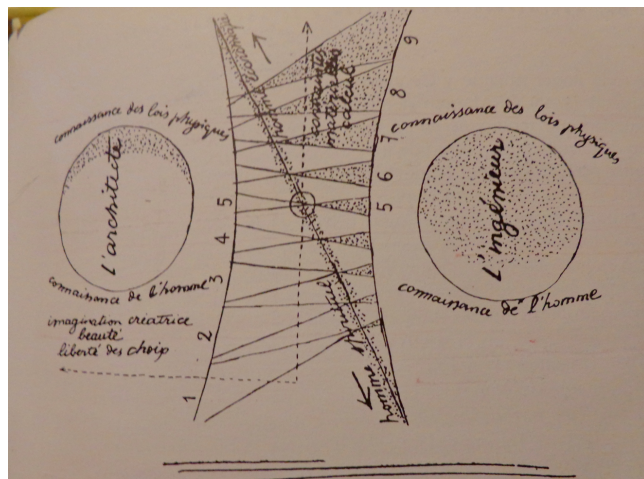
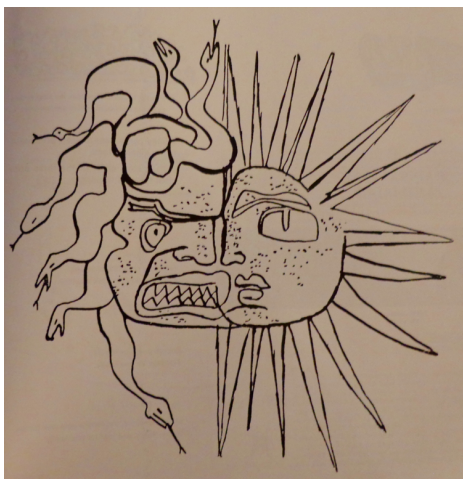
---

<sup>52</sup> Le Corbusier, *Hacia una Arquitectura*. 2ª Ed. Barcelona: Ediciones Apóstrofe S.L. 1998. p. 227. ISBN 84-455-0174-7.



**Figura 30:** Le Corbusier. (1937-1938). Monument à la memoire de Vaillant Couturier. Fuente: *Le Corbusier Oeuvre complete. Volumen 4. 1938-1946*. Basel, Suisse: W. Boesiger (Editores) Birkhäuser Verlag GmbH, 2013. p.11. ISBN 978-3-7643-5506-7.

En 1940 se deshace la colaboración de tantos años entre Le Corbusier y su primo Jean Jeanneret; el motivo es la complicidad con el régimen de Vichy por parte de Le Corbusier. En 1942 Le Corbusier y François de Pierrefeu escriben y publican un libro: *La Maison des hommes*. Este libro es singular, porque en él se vislumbra la cooperación y puntos de vista similares entre los dos hombres respecto a la modernización de la sociedad. En el libro figuran cuatro diagramas simbólicos que manifiestan el carácter dialógico y síntesis de contrarios en el pensamiento de Le Corbusier. Estos esquemas tienen su importancia, pues señalan, figurativamente, la línea de transición entre el Le Corbusier previo a la segunda guerra y su segunda juventud desde los 58 hasta los 78 años.



**Figura 31 A y B:** Le Corbusier y François de Pierrefeu. (1942). *La Maison des hommes*. Diagramas simbólicos. **31 A:** Cabeza de Apolo y de Medusa. **31 B:** Reparto de las tareas entre el "hombre espiritual" y el "hombre económico". Fuente: Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, 2002. p. 97. ISBN: 84-460-13066-1.

#### 7.4. ASCORAL

En 1943 se funda la ASCORAL (Asociación de Constructores para una Renovación Arquitectónica) auspiciada por Le Corbusier. Del entorno de esta asociación saldrán los colaboradores del estudio del arquitecto en su reapertura. La relación entre este organismo y el estudio de Le Corbusier de la calle Sèvres era continua. De hecho, la asociación tenía variadísimos cometidos y la ubicaba en muy buena posición en la reconstrucción del país.

La ASCORAL se transformará en el organismo francés que tomará parte en los CIAM. La posición ideológica de los CIAM en el sexto congreso, celebrado en 1947, estaba imbuida de las referencias planteadas en el libro *Les Trois Établissements Humaines*, escrito por Le Corbusier con participación de varios colaboradores. El libro es una síntesis entre una sociedad de producción mixta, de *granjas radiantes y fábricas verdes*, organizadas linealmente en un paisaje abierto, un proletariado unificado y desurbanizado -vieja aspiración marxista- y una visión del mundo más revisionista y existencial que políticamente radical.

#### 7.5. DECEPCIÓN. TENDENCIA ARCAIZANTE

Desde el punto de vista arquitectónico y de las expectativas que tenía puestas en el Estado, Le Corbusier tuvo una gran decepción al final de la década de los años veinte; esta consistió en la frustrada construcción de unidades de habitación en serie que hubieran sido construidas por el estado, siendo auspiciadas por el ministro Loucheur. Le Corbusier deseaba transformar los barrios obreros periféricos de las ciudades mediante pequeñas viviendas flexibles, a base de elementos tipo y montadas como un producto en serie salido de una fábrica, con grandes zonas verdes y con la autenticidad constructiva que las otorgaba la simbiosis de la racionalidad purista y la industria. En definitiva, una casa taylorizada, comparable a la producción de una máquina perfecta.

En 1932 y 1933 construye cuatro edificios en los que se manifiesta su estilo y orientación tecnocrática y maquinista. En este caso es la arriesgada innovación tecnológica la que cuestiona los resultados. Los cuatro edificios: El *Edificio Clarté*, el *Pavillón suisse dans la Cité Universitaire de Paris*, La *"Cité-refuge de l'Armée du salut"* y el edificio *"Porte Molitor"* en la calle *Nungesser-et-Coli* de Paris (donde se encontraba la vivienda de Le Corbusier), están contruidos con técnicas avanzadas para su época. La estructura es de acero y los edificios están ventilados por el espacio que hay entre las dos capas de vidrio. Estas técnicas de ventilación no funcionaron adecuadamente, ya que sobrepasaba los conocimientos que en esos momentos tenían los técnicos y la industria. Este

contratiempo técnico, fue una de las razones por las que en Le Corbusier se comenzó a desdibujar la confianza en la idealizada perfección de la *máquina*.



**Figura 32 A:** Inmeuble à la Porte Molitor. París 1933. Fuente: *Le Corbusier Oeuvre complete. Volumen 2. 1929-1934*. Basel, Suisse: W. Boesiger (Ed.) Birkhäuser Verlag GmbH, 2013. p. 147 ISBN 978-7643-5504-3.

**Figura 32 B:** Cité-Refuge del Ejército de Salvación. 1929-1933. Vista oblicua de la fachada principal. Fotografía de Lluís Casals. Fuente: *Arquitectura. Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid*. nº: 264-265, enero-abril 1987. p. 87. Editor: Enrique Sobejano.

Junto a este motivo, Le Corbusier había empezado a yuxtaponer en sus construcciones, materiales primarios y técnicas primitivas junto a materiales industriales y técnicas avanzadas de construcción. La primera vez que plantea un proyecto con técnicas convencionales y techos abovedados es en *-Mi casa-*, diseñada a bordo del barco Massilia que le lleva a Suramérica en 1929; el siguiente, es la casa *Errazuriz* en Chile en 1930. Los materiales rústicos se justifican en función de la escasez del presupuesto, lo cual, condicionaba el proyecto; sin embargo, la sucesión de proyectos unifamiliares contruidos de forma híbrida, como hemos escrito en el comienzo del párrafo, demuestra que existe un deslizamiento importantísimo en el pensamiento de Le Corbusier. *La casa de Mme. De Mandrot* en 1931, el importante proyecto de la *casa de fin de semana de Celle-Saint-Cloud* (1935), y la casa *Peyron de Mathes* (1935), demuestran que la transformación no es superficial; hay un cambio de paradigma respecto al papel de las

técnicas y materiales industrializados. Más adelante analizaremos lo que supone este cambio en la cosmovisión de Le Corbusier.



**Figura 33 A:** Maison aux Matheas (Océan).1935. Le Coté ds Chambres. Pan de verre fortement polychromé, verre, panneaux de ciment-amiante). Fuente: *Le Corbusier Oeuvre complete. Volumen 3. 1934-1938*. 2013. Basel, Suisse: W. Boesiger (Editor) Birkhäuser Verlag GmbH, 2013. p.139. ISBN 978-3-7643-5505-0.

**Figura 33 B:** Une maison de week-end en banlieue deParis. Celle-Saint-Cloud. (1935). La salle. Fuente: *Le Corbusier Oeuvre complete. Volumen 3. 1934-1938*. Basel, Suisse: W. Boesiger (Editor) Birkhäuser Verlag GmbH, 2013. p. 130. ISBN 978-3-7643-5505-0.

En el comienzo de esta tercera etapa, Le Corbusier sigue vinculado a los procesos de racionalización de la producción de la arquitectura, construye menos de lo deseado por él. Se encuentra implicado en movimientos sociales que condicionan la relación entre su exterioridad y su interioridad y, sin embargo, tras la incesante búsqueda que le caracteriza, con algunos contratiempos y muchos hallazgos, establece puntos de apoyo para el cambio de paradigma que se produce a mitad de la década de los cuarenta. Estos, fundamentalmente consisten en una des-idealización de la máquina y de algunos valores asociados a ella en el purismo, una nueva concepción de la arquitectura construida con yuxtaposición de materiales y procesos tecnológicos y vernáculos -con la transformación que ello supone a nivel ideológico- y un inicio de apertura a instancias más profundas en el que las herramientas racionales comienza a percibir le son insuficientes en la creación artística.

En esta tercera etapa, se encuentra inmerso en movimientos sociales y sindicalistas, como hemos referido. Al comienzo de la década de los años treinta Le Corbusier desea la modernización del estado con respecto al hábitat de los ciudadanos, y para ello confía en los principios tayloristas para la reorganización de la producción mediante métodos de gestión científica. En lo que respecta a su cometido como arquitecto, desea producir casas taylorizadas en correspondencia a como se producen los coches Ford T, producción en cadena.

Es una etapa de transición, donde Le Corbusier, según avanza la década se desencanta de la industria produciéndose un cambio, lo que Frampton denomina Tendencia Arcaizante. Sus proyectos no se construyen solamente con materiales tecnológicos y métodos industriales. Sin embargo, sus procesos racionalizadores respecto a la arquitectura y las relaciones sociales ocupan gran parte de la década e irán perdiendo protagonismo a medida que se próxima el final de los años treinta.



## 8. ANTECEDENTES ARQUITECTÓNICOS Y CULTURALES DEL SIGLO XX

Las inquietudes que Le Corbusier sintió en su etapa formativa, como no podía ser de otra forma, están cimentados en los trabajos de grandes creadores y arquitectos ubicados entre los siglos XIX-XX, que Charles-Édouard Jeanneret-Gris, con una profunda intuición, introyecta y desarrolla, logrando una síntesis importante en su primer periodo de trabajo independiente: el Purismo. Vamos a considerar brevemente, y sin ánimo de exhaustividad, los intereses del joven Jeanneret en su etapa de formación en correspondencia con los avances realizados con anterioridad por estos grandes artistas, intelectuales y arquitectos en sus procesos poéticos y de racionalización intelectual y artística.

Antes apuntamos, como es sabido, que el conjunto de la obra plástica, literaria y arquitectónica de Le Corbusier, así como el compromiso e implicación en diferentes movimientos culturales y opciones ideológicas, convierten a Le Corbusier en el Arquitecto del siglo XX, como figura en el catálogo de la exposición en el British Art Council de 1987 y comparten numerosos historiadores de la arquitectura. Sus realizaciones y la capacidad comunicativa y de propaganda de sus puntos de vista (por medio de las sucesivas revistas que crea o en las que participa, así como sus viajes y conferencias por todo el mundo), le convierten en el arquitecto con la obra más difundida del siglo XX.

Sin embargo, la trascendencia que tiene Le Corbusier en el desarrollo del movimiento moderno, al ser uno de sus pilares -sino el más importante- puede hacer infravalorar o desdibujar las aportaciones de intelectuales, artistas y arquitectos del siglo XIX y comienzos del XX, que construyeron los cimientos en los que se asienta Charles-Édouard Jeanneret, para gravitando en ellos, lograr la imponente trayectoria que se alarga hasta bien entrada la segunda mitad de siglo XX.

De forma general -como señala Jorge Sainz<sup>53</sup>- el movimiento moderno y Le Corbusier como actor principal, integraron las innovaciones que en el campo constructivo obtuvieron un fuerte desarrollo en el siglo XIX, como fue la arquitectura de hierro y cristal, al igual que la técnica del hormigón armado.

Asimismo, figuras importantes del S.XIX, estaban imbuidas de fuertes preocupaciones sociales, propugnando la transformación del tejido urbano y de la arquitectura como elementos esenciales para una adecuada regeneración y equilibrio social. Inquietudes

---

<sup>53</sup> Sainz Avia, Jorge. Arquitectura y Urbanismo del siglo XX. En: *Historia del Arte.4. El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. pp.265-335. ISBN 978-84-206-4274-1.

que a Le Corbusier le acompañarán a lo largo de su trayectoria, como se ha referido en apartados anteriores.

Y desde el punto de vista formal, un conjunto de arquitectos, combatieron el historicismo y el ornamento vigente en la arquitectura del siglo XIX, iniciando una arquitectura de volúmenes más puros, fachadas más lisas, sin ornamento y espacios interiores más libres y articulados. Aspectos todos ellos que incorpora y desarrolla Le Corbusier. Vamos a ver sucintamente las influencias en las que se apoya Le Corbusier para a partir de ellas configurar su personalidad creativa.

Hemos señalado la importancia que tiene el pedagogo y profesor de dibujo y composición decorativa Charles L'Eplattenier (1874-1946) en la formación del joven Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887-1965); el futuro arquitecto estuvo bajo su dirección desde 1902 hasta 1905 en el Centro de Arte de la Chaux-de-Fonds y hasta 1907 en el Curso Superior de Arte creado por el profesor. L'Eplattenier, habiendo estudiado en Budapest y París, estaba al tanto de los valores del movimiento Arts and Crafts británico; movimiento cultural y artístico que tiene relevancia en Inglaterra y se extiende por toda Europa, siendo uno de sus divulgadores el arquitecto alemán Hermann Muthesius (1861-1927). Este movimiento deriva en una corriente de renovación artística por toda Europa que adquiere diferentes nombres y diferentes cualidades dependiendo de su ubicación geográfica, siendo los más conocidos L'Art-Nouveau en Francia y Sezession en Austria.

L'Eplattenier fue uno de los impulsores de la transformación del movimiento inglés Arts and Crafts en Suiza, al importar los fundamentos teóricos del Art-Nouveau y adaptarlos, tomando el título de: Style Sapin; esta derivación suiza se caracterizó por un estudio intensivo de la naturaleza y estilización artística de las formas. Consecuencia de la formación de L'Eplattenier es la relación con la naturaleza que establece el joven Jeanneret, analizando el crecimiento y arborescencia de las plantas mediante el dibujo, así como las formas geométricas de los cristales de los minerales.

No es una casualidad, que grandes arquitectos del siglo XX -como le ocurrió a Le Corbusier- tuvieran en su infancia un estrecho vínculo con la naturaleza, situación que condicionó de forma positiva su creatividad. Esta relación íntima tiene lugar con Frank Lloyd Wright (1867-1959), que vivió su infancia en pleno contacto con la naturaleza: *"Estudia la naturaleza, ama la naturaleza, mantente cerca de la naturaleza. Nunca te fallará"* y además, se da una coincidencia entre Wright y Le Corbusier, al haber recibido ambos una educación en su infancia basada en los principios y valores del pedagogo Friedrich Fröebel (1782-1852). Otro arquitecto: el escocés Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), aficionado a la jardinería, desarrolló un vínculo profundo con la naturaleza que le sirvió en sus concepciones estéticas. El finlandés Alvar Aalto (1898-1976), que gracias al trabajo de su padre -siendo agrimensor realizaba proyectos medioambientales-

creció en los bosques finlandeses en relación directa con la naturaleza, lo que determinó una obra artística y arquitectónica en profunda concordancia con ella.

Uno de los principales valedores del movimiento Arts and Crafts fue William Morris (1834-1896), arquitecto, hombre polifacético, que propugnó la puesta en valor de las artes y oficios tradicionales, ya que consideraba se encontraban en peligro debido a la producción industrial y a la fabricación en masa de bienes; era partidario de la elaboración manual, considerando a los artesanos como artistas.

En este sentido, desde sus inicios educativos, Le Corbusier trabajó con sus manos, dibujando la naturaleza, labrando el metal, etc. En la primera casa que construyó, junto al arquitecto René Chapallaz, a los diecinueve años, casa Fallet, Le Corbusier decora con sus manos los relieves de la fachada. Más tarde, en 1918, bajo el influjo de su maestro Amédée Ozenfant, comienza su ininterrumpida investigación como pintor y más tarde como escultor.

Pero la exaltación del trabajo manual tiene su cenit en la elaboración del Poema del Angulo Recto en su periodo tardío (1947-1953), donde -como escribe Juan Calatrava- la elaboración manual está

[...] presente no solo en la fase de ejecución sino en el propio proceso de ideación, a través de las maquetas de *papier collé*. [...] Este programático privilegio nuevamente otorgado a lo manual se plasma en la renuncia a los caracteres de imprenta: el poema está construido con la propia mano del artista, tanto en los dibujos como en esos dibujos directamente legibles que son, en el fondo, las letras trazadas con caligrafía personal". Para Calatrava "la opción de la escritura manual frente a las letras de imprenta constituye, en sí misma, una metáfora de la propia idea corbusieriana de la creatividad: la caligrafía es expresión inconfundible de lo individual, aunque dentro de las reglas de un grafismo de significado universal, punto de acuerdo entre la creatividad individual y las normas generales; y el toque de individualidad lo da precisamente la mano del artista"<sup>54</sup>.

La actitud manifiestamente artesanal de Le Corbusier en su último periodo entronca con el movimiento inglés Arts and Crafts. No es extraño que las enseñanzas de L'Éplattenier, vinculadas al movimiento inglés, encontraran acomodo en la ciudad natal de Le Corbusier La Chaux-de-Fonds; debido a la orientación manufacturera de la industria del reloj y en la que el trabajo manual, artístico, sobre metal (que realizó en sus inicios Jeanneret) era esencial en la organización de la industria relojera. En este medio peculiar, se yuxtapone

<sup>54</sup> Calatrava, Juan. Le Corbusier y Le Poème de L'Angle Droite: un poema habitable, una casa poética. En: Calatrava (Comisario). *Le Corbusier y las síntesis de las Artes. El poema del Angulo Recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. 2006. p.20. ISBN 84-86418-66-6.

una cualidad singular: la técnica. Le Corbusier *“interiorizó los valores vinculados a la producción y adquirió fascinación duradera por la técnica”*<sup>55</sup>.

Otro artista que influyó a Le Corbusier fue el británico Jhon Ruskin (1819-1920), que al igual que William Morris, estaba en contra de los efectos nocivos de la Revolución Industrial sobre la sociedad. Escribió cartas dirigidas a los obreros del Reino Unido que tuvieron influencia en los reformistas sociales durante varias generaciones. Esta sensibilidad, la introyectó Le Corbusier que mantuvo -sobre todo en la década de los años treinta- fuertes vinculaciones con movimientos preocupados por el bienestar social. Le Corbusier leyó el libro de Ruskin *“Seven Lamps of Architecture”* (1849); le interesó poderosamente su teoría de las dos culturas europeas, de las que hablaremos al tratar el doble sesgo de la personalidad de Le Corbusier: la técnica y la espiritual. Asimismo, tuvo una aproximación al frente popular que se instaura en Francia en 1936, (temas tratados en el postpurismo).

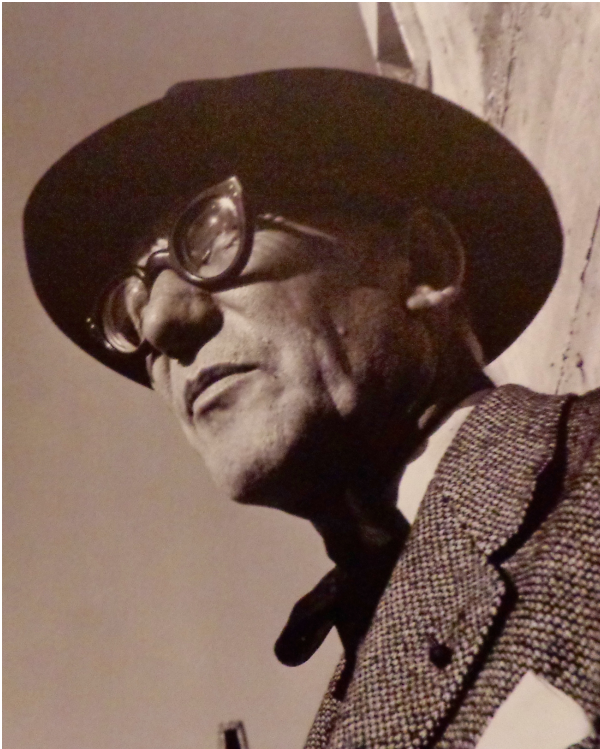
La década de los años treinta es una época donde Le Corbusier construye menos de lo deseado y que lleva una fuerte carga de racionalización de los procesos productivos de la vivienda y su organización territorial, dirigidos a evitar la revolución política mediante medidas de justicia social, entre ellos se encuentra la renovación del tejido urbano de las ciudades y su expansión en el territorio, así como la construcción de viviendas dignas, que es donde Le Corbusier siente que puede aportar su trabajo, mejor que en la implicación y agitación política.

---

<sup>55</sup> Cohen, Jean-Louis. *Vida y obra de Le Corbusier*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL. 2018. p. 15. ISBN 978-84-252-3098-1







## **SEGUNDA PARTE**

### **INSUFICIENCIA DEL RACIONALISMO**

ÚLTIMA ETAPA: 1945-1965



## 9. DOS TEXTOS CLAVES PARA DESVELAR EL ESPACIO DE LA CREACIÓN

En este apartado del trabajo se consideran algunos temas que se desarrollan con más profundidad en apartados sucesivos; se ha realizado así para no interrumpir el fluir de la narración.

El objetivo de este apartado es desvelar cualidades significativas que se encuentran en el interior de dos textos fundamentales, que Le Corbusier escribe en el periodo posterior a la segunda guerra mundial. Escritos que revelan la transformación del pensamiento de Le Corbusier, durante el obligado paréntesis de la contienda.

Las reflexiones de Le Corbusier en torno a su actividad artística en el periodo tardío (1945-1965), así como la elocuente profundidad que adquieren, es un territorio amplio por explorar que tratamos de exponer sin intención de agotar el tema. Para ello establecemos determinadas correspondencias y paralelismos, entre un fragmento del pequeño libro sobre la Capilla de Ronchamp: “*textos y dibujos para ronchamp*” y el escrito “*L’Espace Indicible*”; confrontándolos con estudios sobre la creación, los procesos artísticos y la creatividad del inconsciente; estableciendo relaciones aún no efectuadas, redes aún no establecidas, que nos pueden hacer ver de forma distinta ambos escritos trascendentes del arquitecto.

Probablemente Le Corbusier es el arquitecto sobre el que existen más estudios sobre su producción, sin embargo, consideramos que una personalidad compleja, que se ubica en una constante búsqueda creativa en su relación con el mundo y su interioridad, está abierta a nuevas interpretaciones en un ámbito disciplinar transversal. Pretendemos establecer relaciones no efectuadas, con la necesidad y el convencimiento de aportar una visión innovadora en un momento esencial de su itinerario creador.

En la evolución del pensamiento del arquitecto, existe una cierta unanimidad en sus biografías sobre la no existencia de límites claros, sino difusa transformación. Esta idea viene avalada por la concepción que el mismo arquitecto tenía de su trabajo y que resumió en la célebre expresión *La Recherche Patiente*.

Así y todo, hay dos momentos en los que se produce en Le Corbusier un cambio tan significativo en su pensamiento y su acción, que suponen dos disrupciones importantes en su biografía. La primera es su llegada a París para establecerse con continuidad y, la segunda es el artista-arquitecto que emerge tras el armisticio de la segunda guerra mundial.

Este capítulo forma parte de un conjunto que atiende a desvelar la profunda transformación del pensamiento de Le Corbusier y como afecta en diferentes ámbitos de su creación la disrupción producida a continuación del paréntesis de la guerra.

Al final de la década de los años veinte, Le Corbusier comienza a concebir el proyecto y su actuación arquitectónica de forma diferente. Kenneth Frampton denomina esta inclinación *tendencia arcaizante*<sup>56</sup>. Esta propensión hacia lo primitivo adquiere otras connotaciones más profundas, abisales, a partir del final de la segunda guerra mundial; comprendiendo a todos los pilares de su acción, producción teórica, plástica y arquitectónica.

El post-purismo de los años treinta, da paso a un Le Corbusier donde se manifiesta de forma radical la insuficiencia del racionalismo, la intuición adquiere protagonismo; lo inesperado, lo no consciente alcanza una trascendencia desconocida hasta ahora y, se despliega un cierto hermetismo en su obra. La poesía y la emoción invaden su producción. Su nueva ubicación es fronteriza entre lo racional y lo no racional.

Asimismo, en el obligado paréntesis y receso de la guerra, Le Corbusier ha retornado parte de su energía hacia su interioridad, sintiéndose impelido a simbolizarla. Por este motivo, su universo simbólico se expande y enriquece toda su producción. La consecuencia de este proceso, es, que el cambio interior supone una auténtica transmutación; donde se integran capas de conciencia hasta ahora fragmentadas. Integración, síntesis y unidad, constituyen el norte de su acción y, la armonía se convierte en el concepto integrador del arte *Indicible*, inefable, inexpresable de sus obras artísticas.

La intención es mostrar como se encarnan en Le Corbusier, a partir de la segunda mitad de los años cuarenta, sus inquietudes arcaizantes precedentes en una visión mucho más profunda del hecho artístico, en su búsqueda con las fuentes de la creación. Por medio de dos textos complementarios escritos en este periodo, pretendemos revelar las nuevas cualidades y la significación que poseen sus nuevas inquietudes, fundamentalmente, en la concepción y configuración de sus creaciones plásticas y arquitectónicas.

Nos limitamos a exponer una interpretación de los textos, poniendo de relieve la profundidad que adquiere el pensamiento de Le Corbusier en este periodo tardío y referenciando, muy brevemente, a los primeros dibujos configuradores de la capilla en Ronchamp que realiza Le Corbusier.

---

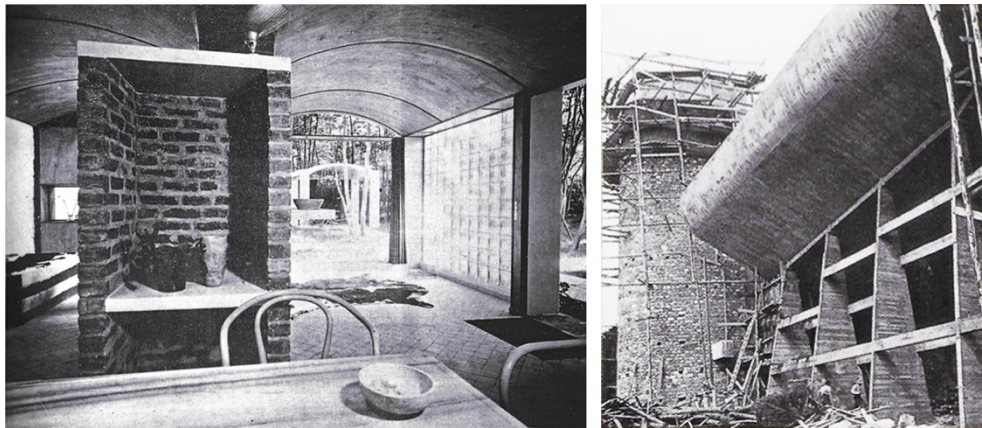
<sup>56</sup> Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p. 103. ISBN 84-460-1306-1.

## 9.1. ANTECEDENTES

A partir del final de la década de los años veinte, a Le Corbusier le vuelven a interesar las culturas vernáculas. El interés por la singularidad de las sociedades más primitivas y los valores que aportan, arraiga en Le Corbusier en su viaje iniciático a Oriente (1911). Experiencia decisiva que, entre otras esferas, afecta determinando su imaginario. Kenneth Frampton denomina “*tendencia arcaizante*” de Le Corbusier, al hecho de considerar en su concepción arquitectónica, las situaciones culturales, sociales, económicas etc., de los ámbitos donde construye. Le Corbusier considera que al actuar introduciendo claves tecnológicas en sociedades poco desarrolladas, pero con una organización social estructurada y armoniosa, puede distorsionar el equilibrio y hacer desaparecer los valores espirituales que las sustentan<sup>57</sup>.

De forma simultánea a un re-descubrimiento de los valores vernáculos -al final de la década de los años veinte- Le Corbusier se desencanta de algunos importantes planteamientos del Purismo. La mayor decepción que padece es la pérdida de la confianza que había depositado en la técnica como paradigma de la época<sup>58</sup>.

Uno de los resultados es que en sus proyectos se produce una aproximación a la materialidad. Esto determina que Le Corbusier proyecte y construya de forma jalonada casas unifamiliares (Figura 34A), conjuntos de viviendas y edificios singulares en los que yuxtapone materiales y puestas en obra artesanales con respuestas contemporáneas de construcción.



**Figura 34 A.** Le Corbusier (1935). Casa fin de semana La Celle-Saint-Cloud. Fuente: Le Corbusier. Frampton, Kenneth. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p. 101.

**Figura 34 B.** Le Corbusier (1953-1955). Capilla de Ronchamp en construcción. Fuente: Sbriglio, Jacques. *Le Corbusier&Lucien Hervé. The architect&the photographer. A Dialogue.* London, United Kingdom: Thames&Hudson, 2011. Foto, E-1-143. nº: 48.

<sup>57</sup> Ibidem. p.149.

<sup>58</sup> Framton, Kenneth. El otro Le Corbusier: La forma primitiva y la ciudad lineal, 1929-1952. En: *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.*1987. (Ed.) Enrique Sobejano. Enero-abril, números 264-265. p. 30.

Esta imbricación no la abandonará nunca, siendo la capilla de Ronchamp (Figura 34B), a la que más adelante nos referiremos, un ejemplo singular de esta concepción constructiva en su última etapa.

Esta inquietud determina gran parte de los proyectos de esta época: resolver aparentes contradicciones, integrando valores culturales del pasado con la modernidad. También adquiere especial importancia, no sólo la imbricación de materiales vernáculos y tecnológicos con la respuesta contemporánea del proyecto, sino, además, la incorporación de la sabiduría condensada de sus experiencias con las arquitecturas históricas reconociendo su deuda con los maestros del pasado: *“los antiguos, mis únicos maestros”*.

## 9.2. REGRESIÓN A LOS VALORES PRIMITIVOS DEL ARTE

Junto a Frampton, otros autores han tratado diferentes aspectos de la predisposición de Le Corbusier en su mirada al pasado, buscando en las culturas primitivas, en sus ritos y concepciones cósmicas, el aliento, el espíritu que las produce.

La *tendencia arcaizante*, a la que nos hemos referido anteriormente, se complementa en la década de los años treinta, en una búsqueda de los valores esenciales del arte. Esta motivación afectaba a una gran parte de los artistas contemporáneos de Le Corbusier. Evidencia de esta sintonía por parte de Le Corbusier, es la ubicación en su estudio de un kuroi griego para la exposición: *El Arte Primitivo en el hogar contemporáneo*; la muestra fue organizada por Louis Carré (1897-1977) en el estudio de pintura del mismo Le Corbusier, en Porte Molitor (Posteriormente nos referiremos a esta exposición al relacionarla con Louis Soutter). Intención equivalente tiene para Le Corbusier, respecto a la fuerza del arte primitivo y sus connotaciones, la organización de la exposición: *La France D'Outre-Mer*; realizada en el *Grand-Palais* de París en 1940.

Coincidiendo con estas fechas y con este mismo espíritu, en 1936, el padre dominico Marie-Alain Couturier (1897-1954) retoma la revista *L'Art Sacré*, con el convencimiento de que el arte sacro constituye una herramienta para la conversión. Couturier, y Ledeur, entre otros, se posicionan a favor del arte moderno en las comisiones de arte sacro. Para ello acuden a artistas, la mayor parte de ellos agnósticos. Le Corbusier es el arquitecto encargado, por el canónigo Ledeur, de construir la Capilla en Ronchamp. Ante las críticas recibidas por estos encargos, Couturier opina: *“(…) es más seguro dirigirse a los genios sin fe que a los creyentes sin talento”*. Según Philippe Potié, El padre Couturier considera

que: “es en estos espíritus rebeldes que han emprendido una vuelta a las fuentes mismas de los valores esenciales del arte, donde reside la pasión buscada”<sup>59</sup>.

Cuando Jeanneret visita los monasterios del monte Athos, en su viaje iniciático en 1911, se sumergió y naufragó saludablemente -a decir de Giulano Gresleri (1938)- en el abismo. Esta experiencia de juventud nos permite ponerla en relación con el itinerario de lo sagrado en el que Le Corbusier se introdujo a partir de 1945. Nos dice Gresleri:

No es pues casualidad que Ronchamp, La Tourette o Firminy, que representan la más alta expresión de su genio, sean obras tardías. En ese momento, cuando todo el tiempo se ha consumado, cuando todas las palabras han sido dichas, cuando todas las formas han sido exploradas y cuando los significados más ocultos han salido a la superficie, Le Corbusier puede por fin dejarse arrastrar al abismo de la vida<sup>60</sup>.

Fernández-Cobián (1969) nos descubre como Le Corbusier, en su periodo tardío, adelantándose a las investigaciones del filólogo Jean Hani (1917-2012) en 1962, aplicó a los templos proyectados la “dimensión cósmica, aquella que convierte al edificio sagrado en un descodificador del cosmos: del movimiento de los astros, del significado de la luz solar, o del valor de las fuerzas telúricas que estructuran la superficie terrestre”. Cualidades que los antiguos cristianos conocían; de tal forma que el “edificio sagrado se convertía así en un intermediario entre el hombre y Dios”. De hecho, a Le Corbusier “le gustaba explicar que sus iglesias eran verdaderos edificios cristianos de 5000 años antes de Jesucristo”<sup>61</sup>.

Juan Calatrava, en el denso artículo sobre el *Poème de L'Angle Droite*, nos expresa que el poema es un intento de entender la arquitectura en el marco global de la creación. Señala, que para Le Corbusier existen unas leyes fundamentales del cosmos y de la naturaleza, que son las que el hombre debe conocer para situarse en el espacio de la creación. Así el acto creador, es un proceso de reconocimiento de dichas leyes que rigen el mundo. Calatrava también nos señala: “No es casual que toda esta compleja visión de la relación entre el hombre y el cosmos en las que estos elementos fundamentan un anhelo de retorno a los orígenes (...), se vuelque finalmente en un libro”<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> Potié, Philippe. De la Espiritualidad Cátara a la Iniciación Purista. En: Luis BURRIEL BIELZA y Esteban FERNÁNDEZ-COBIÁN. (Comp.). *Le Corbusier. Proyectos para la Iglesia Católica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Diseño Editorial. 2015. p. 65. ISBN 978-987-3607-65-3.

<sup>60</sup> Gresleri, Giuliano. Le Corbusier: Itinerarios de lo sagrado. En: Luis BURRIEL BIELZA, y Esteban FERNÁNDEZ-COBIÁN, (Comp.). *Le Corbusier. Proyectos para la Iglesia Católica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Diseño Editorial. 2015. p. 51.

<sup>61</sup> FernándezCobián, Esteban. Le Corbusier y la iglesia católica: tan lejos, tan cerca. En: Luis BURRIEL BIELZA y Esteban FERNÁNDEZ-COBIÁN, (Comp.). *Le Corbusier. Proyectos para la Iglesia Católica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Diseño Editorial. 2015. pp. 16-18.

