

DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.834>

CAPRICCI NO CAPRICHOSOS: *copy_paste* de Le Corbusier; o los inesperados saltos de la cabra

M. Salazar Valenzuela

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Resumen: Un dibujo 'a capriccio' de Le Corbusier desvela diferentes operaciones que lo emparentan con el capriccio arquitectónico como un dispositivo analítico, crítico y proyectual, caracterizado por los *copy_paste*, algunas veces de su propia arquitectura, y otras, modificando diferentes principios de arquitecturas precedentes inscritas en la tradición. Con esto, creando nuevas realidades arquitectónicas ideales, a partir de "los saltos inesperados" del capriccio arquitectónico, en proyectos urbanístico, principios arquitectónicos, o arquitecturas singulares como su propia tumba. De esta manera, posicionando el 'capriccio' como proceso plausible de proyectación arquitectónica, que aunque esté enmarcado en el siglo 18, con sus principales exponentes: Canaletto o Piranesi, se propone como una lectura novedosa y contemporánea con su relación al procedimiento de ideación a partir de copiar, desplazar y combinar en la realidad múltiples arquitecturas.

Abstract: Le Corbusier's architectural drawing 'a capriccio' reveals different operations that link he with architectural capriccio as an analytical device, critical and project, characterized by *copy_paste*, sometimes of his own architecture, and other modifying different principles of architectural precedents registered in the tradition. With this, creating new architectural ideal realities from "unexpected jumps", architectural Capriccio in urban projects, architectural principles, or unique architecture as his own grave. In this way, takes up a stance 'Capriccio' as reasonable process of architectural design, although it is belongs to the 18th century, with its main exponents: Canaletto or Piranesi, is proposed as a new and contemporary interpretation with connection to conception's process from copy, move and combine in actually multiple architectures.

Palabras clave: capriccio arquitectónico; copy paste; Canaletto; Berlín; Rogelio Salmona; tumba de Le Corbusier.

Keywords: architectural capriccio; copy paste; Canaletto; Berlin; Rogelio Salmona; Le Corbusier's grave.

Hay un dibujo realizado en 1952 por Le Corbusier que podríamos considerarlo perteneciente al género pictórico de los 'capricci'. En él se desarrolla una escena propia de un capricho goyesco y, simultáneamente, otra de un *Capriccio Arquitectónico* canaletiano por la combinación de edificios desplazados de su lugar. En el primer plano de la escena un cuervo carga a un burro y un burro carga a un cuervo, semejando el *Capricho 42* de Goya llamado "Tú que no puedes"; Le Corbusier escribe bajo su dibujo: "¿El genio carga al burro o el burro carga al genio?"¹. En el fondo de esta escena hay un templo sobre un promontorio análogo al Partenón; en el centro, el conjunto de Pisa; y a la derecha, hacia donde van dichos animales se encuentra la Villa Savoye [1].

Así, la doble lectura que tiene este *capriccio* genera múltiples conexiones, que se concretan de manera plausible como un proceder proyectual, analítico y crítico, más que como una simple diatriba. Dado que los *capricci* acontecen como un complejo dispositivo crítico de información, que tienen un tema visible arbitrario, y otro oculto e inesperado más trascendental. Como sucede por ejemplo, en el *capriccio del gran canal con la catedral*

¹ Le Corbusier escribe en el dibujo "Le génie porte-t-il l'âne, ou l'âne porte-t-il le génie?". Hace parte de la carta que envía en 1952 desde Chandigarh a Giedion, que es publicado en el conocido libro de Giedion "Espacio, Tiempo y arquitectura" en relación al tema –de algunos fracasos proyectuales– de Le Corbusier y sus clientes. Ver, Christine Boyer, *Le Corbusier. Homme de Lettres*. Princeton Architectural Press: New York. 2011, páginas 35 y 688. Traducción del autor.

de San Pablo de Marlow², en los *capricci* de Canaletto, las *Invenzioni Capric di Carceri* de Piranesi, o *Los Caprichos* de Goya.



1. *Capricci* de Le Corbusier, Marlow y Goya.

De esta manera, el *Capriccio Arquitectónico*, es uno de los géneros pictóricos, que más destaca la capacidad proyectual de la arquitectura, porque desde sus inicios ha sido un medio para crear y representar figuraciones arquitectónicas ideales, las cuales subrepticamente contienen loables reflexiones en torno al proyecto y a la crítica arquitectónica, que se propagaron en el apogeo del siglo XVIII con el *Grand tour* mostrando su mixtura cultural de arquitecturas y lugares. Así, el porqué, el interés y originalidad del estudio del *capriccio arquitectónico*, surge de detectar que sus procedimientos básicos que colaboran en la creación de la ‘realidad arquitectónica ideal’ son análogos o devienen en las operaciones contemporáneas colectivamente reconocibles de copiar, cortar y pegar; que –se utilizan y– utilizaron como una metodología que generaba y contenía complejas experimentaciones sobre la arquitectura, y que encuentran correspondencia proyectual, analítica y crítica con arquitecturas lecorbusierianas.

En consonancia con lo anterior, Le Corbusier realiza a lo largo de su obra arquitectónica y pictórica, diversas operaciones *capriccio*, las cuales contienen lo sistemático de este género pictórico, que etimológicamente deriva de la palabra *capra*³ (cabra), por los inesperados saltos de dicho animal. Saltos que en el *capriccio*

² Una crítica política, de la realidad ideal de Venecia exiliada en la capital de la monarquía británica. “*Michel Liversidge, dio una fascinante explicación, que se acentúa con lo que dijo André Corboz sobre la obra de Canaletto, considerando que la pintura puede leerse como una suerte de reivindicación de la libertad perdida por la Republica de Venecia justo en el momento en que Francia la cedía a Austria, en 1797*” –misma fecha del *capriccio*–. En, AA.VV. *Arquitecturas pintadas del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. 2011, p. 361

³ “*Etymologically, two origins have been proposed for the word capriccio, whose existence dates perhaps to the seventeenth century; one derives it from the Italian word for goat, capra, and suggests that animal's arbitrary or willful behavior –goat-like, in other words; the second combines the Italian word for head, capo, with riccio, or hedgehog, evoking a person with their hair standing on end– thus shocking, surprising, or fearful. Both sources are tied to animal imagery, the first source*

arquitectónico se caracterizan, principalmente, en el procedimiento de ‘copiar’, al transponer, combinar, desplazar proyectos, lugares o fragmentos existentes, y ‘pegarlos’ (*copy_paste*) de manera experimental no referencial, como un *collage figurativo* o *abstracto*, transgrediendo con esto, el concepto de lugar y emplazamiento fijo que tiene la arquitectura, así como la lectura lineal de lo real e ideal.

De esta manera, el procedimiento *copy_paste* del *capriccio*, que acompañan nuestra contemporaneidad y vida cotidiana, automatizando actividades y procesos de creación, también de manera análoga acompañó a Le Corbusier, que se sirvió del acervo cultural e histórico de la arquitectura para hacer de su imitación –copia– y consecuente trasgresión –pegado–, el paradigmático y copioso legado arquitectónico que ha dejado, que como escribe Alan Colquhoun: “*Esta es la razón por la que, al comenzar el proceso creativo de Le Corbusier, es legítimo hablar de desplazamiento de los conceptos. Se trata de un proceso de reinterpretación y no de creación a partir de un vacío cultural*”⁴.

En Le Corbusier, la reinterpretación que se puede hacer a partir del ‘*capriccio del viaje del burro y el cuervo por el Partenón, Pisa y la Villa Savoye*’ genera un doble salto, que podemos asociar a su manera de proyectar: El primero, –canalettiano– se da cuando con el *copy_paste*, desplaza arquitecturas y objetos desligándolos de su lugar, para ser combinados y emulados, sin que pierdan su identidad en otro lugar, así creando nuevas realidades y enlaces que se concretan de manera específica en un proyecto e inquietud teórica. El segundo, –goyesco– cuando con el *copy_paste* se invierte o transgrede de forma crítica, específicos elementos y partes de arquitecturas precedentes, logrando con ello que se altere su significado común, y constituyan, una ‘invención’ de conceptos genéricos de proyectación.

Los dos saltos antes expuestos, constituirán la metodología, y camino que seguiremos, en donde, el primero, más propio del *capriccio arquitectónico* (Partenón-Pisa-Villa Savoye) expondrá el argumento general, sobre el desplazamiento, copia y combinación de arquitecturas en lugares disímiles. Y el segundo, destaca la trasgresión e inversión de las reglas (el cuervo carga al burro, el burro carga al cuervo) como una formulación presente en los “5 puntos para una nueva arquitectura”, así como tránsito de su legado en la contemporaneidad.

1. El salto del lugar

En cuanto al primero, Le Corbusier con los procedimientos de desplazar y combinar arquitecturas y lugares disímiles, que configuran una nueva realidad, pareciera encontrar, en el *capriccio arquitectónico*, el dispositivo preciso para transmitir dicha realidad ideal de su complejo pensamiento crítico, artístico y arquitectónico. De igual manera, se destaca como el ‘virtuosismo’⁵ que caracteriza el término *capriccio*, desde sus orígenes, sustenta la obra lecorbusieriana.

