

**LE CORBUSIER**  
**Y LA SÍNTESIS DE LAS ARTES**  
**EL POEMA DEL ÁNGULO RECTO**



CONSORCIO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



**Comunidad de Madrid**

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES  
Dirección General de Promoción Cultural



MINISTERIO  
DE CULTURA

*Caja Duero*



FUNDACIÓN COAM

  
**IBERIA**

## CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Presidente  
JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

Director  
JUAN BARJA

Subdirector  
JAVIER LÓPEZ-ROBERTS



## CAJA DUERO

Presidente  
JULIO FERMOSE GARCÍA

Director General  
LUCAS HERNÁNDEZ PÉREZ

Director Obra Social y Cultural  
ANTONIO SÁNCHEZ PUERTO



## FONDATION LE CORBUSIER

Director  
MICHEL RICHARD

Documentalista  
ISABELLE GODINEAU



FONDATION LE CORBUSIER

## EXPOSICIÓN

Comisario  
JUAN CALATRAVA

Área de Artes Plásticas del CBA  
LAURA MANZANO  
EDUARDO NAVARRO  
CAMILLE JUTANT  
MELANIA TOIA

Montaje  
DEPARTAMENTO TÉCNICO DEL CBA

Seguro  
CAMPOS Y RIAL

Transporte  
GESLO



## CATÁLOGO

Área de Edición y Producciones  
Audiovisuales del CBA  
CÉSAR RENDUELES  
CAROLINA DEL OLMO  
ELENA IGLESIAS SERNA  
CARLOS PRIETO

Diseño gráfico  
ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

Traducción  
PEDRO PIEDRAS

Fotografía  
GILLES WALUSINSKI

Impresión  
BRIZZOLIS

Imagen de cubierta: «Le Corbusier con *Le Poème de l'Angle Droit*, en su taller, 24 rue Nungesser et Coli»; fotografía de Michel Sima, © Getty Images

© CÍRCULO DE BELLAS ARTES, 2006  
Alcalá, 42. 28014 Madrid  
[www.circulobellasartes.com](http://www.circulobellasartes.com)  
© FONDATION LE CORBUSIER. VEGAP  
© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES  
© DE LAS IMÁGENES: SUS AUTORES  
ISBN: 84-86418-66-6  
Dep. Legal: M-14425-2006

# Le Corbusier y la síntesis de las artes: *El poema del ángulo recto*

TEXTOS

JUAN CALATRAVA

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

JOSEP QUETGLAS

ERIC MOUCHET

ANTONIO JUÁREZ



FONDATION LE CORBUSIER



## **Le Corbusier y *Le Poème de l'Angle Droit*: Un poema habitable, una casa poética**

**JUAN CALATRAVA**

En septiembre de 1955 después de un trabajo de ocho años iniciado a mediados de 1947, Le Corbusier publicó en las Éditions Verve *Le Poème de l'Angle Droit*, un espléndido libro de arte, que constaba de 155 páginas en las que se combinaban dibujos y textos manuscritos del autor, en un discurso plástico-literario globalmente calificado por su autor como *poema*. Diecinueve de estas páginas presentaban fuera de texto otras tantas litografías en color realizadas por Le Corbusier a partir de maquetas originales que no habían sido meramente dibujadas, pintadas o escritas, sino «construidas» en colaje según un minucioso procedimiento manual de recorte y pegado de papeles de colores: tales maquetas son los *papiers collés* que, conservados en el archivo de la Fondation Le Corbusier, constituyen uno de los aspectos fundamentales de la presente exposición. Del libro, de un formato de 32 x 42 cm, se realizó una tirada corta (acorde con su carácter de objeto artístico), de 250 ejemplares numerados (en buena parte vendidos previamente mediante el sistema de suscripción), además de otros veinte ejemplares no venales con numeración diferente (del I al xx) y una tirada aparte de 60 ejemplares de las litografías fuera de texto.

La publicación del *poema* de Le Corbusier no constituía un hecho aislado en la producción de las Éditions Verve. Este sello editorial había sido fundado por Tériade, nombre con el que era más conocido Stratis Eleftheriades (1897-1983), griego de nacimiento pero instalado en París desde 1915 y convertido desde finales de la década de los treinta en uno de los principales agitadores culturales del mundo artístico parisino, gracias a sus críticas de arte pero, sobre todo, a su labor editorial, que incluyó, además de la fundación en 1937 de la revista *Verve* (que publicaría 38 números hasta 1960) y de la edición de otras publicaciones periódicas, una serie de encargos de libros de corta tirada y elevado precio, entendidos como objetos artísticos en sí mismos, a algunos de los principales artistas del

momento<sup>1</sup>. Así, a lo largo de los años cuarenta y cincuenta vieron la luz bajo el patrocinio de Tériade magníficas ediciones artísticas como el *Divertissement* de Georges Rouault (1943), *Jazz* de Henri Matisse (1947)<sup>2</sup>, *Cirque* de Fernand Léger (1950) o *Le Chant des Morts*, poemas de Pierre Reverdy ilustrados con 123 litografías de Picasso (1948).

Todo ello debe encuadrarse, a su vez, en un contexto más amplio: el del impulso renovado que experimenta la edición de libros artísticos en Francia a lo largo de la década de 1940, con protagonistas como Aimé Maeght y Albert Skira, además del propio Tériade. Uno de los rasgos más característicos de este proceso contribuye de manera muy especial a situar el libro de Le Corbusier en el marco de un panorama colectivo: como ha señalado F. Chapon<sup>3</sup>, se registra en esos años, por parte de editores y artistas-ilustradores, una verdadera rehabilitación de la técnica de la litografía, que gana en importancia —cualitativa y cuantitativa— a expensas del grabado sobre madera o sobre cobre. La producción e impresión de *Le Poème de l'Angle Droit* estuvo a cargo de una empresa que jugó un destacado papel en este renacimiento del libro de arte: la firma tipográfica Mourlot Frères, activa desde 1914 y dirigida entonces por el hijo del fundador, Fernand Mourlot, un reputado litógrafo e impresor con amplísima experiencia en ediciones artísticas, desde libros de arte a series litográficas o carteles para exposiciones, y una larga trayectoria de colaboración con Tériade ya desde la propia creación de la revista *Verve*.

Le Corbusier atribuía a *Le Poème de l'Angle Droit* un lugar fundamental en su *iter* artístico y arquitectónico y lo consideraba como una obra de síntesis, de recapitulación de su pensamiento y de sus ideas en torno a la creación artística y arquitectónica. Precisamente por ello resulta llamativa la escasa atención de que esta obra ha gozado, comparativamente, en medio de la impresionante masa de estudios corbusierianos. Si bien es cierto que ha sido objeto de dos tesis doctorales<sup>4</sup> y de algunos artículos, que se han centrado sobre todo en el esclarecimiento de su compleja simbología (en general con una fijación demasiado exclusiva en el tema de la simbología alquímica y hermética<sup>5</sup>, cuya presencia en la obra es, por lo demás, incuestionable), o han destacado su influencia sobre otras obras posteriores del arquitecto<sup>6</sup>, y aunque el *Poème* fue además objeto en 1989 de una asequible reedición moderna por parte de la Fondation Le Corbusier, en general ha sido víctima de la global infravaloración que hasta hace bien poco ha afectado a la obra plástica de Le Corbusier, por más que él mismo repitiera en numerosas ocasiones que la clave del conjunto de su trayectoria creativa se encontraba en su obra pictórica<sup>7</sup> y se lamentara de que ésta no hubiese gozado de un reconocimiento similar al de sus propuestas arquitectónicas. Las llamadas de atención de K. Frampton<sup>8</sup>, S. von Moos<sup>9</sup> y otros, así como

1 Gran parte de esta producción se muestra desde 1979 en el Museo Tériade, fundado en su ciudad natal de Mitilene, en la isla griega de Lesbos.

2 Vid. el catálogo de la exposición *Matisse e Tériade*, Florencia, Palazzo Medici-Riccardi, 1996.

3 F. Chapon, «Un tournant dans l'histoire du livre: 1938-1948», en AA. VV., *Paris-Paris, 1937, 1957*, París, 1981, pp. 174-179.

4 N. M. Stephenson, *Analysis and annotation of Le Corbusier's Le Poème de l'Angle Droit*, tesis doctoral inédita, s. l., 1981;

D. Becket-Chary, *A study of the Le Corbusier's Poème de l'angle droit*, Cambridge, 1990.

5 R. A. Moore, «Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period (1947-1965)», en *Le Corbusier. Images and Symbols* (catálogo de exposición), Georgia State University, 1977, y «Alchemical and mythical themes in the Poem of the right angle, 1947-1965», en *Oppositions*, 19-20, 1980.

6 M. Krustup, *Le Corbusier maler og arkitekt*, Copenhague, 1995, y «La 'porte émail' du Palais de l'Assemblée à Chandigarh», en AA. VV., *Le Corbusier. La nature*, París, 2004.

7 «Verdaderamente la clave de mi creación artística es mi obra pictórica, iniciada en 1918 y proseguida regularmente cada día. Los principios de mi investigación y mi producción intelectual tienen su secreto en la práctica ininterrumpida de mi pintura. Es ahí donde se debe encontrar el origen de mi libertad espiritual, mi imparcialidad, mi independencia y la lealtad e integridad de mi obra», Le Corbusier, *New World of Space*, Nueva York-Boston, 1948.

8 K. Frampton, «Opus Circulatorum», en *Oppositions*, 19-20, 1980, p. 69.

9 S. von Moos, «Le Corbusier as Painter», *Oppositions*, 19-20, 1980, p. 89.

exposiciones y eventos como el *rencontre* de la Fondation Le Corbusier dedicado a su obra plástica han contribuido a que se comiencen a paliar estas lagunas de conocimiento que durante tanto tiempo han amputado un aspecto de Le Corbusier inseparable de su pensamiento arquitectónico.

Un indicio significativo de la importancia que Le Corbusier concedía a *Le Poème de l'Angle Droit* es el singular esfuerzo que desplegó para garantizar la viabilidad económica de la empresa. En efecto, Tériade, según parece, antes de afrontar los altísimos costes de una edición como la proyectada, buscaba cubrir un determinado número de ventas mediante suscripción previa. La documentación conservada en la Fondation Le Corbusier<sup>10</sup> refleja la gran insistencia con la que Le Corbusier (a veces un tanto embarazado por ello) apeló a intelectuales, arquitectos, artistas, clientes o amigos de todo el mundo para reunir el número de suscriptores necesario. En el estudio del arquitecto se elaboraron, sobre todo hacia mediados de 1954, diversas listas de posibles suscriptores, a quienes se envió una carta circular de Le Corbusier explicando la gestación de la obra y solicitando la solidaridad con la empresa; la carta iba acompañada de un boletín de suscripción con las condiciones económicas (la suma, nada desdeñable aunque más baja que el futuro precio de venta al público, de 35.000 francos). Estas listas iban siendo puntuadas a medida que llegaban las respuestas afirmativas, y los recalitrantes fueron objeto de al menos un segundo envío de correspondencia<sup>11</sup>. Entre los suscriptores de primera hora aparecen nombres como los de Raoul La Roche, José Luis Sert, Gabriel Chereau, Claudius Petit, Jane Drew, Bernard Zehrfuss o Pier Luigi Nervi (algunos de ellos, como se sabe, asociados de manera indeleble a la obra y a la propia trayectoria vital de Le Corbusier). Entre quienes recibieron el boletín de suscripción y no respondieron a la primera llamada (aunque algunos terminaron por suscribirse más tarde o simplemente adquirieron el libro una vez publicado) figuraban Alvar Aalto, Walter Gropius, Siegfried Giedion, Jean Cassou, Sven Markelius, Wells Coates, Roland Penrose, Paul Rosenberg, Lucio Costa, Gio Ponti, Carla Marzoli, Oscar Niemeyer, Georges Henri Rivière, Amancio Williams, Charlotte Perriand, Costantino Nivola, Georges Candilis, Alfred Roth o Pedro Currutchet. Se trata, pues, de unas listas que, además de lo que suponen para la microhistoria de *Le Poème de l'Angle Droit*, nos muestran las particularidades de la red de contactos y de relaciones nacionales e internacionales de Le Corbusier a mediados de la década de los años cincuenta, que combina viejas amistades con nombres coyunturalmente ligados en aquel momento a su trabajo arquitectónico.

La correspondencia subsiguiente a la aparición del libro (que fue presentado el 22 de noviembre de 1955 en la Galerie Berggruen et Cie.) ofrece numerosos testimonios de la acogida favorable de que fue objeto. Podemos citar cartas elogiosas (a veces verdaderamente entusiastas) de Blaise Cendrars, Herbert Read, Fernando Martínez Sanabria, Édouard Trouin<sup>12</sup> o José Luis Sert<sup>13</sup>. Una de las reacciones más favorables es la contenida en un telegrama de Jane Drew, la arquitecta británica que por entonces colaboraba (junto con su esposo, el también arquitecto E. Maxwell Fry) con Le Corbusier en la proyección y construcción de Chandigarh. De hecho, ya en años anteriores, desde 1951, Jane Drew había sido testigo de excepción de la última fase de gestación y realización del *Poème*. Su relación

10 FLC, F2 (20) 299-499.

11 FLC, F2 (20) 465. Carta de la secretaria de Le Corbusier a la secretaria de Tériade, en la que le adjunta, para nuevo envío del boletín de suscripción, una lista de personas que «hasta ahora no han reaccionado a la primera carta circular».

12 Resulta especialmente significativa la presencia de Édouard Trouin (véase su carta de agradecimiento, F2 (20) 390, la presente exposición), sobre todo si tenemos en cuenta los aspectos «sacros» que, como se verá, impregnan *Le Poème de l'Angle Droit* y recordamos que Trouin había sido el promotor, junto con Le Corbusier, del fallido proyecto de la basílica de la Sainte-Baume, verdadero encuentro entre religión y primitivismo telúrico. Vid. C. Gresleri, «La Sainte-Baume: terre et ciel, ombre et lumière», en *Le Corbusier. La nature*, op. cit.

13 FLC, F2 (20) 366-506.

privilegiada con Le Corbusier queda clara, por lo demás, en la carta que éste le había escrito desde París el 22 de abril de 1954<sup>14</sup> prometiéndole el envío del *Poème* y advirtiéndole que, aunque le ha enviado el boletín de suscripción, lo ha hecho sólo para guardar las apariencias del acuerdo con Tériade que le impide regalar ejemplares. Otra reacción positiva documentada fue la de los arquitectos colombianos Cuéllar, Serrano y Gómez, ligados a Le Corbusier desde la época del plan de Bogotá, que remiten una fotografía de los miembros del estudio contemplando con reverencia el *Poème*<sup>15</sup>.

En 1955, en el momento de la publicación, Le Corbusier acababa de terminar ese auténtico manifiesto de la arquitectura religiosa contemporánea que es la capilla de Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp y continuaba profundamente implicado en la proyectación de la ciudad india de Chandigarh, la nueva capital del Punjab, y de algunos de los edificios singulares de la misma. Tanto en Ronchamp como en Chandigarh se puede rastrear, por lo demás, una directa relación con *Le Poème de l'Angle Droit*. Asimismo, en la fase final de preparación de la versión definitiva del libro para su edición, Le Corbusier abordaba la realización de dos grandes obras que, comenzadas ambas en 1953, culminarían ya en el umbral de los años sesenta: el Pabellón de Brasil en la *Cité Universitaire* de París y el convento dominico de La Tourette, en las proximidades de Lyon. Pero, además, los años de gestación del *Poème*, a partir de 1947, habían sido también los de proyectos y obras de tanta trascendencia como el plan (no ejecutado) de reconstrucción de la devastada ciudad alsaciana de Saint-Dié, la *Unité d'habitation* de Marsella y su variante de Rezé-les-Nantes o las casas Jaoul. A todo ello hay que añadir un edificio difícilmente clasificable, porque se puede considerar como un verdadero autorretrato arquitectónico del Le Corbusier de los años cincuenta, y que mantiene una relación muy directa y especial tanto con los temas del *Poème* como con la propia redacción del libro: el *Cabanon* de Cap-Martin.

En cuanto a la producción teórica, Le Corbusier publica a lo largo de esos años algunos libros importantes que condensan la evolución de sus reflexiones urbanísticas de posguerra: *À propos d'urbanisme* (1946), *Les Trois Établissements Humains* (1946) o *Manière de penser l'urbanisme* (1950). A este grupo habría que añadir también *Poesie sur Alger* (1950), un librito tan cargado de amargura como de poesía y en el que el arquitecto entonaba su adiós definitivo a los sueños que durante dos décadas había albergado respecto a las posibilidades de Argel como cabeza de puente no ya sólo de un urbanismo renovado y moderno sino de una ambiciosa reestructuración territorial y socioeconómica del mundo mediterráneo. Según Jencks<sup>16</sup>, *Poesie sur Alger* podría constituir, junto con el propio *Le Poème de l'Angle Droit* y otra obra menos conocida, de 1957, *Von Poesie des Bauens*, una trilogía bien definida dentro de los libros de Le Corbusier por su consideración de los hechos arquitectónicos desde un punto de vista no tanto funcional o disciplinar cuanto explícitamente *poético*.