<sup>62</sup> Calatrava, Juan. Le Corbusier y Le Poème de L'Angle Droite: Un poema habitable, una casa poética. En: Juan CALATRAVA, (Comissário exp.), *Le Corbusier y las Síntesis de las Artes. El poema del Ángulo Recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. 2006. p. 35. ISBN 84-86418-66-6.

En síntesis, esta tendencia señalada por estos autores, entre otros, nos indican la poderosa inclinación de Le Corbusier a buscar las fuentes de la creación, en una regresión iluminadora a los orígenes, donde se fragua la acción artística

### 9.3. ESPACIO MATRIZ / ESPACIO DE CREACIÓN

La novedad, respecto a los estudios citados y otros, reside en tratar de exponer cualidades del espacio matriz, donde se gesta la obra de Le Corbusier en su última etapa. Este cometido lo realizamos mediante la interpretación de dos escritos fundamentales del periodo tardío, que complementan, sin agotar el tema, las miradas al pasado descritas por los diferentes autores y, que denotan la profundidad que adquiere el proceder configurador del arquitecto.

Los dos importantes relatos síntesis de Le Corbusier que consideramos son: una descripción de su proceder proyectivo en el libro: *“textos y dibujos para ronchamp”* y un corto escrito: *“L’Espace Indicible”*. Por medio de ellos y con las aportaciones de otros autores, nos proponemos desvelar la dinámica en el espacio de creación lecorbusieriano, donde se produce la obra artística.

Al efecto, nos valemos de un artículo titulado: *“En torno a Le Corbusier”*, publicado en 1965 en la revista Hogar y Arquitectura, por el arquitecto Carlos Flores (1928). En él, nos indica que Le Corbusier conoció la obra de Antoni Gaudí (1852-1926) en 1928 y, expresó su admiración por él en estos términos: *“Lo que vi en Barcelona era la obra de un hombre de una fuerza, de una fe, de una capacidad técnica extraordinarias, manifestadas durante toda una vida”*<sup>63</sup>.

Carlos flores -después de rescatar esta opinión de Le Corbusier sobre Gaudí- considera que la admiración que siente el arquitecto suizo hacia el arquitecto catalán, se debe a un recorrido paralelo, a una sintonía profunda entre los dos, que se sintetiza en el aforismo de Gaudí: *“Originalidad es volver al origen”*. La interpretación que realiza Carlos Flores de este pensamiento es:

[...] en el sentido de rehuir caminos trillados [...], situarse dentro de una cierta virginidad mental para enfocar cada problema, como si hasta entonces nadie se lo hubiera jamás planteado, entonces se ve claro que entre Gaudí y Le Corbusier existen muchos lazos comunes; lazos morales e intelectuales que son los que unen o repelen a los hombres. *“Gaudí era un gran artista- añade*

<sup>63</sup> Flores, Carlos. En torno a Le Corbusier. En: Ginés GARRIDO y Andrés CÁNOVAS, (Eds.), *Textos de Crítica de Arquitectura*. Madrid: Departamento de Proyectos, ETSAM, 2003. p. 283. ISBN 84-933262-8-8.

Corbu-; sólo aquellos que conmueven el corazón sensible de los hombres quedan y quedarán”<sup>64</sup>.

Esta reflexión de Le Corbusier, en el interior de la última cita de Flores, le da pie a este último, para expresar que “*Le Corbusier, situándose también en el origen, fue capaz de lograr una obra que conmueve el corazón humano*”<sup>65</sup>.

Consideramos que el aforismo de Antoni Gaudí: “*Originalidad es volver al origen*”, está correctamente interpretado por Carlos Flores; sin embargo, nos parece necesario profundizar en como se sitúa un creador en esa “*cierta virginidad mental*” a la que alude Flores. Como se accede a ese espacio primordial, espacio de creación, espacio matriz y, como se genera una obra artística desde él.

En el momento de creación, una vez contempladas las atenciones necesarias que requiere un proyecto artístico, arquitectónico..., se precisa un paso atrás, al origen. Este tránsito supone una renuncia a todos los cabos tendidos, expresiones del afán de poder del hombre sobre la realidad y, una espera activa, para que reposadamente el saber necesario se asiente.

En el proceso de espera se fusionan, en el espacio matriz, contenidos de diferentes estratos de la conciencia, conscientes e inconscientes, en un orden oculto para nuestras facultades de la vigilia. La fusión en este espacio de creación produce un ente nuevo: la obra artística. A continuación, se produce la emergencia a la superficie desde el espacio interior del producto artístico. Se ha producido lo que Zambrano denomina: *revelación*; acontecimiento que se produce en contadas ocasiones.

La obra producida es original, porque se ha creado con contenidos y requerimientos racionales; pero no sólo con ellos. Se han fusionado elementos inconscientes del imaginario del artista-arquitecto, resultando una obra única. *Revelación*, que Zambrano asocia con la *sabiduría* o también a la *razón-poética*; a diferencia del *conocimiento*, que se obtiene, a juicio de la ensayista, mediante un método pautado, en el que el esfuerzo cumple un valor esencial y es primeramente racional y, cuyo resultado es parcial y se atiende a las consideraciones y requerimientos iniciales, al planteamiento preliminar<sup>66</sup>.

Se diferencia del *saber*, porque este nace de una pasión y se produce al margen de todo método; aunque no por ello independiente del esfuerzo, pues se ha necesitado de él, de la tensión que permite que tal momento, el de la *revelación*, se produzca. Este es el

---

<sup>64</sup> ibidem, p. 283.

<sup>65</sup> ibidem, p.283.

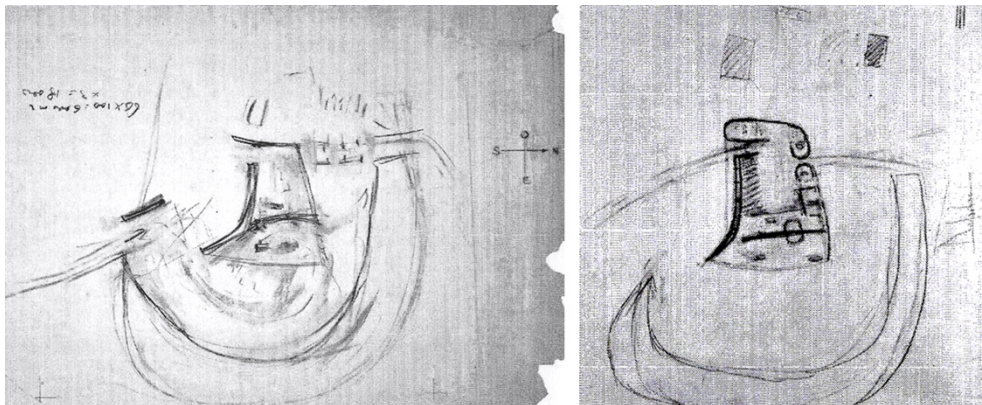
<sup>66</sup> Maillard, Chantal. *La Creación por la metáfora: Introducción a la Razón Poética*. Barcelona: Anthropos. 1992. p.48. ISBN 84-7658-321-4.

procedimiento que, como ahora veremos, sigue Le Corbusier en el planteamiento y resolución de sus proyectos, así como la correspondencia que existe entre ambos.

El proceso narrado tiene un carácter poético, en su acepción más amplia; y para que se dé, tenemos que asumir nuestra incapacidad para abarcar una realidad que nos desborda, que desborda nuestra consciencia. Naturalmente, entre los dos procesos, la adquisición de conocimiento o sabiduría no existe una delimitación clara. Este acto original, esta *revelación*, esta invasión del ser por lo trascendente, lo es precisamente de ese desbordamiento, como nos dice Chantal Maillard<sup>67</sup>.

Relacionado con esta concepción, Le Corbusier en las primeras páginas del libro: *textos y dibujos para ronchamp*, escribe:

Cuando se me confía una tarea, tengo por costumbre dejarla reposar en el fondo de la memoria; quiero decir con ello que durante meses no me permito hacer ni un sólo croquis al respecto. La mente humana está hecha de tal modo que posee una cierta independencia: es como un recipiente en el cual puede verterse a granel los componentes de un problema. Se les deja entonces “flotar”, “cocinarse lentamente”, “fermentar”. Luego un buen día, como accionada por un resorte, del ser interior surge una iniciativa espontánea; se toma un lápiz, un carboncillo, lápices de colores (...) y el parto tiene lugar sobre el papel: surte la idea, surte el hijo, ha venido al mundo, ha nacido.<sup>68</sup>



**Figura 35 A.** Le Corbusier. (1950). Croquis de la Planta de Ronchamp, primer esbozo<sup>69</sup>. Fuente: Quetglas, Josep. *Breviario de Ronchamp*. Madrid: Ediciones Asimétricas. 2017. p. 132.

**Figura 35 B**<sup>70</sup>. Le Corbusier. (1950). Nueva elaboración de la planta (dos días más tarde: 6-6-1950). Fuente igual que figura 35 A. p. 136.

<sup>67</sup> Ibidem. p. 49

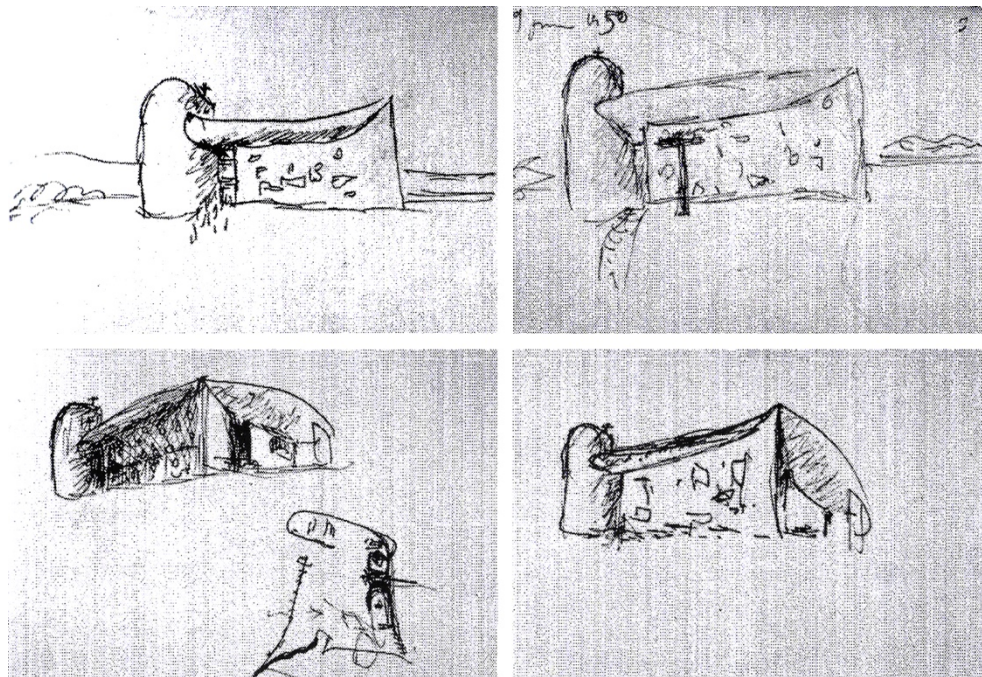
<sup>68</sup> Le Corbusier. *Textos y dibujos para ronchamp*. Ginebra, Suiza: Association Oeuvre de N.D. Du Haut, de Ronchamp. 1997. 2º párrafo.

<sup>69</sup> Primer dibujo de Le Corbusier de la Capilla de Ronchamp. Planta y ubicación en la colina. Copia realizada en el estudio de la calle Sèvres el 8-6-1950 del original perdido y realizado el 4-6-1950. (FLC 7470).

<sup>70</sup> En este boceto aparece la ubicación de las três capillas laterales; esquina noroeste en curva y dibujo del encuentro de los muros sur y este, prácticamente no tendrán modificaciones. (Hay otras plantas intermedias entre la 35 A y la 35 B). FLC-7435.

Este relato trascendente de Le Corbusier, sobre como se produce el alumbramiento de un proyecto genérico, aunque narrado en el libro sobre Ronchamp, tiene carácter fundante sobre su modo de proceder al proyectar en esta última y fructífera etapa de su vida (1945-1965) y como se obtiene una obra única, original; la cual se produce volviendo al espacio matriz donde se *cocina* la futura presencia: en este caso, La Capilla de Ronchamp (Figuras 35A, 35B).

Le Corbusier escribe que la idea informadora del proyecto, tiene que cocinarse lentamente, espera activa. Las primeras imágenes del proyecto de la capilla, no son la consecuencia racional del conjunto de informaciones recogidas o requerimientos preliminares (*componentes a granel de un problema*); se ha producido un proceso alquímico, sagrado -en cuanto a su carácter transformador- oscuro e incognoscible, (*la mente humana posee una cierta independencia*) que produce unas presencias con cualidad de revelación; que olvidándose de los cabos tendidos, responde sólo en parte a ellos; pero no con la cualidad de causa-efecto (*un buen día, como accionada por un resorte, del ser interior surge una iniciativa espontánea*). La configuración que aparece es nueva y original, como un desbordamiento: una inspiración (*el parto tiene lugar sobre el papel, surte la idea, surte el hijo*).



**Figuras 36 (A, B, C y D).** Le Corbusier. (1950). Alzados sur **A y B**. Planta y vistas oblicuas (sureste) **C y D** de la capilla de Ronchamp, realizados entre el 6-6-1950 y 9-6-1950. Figuran en el carnet E18. Procedencia: Fuente: Quetglas, Josep. *Breviario de Ronchamp*. Madrid: Ediciones Asimétricas. 2017. p. 139.

Las figuras 36(A, B, C y D) son otros bocetos -alzados sur y vistas oblicuas desde el sureste- que, junto a las plantas de la capilla reseñadas anteriormente, son realizados por Le

Corbusier en Ronchamp en el intervalo de tres días; siendo estos dibujos consecuencia del proceso narrado.

Cinco planos dibujados el 6 de junio, cuatro el 7 y sólo dos el 8 de junio de 1950. La correspondencia de estos bocetos iniciales, que figuran en el carnet E-18, con la configuración final de la capilla es sorprendente. Es significativo la enorme cantidad de registros y determinaciones que contienen desde su inicio los bocetos iniciales.

El proceso primario, donde se forjan las fantasías e imágenes inconscientes, se desarrolla en la profundidad, espacio matriz en el que se fragua la unidad. Hay que abismarse, retornar a las profundidades, espacio de creación; donde los contenidos –*componentes* diría Le Corbusier– se estructuran en universos insondables con un orden inconsciente en una nueva entidad. El sentido, entonces, se hace sinónimo de totalidad; reintegración del acontecer disperso a una unidad superior. Una vez alcanzada la unidad a través de este proceso y por lo tanto la armonía, son devueltos a la consciencia, a la superficie, constituyendo una creación nueva, única y original<sup>71</sup>. En un apartado posterior desarrollamos la concepción del proceso creador del arte por Anton Ehrenzweig que, como hemos visto, posee interesantes correspondencias con el procedimiento inventivo de Le Corbusier.

#### 9.4. LO INEFABLE EN EL PENSAMIENTO LECORBUSIERIANO

Durante el obligado paréntesis de la segunda guerra mundial, le Corbusier reorienta parte de su inmensa energía guiándola hacia una mirada interior más profunda. En las obras producidas a partir de 1945, lo no consciente, paradójico, contradictorio, ambiguo, se corresponde con una atención diferente hacia los sucesos exteriores y hacia su interioridad.

Una señal externa del cambio producido en Le Corbusier -como estamos manifestando- es el protagonismo que adquiere el mundo simbólico, conforme se advierte en el importante poema plástico en prosa, *Le Poème de L'Angle Droit*<sup>72</sup>, síntesis y recopilación de su pensamiento. En la producción artística de este periodo y de forma evidente en este poema, se le puede identificar a Le Corbusier con la afirmación del poeta y dramaturgo Friedrich Hebbel: “*El deber más importante de mi vida es, para mí, el de simbolizar mi interioridad*”<sup>73</sup>.

Asimismo, en el importante texto síntesis *L'Espace Indicible*, (Indecible, inefable) al que nos hemos referido anteriormente -escrito en 1945 (publicado en 1946)- se encuentran

<sup>71</sup> Ehrenzweig, Anton. *El orden oculto del arte*. Barcelona: Editorial Labor. 1973. 3ª parte. s.p. ISBN 13-978-843357-048-2

<sup>72</sup> Calatrava, Juan. Op. Cit,

<sup>73</sup> Hebbel, Friedrich. Citado En: *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela. 2003. p.11. ISBN 84-7844-352-5

condensadas numerosas indicios e indicaciones de su profunda transformación en este periodo. Los conceptos a los que se refiere Le Corbusier, son de creciente ambigüedad y dificultad analítica. No obstante, vamos a considerar algunas de estas referencias someramente.

A este respecto Le Corbusier manifiesta: *“La sensación artística es decididamente inaprensible, es el misterio y el misterio es una abertura frente al alma siempre ávida de espacio”*. Citado por Daniel Naegele<sup>74</sup> que a continuación escribe sobre esta etapa de Le Corbusier:

*Este cambio en el énfasis dado por Le Corbusier a su teoría del arte, desplazándola de racional y certificable a misteriosa e incognoscible (...), constituyó un cambio esencial y fundamental. Afectaría en gran medida a su arquitectura en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando la tecnología y la objetividad dieron paso a la primacía de lo que él mismo ya había dado en denominar el espacio inefable. La naturaleza psico-sensorial del espacio inefable permitía una manifestación arquitectónica de la decantación: un milagro arquitectónico del “interior de la conciencia”.*

Un importante desplazamiento del pensamiento de Le Corbusier, es el significativo valor que concede al otro lado de la mente. Lo vemos explicitado en *“L’Espace Indicible,”* con lenguaje poético, nos proporciona su concepción del espacio; noción sedimentada a través de su experiencia en las artes durante su larga trayectoria profesional. En el texto, Le Corbusier da entrada a la importancia que tiene en el proceso artístico los contenidos inconscientes. Refiriéndose a la cuarta dimensión expresa:

*(...) intenciones controladas o no, captadas o no, existentes sin embargo y acreedoras a la intuición, este milagro catalizador de los saberes adquiridos, asimilados, incluso olvidados. Ya que, en una obra terminada y aprobada, se esconden muchas intenciones, un verdadero mundo, que se da a conocer a quien tiene derecho sobre él, es decir, a quien se lo merece<sup>75</sup>.*

Cuando Le Corbusier expresa que las intenciones que determinan una obra artística pueden no estar controladas o no ser captadas, pero son sin embargo *existentes*, se está refiriendo a que pueden no serlo por la psique consciente; sin embargo, está manifestando de forma implícita que en el proceso artístico interviene material tanto de la psique consciente como del “otro lado”, la mente inconsciente.

<sup>74</sup> Naegele, Daniel. *Drawing-over: Une vie decantée. Le Corbusier y Louis Soutter*. En Ra Revista de Arquitectura. Vol. 6. Pamplona E.T.S. de Arquitectura de la Universidad de Navarra. 2004. pp. 43-54.

<sup>75</sup> Le Corbusier. (1946). *L’Espace Indicible. L’Architecture d’Aujourd’hui*. Art. Paris: L’Architecture d’Aujourd’hui, Boulogne-sur-Seine. (Número hors-série). 1946. p. 10.

Más adelante, en la misma cita, expresa que la “*intuición*” hace de “*catalizador de los saberes adquiridos, asimilados, incluso olvidados*”. Le Corbusier está expresando de nuevo como saberes que se escapan al filtro de la razón, de la consciencia, intervienen en el proceso -y por lo tanto en el resultado- del proyecto artístico. En otros apartados nos extendemos sobre estos temas.

Diferente señal externa del proceso de cambio de su pensamiento, es la expresión literaria en sus escritos. Le Corbusier se expresa con un lenguaje aparentemente inconexo y ambiguo. La escritura, en *L’Espace Indicible*, no es disciplinada; se diría que el orden del material que expone tiene una cierta aproximación al orden del inconsciente. En la narración de su experiencia artística, el método de la mente lógica, de los pensamientos de la vigilia, son lo de menos; lo importante es la forma en que relata sus emociones, la numinosidad y la carga emotiva y subliminal que llevan sus palabras y sus frases. Frases, aparentemente inconexas, que van dirigidas a instancias profundas del lector, no cualquier lector -a quien se lo merece- (nos dice Le Corbusier) y este, con su atención difusa (indiferenciada, diría Ehrenzweig), crea el nexo y conexión de ideas aparentemente no soldadas.

La narración es decididamente poética, polisémica, con la intención de que sus aforismos y expresiones no se puedan interpretar de forma unívoca. Su significado es flotante porque sus conceptos están coloreados por asociaciones psíquicas con significados inconscientes y, por ello cargadas de energía emotiva<sup>76</sup>.

Nos dice Carl G. Jung respecto al carácter y significado flotante de las palabras:

Todo lo que hemos oído o experimentado puede convertirse en subliminal, es decir puede pasar al inconsciente. Y aun lo que retenemos en nuestra mente consciente y podemos reproducir a voluntad, ha adquirido un tono bajo inconsciente que matizará la idea cada vez que la recordemos. Nuestras impresiones conscientes, en realidad, asumen rápidamente un elemento de significado inconsciente, (...) aunque no nos damos cuenta consciente de la existencia de ese significado subliminal, o de la forma en que, a la vez, extiende y confunde el significado corriente<sup>77</sup>.

Si todo concepto de nuestra mente consciente tiene sus propias asociaciones psíquicas que son capaces de cambiar el carácter “normal” de ese concepto, que no diremos de un proceso artístico al que podemos considerar un puente entre el mundo racional y el

---

<sup>76</sup> Jung, Carl, Gustav. Acercamiento al Inconsciente. En C.G.Jung. (Comp.), *El Hombre y sus Símbolos*. Madrid: Aguilar S.A. de ediciones. 1974. s.p.

<sup>77</sup> *Ibidem*. p. 40

inconsciente. Este proceso está cargado de asociaciones psíquicas que impiden o dificultan que la obra de arte se explique.



## 10. ARMONÍA Y MEDITERRANEIDAD EN LE CORBUSIER

“Mediterráneidad” es un concepto, según vamos a tratar, que se encuentra trabado con la noción “Armonía”. La armonía es un término presente en numerosos escritos de Le Corbusier de este último periodo. Es también, como hemos visto anteriormente, inherente al proceso de creación que se genera en la profundidad, siendo una de las cualidades obtenidas como consecuencia de la estructuración y fusión de contenidos conscientes y no conscientes en una unidad superior, cuyo resultado es la “obra artística”.

Carlos Flores comienza el artículo mencionado anteriormente: “En torno a Le Corbusier”, ubicando su sentir y su pensamiento geográficamente y lo hace dicotómicamente:

Le Corbusier parecía un meridional que se hubiera impuesto la obligación de permanecer suizo. [...] Como latino y meridional - en espíritu - amaba la libertad del artista. Como centroeuropeo y relojero sentía que cada hecho debía de formar parte de un mecanismo estricto y sujeto a leyes rigurosas. En su obra triunfa el latino, aún diríamos: el hombre mediterráneo<sup>78</sup>. (Flores, 2003: 280)

Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) procede del Jura (Jura franco-suizo) que comparte historia y cultura con los países limítrofes: Francia (Jura francés), Alemania (Jura alemán), Italia y Austria. Es una sociedad que participa como mediadora entre dos culturas, la del norte y la mediterránea. Esta situación limítrofe y participante provoca el cuestionamiento de sus raíces; siendo la reflexión de Carlos Flores, –transcrita anteriormente– la que pone el acento sobre la dicotomía de los orígenes caracteriales de Le Corbusier.

Esta condición fronteriza de Le Corbusier está señalada en el trabajo de M. Isabel Alba Dorado<sup>79</sup> sobre las claves del proceso creativo de Le Corbusier a través del Poema del Angulo Recto. En la elaboración que realiza Eugenio Trias Sagnier (1942-2013) sobre el “limes” pierde la connotación negativa que habitualmente ha poseído, para erigirse en un espacio en el que el discurso y/o la acción participan tanto de lo racional como de lo irracional, espacio tenso y conflictivo de mediación y de enlace<sup>80</sup>. Espacio que conquista con plenitud Le Corbusier en la última y renovada etapa de su vida (1945-1965).

<sup>78</sup> Flores, Carlos. En torno a Le Corbusier. En: Ginés GARRIDO y Andrés CÁNOVAS, (Eds.). *Textos de Crítica de Arquitectura*. Madrid: Departamento de Proyectos, ETSAM, 2003. p. 280. ISBN 84-933262-8-8.

<sup>79</sup> Alba Dorado, Isabel. Desvelando las claves del proceso creativo de Le Corbusier a través del Poema del Angulo Recto. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*. 2018. (14). p. 106. <https://doi.org/10.22530/ayc.2018.N14.479>

<sup>80</sup> Trias, Eugenio. *Lógica del límite*. Barcelona: Destino, 1991. p. 16-17. ISBN 978-8423319978.

Los fuertes vínculos mediterráneos arraigan en Jeanneret en su etapa formativa con la colaboración, entre otros, del arquitecto y escritor William Ritter (1867-1955), suizo romande (Suiza francesa) al que conoció en Munich, y al que consideraba su maestro. Ritter despertó en Jeanneret, junto a Ernest Renan (1823-1892), el entusiasmo por los Balcanes, el Próximo Oriente y el mundo griego; en definitiva, el interés por el sentido de lo vernáculo<sup>81</sup>. Se puede considerar a Ritter como el responsable del Viaje de Oriente del joven Jeanneret; viaje que tuvo repercusiones importantísimas en el desarrollo de la personalidad artística de Le Corbusier.

En 1930, Le Corbusier vuelve a establecer una relación intensa con el mediterráneo en un viaje al norte de Africa. Argel y su Casbah le producen un fuerte impacto emocional que le rememora experiencias sensoriales y descubrimientos similares que percibió en sus primeros viajes. Gran parte de estas evocaciones estaban dormitando en el arrebatado maquinista. El lugar, la sensualidad, la referencia femenina aparecen y van adquiriendo importancia en su imaginario al contacto con el paisaje y el mundo meridional.

Cuando Carlos Flores y otros autores asignan un carácter mediterráneo a Le Corbusier ¿a que aluden? Paul Venable Turner escribe a propósito del Viaje de Oriente:

[...] En numerosos pasajes Jeanneret expresa la opinión de que la cultura campesina es, en cierto modo, superior a la cultura “civilizada” porque es universal y fundamental y, nos da a entender, se encuentra en contacto con profundas fuerzas espirituales<sup>82</sup>.

En esta cita, al referirse Le Corbusier a los términos “*universal*”, “*fundamental*”, “*en contacto con profundas fuerzas espirituales*”, consideramos que se está refiriendo a que los productos culturales de estas sociedades son fruto de un dilatado proceso de adaptación y sedimentación que los aproxima a una cierta idealidad imperecedera. En su origen y desarrollo tiene primordial importancia las energías anímicas, emocionales, místicas... que los generan y que los dan un cierto grado de inescrutabilidad dado su carácter espiritual. Cuando anteriormente reflexionamos sobre la vuelta al origen, es al contacto con estas fuerzas telúricas, cosmogónicas, misteriosas, y que trabajan en la profundidad a las que nos referimos y las que se siente vinculado singularmente en su última etapa.

Los términos: *universal*, *fundamental*, *espiritual*, son cualidades genéricas de la arquitectura “popular”; “*de todos los tiempos*”, como la denomina Josep Lluís Sert. Asimismo, cuando Le Corbusier se expresa así, lo hace generalizando vivencias que había experimentado en el espacio mediterráneo.

<sup>81</sup> Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p. 12-13. ISBN 84-460-1306-1.

<sup>82</sup> Turner, Paul Venable. Citado en: Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p. 14-15. ISBN 84-460-1306-1.

Una vez visitado Argel en 1930, Le Corbusier realiza dos viajes –agosto de 1931 y marzo de 1933– al valle del M'Zab en el desierto argelino, quedando hondamente impresionado al descubrir con emoción una civilización con mil años de antigüedad. Escribe Kenneth Frampton: “Quedó fascinado hasta el final por la *armonía preindustrial* de la Casbah y conservó siempre una nostalgia particular por el valle del M'Zab”<sup>83</sup>.

La fascinación que sentía Le Corbusier por la armonía preindustrial del M'Zab, es la misma que sintió el arquitecto Hassan Fathy (1900-1989) cuando fue invitado por André Ravéreau (1919-2017) a participar en sus talleres (Ravéreau fué encargado de los talleres para la conservación y protección de las construcciones del M'Zab, y nombrado por el Ministerio de Información y Cultura de Argelia, jefe de los Monumentos Históricos). (Ravéreau, 1981: s.p.).

En un artículo “De L'implicite en architecture” escrito por Hassan Fathy en el libro: “Le M'Zab, une leçon d'architecture”, explicita con sencillez el concepto de armonía que ha experimentado en el valle del M'Zab, sensación equivalente a la que se podría estar refiriendo Frampton al escribir sobre la fascinación de Le Corbusier por la *armonía preindustrial* de este lugar:

Si llevo a Louxor árboles de Extremo Oriente, estéticamente, no se integran en nuestro paisaje. Así es como comprendo la palabra “estética”. La armonía completa entre la propuesta, la forma, y el lugar donde se encuentra esta forma. Y no solo geográficamente, sino cósmicamente. [...] Es preciso sentir esta armonía. Creo que la armonía es la base de todo. [...] La belleza de una forma procede de fuerzas conciliadas para producirla. En el M'Zab las formas concilian todas las fuerzas sociales y técnicas. El equilibrio de la sociedad allí se expresa.<sup>84</sup>

A su vez el arquitecto suizo, en consonancia con la cita de Fathy, escribe con anterioridad en “Hacia una Arquitectura” (1923) sobre la armonía, anticipando su reelaboración -a la que más tarde nos referiremos- en L'Espace Indicible:

Nuestro criterio de armonía debe ser el eje sobre el cual el hombre está organizado en perfecto acuerdo con la naturaleza y, probablemente, con el universo. [...] ¿De qué nace la emoción? De una concordancia con las cosas del lugar. [...] La emoción nace de la unidad de intención.<sup>85</sup>

<sup>83</sup> Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p. 149. ISBN 84-460-1306-1.

<sup>84</sup> Fathy, Hassan. De l'implicite en architecture. (Aphorismes). En: André RAVÉREAU. *Le M'Zab, une leçon d'architecture*, 2ª édition. París: Éditions Sindbad, 1981. pp. 11-13. ISBN 2-7274-0138-8

<sup>85</sup> Le Corbusier (1923). *Hacia una Arquitectura*. 2ª. Edición. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998. pp. 165,167 y 168. ISBN: 84-455-0174-7

Hay una relación entre ambas citas. “*La armonía completa entre la propuesta, la forma y el lugar*” que nos expresa Fathy, se corresponde con la “*concordancia [del proyecto] con las cosas del lugar*” que nos expresa Le Corbusier; así como “*La belleza de una forma procede de las fuerzas conciliadas*” concuerda con “*la emoción nace de la unidad de la intención*”. Que esta armonía con el lugar donde se encuentra la forma, no solo sea geográfica sino también cósmica, como nos dice Fathy, tiene su reflejo en el “*perfecto acuerdo [del hombre] con la naturaleza y, probablemente con el universo*”, simbolizado por Le Corbusier tanto en su Poème de L’Angle Droite, como en su reelaboración en las puertas esmaltadas de la Asamblea del Capitolio en Chandigarh, (Figura 37). Ambos, grandes manifiestos pictóricos de esta etapa de Le Corbusier.



**Figura 37.** Puerta de entrada a la Asamblea del Capitolio en la nueva ciudad de Chandigarh. Cara exterior<sup>86</sup>. Fuente: Mogens Krusturup. *Corbusier. Porte Email*. Copenhage, Dinamarca: Arkitektens Forlag, 1991. p.12.

En sintonía con lo anterior Josep Lluís Sert (1902-1983) en un artículo publicado en AC 1935: “*Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna*”, se refiere a las construcciones vernáculas en estos términos:

Son un reposo para los ojos y el espíritu estas construcciones populares mediterráneas. Todo en ellas es natural, todo se ha inventado para servir al hombre; todos sus elementos tienen la medida justa, la medida “humana”. No pretenden impresionarnos con su monumentalidad, pero irradian luz y optimismo. (...) Arquitectura magnífica, llena de sentido común y basada en un concepto claro del problema.<sup>87</sup>

Sert, ni en esta cita, ni en ninguno de sus cuatro artículos (1934,1935) dedicados a la arquitectura “*sin estilo y sin arquitectos*”, utiliza la palabra armonía; no obstante, en todos ellos, de manera implícita, manifiesta profunda emoción “racional” respecto a los conjuntos vernáculos mediterráneos. Con diferentes soluciones dependiendo del ámbito geográfico, gozan de una unidad que les proporciona el empleo de unas “*constantes*”, las

<sup>86</sup> En la mitad superior se representa el Cosmos, en la mitad inferior la naturaleza. En la cara interior están representados El Hombre y el Número. Hay una asombrosa permanencia de los símbolos del Poema del Angulo Recto en las Puertas de la Asamblea. Tema investigado con anterioridad a este trabajo de tesis y que figura en el Anexo 1.

<sup>87</sup> Sert, Josep Lluís. Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna. Em Ginés GARRIDO y Andrés CÁNOVAS. *Textos de Crítica de Arquitectura comentados*. Madrid: Departamento de Proyectos ETSAM. 2003. p. 120. ISBN 84-933262-8-8.

llama, que “con una antigüedad de muchos miles de años, han llegado a nuestros días con toda su pureza” (Sert, 2003b: 125).



**Figuras 38 (A, B, C, y D).** Fotografías de las ciudades del Valle del M'Zab en Argelia. Obtenidas de: Ravéreau, André. *Le M'Zab, une leçon d'architecture*. París: Éditions Sindbad. 1981 Fotografías de Manuelle Roche,  
**Figura 38 A.** fotografía frontal donde se percibe la horizontalidad de las terrazas. p. 164.  
**Figura 38 B.** Vista aérea de Ksar Bounoura, organización terrazas y patios. p. 253.  
**Figura 38 C.** La geometría integra la curva y el ángulo recto. p. 105.  
**Figura 38 D.** Interior de una mezquita. La disposición de los alveolos obedece a un sistema estructural riguroso. p. 99.

El valle del M'Zab, que hemos mencionado, se encuentra a seiscientos kilómetros de Argel, en el comienzo del desierto del Sáhara; aún a esta distancia, tiene un profundísimo vínculo con la arquitectura mediterránea (Figuras 38: A, B, C, y D). Le Corbusier se siente preocupado por estos conjuntos que reflejan un profundo sentido de unidad y armonía; se establece una resonancia entre ellos y la abisal aspiración de Le Corbusier hacia los conceptos artísticos de “integración”, “síntesis” y “unidad”; nociones que le ocupan sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de los años cuarenta, como señala Catherine de Smet<sup>88</sup> y que se logran mediante un proceso creativo como el narrado por Le Corbusier en la concepción de la capilla en Ronchamp y, coincidente con las fases de la creatividad descritas por Anton Ehrenzweig en su libro *“El orden oculto del arte”*.

Le Corbusier, –como consecuencia de la asunción de los valores culturales implícitos en la arquitectura de *“todos los tiempos”*– se debate en un conflicto de difícil resolución; como hombre contemporáneo y arquitecto comprometido, desea dotar a las sociedades preindustriales de los medios necesarios para insertarlas en la época actual, sintiéndose preocupado por el mito del progreso.

<sup>88</sup> Smet, Catherine de. Construcciones suspendidas: La obra editorial inacabada. En: *Le Corbusier et le Livre*. Barcelona, Col·legi D'Arquitectes de Catalunya, 2005. p 184 y 186. ISBN 84-96185-48-6.

