

Jaime Alberto Sarmiento Ocampo
jsarmien@unal.edu.co



L a incidencia del lugar en la Capilla de Ronchamp

*“The place incidence in the Chapel of
Ronchamp”*

Primera versión recibida 30 de Mayo 2017
Revisado 15 de Junio 2017
Versión final aprobada 12 de Julio 2017

Resumen

La Capilla de Ronchamp se originó en una de las primeras visitas de Le Corbusier al lugar. Se trató de un nacimiento que parecía espontáneo, pero que en realidad llevaba muchos años de incubación a través de los ejercicios alternos que el maestro suizo mantenía en la pintura y la escultura, en especial de un concepto que denominó como el fenómeno de la 'forma acústica', el cual en resumen consistía en formas que se ponían en estrecha relación con el espacio circundante.

De igual manera la Capilla surgió como una respuesta al lugar; sus formas se deben a las impresiones del paisaje sobre el edificio y a la vez la iglesia se proyecta sobre el entorno, estableciendo un diálogo permanente entre arquitectura y naturaleza.

Este escrito refiere el proceso en que se concibió la Capilla, y las influencias que tenía Le Corbusier durante su creación. Se mostrará cómo esta simbiosis entre arquitectura y naturaleza tiene sus raíces en los tempranos viajes de formación de Le Corbusier, en particular lo que aprendió en la Acrópolis de Atenas, en sus actividades alternas de la pintura y la escultura, y en especial se debe al gran respeto y aprecio que sentía por la naturaleza y el lugar.

Palabras clave

Naturaleza y arquitectura, lugar y paisaje, Le Corbusier.

Abstract

The Chapel of Ronchamp was originated in one of Le Corbusier's first visits to the place. At first, it seemed like a spontaneous birth, but in fact it took many years of incubation through the alternate exercises that the swiss master maintained through painting and sculpture, especially by a concept that he called the 'acoustic form' phenomenon, which was related to forms that were put in close relation with the surrounding space.

In the same way the Chapel emerge as a response to the place; its forms are due to the impressions of the landscape on the building and at the same time the church is projected on the environment, establishing a permanent dialogue between architecture and nature.

This article refers the process in which the Chapel was conceived, and the influences Le Corbusier had during his creation. It will be shown how this symbiosis between architecture and nature has its roots in Le Corbusier's early formative journeys, in particular what he learned from the Acropolis of Athens, in his alternating activities of painting and sculpture, and especially is due to the great respect and appreciation he felt for nature and place.

Keywords

Nature and architecture, Ronchamp Chapell, Place and landscape, Le Corbusier

“La incidencia del lugar en la Capilla de Ronchamp”**

“The place incidence in the Chapel of Ronchamp”

Jaime Alberto Sarmiento Ocampo**

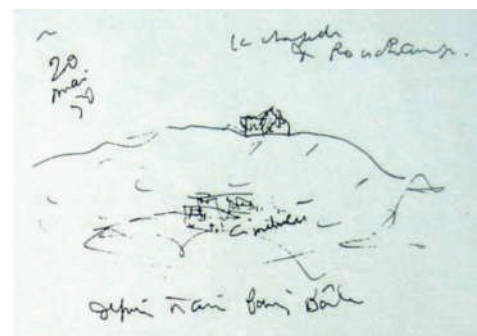
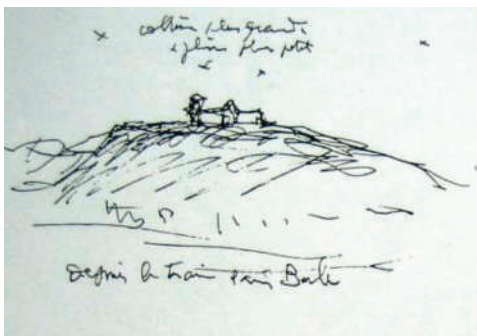
jsarmien@unal.edu.co

121

Naturaleza y arquitectura

Le Corbusier visitó por primera vez el lugar el 20 de mayo de 1950. Ese mismo día trazó en su carné de viajes un par de dibujos de la colina, vista desde lejos, cuando aún estaba coronada por la anterior iglesia en ruinas de Ronchamp (Figuras 1 y 2). Al costado de uno de los dibujos escribió: *Colline plus grande, église plus petite* (Colina más grande, iglesia más pequeña).

Con esta frase, Le Corbusier parece sugerir una mayor desigualdad entre las escalas de la colina y el edificio, entre la naturaleza y la arquitectura. Colina-Iglesia, naturaleza-arquitectura, deberían diferenciarse claramente. Le Corbusier propone la arquitectura -el hecho artificial, controlado, elaborado por el hombre- enfrentada a la naturaleza -de índole agreste, espontánea y descontrolada.



Figuras 1 y 2. Primeros bocetos de la colina, con la anterior iglesia en ruinas (Le Corbusier, carnés, FLC)

* Este trabajo está derivado de mi tesis doctoral titulada: *La Capilla de Ronchamp de Le Corbusier. De la percepción de la materia al vuelo del espíritu*, leída en la Escuela de arquitectura de Barcelona, España, bajo la dirección de Josep Quetglas y riusech.