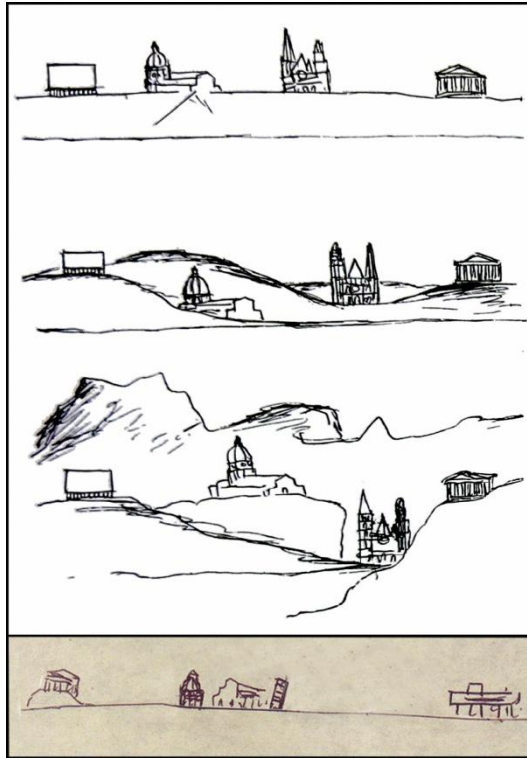
Es así, que la virtuosa habilidad (*copy_paste*) de desplazar y combinar arquitecturas y lugares, por parte de Le Corbusier, está presente en lo que corresponde al sencillo, pero complejo ‘*capriccio arquitectónico del Partenón-Pisa-Villa Savoye*’, reiterado de manera análoga en su otro dibujo “*Des produits standard de la pensée*

more directly, the latter metamorphically; it could also be said one describes the cause, the other the effect, of a capriccio.” En, Steil, Lucien. *The Architectural Capriccio, memory, fantasy and invention*. Burlington: Ashgate. 2013, p. 5

⁴ “*Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier*” En, Colquhoun, Alan. *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Barcelona: Ed. GG, 1978, p. 114

⁵ El virtuosismo en el *capriccio*, trascendió de la música al arte, designando una extraña e inesperada, composición, que implicaba una habilidad extraordinaria sobre una técnica, y sobre la manera de yuxtaponer múltiples variables en una única obra o lugar. Con esto no podemos relacionar los *capricci* de Beethoven, Paganini, Goya, Canaletto o Piranesi, al sentido familiar y banal de la palabra ‘caprichoso’.

humaine: le temple antique, la cathédrale gothique, l'église de la Renaissance, la maison de béton armé"⁶ [2], en donde se evidencia el procedimiento lecorbusieriano de combinatoria racional, que se extiende a su arquitectura 'real' de *capricci* no caprichosos.



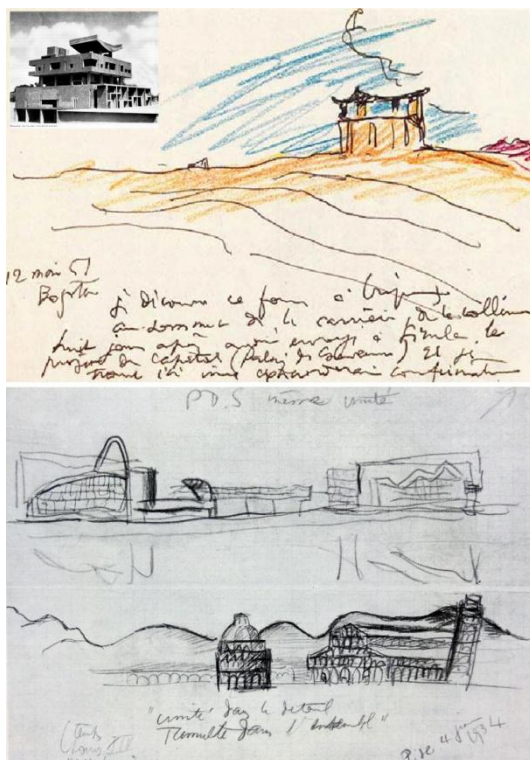
2. Desplazamiento de la arquitectura sin especificidad del lugar. Le Corbusier. *Œuvre complète Vol 4 1938-1946*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1964, p. 153

De ahí que estos dos dibujos *capriccio* se complementan en la similitud de los temas que circunscriben: en el centro los edificios cristianos, y en los extremos el templo griego y el edificio lecorbusieriano. Con esto mostrando que la especificidad del lugar pasa a un segundo plano, para destacar que en la adaptabilidad de los saltos y combinatoria de dichas arquitecturas, se concibe pragmáticamente la idea de arquitecturas genéricas e isotropas para cualquier realidad topográfica; como enuncia Le Corbusier: "*Les quatre qualités d'esprit habitent parfaitement bien ce même et unique paysage*".

⁶ "Ce croquis montre, à trois reprises, des produits standard de la pensée humaine: le temple antique, la cathédrale gothique, l'église de la Renaissance, la maison de béton armé, situés à chaque fois dans les conditions uniformes de plaine, de collines ou de montagnes sauvages. Les quatre qualités d'esprit habitent parfaitement bien ce même et unique paysage. Mais la leçon porte aussi fortement dans l'autre sens: les quatre qualités de pensée bâtie conviennent, à chaque fois, aussi bien à la plaine qu'aux collines et qu'aux sauvages montagnes". En (volumen 4), Le Corbusier. *Œuvre complète Vol 4 1938-1946*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1964, p. 153

2. El salto al revés

Otras imágenes proyectuales que podemos designar como *capriccio arquitectónico*, son las combinaciones que suceden a partir de una “confirmación” como Le Corbusier las califica. En donde, la yuxtaposición de dos equivalencias arquitectónicas idealizan la realidad de la arquitectura –copia– de referencia. Sin embargo, estas ‘confirmaciones’ son un *copy_paste* al revés: alcanza su característica de copia sin conocer *a priori* el original copiado. La “confirmación” es un *déjà vu* que Le Corbusier detecta inesperadamente, y que le afirma un camino proyectual tomado, así como también amplía el alcance de la realidad ideal de un proyecto específico.



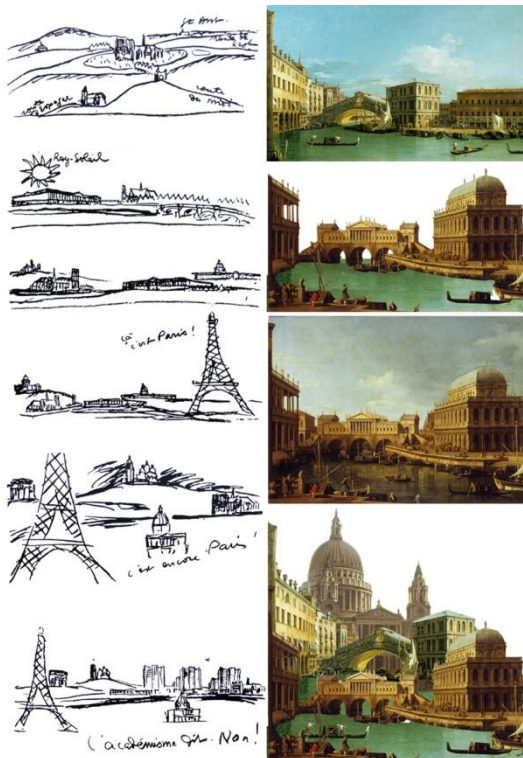
3. Saltos al revés o “confirmaciones”. Le Corbusier, *Carnets*, Vol. II, E-20, Graf. 431©FLC-ADAGP. Le Corbusier. *Œuvre complète 1929-1934*.

De esta manera, el ‘*copy_paste* al revés’, *déjà vu* o “*extraordinaire confirmation*”⁷ [3], que tuvo con el proyecto del Palacio del Gobernador, al detectar en una pequeña fábrica de ladrillos en Bogotá, la similitud *a posteriori* de la formalización lograda en el proyecto de la India, enlaza mentalmente Chandigarh y Bogotá. Así mismo, como la “confirmación” del Palacio de los Soviets en Moscú se enlaza con el –representado reiteradamente por Le Corbusier– conjunto de Pisa, el cual, en su heterogeneidad inesperada y organización informal, pareciera ser para Le Corbusier un ‘*capriccio arquitectónico real*’, de escala y complejidad ideal, plausible a copiar y emparentar con sus proyectos. Diría, para argumentar su *copy_paste* al revés, la anécdota de cómo reconoce los mismos principios arquitectónicos de formación, que rigen el proyecto de Moscú y Pisa: “nuestro Palacio de los Soviets de 1931 y su confirmación vista desde las ventanillas del rápido Paris-Roma, el 4 de junio de 1934, a la derecha

⁷ “12 de mai 51 \ Bogotà \ je découvre ce four à briques au sommet de la carrière, de la colline huit jours après avoir envoyé à Simla le projet du Capitole (Palais du Gouverneur) Et je trouve ici une extraordinaire confirmation.” En, Le Corbusier, *Carnets*, Vol. II, E-20, Graf. 431. ©FLC-ADAGP

el Campo-Santo de Pisa, todo esto denuncia el deseo de una *organización molecular de la cosa edificada* sobre medida armónica a la escala del hombre”⁸.