Sin embargo, por otro lado, admira la armonía que invade estas sociedades; sus cualidades espirituales aportan estabilidad, orden, equilibrio; proporcionando un *modus vivendi* realmente humano, amenazado por la civilización. Esta preocupación la manifiesta en los carnets de la India de los años 1950-1954 (Le Corbusier, 1981: 362). Es el mismo conflicto en el que se encuentran inmersas las ciudades del valle del M'Zab; como hemos afirmado, experiencia especialmente emotiva vivida por Le Corbusier y que nos retrotrae, a su vez, al Jeanneret que nos evoca Paul Turner.

La unidad de acción que Le Corbusier alcanza en las múltiples disciplinas que abarca y la síntesis lograda en sus proyectos arquitectónicos, sólo se obtienen por medio de un camino laborioso e intrincado; cuyo resultado es el completamiento e integración de todos los estamentos de su personalidad -conscientes e inconscientes- en esta última fase de su actividad. Esta difícil conquista, lograda gracias a su nivel de exigencia, su compromiso personal y social, es un ejemplo intemporal y una referencia para todos los que trabajamos con los procesos artísticos y en la docencia.

## 11. NECESIDAD SIMBÓLICA

### PRINCIPIOS ALQUÍMICOS Y TRADICCIÓN HERMÉTICA

Una señal externa de la importante transformación que se produce en el pensamiento del rejuvenecido Le Corbusier, posterior a la segunda guerra mundial, es su acentuada expresión simbólica. Ya hemos afirmado que ninguna transición en Le Corbusier es abrupta, siempre responde a lo que el mismo denomina “búsqueda paciente”; a pesar de ello, la hipótesis de este trabajo es que a continuación de la obligada pausa de la guerra, emerge un Le Corbusier con cambios importantes respecto a su visión del mundo y del proceso creativo. ¿Qué mecanismos operan en la mente de Le Corbusier para que se acentúe la importancia del símbolo en su obra? A esto vamos a intentar dar respuesta en este apartado.

La dimensión mítico-simbólica de Le Corbusier se manifiesta en su producción artística con anterioridad a la segunda contienda mundial. Las lecturas en su época de formación de “Les Grands Initiés” de Édouard Schuré (1841-1929), “Ainsi parlait Zarathoustra” de Friedrich Nietzsche (1844-1900), “L’Art de demain” de Henry Provensal (1868-1934), entre otras, influyen en el imaginario del arquitecto<sup>89</sup>.

Un ejemplo singular de esta faceta es la fachada al lago Lemán del Pabellón del Presidente en el proyecto del concurso para la Sociedad de Naciones en 1927, donde figura un grupo de esculturas: hombre, caballo, león y águila, que en la opinión de Kenneth Frampton “*nada en Le Corbusier es totalmente inocente*”, considera que “*cada figura de éste grupo posee una significación específica, autobiográfica y mítica*”<sup>90</sup>. Antes, en 1909, Le Corbusier ya se había representado como un ave rapaz en una caricatura enviada a sus padres.

No obstante, Le Corbusier trabaja en una obra fundamental que corrobora la transición simbólica operada en él, clave para ensayar una aproximación a este respecto: la elaboración de “*Le Poème de L’Angle Droite*” (P >+).

Le Corbusier elabora y construye el Poema, obra plástico-literaria, a lo largo de siete años, desde 1947 a 1953. (se publica en 1955, coincidiendo con la inauguración de la Capilla en Ronchamp). Esta obra se yuxtapone en su elaboración con importantísimos proyectos arquitectónicos en su biografía, como son el proyecto y construcción de la Capilla de Notre Dame-du-Haut en Ronchamp, (1950-1955) y el encargo, a partir de 1950, de la

<sup>89</sup> Dercelles, Arnau. Presentación de la biblioteca personal de Le Corbusier. En: *Le Corbusier et le Livre*. Barcelona: Col·legi D’Arquitectes de Catalunya, 2005. p 10. ISBN 84-96185-48-6.

<sup>90</sup> Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p.165. ISBN 84-460-1306-1.

elaboración del proyecto y la construcción de la ciudad de Chandigarh, encargo en el que trabaja toda la década y el comienzo de la siguiente.

Otros proyectos importantísimos, sincrónicos con la elaboración del poema, son: la construcción de la Unidad de Habitación de Marsella (1947-1952), el proyecto de la Basílica de Saint-Baume (1948), las casas Roq et Rob (1949), Le Cabanon (1951-1952), los bocetos del monumento a La Mano Abierta, y por la relación tan directa que tiene con el poema, el mural en el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria en París (1948). Todos estos proyectos tienen un importante ingrediente simbólico.

Existe una relación especial del Poema del Angulo Recto con los proyectos de Ronchamp y Chandigarh, debido a la imbricación y trasvase constante de los conceptos entre ellos, existiendo un encadenamiento en sus decisiones, aunque tuvieran ámbitos de resolución tan diferentes.

En referencia al Poema del Angulo Recto de Le Corbusier hay una cierta confluencia de opiniones sobre su carácter alquímico; trataremos de desvelar en que consiste esta condición dado el carácter hermético de esta pseudociencia. El Poema expresa, gráfica y literariamente, su visión del mundo de forma simbólica a sus sesenta años, perspectiva que viene acompañada de reflexiones e imágenes sobre la creatividad; supone por ello un salto cualitativo importantísimo en el imaginario de Le Corbusier.

En la biografía de Kenneth Frampton sobre el arquitecto, se afirma que *“el dualismo alquímico no se apodera realmente del imaginario de Le Corbusier hasta después de 1945”*<sup>91</sup>(Frampton, p.168). Esta acotación de Frampton coincide con el renovado interés por la alquimia en el mundo intelectual de la época; hay que tener en cuenta la importancia que tuvo en la antigüedad sobre todo en la Edad Media. Abandonado su interés en la ilustración, recobra impulso al valorarse como fundamento histórico de la química, pero esencialmente fueron los estudios de Carl Gustav Jung (1875-1961), en los años cuarenta, los que la ubican de nuevo en la escena contemporánea.

Las Investigaciones sobre la alquimia de Jung cristalizaron en un libro fundamental para desvelar los procesos simbólicos que la sustentan: *Psychologie und Alchimie*, publicado en 1944; no obstante, a este estudio le siguieron otros por parte del autor que completaron el tratamiento del tema.

Los estudios de Jung antecedieron al reforzado simbolismo de Le Corbusier, siendo la asociación de estos dos términos, alquimia y simbolismo, esencial para entender la concepción alquímica del arquitecto. Jung en la obra *Psicología y Alquimia* defiende *“la revaluación del simbolismo de la alquimia; los símbolos utilizados por los alquimistas*

---

<sup>91</sup> Ibidem. p.168

*tienen lugar en la psique como parte del depósito de imágenes mitológicas y estas son aprovechadas por el individuo en sus estados de sueño*". Jung establece una correspondencia entre la "Gran Obra" de los alquimistas y el proceso de reintegración e individuación del ser humano. Le Corbusier, estaba interesado en los estudios de C.G.Jung, como prueba la existencia en su biblioteca -entre los 1615 libros que la componen- del libro *Kleine Erdbekunde* de 1938 (FLC J 262)

Sin embargo, la pregunta a la que todavía no hemos dado respuesta es: ¿porqué se acentúa en Le Corbusier su expresión simbólica?, o lo que es lo mismo ¿qué necesidad profunda empuja a Le Corbusier a expresarse en una de sus obras fundamentales?, el P >+, ¿simbólicamente?

El origen de la Alquimia se remonta 2500 años atrás; su ámbito de influencia fue muy extenso formando parte de diferentes culturas. La función más conocida de la alquimia es el estudio experimental de los fenómenos químicos, pretendiendo descubrir los elementos constitutivos del universo y lo más vulgarizado, la transmutación de la materia buscando la piedra filosofal para transformar cualquier metal en oro. La práctica y la experiencia de la alquimia fueron claves en el desarrollo de la química e incluyó nociones además de física, astrología, metalurgia, espiritualismo y arte.

Según afirma Juan E. Cirlot, la alquimia deja de tener protagonismo cuando se escinden los dos componentes que la originaron, mística y química. Manifiesta también, que "es una técnica simbólica que, junto al anhelo de positivos descubrimientos en ciencias naturales, buscaba la realización de verdades espirituales. En vez de buscar el tesoro enfrentándose al mítico dragón (...) los alquimistas querían producirlo mediante el trabajo y la virtud"<sup>92</sup>.

No obstante, para explicarnos porqué Frampton, en diferentes partes del capítulo sobre el P >+ de la biografía de Le Corbusier, manifiesta que el Poema es la quintaesencia alquímica y, asimismo, hace mención de su significación hermética, hay que tener en cuenta la relectura de la alquimia a la luz de las investigaciones de pensadores como Gaston Bachelard (1884-1962), Carl G. Jung (1875-1961), o Herbert Silverer (1882-1923), coetáneos todos ellos de Le Corbusier, que vieron en la alquimia una profundidad que completaba la totalidad de su sentido, en la que además de implicaciones científicas se convertía en una fuente de vivencias intelectuales y espirituales; inquietudes todas ellas que se personifican de manera unitaria y significativamente en este periodo de la vida de Le Corbusier.

Una condición especialmente significativa en la elaboración del Poema del Angulo recto -que lo relaciona con la alquimia- es el tiempo dedicado a su realización, siete años; tiempo que supone un recorrido mental y místico, y en el que Le Corbusier se construye

<sup>92</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. 7ª. Edición. Madrid: Ediciones Siruela AS. 2003. p. 33. ISBN 84-7844-352-5.

de forma simultánea con el Poema. A esto colabora la cuidadosa gestación, atención y trabajo de cada una de las 19 litografías que componen el libro por el método de papiers collés -recortes de papel de color pegados- yuxtaponiendo a estos el dibujo a línea y pinceladas de color. La intencionada grafía infantil de los poemas -resuelta con material primario (pluma de oca)- que, junto a dibujos intercalados en la escritura del poema, contribuyen a crear el poema-gráfico. Todo ello realizado con la expresividad de la mano, que dirige de forma inconsciente las inflexiones inarticuladas, tanto de la grafía, como de los dibujos y de los poemas.

En este proceso existe una concordancia de Le Corbusier con la alquimia, pues una de las cualidades esenciales de los alquimistas, que colabora y fundamenta el logro de las experiencias místicas mencionadas, es que cada operación, cada pormenor, cada materia o útil empleado, contribuye a la meta perseguida<sup>93</sup>, como así ocurre en la cuidadosa elaboración de todo el proceso de construcción y edición del Poema de largo aliento. Lo trascendente en la alquimia son las experiencias logradas a través del proceso de búsqueda, que, junto al anhelo de positivos descubrimientos en ciencias naturales, buscaba verdades espirituales mediante el trabajo y la virtud. Le Corbusier, desde esta condición significativa, se aproxima a las experiencias buscadas en el proceso por los alquimistas y puestas en valor debido a la revaluación realizada por los pensadores mencionados, entre otros.

Antes nos preguntábamos ¿porqué se acentúa la expresión simbólica en Le Corbusier en esta última y fecunda etapa de su vida?, ¿qué significado tiene esta necesidad expresiva? Ya hemos dicho, que la alquimia es una técnica simbólica que junto al anhelo de positivos descubrimientos en las ciencias naturales buscaba la *“realización de verdades espirituales”*. En esta interpretación -que coincide con la visión de Jung-, es donde se establece una afinidad profunda de Le Corbusier con la alquimia; que, comparándolo con su etapa purista, obvia el enunciado de universales para transferir una gran parte de su atención a la relación de su interioridad con el mundo; es decir la relación entre el microcosmos personal e íntimo y el macrocosmos.

Le Corbusier busca un acuerdo entre estos dos planos que le permita superar su señalado dualismo, las contradicciones de un régimen binario mediante el recurso simbólico. Este proceso tiene lugar en Le Corbusier por medio de sus reflexiones teóricas, sus elaboraciones plásticas y arquitectónicas; de tal forma que, mediante los símbolos, Le Corbusier logra integrar la contraposición de fuerzas de sus concepciones dualistas sobre la realidad, pudiéndose manifestar su carácter complementario. Los hindúes dicen: Brahma es sat y no sat, Brahma es lo que es y lo que no es; satyam y asatyam, realidad más irrealidad. M. Schneider explica estas afirmaciones diciendo que, en los sistemas místicos, la antítesis es el complemento de la tesis, pero no su negación.

---

<sup>93</sup> Ibidem. p. 33.

El simbolismo alquímico deviene en parte como necesidad espiritual e invade esferas, según Jung, que no son las de las ciencias experimentales. Le Corbusier, a través de las situaciones de pura creación recorre los pasos alquimistas, realizando proyecciones anímicas, vivencias afectivas, emocionales, y elaboraciones mentales en el marco de sus construcciones artísticas, en la realización de su obra plástica, arquitectónica y literaria. Estas proyecciones en su gran mayoría son simbólicas y, por medio de ellas va construyendo su cosmovisión, una visión del mundo en continuo diálogo con su interioridad.

El Poema del Angulo Recto es el más intenso ejemplo de proyección simbólica de Le Corbusier. Al esquema inicial del Poema, con forma de árbol, Le Corbusier lo llama simbólicamente Iconostasis; ordena 19 litografías a color en siete filas y cinco columnas, en las que no todas las filas o columnas tienen el mismo número de ellas y, en las que a cada fila horizontal le corresponde un atributo y un color, y a cada litografía un poema.

El Poema manifiesta la visión que Le Corbusier ha introyectado del cosmos y de la naturaleza, las leyes esenciales que rigen el obrar humano en su relación con ambos, siendo el acto creador un proceso de reconocimiento y de acuerdo en armonía con dichas leyes, expresando este vínculo de forma poética.

El material simbólico en algunos de los poemas y litografías es muy hermético; la ordenación, ubicación de sus imágenes, permanece en muchos casos oculta a la interpretación hermeneútica, siendo difícil su aproximación.

Años más tarde, Le Corbusier reelabora todo el material simbólico del Poema del Angulo Recto para diseñar las puertas de la Asamblea en el Capitolio de Chandigarh. Es sorprendente la permanencia de los símbolos del Poema en las puertas (nos estamos refiriendo a la parte exterior e interior de la puerta; 110 metros cuadrados en total, pintadas al esmalte sobre acero por el mismo Le Corbusier).

La estructura del iconostasis del Poema, con los siete atributos o apartados: medio, espíritu, carne, fusión, carácter, ofrenda y útil o herramienta, los sintetiza en: *Cosmos y Naturaleza* en la parte exterior de la puerta y, *Hombre y Número* en la parte interior. En un anexo se relaciona el simbolismo de estas puertas de la Asamblea en Chandigarh, con el poema del Angulo Recto, el mural en el Pabellón Suizo de la ciudad Universitaria de París, así como con su obra gráfica anterior.

La actividad simbólica de Le Corbusier en estos trabajos tiene afinidad con la función que Jung asigna a las operaciones alquímicas: *“Animar la vida profunda de la psique y facilitar*

*las proyecciones anímicas en los aspectos materiales; es decir, vivir estos como simbólicos y construir con ellos toda una teoría del universo y del destino del alma*<sup>94</sup>.

Gaston Bachelard señala de forma poética, respecto a la finalidad de la alquimia, algo semejante a lo que persigue Le Corbusier a través de su trabajo: *“Lejos de ser una descripción de fenómenos objetivos es una tentativa de inscripción del amor humano en el corazón de las cosas”*<sup>95</sup>.

Sandor Ferenczi (1873-1933) llega a la misma conclusión que Bachelard cuando interpreta el origen del simbolismo como la necesidad simbólica del ser humano, que, ante la vivencia primaria de la hostilidad del mundo, tiene tendencia a proyectar lo que ama en los objetos y estos se convierten en una fuente primaria simbólica. Es decir, descubre un intermundo, fundamentalmente vía emocional, entre su interior y el exterior.

Por ejemplo, en la página donde está representado el iconostasis del poema, Le Corbusier dibuja a modo de emblema una “espada”, representando la batalla que supone la creación artística; una “nube”, como símbolo de las formas y la naturaleza en incesante cambio y transición; y una “estrella” sobre fondo amarillo, como resplandor en la noche, símbolo del espíritu, (segundo atributo del poema). Se reconcilia con el mundo por intermedio de esta proyección y además le hace entender esas “formas de realidad” como correspondientes a lo que hay en su interior. Es decir, es todo un sistema de correspondencias entre los diversos planos de realidad.

¡Qué no son!, sino objetos cargados de simbolismo los “*objets-type*” utilizados por Le Corbusier en sus composiciones puristas, copas, vasos, jarras, pipas, etc; transmutados a partir de la segunda mitad de los años veinte en los “*objets à réaction poétique*” u “*objets trouvés*”, cantos rodados, conchas, osamentas, madera, etc; todos ellos materiales orgánicos que han estado sometidos a las tensiones creadas por las fuerzas de la naturaleza. Con estos últimos y debido a su carácter natural, orgánico, es más fácil proyectar una identificación dado que existe una mayor afinidad y semejanza, la correspondencia entre planos diferentes de la realidad es más directa y la carga simbólica es mucho más intensa.

Esta situación es equivalente a la transición de Le Corbusier en referencia a los materiales de construcción. A partir de los años treinta comienza a sentir predilección por los materiales naturales, piedra, madera y también hormigón, frente a los materiales industrializados fabricados por la máquina; no obstante, esto no significa que esta inclinación suponga una renuncia a los objetos-tipo en sus composiciones pospuristas, o que no construya con materiales naturales y tecnológicos sus proyectos de arquitectura.

---

<sup>94</sup> Ibidem. p. 33

<sup>95</sup> Bachelard, Gaston. Citado por J.E.Cirlot En: *Diccionario de Símbolos*. Ibidem. p.33.

La superior identificación simbólica del hombre con los objetos de reacción poética, orgánicos o materiales naturales frente a los productos industrializados, probablemente tenga relación con la afirmación de G.W. Leibniz (1646-1716) que admitió que *“toda sustancia individual ha de contener en sí misma una presentación integral del universo, como el germen contiene la totalidad del ser que se desarrollará”*.

Con gran probabilidad los *objets trouvés* de Le Corbusier tengan como significado simbólico la representación del cosmos en su totalidad y de ahí el valor emocional que recobran en sus composiciones y en numerosas páginas del Poema del Angulo Recto. A Le Corbusier siempre le acompañaba un cristal de roca que le había traído su padre de un paseo por los Alpes cuando él era pequeño, anécdota que cuenta en un boceto titulado Entre-deux. Esta piedra figura en numerosas composiciones pictóricas: Icono I. maleri (1955), Harmonique perilleuse maleri (1931). En el tapiz Traces de pas dans la nuit (1948-57), cobra un protagonismo especial, así como en la portada del poema E-3 del P>+ (1947-53).

La persistencia del cristal en diferentes composiciones y años, así como su exacto dibujo en trabajos que tienen un fuerte componente abstracto, se debe con probabilidad, además del carácter emocional y afectivo, a una intensa correspondencia simbólica que podría ser con el cosmos, pero también, parafraseando a Cirlot, podría ser un símbolo del espíritu y del intelecto a él asociado. El estado de transparencia se define como una de las más bellas conjunciones de contrarios: la materia “existe” pero es como si no existiera, pues se puede ver a su través.

Le Corbusier, con respecto al proceso alquímico que tiene lugar en la gestación de una obra artística manifiesta:

No soy puro, estoy lleno de tribulaciones, de contenidas emociones. Cuando en trance de gestación, de maduración de una obra (de largo aliento siempre) (urbanística, arquitectónica, pictórica) llego al punto anhelado y me hago cargo de ello, cuando siento que me voy aproximando al final, solo entonces soy consciente de haber hecho un gran esfuerzo, sin palabras, sin discursos, en el silencio y la soledad.<sup>96</sup>

En el proceso creador, la mística, como uno de los dos componentes que originan la alquimia, se corresponde con las proyecciones anímicas que se integran en la secuencia transformadora y, cuyo resultado material es el objeto simbólico producido: la obra artística. Jung señala que los alquimistas procedían, no buscando la divinidad en la

---

<sup>96</sup> Le Corbusier. *textos y dibujos para Ronchamp*. [1ª Edición 1965. Petit, Jean. Ed.]. Ginebra, Suiza: Association Oeuvre de N.D. Du Haut Ronchamp, 1997. s.p.

materia, sino *“produciéndola”* a través de un largo proceso de purificación y transmutación (Cirlot, p.368). Según el relato de Le Corbusier en la cita del párrafo anterior, y estimando la consideración simbólica de la alquimia como un proceso de maduración e individuación del hombre, la purificación y transmutación alquímicas corresponderían al proceso de transformación interior que experimenta Le Corbusier cuando se encuentra en *“trance de gestación”* de una obra de *“largo aliento”*, y con un *“gran esfuerzo”* realizado

Con esta interpretación simbólica de la alquimia, según comenta Cirlot, se comprende *“que la alquimia haya servido de modelo, de paradigma a toda actividad basada en el experimento, la actividad mental proyectada y la constancia, como sucede con ciertos casos de arte o de poesía”* (Cirlot p.34). El Poema del Angulo Recto se corrobora que es una obra alquímica desde un punto vista interpretativo simbólico; no obstante, también podemos afirmar que fundamentalmente en este último periodo de Le Corbusier, toda su obra participa de esta consideración.

Cada obra artística, cada proyecto arquitectónico o urbanístico, cada producción editorial, suponía para Le Corbusier -en esta época de madurez- un paso hacia la integración de los contrarios; una búsqueda no solo racional, sino intuitiva de la coherencia interna y externa de su obra.

## 12. EL SUEÑO Y LA CREACIÓN: FABRICA DE SÍMBOLOS

La relevancia que adquiere el lenguaje simbólico en la creación artística de Le Corbusier -a partir de 1945- es una señal externa de la transformación de su pensamiento. La emergencia de contenidos inconscientes de su psique se corresponde con la diferente mirada hacia los sucesos exteriores y hacia su interioridad. Está más atento, observa y percibe mejor los contenidos no conscientes, paradójicos, contradictorios y ambiguos de su mente.

Las reflexiones de sus escritos han dejado de tener un cierto universalismo que tenían en su época purista. Las palabras, los aforismos, los relatos, sus composiciones, responden a la conjunción de múltiples miradas y solicitaciones, sintetizadas en cada creación. El lenguaje simbólico es la forma literaria o plástica que le permite expresar tal complejidad y es tan propio de los sueños como lo es de la creación artística.

Un ejemplo fundamental de esta transformación y de la asunción del lenguaje simbólico, es el *Poema del Angulo Recto* (1947-1953), al que nos hemos referido con anterioridad. Señalar que, en este libro, en el poema C-2, décimo de los diecinueve que lo componen, se refiere por primera vez al sueño: “(...) *Pues el hogar profundo está en la gran caverna del sueño este otro lado de la vida en la noche. (...)*”<sup>97</sup>. Es decir, Le Corbusier establece de forma implícita, una relación compensadora entre el sueño y la vigilia; así, al igual que veremos, también establecerá la misma relación compensadora entre lo consciente y lo no consciente o entre la línea vertical: la acción y la línea horizontal: el reposo, el horizonte; la unión de ambos conforma el *Angulo Recto*.

Para Carl Gustav Jung, el sueño es una forma de *despertar*, por cuanto que “*hace aflorar los contenidos universales desde las profundidades. Meditar sobre los sueños es volver a uno mismo; es ensanchar las fronteras de la consciencia individual*”<sup>98</sup>. Mientras que a la “vigilia” le corresponde el tiempo sucesivo; al sueño y a la creación artística les corresponde el tiempo simultáneo. Los sueños integran recuerdos, percepciones, intuiciones..., en diferentes tiempos y en diferentes lugares en un único acontecimiento, y la forma de expresar un mensaje tan pluridimensional, cargado de matices y de energía psíquica es mediante el lenguaje simbólico. Lo mismo ocurre con la creación artística que yuxtapone atenciones y recuerdos conscientes junto a contenidos olvidados, perdidos e inconscientes en una unidad.

<sup>97</sup> Le Corbusier. *Le Poème de L'Angle Droite*. Fondation Le Corbusier, (Ed.). Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 79. ISBN 84-86418-67-4.

<sup>98</sup> Maillard, Chantal. *La Creación por la metáfora: Introducción a la Razón Poética*. Barcelona: Anthropos. 1992. p.81. ISBN 84- 7658-321-4.

## LA EXPRESIÓN SIMBÓLICA Y EL PUNTO DE VISTA CIENTÍFICO

La expresión simbólica de los acontecimientos, tanto exteriores como interiores, son un incordio para una mente científica, porque no se pueden formular de manera que satisfaga al intelecto y a la lógica.

Le Corbusier en 1923, en el libro “Hacia una arquitectura”, menciona conceptos como “armonía”, “emoción”, etc., que se evaden del intento de encasillarlos con una definición. La causa de esa dificultad es la relación que poseen estos conceptos con contenidos del inconsciente. En su último periodo, Le Corbusier experimenta incursiones en situaciones que se saben conformadoras de vida en su aspecto más oculto y misterioso y las experimenta a modo de intuición, previa al pensamiento racional. Importantes ejemplos literarios de lo que decimos son el escrito de 1945 “L’Espace Indicible” y fundamentalmente “Le Poème d L’Angle Droite”, además de otros escritos y realizaciones.

El lenguaje simbólico y poético manifiestan una dificultad para su racionalización. Así lo entiende Carl Gustav Jung cuando expresa:

Conozco de sobra el punto de vista científico para comprender que es de lo más molesto tener que manejar hechos que no se pueden abarcar en forma completa o adecuada. El engorro de estos fenómenos es que los hechos son innegables y, sin embargo, no se pueden formular en términos intelectuales. Para ello tendríamos que ser capaces de comprender la vida misma, porque es la vida la que produce emociones e ideas simbólicas<sup>99</sup>.

Los conflictos emotivos y la intervención del inconsciente son rasgos clásicos de las disciplinas artísticas. Le Corbusier expresa en su libro *textos y dibujos para Ronchamp*: “No soy puro, estoy lleno de tribulaciones, de contenidas emociones”<sup>100</sup>. El artista se enfrenta con expresiones irracionales de difícil formulación, debido a que estas disciplinas forman parte activa de la aventura real de la vida. Un poco más adelante en la misma cita que la anterior expresa Le Corbusier: “Jamás en mi vida he explicado un cuadro. El cuadro saldrá, será amado o detestado, comprendido o incomprendido. ¡En qué queréis que esto me afecte! (en que podría afectarme)”<sup>101</sup>. De nuevo Le Corbusier expresa como la manifestación artística, como ya hemos escrito, expresa la vida, más que explicarla.

<sup>99</sup> Jung, Carl Gustav. Acercamiento al inconsciente. En Carl Gustav JUNG, (Comp.). *El hombre y sus Símbolos*, 2ª edición. Madrid: Aguilar s a de ediciones. 1974. p. 91. ISBN 84-03-54018-3.

<sup>100</sup> Le Corbusier. *textos y dibujos para ronchamp*. [1ª Edición 1965. Petit, Jean, Ed.]. Ginebra, Suiza: Association Oeuvre de N.D. Du Haut Ronchamp, 1997. s.p.

<sup>101</sup> ibidem. s.p.





### 13. PROCESO CREADOR / PROCESO INTEGRADOR

Para *intentar comprender el trabajo de Le Corbusier* -como expresa Josep Quetglas en la presentación de Massilia- desde una perspectiva compleja como es su pensamiento, es imprescindible acudir al lenguaje simbólico que adopta con determinación en el último periodo de su vida y asimismo intentar desvelar la dinámica creadora que está oculta detrás de sus creaciones.

Respecto al primer tema, según Carl Gustav Jung, para conocer y comprender el proceso vital de la personalidad de un individuo es importante conocer los sueños y sus imágenes simbólicas. No podemos acceder ni a lo uno ni a lo otro, pero sí a las imágenes simbólicas que Le Corbusier produce en sus creaciones artísticas; creaciones que, de forma general, suelen estar resueltas desde un espacio intermedio entre la consciencia y la inconsciencia; espacio limítrofe, porque la creación participa de los diferentes estados de consciencia.

Le Corbusier después de su dilatada trayectoria y compromisos con el arte y la arquitectura, toma consciencia plena -a partir de la segunda postguerra- de que la vida no puede ser aprehendida por el solo concurso de las facultades racionales y logra la integración de lo irracional, de las aparentes contradicciones de la vida, de la ambigüedad reinante en todas las facetas de la creación, con su discurso purista. El recurso con el que Le Corbusier solventa la necesidad de unidad e integración es mediante el lenguaje poético, metafórico, simbólico.

Respecto al segundo tema: se considera igual de trascendente a la hora de comprender el proceso creativo de Le Corbusier, fundamentalmente a partir de su “atracción al abismo”<sup>102</sup>, desvelar, en alguna medida, las relaciones que se establecen entre los contenidos conscientes e inconscientes de la mente en el proceso creador de una obra artística y por extensión en cualquier proceso creador. El importante teórico del arte y psicoanalista Anton Ehrenzweig (1908-1966) dedicó gran parte de su trabajo a desvelar el “*fondo oculto*” del arte.

Según sus investigaciones, la obra artística se genera en la profundidad mediante proyecciones fragmentadas del artista, posteriormente se crea una subestructura profunda que vincula los fragmentos gracias a la intuitiva captación inconsciente; finalmente se reintegra el resultado a la superficie y cuyos contenidos, al menos en parte, ingresan en la consciencia que valora el desenlace obtenido. Se establece un puente

---

<sup>102</sup> Hernández León, Juan Miguel. La atracción del abismo. En: Juan CALATRAVA, (Comisario exp). *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El Poema del Angulo Recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 45. ISBN 978-84-87619-38-0.

entre la parte consciente y la parte inconsciente del artista y afloran contenidos profundos que adquieren presencia objetivada. Este proceso puede ser único o múltiple, descendiendo o ascendiendo, desde o a, la superficie repetidas veces (metáfora vertical), hasta conseguir una cualidad de unicidad, de integración, de totalidad<sup>103</sup>; inquietud perseguida con empeño por Le Corbusier en el último, extenso, fructífero periodo de creación.

Como se verá, este esquema es el proceso seguido por Le Corbusier a la hora de crear el inmenso repertorio de obras en las diferentes disciplinas en las que trabaja. El procedimiento artístico con el que Le Corbusier genera sus obras en una dinámica integradora, es imprescindible abordarlo para poder comprender -solo en alguna medida- su trabajo.

Para intentar la aproximación al transformado proceso de creación artística de Le Corbusier en este último periodo -en contraste con el movimiento creador racionalizador de su etapa purista- intentamos desvelar la dinámica que se crea desde las primeras configuraciones de un proyecto artístico-arquitectónico hasta la formalización final del objeto, y en la que adquiere especial relevancia la oscilación entre los diferentes tipos de atención y percepción.

El proceso narrado por Le Corbusier sobre como genera el proyecto de la Capilla de Ronchamp en el pequeño libro "*textos y dibujos para ronchamp*" (que ya se ha comentado anteriormente en el comienzo de esta segunda parte de la tesis), explicita con un lenguaje directo y sintético el mismo proceso que ahora exponemos de forma más minuciosa.

---

<sup>103</sup> Ehrenzweig, Anton. *El orden oculto del Arte*. Barcelona: Editorial labor, 1973. s.p. ISBN 978-8433570482.

## PROFUNDIZACIÓN EN LOS FUNDAMENTOS DEL PROCEDER ARTÍSTICO SOBRE LA VISIÓN INDIFERENCIADA, A PROPÓSITO DE ANTON EHRENZWEIG

Apoyándose, fundamentalmente, en los estudios sobre la creatividad de Anton Ehrenzweig y en los trabajos de D. Javier Seguí (1940-2021), se ahonda en la naturaleza dinámica del proyectar y por extensión en la configuración de cualquier proyecto artístico en los que el momento principal del trabajo gravite en la concepción.

Se considera, que estos estudios sobre el proceso creador por parte de Ehrenzweig, coinciden, singularmente, con la ubicación en el momento de proyectar del último Le Corbusier. Este apartado es una conceptualización que ilumina y completa la interpretación presentada en esta tesis en el apartado “Dos textos claves para desvelar el espacio de la creación”.

El punto sobre el que discurre el trabajo, consiste en como se perciben las configuraciones gráficas en orden a sus transformaciones tentativas; como se relacionan estas percepciones con los diferentes tipos de atención y conciencia, para que los dibujos de concepción conserven a lo largo del proceso su vigor de solicitudes configurales, su problematicidad y su coherencia, incorporando fases de profundización y matización hasta la concreción final del objeto arquitectónico.

En todas estas fases se tiene en cuenta, modular e integrar dos tipos de atención que actúan en todos los procesos inventivos<sup>104</sup>: la *atención diferenciada*, tiene que ver con los procesos conscientes y analíticos y la *atención indiferenciada*, que tiene que ver con la percepción inconsciente. Debido a que la psicología de la percepción inconsciente está aún por conceptualizarse, desconocemos aún toda la extensión y la estructura de nuestros inconscientes poderes aprehensivos. Precisamente por ello debemos ahondar en los más profundos niveles de la sensibilidad indiferenciada.

La visión indiferenciada, visión inconsciente, que es una visión global, que no quebranta la unidad de las figuraciones en sus partes; que no compara los detalles minuciosamente y es indiferenciada en cuanto a sus elementos, puede parecer vacía de detalles precisos, pero por esa falta de diferenciación que tiene acomoda una gama amplia de formas incompatibles; el esfuerzo de enfocar con nitidez deja paso a la despreocupada y omniabarcadora mirada, (ésta es la señal consciente de la intuición inconsciente. La visión diferenciada, analítica, fragmenta las figuraciones, concentrando su visión en las sucesivas atenciones que requiere la elaboración del proyecto arquitectónico.

---

<sup>104</sup> Ibidem. p. 35.

Mantener la visión indiferenciada en las sucesivas configuraciones del proceso conceptual, consigue que se establezca un orden en su subestructura, que se mantendrá o se transformará a lo largo de todo el quehacer configurador y operativo del dibujo y por extensión a las diferentes modalidades de miniaturización con sus cualidades exploratorias: *“para encontrar el ámbito del proyecto que se articula y va en sintonía con el del inventor-arquitecto, que a su vez concurren en el espacio de la invención”*.<sup>105</sup>

Los fundamentos formativos solo tienen posibilidad de entrar en juego con la modulación del tiempo y del “tempo” en el proceso de proyecto, en el que el dibujo y su carácter exploratorio y mediador puede dar entrada a instancias profundas, donde se articulan y yuxtaponen principios estructurales opuestos, como el análisis de los elementos abstractos individuales y la captación indiferenciada del objeto total; el enfoque sobre los detalles y la intuición compleja integradora; la fragmentación de elementos y la desdiferenciación. Estas polaridades son aspectos del mismo conflicto que concurren en el proceso de invención, en la personalidad del inventor, y en el objeto a inventar.

Lograr esta integración supone ejercitar niveles de conciencia profunda, que es mucho más comprensiva para las estructuras complejas que entran en juego; donde se combinan la ambigüedad de la ensoñación con las tensiones de la vigilia, la potencia penetradora de la visión indiferenciada y dispersión en el enfoque con la necesidad de la visión analítica y diferenciada, la intuición creadora con la razón discursiva y lógica.

La complejidad de una búsqueda creadora, ha de explorar muchos caminos y sendas; necesita ir avanzando simultáneamente en un frente muy amplio, que mantenga abiertas mil opciones contradictorias. Para solucionar cuestiones complicadas y desempeñar tareas complejas la indiferenciación de la visión inconsciente viene a ser un instrumento de rigurosa precisión y llena de resultados enteramente aceptables para la racionalidad consciente”<sup>106</sup>.

## FASES DE LA CREATIVIDAD

La estructura del proceso creativo es creada a unos niveles más bajos, más profundos, más inconscientes que los de la conciencia racional y discursiva; como consecuencia, la acción es transgresora del sentido común, primera acción poética de la actividad artística, que añade otra visión a la visión cotidiana.

<sup>105</sup> Burgaleta Mezo, Pedro. Conferencia en la Universidad de Segovia. 26-2-2003.

<sup>106</sup> Ehrenzweig, Anton. . *El orden oculto del Arte*. Barcelona: Editorial labor, 1973. p. 20. ISBN 978-8433570482.

