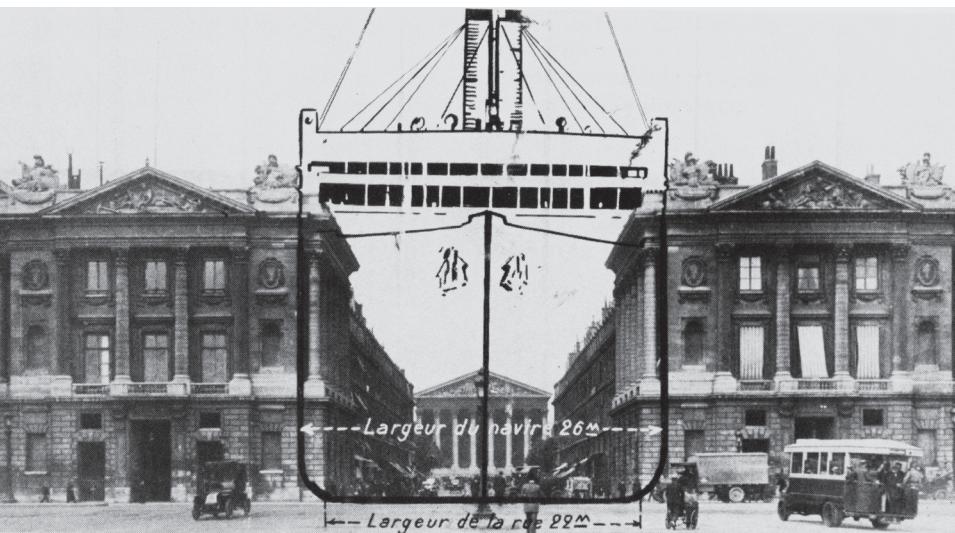


04 | Metáforas obsesivas e ideogramas [las marcas del surrealismo en el discurso de Le Corbusier] _Luis Rojo de Castro



[1]

0

“Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan solo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario.”¹

André Breton, *Primer Manifiesto Surrealista*

Los surrealistas reconocieron su hábitat en la ciudad, apropiándose de sus imágenes más familiares para construir el escenario de una transformación radical de la experiencia urbana –de los ciclos cotidianos, la ocupación de los espacios públicos o de la arquitectura como soporte. Expusieron, bajo la aparente continuidad de los hechos, una versión distinta aunque construida de objetos familiares, lugares emblemáticos y fragmentos de la memoria colectiva, esforzándose en revelar la “anormalidad en la normalidad”. Ajenos a la utopía o los modelos abstractos, hicieron de la ciudad el laboratorio de sus experimentos, alcanzando un nivel de infiltración al que era difícil sustraerse.

Creyeron descubrir en la heterogénea e impredecible actividad del paisaje urbano los elementos para activar un nuevo modo de percepción predicado en la continuidad onírica, la desconexión del automatismo y el azar de los encuentros involuntarios.

Pertrechados con tales herramientas, se propusieron superar la contraposición entre las cualidades simbólicas y físicas del espacio imaginario frente a las del espacio real o, dicho de otra manera, la oposición clásica entre sueño (irracional) y acción (racional).

Y a diferencia de otras Vanguardias, no aspiraron a una transformación material/literal de la realidad que los rodeaba, sino a una intensificación de su relación con esta, apropiándose de las técnicas tanto del *flâneur* como del coleccionista –caracteres urbanos propios de su tiempo moderno– para hacer de la experiencia urbana el soporte de su identidad.

Así se pone de manifiesto en los relatos urbanos de Louis Aragon y André Breton. Tanto en *Le paysan de Paris* (Aragon, 1926) como en *Nadja* (Breton, 1928), los personajes deambulan sin aparente propósito o argumento por una ciudad que se esfuerzan en no reconocer. Una ciudad caracterizada por ser depositaria de múltiples fragmentos sometidos a una azarosa espera, aguardando ser “descubiertos”, recuperados y, solo entonces, dotados de un nuevo significado y función construidos en la azarosa circunstancia del encuentro.

Con tal fin, provistos del ojo mecánico del fotógrafo-*voyeur* y de las técnicas de des-familiarización del etnógrafo/coleccionista, los surrealistas se emplearon a fondo para perturbar la integri-

Resumen pág 43 | Bibliografía pág 49

Luis Rojo de Castro se graduó en la ETSAM y desde 1992 es Profesor Asociado del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de esta Escuela. Recibió la Beca FULBRIGHT en 1987/89 y obtuvo un Master in Architecture en el Graduate School of Design, Harvard University, en 1989. Ha sido Profesor Visitante en el Departamento de Arquitectura del Graduate School of Design de la universidad de Harvard entre 1994 y 1998, impartiendo Option Studios in Architecture en el 2002, 2006 y 2011. Desde 1999 es Profesor Invitado en el Departamento de Teoría e Historia de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Sus trabajos han sido publicados en revistas de prestigio tanto nacionales como extranjeras. Ha impartido conferencias en el Harvard School of Design, la Universidad de Puerto Rico, la UIC en Chicago, la Universidad de Leibnitz de Hannover, etc. Ha recibido diversos premios por las obras del Teatro Auditorio de Guadalajara, las Viviendas Públicas de Ciudad Real, el Centro Socio Cultural Ágora de A Coruña o el Centro Deportivo de Alcázar de San Juan.