3. El salto de la ciudad ideal



4. *Storyboard* idealización de la realidad de la ciudad con el *capriccio*. Le Corbusier. *Precisiones*. Barcelona: Apóstrofe, 1999; *Collage de capricci arquitectónicos*, Imágenes del autor.

No obstante, en Le Corbusier las anteriores ‘confirmaciones’, se presentan más como análisis comparativos y teorías que describen su pensamiento arquitectónico, que como concretas formalizaciones proyectuales. Sin embargo, algunos de sus proyectos por la respuesta proyectual que proponen, se relacionan más directamente al *capriccio arquitectónico* canaletiano, por la hiperrealidad idealizada y ‘espacio absoluto’ e isótropo que generan. Así, como el proyecto del Plan Voisin para París de 1925⁹, autocopía, de las ideas propuestas en el proyecto de la Ville Contemporaine, que emula la organización de centro y periferia de la Ciudad Ideal renacentista. El Plan Voisin, es insertado en una vista que representa París en sus edificios icónicos (Tour Eiffel, Arco del triunfo, Sacré-Coeur, el Panteón de París y Nôtre-Dame), como lo haría Canaletto al insertar, el proyecto rechazado para el puente del Rialto de Palladio, argumentando con su *capriccio arquitectónico* que la ciudad con aquel proyecto no construido, constituía la continuidad y actualización histórica que hubiera idealizado a Venecia, así como Le Corbusier lo manifestó con el proyecto de París: “¡Esto es París!. Siento que el mundo tiene sus ojos sobre París, espera de París el gesto que ordene, que cree y eleve, dentro del orden, el

⁸ Le Corbusier, *El Modulor*. Barcelona: Editorial Poseidón, 1980, p. 155

⁹ André Corboz, al descubrir la influencia del ‘espacio absoluto’ newtoniano en los cuadros de Canaletto, cita al Plan Voisin de Le Corbusier, como una proyección de aquel espacio isótropo. Corboz, André. *Canaletto, Una Venezia Immaginata*, Volumen I y Volumen II. Milán: AlfieriElecta. 1985, p.173

hecho arquitectónico que iluminara todas las demás ciudades. Creo en París. Tengo esperanza en París. Suplico a París que haga hoy, de nuevo, ese gesto de su historia: ¡continuar!. El academicismo grita: ¡No!”¹⁰.

Sin embargo, en el Plan Voisin, primer proyecto urbanístico de Le Corbusier, no busca su semejanza formal con la Ciudad Ideal renacentista, no es un proyecto pensado en planta. Es una ‘ciudad idealizada’ que en el “montaje mental” de su *storyboard* justifica como la realidad trasciende como nueva realidad ideal –real–, constituida por el *capriccio arquitectónico*: como la Roma ideal de Piranesi en el Campo Marzio, y la Venecia inventada de Canaletto –y Marlow–, que constituyen por las conexiones entre memoria, ciudades, preexistencias urbanas y arquitecturas en ausencia, la ciudad ideal y análoga [4].

4. Los saltos a Berlín: una ciudad imaginaria posible de construir

Al igual que las *vedute* y los *capricci arquitectónicos* canaletianos, que más que representar vistas reales de la ciudad, inventan su realidad, con ello creando “una Venecia imaginaria”: el Plan Voisin y el proyecto urbanístico para la reconstrucción de Berlín en 1958, inventan la realidad ideal para París y Berlín.

El proyecto para Berlín –último planteamiento urbanístico de Le Corbusier–, constituye un ‘*capriccio arquitectónico* *archivo*’¹¹, ya que en él se almacenan, como si fuera una caja de memoria, proyectos lecorbusierianos creados para otros lugares concretos, como el Palacio de la Asamblea de Chandigarh, el Museo de Tokio, o el Pabellón Philips de Bruselas, entre otros. De esta manera, constituyendo con este planteamiento urbanístico, de autoeclecticismo y auto *copy_paste* el proyecto más virtuoso de *capriccio arquitectónico* lecorbusieriano, como otrora haría Piranesi con las copias de sí mismo que hace en las *Carceri*.

Le Corbusier, a partir de audaz desplazamientos y combinaciones de edificios –rechazados– para otros lugares, pareciera buscar en este proyecto la última oportunidad para construirlos, como sucede con el Rascacielos Cartesiano, el Rascacielos Triaxial, el Museo de Crecimiento Ilimitado, el Palacio de los Soviets, el Palacio de Congresos y la Torre Circular para Estrasburgo, y los edificios *redents*. No obstante, algunos de sus *copy_paste*, por su ubicación y gran escala como es el caso de los rascacielos, fueron unas de las principales razones para que el jurado del concurso, entre los que se encontraba Aalto y Gropius, eliminaran la propuesta lecorbusieriana para Berlín¹². La crítica al veredicto no tardaría, como otrora lo haría Le Corbusier con respecto al Plan Voisin y el Secretariado de las Naciones de Ginebra. Le Corbusier argumentó en su diatriba titulada “*Le crime?*”¹³, que “*el hecho de pensar un urbanismo en tres dimensiones fue considerado como un crimen*”¹⁴, así como explicó, que su proyecto era un planteamiento acorde al tiempo moderno, y que el principio generador más importante del mismo, era la peatonalización de la avenida Unter den Linden, y creación de otros paseos *promenade*, que enlazarían los rascacielos y demás edificios propuestos, con la ciudad, todo esto a favor de quitar las calles a los automóviles, para devolverlas a las personas y, de manera subrepticia, brindar un *Grand tour* de equivalencias y contrastes lecorbusierianos. [5]

¹⁰ Le Corbusier. *Precisiones*. Barcelona: Apóstrofe, 1999. p. 200

¹¹ Taxonomía del ‘*Capriccio*’ propuesta a partir del tema de tesis doctoral del autor (Enlaces, Archivo, Collage, Fragmento)

¹² Tenreiro, Oscar. “*The Berlin Comedy. Le Corbusier and the 1958 Competition for the Reconstruccion of Central Berlin*”. En, *Massilia 2002, anuario de estudios Lecorbusierianos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002

¹³ Le Corbusier; (Ed) W. Boessinger. *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres: ‘Œuvre complète 1957-1965’*. Basilea-Boston-Berlin: Editions d’Architecture Artemis, 1985, p. 235

¹⁴ *Ibidem*, p. 230. “*Mais le fait de penser à un urbanisme à trois dimensions fut considéré comme un crime. Sur 86 projets, treize furent retenus; le treizième était celui de Le Corbusier. Il fut éliminé. (...) Inutile de préciser que les plans primés n’exprimaient pas l’urbanisme à trois dimensions.*”



5. Propuesta de Le Corbusier para Berlín. Edición, 'Gradiente' de enlaces *capriccio*. 'Œuvre complète 1957-1965'

De esta manera, las combinaciones que se configuran en el *copy_paste* de proyectos de Le Corbusier con los edificios más representativos de la ciudad, la podemos organizar a partir de un gradiente de cinco grupos de enlaces, que muestran como este '*capriccio arquitectónico de Berlín*' tiene un grado de equivalencias que destaca cierta continuidad y adaptabilidad de la realidad local con la foránea; y otro grado, de contrastes y discontinuidades entre las mismas.

Así, el primero, y más destacado grupo proyectual, corresponde al conjunto conformado en la Platz der Republik entre el edificio del Reichstag y el Palacio de la Asamblea de Chandigarh [6]. Esta agrupación que destaca las notorias equivalencias y continuidades inesperadas entre el Reichstag y la Asamblea de Chandigarh, ya que con el cascarón hiperbólico, que sobresale por encima del edificio, que representa fielmente el espacio interior en su formalización exterior, actualiza el concepto de 'cúpula' del edificio neoclásico del Reichstag, presentando por asociación, con su edificio una plausible 'cúpula moderna' sin parangón, que seguiría experimentando, hasta llegar a abarcar todo un proyecto, como es el caso de la Iglesia de Saint-Pierre en Firminy.



6. Propuesta de Le Corbusier para Berlín: *Capriccio arquitectónico* de Chandigarh en Berlín. *Collage* del autor.

La equivalencia del *copy_paste*, en el segundo grupo compuesto por la Puerta de Brandeburgo, la avenida Unter den Linden, el Museo de Crecimiento Ilimitado, el Palacio de Congresos en Estrasburgo, el Museo de Tokio, y el Rascacielos Triaxial –análogo al propuesto en 1937 en La Marine de Argel–, están fundadas por el espacio

peatonal informal entre estos edificios, que como en la ciudad de Chandigarh, huye por entre los edificios aislados, sin posibilidad de delimitarse al no estar constituidas claramente calles o plazas, como sucede con el gran espacio en derredor del Rascacielos Triaxial que compensa las relaciones con la ciudad por su elevada altura. Cuestiones diferentes con el anterior grupo, en donde Le Corbusier, a partir de la plataforma sobre la que apoya el *copy_paste* análogo al Palacio de Congresos en Estrasburgo¹⁵, genera un gran muro curvo que contendría el Reichstag y el Palacio de la Asamblea de Chandigarh.