En la configuración de una obra hay un estadio inevitable que es su primeriza fragmentación; ésta refleja la ineludible división de la personalidad del artista; hay que ser tolerante respecto a este primer estadio, no dejarse llevar por afanes obsesivos de control ni por la consciente necesidad de lógica, orden y consecuencia. La mirada, la atención debe divagar sin sentido del tiempo ni de la dirección, ubicada en un estado sin fines, ni propósitos conscientes; y si poner a trabajar las facultades de penetración inconsciente propiciando actitudes de ensoñación en el que los fragmentos de la realidad se transforman ante nuestros ojos y pierden su carácter casual e incoherente, a fin de ir completando la estructura total mediante innumerables vinculaciones que ligan cada elemento de la obra.

Las intenciones conscientes son demasiado menguadas, débiles y ciegas y no ayudan a agudizar la sensibilidad del inventor. Por el contrario, desarrollar la intuición inconsciente consigue un importantísimo control de las inmensas complejidades del arte. La estructura final es reintroyectada en el ego del artista y contribuye a la mejor integración de las partes de la personalidad hasta entonces separadas. Estos son los tres estadios de la creatividad según Anton Ehrenzweig<sup>107</sup>:

*Primer estadio; se proyectan las partes fragmentadas del ego del artista.*

*Segundo estadio: comienza la intuitiva captación inconsciente que integra la subestructura del arte.*

*Tercer estadio; parte de la oculta subestructura vuelve a entrar a un nivel más alto, más consciente en la conciencia del artista. Se establece un puente entre la parte inconsciente y la parte consciente del artista, y afloran contenidos profundos que adquieren presencia objetivada.*

## COMPONENTES DINÁMICOS DE LA ACCIÓN

Estas fases se corresponden con los componentes dinámicos que describen los modelos tentativos de la acción<sup>108</sup>. Las dos primeras fases se corresponderían con la “*situación desencadenante, definición de objetivos y ejecución del plan*”, mientras que el tercer estadio creativo, la reintroyección, se correspondería con la “*evaluación del resultado y la conclusión de la secuencia*”.

<sup>107</sup> Ehrenzweig, Anton. . *El orden oculto del Arte*. Barcelona: Editorial labor, 1973. p. 117. ISBN 978-8433570482.

<sup>108</sup> Seguí de la Riva, Javier. *Modelos tentativos de la acción*. Publicado en el Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, 2007. p. 10.

Normalmente el resultado de la acción: *proyección fragmentaria e integración*, nunca coincide con la imagen anticipada del objetivo; las razones son obvias tal y como enuncia Javier Seguí: “Los objetivos cuando se intenta transformar la realidad nunca son precisos y los planes de actuación son tentativos, como consecuencia las acciones son dirigidas por proyectos más o menos vagos, apareciendo la impredecibilidad del hacer subrayado por H.Arend”<sup>109</sup>.

Como consecuencia de esta falta de correspondencia entre objetivos y resultados Anton Ehrenzweig la llama a la tercera fase de reintroyección: depresiva. Se presentan hiatos y roturas que, en el momento de la acción, de la ejecución del plan previsto, han pasado inadvertidos.

La reintroyección podemos decir que se resuelve esquemáticamente en dos fases:

La primera, una vez que damos por finalizada la acción, todavía en estado de semiinconsciente captación, de ensoñación, de captación profunda y mirada indiferenciada; se capta la estructura de la obra y se establece un diálogo con ella. Es una fase integradora y lo podemos considerar como *proceso interno*.

La segunda es un *proceso externo*, de revisión de la configuración obtenida, se presenta un melancólico sentimiento que invade al día siguiente, cuando uno se enfrenta al trabajo resuelto el día anterior; Ehrenzweig denomina a esta segunda fase proceso secundario<sup>110</sup>.

Este hecho tiene similitud con el hecho de recordar un sueño; en ambos casos empieza a funcionar las facultades gestálticas, una revisión secundaria, mediante la proyección de una mejor gestalt. Se falsifica la estructura de la configuración tanto por parte del artista, protagonista, como por parte del observador, espectador. Para analizar una configuración, se tiene que recurrir, guste o no, a la técnica del proceso secundario, a la reflexión consciente. Se plantea un problema epistemológico equivalente, por ejemplo, a la incapacidad para observar simultáneamente el movimiento y la posición de un electrón: el mismo rayo que se ha de usar para observarlo desvía al electrón de su curso; en ambos casos los medios de observación interfieren el fenómeno que queremos observar.

La subestructura inconsciente nunca puede ser apreciada del todo. En el acto de percibir se transforma en algo sólido y compacto, porque el artista se ve obligado a percibir con las facultades conscientes. La estructura de las configuraciones es creada a unos niveles más bajos, mas inconscientes, más profundos que los de la conciencia racional, pero una vez creada solo se puede observar al nivel superior de la conciencia (superficial).

---

<sup>109</sup> Ibidem. p. 11.

<sup>110</sup> Ehrenzweig, Anton. *El orden oculto del Arte*. Barcelona: Editorial labor, 1973. p. 128. ISBN 978-8433570482.

Al valerse de las técnicas gestálticas del consciente o preconscious proceso secundario -las cuales imprimen automáticamente en aquellas una estructura más definida, más precisa, más cerrada- los hiatos y roturas se liman sino desaparecen de la percepción; es decir, el artista falsifica la estructura objetiva de ésta, lo mismo que el observador ajeno. Al igual que Freud nos habla de los sueños, donde al recordarlos se eliminan los detalles del más significativo simbolismo inconsciente que están encubiertos con la máscara de lo superfluo y de lo irrelevante; la revisión secundaria de las configuraciones artísticas no es muy dudoso que sea regida de igual forma. Tendemos a eliminar o ignorar las irregularidades y los elementos texturales de suerte que parezcan irrelevantes, aunque en realidad contienen el simbolismo inconsciente que más importa.

La verdadera estructura nunca se capta en su auténtica dimensión, debido a las vigilantes facultades conscientes del proceso secundario de revisión. Las configuraciones artísticas seguirán siendo la incognoscible cosa en sí. Pero de hecho es imposible evitar la solidificación o verticalización de la obra. Los procesos internos y externos de la integración, de la reintroyección, son aspectos distintos del mismo proceso indisoluble de la creatividad.

## RELACIÓN ENTRE EL ARTISTA Y SU OBRA

En la tercera fase de la creatividad es donde más se percibe la existencia independiente de la obra; tanto el proceso creativo como la propia obra tienen vida independiente; su excesivo control estorba a su desarrollo, es deseable atender a su génesis y progreso de forma abierta; la relación con ella tiene el mismo carácter de una persona con la que se conversa. Como considera Melania Klein y su teoría de la identificación proyectiva todo intercambio humano implica la proyección de partes dispersas del propio ego en otra persona. En una buena relación personal, el otro acepta con gusto esa proyección y hace de ella una parte de su propia personalidad<sup>111</sup>.

La relación del artista con su obra opera de diferente forma en las tres fases de la creatividad. En la primera fase, las proyecciones son sentidas por el artista como dispersas, accidentales, ajenas y oprimentes; lo que emerge es material fragmentario de nuestro ser unitario; donde se ha perdido la ligazón, la estructura que le vincula en origen. En la segunda fase, la obra artística actúa como un seno receptor, a modo de matriz creadora que recibe las fragmentadas proyecciones y mediante la desdiferenciación, captación inconsciente e intuitiva de la subestructura y completamiento, integra los fragmentos en un todo coherente, transformando parte del material en representaciones

---

<sup>111</sup> Ibidem. p. 128.

simbólicas: el material censurado puede volver a un plano de conciencia más alto, casi consciente (tercera fase de la creatividad). La reintroyección de imágenes oceánicas es parcial, debido a ello el resto reprimido forma parte de su inconsciente subestructura. El beneficio del proceso creativo es el intercambio interior-exterior y el fortalecimiento y enriquecimiento de la conciencia racional.

Una de las diferencias entre las representaciones plásticas de Le Corbusier en su etapa purista y las que le singularizan en su último periodo, es que las primeras se fundamentan en una buena Gestalt; lo que más interesa en esta primera fase de su trabajo es el control de las formas abstractas, el control de poderosos esquemas con una visión fundamentalmente analítica y donde las facultades racionales tienen una fuerte implantación. A partir de la década de los años cuarenta, las facultades de captación profunda adquieren protagonismo y el proceso creador en le Corbusier se complementa con la capacidad sincrética de la visión. La atención se redirige en una yuxtaposición entre los contenidos abisales de su interioridad y la participación de las facultades racionales y analíticas de la realidad.

La consecuencia es, que las fases de construcción de sus proyectos se transforman, como queda reflejado en el análisis realizado en el primer capítulo de esta segunda parte de la tesis sobre el libro *textos y dibujos para ronchamp* y sobre El Espacio Inefable. Las cualidades de sus producciones puristas, tanto plásticas como arquitectónicas, se distancian con respecto a las del último Le Corbusier.

## REINICIO

Una vez el Artista ha reintroyectado la obra y ha extraído conclusiones de la secuencia, puede zambullirse en las honduras de los menos diferenciados y cuasioceánicos estados de su conciencia y así se pone de nuevo en movimiento el ritmo ternario de la proyección, desdiferenciación (proceso de integración) y re-introyección; reiniciando y ajustando objetivos, el plan de acción y la ejecución del plan.

Cuantas más veces se reinicie la secuencia, puede ocurrir que de la ambigüedad e indeterminación iniciales se pase a secuencias menos indeterminadas, al requerirse nuevas atenciones que progresivamente delimitan y determinan las configuraciones finales. Esta situación de mayor determinación de la obra artística es propia de los proyectos arquitectónicos, frente a otro tipo de producciones que no requieren semejante resolución.

Pero siempre se requiere el concurso de las facultades de penetración intuitiva a fin de ir completando la estructura total mediante innumerables vinculaciones.

## POTENCIA DE LA VISIÓN INDIFERENCIADA. URDIMBRE

En una obra artística, todos y cada uno de sus elementos por pequeños que sean, han de estar ligados a la estructura total, formando una complicada malla de nexos que se entrecruzan y cubren toda la superficie.

La complejidad de esta urdimbre, rebasa la potencia de la atención consciente; la cual, por lo reducido de su enfoque, solo puede atender cada vez a un número reducido de cosas. Tales complejidades sólo puede captarlas la visión inconsciente con su extrema indiferenciación, que no se centra sólo en el detalle, sino que mediante la atención dispersa domina de un solo enfoque indiviso la estructura total de la urdimbre.

La compleja urdimbre que compone una obra se refleja en el escrito de Le Corbusier:

La mente humana está hecha de tal modo que posee una suerte de independencia: es como un recipiente en el cual pueden verterse a granel los componentes de un problema. Se los deja entonces “flotar”, “cocinarse lentamente”, “fermentar”. Luego, un buen día, como accionada por un resorte, del ser interior surge una iniciativa espontánea; se toma un lápiz, un carboncillo, lápices de colores [...] y el parto tiene lugar sobre el papel: surte la idea, surte el hijo, ha venido al mundo, ha nacido<sup>112</sup>.

## INDETERMINACIÓN

Ante los esquemas ambiguos e indeterminados los sujetos poco flexibles y peor integrados reaccionan con angustia, no pueden desenfocar su atención<sup>113</sup>. Son personas incapaces de ritmar con suavidad diferentes niveles de percepción; tal incapacidad se basa en una disociación de las funciones de la conciencia. Por causa de esta disociación al irrumpir las modalidades indiferenciadas de la visión, éstas le amenazan con desgarrar y desintegrar la superficie de sus rígidas y enfocadas sensibilidades.

## RITMADA OSCILACIÓN

Lo realmente creativo es el ritmado oscilar entre los niveles diferenciados e indiferenciados de la conciencia, que se interrumpe en las personalidades poco flexibles. A lo largo del día funcionamos en diferentes estratos de conciencia y de atención; pasamos de la vigilia total a niveles de captación profunda, donde la mente navega y

---

<sup>112</sup> Le Corbusier. *Textos y dibujos para ronchamp*. Ginebra, Suiza: Association Oeuvre de N.D. du Haut, Ronchamp, 1997. s.p.

<sup>113</sup> *Ibidem*. p. 39.

ordena contenidos fragmentarios; parte suben a la conciencia y parte se censuran por su contenido inasumible o por su extremada inarticulación. La obra artística ayuda aflorar contenidos del inconsciente que posteriormente se introyectan, proporcionando calma y sosiego<sup>114</sup>.

## DISOLUCIÓN

La fuerte fragmentación de las imágenes superficiales que preceden a la desdiferenciación (fase segunda) se experimentan emocionalmente como una total aniquilación. En el paso de la vigilia al sueño, el ego experimenta la sensación de autodestrucción. La resistencia a la desdiferenciación, al ritmo creador, nace de las angustias autodestructivas de disolución que acompañan a la pérdida de control de las facultades superficiales, conscientes. Hemos de enfrentarnos con las ansiedades y los temores de autoaniquilación; pasar por aquí, según Marion Milner (1958), es también prueba para la plenamente emotiva y no solo intelectual aceptación de la muerte como parte de la realidad. El ritmo del ego indica que tipo de flexibilidad posee; nunca se hace profundo si no se experimenta la disolución. La *operación poética* tiene que ver con el proceso de disolución. La mente estéril, no creadora, se agarra a las funciones superficiales, se llena de temor ante el hecho de la muerte. En las percepciones inconscientes todas las divisiones quedan anuladas, se producen fructíferas desdiferenciaciones y oceánicas fusiones, los opuestos que no se pueden vincular en el mundo racional, se fusionan. Es muerte y renacimiento. La atención desdiferenciada tiene que ver con el hecho de mantenerse en estado de disolución (segunda fase de la creatividad) La vivacidad de nuestra experiencia consciente depende de una vasta subestructura inconsciente, como consecuencia nos da un verdadero y más profundo sentido de la realidad.

## PLENARIO VACÍO

Un Pintor se distancia del cuadro, observa con mirada fija y perdida al mismo tiempo, la mirada se pierde en el vacío. Durante esta ausencia de la mente diríase que se abre paso una intuición inconsciente. Este repleto vacío de la intuición inconsciente se repite en todas las tareas creadoras. El *plenario vacío* de la atención se da también en el *escuchar*. Paul Klee,<sup>115</sup> llama a su atención dispersa que puede atender a todo el plano pictórico: *multidimensional*; también: *polifónica*; el escuchar polifónico supera igualmente la distinción entre figura y fondo.

---

<sup>114</sup> Ehrenzweig, Anton. *El orden oculto del Arte*. Barcelona: Editorial labor, 1973. p. 146. ISBN 978-8433570482.

<sup>115</sup> Ibidem. p. 40.

Las piezas musicales solemos recordarlas solo como el son de una melodía; pero la percepción artística no se reduce a los estrechos límites del atender cotidiano, ni tiene un atender tan preciso. El Músico, como cualquier artista ha de entrenarse a difundir su atención y dispersarla sobre toda la estructura musical, a fin de poder captar el polifónico armazón que se oculta en el acompañamiento. La condición polifónica es tan desenfocada y vacía, como dispersa y desenfocada la atención del artista plástico; ambos obtienen toda la información necesaria gracias a la ayuda de la inconsciente penetración intuitiva<sup>116</sup>.

El músico ejercitado deja que su atención fluya, oscile libremente entre un estado enfocado y desenfocado, fijándose unas veces en el sonido vertical de los acordes, vaciando otras su atención de tal suerte que abarque en su totalidad el sutil, difuso y transparente entretrejerse de las voces polifónicas.

## CONFLICTO E INTEGRACIÓN

No se dan fronteras delimitadas entre los procesos conscientes e inconscientes; se pasa de unos a otros a través de una serie de gradaciones, se integran de un modo singular y armonioso. El suave balanceo entre las modalidades enfocada y desenfocada de la percepción es una especie de gimnasia mental que resulta inmensamente saludable, beneficioso e integrador para la conciencia.

El conflicto entre los procedimientos de trabajo elaborados y los espontáneos, es verdaderamente profundo. La integración de principios opuestos solo puede lograrse dando protagonismo al ego creador; si no se hace un esfuerzo creativo por conseguir la integración, lo más probable es que se separen las dos clases de sensibilidad.

Cuando el artista objetiva en una obra sus proyecciones fragmentarias y posteriormente teje una urdimbre y establece por lo tanto una subestructura, está integrando su mundo interior y su mundo exterior, desapareciendo los límites entre ellos. Este es el proceso en el que converge Le Corbusier a partir de los sesenta años; la fase de su trayectoria artística más unitaria e integrada.

## INFLEXIONES INARTICULADAS

En las composiciones que asemejan *Grafías Manuales* mientras la atención consciente se ocupa de la composición a gran escala, por ejemplo, su inconsciente espontaneidad

---

<sup>116</sup> Ibidem. p. 43.

añade las innumerables y apenas articuladas inflexiones que constituyen los rasgueos y texturas de su *escritura*. La cualidad más singular es esa impresión de inestructurado caos de la que depende su *impacto emotivo*, y por lo tanto su inconsciente orden y significación; tan imposible nos es descifrar su organización y orden ocultos como su inconsciente simbolismo.

Escribe Juan Calatrava a propósito del Poema del Angulo Recto:

La opción por la escritura manual frente a las letras de imprenta constituye, en sí misma, una metáfora de la propia idea corbusieriana de la creatividad: la caligrafía es expresión inconfundible de lo individual, [...] y el toque de individualidad lo da precisamente la mano del artista<sup>117</sup>.

En el Poema, junto a las litografías y los dibujos incrustados en el texto, la grafía manual es trascendental para transmitir el poder emotivo que complementa el de sus dibujos y papiers collés en el conjunto de la obra.

Su contenido y el principio formal de su organización son en verdad inconscientes. Si el artista permitiera a su atención consciente, controlar mediante su esfuerzo deliberado la aplicación de tales matices, su propósito le llevaría al fracaso; hay efectos de presión, modo de utilizar los instrumentos, texturas... que no pueden ser materia de enseñanza ni se consiguen mediante un control consciente; forman parte de aquellas texturas inarticuladas que sólo una inconsciente disciplina de las formas es capaz de ir configurando.

Examinadas por la conciencia tales inflexiones no pueden por menos de parecer caóticas y arbitrarias. La integración sólo puede ser controlada por el limpio mirar de la intuición inconsciente, única capaz de sobreponerse a la fragmentación de la estructura superficial del arte. El mirar neutro, vacío, indiferenciado, trasciende la fragmentación y forja la obra, fusionando sus elementos en un solo conjunto indivisible.

## POTENCIAL DEL PROCESO DE PROYECTO COMO GENERADOR DE CREATIVIDAD

Las técnicas disruptoras ya no son capaces de desplazar el control operativo del proceso creativo a los niveles profundos de la conciencia y estimular la captación inconsciente. Ya no nos excita desbaratar concepciones previas mediante la distorsión y la forzada. El proceso de elaboración de la arquitectura (dibujar y proyectar) es extraordinariamente

---

<sup>117</sup> Calatrava, Juan. Le Corbusier y Le Poème de L'Angle Droite. Un poema habitable, una casa poética. En: Juan CALATRAVA (Comisario exp.). *Le Corbusier y la Síntesis de las Artes. El Poema del Ángulo Recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 20. ISBN 84-86418-66-6.

complejo; y participan en él técnicas más constructivas controladas intelectualmente que las que han manejado las vanguardias, y sin embargo no excluye, la participación del inconsciente. Las operaciones imaginarias forman parte de la médula del proyectar.

Una singularidad, ya señalada anteriormente, es que este proceso de creación en el caso de Le Corbusier es más breve; porque las tentativas se resuelven en *“el fondo de la memoria”*, es decir, los fragmentos se proyectan en lugar de sobre el papel sobre su *“mente”* que a modo de *“recipiente”* y de forma *“independiente”* los componentes del problema *“se cocinan y fermentan”* hasta que *“del ser interior surge la iniciativa espontánea”* (...) *surte la idea-surte el hijo, ha venido al mundo, ha nacido*. Que sus bocetos tentativos, en parte los resuelve en su mente, no quiere decir que no haya sucesivos bocetos de aproximación hasta la formalización final, como hemos narrado.



## 14. ALGUNAS ANOTACIONES SOBRE *L'ESPACE INDICIBLE*

### 14.1. ESPACIO INEFABLE Y ARMONÍA

La armonía en el pensamiento de Le Corbusier se corresponde con la deseable y adecuada ubicación de los objetos naturales, pero esta alcanza su mayor exaltación cuando en el conjunto de elementos u objetos interviene la mano del hombre proporcionando exactas relaciones en consonancia con el medio.

Para ubicar los elementos en el lugar idóneo y que así se perciba, ha tenido que producirse una comprensión profunda de los problemas que inciden en la realidad; esta intelección posibilita una relación natural en el que las cosas son así y no pueden estar de otra forma; es tan natural el resultado que no se detectan disarmonías en su conformación ni en sus relaciones con los demás objetos, produciéndose lo que Le Corbusier denomina Espacio Inefable. Esta misma concepción relacional es la que transmite Hassan Fathy<sup>118</sup> que deben tener los elementos arquitectónicos entre ellos y en su relación con el medio para construir Arquitectura.

*“L’Espace Indicible”*<sup>119</sup>, se puede traducir por El Espacio Indecible, espacio que no se puede decir o explicar. Espacio Inefable, que no se puede explicar con palabras. Espacio Indefinible, espacio que no se puede definir.

Este artículo, escrito por Le Corbusier en septiembre de 1945 y publicado en abril de 1946 en la revista *L’Architecture d’Aujourd’hui* en un número especial, denota un cambio trascendente en su pensamiento, pues estando dedicado a una transformada visión del espacio, la realidad es que supone una nueva visión mucho más profunda del arte, de la creación artística, que afectará de manera muy importante a toda su obra posterior, tanto plástica como arquitectónica.

Esta renovación de la visión artística de Le Corbusier se corresponde con una interiorización de su visión de la realidad y una apertura a contenidos no conscientes de la psique y que sin embargo afectan beneficiosamente a su producción artística en todas las disciplinas en las que trabaja, pues, como dice Carl Gustav Jung, los contenidos inconscientes sirven de complemento y de equilibrio a la mente consciente, no

<sup>118</sup> Fathy, Hassan. De l’implicite en architecture. (Aphorismes). En: André RAVÉREAU. *Le M’Zab, une leçon d’architecture*, 2<sup>e</sup> édition. Paris: Éditions Sindbad, 1981. pp. 11-18. ISBN 2-7274-0138-8

<sup>119</sup> Le Corbusier. *L’Espace Indicible. L’Architecture d’Aujourd’hui. Art.* Paris: *L’Architecture d’Aujourd’hui*, Boulogne-sur-Seine. (Numéro hors-série). 1946. pp. 9-17.

pudiéndose entender cualquier proceso artístico sin una profunda colaboración entre ambas instancias del aparato psíquico<sup>120</sup>.

Le Corbusier comienza el intenso y breve artículo declarando que la apropiación *“del espacio es el primer gesto de los seres vivos, de los hombres, de las bestias, de las plantas y de las nubes, una manifestación fundamental de equilibrio y de vida. La primera prueba de la existencia es la ocupación del espacio”*.

Una vez ocupado, describe la armonía que provocan a su alrededor la flor, la planta, el árbol, la montaña que viven en su medio y sensibles a tanta unión natural contemplamos emocionados todas las concordancias que orquestan tal cantidad de espacio y advertimos lo deslumbrante que es todo lo que vemos. Este espacio descrito por Le Corbusier es inefable, de difícil descripción debido a las cualidades excelsas, complejas e inabarcables y la mejor forma de exposición es mediante el lenguaje poético distanciándose de definiciones precisas y científicas.

A continuación, Le Corbusier describe, con el mismo lenguaje poético, la dependencia y relación que tienen las artes practicadas por el hombre (arquitectura, escultura y pintura), con el espacio descrito anteriormente, con el espacio en que se disponen; teniendo la obligación cada una de ellas de gestionarlo adecuadamente mediante sus herramientas específicas.

Concluye el párrafo con *“Lo que aquí se dirá”*: que *“la clave de la emoción estética es una función espacial”*. Le Corbusier recurre al concepto emoción, considerada por Jung como una de las facultades de la psique que trabaja con material inconsciente al igual que la intuición, a la que se referirá, Le Corbusier, más adelante en el mismo artículo.

*“La acción de la obra (arquitectura, escultura o pintura) sobre su entorno: ondas, gritos, clamores, brotan como por radiación; el lugar, próximo o lejano, se ve sacudido, afectado, dominado, acariciado. Todo el ambiente influye sobre ese lugar donde se halla la obra de arte”*. Le Corbusier manifiesta la trascendencia que tiene el espacio, con sus innumerables variables en el momento de construir una obra; así como también, como queda transformado el lugar por medio de la mano sabia del hombre que construye e interpreta correctamente el entorno en que se ubica la obra y nos lo vuelve a señalar, como figura en el siguiente párrafo.

Una vez construida exitosamente la obra en su contexto, *“se presenta un fenómeno de concordancia, exacto como una matemática”*, verdadera manifestación del fenómeno denominado por Le Corbusier como *“acústica plástica”*. En estos párrafos Le Corbusier

---

<sup>120</sup> Jung, Carl Gustav. Acercamiento al inconsciente. En Carl Gustav JUNG, (Comp.). *El hombre y sus Símbolos*, 2ª edición. Madrid: Aguilar s a de ediciones. 1974. p. 52. ISBN 84-03-54018-3.

reúne dos conceptos que en principio no poseen correspondencia, como son los “*estados emotivos*”, producto de una sabia interpretación del lugar y que poseen una concordancia exacta como *la matemática*”. “*Emoción*” y “*matemática*”, términos que sin ser antagónicos son de difícil encaje, salvo en una expresión poética que permite el encuentro de contrarios.

## 14.2. ESPACIO INEFABLE E INCONSCIENTE

En el trascendente artículo escrito por Le Corbusier solo un mes después de finalizada la segunda contienda mundial y al que nos hemos referido, hay un párrafo que es revelador del proceso de transformación de su pensamiento. En este apartado, Le Corbusier se manifiesta consciente de otras realidades no tan conscientes expone, como nunca lo había revelado, la existencia de contenidos inconscientes de la psique que contribuyen al proceso artístico; en él escribe:

No es el resultado del tema elegido sino una victoria de la proporción en todas las cosas, tanto en los aspectos físicos de la obra como en la eficiencia de las intenciones, controladas o no, captadas o no, existentes sin embargo y deudoras de la intuición, este milagro catalizador de los saberes adquiridos, asimilados, incluso olvidados. Pues en una obra terminada con éxito, se esconden muchas intenciones, un verdadero mundo, que se da a conocer a quien tiene derecho, es decir, a quien se lo merece<sup>121</sup>.

En este fragmento del artículo, Le Corbusier escribe sobre las “*intenciones controladas o no*”, es decir, da entrada a las intenciones existentes que operan en el proceso artístico, pero en el que parte de ellas se escapan al no estar controladas por la operatividad consciente. Intenciones “*captadas o no*”, expresa, que las intenciones no captadas pero existentes pueden tener una vertiente subliminal y se encuentran en sombra para nuestra consciencia, pero son efectivas, actúan y toman decisiones en el proceso de dar existencia a la obra artística.

Pero tanto las intenciones no controladas como las no captadas afirma que son “*existentes*” y trabajan formando parte de la “*intuición*”, capacidad de la mente al margen del control consciente trascendental en todo trabajo creativo; esto es así, porque el conocimiento que aporta la intuición se construye por medio de indicios que proceden de “*saberes adquiridos, asimilados*”, pero también con saberes “*olvidados*” -como nos expresa Le Corbusier en su artículo-, esto es, con saberes que permanecen en el inconsciente, más allá del umbral del recuerdo.

---

<sup>121</sup> Le Corbusier. L’Espace Indicible. *L’Architecture d’Aujourd’hui*. Art. 1946. Paris: L’Architecture d’Aujourd’hui, Boulogne-sur-Seine. [Número Hors-serie].

Para terminar el párrafo con una síntesis de lo expresado: *“en una obra terminada con éxito, se esconden muchas intenciones, un verdadero mundo”* accesible solo *“a quien se lo merece”*, es decir, en una obra exitosa hay un mundo de valiosos contenidos que solo son accesibles a quien está atento y preparado para poderlos percibirlos.

En este párrafo del breve escrito *L'Espasce Indicible*, Le Corbusier considera la materia inconsciente que forma parte del proceso artístico para definir uno de los conceptos más relevantes de su periodo tardío: El espacio indefinible, el espacio inefable y lo escribe a continuación del párrafo anterior como consecuencia del proceso seguido:

*“Entonces, una profundidad sin límites se abre, elimina barreras, atrapa presencias contingentes, cumple el milagro del espacio indefinible. Desconozco el milagro de la fe, pero vivo a menudo el del espacio indefinible, cúspide de la emoción plástica”.*

Vamos a intentar desvelar el material con el que se construye el Espacio Indefinible, Inefable, al que se refiere Le Corbusier en los párrafos anteriores; material que es, a su vez, con el que se trabaja en todos los procesos creativos y artísticos. Para ello nos vamos a referir a las investigaciones de Carl Gustav Jung, médico, psiquiatra, y ensayista suizo, fundador de la escuela de psicología profunda. Jung nos dice<sup>122</sup>:

“ El descubrimiento de que el inconsciente no es mero depositario del pasado, sino que también está lleno de gérmenes de futuras situaciones psíquicas e ideas, me condujo a mi nuevo enfoque de la psicología”. Más adelante expresa:

Es un hecho que además de los recuerdos de un pasado consciente lejano, también pueden surgir por sí mismos del inconsciente pensamientos nuevos e ideas creativas, pensamientos e ideas que jamás fueron conscientes. Se desarrollan desde las profundidades de la mente al igual que un loto y forman parte importantísima de la psique subliminal. Esto lo encontramos en la vida diaria, donde los dilemas se resuelven a veces con las proposiciones más sorprendentemente nuevas; muchos artistas, filósofos y aún científicos deben algunas de sus mejores ideas a las inspiraciones que aparecen súbitamente procedentes del inconsciente. [...] Podemos hallar una prueba palmaria de este hecho en la propia historia de la ciencia.

A continuación, Jung nos relata los descubrimientos del matemático francés Henri Poincaré (1854-1912), del químico alemán Auguste Kekulé (1829-1896), del filósofo

---

<sup>122</sup> Jung, Carl Gustav. Acercamiento al inconsciente. En Carl Gustav JUNG, (Comp.). *El hombre y sus Símbolos*, 2ª edición. Madrid: Aguilar s a de ediciones. 1974. pp. 37-38. ISBN 84-03-54018-3.

francés René Descartes (1596-1650), del autor inglés Robert Louis Stevenson (1850-1894), etc. como consecuencia de repentinas “*revelaciones*” del inconsciente, como ellos mismos reconocieron.

Podemos sospechar que las “*intenciones que se esconden en una obra terminada, que son un verdadero mundo*”, como nos dice Le Corbusier y, que además pueden “no ser controladas”, “no ser captadas” y “estar olvidadas”, pero “son existentes” y actúan, responden al modelo explicitado por Jung respecto al funcionamiento del inconsciente.

Parte del inconsciente, como nos dice Jung, “*consiste en una multitud de pensamientos oscurecidos temporalmente, impresiones e imágenes que, a pesar de haberse perdido, continúan influyendo en nuestra mente consciente*”<sup>123</sup>. Cuando Le Corbusier nos dice que La intuición es un milagro catalizador de saberes olvidados junto a los adquiridos y asimilados y, todos ellos construyen una obra acabada y exitosa, está considerando la importancia que adquieren elementos que pertenecen al inconsciente y que tienen su trascendencia en el funcionamiento de cada persona, pero lo que aquí nos interesa es el valor que adquieren en el proceso artístico. *El olvido*, expone Jung<sup>124</sup>:

[...] es un proceso normal, en el que ciertas ideas conscientes pierden su energía específica, porque la atención se desvió. Cuando el interés se vuelve hacia cualquier parte, deja en sombra las cosas de las que se ocupaba anteriormente. (...) Esto es inevitable, porque la consciencia solo puede mantener en plena claridad al mismo tiempo unas pocas imágenes y aún esa claridad fluctúa.

Pero las ideas olvidadas no dejan de existir. Aunque no puedan reproducirse a voluntad, están presentes en un estado subliminal -precisamente más allá del umbral del recuerdo- del cual pueden volver a surgir espontáneamente en cualquier momento, con frecuencia, después de muchos años de aparente olvido total.

“*También puede ocurrir que tengamos percepciones cuyo estímulo para nuestros sentidos sea demasiado leve para dejar una impresión consciente*”. Además, muchos recuerdos perdidos deben su estado subliminal (y su incapacidad para ser reproducidos voluntariamente) a su naturaleza desagradable e incompatible. “*Estas percepciones sensibles subliminales desempeñan un papel significativo en nuestra vida diaria. Sin darnos cuenta de ello, influyen en la forma en que reaccionamos ante diferentes hechos*”<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> Ibidem. p. 34.

<sup>124</sup> Ibidem. p. 34

<sup>125</sup> Ibidem. p. 34

Lo relevante de todos estos contenidos, conscientes e inconscientes, es que unos y otros participan en el proceso artístico. Le Corbusier, sin referirse explícitamente a contenidos inconscientes, los está invocando implícitamente en el párrafo mencionado. El investigador y profesor de arte Anton Ehrenzweig tiene visiones paralelas a las de Jung sobre el papel organizador de la mente inconsciente en cualquier acto de creatividad, así como de la estructura de la mente inconsciente y de los procesos mentales dinámicos que experimenta un artista en el acto creativo.

### 14.3. LA INTUICIÓN COMO PROCESO NO CONSCIENTE

La intuición es la capacidad que tiene el ser humano de adquirir conocimiento, comprensión o percepción inmediata de algo sin recurrir al razonamiento consciente, es decir, es un conocimiento que no sigue un camino racional para su construcción y formulación. Es decir, Intuir es captar, percibir sin la intervención de un proceso consciente de razonamiento. Este conocimiento se forma mediante indicios, a veces, aparentemente insignificantes, dispersos, desarticulados o difusos. El proceso intuitivo articula estos indicios y desvela la realidad que subyace.

Como nos dice Echavarría<sup>126</sup> en su conferencia sobre la Intuición, se presentan “*dos aspectos: el proceso y el resultado. El proceso es el camino transitado para llegar a esa captación. Este proceso es inconsciente*” y sobreviene de manera rápida y automática. El resultado es el conocimiento captado de esa realidad subyacente.

El resultado de este proceso, lo que se entiende como intuición, se expresa en el sujeto de tres maneras, determinadas por el grado de conciencia del sujeto de lo que se ha intuido. La primera como una disposición de ánimo, pues el sujeto puede percibir sin ser consciente de la intuición, no obstante, esta, dispone y afecta a su ánimo; La segunda como una sensación difusa ya que puede intuir sabiéndolo, pero sin ser capaz de expresar lo que siente y, la tercera como una genialidad, como un acaecimiento, como una agudeza, pues percibe y sabe lo que ha intuido, que se expresa como un ocurrencia imaginaria o simbólica, lo que conocemos como conjetura

Esta realidad oculta que se da a conocer mediante la intuición, se realiza, como hemos dicho, por medio de “*indicios que se constituyen en punto de partida del proceso descrito. (...) Los indicios pueden ser infinitos; la capacidad de servirse de estos indicios y acertar con lo que se anuncia en ellos, pero se halla oculto, depende de la competencia intuitiva de cada sujeto*”.

---

<sup>126</sup> Lopera Echavarría, Juan Diego. La intuición en la psicología y la psicoterapia. *Revista de psicología (Universidad de Antioquía)*. 2009, Vol. 1, Nº. 1, pp. 85-94. [Fecha de consulta: 12 de junio 2022]. ISSN-e 2145-4892.