Palabras clave

Le Corbusier, surrealismo, metáforas obsesivas, automatismo, doméstico

[1] Le Corbusier: *La Ville Radieuse*, Boulogne-sur-Seine: éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, 1935, p. 123 FLC-ADAGP

¹ Breton, André (1924). *Manifiesto del surrealismo*. París: Gallimard, 1966, p. 20 [Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire.]

² Breton, André (1924). *Manifiesto del surrealismo*. París: Gallimard, 1966. *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Visor Libros, 2002.

³ "Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville", *Surréalisme au Service de la Révolution* n° 6 París: 1933

⁴ Nos referimos al "estado de la cuestión" a final de los 80, cuando la revista inglesa AD publicó un número monográfico sobre arquitectura y surrealismo editado y dirigido por D. Vaseley: "Surrealism and Architecture", *Architectural Design* n° 5&6. Londres: 1978

⁵ Anthony Vidler: "Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture", keynote speech given at the conference "Fantasy Space: Surrealism and Architecture", Manchester, Whitworth Art Gallery, September 12, 2003.

⁶ El interés de A. Vidler por la relación entre surrealismo y arquitectura viene de lejos, sirviendo como muestra el libro *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*; Cambridge, Mass: MIT Press, 1992. Sirvan de ejemplo los siguientes libros, listados por orden alfabético: Adamowicz, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Caws, Mary Ann. *The surrealist look. An erotic of encounter*. Cambridge, Mass. Londres: MIT Press, 1997. Clifford, James. *The Predicament of Culture. Twenty-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997. Fijałkowski, Krzysztof. *Un salon au fond d'un sac. The domestic spaces of surrealism*. Surrealism and Architecture, Ed Thomas Mical, Routledge, 2005. Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1993. Krauss, Rosalind. "Corpus delicti" en *L'Amour fou*. NY, Londres: Abbeville Press, 1985. Krauss, Rosalind. (1993) 'The optical unconscious', *October Book*, MIT Press, Cambridge, Mass. Londres: Krauss, Rosalind y Bois, Yve-Alain. *Formless. A user's guide*. New York: Zone Books, 1997. Malt, Johanna. *Obscure Objects of Desire. Surrealism, Fetishism and Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2004. Mileaf, Janine. *Please Touch. Dada and Surrealist objects after the readymade*. Lebanon, NH: Dartmouth College Press, 2010. Tythacott, Louise. *Surrealism and the Exotic*. NY: Routledge, 2003.

dad y estabilidad de los códigos, sean estos urbanos, sociales, morales o visuales. La experiencia urbana y el desmembramiento de sus soportes simbólicos, iconográficos y semánticos se identifican en el ideario surrealista para construir la realidad a partir de sus elementos constitutivos –desmembrados, desfigurados o desplazados– por medio de procesos ajenos a la creación o la novedad.

"... el esfuerzo humano, que tiende a variar sin cesar la disposición de elementos existentes, no puede ser aplicado a producir un solo elemento nuevo."²

Las propuestas de "embellecimiento irracional" de la ciudad imaginadas por los surrealistas³ –cuya vocación era su transformación en escenarios surreales– se caracterizan por la constante alteración de sus referencias emblemáticas, así como la desestabilización de su memoria colectiva. La manipulación y el trastorno de lo conocido permitían romper el sistema cotidiano de relaciones –el entorno estable de referencias–, emancipándose del principio de realidad pero sin escapar de la misma.

Sin embargo, se ha dicho que la arquitectura no formaba parte de las preocupaciones del surrealismo, que sus intereses se centraban en las artes plásticas, la fotografía y la literatura⁴. Y, aunque es razonable afirmar que no hay una arquitectura surrealista como tal, como tampoco un modo surrealista de hacer arquitectura, recientemente se han aportado instrumentos alternativos para comprender en profundidad la compleja relación entre surrealismo y arquitectura.

"... a pesar del aparente desinterés de los surrealistas por la arquitectura, la arquitectura parecería el más prometedor de los instrumentos para una verdadera práctica surrealista ..."⁵

Desde este nuevo punto de vista, y a pesar de la inexistencia de una arquitectura surrealista, la arquitectura sería el instrumento adecuado para cuestionar las estructuras estables de las convenciones, la representación, el lenguaje, la ocupación y producción del espacio, de la ciudad y de sus imágenes o la producción de objetos e ideas, las prácticas sociales, la función simbólica de la técnica, etc.

En este nuevo escenario crítico, la arquitectura –la ciudad– no sería el fin en sí mismo sino el instrumento, la herramienta del surrealismo. La arquitectura sería el "medio" y no el mensaje: tal es el cambio fundamental de paradigma crítico.

