

MEMORIA Y PATRIMONIO es el texto colectivo resultado de un coloquio internacional celebrado bajo el patrocinio de Centro Cultural Memoria de Andalucía de Granada en el año 2009. En el mismo se abordaron diversas y plurales perspectivas sobre la memoria social y el patrimonio cultural en la perspectiva sureña y mediterránea que confería el lugar del encuentro. Vivimos tiempos muy fructíferos para los análisis de la memoria social y colectiva que enfatizan el carácter singular de cada una de las memorias puestas en juego en la arena política y en el espacio público, y los derechos que asisten a los grupos sociales que las sostienen, exigiendo paralelamente sus inclusiones en el relato histórico global. De otra parte, el patrimonio cultural, tanto el que se refiere a los grandes monumentos u obras maestras de las bellas artes, como el referido a las actividades cotidianas de la Humanidad, ha vivido, y todavía vive, un momento de gloria conservacionista sin comparación posible con otros momentos históricos. El cruce de caminos entre memoria y patrimonio, llevado a cabo en este libro, permite alumbrar conceptos tales como patrimonio vivo o lugar de la memoria, poniendo a la vez en continuo estado de crisis a los museos y conjuntos monumentales en tanto depositarios natos de ambos. A todos estos y otros conceptos dan respuesta transdisciplinar en esta obra colectiva autores de disciplinas humanísticas tales como la antropología, la historia contemporánea, la historia del arte, la arqueología, la crítica literaria o la sociología.

Los autores que participaron en la aventura de cruzar perspectivas fueron: Ali Amahan, Juan Manuel Barrios Rozúa, Gabriel Cabello, Juan Calatrava, Catherine Cambazard, Mohamed Chadli, Alain Cottereau, José Antonio González Alcantud, Ignacio Henares Cuéllar, Carmelo Lisón Tolosana, Lily Litvak, Antonio Malpica Cuello, André Nouschi, Bruno Péquignot, Martine Segalen, Mercedes Vilanova y Guido Zucconi.

Los coordinadores y editores, José Antonio González Alcantud y Juan Calatrava Escobar, son catedráticos de Antropología Social e Historia de la Arquitectura respectivamente en la Universidad de Granada. Conjuntamente coordinaron *La ciudad, paraíso y conflicto* (2007).

eug
EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

ISBN 978-84-338-5445-2



Cubierta: Josemaría Medina

Memoria y Patrimonio

Concepto y reflexión desde el Mediterráneo

José A. González Alcantud
Juan Calatrava Escobar (eds.)

José A. González Alcantud
Juan Calatrava Escobar (eds.)



Memoria y Patrimonio

Concepto y reflexión
desde el Mediterráneo

eug

JOSÉ A. GONZÁLEZ ALCANTUD
JUAN CALATRAVA ESCOBAR
(eds.)

Memoria y Patrimonio

Concepto y reflexión desde el Mediterráneo



Granada
2012

Con el apoyo de los proyectos de investigación P06-SEJ-02101 (Junta de Andalucía) y HUM2007-66163 (Ministerio de Educación y Ciencia), y del grupo de investigación HUM-584 (Observatorio de Prospectiva Cultural)



PREÁMBULO

© J. A. GONZÁLEZ ALCANTUD

J. CALATRAVA ESCOBAR (eds.)

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

MEMORIA Y PATRIMONIO. CONCEPTO Y REFLEXIÓN DESDE EL MEDITERRÁNEO

I.S.B.N.: 978-84-338-5445-2. Depósito legal: GR.-3.096-2012.

Edita: Editorial Universidad de Granada.

Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Fotocomposición: Portada Fotocomposición, S. L. Granada

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos —www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



Problematizar la memoria y el patrimonio.

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

JUAN CALATRAVA ESCOBAR

Universidad de Granada

EL LIBRO COLECTIVO *Memoria y Patrimonio* corresponde a los resultados del coloquio internacional celebrado en la histórica ciudad andaluza y mediterránea de Granada el 12 y 13 de noviembre de 2009 (fig. 1 y 2). Fue acogido y organizado por el Museo Memoria de Andalucía, recién inaugurado en mayo del año anterior. La significación del lugar imponía reflexionar sobre la relación entre modernidad, memoria y patrimonio; todo ello en perspectiva sureña.

Dado que este libro ve la luz en un delicado momento de la historia contemporánea española, en el cual es patente el *hambre de modernidad* existente en un país que varias veces en época reciente perdió el tren de la modernización, se impone reflexionar brevemente sobre el particular. En sí misma la idea de modernidad no es asunto que concierna sólo a la vida sociopolítica ni que pueda ser adjudicada a una sola tendencia po-



Los ponentes ante el Museo Memoria de Andalucía.

lítica, si bien algunas se han significado más que otras en la defensa y logros de ese ideal. Es un deseo colectivo de, sin perder las características culturales propias, poner a la sociedad en el terreno de una modernidad que permita hacer una vida colectiva más feliz, autoconsciente y responsable. El patrimonio cultural, primero, en los ochenta y noventa, y la memoria social después, en los dos mil, se han alzado con unas prácticas, materializadas en leyes e instituciones anexas, que no siempre han ido seguidas de análisis en voz alta de las

I SEMINARIO INTERNACIONAL
**MEMORIA
 Y PATRIMONIO**

12 y 13 de
 noviembre de
 2009

MUSEO.
 Memoria de Andalucía

Entrada libre hasta
 completar aforo

Teatro CajaGRANADA
 Isidoro Miquez
 Avda. de la Ciencia 2,
 18006 Granada. (Frente a
 la puerta principal del
 Parque de las Ciencias)

Organiza:
 Centro Cultural
 CajaGRANADA
 Memoria de Andalucía

Cartel del coloquio.

problematicidades que generaban. Conscientes de esa falla y de la necesidad de generar debate propio, con las características que confiere la pertenencia plena al sur, al Mediterráneo, en cuanto encuadramiento territorial e histórico-cultural, los coordinadores del volumen, de común acuerdo con los gestores del recién nacido Museo Memoria de Andalucía, lanzaron este debate, cuyos primeros resultados el lector curioso tiene a la vista. Pasaremos a relatarlos uno por uno.

El conferenciante inaugural, profesor Carmelo Lisón Tolosana, expresa la problematicidad del debate patrimonial señalando para el caso particular de los museos que estos «son enormes condensaciones del pasado», y que a la par «están sujetos a debate ético y lo tienen difícil». El autor, conforme a su estilo sujeto a las posibilidades del *oxímoron* —figura que nos remite a la posibilidad lógica de la prevalencia simultánea del sí y del no a la vez—, nos traza un cuadro de dificultades pero también de esperanzas en torno al asunto patrimonial. Esta tendencia problematizadora del patrimonio se ha producido por la implosión de la(s) memoria(s) en el interior del debate patrimonialista, como deja claro el profesor Ignacio Henares Cuéllar en el texto siguiente. Sentencia Henares que si en el principio el patrimonio acogió «una *memoria ejemplarizante*, que resulta de una construcción política que se pretende objetiva y universalizante», «hoy los universales de la Memoria como el resto de los universales se han sumido en una profunda crisis y se han explotado», de forma que «la Memoria se ofrece como un universo fragmentario, polimorfo y polisémico».

La memoria social tiene dos dimensiones en la modernidad, la que enlaza con el concepto de «espacio público», propio de las sociedades democráticas, donde tiene que concurrir con memorias plurales que pertenecen a colectividades diferentes de la propia. Y también con las memorias generacionales. De ello escribe el profesor de socioantropología Alain Cottureau, haciendo notar que la obra de Paul Ricoeur sobre la historia, la memoria y el olvido ha dejado numerosos asuntos concernidos por la reflexión anterior en el tintero, especialmente en lo que se refiere a la «deuda» entre generaciones, a la acción y a la justicia. La alfabetización, por lo demás, es un factor añadido para formular e invocar la memoria socialmente. Por ello, y a propósito del caso concreto de Mauthausen, la profesora Mercedes Vilanova se pregunta sobre cómo se generan gracias a los procesos de alfabetización las memorias y olvidos de los *lager*. Finalmente, y para cerrar este apartado de la memoria social, surge de la mano del profesor franco-argelino André Nouschi el tema inevitable de la colonización y sus efectos sobre la memoria, con el trasfondo argelino de pantalla. Su referente agrícola, vivido biográficamente, será la «Argelia amarga».

Bruno Péquignot, en tanto sociólogo, se interroga sobre la ausencia de interés de la sociología sobre el patrimonio, territorio del conocimiento que dejó abandonado en manos de los historiadores. No siempre fue así, sobre todo si recordamos la obra seminal de Ch.

Lalo, de finales del siglo XIX, sobre la estética sociológica. La pregunta actual para la sociología sería por qué se selecciona una cosa y no otra:

La función social esencial de la memoria colectiva es ciertamente la de participar en el equilibrio social y justificar las formas del vínculo social. Para ello, selecciona en el pasado lo que refuerza la unidad social para descartar lo que produciría disensión.

La sociología, como la antropología, centra la recuperación del debate en el concepto contemporáneo de «lugar de la memoria». El profesor Gabriel Cabello, desde la historia social del arte, se pregunta por las ambigüedades de las nociones de «patrimonio» y «memoria» en el espacio intelectual francés, donde estas fueron más debatidas. Apunta, para contestar, a la noción baudelairiana de «modernidad» así como a la de «palimpsesto»:

Debemos a Baudelaire —arguye— la imagen de la metrópoli moderna como un palimpsesto donde se entreveran, en un mismo espacio, temporalidades diferentes: las mismas en que en última instancia nos construimos. Sin duda que nuestro mundo no es hoy estrictamente el mundo de la metrópoli moderna; pero sigue siendo, me parece, el de una experiencia palimpsesto.

Con estas nociones se desea salir del *impasse* posmoderno. Para finalizar, el arqueólogo Antonio Malpica reflexiona sobre la necesaria presencia de los grupos humanos básicos soportados en la materialidad de su producción en el debate sobre la memoria. El mismo no ha hecho más que comenzar, y que aún están pendientes de asignársele las claves que corresponden a la arqueología en ese debate: «La recuperación de la memoria es una tarea colectiva, científica y social». La arqueología tiene asignado un papel determinante y ha irrumpido con fuerza en el panorama científico-técnico. Las tareas están por ser asignadas, el debate no ha hecho más que empezar.

Bajo el título bien significativo de «el siglo de los museos» la profesora Lily Litvak nos ofrece un recorrido por las principales colecciones europeas que en el siglo XIX han contribuido a construir la idea del «discurso museístico» como uno de los depositarios básicos de la memoria social y colectiva, generando por demás un nuevo público procedente de la cultura burguesa en ascenso triunfal. La profesora Martine Segalen, ex directora de museos de etnología en París, nos pone ante el problema de los museos de antropología existentes en Francia, y más en particular en el ámbito parisino, y su problemática vinculada a la memoria republicana. Con esta parece casar mal el recuerdo de las culturas campesinas:

¿Por qué los testimonios materiales de Francia pueden ser representados por los campesinos y arte-

sanos patrimonializados en nombre de una forma de memoria y de historia nacionales, que no se resumen en los héroes de la mitología republicana?,

se pregunta.

El profesor veneciano Guido Zucconi nos adentra en la siempre recurrente, en cuanto *topos* del pensamiento patrimonial, Venecia. En la ciudad mito halla un proceso continuado de reflexión literaria en torno a su dimensión «melancólica», cuando no «mortuoria», de la cual se alimenta hoy día el turismo. Conclusivamente nos dice:

La «muerte de Venecia» se ha transformado de mito literario en objeto de una explotación turística cada vez más intensa: únicos e irrepetibles, sus recursos artísticos y ambientales son presentados en esta clave, a veces con dignidad cultural, más a menudo sin embargo en formas banales y vulgarizadas.

Por su parte, el profesor de historia de la arquitectura Juan Calatrava nos propone, a través del estudio de algunos episodios poco conocidos pero bien significativos de la trayectoria de Le Corbusier, abandonar la mirada reduccionista que lo ve únicamente como jefe de la escuela funcionalista e insertar su obra en el campo privilegiado de la memoria y el patrimonio, contemplando su producción en la idea de «memoria del lugar», que acabará concretado en el célebre *cabanon* de Cap-Martin, donde recupera la idea de hom-

bre natural. Para finalizar este apartado, el historiador del arte Juan Manuel Barrios Rozúa se enfrenta a un hecho clásico de los estudios patrimoniales cual es la destrucción patrimonial, al «vandalismo», sobre todo en lo referente al habido en la guerra civil española. Y lo hace analizando la literatura martirial que le está asociada por parte de los vencedores, que la emplearon como medio de propaganda. La indagación la dirige finalmente a la obra del hispanista Brenan por haber dejado en el aire las preguntas sobre la naturaleza profunda de la iconoclastia revolucionaria.

