

A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

ARQUITECTURA Y MAESTROS: REVISITANDO A LE CORBUSIER



N.08/5 JULIO 2018

[A. GUIDO/M. C. BLANC] [A. MOLINÉ] [A. L. KLOTZMAN / M. SALERNO] [O. FATIGATO] [A. BENOIT] [J. NUDELMAN]
[G. SCAVUZZO] [P. M. MARTINELLI] [C. CANDIA] [C. GALIMBERTI / J. L. ROSADO] [M. RICHARD] [T. BENTON]

revista

A&P

continuidad

Publicación semestral de Arquitectura
FAPyD-UNR





Imagen de tapa :
Le Corbusier, su esposa Yvonne y sus amigos en la terraza de *L'Étoile de Mer* en Roquebrune-Cap-Martin. © 2018 FLC/ ADAGP, París / SAVA, Buenos Aires.

Agradecemos a la Fundación Le Corbusier la cesión de los derechos para la publicación de esta imagen.

A&P Continuidad **Publicación semestral de arquitectura**

Directora A&P Continuidad
Dra. Arq. Daniela Cattaneo

Coordinadora editorial
Arq. Ma. Claudina Blanc

Secretario de redacción
Arq. Pedro Aravena

Corrección editorial
Dra. en Letras Ma. Florencia Antequera

Traducciones
Prof. Patricia Allen

Diseño editorial
Lic. Catalina Daffunchio
Dirección de Comunicación FAPyD

Comité editorial
Arq. Sebastián Bechis (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Arq. Ma. Claudina Blanc (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Dr. Arq. Daniela Cattaneo (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Dr. Arq. Jimena Cutruneo (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Dr. Arq. Cecilia Galimberti (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Arq. Gustavo Sapiña (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Comité científico
Julio Arroyo (Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)
Renato Capozzi (Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)
Gustavo Carabajal (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Fernando Díez (Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina)
Manuel Fernández de Luco (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Héctor Florianí (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Sergio Martín Blas (Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España)
Isabel Martínez de San Vicente (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Mauro Marzo (Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Venecia, Italia)
Aníbal Moliné (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Jorge Nudelman (Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)
Alberto Peñín (Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España)
Ana María Rigotti (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Sergio Ruggeri (Universidad Nacional de Asunción. Asunción, Paraguay)
Mario Sabugo (Universidad Nacional de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)
Sandra Valdetaró (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Federica Visconti (Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

Próximo número :
ARQUITECTURA Y OFICIO
Diciembre 2018, Año V - N° 9 / on paper/on line

latindex

ARLA

ISSN impresa 2362-6089
ISSN digital 2362-6097

Institución editora

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35
2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina

aypcontinuidad01@gmail.com
aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar
www.fapyd.unr.edu.ar

Universidad Nacional de Rosario

Rector
Héctor Florianí

Vice rector
Fabián Bicciré

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño

Decano
Adolfo del Río

Vicedecana
Ana Valderrama

Secretario Académico
Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación
Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles
Damián Villar

Secretario de Extensión
Lautaro Dattilo

Secretaria de Postgrado
Jimena Cutruneo

Secretaria de Ciencia y Tecnología
Bibiana Cicutti

Secretario Financiero
Jorge Rasines

Secretaria Técnica
María Teresa Costamagna

Director General de Administración
Diego Furrer

ÍNDICE

Editorial

06 » 09

Daniela Cattaneo

Reflexiones de maestros

10 » 13

La machinolatrie de Le Corbusier

(fragmentos)

Ángel Guido

Selección y traducción María Claudina Blanc

Conversaciones

14 » 25

Le Corbusier. Hacia un reencuentro entre sus influencias visibles y no visibles en la enseñanza

Aníbal Moliné

Introducción Pedro Aravena

26 » 37

El Cabanon.

Relato de una primera visita al
interior de un hombre

Ana Lina Klotzman y
María Salerno

Dossier temático

38 » 47

El viaje a Oriente de Le Corbusier

Orfina Fatigato

48 » 57

Le Corbusier y la construcción del espacio (visual) moderno en Brasil

Alexandre Benoit

58 » 73

Un muerto político.

Los herederos de Le
Corbusier en Uruguay

Jorge Nudelman

74 » 89

El poema y el palacio.

Construcción poética y
composición arquitectónica en
algunas obras de Le Corbusier

Giuseppina Scavuzzo

90 » 105

La construcción del umbral urbano.

Le Corbusier y el *Immeuble Clarté*
en Ginebra, 1930-1932

Patrizio M. Martinelli

106 » 115

El Arte del Simulacro.

Le Corbusier y la fotografía

Carlos Candia

116 » 127

Le Corbusier en Weissenhofsiedlung.

Reflexiones en torno a la ciudad, la
arquitectura y el habitar

Cecilia Galimberti y
José Luis Rosado

Ensayos

128 » 135

Turismo y patrimonio.

El territorio de
Roquebrune-Cap Martin

Michel Richard

136 » 145

Le Corbusier: del refugio primitivo a *Le Cabanon*

Tim Benton

146 » 147

Normas para autores

»

Scavuzzo, G. (2018). El poema y el palacio. Construcción poética y composición arquitectónica en algunas obras de Le Corbusier. *A&P Continuidad* (8), 74-89.



El poema y el palacio

Construcción poética y composición arquitectónica en algunas obras de Le Corbusier

—

Giuseppina Scavuzzo

Español

Este artículo propone una lectura en paralelo de dos obras de Le Corbusier, el *Poème de l'Angle Droit*, obra poética y figurativa, y el Palacio del Gobernador en Chandigarh, proyecto arquitectónico no realizado, evidenciando una serie de similitudes compositivas específicas.

Más allá de las coincidencias y similitudes formales, las dos obras parecen revelar fundamentalmente la misma estrategia poética: es esta poética enigmática e icónica, que también caracteriza a las pinturas de Le Corbusier después de la Segunda Guerra Mundial, la que remite a una iconografía simbólica personal.

Su arquitectura, de *machine à habiter* parece pasar a ser más bien *máquina simbólica*: un dispositivo funcional para el habitar, de acuerdo con los datos geográficos y climáticos, coherente desde el punto de vista técnico-constructivo, pero cuya aspiración es construir relaciones entre formas, figuras y significados, haciendo de la expresión de un pensamiento poético una interpretación de los valores colectivos.

Palabras clave: Le Corbusier, composición poético-arquitectónica, Chandigarh, simbolismo.

Recibido: 26 de febrero de 2018
Aceptado: 16 de abril de 2018

English

This article seeks to read in parallel two of Le Corbusier's works: *Poème de l'Angle Droit*, a poetic and figurative work, and, Palace of the Governor in Chandigarh, an architectural project which was not carried out. The latter shows a series of specific compositional analogies.

Beyond the coincidences and even formal similarities, both works seem to highlight the same poetic strategy: the cryptic and iconic poetics which also characterizes the paintings of Le Corbusier after World War II; it has to do with a personal symbolic iconography. Thus, the *machine à habiter* of his architecture becomes a *symbolic machine*, i.e., although it is intended to be a functional device consistent with geographic and climatic data as well as a technical-constructive approach, its ultimate aim is to relate forms, shapes and meanings in order to translate the expression of a poetic thinking into the interpretation of community values.

Key words: Le Corbusier, poetic/architectural composition, Chandigarh, symbolism

Este ensayo tiene como objetivo profundizar en términos arquitectónicos algunas componentes simbólicas de la obra de Le Corbusier generalmente abordadas por estudios de carácter histórico. El punto de partida es que, desde la Segunda Guerra Mundial, la misma estrategia poética que caracteriza las obras pictóricas y poéticas del Maestro, hace de sus arquitecturas contemporáneas verdaderas *máquinas simbólicas*.