7. Propuestas de Le Corbusier para Berlín: *Capricci arquitectónicos* (grupos 2, 3 y 5). Collage del autor

El salto a Berlín, de una parte del Palacio de los Soviets de Moscú, y el Pabellón Philips, conforma el tercer grupo que recuerda la “confirmación” entre el proyecto de Moscú y el conjunto de Pisa. Ya que Le Corbusier expande la contigua plaza Gendarmenmarkt, que contienen los tres edificios aislados de la Deutscher Dom, el Konzerthaus y la Französischer Dom; para ubicar la propuesta de una nueva sala de conciertos, formalizada con el Palacio de los Soviets, y otro edificio cultural análogo al Pabellón Philips. Con esto constituyendo un espacio equivalente al campo santo de Pisa, con edificios exentos en su interior, por entre los cuales se genera una red de

¹⁵ Tenreiro, Oscar. *passim*

recorridos. Esta plausible característica, contrasta con las propuestas de los primeros puestos otorgados en el concurso (Spengelin, Harmann, Scharoun, y Alison y Peter Smithson), en donde los tres edificios históricos son prácticamente ignorados.

En el cuarto conjunto, los bloques *redents* en direccionalidad norte-sur, hacen que “*Le Corbusier básicamente seguido por la vieja grilla, elimine las diagonales (wilhemstrasse y Lindenstrasse)*”¹⁶. No obstante, genera una nueva grilla peatonal con líneas verticales rectas y horizontales en zigzag; que son atenuadas por el conjunto trasversal de edificaciones que proponen unir la octogonal Leipziger Platz, y el río Spree. Esta configuración longitudinal y trasversal, destaca por el contraste con las edificaciones verticales del siguiente conjunto.

El último grupo de enlaces, está caracterizado por el contraste y oposición de escalas. Así, las Torres Circulares para Estrasburgo (1951) ubicadas de manera aleatoria, en parte de la periferia del centro de Berlín, quedan “ordenadas” por extraños bloques ‘rayo’ de ángulos agudos –con cierta relación al contemporáneo museo judío de Libeskind–, con esto estableciendo una alteración al orden general de la propuesta urbanística, y a la relación que pudieran entablar las Torres Circulares con el conjunto del Reichstag.

Sin embargo, el contraste de oposición de escalas más paradójico es el producido por la proximidad, de algunos de los cinco Rascacielos Cartesianos (1937), con representativos edificios históricos de la ciudad, como es el caso del Zeughaus, la Marien kirche, o los edificios de Schinkel, como la Friedrichswerdersche kirche, y el paradigmático Altes Museum, este último, quedando disminuido por uno de los rascacielos lecorbusierianos, que supera en diez su altura [7].

Con lo anterior, pareciera consiente la creación de dicha oposición escalar entre el edificio del Neoclasicismo y el Moderno, que pareciera contribuir en alejar las semejanzas existentes entre su obra y la de Schinkel, que posteriormente pondría de manifiesto Colin Rowe¹⁷, mostrando la equivalencia entre la planta del Altes Museum y la planta del Palacio de la Asamblea en Chandigarh. No obstante, al Le Corbusier trasladar el edificio de Chandigarh a Berlín, tal vez, inspira, anula o completa dicho paralelismo establecido por Rowe, ya que como antes se ha dicho: el Palacio de la Asamblea en Chandigarh, al relacionarse también en planta y alzado, con el Reichstag que no enmascara, como el Altes Museum su cúpula interior con un volumen ortogonal. Así, el proyecto de Le Corbusier se convierte en un paradigma, *copy_paste* y actualización de dicha configuración y estilo arquitectónico.

Es particular, la manera en que Le Corbusier reitera, que el concurso urbanístico de Berlín, es una síntesis, de lo que él ha estudiado por décadas. De igual manera, es consciente de lo ‘caprichoso’ que pudieran parecer sus propuestas, diría en la memoria para el concurso:

*“Todo lo que ya en cuarenta años ha sido declarado quimérico, utópico, «Fácil de imaginar en la luna», encontrará aquí en Berlín el lugar, [...] Aquí en Berlín esto es posible. Incluso parece (antes de la evidencia de los planes) que no podemos tener dudas sobre eso!”*¹⁸, y finaliza de manera similar, *“Este programa tiene en sí mismo una gran esperanza urbana. Todo lo que ha sido estudiado por nosotros desde cuarenta años ahora está inscrito en esta ciudad y su historia. [...] El esplendor de la arquitectura y el urbanismo fusionado: urbanismo en tres dimensiones.”*¹⁹

¹⁶ Tenreiro, Oscar., *op. cit.* p. 90

¹⁷ “*addenda de 1973*” en, Rowe, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978

¹⁸ Tenreiro, Oscar., *op. cit.* p. 131

¹⁹ *Ibidem*, p. 133

En consecuencia, los diferentes saltos de arquitecturas lecorbusierianas, que hemos mostrado a partir del ‘*capriccio arquitectónico del Partenón-Pisa-Villa Savoye*’, y que abrió el camino para descubrir el ‘*Capriccio arquitectónico de Berlín*’, argumenta como Le Corbusier pone de manifiesto las relaciones internas del sistema urbano, y la misma sustancia de la ciudad real como una ciudad posible y deseada. En donde el *capriccio arquitectónico* no aparece como un dispositivo optimista de la historia, ya que no se celebra un pasado y glorioso esplendor sino que anticipa un ambiente contemporáneo. Crea una nueva realidad para una sociedad regenerada y, sin lugar a dudas, más cívica, multicultural y moderna, gracias a los saltos inesperados combinados en la *capricciosa* propuesta lecorbusieriana.

5. El salto *copy_paste* del legado lecorbusieriano



8. Relación de la ‘inversión’ lecorbusieriana del ‘*capriccio del cuervo y el burro*’ y “*Sr. Guitarra*” con la serie de asnerías de Goya.

El ‘*capriccio del viaje del burro y el cuervo por el Partenón, Pisa y la Villa Savoye*’, ha servido como medio para analizar algunos desplazamientos y combinaciones –*copy_paste*– de arquitecturas en la obra de Le Corbusier. No obstante, lo más arbitrario e inesperado de dicho *capriccio* se encuentra en la escena con que Le Corbusier le da su nombre: “*El genio carga al burro o el burro carga al genio?*”. Esta imagen es análoga a otro dibujo-*capriccio* (*Sr. Guitarra*) [8], que realizó en 1928 en Madrid, en la cual –ya no como cuervo– se autorretrata montado sobre un burro, que cerca de la catedral y viaducto de Segovia, embiste quijotesicamente contra la Academia²⁰.

²⁰ Escribe en este dibujo, «No, Sr. Guitarra, los jóvenes / no corren detrás del dinero, / ¡están ocupados en derribar los viejos molinos!», Le Corbusier lleva sus dos libros *Vers une architecture* y *Urbanisme*, y embiste contra un señor cargado con dos columnas clásicas –una jónica y otra corintia–. En el fondo, del perfil de una ciudad emerge un edificio que podría ser la catedral de Segovia, lugar que visitó en su permanencia en Madrid.

De esta manera, la reiteración por parte de Le Corbusier de la figura del burro como medio elocuente para manifestar alguna reflexión en concreto, se destaca, por la relación directa que establece con la ‘serie de Asnerías’ –37 a 42–, único tema sucesivo en los Caprichos de Goya. En esta serie, Goya hace un *copy_paste* de la tradición satírica y moralizante del burro utilizada en la literatura²¹, sin embargo, hace a partir de ello una invención: el burro en Goya es un mecanismo que representa la ‘inversión’ de la razón y las funciones morales en la sociedad. En consecuencia, Le Corbusier emula de dicha serie el Capricho 42, que es anterior al célebre 43 “El sueño de la razón produce monstruos”. El Capricho 42, “*Tu que no puedes*” corresponde a la primera parte del refrán español, que finaliza “*Ilévame a cuestras*”, en él se presenta la ‘inversión’ funcional entre dos personas que cargan a dos burros; con esto relacionándose al dibujo de Le Corbusier ‘*capriccio del viaje del burro y el cuervo por el Partenón, Pisa y la Villa Savoye*’ que “*revela un fuerte sentido de la herencia y de los modelos de control del pasado visto desde la distancia, en un giro irónico. Tales giros o vueltas son una reminiscencia de la forma en que se invierte la historia*”²².

