

Le Corbusier y la capilla de Ronchamp

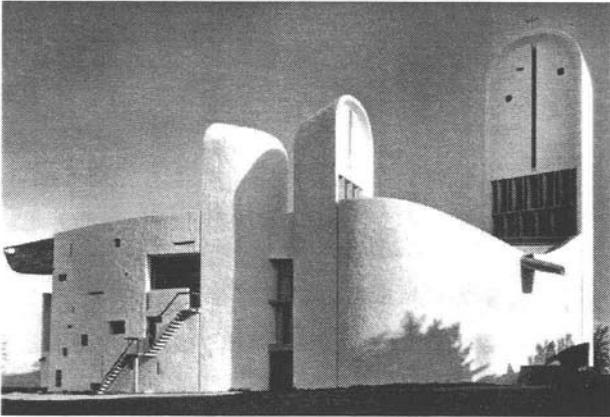
Paolo Sustersic

En el año de su consagración, 1955, la capilla de Notre Dame du Haut en Ronchamp fue casi unánimemente acogida por la crítica con cierta sorpresa y a veces incluso con desconcierto. En aquel momento la obra fue interpretada como la declaración inequívoca de un cambio radical en la actividad de uno de los padres del movimiento moderno, cuando no una abierta traición a unos principios aún incuestionables.

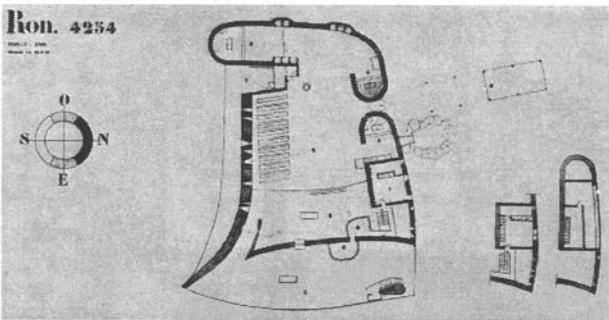
J'ignore le miracle de la foi, mais je vis souvent celui de l'espace indicible

Si nos limitamos a considerar el panorama italiano, encontraremos un buen ejemplo de esta diferencia de opiniones, de Argan a Samonà, pasando por Rogers, Zevi y otros importantes críticos de la época.

Sin embargo Ronchamp es difícilmente interpretable en términos de un inexplicable vuelo poético de la fantasía lecorbuseriana materializado en formas «orgánicas» o «expresionistas», puesto que parece más bien la culminación de una larga etapa de la *recherche patiente* que tiene sus orígenes en ideas maduradas al menos desde finales de los años veinte y que no se limita a puros aspectos arquitectónicos. Unas reflexiones cuyo alcance la crítica había preferido no considerar demasiado a fondo, pero que a partir de entonces no podría ignorar contentándose con interpretaciones un tanto simplistas de la historia heroica de un «movimiento moderno» ya abiertamente en crisis.



Ronchamp. Fachadas norte y oeste.



Ronchamp. Plano de conjunto.

Entre las muchas valoraciones de entonces, una lapidaria frase de Mies Van Der Rohe citada por Rogers en el *post scriptum* de un artículo significativamente titulado «L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri» subrayaba la diferencia entre dos posturas radicalmente distintas:

«Solo chi non sa che cosa sia un capolavoro può pensare che quello non è un capolavoro»

afirmaba Mies hablando de Ronchamp y añadía en seguida:

«ma io mi vieto ogni libertà della fantasia, ogni atto soggettivo: voglio essere oggettivo».¹

Y la objetividad a la cual Mies hacía referencia se podía apreciar en aquellos mismos años en la capilla del IIT en Chicago (1949-1952). Sin embargo, Mies con esta frase lacónica apuntaba a una divergencia consolidada entre dos distintos métodos de investigación y expresión de la arquitectura, que todavía hoy parecen mantener vigencia. Por un lado un discurso que intenta objetivar la reflexión personal a través de una obra canónica, donde cada elemento es expresión exacta del pensamiento racional y de la perfección de la técnica, cuyo fin —en el caso de Mies— es el de alcanzar por esta vía el límite del casi nada, más allá del cual se encuentra el silencio; por otro, quién hace de la continua escucha de sí mismo y de su entorno, objeto de una búsqueda poética mediante la cual expresar unos valores universales capaces de rescatar al hombre moderno de la alienación de su época. En este ámbito, la técnica, que de manera cada vez más contundente demostraba su capacidad de apoderarse y dominar cualquier aspecto de la vida, ya había dejado de ser el objeto de un mito progresivo y totalizador, para verse reducida a instrumento al servicio de la expresión del sentimiento, cuestionada por otros mitos como el arte o, más tarde, la memoria.