El antropólogo José Antonio González Alcantud se plantea el par nostalgia/ memoria a través de dos factores patrimonializantes en potencia cuales son el mito imaginario y el cinematográfico. Ambos centrados en el norte de África, el uno en Fez, en torno a los andalusíes de esta ciudad cultivadores de la nostalgia memorialística de al-Ándalus, y el otro el cine colonial de Julian Duvivier. Las dos nostalgias estarían fundamentadas en memorias distintas pero también cómplices. El también antropólogo Ali Amahan sitúa el problema de la memoria en la «transmisión de los saberes» artesanales, más en particular en Marruecos en época protectoral. Infiere de esta relación lo siguiente:

La obra del artesano no es solamente una obra de arte ni un objeto utilitario. Es también el testimonio de una lucha continua contra el olvido y la usura del tiempo, para la salvaguarda de un recuerdo compartido,

para concluir con un taxativo, «lugar de encuentro de la memoria, de la imaginación y del saber, la obra se presta a muchas interpretaciones». La intervención de la arqueóloga Catherine Cambazard giró en torno a la diferencia que existe entre la memoria familiar heredada y el relato histórico fundado en la investigación científica en el caso de la arquitectura doméstica de Fez. Lo expuso de la siguiente manera:

El estudio que hemos llevado a cabo, hace unas décadas, acerca de las mansiones de Fez (un centenar), demostró que cada casa constituye una memoria particular para sus propietarios. Efectivamente, la investigación —a modo de encuesta oral— nos reveló que cada casa dispone de una historia legendaria fragmentada por la familia, que no siempre concuerda con los hechos históricos revelados por los estudios.

La vieja oposición entre memoria colectiva e historia se manifiesta aquí a través de un caso concreto. Para terminar este bloque, el trabajo del antropólogo Mohammed Chadli en torno a la ciudad de Fez gira en pos de las transmisiones de los saberes en el interior de la sociedad artesanal, mayoritaria en la medina de esta ciudad, y del papel jugado por los museos, en especial los de origen colonial, en la renovación de esos *savoir faire*.

La pluralidad de entradas y registros que tuvo el asunto genérico de la memoria y el patrimonio en este

coloquio, realizado en el otoño de 2009 en Granada no debe llevar a confusión, sacándose fáciles conclusiones referente a una probable dispersión del sentido del mismo. Puede observar el investigador y/o el lector interesado, que son diferentes registros de una misma problemática, viva y abierta tanto en la Europa sur como en África del norte, lugares que en torno al Mediterráneo generan la mayor parte de «lieux de la mémoire» consagrados como Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. Los problemas propuestos son muchos: arquitectura como lugar de la memoria, memoria social, museos de sociedad, nostalgia, sociología de la memoria, transmisión de saberes, iconoclastia, mito y memoria urbanas, etc. El debate más que cerrarse vuelve a abrirse con este coloquio, llevado a cabo en una ciudad recurrente para los estudios de la memoria y el patrimonio como Granada, el único lugar de Andalucía donde podía llevarse a cabo esta reflexión colectiva sin concesiones a las lógicas de la política diaria.

Los coordinadores del volumen desean poner de manifiesto su agradecimiento al Museo Memoria de Andalucía, y a la antigua Cajagranada, hoy desaparecida por mor de las fusiones bancarias, personificado en las personas de Eloísa del Alisal y Enrique Moratalla, directivos del centro convocante, por su apoyo incondicional a la realización de este coloquio, que dicho sea de paso gozó de un considerable éxito público interesado en las problemáticas abordadas en el mismo.

de la ciudad que remite al pasado y a una serie de iconos inmutables.

Entre tanto, la «muerte de Venecia» se ha transformado de mito literario en objeto de una explotación turística cada vez más intensa: únicos e irrepetibles, sus recursos artísticos y ambientales son presentados en esta clave, a veces con dignidad cultural, más a menudo sin embargo en formas banales y vulgarizadas. Dirigido a los usuarios, el slogan implícito está ligado al empuje de una visita que corre el riesgo de no ser ya posible ante el inexorable colapso de la ciudad.



Mito, historia, memoria y arquitectura: cinco episodios en la obra de Le Corbusier

JUAN CALATRAVA
Universidad de Granada

LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX constituye un observatorio privilegiado a la hora de comprobar hasta qué punto son múltiples y ramificadas las derivaciones del debate sobre la Memoria y el Patrimonio, así como la estrecha imbricación existente entre ambos conceptos, y ello incluso en un terreno que a priori podría parecer tan ajeno a los mismos como es el de la arquitectura contemporánea, siempre sospechosa de absoluta insensibilidad hacia el pasado, lo vernáculo, la tradición, etc.

Sin embargo, si queremos rescatar toda la riqueza y complejidad de la relación entre algunos de los más grandes arquitectos contemporáneos y esos temas y problemas hacia los que a menudo se les ha atribuido, con gran ligereza, una total indiferencia u hostilidad, resulta imprescindible recordar que una buena parte

de las visiones historiográficas de la arquitectura contemporánea han oscilado hasta hace bien poco tiempo entre dos mitificaciones tan opuestas como simétricas.

La primera de ellas era el convencimiento acrítico de que la idea misma de modernidad implicaba necesariamente la de *tabula rasa*, es decir un posicionamiento de ruptura total con el pasado, de indiferencia hacia la historia y hacia todas las particularidades que tienen que ver con la memoria individual o colectiva. En este sentido, el propio Movimiento Moderno generó, de manera casi inmediata al surgimiento de sus propuestas arquitectónicas y urbanísticas más radicalmente innovadoras en los años 20 y 30, un tipo de historiografía selectiva, un *Gran Relato* definidor de una cierta modernidad tan estricta como el lecho de Procusto, discriminadora y amputadora de todos aquellos episodios, movimientos o arquitectos de los siglos XIX y XX que no tuvieran fácil encaje en la visión teleológica de un camino lineal hacia el triunfo de la racionalidad técnica y del funcionalismo.

La segunda idea, complementaria de la anterior, relegaba —consciente o inconscientemente— todo interés por los problemas de la memoria, la tradición, el lugar, la historia o el patrimonio al rango de pecados de lesa modernidad y arrojaba sobre los culpables el anatema, o al menos la tacha, de «pasadismo» o de rechazo temeroso de la cultura contemporánea. Lo que implicaba, entre otras cosas, la elaboración de una cierta imagen de los grandes héroes del Moderno (Loos, Le

Corbusier, Mies van der Rohe...) en la que se hicieran pasar a un discreto segundo plano todas sus reflexiones, obras, proyectos o episodios que difícilmente pudieran leerse en clave «funcionalista» o «racionalista».

No obstante, en el ámbito de los estudios de arquitectura contemporánea es ya un hecho asumido que la historiografía de las últimas décadas¹ ha terminado por introducir, en reacción contra este Gran Relato, un sesgo radical en esta visión monolítica, devolviéndonos paulatinamente una historia de la arquitectura infinitamente más articulada y compleja y, sobre todo, marcada por una idea de Modernidad mucho más abierta y susceptible de recuperar episodios antaño condenados (por ejemplo, el Expresionismo) o facetas olvidadas de algunos de los grandes maestros del Movimiento Moderno. Todo un cúmulo de nuevas investigaciones sobre Adolf Loos o sobre Le Corbusier, por citar sólo los dos casos quizás más significativos, ha revelado cómo el recurso sutil y complejo a la memoria, a lo vernáculo, a lo poético y lo mítico, al *genius loci*... consti-

1. Vid. al respecto (además de la obra pionera de Manfredo Tafuri, *Teorías e historia de la arquitectura*, Barcelona, 1973 [1970]), de entre una bibliografía que viene registrando un importante aumento en los últimos diez años, los dos trabajos fundamentales de Maria Luisa Scalvini y M. G. Sandri, *Immagine storiografica dell'architettura contemporanea: da Platz a Giedion*, Roma, 1984, y Panayotis Tourinikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Madrid, 2001 [1999].

tuye un factor no marginal sino esencial en la configuración de su visión del mundo y de algunos de sus proyectos y obras más conocidos, que han podido ser así objeto de renovadas lecturas.

En el caso de Le Corbusier, que es el que nos ocupará aquí, el ya irreversible reconocimiento del carácter poliédrico y multiforme de su cosmovisión y de su obra y el abandono progresivo de esa visión reduccionista que tendía a considerarlo ante todo como uno de los jefes de filas de la arquitectura «funcionalista» del Movimiento Moderno (en trinidad compartida con Walter Gropius y Mies van der Rohe), ha acarreado numerosas consecuencias significativas: por ejemplo, una nueva valoración de los fundamentos *poéticos* (en el sentido amplio del término) de toda su arquitectura, incluyendo los proyectos más «maquinistas» de los años veinte; o una renovada visión de su obra plástica, entendida ahora no como actividad marginal sino como verdadero *pendant* de su trabajo arquitectónico (algo en lo que, por lo demás, el propio Le Corbusier insistió en numerosas ocasiones). Y, muy especialmente, ha hecho posible dar todo su valor a algunos proyectos y realizaciones reveladoras de complejas relaciones con el ámbito de la Memoria en todos sus aspectos. A algunos de estos proyectos, por lo demás, el propio Le Corbusier les atribuyó siempre, en su itinerario creativo, una importancia decisiva que sólo muy recientemente ha sido reconocida por la historiografía: es el caso, sobre todo, del proyecto para la basílica subte-

rránea de la Sainte-Baume, en Provenza, y de ese gran testamento poético que es *Le Poème de l'Angle Droit*.

Podrían traerse a colación numerosos reconocimientos explícitos del papel esencial que a los mecanismos de la memoria siempre atribuyó el gran maestro suizo. Baste con un ejemplo, el que convierte, en una de sus numerosas frases lapidarias con auténtico valor programático, al dibujo del arquitecto en instrumento de la memoria:

Dibujar es, en primer lugar, mirar con los ojos, observar, descubrir. Dibujar es aprender a ver, a ver nacer, crecer, desarrollarse y morir las cosas y las personas. Hay que dibujar para empujar al interior de uno mismo lo que se ha visto, y ello permanecerá entonces inscrito de por vida en nuestra memoria.

El ojo que ve (pero que ve lo que otros no ven, penetrando bajo la corteza superficial de la realidad), la mano que dibuja y la memoria que activa en el momento oportuno ese gigantesco almacén de recuerdos constituyen así órganos de esa memoria tan esencial para el arquitecto. Massimo Scolari codificaría esa función en uno de sus *afforismi*, que bien habría podido ser suscrito por el propio Le Corbusier: «El ojo sólo observa si la memoria lo acompaña sin ser vista».

Y es que, desde los dos grandes viajes, auténticamente iniciáticos, del periodo de formación de Le Corbusier —el viaje a Italia de 1907 y el célebre Vo-

yage d'Orient de 1911— hasta las últimas síntesis de su pensamiento, como *Le Poème de l'Angle Droit* (1955), toda la andadura corbusieriana presenta como uno de sus más firmes y continuos apoyos una atención muy particular a la historia de la arquitectura, entendida no tanto como un saber erudito cuanto como un almacén de memoria tan fragmentario y selectivo directamente operativo. Se trata, además, de una construcción intelectual absolutamente personal en la que dialogan y se entrecruzan la historia natural y la historia humana, en la que junto al Partenón, las casas rurales balcánicas, las cerámicas arcaicas o la pintura contemporánea desempeñan un papel equivalente los *objets à réaction poétique* y todos aquellos objetos naturales que desvelan en su propia estructura los funcionamientos ocultos del mundo (piñas, conchas, caparazones, estructuras óseas...).

La dimensión mítica de la arquitectura es fácilmente rastreable en toda la obra corbusieriana, a condición de que ésta sea contemplada desde parámetros ajenos a esa visión caricaturesca de un Le Corbusier obsesionado simplemente por forzar a los hombres a habitar en inhumanas jaulas / cajas de zapatos. Y no sólo se trata de, por ejemplo, esa clamorosa resonancia de la idea ancestral de lo sagrado que se hace contemporánea en la capilla de Ronchamp, en el convento de La Tourette o, como se verá más abajo, en el proyecto nonato para la Basílica de la Paz y del Perdón de la Sainte-Baume. Es un com-

ponente que impregna también la que se considera la obra paradigmática del Le Corbusier «maquinista», la villa Savoye, y sin el que difícilmente se entiende, por ejemplo, la emocionante ventana abierta al cielo en el solarium.

En las páginas que siguen presentaré una serie de episodios de la trayectoria de Le Corbusier que tienen en común el ser claramente representativos de esta dimensión histórica y, en muchos aspectos, mítica y el haber sido, precisamente por ello, objeto de desatención, cuando no de silencio total, hasta momentos bastantes recientes.

1935-1937. LE CORBUSIER, LOUIS CARRÉ Y ÉLIE FAURE: UNA NUEVA MIRADA A LA HISTORIA DEL ARTE

En julio de 1935 se inauguró una insólita exposición en un lugar periférico de París: *Les Arts dits Primitifs dans la maison d'aujourd'hui*. La muestra era notable tanto por el contenido (las «obras de arte» expuestas) como por el continente (la vivienda y taller artístico de Le Corbusier) y por la personalidad misma de sus organizadores, el propio Le Corbusier y el galerista de arte Louis Carré, que en las décadas siguientes jugaría un importante papel en el panorama artístico parisino y que pasaría a la historia de la arquitectura contemporánea con la casa que le proyectó cerca de París Alvar Aalto entre 1956 y 1959.

Louis Carré era entonces uno de los inquilinos del bloque de apartamentos construido por Le Corbusier en 1929-1930 junto a la Porte Molitor, el mítico n.º 24 de la rue Nungesser et Coli, en cuyo ático el arquitecto dispuso su propia vivienda y taller de artista plástico. Carré era una figura bien representativa de esa élite intelectual de habitantes «radiantes» que Le Corbusier soñaba como pobladores ideales de sus nuevas propuestas de vivienda². Una de las peculiaridades de los intereses artísticos de Carré era su especial atención tanto al arte «primitivo», entendido en términos más etnológicos que artísticos (es decir, las artes ajenas a las grandes culturas histórico-artísticas), como a las fases y las manifestaciones más primitivas de los estilos artísticos de la propia tradición occidental. Hay que recordar, en este punto, su papel crucial en la revalorización de la escultura griega arcaica, en estrecha colaboración con el historiador del arte Jean Charbonneau.

