

coordinador Jorge Torres Cueco

Le Corbusier mise au point

Coordinador:

Jorge Torres Cuelco

Consejo Editorial:

Fernando Aranda Navarro
 Alfonso Díaz Segura
 Javier Domínguez Rodrigo
 Francisco Juan Vidal
 Agustín Malonda Alberó
 Carlos Martín González
 Carlos Merí Cucart
 Ricardo Merí De la Maza
 Ramón Monfort Salvador
 Juan M^a. Moreno Seguí
 José Miguel Rubio Rodríguez
 Roberto Santatecla Fayos

Diseño y realización:

Estudio DADACUC

© De los textos: Sus autores

© De las imágenes: Sus autores

© De esta edición:

General de Ediciones de Arquitectura

Edita:

General de Ediciones de Arquitectura
 Avda. Antiguo Reino de Valencia, 84
 46005 Valencia - España
www.tccuadernos.com

Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-939845-2-6

Depósito Legal: V.-1051-2012

Imprime: Imprenta Nácher, S.L. - Valencia

Impreso en España



UNIVERSITAT
 POLITÈCNICA
 DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA SUPERIOR D'ARQUITECTURA

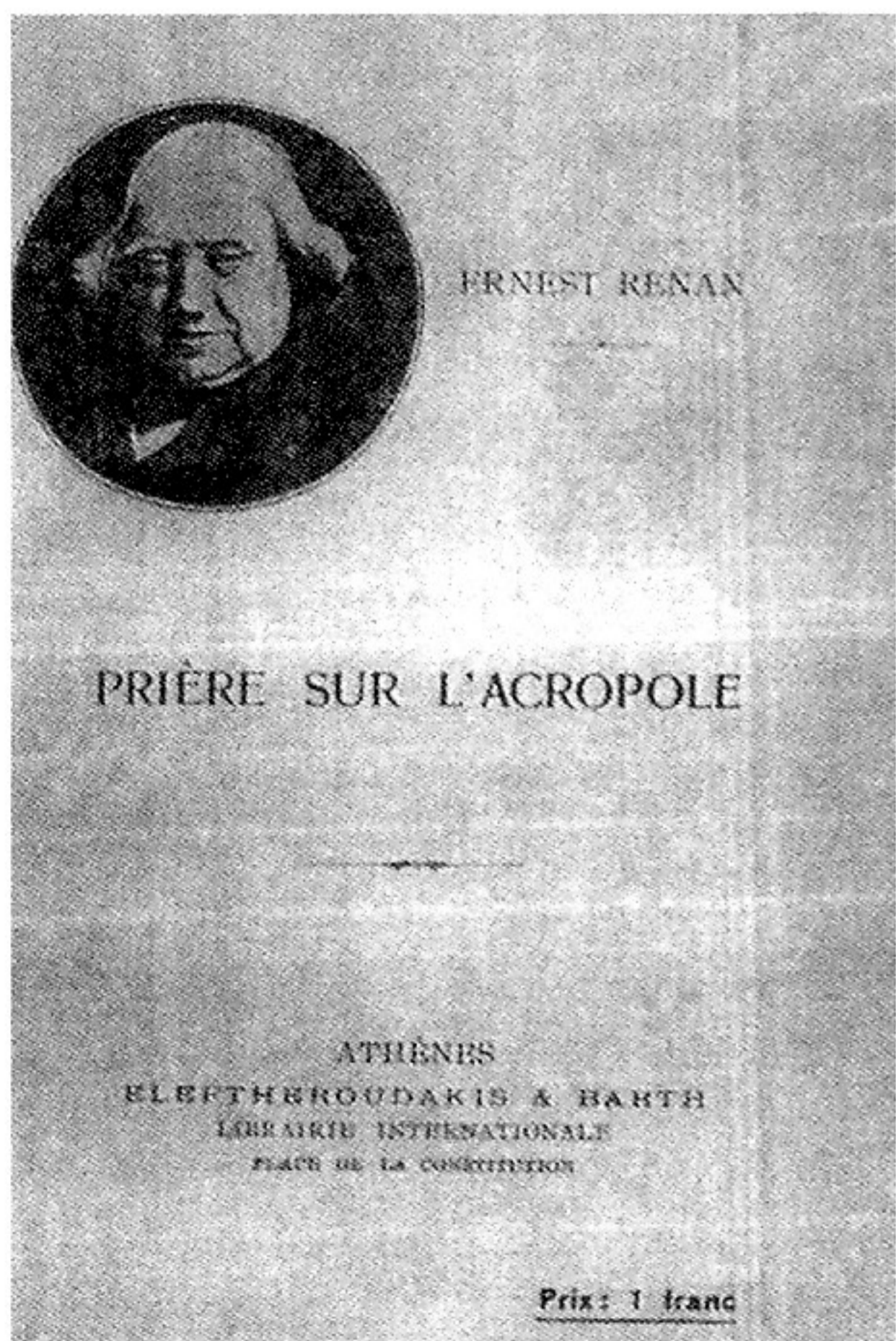


FONDATION LE CORBUSIER

1. PRESENTACIÓN. LE CORBUSIER, MISE AU POINT	
Jorge Torres Cueco	4
AGRADECIMIENTOS	9
2. LA MAISON LA ROCHE ET LES ATELIERS D'ARTISTES DE LE CORBUSIER	
Tim Benton	10
Traducción	36
3. 35 RUE DE SÈVRES. LE CORBUSIER Y SUS CONTEXTOS	
José Ramón Alonso Pereira	50
4. ALGUNAS CUESTIONES RELATIVAS AL COLOR EN LA OBRA DE LE CORBUSIER	
Santos Barea	72
5. REFERENTES LITERARIOS EN EL PENSAMIENTO DE LE CORBUSIER	
Juan Calatrava Escobar	126
6. DES "ÎLOTS DE PAPIER" À LA CRÉATION DE LA FONDATION LE CORBUSIER: HISTOIRE D'UN HÉRITAGE SANS HÉRITIERS.	
Arnaud Dercelles	162
Traducción	174
7. TÁCTIL. TRES APUNTES SOBRE LA PRESENCIA DE LO TÁCTIL EN LA OBRA DE LE CORBUSIER.	
Xavier Monteys Roig	182
8. CÓMO SE CONSTRUYE UNA CASITA.	
Josep Quetglas Riusech	196
9. LA ARQUITECTURA ES LA CIRCULACIÓN	
Jorge Torres Cueco	212
10. FUNKTIONNEL (HO)	
Tim Benton	252
Traducción	269
BIOGRAFÍAS	283



1. William Ritter en Eslovaquia, 1905



2. Ernest Renan, *Prière sur l'Acropole*, ejemplar de Le Corbusier

Juan Calatrava

El tema de la relación de Le Corbusier con la literatura (en sentido amplio: con los libros de otros y con los suyos propios, con los escritores, con los personajes y los mitos literarios, con las revistas, con la escena dramática y la arquitectura teatral, con las representaciones plásticas de los temas literarios...) ofrece al investigador, como puede suponerse, múltiples registros y todo un abanico de hechos de muy desigual importancia, que van desde la mera anécdota biográfica a los aspectos esenciales de su pensamiento, desde contactos personales ocasionales (por ejemplo, con Colette)¹ o breves citas en algunas de sus obras teóricas (Balzac, Rilke, Zola...) hasta vínculos más o menos estrechos de amistad o de complicidad intelectual con ciertos escritores contemporáneos (William Ritter, Blaise Cendrars, Jean Giraudoux, Paul Valéry, Albert Camus) – a veces frecuentados más bien por razones extraliterarias, como es el caso muy especial de André Malraux-, o hasta la decisiva influencia que ciertos escritores de talla universal ejercieron, en momentos clave de su trayectoria, en la construcción de su particular visión del mundo (de manera especialmente intensa la trilogía compuesta por Homero, Cervantes y Rabelais, pero también Shakespeare, Mallarmé o Alfred Jarry...).

Dentro de este amplio panorama existen temas bien delimitados que pueden dar o han dado ya lugar a valiosas investigaciones específicas. Está, por supuesto, en primer lugar, el gran tema que podríamos llamar *Le Corbusier y el libro*, que se descompone a su vez en al menos tres grandes líneas. Una primera haría referencia a la presencia del icono *libro* en la obra plástica de Le Corbusier, y debería analizar la ambigüedad calculada que le hace combinar en sus cuadros sus aspectos puramente volumétricos, su condición de objeto cotidiano pero también su capacidad de evocar tanto el acto de lectura en sí mismo como determinadas referencias literarias. La segunda tendría como objeto los propios *libros de Le Corbusier*, tanto los que leyó (y, sobre todo, por qué, cuándo, cómo y para qué los leyó) como los que escribió. Es decir, la biblioteca del arquitecto (entendida en toda su andadura vital) y el arquitecto como autor/escritor. Sobre estos aspectos, hasta hace bien poco bastante descuidados en la investigación corbusieriana, disponemos ahora de importantes investigaciones recientes (exposiciones, libros y nuevas ediciones críticas de obras del maestro) que han variado por completo el estado de nuestros conocimientos² y facilitado el inicio de nuevas investigaciones.

¹ En 1926 Colette comunicó al arquitecto su deseo de habitar una "Corbusière", aunque esta aspiración no llegara a nada concreto. Le Corbusier describirá a su madre a la escritora como "...une femme fort captivante, aux yeux magnifiques et peint à bloc, et garçon; elle sait admirablement et comme une chatte, meubler une maison qui est un étui plein de douceurs ».

² Vid. J. Quetglas y A. Dercelles (eds.), Catálogo de la exposición *Le Corbusier et le livre*, Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos, 2005, que, aunque dedicado primordialmente a los libros escritos por Le Corbusier, incluye el listado completo de su biblioteca personal y el valioso trabajo de Arnaud Dercelles "Présentation de la Bibliothèque personnelle de Le Corbusier", pp. 6-19. Vid. asimismo, C. De Smet, *Le Corbusier. L'architetto e i suoi libri*, Baden, Lars Müller, 2005; C. De Smet, *Vers une architecture du livre. Le Corbusier : édition et mise en pages, 1912-1965*, Baden, Lars Müller, 2007; Ch. Boyer, *Le Corbusier, homme de lettres*, Princeton Architectural Press, 2010.

Otro tema con relativa autonomía, y –al menos que yo sepa– aún a la espera de una investigación monográfica es el de *Le Corbusier y el teatro*. Un enunciado muy amplio que, como en el caso anterior, recubre diversas etapas y problemas del *iter* de Le Corbusier: las representaciones teatrales a que asistió y si dejaron o no alguna huella en él (en las páginas que siguen mencionaremos dos de ellas), su conocimiento personal de Adolphe Appia y Jacques Dalcroze durante su estancia en Hellerau en 1910, sus relaciones con Jean Cocteau, con Jean Giraudoux, o con el escenógrafo André Boll (el caso de este último constituye, además, uno de los hilos de esa nunca suficientemente desenredada madeja que es su relación con el régimen de Vichy)³, o, especialmente, la aparición entre sus propuestas arquitectónicas sobre todo después de la Segunda guerra mundial de un nuevo sentido del espacio escénico, visible tanto en su texto *Le théâtre spontanée*⁴ como en la progresiva definición de la *boîte à miracles*.⁵

Huelga decir que el presente texto no puede tratar sobre todo ello. El objetivo de estas páginas no es sino trazar una primera aproximación provisional al papel que la literatura (o, mejor, más que “la literatura”, determinadas obras literarias y escritores) desempeñó, desde sus mismos inicios profesionales –desde que aún era Jeanneret– en la formación y el desarrollo del pensamiento de Le Corbusier. Es bien sabido, y no es preciso recordar el enorme acervo de trabajos publicados, que dicho “pensamiento” no es un objeto cerrado, sino una cosmovisión en continua evolución, en una andadura nada lineal ni teleológica en la que la confrontación con determinados referentes literarios actuó frecuentemente de catalizador. Un pensamiento en el que, con todas las caute- las necesarias, pueden ciertamente trazarse, como hacen la mayor parte de los investigadores, “etapas” o “periodos” separados por quiebros o momentos álgidos, en algunos de los cuales el referente literario jugará un papel esencial a la hora de proporcionar a Le Corbusier argumentos o términos de confrontación.

A nadie se le puede ocultar la complejidad de esta tentativa que, en el estado en que se presenta este trabajo, ha de considerarse más como el primer guión o índice de un proyecto de investigación que como su resultado cumplido. Sin embargo, este carácter inacabado de la investigación no es óbice para que se pueda ya dar por firme un primer e importante resultado. Ya desde la primera aproximación al tema parece claro que, por encima de toda la diversidad de los referentes literarios y de lo que en distintos momentos de su andadura significaron para Le Corbusier, hay un rasgo permanente que unifica su relación con lo literario. Se trata de lo que podríamos definir como

³ R. Baudoi, « André Boll », en J. Lucan (ed.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, París, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, pg. 77.

⁴ Le Corbusier, « Le théâtre spontanée », en AA.VV., *Architecture et dramaturgie*, París, Flammarion, 1950, pp. 149-168.

⁵ F. Quesada, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2005; A. Virseda, « Boîte à miracles (Caja de milagros) », *Minerva*, 2, 2006, pp. 12-13 ;

un uso instrumental de los referentes literarios. Le Corbusier no se acerca a la literatura desde un paradigma culto o erudito. Su cultura literaria no es especialmente amplia y, sobre todo, no es un *humus* preexistente a su trabajo creativo plástico y arquitectónico.

No estamos, pues, ante un arquitecto y artista plástico que, según el modelo humanista, pretenda revestir su trabajo con el prestigio exterior del mundo de las letras. Por el contrario, el papel –mayor o menor– de los referentes literarios en Le Corbusier es siempre interno. El abanico de dichos referentes no es de gran amplitud. Le Corbusier, a lo largo de los distintos momentos de su trayectoria, detectará una cierta resonancia de las preocupaciones de determinados escritores con las suyas propias y recurrirá a estos como modelo a confrontar o como plasmación de ideas que se han podido quizás fijar más fácilmente por escrito (como explicará a propósito de la fascinación que sobre él ejerce en los años cuarenta el *Ubu* de Alfred Jarry) que en la plástica o en el proyecto arquitectónico, pero sin jamás perder de vista que el objetivo final son éstos últimos. Su recurso a la literatura es, por ello, enormemente fragmentario, parcial y selectivo, sin la más mínima pretensión de enciclopedismo: pocos escritores, e incluso ciertas obras muy concretas de cada uno de ellos. Es notable, por ejemplo, que en el caso de Shakespeare su atención prioritaria se dirija a los sonetos y no a su teatro; o que la presencia de su adorado Rabelais se limite casi exclusivamente a escenas del cuarto y quinto libro y no de los mucho más célebres dos primeros.

Sobre esta continuidad de una lectura directamente instrumental, las diferentes etapas de la trayectoria de Le Corbusier, desde sus años de formación hasta los intentos finales de síntesis, pasando por el purismo y *L'Esprit Nouveau*, los momentos “maquinistas”, los duros debates político-culturales de los años treinta, la guerra y la eclosión de toda una cosmovisión renovada a partir de 1945, los referentes literarios irán sucediéndose, acumulándose en algunos casos, desapareciendo en otros sin dejar rastro o bien sufriendo a veces fases de relativo oscurecimiento sólo para resurgir después con más fuerza.

Para el periodo de formación de Charles-Édouard Jeanneret, esos años que Baker denomina *the creative years*⁶ o que Von Moos y Rüegg bautizaron como los de *Le Corbusier before Le Corbusier*⁷, las lecturas que en mayor medida le influyeron han sido detenidamente estudiadas, entre otros, por Paul Turner.⁸ Y el primer rango de las mismas lo ocupan dos escritores suizos que puede decirse que constituyen –entre otras importantes referencias no estrictamente literarias, como el bien conocido caso, que aquí no trataré, de la obra filosófica de Édouard Schuré *Les Grands Initiés. Esquisse de*

⁶ G. H. Baker, *Le Corbusier - The Creative Search: The Formative Years of Charles-Edouard Jeanneret*, Londres, Taylor & Francis, 2000.

⁷ S. von Moos y A. Rüegg (eds.), *Le Corbusier before Le Corbusier*, Yale University Press, 2002.

⁸ P. W. Turner, *La formation de Le Corbusier. Idéalisme et Mouvement moderne*, París, Macula, 1987.

l'histoire secrète des religions (1889)- verdaderamente sendos "faros" del joven Jeanneret: William Ritter y Alexandre Cingria-Vaneyre.

William Ritter, nacido en Neuchâtel en 1867, es una figura relevante de la cultura suiza de principios del siglo XX.⁹ Crítico musical, estudioso de figuras como Bruckner, Mahler, Bruno Walter o Richard Strauss (con algunos de los cuales tuvo trato personal), Ritter es autor de una serie de novelas à thèse que se nos presentan como directa traducción literaria de sus preocupaciones estéticas y culturales, centradas básicamente en torno a la defensa de los valores de *lo popular* y de las tradiciones vernáculas, en trance de desaparición ante el avance de la nivelación maquinista, así como en la exigencia de que el avance de la modernidad se haga de un modo medido y capaz de tender lazos con todo lo que de saber ancestral e intemporal hay en dichas tradiciones.