En Ronchamp, la escasa dependencia de un programa funcional complejo y la libertad en las elecciones

- 1 ROGERS, E. N. «L'architettura dopo la generazione dei maestri», en *Casabella*, núm. 211, junio-julio, 1956.
- 2 LE CORBUSIER. «Où en est l'architecture?», en *L'Architecture Vivante*. París: otoño-invierno, 1927. pp. 10-11 (traducción al español «¿Dónde está la arquitectura?», en ROTH, A. *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997).
- 3 Parece interesante notar un cierto paralelismo —aun sin pensar en alguna referencia directa— a la llamada en favor del *Da-sein* que Heidegger en 1927 proponía con *Sein und Zeit*. Si por una parte Heidegger hablaba del «olvido del ser», por otra apuntaba al hecho que el universo de la técnica, aunque correcto, no podía ser el horizonte exclusivo de la vida humana.
- 4 LE CORBUSIER. «Sainte alliance des Arts Majeurs ou le Grand Art en Gésine», en *Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 7, Julio, 1935. p. 86.
- 5 Le Corbusier describe así el desarrollo del proyecto: «1— S'intégrer dans le site; 2— Naissance 'spontanée' (après incubation) de la totalité de l'ouvrage, en une fois, d'un coup; 3— La lente exécution des dessins, du dessein, des plans et de la construction même; et 4— L'ouvrage achevé, la vie est impliquée dans l'Oeuvre, totalement engagée dans une synthèse des sentiments et des moyens matériels de réalisation». Cfr. LE CORBUSIER. *Le livre de Ronchamp*. París: Les Cahiers des forces Vives, 1961. p. 17.

formales impuesta por el arquitecto al momento de aceptar el encargo, habían creado por fin las condiciones para llegar a dar expresión concreta a aquella idea de *synthèse de les arts*, sobre la que Le Corbusier seguía insistiendo al menos desde finales de los años veinte, si no desde siempre. Sin embargo, el lugar ocupado por la arquitectura y su sentido habían sido objeto de una reflexión continua. Las consideraciones de *Vers une Architecture* y sobre todo, la larga polémica con los funcionalistas más radicales habían dejado a Le Corbusier más convencido que nunca de que el verdadero papel de la arquitectura se jugaba «más allá de la máquina», en el campo del arte como expresión de sentimientos y emociones. La inevitable adecuación a las condiciones impuestas por la sociedad maquinista jamás implicaría, por parte del arquitecto, el hecho de aceptar o contribuir a la reducción del hombre a pieza de un mecanismo productivo, sino más bien, representaría la ocasión para llegar a una síntesis entre arte y vida acorde con las nuevas exigencias. Planteada la cuestión en estos términos, la arquitectura permanecía lejos de diluirse en un *bauen* dictado por la pura y simple satisfacción de unas cuantas exigencias funcionales, puesto que hubiese sido

«Puéril d'essayer de formuler un système qui passerait outre un tel standard du cœur; de vouloir formuler un système qui ne serait pas équilibré sur les constantes éternelles de l'âme humaine». ²

Hacer arquitectura equivalía a componer una poesía bien estructurada sintácticamente y de ideas claras, cuyo fin no era solo el «servir a la bestia» en sus exigencias materiales, sino y sobre todo el dirigirse «al corazón y al espíritu». ³

En 1935, Le Corbusier volvía a insistir sobre el tema, declarando que la arquitectura por sí misma constituía la síntesis de las artes:

«L'architecture est à ELLE SEULE un événement plastique total. L'architecture, à

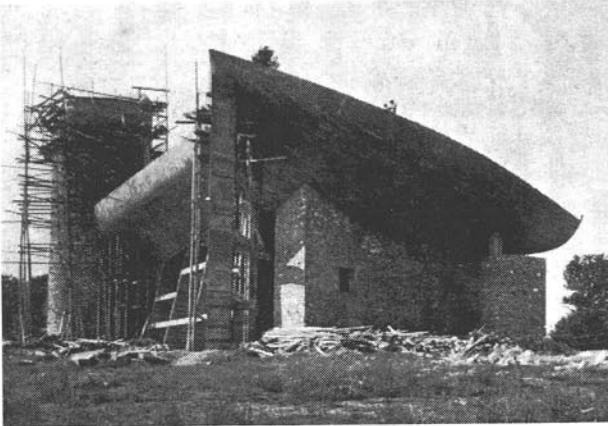
elle seule, est un support de lyrisme total. (...) L'architecture se suffit à elle-même». ⁴

Dicho concepto de arquitectura, más que representar un arte separado de las demás artes, pretendía definir un evento plástico total capaz de materializar en formas «líricas» una dimensión interior y poética por fin objetivada y llevada a su expresión exacta.

En 1946, con la publicación de *L'espace indicible*, esta idea de la «perfección absoluta en la ocupación del espacio» había ya alcanzado para Le Corbusier tanta importancia que podía ser señalada como objetivo ético de una reconstrucción dirigida a restablecer la armonía en los medios de vida.