Pero, en el ámbito teórico, los años cincuenta son, sobre todo, los de los dos volúmenes de *Le Modulor* (1950 y 1955), la propuesta de un nuevo sistema de medidas universal que habría de ser equidistante tanto del carácter abstracto del sistema métrico decimal como del antropomorfismo excesivamente literal del sistema anglosajón. *Le Modulor* ofrece numerosas claves para una mejor comprensión del *Poème*, en gran medida debe entenderse ambas obras como respectivos *pendants*. El segundo volumen abre, precisamente, su capítulo III con una mención a *Le Poème de l'Angle Droit*, recordando las circunstancias especiales de un trabajo realizado sobre todo en aviones y habitaciones de hotel, pero encabezando además, significativamente, esta alusión con una cita del *Prometeo encadenado* de Esquilo

14 FLC, E1 (19) 185.

15 FLC, F2 (20), 499.

16 C. Jencks, «Le Corbusier and the Revenge of the Book», en AA. VV., *Le Corbusier and The Architecture of Reinvention*, Londres, 2003, p. 10.



que sitúa tanto al *Poème* como al propio *Modulor* en esa línea que unía para Le Corbusier la creación artística con el mito del acceso humano a conocimientos profundos de orden casi divino.

Junto a la arquitectura (proyectada o construida) y a la reflexión teórica hay, sin embargo, un tercer pilar fundamental de la actividad de Le Corbusier en los años cuarenta y cincuenta: una nueva y brillante etapa de su actividad como artista plástico. Un repaso a su producción de esta época (pinturas, dibujos, grabados, litografías, tapices, esculturas) nos revela cómo Le Corbusier, profundamente conmovido, como tantos otros intelectuales europeos, por la experiencia de la guerra, necesita de nuevo de las artes plásticas como *pendant* inseparable de su actividad de arquitecto e inicia una segunda fase de intenso trabajo plástico desde la aspiración a una nueva síntesis de las artes.

Ello se puede apreciar, en primer lugar, en la organización de su jornada de trabajo y del espacio de su propio apartamento de la rue Nungesser et Coli (un edificio, por cierto, en cuyo *hall* puede verse hoy una reproducción de *Le Poème de l'Angle Droit* desplegado ocupando todo el muro principal, en un montaje que es, sin embargo, posterior a la muerte de Le Corbusier). Podría decirse que la actividad de Le Corbusier adquiere un ritmo binario, con media jornada de reflexión solitaria y trabajo artístico en el taller dispuesto en su vivienda y otra media (normalmente, hasta 1953, por las tardes) dedicada a la arquitectura en el marco de la labor colectiva del estudio del número 35 de la rue de Sèvres. Pero este reparto binario del día es un poco como ese recorrido del Sol a lo largo de la jornada de veinticuatro horas, que Le Corbusier había dibujado en *La Maison des Hommes* y que reaparece como uno de los grandes temas del *Poème*. Artes plásticas y arquitectura no se conciben ya como empeños ajenos entre sí. Ciertamente, Le Corbusier hablaba de su práctica artística como algo que, al contrario que la arquitectura, tenía un carácter «desinteresado» y le permitía «cortar las cadenas»<sup>17</sup> de la servidumbre del estudio, pero este «corte» no tenía en realidad otro objetivo que el poder pensar distanciadamente, con una reflexión sosegada que tarde o temprano terminaría por retornar a la arquitectura en el ámbito global de la síntesis de las artes. Se trata, pues, de momentos diferentes, con exigencias intelectuales específicas, ritmados en el tiempo cíclico de la jornada de trabajo, pero igualmente necesarios y complementarios en un itinerario creativo único.

No es casual encontrar compartiendo con Le Corbusier el espacio editorial ofrecido por Tériade a tres pintores que en estos mismos años muestran un interés común por esa idea de la «síntesis de las artes»: Fernand Léger, Henri Matisse y Picasso. Léger fue uno de los artistas más estrechamente ligados a Le Corbusier, con quien mantuvo un continuo intercambio de pareceres (no siempre coincidentes) en torno a la relación entre pintura y arquitectura, desde 1920 hasta la colaboración que iba a tener lugar en el finalmente abortado proyecto de la basílica subterránea de la Sainte-Baume<sup>18</sup>. Ya en 1943, cuando parecía inminente la exigencia de redefinir la relación arte-arquitectura en la reconstrucción material y moral del mundo (una exigencia que habría de plantearse con fuerza en los renovados CIAM de los años cuarenta y cincuenta<sup>19</sup>, y de manera muy especial, como recordará el propio Le Corbusier al exponer su proyecto de Porte Maillot, el celebrado en Bridgewater en 1947), se habían publicado en Nueva York los *Nine Points on Monumentality*, punto nodal de la reflexión en torno a la exigencia y a las posibilidades de una *monumentalidad* moderna; y estos nueve puntos iban firmados precisamente por tres personajes cada uno de los cuales estaba

17 «Liberado media jornada cada día, por la mañana o por la tarde, para cortar los puentes (las cadenas), para tomar distancia, para pensar en algo distinto, desinteresado, creativo, poderoso, vital, de pasado-futuro conjugado» [borrador para el libro no publicado *Fond du sac*, FLC, F2 (19), *apud* M. Bedarida, «Rue de Sèvres, 35», en J. Lucan (ed.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, París, 1987, p. 354].

18 F. Ducros, «Léger (Fernand)», en J. Lucan, *op.cit.*, pp. 230-232.

19 E. Mumford, *The CIAM discours on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge (Mass.), 2000.

ligado de modo muy especial a Le Corbusier, como eran el arquitecto José Luis Sert (ex colaborador de su estudio y años después, en su etapa de Decano de la Facultad de Arquitectura de Harvard, comitente de su antiguo maestro con el encargo del Carpenter Center for Visual Arts), el crítico suizo Siegfried Giedion (secretario de los CIAM y uno de los principales codificadores de la historia oficial del Movimiento Moderno) y el propio Fernand Léger.

Esta idea de *integración* estaba, además, claramente en el ambiente artístico francés de los años cuarenta y la encontramos, bajo formulaciones muy diversas, incluyendo la relación literatura- artes plásticas, como, por citar un solo ejemplo, en el *lettrisme* de Isidore Isou, cuyo manifiesto es formulado justamente en 1947, el mismo año de comienzo del *Poème*. La búsqueda de una *síntesis* entre arquitectura y artes plásticas presentaba también un terreno privilegiado de encuentro en la *Association pour une synthèse des arts plastiques*, presidida precisamente por Henri Matisse, cuya vicepresidencia asume Le Corbusier en 1949 y entre cuyos miembros se encontraba también un Pablo Picasso que influirá profundamente en diversos aspectos de *Le Poème de l'Angle Droit*.

Le Corbusier trató de llevar este debate al terreno mismo de la arquitectura con su propuesta para los pabellones de una exposición colectiva que habría de celebrarse en la Porte Maillot en 1950. En el tomo V de su *Oeuvre Complète* expresa, en relación con este proyecto, su convencimiento de que ha llegado el momento de que el proceso de renovación que ha experimentado la arquitectura se acompañe de una decantación del panorama inextricable de las artes plásticas<sup>20</sup>. Los pabellones proyectados (no realizados según la propuesta, pero cuya idea estará presente años más tarde en la realización del Pabellón Heidi Weber en Zúrich) están específicamente diseñados para un nuevo tipo de exposición que facilite este proceso de acercamiento e integración bajo el signo de la *armonía*.

Esta aspiración al reencuentro entre las artes plásticas y la arquitectura no es, pues, una cuestión específica de Le Corbusier, sino uno de los temas mayores del debate intelectual de la inmediata posguerra. En este contexto de reflexión colectiva aparece también un escrito de Le Corbusier fundamental para entender la gestación de *Le Poème de l'Angle Droit*: el artículo *L'espace indicible*, escrito en 1945 y publicado un año después en *L'Architecture d'Aujourd'hui*<sup>21</sup>. Dado que en 1953 Le Corbusier proyectó un libro, nunca culminado, que habría de llevar el mismo título<sup>22</sup>, esta reflexión sobre el *espace indicible* aparece como un doble hito tanto al inicio como al final de *Le Poème de l'Angle Droit*. En *L'espace indicible* Le Corbusier sitúa explícitamente sus consideraciones no en el limbo de la estética o de la teoría puras sino en el doloroso contexto del mundo en ruinas de 1945, desde la exigencia de una auténtica refundación espiritual del entorno humano bajo el signo de la *armonía*. Para el autor, tomar posesión del espacio es el primer gesto no sólo del hombre sino de todos los seres vivos, y tanto la arquitectura como la pintura y la escultura son, cada una con sus propios medios, *artes del espacio*. Pero, además, este espacio común a todas las artes está ligado a algo tan poco cuantificable como la *emoción* estética: si esta última es una función espacial, el propio espacio no es sólo intelectual sino también emocional. Toda obra de arte actúa sobre su entorno, pero lo hace con acciones que Le Corbusier prefiere definir sobre todo en términos de acústica: 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. Se plasma así el concepto, fundamental en el pensamiento del último Le Corbusier, de *acoustique plastique*, acústica plástica. Como expresará más tarde en el segundo volumen de *Le Modulor*, «...es el oído quien puede 'ver'»

20 Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, Zúrich, 1929-1969, V, pp. 67-71.

21 *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. extraordinario, abril de 1946, pp. 9-17. Publicado también en inglés en Le Corbusier, *New World of Space*, op. cit., pp. 7-9.

22 A. Rivkin, «Indicible (Espace)», en J. Lucan, op. cit., p. 189.

las proporciones. Se puede 'oír' la música de la proporción visual»<sup>23</sup>. Y, de hecho, el propio oído humano será un tema frecuente en la obra del Le Corbusier de la posguerra, y ello bajo sus dos formas posibles: es decir, por una parte, el oído interno, que con el nivel del líquido encerrado en sus canales posibilita el equilibrio, lo mismo que el nivel de las aguas en el mundo origina, igualmente, el punto de estabilidad que es exaltado en la primera sección de *Le Poème de l'Angle Droit*; y, por otra, la oreja, el pabellón auditivo externo que, junto con las manos y el ojo, establece el contacto entre el mundo y el hombre, y que aparece no sólo en la producción plástica corbusieriana (además de numerosas pinturas, también en esculturas como la célebre *Ozon*, de 1946, que forma parte de su fructífera colaboración en este terreno con el bretón Joseph Savina) sino también en la propia arquitectura (si, por ejemplo, estamos de acuerdo en que las torres de Ronchamp pueden entenderse no sólo como «periscopios» de luz sino también como «oídos» capaces de interiorizar las resonancias del paisaje).

Ese espacio *indicible* no es ya, pues, un espacio matemáticamente controlable con los instrumentos confortadores de la geometría, la perspectiva y la proporción, sino que incluye algo no mensurable, *inefable*, que lo emparenta con la experiencia de *lo sagrado* y lo aleja de lo estrictamente científico: «Yo ignoro el milagro de la fe, pero vivo a menudo en el del espacio inefable, coronamiento de la emoción plástica». Es este espacio inefable el que comparten la arquitectura y las artes plásticas; es el que hace posible que el arquitecto, que en la época contemporánea ha delegado muchas de sus competencias en los ingenieros, vuelva a aproximarse a los artistas plásticos. Si la disociación entre las distintas artes ha sido una desgracia para la evolución de la cultura occidental, la creación artística contemporánea ofrece ahora una posibilidad de reunificación: todo converge, según Le Corbusier, hacia una *síntesis*. Estas ideas serán inmediatamente desarrolladas también en el artículo *Unité*, de 1948 (la palabra *Unité* volverá a aparecer en la serie de litografías así titulada que, inmediatamente posterior al *Poème*, desarrolla, como se explicará más abajo, algunos temas del mismo).

En la construcción conceptual y plástica de *Le Poème de l'Angle Droit* ocupan también un papel importante dos pinturas murales que datan de los años en que comenzaba a gestarse el libro. En 1947 Le Corbusier realizó para el estudio del 35 de la rue de Sèvres (según afirma, a petición de los miembros del estudio<sup>24</sup>) un gran fresco que constituye una primera versión de la litografía que poco después ilustrará, en la página 93 del *Poème*, la sección C.3 (Carne), y que mostraba la imbricación de dos de los temas más habituales dentro del simbolismo pictórico corbusieriano: la figura femenina y la concha (representativa del principio de lo femenino). Esta representación arquetípica de lo femenino se imbrica en el nivel del microcosmos personal, dado que todo indica que, tanto aquí como posteriormente en el *Poème*, se trata también de un retrato de Yvonne, la esposa de Le Corbusier. En la litografía del *Poème*, no obstante, esta primera versión se vería completada, significativamente, con la inclusión en la parte superior del *nivel* o línea del horizonte y, sobre él, de una estructura arquitectónica en cuya forma se ha querido ver también una esvástica, que asociaría así la idea misma de la construcción humana a ese símbolo ancestral de eternidad.

En 1948 realiza Le Corbusier la segunda pintura que cabe relacionar con el *Poème*: el mural del Pabellón Suizo de la *Cité Universitaire* de París. Para la concepción de este gran fresco de casi 50 m<sup>2</sup> (11 m de longitud por 4,5 m de altura) Le Corbusier utilizó, como haría también para las litografías del *Poème*, no un dibujo previo sino una «maqueta» —como él mismo la define<sup>25</sup>— de *papiers collés* cons-

f.02

f.03

23 Le Corbusier, *Le Modulor II*, París, 1955.

24 *Oeuvre complète*, V, p. 232.

25 *Ibid.*, pp. 234-235.

truida a base de recortar y pegar papeles de colores. Ni el uso del término «maqueta», habitual, por lo demás, ni la elección de un procedimiento «constructivo» y no dibujístico como el del *papier collé* pueden ser casuales, y, con la idea de un mural que puede ser al mismo tiempo arquitectura, vienen a reforzar, tanto en el Pabellón Suizo como en el *Poème*, la idea-eje de la aspiración a la *síntesis de las artes*.

El fresco del Pabellón Suizo presenta una elaborada composición en la que se agrupan algunos temas que reaparecerán enseguida en el libro. La zona derecha aparece ocupada por una gran figura híbrida, mujer con cabeza caprina y alas, que extiende su vuelo horizontalmente y para la que se han propuesto dos significados (Unicornio y Capricornio) que acaso no sean incompatibles entre sí si la consideramos más bien como un receptáculo de temas míticos diversos —lo que sería coherente con el habitual *modus operandi* de Le Corbusier y su muy personal utilización de las tradiciones mitológicas— que como una iconografía claramente delimitada y de identificación estricta. Una mano gigante se alza, protectora, sobre el ala derecha de la figura, y a su lado una inscripción (en letra manuscrita, como en el *Poème*) presenta un verso del poema de Mallarmé *Un autre Éventail* (también conocido como *Éventail de Mademoiselle Mallarmé*): «...garder mon aile dans ta main»<sup>26</sup>. El Unicornio o Capricornio y la Mano aparecen así estrechamente unidos, tal y como se presentarán también en la portada de *Poésie sur Alger* en 1950 y en la litografía de la página 109 del *Poème*. En la zona izquierda, un grupo de formas curvilíneas desarrolla otro tema de importancia creciente, la representación de la estructura del oído, alusión directa tanto a la continua búsqueda de una *acoustique plastique* como al tema del *nivel*, del trabajoso equilibrio conseguido entre las fuerzas de una naturaleza siempre en movimiento y cambio y que será representado, sobre todo en la segunda sección del *Poème*, como la línea del horizonte de las aguas. Toda el área central se reparte, en cambio, entre una cabeza de toro, símbolo solar y primaveral y emblema de un mediterráneo mítico, y una figura femenina cuya cara se vuelve a la derecha y cuyo cuerpo presenta tres claras protuberancias puntiagudas sobre cuyo significado se ha extendido Moore, que identifica a esta figura como una imagen lunar. Krustrup encuentra bajo este despliegue de temas míticos la presencia, como trasfondo, de un verdadero autorretrato doble que trasladaría al plano personal (Le Corbusier y su esposa Yvonne) la unión creativa de los principios masculino y femenino. Así, tanto en el estudio de la rue Sèvres como en el Pabellón Suizo encontraríamos ya esa imbricación de lo individual en los procesos creativos globales que supone la presencia de un gran número de peculiares «autorretratos» dispersos por todo *Le Poème de l'Angle Droit*.

En esta nueva etapa plástica de Le Corbusier, un tema que aparece con frecuencia es el de los toros. En sus numerosos *taureaux* de esta década (al menos una quincena de cuadros, además de muchos dibujos, algunos de los cuales se muestran en esta exposición) parece indudable que puede rastrearse la influencia de Picasso, un artista cuya evolución sabemos que seguía Le Corbusier con atención (según S. von Moos<sup>27</sup>, al menos desde 1927, como mostrarían sus dibujos de mujeres de Argel), hasta el punto de haberle invitado en 1949 a adherirse a la ASCORAL, y del que poseía dos obras. De hecho, una fotografía de Le Corbusier con Picasso en la obra en construcción de la *Unité d'habitation* de Marsella abre el volumen V de la *Oeuvre complète* del arquitecto. Aunque la relación Picasso-Le Corbusier sigue siendo un tema aún no estudiado en profundidad, conviene recordar también que en la misma Exposición Universal de París de 1937 para la que el arquitecto suizo construyó su efímero *Pavillon des Temps Nouveaux* se exhibía, en el interior del pabellón español de José Luis Sert

26 «O rêveuse, pour que je plonge / au pur délice sans chemin, / sache, par un subtil mensonge, / garder mon aile dans ta main», en S. Mallarmé, *Poésies*, París, 1993, p. 62. Vid. una interpretación de este poema en P. Bénichou, *Selon Mallarmé*, París, 1995, pp. 393-396.

27 S. von Moos, op. cit., pp. 89-95.

y Luis Lacasa, el *Guernica* de Picasso, algunas de cuyas figuras tienen una influencia evidente sobre ciertos temas e imágenes de la pintura del Le Corbusier de la posguerra.