A Ritter Jeanneret lo conoció personalmente en Munich, por recomendación de su maestro Charles L'Épplatier, iniciándose así una prolongada relación (esencialmente epistolar) que sólo se interrumpiría con la muerte de Ritter en 1955. De hecho, una tarea pendiente de la investigación corbusieriana sería la realización de un estudio en profundidad (a partir, ciertamente, sobre todo de la correspondencia del arquitecto, conservada en la Fondation Le Corbusier, pero también del *Fonds William Ritter* de la Biblioteca de La Chaux de Fonds) de la abundante documentación que generó esta privilegiada relación, llena de largas misivas que en muchos casos no se limitan a lo personal sino que vehiculan reflexiones teóricas de muy hondo calado.¹⁰ A veces, además, incluyen textos teóricos breves prácticamente independientes, como ocurre en junio de 1915, cuando Jeanneret envía a Ritter un escrito de tres páginas titulado *Premiers pas dans une demeure*, verdadera sacralización poética de todos los actos de la vida cotidiana en una casa. O en abril de 1916, cuando Jeanneret relata minuciosamente a Ritter, bajo el título de *Le jeune Ch. E. Jeanneret ravit sa fleur à la pucelle Marguerite de Nemours*, un sueño en el que, entre otras cosas, aparece la figura de Francion, personaje de una novela libertina de principios del siglo XVII (y en el que, dicho sea de paso, se incluye también, repentinamente, una invectiva contra "...Maurice Barrès, ce sodoma!"). El papel fundamental que esta relación jugó en los años de formación de Jeanneret sería reconocido a menudo por Le Corbusier, aunque quizás nunca con tanta claridad como en la emocionada carta de pésame que envió a Ritter el 13 de octubre de 1927 por el fallecimiento de su pareja, Janko Czadra, y que constituye toda una recapitulación de su deuda intelectual con él.

En la biblioteca de Le Corbusier figuraban, al menos, cinco obras de Ritter.¹¹ De ellas, sin duda la que ejerció una influencia más profunda y duradera sobre Jeanneret fue *L'Entêtement slovaque*.

⁹ J. Tcherv, *William Ritter, Neuchâtel 31 mai 1867, Mélide, 19 mars 1955*, Bellinzona, Casagrande, 1971.

¹⁰ Puede que esta tarea en gran parte ya haya sido por fin realizada cuando estas páginas sean publicadas, ya que, en el momento de escribirlas, se anuncia la inminente aparición de una edición de la correspondencia cruzada entre Le Corbusier y William Ritter.

¹¹ *Myrtis et Korinna*, 1898, FLC J 7; *Fillette slovaque*, 1903, FLC J 122; *L'entêtement slovaque*, 1910, FLC V 72; *Études d'art étranger*, 1903, FLC J 123, y *Edmond de Pury*, 1913, FLC V 611.

una novela cuyo tema principal, al margen de las peripecias argumentales, es la exaltación de la pureza y la sinceridad de la vida del campesinado centroeuropeo aún no totalmente corrompido por la vida urbana moderna, una cuestión que ocupará inmediatamente un lugar central en las reflexiones de Jeanneret durante su viaje a Oriente.

Pero en el haber de las posibles influencias de William Ritter sobre Jeanneret seguramente hay que incluir otro aspecto, además de la lectura de su obra: el convencimiento de la importancia formativa, catalizadora del pensamiento, del *viaje*. Ritter, en efecto, realizó diversos periplos que pueden calificarse sin temor a forzar la palabra de *iniciáticos*, en el sentido de que no estaban en absoluto dictados por una especie de curiosidad universal sino concebidos como directa confrontación del pensamiento con una realidad cuidadosamente escogida. Es verdaderamente significativo que Ritter realizara, en concreto, con hondas repercusiones sobre su propia obra literario-filosófica, dos viajes por territorios geográfico-culturales que unos años más tarde serán de nuevo recorridos por Jeanneret. La larga estancia de Ritter en Fiesole estuvo jalonada por diversos recorridos por la Toscana (justo por los mismos escenarios elegidos, como enseguida veremos, por Alexandre Cingria-Vaneyre para sus *Entretiens*), en uno de los cuales mostraría un interés especial por esa misma Cartuja de Ema en la que en 1907 el arquitecto sufrirá una verdadera "iluminación". Y en 1905 realizó también Ritter un viaje por los Balcanes, encaminado a experimentar en primera persona ese interés especial, que, con toda evidencia, transmite a Jeanneret, por la efímera y amenazada supervivencia de la cultura popular en esos territorios aún no totalmente dominados por la nivelación maquinista. Sin excluir otras motivaciones, resulta evidente la influencia de este periplo previo de Ritter en la decisión de Jeanneret de emprender en 1911 ese *Voyage en Orient* cuyas consecuencias son de sobra conocidas. (Figura 1)

El otro escritor suizo que ejerce una fuerte influencia sobre el joven Jeanneret es, como también señalara Turner, Alexandre Cingria-Vaneyre (nacido en Ginebra en 1879 y muerto en Lausanne en 1945). Cingria-Vaneyre dedicó toda su variadísima actividad intelectual y artística (además de escritor fue, entre otras cosas, crítico de arte, pintor, creador de mosaicos y vidrieras, diseñador de escenografías y decorados teatrales...) a la reivindicación de una cultura propia de la Suiza romanda, claramente diferenciada de la cultura germánica por su impronta católica y latina y por orientarse más al Mediterráneo que al Norte. Su polifacética actividad en esta línea va, además de sus propios escritos, desde su participación en la revista *La voile latine* (con Ferdinand Ramuz, Gonzague de Reynold o su hermano, el también escritor Charles-Albert Cingria) hasta su faceta de creador de escenografías y vestuarios para históricas puestas en escena, como las realizadas por Ramuz en 1918 para la *Historia del soldado de Stravinski* o en 1921 por René Morax para el *Roi*

David de Honegger. Otro aspecto de su obra que, sin lugar a dudas, hubo de tener un lejano eco sobre el Le Corbusier de los años cuarenta y cincuenta, es su papel de renovador del arte sacro, un afán que le llevó a ocuparse personalmente de la decoración de numerosas iglesias suizas (con especial atención al problema de la vidriera moderna), a fundar en 1919 el Grupo de Saint-Luc et Saint-Maurice y la revista *Ars Sacra* y a publicar, en 1917, *La décadence de l'art sacré*, un verdadero manifiesto en pro del reencuentro entre el espacio sagrado y el arte moderno.

Pero, para Jeanneret, Cingria-Vaneyre es, sobre todo, el autor *Les entretiens de la villa du Rouet. Essai dialogué sur les arts plastiques en Suisse romande*, obra publicada en Ginebra en 1908.¹² En octubre de 1910, mientras se encontraba en Berlín, Jeanneret encargó el libro a Ginebra y el fuerte impacto que le causó su lectura está atestiguado por las numerosas anotaciones que muestra el ejemplar de su biblioteca.

La obra asume la forma, de honda raigambre en la tradición de la literatura filosófica, del diálogo de varios personajes –en este caso, burgueses de la Suiza romanda amantes del arte– en el entorno idílico de una villa florentina. El gran tema de sus coloquios es el convencimiento de que el verdadero espíritu de esta región suiza es mediterráneo, con el corolario de que su cultura contemporánea debe mirar hacia el poso clásico greco-latino. En muchos puntos de la propuesta de Cingria de una estética basada en un clasicismo depurado, sereno y geométrico es factible encontrar paralelismos con las formulaciones de Jeanneret en la época de *L'Esprit nouveau*, pero también con temas que Le Corbusier desarrollará décadas después, como por ejemplo el papel metafórico esencial del ángulo recto, de esa "simplicidad rectilínea" que, según Cingria-Vaneyre, "caracteriza el clasicismo en lo que tiene de más puro".¹³ Por otro lado, Cingria puede contarse, como Ritter, entre los incitadores más o menos directos del *voyage en Orient* gracias a sus comparaciones entre el entorno geográfico y arquitectónico del Jura y el paisaje de Grecia y Constantinopla.

Otros escritores suizos, en la senda de Cingria-Vaneyre, completan el panorama de las referencias literarias de Jeanneret en ese efervescente clima de la *Suisse romande*. Además del gran clásico de literatura juvenil de Rodolphe Topffer (*Voyages en zigzag ou excursions d'un pensionnat en vacances dans les Cantons suisses et sur le revers italien des Alpes*, 1845), me refiero, por ejemplo, a Robert de Traz, escritor ginebrino, autor en 1929 de *L'Esprit de Genève*, y, además, hermano de François Fosca, cuyo libro muy posterior (1960), *De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels*, constituye uno de los primeros estudios –todavía de utilidad– sobre la relación arte-literatura. Es de reseñar que ambos hermanos mostraron públicamente su apoyo a Le Corbusier en los duros momentos del *affaire* del Palacio de las Naciones de Ginebra, en 1927.

¹² A. Cingria-Vaneyre, *Les Entretiens de la villa du Rouet*, Ginebra, Jullien, 1908 (ejemplar de la Biblioteca de Le Corbusier, con subrayados y anotaciones, ref. FLC J 392).

¹³ A. Cingria-Vaneyre, *Les Entretiens...* cit., pg. 360.

También habría que citar, en este contexto, al aristocrático escritor e investigador literario Gonzague de Reynold. Ideólogo de los valores de una Suiza eterna detentadora de una cultura autóctona con respecto tanto a la centroeuropea como a la mediterránea (a esta especie de reivindicación de independencia responde su monumental *Histoire de la littérature suisse*), las posiciones políticas de este admirador de Maurice Barrès preconizaban un Estado autoritario y corporativo, algo que Jeanneret sin duda recordaría años más tarde a propósito de las tesis políticas de Jean Giraudoux, con las que presentan ciertos puntos comunes.

Ya fuera del ámbito suizo, otra referencia ideológica y literaria clave para ese "Le Corbusier antes de Le Corbusier" es la de Ernest Renan. Ya durante sus primeros años parisinos, Jeanneret realizó una lectura febril de la obra más famosa y polémica de Renan, su *Vie de Jesus* (1863): en el ejemplar de su biblioteca ¹⁴, más de treinta párrafos están subrayados o acotados. Se trata, sin embargo, bien lejos de cualquier afán culturalista y ajeno al duro debate político-religioso suscitado por la obra, de una de esas lecturas sesgadas e instrumentales en las que Jeanneret busca sobre todo argumentos que reafirmen la orientación básica de su pensamiento. Turner ha destacado cómo no puede ser casual que lea al mismo tiempo el *Jesus* de Renan y el *Zarathustra* de Nietzsche: ambas lecturas, junto con la del libro de Édouard Schuré *Les Grands initiés*, deben insertarse en su interés por la figura de esos grandes reformadores que han enseñado a la humanidad a saber encontrar el espíritu detrás de las apariencias primeras de la materia. El propio Turner, subraya, además, que algunos de los pasajes subrayados por Jeanneret en su *Vie de Jésus* sustentan la idea de que Jesús rechazaba la decoración arquitectónica y la profusión artística como una vanidad culpable.

Un poco más tarde, el segundo impacto de Renan es bien conocido: se trata de la *Prière sur l'Acropole*. Este corto texto formaba parte originalmente de los *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* de Renan (1883) y rememoraba el enorme impacto que la Acrópolis le produjo cuando la visitó en 1865. Publicado después de manera independiente como folleto, fue esa edición la que Jeanneret compró en la propia Atenas y en la que pudo leer *in situ* palabras cuyo eco resuena sin ninguna duda en todos sus posteriores recuerdos emocionados de la Acrópolis: "L'impression que me fit Athènes est la plus forte que j'aie jamais ressentie. Il y a un lieu où la perfection existe ; il n'y en a pas deux : c'est celui-là. Je n'avais rien imaginé de pareil. C'était l'idéal cristallisé en marbre pentélique qui se montrait à moi".¹⁵ (Figura 2)

En los años a caballo entre las décadas de 1910 y 1920, la gran aventura de *L'Esprit Nouveau* marca con claridad una nueva etapa en la ampliación de los referentes literarios de Jeanneret. En los textos de

¹⁴ E. Renan, *Vie de Jésus*, Paris, Calman-Lévy, 1906 (FLC V 37).

¹⁵ E. Renan, *Prière sur l'Acropole*, Atenas, Eleftheroudakis, s.d. (FLC J 231), pg. 4.

Jeanneret para *L'Esprit Nouveau* –cuyo propio título procede del poeta Guillaume Apollinaire– podemos ver ya aparecer numerosas menciones de escritores y de obras literarias (por ejemplo, a Joris-Karl Huysmans, Zola¹⁶ o a Victor Hugo, tres referencias evidentes a la hora de pensar la relación entre literatura y arquitectura...). Además, la revista le proporcionó ocasiones de conocer personalmente y tratar a numerosos escritores, algunos de los cuales colaborarían en sus páginas, como es el caso, por ejemplo, de Pierre Reverdy o del chileno Vicente Huidobro, que publicó en la revista su artículo *Espagne*.¹⁷

Por otro lado, se suele olvidar el papel relevante que jugó en *L'Esprit nouveau*, al lado de Charles-Édouard Jeanneret y de Amedée Ozenfant, el poeta Paul Dermée¹⁸, uno de los impulsores iniciales de la publicación y autor de diversos artículos en los primeros números y luego, tras un lapsus, a partir de 1924. Orientado hacia el dadaísmo¹⁹, los poemas y las reflexiones de Dermée se caracterizan por la búsqueda obsesiva de una expresión lírica pura entendida como algo diferente y ajeno a la inteligencia racional. Y, en este sentido, su artículo *Esthétique du langage*, publicado en el nº 19 de *L'Esprit nouveau*, traza el diagnóstico de una crisis moderna del lenguaje que suscita la necesidad imperiosa de nuevas formas de comunicación y exige una redefinición del papel del intelectual sobre la base de que, en el mundo contemporáneo, las artes están llamadas a suceder a las religiones. (Figura 3)

En el periodo de eclosión de los grandes proyectos arquitectónicos y urbanísticos de los años veinte y primeros treinta, en la misma medida en que crece la fama de Le Corbusier y se amplía su círculo de intercambios intelectuales, otros contactos literarios se revelarán de suma importancia para la plasmación de la visión del mundo de Le Corbusier. Paul Valéry y su *Eupalinos*, Jean Cocteau y su *rappel à l'ordre* o Blaise Cendrars y su llamada de atención sobre las nuevas realidades sudamericanas aportan elementos decisivos a la trayectoria corbusieriana y suponen la aparición en el horizonte personal del arquitecto de relaciones perdurables.

Por lo que respecta a Jean Cocteau, sabemos que el 17 de mayo de 1917 Jeanneret fue uno de los asistentes a la polémica *première*, en el Théâtre du Châtelet, de *Parade*, el moderno espectáculo dramático que reunía el argumento del propio Cocteau, la música de Satie y el vestuario y escenografía de Picasso. El creciente interés del arquitecto por el polifacético escritor se puede deducir de la presencia de algunas de sus obras en la biblioteca de Le Corbusier²⁰. Ambos tenían, ade-

¹⁴ E. Renan, *Vie de Jésus*, Paris, Calman-Lévy, 1906 (FLC V 37).

¹⁵ E. Renan, *Prière sur l'Acropole*, Atenas, Eleftheroudakis, s.d. (FLC J 231), pg. 4.

¹⁶ Por ejemplo, A. Ozenfant y Ch.-E. Jeanneret, "L'heure de l'architecture", *L'Esprit Nouveau*, 28, pg. 2391.

¹⁷ Hay que señalar, en este sentido, que en los archivos de la Fundación Gerardo Diego se guarda una fotografía en la que aparecen diversos personajes asistentes a una cena en casa de Vicente Huidobro. Además del propio Gerardo Diego y de los anfitriones, están Paul Dermée, Fernand Léger, Juan Gris o Kahnweiler. Sin embargo, todo hace indicar que la identificación propuesta de otro de los asistentes como Le Corbusier es errónea.

¹⁸ J. Abram, « Dermée (Paul) », en J. Lucan (ed.), *Le Corbusier. Una encyclopédie*, cit., pg. 118.

¹⁹ Catálogo de la exposición Dada, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, pg. 340, que no menciona, sin embargo, la relación de Dermée con Jeanneret ni su papel en *L'Esprit nouveau*.

más, puntos de encuentro comunes en los círculos de esas características élites filomodernas de los años veinte que hacían ostentación social de su defensa (e incluso mecenazgo) de algunas de las propuestas más avanzadas de la modernidad artística, literaria o cinematográfica. Podemos recordar, a este respecto, que la estrecha relación de Cocteau con los príncipes de Polignac se ve acompañada por el hecho de que en 1929 la ya por entonces princesa viuda, Winnaretta Singer-Polignac, hiciera una sustancial contribución económica para la construcción del edificio de *L'Armée du Salut* apoyando que el encargo del proyecto se hiciera a Le Corbusier.

Al margen de estos hechos biográficos –que, sin embargo, están lejos ser meramente anecdóticos- lo importante es poder rastrear entre Cocteau y el Le Corbusier de los años veinte ciertos temas comunes. Si el llamado de Cocteau a un “retorno al orden” podía llevar implícito, para muchos, el corolario de la propuesta estética de un geometrismo mediterráneo depurado, es frecuente encontrar en los escritos de Le Corbusier de esa época una exaltación de esa precisión plástica mediterránea que ya le había deslumbrado desde el viaje de 1911. Y, por otro lado, también puede hallarse un cierto fondo de debate compartido entre la conocida teorización de Cocteau sobre los *lieux communs* y el interés del Le Corbusier de estos años –y, en general, de toda su andadura- por la búsqueda, más allá de la piel accidental de los fenómenos individuales, de unas constantes arquitectónicas y estéticas susceptibles de proporcionar marcos y normas para la actuación del creador arquitectónico o artísticos.