Lejos de indicar el deseo de integración de unos elementos pictóricos o escultóricos en el marco de la obra arquitectónica, o la inserción de obras de arte en el contexto urbano, la *synthèse de les arts majeurs* pretende llegar a la producción de una obra donde las tres artes alcancen una verdadera unidad poética en la cual resulte imposible separar la arquitectura de la escultura y de la pintura. Un resultado que se alcanzaría a partir del primer gesto de lo viviente que es la ocupación del espacio. Si «la clave de la emoción estética es una función espacial», la colaboración de las artes tiene que llegar a materializarla, a expresar aquella armonía que «realiza el milagro del espacio indicible»; en este contexto el que se dedique a la arquitectura debe ser un «plástico impecable», un «conocedor de las artes». Las intenciones de Ronchamp ya estaban claras desde entonces, así como el hecho de que el verdadero lugar de esta síntesis creativa sería la mente del arquitecto—demiurgo: la capilla saldría ya definida en sus características esenciales desde los primeros estudios. ⁵

Sin embargo, Ronchamp no pretende expresar solamente los valores del sentimiento, sino que es también un intento de defender con su unicidad, la individualidad de una obra de arte puesta en duda por aquella misma reproductibilidad técnica en la cual Benjamin había reconocido la causa de la «pérdida del aura». Cualquier horizonte de la técnica contemporánea parece entonces alejarse de la obra.



La capilla en construcción.

Este eclipse se podría interpretar como un extremo intento de reafirmar el valor de la materia conformada por la mano del hombre y por su voluntad creadora. El hormigón mismo necesita ahora la presencia, la huella de las tablas de madera; es un producto que expresa su ser materia, recién creada por las manos del demiurgo, *brut* en cuanto objeto de esta reciente formación, imperfecto como materia que se enseña en su esencia, valorado por su imperfección. Cada cosa en Ronchamp tiene que llevar grabado el gesto del trabajo humano, de aquellas manos que reciben a los visitantes en la puerta de la capilla. A este propósito el escultor Josep Savina recuerda como a Le Corbusier le resultaba insoportable la idea de que el mero ensamblaje de las puertas se realizase a máquina.

Además, en el contexto de la post-guerra la reivindicación del papel activo del arte se había convertido en consigna de cuántos consideraban indispensable contraponer un valor espiritual a la realidad materialista y tecno-científica de una sociedad cada vez más condicionada por los imperativos de la producción. A diferencia de antes, ahora el planteamiento de Le Corbusier había llegado a ser compartido también por un amplio sector de los CIAM, aunque con matices. Bajo el aspecto más directamente arquitectónico, el manifiesto *Nine points on monumentality*, firmado por Sert, Leger y Giedion en 1943, y las discusiones en el seno del CIAM de Bridgewater en 1947, son el reflejo de una situación radicalmente cambiada.⁶

La evolución de las posiciones de Giedion a este respecto es como siempre muy significativa. En aquellos mismos Estados Unidos que Gropius había identificado como «tierra prometida» de la modernidad, Giedion había podido medir los efectos de la mecanización en todas las esferas de la vida humana, desde la agricultura a la industria, hasta los más mínimos aspectos de lo cotidiano. *Mechanization takes command* (1948), además de ser un análisis puntual del fenómeno, sonaba como un preocupado toque de alarma que no escondía su desconfianza hacia un futuro condicionado exclusivamente por el mito progresivo de la técnica.⁷ Si en este texto el crítico completaba la *pars destruens* del programa, en otros

- 6 A este propósito véase la contestación de Le Corbusier al discurso de Giedion sobre la necesidad de tener en cuenta el papel del arte en el congreso CIAM de Bridgewater : «Je viens d'éprouver une joie profonde à écouter Giedion nous demander de placer l'art au sommet de nos préoccupations. J'ai eu hier la joie profonde d'entendre notre président Esteren dévoiler ce qui se cache au fond de son coeur et de sa pensée : le goût subtil de l'art et de la philosophie», en GIEDION, S. A *decade of contemporary architecture*. Zurich: Girsberger, 1954. pp. 42-43.
- 7 La preocupación por un mundo completamente dominado por la mecanización era compartida también por otros sectores de la cultura norteamericana. Significativa la novela *Player Piano* (1952) de Kurt Vonnegut que denunciaba la pérdida de sentido de la actividad humana en un contexto dominado por la automatización y la ingeniería, al mismo tiempo que apuntaba a la necesidad, casi ética, de combatir una batalla en defensa de la individualidad, aún sabiendo que estaría perdida de antemano.
- 8 Traducción al español. *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957. Cuanto la idea del contenido poético de la arquitectura expresada por Giedion coincidiera con las obras de Le Corbusier aparece claro en la misma portada del libro que no casualmente reproduce una imagen de Ronchamp.
- 9 En el capítulo III de *Arquitectura y Comunidad*, Giedion escribe: «Recordemos que tenemos bien presente el papel preponderante que toca a las relaciones sociales y económicas en todos los ámbitos, desde la ciencia hasta el arte. Pero, conscientemente, también ponemos de relieve otro elemento: el de las sensaciones y de los sentimientos» para concluir más adelante: «Tenemos que restablecer la relación entre los campos diversos de la ciencia y el arte, es decir, tenemos que absorber en lo sentimental los resultados de la ciencia».