El proceso intuitivo tiene lugar a partir de un desconcierto, una inquietud, que se manifiesta ante un hecho singular que nos desasosiega o nos altera. La intuición surge como respuesta al ser excitada nuestra psique por indicios que percibimos de una realidad desconocida. Esta intuición se formula como una conjetura que, aunque sea difusa ilumina el camino; sin embargo, esta conjetura no es el resultado final, son los indicios detectados que adquieren un nivel de integración que nos permite continuar con el proceso.

La síntesis de los indicios que nos permiten conjeturar es una acción creativa. El proceso iniciado que nos permite explorar y establecer hipótesis es deudor de la intuición.

#### **14.4. LA INTUICIÓN Y EL PROCESO CIENTÍFICO**

Según Ramirez C.A., el proceso científico ancla su raíz en la creación de conjeturas. El conjeturar se alimenta de ideas fortuitas y no previsibles, que, a su vez se deben a la intuición.

Ch. S. Peirce llama *abducción* a una forma de intuición que descubre hipótesis que se expresan como un destello, un acto de insight y constituyen el primer paso del razonamiento científico. Para Tomas Sebeok existe un instinto que depende de la percepción inconsciente y que establece conexiones entre diferentes aspectos del mundo. La conclusión que establece Echavarría es:

“la investigación científica en general está basada en la intuición, es su punto de partida”. Para ello debemos tener en cuenta que “las conjeturas derivadas del proceso intuitivo precisan de un seguimiento, es decir, tomarlas en su carácter de conjeturas y no como verdades incuestionables. (...) El seguimiento de las conjeturas que derivan de nuestras intuiciones no solo permite aportar conocimiento novedoso, sino que, como consecuencia de ello, posibilita la articulación con el conocimiento preexistente y contribuye a su desarrollo” (Echavarría, 2004).

*“Peirce sostenía que una hipótesis debe considerarse siempre como una pregunta y que, puesto que todo conocimiento deriva de suposiciones, de nada sirven estas sin la prueba indagatoria”* (Echavarría, 2004). Estas intuiciones representan un papel diferente y operan con su singularidad, ya sea en el proceso científico o en un proceso artístico, donde en este último, la prueba indagatoria tiene necesidades y connotaciones distintas a las del proceso científico.

Le Corbusier, en su último extensa etapa, toma consciencia de la trascendencia de los componentes no solo conscientes que participan en los procesos creativos y de la

importancia de la intuición en su origen y en su desarrollo, como expresa con lenguaje abierto en L'Éspace Indicible. (Juan Diego Lopera Echavarría. Conferencia presentada el 20 de octubre de 2004. Universidad de Antioquía, Medellín. Jornadas de Psicología 19 al 22 de 2004).

## 15. LE CORBUSIER Y LOUIS SOUTTER. LA FRAGILIDAD Y EL ABISMO

Louis Soutter (1871-1942) fue un músico y pintor, primo por línea materna de Le Corbusier, que en momentos de dificultad,<sup>127</sup> Le Corbusier le visitó y mantuvo una comunicación epistolar generosa; gracias a ella fue recompensado, pues los dibujos y pinturas de Soutter, según veremos, se puede conjeturar, influenciaron y contribuyeron a la evolución artística de Le Corbusier.

Soutter, habiendo empezado estudios de ingeniería y arquitectura en Lausana y en Ginebra, los abandonó por estudios musicales de violín en el Conservatorio Real de Bruselas, que a su vez los interrumpió para estudiar pintura en diferentes estudios y academias de Lausana, Ginebra y París. De forma parecida a la familia de Le Corbusier, su madre y dos hermanos se dedicaban a la música, siendo por ello que gran parte de su vida trabajó como violinista en diferentes orquestas suizas hasta su ingreso en una institución mental en 1923. Fue en este periodo de tiempo, hasta su muerte en 1942, cuando encontró en el dibujo y la pintura una forma de dar salida a sus emociones y expresar su interioridad.

Gran parte de los dibujos y pinturas de Soutter están realizados en blanco y negro, son siluetas ingenuas y primitivas que enlazan con el interés por este arte de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX. Son dibujos y pinturas que emergen de su interior y donde se percibe la inexistencia de un filtro consciente. En su creatividad espontánea se percibe la autenticidad y la necesidad expresiva como cualidades significativas de su arte. Muchas de sus pinturas son rostros atormentados que traslucen el sufrimiento que soporta; en otras, sus figuras aparecen desnudas, retorcidas y flotando como en un magma; todas ellas son un vendaval de emociones.

Soutter se comunicaba con Le Corbusier por carta, este le enviaba lecturas y sus libros editados, que Soutter, con respeto y afecto, se servía de ellos para dibujar encima de las ilustraciones, nunca invadiendo y ocultando las imágenes de los espacios diseñados por Le Corbusier, sino que enmarcaba las fotografías con figuras en el perímetro de ellas. Soutter, a su vez le enviaba dibujos y pinturas. Le Corbusier alentaba el trabajo de Soutter y le exhortaba a seguir con su arte, pues percibía en su trabajo un profundo impulso emotivo que contrastaba con sus planteamientos más racionales; sin embargo, existía una afinidad que se manifestará en la obra de Le Corbusier, con intensidad, en la década de los cuarenta.

---

<sup>127</sup> Soutter fue ingresado em uma residência hospício em 1923, tanto por sus problemas físicos como mentales.

Cuando Le Corbusier viaja a Estados Unidos en 1935 consigue organizar una exposición con los dibujos y pinturas de Soutter (1936) en Hartford. Esta exposición viaja posteriormente a Lausane en 1937, confirmando la relación protectora y amistosa de Le Corbusier hacia su primo. En 1939 vuelve a exponer en EEUU en la Wehe Gallery de Nueva York.

La salud de Soutter empeora, padeciendo una osteoartritis en sus manos que le impide coger los pinceles para pintar; sin embargo, la necesidad de expresar sus emociones le empuja a pintar untando los dedos directamente en la materia y aplicándolos al lienzo, obteniendo unos cuadros de calidad pastosa.

En un artículo publicado en la revista *Arquitectura: Drawing-Over: Une Vie Decantée*. Le Corbusier y Louis Soutter, Daniel Naegele se refiere a la pintura de Soutter como una pintura espontánea, directa, no sofisticada, sin cálculo y que derrocha un verdadero conjunto de emociones sinceras. *“Móvil, incómoda, siempre primitiva, la pintura de Soutter fue denominada L’Art brut (refiriéndose con brut a un arte burdo y crudo, pero también maleducado, rudo y fuera de toda moda)”*<sup>128</sup>.

Naegele añade una comparación entre la forma de concebir el hecho y el proceso artístico de los dos primos, sobre todo refiriéndose a la pintura purista de Le Corbusier: *“En comparación con el arte de Soutter, las pinturas de Le Corbusier eran premeditadas, calculadas y pulidas. -Je ne peux pas improviser. Je me refuse à improviser immédiatement (no puedo improvisar, me niego a improvisar repentinamente), declaraba categóricamente Le Corbusier”*<sup>129</sup>.

A continuación, Le Corbusier explicita la concepción compositiva de sus pinturas puristas en 1920; Un cuadro debería:

construirse con solidez basándose en las directivas impuestas por el formato del lienzo y moduladas a su vez por la intervención de un agente unificador, debiendo determinarse con precisión el juego exacto de densidades y los valores de la luz y de la sombra<sup>130</sup>.

Solía planificar sus pinturas en una serie de borradores preliminares, empleando líneas reguladoras para ordenar el trabajo, tras lo cual aplicaba la pintura con una gran precisión<sup>131</sup>.

---

<sup>128</sup> Naegele, Daniel. *Drawing-Over: Une vie decantée*. Le Corbusier y Louis Soutter. *RA. Revista de Arquitectura*, vol.06. Navarra: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2004. p. 45. DOI 10.15581/014.6.25940 ([http:// dz.doi.org/10.15581/014.6.25940](http://dz.doi.org/10.15581/014.6.25940)).

<sup>129</sup> *Ibidem*. p. 45

<sup>130</sup> Le Corbusier citado En: *Ibidem*. p. 46.

<sup>131</sup> *Ibidem*. p. 46.

Al contraponerse las pinturas de Soutter a las elaboraciones puristas de Le Corbusier, observamos dos concepciones muy diferentes del hecho artístico. Ambos artistas parten de necesidades de expresión dispares, pudiéndose concebir como paradigmas de exteriorización opuestos; la espontaneidad, falta de cálculo y derroche emocional por parte de Soutter y la elaboración intelectual y control del proceso por parte de Le Corbusier.

Naturalmente, exponemos ambas actitudes como posiciones reductivas extremas; la realidad es menos evidente y, ambas actitudes participan en alguna medida una de la otra. No cabe la menor duda de la participación intuitiva y emocional en los procesos constructivos, tanto plásticos como arquitectónicos, de Le Corbusier. Lo que aquí sostenemos es que por parte de Le Corbusier existe una afinidad en la sombra, que se manifiesta en la relación de acogida y protección de Soutter, así como en el fomento de su arte y apadrinamiento, para darlo a conocer.

Una característica fundamental del arquitecto suizo es su *“búsqueda paciente”*. En diferentes momentos de este trabajo hemos señalado la necesidad que tiene Le Corbusier, cuando finaliza su educación en La Chaux-de-Fond, de adquirir un equipaje positivista que le permita desenvolverse con acierto y perfección en su elegida profesión. Si bien, tal y como sostiene en el encabezamiento de este trabajo Josep Quetglas: *“Le Corbusier representa la conciencia de la necesidad de estar a la altura de las circunstancias de la época en que uno está obligado a vivir, conciencia que constituye la condición, el motor, el objetivo mismo de la existencia humana. Voz personal de un clima colectivo”*<sup>132</sup>; motivación existencial que compartimos.

Añadimos que el supuesto mítico que compartimos, asimismo, con María Zambrano y Carl Jung, es que *“existe un innegable sentir común e íntimo de desarrollo de la trayectoria humana, al cual Jung denominó proceso de individuación”* y Zambrano *“realización de la persona”*<sup>133</sup> y que este es el cometido del hombre en su existencia. Objetivo que persiguió Le Corbusier durante toda su trayectoria vital. La perseverancia de este cumplimiento hace que su búsqueda no desfallezca en ningún momento de su recorrido.

En otro momento de este trabajo afirmamos que las investigaciones plásticas de Le Corbusier están supeditadas al servicio de sus búsquedas espaciales e indagaciones arquitectónicas; esta supeditación resta poder emotivo y carga psíquica a sus realizaciones plásticas de su periodo purista.

---

<sup>132</sup> Quetglas, Josep. Presentación por parte de Quetglas de Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Portada.

<sup>133</sup> Maillard, Chantal. *La creación por la metáfota. Introducción a la Razón Poética*. Barcelona: Anthropos, 1992. pp. 68-69 ISBN 84-7658-321-4.

Como hemos afirmado, los puntos de partida, las intenciones y búsquedas de Soutter y Le Corbusier son diferentes y, así se entiende el lamento de Le Corbusier cuando la crítica no valoraba sus composiciones plásticas como las de otros artistas contemporáneos. En definitiva, se puede sospechar que a las realizaciones de su periodo purista les falta numosidad, emocionalidad, energía psíquica para comunicarse emocionalmente con su receptor. Los objetivos de sus pinturas puristas son otros. Si bien, en su paciente y continuada evolución y consecución de una conciencia personal, Le Corbusier va logrando un, cada vez mayor, conocimiento de sí mismo y posesión de su espacio interior.

Le Corbusier en 1935, llevaba más de una decena de años sin exponer su trabajo pictórico (salvo una exposición en 1933 en Nueva York); este año, Louis Carré (1897-1977) organiza una exposición en el apartamento, recién estrenado, de Le Corbusier en Porte Molitor, en la Calle Nungesser-et-Coli (la Maison de Verre), cuyo título con el que se anunciaba era: *Les arts primitifs dans la maison d'aujourd'hui*. Una exposición donde podría haber expuesto sus obras Louis Soutter, dada la afinidad y proximidad de sus planteamientos con los objetivos de la exposición. Como dice el mismo Le Corbusier, en su casa se expone “*un esplendido tapiz de Leger, cuatro esculturas de Laurens (Henry)*” junto a esculturas de Benin, algunas esculturas griegas y africanas, pinturas de Picasso y Braque y unas pocas pinturas de le Corbusier.

Lo que más nos interesa en esta exposición, además de la sintonía de Le Corbusier con el arte primitivo, es la acción, por su parte, de pintar con las palmas de sus manos y con sus dedos un vaciado de escayola de una escultura griega que llegó a su apartamento para la exposición. Nos dice Le Corbusier:

Tenía las dos palmas presionadas contra la paleta, impregnadas de color y las apliqué al contorno del busto. El resultado fue un poema polícromo, parpadeante de vida, brillante. Las palmas, los pulgares, las puntas de los dedos fueron suficientes para definir las superficies coloreadas hasta alcanzar la perfección; estaba claro que la escultura había sido creada para eso<sup>134</sup>.

Este gesto, este acto para exponer el Kuroi griego en la citada exposición, supone un cambio en el modo de proceder del riguroso y calculador Le Corbusier. Existe una correspondencia entre esta acción y las pinturas que realizaba Soutter; principalmente, cuando debido a su incapacitante artritis de las manos no podía asir los pinceles; no obstante, necesitaba seguir expresándose y comenzó a untar los dedos en la pasta de los colores. Acción que supone, en ambos artistas, un contacto íntimo con la materia, un

---

<sup>134</sup> Naegele, Daniel. Drawing-Over: Une vie decantée. Le Corbusier y Louis Soutter. RA. *Revista de Arquitectura*, vol.06. Navarra: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2004. p. 46. DOI 10.15581/014.6.25940 ([http:// dz.doi.org/10.15581/014.6.25940](http://dz.doi.org/10.15581/014.6.25940)).

abandono a pautas de control sistemático y podemos pensar que existe un placer regresivo infantil, donde el componente emocional toma el poder en la actividad de pintar; son acciones directas y primitivas. El relato de Le Corbusier del párrafo anterior sobre los sentimientos y emociones despertadas en él al finalizar de pintar la escultura griega son exultantes de alegría y excitación.

Soutter, además de sus pinturas sobre lienzos, realizaba dibujos sobre las fotografías de los libros de Le Corbusier, como hemos mencionado; así como sobre otras reproducciones de diferentes pintores. En el caso de las imágenes fotográficas de su primo, respetaba el centro de la imagen y dibujaba solo en los márgenes de ella. Naegele comenta así estos dibujos:

Las figuras de Soutter modifican con inteligencia y cariño el texto ilustrativo de Le Corbusier, marcando con humor su personalidad benigna junto al cálculo agresivo de su famoso primo y satirizando suavemente la precisión del arquitecto con una inocencia fluida e infantil que acusa a la vez que enriquece<sup>135</sup>.

En esta actividad dibujística, también, Soutter se adelantó a su primo arquitecto. El artículo de Naegele define esta actividad de dibujar sobre textos e imágenes de otros artistas o sobre diferentes soportes -realizada también por otros pintores coetáneos- como Drawing-Over; traducida en el artículo por Sobredibujar. En el caso de los dibujos sobre los espacios de las viviendas de Le Corbusier, Soutter leía e interpretaba el texto y las ilustraciones de tal manera que sus dibujos eran "*comentarios pictóricos inteligentes*".

Hay que esperar a 1948 para ver sobredibujos de Le Corbusier sobre su propia obra. En un número especial de L'Architecture d'Aujourd'hui, Abril de 1948, aparece un texto suyo sobre un autorretrato de tres cuartos, a línea y en color azul, cubriendo prácticamente toda la hoja. Asimismo, aparece una fotografía frontal de Villa Stein, con unas conchas dibujadas, tanto en la parte superior como su reflejo inferior en el suelo. "*Las múltiples capas aportan una dimensión psíquica y un movimiento onírico a la representación, enriqueciéndola con yuxtaposiciones espaciales y simbólicas*"<sup>136</sup>.

La siguiente incursión sobredibujando la realiza en 1958, esta vez lo realiza sobre los dibujos de John Flaxman (1755-1826); famoso escultor e ilustrador inglés del siglo XVIII-XIX que inspirándose en la pintura de vasos de los periodos griegos Arcaico y Clásico ilustró La Iliada y la Odisea de Homero, entre otras muchas ilustraciones para obras literarias. Los dibujos de la Iliada los utiliza una editorial en una traducción francesa contemporánea de esta obra. Le Corbusier se muestra furioso por la falta de fuerza, de energía, de numosidad de los dibujos de Flaxman y sobredibuja sobre cada uno de los

---

<sup>135</sup> Ibidem. p. 47.

<sup>136</sup> Ibidem. p. 50.

grabados en blanco y negro. Al contrario que Soutter al dibujar sobre las imágenes de su primo, Le Corbusier cubre de forma agresiva las ilustraciones originales sin respetar el trabajo subyacente. Nos dice Naegele: *“Sus bocetos eran vibrantes, lascivos, violentos. Introducían criaturas híbridas y metamórficas en el texto”*<sup>137</sup> (Naegele, p.51).

No hay duda de que la exposición que realiza Soutter en sus pinturas supone mostrar la fragilidad de su alma; exhibición que contrasta con el control que ejerce Le Corbusier sobre sus composiciones del periodo purista; supervisión que relaja en la década de los años treinta. No obstante, fue a partir de la elaboración del Poema del Ángulo Recto cuando con un lenguaje poético y escritura infantil se aproxima más a la espontaneidad de su primo. La intensa relación geométrica entre sus composiciones y su arquitectura purista, ahora, aparece en muchos de sus proyectos más velada. Le Corbusier en su periodo tardío se convierte en un hombre de en medio, entre el dentro y el fuera, entre el sueño y la vigilia; manifiesta en sus escritos y en sus obras artísticas una consciencia más profunda de su interioridad como se refleja, por ejemplo, en el proyecto de la Capilla en Ronchamp.

Se puede inferir, que tras la voluntad positivista que invade el pensamiento y las búsquedas de Le Corbusier desde su llegada a Paris en 1908 para cubrir las lagunas de su educación y posteriormente la necesidad de adquirir conocimientos que le formaran como arquitecto, emergen en su madurez contenidos emocionales intensos que tienen su expresión en las diferentes disciplinas artísticas con las que trabaja. Dada la protección y promoción en la que se embarca Le Corbusier con su primo, la poderosa expresividad de este último y la distancia en la concepción del hecho artístico, podemos colegir que supone un revulsivo emocional para Le Corbusier la proximidad afectiva con Louis Soutter, con una importantísima diferencia: los contenidos emocionales, la vida, sin la colaboración de la razón -como le ocurría a Soutter- producen delirio, como nos dice Maillard (p.27); situación ajena a la experimentada por Le Corbusier en su emocionante último periodo.

---

<sup>137</sup> Ibidem. p. 51.





## 16. EL DESPERTAR SUCESIVO DE LA CONCIENCIA

“.....El objetivo de Massilia es intentar comprender el trabajo de Le Corbusier, el arquitecto que posiblemente mejor que ningún otro, representa la conciencia de la necesidad de estar a la altura de las circunstancias de la época en que uno está obligado a vivir, conciencia que constituye la condición, el motor, el objetivo mismo de la existencia humana. Voz personal de un clima colectivo. Intentar comprender a Le Corbusier significa, en resumen, intentar comprender que puede ser, que debería ser cualquier Arquitecto. [...]”<sup>138</sup>.

Fragmento escrito por Josep Quetglas como presentación en su Anuario de Estudios LeCorbusierianos: Massilia, donde sitúa como valor fundamental de Le Corbusier su compromiso con la sociedad que le ha correspondido vivir y el cumplimiento de su conciencia:

Como dice Quetglas, la conciencia constituye la condición, el motor, el objetivo mismo de la existencia humana y añadimos que Le Corbusier representa un buen ejemplo de cómo la existencia consiste en un largo esfuerzo, una tensión hacia la consecución de una conciencia personal, mediante un proceso tenaz de integración, conocimiento de sí mismo y conquista del espacio interior.

Le Corbusier dedica toda su vida a la práctica artística. La pintura, la escultura, la arquitectura, obtienen su auténtico valor y profundidad cuando la práctica de estas artes está dirigida a la conquista de la conciencia, a la conquista del ser y este ha sido el objetivo de Le Corbusier a lo largo de su comprometida trayectoria.

Por medio de la práctica en estas disciplinas Le Corbusier busca situarse en el mundo; encontrar el papel que le corresponde como hombre y como artista. En esta ubicación, para el arquitecto franco-suizo, es importante que su relación con la naturaleza y con el universo se desenvuelva en armonía, pues, piensa que el hombre está organizado según un eje que está de acuerdo con ambos, lo que le lleva a suponer una unidad de gestión en el universo, a reconocer una *voluntad única al origen*. Encontrarse en el eje y en concordancia con las leyes del universo nos permite sentir la armonía profunda. Trabajar y compartir de acuerdo a las leyes de la naturaleza y el universo es condición necesaria

---

<sup>138</sup> Quetglas, Josep. Presentación por parte de Quetglas de Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Portada.

para provocar *“en lo más íntimo de nosotros, (...) una resonancia, una especie de tabla de armonía que se pone a vibrar [...]”*<sup>139</sup>.

Y esta es la *“idea informadora”*<sup>140</sup> -según la noción de este concepto por María Zambrano- que anima su actividad; de la que se deriva una inspiración continua, en cada acto, en cada instante; idea que, además, encauza su trabajo gracias a la unidad de acción que provoca. Nos dice Le Corbusier: *“si los objetos de la naturaleza viven y si las obras del cálculo [obras realizadas por el hombre] giran y proporcionan trabajo, es porque los anima una unidad de intención motriz. Repito: en la obra de arte es necesario una unidad motriz”*<sup>141</sup>.

### 16.1. IDEA INFORMADORA

Dice Kenneth Frampton:

[...] con la excepción de Frank Lloyd Wright, no hay quizá ningún arquitecto en el s. XX cuyas facultades creativas, lejos de debilitarse, aumentaran de esa forma en su último periodo. En el caso de Le Corbusier ello se debió en parte a una capacidad de explotar la imaginación de la generación en ascenso, ofreciendo a sus miembros la posibilidad de crear bajo su dirección<sup>142</sup>.

Como bien dice Frampton, esta es una de las razones. Pero la enorme energía desplegada por Le Corbusier a partir de 1945 en ámbitos diferentes de creación, con proyectos tan dispares y con tanto interés, solo se puede conseguir por razones adicionales a su capacidad de saberse rodear de buenos profesionales.

Tanta energía canalizada, dando tan buenos resultados en campos y proyectos diferentes, requiere una idea informadora que vincule todas sus acciones como si de una sola acción se tratara y, esto solo se logra cuando el espíritu del creador se encuentra integrado, en armonía; cuando su exterioridad y su interioridad se encuentran en correspondencia. Entonces cada acción está orientada y dirigida por la idea informadora, emerge con fluidez y se integra con facilidad. En este punto, la multitud de imágenes, la multiplicidad de figuras, conforma una unidad en lo diverso. Le Corbusier consigue englobarlas todas y es todas ellas en cada una de ellas.

<sup>139</sup> Le Corbusier. *Hacia una Arquitectura*. 2ª. Edición. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1923. p. 165. ISBN 84-455-0174-7.

<sup>140</sup> Maillard, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la Razón Poética*. Barcelona: Anthropos, 1992. p. 28. ISBN 84-7658-321-4.

<sup>141</sup> Le Corbusier. *Hacia una Arquitectura*. 2ª. Edición. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1923. p. 174. ISBN 84-455-0174-7.

<sup>142</sup> Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p. 179. ISBN 84-460-1306-1.

Según María Zambrano el anhelo de conocimiento del ser humano, alentado por un hondo sentimiento de inacabamiento, es la manifestación de deseo de vuelta al origen y solo se puede mitigar el sufrimiento de carencia con la progresiva conciencia de acercamiento a él<sup>143</sup>; no es otro el anhelo que manifiesta Le Corbusier, cuando manifiesta el deseo de conocer las leyes de la naturaleza y del universo. Nos dice Le Corbusier:

[...] El eje sobre el cual el hombre está organizado en perfecto acuerdo con la naturaleza y, probablemente con el universo. Ese eje de organización que debe ser el mismo sobre el cual se alinean todos los fenómenos o todos los objetos de la naturaleza. Ese eje nos lleva a suponer una unidad de gestión en el universo, a reconocer una voluntad única al origen. Las leyes de la física serían consecuencia de este eje y si reconocemos (y amamos) la ciencia y sus obras, es porque la una y las otras nos permiten conocer que están prescritas por esta voluntad primera”<sup>144</sup>.

## 16.2. REGRESIÓN AL ORIGEN

Ya hemos escrito antes que, según María Zambrano, el anhelo de conocimiento es la manifestación del deseo de vuelta al origen que mitigue el sentimiento de incompletitud, de falta de unidad que padece el ser humano. La consecución de la *conciencia*, el descubrimiento de la totalidad de su ser mediante un proceso integrador, es la búsqueda tenaz de Le Corbusier a través de su actividad artística. Este proceso es lo que Zambrano denomina la *realización personal* y Carl Gustav Jung denomina *proceso de individuación*<sup>145</sup>; trayectoria a la que se siente impelido de forma común e íntima todo ser humano. Le Corbusier desde un principio, realiza un firme esfuerzo en la consecución de este fin, del descubrimiento de la totalidad de su ser, mediante un proceso integrador, unitario que le lleve a la claridad y a la posesión de su espacio interior, como demuestran sus continuas referencias, en su último periodo, al deseo de síntesis, de unión de los contrapuestos, de unidad.

## 16.3. LE CORBUSIER: UN SER HACIÉNDOSE

La Tesis es un intento de hermenéutica generativa<sup>146</sup>, en el sentido de una descripción de cómo Le Corbusier, por medio de la acción -en los diferentes estados de visión que requiere su trabajo y en los diferentes planteamientos artísticos- va apareciéndose a sí

<sup>143</sup> Zambrano, María. Citada En: Maillard, Chantal. *La creación por la metáfota. Introducción a la Razón Poética*. Barcelona: Anthropos, 1992. p. 68. ISBN 84-7658-321-4.

<sup>144</sup> Le Corbusier. *Hacia una Arquitectura*. 2ª. Edición. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1923. pp. 165 y 170. ISBN 84-455-0174-7.

<sup>145</sup> Maillard, Chantal. *La creación por la metáfota. Introducción a la Razón Poética*. Barcelona: Anthropos, 1992. p. 69. ISBN 84-7658-321-4.

<sup>146</sup> *Ibidem*. p. 58.

mismo. Darse a conocer el hombre a sí mismo o lo que es la máxima socrática: *Conócete a ti mismo*, se podría decir que es la *acción esencial* que acomete el maestro a lo largo de su fructífera existencia.

Nos dice María Zambrano que el hombre por definición es un ser-haciéndose y así tiene acceso al ser. El afloramiento de la conciencia, le permitirá ver y verse entre las cosas en las diferentes situaciones de visión con que el hombre se encuentra respectivamente: Visión poética, filosófica o mística, según el hombre se encuentra con, frente o en las cosas”.

Le Corbusier a través de *“La recherche patiente”*, trasciende su estado inicial, va más allá, mediante un acto de descubrimiento constantemente renovado. Las últimas reflexiones de Le Corbusier manifiestan la importancia del camino seguido, el comportamiento ético observado en su trayectoria y la conciencia, implícitamente manifestada, de que siempre está en trance de hacerse.

Nos dice Le Corbusier a sus setenta años en *Rien n’est transmissible que la pensée*:

Tengo setenta años y mi moral se puede resumir así: en la vida hay que hacer. Es decir, actuar en la modestia, la exactitud, la precisión. La única atmósfera para una creación artística es la regularidad, la modestia, la continuidad, la perseverancia. He escrito ya en alguna parte que la constancia es definición de la vida [...] Es un testimonio de coraje, de fuerza interior, una calificación de la naturaleza de la existencia<sup>147</sup>.

#### 16.4. SUBJETIVIDAD-DESINTEGRACIÓN

Según el modelo de María Zambrano, el estado inicial del hombre, el estado en origen, es un estado de unidad, pero es un estado atemporal, un estado de la no-conciencia, estado de no-diferenciación. La existencia surge de la pretensión de ser por separado, eligiendo; lo que supone una des-integración afectiva: la subjetividad.

La constante renovación creativa de Le Corbusier desde sus inicios, se debe a la elección de ser-en-libertad. Su inconformismo, su denodada lucha contra los regionalismos, los academicismos etc. La búsqueda incansable por la que transita hasta el final de sus días demuestra la opción tomada por Le Corbusier de sentirse siempre como un ser libre que decide -a pesar de las intensas oposiciones y duras críticas- seguir su propio camino. Esta decisión supone una des-integración afectiva, motivada por su subjetividad. El desgarró

---

<sup>147</sup> Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. pp. 184 y 185. ISBN 84-460-1306-1.

ocurre en el interior del hombre cuando este decide ser un ser-en-libertad; en el mismo momento en que se procura la visión se padece la separación y, esto es doloroso, porque se encuentra desagregado de una totalidad a la que, originalmente, pudo haber pertenecido.

Le Corbusier comienza a padecer su trascendencia en el momento en que se desgaja de una realidad de la que, en principio, no se diferenciaba. Pero cuando el hombre descubre su subjetividad (lo que a Le Corbusier le sucede de manera concluyente en su primera estancia en París, 1908), como nos dice Maillard y hemos escrito anteriormente, no tiene más opción que entrar en el difícil y, en principio, estrecho horizonte de su crecimiento; en la búsqueda de la totalidad, en un movimiento integrador a partir de la des-integración sufrida. El hombre se convierte en un ser trascendente, que quiere decir que anda en tránsito, siempre en construcción, siempre en vías de ser<sup>148</sup>. En el acto de elegir somos arrojados al exterior, de la unidad, de la luz. Volvemos al origen, a la unidad, a la claridad después del paso por los acontecimientos, una vez lograda la conciencia mediante el progresivo conocimiento de sí mismo. Este es el sendero por el que transita Le Corbusier, sin desfallecer, a lo largo de toda su trayectoria vital.

## 16.5. SÍNTESIS-INTEGRACIÓN EN LE CORBUSIER

Como muestra de la búsqueda e intención unitaria y síntesis de todas sus actividades, se encuentra uno de los proyectos editoriales de largo aliento, trabajado e inacabado, y sin embargo uno de los más importantes de su periodo tardío. Es el desarrollo de un conjunto de trabajos titulados <. En él, Catherine de Smet, señala como el proyecto apunta a mostrar como las diferentes disciplinas que aborda Le Corbusier *se conjugan* a fin de revelar un *único fenómeno poético*<sup>149</sup>.

Le Corbusier, con anterioridad a este proyecto editorial -en el catálogo de la exposición que realizó en 1953- presenta *Le Fond du sac*, en el que desea realizar una “*explicación fiel*” de su actitud como artista y sus puntos relativos a la Síntesis de las artes. Es en 1956, tres años más tarde, cuando establece una relación directa entre los dos proyectos editoriales: *Le fond du sac* y *L’Espace Indicible*. Dice en la introducción del volumen VI de su *Oeuvre complète*:

Señoritas, señoras, señores: el fondo del saco es que una vez todo hecho, pagado o no pagado, ganado o perdido, el objeto que se les propone

<sup>148</sup> Maillard, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la Razón Poética*. Barcelona: Anthropos, 1992. pp. 61-63. 69. ISBN 84-7658-321-4.

<sup>149</sup> Smet, Catherine de. Construcciones suspendidas. La obra editorial inacabada. En: *Le Corbusier et le livre*. Barcelona: Col·legi D’Arquitectes de Catalunya, 2005. p. 186. ISBN 84-96185-48-6.

provoque una emoción tan intensa, tan fuerte, que uno pueda [...] calificarla de indecible, voz que designa uno de los caminos de la felicidad”<sup>150</sup>.

En 1958, Le Corbusier afirma que el proyecto L’Espace Indicible toma forma, pues, afirma en una carta a Hans Girsberger (1898-1982) sobre la obra: “*ha tomado ahora una dirección clara y determinante*” la de un libro de “*filosofía estética*”. El contenido lo describe así: “*Síntesis de las artes mayores, textos personales de Le Corbusier acerca de la filosofía del arte [...]*”. Le Corbusier persigue, como nos dice Smet, evidenciar en este periodo de su vida la multiplicidad de sus prácticas creativas y su convergencia.

Y esta búsqueda constante es la que manifiesta Le Corbusier en sus escritos del último periodo. Una necesidad imperiosa de sentido unitario y de integración simbólica y para ello el maestro se ubica en la búsqueda de la actitud que le permita encontrar el ámbito en el que sea posible realizar la unidad buscada. Que Le Corbusier es un ser trascendente, quiere decir que siempre va más allá, que anda en tránsito, en peregrinaje; siempre con la carga de estar en vías de ser, en vías de construcción; expresando por medio de sus obras artísticas y arquitectónicas un orden que le reintegra al conjunto de las cosas y a la realización de su ser.

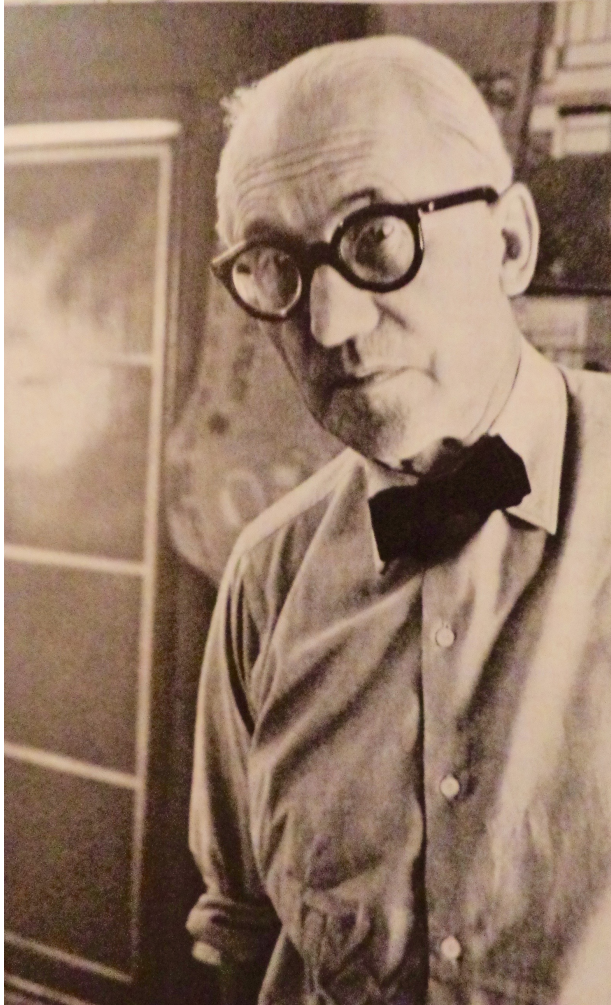
Este es el proceso que, en el cumplimiento de su ser, realiza Le Corbusier por medio de las etapas que recorre y que culmina en el periodo tardío. Le Corbusier logra constituirse como una totalidad que engloba la realidad externa y su propia realidad como existente y que después de pasar por la des-integración queda envuelto, mediante su tenaz voluntad, en un movimiento integrador, que le vuelve un ser en totalidad. Esto es lo que se puede interpretar cuando Josep Quetglas escribe que la *conciencia* lograda por le Corbusier “*constituye la condición, el motor, el objetivo mismo de la existencia humana*”. Y, a continuación, pone como paradigma a Le Corbusier de lo que debe ser un arquitecto: “*(...) Intentar comprender a Le Corbusier significa, en resumen, intentar comprender que puede ser, que debería ser cualquier arquitecto*”.

---

<sup>150</sup> Le Corbusier. *Oeuvre Complète 1952-57*, vol. 6, 14th. Ed. W. Boesiger / O. Stonorov. Basel, Suisse: Birkhäuser Verlag, 2013. p. 8. ISBN 978-3-7643-5508-1.