Reflexiones parecidas pueden hacerse a propósito de la prolongada relación de Le Corbusier con Paul Valéry. Ésta se remonta, al margen de posibles lecturas previas, al menos a 1919, año en el que la *Nouvelle Revue Française* reedita el viejo texto de Valéry (1895) *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, que lee entonces Jeanneret. La similitud de algunas de las tesis sobre la pintura en él plasmadas con las que se difundían desde las páginas de *L'Esprit Nouveau* llamará la atención de Jeanneret, quien, según confesión explícita, tomará el texto de Valéry como base para la conferencia *L'esprit nouveau en architecture*, que impartió el 10 de noviembre de 1924 a la *Ordre de l'Étoile d'Orient* de la francmasonería francesa. (Figura 4)

El interés, sin embargo, era mutuo, y dio lugar a que comenzara un diálogo lleno de reconocimiento por ambas partes y que revela hasta qué punto cada uno de los dos interlocutores creía hallar en el otro un cierto *pendant* de sus propias teorías. Así, cuando en 1925 aparece *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paul Valéry escribe a Le Corbusier: “Monsieur, je n'ai qu'un mot à vous dire de votre livre et c'est un mot dont j'use assez peu: admirable. Je suis gêné, d'ailleurs, pour vous l'écrire.

²⁰ *Le Grand Écart*, Paris, Stock, 1923 (FLC J 34); *Le Secret professionnel*, Paris, Stock, 1924 (FLC J 1), y *Thomas l'imposteur*, Paris, NRF, 1923 (FLC J 27).

Je pense à l'unisson avec vous sur la plupart des sujets auxquels vous touchez ». ²¹ Sólo un año después, en 1926, es el turno de Le Corbusier, quien, en el *Almanach d'architecture moderne* ²², expresa su admiración por el *Eupalinos* de Valéry diciendo, con una clara conciencia de la autonomía respectiva de los territorios de la arquitectura y la literatura, que el escritor había logrado decir como poeta sobre la arquitectura cosas que el lenguaje profesional del arquitecto no alcanzaba a expresar. La famosa reflexión de Valéry sobre el arquitecto y el sentido poiético/poético del "construir" constituirá, en adelante, una referencia nunca olvidada, y podemos lamentar el fracaso de un proyecto de edición de 1930 cuya idea era ilustrar una edición especial del *Eupalinos* con dibujos de Atenas e Italia de Le Corbusier. Más tarde, en 1935, al publicar *La Ville radieuse* Le Corbusier envía un ejemplar a Paul Valéry, quien, según el testimonio de Jean Petit, habría respondido con una carta en la que exalta la belleza de la máquina moderna en términos que podrían ser perfectamente compartidos por el arquitecto. ²³

El *Eupalinos* de Valéry (del que en la biblioteca de Le Corbusier figura un ejemplar con abundantes huellas de lectura ²⁴) es, sin lugar a dudas, una de las mayores presencias de origen literario en el pensamiento de Le Corbusier, en el que está presente, en muy diversos grados, desde los *objets à réaction poétique* hasta en esa síntesis de su visión del mundo que fue, en 1955, *Le Poème de l'Angle Droit*. En este último, la exaltación de ese territorio creador que es la línea de encuentro entre la tierra y el agua, que pule ese guijarro que luego será felizmente hallado, evoca con claridad el momento en que Valéry pone en boca de Sócrates el relato a Fedro del hallazgo, a la orilla del mar, en "...esa frontera de Neptuno y la Tierra, sin tregua disputada por las deidades rivales", de uno de esos objetos igualmente fronterizos que la mar rechaza y que la tierra no puede retener ²⁵.

También en *Eupalinos* puede rastrearse una de las múltiples fuentes de ese creciente interés corbusieriano por la aproximación entre la música y la arquitectura, que se plasmará en registros muy diversos, desde el protagonismo de la música en algunos proyectos arquitectónicos de los años 50 y 60 (La Tourette, el Carpenter Center de Harvard...) hasta la exaltación de la música

²¹ Cit. en Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Ginebra, Forces Vives, 1965, p. 59.

²² *Almanach d'architecture moderne*, París, Crès, 1926, pp. 26-27.

²³ "J'ai souvent revê d'une maison dont la structure et toutes les qualités seraient celles d'une machine moderne. Netteté, appropriation, pureté des formes, pureté même des matériaux, fonctionnements clairs et mis en évidence... je retrouve tous mes désirs, mais précisés et exactement définis, dans le beau livre que vous m'avez fait le plaisir de m'envoyer. Vous ne pouvez imaginer avec quel intérêt je l'ai lu. Je n'y ajouterais que quelques images ou figures –et ce seraient des tracés ou des épurés de coques. Il y a des coques de grands yachts qui sont ce qu'on fait de plus beau depuis l'Antiquité » (cit. en Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, cit., pp. 79-80).

²⁴ FLC V 112.

²⁵ "Di con una de esas cosas que el mar arroja; blanca, de purísima blancura; alisada y dura y suave y liviana. Brillaba al sol, sobre la lamida arena, que es parduzca, y sembrada de centellas. La recogí, soplé sobre ella, la froté con mi manto, y su forma singular dejó en suspenso a todos mis restantes pensamientos. ¿Quién te hizo?, pensé. A nada te pareces, y no por eso eres informe" (P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982 [1921], pp. 62-63).

cósmica en *Le Poème de l'Angle Droit* o la elaboración teórica, a partir de 1945, del concepto de *acústica plástica*.

Esta admiración, sin embargo, no era acrítica. En el mismo *Almanach* de 1926 citado Le Corbusier no se limitaba a un elogio genérico, sino que mostraba su desconcierto ante el párrafo del *Eupalinos* en el que Fedro dice a Sócrates que el gesto inicial que dibujaría con un carbón en el muro sería una línea de humo; Le Corbusier reivindica, por el contrario, que tal gesto asuma la forma primigenia de una cruz: "...me parece que yo hubiera trazado una cruz, que está hecha de cuatro ángulos rectos, que es una perfección que porta en sí algo de divino y que es, al mismo tiempo, una toma de posesión de mi universo porque, en cuatro ángulos rectos, tengo los dos ejes, apoyo de las coordenadas con las que puedo representar el espacio y medirlo"²⁶. Está describiendo con ello exactamente la imagen que plasmará casi treinta años más tarde en la litografía final de *Le Poème de l'Angle Droit* (1955), y ofreciéndonos, por lo demás, un ejemplo significativo de su uso desprejuiciado, fragmentario y absolutamente instrumental de las referencias literarias. Pero, para terminar con Valéry, habrá también que recordar que no sólo se trata de *Eupalinos*. Además de ésta, otras cuatro obras del poeta figuraban en la biblioteca de Le Corbusier²⁷. Y al menos en dos de ellas se hacía patente cómo uno de los aspectos de esa tan mediterránea atracción que sentía Valéry por el mar era su interés por esas formas de vida marinas en las que se revelan esas mismas geometrías naturales (conchas, caracolas, estrellas de mar...) que tan importantes serán siempre también para Le Corbusier. De hecho, Luis Burriel²⁸ ha llamado pertinentemente la atención sobre la lectura corbusieriana del libro de Valéry *Variété V*, de 1944, en el que se incluía el ensayo *L'Homme et la coquille* (versión ampliada del libro de 1936 *Les merveilles de la mer. Les coquillages*) y en el que Le Corbusier hubo de hallar argumentos y llamadas de atención para su propia teorización de esas geometrías, que hallará cumplida expresión poética y plástica en 1955 en *Le Poème de l'Angle Droit*.

En cuanto a Frédéric-Louis Sauser, más conocido por su seudónimo de "Blaise Cendrars" (alusivo al fuego y a las cenizas), estricto paisano y contemporáneo de Le Corbusier (había nacido en La Chaux-de-Fonds sólo un mes antes que el arquitecto), su relación se prolonga desde los primeros años veinte hasta el momento de la muerte del escritor (1961)²⁹. Cendrars, que era un escritor en estrecho contacto con las vanguardias artísticas parisinas (baste recordar su experimento visual-literario con Sonia Delaunay: *la Prose du Transsiberien et de la Petite Jehanne de France*, 1913), juega, desde

²⁶ *Almanach...*, cit., pg. 27.

²⁷ *Mers Marins Marines*, 1930, FLC V 363; *Pièces sur l'Art*, 1934, FLC J 368; *Variété V*, 1944, FLC J 364, y *Écrits sur l'art*, 1962, FLC J 459.

²⁸ L. Burriel Bielza, *Saint-Pierre de Firminy-Vert*. El edificio como objet-à-réaction-émouvante, Tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Madrid, 2010.

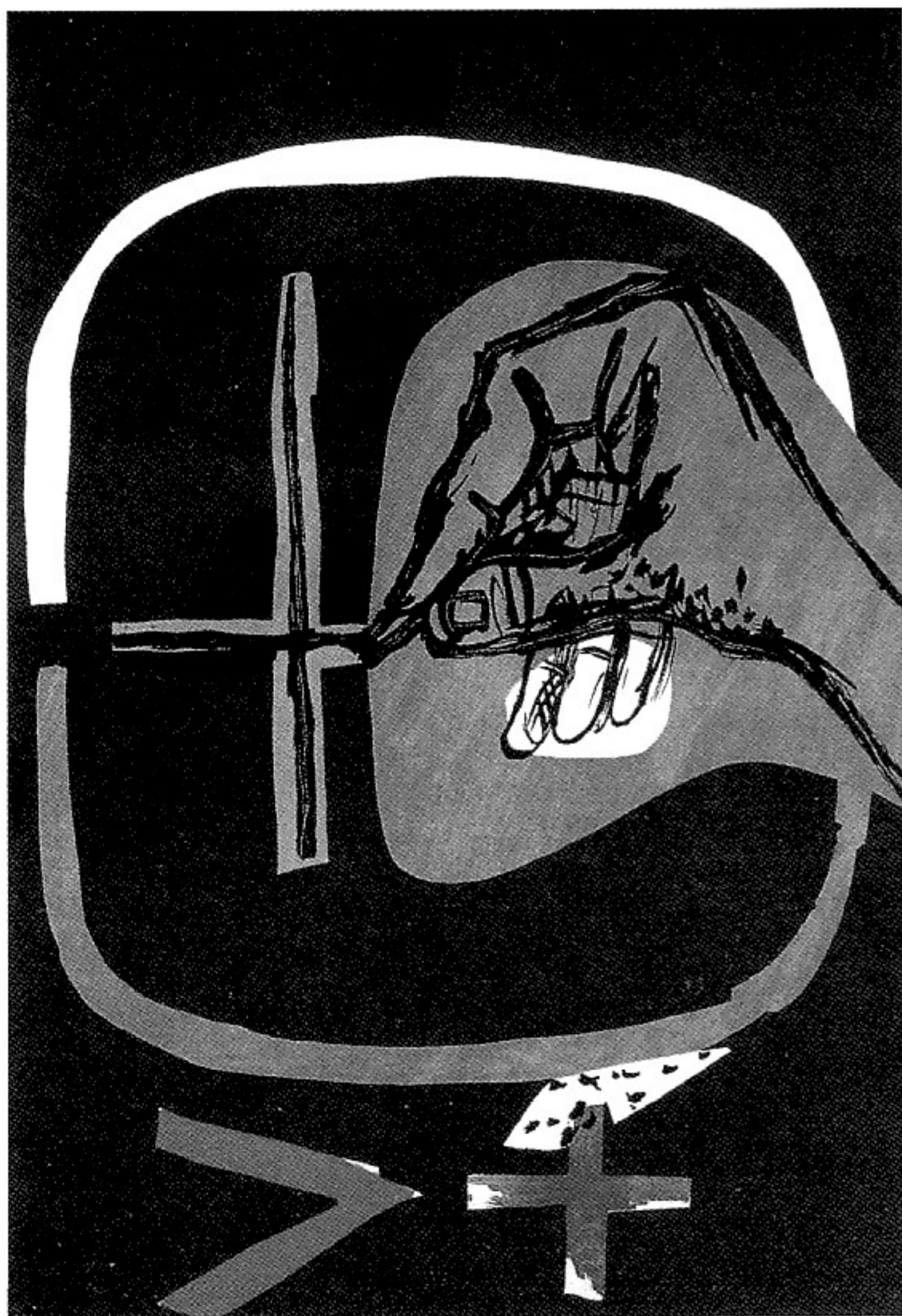
²⁹ J. Gubler, "Le Corbusier e Blaise Cendrars: paragone difficile", en AA.VV., *Catálogo de la exposición Le Corbusier à Genève, 1922-1932*, Lausanne, 1987.



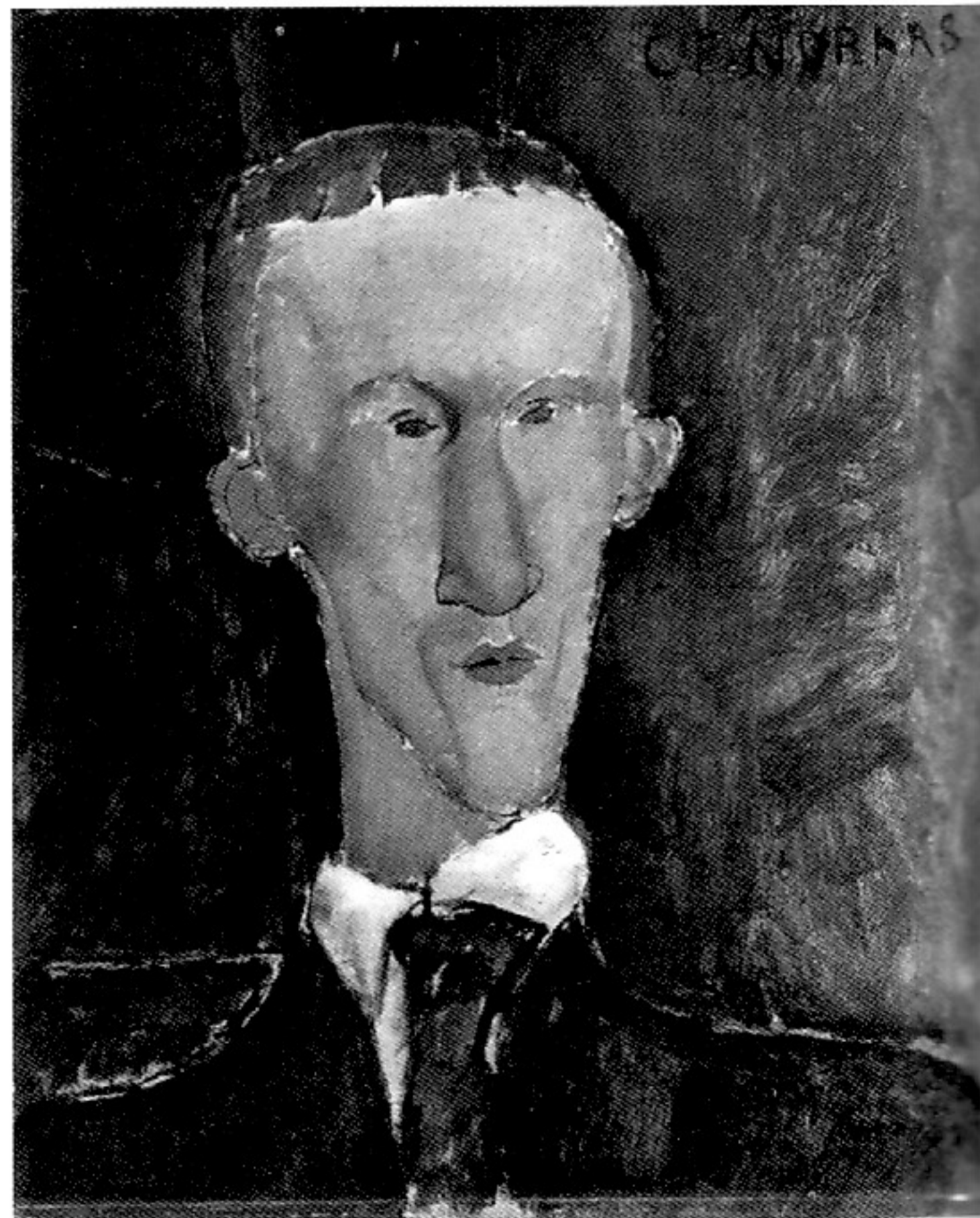
3. Paul Dermée en 1921



4. Paul Valéry posando para Mme. Raoul-Duval, foto Roger-Viollet



5. Le Corbusier, La mano trazando el ángulo recto, en *Le Poème de l'angle droit*, litografía, 1955.



6. Amedeo Modigliani, Retrato de Blaise Cendrars, 1917

su reencuentro con Le Corbusier en 1922³⁰, un papel de cierta trascendencia en algunas de las decisiones del arquitecto a finales de los años veinte. No sólo es, por ejemplo, el primero que le da a conocer la figura de Paul Otlet (con la conocida consecuencia de los proyectos para la Cité Mondiale y el Mundaneum), sino, sobre todo, quien fomenta su interés por Sudamérica, y en especial por Brasil, donde Cendrars había estado ya en 1924 invitado por los modernistas de Sao Paulo. (Figura 6)

Cendrars fue, por otra parte, un atento observador de la arquitectura y de los libros de Le Corbusier, a quien hizo llegar comentarios de una franqueza que sin duda a pocos otros hubiera tolerado. Así, el 15 de noviembre de 1926³¹ le transmitía su impresión sobre Pessac: alegre, *en contra de lo que esperaba*, aunque lamenta su situación apartada, y, lo más grave, considera que es una arquitectura que se dirige más a una élite que a la clase obrera, por lo que muy bien podría estar en la playa y servir para acabar con las villas de estilo regionalista.