El toro no sólo es el tema central de los *taureaux* pictóricos propiamente dichos (que fueron objeto de una exposición en la galería Pierre Matisse de Nueva York, en 1956), sino que enseguida pasará a integrarse en composiciones más amplias, asumiendo un papel importante en el cada vez más complejo simbolismo de la obra plástica corbusieriana. La imagen del toro es uno de los puntos en que se produce, como veremos, el encuentro, en una síntesis personalísima, de la mitología clásica (el Minotauro, un tema explícito, por ejemplo, en el dibujo de la página 99 del *Poème*), del propio mito contemporáneo de la «mediterraneidad»<sup>28</sup> y de la tradición alquímica y el pensamiento esotérico. Tanto en los cuadros como en *Le Poème de l'Angle Droit* o en la posterior serie de litografías *Unité*, el toro representará la fuerza, la naturaleza en continuo cambio y movimiento y, a menudo, la masculinidad frente a los aspectos femeninos del cosmos y la fuerza de la resurrección primaveral frente a la oscuridad invernal.

Hay que recordar, sin embargo, para poner en su justo lugar estas lecturas «simbólicas», que el propio Le Corbusier insistió en narrar el surgimiento de la serie de los toros no a partir de un deliberado proceso intelectual sino como un acontecimiento producto del azar: la idea habría nacido «...de un cuadro de 1920 vertical cuya fotografía fue mirada horizontalmente. Y, de una cosa a otra, treinta años después, teniendo en mente otro asunto, y muy particularmente por la utilidad en materia de figuras humanas de disponer de un 'bestiario', nacieron deformaciones sucesivas. Y un buen día el descubrimiento de un toro sobre mis pinturas aparece totalmente fuera de mi control»<sup>29</sup>. La imagen del toro se cargará enseguida de símbolos polivalentes y cambiantes según las circunstancias, pero es, antes que nada, un resultado de la fuerza de la visión del artista, capaz de captar las varias posibilidades implícitas en una obra y metamorfosear una pintura original en otra cosa distinta pero que no dejaba de encontrarse ya *in nuce* en la primera.

Sobre esta compleja trayectoria plástica y teórica se insertaría, además, otro elemento, necesario para que el pensamiento corbusieriano cristalizara bajo la forma de un poema dedicado precisamente al *ángulo recto*: una redefinición global de la esencia misma de la geometría y de su papel en los procesos creativos y cognoscitivos. En efecto, ya desde los años veinte Le Corbusier venía elaborando una concepción cósmica, iniciática, heurística, y no matemáticamente abstracta (más pitagórica que euclidiana, como se ha señalado en diversas ocasiones) de la geometría. Ya a partir de 1921, los *trazados reguladores*<sup>30</sup> introducían un matiz decisivo (no siempre adecuadamente destacado) en la poética «maquinista» del arquitecto, con la tesis de una particular geometría inherente al espíritu mismo del hombre, una geometría «natural» que deja de ser ya considerada como una construcción intelectual abstracta para insistir más bien en su carácter espiritual e instintivo, en la que lo primordial no es ya el cálculo científico sino la armonía —en el sentido más estrictamente musical del término— con las leyes del universo.

Aunque fue matizándose al hilo de la evolución de su pensamiento arquitectónico y plástico, es esta idea de la geometría la que se plasma en la metáfora del ángulo recto tal y como se presenta en el más claro precedente teórico del libro que ahora nos ocupa: el artículo *L'Angle Droit*, publicado en 1924 en el número 18 de *L'Esprit Nouveau*. En él, el ángulo recto queda elevado a metáfora central de la tarea del artista en el mundo: tratar de hallar las constantes del arte, basadas en la

f.04

28 B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Nápoles, 1994, pp. 39-49, y B. Gravagnuolo (ed.), *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Nápoles, 1997, pp. 13-25.

29 J. -L. Cohen, *La planète comme chantier*, París, 2005, p. 123.

30 Cf. C. Rowe, 1999 [1976], pp. 9-32, así como D. Matteoni, «Tracés réguliers», en J. Lucan, op. cit., pp. 409-414.

naturaleza humana; insistir en «lo normal», en lo común a todos los hombres y a su manera de relacionarse con el mundo, frente al énfasis de la mayor parte de las vanguardias en lo excepcional, en lo «anormal»; buscar «...el eje en torno al cual las sinuosidades de las variables sólo son matices». El acto creador es, así, un proceso de reconocimiento de las leyes que rigen el mundo, pero al mismo tiempo una acción positiva, productora de orden en cuanto que la actuación humana deja de ser arbitraria y se adecua, por el contrario, al contenido esencial de esas leyes. Y la geometría no es ya fría abstracción matemática sino flexible adaptación del obrar humano a dichas leyes básicas; es más bien un *fieri*, un ideal de perfeccionamiento. La perfección del ángulo recto reside, así, ante todo en ser el resultado geométrico del encuentro, entre la vertical y la horizontal, de dos leyes fundamentales: es la ley de la gravedad la que produce la vertical, mientras que la horizontal es el plano del suelo terrestre o del nivel en el que finalmente se estabilizan las aguas, la línea del horizonte. Se encuentra aquí prefigurada la importancia esencial que en reflexiones posteriores, desde *La Ville Radieuse* de 1935 hasta el propio *Poème*, atribuirá Le Corbusier al concepto de *nivel*, y sobre todo al nivel horizontal de las aguas, punto de equilibrio en medio del continuo cambio e inestabilidad de la naturaleza. Es este encuentro entre el aplomo vertical de la gravedad y esa horizontalidad «nivelada» lo que otorga al ángulo recto su perfección: «...de la infinidad de ángulos posibles, el ángulo recto es el ángulo tipo; el ángulo recto es uno de los símbolos de la perfección». De ahí la existencia de un «espíritu ortogonal», símbolo de lo persistente, del terreno firme sobre el que se asienta la creación humana, en tanto que lo oblicuo es siempre la plasmación de lo inestable.

Estas reflexiones quedan codificadas, y postulada su aplicación a la práctica urbanística, en el libro *Urbanisme*, también de 1924. La frase-sentencia que encabeza el segundo capítulo parece dar al ángulo recto un mero valor instrumental<sup>31</sup>, pero, si leemos el texto desarrollado, comprendemos enseguida la significación verdaderamente cósmica que Le Corbusier atribuye a este «útil»: «La ley de la gravedad parece resolvernos el conflicto de las fuerzas y mantener su equilibrio en el universo; en virtud de ella tenemos la vertical. En el horizonte se dibuja la horizontal, huella del plano trascendente de la inmovilidad. La vertical hace con la horizontal dos ángulos rectos. Sólo hay una vertical y una horizontal; se trata de dos constantes. El ángulo recto es como la integral de las fuerzas que mantienen el mundo en equilibrio»<sup>32</sup>.

Es en 1947, casi veinticinco años después de haber escrito esa primera exaltación del ángulo recto en 1924, en medio de una fase de especial ebullición de arquitecturas construidas y proyectadas, de obra plástica y de reflexión teórica, cuando Le Corbusier decide retomar de nuevo la cuestión y emprender un trabajo marcado por las ideas de *síntesis* y de *recherche patiente* y encaminado a destilar en una obra única toda una personal cosmovisión trabajosamente elaborada a lo largo de décadas. *Le Poème de l'Angle Droit* era, en 1955, el resultado final de un trabajo que combinaba de manera compleja (con un altísimo grado de autoexigencia y de tensión intelectual que resulta perceptible en todas y cada una de sus páginas y rastreado en los sucesivos borradores de las hasta ocho redacciones diferentes<sup>33</sup>) la reflexión conceptual, la aspiración poética y la creación plástica: un esfuerzo que ocupó a Le Corbusier, como se ha dicho, básicamente entre 1947 y 1953, pero en el que cristalizaban, al cabo de una sedimentación mucho más prolongada, algunos de los grandes temas y preocupaciones que

31 «El ángulo recto es el útil necesario y suficiente para actuar, puesto que sirve para fijar el espacio con un rigor perfecto». Cito a partir de la edición castellana publicada con el título de *La Ciudad del Futuro*, Buenos Aires, 1971, p. 18.

32 *Ibid.*, p. 21.

33 En el archivo de la Fundación Le Corbusier se conservan los borradores de algunas (no todas) fases de estas sucesivas redacciones.

estaban presentes en el imaginario del arquitecto desde mucho antes, incluso desde la ya por entonces lejana época «purista» de *L'Esprit Nouveau* y, más atrás aún, desde las indelebles lecturas de juventud y las experiencias vividas en los dos grandes viajes iniciáticos de sus años de formación.

El papel verdaderamente central que Le Corbusier atribuía a *Le Poème de l'Angle Droit* en el conjunto de su obra aparece con claridad en la hoja de difusión publicitaria que él mismo se encargó de redactar para Tériade:

«Le Corbusier, que desde hace más de treinta años ha frecuentado los talleres de los impresores (L'ESPRIT NOUVEAU, las maquetaciones de la colección Crès 1923-1931, de «La Ville Radieuse», «Des Canons et des Munitions, Merci...», de «La Maison des Hommes», «d'Entretien», de «Poésie sur Alger», del «Modulor», etc.) aplica aquí sus conocimientos a la realización de una obra de perfecto artesano, de un libro raro y precioso, de un libro que planea por encima de los avatares de la carrera tan ardua y peligrosa del constructor moderno. La experiencia de su vida se encuentra en el espesor de este libro, deliberadamente puesto a resguardo del tumulto, del desorden y también de la mediocridad e incluso de la necedad.

Su redacción la ha hecho en un principio como sus proyectos de casas: reuniendo todas las cosas en una coherencia banal y el enunciado de todos los hechos a tomar en consideración. Hay, pues, muchas cosas en el fondo de este poema.

Más tarde ha tomado distancia, y luego altura; ha cortado los puentes. Ahora es al lector al que toca leer el poema.

Le Corbusier nunca en su vida ha versificado; pero tampoco había aprendido a escribir, ni a pintar ni a construir. Aporta aquí su deseo de descubrimiento y de frescura.

El poema aquí evocado al final del Tomo V de la *Oeuvre Complète* ilumina la realidad fundamental del trabajo de Le Corbusier: discernir en el seno de las complejidades la línea de marcha de los acontecimientos y de sí mismo y levantar la cabeza por encima del bullicio general que es, ha sido y será siempre de apariencia caótica y caricaturesca, no desesperando más que aquéllos que tienen miedo de ver claro»<sup>34</sup>.

En esta presentación sobresalen ya algunos de los rasgos esenciales que aportan a *Le Poème de l'Angle Droit* ese lugar bien específico destacado por su propio autor. La obra se nos presenta, en primer lugar, en la línea de continuidad de una vieja relación privilegiada de Le Corbusier con los libros. Que la trayectoria de arquitecto y artista plástico de Le Corbusier es absolutamente inseparable de su faceta como escritor y teórico es algo lo suficientemente sabido como para que haya que insistir ahora en ello. Las recientes exposiciones *Le Corbusier et le livre* y *Le Corbusier. L'architetto e i suoi libri* han hecho posible, sin embargo, que recordemos cómo Le Corbusier nunca consideró el libro como un mero vehículo neutro en el que el continente, el propio libro, fuese indiferente y se desdibujara al lado del contenido, de las ideas a transmitir. Bien al contrario, la inagotable riqueza de ideas del maestro suizo se puede leer en cada uno de sus libros no sólo en la literalidad de las palabras, los dibujos o las fotografías, sino también en el diseño, realización y organización del objeto-libro mismo.

Por eso incide Le Corbusier en el carácter a un tiempo artesanal y artístico del libro: es una obra «de perfecto artesano», pero también un libro «raro y precioso». En su propia historia se hace difícil diferenciar el momento del diseño, de la concepción como *cosa mentale*, del minucioso trabajo artesanal que va desde la continuada revisión y reconstrucción de las maquetas de *papier collé* hasta la fase de la impresión. Al concebir y producir este libro, Le Corbusier ha dado así una mues-

34. FLC, F2 (20) 416.

tra cumplida de esa aspiración a la reconciliación entre la mano y el cerebro que había planteado en *L'espace indicible* y que quedará visualmente simbolizada en la complementariedad de las imágenes del ojo, el oído y la mano (abierta).

Y no podía ser de otro modo, porque este intento de síntesis de toda una trayectoria de más de cuarenta años de entender la arquitectura en el marco de una filosofía global de la creación suponía, entre otras cosas, una aspiración a recuperar la relación perdida entre filosofía y poesía, entre poética y conocimiento esencial, y un rechazo de la fragmentación moderna de la cultura y del pensamiento. La idea misma de un poema de arquitectura nos presenta a *Le Poème de l'Angle Droit* como una obra de cruce que desarrolla la vía abierta en los numerosos escritos anteriores de Le Corbusier en los que la reflexión arquitectónica se teñía con frecuencia de una exaltación poética que, como ahora comprobamos, no era mero artificio retórico. Quizás estemos legitimados, así, para pensar en el texto corbusieriano como una moderna versión de aquellos poemas en prosa con los que cien años antes Baudelaire había intentado también, a su vez, explicar y explicarse la condición del arte en un mundo que cambiaba «...más rápidamente, ay, que el corazón de un mortal»<sup>35</sup>.

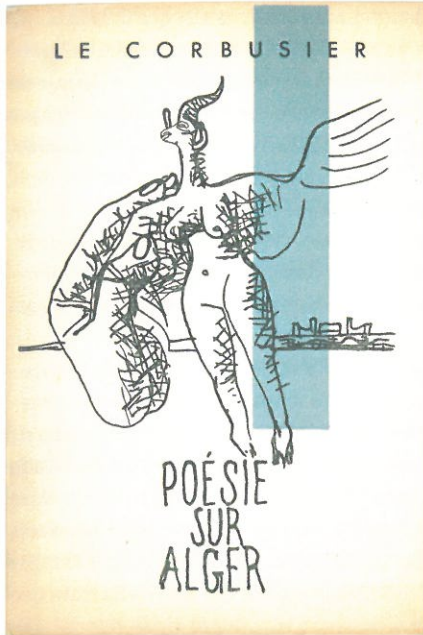
No es casual que toda esta compleja visión de la relación entre el hombre y el cosmos en la que todos estos elementos fundamentan un anhelo de retorno a los orígenes, de reencuentro de una relación con la naturaleza bajo la clave no ya del dominio sobre la misma sino de la armonía, se vuelva finalmente en un libro. Si *Le Poème de l'Angle Droit* es un poema en prosa y, además, un poema tanto literario como plástico, el propio libro no es un objeto neutro, sino susceptible de apoyar —con la manera misma en que se organizan esos diversos materiales y se articula la relación entre poética, estética y arquitectura— la idea de síntesis, de unidad, de integración. Y no es uno de los menores aspectos de esa síntesis la importancia que, tanto en el proceso de elaboración como en la propia obra acabada, se otorga a la exaltación del trabajo manual, presente no sólo en la fase de ejecución sino en el propio proceso de ideación, a través de las maquetas de *papier collé*. Frente al tradicional privilegio de la idea sobre la ejecución, el *Poème* es, sobre todo, un libro laboriosamente construido, un ejemplo de esa *recherche patiente* que Le Corbusier teoriza en una de sus últimas reflexiones.

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 otros dibujos directamente legibles que son, en el fondo, las letras trazadas con la caligrafía personal. Después de haber recurrido en algunas de sus obras anteriores a modernas combinaciones de tipos de imprenta e imágenes (recuérdese, por poner un solo ejemplo, el innovador modo en que texto, dibujos y fotografías se repartían las páginas de *Vers une architecture*), 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, 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.

