NOTAS SOBRE RONCHAMP: LO OCULTO Y LO SAGRADO

Juan Miguel Hernández León

La capilla de Notre Dame du Haut, en Ronchamp, acogida con estupor por la crítica contemporánea, supone para Le Corbusier la posibilidad de realizar una obra paradójicamente autobiográfica, pero, al mismo tiempo, de apertura hacia una concepción de la modernidad que asume los postulados de la fenomenología, y de la dimensión antropológica de lo sagrado. Más allá de una racionalidad epidérmica, amplía el repertorio formal de la nueva arquitectura, anticipando la actual hibridación de la disciplina.

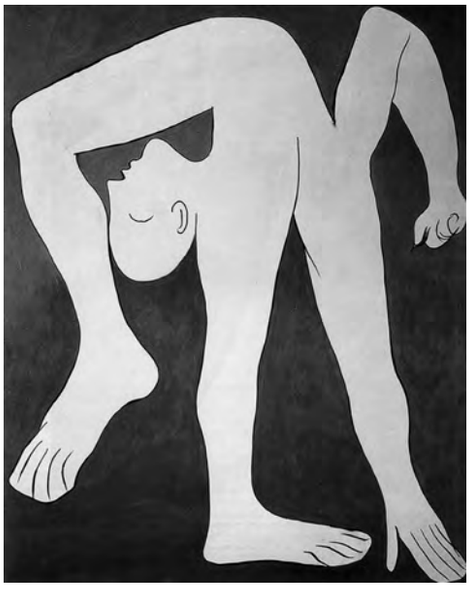
Palabras clave: *Inefable, dialéctica de las formas, cultus/colere, horizonte de espera, forma alegórica*
Keywords: *Ineffable, dialectics of forms, cultus/colere, expecting horizon, allegorical shape*

Fig. 1. Le Corbusier, Chapelle Notre Dame du Haut, Ronchamp, 1950-1955 (Fotografía del autor).

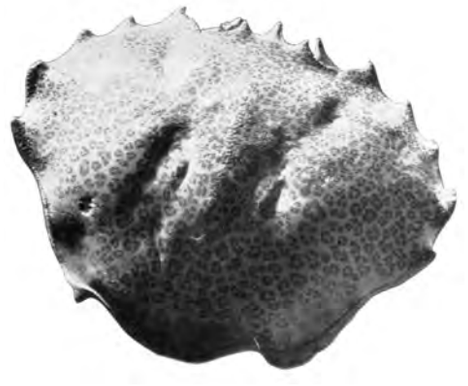
Todos los momentos son nuestro momento, y aún así no es Historia, o cronología, lo que se acumula sin síntesis, sino como configuración irresoluble para activar el sentido delante del tiempo. Y si esto es válido para acelerar la función de la memoria en el despliegue con el que la obra (de arte) nos afecta, también, de alguna manera, lo es para abordar ese entramado conceptual que constituye lo que hoy llamamos *teoría de la arquitectura*. ¿O quizás teorías de la arquitectura?

Transferencias de conceptos que cuestionan el carácter *interno* de la disciplina, su supuesta autonomía como teoría y práctica, y nos conducen a un contaminado territorio donde podernos preguntarnos sobre la cualidad y naturaleza de la reflexión arquitectónica. Una *teoría* que trabaja con los deshechos, ¿O mejor fragmentos?, que se revelan como operativos, cuando no críticos, en el ámbito de la disciplina.

¿Pero es la teoría, *thean-óran*, ese ver la mirada del ser *que sale al encuentro*? En todo caso un ver desde la totalidad, una forma extensiva, completa, del estar-en-el-mundo. Un significado originario que, para Heidegger, desaparece en la traducción latina de la *theoria* por *contemplatio*, lo que conduce a una mirada que separa, que fragmenta la presencia de lo real en cuanto que establece distancias y acota territorios.



2



3

Fig. 2. Pablo Picasso, L'acrobat 18 janvier 1930 (Musée Picasso, París).

Fig. 3. Imagen de un caparazón de cangrejo como fue publicado en *Ronchamp*, Gisberger, Zurich, 1957, p. 94.

Escuchemos a Heidegger: "Ahora bien, 'la teoría' como la cual se muestra la ciencia moderna, es algo esencialmente distinto de la griega. De ahí que cuando traducimos 'teoría' por *Betrachtung*, le damos a la palabra 'observación' un significado distinto, no un significado inventado de un modo arbitrario sino el que tiene originalmente. Si tomamos en serio lo que la palabra alemana nombra, entonces conocemos lo nuevo que hay en la esencia de la ciencia moderna como teoría de lo real".

Observar, contemplar, sería, en principio, un mirar desafectado y que no afecta a lo que se mira; pero esta acepción es obviada por la función de la teoría en la ciencia moderna, que aspira a una reelaboración de lo real.

Dos características, por tanto, del sentido que damos a la *teoría*, serán las de separación y de elaboración de los fenómenos, u objetos, sobre los que, en apariencia, reflexionamos. La *teoría* zonifica el ámbito de lo observado, que no deja de ser lo circundante, en el sentido del mundo reconocido, y, de ese modo, resistente a la fragmentación con la que se le *violenta* mediante la *elaboración*.

¿Y no son acaso aquellas *transferencias* un reconocimiento a la conveniencia de un estar en un lugar de donde algo fue ignorado? Pues en castellano *transferencia* tiene el significado de *trasladar* o *transmitir*, conservando su origen latino en las palabras *transferre* y *ferre* (llevar), y, también, de *translatus*, una *acción de transportar*. Lo que exige una voluntad del hacer.