No menos sincero fue el diálogo a propósito del Modulor. Si el 22 de diciembre de 1949 Le Corbusier le escribía para anunciarle el envío del libro y, de paso, elogiar el anticonformismo de la obra de Cendrars *L'Homme foudroyé*, el escritor no tardaba en responder con agradecimiento pero sin dejar de expresar su claro escepticismo respecto al presunto valor universal del nuevo sistema, aun reconociéndole a Le Corbusier el valor de ser "alguien que cree lo que cuenta". Esta sincera amistad e intercambio intelectual tendría un epílogo en el artículo sobre Cendrars escrito en 1960 por Le Corbusier para la *Gazette de Lausanne*.³²

En la turbulenta y crispada década de los años treinta resultaba casi inevitable que la relación de Le Corbusier con la literatura o con ciertos escritores se viera inmersa –como a tantos intelectuales les ocurrió por entonces– en esos grandes debates políticos contemporáneos en los que, dicho sea de paso, las propias posiciones de Le Corbusier están aún a la espera de un estudio en profundidad.

Comencemos por mencionar dos casos desde luego no excesivamente importantes como referentes corbusierianos pero que reflejan los dos extremos del espectro político: Camille Mauclair y Francis Jourdain. Camille Mauclair, historiador y crítico de arte (*Le Gréco*, 1931; *La crise de l'art moderne*, 1944) y musicólogo, autor de *Le soleil des morts* (1898), especie de *roman à clef* muy relacionado con sus intereses artísticos, era el defensor a ultranza de la necesidad de una resurrección

³⁰ Evocado por Le Corbusier en una carta (FLC, E1-13-22) enviada a Cendrars, desde Chandigarh el 14 de noviembre de 1960: "Souviens-toi: 1922, Salon d'Automne devant diorama un vaste stand d'urbanisme, un type s'est dressé devant moi. 'Bravo, magnifique ! Je suis Blaise Cendrars'. Ce fut le premier encouragement que je reçus, avant la dégelée de coups de pied au c... ».

³¹ FLC, E1-13-11.

³² Gazette de Lausanne, 207, 3-4, septiembre 1960. El manuscrito (FLC V3-9-416) lleva fecha de 14 de marzo de 1960.

nacionalista del arte francés (en decadencia, según él, por culpa de las influencias foráneas). Sus posturas xenófobas se plasmaron en una serie de artículos en *Le Figaro* y en *Art National*, con los que compondrá en 1933 *L'Architecture va-t-elle à mourir? La crise du panbétonisme intégral*, en el que uno de los arquitectos criticados por su "internacionalismo" era precisamente Le Corbusier. Mauclair fue después, en pura coherencia, uno de los intelectuales de Vichy, con artículos en *Revivre: Grand Magazine illustré de la Race* o con el libro *La crise de l'art moderne* (1944), que figuraba en la biblioteca de Le Corbusier. Sin embargo, como prueba de la gran dificultad de trazar fronteras netas y clasificaciones estrictas en esa década confusa, es bien significativo que muy poco antes de que Mauclair incluyera a Le Corbusier entre los fautores de ese "panbetonismo" antifrancés, éste no había tenido problemas en utilizar algunos de sus trabajos estéticos en el proceso de redacción de su polémico libro de 1932 *Croisade, ou le crépuscule des Académies*.

En el extremo político contrario está Francis Jourdain, hijo del arquitecto Frantz Jourdain (quien, en febrero de 1928, intuyendo quizás el sesgo político que pronto iban a tomar los acontecimientos, había calificado el asunto del concurso para el Palacio de las Naciones de Ginebra como un nuevo "affaire Dreyfus"). Francis Jourdain, que se había hecho un nombre como interiorista y diseñador de muebles, sería el fundador en 1927, junto con Henri Barbusse, de la asociación de *Les amis de l'URSS*, y, sobre todo, en 1932, participó también en la fundación del Comité Amsterdam-Pleyel, que pretendía coordinar las actividades de una serie de escritores antifascistas. La Fondation Le Corbusier conserva la correspondencia en la que Jourdain (del que en la biblioteca de Le Corbusier se encuentra su libro *Luc et quelques autres*, de 1946, dedicado por el autor) pide en varias ocasiones a Le Corbusier un apoyo explícito a dicho Comité, sin que el arquitecto se hiciese eco de este llamado, en una muestra más de su visión totalmente personal e instrumental de la política y de su habitual rechazo a vincularse a opciones políticas concretas.

Pero, dejando a un lado estos dos casos menores y otros similares que podrían traerse a colación, la gran confluencia entre literatura y política en el Le Corbusier de esos años cada vez más oscuros se plasma sobre todo en dos nombres propios: el de una ciudad, Argel, y el de un escritor y político, Jean Giraudoux.

Los sucesivos proyectos de Le Corbusier para Argel constituyeron una prolongada aventura personal, vivida con gran intensidad y, finalmente, con amarga decepción. Se trataba, como es bien sabido y ha sido estudiado a fondo³³, de una propuesta no de mera reforma urbana sino de amplia

reorganización geopolítica en la que Argel –la ciudad real y su mito- hubiera servido de catalizador a una cierta idea de *Mediterraneidad* articulada por todo un colectivo de intelectuales y pensadores políticos. En efecto, algunos elementos ideológicos comunes (la valoración del paisaje y el “hombre” mediterráneo, la idea de la “armonía vital” entre un pueblo, su historia y su entorno, la profunda desconfianza hacia la Europa industrial del Norte y el paralelo elogio del contacto con la tierra a través de una nueva valoración no sólo económica sino moral de la agricultura), aunque suficientemente amplios como para permitir un amplio abanico de posturas personales, constituían un terreno de encuentro para los grupos condensados en torno a revistas como *Prélude o Plans* y para personajes como Henry de Montherlant, André Gide o Albert Camus. De hecho, otro de los “argelinos”, Pierre-André Émery, había propuesto simultáneamente a Camus y a Le Corbusier colaborar en su nueva revista *Rivages*.

Y es que, de entre todos ellos, Argel evoca de inmediato el nombre de Marcel Camus. Le Corbusier admiraba a Camus no tanto por sus cualidades literarias cuanto como copartícipe desde los primeros años treinta en eso que seguramente podríamos llamar la “utopía de Argel”. En enero de 1960, al dar el pésame a su viúda, Le Corbusier recordaba, treinta años después, ese sentido de complicidad colectiva en los orígenes de aquella frustrada aventura intelectual³⁴. Tras la guerra y el paulatino giro del sueño de Argel hacia esa pesadilla que tan dolorosamente terminará por implicar al propio Camus, los contactos de Le Corbusier con el escritor son mucho más esporádicos, aunque no inexistentes. Podemos recordar cómo, en febrero de 1953, Le Corbusier se dirigió a Camus y a Jean Paulhan proponiéndoles que la *Nouvelle Revue Française* editara su texto, finalmente no culminado, *Trente années de silence*. La última referencia que he hallado hasta el momento es interesante porque tiene que ver con el interés de Le Corbusier por la arquitectura teatral. En efecto, en febrero de 1957, ante las noticias de que Camus pretende construir un teatro en París, le ofrece su invención de la *Boite à Miracles*.³⁵

Pero, además de los nombres famosos de Camus o Gide, Argel evoca también otra relación literaria, menor, si se quiere, pero desde luego muy importante para la cristalización del mito corbusieriano

³³ Vid. M. McLeod, “Alger. L'appel de la Méditerranée”, en J. Lucan (ed.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, cit., pp. 26-32; A. Gerber, *L'Algérie de Le Corbusier: les voyages de 1931*, Tesis doctoral Lausanne, 1992; A. Gerber, « Le Corbusier et le mirage de l'Orient. L'influence supposée de l'Algérie sur son œuvre architecturale », en *Figures de l'orientalisme en architecture*, num. monográfico de la *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 73/74, 1996, pp. 363-378; P. Giordani, “Le Corbusier, i poteri pianificatori e i progetti per Algeri, 1938-1942. L'innovazione architettonica e urbana in questione”, en B. Gravagnuolo (ed.), *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Nápoles, Electa, 1997, pp. 128-137; J.-L. Cohen, N. Oulebsir e Y. Kanoun (dirs.), *Alger: paysage urbain et architectures, 1800-2000*, París, Les Éditions de l'Imprimeur, 2003 (en especial, Jean-Louis Cohen, « Le Corbusier, Perret et les figures d'un Alger moderne », pp. 160-185); J. Calatrava, « Le Corbusier y Argel », en J.A. González Alcantud (ed.), *El Orientalismo desde el Sur*, Barcelona, Anthropos, 2006, pp. 336-359. En junio de 2010, el XVI Rencontre de la Fondation Le Corbusier ha estado dedicado precisamente al tema de *Le Corbusier et Alger*.

³⁴ “Camus était de notre bande en 1931, 32, 33, à Alger, alors que s'esquissait une aventure peut-être héroïque ! », carta de Le Corbusier a la viuda de Albert Camus, 21 de enero de 1960 (FLC E1-12-13).

³⁵ “La Boite à Miracles es una bella idea. Como su nombre indica, es una caja rectangular de hormigón. No hay ninguna de las ficelles tradicionales del teatro, sino la posibilidad (como también su nombre indica) de hacer en ella milagros” (carta de Le Corbusier a Albert Camus, 13 de febrero de 1957, FLC E1-12-154).

de Argel: la de Lucienne Favre. Esta escritora, que, junto con Pierre-André Émery, acompañará a Le Corbusier en enero de 1931 en sus visitas a la Kasbah, mantenía desde los años veinte en Argel un salón literario de gran peso en la vida cultural de la ciudad, que fue frecuentado, entre otros, por el joven Albert Camus. Su profundo conocimiento de Argel, reforzado por el hecho de que su condición de mujer le permitía acceder a espacios vetados a sus colegas masculinos, se plasmó en 1933 en su libro, de título bien significativo, *Tout l'inconnu de la Casbah* (del que derivaría después la obra de teatro *Prosper*, para la que se creó una Casbah escenográfica de gran interés). (Figura 7)

No se puede olvidar, por último, que la reflexión sobre Argel daría lugar a uno de los libros más "literarios" (empezando por su propio título) de Le Corbusier: *Poésie sur Alger*, escrito tras el rechazo de su último plan para la capital argelina (el presentado en 1942 a las autoridades de Vichy) y publicado en 1950³⁶. *Poésie sur Alger* es, según su autor, el testimonio resignado de una Francia que, si se encuentra "de rodillas", no es por el azar de una coyuntura desfavorable sino por un mal de fondo: es una Francia que ha optado, en el desarrollo de las fuerzas productivas contemporáneas, por la vía maquinista más elemental, la dominada por "los mercaderes", y por las consideraciones más puramente economicistas, dejando de lado los sentimientos puros, el pensamiento y la poesía. Su Plan Director de 1942 no era, así, tanto una propuesta urbanística en el sentido técnico-profesional cuanto una última tentativa de hacer que "la poesía irradie sobre Argel". La "poesía" se eleva, en efecto, sobre el puerto de la ciudad, en la propia portada del libro, bajo la forma de una figura femenina alada, con cabeza de Capricornio y a cuyo vuelo colabora una mano gigante: una compleja simbología de origen hermético que volveremos a encontrar en la obra plástica de Le Corbusier y tras la cual está también, como veremos en seguida, la figura de Mallarmé. Los 17 extraordinarios dibujos que ilustran la obra y comentan el texto (más que el texto comentar los dibujos) constituyen, con una fuerza plástica y poética resultado de su inmediatez y su deliberada ingenuidad sólo aparente, una especial de recapitulación gráfica de las ocasiones perdidas en esta búsqueda de una armonía "mediterránea". (Figura 8)

Pero sin duda la figura que, entre los grandes referentes corbusierianos de los años treinta, mejor representa –en sus propias contradicciones internas– los avatares de estos entrelazamientos, cada vez más evidentes y llenos de ramificaciones, entre el escritor y el político es Jean Giraudoux.³⁷ Fundador en 1928, con Raoul Dautry (ambos compartían, significativamente, su interés por los experimentos marroquíes del mariscal Lyautey), de la *Ligue Urbaine* sobre la base de la fé en la capacidad de la arquitectura y el urbanismo como medios modernos de fundir voluntades y eliminar antagonismos, su

³⁶ Le Corbusier, *Poésie sur Alger*, Paris, Falaize, 1950.

³⁷ Vid. R. Baudoi, « Giraudoux (Jean) », en J. Lucan, *Le Corbusier. Une encyclopédie, cit.*, pp. 168-169. Obras de Giraudoux en la Biblioteca de Le Corbusier: *Combat avec l'Ange*, Paris, Grasset 1934 (FLC J 362); *Ondine*, Paris, Grasset, 1939 (FLC J 383); *Pleins pouvoirs*, Paris, Gallimard, 1939 (FLC J 54); *Siegfried et le Limousin*, Paris, Grasset, 1939 (FLC J 382); *Suzanne et le Pacifique*, Paris, Grasset, 1939 (FLC J 361).

aspiración esencial era hacer que Francia y los franceses reencontraran su destino histórico de “pueblo constructor”. Se trataba de una aspiración genérica que, a lo largo de los años treinta, fue asimilada, con diversas variantes, tanto por el propio Le Corbusier como por numerosos intelectuales en contacto directo con él, como Élie Faure o el cineasta Jean Epstein, que le dio forma fílmica en su película *Les Bâtisseurs*.³⁸ Al igual que Paul Valéry y que el propio Le Corbusier, Giraudoux estaba convencido de que esta gran tarea nacional pasaba, entre otras cosas, por una asimilación moderna del “espíritu clásico” francés.

Giraudoux también se hacía eco de los discursos catastrofistas que, desde la guerra francoprusiana, venían planteando periódicamente el tema de la progresiva decadencia física del francés medio y la elevación del problema demográfico al rango de “cuestión nacional”. De ahí su insistencia, en sus textos políticos, en el bienestar físico de los ciudadanos como garantía de una “nación sana”, así como sus propuestas de campañas antituberculosas y de promoción del deporte, temas todos ellos que resonaban en perfecta sintonía con la imagen de los ciudadanos “radiantes” de Le Corbusier.

Le Corbusier vio claramente en Giraudoux, miembro de la carrera diplomática y detentador de sucesivos cargos políticos de importancia, la figura del intelectual-político capaz de convertirse en interlocutor y comitente del arquitecto y urbanista moderno, en el marco de una redefinición de las tareas de este último. La ambigüedad política de esta postulada colaboración es bien conocida, y desde luego evidente en el caso de Giraudoux, bien representativo de la enorme complejidad ideológica de ese caldo de cultivo del que en muy poco tiempo habrían de salir tanto voceros de Vichy como plumas al servicio de la Resistencia, así como hombres angustiosamente atrapados por sus propias contradicciones, como fue sin duda el caso del propio Giraudoux. Si en 1935, el escritor lanzaba a la escena parisina el clamor pacifista de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, como comentaré más abajo, en 1939, en su libro más polémico, *Pleins pouvoirs*, podía simultanear un lúcido diagnóstico de los vicios políticos de la III República francesa con la propuesta de una dura política de inmigración modelada sobre la norteamericana: lamentando que Francia sea una tierra de “infiltración continua de bárbaros”, no tendrá reparos en declarar su preferencia por los inmigrantes escandinavos sobre la horda de árabes, judíos, polacos o rumanos, de “constitución física precaria y anormal”. Giraudoux llegaría hasta a expresar su acuerdo con la proclama de Hitler de que “una política no alcanza su forma superior más que si es racial” (si bien, insistiendo en que, a diferencia de los nazis, la perfección de la raza habrá de ser no tanto física cuanto moral y cultural).³⁹ (Figura 9)

³⁸ Le Corbusier comentó a Jean Cassou el impacto que le había causado este film de Epstein, de 1938 (encargado por la Fédération Nationale du Bâtiment y para el que Arthur Honegger compuso su *Himno al trabajo*), que exalta, en el clima del Frente Popular, el papel del pueblo anónimo en la historia de la arquitectura. Vid. J. Calatrava, “Dos textos de Le Corbusier en la revista Europe”, *Massilia. Annuaire d'Études corbuséennes*, 2008, pp. 90-102.

³⁹ En 1947 diversos textos de un Giraudoux recuperado para la memoria gaullista fueron recopilados en el libro titulado *Pour une politique urbaine*, editado por la Ligue Urbaine et Rurale y prologado por Raoul Dautry. En esta antología se incluían amplios fragmentos de *Pleins pouvoirs*, pero, obviamente, ninguna de las reflexiones racistas originales.

Pero en julio de 1939, ya en claro ambiente prebélico, será nombrado por Édouard Daladier Comisario General de Información. Es entonces cuando encarga a Le Corbusier el proyecto de "escuelas volantes" para refugiados, transportables y con versatilidad suficiente como para poder servir, según los casos, como escuela, jardín de infancia, taller o vivienda. En octubre de 1939, durante el periodo de la *drôle de guerre*, Giraudoux y Le Corbusier se reunieron en Vezelay para estudiar la creación de un Comité de estudios urbanos que estaría encargado de redactar normas legales de urbanismo para la Francia metropolitana y las colonias cuando la paz volviera. El arquitecto escribirá a su madre: "L'entrevue a été presque émouvante. Je crois que nous sommes les 2 mains d'un même corps ». El cese de Giraudoux en 1940 y, sobre todo, la « extraña derrota » (según la conocida expresión de Marc Bloch) de junio de ese año dejarían sin efecto estos proyectos.