## **TERCERA PARTE**

### **LA CAPILLA DE NOTRE DAME-DU-HAUT EN RONCHAMP**

PARADIGMA ÚLTIMO PERIODO



## 17. DESENCADENANTES IMAGINARIOS EN EL PROYECTO DE RONCHAMP

Frente al proceso convencional de elaboración de la arquitectura, considerando al proyecto como fruto de una laboriosa cadena gráfica, donde cada dibujo es un eslabón más que determina el resultado final, Le Corbusier opta por un procedimiento en el que el proyecto se incubaba mentalmente, y el dibujo tiene la función de transmitir los contenidos fusionados.

Podemos decir que:

Cada dibujo de Le Corbusier es un crisol, donde se encuentran contenidas numerosas referencias.

Cada dibujo es consecuencia de un proceso de “incubación”; donde se fusionan recuerdos, experiencias, saberes, etc.

Cada dibujo lleva, en sí, un germen generador del proyecto.

Buscamos los lazos que existen entre los dibujos realizados por Le Corbusier y su imaginario a través de los contenidos que implícitamente poseen y el espacio poético que los origina; tendiendo puentes entre estos y el proyecto definitivo.

Hemos elegido como campo de investigación, el proyecto de Notre-Dame-du Haut de Ronchamp, ejemplo paradigmático de la última etapa de Le Corbusier. Nos vamos a referir, a los dibujos que Le Corbusier realiza en el lugar; indagando el amplio territorio en el que se expanden. Concretamos el estudio a los primeros dibujos que generan el proyecto.

Elegimos una obra icónica y singular, la Capilla de Ronchamp (Figura 1). Se elabora y construye en el periodo 1950-55. Es un trabajo sincrónico con el Poema del Angulo Recto, 1947-53. Ambos trabajos, en campos creativos diferentes, están vinculados por su marcado carácter simbólico.

El proyecto de la capilla causa estupor por su aparente irracionalidad, por su plasticidad y organicidad, por la autonomía que muestra respecto a las directrices seguidas por los templos católicos y por la supuesta ruptura que supone este proyecto en la biografía arquitectónica de Le Corbusier.

Como consecuencia, es un proyecto que no se entiende y, debido a ello, sufre una manifiesta oposición de diferentes estamentos.



**Figura 39.** Vista general de la colina de Bourlémont, con la capilla en la cima. Fotografía de Roncet, N. Fuente: *Sacred Concrete. The Churches of Le Corbusier*. Basel, Switzerland: Birkhäuser Verlag. 2013. p. 86.

Escribe el capellán de Notre-Dame-du-Haut, abate Bolle-Reddat:<sup>151</sup> *“¿Escribirá alguien, algún día, en medio de que dificultades nació esta capilla, que luchas hubo que librar en todos los frentes, en que humus, a veces nauseabundo creció esta flor de gracia? ¡Un verdadero milagro!”*.

André Malraux en el funeral de Le Corbusier en 1965, hizo alusión a los adversarios que había tenido, declarando que ningún otro arquitecto había sido *“insultado tan insistentemente durante tanto tiempo”*<sup>152</sup>.

La capilla es el resultado de la transformación que tiene lugar en el pensamiento de Le Corbusier en la postguerra. Al “Templo” se le considera un proyecto “ruptura” respecto a sus producciones precedentes; No obstante, hay una urdimbre, una trama, que lo ubica con cierta continuidad en el proceso de su pensamiento; ésta paradoja es la que vamos a poner de manifiesto en este apartado.

Las obras artísticas nunca se pueden explicar en su totalidad, ya que participan, por serlo, de un fondo oculto e incognoscible; pero hasta donde se puede indagar, existen innumerables lazos tendidos, que justifican las decisiones del proyecto.

Ya hemos adelantado, que a través del itinerario que Le Corbusier recorre, descubrimos que las ideas informadoras del proyecto no se obtienen como consecuencia de un largo proceso de dibujo. Los primeros bocetos que realiza aparecen después de un proceso interno de elaboración y consisten en la formalización gráfica de ideas elaboradas mentalmente. Le Corbusier afirma al respecto<sup>153</sup>: *“No dibujar, sino ver primero el proyecto; en el cerebro; el dibujo no es útil más que como ayuda para la síntesis de las ideas pensadas”*.

<sup>151</sup> Bolle-Reddat [abate capellán de Notre D. Du Haut en Ronchamp], citado en Pauly, Danièle. *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*. Madrid: Abada Editores, 2005. p. 97. ISBN 84-96258-42-4.

<sup>152</sup> Cohen, Jean Louis. En defensa del paisaje. *AV Monografías Monographs*. 2015, Nº. 176. p.4 y 6.

<sup>153</sup> Le Corbusier. citado en Pauly, Danièle. *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*. Madrid: Abada Editores, 2005. p. 87. ISBN 84-96258-42-4.

En estos primeros dibujos, Le Corbusier, debido a la transversalidad de su pensamiento, integra los más variados datos en una primera “estancia” del proyecto; donde convergen influencias ideológicas, recuerdos de viajes, investigaciones plásticas, proyectos precedentes, cuestiones simbólicas, anotaciones e impresiones del lugar, investigaciones documentales, cuestiones financieras, etc.

Una de las singularidades proyectivas de Le Corbusier radica en esta forma de proceder; subordinando la respuesta gráfica a un tratamiento de datos previo; mediante una integración de instancias conscientes e inconscientes; única posibilidad de fusión de los contenidos, expresa Juhani Pallasmaa (1936)<sup>154</sup>:

Una obra de arquitectura es grande, precisamente, por las intenciones, alusiones contrapuestas y, contradictorias que logra fusionar. Para que una obra, se abra a la participación del observador, es necesaria una tensión entre las intenciones conscientes y los caminos inconscientes.

Y escribe Alvar Aalto (1898-1976)<sup>155</sup>:

*“en todos los casos, los contrastes deben resolverse, de una manera simultánea y aglutinante”.*

Le Corbusier en L’Espace Indicible<sup>156</sup>, se expresa:

Intenciones controladas o no, captadas o no, existentes sin embargo y acreedoras a la intuición, este es un milagro catalizador de los saberes adquiridos, asimilados, incluso olvidados. Ya que, en una obra terminada y aprobada, se esconden muchas intenciones, un verdadero mundo, que se da a conocer a quien tiene derecho sobre él, es decir, a quien se lo merece.

Este conjunto de intenciones, que se fusionan en el pensamiento de Le Corbusier, constituyen un sistema de referencias que producen los primeros dibujos.

Le Corbusier declara en el prólogo del pequeño libro *Textos y dibujos para Ronchamp*<sup>157</sup>:

Cuando se me confía una tarea, tengo por costumbre, dejarla reposar en el fondo *de la memoria; quiero decir con ello, que, durante meses, no me*

<sup>154</sup> Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel*. 2ª reimpresión. Barcelona: Gustavo Gili SL, 2005. p. 28. ISBN 9788425233975.

<sup>155</sup> Aalto, Alvar. Citado em Pallasmaa, J. *Los ojos de la piel*. 2ª reimpresión. Barcelona: Gustavo Gili SL, 2005. p. 28. ISBN 9788425233975.

<sup>156</sup> Le Corbusier. *L’Espace Indicible. L’Architecture d’Aujourd’hui*. Art. Paris: L’Architecture d’Aujourd’hui, Boulogne-sur-Seine. 1946. p. 2.

<sup>157</sup> Le Corbusier. *textos y dibujos para ronchamp*. [1ª Edición 1965. Petit, Jean. Ed.]. Ginebra, Suiza: Association Oeuvre de N.D. Du Haut Ronchamp, 1997. s.p.

permiso hacer ni un solo croquis al respecto.

La mente humana está hecha de tal modo, que posee una suerte de independencia; es como un recipiente en el que pueden verterse a granel, los componentes de un problema. Se los deja entonces “flotar”, “cocinarse lentamente”, “fermentar”. Luego, un buen día, como accionada por un resorte interior, surge una iniciativa espontánea.

Se toma un lápiz, un carboncillo (...) y el parto tiene lugar sobre papel: surte la idea- surte el hijo.

Una vez que hemos enmarcado el ámbito de trabajo, se analizan los primeros dibujos que Le Corbusier realiza en Ronchamp. Se indaga en los contenidos explícitos e implícitos que poseen y en el imaginario que los anima y les dan vida y significación, como hemos adelantado en el comienzo del trabajo. Estos contenidos los podemos corroborar, dado que tenemos el resultado final del proyecto.

## **17.1. EL LUGAR, LO SAGRADO, LA COLINA, LA PLANTA**

### **EL LUGAR**

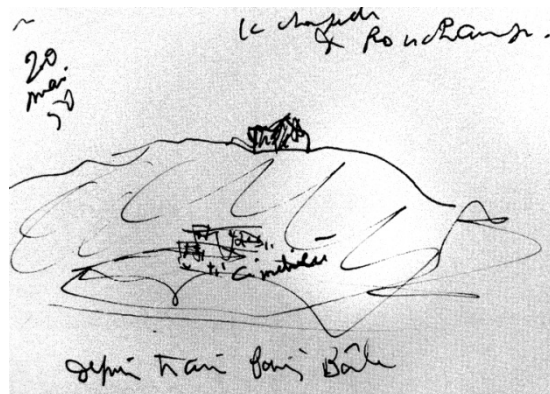
Le Corbusier, el 20 de mayo de 1950, con sesenta y tres años, realiza desde el tren Paris-Basilea, dos dibujos de la colina de Bournol donde se encuentra la antigua y destruida capilla de Ronchamp. Cuando realiza los dibujos, aún no ha aceptado el encargo del proyecto. Se encuentra reticente a comprometerse en la construcción de un templo católico, debido a la proximidad del rechazo del proyecto de la basílica de Saint-Baume, cerca de Aix-en-Provence; supuesto lugar de descanso de Santa María Magdalena en los últimos años de su vida.

En el primer boceto, que realiza desde el tren (Figura 40), dibuja un montículo con grafismo suelto y un zigzag para representar la pendiente de la colina. En la cima esboza una arquitectura borrosa, que representa la capilla destruida, y una frase: “colina más grande, iglesia más pequeña”.



**Figura 40.** Le Corbusier. (1950). Primer dibujo de la colina de Bourlémont, realizado desde el tren Paris-Basilea, el día 20 de mayo de 1950. Fuente: Pauly, Danièle. *Le Corbusier. La Capilla de Ronchamp*, 2005. Madrid: Abada Editores, S.L. 2005. p. 61.

Esta observación, sobre la relación de escalas entre la colina y la capilla, motiva la realización del segundo apunte (Figura 41).



**Figura 41.** Le Corbusier, segundo dibujo de la colina de Bourlémont, realizado desde el tren Paris-Basilea, el día 20 de mayo de 1950. [Misma fuente que Figura 40].

La proporción se ha afinado; aparece en la base de la colina un garabateado que representa el pueblo de Ronchamp y el cementerio. Lo más relevante de estos dibujos panorámicos de la colina de Bourlémont, es la evocación, como sostengo en este trabajo, de una de las experiencias más memorables que Le Corbusier disfrutó en su etapa de formación: el encuentro con la “Acrópolis de Atenas”, en su “Viaje de Oriente” (Figura 42).



**Figura 42.** Dibujo de la Acrópolis, realizado por Charles-Edouard Jeanneret, durante su Viaje de Oriente, en 1911. La Acrópolis de Atenas. Fuente: Le Corbusier, *Hacia una Arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, S.L. 1998. p. 182.

Se puede inferir que, este recuerdo influye en la aceptación del encargo y al desarrollo del proyecto, en base a los “mecanismos” que percibe, y más tarde aplica en la resolución del trabajo.

Frampton<sup>158</sup> escribe a propósito de la relevancia que tuvo la visita a la Acrópolis, en el pensamiento de Le Corbusier: “*Que esta experiencia tuvo un profundo impacto sobre su pensamiento, es algo, que nos viene confirmado por la recurrencia irresistible, de la imagen de la Acrópolis a lo largo de su carrera*”. Y para confirmar esta apreciación de Frampton, en el libro “Viaje de Oriente”, en el último capítulo y en la última página, se despidió así Le Corbusier<sup>159</sup>:

[...] y sin embargo escribo con ojos que han visto la Acrópolis y regreso feliz.  
 [...] ¡Acrópolis que acoge, que eleva! La alegría de volver a acordarme, me asalta por completo, y es fortificador el sentimiento, de llevarme la vista de estas cosas, como una parte nueva de mi existencia, desde ahora inseparable.

Establecemos ciertas consideraciones y paralelismos entre estos dos montículos; salvando la distancia representativa que existe.

Son dos colinas abruptas y de fuerte pendiente y, sobre todo, las dos cumplen una doble función simbólica: sagrada y defensiva.

La descripción que se hace de ellas es equivalente. En concreto, Pauly<sup>160</sup> se refiere al montículo de Bournonville, en el libro sobre La capilla de Ronchamp, de esta forma:

<sup>158</sup> Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p. 14. ISBN 84-460-1306-1.

<sup>159</sup> Le Corbusier. *El viaje de Oriente*, 2ª edición. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2008, p. 185. ISBN 978-84-505-0396-8.

<sup>160</sup> Pauly, Danièle. *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*. Madrid: Abada Editores, 2005. p. 26. ISBN 84-96258-42-4.

La colina, se eleva a una altitud de cerca de quinientos metros; sus laderas boscosas son escarpadas, y en ellas se abren dos caminos de acceso. Su cima se redondea para formar una pequeña meseta, sobre la cual se alza la capilla. Sus paredes abruptas, hacen de la colina, una especie de fortaleza natural.

Le Corbusier en “L’Oeuvre Complète<sup>161</sup>”, se refiere también a la colina de Boulémont, y a los templos allí construidos, en estos términos:

Se construyó sobre el último contrafuerte de los Vosgos, dominando la llanura del Saona; colina que se llama: “Haut Lieu”, “Lugar Elevado”. Antiguamente, allí se levantaron templos paganos, después capillas cristianas, capillas de peregrinaje. Así durante siglos. Las guerras, una tras otra, las destruían inexorablemente; puesto que este “Lugar Elevado”, era también un observatorio y punto de mira. Fue la última guerra la que destruyó la última capilla.

La etimología más verosímil de Ronchamp, sería latina: “Romanorum Campus”, es decir, Campo o campamento de Romanos<sup>162</sup>.

Como sabemos, la Acrópolis de Atenas tenía también la doble función: defensiva y como sede de los principales lugares de culto. Acrópolis es literalmente Ciudad Alta. Está ubicada sobre una colina, que se alza 156 metros sobre el nivel del mar.

Le Corbusier realiza una descripción poética, en el libro “El Viaje de Oriente”<sup>163</sup>, en el capítulo dedicado al “Partenón”; elocuente para el estudio que estamos haciendo:

La Acrópolis-esa-roca, surge en solitario en el corazón de un marco cerrado. [...] La Acrópolis, cuya cima llana lleva los templos, cautiva el interés, como la perla en su valva. No se recoge la valva sino por la perla. Los templos son la razón de este paisaje. [...] El Partenón, máquina terrible, tritura y domina; a cuatro horas de marcha y a una de chalupa, desde tan lejos, entroniza su cubo, frente al mar...

A Le Corbusier, lo que le concierne de la colina de Boulémont, son dos aspectos. En primer lugar, la presencia vigorosa del montículo en un contexto amplio del paisaje; y, en segundo término, las cualidades simbólicas asociadas a lo largo de la historia, a las que ha colaborado su carácter sagrado y defensivo.

<sup>161</sup> Le Corbusier. *Oeuvre Complète 1946-1952*, vol. 5. 14 th. Ed. W. Boesiger/ O. Stonorov. Basel, Suisse: Birkhäuser Verlag, 2013. p. 72. ISBN 978-3-7643-5503-6.

<sup>162</sup> Pauly, Danièle. *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*. Madrid: Abada Editores, 2005. p. 26. ISBN 84-96258-42-4.

<sup>163</sup> Le Corbusier. *El viaje de Oriente*, 2ª edición. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2008, p. 169-170. ISBN 978-84-505-0396-8.

A estas cualidades, se suma otra función muy importante: ser ámbito, lugar de peregrinación. Lo que le aporta, otro activo significado simbólico.

Según Juan Eduardo Cirlot, la peregrinación es un viaje a un centro místico como imagen del centro absoluto. La idea del hombre como peregrino y de la vida como peregrinación, es común a muchos pueblos y tradiciones; lo cual aporta al ser humano, un carácter de extranjería y transitoriedad a todos los pasos que da<sup>164</sup>. Este carácter de transitoriedad recorre la médula de la vida, el trabajo y el pensamiento de Le Corbusier.

El peregrinaje cultural a la Acrópolis en la actualidad, se trocará en la colina de Ronchamp, en un peregrinaje místico, -dos veces al año se reúnen más de diez mil fieles en la explanada de la cima-, y también como expedición arquitectónica.

Con estas supuestas evocaciones y cualidades asociadas a la colina, no es extraño, que Le Corbusier terminara por aceptar el encargo, a pesar de sus reticencias iniciales.

Lo que le falta a Bourlémont es un “Templo” que entronice, que ensanche la colina; cumpliendo con los requerimientos simbólicos asociados. Le Corbusier, en la misma cita anterior sobre la Acrópolis, en su libro “Viaje De Oriente” escribe: “*Frontones abolidos, menos el del Partenón, contemplador del mar, masa de otro mundo. El que toma a un hombre y lo coloca por encima del mundo*”<sup>165</sup>.

## LO SAGRADO

A partir de la segunda mitad de los años cuarenta, Le Corbusier, se encuentra mucho más fascinado por el mundo simbólico. La cita de Friedrich Hebbel (1813-1863)<sup>166</sup>: “*El deber más importante de mi vida es, para mí, el de simbolizar mi interioridad*”, podría firmarla Le Corbusier, como corrobora la elaboración del “Poema del Angulo Recto”; sincrónico con el proyecto de la capilla, como ya hemos mencionado.

El proyecto de Ronchamp, entre otras muchas correspondencias con el “Poema”, obra de síntesis y condensación de su pensamiento artístico y arquitectónico, comparte su interés por la simbología cósmica.

Igualmente atraído, Se encuentra por los contenidos del inconsciente; el fondo oculto que toda vida humana alberga; aquello, que, por ser original y desconocido, oscuro, indefinible y movedizo, se denomina “Lo Sagrado”<sup>167</sup>.

Este interés por lo sagrado, su concepción panteísta del mundo y su austeridad ascética,

<sup>164</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. 7ª Edición. Madrid: Ediciones Siruela SA. 2003. p. 363. ISBN 84-7844-352-5

<sup>165</sup> Le Corbusier. *El viaje de Oriente*, 2ª edición. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2008, p. 169-170. ISBN 978-84-505-0396-8.

<sup>166</sup> Hebbel, Friedrich. Citado en Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. 7ª Edición. Madrid: Ediciones Siruela SA. 2003. p. 11. ISBN. 84-7844-352-5

<sup>167</sup> Zambrano, María. Citada en Maillard, Chantal. *La Creación por la metáfora: Introducción a la Razón Poética*. Barcelona: Anthropos. 1992. p. 23. ISBN 84-7658-321-4.

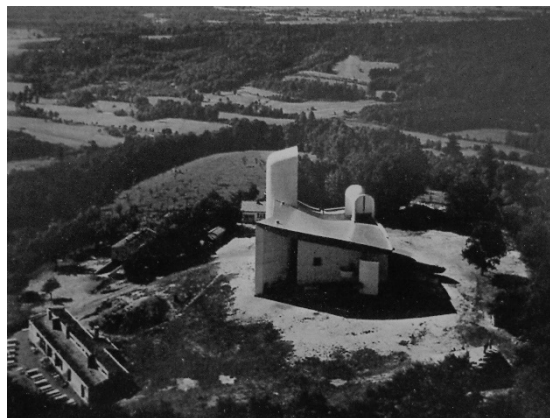
le vinculan con la función sagrada de las dos colinas; y *“le animan a construir para una institución milenaria, e insertar su discurso, en la tradición de grandes arquitectos que habían tratado este tema eterno”*<sup>168</sup>.

## LA COLINA

El primer contacto que Le Corbusier establece con la cima de la colina es el 4 de junio de 1950, quince días después de la realización de los dibujos desde el tren.

En este encuentro, está tres horas recorriendo la cima, contemplando el paisaje, tomando notas y vinculándose con él: *“Sobre la colina, había dibujado cuidadosamente los cuatro horizontes; esos dibujos se han extraviado o perdido; son los que desencadenaron arquitectónicamente, la respuesta acústica en el terreno de las formas”*<sup>169</sup>. En este texto, Le Corbusier, al igual que expresó en la Acrópolis de Atenas, revela la fuerza de la relación entre la arquitectura y el paisaje. Nos descubre que esos dibujos son los que desencadenaron la respuesta al lugar. Nueva descripción del paisaje (Figura 43), en la *“Oeuvre Complète”*<sup>170</sup>:

*Se comienza por una acústica paisajística, captando los cuatro horizontes de testigo, que son: la llanura del Saona y, en la dirección opuesta, el Ballon d’Alsace, y en los laterales dos valles. Se crean formas para responder a los cuatro horizontes y para acogerlos.*



**Figura 43.** Vista aérea de la colina de Bourlémont, con la capilla de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp. Fuente: AV Monografías Monographs, nº 176. Madrid: Arquitectura Viva SL. 2015. p.13.

<sup>168</sup> Fernández-Cobián, Esteban. Le Corbusier y la iglesia católica: tan lejos, tan cerca. En: Luis BURRIEL BIELZA y Esteban FERNÁNDEZ-COBIÁN, (Comp.) *Le Corbusier y la Iglesia Católica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Diseño Editorial. 2015. pp. 16. ISBN 978-987-3607-65-3.

<sup>169</sup> Le Corbusier citado em Pauly, Danièle. *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*. Madrid: Abada Editores, 2005. p. 62. ISBN 84-96258-42-4

<sup>170</sup> Le Corbusier. *Oeuvre Complète 1946-1952, vol. 5. 14 th*. Ed. W. Boesiger/ O. Stonorov. Basel, Suisse: Birkhäuser Verlag, 2013. p. 72. ISBN 978-3-7643-5503-6.

En estos dos últimos pasajes, Le Corbusier desvela un concepto clave en el proyecto de Ronchamp: La Acústica; Acústica Visual, Acústica Plástica, en el terreno de las formas...

El término “acústica” nos enlaza de nuevo con la Acrópolis. Fue en 1911, en su inicial encuentro, cuando por primera vez utiliza términos musicales para referirse a la arquitectura. En el capítulo dedicado al Partenón del libro “Hacia una Arquitectura” se expresa así Le Corbusier<sup>171</sup>:

[...] Porque provocan en lo más íntimo de nosotros, por encima de nuestros sentidos, una resonancia, una especie de tabla de armonía que se pone a vibrar; vestigio del absoluto indefinible, preexistente en el fondo de nuestro ser. Esta tabla de armonía que vibra en nosotros, es nuestro criterio de ella. Debe ser el eje, sobre el cual, el hombre está organizado en perfecto acuerdo con la naturaleza y, probablemente con el universo.

Más adelante refiriéndose, asimismo, al Partenón escribe<sup>172</sup>: “Después de dos mil años, los que han visto el Partenón han visto en él un momento decisivo de la arquitectura”.

Otro concepto relacionado con el anterior, es la “Acústica Visual”. Josep Quetglas<sup>173</sup> expresa así el concepto concebido por Le Corbusier:

Una caja de resonancia atrae a los sonidos que se producen a su alrededor; en su interior los transforma, se produce una misteriosa mutación y los devuelve al exterior amplificados. Cuando la caja de resonancia es un edificio, Le Corbusier lo llama “Acústica Visual”. Aquello que era naturaleza caótica, entorno sin sentido, queda transformado, construido, comprendido, como paisaje al resonar con y por la Arquitectura. Quetglas (2015, p. 56).

A estos dos conceptos, acústica plástica y visual se está refiriendo Le Corbusier en las dos descripciones que hemos transcrito de su visita a la colina. Posteriormente haremos una reflexión sobre cómo estas nociones, exploradas con anterioridad en la soledad de su estudio, inciden en la elaboración del proyecto de la capilla.

Con estas inquietudes está trabajando su pensamiento desde el 20 de mayo, primera aproximación en la distancia, al montículo de Boulémont. Evoca y recicla recuerdos, incorporándolos en proyectos, auténticas instancias de integración.

<sup>171</sup> Le Corbusier. *Hacia una Arquitectura*. 2ª. Edición. Barcelona: Ediciones Apóstrofe S.L. 1998. p. 165 ISBN 84-455-0174-7.

<sup>172</sup> *Ibidem*. p. 180.

<sup>173</sup> Quetglas, Josep. *Ronchamp: Un paisaje de acústica visual*. *AV Monografías Monographs*. 2015, Nº. 176. p.56. ISBN 978-84-606-7460-3.

## LA PLANTA

En la primera cita con la colina, Le Corbusier dibujó el lugar y los horizontes, que le dieron la respuesta acústica. Estos dibujos, al igual que una planta de la capilla, se han perdido, como él mismo manifiesta y hemos reflejado con anterioridad. Pero de esta última se conserva una réplica dibujada en el estudio de París, el 6 de junio, dos días más tarde.

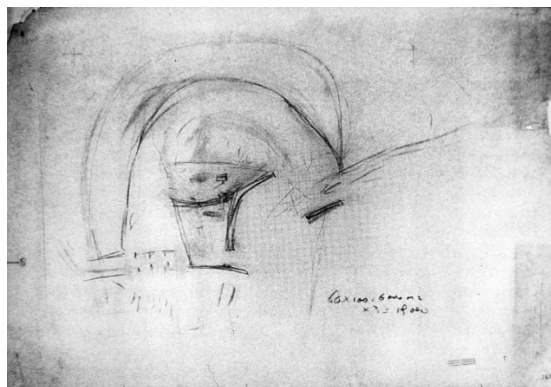
En este boceto que se conserva, hay indicios claros de la forma definitiva (Figura 44).

¿Por qué empieza con un dibujo en planta? Le Corbusier, en “L’atelier de la recherche patiente”, escribe<sup>174</sup>:

La planta es el dominio del hombre sobre el espacio. Se recorre la planta a pie, los ojos miran hacia delante, la percepción es sucesiva, implica el paso del tiempo. Es una sucesión de acontecimientos visuales, lo mismo que una sinfonía es una sucesión de acontecimientos sonoros; el tiempo, la duración la sucesión, la continuidad, son los factores constituyentes de la arquitectura”.

En el dibujo, no aparecen los límites de la meseta horizontal, pero sí dos elementos importantes:

El primero: los dos caminos de ascensión a la cima; espacios intermedios de transición, entre el medio profano, el pueblo de Ronchamp y la cumbre de la colina, ámbito sagrado. El camino principal, apunta a la fachada cóncava sur, que se aleja y decrece su espesor con la altura, donde figura ubicada la puerta principal de entrada, lugar de acogida del peregrino.



**Figura 44.** Le Corbusier. (1950). Fuente: Pauly, Danièle. *Le Corbusier. La Capilla de Ronchamp*. Madrid: Abada Editores, S.L. 2005. p. 65. ISBN 84-96258-42-4<sup>175</sup>.

El segundo: una corona circular en la parte superior del dibujo, en el Este de la colina. (La orientación, se encuentra señalada en el lado izquierdo del boceto). Este espacio es el lugar de reunión de los peregrinos que dirigen su mirada hacia el altar exterior,

<sup>174</sup> Le Corbusier. *L’Atelier de la recherche patiente*. París: Éditions Vincent Fréal, 1960. p. 37

<sup>175</sup> Primer boceto en planta de la capilla, dibujado por Le Corbusier el 4 de junio de 1950 en la cima de la colina. El croquis, es un calco del original, realizado el 6 de junio en el estudio de la c/ Sèvres. Le Corbusier 1950.

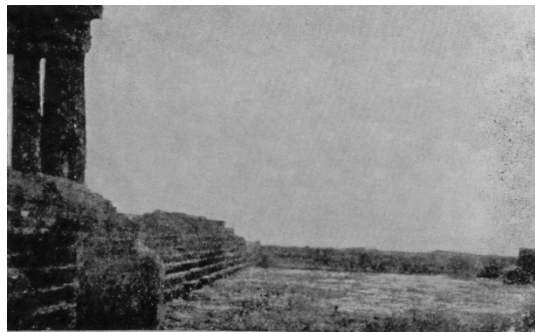
emplazamiento de las ceremonias litúrgicas al aire libre. Espacios, todos ellos, reflejados en el dibujo de la planta. (posteriormente nos referiremos a la intención de la corona).

*“La orientación forma parte de muchos ritos y ceremonias universales, especialmente en la fundación de templos y ciudades. [...] La orientación interviene poderosamente, con la noción del espacio como conjunto tridimensional, para la organización del espacio y de su simbolismo”<sup>176</sup>.*

Situado en el interior de la capilla, la imagen de la Virgen se ubica en el muro Este. Siendo oriente el lugar de la salida del sol, simboliza la iluminación y la fuente de vida; volverse hacia el Este es dirigirse, espiritualmente, hacia ese foco de luz espiritual.

Le Corbusier, cuando se conmueve explorando la Acrópolis, se da cuenta de un mecanismo arquitectónico que utilizará en dos proyectos previos a la Capilla.

Este dispositivo consiste en la desconexión intencionada de la cima de la Acrópolis con la ciudad asentada a sus pies. Los arquitectos buscaban vincularse con el paisaje lejano, con el macro paisaje, con las colinas que rodeaban el promontorio, dos cadenas muy altas, dos grandes pantallas contiguas que se sitúan a la espalda: El Hymeteo y el Pentélico. Para ello, los arquitectos utilizaron los Propilios y las diferentes manipulaciones planimétricas entre los templos. Apartar de la percepción, cualquier vestigio de la vida de la ciudad (Figura 45).



**Figura 45.** El Partenón. [fotografía de Boissonas, F.]. Fuente: *Hacia una Arquitectura*. 2ª edición. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, S.L. 1998. p. 166<sup>177</sup>.

Le Corbusier emplea este artilugio en la terraza del apartamento Beistegui, (1929-31); construye un alto antepecho para ocultar el paisaje urbano de los alrededores y solo se perciben la basílica del Sagrado Corazón, La Torre Eiffel y el Arco del Triunfo; lo repite en la Azotea de la Unité d’Habitation de Marsella (Figura 46) (1945-52); levantando un

<sup>176</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 7ª. Edición. Barcelona: Ediciones Siruela, S.A. 2003. p. 349. ISBN 84-7844-352-5.

<sup>177</sup> En el pie de foto, Le Corbusier escribe: “Se han erigido sobre la Acrópolis templos que corresponden a un solo pensamiento”.

antepecho, que oculta el paisaje inmediato, para relacionarse con el horizonte, las colinas escarpadas de los Calanques<sup>178</sup>.



**Figura 46.** Azotea con antepecho, de la Unité d'Habitation de Marsella. Fuente: *Le Corbusier. AV Monografías*, nº 176. Madrid: Arquitectura Viva SL. 2015. p. 55.

Stanislaus Von Moos, refiriéndose a la Unité, señala que, al ocultar partes del entorno inmediato, se crea el efecto de redirigir la mirada hacia el interior, hacia el conjunto de las formas y las funciones de la azotea<sup>179</sup>. Le Corbusier pone en práctica, en la cima de Bourlémont, la lección aprendida en la Acrópolis y ya experimentada por él. Lo que pretende es lograr un espacio de íntima concentración como sucede en la colina ateniense.

Lo logra, con un cinturón de árboles que rodean la cima; realizan la labor del antepecho de las azoteas. Deja dos huecos en la masa arbórea circundante, pero los obtura con dos construcciones: la primera, la “Casa del Peregrino”, al sur, con la cubierta a dos aguas y en la que la vertiente norte del techo inclinado es tapizada de césped, prolongando la pradera de la cima y cerrando las vistas sobre el pueblo de Ronchamp (Figura 47); la segunda, una “Pirámide de Piedra” al noreste, homenaje a los caídos en la guerra y construida con las piedras sobrantes de la capilla destruida. El peregrino se comunica visualmente con los horizontes por encima de las copas de los árboles (como pensó desde el primer momento), y con el cielo.



**Figura 47.** Le Corbusier, cubierta “Casa de los Peregrinos” en la colina de Bourlémont. (Foto: Flora Samuel). Tomada de: *Sacred Concrete. The Churches of Le Corbusier*. Basel, Switzerland: Birkhäuser, 2013. p.81.

<sup>178</sup> Benton, Tim. Marsella: Unité d'Habitation, una geografía. *AV Monografías, Monographs*. 2015, Nº. 176, p. 55. ISBN 978-84-606-7460-3.

<sup>179</sup> Moos, Stanislaus von. Citado por Tim Benton en Unité d'Habitation, una geografía. *AV Monografías, Monographs*. 2015, Nº. 176. p. 52. ISBN 978-84-606-7460-3.

Un año después del viaje a Rio y recordando sus impresiones escribió Le Corbusier: *“El ojo del hombre que mira hacia vastos horizontes, es más orgulloso. Los horizontes amplios confieren dignidad; es una reflexión de Urbanista”*<sup>180</sup>.

El segundo mecanismo que emplea Le Corbusier para direccionar la mirada, es la corona circular que aparece en el dibujo de la planta a la que hemos hecho referencia.

Esta plataforma proyectada, es una losa de hormigón en el límite de la explanada en el lado este de la cima, curvilínea, con forma de cuerno. Está sobreelevada en ángulo con respecto al suelo como un anfiteatro, para dirigir la atención sobre el altar exterior que se encuentra delante del muro este de la capilla. Al final, por un problema de presupuesto, esta losa que redirecciona la mirada y aísla del exterior no se construyó.

El primer boceto de la planta de la capilla, que hemos mencionado anteriormente, está configurado a base de líneas cóncavas y convexas; tal y como la conocemos hoy. Los muros Norte y Oeste sufren una transformación curva y se cerraran en forma de bucle, dando lugar a las tres capillas secundarias, pero conservando la direccionalidad de las rectas del dibujo.

## 17.2. CORRESPONDENCIAS ENTRE EL MURAL DE SÈVRES Y RONCHAMP

La planta tiene sus referentes en la obra plástica y gráfica que le ocupa la mitad de la jornada. Le Corbusier, constantemente, recicla sus símbolos; su reinterpretación se manifiesta en las sucesivas configuraciones que realiza de ellos. En este sentido, la capilla es deudora, por poner ejemplos cómplices: del mural en el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria (Paris), de las esculturas Ozón, Ubu, etc.; pero, por delante de ellos, está el mural del estudio en la calle Sèvres de Paris (Figura 48 A).



**Figura 48 A.** Le Corbusier. (1948). *Mural estudio*, 35 rue de Sèvres, París, (Foto: Hubert, M. 2006). Disponible en: web FLC. Consultada: 12-03-2018.

**Figura 48 B:** Le Corbusier. (1947-1953). Litografía C3, *Le Poème de L'Angle Droit*. Fuente: *Le Poème de L'Angle Droit*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2006. p. 93.

Teniendo en cuenta el carácter conjetural de las apreciaciones que se pueden hacer, respecto a los referentes formales plásticos que intervienen como desencadenantes en

<sup>180</sup> Cohen, Jean-Louis. En defensa del paisaje. *AV Monografías Monographs*. 2015. Nº.176, p. 10. ISBN 978-84-606-7460-3.

la arquitectura de Le Corbusier, hemos elegido el fresco que pintó como mural, en su Estudio de la Rue de Sèvres 35 de París y la litografía C3 del Poème de L'Angle Droit.

Identificamos las características gráficas de estas dos realizaciones afines, en relación con las anteriores composiciones puristas, para así, entender el proceder intelectual y emocional que las genera. Dado el eco que existe entre estas obras y la Capilla de Ronchamp, se pone en evidencia la relación entre plástica y arquitectura, a la que Le Corbusier se refiere en repetidas ocasiones.

También es necesario precisar que existen diferentes obras gráficas y plásticas previas al proyecto de la Capilla de Ronchamp que remiten, asimismo, al universo imaginario que ocupa a Le Corbusier en esta década, y que entran en concordancia con la capilla.