** Doctor en arquitectura, de la Universidad Politécnica de Cataluña; arquitecto y profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín; director de la maestría en arquitectura, de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

Esta relación dispar, contrariamente a lo que pueda parecer, es una relación de equilibrio y estabilidad. La equidad en Le Corbusier no está dada por dos cuerpos iguales, sino por dos entes opuestos. Así lo demuestra uno de sus símbolos, una balanza que dibujó en principio para la puerta del Palacio de Asambleas y luego en los tapices del Palacio de Justicia de Chandigarh (Figura 3). Los lados de la balanza no son iguales; uno de sus lados es más corto que el otro y también uno de los pesos es mayor que el otro. Sin embargo, la balanza se mantiene en equilibrio. Esto explica Le Corbusier acerca de este símbolo:

(..) el signo de la balanza, no la balanza de dos pesos iguales sino aquella que se equilibra mediante las complejidades de los factores determinantes: las longitudes de los

brazos y las cargas diferenciadas que se soportan. (Le Corbusier, en Mathias y Sers, 1987, p. 15)

Así como se equilibra una balanza de diferentes brazos que soporta dos pesos distintos, mediante la diferenciación en los tamaños de la colina y la capilla, Le Corbusier busca que la naturaleza y la arquitectura terminen siendo equilibradas entre sí.

Según el maestro suizo, el hombre se ve condicionado por los azares de la naturaleza, que con su fuerza incontrolada puede llegar incluso a resultarle hostil. Es tarea del hombre procurarse los medios que lo protejan. Entonces, la arquitectura también podría pensarse como un refugio:

¿Qué hacer? Hemos nacido en el seno de la naturaleza. Antagónica,



Figura 3. El símbolo de la Balanza en la parte intermedia de este boceto preparatorio para los tapetes del Capitolio de Chandigarh. (Le Corbusier, FLC)

hostil a nuestras iniciativas, más que indiferente, completamente absorta en sus propios eventos que no son mas que vendavales, tormentas, desierto caluroso, día y noche, verano e invierno; ella destruye implacablemente nuestro trabajo, a cada hora, a cada día, a cada minuto. No hay momento de descanso, ni punto de tregua a su voracidad; no se concede ningún privilegio a nadie.

Nos vestimos en contra de ella, para escapar de su agarre, tratando de contenerla, tratando de dominarla. Si ella es el universo, después de todo nosotros hemos querido también crear nuestro propio universo. Y nosotros lo defendemos: es nuestro trabajo cotidiano. (Le Corbusier, 1928, p.12)

Le Corbusier propone la arquitectura como otro universo, construido en paralelo al de la

naturaleza misma. En ningún caso intenta mimetizar sus edificios en el paisaje; por el contrario, procura hacerlos visibles y diferenciarlos de su entorno preexistente. Un ejemplo de esto podría considerarse el Convento de la Tourette, el cual es un prisma riguroso, de un tono gris claro (propio del hormigón), que se posa sobre el terreno en pendiente, verde e irregular, en medio de la campiña francesa. Otro ejemplo de ello es su propuesta urbanística para Río de Janeiro; la topografía ondulada por las montañas es contrastada por unos edificios-carreteras totalmente rectilíneos (Figura 4).

123

Esta actitud de contraponer un contrario no pretende, en ningún caso, desconocer ni menospreciar la naturaleza; por el contrario, mediante la presencia del opuesto, procura realzarla. A pesar del tono, que podría parecer antagónico hacia la naturaleza, Le Corbusier reconoce en ella las fuentes del aprendizaje. Solo

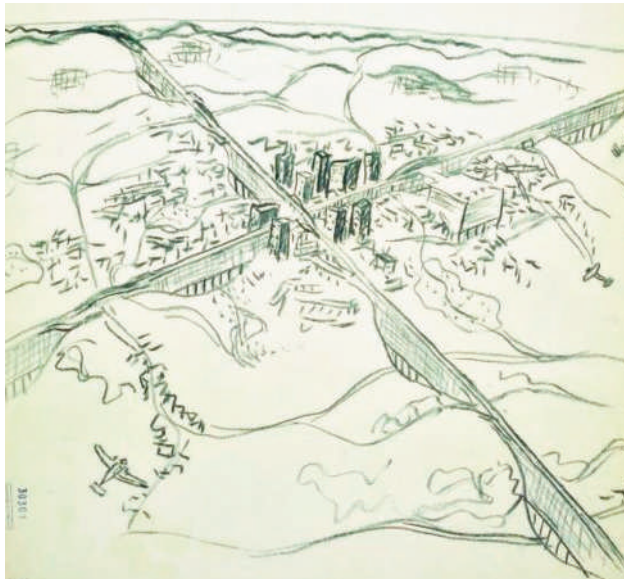


Figura 4. Propuesta urbana para Rio de Janeiro (Le Corbusier, Precisiones, FLC)

mediante su observación cuidadosa podremos construir ese nuevo universo. Seguidamente a la cita anterior, escribe:

Sin embargo, somos los hijos de la tierra, y la llamamos la madre tierra. Y la amamos, por nuestra carne que procede y por nuestro espíritu que vive en ella, (...)

124

Todo lo que vemos, podemos y sabemos, es decir todo lo que sentimos, no es más que el resultado de sus enormes poderes. Teniendo en cuenta su aparente caos y el estancamiento de sus causas, hemos medido un orden y un sentido; y con la voluntad de vivir, aceptamos su orden y el orden de nuestro destino, para no perecer.