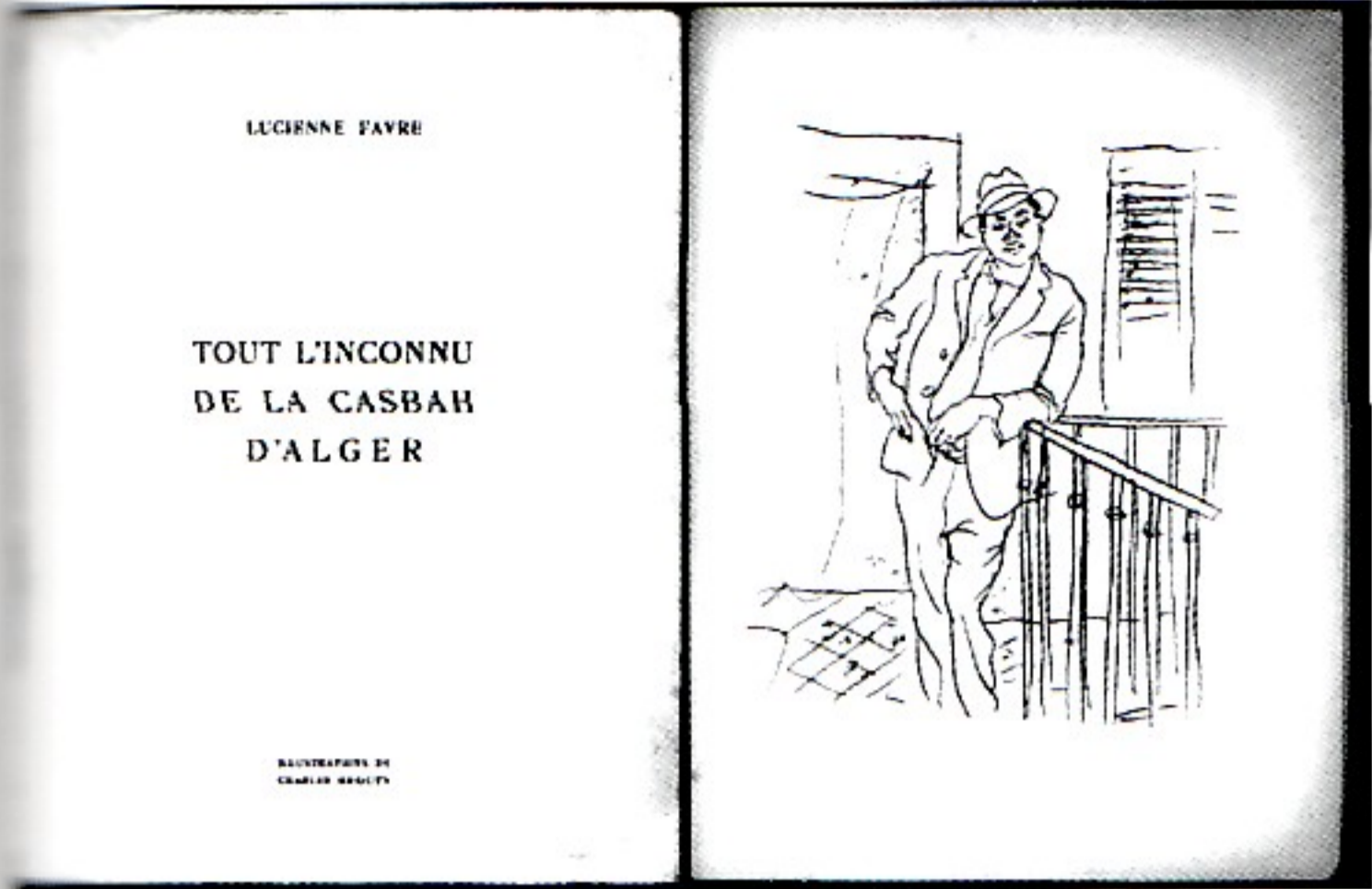
La evolución política personal de Giraudoux con respecto al régimen de Vichy fue, sin embargo, de un progresivo distanciamiento hasta su muerte en 1944 (hasta el punto de que fue posible, después de la Liberación, considerarle oficialmente –y a título póstumo– como una especie de "resistente" clandestino).⁴⁰ En estos años se materializó, sin embargo, su conocida contribución a la difusión del IV CIAM: la redacción, en 1943, diez años después del congreso, del discurso preliminar a la *Carta de Atenas*. Este breve texto forma parte de la historia interna de los CIAM y, más específicamente, de la confusa andadura –nunca suficientemente aclarada– de ese documento que está bien lejos de ser una transcripción directa de los debates de 1933. La propia decisión de Le Corbusier de pedir a Giraudoux el discurso preliminar tiene sin duda más que ver con sus perspectivas políticas de 1943 que con una estricta fidelidad al ambiente que se había vivido diez años antes en el *Patris II*.

Los años de la Segunda guerra mundial, etapa de paréntesis forzoso en el terreno arquitectónico, permitirán la sedimentación en el pensamiento de Le Corbusier de nuevas propuestas teóricas y plásticas que surgen de manera espectacular a partir de 1944-45. Así, entre los primeros cuadros con los temas de *Ubu*, *Panurge* u *Ozon* o el artículo *L'espace indicible*, publicado en 1946, y ese gran manifiesto plástico-filosófico-literario que es *Le Poème de l'Angle Droit*, de 1955, transcurre un periodo que marca la codificación definitiva de la compleja cosmovisión de Le Corbusier. Y, en este esfuerzo, otros escritores vienen a desempeñar también un papel central: Mallarmé, Alfred Jarry..., pero sobre todo la gran triada formada por Homero, Cervantes y Rabelais.

Stéphane Mallarmé, de quien Le Corbusier poseía al menos tres obras en su biblioteca⁴¹, no era, desde luego, un escritor anteriormente desconocido para Le Corbusier. Valga como ejemplo la

⁴⁰ Vid. J. Body, *Jean Giraudoux*, París, Gallimard, 2004.

⁴¹ *Vers et prose. Morceaux choisis*, 1912 (FLC J 186); *Vers de circonstance*, 1920 (FLC J 148), y *Un coup de dés jamais n'abolira l'hasard*, 1943 (FLC V 74).



Lucienne Favre, *Tout l'inconnu de la Casbah d'Alger*, 1933.

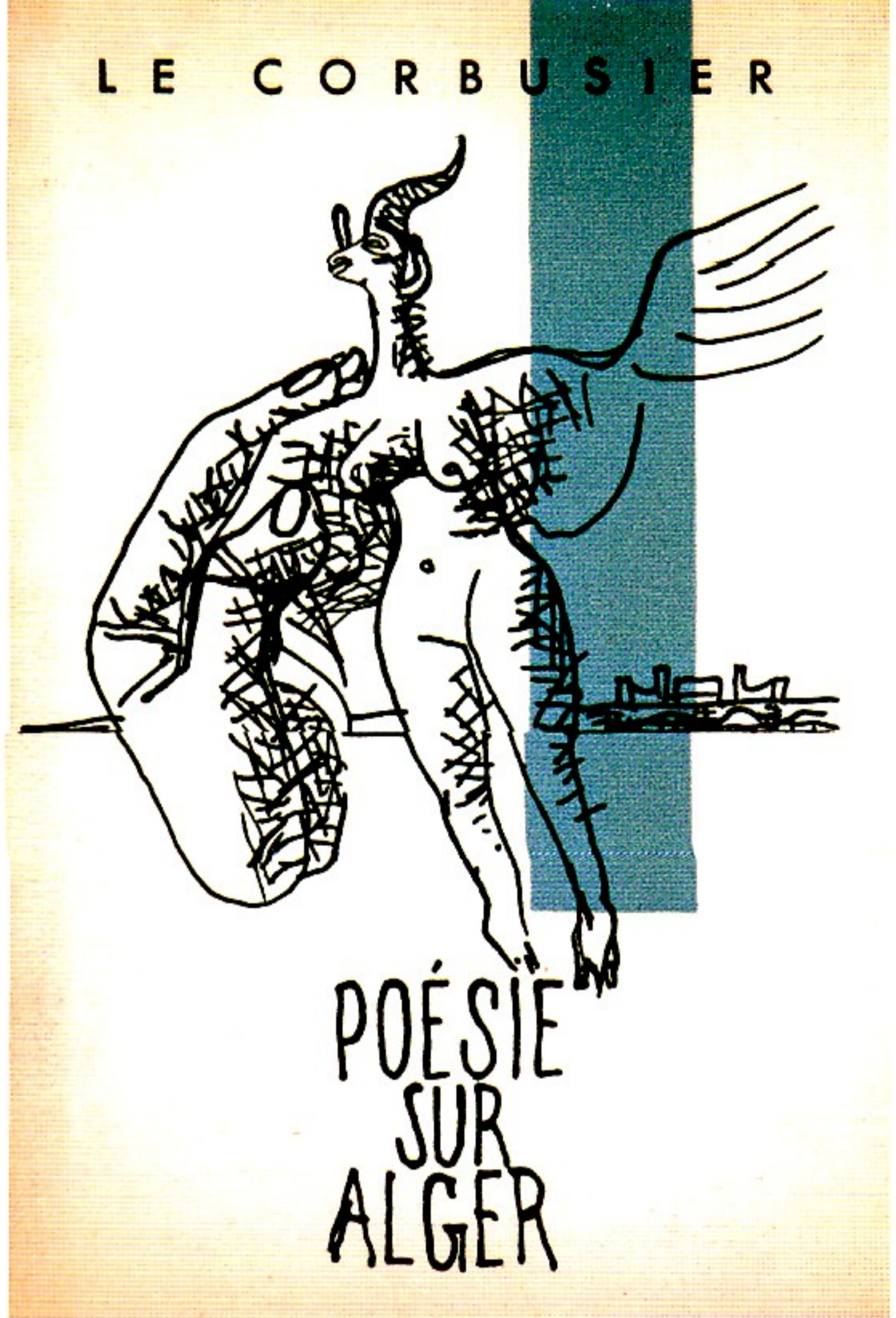
Jean Giraudoux



» URBANISME «

COLLECTION PUBLIÉE PAR LA LIGUE URBAINE ET RURALE ÉDITIONS ARTS ET MÉTIERS GRAPHIQUES

Jean Giraudoux, *Pour une politique urbaine*, 1947



8. Le Corbusier, *Poésie sur Alger*, 1950.



10. Le Corbusier, pintura mural en el Pabellón Suizo de la Cité Universitaire de París, 1948.

mención de lectura de su *Soupir* en una carta a William Ritter en fecha tan temprana como el 15 de diciembre de 1911. La poética de Mallarmé había sido también una referencia importante en la definición teórica del purismo, para el que Ozenfant proponía la tarea de limpiar la lengua plástica de los términos parásitos, lo mismo que Mallarmé intentó hacer para la lengua verbal.

Pero la irrupción más explícita del interés de Le Corbusier por Mallarmé se registra en estos momentos, en 1948, con la inclusión de un verso del poeta en la gran pintura mural que realiza en ese año para el Pabellón Suizo de la Cité Universitaire de París. Este gran fresco de casi 50 m², verdadero hito de la nueva plástica de Le Corbusier, presenta una elaborada composición con un compendio de los principales temas iconográficos y míticos que pueblan por entonces el renovado imaginario de su obra pictórica. Nos interesa ahora sobre todo la zona derecha de la pintura, ocupada por la misma gran figura híbrida (mujer con cabeza caprina y alas) que dos años después ocuparía, como vimos, la portada de *Poésie sur Alger* y que en 1955 reaparecería en una de las litografías a color de *Le Poème de l'Angle Droit*. Sobre el ala derecha de este extraño ser (acaso mezcla de Unicornio y Capricornio y en todo caso receptáculo de la amalgama corbusieriana de temas herméticos diversos) una mano gigante se alza, protectora, y a su lado una inscripción en letra manuscrita presenta un verso del poema de Mallarmé *Un autre Éventail* (también conocido como *Éventail de Mademoiselle Mallarmé*): "...garder mon aile dans ta main"⁴². Le Corbusier apreció, sin duda, las resonancias de sus propias preocupaciones que podía hallar en este poema, en el que la metáfora del movimiento del abanico alude a ese palpitar que, con su propio ritmo específico, establece una constante y al mismo tiempo esforzada mediación entre el mundo y la creatividad interior del artista. (Figura 10)

Mallarmé seguirá siendo, en años posteriores, un habitual referente literario de Le Corbusier. Sabemos con certeza, por ejemplo, que en agosto de 1950 Le Corbusier leía la biografía del poeta escrita por Henri Mondor.⁴³ Y el nombre del poeta reaparece, evocando siempre el elemento azaroso de la creatividad (el famoso *coup de dés*) en algunos de los numerosos croquis y dibujos que sintetizan la idea corbusieriana del trabajo artístico, como ocurre, por ejemplo, en un dibujo fechado el 2 de marzo de 1961 en el que se puede leer:

Binôme
l'homme+ Cosmos + hasard Mallarmé
individu // Collectivité // 1/ 2 / 3
Telle est la Trinité qui anime ma recherche

⁴² He aquí el texto completo del poema :

"Éventail de Mademoiselle Mallarmé / Ô reveuse, pour que je plonge / Au pur délice sans chemin, / sache, par un subtil mensonge, / garder mon aile dans ta main. / Une fraîcheur de crépuscule / Te vient à chaque battement / Dont le coup prisonnier recule / L'horizon délicatement. / Vertige ! voici que frissonne / L'espace comme un grand baiser / Qui, fou de naître pour personne, / Ne peut jaillir ni s'apaiser. / Sens-tu le paradis farouche / Ainsi qu'un rire enseveli / Se couler du coin de ta bouche / Au fond de l'unanime pli ! / Le sceptre des rivages roses / Stagnants sur les soir d'or ce l'est / Ce blanc vol fermé que tu poses / Contre le feu d'un bracelet ». S. Mallarmé, *Poésies*, Paris, Booking International, 1993, pg. 62. Vid. una interpretación de este poema en P. Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 393-396.

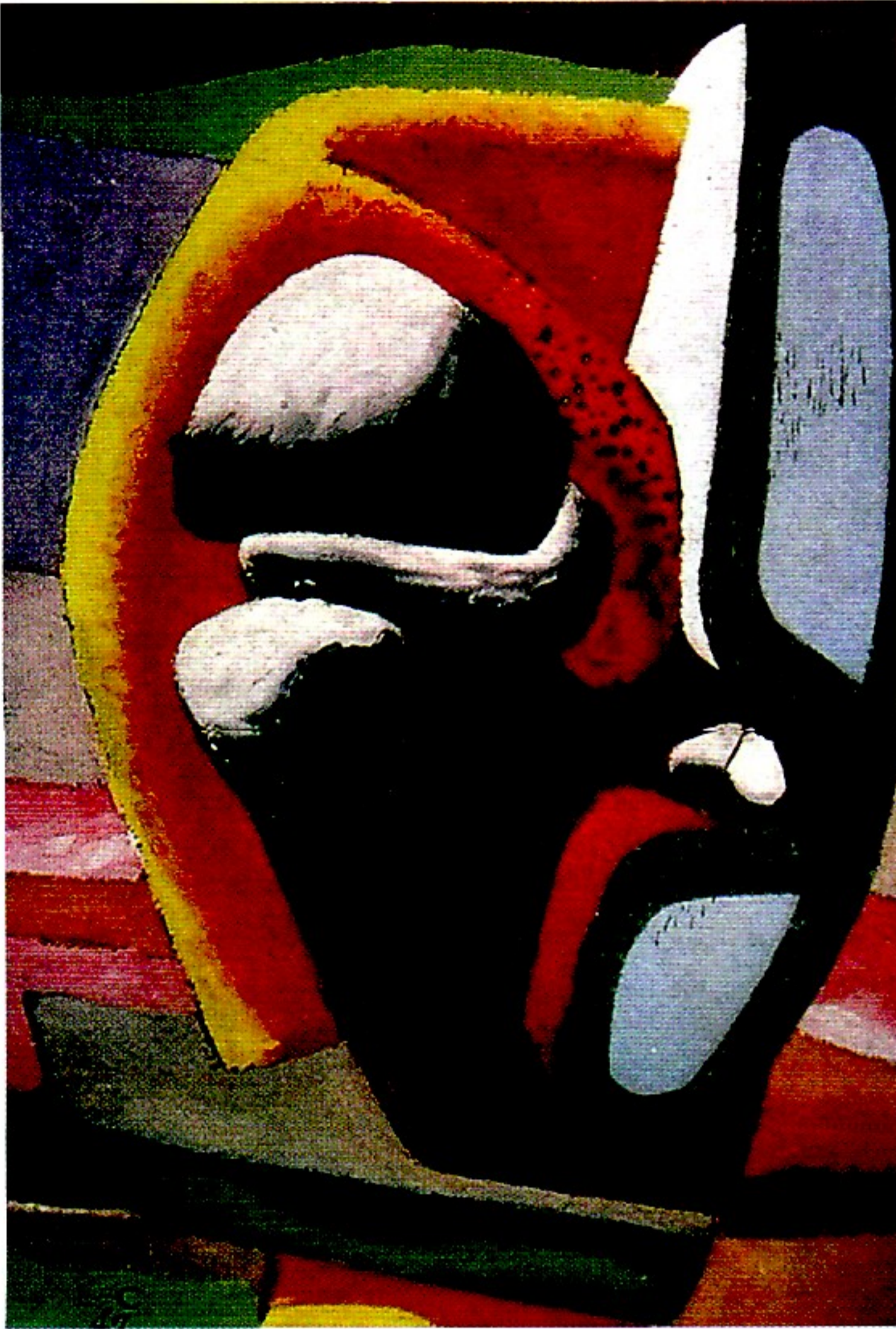
⁴³ H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941 (en la biblioteca de Le Corbusier, ejemplar subrayado y anotado, FLC V 87).