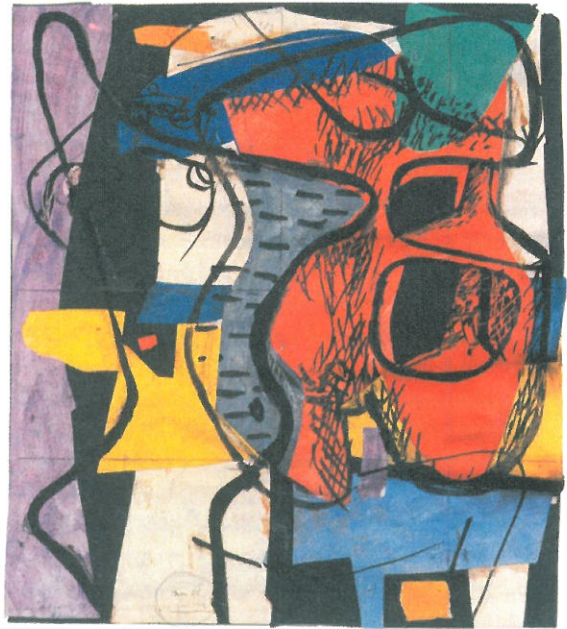
Tampoco en este último aspecto constituye el *Poème* un hecho aislado: por no salirnos de las producciones de Tériade, también habían apostado por la caligrafía personal el *Divertissement* de Rouault o *Les Chants des Morts* (donde las palabras trazadas por la mano de Pierre Reverdy dialogaban con fuerza plástica propia con las litografías de Picasso). Sin embargo, en 1957, un asunto aparentemente baladí arroja luz sobre la muy especial importancia que revestía para Le Corbusier el marcar sobre el *Poème* la huella del trabajo manual, de *la mano* de su autor. En junio de ese año, Walter

35 Vid. *Sileno*, 1, 1997, monográfico dedicado a Baudelaire.





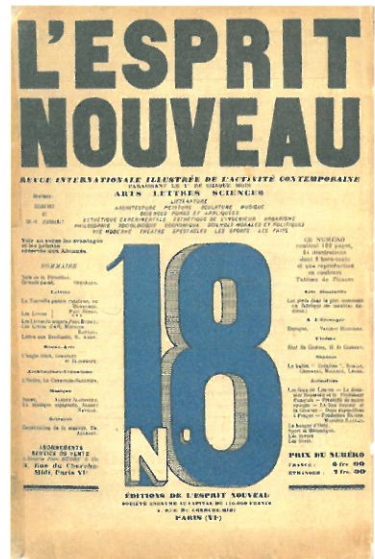
01  
Portada de *Poésie sur Alger*, 1950



02  
*Papier collé* para la pintura mural del estudio de la rue de Sèvres



03  
Pintura mural del Pabellón Suizo de la Cité Universitaire



04  
Portada del n. 18 de *L'Esprit Nouveau*, en el que apareció el artículo «L'Angle Droit»

Herdeg, editor de la revista suiza *Graphis*, solicitó su autorización para incluir imágenes del *Poème de l'Angle Droit* en un artículo que dicha publicación iba a dedicar a Le Corbusier. Éste concede el permiso, pero sólo a condición de que la reproducción de las imágenes sea a tamaño real o de que se reproduzca tan sólo una parte de una litografía pero siempre manteniendo las dimensiones originales: «...porque he observado que las reducciones de *Le Poème de l'Angle Droit* quitan al objeto su valor. En efecto, el tamaño de los caracteres manuscritos y de los dibujos es una consecuencia directa de la mano (de mi mano) con sus dimensiones»<sup>36</sup>. El poema no se limita a ser manuscrito sino expresión directa del trabajo de una mano concreta, la mano de Le Corbusier. Éste, interesado por el artículo de *Graphis*, asumió el esfuerzo personal de controlar las imágenes llegando a proponer distintas opciones, que dibujó sobre papel azul y envió a Herdeg (algunas de estas variantes se presentan en esta exposición<sup>37</sup>). El artículo finalmente fue publicado y resultó del agrado de Le Corbusier.

La disposición de las imágenes y textos que componen el *Poème* no es una simple sucesión acumulativa: recibe, por el contrario, una estructura que asume la forma cerrada (poética, plástica y arquitectónica a un tiempo) de un iconostasis. La elección como hilo organizador del poema de este elemento arquitectónico, originario de la arquitectura paleocristiana y bizantina y desarrollado posteriormente en la arquitectura religiosa de la Europa oriental hasta convertirse en elemento clave de la liturgia ortodoxa, no es casual. En el interior del espacio sagrado del templo, el iconostasis representa la idea de una jerarquía sagrada, de una acotación espacial entre el presbiterio y el lugar de la masa de los creyentes, de una sucesión de grados en el acceso a lo espiritual. Es una barrera que deja fuera a quienes todavía no poseen las condiciones necesarias para acceder al siguiente escalón espiritual. Le Corbusier conocía bien la función teológica de esta barrera espacial ya desde los tiempos de su *Viaje a Oriente*, en el transcurso del cual experimentó en los monasterios del Monte Athos una fascinación no sólo estética, arquitectónica o paisajística sino marcada por una emoción profunda de un carácter genéricamente sacro, en el sentido corbusieriano mucho más cósmico y panteísta que directamente religioso-confesional o teológico.

Pero, en su función estructuradora de *Le Poème de l'Angle Droit*, la figura del iconostasis se desprende de sus connotaciones más estrictamente litúrgicas y se convierte en metáfora arquitectónica de una reflexión cósmica sobre la creatividad humana y sobre la misión del artista en el mundo: alcanzar, como condición necesaria para su acción benéfica sobre la sociedad, un conocimiento de las leyes de la naturaleza reservado sólo a algunos elegidos. Conviene recordar, como ya planteaba P. Turner<sup>38</sup>, el impacto (acaso no tan decisivo como se ha dicho pero incuestionablemente real) que sobre el joven Jeanneret había tenido el libro de É. Schuré *Les Grands Initiés*, publicado en 1889 y que le había sido regalado por Charles L'Eplattenier en 1907. En él, el teósofo, poeta, dramaturgo y musicólogo, amigo de Richard Wagner y de Rudolf Steiner, desarrollaba, a través del estudio de ocho «grandes iniciados» (Rama, Krishna, Hermes, Moisés, Orfeo, Pitágoras, Platón y Jesucristo), la idea del papel esencial que en el progreso espiritual de la humanidad había tenido este género de heroicos perseguidores-desveladores de las verdades esenciales ocultas bajo la superficie de las cosas. La imagen del trabajoso acceso a la verdad será, desde entonces, una constante del pensamiento estético corbusieriano.

Este iconostasis (que es al mismo tiempo, como se verá, árbol y árbol-cruz, añadiendo así, a su origen arquitectónico concreto, una densa significación natural y sacral en la que podríamos hallar mezclada la influencia de Ruskin con el simbolismo medieval cristiano) no es, pues, otra cosa

36 Carta fechada el 11 de julio de 1957 [FLC, F2 (20) 399].

37 FLC, F2 (20) 401, 406 y 408.

38 P. V. Turner, *La formation de Le Corbusier. Idéalisme & Mouvement Moderne*, Paris, 1987, pp. 32-36.

que la manera cerrada, hermética, en que se disponen las distintas secciones del libro, estructurándose tanto visual como conceptualmente según una triple combinación de letras, colores e imágenes<sup>39</sup>. Siete filas, designadas con letras de la A a la G, componen, en efecto, un eje vertical en el cual la asignación a cada letra de uno de los siete grandes temas del *Poème* determina la posición de los mismos en este especie de jerarquía descendente, del modo siguiente:

- A: Medio (*milieu*)
- B: Espíritu, mente (*esprit*)
- C: Carne (*chair*)
- D: Fusión (*fusion*)
- E: Caracteres (*caractères*)
- F: Ofrenda (*offre*)
- G: Útil, instrumento (*outil*)

El esquema se completa con la atribución a cada sección de un número desigual de apartados o subsecciones, identificadas cada una por una litografía en color que viene a ocupar un lugar determinado, un cuadro, en el iconostasis. Así, las 19 litografías en color configuran el iconostasis como un despliegue visual en el que se organizan espacialmente los grandes temas desarrollados a lo largo del libro, disponiéndose las litografías de cada sección en horizontal a lo largo de una línea. Idealmente, cada escalón horizontal tiene previsto espacio para cinco «cuadros», pero sólo las secciones A (*milieu*) y C (*chair*) ocupan las cinco casillas posibles. B (*esprit*) y E (*caractères*) incluyen sólo tres apartados, y sus correspondientes cuadros ocupan los espacios centrales en su nivel del iconostasis, dejando los extremos libres y configurándose así como brazos secundarios de esa organización que es también una articulada cruz. Por último, hay tres secciones (D: *fusion*; F: *offre*; y G: *outil*) que sólo cuentan con un apartado, cuyo «cuadro» ocupa en los tres casos el lugar central del espacio disponible.

Así, frente al desarrollo predominantemente horizontal de los verdaderos iconostasis arquitectónicos, el particular iconostasis de Le Corbusier se alza verticalmente, con un mástil central, dos brazos horizontales de cinco tramos y otros dos de tres. Es esta compleja figura la que abre y cierra el poema como auténtica clave arquitectónica del mismo. Su elaboración hasta llegar a la versión definitiva fue trabajosa, ya que los siete niveles no estaban previstos desde el inicio. De hecho, algunos dibujos previos nos muestran distintas variaciones en las que el iconostasis tiene tan sólo cinco (lo cual lo hubiera aproximado mucho más a los verdaderos iconostasis arquitectónicos) o seis niveles, donde a veces falta la sección *fusion*, que en la versión final tendrá un papel fundamental<sup>40</sup>.

f.05

Esta lenta elaboración, a base de tanteos y replanteamientos continuos, del iconostasis se puede seguir en la correspondencia de Le Corbusier y en la documentación conservada, y es una cuestión de gran importancia. En efecto, constituye un argumento de peso a la hora de cuestionar o cuando menos reducir a su justa dimensión las lecturas que han pretendido ver en el *Poème* la traducción directa de un pensamiento alquímico perfectamente codificado. Ello casa mal con el hecho de que el iconostasis tuviese cinco, seis o siete niveles según las versiones, de que la sección *fusion* —esencial

39 E. Sekler, «Le Corbusier, Ruskin, the Tree, and the Open Hand», en R. Walden (ed.), *The Open Hand. Essays on Le Corbusier*, Cambridge (Mass.), 1977, pp. 42-95.

40 Es lo que ocurre, por ejemplo, en el dibujo de la página 185 del *Album Nivola* [FLC, W1 (8)]. El llamado *Album Nivola* [FLC, W1-8] reúne unos 150 dibujos que fueron realizados por Le Corbusier entre 1950 y 1952 sobre dos cuadernos que le fueron regalados en Nueva York por Costantino Nivola, su anfitrión durante algunas de sus estancias en la ciudad en relación con el concurso para la sede de la ONU.

para estas lecturas alquímicas— no estuviera presente en todas las variantes, o de que se llegaran a barajar hasta casi cincuenta litografías, aunque el número final quedase restringido a diecinueve.

Por otro lado, una vez lograda la estructura final de siete niveles, el iconostasis se nos presenta en el *Poème* bajo tres versiones diferentes, una al principio de la obra y dos al final. En el comienzo, en la página 8, es una litografía policroma en la que el juego de los colores —sobre cuyo sentido «alquímico» insiste también Moore— asume un valor primordial, ya que se nos presenta únicamente el despliegue geométrico del número de cuadros de cada sección (pero sin sus imágenes, ni siquiera en trazado esquemático) y la identificación de cada una de las secciones con un color: verde para *milieu*, azul para *esprit*, marrón-violeta para *chair*, rojo para *fusion*, blanco para *caractère*, amarillo para *offre* y púrpura para *outil*. Pero en esta primera imagen el iconostasis no está solo; lo acompañan, sucediéndose verticalmente en la parte superior, una estrella, una nube y una espada. Estas imágenes han sido objeto de diversas lecturas, que seguramente no son excluyentes: como alusión al blasón familiar de Le Corbusier, pero también la espada como alusión al *combate* que implica toda creación artística (como se desarrolla en el apartado E.2), la nube como símbolo de lo inestable, de la naturaleza siempre en perpetua transformación y movimiento, y la estrella como primera imagen de ese sol que es el gran protagonista, junto con el agua, de la sección *milieu*. Al lado de este primer iconostasis, los primeros versos del poema exponen ya el gran tema de la unidad esencial del mundo y se acompañan de dos imágenes—resumen de los grandes temas de la obra: la superior, con la equivalencia entre el dualismo tierra-agua, con el surgimiento de las islas sobre el nivel de los océanos, y las formas del cuerpo humano que sobresalen del agua en el transcurso del baño; y la inferior con un acordeón que es geometría plegada y sometida a torsión por un esfuerzo humano que termina por producir arte para el oído, música.

f.06

Otros dos iconostasis cierran el *Poème*. En el de la página 153, todo ha quedado reducido al número: una simple columna alinea verticalmente las cifras correspondientes al número de cuadros de cada sección. Pero sobre esa columna hay una novedad importante, el gran cuadrado ocre en cuya parte inferior se abren tres rectángulos verticales azules. Nancy Stephenson ve en ellos, siguiendo a Moore, una evocación directa de las tres puertas que, en muchas basílicas bizantinas, se abrían detrás del iconostasis y que llevaban la central al altar, es decir, al verdadero espacio de los iniciados, y las laterales a los espacios secundarios (pero, con todo, importantes en el esquema litúrgico) conocidos como *prothesis* y *diakonikon*; aunque al recuerdo de la arquitectura real se superpone sin duda la evocación de un tema mítico tan ancestral como la *bifurcación*, la encrucijada, las distintas puertas al conocimiento. Por último, el *Poème* se cierra en la página 155 con un iconostasis en el que se nos presenta, como verdadero resumen plástico de la obra, el conjunto de los cuadros con un dibujo simplificado en negro.

Esta primera mirada al iconostasis nos pone ya, pues, ante la cuestión crucial de la relevancia que procede dar a la exacta identificación iconográfica y simbólica de cada una de las imágenes del *Poème*. Como ya se ha dicho, la mayor parte de los escasos estudios sobre *Le Poème de l'Angle Droit* se ha centrado en identificar con precisión cada uno de los motivos y de los «versos» de este poema, y lo han hecho a partir de dos líneas de investigación que se superponen. En primer lugar, se ha estudiado la historia de cada motivo en el interior de la obra de Le Corbusier, partiendo del hecho de que el arquitecto reiteró hasta la saciedad, en múltiples versiones y en diferentes contextos de su obra, algunos de sus temas principales (la mano abierta o las manos en general, el barco, el sol, la figura femenina, el mar, los meandros de los ríos, la concha, la piña, los guijarros, etc.). En segundo lugar, se ha otorgado un papel privilegiado en esta cristalización del imaginario corbusieriano al pensamiento alquímico y a la tradición hermética y, en el fondo, se ha tratado de interpretar el *Poème* como un verdadero tratado de alquimia aplicada a la arquitectura.

No cabe duda de que Le Corbusier ya desde sus lecturas de juventud (como el citado libro de Schuré, uno de cuyos «iniciados» era precisamente Pitágoras, personaje representativo de la «otra» geometría) y, más tarde, desde la teorización de los *trazados reguladores* estaba perfectamente familiarizado con un variado abanico de pensamiento que sólo reductivamente podemos llamar «alquímico» o «hermético» y que incluía un interés especial por la simbología cósmica y por una geometría entendida como portadora de valores ocultos desveladores de las leyes del universo (una línea bien ejemplificada en las obras del rumano Matila Ghyka y sus estudios sobre las proporciones y el *número de oro*<sup>41</sup>). Esta sólida base esotérica, ya presente cuando Le Corbusier era todavía Jeanneret, se vio reforzada por el renovado interés general por estas cuestiones que se produce en los años cuarenta y cincuenta, en el contexto de las fuertes tendencias de los años de posguerra hacia el cuestionamiento de los principios de la razón ilustrada. En ello tuvo un papel fundamental el libro de C. J. Jung, *Psychologie et Alchimie*, de 1944, pero también seguramente los trabajos de Mircea Eliade (de 1949 es su *Traité d'histoire des religions*, aunque habrá que esperar a 1956 para la publicación de *Forgerons et alchimistes*), o de Alexandre Koyré, un gran renovador de los estudios de historia de la ciencia que ya en 1933 había publicado un largo estudio sobre Paracelso que integraría después en su *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI<sup>e</sup> siècle allemand*. Hay que recordar también que en 1948 se había publicado en Inglaterra *The White Goddess*, la fundamental investigación de Robert Graves sobre la «diosa blanca», que venía a perturbar las visiones consagradas de la mitología al insistir en la importancia del elemento femenino dentro de la tradición mítica, un tema que recorre de arriba abajo todo *Le Poème de l'Angle Droit*.

Es un hecho comprobado el interés de Le Corbusier por el mundo de la alquimia, las geometrías secretas y el pensamiento hermético, pero también que su conocimiento de este conjunto diverso de tradiciones intelectuales y científicas era parcial, selectivo y guiado por intereses muy particulares. Su continuada obsesión por definir las claves de su trabajo a través del simbolismo implícito en un número cerrado y exacto, clave de apertura al conocimiento, debe entenderse en este contexto: las *siete vías*, las *cuatro rutas*, los *tres asentamientos humanos*, los *cinco puntos para una nueva arquitectura*... son —al igual que ocurre, también, con el *Modulor*— formulaciones que tratan de llevar al terreno disciplinar la creencia en un mundo simple, básicamente dual, con pocas leyes esenciales que, una vez conocidas y formuladas como concisos mandamientos, nos abrirían la vía a la actuación humana sobre el mundo, una vía sobre cuya aparente engañosa sencillez el propio Le Corbusier tampoco se hacía ilusiones. Sin embargo, el proceso a través del cual llegaron a formularse estas «leyes» desmiente ese carácter evidente e inmediato que a posteriori se les atribuía: sabemos, por ejemplo, que los «cinco puntos para una nueva arquitectura» en un momento previo fueron seis, lo mismo que el iconostasis del *Poème* tuvo cinco, seis o siete niveles en distintas fases de su concepción.

El propio Le Corbusier se mostró en más de una ocasión contrario a la obsesión por encontrar una interpretación exacta para cada uno de los temas y motivos de su obra plástica. En su libro sobre Ronchamp rechazó la idea misma de que sus pinturas pudieran ser objeto de explicación, otorgándoles una vida propia independiente de las intenciones de su autor<sup>42</sup>. Y en 1962 res-

41 M. Ghyka, *Esthétiques des proportions dans la nature et dans l'art*, París, 1927; y *Nombre d'Or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, París, 1931. Ambas obras formaban parte de la biblioteca de Le Corbusier, y el ejemplar del *Nombre d'Or* (FLC, Z 047) lleva la dedicatoria personal del autor.

42 «El cuadro partirá, será amado o detestado, comprendido o no: ¡qué queréis que haga! (qué podría hacer)» (Le Corbusier, *Ronchamp*, París, 1957, p. 7).

pondió en términos similares a la carta que le había dirigido Mrs. Hoper, propietaria de su tapiz *La licorne passe sur la mer*<sup>43</sup>.