2. El edificio y la vivienda-estudio de Le Corbusier aparecen descritos en Le Corbusier, *Oeuvre complète, volume 2, 1929-1934*, Basel-Boston-Berlín, Birkhäuser, 1995 [1935], pp. 144-153. Vid., además, Jacques Sbriglio, *Immeuble 24 N.C. et Appartement de Le Corbusier*, Basel-Boston-Berlín, Birkhäuser-Fondation Le Corbusier, 1996, y Juan Calatrava, «24NC: la casa de un arquitecto, el lugar de una síntesis», en AA.VV., *Le Corbusier. Mensaje en una botella*, Alicante, Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante, 2011, pp. 59-78.

Y es significativo que justo esos espacios en los que Le Corbusier había tratado de plasmar el sentido moderno del habitar fuesen los elegidos para el despliegue de la mencionada exposición: *Les Arts dits «Primitifs» dans la maison d'aujourd'hui*³. El título es ya suficientemente explícito: Le Corbusier y Carré postulaban la pertinencia de un vínculo entre la más estricta contemporaneidad (la «casa de hoy») y las lecciones del pasado. En el texto de la tarjeta de invitación, Le Corbusier condensará de modo admirable toda una filosofía de la historia del arte en su relación con la arquitectura contemporánea:

Las obras del espíritu no envejecen. Por periodos, ciclos, series, los retornos tienen lugar; las mismas horas pasan, una vez más, con los minutos de concordancia. Así están emparentadas, unas con otras, las obras que animó el mismo potencial de energía. La unidad no está en la uniformidad de los estilos; está en la equivalencia de los potenciales. Lo contemporáneo se establece en la profundidad de las edades⁴.

3. Vid. Le Corbusier, *Oeuvre complète, volume 3, 1934-1938*, Basel-Boston-Berlín, Birkhäuser, 1999 [1939], pp. 156-157; Le Corbusier, «Les arts primitifs dans la maison d'aujourd'hui», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, julio de 1935, pp. 83-85; AA.VV., *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, París, CNMHS, 1987, pp. 132-134.

4. Archivo de la Fondation Le Corbusier, FLC BrA26; el texto completo aparece reproducido en AA.VV., *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, cit. p. 132.

Y en otro momento describió así Le Corbusier su satisfacción por el resultado obtenido:

La exposición en mi apartamento ha comenzado hoy. He prestado mi apartamento a Carré, inquilino del cuarto piso y experto en artes africanas, americanas, etc., para disponer en él, así como en su casa, una exposición, con el tema «En un apartamento». El taller ha sido vaciado de lienzos. Me he atenido a lo que había de los modernos, un espléndido tapiz de Léger, cuatro esculturas de Laurens. He pintado sobre yeso y fuertes colores una estatua arcaica griega: clave de la exposición. Todo el apartamento ha cobrado un magnífico aspecto⁵.

Los revolucionarios espacios del ático del arquitecto acogieron, en efecto, a partir del 3 de julio de 1935, de un modo deliberadamente antimuseístico, una yuxtaposición de objetos diversos no jerarquizados ni sometidos a un orden cronológico o estilístico. Las llamadas artes «mayores» (sobre todo la escultura) iban acompañadas de manera natural por una serie de piezas que la jerarquía académica tradicional relegaría al ámbito de la artesanía. Piezas africanas (una estatuilla de Dahomey, un bronce de Benin, una máscara

5. Cit. en Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Ginebra, Forces Vives, 1970, p. 80.



Vista de la exposición Les Arts dits «Primitifs» dans la maison d'aujourd'hui, en el apartamento de Le Corbusier (24, rue Nungesser et Coli, París), verano de 1935 (© Fondation Le Corbusier, París).

de madera pintada), una vasija peruana o un tapiz de Fernand Léger se confrontaban directamente, en un espacio fluido y sin recorridos predeterminados, con esculturas de Henri Laurens o cuadros del propio Le Corbusier. Pero, además, un trozo de granito de Bretaña representaba el interés de Le Corbusier por lo que, a partir de los años treinta, llamará *objets à réaction poétique*, es decir, objetos de origen natural que,

hallados al azar, de algún modo enviaban al espíritu del observador una resonancia en la que latían, para quien supiera ver, los modos ocultos de funcionamiento de la propia Naturaleza.

Y estaba, por último, esa pieza que Le Corbusier consideraba «le clou» de la muestra: una reproducción en vaciado en yeso del *Moscóforo*, la célebre estatua arcaica de mármol hallada en Atenas en 1865 y que Le Corbusier había visto en su viaje de 1911. Este testimonio de una Grecia mucho más ancestral y primitiva que la del clasicismo ático sintonizaba muy bien con el interés de Carré por la escultura arcaica⁶, pero Le Corbusier acentuará su relación con la arquitectura al ubicarla recortándose frente al famoso muro brutalista, con su tosca mampostería dejada a vista, que domina el amplio espacio del taller de Le Corbusier: la fuerza primitiva del escultor griego resulta así en clara sintonía con ese «primitivismo» constructivo que Le Corbusier considera absolutamente compatible e integrable en el proyecto moderno de arquitectura.

El Moscóforo de 1935 presenta, además, otras dos particularidades. La primera es su condición de copia, que, con su propia presencia en la exposición, cuestiona

6. De hecho, Louis Carré y el historiador del arte Jean Chabonneaux fueron en gran medida responsables de la revalorización de la escultura del periodo arcaico, frente a la atención exclusiva de la que hasta entonces había gozado el clasicismo de los siglos V y IV a.C. y, en menor medida, el periodo helenístico.

la obsesión por la obra de arte «original». La segunda, el hecho de que el propio Le Corbusier se encargara de aplicar la policromía sobre esa copia («d'après les renseignements archéologiques», como él mismo se encarga de puntualizar para alejar de su trabajo cualquier sospecha de arbitrariedad), lo que constituye un anticipo de las famosas esculturas *à deux* que en los años 40 y 50 realizaría conjuntamente con el ebanista bretón Joseph Savina, que daba forma en madera a los temas plásticos corbusierianos y dejaba al propio arquitecto el cuidado posterior de la policromía.

Cuando Le Corbusier recuerde esta exposición en el volumen 3 de su *Oeuvre complète* condensará en un sólo párrafo la nueva visión de la historia de las producciones artísticas que en ella se plasmaba:

La técnica de los agrupamientos es, en cierto modo, una manifestación de la sensibilidad moderna en la consideración del pasado, del exotismo o del presente. Reconocer las «series», crear a través del tiempo y el espacio «unidades», hacer palpitante la visión de las cosas en las que el hombre ha inscrito su presencia⁷.

Es bien significativo que por esos mismos años Le Corbusier hiciera patente su deuda intelectual con

7. Le Corbusier, *Oeuvre complète. Volume 3, 1934-1938, cit.*, p. 157.

otra figura en ciertos aspectos paralela a la de Louis Carré: el historiador y crítico de arte Élie Faure, cuya influencia reforzará esa particular visión corbusieriana de los testimonios del pasado en la que se mezclan, en una cosmovisión cada vez más personal, historia del arte, antropología e historia del trabajo y de la cultura material.

A Élie Faure dedica Le Corbusier uno de los dos artículos que publicó en la mítica revista *Europe* y de los que ya me he ocupado más extensamente en otro lugar⁸. En febrero de 1936 había asumido la dirección de *Europe* otra figura clave para comprender la relación de Le Corbusier con la historia y la tradición cultural, Jean Cassou⁹, que mantenía una antigua relación con

8. Juan Calatrava, «Dos textos de Le Corbusier en la revista *Europe*», *Massilia. Annuaire d'études corbuséennes*, 7, 2009, pp. 90-109.

9. Nacido en Deusto en 1897, hijo de un ingeniero francés y madre andaluza, Cassou fue, a partir de 1920, un escritor, investigador y crítico de arte moderno apasionado por la cultura española (sin duda su influencia no fue ajena al ya anterior pero creciente interés de Le Corbusier por la figura de Don Quijote, de lo que enseguida hablaremos). Trabajó en el ámbito museístico bajo la dirección de Louis Hautecoeur (quien más tarde representaría para Le Corbusier el ejemplo de una visión académica tradicional de la historia del arte que en absoluto le interesaba), fue nombrado conservador del Musée National d'Art moderne y cesado después por el gobierno de Vichy, convirtiéndose en miembro activo de la Resistencia, en estrecha relación con el célebre grupo del Musée

Le Corbusier que fructificó en los dos textos enviados por el arquitecto en 1937 y 1938. Nos interesa ahora el primero de ellos, dedicado a Élie Faure y aparecido en el número 180, de diciembre de 1937¹⁰, un número monográfico que, bajo el título de *Hommage à Élie Faure*, pretendía homenajear a esa gran figura de las letras francesas que acababa de morir el 29 de octubre de 1937.

Élie Faure, médico e historiador del arte, era sobrino del geógrafo y pensador social Elisée Reclus, con quien compartía la combinación de una curiosidad universal por todas las actividades humanas y un alto grado de conciencia social. Ello le llevará a plantear una idea de la historia del arte en la que, al insistir no sólo sobre los valores estéticos puros de las obras de arte sino sobre su condición de productos del trabajo humano y expresión de la historia y del estado moral de una sociedad, creará un terreno común desde el que no resultaba difícil el diálogo con el Le Corbusier de los años treinta.

La historia del arte de Faure, de hecho, prestaba atención no sólo a las tres artes «mayores», sino tam-

de l'Homme. Tras la guerra, fue conservador-jefe del Musée National d'Art moderne hasta su retiro en 1965, y en 1982 publicó sus memorias (*Une vie pour la liberté*, París, Robert Laffont, 1982), una contribución fundamental a la historia de la cultura francesa de las décadas centrales del siglo XX.

10. El texto fue posteriormente publicado de nuevo en Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, cit., pp. 162-164.

bién al mundo de las artes ornamentales y suntuarias y a objetos que la jerarquizada visión académica tradicional consideraba pertenecientes más al ámbito de la artesanía que al del arte. Esta visión abierta, cuestionadora de fronteras establecidas, le llevaba, asimismo, a comprender muy bien la trascendencia artística y social del cine¹¹, o a asumir que la historia del arte no podía centrarse de modo exclusivo en el Mediterráneo y Europa occidental: su visión histórica estaba impregnada de un universalismo y una atención a las expresiones artísticas y espirituales de todas las culturas (en especial, las orientales, algo que convierte a Faure en partícipe del renovado orientalismo francés del primer tercio del siglo XX)¹².

Para Faure, como señala Le Corbusier, el arte no es ya un mero juego de colores y formas, sino el medio para entender el devenir del hombre, y esta visión de la historia del arte, más ligada a la filosofía de la

11. El cine, muy presente en sus obras de carácter general, fue además objeto de algunos de sus mejores estudios monográficos, tales como *De la cineplastique* (1922), *Charlot* (1922), *Vocation du cinéma* (1937) y, sobre todo, el importante texto *Introduction à la mystique du cinéma* (1937), que Le Corbusier leyó con mucha atención.

12. Esta mirada abierta hacia otros pueblos se plasmaría, ya en los años treinta, en obras como *Mon periple*, relato del viaje alrededor del mundo que realizara en 1931, o *D'autres terres en vue*, libros publicados ambos en 1932.

historia y a la antropología que a planteamientos de carácter esteticista, cristalizó en obras como *Formes et forces* (1907), *L'esprit des formes* (1927), *Les constructeurs* (1914), *Ombres solides* y, sobre todo, su gran *Histoire de l'Art*¹³.

Fue esta innovadora *Histoire de l'Art* la que cimentó una relación de aprecio mutuo entre Faure y Le Corbusier, sobre todo cuando Faure decidió cerrar el último volumen de la obra con unas consideraciones sobre el papel de la arquitectura en la construcción de un nuevo mundo acorde a los desarrollos industriales. Así, las dos últimas ilustraciones de la *Historie de l'Art* constituían, como bien supo ver Le Corbusier, no tanto el cierre de un recorrido cumplido cuanto el inicio de una nueva época humana y, por ende, de una nueva etapa de la historia del arte. Se trataba de sendas fotos de los hangares de Orly, construidos por Eugène Freyssinet, y de la planta del proyecto de *Ville contemporaine pour trois millions d'habitants* que Le Corbusier había hecho público con gran impacto en 1922 y que ahora conocía así una nueva difusión. La *Histoire* de Faure visualizaba, así, la inserción de la modernidad arquitectónica en una andadura histórico-artística colectiva: «historia» de nuevo cuño, que ya poco tenía que ver con las periodizaciones académicas y que

13. *Histoire de l'Art*, Paris, Gallimard, 1909-1927; trad. española *Historia del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1990-1993, 5 vols.

aparecía más ligada a procesos colectivos que a logros individuales, en un estrecho paralelo con la visión corbusieriana de una «tradición» arquitectónica que debía de ser buscada en las lecciones de lo vernáculo y no en la esterilidad de los estilos «históricos» codificados.

Para Le Corbusier, Faure era el ejemplo de intelectual clarividente, capaz de vislumbrar bajo las apariencias superficiales las verdaderas corrientes de fondo de la historia. Le Corbusier se consideraba hermanado con Faure en esa singularidad de poder «ver claro» en medio de la maraña de los nuevos fenómenos, algo que les habría permitido a ambos considerar el advenimiento del maquinismo y de la era industrial, pese a todos los cambios traumáticos que estaba acarreado, no como una catástrofe de signo negativo sino como la ilusionante apertura de un tiempo nuevo lleno de esperanzas.