La geometría que es el único lenguaje que sabemos hablar, la hemos extraído de la naturaleza, porque todo no es más que caos en el exterior; todo es orden en el interior, un orden implacable (Le Corbusier, 1928, p.12)

La infancia de Le Corbusier transcurrió en un medio casi rural, en su pueblo natal de La Chaux-de-Fonds. Este ambiente campestre contribuyó a que adquiriese un gran respeto y sensibilidad hacia la naturaleza. Su padre, quien tenía como afición el escalar montañas, solía llevarlo consigo durante largas expediciones por el campo. En la escuela asistía a las clases de su maestro Charles L'Eplattenier, quien inculcaba en sus alumnos el deseo de observar la naturaleza para aprender de ella:

Mi maestro, un excelente pedagogo, un verdadero hombre de los bosques, nos hizo hombres de

los bosques. Mis años de infancia los pasé con mis compañeros en medio de la naturaleza (...). Estábamos constantemente sobre las cimas de las montañas; el inmenso horizonte nos era cotidiano. Cuando el mar de niebla se extendía hasta el infinito, era como el verdadero mar -aquel que nunca había visto. Ese era el espectáculo más maravilloso. Esa edad adolescente es de curiosidad insaciable. Yo sabía cómo eran las flores por dentro y por fuera, la forma y el color de los pájaros, yo entendía cómo crece un árbol y por qué se mantiene en equilibrio en medio de la tormenta. (...) Mi maestro nos dijo: 'Sólo la naturaleza es inspiradora, es verdad, y puede ser el soporte de la obra humana. Pero no hagan la naturaleza del modo en que lo hacen los paisajistas, que solo muestran su apariencia. Escruten en la causa, la forma, el desarrollo vital y conviértanla en la síntesis de la creación de los ornamentos'. (Le Corbusier, 1959, p.158)

La ubicación de la capilla respecto a la colina resulta bastante significativa. En el dibujo del carné, la antigua iglesia coronaba la colina. La nueva capilla de Ronchamp se emplaza sobre el mismo sitio, dominando el paisaje en rededor (Figura 5). Esta manera de ocupar el lugar, acomodándose sobre el punto más alto de la montaña, recuerda la manera en que se implanta el Partenón de la Acrópolis de Atenas. El Partenón se erige sobre la cima de la montaña; desde allí se puede divisar el mar y todos los alrededores. Le Corbusier, consciente de esto, tomó atenta nota durante su Viaje a Oriente (Figura 6).



Figura 5. La Capilla en medio de la naturaleza (Pauly, 1980)

El espacio circundante afecta el edificio. En sus conferencias de 1929 en Buenos Aires, y consignadas en el libro *Précisions*, Le Corbusier dibujó una misma casa en diferentes lugares: en la llanura, en los Alpes, en la ciudad... (Figura 7). Mostró cómo

la casa no resultaba igual en todos los casos y cambia dependiendo del entorno. Demostraba cómo el espacio circundante afecta el volumen de la edificación, sirviéndole de telón, dejándolo aislado, contrastándolo, etc.

Yo percibo que la obra que nosotros levantamos no está sola ni aislada; que la atmósfera en rededor tiene otras paredes, otros suelos, otras cubiertas (...) La obra ya no está hecha solamente de ella misma: el exterior existe. El exterior me envuelve en su todo, como en una habitación. (Le Corbusier, 1930, p.78)

125

Se deduce, pues, que en el momento de proyectar la masa se ha de tener presente el sitio en que se implante, pues el entorno cualifica y modifica el volumen del edificio. De manera recíproca, el edificio también transforma el lugar al momento de su implantación; también lo cualifica a partir de su presencia, estableciéndose así una mutua afectación entre arquitectura y naturaleza. En el caso de Ronchamp es latente esta mutua

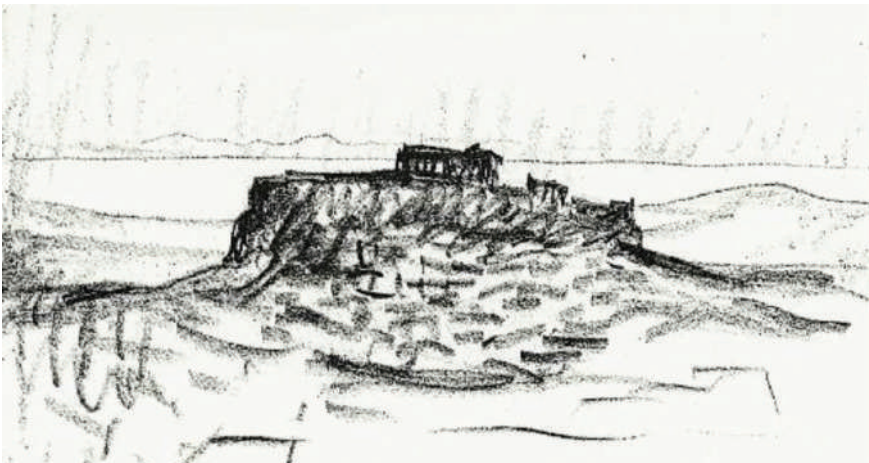


Figura 6. Dibujo de la acrópolis de Atenas realizado por Le Corbusier (Le Corbusier, 1911)

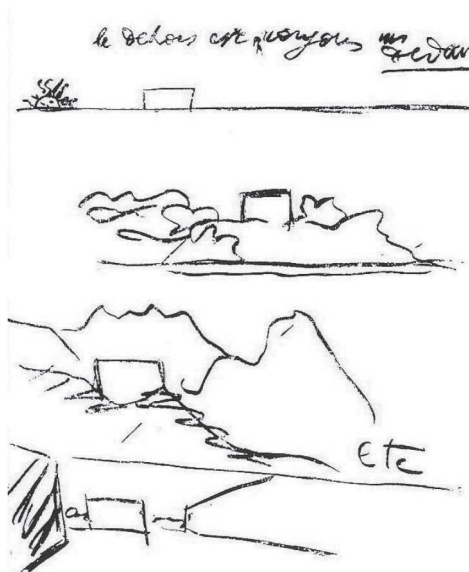


Figura 7. Dibujo de Le Corbusier con un volumen en diferentes situaciones (Le Corbusier, 1930, p. 101)

dependencia. La capilla está enraizada con firmeza a la colina de Bourslemont, formando parte del lugar; con sus caras que, como orejas, hacen escucha de los ecos distantes del paisaje, y a la vez dirigen la palabra al lugar, estableciendo un diálogo:

¿Ronchamp? Contacto con un sitio, situación en un lugar, elocuencia del lugar, palabra dirigida hacia el lugar. A los cuatro horizontes. (Le Corbusier, en Petit, 1956, p. 26)

El lugar

Luego de aquella primera visita del 20 de mayo de 1950, Le Corbusier visita nuevamente el lugar el 4 de junio del mismo año. En la cima de la montaña toma atenta nota del terreno, de los movimientos del sol y dibuja los cuatro horizontes:

Junio 1950, sobre la colina, yo me ocupo durante tres horas de

tomar conocimiento del terreno y de los horizontes, con el fin de empaparme del lugar. (Le Corbusier, 1957, p.88)

Parado sobre la cima de la colina, completamente rodeado por el paisaje, ¿cómo identificar los horizontes? O, más importante aún, ¿por qué razón interesa tanto tener conocimiento del terreno y de los cuatro puntos cardinales? Durante tres horas, Le Corbusier ha tenido el tiempo suficiente para determinar el recorrido del sol sobre la cúpula celeste, y de esta manera determinar los puntos cardinales. El saber esto le permitiría, por ejemplo, calcular la procedencia de la luz en las mañanas, o encarar el edificio hacia el sur, buscando captar la mayor cantidad de luz durante el mayor tiempo del año o recibir las diferentes impresiones de los horizontes sobre la colina. Le Corbusier traza una cruz imaginaria sobre el terreno y se dispone a tomar contacto con el lugar.

La idea nace en la mente, vaga, divaga y se busca. Sobre la colina yo he dibujado cuidadosamente los 4 horizontes: al este los valles de Alsacia, al sur los últimos contrafuertes que dejan un pequeño valle; al oeste la planicie del Saona; al norte un valle y un pueblo. (Le Corbusier, 1957, p. 89).

Es conveniente examinar con más detalle el lugar. Desde la cima de la colina, llamada de Bourslemont, se divisan los cuatro horizontes: hacia el este, el paisaje es suavemente ondulado por los pequeños y tendidos montículos de la región de Alsacia (Figura 8), que arriban hasta el pie de la colina y continúan abrazándola por el sudeste, dejando entre ambos un pequeño valle llamado Rahin; allí

se asienta el pequeño poblado de Ronchamp. En esta misma dirección, por el sudeste, se alcanzan a divisar a lo lejos las primeras plataformas del Jura, la cadena montañosa en donde se crió Le Corbusier. Al sur, pegado a la colina, continúa el valle de Rahin, pero lo que predomina es el perfil lejano, la línea horizontal de la planicie del Saona, que semeja el mar (Figura 9). Por el oeste continúa la planicie del alto Saona, pero la visión queda contenida al tropezar con unas frondas de árboles muy próximas a la cima y que continúan rodeándola por el noroeste (Figura 10). Por el norte

llegan los últimos contrafuertes de la cadena montañosa de los Vosgos; en frente hay otra colina, casi tan alta como la de Bourlémont; entre las dos se forma un pequeño valle y en él hay un pueblecito llamado Langres (Figura 11).

No sería esta la única vez que, al llegar al lugar, lo primero que haría Le Corbusier sería dibujar los cuatro horizontes. Anteriormente ya lo había hecho en el proyecto que diseñó para la basílica de la Sainte-Baume, cerca de Marsella (los dibujos aparecen publicados en la *OEuvre Complète*).

127



Figura 8. Vista hacia el este: montículos de la región de Alsacia (foto autor).



Figura 9. Vista hacia el sur: planicie del Saona (foto del autor).



Figura 10. Vista hacia el oeste: frondas de árboles próximas a la colina (Pauly, 1980)



Figura 11. Vista hacia el norte: contrafuertes de los Vosgos (foto del autor)

Desafortunadamente, los dibujos de los cuatro horizontes de Ronchamp están perdidos. Resultan de suma importancia, pues en base a las impresiones que en ellos recogió Le Corbusier, seguidamente se dispuso a dar una respuesta al lugar, algo que él llamaría "Respuesta acústica". Tomó un lápiz y un papel y se dispuso a hacer el primer boceto de la planta de la capilla:

Esos dibujos están fuera de su sitio o perdidos; ellos son los que desencadenaron arquitectónicamente la respuesta acústica –acústica visual en el dominio de las formas ... Ese 4 de junio de 50: - Denme un lápiz y un papel... (Le Corbusier, 1957, p. 89)

Respuesta acústica

Parado sobre la cima de la colina, luego de haber tomado atenta nota del terreno y de los cuatro horizontes, lo primero que dibujó Le Corbusier -de un solo trazo- fue una línea curva dirigida hacia el sur; luego trazó otra línea similar hacia el este. Este dibujo, junto con los demás realizados ese cuatro de junio, figura como extraviado. Nos queda el testimonio del Canónigo Ledeur, miembro de la Comisión de Arte Sacro de la comuna de Besançon que encargó el proyecto, quien aquel preciso día presencié con asombro cómo Le Corbusier dibujaba, en el propio lugar, la primera planta de la capilla:

Yo presencié de golpe su reacción inmediata hacia el lugar: El primer trazo de lápiz que dibujó: ¡la pared del sur! ¡qué acto ese! (trazando con un gesto en el aire una línea curva). Enseguida se hacía necesario reagrupar los peregrinos

delante del muro, donde localizó el altar, donde la curva responde a aquella del muro sur: se trata del muro este; entonces no había más que reunir las dos curvas. (Pauly, 1980, p.34)

Mediante estos trazados curvos, Le Corbusier decide abrirse al paisaje por los costados en los que se tiene una visión más lejana, recoge en un par de concavidades los ecos de los horizontes del este y del sur, mientras que de los costados norte y oeste, de los que se tiene una visual más restringida, decide cerrarse y traza un par de líneas rectas. El edificio parece mirar de cara al sureste y dar la espalda al noroeste. El dibujo más parecido al descrito es uno que data del 6 de junio, un par de días después. Probablemente fue elaborado en el taller de París; al parecer, es la reconstrucción de aquella primera planta dibujada en el preciso lugar (Figura 12).

Sorprende ver la germinación del proyecto en un solo acto. Fue como si, de alguna manera, Le Corbusier ya hubiese estado preparando el proyecto, incluso desde mucho antes de haber obtenido el encargo. El edificio nació de una manera espontánea, fruto del inconsciente de Le Corbusier. Esto parece confirmarlo el testimonio de René Bollet-Reddat, capellán de Ronchamp, quien le escuchó murmurar las siguientes palabras a Le Corbusier el 6 de octubre de 1959, el día en que cumplía sus 72 años de vida y los celebraba visitando por primera vez la capilla terminada, cuatro años después ser inaugurada:

Pero entonces ¿de dónde salió todo esto? – y muy rápido se respondió...

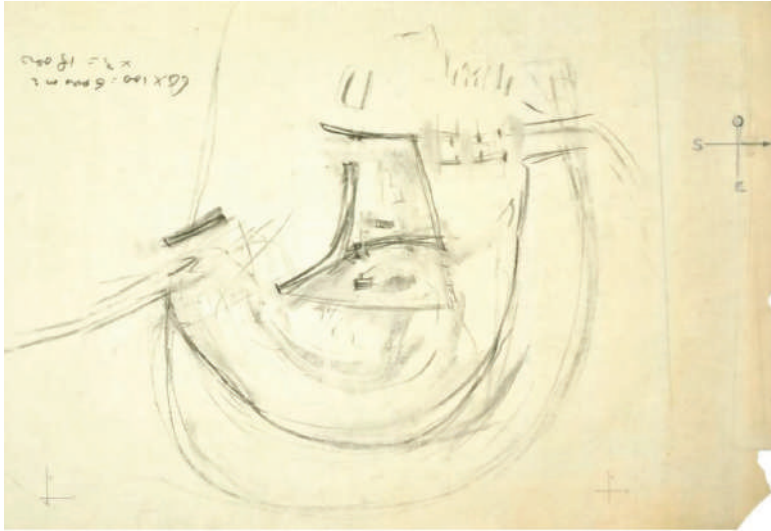


Figura 12. Reconstrucción del primer croquis de la capilla, realizado el 6 de junio de 1950. (FLC 7470)

La idea global, sí, ha llegado de un solo golpe, después de la incubación. Pero esto no ha caído del cielo todo hecho! Antes se ha tenido que escarbar, escarbar durante meses, durante años... (Pauly, 1980, p.9)

Le Corbusier identificó las siguientes etapas en el proceso de la obra:

Tres tiempos en esa aventura:

1º Integración con el sitio

2º nacimiento espontáneo (después de la incubación) de la totalidad de la obra, en una vez, de golpe

3º la lenta ejecución de los dibujos, de los planos y de la construcción misma

4º La obra terminada, la vida está implicada en la obra, totalmente enganchada en una síntesis de

sentimientos y de modos materiales de realización. (Le Corbusier, en Petit, 1956, p.27)

En realidad, ese nacimiento espontáneo se fue incubando desde mucho tiempo atrás: "se ha tenido que escarbar, escarbar durante meses, durante años..." (Pauly, 1980, p.9). Ronchamp ya venía siendo germinada desde finales de los años Treinta, especialmente a través de los ejercicios alternos que Le Corbusier mantenía en su pintura y escultura.

Síntesis de las artes

La pintura, escultura y arquitectura en las manos de Le Corbusier irían perdiendo sus límites hasta mezclarse en algo que él llamó "síntesis de las artes". Una pintura podría convertirse en una escultura, la escultura en un edificio, y el edificio ser fuente de una nueva pintura:

¿Pero dónde comienza la escultura, dónde comienza la

pintura, dónde comienza la arquitectura? En las extremidades de estas tres ramas se encuentra la estatua, el cuadro, el palacio o el templo. Pero al interior del cuerpo mismo del evento plástico todo no es más que unidad; escultura-pintura-arquitectura: Volúmenes (esferas, conos, cilindros, etc...) y policromía, es decir materiales, cantidades, consistencias específicas ensambladas en relaciones de una naturaleza emocionante. El cuerpo del ámbito edificado es la expresión de las tres artes mayores solidarias. (Le Corbusier, 1948, p.11)

Menos difundida que las otras actividades, la pintura tiene una gran importancia cuando se trata de entender la obra de Le Corbusier (Coll, 1994). En sus pinturas, el artista vertía profusamente sus pensamientos más íntimos y personales; en muchos casos, fueron el laboratorio donde se germinó su arquitectura. Consultado en una entrevista por su amigo, Jean Petit, sobre la clave de su creación artística, respondió:

En verdad, la clave de mi creación artística es mi obra pictórica, comenzada en 1918 y continuada regularmente cada día (...). El fondo de mi búsqueda y de mi producción intelectual tienen su secreto en la práctica ininterrumpida de la pintura. Es ahí donde hace falta encontrar la fuente de mi libertad de espíritu, de la independencia, de la lealtad y la integridad de mi obra. (Le Corbusier, en Petit, 1970, p.160)

En 1947, Joseph Savina, ebanista bretón, le propuso a Le Corbusier realizar esculturas a partir de algunos de sus cuadros. Le Corbusier aceptó este ofrecimiento que le permitirá

explorar tridimensionalmente las formas que denominaba 'acústicas'. Así comenzaría un trabajo conjunto que duró por largos años, hasta 1965, año en que murió Le Corbusier. Él consideraba la escultura como un paso intermedio entre la pintura y la arquitectura. Las pinturas, bidimensionales, cobraban corporeidad en las esculturas y estas, a su vez, servían de pruebas o laboratorio de experimentación formal, cuya última y principal finalidad era la arquitectura. Ronchamp sería el caso más notable de estas múltiples transformaciones; en una carta le escribió a su amigo Savina:

Estoy seguro que usted está dando una pista heroica de la escultura que lleva a la gran arquitectura (Fondation Le Corbusier, 1984, p. 98)

Pocos años antes de Ronchamp, Le Corbusier venía realizando una serie de esculturas en donde involucraba el concepto de la *acústica*; en definitiva, se trata de formas que se ponen en estrecha relación con el espacio que las rodea:

Ese tipo de escultura entra en lo que yo llamo 'la plástica acústica', es decir las formas que emiten y que escuchan (Fondation Le Corbusier, 1984, p. 97)

En otro apartado también confirma este concepto:

(...) las especies de escultura 'de naturaleza acústica', es decir, aquellas que proyectan a lo lejos el efecto de sus formas, y de regreso, recibiendo la presión de los espacios circundantes (Le Corbusier, 1966, p. 240)

Las primeras esculturas nacieron a partir de la serie de pinturas titulada *Ozon*. La escultura llamada *Ozon opus I* (Figura 13) se originó a partir de un dibujo en el que Le Corbusier separa la oreja y la boca de una cabeza con figura humana, o sea, los órganos que emiten y reciben el sonido, y los exagera en tamaño (Figura 14). Estas figuras se irían transformando paulatinamente hasta perder su referencia inicial. A Le Corbusier le interesaba que las esculturas no tuviesen, necesariamente, la connotación de figura humana. No tendrían que remitir necesariamente a algo reconocible, simplemente deberían ser formas comprometidas con el espacio:

El punto de partida no es una cabeza de un pájaro o de un perro, es inútil acercarse a tal semejanza. Al contrario, es necesario que el

objeto no tenga una significación precisa (Le Corbusier, FLC, *Dossier Ronchamp*)

Arquitectura. “Fenómeno de acústica visual”

Tal vez, la primera vez que Le Corbusier trabajó la acústica en sus edificios fue en el año 1926, en la propuesta presentada para el concurso del Palacio de las Naciones en Ginebra. En su libro *Une Maison-un Palais* hace una larga disertación sobre el manejo de la acústica. En 1931, Le Corbusier vuelve a hablar de acústica en su propuesta urbana para el plan Obus en Argel, pero esta vez no en el sentido científico y estricto de la palabra, sino ya en un sentido figurado: los grandes edificios, organizados a partir de una columna vertebral, se curvan, dejando que la parte cóncava -la abierta- mire hacia el exterior del conjunto, hacia



Figura 13. Escultura ozon opus I (FLC)



Figura 14. Dibujo de la serie Ozon I (FLC)

el paisaje circundante (Figura 15). La acústica pasa a ser una metáfora: las concavidades, que semejan las formas del pabellón de la oreja, conchas, o antenas receptoras, acogen el eco del paisaje y a la vez emanan sonidos:

Esas curvas de los edificios son como las conchas sonoras; ellas envían sonidos (o vistas) a lo lejos; de lejos, ellas reciben todos los sonidos (o las vistas) (Le Corbusier, 1948, p.16)

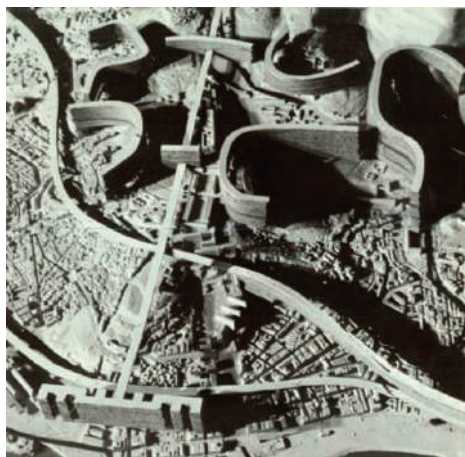


Figura 15. Propuesta urbana Plan Obus en Argel, (Le Corbusier, 1931)

En su libro *El poema del ángulo recto* (1947), Le Corbusier dibujó otra concavidad en una oreja pronunciada, casi desprendida de la cabeza de una mujer, dando a entender su autonomía (Figura 16). El tamaño de esta oreja se equipara al de la cabeza de la mujer y su silueta se puede ver como otra cabeza. Entonces la concavidad se convierte en la boca, en una oreja que habla, al igual que, en el juego de las asociaciones entre los órganos, que emplea Le Corbusier, se habla de 'la acústica visual', de los ojos que escuchan.