I

Una figura distorsionada por la disposición de las extremidades y la cabeza, un monstruoso equilibrista que Picasso denominó *18 janvier 1930,* quizás avisando, o avistando, el apocalipsis representado en el *Gernika*. Una imagen utilizada en las aportaciones de Bataille a la revista *Documents*, en la amplía iconografía que como imágenes dialécticas confrontaban analogías captadas por la objetividad de la fotografía, y que fue reutilizada por Georges Didi-Huberman como portada de su libro *La ressemblence informe*. Un parecido o semejanza que parece liberar a las *similitudes* en infinitas variaciones encadenadas por la servidumbre a la mímesis.

El *gai savoir visuel* de Bataille, un juego de semejanzas y diferencias entre las imágenes, respondiendo a una estrategia de *des-composición*, de transgresión sistemática de las convenciones formales. Un juego en el que el diálogo entre imágenes de distinta naturaleza pero ligadas por analogías figurativas, conduce a la comprensión de que se trata de un montaje visual, en el que el sentido reside en la *relación* que se establece; o, más bien, que la oposición semejanza/desemejanza desata una amplia serie de significados no verbales, o podríamos decir sensaciones.

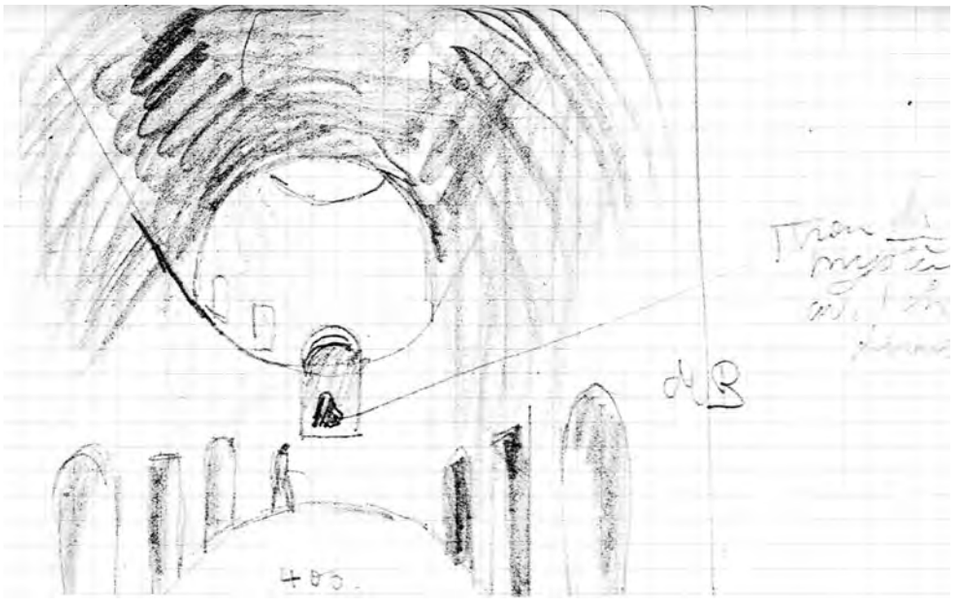
Todo conduce a aquella noción de "imagen-dialéctica" elaborada por Walter Benjamin como "sublime violencia de lo verdadero" o "imagen fulgurante". Cuando Benjamin nos advierte que "sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas", está situando el sentido en aquel "relámpago" que surge de la confrontación visual, donde la ambigüedad nos ofrece una apertura inquietante. Una imagen "des-figurativa", que intenta abandonar la referencia mimética, un vacío relleno por la tensión entre lo nuevo y lo arcaico, la que proviene de una atmósfera recargada de temporalidad:

> "Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso. Pues así como la relación del presente respecto al pasado es puramente continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad"[1].

Esta es la nueva diferencia que establece una obra de arquitectura como la *chapelle de Ronchamp*, significativa tanto en la trayectoria de Le Corbusier, como por la aparente *discontinuidad* que provoca en la versión canónica de la modernidad. También *des-composición* de elementos heterogéneos; desde la geometría de los muros, que abandonan la retícula geométrica para individualizarse en un juego de concavidades y convexidades en respuesta a las sugerencias del paisaje, hasta esa autonomía de la cubierta que parece flotar sobre los cerramientos.

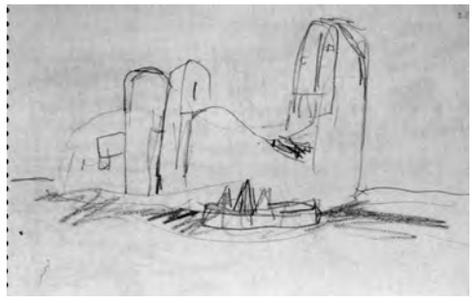
Montaje de las referencias de distinto origen reconocidas por el propio autor, (un caparazón de cangrejo recogido en la playa de Long Island, inspirador de la cubierta, entre la colección de objetos *à réaction poétique*, el sistema de iluminación natural de las capillas, que provienen de los croquis del *Serapeum* de la villa Adriana realizados en su viaje de 1911, o la gárgola referen-

1. BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Vía láctea n. 3, Ed. Akal, Madrid, 2005.



4

5



6

7

8

ciada en sus dibujos de la presa de Chastang), pero que obligan a una estrategia de *deformación*, dificultando la tradicional articulación de los elementos en la composición clásica.