La historia del arte de Élie Faure interesaba, así, a Le Corbusier por haber encontrado en el arte el signo de la permanencia, la clave de los ciclos humanos «...y no sólo de las visiones brillantes de los espectáculos cotidianos». Es esta conciencia de los ciclos, de la estrecha relación entre las artes y las fases de la historia humana, lo que convierte a Faure en «profeta» y le lleva a una caracterización de las artes totalmente ajena a la vieja jerarquización académica: la pintura como arte de las sociedades satisfechas e individualistas, la escultura correspondiente a las épocas en pleno trabajo de construcción y la arquitectura como propia de «la hora de la creación de los organismos, de los nacimientos biológicos».

Le Corbusier se hace eco de la idea expuesta en *Ombres solides*, el último libro de Faure, según la cual el estado de las artes en la época contemporánea se podía sintetizar como «Agonía de la pintura, introducción a la mística del cine, nacimiento de la arquitectura». Le Corbusier no podía estar más de acuerdo con la idea de que «...ha sonado la hora de la arquitectura»: como afirma el arquitecto, la última página de la *Histoire de l'Art* de Faure es, en realidad, la página uno del futuro

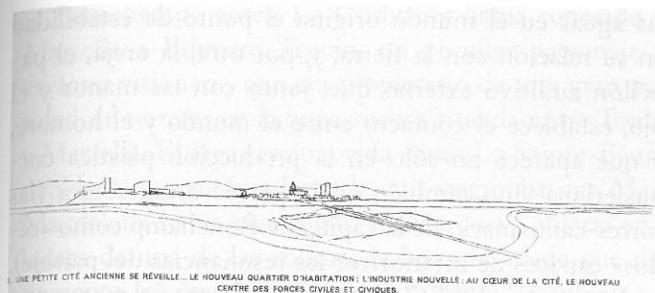
1946: EL ESPACIO «INEFABLE», LO TELÚRICO,
LO SAGRADO Y LA MEMORIA DEL LUGAR

En 1946, en medio de las ruinas de un mundo que despertaba a duras penas de la pesadilla de la guerra, Le Corbusier publicó un artículo que sintetizaba de modo ejemplar cómo, a través del catalizador del shock bélico, estaba cristalizando aceleradamente en él una cosmovisión cada vez más lejana de las certezas de una tecnología que ahora, después de Auschwitz e Hiroshima, aparecía universalmente cuestionada. Me refiero al texto *L'espace indicible*¹⁴, que, pese a su gran

14. «L'espace indicible», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º hors série, abril 1946, pp. 9-17. Traducción castellana, a cargo de Marisa Pérez Colina, «El espacio inefable», *Minerva*, 2, 2006, pp. 6-11.

trascendencia teórica, sólo recientemente ha sido objeto de cierta atención. En él, Le Corbusier sitúa explícitamente sus consideraciones en el doloroso contexto del mundo de 1945, planteando la exigencia de una refundación espiritual del entorno humano bajo el signo de la *armonía*.

Si 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 *artes del espacio*, lo cierto es que ahora la idea misma de *espacio* aparece ligada a algo tan poco cuantificable como la *emoción* estética: el espacio, dice el Le Corbusier de 1946, no es un hecho sólo intelectual sino también emocional. Toda obra de arte actúa sobre su entorno, pero lo hace con acciones que Le Corbusier prefiere definir ahora 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*. Como expresará poco más tarde en el segundo volumen de *Le Modulor*, «...es el oído quien puede “ver” las proporciones. Se puede “oir” la música de la proporción visual». Y, de hecho, el propio oído humano será un tema de frecuente presencia en la obra del Le Corbusier de la postguerra, 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



UNE PETITE CITÉ ANCIENNE SE RÉVEILLE... LE NOUVEAU QUARTIER D'HABITATION... AU CŒUR DE LA CITÉ, LE NOUVEAU CENTRE DES FORCES CIVILES ET CIVIQUES.

L'ESPACE INDICIBLE

PAR LE CORBUSIER

Ce texte doit être situé par le lecteur à sa juste place. L'an 1945 compte des millions de sinistrés sansabri, tendus désespérément vers l'espoir d'une transformation immédiate de leur situation. On parle dans les lignes qui vont suivre, d'une perfection absolue à atteindre dans l'occupation de l'espace; de villes neuves entièrement préconçues ou s'élevant à des problèmes de plastique désintéressée, recherches qui touchent plus au sacré qu'au trivial; mais qui, dans le meilleur des temps, pourraient être minutieusement taxées d'inaffectives, de déinvoltes, voire d'inoctives. Il ne faut pas se laisser dérouter par l'apparence. Ce texte s'adresse à ceux qui ont pour mission d'aboutir à une juste et efficace occupation de l'espace, seule capable de mettre en place les choses de la vie, et par conséquent, de mettre la vie dans son seul milieu vrai; celui où règne l'harmonie. N'atteint l'harmonie que ce qui est infiniment précis, juste, sensible et conscient: que ce qui ravit en fin de compte, à l'instu même de chacun, le fond de la sensibilité; que ce qui agresse le tranchant de l'émotion.

Prendre possession de l'espace est le geste premier des vivants, des hommes et des bêtes, des plantes et des mauges, manifestation fondamentale d'équilibre et de durée. Le premier premier d'existence, c'est d'occuper l'espace.

La fleur, la plante, l'arbre, la montagne sont debout, vivants dans un milieu. S'ils attendent un jour l'attention par une attitude terriblement raisonnée et souveraine, c'est qu'ils apparaissent attachés dans leur contenu mais provoquant des résonances tout autour. Nous nous arrêtons, sensibles à tant de liaison naturelle; et nous regardons, émus par tant de concordance orchestrant tant d'espace; et nous maurons alors ce que nous regardons vivants.

L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par les moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clé de l'émotion esthétique est une formation spatiale.

Action de l'œuvre (architecture, statue ou peinture) sur l'émotion: des ondes, des vagues ou clameurs (le Parthénon sur l'Acropole d'Athènes), des traits jaillissant comme par un rayonnement, comme actionnés par un explosif; le site proche ou lointain en ses seules, officiel, domine ou caresse; Réaction du milieu: les murs de la pièce, ses dimensions, la place avec les poids; l'effet de ses façades, les vitraux ou les portes de passage et jusqu'aux tentatives non de la pièce ou ceux crépis des montagnes, aillies, ses dénivelés directs ou finies, ses volutes ou ses décourts. Un phénomène de concordance se présente, exact comme une mathématique — véritable manifestation d'acoustique plastique — il sera permis ainsi d'en appeler à l'un des ordres de phénomènes les plus subtils, porteur de joie (la musique) ou d'oppression (le tintamarre).

Sont la dernière présentation, je fais une déclaration relative à la « magnification » de l'espace que des artistes de ma génération ont abordée dans les vides: il prodigieusement créateurs du cinéma, vers 1910. Ils ont parlé de quatrième dimension, avec plus ou moins d'insistance et de clarté, peu importe. Une vie consacrée à l'art, et tout particulièrement à la recherche d'une harmonie, m'a permis, par la pratique des trois arts: architecture, sculpture et peinture, d'observer à mon tour le phénomène.

Le Corbusier, primera página del artículo «L'Espce indicible», *L'Architecture d'aujourd'hui*, abril 1946.

las aguas en el mundo origina el punto de estabilidad en su relación con la tierra; 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 sino también en la propia arquitectura (las torres-campanario de la capilla de Ronchamp como «oídos» capaces de interiorizar las resonancias del paisaje).

Ese espacio *indicible* no es ya un espacio matemáticamente controlable 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 fé, pero vivo a menudo el del espacio inefable, coronamiento de la emoción plástica». Es este espacio *inefable* el que comparten la arquitectura y las artes plásticas. 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*.

Y es en ese mismo año de 1946 cuando Le Corbusier comienza también a trabajar en un extraño proyecto de arquitectura y de ordenación de todo un territorio que, aunque frustrado, no dejará de revisar prácticamente hasta el final de su vida y ejercerá una gran influencia sobre otras realizaciones mucho más conocidas, como la capilla de Ronchamp: la basílica subterránea de la Sainte-Baume y las edificaciones exteriores que habían de acompañarla.

Poco tiempo antes, Le Corbusier había conocido en Marsella a Édouard Trouin, un peculiar personaje de carácter visionario que era propietario de una gran cantidad de terreno en la zona rocosa situada entre Toulon y Marsella. El área era conocida como La Sainte-Baume debido a una antigua leyenda que aseguraba que María Magdalena había vivido allí, en una cueva abierta en la ladera de una de las colinas; la leyenda añade que diariamente los ángeles recogían a la santa, la subían a la cima, donde oraba, y la depositaban de nuevo en la cueva.

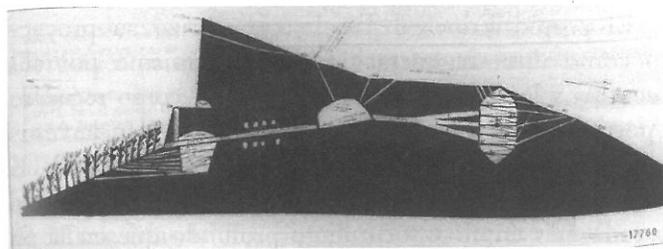
A este terreno salvaje y tan ligado a la memoria sacra Trouin estaba obsesionado por preservarlo de lo que preveía —acertadamente— como un inminente inicio de la especulación inmobiliaria ligada al turismo estacional. Fue el sorprendente maridaje entre la espiritualidad antigua del *genius loci* y la protoecología moderna lo que dio lugar a una de las propuestas más interesantes y sin embargo menos divulgadas de la trayectoria de Le Corbusier: una reordenación de todo ese territorio respetuosa con el lugar¹⁵ pero basada en la misma simbiosis entre religiosidad ancestral y espiritualidad moderna que presidirá las otras grandes obras religiosas de Le Corbusier (la capilla de Ronchamp y el monasterio de La Tourette).

15. «Todo era deferencia al paisaje, modulado sobre el paisaje, expresión misma del paisaje», Le Corbusier, *Oeuvre complète, Volume 5: 1946-1952*, Basilea-Boston-Berlín, Birkhäuser Publishers, 1999 [1953], p. 25.

El proyecto planteaba, así, el despliegue de una serie de edificaciones (una basílica subterránea, una serie de unidades de vivienda concebidas como espacios de meditación, dos hoteles y un museo) que, en su conjunto, supondrían convertir todo el territorio de Trouin en una especie de reserva de espiritualismo.

La pieza clave era, sin duda, la que Le Corbusier llama Basílica de la Paz y del Perdón: un templo telúrico excavado en la roca. Este espacio sagrado primigenio atravesaría la montaña de lado a lado, desde la supuesta cueva de María Magdalena hasta asomar por la otra vertiente, sobre el Mediterráneo. El itinerario, verdaderamente iniciático en su sentido más hermético, llevaría así, por planos siempre inclinados destinados a marcar con el esfuerzo físico el acceso a planos superiores del espíritu: desde la evocación de la compleja figura de la Magdalena, a la entrada de la cueva, hasta el súbito deslumbramiento que se produciría al final con la llegada, desde las profundidades de la Tierra, al Sol (es decir, a la Luz) y al Mediterráneo (el Agua).

Es muy significativa la cuestión de la iluminación de las salas que se irían sucediendo en este recorrido por el interior de la montaña, unos espacios más verticales y otros de tendencia más horizontal. La luz natural estaría compuesta, además de por la procedente de los dos extremos de la galería, por una serie de «pozos de luz» en los que es patente el recuerdo de la visita a Villa Adriana, algo que reaparecerá de manera



Le Corbusier, dibujo con la sección del proyecto de La Sainte-Baume (© Fondation Le Corbusier, París).

inmediata también en Ronchamp. Pero Le Corbusier no desdeña la contribución de la tecnología moderna: la luz eléctrica, sabiamente controlada y manipulada, vendría a añadirse a la natural para reforzar, como marcando verdaderos *tempi* musicales, los distintos momentos espirituales de este itinerario desde la Luz y hacia la Luz. El propio Le Corbusier habla de

[...] la Basílica enteramente excavada en la roca con caminos inclinados y salas verticales y horizontales que reciben la luz del firmamento por pozos o desde el extremo de las galerías. Por lo demás, la luz eléctrica tocaba una sinfonía de sombra, de penumbra y de luz que hubiera podido ser extraordinaria¹⁶.

16. *Ibid.*

El propio Édouard Trouin caracterizó su proyecto como una «regeneración del cristianismo por sus fuentes» y lo calificó de «ciudad órfica», como recuerda oportunamente Flora Samuel¹⁷, que insiste en la resurrección del orfismo antiguo en un cierto sector de la intelectualidad francesa, entendido como una religiosidad basada más en el conocimiento profundo que en la fé. La misma investigadora ha destacado también cómo el recorrido interior hubiera estado directamente inspirado por el Castillo interior de Santa Teresa y por la influencia del hermetismo de Rabelais¹⁸. Y lo cierto es que la concepción de este conjunto aparece impregnada de la muy particular religiosidad de Le Corbusier, un personalísimo conglomerado en el que se amalgamaban las tendencias más espiritualistas de la tradición cristiana con corrientes místicas de origen pagano (el propio orfismo, en el que sigue latente, a través de la figura de Orfeo y su descenso a los infiernos, el apasionamiento con el que leyó en su juventud *Les Grands initiés* de Édouard Schuré) y múltiples lecturas de índole teosófica. En especial está aquí vivo el recuerdo de los cátaros

17. Flora Samuel, «La cité orphique de La Sainte-Baume», en AA.VV., *Le Corbusier. Le symbolique, le sacré, la spiritualité*, París, Fondation Le Corbusier, pp. 121-137.