Podemos citar también en esos años a Georges Bataille. Bataille significa para Le Corbusier sobre todo un vínculo con el mundo de la antropología más filosófica, que le resultará esencial para la concreción de su cosmovisión de los años cincuenta, tal y como se plasmará sobre todo en el *Poema del Ángulo Recto*. Le Corbusier poseía un ejemplar, dedicado, de su obra *La Part maudite, essai d'économie générale* (1949), y tenemos su propio testimonio de la lectura que de él hace el 15 de noviembre de 1953, en el avión que le lleva a Chandigarh: Le Corbusier fija especialmente su atención en la teoría del *potlatch*, el regalo ritual, que Bataille había elaborado a partir de Marcel Mauss, concluyendo que no otra cosa que un *potlatch* es el regalo que él mismo hace a la sociedad con los cinco volúmenes de su obra completa.⁴⁴

Otro importante referente es también, en estos momentos, Alfred Jarry, el genial autor de *Ubu roi*. Curiosamente, *Ubu* no se encuentra en la biblioteca de Le Corbusier, pero éste conocía bien el libro y parece verosímil –aunque aún no he hallado constancia documental– que asistiera a alguna de las representaciones teatrales de la obra. El grotesco personaje de Jarry no constituye, sin embargo, una referencia directa y literal, sino una especie de síntoma que, entre otros, permite aprehender el carácter de esos años “extraños”. *Ubu* es, a partir de 1942, uno de los grandes temas de la plástica corbusieriana, pero no como mera ilustración del personaje de Jarry, sino como lejana evocación a partir de una especie de confluencia entre el imaginario pre-surrealista de Jarry y los *objets à réaction poétique*. En su artículo de 1945 *L'espace indicible*, Le Corbusier explica el surgimiento del tema de *Ubu* no como *influencia* de Jarry sobre Le Corbusier, sino como hallazgo casi fortuito de un personaje que casi escapa a las intenciones de su autor para personificar un ambiente de extrañeza: “Mon subconscient avait certainement reperé la présence, dans l'atmosphère de ces années étranges, de figures morales ou physiques particulièrement impérieuses et sujettes à se proposer, à s'imposer; on en discernait un peu partout aux rouages de notre société convulse. [...] Des dieux rodent autour de nous et tiennent boutique et, au prix du simple effort personnel, ils livrent aux hommes les grandes choses de l'esprit, de la vertu, du mystère, du paradis et de l'enfer”.⁴⁵ Las formas fantasmagóricas a las que Le Corbusier bautiza como *Ubu* (y en las que se reconoce el pabellón auricular que simboliza la nueva idea de la *acústica plástica*) no son, pues, “ilustraciones” del texto de Jarry, sino creaciones personales de Le Corbusier a partir de un mero estímulo inicial. Este modo no tanto de leer cuanto de “encontrar” a Jarry ofrece así un ejemplo más de este tipo de relación despegada e instrumental de Le Corbusier con sus referentes literarios. (Figura 11)

⁴⁴ « Les cinq volumes oeuvres complètes Corbu offrent, proposent et imposent par adhésion enthousiaste les idées Corbu. D'un coté Corbu est asommé par les salauds, de l'autre il est roi. La pratique désintéressé de la peinture est un inlassable sacrifice, un don de temps, de patience, d'amour, sans aucune contrepartie d'argent (sauf les modernes marchands). C'est semer à tout vent pour inconnus. Un jour avant ou après la mort on nous dira merci. C'est trop tard pour tant de traverses vécues. Mais qu'importe : ce qui importe est la clé du bonheur ».

⁴⁵ Le Corbusier, “L'espace indicible”, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° especial, 2^e trimestre 1946, pp. 9-17 (la cita en pp. 14-16).



11. Le Corbusier, *Ubu I*, 1942, óleo sobre lienzo.



12. Le Corbusier, dibujo para la *Iliada*, canto 1 (Fondation Le Corbusier).



13. Le Corbusier, dibujo para la *Iliada*, Canto VI, 3 (Fondation Le Corbusier).

Pero esa renovada vitalidad plástica, arquitectónica y filosófica de Le Corbusier, que, incubada en los años de la guerra, eclosiona de manera fulgurante a partir de 1945, va acompañada por la consolidación como referentes esenciales de 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 Rabelais.

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.⁴⁶ 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 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.

Homero es, por supuesto, una referencia cultural de primer orden ya desde el mismo periodo de formación de 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, por ejemplo, el temprano impacto que sobre él ejerció el libro de Maxime Collignon, *Mythologie figurée de la Grèce* (1883), que había ganado como premio en la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds. En 1913 el propio Collignon editaría, con fotografías de Frédéric Boissonas, un libro sobre el Partenón que Le Corbusier tenía en su biblioteca y al que hará explícita referencia en *Vers une architecture*.⁴⁷

Temas homéricos salpican a lo largo de los años treinta y cuarenta la trayectoria de Le Corbusier. Y no siempre para bien: una conocida imagen homérica ya había sido empleada en su contra cuando, en 1931, el arquitecto nazi suizo Alexandre de Senger había motejado la arquitectura de Le Corbusier de *caballo de Troya* del bolchevismo.⁴⁸ Cuatro años más tarde, sin embargo, Homero podía igualmente proporcionar argumentos bien diferentes: el 22 de noviembre de 1935, Jean Giraudoux estrenaba su obra de teatro *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, un verdadero manifiesto de pacifismo en medio de los

⁴⁶ *Sonnets*, París, Charlot, 1942 (FLC J 95); *The Sonnets of William Shakespeare*, Londres, Kegan Paul, 1896 (FLC J 224).

⁴⁷ M. Collignon, F. Boissonas, et al., *Le Parthénon: l'histoire, l'architecture et la sculpture*, París, C. Eggimann, 1913. En *Vers une architecture* se refiere a Boissonas (cuyas fotografías del Partenón están presentes también en la colección tarjetas postales de Le Corbusier, FLC L5-4, serie 107-114) como el "...photographe dont la persévérance, les initiatives et les qualités de plasticien nous ont révéle le principal des oeuvres grecques de grande époque » (Le Corbusier, *Vers une architecture*, París, Crès, 1924, pg. 181).

⁴⁸ A. de Senger, *Le Cheval de Troie du bolchevisme*, Bienne, Éditions du Chandelier, 1931.

angustiosos años prebélicos y que puede muy bien emparentarse con el *Des canons, des munitions... Merci, des logis s.v.p?*, publicado por Le Corbusier con motivo de la Exposición universal de 1937.

La temática homérica había constituido ya el tema indirecto de una obra pictórica de Le Corbusier, el óleo *Le Jugement de Paris*, de 1944. 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 l'Angle Droit*. Los veintitrés dibujos ⁴⁹ que nos han quedado como testimonio de dicho proyecto, realizados en su mayor parte en febrero de 1955 (tan sólo uno de ellos lleva la fecha de 1956 y otro de 1961), fueron trazados por Le Corbusier con lápices de colores sobre un ejemplar de una traducción francesa de la *Iliada* ⁵⁰ que estaba ilustrada con los grabados neoclásicos de John Flaxman.⁵¹ 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 del ideal winckelmanniano, 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*).⁵² (Figura 12)

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 de manera más o menos visible 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 una Acrópolis bañada por la luz y el sol en el discurso *Air, son lumière*, pronunciado en Atenas el 3 de agosto de 1933, con motivo del IV CIAM, o la presencia de una copia policromada del *Moscóforo* en 1935 en la exposición *Les arts dits primitifs* que Louis Carré había instalado en el 24 rue Nungesser et Coli).⁵³ En esta última etapa de su vida, los recuerdos

⁴⁹ M. Krustrup, *Iliade*. Le Corbusier, Milán, 2000.

⁵⁰ Homère, *Iliade*, Paris, 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.

⁵¹ El artista británico realizó sus ilustraciones de la *Iliada* en 1793; siguieron, dos años más tarde, las correspondientes a la *Odisea*.

⁵² 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 surgen en el más negro abismo del academicismo. Arte del Olimpo para profesores y estudiosos de 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 ».

⁵³ 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*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988. B. Gravagnuolo (ed.), *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Nápoles, Electa, 1997.

del ya lejano *Voyage d'Orient* de 1911 serán reelaborados por Le Corbusier hasta culminar con la publicación en julio de 1965, sólo un mes antes de su muerte, casi a modo de testamento, de ese *Voyage* que le había acompañado íntimamente durante cincuenta y cuatro años como significativa excepción a su bien conocida tendencia a volcar editorialmente sus reflexiones.

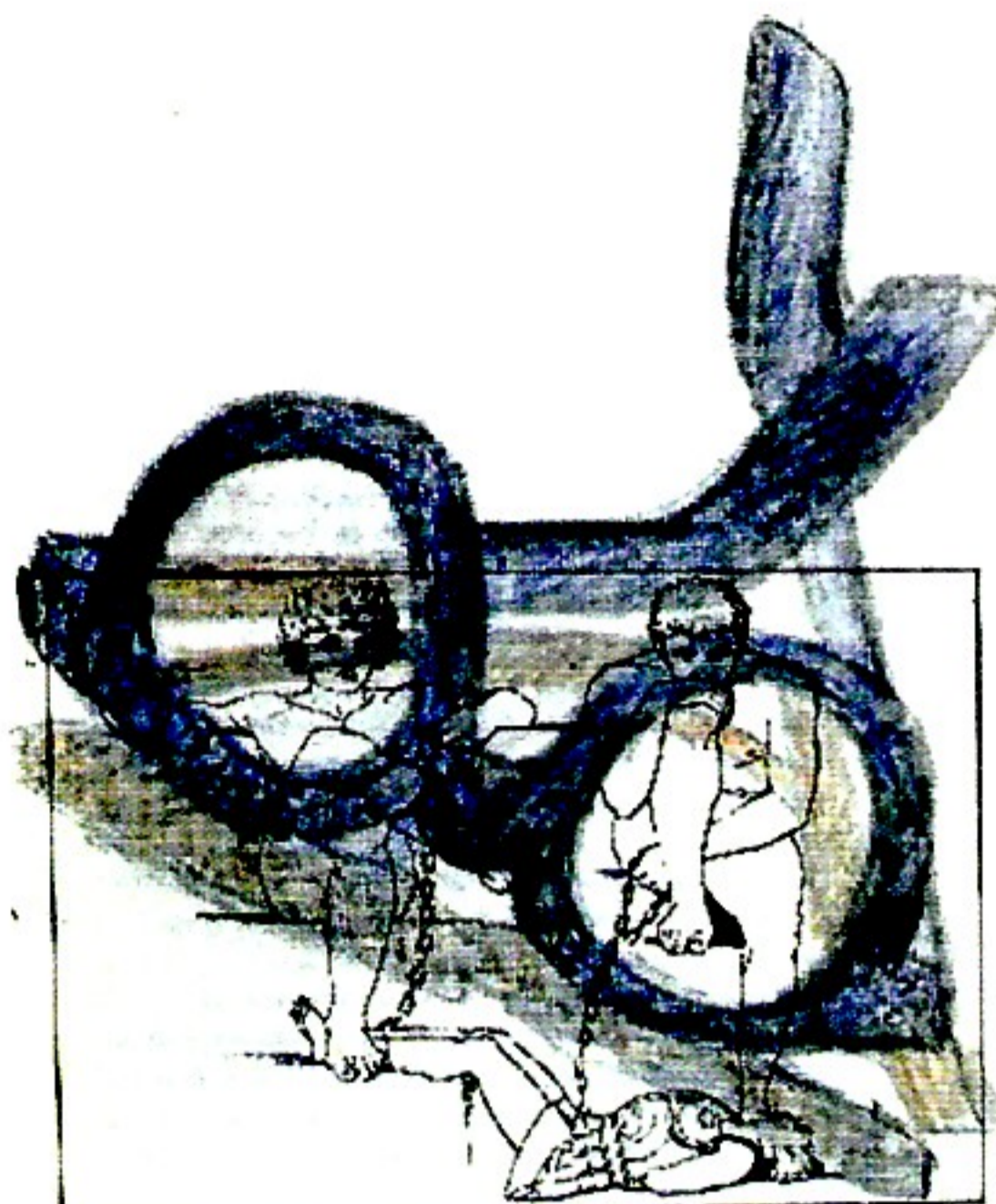
Así, frente al *clasicismo* reductor y seco de los dibujos de Flaxman, la Grecia de Le Corbusier tiene ahora más de dionisiaco que de apolíneo, y es en ese punto donde se inscribe esa *Iliada* nunca terminada pero para la que Le Corbusier sin duda se planteaba, como afirma Krustup a partir del estudio de los dibujos relacionados con la empresa ⁵⁴, una obra gráfica de gran formato. Los episodios de la *Iliada* dibujados por Le Corbusier (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. (Figura 13)

El arcaísmo salvaje de la Grecia primitiva le permite, por ejemplo, volver a 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 (reinterpretación del célebre Unicornio alado). El *toro*, otro de los emblemas de la plástica corbusieriana de los años cincuenta, llena la escena del sacrificio con la brutalidad de la sangre, una 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, del que enseguida hablaremos con más detalle, 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.

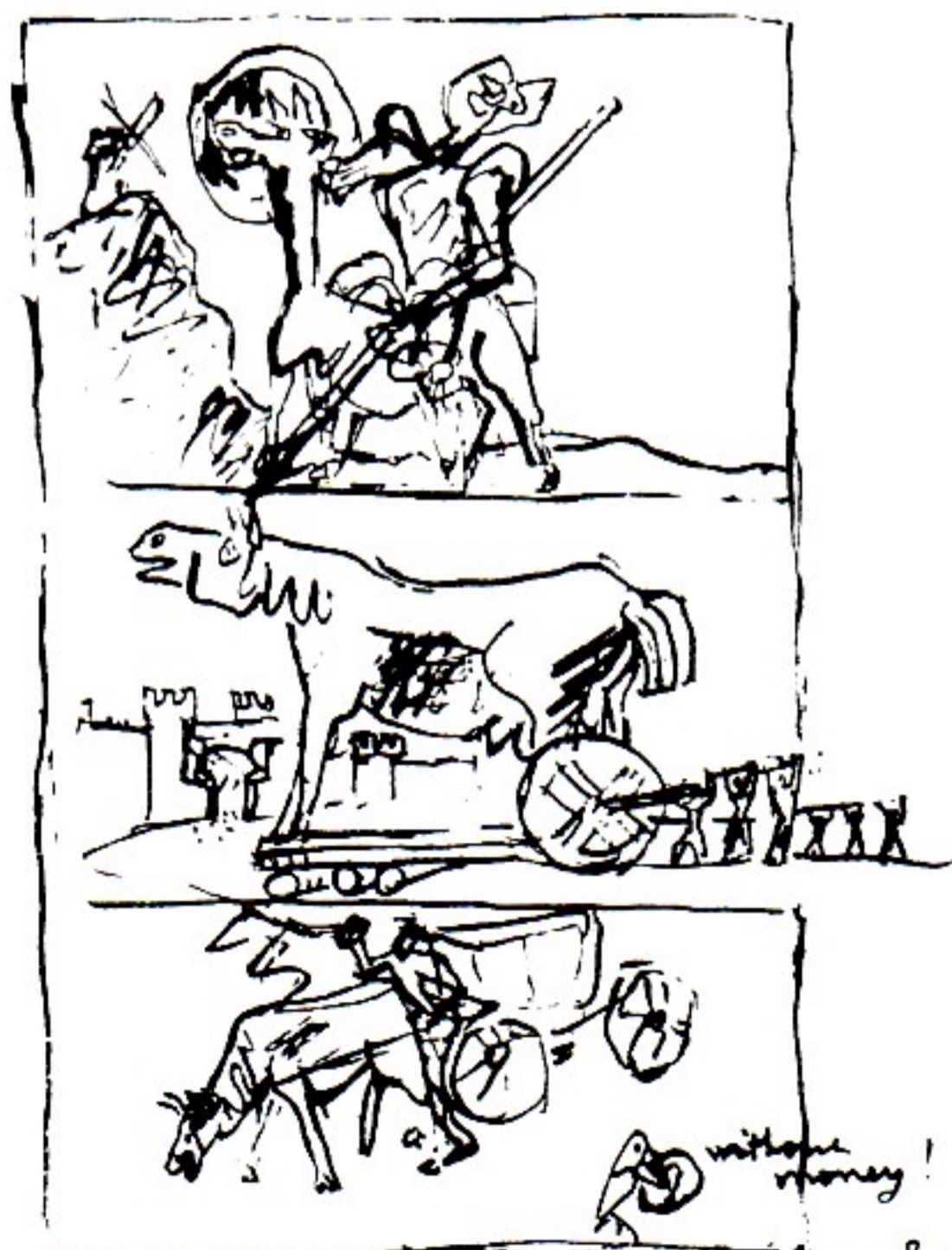
Como afirma B. Gravagnuolo, en los dibujos de la *Iliada* Le Corbusier "...se consuma el conflicto vivificante entre Eros y Thanatos, entre la exangüe serenidad de la arcadia y la pasionalidad del canto homérico, evocado en una inigualable embriaguez dionisiaca"⁵⁵. Pero en esta Grecia arcaica

⁵⁴ M. Krustup, op. cit., p. 73.