Partiremos del cobertizo de Cap Martin, un pequeño objeto arquitectónico pero sobre todo el lugar elegido para elaborar la estrategia poética que se desarrolla en los grandes proyectos en India. Nos centraremos en el proyecto no realizado para el Palacio del Gobernador en Chandigarh. Entre el proyecto del edificio y la estructura de la obra poética de Le Corbusier del mismo período, *Le Poème de l'Angle Droit* (Le Corbusier, 1955), emergen una serie de analogías: entre la solución estructural y el tema poé-

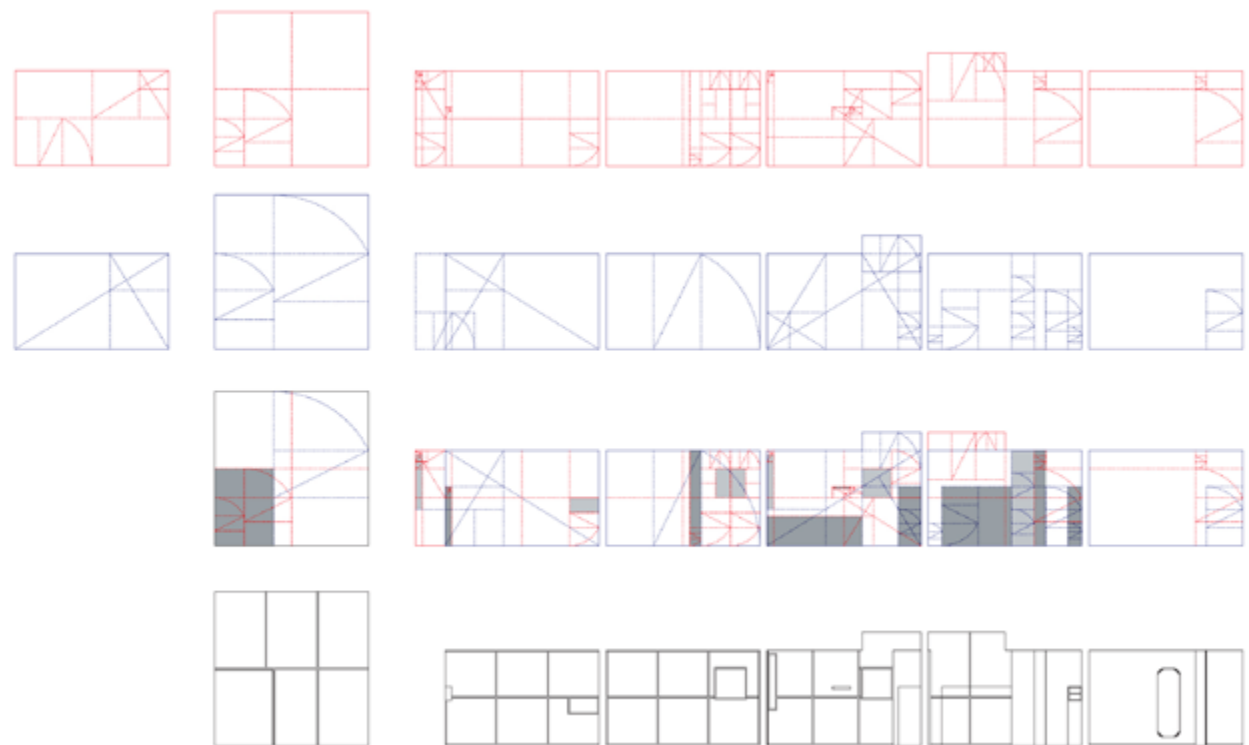
tico del ascetismo, las soluciones propuestas para el cuarto piso y el tópico de fusión alquímica, entre el dispositivo de acceso al edificio y el tema del camino de iniciación, entre el frente, propuesto como un icono y la estratificación de las referencias mitológicas que se pueden detectar en el proyecto¹.

La hipótesis que se desea comprobar es que este proyecto constituye la representación arquitectónica de un programa: con un edificio, cuyo paradigma reside en la iconografía simbólica del ascetismo y un posible paralelo en la obra poética, es la representación de la capacidad de India para gobernarse, independiente del Imperio Británico y superando conflictos religiosos. El esfuerzo por derivar los signos de la arquitectura a símbolos arquetípicos traduce la aspiración de Le Corbusier de hacer de la expresión de un pensamiento poético una interpretación de valores colectivos.

» El cobertizo y lo sagrado

Le Corbusier (1946) declara que “no conoce el milagro de la fe”, pero en su último escrito, afirma que “introducir el sentido de lo sagrado en el hogar es la preocupación que lo “ha conmovido de manera imperativa” (Le Corbusier, 1966). Por lo tanto, coloca la obra de arquitectura dentro del horizonte de lo sagrado porque cree que los hombres comparten el sentido de la existencia de algo más, de lo intangible y en esto busca el *common ground* en el que la obra debe hundir sus raíces, tan profundamente como para encontrar las raíces de otras culturas.

El observatorio desde el cual se desarrolla esta visión es el cobertizo espartano construido en el '52 en Cap Martin. El estudio del objeto arquitectónico revela, en esta cabaña de madera de solo 16 metros cuadrados, la aplicación combinada de figuras y trazados reguladores (el cuadrado, la hélice, el espiral) y de las dos series de progresiones doradas del *Modulor*, del cual



Aplicación de la serie roja y azul del Modulor en la planta y en las paredes del Cabanon. Dibujo de Giuseppina Scavuzzo.

el *petit cabanon* es una demostración cristalina (Chiambretto, 1987).

Es una demostración encriptada, escondida detrás de una máscara de troncos de pino que recuerda la imagen arquetípica de la cabaña salvaje. Es una arquitectura dictada por la esencialidad de una vida casi ascética, pero no un estudio del *existenz minimum*. De hecho, el proceso que conduce desde la concepción hasta la construcción del cobertizo (lo dibuja en la mesa de un restaurante para hacerle un regalo a su esposa, luego lo usa como soporte para sus pinturas) y el abandono de la idea de iterarlo en una producción en serie de alojamientos para las vacaciones, sugieren que Le Corbusier no lo propone como un prototipo de casa para un hombre estándar, sino como un arquetipo de la casa del hombre. Este poder emblemático habría sido más legible si el cobertizo hubiera

sido construido como aparece en algunos bocetos iniciales. En ellos, no contiguo a los edificios existentes, como en la construcción posterior, sino aislado y elevado sobre dos muros de piedra, el cobertizo se destaca en el promontorio que domina el mar.

La frugalidad esconde un pequeño paradigma de composición arquitectónica pero, idealmente, también esconde la *guarida del alquimista*, donde *père Corbu* procesa un complejo sistema simbólico que ordena contribuciones procedentes de la mitología clásica, de los textos bíblicos, de la alquimia, de la astrología y de la magia y define una visión del mundo, de lo sagrado y de la condición humana, que también es una definición del significado de la arquitectura. Aquí Le Corbusier vuelve a leer los textos de su juventud: *Así habló Zaratustra*, *Don Quijote*, “el más bello para un hombre comprometido

en la batalla” (Le Corbusier, 1966: 57), la *Ilíada*, que piensa ilustrar, y aquí también escribió su último texto, publicado póstumamente, *Mise au punto*. Un hilo rojo vincula el cobertizo con los proyectos hindúes, las cartas que Le Corbusier escribe desde India a su esposa, como un soldado desde el frente.

El intento de pasar de la dimensión inmanente a una dimensión superior, sagrada, requiere una clave que permita que las dos dimensiones sean conmensurables, medibles por el mismo metro. Le Corbusier busca este metro en el *Modulor*, que define como la “llave de la puerta donde más allá de la misma se encuentran los dioses” (Le Corbusier, 1950: 73), la medida adecuada que pone en relación las medidas del hombre y el orden del todo a través de la sección áurea o la divina proporción. Progresivamente, este rol se transfiere a una concatenación de figuras, al símbolo.



Modelo de yeso, escala 1:50 del Cabanon de acuerdo con los primeros bocetos de Le Corbusier. Modelo de Giuseppina Scavuzzo. | *Iconostasio* en la apertura de *Le Poème de l'Angle Droit*. En Le Corbusier, *Poème de l'Angle Droit* 1955.

» El poema

En el 25, Le Corbusier, habla del símbolo y de su poder para integrar al hombre entre lo inmanente y lo trascendente, ejemplificando el concepto con la imagen de un friso griego representando una espada, una estrella y una media luna. Relega, sin embargo, el símbolo a una fase arcaica, superada por la modernidad iconoclasta en la que el conocimiento científico disipa la ansiedad por el misterio del cosmos² (Le Corbusier, 1925: 121-130).

Ese friso griego, registro fósil del símbolo, reaparece casi treinta años después, en un pequeño boceto realizado durante un vuelo a la India en 1951³ (la media luna es sustituida por una nube) acompañado de la frase: “La vida es despiadada”. La imagen y el lema se convierten en un emblema personal de Le Corbusier que eclipsará el esquema titulado *Iconostasio* en

la apertura de *Le Poème de l'Angle Droit*. Por lo tanto, el símbolo vuelve, y en este nuevo poder evocador y sintético, se construye una compleja mitología personal que dominará toda la obra pictórica y poética subsiguiente.

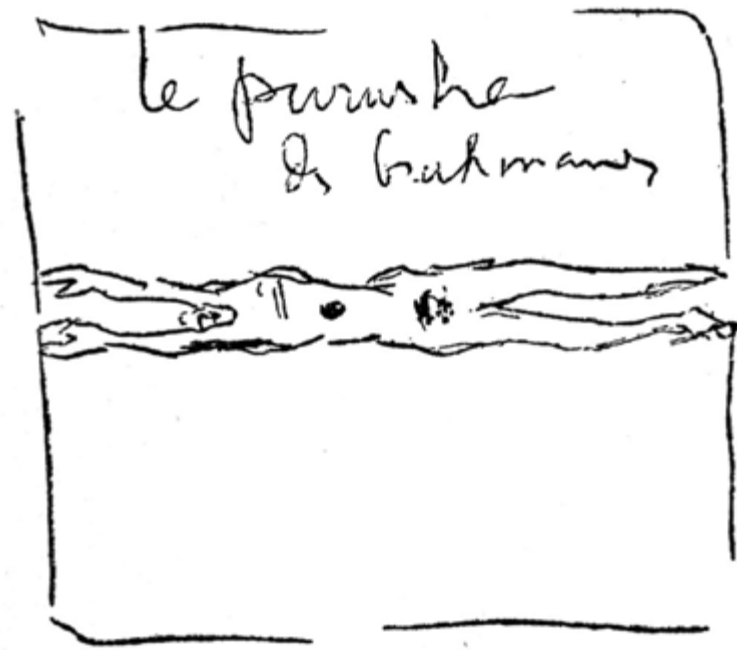
El poema es la obra que más revela la naturaleza sistemática del simbolismo lecorbuseriano y su fundamento en la alquimia y los lenguajes simbólicos relacionados. Es una composición de versos y dibujos, dividida en siete partes (siete, número alquímico) resumidos por un esquema que Le Corbusier llama *Iconostasio* como la pantalla ilustrada que en las iglesias, separando la nave principal del altar, vela los ritos a los no iniciados pero al mismo tiempo indica, con sus imágenes, el camino de la salvación.