ensayos, escritos en su mayor parte en los años cuarenta y publicados en 1956 con el título de *Architektur und Gemeinschaft*,⁸ reivindicaba el papel del arte —y con ello de la arquitectura— como clave para el acercamiento a aquella síntesis entre «el pensar y el sentir» que hasta entonces había faltado a la modernidad. Sin embargo para Giedion el arte hubiera alcanzado su objetivo siempre y cuando hubiese conseguido llevar a la esfera del sentimiento, es decir humanizar, el mundo de la técnica, cuya primacía —a pesar de todo— no estaba en duda.⁹ Un discurso que pronto culminaría con *The Eternal Present: The beginnings of Art* (1962), donde el estudio del arte prehistórico en realidad era funcional a la legitimación de un arte moderno que, terminada su fase de vanguardia, podía convertirse en *establishment*... Encontrando sus más remotos orígenes en la oscuridad de las cavernas, y demostrando su capacidad de dar expresión contemporánea a los sentimientos más eternos del hombre, Giedion otorgaba al arte el papel de alternativa y promesa, tan sugerente como ingenua, para componer las contradicciones del hombre moderno.

Sin embargo, el proyecto de Ronchamp ponía al arquitecto también frente a otro problema: la expresión de unos valores religiosos a los cuales era casi completamente ajeno, como no había dejado de observar el sector más conservador del clero francés. Si la síntesis de las artes constituía el marco estético de la obra, lo sagrado tenía que ser el contenido de la poesía arquitectónica. Y a su vez, el análisis de este contenido implicaba, en especial para Le Corbusier, una reflexión sobre los elementos que para él podían adscribirse a la esfera de lo sagrado y las formas capaces de representarlo.

Una de las preocupaciones constantes de toda su *recherche patiente* de hombre y de arquitecto seguía siendo la de encontrar y expresar en las obras, los fundamentos teóricos de su visión del mundo y de su credo personal. Si en un determinado momento, los valores del progreso le habían parecido por sí solos capaces de inspirar una estética de la modernidad, pronto había empezado a poner en duda esta convicción, centrándose en la búsqueda de las

constantes que garantizaban la continuidad de la vida humana, más allá de cualquier cambio. La ruptura con el pasado inmediato era sustituida así por la nostalgia de los verdaderos orígenes. Si la recuperación de una dimensión armónica de la existencia constituía el núcleo del programa dirigido a contrastar la alienación de la sociedad contemporánea, y si dicha propuesta se tenía que formular desde un punto de vista laico, la Naturaleza —entendida en un sentido muy amplio— representaba uno de los pocos puntos de apoyo todavía aprovechables para fundamentar ese nuevo humanismo.

Aunque la Naturaleza había sido una referencia constante del joven Jeanneret ya desde los años de La Chaux de Fonds, una distinta conciencia de lo viviente y de su relación con el entorno parece desarrollarse a partir de los años treinta. En este doble proceso de búsqueda interior y exterior, el interés por la fuerza vital y expresiva de lo orgánico, el reconocimiento de las leyes que rigen el mundo natural, la atención al ciclo de las estaciones y a los elementos atmosféricos, el ambiente y el paisaje dejan progresivamente de ser considerados desde supuestos funcionales o de bienestar, para adquirir también un sentido simbólico al interior de un renovado contacto entre el hombre y el cosmos. Mientras que en la arquitectura estas sugerencias eran asumidas solo después de haber encontrado una razón de ser coherente con la *ratio* del proyecto, en el ámbito pictórico —y más tarde también en la escultura— aspectos todavía en sombra de la personalidad de Le Corbusier habían salido a la luz sin necesidad de mediación. Así, a finales de los años veinte, la figura humana y la fuerza vital de lo orgánico se habían abierto paso entre los objetos inanimados de las naturalezas muertas, y de la misma manera la dimensión del inconsciente y de lo simbólico se había convertido en esculturas como los Ozon y los Ubù. Si la manifestación de una sensibilidad estrechamente vinculada a captar aspectos esenciales de la materia viviente, sometidos a un proceso de abstracción y de individuación de sus rasgos distintivos ha sido relacionada muy a menudo a la influencia de Leger y sobre todo de Picasso, no parece casual tampoco el renovado contacto con el mundo mediterráneo que fue adquiriendo el valor de referencia constante. Aunque no