Del mismo modo, Le Corbusier hace un *copy_paste* en donde ‘invierte’ aspectos concretos del sistema de reglas de la arquitectura tradicional, como argumenta de manera magistral Alan Colquhoun. Así, “*cada uno de los cinco puntos de Le Corbusier parte de un aspecto concreto de la practica precedente y procede a invertirlo. El uso de piloti es una inversión del podium clásico; acepta el principio clásico de separar el piano nobile del suelo, pero interpreta esta separación en términos de vacío y no de masa. La fenêtre en longueur es una contradicción de la clásica ventana edicular; la terraza en cubierta se opone al techo a dos aguas y sustituye el ático por una habitación al aire libre; La fachada libre sustituye la disposición regular de los huecos por la de una superficie de libre composición; la planta libre se opone al principio según el cual la distribución estaba limitada por la necesidad de paredes de carga verticalmente ininterrumpidas y lo reemplaza por el de una distribución de tabiques determinada sólo por las conveniencias funcionales*”²³

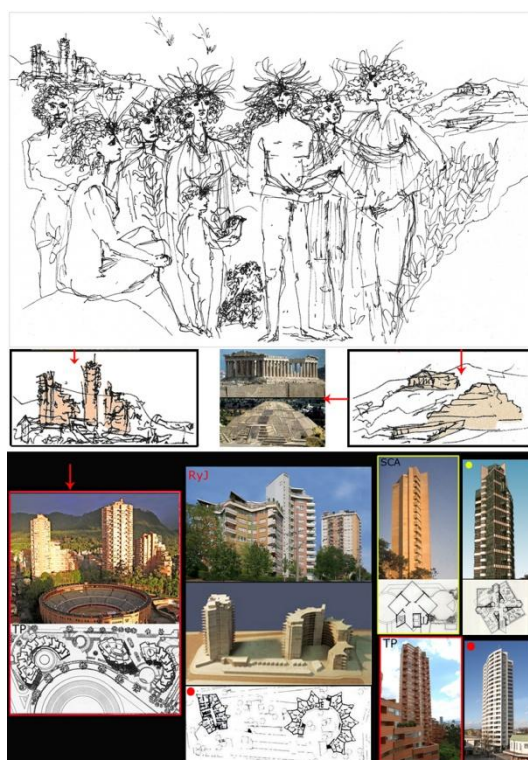
Así, la anterior síntesis de los *cinco puntos* lecorbusierianos a partir de diferentes inversiones, y que hacen parte de su legado arquitectónico, lo expondremos a la luz de las inversiones y subrepticios *copy_paste*, que hace, paradójicamente, su discípulo con la arquitectura, en apariencia, más antagónica a Le Corbusier: Rogelio Salmona.

De igual manera, Salmona como Le Corbusier genera una serie pictórica de *capricci arquitectónicos*, en donde pone en evidencia la herencia y modelos de arquitecturas precedentes que influyeron su obra. Pone como Le Corbusier, en uno de sus *capricci*, un proyecto propio (Las Torres del Parque), el Partenón, y a diferencia de Pisa, una pirámide mesoamericana; y en el primer plano de la escena, personajes griegos en oposición y sincretismo (Apolo, las musas y Dionisos). Por el contrario, en la arquitectura de Salmona, es paradójico que aunque él haya estado por casi una década como discípulo de Le Corbusier, no se haya percibido ninguna influencia de él, en cambio, se destacan marcadas alusiones a otros maestros modernos, como Wright, Kahn, Aalto y Scharoun, sin olvidar, la influencia de la arquitectura precolombina, clásica griega y romana, entre otras [9].

²¹ Helman, Edith. *El trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza Forma. 1963. Reimpresión, 1986. p.73

²² Boyer, Christine.,*op. cit.* p. 36

²³ Tenreiro, Oscar.,*op. cit.* p. 114



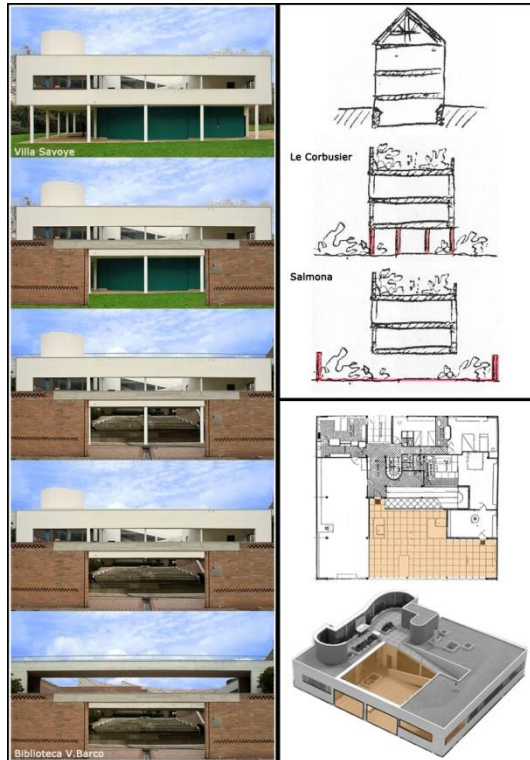
9. *Capriccio arquitectónico de Salmona*, e influencia de Wright, Aalto y Scharoun en el conjunto Torres del Parque.

Así, el distanciamiento de Salmona contrasta con la cercanía formal de la mayoría de discípulos hacia Le Corbusier, los cuales se encargaron de manera leal de difundir formas y el ‘expresionismo’ lecorbusieriano. No obstante, Salmona pareciera tomar distancia para ver de lejos, más claramente, ‘lo esencial’ de su maestro y, con esto, de manera velada acercarse a él. Es por ello, que algunos de los principios lecorbusierianos, como los *cinco puntos de una nueva arquitectura* y la *promenade*, son emulados por Salmona, transformándolos y avanzando en ellos mediante un ‘*copy_paste experimental*’ o “recreación” de los mismos, como advierte: “*Siento además que continúo una tradición de recrear lo que otros a su vez han recreado. No invento. Continúo*”²⁴, “*Lo entiendo como un acto de rememoración. Es recrear, continuar en el tiempo lo que otros, los que me antecedieron, han a su vez recreado. [...] conviene mirar atrás antes de dar un paso hacia delante. [...] claro que conviene mirar hacia atrás, pero hay que saber retirar la mirada en el momento oportuno: se trata de recrear y transformar. No de copiar*”²⁵

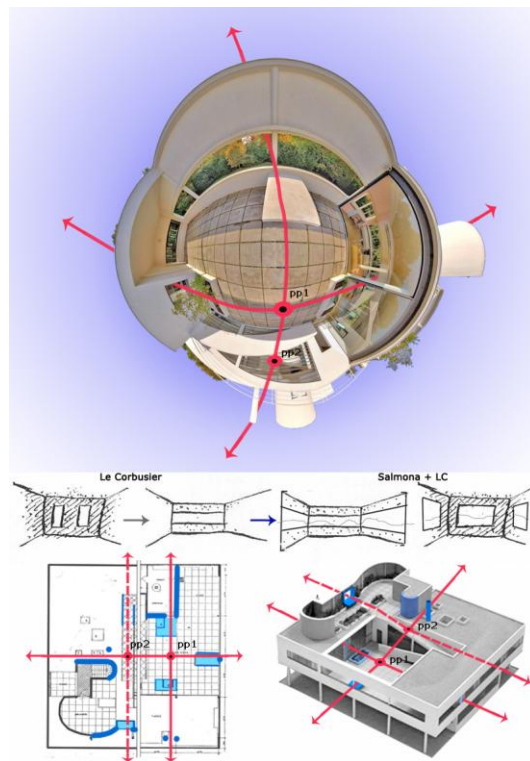
De esta manera, al exponer brevemente como Salmona continua, o ‘recrea’ ocultamente en su arquitectura, algunos de los *cinco puntos* de Le Corbusier, descubriremos simultáneamente el valor subyacente de legado lecorbusieriano.

²⁴ Entrevista por Fontane, Claudio, “*Un’azione a favore della città: Rogelio Salmona*”. En, *Costruire in Laterizio*, nro. 95, Architettura latino americana, Settembre/Ottobre 2003. pp 42. Traducción del autor.

²⁵ “*Entre la mariposa y el elefante*” En, *Rogelio Salmona, espacios abiertos / espacios colectivos*. Bogotá: Ministerio de Cultura, SCA. 2006, p. 89



10. Relación Le Corbusier-Salmona: *planta baja sobre pilotis y patio.*



11. Relación Le Corbusier-Salmona: *ventana corrida y panóptica.*

El uso de *piloti* y la liberación de la planta baja [10], se ‘recrea’ con su valor como estructura conceptual que sostiene el proyecto, y que da continuidad al plano del suelo. De esta manera, la estructura que sostiene los proyectos de Salmons, es el “patio” que da continuidad a la planta baja haciendo que ‘entre el afuera’ en el edificio, con esto prevaleciendo el recorrido ‘público’ del peatón –y del agua– antes que el del coche como en la Villa Savoye. No obstante, si eliminamos los *pilotis* de la Villa Savoye, vemos esta ‘esencia’ del proyecto lecorbusieriano, en donde el ‘patio’ también es el elemento estructurador, que además de acceso y continuidad, le otorga a la Villa Savoye un carácter universal y tradicional, que destaca como la contraposición entre patio y *piloti* caracteriza la obra lecorbusieriana; así como en los edificios de Salmons se vislumbra en el patio de acceso la Villa Savoye.

La *fenêtre en longueur* [11], en Salmons es asumida como un potente panorama de Barker, de visión libre a 360 grados, con un punto panóptico que desde el interior del edificio se apropia del entorno visual exterior. Aunque, como el anterior punto, Salmons con su planteamiento, hace que descubramos este fenómeno panorámico en la ‘esencia’ de la Villa Savoye, en la cual, hay un punto panóptico y cruce visual geoméricamente creado por Le Corbusier: marcado entre la mesa-ventana en el patio y la abertura –frontal– en el nivel superior constituida por el *piloti* de ventilación y el volumen curvo que emerge de la escalera; los cuales se cruzan perpendicularmente, por la tensión entre la ventana del habitáculo posterior y la abertura en el salón entre el *piloti* y el ducto de la chimenea, el cual en la *promenade* a la planta superior, es sustituido por la rampa y otra ventana-mesa en la cubierta jardín. De esta manera la Villa Savoye no se refiere a la *fenêtre en longueur* como funcional ventana de iluminación, sino como dispositivo panóptico que irradia miradas desde el interior hacia el exterior cruzando el edificio y conectándolo con el entorno.