Estos posicionamientos de Le Corbusier no deben, sin embargo, ser tomados al pie de la letra, ya que todo en su trayectoria artística desmiente esta aparente indiferencia. El análisis del propio *Le Poème de l'Angle Droit*, tanto de la obra acabada como de su proceso de elaboración, nos revela hasta qué punto para su comprensión son necesarias numerosas claves interpretativas. Pero, a propósito de la presencia de tales «claves» en el *Poème*, procede plantear tres ideas esenciales. La primera es que no toda imagen del mismo posee necesariamente una interpretación o encierra un significado oculto; muchas de ellas proceden de esa trayectoria plástica de Le Corbusier en la que los motivos son continuamente reciclados y reelaborados y poseen un elevado grado de autonomía estética. La segunda es que, aceptada, con la reserva anterior, la pertinencia de una labor de interpretación iconográfica, las fuentes a confrontar para ello son enormemente variadas y en absoluto se circunscriben a la línea alquímico-esotérica sino que proceden de los más variados ámbitos de la tradición y de la cultura contemporánea. Y la tercera es que cada imagen o motivo puede acumular sentidos diversos, ser portador de más de una evocación o explicarse su presencia por razones muy diferentes entre las que no hay que descartar las puramente azarosas.

Además, el indiscutible interés corbusieriano por el pensamiento hermético queda relativizado al insertarse, ya en un terreno estrictamente personal, en su particular concepto de la religión o, mejor dicho, de lo sacro, una cuestión aún no suficientemente dilucidada pese a la existencia de algunos estudios y a que el *rencontre* celebrado en 2003 a iniciativa de la Fondation Le Corbusier<sup>44</sup> haya significado un paso importante. Se trata de un problema fundamental, que no sólo se traduce en propuestas arquitectónicas como Ronchamp, La Tourette o el no realizado complejo sacro-telúrico de la Sainte-Baume, sino que impregna su concepción misma de la creatividad artística. Asumiendo la dificultad intrínseca de reflexionar sobre lo sagrado desde el interior de la cultura contemporánea, la trayectoria de Le Corbusier aparece desde el principio impregnada de una idea heterodoxa de la religión en la que, sobre la base del ascetismo protestante de sus orígenes suizos, se inscriben también ciertos episodios marginales de la historia del cristianismo que, tanto por sus propios rasgos intrínsecos como por el halo misterioso con el que a posteriori fueron envueltos, resultaban especialmente entroncables con el pensamiento hermético. Se trata, sobre todo, de la herejía albigense de los cátaros, los «puros», que —hasta ser masacrados en la década de 1220 por las fuerzas del Papado y la monarquía feudal francesa— defendieron una interpretación del cristianismo en términos estrictamente dualistas, viendo el mundo como un combate perpetuo entre el bien (el espíritu) y el mal (el cuerpo, el mundo, la materia), claramente influidos por el bogomilismo y el maniqueísmo. P. Potié ha destacado también otro rasgo cátaro que se puede relacionar muy bien con Le Corbusier y su idea de la creación arquitectónica: la búsqueda de la sabiduría y de la salvación entendidas como un largo camino ascético lleno de sacrificios, renunciaciones y exigencias de purificación<sup>45</sup>. No hay ninguna duda de que la

43 «Me plantea usted algunas preguntas. a) 'Why is the unicorn feminine?'. Respuesta: porque ello me place personalmente. b) 'Why does it pass under the sea?'. Respuesta: el tapiz se llama 'El unicornio pasa sobre el mar'. c) Etc. Respuesta: pienso que es el propietario del tapiz quien tiene la palabra y quien puede hallar resonancias eventuales. La obra de arte está hecha para abandonar su lugar de nacimiento y afrontar el veredicto del público» (carta de Le Corbusier a Mrs. Hoper, fechada el 8 de diciembre de 1962, Archives Pierre Baudoin, *apud* L. Baudoin y A. Bon, «Tapisseries», en J. Lucan, op. cit., pp. 396-397).

44 *Le Corbusier. Le symbolique, le sacré, la spiritualité*, 2004.

45 P. Potié, «De la spiritualité cathare à l'initiation puriste», en AA. VV., *Le Corbusier. Le symbolique, le sacré, la spiritualité*, Rencontres de la Fondation Le Corbusier, París, 2004, p. 27.

visión dualista del mundo que marca de manera fundamental *Le Poème de l'Angle Droit* encuentra uno de sus principales fundamentos en estas ideas religiosas. Por lo demás, el propio Le Corbusier se consideraba descendiente directo de una familia cátara de la pequeña nobleza del Languedoc que habría terminado por instalarse en las montañas del Jura, tal y como expone ya en 1933 en *Croisade ou le Crépuscule des Académies*<sup>46</sup> y repetirá después en diversas ocasiones<sup>47</sup>.

Sin embargo, dejando aparte la cuestión cátara, lo cierto es que la particular religiosidad de Le Corbusier no responde a un sistema cerrado de dogmas y ritos. Protestantismo, catolicismo y cristianismo ortodoxo oriental están presentes de modo complejo y diverso en su vida y en su obra, pero en una síntesis personalísima a la que contribuyen también el pensamiento alquímico y el acervo de la tradición mítica (como resultará evidente en el *Poème*, donde la presencia del mito griego es importante). Este sentimiento de lo sagrado no se circunscribe, por otra parte, a una esfera de piedad personal sino que es inseparable de la idea misma de la arquitectura y del papel creativo del hombre, y más especialmente del arquitecto, en el seno del cosmos. Algunos de los libros que sabemos que Le Corbusier leyó con gran interés representan, justamente, este anhelo de integrar esta atípica religiosidad en una nueva visión de la arquitectura: es el caso de las obras de K. J. Huysmans, que, a finales del siglo XIX, había mezclado, con gran éxito de público, la estética simbolista y un tipo de religiosidad casi morbosa<sup>48</sup>, pero sobre todo de la *Prière sur l'Acropole* de Ernest Renan, que Le Corbusier compró en Atenas y que le permitió ver la Acrópolis en clave de verdadera *revelación* parareligiosa<sup>49</sup>.

Ese contexto puede llevarnos a comprender mejor uno de los rasgos esenciales de *Le Poème de l'Angle Droit*: la fuerza con la que el continuo diálogo entre imagen y escritura plasma la cosmovisión dualista de Le Corbusier. Toda la obra aparece recorrida por un continuo esquema binario. Si todo el hilo conductor nos lleva al esclarecimiento de la relación hombre-universo, o microcosmos-macrocosmos, ello se desdobra en toda una serie de oposiciones que estructuran, como se verá, cada una de las secciones de la obra: luz / oscuridad, cielo / tierra, tierra / agua, sol / luna, quietud / movimiento, horizontal / vertical, gravedad / ascensionalidad, leve / pesado, etéreo / denso y, por supuesto, dentro del elemento humano, la escisión fundamental masculino / femenino.

Este dualismo está ya presente incluso en la propia portada del libro. La página esta dividida verticalmente en dos grandes zonas, azul y roja, presididas por los dos astros que rigen la vida del hombre, el Sol y la Luna (que son también, como se verá, lo masculino y lo femenino). En el centro, las cinco palabras que componen el título (considerando como una sola la contracción *l'angle*) se escalonan en cinco niveles de desigual longitud, componiendo así otra variante más del iconostasis. Compuestas en blanco y azul, invaden lateralmente las zonas azul y roja y cumplen una función mediadora que permite las interpenetraciones. Una gran mancha negra, en el extremo superior izquierdo, introduce un tercer elemento: esas manchas informes que, junto a las palabras y las imágenes, tendrá en el *Poème* una relevancia no siempre destacada y sobre cuya importancia incide el texto escrito para este mismo catálogo por Antonio Juárez.

La sección A del *Poème* (*milieu*) está dedicada al punto de partida necesario de todo trabajo creador: las condiciones físicas y las leyes universales que determinan el marco de la actuación

46 Le Corbusier, *Croisade ou le Crépuscule des Académies*, Paris, 1933, p. 33.

47 Por ejemplo: «Las fronteras de mi tierra natal pertenecen a los márgenes topográficos y geográficos de los grandes éxodos franceses de antaño. Soy originario del sur de Francia; el nombre de Jeanneret se escribe en el país de Oc como Janeret y nosotros somos albigenses, simplemente» (J. Petit, *Le Corbusier lui-même*, Ginebra, 1970, p. 23).

48 La biblioteca personal de Le Corbusier incluía dos obras de Huysmans especialmente relacionadas con la arquitectura: *La Cathédrale* (FLC, J 405) y *Sainte Lydwine de Schiedam* (FLC, J 317).

49 Vid. P. V. Turner, op. cit., pp. 104-109.

humana. Sitúa a la arquitectura en el punto de cruce entre ese *milieu* ineludible y la acción humana creadora, transformadora y consciente. Ocupa por completo la primera fila del iconostasis, llenando los cinco cuadros disponibles, algo que sólo ocurre también en la sección C, *chair. Milieu y chair* (el *medio* y la *carne*, las dos secciones más ligadas a lo material, constituyen así los dos grandes brazos horizontales de esa cruz que es también el iconostasis).

El gran tema de *milieu* son los límites que marcan la actuación humana sobre el mundo, la toma de posesión del espacio por el hombre, que da lugar al nacimiento de la arquitectura en un entorno inestable, fluido. La tierra, base de la *firmitas*, no se basta a sí misma: está dominada por el ritmo cíclico del sol y surcada por el fluir de las aguas. Es aparentemente informe, pero sus leyes originan, en la intersección entre la vertical del sol y de la lluvia y la horizontal de la tierra y el nivel de las aguas, una nueva geometría «natural» que halla en el ángulo recto su razón de ser y el punto de encuentro esencial entre naturaleza y arquitectura. Pero el encuentro entre el sol y la tierra no se hace de una única manera, en un único ángulo recto, sino a través de una variación representada por la curva. Lo mismo que en Ronchamp, el poema del ángulo recto supone una metáfora, no una geometría estricta. Es una geometría inestable, siempre sometida a tensión por el dualismo esencial del cosmos.

f.07 Los distintos apartados de *milieu* desarrollan esta temática. A.1 se dedica al sol, «dueño de nuestras vidas» y primer condicionante: el ciclo solar introduce un ritmo diario, marca la jornada de 24 horas que había sido ya planteada en *La Ville Radieuse* y en *La Maison des Hommes* y que ahora reaparece en la espléndida litografía de la página 17. Sobre este ritmo diario se superponen, además, el ritmo lunar de los meses y las variaciones anuales estacionales, como muestran los dibujos de la página 15: un cuadrado cortado verticalmente para la jornada solar, un triángulo (signo femenino) para el mes lunar y un círculo (y no elipse) para la órbita solar. Pero este mismo suceder de las estaciones es también algo previsible, es un segundo ritmo cíclico que introduce variedad dentro de la repetición. En su propia mutabilidad, el sol introduce un principio de orden que, al mismo tiempo que sustrae la creación humana a lo arbitrario y lo aleatorio, deja un espacio para la creación.

El sol introduce así en la vida del hombre el factor del tiempo cíclico, dejando claro desde el principio que la arquitectura no es sólo mera respuesta funcional al medio, sino también, a un nivel cósmico, «arquitectura del tiempo». Es lo que expresa con claridad Le Corbusier cuando al presentar el *Poème* explica precisamente a partir del sol y del ángulo recto su rechazo a la etiqueta de «funcionalista» que muchos le han aplicado: «Le Corbusier, cuya obra tan atenta a las realidades de este mundo le ha llevado a ser considerado por observadores despistados como un 'funcionalista' (palabra espantosa nacida bajo cielos distintos a aquéllos que el ha gustado siempre de recorrer allá donde el sol es el amo), se descubre casi totalmente: expresa su opción: el ángulo recto. Y se explica mediante el verbo y la imagen»<sup>50</sup>.

Pero justo al lado del ciclo solar, aparecen desde el principio (p. 14) dos temas de gran trascendencia no sólo a lo largo del libro sino en toda la poética del último Le Corbusier. Ambas imágenes tienen algo en común: la roca, el elemento lapídeo. Arriba, una piedra adquiere una apariencia antropomórfica hasta convertirse en cabeza humana y puede ser considerada como el primero de los «autorretratos» de Le Corbusier que marcan la imbricación personal del artista en unos procesos que no contempla distanciadamente sino que atraviesan su propio cuerpo y lo someten a las mismas metamorfosis que al resto de los elementos del mundo. Estos retratos lapídeos, que Moore ha relacionado con el tema alquímico de la *imago lapis*<sup>51</sup>, se mezclan además con los recuerdos personales de

50 FLC, F2 (20) 416.

51 R. A. Moore, «Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period (1947-1965)», en *Le Corbusier. Images and Symbols* (catálogo de exposición), Georgia State University, 1977, p. 7.



Le Corbusier y su apego a ciertas piedras que figuraban en su peculiar colección de objetos poéticos. En la misma página, un guijarro incluye un rectángulo dividido según la sección áurea: expresión de la geometría «natural» que subyace bajo la apariencia imperfecta e irregular de las cosas.

El guijarro de formas redondeadas y desgastadas, trabajado por el agua a lo largo de milenios, es, además, uno de los componentes más habituales de esos objetos hallados por azar que, en el pensamiento plástico de Le Corbusier, comienzan desde finales de la década de 1920 a ocupar un papel cada vez más importante en su imaginario. A partir de precedentes como los *ready-made* surrealistas o, más aún, el *Eupalinos* de Paul Valéry<sup>52</sup>, Le Corbusier se refiere así a estos *objets à réaction poétique*: «El canto rodado es un revelador, representa la culminación de las cosas de la vida (...). En la mano se tiene un guijarro, un trozo, un fragmento devenido ser, devenido individuo, un logro, una expansión»<sup>53</sup>. Y, en Cap-Martin, el 18 de agosto de 1965, tan sólo unos días antes de su muerte, precisa: «Sostenéis un guijarro en la mano y lo miráis. Es un microcosmos, fragmento de una capa geológica, acontecimiento que fue cósmico; con sus roturas ofrece una materia en capas superpuestas que muestran contrastes excitantes de venas blancas o de color. Es una conversación que entabláis con este ciudadano de la prehistoria. Es un testigo irrecusable, implacable»<sup>54</sup>. Tales objetos reaparecerán en diversas ocasiones en el libro, siempre con un acusado sentido autobiográfico (por ejemplo, p. 76, sección C.1).

El Sol de A.1 es, a la vez, fuego, calor y luz, y se define igualmente, dentro del esquema binario básico del *Poème*, por aquello cuya presencia destierra: luz frente a oscuridad, calor frente a frío, sequedad frente a agua. Al mismo tiempo, representando al principio masculino, compone con la Luna, femenina, un esquema dual básico que se repite a lo largo de todo el *Poème* y que se superpone a esa otra conocida imagen de dualismo astral, de clara ascendencia nietzscheana, que ya habían presentado Le Corbusier y François de Pierrefeu en la última página de *La Maison des Hommes* bajo la doble figura de Apolo y Medusa (imagen de la que, por cierto, Le Corbusier había dicho en 1946, en la introducción a la edición norteamericana de *Quand les cathédrales étaient blanches*, que podía considerarse como el resumen de toda su contribución).

El agua es el segundo gran tema de *milieu* y a ella, elemento femenino ligado a la luna y complementario de la masculinidad del sol, aparecen dedicados A.2 y A.4. Pero el agua no es vista por Le Corbusier desde la tradición de «los cuatro elementos», sino más bien en cuanto que plantea tres grandes cuestiones que contribuyen a seguir delimitando el ámbito de la creación humana. La primera es *el nivel*, la creación de una línea horizontal que resulta de un equilibrio inestable de fluidos, lo mismo que el equilibrio humano es el resultado del nivel del líquido en el interior de ese oído que estaba en la base de la *acústica plástica* y que tantas veces dibuja, pinta o esculpe (y hasta construye, como en Ronchamp) Le Corbusier. En A.2 el establecimiento del nivel aparece como el resultado del fluir de las aguas —de esas aguas que primero han hecho el recorrido vertical descendente en forma de esa lluvia que Le Corbusier esquematiza como dos pirámides invertidas— al mar, representado en un esquemático mapa de la red hidrográfica europea (con la desembocadura del Danubio en el mar

f.08

52 En el diálogo de *Eupalinos*, Paul Valéry pone así en boca de Sócrates el relato a Fedro del hallazgo, a la orilla del mar, en «...esa frontera de Neptuno y la Tierra, sin tregua disputada por las deidades rivales», de uno de esos objetos igualmente fronterizos que la mar rechaza y que la tierra no puede retener: «Di con una de esas cosas que el mar arroja; blanca, de purísima blancura; alisada y dura y suave y liviana. Brillaba al sol, sobre la lamida arena, que es parduzca, y sembrada de centellas. La recogí, soplé sobre ella, la froté con mi manto, y su forma singular dejó en suspenso a todos mis restantes pensamientos. ¿Quién te hizo?, pensé. A nada te pareces, y no por eso eres informe» (P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*, Murcia, 1982 [1921], pp. 62-63). Del *Eupalinos*, Le Corbusier poseía un ejemplar que muestra marcas de lectura (FLC, V 112).

53 Manuscrito para el libro no publicado *Le Fond du sac*, 1956, FLC, F2 (19).

54 Apud J. Petit, *Le Corbusier lui-même*, op. cit., p. 133.



Negro), y es este nivel el que hace posible el encuentro de lo horizontal y lo vertical y la aparición del ángulo recto, tal y como se presenta en el dibujo inferior de la página 24, en el que se ha querido ver un recuerdo del paisaje del lago Lemán visible desde la casa que Le Corbusier construyó para sus padres. En la litografía de la p. 25 el nivel de las aguas, con la tierra emergente, ocupa el centro de la imagen, mientras que por encima entre la lluvia, las nubes y el rayo surgen cuerpos femeninos y por debajo se esquematiza un curso fluvial.