Del mismo modo, el *Iconostasio* del poema propone –de manera simbólica y críptica– un camino hacia la salvación (no ultraterrena) que



consiste en la liberación de la conciencia, es decir, en el logro de una plena conciencia de lo que uno hace, también como arquitecto, cuyo proceso alquímico es una metáfora poética. El frontispicio del poema reduce las partes a cinco, como cinco son las figuras del mural del Pabellón suizo, *summa* del simbolismo lecorbuseriano en pintura, y cinco son las figuras de su serie pictórica de los toros. Las figuras se refieren al mito clásico del matrimonio de Pasiphae, divinidad relacionada con la luna, con el toro, y al mito del nacimiento del Minotauro, que está flanqueado en el mural por Capricornio, todos mitos asociados con el concepto de renacimiento cíclico.

A estos se agrega una quinta figura que sintetiza dos símbolos alquímicos e incluso emblemas personales de Le Corbusier: la piedra (piedra filosofal) y el cuervo (ave de mercurio), fusiona-



Le Corbusier, *Nacimiento de una Capital, Chandigarh 3 mar. 1951*, Carnet Nivola I, dibujo n.139. Fuente: Semerani (2006). | Le Corbusier, *II Purusha de los Bramanes* (1955).

dos en la imagen de un niño-ave que representa la voluntad de romper con lo terrenal. La escultura "L'enfant est là" recoge este tema y lo conduce al último de los símbolos lecorbuserianos, la mano abierta. En la escultura, el cuerpo de la madre contiene el del niño que tiende al cielo, y la mano de la madre se fusiona con la boca, en el acto de dar y recibir que será el significado de la Mano abierta.

Que este sistema de figuras esté a punto de poblar el Capitolio de Chandigarh se anuncia con la aparición del mismo tema en una carta que Le Corbusier envía a su esposa, a Cap Martin, desde la India. Aquí, una mujer indígena con un niño mirando hacia el cielo está al lado de la perspectiva de la futura ciudad. La misma imagen aparece en un dibujo realizado durante el primer viaje a la India, titulado "Nacimiento de una capital"⁴ (Le Corbusier, 1955: 38).

» Chandigarh

Le Corbusier identifica en la necesidad de recuperar una dimensión arquetípica de lo sagrado que supere la confrontación entre las diferentes religiones, una cuestión crucial en la búsqueda del equilibrio entre el norte y el sur del mundo y una tarea para la arquitectura.

La clave que permite a la arquitectura llevar a cabo dicha tarea no puede ser el *Modulor*: "No me importa el *Modulor*, ¿qué quieres que haga con el *Modulor*? ¡Y luego no! El *Modulor* es totalmente correcto, son ustedes que no sienten nada. El *Modulor* prolonga la oreja a los burros" (Le Corbusier, 1966). Es solo un instrumento, para guardar en el bolsillo como un decímetro, y del bolsillo, dice, se le escabulle mientras patrulla, a bordo de un jeep, el área donde se levantará la capital: "Ahora está ahí, en el corazón mismo, integrado al suelo. Florecerá en todas las

medidas de la primera ciudad del mundo que se organizará completamente en este rango armónico" (Le Corbusier, 1955: 32).

La arquitectura de Chandigarh es el intento de hacer *floreecer* esta armonía aun terrenal, superarla en una armonía que, como el niño del dibujo, tiende hacia el cielo.

La cuestión de la confrontación entre religiones es, en la historia de Chandigarh, una premisa dramática. La división, en 1947, de la antigua colonia británica en los dos estados independientes de la India, con mayoría hindú, y Pakistán, musulmán, causó sangrientos enfrentamientos que dejaron medio millón de víctimas. La provincia de Punjab, especialmente marcada por el conflicto entre hindúes y musulmanes y desmembrada por las nuevas fronteras, pierde su antigua capital, Lahore, asignada a Pakistán. El gobierno hindú decide establecer el comienzo



Las dos últimas partes del *Iconostasio* y el monumento a la *Mano Abierta*. Montaje de Giuseppina Scavuzzo. | El *Iconostasio* en el frente del Palacio del Gobernador. Elaboración gráfica de Giuseppina Scavuzzo.

de una nueva vida para el país con la fundación de una ciudad: la nueva capital se espera como un signo.

Un equipo compuesto por Albert Mayer, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Maxwell Fry y Jane Drew es responsable del nuevo plan de la ciudad. Le Corbusier es personalmente responsable del proyecto del Campidoglio, el conjunto monumental de los edificios más representativos de la ciudad.

Ningún edificio religioso aparece en el plan de Le Corbusier. El análisis del Campidoglio revela cómo se confía la evocación de lo sagrado a este conjunto de edificios, según la creencia de que "algunas cosas son sagradas, otras no, sean o no religiosas" (Le Corbusier, 1965).

El poder evocador se confía, en primer lugar, a la modulación plástica del conjunto y al vacío central que aísla al visitante frente a la majes-



tosidad de la naturaleza y al Himalaya en el fondo. El vacío central coincide con uno de los fundamentos de la arquitectura tradicional hindú. Según el mito, el dios Brahma modeló a un humanoide, Purusha, quien, habiendo escapado al control del dios, comenzó a devastar la Tierra. Todo el panteón de deidades corrió para bloquearlo: la cabeza, hacia el noreste, la mantuvo firme Shiva, mientras que en el centro, Brahma sostenía el vientre. Debajo de cada casa yace la energía de Purusha mantenida a raya por la vigilancia de los dioses y el vacío central es necesario para asegurarse esta protección. Es probable que Le Corbusier sea consciente de este mito, seguramente conozca la unidad de medida que da como resultado: el *Purusha de los brahmanes*, corresponde a un hombre con los brazos en alto, que rediseña como una *versión hindú* del *Modulor* (Le Corbusier, 1955: 206).

La totalidad de los edificios del Campidoglio ya han sido interpretados (Moore, 1977) como una transposición de las cinco figuras del mural del Pabellón suizo y de la serie pictórica de los toros, vistos anteriormente.

El Toro padre, deidad solar, coincidiría con el Palacio de la Asamblea, cuyo porticado en sección recuerda una gran cabeza taurina y cuya puerta esmaltada está dominada por el tema del sol. El edificio del Secretariado sería identificable como Toro hijo: el extraño diseño del parasol en la entrada constituiría su boca girada hacia arriba. La divinidad femenina madre podría identificarse en el Palacio del Gobernador, en el centro del Capitolio, donde la curva horizontal de la terraza en la parte superior del edificio, llamada como en la arquitectura hindú tradicional *Barsati*, recuerda a la diosa luna en el centro del mural. El Tribunal Supremo, en la extrema derecha de la composición, con el orden triple de los grandes tabiques del pórtico, recordaría a Capricornio, la cuarta figura del mural.

El Monumento a la Mano abierta, pensado para el espacio entre las dos estructuras femeninas del Palacio del Gobernador y el Tribunal Superior, se coloca en la misma posición de la mano en el mural, entre la diosa Luna y el Capricornio. Es un símbolo compuesto que representa el gesto hacia el cielo del niño-pájaro, la mano abierta para dar y recibir y el vuelo horizontal de una paloma, asociada con la idea de pacificación y renacimiento.

El papel concluyente del monumento en esta representación simbólica sería confirmado por la composición con la cripta abierta que sostiene la mano, un todo que parece coincidir con la superposición de los dos últimos dibujos del *Iconostasio* del poema⁵.

» El palacio

Continuando con esta hipótesis interpretativa del Campidoglio como una inscripción en la arquitectura del simbolismo lecorbuseriano,



Modelo en yeso de los bajorrelieves de Chandigarh obtenido de bocetos sin medidas de Le Corbusier. Modelo de Giuseppina Scavuzzo.

podemos identificar en el Palacio del Gobernador el punto culminante del proceso de transformación como perfeccionamiento y sublimación. Es posible identificar una correspondencia precisa entre la arquitectura del edificio, considerada un *unicum* simbólico con la Mano abierta que debía estar a su lado, y la estructura del *Iconostasio* del poema: si bien los dos últimos niveles (y los dibujos relacionados) del *Iconostasio* parecen transpuestos en el Monumento, los otros niveles, reducidos a cinco, como en el frontispicio del poema, y espejados, tienen un perfil sorprendentemente similar a los primeros dibujos del perfil del edificio (que debería haberse reflejado en los espejos de agua que se encuentran delante).