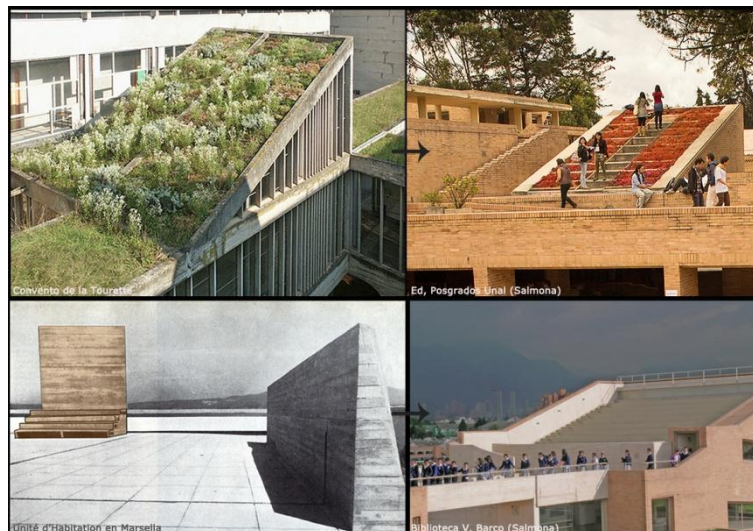
La cubierta-jardín [12], es el factor más evidente del ‘*copy_paste experimental*’ o “recreación” lecorbusieriana en la arquitectura de Salmons. Sin embargo, en su obra avanza, en el sentido de lo público, ya que propone la ‘cubierta-plaza’, con la intención de prolongar o trasladar el espacio público de la ciudad al edificio, como manifiesta: “*La primera calidad que debe tener nuestra arquitectura es permitir que el espacio sea apropiado por la comunidad entera aunque la propiedad no le pertenezca y que la arquitectura tenga unidad, pero que se transforme y dé una imagen diferente según el sitio de la ciudad donde se le mire*”²⁶ Salmons hace más accesible la cubierta, al semienterrar en medios niveles sus proyectos, acercando cubierta-plaza y suelo, para que se encadenen con los patios públicos, y así darle a la cubierta-jardín un carácter público.

La cubierta-plaza, al igual que la cubierta-jardín en Le Corbusier contiene variados y singulares elementos, que se disponen para producir diferentes acontecimientos cuando se habite. Así, dos de los más destacados, y que relacionan la obra de Salmons a la lecorbusieriana, son el planteamiento del ‘ascenso del paisaje’ y ‘el teatro en la cubierta’.

El primero, se refiere a como con el jardín sugiere su ascenso y reconstitución del suelo ocupado por el edificio en la cubierta, como por ejemplo, en el Convento de la Tourette, en donde una ‘cubierta jardín inclinada’ sugiere el ascenso al gran campo verde del último nivel. Esta característica en particular la encontramos como ‘*copy_paste*’ de Salmons en el Edificio de Posgrados en la Universidad Nacional de Colombia, en el cual hay una ‘Cubierta jardín inclinada’ análoga a la lecorbusieriana, además, porque en los dos proyectos es un vestíbulo que conecta diferentes recorridos, así como sugiere el ascenso a la terraza, o un ascenso hacia el cielo.

²⁶ Gaitán, Gloria. *Arquitectura Liberal*. Bogotá: Editorial Arco, 1990, p.65

El teatro y graderío sobre la cubierta, en la obra de Le Corbusier surge de manera sutil en la Unité d’Habitation en Marsella, y pasa luego, a la de Nantes-Rezé, pero su pequeño tamaño no lo particulariza como lugar principal en la cubierta-jardín; contrario a los grandes ‘teatro-mirador’ públicos de Salmons, que son una ‘recreación’ del Teatro de Delfos por su amplitud visual al paisaje lejano.



12. Relación Le Corbusier-Salmons: cubierta jardín y cubierta plaza

Luego de la ‘recreación’ de los tres ‘puntos’ antes expuestos (la planta baja sobre *pilotis*, la ventana corrida, y la cubierta ajardinada), otro de los principios arquitectónicos que caracteriza el enlace Le Corbusier-Salmons, es la *promenade* arquitectónica, que “significa la experiencia temporal del interior de un edificio que ya se ha grabado en la mente como una unidad espacial y conceptual”²⁷, que Salmons evoluciona, alargando el tiempo con recorridos oblicuos, y al volverla más dependiente de quien recorre el edificio, y no de los recorridos establecidos por la arquitectura. La redefine como “Errancia arquitectónica”, en la cual, como no hay un único recorrido, se descubren y conectan elementos nuevos en cada error por el proyecto. Dicha ‘Errancia’ se configura mediante un preciso diagrama de lugares de ‘recorrido y congregación’²⁸, dos actividades complementarias que invitan e inducen la voluntad cinética de entrar en el edificio público, error y apropiarse de él.

Otra cuestión que caracteriza la *Promenade* y la Errancia, es que la primera tiene una condición de frontalidad “Le Corbusier tendía a organizar las superficies internas y externas de hecho que formasen una serie de planos (reales o figurados) en ángulo recto con la línea de movimiento del observador”²⁹. En cambio, en la ‘Errancia’ se organizan los lugares y espacios de manera oblicua, como sucede en el portal de acceso del Edificio de Posgrados que es ocupado por un gran árbol preexistente, y que es una “confirmación” del portal de acceso del Convento de la Tourette, también con el “*Point de vue dans l'axe de l'arbre*”³⁰ que da inicio al viaje por el edificio.

De acuerdo con todo lo anterior, los saltos de asociaciones y *copy_paste* de Rogelio Salmons han servido como medio para conocer y desvelar nuevos aspectos en la arquitectura de Le Corbusier y su legado. De igual manera,

²⁷ Colquhoun, Alan., *op. cit.* p. 118

²⁸ Para ampliar sobre el tema ver, Salazar, Mauricio. *Lugares dentro de lugares, el rito de la memoria en la composición arquitectónica*. Centro Cultural Gaitán: Rogelio Salmons. Bogotá: Punto aparte, UNAL. 2011. p.176

²⁹ Colquhoun, Alan., *op. cit.* p. 118

³⁰ «*Point de vue dans l'axe de l'arbre*», Quetglas, Josep. AA.VV. *Massilia 2004bis, anuario de estudios Lecorbusierianos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004

el tránsito de arquitecturas por entre los diferentes saltos del *capriccio* –del lugar, al revés, de la ciudad ideal, y el de Berlín–, se presenta como el principal argumento: *el capriccio arquitectónico es en Le Corbusier un dispositivo que permite comprender el ‘virtuosismo’ analítico, proyectual y crítico de su obra*. Así, como permite crear equivalencias entre su proceso de ideación, el de Canaletto, Goya, y nuestra contemporaneidad, en el proceso de reproducción racional ‘*copy_paste*’, que Le Corbusier pareciera anticipar, en la virtud para ‘pegar’ elementos propios, y aprehendidos de otros lugares a sus proyectos.

No obstante, lo importante no son tanto los elementos copiados (*Partenón, Pisa, Villa Savoye; el burro y el cuervo... Chandigarh*), sino el sinfín de conexiones que suscita un viaje mental por ellos. Así, como argumenta Tafuri: “*Tanto los Capricci de Canaletto como las Vedute, las Carceri o el Campo Marzio de Piranesi son, a su manera, ‘invitaciones al viaje’ [...]. En el viaje, se ha de ser consciente de que la aventura buscada, para ser total, no ha de tener límites, y que por ellos el viaje se ha de prolongar hasta el infinito, [...] el viaje induce a un ‘montaje’ mental*”³¹.

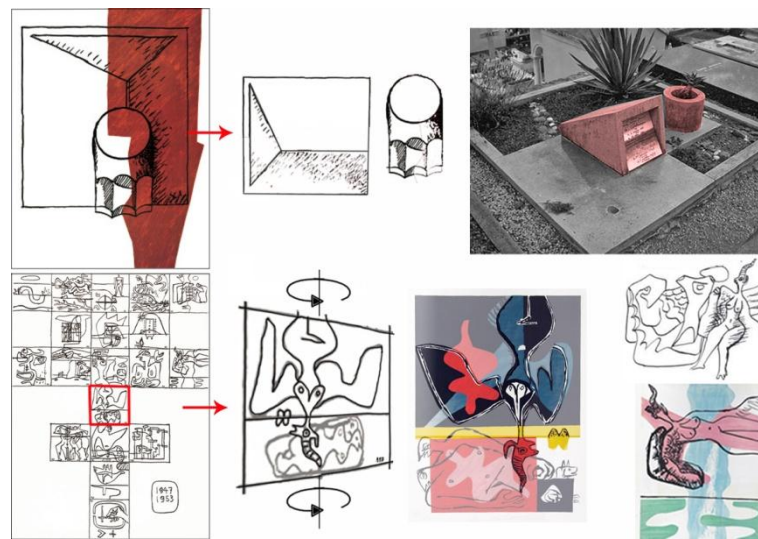
De igual manera, como la obra de Le Corbusier, que se presenta como una invitación infinita al viaje, que revela en su camino la eficacia del *capriccio arquitectónico*: mostrar múltiples lugares y culturas en un mismo lugar. Así, manifestando –anticipadamente– a la contemporaneidad, que el potencial complejo de la arquitectura, está en las migraciones, combinaciones y *copy_paste*, capaces de expresar múltiples significados culturales: una mixtura cultural en una serie de saltos *a capriccio* de manera no caprichosa.