La segunda cuestión relacionada con lo acuático es la *transformación* continua, las metamorfosis del agua y la acción determinante de estos cambios perpetuos y cíclicos. Era algo que había impresionado a Le Corbusier en su viaje a Sudamérica en 1929 y que había inspirado la brillante descripción de los distintos estados del agua a lo largo del día que aparece en 1930 en el «Prologue américain» de *Précisions*. En *La Ville Radieuse*, publicada en 1935 pero escrita en 1930, Le Corbusier había también planteado (y dibujado) cómo los distintos momentos de la jornada de 24 horas marcan relaciones diferentes entre el sol y el agua, siendo esta última la que adapta sus estados como respuesta a los estímulos solares (rocío, vapor, nubes, lluvia...). Ahora, en el *Poème*, se exalta del agua sobre todo esa capacidad de cambio continuo, de fluir incesante (el viejo tema presocrático) pasando por diversos estados físicos y situaciones y, sobre todo, de circular no sólo en la horizontal sino en la vertical, y por ende en relación con el cielo y el sol a través del aire, en un continuo movimiento en ambos sentidos: vapor que asciende, lluvia que cae (las pirámides invertidas), nubes que circulan y cambian continuamente de forma...

f.09

Y la tercera cuestión es la que Le Corbusier define como la *ley del meandro*, resultado del encuentro entre la fluidez del agua y la resistencia sólida de la tierra<sup>55</sup>. La ley del meandro es, para Le Corbusier, uno de esos desvelamientos de las leyes de funcionamiento de la naturaleza que se producen gracias a una observación atenta. El meandro no le interesa como puro hecho hidrográfico o como condicionamiento territorial de un proyecto, sino por el paralelismo entre el paciente trabajo de la naturaleza y la *recherche patiente* del artista-arquitecto. Constituye toda una metáfora del curso desigual de la historia y del progreso humano, pero también de la tenacidad de los esfuerzos por abrirse paso hacia el conocimiento representado por la línea recta. El meandro expresa un obstáculo que determina un desvío momentáneo del curso del río (aunque esos «momentos» se midan en tiempo geológico), pero tarde o temprano el obstáculo será vencido y el curso recuperado, tal y como muestra el dibujo de la página 38 o, en la página siguiente, el plano urbano ortogonal implantado sobre la red fluvial. El trabajo creador puede hallarse ante una dificultad que parece tan insalvable como el meandro; y, sin embargo, en un momento dado, tras un trabajo paciente que durante largo tiempo resulta imperceptible, acaba por eliminar el tapón y abrir la vía recta al conocimiento esencial. Todo el texto de A.4, sin duda una de las cimas poéticas del libro, es un canto a esos «espíritus clarividentes» que fuerzan los prejuicios y permiten que la corriente del pensamiento fluya de nuevo. Y «la verdad», se nos dice en la página 37, no está tanto al final del proceso como en el proceso mismo, en la lucha continua de la corriente por reencontrar su lecho. Se comprende así que los ríos y sus meandros vayan acompañados por otras imágenes que refuerzan esta equivalencia entre el dualismo agua-tierra y el proceso del conocimiento: los animales reptantes (gusanos y serpientes) y el laberinto. El laberinto es una madeja hecha a base de formas de ochos, que recuerda tanto al hilo de Ariadna (el mito del Minotauro, resultado de la unión de Pasífae y el toro, reaparece una y otra vez en la obra de Le Corbusier en estos años, inspirándose —de modo explícito en algunos dibujos— en el *Thésée* de André

55 M. Sánchez-Pombo, «La arquitectura de los fluidos. Le Corbusier y los ríos», en *Massilia*, 2004 bis, pp. 48-69.

Gide<sup>56</sup>) como a la propia imagen de Yvonne, continuamente «retratada» en el *Poème*. El laberinto, por lo demás, es un símbolo de enorme complejidad en Le Corbusier, porque también incluye la referencia a los laberintos de las catedrales medievales y entronca así, de nuevo, con la tradición alquímica: recordemos que, uniendo todas estas evocaciones, el cuadro de 1944 titulado *Retrato de mujer en la catedral de Sens* era, asimismo, un retrato de Yvonne.

La litografía en color (p. 41) reúne los ríos y meandros con la imagen del pez y el cuerpo de mujer tendido horizontalmente y reafirma así, dentro del esquema dual, la asociación entre lo acuoso, la horizontalidad y el principio femenino.

Pero esta observación de la dinámica fluvial había sido posible sólo gracias a la vista aérea. Intuida en los vuelos de 1929 sobre Sudamérica y formulada en *Précisions* y en *La Ville Radieuse*, la ley del meandro es inseparable de la fascinación de Le Corbusier por el avión. Exaltado primero como icono de la modernidad tecnológica y como *máquina*, muy pronto —sobre todo desde 1929— el acento comienza a cargarse sobre las posibilidades que la vista aérea abre a la observación humana del mundo. Todo ello queda sintetizado con las descripciones aéreas de *Précisions* y de *La Ville Radieuse* y la publicación en 1935 de *Aircraft*, el gran homenaje de Le Corbusier a la aviación.

*Le Poème de l'Angle Droit* está también marcado de un modo especial por el avión. Y no sólo porque se reconozca explícitamente (p. 36) que es el avión lo que ha permitido observar los estuarios fluviales (ahora ya no sólo los ríos americanos, sino también el Indo) o porque el aeroplano aparezca también en la p. 22, sino por razones ligadas a la propia concepción del libro. En efecto, cuando Le Corbusier habla sobre la gestación de la obra e insiste en su carácter de resumen global de su pensamiento, lo hace ligándolo también a las circunstancias excepcionales en que el *Poème* fue concebido: en los viajes en avión (sobre todo en los viajes a la India) y en habitaciones de hotel, es decir, en esos dos lugares de lo transitorio, ajenos al tiempo del trabajo cotidiano: «Este poema fue pintado y escrito de 1948 a 1952 en momentos de calma excepcionales: en aviones o en habitaciones de hotel»<sup>57</sup>.

El avión es, pues, un oasis de calma temporal suspendido en el aire. Pero eso no es todo: como toda la técnica moderna, tiene efectos contradictorios y, si es verdad que hace posible otra visión, también introduce factores nuevos e imprevisibles en la tradicional relación del hombre con el medio. En este sentido, *Le Poème de l'Angle Droit* adquiere un valor añadido de testamento, de cierre de una época, porque la vista aérea es también la que desdibuja la claridad del ángulo recto: «Mi poema no es quizás más que un canto de adiós a un tiempo que va a borrarse ante las perspectivas abiertas por el avión. El mar era horizontal. (...) La vertical no se ve ya, desaparecida del campo visual»<sup>58</sup>.

Entre el sol y el agua surge, finalmente, la tierra, base de la acción humana. En A.3, Venecia, lugar de encuentro privilegiado entre tierra, agua y obra humana, es la ciudad elegida (p. 29) para abrir esta sección. La litografía en color exalta al hombre que se ha puesto en pie («...hete aquí sobre tus piernas»), que se alza desde esa postura horizontal, que es la del sueño y también la de la muerte; es el hombre activo que se dispone a tomar posesión del espacio y que con ese simple gesto marca ya un primer ángulo recto entre él y la tierra; es el hombre del *Modulor*, firmemente asentado sobre la tierra irregular pero con el horizonte, el *nivel*, justo sobre su ombligo (el *omphalos* delfico). Sobre la figura humana se superpone, en rojo, la forma geométrica del reloj de arena, la dimensión temporal, también presente, al lado de los pies del hombre, en las cristalizaciones de la p. 30. Sobre la

56 Hay que recordar, además de la importancia en el panorama cultural parisino de la propia revista *Minotaure*, que también Matisse había ilustrado en 1944 el *Pasiphae. Chants de Minos*, de Henri de Montherlant.

57 FLC, F2 (20) 416.

58 Nota manuscrita, fechada en el avión a Delhi el 29 de octubre de 1951 [FLC, F2 (20) 21].

tierra, el círculo cósmico aparece dividido en cuatro partes por la irrupción del ángulo recto, y su contorno está roto, no es continuo y ofrece, así, espacios para la acción del hombre. El ángulo recto es un «pacto de solidaridad con la naturaleza».

Se postula así el papel mediador del hombre, tal y como lo había presentado Le Corbusier en *La Ville Radieuse*<sup>59</sup>, donde esta función mediadora derivaba en una versión moderna del antropocentrismo basada en el poder de conocimiento del ojo y en el poder transformador de la mano. En efecto, para Le Corbusier, el ojo es el mediador del cerebro en el proceso de reconocimiento profundo del mundo que nos rodea, el vehículo que nos permite, desde una visión que contempla la realidad desde una cota media de 1,60 m de altura sobre el suelo, prestar la atención debida a los objetos más allá de su apariencia superficial. Pero el ojo que re-conoce el mundo exige el complemento del órgano que asume que el re-conocer implica siempre el segundo momento del crear: es *la mano*, uno de los grandes temas del último Le Corbusier y, por supuesto, del *Poème*, el instrumento que completa la acción humana sobre el mundo. Así, A.5 lleva al terreno de la acción conciliadora entre opuestos las posibilidades que en el hombre puesto en pie de A.2 sólo estaban implícitas. Por eso, frente a la importancia que en otros momentos más avanzados adquiere la mano abierta, ahora el protagonismo lo asumen, en A.5, las manos cruzadas de la litografía de la página 49. Es este cruce de los dedos el que expresa la idea de creación como conciliación de los opuestos. La imagen ya la había utilizado Le Corbusier en el prefacio de *Précisions* y como símbolo de la ASCORAL para visualizar la unión entre las competencias respectivas del arquitecto y del ingeniero. Ahora, sin embargo, es reciclada —como lo son también en esta misma sección dos imágenes (pp. 47 y 48) procedentes de la época purista— con un nuevo sentido universal: «He pensado que dos manos y sus dedos entrecruzados expresan esta derecha y esta izquierda implacablemente solidarias y cuya conciliación tan necesaria es».

La sección B, *esprit*, marca ya el momento en que el hombre ha logrado el conocimiento de las leyes del *milieu* y de la estructura dual del mundo y puede obrar, en consecuencia, en armonía con la naturaleza. Se trata de un conocimiento profundo, espiritual, que no es —o no es todavía— ingenieril, que carece de una directa aplicación práctica bajo la forma de la tecnología. Por eso B.2 se abre con una imagen de ascensión ligada a la idea del fuego: la espiral es la llama robada al trípode de los dioses, y también una alusión al conocimiento sagrado de Delfos. Constituye, sobre todo, un canto a la verdadera libertad creativa que libera de obstáculos nuestro camino y que se presenta bajo el signo de unas matemáticas entendidas como «encuentro afortunado, milagroso quizás, de un número entre los números».

Se comprende, entonces, que B.2 aparezca dedicado a la concreción a escala humana de estas particulares matemáticas: el *Modulor*. Le Corbusier había publicado en 1950 el primer libro de este nuevo sistema de medidas a escala humana, y en 1955 aparecería el segundo. En la página 53 del *Poème* cita, sin mencionarlo, a Albert Einstein, que había felicitado a Le Corbusier por un sistema que «dificultaba lo malo y facilitaba lo bueno»<sup>60</sup>. La litografía de la página 55 nos muestra al hombre del *Modulor*, con las dos series roja y azul, pero con la parte derecha ocupada por zonas cuadrangulares igualmente en rojo y azul, sobre las que se alza una gran figura de concha marina. La concha, símbolo de lo femenino, es un objeto especialmente significativo para Le Corbusier y uno de los *leit motifs* del *Poème*, por su capacidad para condensar al menos cuatro de las principales imágenes ligadas a la filo-

59 Le Corbusier, *Aircraft*, Londres, 1935, p. 83.

60 Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, V, p. 180: «En 1946, el profesor Albert Einstein había escrito a Le Corbusier, la tarde misma de su encuentro en Princeton a propósito del *Modulor*: 'Es una gama de dimensiones que hace lo malo difícil y lo bueno fácil' (traducción literal: 'que hace complicado lo malo y simple lo bueno')».

sofía corbusieriana de la creación. Por un lado, participa tanto de lo animal como de lo mineral y es, así, un objeto especialmente representativo de la transición, del cambio continuo, de la metamorfosis. Por otro, se encuentra en el cruce entre agua y tierra, justo en esa orilla marina en la que puede llegar a convertirse, junto con los guijarros y otros hallazgos, en uno de los *objets à réaction poétique*. En otros lugares del *Poème* la concha aparecerá rota o desgastada, imagen del eterno combate entre mar y tierra, del proceso de desgaste al que el propio fluir del tiempo somete a los seres: es así como se nos presenta, por ejemplo, en la página 89, ilustrando uno de los trozos poéticos más emocionantes del libro. Además, sus formas y sus espirales son expresión de una geometría surgida de la propia naturaleza. Por último, la concha, con su geometría natural y como caparazón protector del ser vivo que encuentra refugio en su interior, estará a menudo presente en su propio trabajo arquitectónico: baste recordar la equiparación explícita que se hace entre la espiral de la concha y el desarrollo geométrico del Museo de crecimiento ilimitado<sup>61</sup>, o la claridad con que el tejado de Ronchamp asume, entre otras, la metáfora del caparazón. Así, pues, si la concha representa un tipo de proporciones surgido de la propia labor de la naturaleza, el *Modulor* supone la proporción sobre el soporte del cuerpo humano, haciendo así posible que el hombre plantee sus relaciones con el mundo sobre la base del mismo *orden*.

Esta ligazón entre la escala humana y la armonía universal aparece igualmente sintetizada en la imagen de la cuerda (p. 53), un tema denso en evocaciones y también presente entre los *objets à réaction poétique*. Por una parte, la cuerda trae a la memoria (aunque lo hace más explícitamente en otras litografías del *Poème*) la idea del *amarre* y su asociación inmediata al barco, icono de tan alta significación en el imaginario corbusieriano. Pero, además, esta soga serpenteante representará la unión, siempre tensa y frágil, entre la tierra y el agua, el elemento masculino y el femenino, unión realizada a través de un producto de la creatividad humana que no es el resultado de ninguna técnica industrial avanzada sino de la humilde y ancestral labor del *trenzado*.

B.3, que se abre con una imagen que constituye una versión de viejos temas puristas reducidos ahora a puro juego de líneas, desarrolla de nuevo el tema de la armonía entre mundo y creación humana, pero trasladándonos ya al terreno de la arquitectura. La piña (p. 58) es una de las formas naturales que siempre habían fascinado a Le Corbusier por poseer una geometría y un orden evidentes y derivados de las propias leyes de su crecimiento orgánico. Las conchas rotas de las dos páginas siguientes recuerdan el encuentro entre el agua, lo orgánico y lo mineral, y sus roturas son las huellas del continuo *golpear* de la vida sobre los seres. Tras la piña y la concha, representaciones respectivas de lo masculino y lo femenino, es el momento ya de la conciliación de los opuestos en *la casa*, la arquitectura, que aparece por fin en la litografía en color de la p. 61 (basada en el dibujo publicado en 1942 en *La Maison des Hommes* y reutilizado en 1946 en la p. 22 de *Les Trois Établissements Humains*, pero ahora con importantes añadidos que aumentan su complejidad simbólica). Un paisaje esquemático (que de nuevo se ha querido identificar con el del lago Lemán visible desde la casa que construyó para su madre<sup>62</sup>) nos presenta la línea del horizonte muy marcada; sobre esta línea, hay un hombre-*Modulor* de pie. Anclada en tierra, sobre un único pilar visible, aparece una estructura arquitectónica conformada a base de bandejas superpuestas con los colores rojo y azul del *Modulor*. Finalmente, en la parte superior, el cielo, con una nube directamente sobre la terraza, y desde el cual se marca la trayectoria de la lechuza de Atenea, que —garantía última de lo armónico de esta creación— viene a posarse «sin haber sido llamada».

61 En el capítulo V de *La Maison des Hommes*, la concha y el museo aparecen juntos y Le Corbusier dice: «En las obras naturales está inscrita la ley de los números».

62 Le Corbusier, *Une petite maison*, Zürich, 1954, pp. 7, 9, 14, 72-73, 74-75, etc.

En esta casa que «presta su tejado a la compañía de las nubes», el punto clave de la relación feliz entre la arquitectura y su entorno es, pues, la cubierta plana y abierta, el *toit-jardin*, la quinta fachada. Como es bien sabido, ésta era ya, desde su formulación canónica en 1926, uno de los «cinco puntos para una nueva arquitectura», y Le Corbusier la había exaltado también en *Une petite maison* al describir la casa construida en 1923 para sus padres<sup>63</sup>. Ahora podemos comprobar, sin embargo, el papel absolutamente central que desempeña como lugar mediador entre la creación del arquitecto y las leyes universales de la naturaleza circundante, entre el refugio del hombre y la tierra, el cielo, el sol y el agua.