Una posible "dialéctica de las formas" en el sentido de una "contaminación" entre elementos formales diferentes, un *écart*, según la definición de Bataille, una relación paradójica, expresada al mismo tiempo por el contacto y el contraste. Y nada mejor para ilustrar este concepto que las imágenes utilizadas por el mismo Georges Bataille; la reproducción de los grabados de aquel tratado del siglo XVIII, *Les Écarts de la Nature*, donde una serie de figuras *monstruosas*, nos ofrecen, en la yuxtaposición de sus miembros, un nuevo tipo de relación figurativa.

La cualidad adherente, o de *fusión incompleta*, de estas imágenes nos hablan de una distinta estrategia formal, la que pone en cuestión el estatuto convencional de la forma. Una inquietante manera de utilizar la *semejanza* que parece subvertir el objetivo fundamental de la mímesis; es decir, la *representación*.

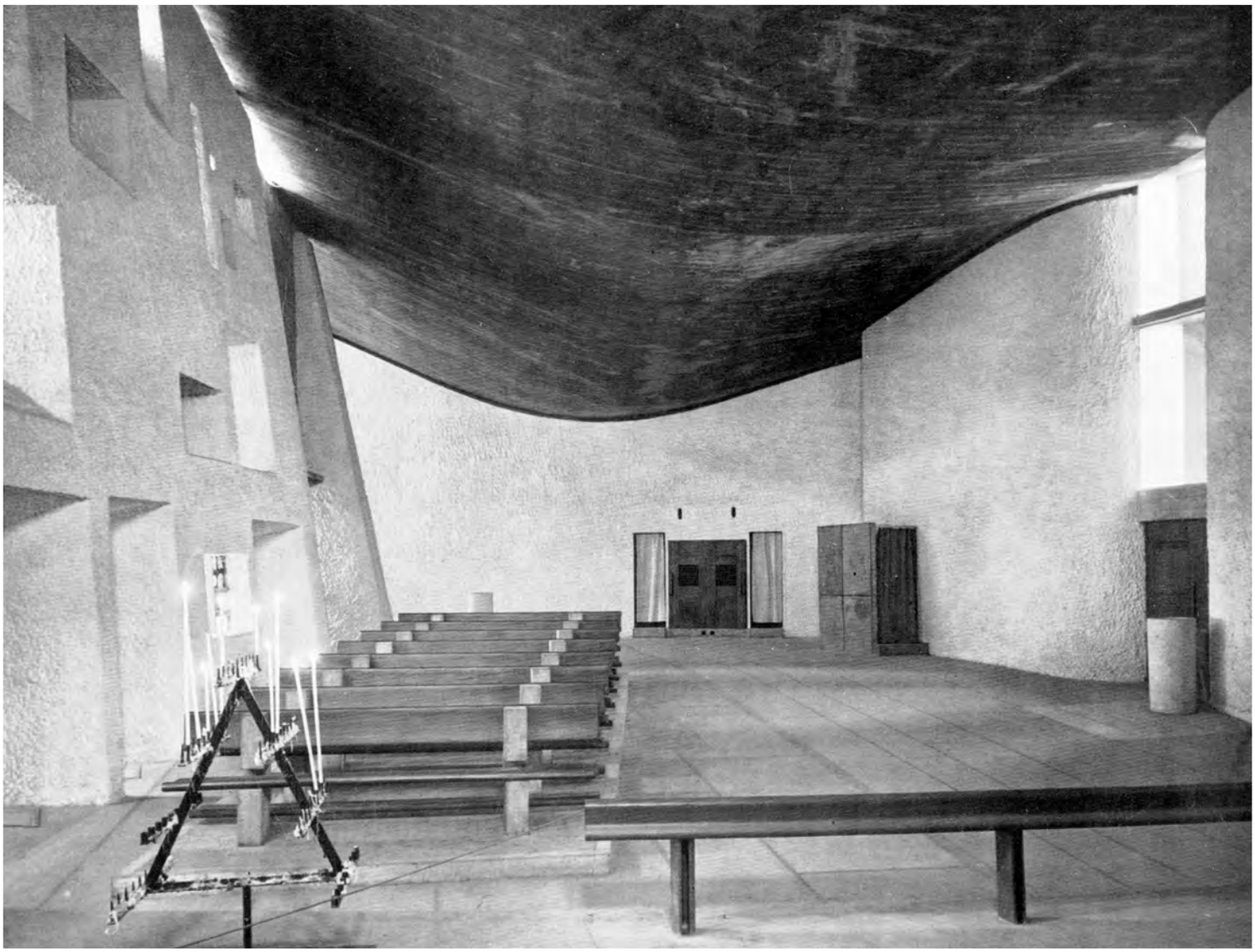
Fig. 4. Trou de mystère. Voyage d'Orient. Carnet 5. (Tomado de *Voyage d'Orient. Carnets*, Electa/Fondation Le Corbusier, Milano/Paris), 2002.

Fig. 5. Croquis hecho por Le Corbusier de la presa de Chastang. (Tomado de PAULY, Danièle, *Le Corbusier: la Chapelle de Ronchamp*, Birkhäuser, Basel, 1997).

Fig. 6. Croquis del alzado oeste (Carnet J35). (Tomado de PAULY, D., *Le Corbusier: la Chapelle...* cit.).

Fig. 7. Capilla sudoeste (Fotografía Lucien Hervé, tomado de *Ronchamp*, Gisberger, Zurich, 1957, p. 33).

Fig. 8. Geneviève Regnault, *Les écarts de la nature ou recueil des principales monstruosités*, 1775. (Reproducido en *Documents*, n. 2, 1930, p. 80).