era la primera vez que Le Corbusier se acercaba a este ambiente siempre cargado de sugerencias, con el tiempo la mirada se había tornado más dispuesta a captar no solo el estímulo de la arquitectura y de la clasicidad o del peso de la historia y de la cultura, sino y sobre todo, a ceder a la sensualidad de un mundo muy alejado de cualquier llamada a la técnica, a la precisión, al imaginario de la modernidad. Le Corbusier fascinado por el canto de las sirenas, iba descubriendo una dimensión sin tiempo relacionada con el mito y con el símbolo, aquel mismo mundo en el cual ahondaba sus raíces también la pintura de Picasso.¹⁰

La exuberancia de la *physis*, la fascinación por un medio natural poderoso y a una escala completamente nueva para un europeo se había reafirmado en Sudamérica, donde, además, Le Corbusier tomaría conciencia de la importancia del lugar y de su unicidad, de los caracteres físicos que garantizan la individualidad de propuestas derivadas de una idea general o de la afirmación de un principio.

La nueva mirada de Le Corbusier se había expresado también en una distinta sensibilidad hacia determinadas formas o soluciones constructivas de la tradición popular. De alguna manera, la materialidad de la piedra vista y de la madera o las superficies gruesas y enclavadas que se podían encontrar en obras como Casa Errazuris, la Villa para Mme. Mandrot o el Pabellón Suizo en la Ciudad Universitaria de París, ya hablaban de un mundo alejado de la estereometría purista. Si en un primer momento esta esfera de lo material, de lo vernacular y de lo arcaico, renovada por la capacidad de un nuevo sentido del espacio convivía con la expresión de elementos técnicos al límite de la hipérbole retórica, paulatinamente cualquier intento de control tecnológico «moderno» se demostrará inoportuno frente a los elementos naturales: será el recurso a la expresividad plástica y a la «pasividad» de un sistema como el brise-soleil, la solución propuesta para el sol de Argel, Cartago, Barcelona o Río, será la tierra pisé el material para las casas Murondin.

A finales de la guerra estas heterogéneas referencias a una realidad natural y cósmica ya sublimada en un

- 10 A este propósito son interesantes, aunque un poco trasnochadas, algunas anotaciones sobre el sur de España escritas en el viaje realizado con Leger y los Jeanneret en 1931 que conduciría sucesivamente a Marruecos y Argelia. Hablando de la ruta entre Valencia y Alicante como «outil des temps modernes dans une culture millénaire» y «fleuve de civilisation», Le Corbusier advierte también: «Republique attention! Quelle civilisation serait un attentat contre le destinée, si tout cela conduisait a la mesaventure nordique. Non, l'expérience a été faite USA Allemagne. Que les Latins jouent leur destin: clarté». Poco después llega a preguntarse: «Quel est le rôle consenti dans les petites villes ou villages espagnol à l'introduction des appareils d'éclairage électrique la pâte de verre et le laiton embouti. (...)Electricité-progrès attention: les destructerous d'un peuple qui est aujourd'hui dans le monde dans un état unique de sublime équilibre». El mensaje está claro: «le destin de l'Occident: agir, composer, créer la vie moderne. Pas celle des Américains ni celle des Germaniques». Cfr. *Carnet B* 7 hojas 419-427, en LE CORBUSIER. *Carnets, Volume 1, 1914-1948*. Milán: Electa, 1981.
- 11 Véase: HEIDEGGER, M. «Bauen, Wohnen, Denken», en *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Verlag Günter Neske, 1954. (traducción al español «Construir, habitar, pensar», en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ed. del Serbal, 1994).
- 12 PETIT, J. (ed.). *Le Corbusier. Chapelle de N. D. du haur à Ronchamp*. Paris: Le Cahier des Forces Vives, 1957. pp. 92-93.
- 13 Discurso leído por Le Corbusier en Ronchamp el 25 de junio de 1955; *ibid.*
- 14 LE CORBUSIER. «L'espace indicible». Número especial de *L'architecture d'aujourd'hui*, Abril, 1946. p. 10.

universo simbólico, que poco después Le Corbusier volvería a encontrar en la India, se habían estructurado en una visión suficientemente coherente para poder ser traspuestas al ámbito arquitectónico, como demuestran no solo obras tan importantes como la *Unité d'Habitation*, Ronchamp o Chandigarh, sino también los esfuerzos para inventar un sistema de medidas armónicas basado en el cuerpo humano, como el *Modulor*, o un escrito tan significativo como *Le poème de l'angle droit* (1955).