El fresco del estudio (Sèvres 35), es el antecedente de la litografía C3, relativa al atributo "Carne" del Poème de L'Angle Droit. El cuerpo femenino y la concha, tema de ambas producciones, son recurrentes y constantemente renovados en la iconografía de Le Corbusier y con un fuerte carácter simbólico desde comienzo de los años treinta, frente a los objetos de la vida cotidiana que forman parte de sus composiciones puristas. (En 1917 existe una reinterpretación de un cuadro de Sandro Botticelli por parte de Le Corbusier con el tema de la mujer y la concha).

### 17.3. LA CONCHA

La concha adquiere un papel significativo en el imaginario de Le Corbusier, estando presente en su arquitectura tanto de forma metafórica como real; aparece grabada en una de las puertas de Ronchamp.

Le Corbusier tuvo una relación de amistad y admiración con Paul Valéry. Entre los libros de su biblioteca trabajados y estudiados por él, figura el volumen Variété V, cuyo primer ensayo se titula: *L'Homme et la Coquille*.

Luis Burriel Bielza<sup>181</sup> comenta respecto a la lectura, por parte de Le Corbusier, de Valéry:

La Arquitectura como instrumento para crear un nuevo lugar desde el que observar, desde el que podamos interactuar con lo que nos rodea, desde donde mirar al Cosmos. El mecanismo más primitivo de protección y adecuación al medio es la concha. El molusco cuenta con una segunda piel que fabrica a medida para desenvolverse en un entorno que le es extraño. Una dura epidermis que le sirve de refugio y amparo. Una prótesis que media

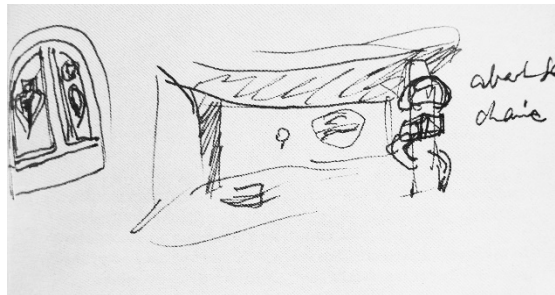
<sup>181</sup> Burriel Bielza, Saint-Pierre de Firminy-Vert: el edificio como objet-à-réaction-émouvant. Tesis Doctoral. UPM: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. ETSAM: Madrid. 2009. p.19.

entre su pequeño universo y la naturaleza.

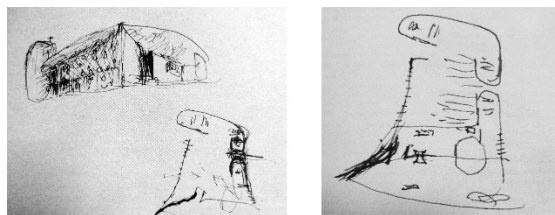
La planta de Ronchamp, debido a su carácter polisémico al igual que la cubierta, remite por medio de sus curvas cóncavas, convexas y sus diferentes sinuosidades, a una concha marina, de extraordinaria similitud con la concha del mural y de la litografía mencionados; la planta disimétrica “*en campana*” ya no variará en sucesivas etapas<sup>182</sup>.

En el fresco del estudio, *Mujer y Concha*, al sobreponerse el pecho de la figura femenina sobre la concha, se configuran en ésta última, tres concavidades en los encuentros de las curvas convexas, estas coinciden en su ubicación con los tres huecos que Le Corbusier determina como los accesos de la Capilla, fachada sur, este y norte. (Figura 48 A).

De forma equivalente, cuando Le Corbusier dibuja la primera planta (4 de junio de 1950) tiene pensada la cubierta, como lo revela el dibujo de la misma fecha del alzado este (Figura 49). En este dibujo aparece un amplio volumen curvado como alero sostenido por un avance del muro sur, así como por un grueso pilar exento (Axis Mundi) con una escalera enroscada. La escalera posteriormente no se realizará de esta forma. En el dibujo se insinúan unos garabatos que representarán el altar, el coro, y la situación de la imagen de la virgen en el muro sur, tal y como quedarán finalmente ubicados.



**Figura 49.** Le Corbusier. (1950). Primer alzado de la cara este de la capilla; dibujado por Le Corbusier el 4 de junio de 1950<sup>183</sup>. (FLC. Cuaderno D17). Fuente: Pauly, Danièle. *La Capilla de Ronchamp*. Madrid: Abada Editores, S.L. 2005. p. 65.



**Figura 50A:** Vista diagonal de las caras sur y este de la capilla y planta donde se configuran la ubicación de las tres capillas menores.

**Figura 50B:** Planta de Ronchamp. Se soluciona de forma definitiva el encuentro de los muros sur y este, con una abertura, puerta, en el encuentro. (cuaderno E18). Fuente de 50 A y 50 B: la misma que la figura 49.

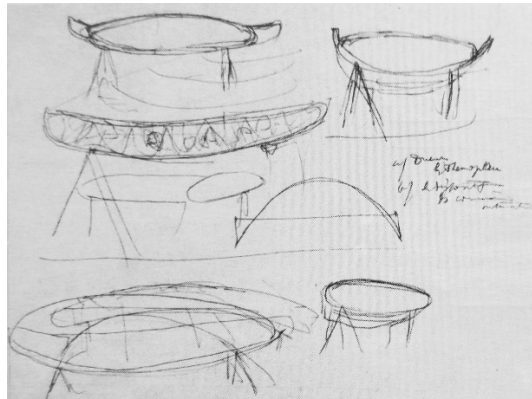
En unos dibujos elaborados unos días después, aparece la planta prácticamente con su

<sup>182</sup> Pauly, Danièle. Le Corbusier. *La capilla de Ronchamp*. Madrid: Abada Editores, 2005. p. 69. ISBN 84-96258-42-4.

<sup>183</sup> En el boceto a pesar de su soltura y ser realizado en su primer contacto con la colina, posee cualidades finalistas. El Alzado tiene Un gran alero como prolongación de una gruesa cubierta.

forma definitiva; así como una visión diagonal de las fachadas Sur y Este con sus correspondientes voladizos de la cubierta (Figura 50 A y B).

¿Cómo cubrir los muros que se articulan sobre una planta semejante? El arquitecto imagina de nuevo una concha, “concha de cangrejo” (Figura 51), a la que se refiere cuando recuerda las fuentes de inspiración del proyecto. Una concha recogida en la playa [...] y que forma parte de sus “objetos de reacción poética” [...] Así a una planta orgánica viene a añadirse una cubierta igualmente orgánica (Figura 51)<sup>184</sup>.



**Figura 51.** Le Corbusier. (1950). Iniciales bocetos de la cubierta de la capilla. Un caparazón de cangrejo. (Cuaderno E18). Fuente: la misma que las figuras 49 y 50).

Le Corbusier en el libro: “textos y dibujos de Ronchamp” escribe<sup>185</sup>:

Un caparazón de cangrejo, cogido en Long Island, cerca de Nueva York, está sobre la mesa de dibujo. Se convertirá en el techo de la capilla: dos membranas de cemento de seis centímetros de espesor, separadas por un vano de 2.26 metros. El caparazón descansará sobre muros hechos con viejas piedras de recuperación...

#### 17.4. LIBERTAD EXPRESIVA

En la litografía del Poema (Figura 48 B), las dos imágenes que la componen, silueta de la mujer a línea y concha como superficie coloreada, tienen una suerte de diferenciación y profundidad (perspectiva). Mientras que el mural es más abstracto como consecuencia del recurso llamado “*mariage des contours*” (matrimonio de los contornos); aquí, las dos imágenes están resueltas “a línea”, imbricándose las redondeces de ambas siluetas, con vista a crear en la composición un objeto único. Cualidad de los cuadros puristas de la década de los años veinte.

No obstante, el avance conceptual y emocional respecto al Purismo es acusado y tiene

<sup>184</sup> Ibidem. p. 72.

<sup>185</sup> Le Corbusier. *textos y dibujos para ronchamp*. Ginebra, Suiza: Association oeuvre de N. D. du Haut, Ronchamp. 1997. s.p.

consecuencias en su producción arquitectónica.

Mientras que, en el Purismo los elementos de la composición *objets-type*, objetos de la vida cotidiana que han alcanzado su forma esencial<sup>186</sup>, conservan las normas de su construcción sin destruir su especificidad y los componentes del conjunto encajan sin deformarse, en el mural de 1948 las figuras elegidas corresponden a un imaginario nuevo, y realiza un tratamiento de ellas diferente que vemos más adelante.

El protagonismo que adquiere la figura femenina y la seducción que siente hacía la mujer, como consecuencia del descubrimiento de una nueva e intensa sensualidad (viaje a Suramérica y norte de África, 1929), se plasma en estas composiciones pospuristas.

Hernández León J. M. (1945)<sup>187</sup> estima que debido a la realización de estos dibujos “*es como si se produjera una disociación entre el Le Corbusier arquitecto y el Le Corbusier pintor*”. Considero que el trasvase que se realiza de sus planteamientos pictóricos a la arquitectura tiene un desfase en el tiempo. La realidad demostró como “la curva” entra a formar parte en esta etapa, de forma cada vez más intensa, en sus realizaciones urbanísticas y arquitectónicas.

*Las configuraciones orgánicas de los proyectos de Rio y Argel estaban ligadas a una evolución de la estructura expresiva de la pintura de Le Corbusier, que se aleja a partir de 1926 de la abstracción purista en beneficio de composiciones sensualmente figurativas*<sup>188</sup>. (Figura 52).

Frente al rigor constructivo y las serenas formas geométricas que caracterizan los elementos de los trabajos puristas, Le Corbusier conquista un grado intenso de autonomía y libertad. Las imágenes de sus composiciones se deforman a voluntad para lograr la expresividad buscada.

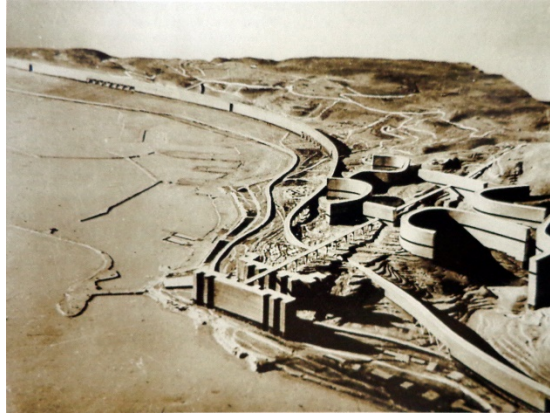
Al contrario que en su primer periodo, en el que la línea delimita superficies distintas de color y cada una de ellas está adecuadamente definida, ahora el trazo tiene independencia respecto a las superficies coloreadas.

Estos logros en sus construcciones gráficas tienen relación con la evolución de su sistema de trabajo. A mayor racionalidad le corresponde una obra gráfica más dibujística y de mayor control consciente. A un Le Corbusier maduro, con una visión compleja de la realidad, le corresponde una obra más constructiva; donde recorta, pega, dibuja y colorea con autonomía y libertad.

<sup>186</sup> Hernández León, Juan Miguel. En: Juan CALATRAVA (Editor). Doblando el ángulo recto: Siete ensayos sobre Le Corbusier. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009. p. 181. ISBN 978-84-87619-38-0.

<sup>187</sup> Ibidem. p. 182

<sup>188</sup> Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p. 41. ISBN 84-460-1306-1.



**Figura 52.** Le Corbusier. (1932). Maqueta de la versión A del plan Obus. Argel. (Foto de Hervé, Lucien) Fuente: En defensa del paisaje. Cohen, J.L. Madrid: *AV Monografías Monographs*, nº: 176. p.14.

El “Papier Collé” es un procedimiento constructivo, con el que Le Corbusier logra en su trabajo métodos más directos, de mayor aproximación entre sus realizaciones plásticas y arquitectónicas; logrando una capacidad expresiva y compositiva, que unido a la importancia que adquieren sus representaciones simbólicas y a la renovada emergencia de contenidos, no tanto herméticos o esotéricos como inconscientes, le permiten manifestarse con profundidad e intensidad creciente.

Los resultados plásticos obtenidos, tratan aspectos diferentes de su personalidad. La esfera conceptual y emocional, la racional y la poética, quedan vinculadas gracias a la búsqueda profunda e insistente a lo largo de estos años de la *Síntesis de las Artes*.

No es casual que el mismo año que se empieza a construir La capilla de Ronchamp, (1953), el Poème de L’Angle Droit esté en su redacción final y al mismo tiempo ejecute los “pasteles” de los futuros grabados de la serie “Unité”.

Estas búsquedas en el terreno de la plástica se expanden a su arquitectura. La libertad lograda consigue que, mientras sus “villas blancas” consistían en el empleo de planos horizontales, verticales, diagonales, que articulan las diferentes plataformas y la inclusión de determinados elementos plásticos curvos; ahora, Le Corbusier construye Ronchamp, proyecto paradigmático de esta etapa, que se caracteriza por el uso de una geometría no euclídea, un tipo de geometría “natural”, que establece una resonancia con sus “Objets a réaction poétique”.

De forma excepcional en 1932, Le Corbusier, pinta a base de pastel y mina de plomo una “Naturaleza muerta”, en la que por primera vez realiza una superposición de dos objetos, un bol y un frasco (Figura 15).



**Figura 53.** Naturaleza muerta. 1932. Le Corbusier. Fuente: Mouchet, Eric. Las diecinueve ilustraciones a color de el Poema del Angulo Recto. En: Juan CALATRAVA, (Comisario exp.). *Le Corbusier y las Síntesis de las Artes. El Poema del Angulo Recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 69.

Esta fórmula pictórica la utiliza en la litografía y en el mural, objetos de nuestro estudio de correspondencias entre plástica y arquitectura. El recurso a las transparencias e inserciones entre elementos diferentes de la composición, lo utiliza habitualmente en esta fase creativa. En la elaboración de murales y litografías no realiza dibujos previos, sino que utiliza el procedimiento constructivo aludido del “papiers collés” o “maquetas” como las llama Le Corbusier. La independencia de la línea, las superposiciones e interpenetraciones de sus actuales “construcciones”, se traducen en su arquitectura en una falta de correspondencia entre las sucesivas proyecciones, tanto horizontales como verticales de la capilla.

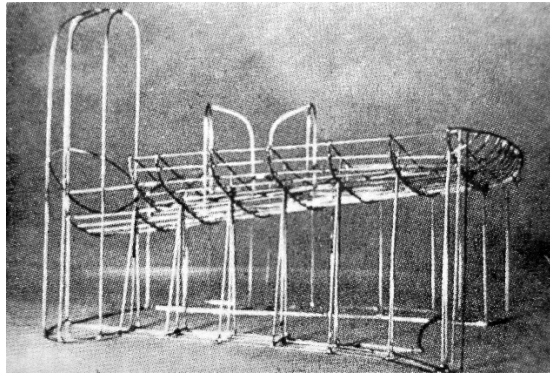
Los desplazamientos diagonales en el crecimiento vertical de su muro principal sur, así como las cambiantes curvaturas, abombamientos y desplazamientos verticales de su cubierta con respecto al plano inclinado del suelo, manifiestan esa misma autonomía y libertad que poseen sus planteamientos pictóricos. (Figura 54).



**Figura 54.** Le Corbusier. (1953-1955). Espacio interior en construcción de la capilla de Ronchamp; donde la bóveda curvada se erige en protagonista del espacio. (Foto de Hervé, Lucien. 1955). Sbriglio, Jacques. *Le Corbusier & Lucien Hervé, The Architect & the Photographer, A Dialogue*. United Kingdom: Thames & Hudson, 2011. p. 91, E.I. 126. Nº. 58.

Las proyecciones sobre un plano horizontal o el plano del cuadro, de las sucesivas líneas conformadoras del espacio orgánico de Ronchamp, siguen las pautas de sus creaciones gráficas del momento, y del mural en concreto.

No es casual que Le Corbusier realizara dos maquetas de estudio en el proceso de elaboración del proyecto de Ronchamp. La que más nos interesa es la resuelta a base de hilo de cobre y papel, pues sintetiza, al ser transparente, el nuevo paradigma del proyecto y la imbricación de sus investigaciones plásticas y arquitectónicas. Por medio de esta maqueta, se observan las inserciones entre los muros, las torres y la cubierta en montura de doble capa e inclinada (Figura 55).



**Figura 55.** Le Corbusier (1950-1955). Maqueta de hilo de cobre de la Capilla de Ronchamp, donde se destaca el valor de sus cualidades estructurales. Fuente: Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p. 136.

### 17.5. VALORACIÓN DE LA OBRA PLÁSTICA

Fernand Léger (1881-1955), artista polifacético que participó en las diferentes vanguardias de la primera mitad del siglo veinte, amigo de Le Corbusier, expuso en 1925 varios murales en el pabellón L'Esprit Nouveau. Cierta afinidad con los planteamientos puristas, le hizo explorar las posibilidades de las máquinas como iconos de la modernidad, y como Le Corbusier y otros artistas del momento, utilizó recursos gráficos equivalentes a los expuestos en este estudio.

El reconocimiento artístico global que obtuvo Léger fue muy superior al que logró Le Corbusier con respecto a su obra gráfica. No obstante, La función que desempeñan las búsquedas pictóricas en el primero, son diferentes al papel que protagonizan en Le Corbusier.

La valoración que debe reconocerse a este último, debido a la difícil yuxtaposición y solapamiento entre sus actividades plásticas y arquitectónicas, trasvasando planteamientos conceptuales y poéticos de una a la otra, reivindica la lectura que debe hacerse de su producción global, y del cometido de su obra plástica en particular.

En este anclaje de su actividad artística, inseparable de su pensamiento arquitectónico, es donde radica su auténtico valor. Es posible y paradójico que, debido a esta reflexión, se pueda entender la decepción que sentía Le Corbusier por la falta de reconocimiento de su obra plástica considerada de forma autónoma.

De hecho, Frampton<sup>189</sup> manifiesta la falta de comprensión de la obra pictórica pospurista de Le Corbusier, lo que le producía desencanto y frustración: *“La élite de los conservadores de museos nunca ha concedido una importancia artística real a la pintura pospurista de Le Corbusier”*.

## 17.6. RESONANCIAS ENTRE LAS ESCULTURAS OZÓN Y RONCHAMP

Anteriormente hemos expuesto la relación entre el término acústica y la Acrópolis, así como la interesante interpretación que hace Josep Quetglas de la acústica paisajística. En la primera mitad de la década de los años cuarenta, Le Corbusier, elabora unas esculturas acústicas. En 1945 escribe un artículo sobre *“L’Espace Indicible”*, el Espacio Inefable. Ambos conceptos: Acústica Plástica y Acústica Paisajística, Le Corbusier los relaciona en el artículo mencionado como la justa y eficaz ocupación del espacio por el hombre, mediante la Arquitectura, la Escultura y la Pintura.

Estas Artes, inciden, cada una por los medios apropiados, en el lugar y el paisaje; provocando repercusiones a su alrededor cuando el artífice está dotado del sentimiento del espacio, en cuyo caso tiene la llave de la *“Emoción Estética”* que para Le Corbusier es una función espacial.

El ambiente fluye sobre este lugar en el que hay una obra de arte, signo de la voluntad de un hombre, le impone sus profundidades o sus protuberancias, sus densidades duras o imprecisas, sus violencias o sus dulzuras. Un fenómeno de concordancia se presenta, exacto como las matemáticas- verdadera manifestación d’acoustique plastique; se permitirá llamar así a uno de los órdenes de fenómenos más sutiles, portador de alegría (la música) o de opresión (el guirigay)”<sup>190</sup>.

Le Corbusier construye sus formas acústicas a base de superficies cóncavas, convexas, que captan el sonido. El oído se convierte en objeto simbólico, primero, a nivel de *“oído interno”*, que con el líquido encerrado en sus canales posibilita el equilibrio, igual que *“la horizontal”* representa la estabilidad de las aguas y de las fuerzas de la naturaleza, (relato

<sup>189</sup> Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p. 173. ISBN 84-460-1306-1.

<sup>190</sup> Le Corbusier. *L’Espace Indicible*. En: *L’Architecture d’Aujourd’hui*. París: L’Architecture d’Aujourd’hui, Boulogne-sur-Seine. 1946. p.2. (Anexo Nº. 2 de la tesis).

del Poème de L'Angle Droite A-2. El Medio)<sup>191</sup>; como en segundo lugar “la oreja”, el pabellón auditivo externo, que con las manos y los ojos establece el contacto entre el mundo y el hombre.

Escribe Le Corbusier en El Modulor 2: “(...) es la oreja quien puede “ver” las proporciones. Se puede “oír” la música de la proporción visual”<sup>192</sup>. Y Juan Calatrava añade: “(...) el arte no es ya sólo asunto del ojo, de la visión, sino también del oído, es armonía en el más estricto sentido musical de la palabra”<sup>193</sup>.

Estas preocupaciones se materializan simbólicamente en las esculturas Ozon. Deben su nombre al pueblo ubicado en la región Ródano-Alpes donde Le Corbusier vivió un corto espacio de tiempo durante la guerra. Allí concibió las formas que posteriormente el ebanista-escultor Joseph Savina (1901-1983) transformó en esculturas polícromas de madera (Figura 56).

Las formas de Ronchamp tienen un referente próximo en las esculturas “Ozon I y II (Figura 56 A y B). Así como en las esculturas: “L'Enfant est là” y “Femme Dansant”.



**Figura 56 A.** Le Corbusier (1940-1962). Esculturas Izqda.: Ozón II. (Fotografía, FLC 24).

**Figura 56 B.** Le Corbusier. (1947). Escultura Drcha.: Ozón Opus I. (Fotografía, FLC 4). Ambas fotografías disponibles en la web: FLC (Fundación Le Corbusier). [Consultadas 12-03-2018].

Estas esculturas son, cada una de ellas, un conjunto de formas “autónomas” que interaccionan; superficies y volúmenes curvos, cóncavos y convexos, torres verticales rematadas mediante semiesferas, otras remiten al oído humano. Tienen una resonancia directa con los muros y las torres encapuchadas de las capillas menores de Ronchamp y con las formas de la capilla en general. El imaginario que las anima y crea estas esculturas, es el que está presente en los primeros momentos de concepción del proyecto.

<sup>191</sup> Le Corbusier (1947-1953). *Le Poème de L'Angle Droite*. Madrid: Círculo de belas Artes, 2006. pp. 19-25. ISBN 84-86418-67-4.

<sup>192</sup> Le Corbusier 1955. *Modulor 2*. Tercera edición. Barcelona: Editorial Poseidón, S.L. 1980. p. 149. ISBN 84-85083-03-2.

<sup>193</sup> Calatrava, Juan. Le Corbusier y Le Poème de L'Angle Droite: Un poema habitable, una casa poética. En: *Le Corbusier y las Síntesis de las Artes. El Poema del Ángulo Recto*. Juan CALATRAVA (Comissário exp.). Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 14. ISBN 84-86418-66-6.

“En última instancia, Ronchamp, es precisamente una de estas esculturas”. Frampton<sup>194</sup>.

Con respecto a la Acústica visual, hemos citado como Le Corbusier busca desde el primer momento relacionarse con el paisaje lejano y los horizontes; aprovechando la singularidad y elevación del enclave y como éste queda transformado al interactuar con la arquitectura. Sus torres son como periscopios destinados a ser vistos; también oídos capaces de interiorizar las resonancias del paisaje.

---

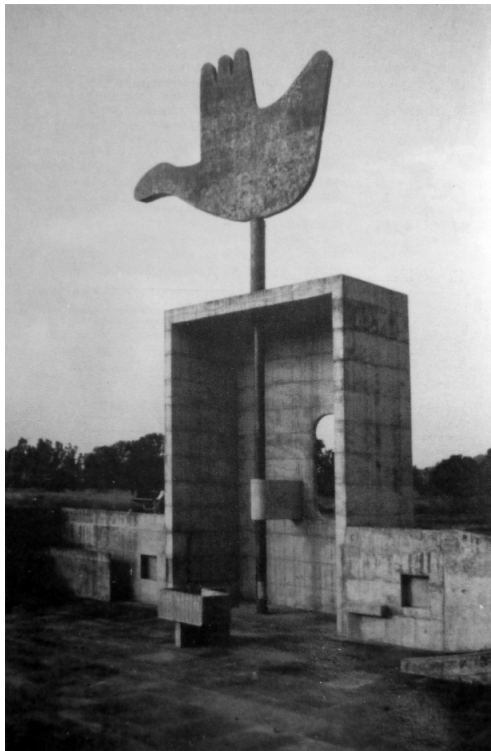
<sup>194</sup> Framton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p.136. ISBN: 84-460-1306-1.

## 17.7. LA MANO ABIERTA

*“...es un gesto plástico cargado de un contenido profundamente humano. (...) También un gesto escultórico y plástico capaz de atrapar el cielo y comprometer la tierra”*<sup>195</sup>. Estas palabras de Le Corbusier a Constantino Nivola (1911-1988) en Nueva York, referidas al monumento de “La Mano Abierta”, son igualmente válidas para referirse a la arquitectura de Ronchamp. (Figura 57).

Coincidiendo con el encargo de la capilla, Le Corbusier realiza en 1950, los primeros croquis de La Mano Abierta, *“concebida como una imagen cósmica”*<sup>196</sup>. Existe un paralelismo simbólico entre la capilla en la cima del montículo de Bourlémont y el espíritu que impulsó al arquitecto a la realización del monumento de La Mano Abierta.

Las tres torres encapuchadas de Ronchamp, que tienen evidentes concordancias con la arquitectura del M’Zab argelino, (en realidad todo el proyecto, huecos, materialidad, expresividad, tiene concomitancias con esta arquitectura mediterránea) (Figura 58), nos recuerdan a los tres dedos del monumento “La Mano Abierta” que se dirigen verticalmente al cosmos. Las torres apuntan al cielo en un gesto de espiritualidad, de cosmogonía, de relación entre la tierra y el cielo.



**Figura 57**<sup>197</sup>. Fuente: Le Corbusier. Frampton, K. 2002. p. 174. Madrid: Ediciones Akal S.A. (Fotografía: Lotz).

<sup>195</sup> Le Corbusier. Palabras de Le Corbusier en conversación con Constantino Nivola, recogidas por Patricia Sekler. En: Frampton, K. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p.170. ISBN: 84-460-1306-1.

<sup>196</sup> Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p.170. ISBN: 84-460-1306-1.

<sup>197</sup> Monumento “La Mano Abierta”. Siendo los primeros bocetos de 1950, Le Corbusier murió sin verlo construido. Último legado al tercer mundo, le obsesionó su realización material hasta el punto de que parecía no poder morir en paz hasta verlo erigido.

“Y cuando observas la posición de esa colina en su entorno, te das cuenta de dos cosas. Una es que seguramente es un lugar estratégico desde el punto de vista militar, pues domina una parte muy importante del territorio, y la otra es que, en otro sentido, el lugar parece la palma de una mano que mira al cielo, con dedos que se extienden por todo el entorno”<sup>198</sup>.



**Figura 58 A:** Izqda.: Mausoleo Ibadita, Pináculos. Fuente: Ravéreau, André. *Le M'Zab, une leçon d'architecture*. André REVEREAU (Compilador) 2ª edición. París: Éditions Sindbad. 1981. p. 195. ISBN 2.7274.0138.8. (Fotografías Roche, Manuelle).

**Figura 58 B:** Muro interior de una mezquita en un cementerio<sup>199</sup>. Fuente: la misma que Figura 58 A.

Los dos proyectos sincrónicos, capilla y monumento, están animados por un mismo sentimiento; “*un gesto [cósmico] que llama a la colaboración fraternal y solidaria entre todos los hombres y todas las naciones del mundo*”. Esta reflexión la realiza Le Corbusier al escultor italiano Constantino Nivola en Nueva York, acerca del imaginario que alimenta el proyecto de la escultura de la Mano Abierta<sup>200</sup>.

Este es el espíritu que invade a Le Corbusier los últimos veinte años de intenso trabajo, un espíritu de síntesis, integrando nociones como complejidad, simultaneidad multiplicidad etc., que posibilita el pensamiento transversal<sup>201</sup>, En el proceso de proyecto, como hemos visto, confluyen conceptos, recuerdos e investigaciones autónomas, que Le Corbusier, por medio de una visión integradora de carácter consciente-inconsciente, fusiona en el acto de proyectar, dando al conjunto un sentido unitario.

<sup>198</sup> Berger, John y otros. *Cuatro horizontes. Una visita a la capilla de Ronchamp* de Le Corbusier. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL. 2015. p. 35. ISBN 978-84-252-2872-8.

<sup>199</sup> “A pesar del aparente desorden que nos seduce, la disposición de los alveolos obedece a un sistema estructural riguroso”. Pie de foto, misma procedencia que las fotografías.

<sup>200</sup> Le Corbusier. Palabras de Le Corbusier en conversación con Constantino Nivola, recogidas por Patricia Sekler. En: Frampton, K. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p.170. ISBN: 84-460-1306-1.

<sup>201</sup> Perez, David. Crítica de la razón oculo-centrista: hapticidad y polisensorialidad en la teoría arquitectónica de Juahani Pallasmaa. Alberto RUBIO GARRIDO (coordinador). En: *Textos Fundamentales de la Estética de la Arquitectura*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura. 2015. s.p. ISBN 978-84-942233-9-6.

La capilla de Ronchamp, cuyas decisiones de proyecto están referenciadas en alguna medida a creaciones precedentes, se distancia tanto de las villas blancas como los “papiers collés” de sus composiciones puristas.

## ALGUNAS CONCLUSIONES

Se ha tratado de establecer, el territorio por el que transita Le Corbusier cuando proyecta. Como acuden desde su imaginario algunas de las nociones que determinan el resultado, ejemplificándolo en los primeros pasos de la elaboración de la capilla de Notre-Dame-du-Haut.

Leer a Le Corbusier con atención -escritos, poemas, obra gráfica, arquitectura- provoca asombro y extrañeza, ya que supone una continua ruptura de expectativas y ello es porque nos encontramos *“frente a una realidad que no se nos da al entendimiento de forma acostumbrada”*<sup>202</sup>.

Le Corbusier es una auténtica fábrica de producir ideas nuevas, expresiones singulares, reinterpretación de mitos, etc. que nos provoca una detención en nuestra atención, como *“una petición de tiempo para establecer nuevas coordenadas para la comprensión”*<sup>203</sup>.

Su producción artística provoca, sobre todo a partir de la realización de la Capilla en Ronchamp, un rechazo en numerosos estamentos profesionales de la arquitectura; pero no solo en ellos, pues la constante peregrinación de sus ideas sume en el desconcierto a personas acostumbradas a una posición más conservadora, más estática en sus concepciones culturales y arquitectónicas.

Un ejemplo entre otros, son las críticas de James Stirling a la arquitectura que propone Le Corbusier, fundamentalmente a partir de la posguerra. La arquitectura innovadora que Le Corbusier comenzó a proyectar y construir en la década de los treinta, con la búsqueda de una tecnología intermedia, combinando materiales y técnicas de construcción primitivas y evolucionadas, se radicaliza a partir de la posguerra. Esta combinación constructiva no afecta a la modernidad e innovación de las propuestas arquitectónicas que realiza el arquitecto.

Pero ante la solución constructiva híbrida de la *Casa Jaoul*, a base de bóvedas catalanas, hormigón bruto, ladrillos vistos y fenestración en madera, Stirling reacciona negativamente sintiéndose traicionado con las propuestas innovadoras de Le Corbusier; pues él como otros, *“se había nutrido del mito de que la arquitectura moderna era necesariamente maquinista, racional y, sobre todo, sostenida por un flexible esqueleto estructural”*<sup>204</sup>.

<sup>202</sup> Maillard, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos, 1992. p. 33. ISBN: 84-7658-321-4.

<sup>203</sup> Ibidem. p. 33.

<sup>204</sup> Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p.105 y 109.. ISBN: 84-460-1306-1.

Stirling muestra confusión y rechazo ante la propuesta lecorbusieriana de unión e integración de opuestos, que trasciende los límites de una lógica establecida por algunos como norma en el racionalismo y en el que se asentaría el orden de la arquitectura contemporánea; en definitiva, un mundo de valores que se supone debe permanecer más allá de lo que una mente como la de Le Corbusier, evoluciona al ritmo de la vida y de su continua actualización. De hecho, Stirling escribe:

*“No existe la menor referencia a aspecto alguno de la máquina en Jaoul, ni en la construcción ni en la estética (...) Estas casas (...) son construidas por obreros argelinos armados de clavos y martillos y, aparte del vidrio, no se ha utilizado ningún material sintético”<sup>205</sup>.*

Esta crítica a la casa Jaoul, se puede considerar extensiva al proyecto previo de la capilla en Ronchamp.

El Purismo es el periodo, de la amplísima trayectoria de Le Corbusier, más conocido, publicitado y estudiado, porque es el que mejor se adapta a una comprensión racional y donde se puede más fácilmente conceptualizar sus propuestas. La etapa de mayor madurez de Le Corbusier, requiere de otras herramientas conceptuales para su comprensión. No basta con la razón, se necesita una ubicación que comprenda razón y poesía, filosofía y vida.

Le Corbusier, sobre todo a partir de la postguerra, no necesita atrapar, controlar la realidad -meta por otro lado imposible- como dejarla fluir y dar cuenta de ella; percibe lo heterogéneo que es la vida y el ritmo propio de su acontecer; sus percepciones y elaboraciones los expresa por medio de la poesía, como en el Poème de L'Angle Droite- y en la capilla de Notre Dame-du-Haut en Ronchamp.

Durante el purismo necesitaba racionalizar la vida, encontrar las leyes que dan estabilidad y orden. Ahora lo consigue escuchando y dejando que fluya como un manantial, sin intentar atrapar lo que es fluido, dinámico, cambiante; que emerge, en muchas situaciones, de las profundidades y frente a lo cual la actitud que adopta Le Corbusier es tomar nota de ello. Le Corbusier logra una sincronía entre su estar-siendo y su estar-haciendo. Integrando aspectos de su personalidad que permanecían disgregados. Un proyecto que ejemplifica estas consideraciones es el templo en la cima de la colina de Bournonville.

La poesía, su Poema del Ángulo Recto, Ronchamp, su obra, se convierten en la expresión misma de la vida, en su misterio y esto sin renunciar en ningún momento a la seguridad que la razón entrafía. Esta conjunción de poesía y razón supone una forma de conocimiento total; como nos dice Maillard sobre Zambrano, es una superación de formas parciales en la unidad de un saber a la vez racional y pasional, ensanchando los distintos niveles de conciencia<sup>206</sup>.

<sup>205</sup> Ibidem. p. 109.

<sup>206</sup> Maillard, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos, 1992. s.p.





## 18. RONCHAMP. ALGUNOS ASPECTOS SIMBÓLICOS

### 18.1. LA PIEDRA

El hombre con su propensión a crear símbolos ha transformado inconscientemente los objetos o formas en símbolos dotándolos de gran importancia psicológica. En la historia del simbolismo, como nos dice Aniella Jaffé (1903-1991), todo objeto puede asumir significancia simbólica. Uno de los tres motivos, que estudia Jaffé, con importancia simbólica y psicológica desde las más primitivas expresiones de la consciencia humana hasta las formas más artificiosas del arte del siglo XX, es la piedra, junto al animal y el círculo<sup>207</sup>.

Como antecedente sobre el simbolismo de la piedra, Le Corbusier siempre se hizo acompañar de un cristal de roca (kristallos) que le regaló su padre habiéndolo recogido en los montes suizos del Jura. Este vínculo solo se puede explicar por el fuerte contenido simbólico que tenía para Le Corbusier, tanto por su valor afectivo como por las proyecciones que realiza Le Corbusier sobre la piedra de cuarzo; pues a su procedencia natural se le añade la cualidad de la transparencia con sus cualidades simbólicas asociadas, así como su característica perfección geométrica.