No se pretende aquí revelar una derivación cierta o mecánica de la obra poética a la arquitectura, sino detectar una analogía que nos permita intuir algo del misterio que siempre rodea el nacimiento de la forma. El perfil del edificio nació antes del proyecto completo: en mayo de 1951, durante un viaje a Bogotá, Le Corbusier observó edificios cuya forma recuerda la del palacio con su *Barsati*. Junto a los bocetos, escribe que encuentra “una confirmación extraordinaria, ocho días después de haber enviado a Smila el proyecto del Capitolio (Palacio del Gobernador)” (Le Corbusier, 1981: 430-431). Pero la propuesta para el edificio se presentará a las autoridades hindúes por primera vez en el 1954. Durante dos años y medio el proyecto sigue en gestación, alimentándose de las reflexiones que Le Corbusier está llevando a cabo: desde 1948 trabaja en el poema, publicado en 1955.

El diseño de este perfil, que permanece casi sin modificaciones a pesar de los muchos cambios en el proyecto, es un caso especial en la producción lecorbuseriana. El carácter excepcional parece estar consagrado por la inserción de una silueta del edificio entre los dibujos para los relieves que se van a imprimir en el cemento de los edificios del Capitolio. El palacio parece insertado entre una luna y un toro, confirmando la interpretación mitológica clásica vista previamente. Pero la luna y un toro son también símbolos asociados en la iconografía hindú con el dios Shiva, que Le Corbusier conoce, como lo atestiguan sus bocetos. Shiva es el dios que tiene la cabeza del Purusha al noreste, la posición ocupada por el palacio del gobernador en relación con el vacío central del Capitolio. Es extraño que la forma de una arquitectura se use, caso único, como un signo. Se subvierte la distinción, ordenada en progresión, entre signos visuales (relieves, esmaltes, tapices), signos-monumento (como Le Corbusier llama las pequeñas arquitecturas que salpican el Capitolio, la Torre de las sombras, el Monumento a los Mártires y a la Mano abierta) y arquitectura como relación entre los signos presentes en Chandigarh. Pareciera que Le Corbusier reconoce en esta forma un estatuto especial que le permite regresar al mundo simbólico que la generó.

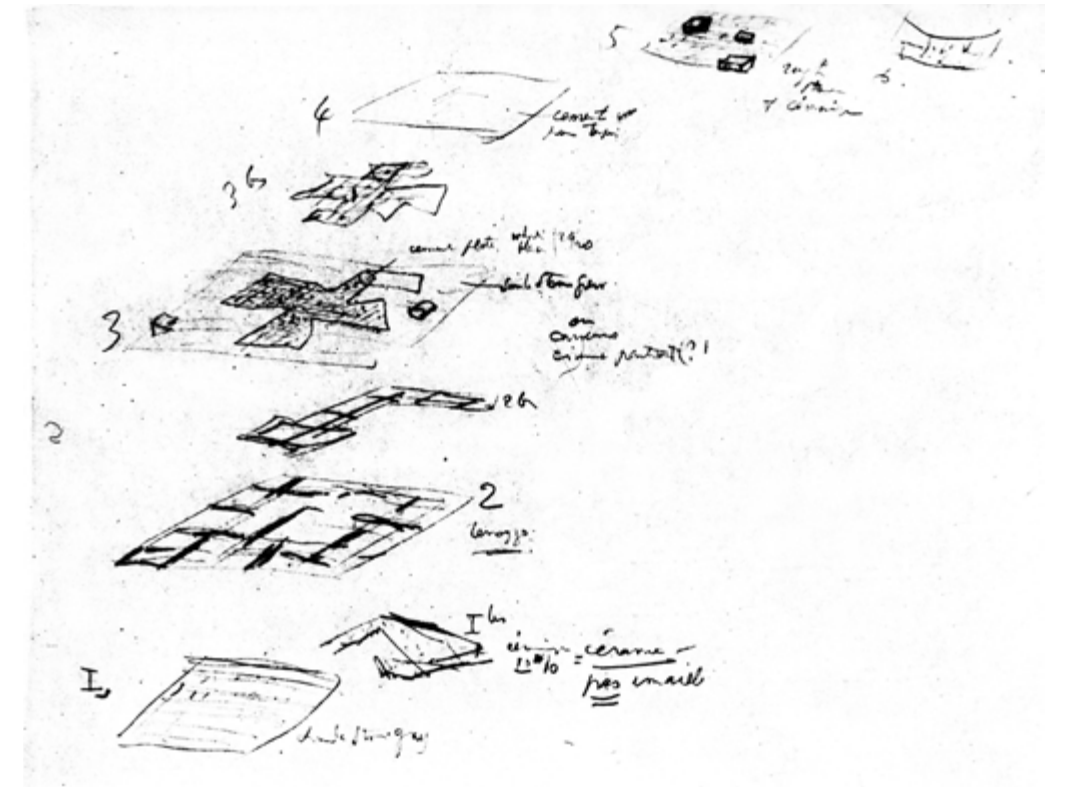
El frente del Palacio es un ícono, un moderno símbolo *heteróclito* (Frampton, 1980) del intento de trascendencia de uno mismo y la propia cultura: su significado compuesto proviene de referencias al imaginario clásico y moderno, occidental y oriental.

Además de la coincidencia formal entre el *Ico-nostasio* y el Palacio, es el proceso de diseño de este último, atestiguado por los dibujos de las tres versiones sucesivas del proyecto, el que revela las técnicas compositivas, distributivas y constructivas, a través de las cuales el tema del camino ascético del perfeccionamiento, descrito por el poema, se traduce en el tema compositivo/arquitectónico del proyecto.

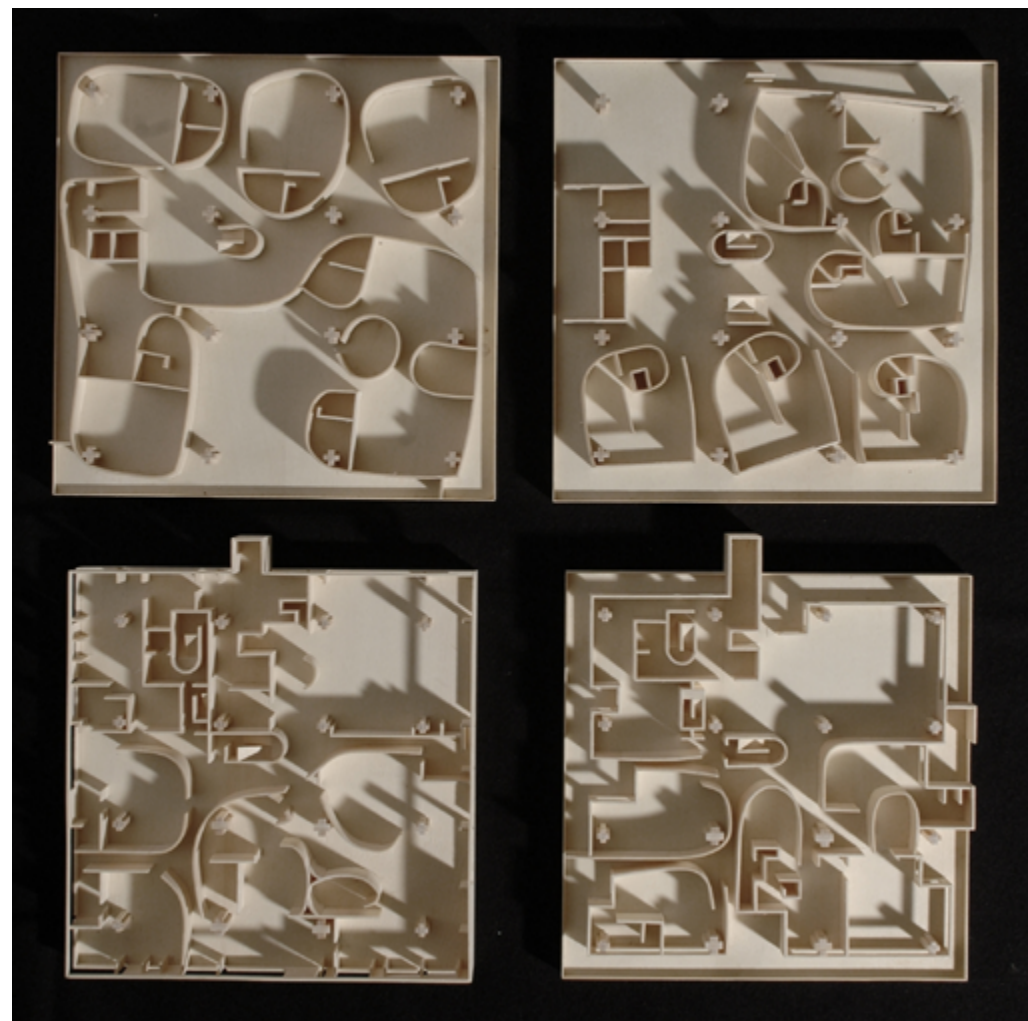
Los primeros dibujos de estudio⁶ (Le Corbusier, 1983) establecen la relación con el lugar, teniendo en consideración la incidencia de los factores climáticos, la exposición y la dirección del viento, las condiciones de iluminación y ventilación. En relación con el sitio, el edificio es un cuerpo anclado al suelo y se recorta sobre el paisaje de fondo, aislado como una figura totémica.