9

10

Fig. 9. "Le sol de la chapelle descend avec le sol même de la colline dans la direction de l'autel" (Tomada de *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35, Oeuvre Complète 1952-1957*, Troisième édition augmentée, Editions Girsberger, Zurich, 1957, p. 35).

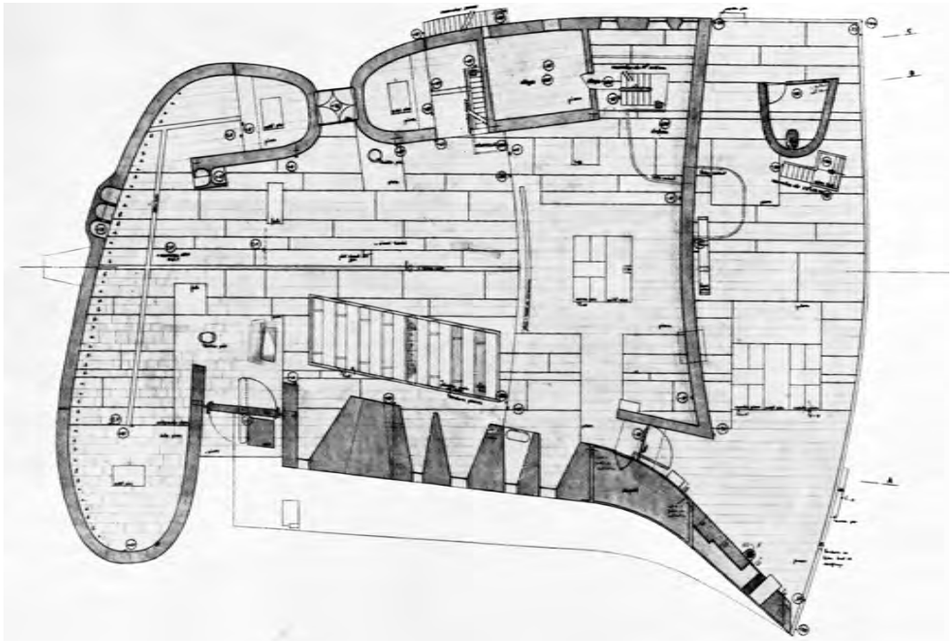
Fig. 10. Stonehengue.

¿De qué manera resulta *monstruoso* el proyecto de Ronchamp? En 1956, un año después de la finalización de las obras, James Stirling publicaba un artículo sobre Ronchamp, con el subtitulo de *La capilla de Le Corbusier y la crisis del racionalismo*. Esta entonces última obra de Le Corbusier, le provocaba la impresión de "un inesperado encuentro con una desnaturalizada configuración de elementos naturales tal como los anillos de granito en *Stonehenge* o los dólmenes en *Britania*". Para Stirling se trataba de una inversión de la cualidad tectónica de aquellas referencias "arcaicas", denotada en la cualidad etérea o antigravitatoria de la construcción, inducida por la "equívoca naturaleza" de los muros. Ronchamp, "expresión pura de la poesía", parece señalar un camino ajeno a las premisas de la racionalidad moderna el que acepta la inclusión de fragmentos heterogéneos, extraídos de la construcción popular, *objects trouvés* o citaciones de la arquitectura histórica, en convivencia con aquellos principios de la nueva arquitectura.

La coincidencia de la mayoría de los críticos está en realzar el carácter "brutal y arcaico" de la obra, confirmando la ambivalencia de su significado, oscilante entre la presencia de lo primitivo y la voluntad de modernidad; pero, sobre todo, de la dialéctica entre una concepción de lo sagrado que se expresa en el ritual organizado, y la que emana de la confrontación individual.

Nos dice Vicenzo Vitiello que "la vuelta de la memoria de lo Sagrado tiene lugar sin que se desee o se programe; sucede por un hecho exterior"[2]. Y sobre esta relación entre memoria y experiencia de lo sagrado, necesariamente ligada al reconocimiento de una "temporalidad" que ya no es nuestra, escribe estas significativas líneas:

2. VITIELLO, Vincenzo, "De lo Sagrado: ocaso y regreso", en DÍEZ DE VELASCO, F.; LANCEROS, P. (eds.), *Religión y Mito*, serie Pensamiento, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.



11

12

Fig. 11. Planta tomada de *Le Corbusier et son atelier...*, cit.
Fig. 12. Croquis tomado de *Ronchamp*, op. cit., p. 90.

> "De pronto nos asalta la memoria de un lugar lejano en el tiempo: *Selinunte*. Columnas rotas y esparcidas acá y allá, algunas en pie, otras caídas y superpuestas, gradas poco distantes, restos intactos de un lado del templo, arquitrabes en vilo sobre inciertos apoyos, piedras esparcidas por todas partes, pero con signos de antiguo trabajo humano, sobre un terreno arenoso, que un sol de fuego, infinitamente distante, indiferente, atraviesa, y a su lado el mar en calma, indolente, con la respiración siempre igual de olas lentas, como por antiguo cansancio. El reino de una casualidad total, que nada agita. Ha pasado un viento y no ha doblado las plantas, ha tirado columnas, y muros, y aras. Y no soplaba desde lo alto, ni desde abajo: desde el Cielo o desde la Tierra, o desde el abismo. Soplaba desde fuera. Un fuera sin lugar, fuera de lugar. Fuera del espacio. Este fuera sin lugar, este viento lejano, es ahora, está presente. La memoria invade nuestro presente. Y nos transmite el sentido de la fragilidad del tiempo, no solamente del nuestro- tiempo tout-court"[3].