Tan es así, que aparece como motivo singular en numerosos cuadros de su última época. Por ejemplo aparece en un boceto titulado *Entre-deux*, donde Le Corbusier nos recuerda la procedencia del cristal de roca; en *Nature morte, Harmonique Périlleuse* (1931); en la página 127 del Poema del Angulo Recto donde comienzan las litografías, poemas y dibujos correspondiente al atributo *Carácter* (1947-1953); también aparece en un tapiz titulado: *Traces de pas dans la nuit* (1948-57) (figura 6) o en un cuadro *Icone 1*, (1955), donde el cristal aparece sobre las rodillas de Yvonne Gallis (su mujer, 1892-1957).

La piedra para Le Corbusier, empieza a tener un fuerte sentido simbólico a partir del momento en que los *Objets type* de su etapa purista comienzan a ser sustituidos en sus composiciones por los *Objets á réaction poétique*, objetos recogidos en la naturaleza, en la playa... *Objets trouvés* que no solamente atraen la atención de Le Corbusier sino de otros muchos artistas coetáneos. Entre estos objetos, las piedras adquieren un valor simbólico importante.

Max Ernst (1891-1976) expresa, en una carta escrita en Maloja (1935), el atractivo que sienten y el sentimiento que despierta en muchos artistas las piedras *trouvés*:

<sup>207</sup> Jaffé, Aniella. El simbolismo en las artes visuales. En: Carl Gustav JUNG (Compilador) 2ª edición. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar s a de ediciones, 1974. p. 232. ISBN 84-03-54018-3.

Alberto [el artista suizo Giacometti] y yo padecemos de esculturitis. Trabajamos con rocas de granito grandes y pequeñas, procedentes de las morrenas del glaciar Forno. Maravillosamente pulidas por el tiempo, las heladas y la intemperie. Son fantásticamente bellas por sí mismas. Ninguna mano humana puede hacer eso. Por tanto ¿porqué no dejar el duro trabajo previo a los elementos y limitarse a garrapatear en ellas las runas de nuestro propio misterio<sup>208</sup>.

Conocido el vínculo que Le Corbusier establece con sus Objets trouvés y la forma de obtenerlos, la carta expresa una concordancia con las búsquedas del arquitecto.

Asimismo, Cirlot expresa el atractivo simbólico de la piedra:

(...) por ser un símbolo del ser, de la cohesión y la conformidad consigo mismo. Su dureza y duración impresionaron a los hombres desde siempre, quienes vieron en la piedra lo contrario de lo biológico sometido a las leyes del cambio, la decrepitud y la muerte, pero también lo contrario al polvo, la arena y las piedrecillas, aspectos de la disgregación. La piedra entera simbolizó la unidad y la fuerza, la piedra rota en muchos fragmentos, el desmembramiento, la disgregación psíquica, la enfermedad, la muerte y la derrota.<sup>209</sup>.

El profesor y musicólogo alemán Marius Schneider (1903-1982) expresa: *“la piedra constituye la primera solidificación del ritmo creador (...) es la música petrificada de la creación”* y, como añade Cirlot, *“del sentido simbólico expresado al mítico y religioso no hay sino un paso, que fue dado por la inmensa mayoría de pueblos en la etapa animista”*<sup>210</sup>.

La piedra ha sido considerada por el hombre, de forma reiterada mundialmente y en periodos muy diferentes, como sagrada y misteriosa. La piedra sin labrar ha tenido para sociedades antiguas y primitivas el significado simbólico de ser la morada de los espíritus y de los dioses<sup>211</sup>.

Con la grandísima capacidad simbólica que ha tenido y sigue teniendo la piedra a lo largo de la historia, no nos debe extrañar la reutilización que hace de ella Le Corbusier para la

<sup>208</sup> Carta de Max Ernst. Fuente: Ibidem. p.234.

<sup>209</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 7ª. Edición. Madrid: Ediciones Siruela SA. 2003. p. 368. ISBN 84-7844-352-5.

<sup>210</sup> Ibidem. p.368.

<sup>211</sup> Jaffé, Aniella. El simbolismo en las artes visuales. En: Carl Gustav JUNG ((compilador) 2ª edición. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar s a de ediciones, 1974. p. 232. ISBN 84-03-54018-3.

construcción de la capilla. De hecho, a partir de 1930 Le Corbusier comienza (casa Errazuriz 1930) a utilizar en numerosos proyectos suyos materiales primarios, entre los que se encuentra la piedra como uno de los elementos principales.

Le Corbusier, elige la piedra como materia fundamental para la construcción de los muros de la iglesia en Ronchamp, excepto para el muro sur que es hueco (más adelante describimos su construcción). Se esgrime que el material ya se encontraba en la cima de la colina, materia de la antiguas y sucesivas capillas en Bourlémont.

Al igual que, a partir de 1930, la transición al uso y yuxtaposición de métodos y materiales tecnológicos y rústicos en muchos de sus proyectos no se sostiene únicamente por razones económicas, de falta de materiales o mano de obra cualificada -como dice Le Corbusier- sino que es un salto ideológico profundo, como sostiene Kenneth Frampton;<sup>212</sup> aquí tampoco se puede esgrimir la reutilización de la piedra, solo, como una necesidad logística, como vuelve a dar a entender Le Corbusier en referencia a Ronchamp:

Me cuestiono las condiciones locales y me doy cuenta de que no hay carretera (no hay acceso) ni transportes, y, en consecuencia, tomaré sacos de cemento y de arena y quizá las piedras de demolición de la capilla con el tejado hundido; probablemente estas piedras de demolición, heladas y calcinadas, puedan servir de relleno, pero no hacer función portante<sup>213</sup>.

Es coherente suponer que la reutilización de la piedra -de las anteriores capillas en la cima de la colina- en Ronchamp, tiene una implicación simbólica profunda como vemos a continuación, aunque la piedra esté velada por el revestimiento superficial de su acabado. También es posible que a Le Corbusier -al ubicarse como adalid de la arquitectura taylorizada en su publicitado movimiento purista- le suponga un problema integrar en su discurso el empleo de materiales primarios y técnicas vernáculas en la construcción, y de ahí su probable inicial necesidad autojustificativa. No hay más que recordar las críticas de James Stirling, reseñadas en el apartado anterior, a Le Corbusier a propósito de la casa Jaoul.

El conjunto de piedras que constituían los muros de las capillas que antecedieron a la capilla proyectada por Le Corbusier, han pertenecido a un lugar y a un cuerpo mítico y sagrado, conformándolo a través de los siglos en contacto con el cosmos; por lo tanto, han adquirido cierta hierofanía por este hecho, en el sentido dado por Mircea Eliade (1907-1986) al término: "*manifestación de algo trascendente en un fenómeno cotidiano o terrenal.*" Llevan en su individualidad, el pertenecer a un conjunto que conformaron un

<sup>212</sup> Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p.102. ISBN: 84-460-1306-1.

<sup>213</sup> Pauly, Danièle. *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*. Madrid: Abada Editores, 2005. p. 98. ISBN 978-2-84975-397-2.

recinto sagrado desde tiempos anteriores. Cada una y todas ellas, son un receptáculo con una fuerza extraña que las diferencia de cualesquiera otras en virtud de su origen, que las confiere sentido y valor. Han conformado la morada de la divinidad a lo largo de siglos convirtiéndola en un “centro” espiritual de peregrinación y esto las hace singulares.

La incorporación de las piedras de las antiguas capillas a la nueva (existe culto a la virgen desde el siglo XI), tiene carácter de *fusión*, de suma, de integración y amalgama, de incorporación de la historia de las piedras, de los antiguos muros con los que se sentían protegidos los peregrinos, a los nuevos muros de la nueva capilla. Es decir, incorpora y fusiona simbólicamente a las capillas preexistentes. Esta decisión tiene un carácter simbólico de gran profundidad.

Más, teniendo en cuenta que los muros de la capilla de Le Corbusier podrían haberse conformado con *“cemento y arena”* y huecos, como así se construyó el muro sur: *proyectando arena y cemento sobre un armazón de metal, soportado en la “estructura de pilares, vigas, vigas de unión y de refuerzo y viguetas prefabricadas de dimensiones regulares”* (estas últimas sirven para la fijación de las envolturas interior y exterior).

Existe una cierta paradoja estructural, pues la capilla parece descansar sobre muros de piedra, aparentemente muros de carga (aunque gunitados superficialmente con arena y cemento); sin embargo, la realidad es otra, como hemos explicitado. El cascarón de la cubierta descansa todo él sobre estructura de pilares de hormigón; solo en las tres torres, la piedra tiene carácter portante, y en las que los casquetes de hormigón descansan en los muros construidos con las piedras *“saturadas de ser”* de las capillas anteriores. La solución constructiva de velar los muros de piedra mediante el revestimiento superficial, enmascara, asimismo, la importancia simbólica de la reutilización de las piedras.

Es de resaltar que en el libro de Danièle Pauly: *Le Corbusier La capilla de Ronchamp*, en el apartado *El material* (p.101-103), no realice mención alguna sobre la constitución a base de piedra de todos los muros de la capilla (aunque la estructura sea de pilares de hormigón), excepto el muro sur<sup>214</sup>,. Hace mención al *“hormigón bruto de desencofrado”* del *“cascarón de la cubierta”*, los pilares de hormigón que le sustentan con sus *“vigas de unión y de refuerzo y viguetas prefabricadas”*, así como a las texturas obtenidas mediante *“el hormigón proyectado con el cañón de cemento”* en todos los muros de la capilla. Sin embargo, Le Corbusier si hace mención al uso de las piedras en los muros como hemos narrado en el párrafo anterior y también Pauly recoge en la p. 98, dentro de un apartado que denomina *“Los principios constructivos”*.

---

<sup>214</sup> el más plástico y con variaciones de su espesor muy relevantes, dando lugar a las claustras o alveolos por los que se derrama la luz en el interior de la capilla.

## 18.2. CAPILLA ECUMÉNICA

La sección “D” del *Poema del Angulo Recto*, *La Fusión*, no estaba prevista en las primeras versiones del *iconostasis*<sup>215</sup>, lo que matiza la supuesta literalidad alquímica de la obra. (Dedicamos en este trabajo un apartado Le Corbusier y la alquimia). Sin embargo, en la mitad de la elaboración del importante libro plástico-literario, *La fusión* adquiere un valor preponderante en el pensamiento de Le Corbusier y en el *Poema*. En el resultado final, *Fusión* ocupa el centro del *iconostasis*, y en su poema correspondiente explicita la alquimia evocando la fusión, amalgama de principios opuestos.

La iglesia destruida por las bombas y obuses en la segunda guerra mundial y la iglesia construida por Le Corbusier no es que sean principios opuestos; salvo, porque Le Corbusier tiene una visión panteísta del mundo, de lo sagrado; si bien, Le Corbusier está proyectando y construyendo una capilla católica.

Se produce una visión unitaria de ambas concepciones, donde se integran el primitivo culto al sol, el cosmos, las estrellas, la luz y las tinieblas con el ciclo de las veinticuatro horas, la naturaleza, los cuatro horizontes que desencadenaron la respuesta acústica, la orientación, el paisaje, la cueva, el mar, los peces...y la concepción católica de una capilla, la imagen antigua de la virgen, el cristo simbolizado en el madero, los peregrinos, la asistencia de los fieles,... .Desde luego se produce una amalgama de contenidos sacros dispares. En este sentido la capilla tiene un carácter ecuménico. Quizá, esta sea una de las razones del éxito de la capilla, añadida a sus múltiples valores arquitectónicos y simbólicos.

Efectivamente, como nos dice Philippe Potié, a comienzos de siglo XX existía un ecumenismo que recorría el mundo intelectual de la época, espíritu que tenía relevancia y que hereda Le Corbusier. El poeta Gérard de Nerval (1808-1855), realiza un viaje a Oriente y los reportajes que hizo los reunió bajo el título: “*Voyage en Orient*”. Durante este viaje se enamora de una mujer drusa y decide la conversión a su cultura. Según mantiene el poeta, “*las conversiones a otras confesiones eran naturalmente plausibles*”, pues la razón esgrimida por él: que “*todas las religiones del ámbito mediterráneo participaban de una misma creencia*”, las facilitaban. En esta línea “*La mirada puesta por Le Corbusier sobre las iglesias cátaras, vaudoises u otras, está encaminada a restituirles en este espacio de libre intercambio espiritual*”<sup>216</sup>; realidad que se va diluyendo según avanza el siglo y que nos ayuda a entender la desorientación de los medios de la cultura contemporánea ante la realidad ecuménica de la capilla de Le Corbusier.

<sup>215</sup> Representación metafórica de la estructura del *Poema del Ángulo Recto*.

<sup>216</sup> Potié, Philippe. De la espiritualidad cántara a la iniciación purista. En: Luis BURRIEL BIELZA y Esteban FERNÁNDEZ-COBIÁN (Compiladores), *Le Corbusier. Proyectos para la Iglesia Católica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Diseño Editorial, 2015. p. 67. ISBN 978-987-3607-65-3.

Lo cierto es que Le Corbusier -adelantándose a las ideas defendidas por el filólogo francés Jean Hani (1917-2012) en su libro *“Le symbolisme du temple chrétien”, escrito en 1962-recuperó en sus templos católicos:*

“la dimensión cósmica, aquella que convierte al edificio sagrado en un descodificador del cosmos: del movimiento de los astros, del significado de la luz solar, o del valor de las fuerzas telúricas que estructuran la superficie terrestre. Elementos que los antiguos conocían y que los primeros cristianos, al expandirse por el mundo, fueron incorporando a sus edificios como realidades que facilitaban el encuentro de las criaturas con el Creador mediante el reconocimiento sensorial de su propia inserción en la naturaleza. El edificio sagrado se convertía así en un intermediario entre el hombre y Dios, a través de la geometría, la proporción y el número. (...) La construcción de la arquitectura religiosa [se convertía] en un proceso sagrado en sí mismo”<sup>217</sup>.

### 18.3. LA FUSIÓN: EL POEMA DEL ANGULO RECTO Y RONCHAMP

La elaboración del Poema D4<sup>218</sup> -la *fusión*- fue el séptimo y último atributo en aparecer en la estructura del *iconostasis*; tiene un recorrido paralelo a la elaboración del proyecto de la capilla en Ronchamp, así como con el proyecto del Capitolio de Chandigarh en el que se encuentra la Asamblea con la puerta esmaltada. Este poema cristalizó cuando el conjunto de los poemas del *iconostasis* estaba avanzado.

Considero, que Le Corbusier amalgama (término alquímico) los dos proyectos: el literario-gráfico del Poema y los arquitectónicos de la Capilla y la Asamblea. Le Corbusier expresa en el poema que *“un tiempo nuevo se ha abierto” “una etapa un plazo un relevo”*. Le Corbusier siente que se le abre una nueva etapa donde pide que le dejen amalgamar conceptos, que le dejen libre, sin condenarle, por asumir riesgos en la vida, los riesgos de la fusión, de amalgamar partes contradictorias, concepciones opuestas.... Es mediante la visión desacomplejada y libre *“la puerta de las pupilas abiertas” “por donde las miradas” “cruzadas han podido conducir al” “acto fulminante de comunión”, del encuentro:*

(...)  
*“y los otros están ahí  
 y por todas partes están los: ¡“NO”!  
 Y siempre más en contra*

<sup>217</sup> Fernández-Cobián, Esteban. Le Corbusier y la Iglesia Católica: tan lejos, tan cerca. En *ibidem*. p. 16-18.

<sup>218</sup> Le Corbusier. *Le Poème de L'Angle Droite*. Fondation Le Corbusier, editor. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 11-117.

*que a favor.  
No condenar pues a aquel  
que quiera asumir su parte en los  
riesgos de la vida. Dejad  
fusionarse los metales  
tolerad las alquimias  
incluso las que os dejan  
indefensos.*

*Es a través de la puerta de las  
pupilas abiertas por donde las miradas  
cruzadas han podido conducir al  
acto fulminante de comunión:  
“La plenitud de grandes  
Silencios” .....*

*(...)  
Un tiempo nuevo se ha abierto  
una etapa un plazo un relevo  
Así no habremos permanecido  
sentados a un lado de nuestras vidas.<sup>219</sup>*

Ante la oposición de tantos estamentos institucionales, profesionales y de críticas aceradas a su hacer y a la capilla de Ronchamp en concreto -al contrario que el espíritu ecuménico de comienzos de siglo en determinados ámbitos culturales- surge en paralelo este poema que reivindica, entre otros temas, el encuentro, la libertad de acción y la libertad de visión. La fusión y su amalgama de contenidos colisionan con el pensamiento de las instituciones.

Una de las críticas que recibe es: ¿porqué un no católico ha construido una capilla católica? esto le afecta hasta el punto de que en el libro suyo sobre Ronchamp: “*textos y dibujos para ronchamp*” escribe:

Diez días antes de la inauguración, los periodistas y los fotógrafos habían empezado a pasar por alto la consigna. Me ametrallaban con su flash. Advertí a los obreros próximos: “si estas gentes no salen de aquí inmediatamente, cogerlos de un brazo y...” Uno de ellos, que me había perseguido hasta afuera, ante el altar de las peregrinaciones me interpeló: M. Le Corbusier, en

---

<sup>219</sup> Le Corbusier. (1955). Poema D-3: La fusión, perteneciente al Poema del Ángulo Recto. En: Le Corbusier. *Le Poème de L'Angle Droit*. Fondation Le Corbusier, (Editor). Madrid: Círculo de belas Artes, 2006. pp. 111-117. ISBN 84-86418-67-4.

nombre del Chicago Tribune, contésteme a esta pregunta: “para construir esta capilla ¿hace falta ser católico?”. Le respondí: “Fuera de aquí”<sup>220</sup>.

Desde las páginas de Casabella Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) se hace la misma pregunta, sobre si un arquitecto agnóstico puede realizar edificios religiosos. En este caso Le Corbusier responde manifestando el interés que desde su incipiente educación ha sentido por el tema: familia religiosa, implicación de su devota tía Pauline en su educación, los viajes de su etapa formativa, su interés desde los 16 años -según nos recuerda su hermano Albert- por sus antepasados cátaros, la correspondencia con los padres dominicos de L'Art Sacré, su interés por Paul Claudel (1868-1955), su relación con Édouard Trouin, etc. Argumentos esgrimidos por Le Corbusier y que relata Giuliano Gresleri (1938-2020)<sup>221</sup>.

La afirmación más profunda y convincente, al estar en consonancia con su obra desde sus inicios, es cuando Le Corbusier manifiesta *“que todo hombre es portador de un sentimiento religioso a través del cual interpreta y da un sentido sagrado al universo”*<sup>222</sup>.

Contra el tipo de actitudes críticas, ajenas al razonamiento y pensamiento arquitectónico, es contra las que se rebela Le Corbusier. Le Corbusier integra el carácter panteísta de su cosmovisión del mundo y la creación de un templo católico, de modo unitario. Quizá esta resolución porta un mensaje dirigido al subconsciente de los innumerables visitantes, peregrinos, turistas..., creyentes o no, y se instala en la interioridad de cada uno, llegando a una amplitud de gentes; lo que no ocurriría, probablemente, con una capilla católica al uso y sí acontece con un templo ecuménico. Esta *fusión* de intenciones, de contenidos conscientes e inconscientes es probablemente una de las claves del éxito, más allá de ser una capilla de peregrinos para el culto católico.

<sup>220</sup> Le Corbusier. textos y dibujos para ronchamp. Ginebra, Suiza: Association Oeuvre de N.D. du Haut. Ronchamp, 1977. s.p.

<sup>221</sup> Gresleri, Giuliano. Le Corbusier: Itinerarios de lo sagrado. En: Luis BURRIEL BIELZA y Esteban FERNÁNDEZ- COBIÁN, compiladores. *Le Corbusier. Proyectos para la Iglesia católica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Diseño Editorial, 2015. p. 53. ISBN 978-987-3607-65-3.

<sup>222</sup> Ibidem. p.53.

#### 18.4. LOS CUATRO HORIZONTES Y EL CÍRCULO

La acción más conocida y narrada de Le Corbusier en su primera visita a la colina de Bournlémont, una vez que ha aceptado el proyecto de la capilla en Ronchamp, es el contacto que establece con el paisaje que rodea la colina; permanece tres horas percibiendo y ubicándose con respecto a los “cuatro horizontes”.

En la primera página, después de unos dibujos y una presentación del mismo Le Corbusier en su libro sobre Ronchamp “*textos y dibujos para ronchamp*” escribe:

1950-1955 Libertad: Ronchamp. Arquitectura totalmente libre. Sin más programa que el servicio a la misa, -una de las más viejas instituciones humanas. Con todo, una personalidad digna del mayor respeto estuvo siempre presente: el paisaje, los cuatro horizontes. Son ellos quienes nos han orientado, dirigido. Un auténtico fenómeno de acústica visual<sup>223</sup>.

y en la página siguiente: “junio de 1950, sobre la colina, durante tres horas, trato de familiarizarme con el suelo, los horizontes. A fin de identificarme con ellos”. Más adelante, en el pequeño libro con muy pocos escritos, dedica una tercera reflexión a los cuatro horizontes: “los paisajes de los cuatro horizontes constituyen una presencia, son auténticos huéspedes. A estos cuatro horizontes se dirige, habla, la capilla, como consecuencia de un fenómeno acústico introducido en el fenómeno de las formas”<sup>224</sup>.

Además de percibir, sentir el lugar y realizar dibujos de los horizontes para identificarse con el paisaje y orientar y dirigir el proyecto de la capilla, la toma de contacto con los cuatro puntos cardinales tiene un profundo sentido simbólico que se relaciona con el círculo. El símbolo del círculo aparece ya en el primitivo culto solar al que parece que estuvo consagrada, según la tradición, la colina de Bournlémont.

Está rotación circular, buscando los cuatro horizontes -según nos dice la doctora Marie Louise Von Franz (1915-1998)- con el círculo como elemento geométrico que la representa, “es un símbolo del sí-mismo. Expresa la totalidad de la psique incluida la relación entre el hombre y el conjunto de la naturaleza”<sup>225</sup> y, esa es la tarea que realiza Le Corbusier. Proyectar en lo alto de la colina, exige poner en funcionamiento las cuatro funciones de la consciencia que expone Carl Gustav Jung: “pensar, sentir, intuir y percibir. Estas cuatro funciones dotan al hombre para tratar las impresiones del mundo que recibe

<sup>223</sup> Le Corbusier. Textos y dibujos para ronchamp. Ginebra, Suiza: Association Oeuvre de N.D. du Haut, Ronchamp, 1997. s.p.

<sup>224</sup> Ibidem.

<sup>225</sup> Franz, Marie Louise von. El proceso de individuación. En: Carl Gustav JUNG (Compilador). *El hombre y sus símbolos*, 2ª. Edición. Madrid: Aguilar s a de ediciones, 1974. p. 213. ISBN 84-03-54018-3.

*del interior y del exterior y, mediante ellas, comprende y asimila su experiencia, por medio de ellas puede reaccionar*<sup>226</sup>.

Escribe Aniela Jaffé que el círculo señala el aspecto más vital de la vida: su completamiento definitivo. También Jaffé, a través de un mito indio sobre la “creación”, nos relata la relación que existe entre ella y la toma de posición respecto los cuatro horizontes. *“Cuenta, que el Dios Brahma, estando en un gigantesco loto de mil pétalos, volvió los ojos a los cuatro puntos cardinales. Esta revisión cuádruple desde el círculo del loto fue una especie de orientación preliminar, una indispensable toma de posición, antes de empezar su obra creadora*<sup>227</sup>.

La operación preliminar percibiendo los cuatro horizontes -realizada por Le Corbusier en los mismos términos que el mito creador del Dios Brahma- podemos interpretar, sin riesgo a equivocarnos, que ya forma parte de la obra creadora; como nos confirma Le Corbusier en *les carnets de la recherche patiente*: *“Sobre la colina había dibujado cuidadosamente los cuatro horizontes; esos dibujos se han extraviado o perdido: son los que desencadenaron arquitectónicamente la respuesta acústica”*. Nos confirma el canónigo Ledeur, presente a su lado, que los bosquejos de la primera planta surgen a continuación de los dibujos de los cuatro horizontes:

Compruebo enseguida su reacción inmediata al lugar: el primer trazo de lápiz que ha dibujado, el muro sur que hace así (traza con un gesto una línea curva). Después hay que agrupar a los peregrinos ante el muro, donde coloca el altar, cuya curva responde a la del muro sur: es el muro este; a continuación, ¡ya no hay más que unir las dos curvas! ‘Respuesta`´reacción inmediata al lugar`<sup>228</sup>.

Una historia semejante se cuenta de Buda.

En el momento del nacimiento, surgió de la tierra una flor de loto, y el se subió a ella para otear las diez direcciones del espacio (El loto en esta ocasión tenía ocho pétalos y Buda miró también arriba y abajo completando diez direcciones) Este gesto simbólico de revisar era el método más conciso de mostrar que desde el momento de su nacimiento, el Buda era una personalidad única, predestinada a recibir iluminación. Su personalidad y posterior existencia recibieron la impronta del completamiento”. La

<sup>226</sup> Jung, Carl Gustav. Acercamiento al inconsciente. En: ibidem. p. 61.

<sup>227</sup> Jaffé, Aniela. El simbolismo en las artes visuales. En: Carl Gustav JUNG (Compilador) 2ª edición. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar s a de ediciones, 1974. p. 240. ISBN 84-03-54018-3.

<sup>228</sup> Pauly, Danièle. Le Corbusier. La capilla de Ronchamp. Madrid: Abada Editores, 2005. pp. 62-63. ISBN 84-96258-42-4.

orientación espacial realizada por Brahma, Buda, puede considerarse como simbolismo de la necesidad humana de orientación psíquica<sup>229</sup>.

Estas interpretaciones simbólicas completan la trascendencia dada por Le Corbusier a la narración de su actividad en el primer día que trabaja en la colina de Bourlémont. En *L'Atelier de la recherche patiente*, Le Corbusier escribe: *“Uno dibuja para empujar hacia el interior, en su propia historia, las cosas vistas”*<sup>230</sup>.

## 18.5. CUEVA PRIMIGENIA-CENTRO ESPIRITUAL

Volviendo a la capilla de Ronchamp, su interior tiene un buscado carácter de gruta. Le Corbusier realizó un cambio en la dirección del tramo final del largo, ascendente y tortuoso camino de llegada a la cima para no encontrarse directamente con la puerta de entrada principal, la sur<sup>231</sup>. Una vez en la planicie, la embocadura del camino manipulada, invita a recorrer el exterior rodeando la capilla en su totalidad por las fachadas oeste, norte, este, antes de entrar finalmente por la puerta principal. Lo que busca Le Corbusier es producir una impresión abrumadora al entrar en la cueva-capilla; encontrarse con el conjunto de diferentes iluminaciones indirectas del espacio, con el techo oscuro de altura variable como si de una gruta se tratara. Es decir, busca sentir una sensación parecida y arquetípica a cuando los hombres primitivos (relato de Aniella Jaffé)<sup>232</sup> accedían a las cámaras pintadas en la profundidad de las cuevas, después de un peregrinaje y dificultoso acceso.

Le Corbusier ya había intentado excavar la montaña para realizar la basílica de Sainte-Baume (1948), proyecto frustrado por la Iglesia católica. En Ronchamp (1950-1955) logra construir simbólicamente una cueva, gruta o caverna, *“lugar en que lo numinoso se produce o puede recibir acogida”*<sup>233</sup>. El carácter simbólico se refuerza en su interior con la presencia de las pinturas en los alveolos perforados en sus gruesos muros, que le confieren un marcado carácter estereotómico, (aunque este muro sur es el único que no está construido a base de la reutilización de las piedras de las anteriores capillas). Desde la antigüedad la caverna, la cueva, *“aluden al corazón humano como centro espiritual”*<sup>234</sup>.

<sup>229</sup> Jaffé, Aniella. El simbolismo en las artes visuales. En: Carl Gustav JUNG ((compilador) 2ª edición. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar s a de ediciones, 1974. p. 240. ISBN 84-03-54018-3.

<sup>230</sup> Pauly, Danièle. Le Corbusier. La capilla de Ronchamp. Madrid: Abada Editores, 2005. pp. 88. ISBN 84-96258-42-4.

<sup>231</sup> Quetglas, Josep. *Breviario de Ronchamp*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017. p. 103. ISBN 978-84-946957-9-7.

<sup>232</sup> Jaffé, Aniella. El simbolismo en las artes visuales. En: Carl Gustav JUNG ((compilador) 2ª edición. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar s a de ediciones, 1974. p. 234. ISBN 84-03-54018-3.

<sup>233</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 7ª. Edición. Madrid: Ediciones Siruela SA. 2003. p. 165. ISBN 84-7844-352-5.

<sup>234</sup> *Ibidem*. p.129.



## **CONCLUSIONES**



## CONCLUSIONES

Lo que empezó como una intuición formulada como hipótesis de trabajo: la disrupción que se produce en el pensamiento y en la acción de Le Corbusier tras el intervalo de la contienda europea, se ha confirmado una vez realizada la investigación en esta tesis.

Salvando algunas declaraciones de investigadores y biógrafos que apuntan al cambio realizado por Le Corbusier en la segunda mitad de los años cuarenta como un cambio trascendente, en ningún trabajo -hasta donde limitadamente he podido llegar- se ha explicitado la transformación de su pensamiento como una auténtica disrupción con respecto a las etapas anteriores.

Le Corbusier trasciende a lo largo de todo su recorrido y siempre busca ir más allá construyendo su identidad. Es un hecho, como se refleja en los diferentes apartados de esta tesis, que el proceso de transformación continuada -consecuencia de su *búsqueda paciente*- se radicaliza y se extrema, produciéndose un cambio abismático al cobrar un valor inusitado las cualidades de su interioridad; estas, otorgan una profundidad desconocida hasta ahora a su producción artística y arquitectónica.

### INTERIORIDAD, NUEVAS COORDENADAS POR LAS QUE TRANSITA LE CORBUSIER

El cambio se materializa en el artículo *L'Espace Indicible*. Este pequeño e importante escrito de 1945 y publicado en 1946, establece nuevas coordenadas por las que transita Le Corbusier; instauro un modo nuevo de habitar al disponer una nueva y directa relación entre su exterioridad y su interioridad; vínculo que, asimismo, construye su proceso creativo.

En la tesis se desvela la trascendencia que tienen los conceptos expresados por Le Corbusier en el artículo, con respecto al proceso de creación. En el documento manifiesta el inmenso caudal de intenciones que se esconden en una obra finalizada; intenciones, muchas de ellas, no deudoras del filtro racional y sin embargo son acreedoras de la intuición. Posteriormente se amplía el estudio de este trascendente artículo con las relaciones explícitas del Espacio Inefable con la armonía, la intuición y el inconsciente, que denotan la transformación de los planteamientos artísticos de Le Corbusier a partir de 1945.

El artículo significa un cambio trascendente en su pensamiento, pues estando dedicado a una transformada visión del espacio, en realidad supone una nueva percepción mucho más profunda del arte, de la creación artística.

## **ESPACIO DE LA CREACIÓN Y LA ENTRADA DE LOS CONTENIDOS INCONSCIENTES**

Enlazado con el punto anterior, por medio de un texto -en el interior de un breve libro de Le Corbusier sobre la Capilla en Ronchamp- se verifica el tránsito que el arquitecto realiza al origen, a la profundidad, donde se yuxtaponen y fusionan diferentes niveles de conciencia, contenidos conscientes e inconscientes y se estructura un orden, en parte insondable, de la obra artística.

## **RENOVADA INTENSIDAD DEL LENGUAJE POÉTICO, SIMBÓLICO**

La apertura a contenidos no conscientes, la ambigüedad en sus novedosos planteamientos artísticos, la necesidad de expresar su interioridad, requiere otro tipo de manifestación que le permita aflorar y exteriorizar su pensamiento; Le Corbusier en el *Poème de L'Angle Droite* -poema plástico literario- encuentra el modo idóneo mediante un lenguaje poético y simbólico que se presenta en toda su dimensión. El Poema, es el más intenso ejemplo de proyección simbólica. Obra fundamental que corrobora la transición operada en él. En diferentes apartados se profundiza sobre la acentuada expresión simbólica de Le Corbusier a partir de 1945 y los motivos por los que se intensifica en sus manifestaciones artísticas.

## **LENGUAJE SIMBOLICO SUPERA DUALISMO LECORBUSIERIANO**

Le Corbusier busca un acuerdo que le permita superar su señalado dualismo y fragmentación; las contradicciones de un régimen binario se disuelven mediante el recurso simbólico. Por medio de los símbolos, Le Corbusier logra integrar la contraposición de fuerzas de sus concepciones dualistas sobre la realidad, pudiéndose manifestar su carácter complementario.

Le Corbusier establece una concordancia entre el proceso creador y el sueño en el Poema del Ángulo Recto. Ambos procesos participan del tiempo simultáneo, frente al estado de vigilia al que le corresponde el tiempo sucesivo y los dos procesos, (el proceso creador y el sueño) acogen en su seno los opuestos sin violencia.

## **CONDICIÓN ALQUÍMICA, PROCESO DE INDIVIDUACIÓN**

Hay un acuerdo generalizado sobre la condición alquímica del importante manifiesto *Poème de L'Angle Droite*, pero ¿qué significación tiene este carácter alquímico? La

alquimia es una técnica simbólica que junto al anhelo de positivos descubrimientos en las ciencias naturales buscaba la realización de verdades espirituales. Esta interpretación se justifica en la tesis y es donde se establece una afinidad profunda de Le Corbusier con la alquimia.

La consideración simbólica de la alquimia como un proceso de maduración e individuación del hombre, se correspondería con el proceso de transformación interior que experimenta Le Corbusier, incitado por el compromiso adquirido con la sociedad que le ha correspondido vivir y el cumplimiento de su conciencia.

### **OBVIA ENUNCIADO DE UNIVERSALES**

Asimismo, se analiza en la tesis otras funciones que adquieren los símbolos en Le Corbusier, que diferencian la última etapa (1945-1965) de su trayectoria anterior. Por ejemplo, comparándola con su etapa purista, obvia el enunciado de universales para transferir una gran parte de su atención a la relación de su interioridad con el mundo; es decir la relación entre el microcosmos personal e íntimo y el macrocosmos.

### **SÍNTESIS**

La transformación, sufrida, disfrutada y sintetizada en los puntos anteriores, se confirma como un cambio trascendente en el pensamiento de Le Corbusier, que modifica su proceder creativo al intensificar y yuxtaponer contenidos inconscientes al proceso racional.

Al acceder a estratos profundos de su interioridad es insuficiente el razonamiento discursivo; necesita un nuevo lenguaje y este es el lenguaje simbólico. Transforma, no solo la forma de hacer, sino la forma de decir y narrar y lo hace con un lenguaje poético, polisémico, que evita la interpretación unidireccional y unívoca; en el que su sesgo dialógico de opuestos se disuelve y se integran en una unidad superior.

Estas acciones tienen lugar en la profundidad. El nivel de unidad e integración de los diferentes estratos de conciencia alcanzados por Le Corbusier en este periodo fructífero de su vida, lo consigue mediante la práctica de la creación artística; obteniendo lo que los alquimistas buscan simbólicamente a través de su praxis: la realización personal. Le Corbusier encuentra un nuevo modo de habitar y desenvolverse en el mundo.

Tras las cualidades descritas en los diferentes capítulos y apartados de la tesis, se entiende a Le Corbusier como un ser en continua construcción y así tiene acceso al ser. El afloramiento de la conciencia, le permitirá ver y verse entre las cosas.

Le Corbusier a través de "*La Recherche Patient*", trasciende su estado inicial, va más allá, mediante un acto de descubrimiento constantemente renovado. Las últimas reflexiones de Le Corbusier manifiestan la importancia del camino seguido, el comportamiento ético observado en su trayectoria y la conciencia, implícitamente manifestada, de que siempre está en trance de hacerse. Como él mismo sostiene, la constancia, la fuerza interior y el coraje califican la naturaleza de la existencia.

Como se ha dicho en un apartado anterior, la investigación realizada consiste en una hermenéutica generativa, en el sentido de una descripción de cómo la identidad de Le Corbusier, por mediación de su proceder artístico y sus realizaciones, va apareciéndose a sí mismo.