En otros dibujos⁷ (Le Corbusier, 1983), aparece el programa funcional y el cálculo de las superficies necesarias. El organigrama de las funciones (ceremonias, trabajo, hospitalidad a los huéspedes, alojamiento privado, servicios) establece un principio de autonomía entre funciones y un principio de jerarquización en una superposición vertical. La autonomía se propicia alojando cada función en un piso, casi siempre articulado en un nivel principal y uno indicado como *bis*. La jerarquización está dada por el carácter cada vez más privado de los ambientes, desde los espacios públicos hasta el departamento privado del gobernador. Por lo tanto, la organización funcional expresa una idea de progresión.

El primer proyecto, redactado en enero de 1954, fija los caracteres que seguirán siendo válidos en las versiones posteriores: la lógica compositiva del edificio es la de una sucesión de sólidos superpuestos de forma piramidal. La



Dibujo n. 431 "Bogotá 12 mayo 1951" (Le Corbusier, 1981). | Boceto de la vista axonométrica del Palacio. Dibujo n. 4321 (Le Corbusier, 1983).



Modelos de madera en escala 1: 200 del cuarto piso del palacio. En la parte superior izquierda, de acuerdo con los primeros bocetos, en la parte superior derecha el primer proyecto, el segundo en la parte inferior derecha, el proyecto final en la parte inferior izquierda. Modelos de Giuseppina Scavuzzo. | Símbolo de la OM (Gorlin, 1980).



superposición de bloques está coronada por la bóveda invertida de *Barsati*. La estructura portante es una trama cuadrada de dieciséis pilares distanciados, en el primer proyecto, de 10 m. Como lo muestra el croquis de un *despiece* esquemático del palacio, la lógica de la articulación interior es la de una sucesión conceptualmente moderna de plantas libres⁸ (Le Corbusier, 1983).

De hecho, cada planta tiene su propia especificidad espacial dada por la diferente relación entre el nivel principal y el nivel bis, obtenida a través de cuatro soluciones estructurales diferentes. Es la técnica que ofrece las herramientas para implementar la idea espacial, que a su vez es la expresión de un pensamiento poético:

las técnicas han ampliado el campo de la poesía [...] a través de la precisión de los instrumentos de medida, han abierto ante nosotros de una manera fantástica los espacios y, en consecuencia, el sueño... sueño, poesía surgen en todo momento de esta progresión técnica (Petit, 1970).

El primer piso está organizado alrededor de un vacío central, donde está la escalera monumental para el primer piso-bis. La escalera se sostiene por una estructura adicional que la ancla al suelo. El segundo piso-bis es una bandeja suspendida que balconea a los espacios de doble altura del segundo piso, enganchándose a la estructura principal de los pilares cruciformes. En el tercer piso están los departamentos dispuestos en dos niveles con diferentes espacios de doble altura. Las losas del tercer piso-bis están suspendidas de la losa del piso superior a través de tirantes. Finalmente, el quinto piso-bis, conformado por la curva cóncava de la terraza, se eleva por cuatro de los pilares de la estructura principal que continúan más allá del techo del quinto piso. La compleja variedad de intenciones espaciales

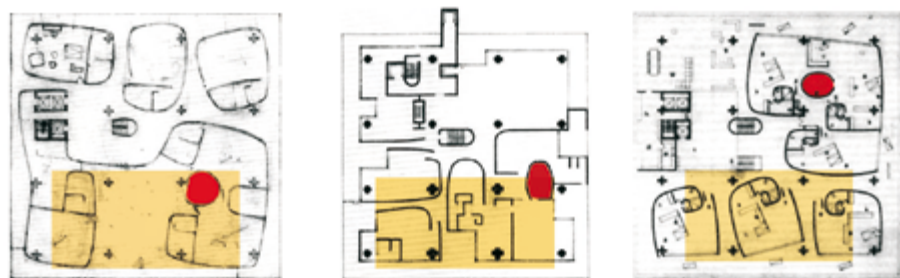
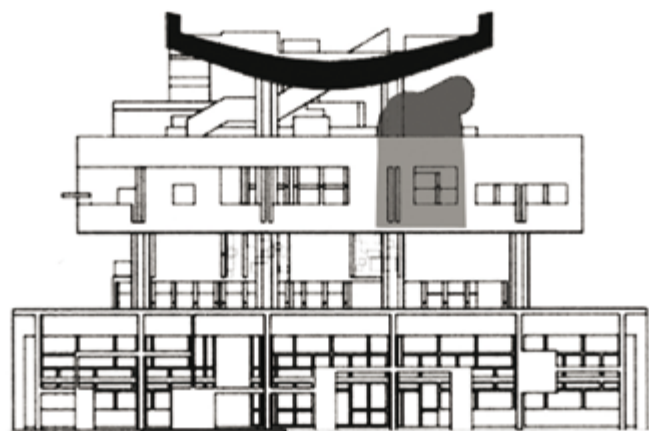
implicaba problemas estructurales relacionados con la dificultad de hacer que los espacios vacíos en planta y la posición de las vigas fueran compatibles. Le Corbusier (1954) pide ayuda a Nervi, quien sugiere suspender con tirantes las losas de los pisos-bis de aquellas superiores. Le Corbusier adopta esta solución solo en el tercer piso, y prefiere utilizar cuatro soluciones constructivas diferentes que logran, en su progresión, el tema poético del ascetismo: desde el radicarse al suelo del primer piso-bis hasta la suspensión del segundo y tercer piso-bis, hasta el tender hacia la cima del quinto. El primer proyecto es rechazado por el alto costo y por una dimensión excesiva, reconocida por el propio Le Corbusier. En el despacho de *Rue de Sèvres*, se desarrolla una segunda versión del edificio: la altura se reduce de 33 a 24.6 m, el ancho en la base de 55 a 43.9 m, la distancia entre ejes de los pilares de 10 a 9 m. El segundo proyecto también es rechazado, por lo que, entre enero de 1955 y junio de 1956, se produce una última versión, la más conocida publicada en las *Obras completas*. El Palacio se reduce aún más, la distancia entre ejes de los pilares se reduce a 8.48 m y el ancho total del frente a 42.4 m.

» El cuarto piso y la fusión alquímica

El cuarto piso, con el departamento del gobernador y su familia, es el único en un nivel y se distingue por la forma de los muros interiores curvos insertados en el marco cuadrado de la planta. Tanto los croquis iniciales⁹, como los dibujos del primer proyecto¹⁰ (Le Corbusier, 1983), presentan una composición de células definidas por curvas en espiral, con la más grande, el departamento del gobernador, que contiene dentro otra célula más pequeña, el espacio para la oración. Los espacios de servicio y las conexiones, definidos por líneas rectas, ocupan los espacios residuales. Los pilares son indiferentemente internos o externos a las células. En el segundo proyecto, la planta sufre cambios



Completamiento de una capital, Chandigarh 1 marzo 1951. Dibujo n. 137. Le Corbusier en Semerani (2006).



La sala de oración en comparación con el Barsati en la elevación y en las plantas de las diferentes versiones del proyecto. Elaboración gráfica por Giuseppina Scavuzzo.

decisivos¹¹ (Le Corbusier, 1983), dictados por la reducción de tamaño: los pilares están englobados dentro de los apartamentos, evidentemente para que los espacios reducidos de circulación no sean obstaculizados. Por su parte, el comedor queda definido por líneas ortogonales y separado del resto por una fila de pilares. La planta está sujeta a una rotación: los tres apartamentos más pequeños, que anteriormente estaban alineados en el frente sudoeste, son llevados hacia el norte. Esto implica la transformación de uno de los tres apartamentos, que pierde sus formas curvas para ser tratado, como la parte posterior, con líneas ortogonales. Incluso los otros apartamentos pierden su forma de espiral, que contenía el baño en la parte más interna. El espacio exterior que rodea las células en el primer proyecto, mediando pero subrayando el contraste entre las curvas y el cuadrado base, en el segundo proyec-

to se reduce a un marco cuadrado, porque todos los apartamentos tienen líneas rectas hacia el exterior, alineadas con la fachada. En el tercer proyecto, este marco desaparece por completo. El principio de las entidades circulares autónomas dentro del cuadrado de base ya no es tan claramente reconocible. En última instancia, la relación entre las curvas y el cuadrado, desde los dibujos iniciales hasta las tres versiones del proyecto, se somete a una progresiva rigidez. Repasar las tres versiones del proyecto nos permite captar la complejidad de la transición desde la dimensión simbólica a la compositiva, que se distorsiona si solo observamos la versión final del proyecto. Gorlin (1980), por ejemplo, al estudiar las referencias vinculadas al simbolismo hindú en el palacio, lee el diseño del cuarto piso como una

derivación del símbolo OM del Yoga (Gorlin, 1980). Pero la hipótesis solo puede sustentarse si se tiene en cuenta la versión final de la planta, mientras se desmiente en la observación de las versiones anteriores, que demuestran un origen diferente y sugieren una interpretación simbólica más compleja.