Si en esta extensa cita es la *ruina* lo inorgánico que condensa lo que era orgánico, la que concita la presencia de lo *o-culto*, en Ronchamp será la arquitectura la que nos aproxime a lo *inefable*, en cuanto ya no es, como proyecto, sólo un abrir *espacio* (*raumgeben*) sino que pretende ser una *ordenación espaciante* (*Einräumen*). Una espacialidad que elude lo *temático*, lo que se entrega al cálculo y la medida, y atiende a los caracteres de *des-alejación* y *direccionalidad*.

Sobre esta condición de lo sagrado como *culto* que nos asoma a lo *o-culto* es consciente el mismo Le Corbusier. El 10 de junio de 1956 escribe una carta a l´Abée M. Ferry:

> "On commence soit à dénoncer Ronchamp comme une décadence de Corbu retournant à l´art de 1900 ou alors on me reporte aux chrétiens préhistoriques, soit 5.000 ans avant Jésus Christ. Cette dernière hypothèse n´est pas si mauvaise, car le sentiment du Sacrée existait certainement alors, et les académies n´etaint pas encore nées".

Un lugar de *culto* (*cultus/colere*) es un lugar obrado, donde el origen, en la acepción de Benjamin, se hace presente: "Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de su génesis". La capilla de Ronchamp insinúa un modo de relación temporal donde el anacronismo ejerce como tema dominante. Ni la disposición basilical de la planta ha desaparecido en su totalidad con la deformación espacial, ni la fisura intencional en la línea de apoyo, que abunda en la idea antigravitatoria de *flotación* de la cubierta, niega la relación tectónica entre elementos de soporte y de descarga, ni la acumulación de referencias nos indica otra cosa que el sentido de *ressemblence informe* que constituye lo fundamental de esta vía de rechazo de lo *figurativo*.

II

En *El origen del Trauerspiel alemán*, Walter Benjamin defiende que la alegoría es la forma por excelencia asimilable a la posibilidad de producir "imágenes dialécticas", ya que a diferencia del "símbolo", tiene un valor crítico y es ajena a la mímesis, es "des-figurativa".

3. Ibid.

"La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que la ruina en el reino de las cosas". La forma alegórica tiene su plenitud en el Barroco, pero no olvida su deuda con el lenguaje arcaico, "en un entrecruzamiento peculiar de naturaleza e historia", y anticipa las leyes del *montaje*, en cuanto dialéctica de imágenes, ya que sus signos, huérfanos de significado propio, despliegan su sentido en la articulación de los fragmentos. Expresión del lenguaje, que recurre a la ambigüedad, a lo instantáneo, como un destello, o relámpago, que "ilumina de pronto la noche", según la cita de Creuzer que utiliza Benjamin.

Porque un fragmento de escultura, como al que podía referirse Winckelmann como huella de una totalidad clásica, es en realidad *physis* sensible, fragmento significante. Como en otra cita de Hermann Cohen, recogida en el mismo texto sobre el *Trauerspiel*, se describe:

> "…en efecto, la ambigüedad, la multiplicidad de significados, es rasgo fundamental de la alegoría; la cual está orgullosa, como lo está el Barroco, de la riqueza de sus significados. Más esta característica ambigüedad es también la riqueza del derroche; la naturaleza al contrario, según las viejas reglas de la mecánica, se encuentra sometida a la ley del ahorro. La ambigüedad, por tanto, es siempre la contradicción de la pureza y la unidad del significado".

En su rastreo de los orígenes de la modernidad, Benjamin encuentra en el ideograma alegórico un precedente de la "dialéctica negativa", la que no ignora lo arcaico, sino que experimenta con su legado, "pieza a pieza", para combinarlas en una construcción sin síntesis, cuya visión completa es ahora *ruina*. Una dimensión doble de *pathos* para la alegoría, la de la melancolía de la pérdida en el ejercicio de la mirada, y la de la *ironía* en la voluntad de superar ese sentimiento de pérdida: "La ironización de la forma de representación es en cierto modo la tempestad que levanta (*aufheben*) el telón frente al orden transcendental del arte, develándolo al mismo tiempo que devela la obra que mora en él como misterio".

La modernidad pues, no ignora sus sueños arcaicos, sino que los devuelve como ruina, como *origen-torbellino* en el flujo temporal. Ronchamp, también, como práctica alegórica en la conjunción de sus elementos es un *montaje* de piezas que anticipan, en su estrategia de articulación, ya no estrictamente *discontinua*, en aquél *écart* orgánico, un estatuto distinto para la Forma.

Cuestión sobre la que Gilbert Simondon, cuyo pensamiento tuvo tanta presencia en la filosofía vitalista de Deleuze, ha aportado su análisis del proceso de individuación:

> "Existen dos vías según las cuales puede ser abordada la realidad del ser como individuo: una vía sustancialista, que considera el ser como consistente en su unidad, dado a sí mismo, fundado sobre sí mismo, inengendrado, resistente a lo que no es él mismo, y una vía hilemórfica, que considera al individuo como engendrado por el encuentro de una forma y de una materia"[4].

Y con su concepto de "metaestabilidad" propone superar el dualismo clásico entre lo "estable", o equilibrio alcanzado en un sistema cuando todas las transformaciones posibles se han realizado y no existe ninguna otra fuerza, y lo "inestable", estado precario de equilibrio.