Figura 16. Litografía en *El Poema del ángulo recto* (Le Corbusier, 1947-53)

En otro de sus libros, titulado *Aircraft* (Aviones), de 1935, Le Corbusier publicó la fotografía de una máquina de guerra que disponía sus antenas parabólicas hacia diversos costados del espacio (Figura 16). Al margen escribió:

La leyes más exactas de la acústica ayudarán en la defensa espacial. Al igual que el oído de un perro o de un caballo, las conchas sonoras giran sus tímpanos hacia determinados cuadrantes del horizonte. Los maravillosos dispositivos mecánicos de los seres humanos son solo el reflejo de los mecanismos de la naturaleza. (Le Corbusier, 1935, p. 19)

Las paredes cóncavas y la cubierta de Ronchamp son también como antenas parabólicas que recogen las ondas emitidas por el paisaje y la cúpula celeste, y a su vez, envían ondas sobre el firmamento y el lugar.



Figura 17. Máquina de guerra con sus antenas parabólicas (Le Corbusier, 1935)

El espacio indecible

El fenómeno acústico no se da solamente en un único sentido, del rededor hacia el edificio. Cuando el edificio está bien proporcionado, también emana una respuesta sobre el lugar, estableciendo una relación recíproca con el paisaje y un diálogo permanente. Esta condición, por la cual Ronchamp extiende sus efectos sobre el horizonte y lo pone a 'vibrar', es lo que Le Corbusier denominó "*El espacio indecible*".

Espacio indecible - Ronchamp (1957)

Este es preparado por las proporciones. La proporción es una cosa inefable. 'El espacio indecible' es una realidad descubierta en el curso del camino. Cuando una obra se encuentra en su máxima intensidad, por su proporción, por la calidad de su ejecución, por su perfección, se produce un fenómeno

de espacio indecible: Los lugares se ponen a irradiar, físicamente ellos irradian. Ellos determinan lo que yo llamo "el espacio indecible", es decir un choque que no depende de las dimensiones, sino de la calidad de la perfección. Este es el reino de lo inefable. (Le Corbusier, 1962, p. 35-36)

En 1946, Le Corbusier publica un artículo en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* que se titula "*L'espace indecible*". En él va detallando la manera en que la obra y su entorno se modifican mutuamente:

Acción de la obra (arquitectura, escultura o pintura) sobre el entorno: las ondas, los gritos o los clamores (El Partenón sobre la Acrópolis de Atenas), sus rasgos brotando como por una radiación, como accionados por una explosión; El sitio cercano o lejano es sacudido, afectado, dominado o acariciado. Reacción

del medio: los límites del espacio en rededor, sus dimensiones, el lugar con los diversos pesos de sus fachadas, las extensiones o las laderas del paisaje y hasta los horizontes desnudos de las planicies o aquellos crispados por las montañas, todo el ambiente viene a pesar sobre ese lugar donde está una obra de arte, signo de una voluntad humana, que le impone sus profundidades o proyecciones, sus densidades duras o blandas, sus violencias o sus dulzuras. Se presenta un fenómeno de concordancia, preciso como las matemáticas (...) (Le Corbusier, 1946, p. 9)

Como lo escribe en este apartado que denomina "Acción de la obra", el lugar donde Le Corbusier aprendió este fenómeno de concordancia entre el edificio y el paisaje fue durante su viaje a Oriente, en la Acrópolis de Atenas, mientras observaba cómo el Partenón extiende sus efectos hacia el mar, hacia el espacio circundante:

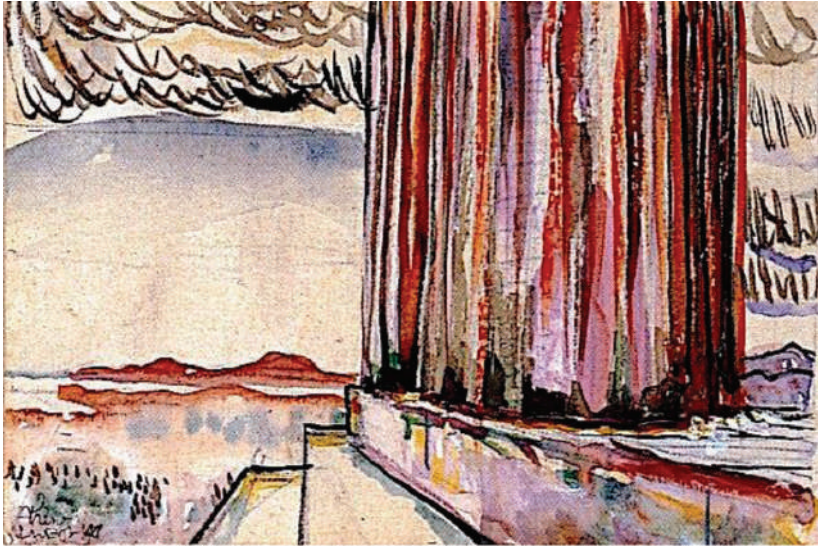
El eje de la Acrópolis va del Pireo al Pentélico. Del mar a la montaña, de los Propileos, perpendiculares al eje, a la lejanía del horizonte, al mar. Horizontal perpendicular a la dirección que os ha impuesto la arquitectura en el lugar donde estáis, percepción ortogonal que hay que tener en cuenta. Alta arquitectura: la Acrópolis extiende sus efectos hasta el horizonte (Le Corbusier, 1923, p. 151)