El dibujo de apertura del cuarto capítulo del poema, llamado "Fusión", es una composición de rectas cortadas abiertas, cruzadas ortogonalmente, y de curvas, en su mayoría cerradas: una composición que recuerda la evolución del cuarto piso del edificio que acabamos de ver. Pero la correspondencia entre las dos composiciones, arquitectónica y poética, se revela más profunda que este paralelo morfológico. En los versículos del capítulo, Le Corbusier se refiere claramente a la fusión alquímica:

Sentados en demasiados compromisos / estamos sentados al lado de nuestras vidas [...] Así que no condenen quién / quiera asumir su parte de los riesgos de la vida / Dejen fundirse los metales / toleren los alquimistas [...] Es a través de la puerta de los ojos abiertos que las miradas / cruzadas han podido conducir / al acto violento de comunión [...] Un nuevo tiempo se ha abierto / una etapa un final un cambio / Entonces no estaremos más / sentados al lado de nuestras vidas (Le Corbusier, 1955: 113-116).

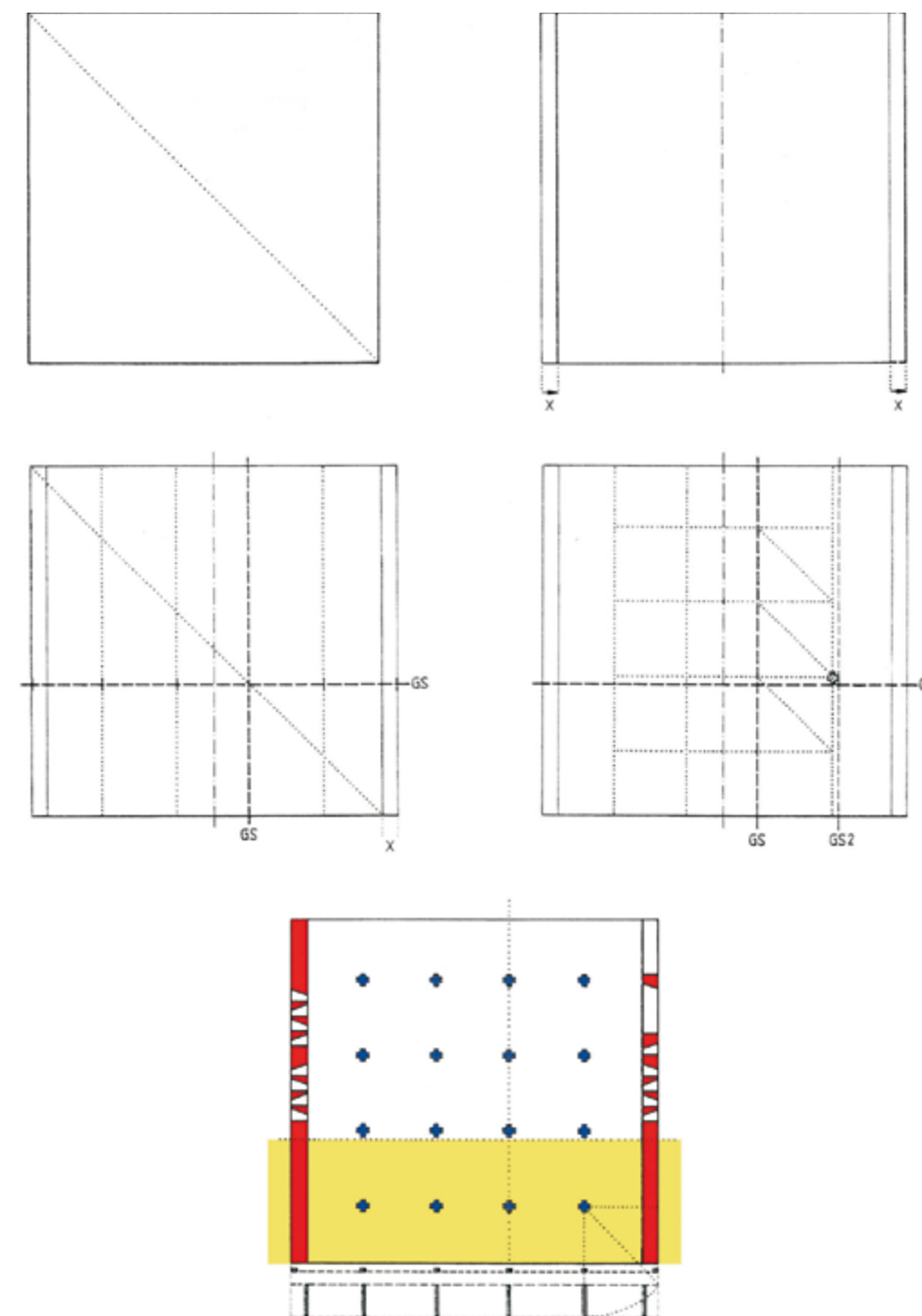
La fusión alquímica designa una etapa en el proceso de purificación realizado por el alquimista sobre los metales básicos para liberar el elemento puro y es, asimismo, una metáfora de la liberación espiritual de la conciencia. Le Corbusier la usa en este sentido, como símbolo de un momento crucial después del cual el verdadero conocimiento de uno mismo puede desarrollarse, para los solitarios que corren el riesgo. El *acto de comunión* de los versos se refiere a una

variante simbólica de la fusión alquímica, la metáfora del *matrimonio químico* entre principios opuestos, luna-agua, fuego-sol, masculino-femenino. La litografía que termina el capítulo deriva de la representación alquímica de la fusión de dos cuerpos. El mismo tema se encuentra en un dibujo titulado "Completamiento de una capital", contemporáneo con el dibujo "Nacimiento de una capital"¹², a partir del cual comenzó nuestra lectura simbólica del Capitolio.

La relación entre lo ortogonal y la curva está vinculada a este choque-fusión de dos principios opuestos, a través del tema de la relación arquetípica entre cuadrado y círculo y el paso de uno al otro (la cuadratura del círculo) presente en varias culturas arcaicas.

André Wogenscky, colaborador de Le Corbusier por mucho tiempo, después de haberlo observado dibujar durante años, dice:

Un día su mano dibuja un cuadrado, pero redondeado. Es una especie de intermediación entre un cuadrado y un círculo. Un cuadrado cuyas ángulos se curvan. Él me explica que ama esta forma plana, que la encuentra bella de acuerdo con la exactitud que se le da. No es una solución intermedia entre el círculo y el cuadrado. Es un dosaje preciso vinculado al gesto de la mano, una especie de equilibrio correcto que se encuentra en el balance que va del cuadrado al círculo y regresa. El espacio complejo llevado a formas simples y enriquecido por el entrelazamiento de las formas. Ir más allá de la yuxtaposición que es inercia entre formas cercanas. Acoplarlas es establecer un intercambio, un vínculo, un impulso entre ellas que nos permite ver nuestro impulso vital. La forma es bella porque es una imagen de nuestro pensamiento, un impulso que trata de expresar nuestras aspiraciones (Wogenscky, 1987).



Construcción geométrica del segundo piso del Palacio. Dibujo de Giuseppina Scavuzzo.