Entrar en contacto con el *genius loci*, escuchar la *acoustique paysagiste*, determinar con cuidado la orientación, pensar las formas en función de su reacción a la luz o al agua, establecer el contacto entre la obra y su entorno adquiere el valor de un acto fundacional que aspira a recuperar una dimensión en la que el hombre es todavía fuertemente relacionado con las fuerzas cósmicas que rigen su existencia. El sentido de esta operación no parece lejano de la reflexión sobre el valor del habitar entendido como manera de los hombres de estar en la tierra y de entrar en contacto con los elementos constituyentes de su ser, que Heidegger proponía en aquellos mismos años con *Bauen, wohnen, denken* (1951).¹¹ Unos actos que ahondan sus raíces en un pasado remoto, en aquella necesidad constante de tomar posesión del espacio.

Es a través de este proceso casi ritual y en buena medida previo al proyecto que Le Corbusier expresa su idea de lo sagrado: una sintonía con un universo de acontecimientos interiores y exteriores entendidos como manifestaciones de una naturaleza cósmica que el tratamiento de la forma y de la luz, del color y de la materia, junto a la armonía asegurada por un sistema proporcional vinculado al hombre, se encargan de materializar. La obra adquiere en este caso, el valor de *medium* que revela al hombre su mundo, sus verdaderas raíces. Si el objetivo es poner en contacto al hombre con su microcosmos y su macrocosmos, llegar a expresar los hechos constituyentes de lo humano, el proyecto de una residencia no difiere substancialmente del de una capilla, puesto que ambos son manifestaciones del habitar entendido como estar de los hombres en la tierra, aunque el *objet à réaction*

poétique contenga unos valores simbólicos e individuales que son ajenos al *objet type* de la vivienda. La amplitud de la idea de lo que para Le Corbusier podía representar un edificio sagrado había sido bien captada por el padre Couturier, que en un texto de 1953, luego publicado en el libro dedicado a Ronchamp, observa:

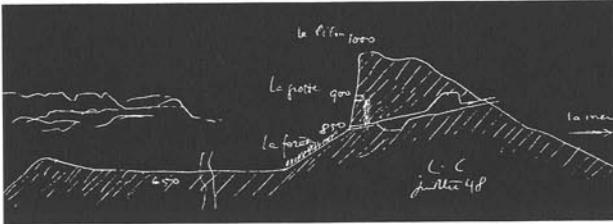
«Il nous semble pouvoir dire que c'est dans de tels édifices que nous accédons à ce type supérieur d'architecture où on dépasse le pur fonctionnalisme, où la dignité des fonctions se manifeste directement (et déjà opéré) par la beauté des formes. Dans les édifices religieux, de telles choses prennent tout leur sens; car un édifice vraiment sacré n'est pas un édifice profane rendu sacré par un rite consecratoire ou son usage ultérieur (...): un édifice sacré l'est déjà, et subsantialement, par la qualité même de ses formes».¹²

Es pues la calidad de la forma arquitectónica y del espacio, más allá de cualquier rito y de cualquier tiempo, lo que más profundamente expresa lo sagrado, como el mismo Le Corbusier recuerda en su breve discurso en el día de la consagración de la capilla:

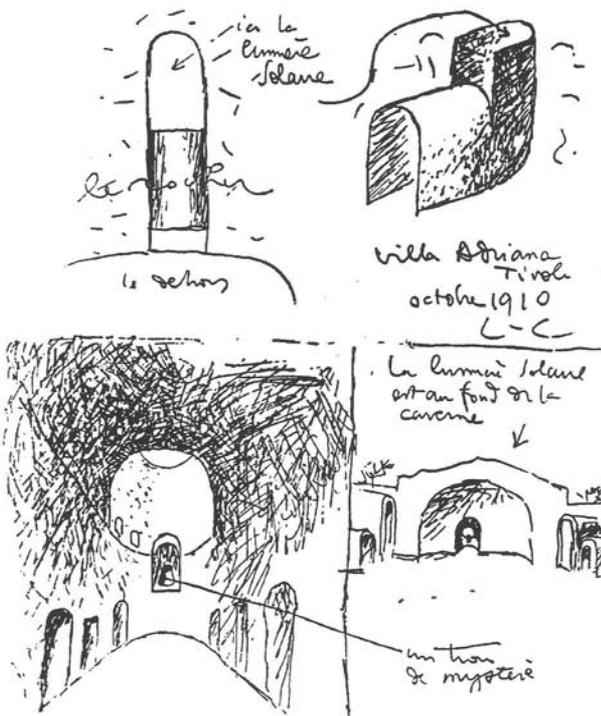
«En bâtissant cette chapelle, j'ai voulu créer un lieu de silence, de prière, de paix, se joie intérieure. Le sentiment du sacré anima notre effort. Des choses sont sacrées, d'autres ne le sont pas, qu'elles soient religieuses ou non».¹³

De esta manera, la reflexión sobre lo sagrado vuelve a conectar con la búsqueda de las constantes del espíritu humano e impone una interrogación sobre los orígenes del fenómeno como manifestación peculiar de los hombres.