6. Coda: la tumba como *capriccio arquitectónico*

En 1957, la muerte de Yvonne, esposa de Le Corbusier, acaeció en un período de máxima creatividad lecorbusieriana, ya que se encontraban en proceso algunos de sus más paradigmáticos proyectos, como el Convento de la Tourette y el Plan Director en Chandigarh con sus singulares edificios. Estos proyectos de la década de los 50’s, que junto con la Unité d’Habitation en Marsella, El Poema del Ángulo Recto, o La Iglesia de Ronchamp, caracterizarían este período como un ‘punto de inflexión’ y maduración en la obra lecorbusieriana; el cual pudo influir en el ‘proyecto’ de la tumba para Yvonne, que Le Corbusier acompañaría con su fallecimiento en 1965.

En relación con el salto que pudieran dar otros proyectos en la concepción de la tumba para Yvonne y Le Corbusier, es *Le Poème de l’Angle Droit (1947-54)*, la obra que muestra en el principio y el final la relación exacta con el procedimiento ‘*capriccio*’: el *copy_paste* y los saltos inesperados de la –alada mujer– cabra. En cuanto a lo primero, es irrefutable la correspondencia directa que tiene la imagen que abre el ‘Poema’ con la tumba, ya que en ella se representa –de manera purista– un prisma triangular junto a un fragmento de columna cilíndrica, que sería el *copy_paste* que arquitecturiza Le Corbusier como su tumba. Con respecto a lo segundo, en la última imagen que cierra el ‘Poema’ con un ‘iconostasio’ a manera de índice, descubrimos una anomalía en la casilla (D3) correspondiente al tema “Fusión”, en donde se “invierte” de izquierda a derecha la figura, con respecto a la imagen en color de la misma en la página 117. Dicha imagen del inesperado salto *capriccioso* es caracterizada –pareciera de manera intencional– con la mixta figura lecorbusieriana de *Licorne*, una alada mujer cabra, asociada a su esposa Yvonne, quien nació bajo el signo zodiacal de capricornio representado por la cabra. Así, *Licorne* salta por varias páginas de ‘El Poema del Ángulo Recto’, y otras obras pictóricas de Le Corbusier (el mural del Pabellón suizo, etc.), convirtiéndose en una imagen nómada –*capriccio*– en constante salto por la obra artística lecorbusieriana. [13]

³¹ Tafuri, Manfredo. *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1984. p. 52



13. *Le Poème de l'Angle Droit* (1947-54) y el proyecto de la tumba: *copy_paste*, inversión y desplazamiento nómada

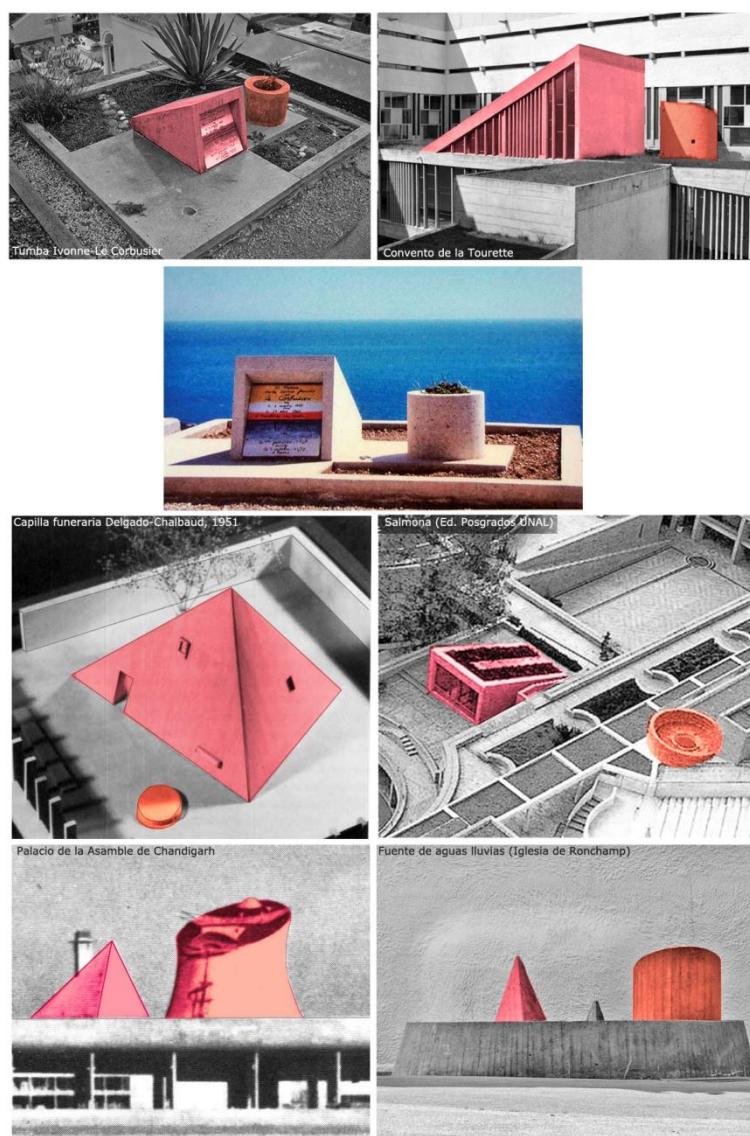
De igual manera, que en dichos saltos de *Licorne*, Le Corbusier realizaba *autocopy_paste*, desplazamientos de arquitecturas, e inversiones de conceptos de la tradición para constituir la esencia de muchos de sus proyectos. Como por ejemplo, la escala de Chandigarh a partir del contraste con Versalles³² o, de manera destacada, el *copy_paste* de la ‘regla espacial de la cartuja’³³ en el Convento de la Tourette, que lo estructura en torno a tres espacios, que hacen compatible el aislamiento individual y la celebración de ritos colectivos: el patio de ingreso, el claustro menor y el claustro mayor. Así, el ‘patio de ingreso’ en el convento de la Tourette es la plataforma delimita entre el portal de acceso y el parapeto que mira al espacio central. El ‘claustro menor’ como el cartujo está contiguo al volumen de reunión colectiva: la capilla. Y el ‘claustro mayor’ es delimitado por las celdas de los monjes, y es un espacio sacro de introspección por las tumbas de los cartujos dispuestas allí.

Algo semejante sucede, de manera, subrepticia en el Convento de la Tourette. La tumba de Yvonne y Le Corbusier, está representada en la emulación de los volúmenes al interior del ‘claustro mayor’ del edificio: en la loable composición del prisma triangular –del lucernario del vestíbulo– y el cilindro –de la escalera helicoidal–, que parecen “confirmaciones” de los dos volúmenes de la tumba en el cementerio de Roquebrunne. Así mismo, la presencia del oratorio piramidal, enlaza con el tema de la tumba, que Le Corbusier en 1951 abordaría en un proyecto para una capilla funeraria, en la que piden “que pensara en determinar el lugar para su propia tumba «sea cuando sea que el momento llegue»”³⁴

³² Comenta Salmona: “Pasaron algunos días, Le Corbusier no volvió a la mesa de dibujo, estaba atareado en otros menesteres, pero yo sabía que el plan de la capital –del Punjab– seguía vigente en su cabeza. Finalmente una mañana helada de invierno se presentó a mi mesa, detalló los dibujos, los midió y me dijo: “Vamos a Versalles”. En su pequeño automóvil iniciamos el viaje. Al llegar se puso delante del castillo y miro detenidamente el parque y la concavidad que lo conformaba. Lo observaba fascinado, cuando repentinamente me dijo: “*Tout ça c’est petit*” (todo esto es pequeño). Al regreso al taller, le dobló la escala a los planos que había dibujado y nació en ese momento, me pareció a mí, sólo en ese momento, la capital del Punjab Chandigarh”. En, Arcila, Claudia. *Tríptico rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona*. Bogotá: Taurus. 2007. p. 131

³³ Rogelio Salmona, Organizaba todos sus proyectos rigurosamente a partir de la ‘regla espacial cartuja’. En, Salazar, Mauricio. *Lugares dentro de lugares, el rito de la memoria en la composición arquitectónica. Centro Cultural Gaitán: Rogelio Salmona*. Bogotá: Punto aparte, UNAL. 2011. P. 206

³⁴ “*La Pirámide y el Muro: notas preliminares sobre una obra inédita de Le Corbusier en Venezuela*”. Lapunzina, Alejandro. AA.VV. *Massilia 2002, anuario de estudios Lecorbusierianos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002, pág. 148-161



14. Inquietud formal, *capriccio* y ubicuidad de la tumba de Yvonne y Le Corbusier. Fuentes, (Capilla funeraria Delgado-Chalbaud) en “*La Pirámide y el Muro: notas preliminares sobre una obra inédita de Le Corbusier en Venezuela*”. Lapunzina, Alejandro; (foto en color de la tumba de Le Corbusier y de Yvonne Gallis, 1958) FLC L3(5)62©FLC-ADAGP. (Asamblea Chandigarh) *Œuvre complète 1957-1965*, pág. 96. Otras fotografías del autor.