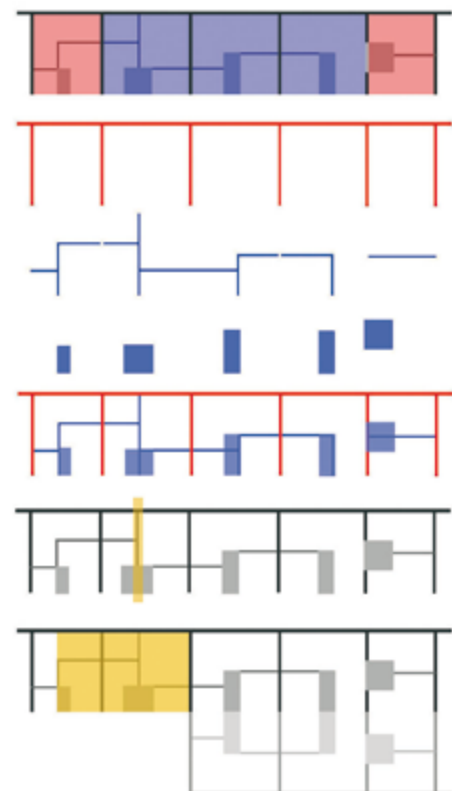
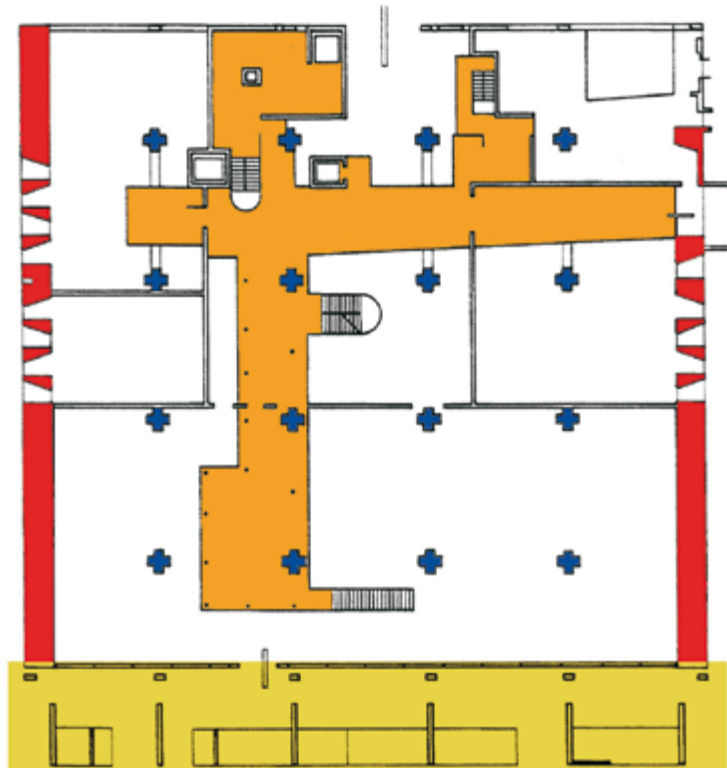


Diagrama de la planta del segundo piso del Palacio. Dibujo de Giuseppina Scavuzzo.

Esquema del brise-soleil del Palacio. Dibujo de Giuseppina Scavuzzo.

Esquema del sistema Palacio-explanada. Dibujo de Giuseppina Scavuzzo.

El tema de la fusión pasa de principio simbólico a método compositivo-arquitectónico, y la forma del cuadrado con bordes redondeados, sobre el que Wogenscky alude, se convierte en la síntesis de este pasaje.

Esta forma es parte de las figuras autobiográficas lecorbusieranas: retoma el símbolo de la cabeza-piedra, asimismo, es la forma que, en rojo, se elige para la portada de los volúmenes de las *Obras completas*, y, de igual modo, es recurrente en su pintura y en sus últimas arquitecturas, como en los agujeros de los tabiques en la Asamblea y en los muros de la rampa de la Corte Suprema.

El cuadrado con bordes redondeados, síntesis de la relación arquetípica entre el círculo y el cuadrado, es una forma arquetípica que sigue inmediatamente el rastro expresivo de la mano; si de hecho esta última es el primer signo grabado por el hombre, el cuadrado biselado podría ser su primer dibujo, la figura que el hombre dibuja queriendo trazar un cuadrado (que puede pensar gracias al instrumento de su mente, el ángulo recto) con su mano (el instrumento proporcionado por la naturaleza). “Oferta”, la mano abierta, e “Instrumento”, el ángulo recto, son las dos últimas partes del *Iconostasio*, retomadas y resumidas por el Monumento a la Mano abierta: tanto en el poema como el Monumento reaparecen la figura del cuadrado con bordes redondeados.

La fusión es, por lo tanto, una metáfora de la comunión, incitación ética en los versos. Sin embargo, también es un método compositivo. Asimismo, se sintetiza en una forma que es figura simbólica-arquetípica aunque también se concreta en forma arquitectónica.

En el poema, al cuarto capítulo dedicado a la “Fusión”, sigue el quinto titulado, “Carácter”, cuya litografía correspondiente está dominada por la figura-luna en oración, la misma que la del mural del Pabellón suizo. Del mismo modo que en el Palacio sobre el cuarto piso, en el quinto, se encuentra la terraza *Barsati* con su curva correspondiente al cuerpo arqueado de la figura

alada. La sala de oración en el departamento del Gobernador, o *Puja*, en la esquina inferior derecha del *Barsati*, parece corresponder con su forma plástica a las manos unidas en oración de la diosa luna. La posición del *Puja* en relación al *Barsati*, considerando el frente del Palacio, sigue siendo la misma en todas las fases del proyecto, abajo a la derecha, incluso en las versiones donde el departamento del Gobernador tenía una ubicación distinta en el mismo piso.

» El Salón de Estado y el brise-soleil

Otro ejemplo de las técnicas implementadas para realizar el tema de composición del camino de iniciación está representado por el sistema de acceso y el Salón de Estado. El Salón está ubicado en el segundo piso que, en el frente principal al suroeste, coincide con el nivel más bajo, de acceso al palacio desde la explanada.

La planta segunda está inscripta, como las demás, en un cuadrado. La trama estructural de los pilares cruciformes confirma la bidireccionalidad del cuadrado, pero la gruesa mampostería en dos de los lados da una dirección al espacio, determinando un eje privilegiado.

La forma rectangular del Salón, atravesada por una fila de pilares, introduce una división perpendicular a este eje, ocupando 2/5 del piso.

El piso segundo-bis, que consiste en el balcón de los músicos, se inserta horizontalmente en este espacio de doble altura.

El Salón es un lugar complejo, debido a las importantes funciones de representación (ceremonias, recepciones oficiales) pero también de administración relacionadas con el ejercicio del poder ejecutivo. Por este motivo, Le Corbusier estudia un uso flexible definiendo algunas áreas diversificadas, adaptables a diversos usos, sin delimitarlas físicamente para no interrumpir la continuidad espacial del imponente volumen interno.

Las diferentes áreas están definidas por elementos móviles, muebles y tapices colocados para

ajustar la acústica de la sala. Un papel fundamental lo juega el color. De todo el proyecto del Palacio, las únicas anotaciones sobre el color se refieren a la sala de honor y prevén la aplicación de rojo, amarillo y verde en los pilares cruciformes. Estos, también decorados con relieves en el cemento, se nombran de acuerdo con el tema: pilar de los animales, con imágenes de cuervo, buey, perro, pilar de pasos en el que aparecen los *padoukas*, huellas de pie, en India grabadas tradicionalmente en los tallos erigidos en memoria de los santos; de otros pilares se indica solo el nombre, pilar de la familia; de las batallas, de los juegos, de las oraciones, de la justicia, del gobernador, del templo, de la música.

Los tapices de la sala, o *muros nómadas*, como los llama Le Corbusier, retoman partes del poema: el ritmo solar, el orden matemático de las relaciones, la casa de los hombres, el *Modulor*, el ángulo recto, la mano abierta, todo vinculado al tema del acuerdo de la arquitectura con los ritmos y las relaciones entre el hombre, la naturaleza y el cosmos.

El lado del Salón en el frente del Palacio establece la relación interior-exterior de este espacio, modulando la entrada de luz en cada tramo definido por los pilares. La transparencia variable resulta de la superposición de tres capas: elementos de cierre (marcos), elementos de la estructura (una fila de soportes con una sección rectangular) y elementos *brise-soleil*, que en conjunto enmarcan el paisaje y dosifican la luz. El *brise-soleil*, estructuralmente autónomo, está separado del frente del edificio del cual marca el segundo piso otorgándole reconocibilidad.

Para proteger de los rayos del sol al gran ventanal orientado al sudoeste, es necesario contar con planos verticales y horizontales. La estructura consta de 6 tabiques verticales de 3.66 m de profundidad, y un plano horizontal que descansa encima. Las cuatro divisiones centrales están alineadas con los pilares cruciformes, las dos en los extremos están alineadas con el

borde interno de las paredes laterales de la sala. Por lo tanto, se obtienen dos luces laterales más estrechas y tres centrales más anchas. Este ritmo principal se completa con una estructura secundaria, relacionada con los elementos horizontales del gran ventanal y 2.26 m de profundidad, menos que la principal, para permitir un mayor aporte solar en invierno. Todas las medidas se basan en el *Modulor*.

Esta estructura, que rigidiza los tabiques principales, produce un juego plástico simple pero poderoso por las sombras. A su ritmo se superpone el que le impone el gran ventanal desde el cual, en el segundo tramo de la izquierda, se accede. Una serie de elementos jalona el camino para los que llegan al palacio: primero la configuración de la explanada, con el camino a bayoneta entre los espejos de agua, a continuación, el advenimiento plástico del *brise-soleil*, la secuencia de capas, y por último, en el interior, más allá de la puerta, la escalera y el parapeto del escenario de los músicos.

Cuando el observador está a más de 70 metros del edificio, distingue las partes principales de la coronación, el cuerpo y la base, pero no identifica el acceso, fuera del eje y oculto por el espesor del *brise-soleil*. Este último, sin embargo, tiene a la izquierda una densificación de la trama que captura la mirada, mientras que el recorrido desde la plataforma central impone la misma dirección. Cuando el observador está a menos de 50 metros puede enfocar su mirada en la zona más densa del *brise-soleil*, donde un elemento vertical no portante, tan alto como los tabiques principales, señala el acceso, definiendo, con los dos tabiques a los lados, un rectángulo áureo que crea un punto focal en la trama. Los tres tramos restantes a la derecha también se distinguen por la duplicación de su imagen reflejada en el agua.