«J'ignore le miracle de la foi, mais je vis souvent celui de l'espace indicible, couronnement de l'émotion plastique».¹⁴



La Sainte-Baume. Croquis.



Villa Adriana Tivoli. Croquis del sistema de iluminación del Serafeum.

Después de algunas tempranas reflexiones del Voyage d'Orient y de un esbozo de iglesia para Le Tremblay (1929), Le Corbusier vuelve a reflexionar en términos concretos sobre el tema del lugar sagrado a partir de 1945, impulsado por el proyecto de la Sainte-Baume. En esta ocasión aparece de nuevo la importancia determinante del contexto natural y de un *haut lieu* que la tradición ya relacionaba al culto de los pueblos celtas y mediterráneos, y al cual luego los cristianos habían asociado la figura de María Magdalena. Después de algunas hipótesis iniciales para una basílica situada en la cumbre de la montaña, Le Corbusier se inclinó hacia la idea de una iglesia subterránea excavada en la roca e iluminada por una serie de perforaciones abiertas en correspondencia de las principales posiciones astronómicas, a través de las cuales la luz filtraría al interior, potenciada por con un sistema de espejos de orientación automática que seguirían el recorrido del sol. Le Corbusier recogía así referencias heterogéneas en un lugar donde elementos cósmicos se mezclaban a sugerencias místicas y daba vida a un espacio que a través del arquetipo de la cueva conectaba directamente con los primeros lugares de oración de la prehistoria y con los orígenes de lo sagrado como expresión humana, al mismo tiempo que recordaba los albores del cristianismo. A esta esfera ctonia y relacionada al culto femenino de la tierra se contraponía el elemento masculino de la luz solar y de los cultos a ella vinculados, idea que también será recogida con un distinto significado por la iglesia cristiana. Considerado en su conjunto el asentamiento de la Sainte-Baume, que se componía también de un poblado permanente en tierra pisé y de dos hoteles, parece recuperar la idea de una reconstrucción ideal de una sociedad arcaica que encuentra su culminación en el gran templo subterráneo. Parece un regreso a algo que está antes de la claridad griega, de la acrópolis, del mármol y que se compromete mucho más con la imperfección de la materia y con lo aparentemente informe. Sin embargo, se podría observar que dicha operación esconde una voluntad de potencia incluso mayor a la de la arquitectura «construida», puesto que el hombre, vaciando él mismo la montaña con una operación artificial, sustituye con su voluntad creadora la acción de la naturaleza, se convierte de alguna manera en dios. El proyecto de la Sainte-Baume no se llevará a cabo, entre

15 Es significativo al propósito que en una carta dirigida a Edgard Varese de 21 de enero de 1954 Le Corbusier recordando haber sido presentado al arzobispo de Besançon como un buen cristiano, añade «pero un cristiano de 5000 años antes de Cristo». Vease Purdy, M. «Le Corbusier and the Theological program», en VALDEN R. (ed.). *The Open Hand: Essays on Le Corbusier*. Cambridge, Mass.: MIT press, 1977. Citado también en EARDLEY, A., «Grandeur is the intention», en *Le Corbusier's Firmly Church*. New York: IAUS and Rizzoli, 1981. p. 8.

16 LE CORBUSIER. *Le livre de Ronchamp*. Paris: Les Cahiers des forces Vives, 1961. p. 17.

otras razones también por la oposición del clero francés, pero varias de las ideas serán recogidas en la capilla de Ronchamp. Casi como un homenaje a los conjuntos megalíticos, un objeto monumental aislado en diálogo con el paisaje y los elementos, marca el *haute lieu*.

La reflexión lecorbuseriana sobre lo sagrado no se plantea desde un punto de vista cristiano, puesto que el arquitecto más bien se interroga sobre los orígenes de un componente del espíritu humano que encuentra en la comunión con el cosmos y con los elementos primordiales venerados por un mundo arcaico y ancestral.¹⁵ El culto de la Virgen en Ronchamp se podría entender como un estrato más de un sentido de lo sagrado que abarca ámbitos muy amplios, imposibles de limitar a una sola práctica religiosa.

«Un désir: oui! par le langage de l'architecture atteindre aux sentiments ici évoqués».¹⁶

En Ronchamp se materializa así una idea de rescate de los valores universales a través de dos de las expresiones más propias del ser humano: la totalidad de la experiencia poética del arte y la totalidad de lo trascendente.