18. F. Samuel, «The Philosophical City of Rabelais and St. Teresa. Le Corbusier and Edouard Trouin's Scheme for St. Baume», *Literature and Theology*, 13, 2, 1999, pp. 111-125.

y su insistencia en la escisión dualista del mundo. Le Corbusier mismo reivindicaba para su familia lejanos orígenes cátaros, pero es que además, en este proyecto concreto, ello se veía reforzado no sólo por la historia misma del lugar (que había sido escenario del conflicto albigense) sino muy específicamente por la figura misma de María Magdalena. Significativamente, Le Corbusier, en la presentación del proyecto de La Sainte-Baume en su *Oeuvre complète*, dedicó dos páginas de las trece totales a ofrecer un resumen del amplio dossier iconográfico que había reunido Trouin sobre la presencia de la Magdalena en el arte. La Magdalena reaparecerá después a menudo en el universo plástico de Le Corbusier como una de las representaciones del principio femenino, plasmado en el arquetipo de la mujer dolorosa presente en la serie de imágenes globalmente tituladas *Icone* o en una de las litografías de *Le Poème de l'Angle Droit*.

Otro punto, sin embargo, resulta ahora pertinente además de la propia basílica: el proyecto de *La Cité permanente*, un conjunto residencial de pequeñas viviendas alveolares (primera expresión de lo que más tarde sería el mucho más conocido proyecto *Roq et Rob* para la costa de Cap-Martin) destinadas a albergar huéspedes atraídos por la espiritualidad del lugar y preparadas sobre todo como lugares de meditación. Estas viviendas fueron en un principio pensadas para ser construidas en *pisé*, en tierra apisonada, pero no tanto por motivos económicos cuanto por la propia humildad y al mismo tiempo sinceridad primordial de ese modo atemporal de construir:

La vida en el interior de este pisé puede ser una dignidad total y volver a dar al hombre de la civilización maquinista el sentido de los recursos fundamentales, humanos y naturales¹⁹.

Aunque en un segundo momento, a propuesta de los industriales franceses del aluminio, se concibiera pasar del *pisé* a este material ultramoderno, la apuesta por las técnicas de la arquitectura vernácula nos muestra a un Le Corbusier muy atento, frente a la leyenda de su radical rechazo a todo eco del pasado, a las tradiciones anónimas de esa «arquitectura sin arquitectos».

La jerarquía eclesiástica, sin embargo, y para gran decepción de Le Corbusier, no aprobó la idea y desautorizó cualquier intento de sacralización oficial de la propuesta. No obstante, hubo también clérigos favorables, y entre ellos se encontraba el padre Alain Couturier, dominico, director de la revista *Art sacré* y figura muy representativa —en su caso, en el terreno concreto del arte sacro— de las corrientes reformadoras que terminarían por confluír algunos años después en el Concilio Vaticano II. Y lo que no fue posible en La Sainte-Baume lo sería poco después, entre 1950 y 1955, en esas dos obras maestras de la arquitectura religiosa contemporánea que son la iglesia de Notre-

19. Le Corbusier, *Oeuvre complète, Volume 5: 1946-1952*, cit., p. 25.

Dame-du-Haut en Ronchamp y el monasterio dominico de La Tourette. En ambas se registró la afortunada confluencia entre Le Corbusier y Couturier y en ambas, con su hibridación entre sentido ancestral de lo sacro y renovación moderna de la Iglesia, late el mismo espíritu del proyecto frustrado de La Sainte-Baume.

LE CORBUSIER Y TRES LIBROS: LA ILIADA, PANTAGRUEL, DON QUIJOTE

Uno de los aspectos más llamativos de las dos últimas décadas de Le Corbusier es la acentuación de su interés por ciertos referentes literarios que ya le venían obsesionando desde su juventud, y en especial tres gigantes de la literatura que, desde luego, Le Corbusier leía desde siempre pero que ahora terminan de perfilar su papel en el momento en que procede a la sedimentación definitiva de su cosmovisión: Homero, Cervantes y Rabelais²⁰.

20. Quizás habría que añadir también a Shakespeare. Hay huellas dispersas de un interés muy específico de Le Corbusier por el dramaturgo isabelino: no tanto por su teatro (completamente ausente de su biblioteca) cuanto por sus sonetos, presentes en cambio tanto en edición inglesa como en traducción francesa. Entre los materiales preparatorios para *Le Poème de l'Angle Droit* (1947-1955) se encuentran traducciones mecanografiadas de algunos de los sonetos shakespearianos, que luego no fueron utilizadas en

Homero es una referencia cultural de primer orden desde el periodo de formación del todavía Charles-Édouard Jeanneret, en el contexto de un creciente interés por el mundo griego o, más bien, por una cierta Grecia más recreada que estudiada de modo erudito, tal y como quedará cristalizada en el *Voyage en Orient*. Es de recordar el temprano impacto que sobre él ejerció el libro de Maxime Collignon, *Mythologie figurée de la Grèce* (1883). En 1913 el propio Collignon editaría, con fotografías de Frédéric Boissonnas, un libro sobre el Partenón que Le Corbusier tenía en su biblioteca y al que hará explícita referencia en *Vers une architecture*²¹.

Sin embargo, la que sin duda hubiera sido la más cumplida materialización plástica del Homero corbusieriano quedó, lamentablemente, en estado embrionario: me refiero al proyecto de una edición de la *Iliada* ilustrada por el arquitecto y que habría debido ser tirada por los talleres de Fernand Mourlot, el litógrafo e impresor de confianza que ya se había hecho cargo de gran parte de su obra gráfica y, en especial, de *Le Poème de*

la versión definitiva de la obra. Sin embargo, pese a estos y otros indicios que deben aún ser investigados para dilucidar el exacto peso de Shakespeare como referente corbusieriano, lo cierto es que Le Corbusier nunca explicitó por el autor de *Hamlet* un entusiasmo tan rotundo como el que reservaba para Homero, Cervantes y Rabelais.

21. M. Collignon, F. Boissonnas, et al., *Le Parthénon: l'histoire, l'architecture et la sculpture*, París, C. Eggimann, 1913.

l'Angle Droit. Los veintitrés dibujos²² que nos han quedado como testimonio de dicho proyecto, realizados en su mayor parte en febrero de 1955, fueron trazados por Le Corbusier con lápices de colores sobre un ejemplar de una traducción francesa de la *Iliada*²³ ilustrada con los grabados neoclásicos de John Flaxman²⁴. Es contra estos últimos contra los que Le Corbusier propone su nuevo corpus de ilustraciones homéricas: los grabados de Flaxman, marcados por la esencialidad lineal neoclásica, con total ausencia de color, representaban para Le Corbusier el ejemplo de una Grecia mal comprendida, amputada de su soplo vital, de la tensión de su fuerza creadora, y reducida a pura frialdad académica (unos defectos que atribuía, además, también a la propia traducción francesa de esa edición de la *Iliada*)²⁵.

22. M. Krustrup, *Iliade. Le Corbusier*, Milán, 2000.

23. Homère, *Illiade*, París, Club Français du Livre, 1954, traducción al francés de Paul Mazon. El libro se conserva en la Fondation Le Corbusier bajo la rúbrica FCL J 90.

24. El artista británico realizó sus ilustraciones de la *Iliada* en 1793; siguieron, dos años más tarde, las correspondientes a la *Odisea*.

25. Así lo expresa muy claramente en el frontispicio del libro: «Cap Martin 21/2/55. ¡Esta edición me repugna! La tipografía es estúpida, las ilustraciones nos sumergen en el más negro abismo del academicismo. Arte del Olimpo para profesores y estudiosos del Instituto. Grecia no combativa, verbosa, en sillón y zapatillas. Ni un solo signo de vida. Homero ha sido asesinado. Pienso que la traducción es nefasta, lúgubre».

Es ante la Grecia congelada de Flaxman como Le Corbusier, en 1955, siente renacer su entusiasmo por esa otra Grecia que estaba presente en lo más profundo de su imaginario desde el *Voyage d'Orient* y que le había acompañado a lo largo de toda su trayectoria, resurgiendo con claridad en determinados momentos de la misma (recordemos, por poner sólo dos ejemplos, el canto entusiasta a la Acrópolis en el discurso *Air, son lumière*, pronunciado en Atenas el 3 de agosto de 1933, con motivo del IV CIAM, o la antes mencionada copia policromada del *Moscóforo* en la exposición de 1935)²⁶.

Frente al *clasicismo* reductor y seco de los dibujos de Flaxman, la Grecia de Le Corbusier tiene ahora más de dionisiaco que de apolíneo, y es en ese punto donde se inscribe esa *Iliada* nunca terminada pero para la que Le Corbusier sin duda se planteaba, como afirma Krustrup²⁷, una obra gráfica de gran formato. Los episodios de la *Iliada* dibujados por Le Corbusier

26. Pese a la existencia de algunas valiosas contribuciones, el estudio detallado de la relación de Le Corbusier con la Grecia antigua es aún una tarea por hacer. Vid. R. Etlin, «Le Corbusier, Choisy and French Hellenism: The Search for a New Architecture», *Art Bulletin*, 69, junio 1987, pp. 264-278; AA.VV. (catálogo exposición), *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, París, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988; B. Gravagnuolo (ed.), *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Nápoles, Electa, 1997.

27. M. Krustrup, *op. cit.*, p. 73.

Le Corbusier, dibujo para el proyecto de ilustración de la *Iliada* (Canto I, Invocación a la Musa). (© Fondation Le Corbusier, París).



(trazados directamente sobre las imágenes de Flaxman, a las que cancelan con rabia) son susceptibles, así, de una doble lectura: son, ciertamente, ilustraciones del poema homérico, pero sirven, sobre todo, de pretexto para catalizar algunos de sus grandes temas plástico-filosóficos.

El arcaísmo salvaje de la Grecia primitiva le permite, por ejemplo, plantear en toda su fuerza plástica el gran tema de la *mujer*, que evoca su firme convencimiento del dualismo esencial que rige el mundo y que tiene en la antítesis masculino-femenino una de sus principales manifestaciones. La mujer está ligada a la música en la imagen de la Musa cantando la cólera de Aquiles con la que se abre el poema, pero también protagoniza el Rapto de Briseida, las tres imágenes de Helena (sobre las murallas de Troya, con Afrodita y Paris y con Héctor y Paris), los reproches de Hera o el vuelo de Tetis al Olimpo. El *toro*, otro de los emblemas de la plástica corbusieriana de los

años 50, llena la escena del sacrificio con la brutalidad de la sangre, brutalidad que aparece igualmente en las escenas de la muerte de Midón, la muerte de Pandaro y Ulises y Diomedes. Otro animal clave del particular bestiario corbusieriano, el caballo, está presente en las escenas del carro de Diomedes o de la advertencia de Zeus. El símbolo polivalente de la *espada*, que ya abría el *Poema del Ángulo Recto*, tiene un papel central en las escenas de la cólera de Aquiles, el sacrificio del Toro o, una vez más, la muerte de Midón.

Como afirma Gravagnuolo, en los dibujos de la *Iliada* de Le Corbusier

[...] se consuma el conflicto vivificante entre Eros y Thanatos, entre la exangüe serenidad de la arcadia y la pasionalidad del canto homérico, evocado en una inigualable embriaguez dionisiaca²⁸.

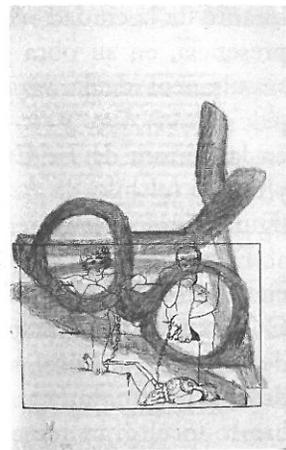
Pero en esta Grecia arcaica que no es sino un travesaño de las grandes cuestiones del imaginario corbusieriano el propio arquitecto no duda en mostrar la visceralidad nada erudita de su particular «homerismo» al

28. B. Gravagnuolo, «Sulle tracce di Giano. Antico e moderno nell'Odissea mediterranea di Le Corbusier», en *Le Corbusier e l'Antico*, cit., p. 16. Vid., del mismo autor, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Nápoles, Electa, 1994.

Le Corbusier, dibujo de sus propias gafas sobre la Iliada de Flaxman (© Fondation Le Corbusier, París).

representarse personalmente bajo la forma de tres autorretratos simbólicos mezclados con las escenas de la Iliada: uno en el mismo guijarro que, fotografiado por Lucien Hervé, utilizó en numerosas ocasiones como imagen de sí mismo; un segundo en esa peculiar máscara cuyos ojos parecen rodeados de anteojos, y, por último, en la representación de las propias gafas de Le Corbusier, que evocan aquí el protagonismo de la mirada contemporánea sobre los materiales de la historia mítica.

Los mitos de esa Hélade preclásica estaban también presentes en el imaginario de Le Corbusier en otros registros. Así, su obsesión de estos momentos por el paradigma de *lo textil*, de la urdimbre, que tendrá su máxima plasmación, por esos mismos años, en sus cartones para tapices —uno de ellos explícitamente homérico, el titulado *Odysée*, de 1948— y en su teorización sobre las nuevas funciones plástico-arquitectónicas del tapiz. Bautizado por Le Corbusier como *muralnomad*, el pseudo «mural» de ese nuevo nómada que es el ha-



bitante de la ciudad moderna²⁹, los tapices impulsan la presencia, en su obra gráfica y plástica, de los temas simultaneos de la *mujer-tejedora* (el tapiz de Penélope), del *laberinto* y de la *madeja* (un motivo frecuente en la pintura de Le Corbusier desde los años treinta) y el *hilo* (el hilo de Ariadna), sobre el trasfondo de la figura heroica de Teseo.