B.4 plasma, finalmente, el triunfo de la armonía lograda y se coloca bajo el signo de la música y del movimiento feliz ordenado por su ritmo. Todo se resuelve en danza. La danza cósmica del sol y la tierra crea ritmos sucesivos (las cuatro estaciones, las veinticuatro horas del día, la cima y el abismo de los solsticios, el llano de los equinoccios) marcados por una exactitud cuyo equivalente humano son «los negros de Harlem». Y las imágenes sucesivas, desde la casa humilde en el paisaje (otra vez la *petite maison*) al barco, la mariposa, la figura capricórnica o la figura femenina que reposa segura sostenida por una mano y vigilada por un perro (una imagen que luego retomará en otra litografía para la serie *Unité*), nos preparan para la apoteosis final, verdadero punto nodal del *Poème*: las páginas 68 y 69. La primera de ellas nos revela, con su figura femenina desnuda, el verdadero sentido de la danza anterior: es una danza triunfal, en homenaje gozoso a la victoria de la «Casa-Hija del Sol» sobre Vignola (que «...por fin— se jode») <sup>64</sup>. La segunda plasma la idea de esa casa hija del sol en la espléndida litografía en color con la imagen de la *Unité d'habitation* de Marsella, que hunde sus cimientos en el suelo pero cuyo proyecto responde, sobre todo, a la diferente incidencia del sol. El elemento arquitectónico que simboliza esta armonía, esta «sinfonía arquitectónica», es el *brise-soleil*. El sueño tecnológico de la *respiración exacta* del edificio a través de una doble pantalla hermética de vidrio (que tantos sinsabores había causado a Le Corbusier en los años treinta en los proyectos del Centrosoyus y de la *Cité du Refuge*) se había visto sustituido paulatinamente, en una arquitectura corbusieriana cada vez menos «maquinista», por esas pantallas de hormigón, cuidadosamente dimensionadas y colocadas en función de la incidencia solar. En *Le Poème de l'Angle Droit* el *brise-soleil* culmina esta andadura convirtiéndose, junto con el *toit-jardin*, en el elemento clave para hacer que la casa sea verdaderamente una «hija del Sol».

La sección C, *chair, la carne*, vuelve a llenar las cinco casillas posibles. Su eje temático, en consonancia con el descenso que se produce del espíritu a la carne, es la debilidad e imperfección del hombre, lo efímero del triunfo del espíritu, que debe ser continuamente renovado al precio de grandes esfuerzos que implican, en el punto extremo, *sacrificio*. Pero estas carencias son también parte de la grandeza de la creación humana y terminan finalmente por confirmar el triunfo de la creatividad, una victoria ahora reforzada porque implica a la parte emocional de la misma.

Todo alude, en esta parte del *Poème*, a la batalla que el hombre debe librar consigo mismo por su propia naturaleza *demediada* e incompleta. C.1 nos recuerda, bajo la metáfora de la caza, la omnipresencia de un Mal siempre acechante cuya naturaleza es difícil definir («¿Quién es, en definitiva, Belcebú?»), pero también incluye un nuevo canto al poder de la visión creadora del artista, capaz de producir la metamorfosis que lleva desde los objetos muertos dibujados en la p. 76 (un trozo de madera muerta y un guijarro recogidos en un camino de los Pirineos: verdaderos *objets à réaction*

63 «Subimos a la cubierta. Placer que fue el de ciertas civilizaciones en ciertas épocas», Le Corbusier, *Une petite maison*, op. cit., p. 41.

64 Vid. J.-C. Vigato, «Vignole», en J. Lucan, op. cit., p. 459.

*poétique*) a la imagen llena de fuerza de lo que primero es un pacífico buey y sólo después un toro. Y es esa imagen de fuerza lo que despierta, «después de ocho años», un recuerdo que es a un tiempo personal y universal: la mezcla del amor y la muerte en el sacrificio obligado de *Pinceau*, el fiel perro *schнауzer* que Le Corbusier se vio obligado a sacrificar y cuyo recuerdo plasmó no sólo en esta cita del *Poème* sino en una relación mucho más íntima y material con un libro, encuadernando con su piel un espléndido ejemplar decimonónico del *Quijote*<sup>65</sup>, uno de sus libros-guía.

Si el hombre es un ser escindido, es esta escisión lo que funda la acción encaminada a recomponer la unidad, aunque sea de modo efímero y siempre al precio de grandes esfuerzos. C.4 plantea de manera explícita esta condición incompleta mostrándonos un hombre demediado, desgarrado de arriba abajo, al que le falta la mitad femenina, mientras que C.5 desarrolla el tema de la complementariedad (los brazos de esa especie de esvástica que, en la página 108 trazan el «plano de la alegría»), la interpenetración (las dos figuras de la p. 105) o el entrelazamiento (sobre todo el de las manos).

Y el cuerpo femenino es el tema primordial de cuatro de las cinco litografías en color de la sección C. La mujer es horizontalidad frente a la verticalidad masculina, noche y oscuridad frente a la claridad del día, caverna frente a la superficie de la tierra, luna frente al sol, sueño frente a razón; pero ese «frente» no indica oposición irreconciliable, sino escisión que puede devenir complementariedad. Así, los distintos apartados de la sección C desarrollan, en torno al eje del cuerpo femenino, los grandes motivos que aluden a la unificación, al lazo trabajosamente anudado gracias a las fuerzas del amor y de la creación artística: es de nuevo el motivo del barco, obra humana mediadora entre agua y tierra (ya sea amarrado, pp. 82 y 100, o en movimiento, pp. 98 y 106), pero sobre todo el de la mano protectora, rescatadora, reconciliadora. Es la mano «acariciadora» la que aparece, en la p. 89, como *pendant* de la concha en el canto a la ternura y a la armonía entre los tiempos, las formas y las proporciones.

La mano puede proteger a la mujer en el mundo oscuro y cavernoso de la noche (p. 85), dispensar un nuevo impulso ascensional a una figura amputada (¿una Venus?) y al Capricornio femenino alado (p. 83), componer en grupo una amplia diversidad de gestos expresivos a los que sin duda no es ajena la experiencia hindú de Le Corbusier y el conocimiento de la compleja simbología gestual de las manos de Buda (p. 90), componer —como quiere Krustup— una posible alusión a las fases de la luna (p. 91), recoger el cuerpo femenino sobre sí mismo (pp. 91, 93 y 101), contribuir a la *acoustique plastique* creando música arrancada de un instrumento fabricado por el hombre (p. 97) o ser el nexo de unión entre la Mujer y el Toro en el mito de Pasifae, origen del Minotauro, que ilustra la página 99 (y que reaparecerá también en la primera de las planchas de *Unité*) o en la litografía en color de la p. 101, en la que a la mano y el pecho desnudo de la mujer se añade el doble cuerno sobre la cabeza. Pero las manos pueden, sobre todo, cruzarse o asirse mutuamente como emblema de esa reconciliación de lo desgarrado que supone el trabajo artístico, tal y como habían aparecido en *Précisions* (ilustrando la complementariedad del arquitecto y del ingeniero) y en la litografía de A.5; y así se muestran ahora en la página 107 del *Poème*, haciendo de nexo de unión de dos nuevos retratos «pétreos» de Le Corbusier e Yvonne y sobre un dibujo de las manos cruzadas de Yvonne, para ilustrar esta vez una complementariedad mucho más profunda e íntima que de nuevo liga lo universal y lo personal. Todo ello culmina en la litografía de la página 109, verdadera apoteosis de esa figura alada femenina, que es Capricornio- Unicornio pero también, de nuevo, retrato simbólico de Yvonne Le Corbusier (algo que resulta explícito en algunos dibujos en los que Le Corbusier añade junto a la figura el nombre de «Von», es decir, Yvonne<sup>66</sup>).

65 FLC, R1(9)10. Fotografía en la p. 19 de AA. VV. (catálogo de exposición), *Le Corbusier et le livre*, París-Barcelona, 2005.

66 Por ejemplo el dibujo FLC, 4598, *vid. infra* p. 110.



La sección D es el momento de la *fusión*, una sección que, como se dijo, no estaba prevista en algunas de las sucesivas versiones del iconostasis: algo que viene cuando menos a matizar la supuesta literalidad alquímica de la obra. En el *Poème* tan sólo hay un cuadro —que, no obstante, ocupa el centro exacto del iconostasis— en el que se cita explícitamente la alquimia, evocando la fusión como amalgama de principios opuestos. Y de nuevo la fusión entre lo masculino y lo femenino tiene lugar tanto en términos cósmicos como a nivel del microcosmos personal: la ilustración de la p. 111 nos muestra una figura doble que simboliza esta amalgama pero que es también, como señala Krustup, un autorretrato doble de Le Corbusier-Sol e Yvonne-Luna, como en el fresco del Pabellón Suizo. El grado de identificación entre la geometría natural y la propia persona del arquitecto llegaba aún más lejos en un dibujo preparatorio<sup>67</sup> que se puede ver en esta exposición y en el cual, en lugar de la cabeza de Le Corbusier, surgía un cuadrado con un ángulo recto circunscrito. La estructura compositiva marca por lo demás, en el centro de la imagen, un claro ángulo recto, resultado primordial de esa fusión que se traduce también en una llamada a la «comunidad», en una actitud positiva que logre superar el desgarramiento que había constituido el tema de la sección anterior. Se logra así superar el efecto paralizante (los «noes» frente a los «síes» y los «contras» frente a los «pros») que pueden llegar a ejercer tanto las «causas mediatas» (el medio, la *naturaleza*) como los acontecimientos de nuestras vidas (la *historia*). Es la situación de indecisión y desconcierto que reflejan las manos crispadas —acaso un recuerdo del retablo de Isenheim de Grünewald— de la página 113 (una imagen muy similar aparecerá en el grabado núm. 5 de la serie *Unité*), el toro uncido (la fuerza esclavizada) de la 114 o las mujeres de miembros amputados de la 115, bajo las cuales aparece el símbolo ambivalente de la serpiente, que en este caso más que a Satán parece aludir a la sabiduría hermética bajo cuyo signo va a producirse la fusión. La litografía en color de la página 117, complicada yuxtaposición de formas y colores, parece querer representar la apertura de un tiempo nuevo a partir del paso del invierno (la zona negra de la parte superior) a la primavera (el tercio inferior, separado por la banda amarilla solar). Haciendo de nexo de unión, la figura femenina alada y cornuda, el Unicornio-Capricornio, que cae literalmente, cabeza abajo, manteniendo el cuerpo y el ala en el área negra pero introduciendo ya la cabeza en ese territorio en el que la pareja de seres con cabeza de pájaro aluden al renacimiento de la vida.

La sección E ocupa los tres recuadros centrales del iconostasis, constituyéndose así, como la B, en un nuevo árbol secundario de esta articulada cruz. Desarrolla la construcción del *carácter* como encuentro entre lo universal y lo individual. E.2, aparece dedicado al tema de la lucha, del combate continuo como destino ineludible del creador. El movimiento incesante, el fluir continuo, hacen que la anhelada síntesis sólo pueda ser aferrada por un momento y continuamente haya que volver a empezar, en una especie de eterno retorno<sup>68</sup> que parece ahora consustancial a la propia actividad artística («*partir aller rentrer et partir encore*»). El caballo (en una representación con detalles claramente picassianos) y las amazonas (figuras de cruce, femeninas pero cargadas de masculinidad, que no envejecen nunca y cuyo combate puede expresarse también en el arrancar música a un instrumento) representan esta lucha sin fin, que se traslada también a la propia persona del artista. En efecto, la página 121 nos presenta una efigie doble, o un ser bicéfalo, que trata de unificar lo fisurado y que es a la vez sol y luna y retrato de Le Corbusier y de Yvonne. Una figura, además, que se nos presenta en plena metamorfosis: con las manos sobre el cráneo y los cuernos del toro a la izquierda. Y en la 123, bajo las amazonas (imágenes andróginas en las que la unión de lo masculino y lo femenino se hace bajo el signo de la dureza y

67 FLC, 4395.

68 El mito del eterno retorno acababa justamente de constituir el objeto del libro del mismo título que Mircea Eliade había escrito entre 1945 y 1947 y que estaba igualmente marcado, según las propias palabras de su autor, por el trauma de la guerra.

predispone al combate), sobre la máscara-piedra-autorretrato se superpone, con un dolor que transforma la expresión en mueca, la estructura del ángulo recto, devenida ya tridimensional. La litografía en color de la página 125 reúne, como síntesis, los cuerpos de tres mujeres (sin duda tres amazonas, de carácter fuertemente vertical frente a la habitual asociación entre lo femenino y la horizontalidad, pero también una evocación artística a través del tema de las Tres Gracias) con un caballo.

E.3 representa el momento en que el combate universal se concreta en el artista particular. Y se abre con una imagen que, de nuevo, es tan universal como particular: al lado de la irregularidad de una concha rota, la geometría natural toma forma ahora en un objeto concreto muy querido por Le Corbusier, el cristal de roca que le había regalado su padre, que él siempre llevaba consigo y que aparece en diversas ocasiones en su obra plástica<sup>69</sup>. Nos muestra, en la litografía en color de la página 131, la misma imagen femenina que ocupaba desde 1948 el centro del mural del Pabellón Suizo, presentada ahora, sin embargo, en un significativo cambio cromático, como un gran cuerpo blanco con cara azul y manos entrelazadas, derivadas del arquetipo del gesto de dolor trágico femenino del arte cristiano, y horizontalmente divididas en los colores básicos de la dualidad del poema, el rojo y el azul. Se trata ahora no ya sólo de un icono lunar, sino además de una representación arquetípica de lo femenino en cuyas fuentes iconográficas se encuentra asimismo, como señala N. Stephenson<sup>70</sup>, esa figura clave del arte religioso cristiano que es la Magdalena del Descendimiento<sup>71</sup>. Es aquí donde se produce la exaltación del ángulo recto como garantía de ese retorno al origen que permite al hombre encontrarse a sí mismo, reunificar sus dos mitades. Y es, por ello, el apartado de *Le Poème de l'Angle Droit* en el que lo universal más se encuentra con lo personal, porque la figura femenina de la página 131 es también Yvonne, la esposa de Le Corbusier (lo mismo que en la p. 129 había representado las propias manos cruzadas de Yvonne tal y como aparecían en la pintura *Retrato de mujer en la catedral de Sens*). La correspondencia privada y los testimonios después recogidos en el libro *Le Corbusier lui-même* son claros al respecto. Así, en una carta fechada en Chandigarh el 17 de julio de 1955<sup>72</sup>, Le Corbusier le pide a su esposa que, antes de marcharse de vacaciones, lea las páginas que le están expresamente consagradas «au coeur du poème», y que son precisamente las de E.3, terminando su carta con un «30 années de bonheur au foyer» (ambos subrayados son de Le Corbusier).

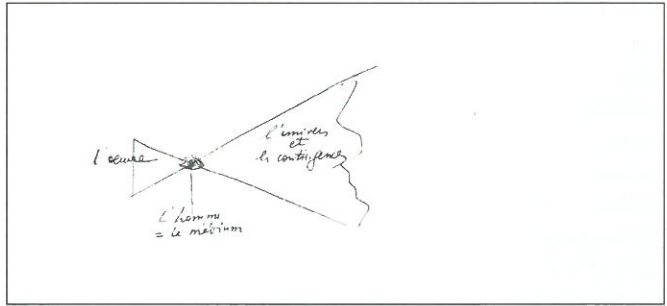
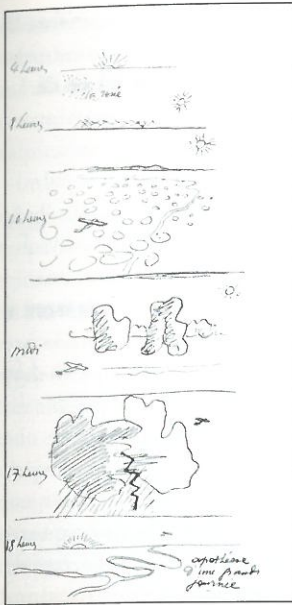
El apartado E.3 es, así, uno de los puntos clave del *Poème*, reflejando la situación en que, tras la fusión, se puede ya producir el reencuentro entre el cosmos y el microcosmos humano y desplegarse la creación artística individual. En este sentido, E.4 tiene un valor de consecuencia: Le Corbusier habla ya de sí mismo como arquitecto o, más exactamente, como «constructor de casas y de palacios» y de la equivalencia entre «hacer arquitectura» y «hacer una criatura». El arquitecto es un elemento mediador, que recibe y expele, que combina la alegría de «un joven perro contento» con el orden que permite ahora alumbrar las catedrales modernas. Las formas naturales dotadas de orden (nuevamente la piña pero también ahora el caparazón de la tortuga, metáfora de la casa y representado con una trama hexagonal que lo emparenta también con las celdillas del panal) y el cuerpo femenino (otra vez horizontal) dan paso a la exaltación del hormigón en bruto (el *béton brut*) como material pri-

69 Por ejemplo en *Traces de pas dans la nuit* o  *Icône I*.

70 N. M. Stephenson, *Analysis and annotation of Le Corbusier's Le Poème de l'Angle Droit*, op. cit., s.l., 1981, pp. 383-384. Stephenson lee también las tres protuberancias superiores del cuerpo de esta figura como un recuerdo integrador del paisaje del lago Lemán que se podía ver desde la casa que el arquitecto construyó para sus padres y que fue objeto del librito *Une petite maison*.

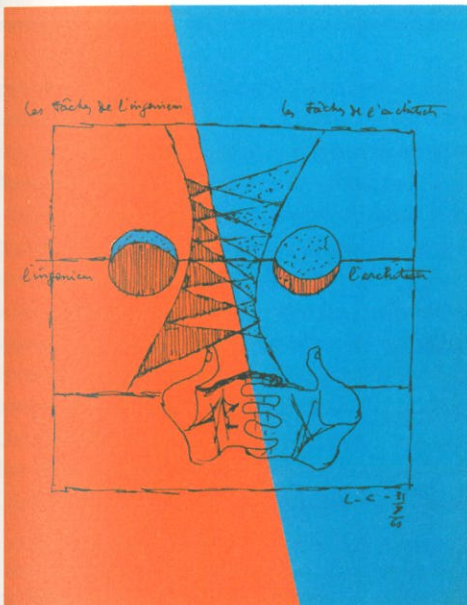
71 El tema del Descendimiento es, igualmente, el que, de manera mucho más explícita, es evocado en la figura femenina doliente de la página 129, copia prácticamente literal de la Madonna de Santa Maria Antiqua de Roma.