Quien atraviesa el espesor del *brise-soleil* tiene la percepción simultánea de la superación de un dispositivo complejo, de lo que ve más allá del vi-

drio y de las relaciones que se establecen entre las dos partes. Inmediatamente después, se atraviesa el corte a toda altura en el gran ventanal, con una puerta pivotante alta y estrecha, probablemente esmaltada como la de la Asamblea. La sugestión de superar este umbral se intensifica por el hecho de que a esta secuencia sigue un cambio de dirección repentino producido por la presencia del palco de los músicos y de la escalera, paralela a la fachada.

El *brise-soleil* se compone en total por 33 placas de tres espesores diferentes, 11 horizontales (incluyendo la placa superior), 14 verticales y 8 frontales, proporcionadas por el *Modulor*, las cuales se encuentran ubicadas en base a la exposición solar a controlar (consideraciones ambientales y funcionales), ensambladas para obtener autonomía estructural (consideraciones constructivas), sincronizadas para ocultar y luego indicar el ingreso, mediar y finalmente introducir, enfatizando el paisaje.

Es un dispositivo funcional al uso, pero también vinculado al fenómeno poético que debe lograr. Como cualquier otro elemento en el Palacio, se relaciona con el *Modulor* pero también con un *metro* superior, que es el significado y el rol asumido dentro del pensamiento poético-simbólico de Le Corbusier.

En *Le Poème*, en el segundo capítulo, se define al *brise-soleil* como *sinfonía arquitectónica*, el instrumento que permite a la arquitectura participar en la danza entre la Tierra y el Sol.

» El abandono del proyecto

Ni siquiera el último proyecto de 1956 se realizará, a pesar de la perseverancia de Le Corbusier como lo demuestra la intensa correspondencia con los funcionarios hindúes y con el propio líder Nehru. Más allá del costo de la obra, los líderes hindúes temen que confiar tal carga expresiva y simbólica a la residencia de un representante del gobierno contrastará con las aspiraciones democráticas y de modernización de India. Pa-

radójicamente, el esfuerzo de Le Corbusier por inculcar en el Palacio el poder simbólico de arquetipos universales es tan eficaz que perturba a los comitentes que sin saberlo intentan reducir el efecto pidiendo un redimensionamiento. La fuerza evocadora del Palacio, debido a la génesis misma de la forma más que a la dimensión, parece concentrarse en cualquier reducción de medida, condenando el proyecto a no realizarse. Podemos definir este edificio como una *máquina simbólica*, un dispositivo funcional para el habitar, coherente con los datos geográficos y climáticos, congruente desde un punto de vista técnico-constructivo, pero cuyo propósito es también construir relaciones entre formas, figuras y significados: un sistema de signos comunicativos pero enigmáticos, en el que todo debe ser descifrado. Este parece ser el secreto del espacio inefable:

En una obra completa y eficaz, se esconden masas de intenciones, realmente un mundo, que se revela a quienes debe revelarse, es decir: a quien lo merece. Entonces se abre una profundidad sin límites, elimina las barreras, aleja las presencias contingentes, cumple el milagro del espacio indescriptible. Ignoro el milagro de la fe, pero vivo ante aquel del espacio inefable, la coronación de la emoción plástica (Le Corbusier, 1946).

En esta arquitectura, la forma quiere ser una semilla que encierra la energía germinal del arquetipo, no para imponer algún tipo de verdad sagrada, sino para regresar a los hombres a la condición primaria de habitantes del universo y así “introducir en el hogar el sentido de lo sagrado”. En un momento histórico donde lo sagrado es un tabú o reaparece con el rostro amenazador del fundamentalismo, que la arquitectura pueda convertirse en portadora de un sentido universal de lo sagrado, es una afirmación fuerte de su rol ético y civil.

Sobre este rol, Le Corbusier vuelve en el testamento escrito en el cobertizo, *Mise au point*. Aquí, decepcionado por lo que no pudo realizar, menciona como un consuelo las palabras de su discípulo, que parecen un comentario perfecto para la historia del Palacio¹³:

Esta importancia de la poética del tema comienza a dar a su obra valores faraónicos extraplásticos, aunque exploran una sensibilidad y un subconsciente completamente modernos (que es, por otro lado, la gran contribución de estas obras). Entonces, reprobar el formalismo se vuelve cómico, si no fuese trágico (Le Corbusier, 1966)●

NOTAS

- 1 - El mismo tema se encuentra tratado en manera más extensa en Scavuzzo, Giuseppina.2006. “Iconostasi: la forma e i segni. Dalla costruzione simbolica alla composizione architettonica in alcune opere di Le Corbusier”, en *Memoria, ascesi, rivoluzione: studi sulla rappresentazione simbolica in architettura*, ed. Luciano Semerani (Venezia: Marsilio).
- 2 - “El símbolo esotérico lo encontramos, para los iniciados de hoy, en las curvas que representan las fuerzas en las fórmulas que resuelven los fenómenos naturales”.
- 3 - “*Aereo Air India/ 28 ottobre 1951/ Parigi Bombay/ la vita è senza pietà*”. (Le Corbusier, 1981: 610).
- 4 - El mismo tema se encuentra expresado en el poema, en la imagen de una madre y de un hijo dibujada sobre un plan urbano.
- 5 - Esta similitud también es reportada por Moore (1977).
- 6 - Nos referimos a los dibujos n. 3886 y n. 4441.
- 7 - Dibujos n. 4152, n. 4154 y n. 4156.
- 8 - Dibujo 4321.
- 9 - Dibujo n. 4100, 25 noviembre 1953.
- 10 - Dibujo n. 4883, 2 enero 1954.
- 11 - Dibujo n. 5096, 12 julio 1954.
- 12 - Dibujo n. 137, 1 marzo 1951, Álbum Nivola.
- 13 - Le Corbusier refiere aquí las palabras de su alumno Jerzy Soltan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHIAMBRETTO, Bruno. 1987. *Le Corbusier à Cap Martin* (Marsella: Ed. Parenthèsis).
- FRAMPTON, Kenneth. 1980. *Cultura e civiltà* (Cambridge: MIT Press)
- GORLIN, Alexander. 1980. *An analysis of the Governor's Palace of Chandigarh* (Cambridge: MIT Press)
- LE CORBUSIER, 1925. *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (París: Crés)
- LE CORBUSIER, 1946. *L'espace indicible* (Boulogne: L'Architecture d'aujourd'hui)
- LE CORBUSIER, 1950. *Le Modulor* (Boulogne: L'Architecture d'aujourd'hui)
- LE CORBUSIER, 1955. *Le Poème de l'angle droit* (París: Verve).
- LE CORBUSIER, 1955. *Modulor 2: la parole est aux usagers* (Boulogne: L'Architecture d'Aujourd'hui)
- LE CORBUSIER, 1965. *Textes et dessins pour Ronchamp* (París: Forces Vives)
- LE CORBUSIER, 1966. *Mise au point* (París: Forces Vives).
- LE CORBUSIER, 1981. *Carnets*. Vol. 2, 1950-54 (París: Herscher, Dessain & Tolra, FLC)
- LE CORBUSIER, 1983. *The Le Corbusier archive*. Chan-

digarh. Palais du Gouverneur and Other Buildings and Projects. Vol. 3. (París: Fundación Le Corbusier)

- MOORE, Richard. 1977. *Le Corbusier: Images and Symbols. The late period 1947-1965*, catálogo de la muestra organizada por el Department of Arts, Georgia State University, 10 enero - 8 febrero 1977. (Atlanta: Dept. of Art, Georgia State University)
- PETIT, Jean. 1970. *Le Corbusier lui même* (Ginebra: Rousseau).
- SEMERANI, Lucio (ed.) 2006. *Memoria, ascesi, rivoluzione: studi sulla rappresentazione simbolica in architettura* (Venecia: Marsilio).
- WOGENSCKY, André. 1987. *Les mains de Le Corbusier* (París: Ed. de Grenelle).

Sección epistolario

- LE CORBUSIER (26 febrero de 1951). [Carta a Yvonne desde Chandigarh], (R1-12 87T), Fundación Le Corbusier, París.
- LE CORBUSIER (9 de marzo de 1951). [Carta a Yvonne desde Smila], (R1-12 91 T), Fundación Le Corbusier, París.
- LE CORBUSIER (4 de marzo de 1954). [Carta a Nervi], (P-1-15-44), Fundación Le Corbusier, París.

Traducción al castellano: Dr. Arq. Gustavo Carabajal.



Giuseppina Scavuzzo. Profesora de Composición Arquitectónica y Urbana en el Departamento de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Trieste, donde enseña Proyecto Arquitectónico y Arquitectura Interior. Es Doctora en Composición Arquitectónica, Università IUAV de Venecia y ha sido becaria de la Fondation Le Corbusier en Paris en el 2004. gscavuzzo@units.it