El mítico rey ateniense —cuyo nombre aparece en diversos croquis de estos años— servirá, para Le Corbusier, como personificación de ese trabajo creador lento, paciente, sorteador de dédalos y meandros, pero finalmente triunfante que constituirá sobre todo el gran tema de *Le Poème de l'Angle Droit*. Tampoco se puede olvidar que en 1944 Matisse había ilustrado el *Pasiphae. Chants de Minos*, de Henri de Montherlant, o que en 1946 André Gide había publicado la que sería su última obra en vida, *Thésée*, en el que los melancólicos monólogos de Teseo

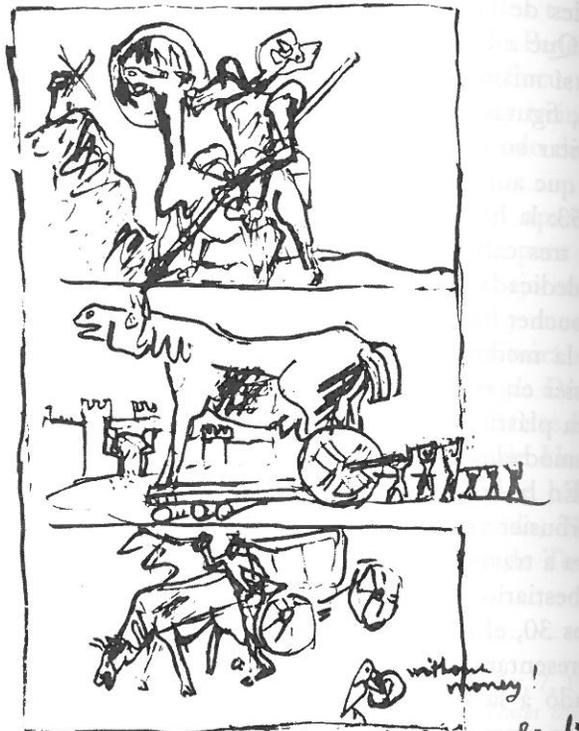
29. Le Corbusier, «Tapisseries Muralnomad», *Zodiac*, 7, 1960 (también en *Le Corbusier. Un homme à sa fenêtre. Textes choisis, 1925-1960*, Nantes, Fage éditions, 2007, pp. 156-157); Le Corbusier, «Tapisseries», *Œuvre complète*, V, pg. 236, y VI, pg. 132. Vid. también los catálogos de las exposiciones *Les Tapisseries de Le Corbusier*, París, 1975; *Le Corbusier. Oeuvre tissé*, París, 1987; *Tapisserie d'Aubusson, 1933-1999, 66 ans de création, perspectives suisses*, Lausanne, 1999; *Le Corbusier. Museo y colección Heidi Weber*, Madrid, 2007, así como M. Oddo, *Le Corbusier. Dalla pittura al muralnomad*, Palermo, 1997.

componían también una reflexión sobre las dificultades de la creación.

Que a Le Corbusier le importaba poco la literatura en sí misma y buscaba en ella sobre todo temas, mitos, figuras o metáforas susceptibles de ayudar a precipitar su propio pensamiento lo demuestra el modo en que auna a Homero con Cervantes en una obra de 1953: la litografía conocida como *Don Quixotte* o «de los tres caballos», una de las dos estampas (junto con la dedicada al *Modulor*) de entre 1953 y 1956 que E. Mouchet ha definido como «de vocación pedagógica»³⁰ en la medida en que respondían al afán de Le Corbusier en esos años por posibilitar una difusión de su obra plástica entre círculos más amplios que el de los acomodados *amateurs*.

En la *litografía de Don Quijote o de los 3 caballos* Le Corbusier vehicula su concepción de la actividad creadora a través de uno de los animales más habituales de su bestiario mítico. Presente en su pintura ya desde los años 30, el caballo es símbolo ambivalente que puede representar, como el toro, fuerza y fogosidad (incluso ligado a la inquietante figura andrógina de las amazonas, como en el gouache de 1929/1936 *Amazones, femme et cheval* o en la litografía de las amazonas en

30. É. Mouchet, «Estampes à punaiser sur les murs», en AA.VV., *Le Corbusier. L'oeuvre plastique*, París, Fondation Le Corbusier-Éditions de la Villette, pp. 55-75 (la cita en p. 69).



il faut de battre contre les moulins!
 il faut renverser Troie...
 il faut être cheval de frisure
 6 octobre 53, Ave. Casagré! vote. tous les jours!

Le Corbusier, litografía de los 3 caballos, 1953.

Le Poème de l'Angle Droit), pero también constancia y trabajo tenaz.

Pero lo que más nos interesa aquí es la presencia simultánea de Homero y Cervantes. Don Quijote era un personaje verdaderamente mítico para Le Corbusier. Sabemos que ya desde su primera estancia en París, cuando aún trabajaba con los Perret, el libro de Cervantes era una de sus lecturas más asiduas. A consolidar su interés cervantino contribuyeron indudablemente sus viajes a España en 1928, 1930, 1931 y 1932. En su viaje de 1928, su testimonio en el album de autógrafos de visitantes ilustres de la Residencia de Estudiantes de Natalia Jiménez de Cossío asumió la forma de un dibujo en el que se representaba a sí mismo como una extraña mezcla de Quijote y Sancho montado no sobre Rocinante sino sobre un burro con alforjas cargadas con sus propios libros³¹. Otros estímulos añadidos podrían haber procedido de grandes conocedores de la cultura hispánica: Jean Cassou, como más arriba se mencionó, o Bernard Dorival, a quien Le Corbusier había regalado y dedicado su rabelesiano cuadro de 1944 *Composition Panurge III*.

31. Vid. S. Guerrero, «Una casa-un palacio. Le Corbusier, Madrid, 1928», en S. Guerrero (ed.), *Una casa-un palacio. Le Corbusier, Madrid, 1928*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2010, pp. 21-66. El dibujo aparece reproducido en la pg. 59.

En 1943-44, el cuadro *Don Quichotte* marca el ingreso del personaje en el universo plástico de Le Corbusier³². Es igualmente conocido el hecho —por encima de la mera anécdota— de cómo en 1945, tras la muerte de su perro *Pinceau*, Le Corbusier llevó su entusiasmo cervantino hasta el extremo de encuadernar con su piel la magnífica edición del Quijote que poseía³³. Su correspondencia contiene también abundantes muestras de este entusiasmo³⁴.

En la litografía de los tres caballos, el homérico caballo de Troya aparece acompañado del Rocinante de Don Quijote y del humilde caballo de tiro, «de

32. Se trata del cuadro titulado *Le Cheval de fiacre* o *Don Quichotte*, un óleo sobre contraplacado que forma parte de los fondos de la Fondation Le Corbusier (n.º 183). Una descripción del mismo, en N. y J.-P. Jornod, *Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret)*. *Catalogue raisonné de l'oeuvre peinte*, Milán, Skira, 2005, vol. II, pp. 776-777.

33. *L'Admirable Don Quichotte de la Mancha*, París, Le Club Français du Livre, 1949, vol. II (FLC J 245). El «sacrificio» de su schnauzer será exaltado a nivel poético en 1955 en la litografía num. 76 de *Le Poème de l'Angle Droit*.

34. Por ejemplo, la carta que escribe a su madre desde Chandigarh el 15 de diciembre de 1952: «J'ai fini (pour la nième fois) la lecture de Don Quichotte, l'un des plus beaux et plus sains et propres livres qui soit». En esa misma carta, se asombra de recordar haber oído nombres propios del Quijote tomados de las novelas de caballerías en su propia infancia: «Ce sont les mots de notre enfance, ceux que toi et papa employiez à tout instant. Des mots de La Chaux de Fonds!!!».

fiacre». El dibujo de Don Quijote, directamente tomado del cuadro de 1943-44, ocupa el tercio superior. Si en el dibujo de la Residencia de Estudiantes de 1928 Le Corbusier-Quijote era representado en la plena acción de su furioso ataque, tanto en el cuadro de 1943-44 como ahora en la litografía Le Corbusier prefiere el momento distanciado, la reflexión que precede a la acción, con un Don Quijote pensativo y con la lanza bajada, como para demostrar hasta qué punto su ira no es locura sino convicción profunda de los propios ideales.

La escena intermedia representa el momento en que el caballo de madera está siendo trasladado al interior de Troya. Este nuevo caballo es un producto de la inteligencia humana y de la capacidad técnica de materializarla. Su entrada por esos muros que no pudo debelar la fuerza militar es alegoría tanto del triunfo de la agudeza como de la estulticia de quienes se dejan deslumbrar por falsas apariencias. Finalmente, el humilde caballo de tiro no tiene nombre propio ni plasma tarea heroica alguna: representa la parte esencial que en todo proceso de creación tiene el trabajo obstinado y paciente. Las tres escenas, con sus respectivas leyendas, componen así, *via* Homero y Cervantes, un verdadero poema gráfico en torno a los tres rasgos que deben aunarse en la relación del creador con el mundo.

Entre 1953 y 1956, Le Corbusier fue acumulando materiales para un libro que iba a titularse *Le Fond*

du sac y que no llegó a publicar³⁵. En estos croquis y notas, Don Quijote vuelve a ser mencionado, pero se añade ahora un tercer eslabón a la cadena de los grandes escritores clásicos que le sirvieron de compañeros de viaje: François Rabelais³⁶. Pero su interés rabelesiano no se dirige a los dos famosos héroes de la desmesura, Gargantua y su hijo Pantagruel, ni a los dos primeros libros de la serie³⁷, los más leídos y conocidos. Por el contrario, se ciñe al personaje de Panurge y a dos episodios de los libros cuarto y quinto (éste último de dudosa autoría rabelesiana)³⁸.

Para Le Corbusier, Panurge es un antihéroe en ciertos aspectos comparable a Sancho Panza: temeroso y pusilánime en muchas ocasiones, nada brillante al lado de Pantagruel, pero dotado de una agudeza que le permite intervenir con acierto en debates en los que, al muy particular modo rabelesiano, la filo-

35. Un resumen de las circunstancias de esta publicación frustrada en C. De Smet, «Construcciones suspendidas: la obra editorial inacabada», en *Le Corbusier et le livre*, cit., pp. 164-199.

36. En una de las páginas del manuscrito escribe, con fecha 11 de febrero de 1954: «On rit! Merci à Rabelais et à Cervantes!».

37. *Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel Roi des Dipsodes, fils du Grand Géant Gargantua*, 1532, y *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel*, 1534.

38. *Le Quart Livre*, primera versión en 1548 y versión definitiva en 1552; *Le Cinquième et dernier livre des faits et dits heroïques du bon Pantagruel*, edición póstuma, 1564.

sofía y la crítica religiosa o política se revisten bajo las apariencias de la «gramática parda», así como salir airoso de todo tipo de situaciones. Así, el interés de Le Corbusier por el episodio de *Les moutons de Panurge*, tan célebre como para convertirse en refrán popular, le servirá para criticar, mediante esta historia acremente humorística, el ciego seguimiento de las modas y de esa opinión común y normas establecidas contra cuya tiranía se alzaron simultáneamente Cervantes y Rabelais.

A partir de 1942-43, toda una serie de obras plásticas (cuadros, esculturas policromadas en madera, litografías, grabados sobre cobre o rodoides...) de Le Corbusier llevan el título genérico de *Panurge*. Pero estos diferentes *panurges* nunca pretenden constituir una ilustración directa del personaje literario, sino que son creaciones plásticas independientes en las que la motivación rabelesiana es ya muy lejana y no actúa directamente desde el libro sino tras haber sufrido un prolongado proceso de integración en la personal filosofía del arquitecto.

No cabe duda de que el interés de Rabelais por la magia de los números, por los aspectos más ocultistas de la religión y por el pensamiento hermético reforzaba la creciente atracción de Le Corbusier por estos temas, que quedará finalmente plasmada en *Le Poème de l'Angle Droit*. El momento más explícito de esta influencia de Rabelais es la inclusión del episodio del oráculo de la Divina Botella, del Quinto libro, en el

volumen 2 del *Modulor*³⁹. Es en este episodio donde Rabelais aparece para Le Corbusier como el depositario de un saber ancestral camuflado bajo apariencia caricaturesca, lindando con lo grosero⁴⁰. El texto de Rabelais aparece entrecortado por Le Corbusier de tal modo que refuerza su sentido hermético y su relación con la matemática mágica. Tras el viaje iniciático que había comenzado en el Libro Cuarto, es ahora en el Quinto (cuya autoría de Rabelais, recordémoslo, está en debate) donde se llega a un desenlace en el que, como hibridación entre plástica y literatura, las propias palabras se ordenan hasta tomar la forma de la Sagrada Botella. En efecto, la «melopea» que Panurge entona por orden de Bacbus (después de haber realizado un ritual risible y de haber sido advertido de «no escuchar

39. Le Corbusier, *Le Modulor II*, París, L'Architecture d'aujourd'hui, 1955, pp. 196-200 [ed. castellana *El Modulor y Modulor 2*, Barcelona, Poseidón, pp. 200-204]. Vid. F. Samuel, «Le Corbusier, Rabelais and the Oracle of the Holy Bottle», *Word and Image*, 17 (4), 2001, pp. 325-338; P. Fuertes, *Le Corbusier desde el palacio del Gobernador: un análisis de la arquitectura del Capitolio de Chandigarh*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2006, pp. 114-115.