⁵⁵ 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, en el que sitúa el interés de Le Corbusier por Grecia en el contexto más amplio de su "mediterraneidad".



14. Le Corbusier, dibujo de sus propias gafas, en el proyecto de ilustración de la *Iliada* (Fondation Le Corbusier).

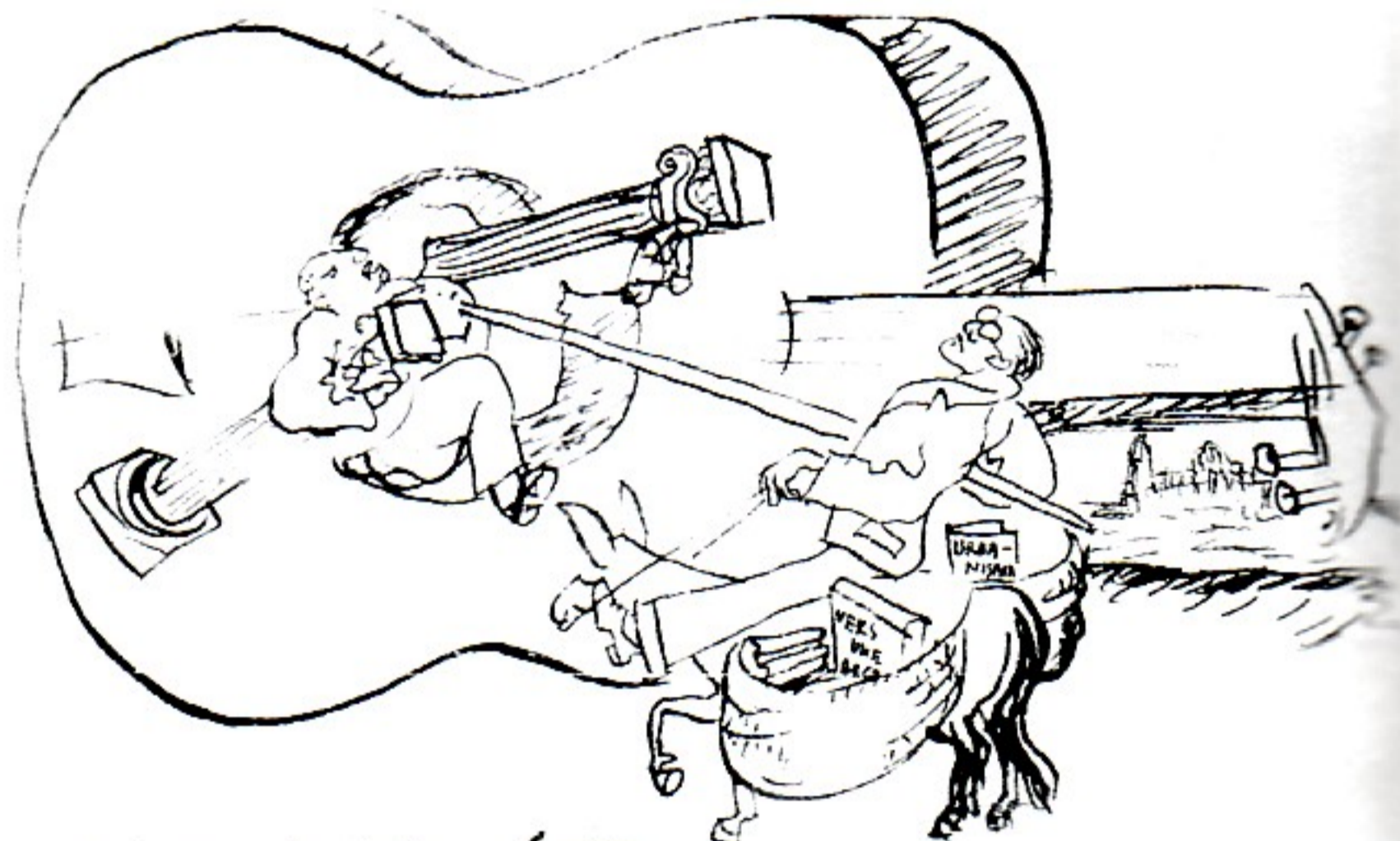


il faut de battre contre des moulins!
 il faut renverser Troie...
 il faut être cheval de frise
 tous les jours!
 Goutche 53, Ave. Courage! vote. L.C.

16. Le Corbusier, *Don Quijote o Los 3 caballos*, litografía, 1953.



15. Le Corbusier, *Odysée*, 1948, tapiz.



- Trais na, Mr. mitae. Le jeros
 ne cadent pas, après l'argent, pourqi il
 s'occupent à renverser le vieux moulin!

17. Le Corbusier, dibujo realizado en el álbum de autógrafos de Natalia Jiménez de Cossío durante su visita a la Residencia de Estudiantes, mayo de 1928 (Fundación Jiménez Cossío).

que no es sino un trasunto de las grandes cuestiones del imaginario corbusieriano el propio arquitecto no duda en mostrar la visceralidad nada erudita de su particular "homerismo" al representarse personalmente bajo la forma de tres autorretratos simbólicos que aparecen inesperadamente 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 que llena 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. Numerosos croquis y cartas de Le Corbusier entre 1955 y 1961 dan testimonio de su interés por esta *Iliada* que, finalmente, sin embargo, no pasó del estado de proyecto. (Figura 14)

Está claro, pues, que, al lado de esa Acrópolis de volúmenes puros mitificada desde 1911, hay también un lugar creciente en Le Corbusier para la Grecia arcaica, primigenia. 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 (Figura 15)- 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 habitante de la ciudad moderna⁵⁶, los tapices impulsan la presencia, en su obra gráfica y plástica, de los temas simultáneos 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, presente en cuadros como *La fille du gardien du phare*, 1929, o *Femme rouge et pelote verte*, 1932) 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 componían también una reflexión sobre las dificultades de la creación. Gide, con su Teseo, volvía así a encontrar un nuevo tema para ese diálogo con Le Corbusier que venía desde casi veinte años antes y que sólo se interrumpiría con la muerte del escritor en 1951.⁵⁷

⁵⁶ "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. Œuvre tissée*, 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.

⁵⁷ En la Biblioteca de Le Corbusier están registrados los siguientes libros de André Gide : *Incidences*, 1924, FLC J 94 ; *Les Faux-monnayeurs*, 1926, FLC J 447 ; *Les Nouvelles nourritures*, 1935, FLC J 84, y *Thésée*, 1946, FLC J 85.

Que a Le Corbusier le importaba muy poco la historia de la literatura en sí misma y buscaba, en una actitud totalmente desprejuiciada con respecto a los valores históricos o literarios de las obras que atraían su atención, tan sólo temas, mitos, figuras o metáforas susceptibles de ayudar a precipitar su propio pensamiento lo demuestra el modo en que, saltando por encima de los siglos, se permite aunar a Homero con Cervantes en una obra plástica 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 Eric Mouchet ha definido como “de vocación pedagógica”⁵⁸ 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 capaces de pagar el alto precio de los refinados productos que salían de los talleres de grabado y litografía de Mourlot o Crommelynck.⁵⁹ En concreto, Le Corbusier pensaba en esos estudiantes de arquitectura que veía como potenciales herederos de su pensamiento y a quienes se dirigiría por escrito justamente en esos años (en 1957, retomando y ampliando un texto anterior, de 1943) en su *Entretien avec les étudiants des Écoles d'Architecture*.⁶⁰ (Figura 16)

En la *litografía de Don Quijote o de los 3 caballos* Le Corbusier vehicula su concepción del trabajo artístico (o de la actividad creadora en general) a través de uno de los animales más habituales de su bestiario mítico. Presente en su pintura ya desde los años treinta (*Les femmes et le cheval*, 1936; *Ménace*, 1938; *Cheval de cirque*, 1944), el caballo es un 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 *Le Poème de l'Angle Droit*), pero también constancia y trabajo tenaz.

Pero lo que más nos interesa es, como se ha dicho, la presencia simultánea de Homero y Cervantes (o, más bien, Don Quijote). El ingenioso hidalgo 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 ya su testimonio en el álbum de autógrafos de visitantes ilustres de la Residencia de

⁵⁸ 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).

⁵⁹ El abaratamiento se logró mediante la no justificación o la utilización de un papel de no tan refinada calidad como el *bristol* del *Poema del Ángulo Recto* o el *vélín de Rives de Unité*. Todavía en 1963 Le Corbusier seguiría insistiendo en la necesidad de producir estas versiones baratas de su obra gráfica, tal y como recuerda Heidi Weber y queda expresado en su correspondencia con Fernand Mourlot (vid., por ejemplo, carta a Fernand Mourlot de 25 de febrero de 1963, FLC E2-16-443, en la que insiste en que se hagan “...même sous la masque de la lithographie” y con una “... approximation ‘suffisante’ de fidélité aux documents”, reproducciones que puedan ser “clavadas” en sus paredes por personas “pobres pero inteligentes”).

⁶⁰ París, Les Éditions de Minuit, 1957 (edición castellana *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, Buenos Aires, ed. Infinito, 2001). Le Corbusier recupera ahora el texto del mismo título que había publicado en 1943, añadiéndole un nuevo epígrafe: “Le mot d'aujourd'hui”.

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 libros ⁶¹ (figura 17). Otros estímulos añadidos podrían haber procedido, igualmente, de grandes conocedores de la cultura hispánica, como Jean Cassou ⁶², en cuya revista *Europe* colaboró Le Corbusier, o Bernard Dorival, a quien Le Corbusier había regalado y dedicado el cuadro de 1944 *Composition Panurge III*.

En 1943-44, el cuadro *Don Quichotte* marcaba el ingreso del personaje en el universo plástico de Le Corbusier. ⁶³ (figura 18) Es igualmente conocido el hecho –cuyo valor está 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 poseía. ⁶⁴ (figura 19) Su correspondencia contiene también abundantes muestras de este entusiasmo. ⁶⁵

En la litografía de los tres caballos, producida por Mourlot, que lleva inscrita la fecha de 6 de octubre de 1953, el homérico caballo de Troya aparece, en efecto, acompañado del Rocinante de Don Quijote (además, del humilde y anónimo caballo de tiro, “de fiacre”). Haciendo caso omiso del orden histórico, Don Quijote ocupa el tercio superior de la imagen. El dibujo del caballero andante y su caballo está directamente tomado del cuadro de 1943-44. Una pequeña colina, en el extremo izquierdo de la imagen, aparece coronada por un único molino. Resulta muy significativo que, 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.

A continuación, la escena intermedia representa el momento en que el gigantesco caballo de madera está siendo trasladado al interior de las murallas de Troya. Este nuevo caballo es un producto tanto de la inteligencia humana como de la capacidad manual y técnica de convertirla en razón

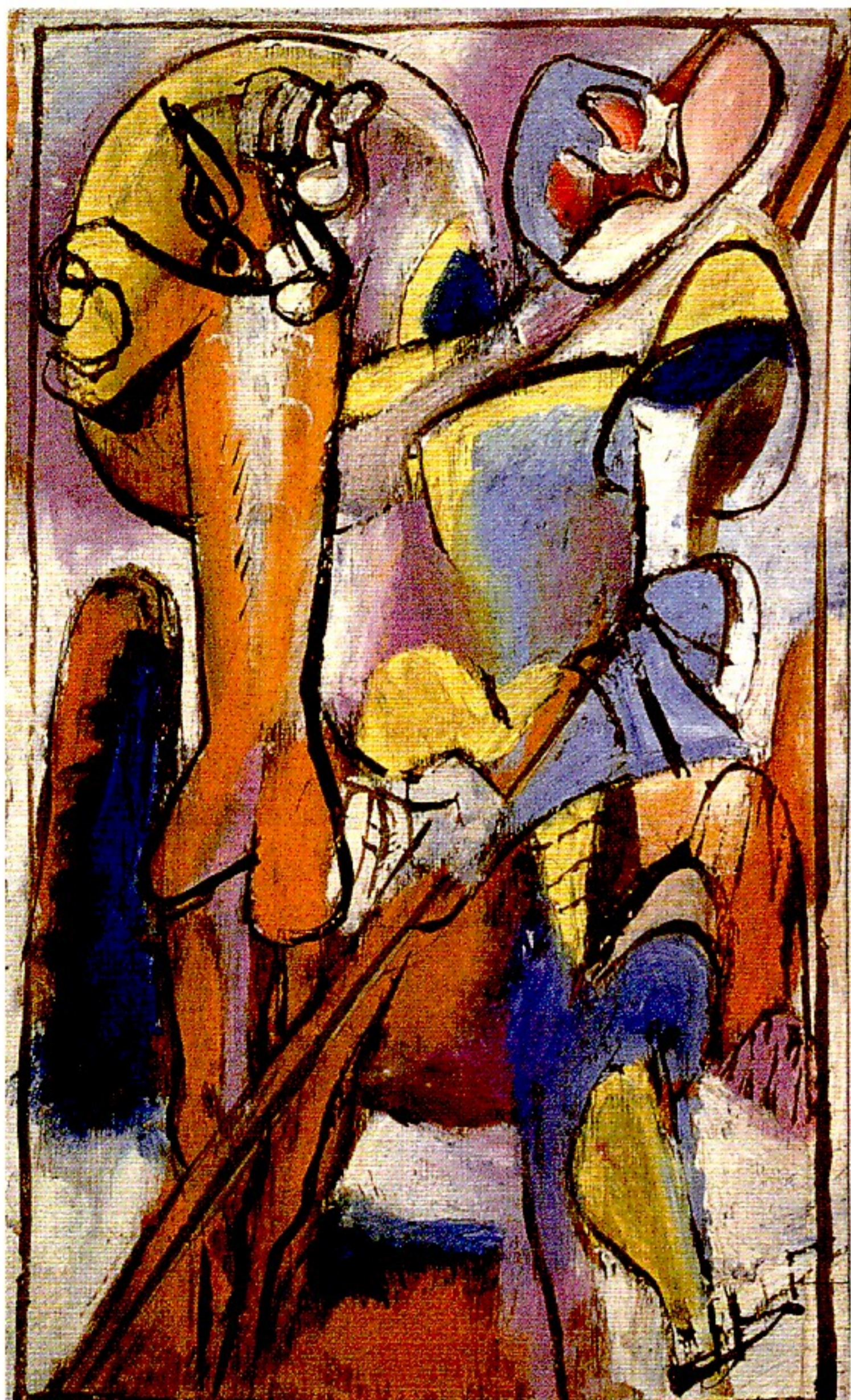
⁶¹ Vid. S. Guerrero, “Una casa-un palacio. Le Corbusier, Madrid, 1928”, en S. Guerrero (ed.), *Una casa-un palacio. Le Corbusier, Madrid, 1928*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2010, pp. 21-66. El dibujo aparece reproducido en la pg. 59.

⁶² Sobre las relaciones entre Le Corbusier y Jean Cassou, vid. J. Calatrava, “Dos textos de Le Corbusier en la revista *Europe*”, art. cit.