La concordancia entre el edificio y el paisaje sucede por una reacción desencadenante, provocada por las cualidades excepcionales del edificio, el cual irradia su halo sobre el lugar que lo rodea y lo hace vibrar. Esta relación

entre la obra y su entorno se establece en el marco de un espacio diferente al que convencionalmente conocemos. El espacio -el vacío- como usualmente se conoce, viene determinado por los límites de la materia, por las superficies contingentes, y cualificado por los colores, los materiales, las texturas, etc. Le Corbusier habla de *El espacio indecible* como de un espacio inabarcable e inconmensurable, que no viene dado por los términos de magnitud, sino por una estrecha relación en la cual el edificio y el paisaje se afectan mutuamente. Habla de una dimensión desconocida por la que el espacio se evade, escapa a cualquier límite que pretenda contenerlo:

La cuarta dimensión parece ser el momento de evasión ilimitado provocado por una consonancia excepcional de los medios plásticos utilizados en la obra y por ellos desencadenado (...) Entonces una profundidad sin límites se abre, borra los muros, atrapa las presencias contingentes, logra el milagro del 'espacio indecible' (Le Corbusier, 1946, p. 10)

Le Corbusier había concebido bien esa idea del edificio que extiende sus efectos sobre el paisaje durante ese viaje a Oriente, en especial en la Acrópolis de Atenas, mientras pintaba una acuarela con un fragmento del edificio del Partenón en el que se ve parte de los fustes de las columnas y la plataforma del edificio, y en la profundidad, haciendo de telón de fondo, el paisaje circundante (Figura 18). Es de resaltar que el formato de la acuarela está compuesto por una mitad que incluye el edificio, y la otra el paisaje, en una relación que equipara naturaleza y arquitectura.



135

Figura 18. Acuarela del Partenón de la acrópolis de Atenas en relación con el paisaje. (Le Corbusier, 1911)

De igual manera, mientras se es recibido por la Capilla de Ronchamp, el muro sur del edificio se va creciendo y se va abriendo hacia el este acompañando la mirada del visitante. Hay un momento revelador donde la Capilla se encarga de dirigir la vista

hacia el sitio de donde se proviene, hacia el paisaje (Figura 19), entonces se percibe ese diálogo inefable, ese espacio indecible en el cual la arquitectura y el lugar establecen una conversación sin límites.

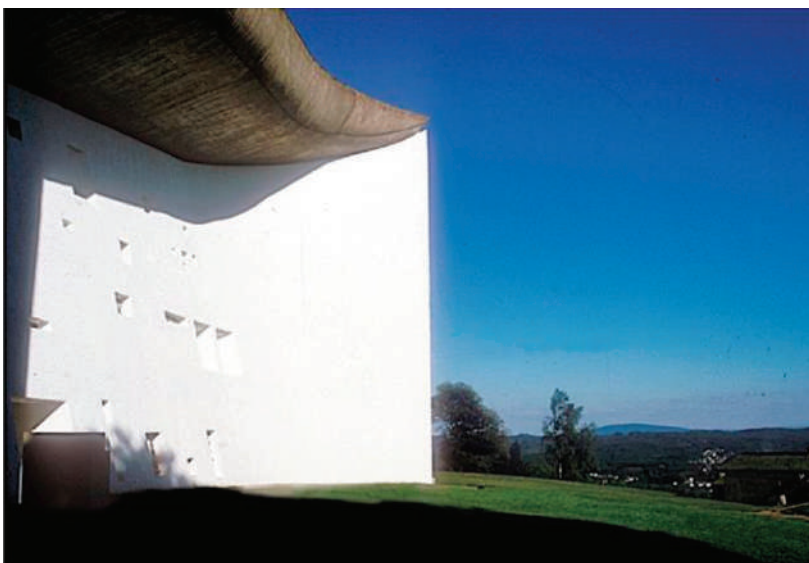


Figura 19. La Capilla de Ronchamp en relación con el lugar. (Foto del autor)

Referencias

Coll, J. (1994). Le Corbusier: la forma acústica. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Cataluña.

Fondation Le Corbusier (1984). Le Corbusier Savina, dessins et sculptures. Paris: Philippe Sers éditeur.

Le Corbusier (1923). Vers une architecture. París: Crés.

Le Corbusier (1925). L'Art Décoratif d'Aujourd'hui, Paris: Crés.

136 Le Corbusier (1928). Une Maison - un Palais, París: Crés.

Le Corbusier (1930). Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,

París: Crés.

Le Corbusier (1935). Aircraft. London / New York: The Studio.

Le Corbusier (1946). L'espace Indicible. L'Architecture d'Aujourd'hui. N° especial (hors-série), pp 9-17.

Le Corbusier (1948). Unité. L'Architecture d'Aujourd'hui. N° especial (hors-série), pp 5-57.

Le Corbusier (1955). Le Poème de l'angle droit. París: Tériade

Le Corbusier (1957). Ronchamp, Les Carnets de la Recherche Patientes n.2. Stuttgart: Hatje.

Le Corbusier (noviembre de 1962), en Catálogo expo Le Corbusier. París: MNAM.

Le Corbusier (1966). OEuvre Complète. Zurich: Les editions d'Architecture / Artemis, Vol 5.

Le Corbusier (1981). Le Corbusier Carnets. París: FLC / Electa.

Le Corbusier (Sin fecha). Archivos FLC. Dossier Ronchamp.

Martienssen, R. (1958) La Idea del espacio en la arquitectura Griega. Buenos Aires: Nueva Visión.

Mathias, M. y Sers, P. (1987). Le Corbusier. OEuvre Tissé. París: Philippe Sers

Pauly, D. (1980). Ronchamp, lecture d'une architecture. París:Ophry.

Petit, J. (1956). Chapelle n.-du Haut à Ronchamp. París: Editec.

Petit, J. (1970). Le Corbusier, lui-même. Ginebra: Rousseau.