40. En un croquis sin fecha, escribe: «Lu Rabelais: Bacbus la dame de la dive Bouteille. Ce Rabelais en feu d'artifice avec toute la connaissance de l'antique, Grecs, Assyriens, Egyptiens, etc. Rabelais l'homme de la santé morale: unique» (Le Corbusier, *Sketchbooks, Vol. 4: 1957-1964*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1982, croquis n.º 689).

O
Bouteille
Pleine toute
De mistères,
D'une oreille
Je t'esoute :
Ne différez
Et le mot profères
Auquel pend mon cueur !
En la tant divine licqueur,
Qui est dedans tes flans reclose,
Bachus, que fut d'Inde vaincqueur,
Tient toute vérité enclose.
Vin tant divin, loing de toy est forclose
Toute mensonge et toute tromperye,
En joye soit l'âme de Noé close,
Lequel de toy nous fist la tempérye.
Sonne le beau mot, je t'en pryé,
Qui me doibt oster de misère.
Ainsi ne se perde une goutte
De toy, soit blanche, ou soit vermeille,
O Bouteille.
Pleine toute
De mistères² !

La «Sagrada Botella» del Libro IV de *Pantagruel*, en *Le Modulor*, de Le Corbusier. (© Fondation Le Corbusier, París).

el secreto más que son una sola oreja») asume, como si de un caligrama de Apollinaire se tratase, la forma misma del recipiente oracular. Le Corbusier recupera con ello algo que ya ocurría desde las primeras ediciones de Rabelais, como la de Jean Martin de 1567.

Esta imbricación entre escritura y forma plástica nos remite ahora, para cerrar este itinerario mítico corbusieriano, a 1955, a la aparición de esa extraordinaria confluencia entre poética, plástica y arquitectura que será *Le Poème de l'Angle Droit*.

1955-1958: LE CORBUSIER Y DOS POEMAS

Entre 1955 y 1958 Le Corbusier creó dos «poemas» muy particulares. Volcados en medios bien diferentes, uno bajo la forma de una carpeta de litografías que combinaban imagen y texto, el otro en una verdadera *Gesamtkunstwerk* basada en un espectacular despliegue audiovisual, constituyeron las últimas y más completas y elaboradas plasmaciones de su imaginario filosófico y estético; y ello desde una tentativa de recuperar toda la tensión intelectual, de conocimiento, de la que la idea misma de *poema* aparecía revestida en épocas antiguas.

En septiembre de 1955 apareció, tras un duro trabajo de ocho años, *Le Poème de l'Angle Droit*, un libro-carpeta con 155 páginas litografiadas (incluyendo 19 espectaculares litografías en color), realizadas a partir de maquetas de *papier collé*, en las que se combinaban

dibujos y un texto manuscrito del autor, en un denso discurso plástico-literario que trataba de condensar su compleja cosmovisión⁴¹. Le Corbusier atribuía al *Poème de l'Angle Droit* un lugar fundamental en su *iter* artístico y arquitectónico y lo consideraba como una recapitulación de su pensamiento en torno a la creación artística y arquitectónica. La escasa atención de que, pese a ello, ha gozado hasta hace bien poco sólo puede entenderse a partir de esa visión reductora y unilateral del Le Corbusier funcionalista a la que al principio hicimos referencia.

En el *Poème*, Le Corbusier volcó en el peculiar molde de una síntesis entre poema literario (que aparece reproducido bajo su forma manuscrita, y no en letras de imprenta, algo a lo que Le Corbusier otorgó una enorme importancia) y obra plástica toda una filosofía de la creación que se nutría de fuentes muy diversas: desde el creciente anhelo de espiritualidad y correlativa desconfianza hacia la tecnología, común a la mayoría

41. De esta obra me ocupé por extenso con motivo de la exposición *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo recto*, por mí comisariada en 2006 para el Círculo de Bellas Artes de Madrid (con posteriores itinerancias a la Alhambra de Granada, el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida, el Museo de Artes Decorativas de Buenos Aires y el Architekturmuseum de la Technische Universität de Munich). Vid. J. Calatrava, «Le Corbusier y Le Poème de l'Angle Droit: un poema habitable, una casa poética», en el catálogo de la exposición mencionada, pp. 9-43.

de los intelectuales occidentales en la postguerra, hasta su antiguo pero cada vez más desarrollado interés por la tradición hermética, el esoterismo y el pensamiento alquímico, que incluía una atracción especial por la simbología cósmica y por una geometría entendida como portadora de valores ocultos desveladores de las leyes del universo. Esto es algo que se vio sin duda reforzado por el renovado interés por estas cuestiones en los años 40 y 50, con hitos tales como el *Psychologie et Alchimie* —y otros escritos en esa misma línea— de Carl Gustav Jung (1944), los numerosos trabajos de Mircea Eliade o de Alexandre Koyré, o *The White Goddess*, de Robert Graves (1948).

El conocimiento de Le Corbusier 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: sus conocidas formulaciones, como las *siete vías*, las *cuatro rutas*, los *tres asentamientos humanos*, los *cinco puntos para una nueva arquitectura...* son —como también el *Modulor*— expresiones de su firme creencia en un mundo simple, básicamente dual, con pocas leyes esenciales que, una vez desveladas, pueden ser formuladas como concisos mandamientos. Del mismo modo, como ya se ha dicho, su religiosidad no responde a un sistema cerrado de dogmas y ritos, sino que se expresa en una síntesis

personalísima en la que el sentimiento de lo sagrado era perfectamente combinable con el saber hermético.

En este sentido, el *ángulo recto* exaltado en el título mismo del poema no es la abstracción geométrica exacta de los 90°, sino el ángulo que compone el encuentro de los ejes vertical y horizontal del cosmos: el nivel de equilibrio alcanzado entre la tierra y las aguas, como plano horizontal, y el hombre erguido, el hombre-*Modulor*, que, al ponerse en pie, da el primer paso necesario para cualquier acto creativo de transformación de la realidad y aporta el segundo eje necesario para ese ángulo recto primigenio. Ese nuevo ángulo recto es ahora metáfora central de la tarea del creador: 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 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*, elemento arquitectónico de la arquitectura paleocristiana y bizantina que marcaba en el interior del ámbito sagrado una jerarquización espacial entre el presbiterio y el lugar de la masa de los creyentes, una

sucesión de grados en el acceso a lo espiritual. Le Corbusier conocía bien la función teológica de esta barrera espacial ya desde los tiempos de su *Viaje a Oriente* y su visita al Monte Athos, pero en el *Poème de l'Angle Droit* el iconostasis se convierte en metáfora del trabajoso acceso a la verdad, de las dificultades del creador 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 elegidos⁴².

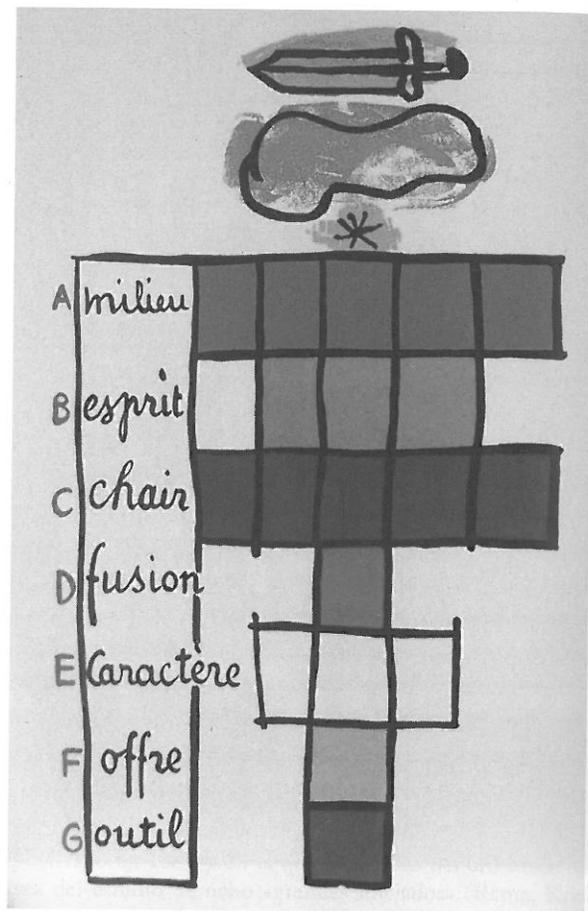
En este iconostasis (que es al mismo tiempo árbol y cruz) siete filas marcadas con las letras de la A a la G componen un eje vertical en el cual la asignación a cada letra de uno de los siete grandes temas del *Poème* determina la posición de los mismos en siete secciones: A: Medio (*milieu*), B: Espíritu (*esprit*), C: Carne (*chair*), D: Fusión (*fussion*), E: Caracteres (*caractères*), F: Ofrenda (*offre*), y G: Útil, instrumento (*outil*), con subsecciones ritmadas por las 19 litografías en color.

A lo largo del recorrido por este iconostasis virtual, Le Corbusier traza el poema sobre el papel del hombre

42. Conviene recordar, una vez más, el impacto que sobre el joven Jeanneret había tenido el libro de É. Schuré *Les Grands Initiés*, publicado en 1889 y en el que el teósofo Schuré 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.



Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 1955, portada.
(© Fondation Le Corbusier, París).



Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 1955, iconostasis.
 (© Fondation Le Corbusier, París).

en el mundo y las condiciones a las que necesariamente ve sometida su actividad creadora. Y expone con toda claridad su cosmovisión esencialmente dualista, en la que el mundo aparece marcado por una continua tensión binaria. Si el hilo conductor del poema nos lleva al esclarecimiento de la relación hombre-universo, o microcosmos-macrocosmos, ello se desdobra en toda una serie de oposiciones que estructuran 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, pero también la pareja ojo / oído o su correlativo plástica / música.

En este mundo escindido, atravesado en todos sus sentidos por fisuras cuyas suturas son provisionales y con tendencia a abrirse nuevamente, el creador es, esencialmente, aquel que tiende puentes entre opuestos, aquel que persigue la *unidad*, la *armonía*, por más que comprenda el carácter siempre efímero de sus logros. Es en la frontera, en el terreno de contacto entre dos polos, donde —como el guijarro sacudido por las olas en la orilla del mar que Paul Valéry había descrito en su *Eupalinos*— actúa el *artista*, en sentido amplio.

A lo largo del poema Le Corbusier acumula algunos de sus temas plástico-simbólicos favoritos, de los que sólo ahora podemos llegar a comprender todo su alcance teórico. Así, la primera sección exalta el Medio que necesariamente determina la acción del hombre:

el curso del Sol, la tierra (lo telúrico) y el elemento acuático inestable, así como el equilibrio siempre precario alcanzado entre ellos. En una de las más célebres litografías del Poema, la Casa —y, por ende, la Arquitectura misma— quedará entusiásticamente celebrada como «Hija del Sol». La tensión entre Tierra y Agua dará también lugar a la célebre «ley del meandro», metáfora del trabajo intelectual como pertinaz búsqueda de la armonía), o a la exaltación del barco como elemento de frágil unión entre ambos términos.

Otras imágenes desarrollan la enorme complejidad de este dualismo cósmico. La madeja de lana o de hilo es un símbolo a la vez de lo textil / femenino y de los arcanos del laberinto, así como una nueva evocación de esa Grecia ancestral a través de la figura de ese mismo Teseo que también había atraído, en 1946, la atención de André Gide. La presencia ambigua de lo femenino recorre todo el Poema, desde la mujer tejedora hasta la Luna, pasando por la iconografía de la mujer orante (ya presente en el interés por la «cátara» María Magdalena) o el objeto natural directamente asociado al principio femenino, la concha. Esa misma concha, junto con la piña (su correlato «masculino»), los guijarros, el caparazón de la tortuga, etc., constituyen, asimismo, toda una serie de *objets à réaction poétique*, alusivos a las potencialidades geométricas y generadoras de orden de la propia naturaleza.

El toro (tema frecuente en la pintura corbusieriana de los años 50) y el caballo componen, por otro lado,

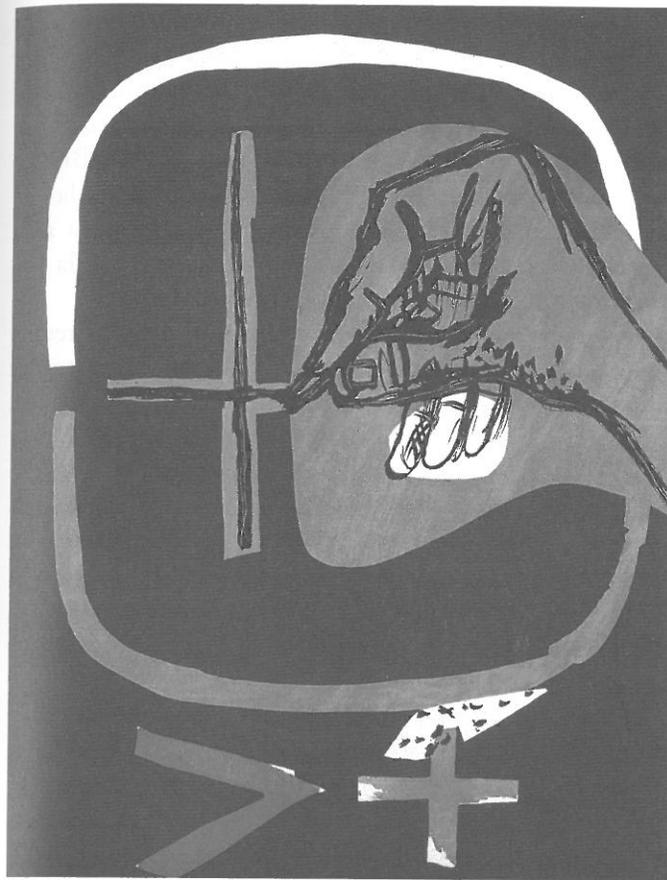
un bestiario de gran complejidad en el que pueden no sólo representar en abstracto la fuerza primigenia de la naturaleza sino también acompañar (en el caso del caballo) a la figura andrógina (inquietante, pero al mismo tiempo de síntesis) de las amazonas.