De acuerdo con lo anterior, al examinar la obra completa de Le Corbusier, encontramos que la formalización de su tumba, se presenta como un ‘diagrama’ e inquietud proyectual, que se reitera tomando diferentes matices que, no obstante, no distan de los dos volúmenes de su prototipo fúnebre: el de alusión triangular y cilíndrica sobre una base cuadrada. Así, en la Capilla funeraria de Delgado-Chalbaud (1951), una pirámide –Cestia– delimitada en un recinto cuadrado es acompañada inesperadamente de una “*plataforma cilíndrica para sentarse*”³⁵, la cual en la tumba para Yvonne es un cilindro –maceta– que consigue una proporción equivalente con el prisma triangular –con las placas epitafio–, como en la Tourette. De igual modo, el tránsito de estas dos formalizaciones es evidente en la cubierta de la Asamblea de Chandigarh, en donde el prisma triangular del lucernario de la Tourette, se trasforma, con una silueta igual, en el lucernario piramidal de la Sala del Consejo; y el volumen

³⁵ *Ibidem*, p. 154

cilíndrico, ahora toma un protagonismo monumental en el cascarón hiperbólico de la Sala de la Asamblea; del cual podemos seguir su desplazamiento hasta el cascarón troquelado de la Iglesia en Firminy, acompañada del bloque inclinado del Centro Juvenil y Cultural, que podría hacer alusión al prisma triangular de la tumba. Sin embargo, es en la Iglesia de Ronchamp, en donde parece iniciarse la formalización de la tumba lecorbusieriana, en la compleja fuente ovalada que contiene dos volúmenes piramidales y uno cilíndrico, que por su carácter primitivo, carga de atemporalidad la tumba de Yvonne y Le Corbusier [14].

Los anteriores saltos a otros proyectos del ubicuo ‘proyecto’ de la tumba lecorbusieriana, evidencian que no es fortuito el encuentro y “fusión” de dicha dupla formal, ya que como antes se ha relacionado, también trasciende como legado arquitectónico en su –antagónico– discípulo Rogelio Salmona, que favoreció el tránsito de estas dos formas esenciales del Convento de la Tourette, al saltar funcional y formalmente al Edificio de Posgrados de la Unal. Así, con esta emulación se hace furtivamente un homenaje a la tumba de Le Corbusier, suscitando el encuentro de ellos como maestros, que redefinieron el *copy_paste* como un plausible homenaje y *capriccio arquitectónico*, que propicia el goce colectivo que trasciende a lo poético.

Le Corbusier, parece crear con el proyecto nómada de la tumba en Roquebrunne, una nueva realidad ideal que se desplaza por múltiples arquitecturas, en la “fusión” poética de opuestos que se complementan, del prisma triangular y el cilindro; de la muerte y la vida; de lo femenino y lo masculino³⁶, de la razón y el *capriccio*: en suma, la fusión de Yvonne y Le Corbusier en el silencio elocuente de la ubicuidad de su tumba.

7. Fuentes de las imágenes

1. *Capricci* de Le Corbusier, Marlow y Goya. Fragmento del Dibujo de LC en, Boyer, Christine. *Le Corbusier. Homme de Lettres*. New York: Princeton Architectural Press, 2011, p. 688 (figura 1.14), edición. procedente de *Le Corbusier, Maler Og Arkitekt* (Copenhagen: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1995), 21; Goya y Lucientes, Francisco de. *Caprichos de Goya: colección de ochenta estampas grabadas al agua fuerte con agua de resina*. Madrid: Calcografía Nacional, 1868; *Capriccio de Marlow* en la Tate gallery en Londres.
2. Desplazamiento de la arquitectura sin especificidad del lugar. Le Corbusier. *Œuvre complète Vol 4 1938-1946*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1964, p. 153
3. Saltos al revés o “confirmaciones”. Le Corbusier, 1951, *Carnets, Vol. II, E-20*, Graf. 431. ©FLC-ADAGP. Le Corbusier. *Œuvre complète 1929-1934*. p.132
4. *Storyboard* idealización de la realidad de la ciudad con el *capriccio*. Le Corbusier. *Precisiones*. Barcelona: Apóstrofe, 1999, p.199. *Collage de capricci arquitectónicos*, imágenes del autor.
5. Propuesta de Le Corbusier para Berlín, imagen editada con ‘Gradiente’ de enlaces *capriccio*. ‘*Œuvre complète 1957-1965*’ pág. 235, edición.
6. Propuesta de Le Corbusier para Berlín: *Capriccio arquitectónico* de Chandigarh en Berlín. *Collage* del autor.
7. Propuestas de Le Corbusier para Berlín: *Capricci arquitectónicos* (grupos 2, 3 y 5). *Collage* del autor
8. Relación de la ‘inversión’ lecorbusieriana del ‘*capriccio del cuervo y el burro*’ y “*Sr.guitarra*” con la serie de asnerías de Goya. En, Guerrero, Salvador. *Le Corbusier : Madrid 1928 : una casa-un palacio [exposición], Residencia de Estudiantes*, mayo-julio 2010 p.58; Goya y Lucientes, Francisco de. *Caprichos de Goya: colección de ochenta estampas grabadas al agua fuerte con agua de resina*. Madrid: Calcografía Nacional, 1868.
9. *Capriccio arquitectónico de Salmona*, e influencia de Wright, Aalto y Scharoum en el conjunto Torres del Parque. Fundación Rogelio Salmona; imágenes del autor en Salazar, Mauricio. *Lugares dentro de lugares, el rito de la memoria en la composición arquitectónica, Centro Cultural Gaitán: Rogelio Salmona*. Bogotá: Punto aparte, UNAL. 2011, p.241 y 300

³⁶ Página 111 (D3) en, *Le Pòeme de l'Angle Droit*

10. Relación Le Corbusier-Salmona: *planta baja sobre pilotis y patio*. Imágenes del autor
11. Relación Le Corbusier-Salmona: *ventana corrida y panóptica*. Imágenes del autor
12. Relación Le Corbusier-Salmona: *cubierta jardín y cubierta plaza*. Imágenes del autor. (Marsella) ‘*Œuvre complète 1946-1952*’ pág. 223, edición.
13. *Le Poème de l’Angle Droit (1947-54)*©FLC-ADAGP y el proyecto de la tumba: *copy_paste*, inversión y desplazamiento nómada. *Le Corbusier y la Síntesis de las Artes, El Poema del Ángulo Recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes-Fondation Le Corbusier, 2006. (Imagen primera página; Iconostasio de esquemas p.155; D3 Fusion p.117; C5 Chair). Imágenes editadas.
14. Inquietud formal, *capriccio* y ubicuidad de la tumba de Yvonne y Le Corbusier. (Capilla funeraria Delgado-Chalraud, en “*La Pirámide y el Muro: notas preliminares sobre una obra inédita de Le Corbusier en Venezuela*”. Lapunzina, Alejandro. AA.VV. *Massilia 2002, anuario de estudios Lecorbusierianos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002, pág. 152, edición; (foto en color de la tumba de Yvonne Gallis, Le Corbusier ,1958) FLC L3(5)62©FLC-ADAGP. (Asamblea Chandigarh) *Œuvre complète 1957-1965*’, pág. 96, edición. Otras fotografías del autor.

8. Bibliografía

- AA.VV. *Arquitecturas pintadas del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2011
- AA.VV. *Le Corbusier y la Síntesis de las Artes, El Poema del Ángulo Recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes-Fondation Le Corbusier, 2006
- AA.VV. *Massilia 2002, anuario de estudios Lecorbusierianos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002
- AA.VV. *Massilia 2004bis, anuario de estudios Lecorbusierianos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004
- AA.VV. *Massilia 2006, anuario de estudios Lecorbusierianos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006
- Arcila, Claudia. *Tríptico rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona*. Bogotá: Taurus, 2007
- Boyer, Christine. *Le Corbusier. Homme de Lettres*. New York: Princeton Architectural Press, 2011
- Colquhoun, Alan. *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Barcelona: Ed. GG, 1978
- Corboz, André. *Canaletto, Una Venezia Immaginaria*, Volumen I y Volumen II. Milán: AlfieriElecta. 1985
- Helman, Edith. *El trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza Forma. 1963. Reimpresión, 1986
- Le Corbusier, *El Modulor*. Barcelona: Editorial Poseidón, 1980
- Le Corbusier. *Œuvre complète Vol 2 1929-1934*’. Zurich: Les Editions d’Architecture, 1964
- Le Corbusier. *Œuvre complète Vol 4 1938-1946*’. Zurich: Les Editions d’Architecture, 1964
- Le Corbusier. (Ed) W. Boessinger. *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres: ‘Œuvre complète 1957-1965*’. Basilea-Boston-Berlin: Editions d'Architecture Artemis, 1985
- Le Corbusier. *Precisiones*. Barcelona: Apóstrofe, 1999
- Rowe, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978
- Salazar, Mauricio. *Lugares dentro de lugares, el rito de la memoria en la composición arquitectónica, Centro Cultural Gaitán: Rogelio Salmona*. Bogotá: Punto aparte, UNAL. 2011
- Steil, Lucien. *The Architectural Capriccio, memory, fantasy and invention*. Burlington: Ashgate, 2013
- Tafari, Manfredo. *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984