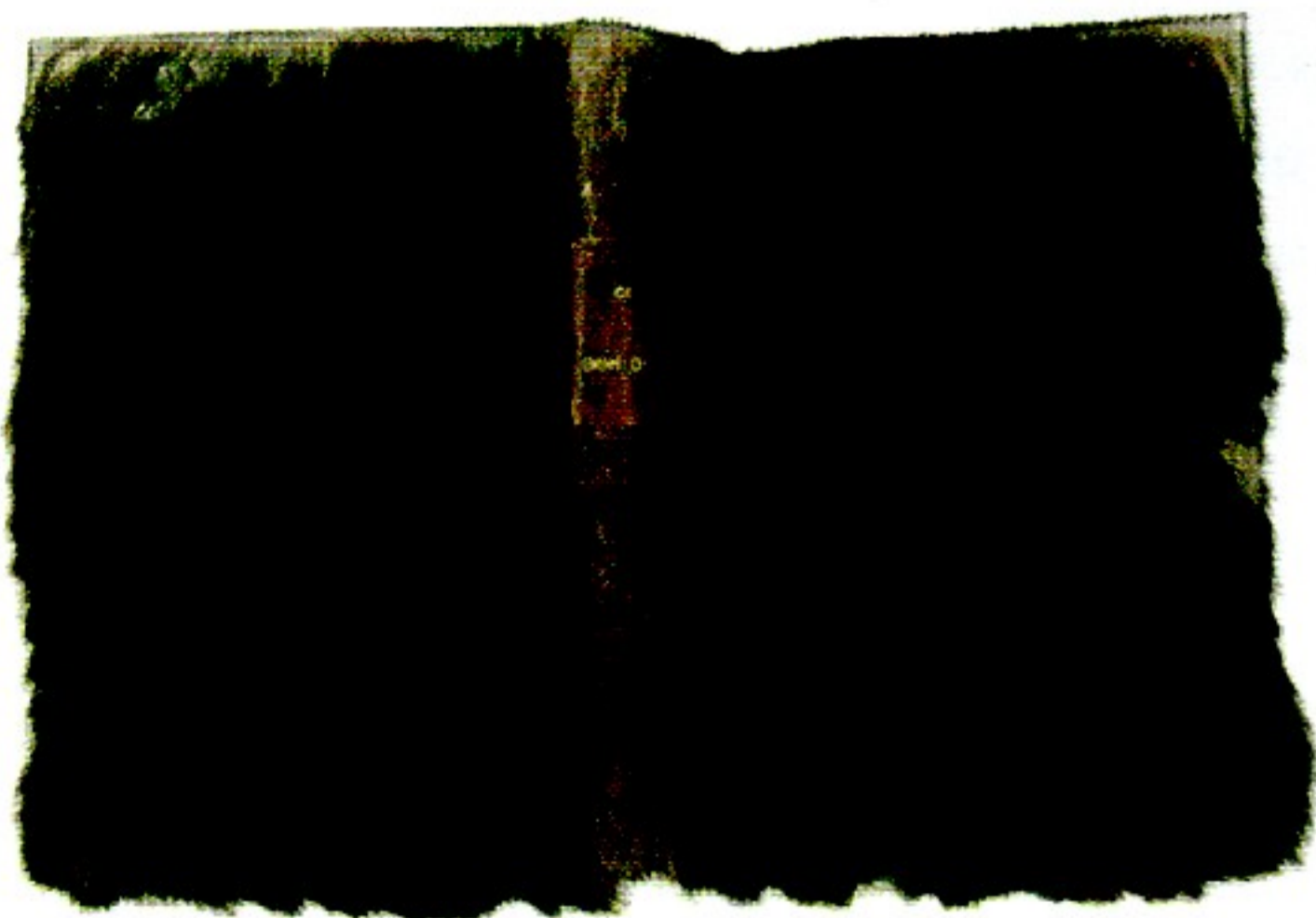
⁶³ Se trata del cuadro titulado *Le Cheval de fiacre* o *Don Quichotte*, un óleo sobre contraplacado que forma parte de los fondos de la Fondation Le Corbusier (nº 183). Una descripción del mismo, en N. y J.-P. Jornod, *Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret). Catalogue raisonné de l'oeuvre peinte*, Milán, Skira, 2005, vol. II, pp. 776-777.

⁶⁴ *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*.

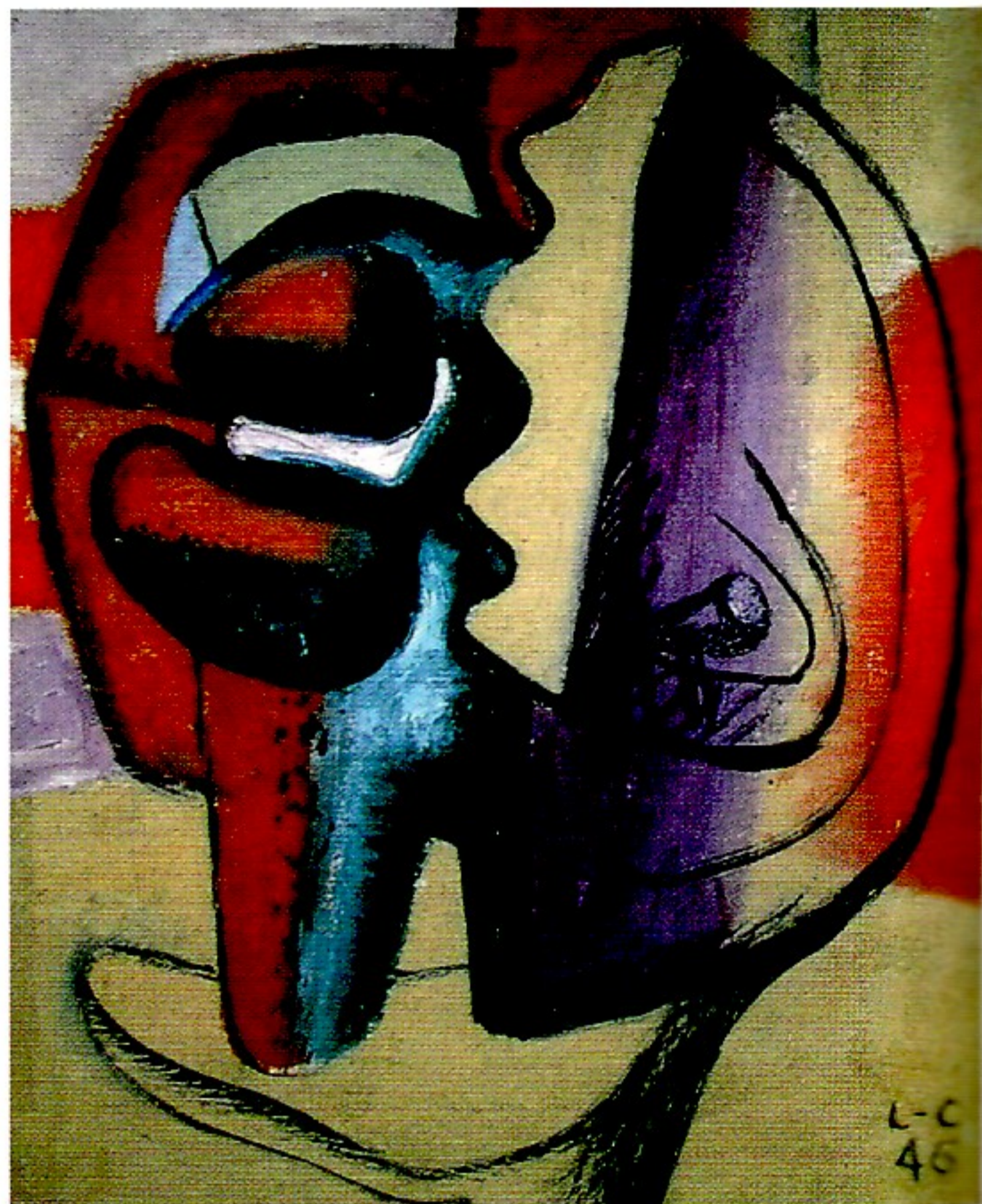
⁶⁵ Por ejemplo, la carta que escribe a su madre desde Chandigarh el 15 de diciembre de 1952: “J'ai fini (pour la nième fois) la lecture de Don Quichotte, l'un des plus beaux et plus sains et propres livres qui soit”. En esa misma carta, se asombra de recordar haber oído nombres propios del Quijote tomados 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 !!! ».



18. Le Corbusier, *Don Quichotte*, 1943-44, óleo sobre contraplacado.



19. Edición del Quijote propiedad de Le Corbusier y encuadernada con la piel de su perro *Pinceau* (Fondation Le Corbusier).



20. Le Corbusier, *Ubu-Panurge*, 1946, óleo sobre lienzo (Fondation Le Corbusier).

práctica. Su entrada por los muros que no pudo debelar la fuerza militar se convierte en una alegoría simultánea del triunfo de la agudeza y de la estulticia de quienes (los troyanos) se dejan deslumbrar por falsas apariencias. Finalmente, el humilde caballo de tiro, de fiacre, no tiene nombre propio ni se dispone a encarar tarea heroica alguna: representa la parte esencial que, en todo el proceso de la creación artística, tiene el trabajo obstinado y paciente, lleno de entrega y sacrificio. Las tres escenas, con sus respectivas leyendas, componen así, con la ayuda de Homero y de 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 muy diversos para un libro que iba a titularse *Le Fond du sac* y que finalmente no llegó a ser publicado.⁶⁶ En estos croquis y notas de lo que iba a ser una especie de recapitulación de los grandes temas del pensamiento corbusieriano, Don Quijote vuelve a ser mencionado como referencia esencial de su propio trabajo creativo. Pero, además, añadiendo un tercer eslabón a la cadena de los grandes escritores clásicos que le sirvieron de compañeros de viaje, *Le Fond du sac* unía, finalmente, a Cervantes con François Rabelais.⁶⁷ De hecho, parece que Le Corbusier preveía que el libro se abriera exactamente con una cita casi integral del capítulo 27 de *Le Quart Livre* de Pantagruel.

Al contrario que Homero y Cervantes, leídos con apasionamiento desde sus años de formación, Rabelais parece haberse convertido en un referente corbusieriano sólo en momentos más tardíos. El hecho de que en la biblioteca de Le Corbusier sólo se encuentre una edición muy tardía de las *Oeuvres complètes*⁶⁸ no sería en sí mismo significativo, porque lo mismo sucede con el Quijote. Pero lo cierto es que la verdadera eclosión del interés por Rabelais se produce sobre todo a partir de la década de 1940.

Ahora bien, ¿de qué Rabelais se trata exactamente? Al responder a esta pregunta comprobamos, de nuevo, ese característico uso selectivo y fragmentario de las fuentes literarias por Le Corbusier. En efecto, 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 serie⁶⁹ que son, con mucho, los

⁶⁶ 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.

⁶⁷ En una de las páginas del manuscrito escribe, con fecha 11 de febrero de 1954: "Merci à deux hommes! Don Quichotte et Pansa montrent l'homme dans le martèlement du sac et ressac. Dans les plus optimistes déchainements, confiance, foi, amour, don, épanouissement, floraison et extase et les chutes les plus verticales, nettes et sans conteste, tapez sur le nez, préparées pour des fessées. Pansa passe, sauvage toujours et pese à manger. Il a toujours raison. Il sait accepter, proposer ou dissimuler les compromis. Il s'en sort. C'est extraordinairement vrai. À un autre bout, Panurge et Jean ont trouvé la discussion, les commentaires au-delà des limites du poli, et s'élèvent au-dessus de tout, au nom des plus sages points de vue, par l'hilarante grossiereté gagnant ici ses lettres de plus haute noblesse. Merde, merde ! baguette et balletrou, mille putains belles comme déesse, Dypsodes et Loup garou Homère et Pline. Homerique, au dessus, par dessus hors les petites choses, les grands mots, les cliques, les batailles, les traquenards. On se met à l'abri de l'abrutissement. On rit ! Merci à Rabelais et à Cervantes!".

⁶⁸ F. Rabelais, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1951 (FLC J 162).

⁶⁹ *Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel Roi des Dipsodes, fils du Grand Géant Gargantua, 1532*, y *La vie très horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel, 1534*.

más leídos y conocidos. Por el contrario, se ciñe casi exclusivamente al personaje de Panurge y a dos episodios contenidos en los libros cuarto y quinto (éste último, además, de dudosa autoría rabelesiana)⁷⁰. Le Corbusier no era, sin embargo, el primero en sentirse atraído por la complejidad de este personaje. Por citar un solo ejemplo, que el mismo arquitecto podía muy bien conocer, en 1913, el Théâtre de La Gaité de París había contemplado el estreno de la ópera (póstuma) *Panurge*, de Jules Massenet, cuyo tercer acto aparecía casi íntegramente ocupado por el mismo episodio de la búsqueda y la consulta al oráculo de la Divina Botella que más de cuarenta años después incluirá Le Corbusier en *Le Modulor*.

En el particular imaginario corbusieriano, Panurge es un antihéroe en ciertos aspectos comparable a Sancho Panza: temeroso y pusilánime en muchas ocasiones, nada brillante al lado de Pantagruel, pero también dotado de una agudeza que le permite intervenir con acierto en debates en los que, al muy particular modo rabelesiano, la filosofía 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 y prácticamente hasta la víspera de su muerte, 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*. En realidad, forman parte de la misma familia de las pinturas y esculturas *Ubu* y *Ozon*, ligadas todas ellas a la revitalización de su obra plástica bajo el signo del programa estético definido en textos como *L'espace indicible* o *Le Poème de l'Angle Droit*. Como en el caso de *Ubu*, los diferentes *panurges* de Le Corbusier 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. (Figura 20)

No cabe duda de que el interés de Rabelais por la magia de los números y por el pensamiento hermético en general reforzaba la creciente atracción de Le Corbusier por estos temas, que quedará finalmente plasmada en ese verdadero manifiesto de su cosmovisión que es *Le Poème de l'Angle Droit*, en el que el peso de la tradición alquímica –aunque asumida por Le Corbusier de un modo muy personal– es muy

⁷⁰ 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.

fuerte. Flora Samuel ha insistido en estas cuestiones, planteando incluso la influencia directa de Rabelais (y de Santa Teresa) en el proyecto no realizado para el santuario de la Sainte-Baume.⁷¹

El momento más explícito de esta influencia de Rabelais es, sin embargo, la inclusión del episodio de consulta al oráculo de la Divina Botella, procedente del Quinto libro, en el volumen 2 del *Modulor*.⁷² Es en este episodio donde Rabelais aparece para Le Corbusier como el depositario de un saber ancestral camuflado aquí bajo la apariencia caricaturesca, lindando con lo grosero, de un canto de alabanza al vino y a la bebida como fuente de conocimiento.⁷³ 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 Bacbuc (después de haber realizado un ritual risible y de haber sido advertido de "no escuchar 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. (Figura 21)

Y de esta botella hecha de palabras Panurge escucha el consejo del oráculo: "¡Trink!". Le Corbusier se explica así su sentido: "Para hacerme claro a mí mismo, interpreto: actúa y verás el milagro. ¡No gloses tanto! ¡No busques manera de evadirte! La Botella te dice: BEBE".⁷⁴ Es decir, el milagro en la propia acción, una nueva versión del caballo de fiacre.

Esta imbricación entre escritura y forma plástica nos remite, por supuesto, a 1955, a la aparición de esa extraordinaria confluencia entre poética, plástica y arquitectura que ya ha sido citada en diversas ocasiones a lo largo de este recorrido: *Le Poème de l'Angle Droit*.⁷⁵ (Figura 22) Esta carpeta de

⁷¹ 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.

⁷² 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.

⁷³ En un croquis sin fecha, escribe: "Lu Rabelais: Bacbuc 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 nº 689).

⁷⁴ Le Corbusier, *Le Modulor II*, cit., pg. 204.

⁷⁵ 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 y el Museo de Artes Decorativas de Buenos Aires; el septiembre de 2012 se presentará igualmente en 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.

160

O
 Bouteille
 Pleine toute
 De mistères,
 D'une oreille
 Je t'escoute :
 Ne différez
 Et le mot profères
 Auquel pend mon cuer !
 En la tant divine licqueur,
 Qui est dedans tes flans reclose,
 Bachus, que fut d'Inde vainqueur,
 Tient toute vérité enclose.
 Vin tant divin, loing de toy est forclose
 Toute mensonge et toute tromperye,
 En joye soit l'âme de Noë close,
 Lequel de toy nous fist la tempèrye.
 Sonne le beau mot, je t'en pry,
 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 !

21. Le Corbusier, *La Dive bouteille* del Libro IV de *Pantagruel*, de Rabelais, representada en *Le Modulor 2*.



22. Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 1955, portada.

155 litografías combina la expresión plástica de los diversos temas de la iconografía corbusieriana de esos años con un verdadero “poema” en forma manuscrita. Le Corbusier se hace él mismo poeta, en el sentido original del término, es decir, creador y filósofo a un tiempo, y expone *poéticamente*, esto es, de un modo ajeno a la claridad cartesiana, toda su compleja cosmovisión. En *Le Poème* seguirán estando presentes Homero, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Paul Valéry, Mallarmé y todos sus referentes, pero ya pasados por el tamiz de su propia personalísima reelaboración.

Homero, Rabelais y Cervantes reaparecerán juntos, por última vez, acompañando a Le Corbusier prácticamente hasta el umbral de su muerte, en el texto *Mise au point*, redactado a principios del verano de 1965 y publicado póstumamente por Jean Petit ⁷⁶:

“Aquí, en este punto, debo mostrar mi agradecimiento a dos hombres: Cervantes y Rabelais. La más bella lectura para un hombre comprometido en la batalla es el maravilloso Don Quijote de la Mancha [...] Don Quijote y Sancho Panza muestran al hombre en el fragor de la vida, en los más optimistas desencadenamientos: confianza, fe, amor, don, regocijo, florecimiento y éxtasis, y las caídas más verticales, netas e incontestables: cachetes en la nariz precedidas por azotainas. Panza pasa, sobrevive siempre y piensa en comer. Siempre tiene razón. Sabe aceptar (proponer o discutir los compromisos). Triunfa. Es extraordinariamente verdadero. Por otra parte, Panurge y Jean llevan su discusión y sus comentarios más allá de los límites de la educación y se distancian de todo, en nombre más sabios de puntos de vista, por la hilarante grosería que adquiere en sus letras la más alta nobleza. ¡Mierda, mierda!... bragueta y *balletron*, viejas putas bellas como diosas, dipsoda y fantasma. Homero y Plinio. Homérico, por encima, por abajo, más allá de las pequeñas cosas, las grandes palabras, los ruidos de las batallas, los idiotas. ¡Nos ponemos a resguardo del embrutecimiento, nos reímos! Gracias a Rabelais y Cervantes”.

⁷⁶ Le Corbusier, *Mise au point*, París, Les Éditions Forces Vives, 1965. Un extracto de este texto fue incluido en el volumen 8 de la *Oeuvre Complète* de Le Corbusier (Basilea-Boston, Berlín, Birkhäuser Publishers, 1970, pp. 168-172), bajo el título de *Rien n'est transmissible que la pensée*, pero de esta versión están ausentes las referencias a Homero, Cervantes y Rabelais.

ISBN: 978-84-939845-2-6



9 7 8 8 4 9 3 | 9 8 4 5 2 6