Otro de los símbolos privilegiados en el poema de Le Corbusier es la mano humana. Está presente de muy diversas formas. Dos manos cruzadas representan la reconciliación entre las virtualidades del arquitecto y del ingeniero. El célebre icono corbusieriano de la Mano Abierta aparecerá también como metáfora final del papel social del artista. Pero el recorrido se cierra, en la sección G.3, *Outil*, con otra visión de la mano humana: ahora, al final del ciclo, Le Corbusier nos muestra a esa misma mano asiendo una herramienta, un *útil*, con el cual traza el ángulo recto final. Y, muy significativamente, este útil nada tiene de «máquina»: no es un sofisticado producto tecnológico 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 este 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 incluída 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 trozo de 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.

Sólo tres años más tarde, El Pabellón Philips, diseñado por Le Corbusier por encargo de la firma holandesa de electrónica para la Exposición universal de Bruselas de 1958, representará la culminación de esta cosmovisión basada en la imbricación necesaria entre los orígenes, la historia ancestral del hombre, y sus últimos desarrollos tecnológicos (exaltados en el texto de introducción como «aparatos» capaces de inaugurar una nueva era)⁴³. Gracias a la perfecta simbiosis en-

43. Vid. Le Corbusier, *Le Poème Electronique*, París, Forces Vives, 1958, K. Michels, *Le Corbusier: Poème Électronique. Studien zur Philips Pavillon Welt Ausstellung Brüssel 1958*, tesis doctoral inédita, 1984; Vincenzo Casali, *Varèse-Le Corbusier. Scenes from a Rebellious Thought. Reconstruction of the Poème Électronique*, Ann Arbor, UMI Research Press, 2002; M. Treib, *Space Calculate in Seconds. The Philips Pavillon, Le Corbusier and Edgar Varèse*, Princeton, 1996; R. Trevisiol, «Le Pavillon Philips de Le Corbusier et Xenakis», en AA.VV., *Le Corbusier et la Belgique*, Bruselas, 1997, pp. 225-252; A. Capanna, *Le Corbusier. Padiglione Philips, Bruxelles*, Milán, 2000; Vincenzo Casali, «L'imaginaire du "Poème



Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 1955, la mano trazando el ángulo recto con un carbón. (© Fondation Le Corbusier, París).

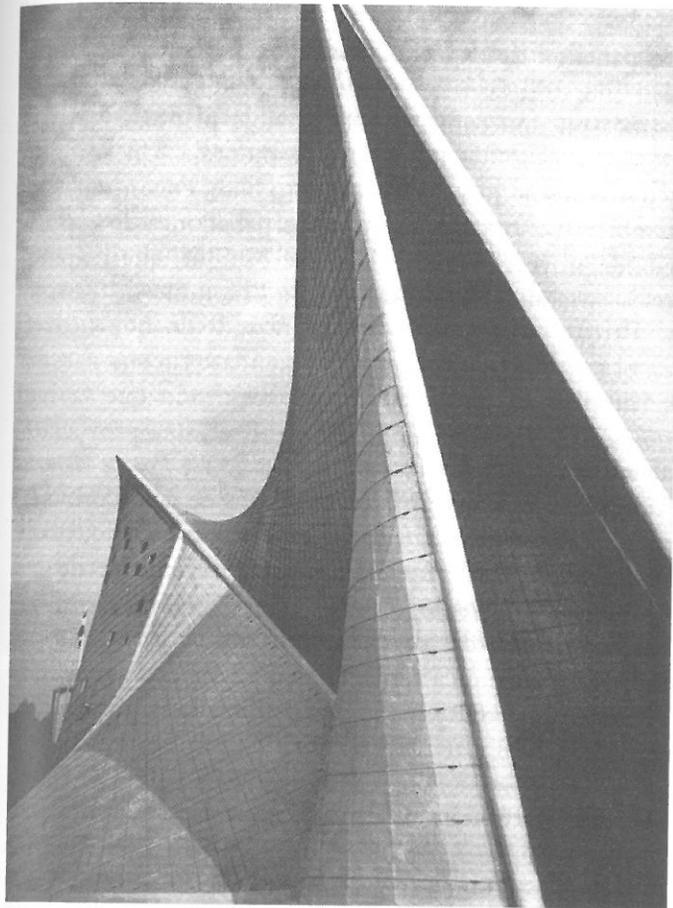
tre el proyecto arquitectónico e ingenieril de Le Corbusier y de Iannis Xenakis, la condición de músico y compositor del propio Xenakis⁴⁴ y la elaboración del poema musical y visual de Edgar Varèse⁴⁵ en estricta colaboración con Le Corbusier, el pabellón de Bruselas representará la más cumplida realización de la aspiración del Le Corbusier de los años cincuenta a la síntesis de los sentidos y, más concretamente, a la incorporación de la música a la arquitectura.

En el pabellón de Bruselas, la forma plástica resultante evocaba además, la idea de la *tienda*, ese tercer arquetipo ancestral del hábitat humano junto con la cabaña y la cueva. Se asociaba así idealmente la más moderna tecnología constructiva y audiovisual con el retorno a las fuentes de un nomadismo que, completando el círculo, volvía a caracterizar al moderno habitante de las ciudades (un «nomadismo» que está también en la base de la renovada función arquitectónica y no ornamental que, como se verá más abajo, por esos mismos años atribuye Le Corbusier a sus tapices, rebautizados por él como *muralnomads*, es decir, «el mural del nó-

Électroniqu'», en AA.VV., *Le Corbusier. Le symbolique, le sacré, la spiritualité*, cit., pp. 139-157; Fernando Quesada, «Cajas mágicas: le Corbusier y el Pabellón Philipps», *Massilia*, 2002, pp. 168-193.

44. Vid. Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, Marsella, 2006.

45. Vid. O. Mattis, *Edgar Varèse and the Visual Arts*, tesis doctoral inédita, Stanford, 1992.



Le Corbusier y Iannis Xenakis, Pabellón Philips en la Exposición Universal de Bruselas, 1958.

mada»). El carácter, efímero por su propia esencia, de un pabellón de exposición evocaba así esa otra fragilidad ancestral de la arquitectura nómada, de la ligereza basada en una construcción movable planteada a base de operaciones de montaje y desmontaje. Un «montar y desmontar» que, como concepto base, encontrábamos también, ocho años antes, en los pabellones de exposiciones proyectados para la Porte Maillot, que reaparecería enseguida en la Maison de l'Homme de Zurich.

Pero nos interesa ahora sobre todo lo que ocurría en el interior de esa moderna «tienda». En sus paredes se desplegaba, gracias a lo más avanzado que la tecnología Philips podía ofrecer entonces, una proyección acompañada de música: se trataba de *Le Poème électronique*, creación audiovisual conjunta de Le Corbusier y Edgar Varèse. Esta proyección, por otro lado, no se realizaba en una pantalla fija: todo el interior de ese estómago, destinado a procesar y «digerir» el espíritu conformista de los visitantes, era, en realidad, una gran pantalla única que obligaba al espectador a desplazarse y a abandonar la tranquilizadora inmovilidad de la posición cinematográfica habitual.

Los asombrados espectadores que se adentraban en este antro, creación hipertecnológica pero de sentido al mismo tiempo claramente telúrico, asistían a imágenes proyectadas a tamaño desmesurado y en las que se sucedían, a lo largo de 9 minutos, entrecortadamente, de modo muy dramático y nada fluido ni complaciente, los grandes temas de la visión corbusieriana del hom-

bre y su historia. El dualismo esencial del pensamiento corbusieriano estaba presente desde el principio, con la contraposición entre el sonido ancestral de las campanas y la modernidad chocante de la música electroacústica de Varèse. Bajo el tenso acompañamiento de ésta, se sucedían después imágenes de toda la iconografía simbólica de Le Corbusier: el bestiario (toros, lechuzas, chimpancés, incluso dinosaurios...) y los hombres (infancia, vejez, edad adulta; el hombre aislado y la multitud; el cráneo y la máscara: los huesos de la mano), las geometrías naturales (la concha), la complementariedad entre alta tecnología (radiotelescopios) y tradición (agricultura)... Numerosas imágenes de obras de arte revelan la persistencia del concepto amplio de la historia del arte que Le Corbusier había aprendido de Élie Faure, porque estatuas arcaicas griegas o imágenes religiosas medievales coexisten con ídolos africanos y oceánicos (algunos de ellos dibujados muchos años antes por Le Corbusier) o las grandes esculturas de la isla de Pascua y de Angkor.

El dolor y la pobreza están presentes a lo largo de todo el «poema» a través de imágenes de campos de concentración o de la bomba atómica, pero también de simples juguetes bélicos. Pero a la imagen del sufrimiento se contrapone todavía el mensaje de esperanza en un «futuro de armonía», que Le Corbusier no concibe expresar de otro modo sino a través de su propia arquitectura: la Unité d'Habitation de Marsella, el edificio de los Tribunales de Chandigarh, el Modu-

lor y la Mano Abierta, así como diversos dibujos de sus propuestas urbanísticas, terminan reafirmando la inquebrantable confianza de Le Corbusier en las posibilidades salvíficas de la arquitectura.

EPÍLOGO: EL BUEN SALVAJE EN SU CABAÑA

El 30 de diciembre de 1951 Le Corbusier escribió que había realizado en tres cuartos de hora los planos de una cabaña en la playa que sería su regalo de Navidad a su esposa Yvonne. En realidad, el regalo sería más bien para sí mismo: fue el célebre *Cabanon*⁴⁶, edificado junto a la costa de Cap-Martin, en el mismo lugar en el que Le Corbusier declararía durante los próximos trece años que era donde se sentía verdaderamente feliz, y donde en agosto de 1965 moriría ahogado en su amado Mediterráneo.

Le Corbusier conocía la zona desde tiempo antes, ya que en ese mismo litoral, por entonces prácticamente virgen de construcciones, habían edificado Eileen Gray y Jean Badovici la mítica casa E 1027, de la que fue frecuente huésped. Enamorado del lugar, consiguió finalmente de Thomas Rebutato, propietario del restaurante L'Étoile de Mer —y cuyo hijo Robert, por

46. Vid. Bruno Chiambretto, *Le Corbusier à Cap-Martin. Le Cabanon*, Marsella, Parenthèses, 2006.



Le Corbusier y Egard Varèse, *Le Poème électronique*, en el interior del Pabellón Philips, Exposición Universal de Bruselas, 1958.

entonces un niño, llegaría a convertirse en arquitecto y uno de los últimos colaboradores del estudio de Le Corbusier— la cesión de un terreno para construirse una cabaña para los veranos.

Confrontado de nuevo al reto de definir su propio hábitat, sin trabajar para otros, como ya había hecho veinte años antes en el apartamento del 24 de la rue Nungesser et Coli, la respuesta de Le Corbusier fue tan simple y tan compleja a la vez como lo era su propio pensamiento: una resurrección del arquetipo mítico ancestral de la *cabaña primitiva*, pero dimensionada según el nuevo sistema de medidas que acababa de poner a punto, el *Modulor*.

Con un espacio interior rigurosamente controlado, basado en una trama Modulor específica para esta obra, un ámbito único de 366 x 366 cm. agrupa una zona de descanso, otra de circulación y otra de estar, en cuya distribución se puede hallar, además, una figura helicoidal que descompone la planta en cuatro rectángulos iguales de 226 x 140 cm., con un cuadrado central de 86 x 86 (en clara aplicación de la «simetría dinámica» de Matila Ghyka, el principal teórico del «número de oro»). En este interior, la impresionante austeridad del mobiliario (diseñado especialmente para su lugar exacto) y del equipamiento aúna la simplicidad primitiva con las teorías modernas en torno al *existenzminimum*. En cuanto al exterior, en madera de pino con un aspecto deliberadamente rústico, constituye una clara evocación de la morada primigenia del hombre, esa cabaña primitiva que el abate Laugier había convertido a mediados del siglo XVIII en metáfora de las propuestas de un retorno de la arquitectura a sus orígenes naturales.



Le Corbusier en el «Cabanon» de Cap-Martin, 1952.

En esta casa mínima, abierta al mar, de apariencia (aunque no realidad) casi de autoconstrucción para marcar aún más la distancia con respecto a las sofisticaciones técnicas modernas, Le Corbusier podía ya representar su papel favorito. Semidesnudo durante todo el verano, alternando la lectura o la reflexión en el entorno de la cabaña con frecuentes baños de sol y de mar, representaba el prototipo de hombre nuevo que hubiera deseado para habitar sus arquitecturas y para el que la modernidad era inseparable de la recuperación de las raíces primigenias del ser humano tal y como habían quedado teorizadas en *Le Poème de l'Angle Droit*.