Sin embargo para llegar a decir lo indecible, el lenguaje se queda corto: hay que buscar más allá de sus límites, hay que inventar nuevas palabras. Frente a esa exigencia se manifiesta la insuficiencia de la *ratio*, puesto que solo el «milagro» de la emoción plástica nos podrá aproximar a aquello de la revelación divina. El dominio del espacio y de la luz, del material y del color hará por fin posible la epifanía de lo sagrado en un acontecimiento que pone en juego todos los recursos disponibles para producir la reacción de los sentimientos. El arquitecto se convierte así en director de una representación total, donde no solo se pretende controlar el espacio, sino también proyectar las emociones. En dicha «puesta en escena» la forma no es gratuita o innecesaria, considerado que la obra quiere ser una respuesta que huye de los cánones —en cierta medida también de aquellos de su propio creador— para intentar expresar algo que la

racionalidad puede entender, pero no vivir sin la emoción. Quizás en el fondo no nos hayamos alejado mucho del barroco.

La fría trama ortogonal del espacio cartesiano queda fuera, en el campanario que no se realiza. Al final la capilla rechaza también los elementos que median su relación directa con la tierra, como la explanada soportada por contrafuertes de hormigón que aparece en el primer proyecto. El edificio, aislado, es capaz por sí solo de dominar el paisaje: se anuncia como un *monumentum* que marca el lugar y que como tal define y genera un espacio.

Al mismo tiempo que el gesto acoge y amplifica la potencia de los elementos naturales, libera lo inexpresado que yace en el inconsciente. Ronchamp se acerca así a la intención de las esculturas con la sinuosidad de los volúmenes, con las concavidades y convexidades de objetos que hablan y escuchan compartiendo aquella materialidad orgánica que Le Corbusier quiso repetidas veces tallada en la madera.

El muro es el elemento que más claramente expresa dichas condiciones: aquel plano que antes se extendía intacto para definir superficies puras, ahora es tensando, curvado, torcido por presiones heterogéneas hasta convertirse en membrana espesa y envolvente. Mientras que al exterior la forma invita, creando un escenario para la celebración del peregrinaje, en el interior se produce una atmósfera que evoca la sugestión de la gruta como lugar de recogimiento y misterio. La poca luz que se filtra, al mismo tiempo que acaricia y desvela las formas entre oscuridad y penumbra, hace perder la referencia a la realidad, confunde los límites, vuelve el espacio inconmensurable.

La materialidad de cada elemento ya no surge de una voluntad formal que se preocupa de coincidir con la explicitación de la solución constructiva, sino casi de contradecirla. Mientras que la curvatura de los muros sugiere la presencia de pantallas de hormigón que se doblan para soportar el peso de la cubierta, las hendiduras de las paredes sur y este, revelan que la losa no es sustentada por el muro, sino por un

conjunto de pilares escondidos en la mampostería, sobre la que se extiende a su vez una superficie continua de hormigón enalado. De la misma manera, el gran espesor de la pared sur es producido por dos finas capas de *betón* tendidas sobre el entramado estructural. El brise-soleil se puede convertir así en un dispositivo de embudos de luz de grosor y tamaño variable que produce la vibración de la pared. La cubierta con su convexidad no marca aparentemente ningún punto de coincidencia, ni revela nada de su estructura, ni tampoco enfatiza el altar o indica una jerarquía, simplemente está con la naturalidad de una enorme losa colocada allí, masa suspendida entre pesadez e ingravidez, ligeramente levantada y flotante gracias a los cortes de luz.

Continuamente se produce un juego de afirmaciones y negaciones: lo supuestamente macizo es hueco, lo que aparentemente sustenta solo envuelve, lo pesado flota en el aire. Aunque en la apariencia no haya nada extraño, se tiene la sensación de que las cosas se escapan a sus leyes en virtud de una fuerza desconocida. Esta sutil subversión de las convenciones produce un efecto de expectación continua: de un momento a otro se espera una aparición o un acontecimiento, que sin embargo no se produce en el contexto físico de la obra, sino en el espectador, puesto que el tiempo ha sido parado justo un instante antes de que aquel «algo» pasase del futuro al pasado, una sola vez y nunca más.

En Ronchamp los tiempos se confunden, el ahora se mezcla con el siempre; muchos recuerdos se asocian en una forma sin tiempo en la que materiales, arquitecturas y sugerencias de pasados remotos o de tradiciones perdidas en el anonimato de lo popular pueden combinarse con referencias naturales y orgánicas o asumir aspectos de la ingeniería moderna. Todo se fusiona en una obra donde los elementos almacenados en los archivos de la memoria son extraídos y reinventados para adquirir nuevos significados y mezclarse en un eterno presente. Por un instante el hombre parece haber vuelto a alcanzar aquel estado de comunión con el universo al que anhelaba. El fluir del tiempo y de la historia se han detenido frente a la triple suspensión operada por el

presente eterno del arte, de los ciclos vitales de la naturaleza y de lo divino.

Sin embargo, cuando, satisfechos por la impecable representación, volvamos al devenir, continuaremos buscando el nostálgico e inalcanzable sueño de la edad del oro.