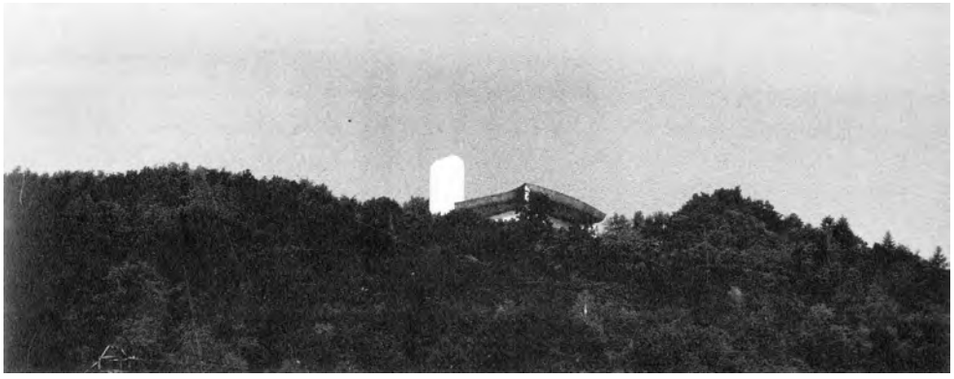
Lo "metaestable", por tanto, daría razón de aquellas relaciones de singularidades, o elementos, heterogéneas que contienen la posibilidad de "energía potencial", en contraposición a la noción clásica de estabilidad, expresada en lo tectónico, y que tiene su correlato en la aspiración a la unidad formal.

Este análisis de la deformación variable, *(monstruosa)*, permite una nueva analogía, la que está basada en un proceso continuo de *diferenciación*, originado por la *heterogeneidad* de los componentes de un cuerpo o de una composición. En este caso, el contorno de los objetos, (se entiende, la Forma sometida ahora a un proceso evolutivo de adaptación), sufre las transformaciones necesarias como respuesta a los requerimientos del contexto en el que están incluidas y a la naturaleza de un sistema interno siempre inestable, por lo que la *superficie* del objeto (o lo que es lo mismo su *apariencia*) posee una condición activa, a diferencia de la unidad pasiva y estabilizada del modelo tectónico.

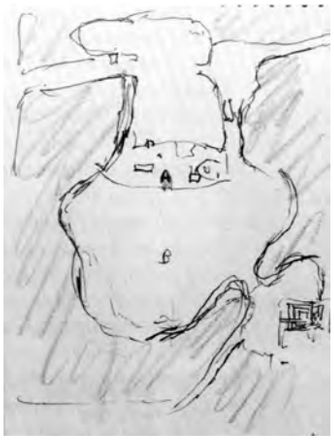
III

La capilla de Ronchamp es un *horizonte de espera*, la expresión de una *lejanía* que resulta *desalejada* (*Ent-fernung*), al reconocer en el paisaje que la circunda como un *mundo* densificado de relaciones.

4. SIMONDON, Gilbert, *La individuación*, Editorial Cactus y La Cebra, Buenos Aires, 2009.



13



14

15

Fig. 13. Vista del paisaje de Ronchamp. (Tomado de CURTIS, W., *Le Corbusier, Ideas y Formas*, Blume, Madrid, 1987, p. 177).

Fig. 14. Croquis general de la planta de Ronchamp con la explanada Este y la pirámide. (Tomado de PAULY, D., op. cit.).

Fig. 15. Vidriera. (Fotografía del autor).

Heidegger identificó, y distinguió, aquella "espacialidad de lo a la mano *(Zuhandenheit)* y la espacialidad del estar-en-el-mundo". Y si la primera tiene la característica de la cercanía direccionada que constituye lo circundante, la segunda contiene el "verdadero mundo" en el cual el "Dasein en cuanto existente está desde siempre"[5].

Ronchamp, cuya importancia biográfica para Le Corbusier es indudable, se nos ofrece como un *lugar* donde no sólo el territorio, sus orientaciones, la ampliación del campo óptico que establece en torno a su arquitectura, la huella material en su deformada geometría al recibir la atracción del paisaje que la circunda, o la correspondencia entre los recorridos de los peregrinos y la disposición de la planta, acompasada a la movilidad y al recogimiento, sino, también, un *lugar* densificado por la memoria, el mito, y una doble historicidad: la de una identidad colectiva y la compuesta por la estratificación de los acontecimientos de un relato subjetivo. Memoria hecha piedra, u hormigón, mediante una arquitectura ante la que la crítica excluyente, aquella sólo interesada en la verbalización de lo evidente, queda en suspenso por la imposibilidad de *decir* lo *in-decible*.

Unos días después de la inauguración de Ronchamp, Le Corbusier escribe a su *oculta* amiga Marguerite Tjader Harris:

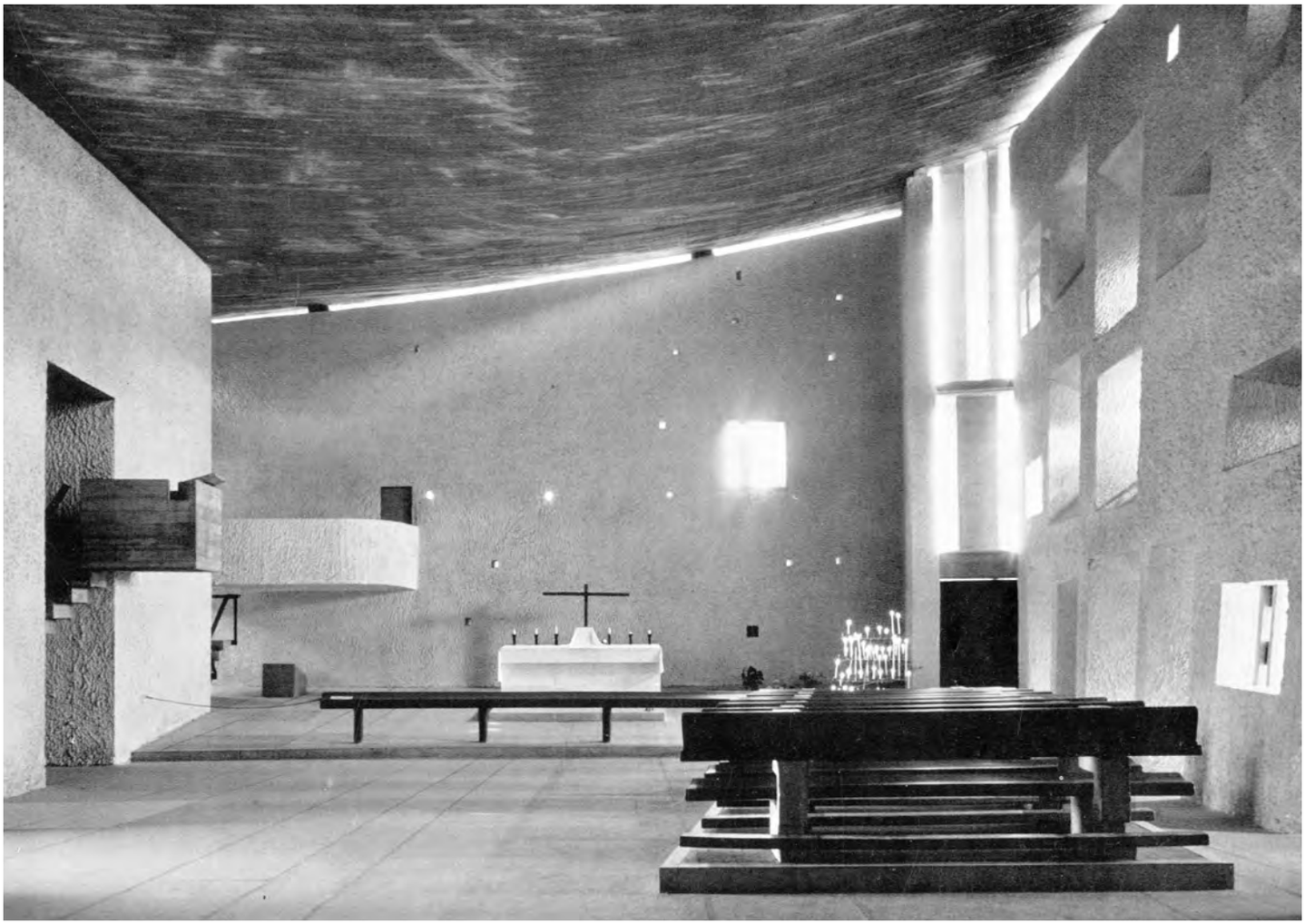
> "Acabo de inaugurar la capilla de Ronchamp. Tal vez no sea tan hermosa como el convento en Vikingsborg, que fue materialmente y espiritualmente inspirado por ti…¡Tienes una visión, y eso es raro! Pero sabes muy bien que aquí en la tierra los hombres no consiguen todo lo que ellos desean (ni las mujeres); más tarde hablaremos de ello cuando nos encontremos en las Regiones Superiores. Pero mientras tanto espero verte otra vez en este mundo"[6].

Han pasado muchos años desde su primer encuentro con Marguerite, cuando viajó a los EE.UU.; de aquella despedida supuestamente definitiva pero que resultó sólo el comienzo de una larga, e intermitente al mismo tiempo, relación.

También, algún tiempo antes con motivo del ochenta cumpleaños de su madre, Le Corbusier le escribe: "pensaremos mucho en nuestra querida mamá, tan gloriosa y radiante". Y estos adjetivos quedarán grabados en las vidrieras de Ronchamp como cualidades de otra María.

5. HEIDEGGER, M., *Ser y Tiempo*, ed. Trotta, Madrid, 2009.

6. WEBER, Nicholas Fox, *Le Corbusier. A life*. Alfred A. Knopf, New York, 2008.



16

Fig. 16. Imagen interior de la capilla de Ronchamp hacia el altar. (Tomado de *Le Corbusier et son atelier...*, cit., p. 33).

Fig. 17. "La toiture faite de deux dalles minces de béton de six centimètres d'épaisseur, parallèles et distantes de 2m 26, liées sur cette hauteur par six poutres maîtresses" (Tomada de *Ronchamp*, Cahiers Forces Vives, Desclée de Brouwer, Paris, 1957, p. 65).

Fig. 18. Portada de LE CORBUSIER, *Poésie sur Alger*, Éditions Falaize, Paris, 1950.

La pequeña iglesia de peregrinación encierra, y aglutina, tantas referencias biográficas y antropológicas que exigen a una aproximación crítica entenderla como una propuesta donde memoria e historia se entrelazan en un tejido inseparable.

Ronchamp es un nombre derivado de la locución latina *romanorum campus*, un toponímico que nos indica la cercanía de un antiguo camino y campo romanos, así como la posible existencia de la localización de un templo dedicado al culto solar. Este mito solar determina la apreciación del lugar que realiza Le Corbusier sobre el terreno donde se levantará la nueva capilla de peregrinaje; una colina cuya memoria retiene la dimensión de lo sagrado, en su acepción de lo *o-culto*, en un primitivo *culto* posteriormente transformado, de manera sincrética, en el culto medieval a la Virgen. Y por último, territorio bombardeado por los alemanes en 1944, con lo que la reconstrucción de la ruina quedó ligada a la idea simbólica de una Francia liberada.