72 FLC, R1 (12) 373.

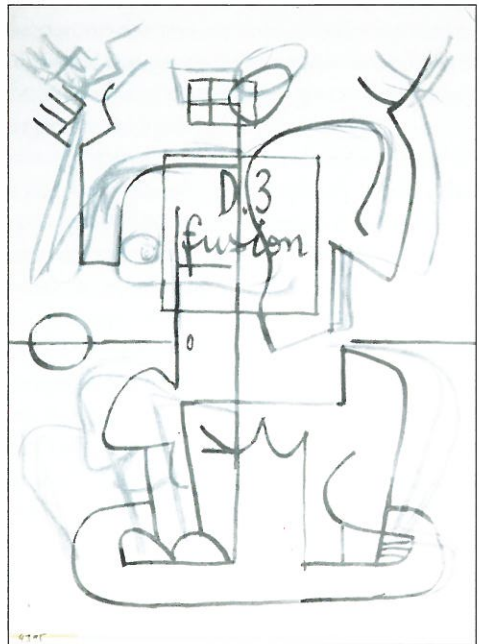


09  
El ciclo del agua, *La Ville Radieuse*, p. 78

10  
El hombre como mediador, *La Ville Radieuse*, p. 83



11  
Las manos cruzadas del arquitecto y del ingeniero. Dibujo preparatorio para D.3 (Fusión)



12  
Dibujo preparatorio para D.3 (Fusión), FLC 4395

vilegiado en la cristalización de este proceso. La litografía de la página 139 recupera básicamente la forma del toro de la zona izquierda del mural de 1948 (ahora sin la cornamenta y con un punteado referido a ese hormigón), pero también, retrocediendo más atrás en la memoria plástica de Le Corbusier y aceptando la lectura de la mancha roja como un autorretrato, a esa enigmática pintura titulada *Saint-Sulpice* que realizara en 1931 y a la que tanta importancia concedió siempre.

f.13

Las secciones F y G, ambas con un único cuadro en el iconostasis, representan la culminación lógica de este itinerario, colocando la actuación del arquitecto en el mundo a través de la mediación de la mano: en F.3 es la mano abierta, en G.3 la mano que maneja un útil. F.3, *offre*, se inaugura con la imagen de la puerta abierta. Es una puerta de comunicación, un verdadero umbral de iniciación abierto hacia ese mundo situado al otro lado del muro tras el cual, como Le Corbusier escribe en el segundo volumen de *Le Modulor*, «los dioses juegan con los mundos, con las almas». La posibilidad de abrir un paso hacia ese reino de conocimientos del que los hombres sólo llegan a atisbar «migajas que caen de la mesa del rico» se expresa también a nivel cromático, con el intercambio en el centro de los dos colores correspondientes a cada zona.

Pero F.3 está dedicada sobre todo a *la mano abierta*, y la importancia que Le Corbusier atribuye al tema se puede medir por el hecho de que, en la página inicial (p. 139), al lado del título aparecen entre paréntesis las palabras *la main ouverte*, y es la única ocasión en todo el *Poème* en que se registra algún añadido al título de apertura de una sección. La mano abierta es, como se sabe, una de las imágenes clave del Le Corbusier de la posguerra, y su importancia no hace sino crecer en un itinerario que va desde el proyecto de monumento a Vaillant-Couturier hasta el proyectado monumento de Chandigarh, y jalonado por pinturas, esculturas y cientos de dibujos con variantes sobre el tema y de reflexiones escritas sobre el mismo. La importancia que Le Corbusier atribuía a este símbolo queda clara, por ejemplo, en la carta a Carla Marzoli fechada en Chandigarh el 6 de abril de 1955: «El monumento a 'La Mano Abierta' contiene mucho de lo que hay en el fondo de mi pequeño corazón: una reflexión sobre nuestra estancia en este mundo en el que hemos sido designados para crear el Paraíso, que es, será y no puede ser más que terrenal»<sup>73</sup>.

f.14

La mano es el punto de contacto entre el arquitecto y el mundo y el órgano que le permite cumplir esa función de recibir y expeler que el *Poème* acaba de teorizar en E.4. La espléndida litografía de la página 145 la presenta sobre la línea del horizonte, planeando sobre el paisaje de triple pico que ya había aparecido antes en el *Poème* y cuyas resonancias familiares ya se han señalado. Resumen y síntesis de todas las manos que se han ido sucediendo a lo largo de las páginas del libro, su carácter abierto expresa ahora la infinitud de posibilidades, el vasto campo de actuación posible, y al mismo tiempo su doble función activa de recoger y pasiva de receptáculo al que «cada cual venga a tomar». Es abierta, también, porque no sólo tiene que ver con el trabajo en sentido estricto, sino con la reordenación global del mundo. Es la mano que puede empuñar la herramienta transformadora del mundo, pero también la mano que acaricia; es la actividad creadora, hecha al mismo tiempo de orden racional y de emoción poética. Si, desde Brunelleschi y las teorizaciones renacentistas, la imagen canónica del arquitecto había venido planteando cada vez con más insistencia la superioridad del cerebro sobre la mano, de la *cosa mentale* sobre la ejecución, para Le Corbusier lo fundamental es

73 F2, (20) 82. La carta continúa: «El golpear implacable de la vida sobre todo lo que existe, para destruirlo, reducirlo, hacer de ello abono y nutrir la vida de nuevo. Todo no es más que un paso entre dos límites en alguna parte sobre esta tierra en la que tenemos oportunidad, o la oportunidad, es decir, la posibilidad de descubrir, de conquistar, de crear o de adquirir nuestro paraíso (terrenal) a través del esfuerzo de atención y de amor que hay que saber prestar a los objetos de nuestro alrededor, que han sido puestos ahí para permitirnos ser Dios construyendo nuestra vida, haciendo todo lo que puede ser hecho para alcanzar la alegría, la alegría de haber actuado, de haber intentado, de haber arriesgado, de haber ganado o de haber perdido».

ahora la síntesis, la reconciliación entre esa mente que, a través del ojo, pero también del oído y del tacto, reconoce el orden profundo del mundo, y la mano que deja de desempeñar un papel pasivo de mera obediencia y se convierte en elemento mediador privilegiado. Hasta el punto de que puede entenderse esa mano final del poema como uno más de los autorretratos de Le Corbusier ocultamente salpicados por todo el libro: «A manos llenas he recibido, a manos llenas doy».

El recorrido se cierra, por fin, en G.3, *outil*, con la tercera visión de la mano. Si primero eran las manos entrelazadas de la reconciliación de los opuestos y después la mano abierta mediadora entre la naturaleza y la humanidad, ahora, al final del ciclo, esa misma mano aparece asiendo una herramienta, un *útil*, con el cual traza el ángulo recto final. Pero, muy significativamente, este útil nada tiene de «máquina»: no es un sofisticado producto industrial fruto del progreso de la inteligencia humana, sino el instrumento más humilde posible, el que supone la utilización directa, sin mediar transformación, de aquello que la naturaleza ofrece al hombre y que éste recibe con su mano desnuda: un simple trozo de carbón. Con su ayuda, la mano aparece trazando (en un proceso aún sin terminar, representado en plena acción) una cruz negra y verde incluida dentro de un círculo que no se cierra por completo y bajo el cual se encuentra el propio símbolo del ángulo recto. Las palabras de la página 150 son las últimas del libro y aclaran el sentido del canto final a ese ángulo recto, «respuesta,» «opción» y «guía», sobre cuyo rigor los sabios podrán discutir pero que es un signo inscrito en la conciencia humana. Esta mano con el carbón es en el fondo la misma mano del hombre de la pintura parietal prehistórica para demostrarnos que el ángulo recto no es el producto avanzado de la cultura tecnológica sino el símbolo máximo de esa armonía primigenia entre hombre y cosmos que urge recuperar.

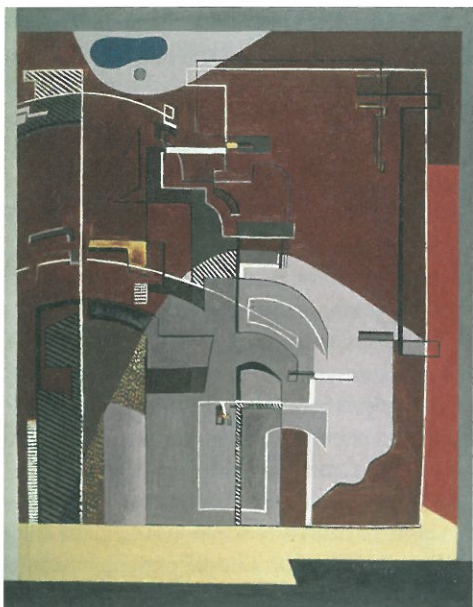
Ya fuera de la trama del iconostasis, hay que mencionar aún otras dos litografías que cierran el *Poème*, las de las páginas 152 y 154. La primera de ellas muestra dos pequeñas formas geométricas alineadas verticalmente y situadas dentro de sendos cuadrados, en el ángulo inferior izquierdo de una gran página roja. Son básicamente las mismas formas que ya se encontraban en la pintura *Nature morte géométrique*, de 1930<sup>74</sup>, y que ahora parecen ser un denso resumen de algunos de los temas del *Poème*: el ojo y el oído, el cristal y la espiral, la cabeza de toro (el Minotauro) y el laberinto. La de la página 154 recoge de nuevo el tema de la relación agua-tierra-aire: sobre una gran masa azul, que representa tanto el cielo como el agua, la tierra roja (de nuevo con los tres picos presumiblemente del lago Lemán) establece el nivel a un tiempo diferenciador y mediador, la plataforma sólida sobre la que se ejerce la acción del hombre, y sobre la que planea, a su vez, un ala blanca indecisa transportada por el viento.

f.15

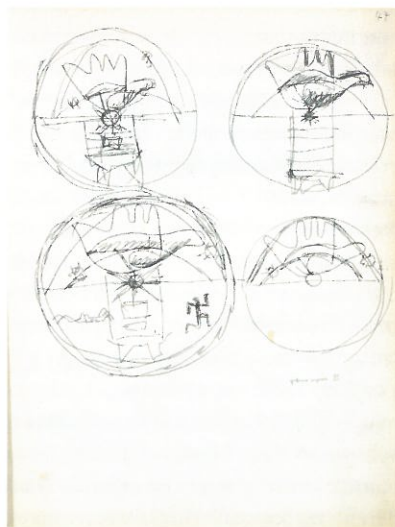
La vida de *Le Poème de l'Angle Droit* no termina, por supuesto, en el momento en que fue publicado y puesto a la venta. Por un lado, el libro iniciaba entonces ese camino que Le Corbusier consideraba, como hemos visto, como el destino inevitable de toda obra de arte: comenzar una nueva vida, una andadura totalmente ajena a las intenciones originarias de su autor, pero no por ello menos legítima. Es clara la presencia de determinados aspectos del *Poème* tanto en la capilla de Ronchamp<sup>75</sup> (terminada prácticamente al mismo tiempo que el libro e impregnada de las mismas resonancias cósmico-sacrales y de los temas de la *acoustique plastique*) como en Chandigarh. Es sobre todo en relación con la capital hindú (no olvidemos que en los viajes a Chandigarh y en las propias estancias en la India fue en gran medida concebido el libro) donde se han destacado las mayores analogías. De hecho, Peter Carl<sup>76</sup> ha insistido en la relación entre las reflexiones del *Poème* y el proyecto de la Torre de las

74 FLC, 93.

75 R. A. Moore, op. cit., pp. 21-26; y «Alchemical and mythical themes in the Poem of the right angle, 1947-1965», en *Oppositions*, 19-20, 1980, pp. 126-128.76 P. Carl, «The Tower of Shadows», en AA. VV., *Le Corbusier & The Architecture of Reinvention*, Londres, 2003, pp. 98-117.



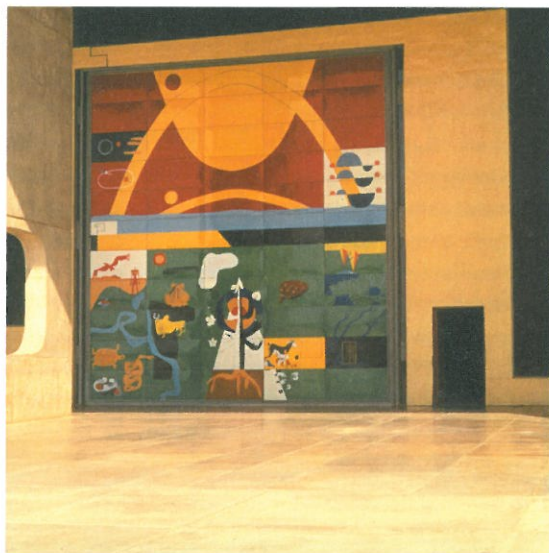
13  
*Saint-Sulpice*, óleo, 1929-1931



14  
 Variantes de la Mano Abierta,  
*Album Nivola*, p. 47



15  
*Nature morte géométrique*, óleo, 1930, FLC 93



16  
 Cara exterior de la *Porte Émail* de la Asamblea de Chandigarh

Sombras, y M. Krustup<sup>77</sup> ha visto en el libro la fuente principal de la *Porte Émail*, la pintura de esmalte para la puerta del Palacio de la Asamblea de Chandigarh.

Una ulterior correlación podría establecerse igualmente entre *Le Poème de l'Angle Droit* y el *Poema electrónico* que Le Corbusier compuso (es el término más correcto), en colaboración con el músico Edgar Varèse, para el Pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas de 1958: un auténtico espectáculo audiovisual en el que arquitectura, plástica y música se combinaban con todo lo que la técnica más moderna ofrecía en materia de reproducción de imágenes. Aunque, como señala Casali, entre estos dos «poemas» separados por muy pocos años haya importantes diferencias conceptuales<sup>78</sup>, su propio carácter poético establece un lazo de unión.

Pero donde la continuidad del esfuerzo teórico del *Poème* es más evidente es en *Unité*, una serie de aguafuertes publicados por el Atelier Crommelynck. *Unité* evoca desde su título propio esa visión unitaria del trabajo creador del arquitecto ajeno a las fronteras tradicionales entre la arquitectura, la pintura, la escultura o el grabado y capaz de ofrecer la quintaesencia de su visión arquitectónica no sólo en sus edificios sino también — y en especial, de creer en sus propias palabras — en sus obras plásticas. Las litografías de *Unité*, realizadas en 1953, no fueron sin embargo editadas hasta después de la muerte de Le Corbusier, como explica la propia página introductoria de la carpeta: «Dado que Le Corbusier consideraba que una obra data de la época en que fue concebida, las planchas de esta obra grabadas entre 1963 y 1965 llevan la fecha de 1953, año de creación de los pasteles que inspiraron estos grabados al autor». De *Unité* se tiraron 130 ejemplares (los 30 primeros acompañados de una serie en negro), más otros 30 numerados del I al XXX para el artista. La carpeta carece de texto: según explican los editores, Le Corbusier habría indicado que su intención era «subrayar la unidad de la obra, su riqueza, con un texto perfectamente independiente de las imágenes», pero la muerte del artista lo habría impedido. De hecho, algunas de las litografías muestran una filiación clara (o al menos una continuidad de esfuerzos) en *Le Poème de l'Angle Droit*, como es el caso de la número 4, con la imagen de unas manos entrelazadas y sosteniendo una figura humana abatida; la 11 (mal numerada ya que en realidad es la 8), con el motivo de las manos y la espiral que se eleva hacia el cielo; o la 12, con motivos de pájaros, manos y perros; o la número 3, titulada *Je rêvais*, puede relacionarse directamente, por otro lado, con el cuadro del mismo título. Así, pues, sin este desenlace fatal habríamos dispuesto, sin duda, de una combinación entre plástica y escritura directamente relacionada con el *Poème*.

En 1965, el último texto de Le Corbusier, escrito sólo un mes antes de su muerte, trazaba en tres líneas lo que podría considerarse un resumen de las razones que diez años antes le habían llevado a convertirse en el poeta del ángulo recto: «Hay que reencontrar al hombre. Hay que reencontrar la línea recta que abraza el eje de las leyes fundamentales: biología, naturaleza, cosmos. Línea recta inflexible como el horizonte del mar»<sup>79</sup>.

77 M. Krustup, *Porte Émail*, Copenhague, 1981 y «La 'porte émail' du Palais de l'Assemblée à Chandigarh», en AA.VV., *Le Corbusier. La nature*, Rencontres de la Fondation Le Corbusier, París, 2004.

78 «En el '*Poème Électronique*', Le Corbusier expresa toda su espiritualidad, que se ha formado sobre el modelo de los *Grands Initiés*, y deja en segundo plano el mundo esotérico expresado en *Le Poème de l'Angle Droit*: ahora quiere realizar un mensaje inmediatamente comprensible. Su intención es hablar no ya a sus discípulos o a los iniciados, sino a la humanidad entera, gracias a un lenguaje directo y claro» (V. Casali, 2004, «L'imaginaire du '*Poème Électronique*'», en AA. VV., *Le Corbusier. Le symbolique*, op. cit., p. 148).

79 Le Corbusier, *Rien n'est transmissible que la pensée*, en *Oeuvre Complète*, op. cit., vol. VIII, p. 172.