Tras su ruptura con Ozenfant, en 1925, la obra plástica de Le Corbusier experimenta una profunda renovación; aquél conjunto de *objects-types* articulados por el orden geométrico de base ortogonal, que constituían los invariantes de la gramática purista fue sustituido por la representación de lo orgánico, por la presencia naturalista del cuerpo desnudo o de la deformación abstracta, es decir pictórica, de aquellos *objects à réaction poétique*.

En el año 1926 Le Corbusier realiza, para Marcel Levaillant una serie de acuarelas sobre el circo y el *music hall*. En la última de ellas, la número 50, el artista se retrata a sí mismo perplejo, en el gesto de rascarse la cabeza, mientras contempla las figurillas de las mujeres desnudas que realizan acrobacias con los pinceles que descansan en el vaso que está sobre la mesa de trabajo: el *pathos* del explícito erotismo de las acróbatas y danzarinas que despliegan una actividad frenética en permanente *danger de mort*.

17

18

Como nos recuerda Giorgio Agamben, existe un grabado de Focillon de 1937 que representa un acróbata que oscila colgado de un trapecio sobre la pista de un circo. El autor escribió en la parte inferior el título: *la dialectique*. Una constelación, dialéctica e intensiva, capaz de relacionar un instante del pasado con el presente[7].

El proyecto de Ronchamp, elaborado cuidadosamente en sus cuadernos de apuntes, recrea la mayoría de los temas presentes en su obra; las *formas acústicas* contemporáneas de la serie de esculturas Ubu y Ozon, con la ambigua continuidad entre interior y exterior, la polisemia de una cubierta cuyo significado oscila entre el *object à réaction poétique* (el caparazón de cangrejo), el casco de barco o la estructura del ala de avión.

La composición global de la capilla de Ronchamp posee la cualidad de la Licorne, como denominaba Le Corbusier a esa figura opuesta al Unicornio, y que aparece en la portada de *Poésie sur Alger*, uno de los arquetipos recurrentes en su obra. Lo encontramos en el mural realizado en el Pabellón de Suiza en París, y forma parte del elenco alegórico del *Poéme de l´Angle Droit*[8]. Figura femenina con rasgos de un capricornio, mito bisexual de la poesía que reclama como instrumento de regeneración arquitectónica: "Elles sont malades parce que la poésie avait quitté depuis de générations le coeur des métiers", escribe Le Corbusier a propósito de la crisis de las ciudades, en aquél libro donde relataba su fracasada relación con Argel.

Y en uno de sus cuadernos de viaje sobre la experiencia en la India, contemporánea de Ronchamp, deja unas notas:

> "Los instrumentos astronómicos de Delhi…señalan el camino: vuelven a unir a los hombres con el cosmos…Adaptación exacta de las formas y los organismos al sol, a la lluvia, al aire… esto entierra el Vignola…
>
> La Maison Fille du Soleil
>
> …Et Vignole-en fin-est foutu!
>
> Merci!
>
> Victoire!"

Desde su retiro en Roquebrune-Cap-Martin, en febrero de 1955, Le Corbusier traslada a Marguerite Tjader Harris su impresión sobre Ronchamp: "una cosa inefable (indecible), la considero como una aparición de hace 2000 años. De un cristianismo que por suerte aplastó a Roma".

Poco antes de la inauguración, Le Corbusier escribe a su madre, para indicarle que es mejor que visite Ronchamp una vez pasados los actos previstos, "Roma tiene sus ojos puestos en mí... He hecho una obra peligrosa…", y además Le Corbusier teme el reproche religioso o identitario: "Somos protestantes…" ("*Wir Schweizer")*[9].

7. AGAMBEN, G., *Ninfas*, ed. Pre-textos, Valencia, 2010.

8. HERNÁNDEZ LEÓN, J. M., "La atracción del abismo", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes*, (catálogo de la exposición *El poéma del Ángulo Recto*), Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.

9. WEBER, Nicholas F., op. cit.

El 25 de junio de 1955, la capilla se abre al público. Le Corbusier, rodeado de las autoridades locales y con el arzobispo de Besançon como testigo, elabora un corto pero significativo discurso: "…Construyendo esta capilla, deseo crear un sitio de silencio, de oración, de alegría interior. El sentimiento de lo sagrado ha animado nuestro esfuerzo. Algunas cosas son sagradas, otras no, al margen de que sean o no religiosas…"

Una concepción individual de lo sagrado, que surge de la tensión dialéctica entre lo *tangible* y lo *inefable*. Y para que lo descifre, Le Corbusier describe minuciosamente a su madre cómo debe recorrer la capilla, incluso por qué puerta debe acceder.

Leemos en las *tesis sobre filosofía de la historia* de Benjamin:

> "Cuando el pensamiento se detiene de repente en una constelación saturada de tensiones, provoca en ésta una sacudida en virtud de la cual se cristaliza en mónada. Es decir, todo el mundo se condensa y se presenta, paradójicamente, en los objetos vaciados de significado por la forma alegórica".

Juan Miguel Hernandez León. Catedrático de la ETSAM, director de la revista *Iluminaciones, Revista de Arquitectura y Pensamiento*, miembro de la Comisión Ciéntifica de *Ra, Revista de Arquitectura* y autor de diversos libros sobre teoría y crítica arquitectónica, entre ellos, *Arquitectura española contemporánea. La otra modernidad*, *Conjugar los vacíos* y *La casa de un solo muro*. Profesor invitado a distintas universidades españolas y extranjeras.