Y así lo constatan los escritos de Apollinaire, Breton o Aragon, en los que la actividad surrealista se concentra en dos escenarios paradigmáticos de la arquitectura en el cambio de siglo: el interior doméstico como instrumento de construcción de la identidad privada, y el paisaje urbano en el que se expresan y se representan los conflictos de una vida moderna en gestación. Y así lo corrobora Walter Benjamin, cuyo escepticismo con el diletantismo surrealista no le impide coincidir en la función tanto estructural como alegórica de la desestabilización de ambos paradigmas espaciales.

El reciente interés académico y mediático en el Movimiento surrealista constituye una revisión de largo alcance, habiéndose ampliado el campo de análisis con evidente ambición multidisciplinar.⁶

La estratégica relación del surrealismo con otras disciplinas, la impostación de sus derivas urbanas como prácticas sociales y etnográficas, la profundización en las técnicas de manipulación de la fotografía y la escritura, la naturalización de la fragmentación asociada al montaje y, finalmente, la revisión de la imprecisa naturaleza del objeto surrealista en sus distintas versiones –*objet trouvé*, *objet à réaction poétique*, *objet-type*, *ready-made*, etc.– y su función seminal en lo contemporáneo facilitan un escenario de investigación más complejo y abierto.

Un escenario en el que la obra de Le Corbusier se dibuja en una nueva perspectiva.

Le Corbusier compartió no solo el espacio y el tiempo con los surrealistas, el inquieto París de la posguerra. Compartió, en nuestra opinión, las técnicas productivas con las que inundaron el ambiente social, intelectual y cultural de la ciudad: la afición por desplazar objetos y conceptos en el espacio y en el tiempo fuera de su lugar de origen, por forzar la aproximación de realidades dispares y ajenas, o por manipular estructuras estables –como el lenguaje, el marco, la geometría, la anatomía o el espacio doméstico– para erosionar sus fundamentos hasta la desfiguración, pero sin perder la referencia de los mismos.

Adoptó otras técnicas afines al surrealismo, como la fotografía, el montaje y el caligrama, con el objeto de ampliar el significado de los paradigmas asociados a la racionalidad productiva y tecnológica, en particular los de la máquina. Y las empleó para construir, finalmente y a través de la

edición y manipulación de textos e imágenes en libros, conferencias, revistas y otros medios de divulgación, una versión deformada de su propia obra.

Y es precisamente el uso simultáneo de tal conjunto extenso de medios discursivos y de divulgación, y su particular utilización por el autor, lo que facilitó la contaminación de su discurso con las estrategias desestabilizadoras y conflictivas del surrealismo las cuales nos proponemos analizar.

1

Así ocurre en los fotomontajes con los que Le Corbusier ilustra la potencial transformación de la casa y la ciudad –de lo doméstico y lo urbano– con los nuevos principios maquinistas, pero que comparten con el surrealismo técnicas y recursos tanto conceptuales como productivos. [1]

En una sola operación gráfica y literal, el “Aquitania” se incrusta, no sin violencia, en la ciudad para demostrar su monumental superioridad como icono y como paradigma: un objeto convexo cuya potente lógica interna, predicada en la flotación, le permite ser independiente del lugar y de su contexto. Y, como consecuencia, las convenciones de la arquitectura se sustituyen por la ley de Arquímedes, un principio matemático universal, racional por definición, capaz de producir “objetos técnicos” dotados de una coherencia interna, autónoma y objetiva.

Sin embargo, a pesar de la vocación racional contenida en la admiración por el “parquebote”, su imagen superpuesta en la Plaza de la Concordia nos enfrenta a un desplazamiento icónico de gran envergadura cuyas implicaciones exceden las “meramente constructivas o tecnológicas”.

La fragmentación asociada con esta operación –el desplazamiento de un objeto fuera de su contexto y su ubicación en un lugar ajeno, fuera de escala y de relación– traslada a la construcción de la ciudad las técnicas discontinuas del montaje.

El trasatlántico representa el paradigma de la transformación tecnológica asociada al pensamiento racional: es un producto de la “ley de la causa y el efecto”, en palabras de Le Corbusier. Su abrupta y literal ubicación en la Plaza de la Concordia, sin embargo, responde a las técnicas surrealistas del *shock*, de los desplazamientos oníricos y de la desestabilización de las convenciones físicas, sociales o simbólicas. Y, lo que es más significativo, de la lógica invocada.

Y, si es inevitable relacionarlo con el redimensionamiento de la arquitectura por medio de las leyes de la nueva eficacia industrial y productiva, igualmente ofrece coincidencias sustanciales con las propuestas desestabilizadoras del paisaje urbano realizadas por André Breton y sus compañeros de “deriva”.

A pesar de sus fundamentales desencuentros con los surrealistas, en los fotomontajes de Le Corbusier puede detectarse una paradójica coincidencia con la máxima de Breton:

“...se considera menos interesante una estatua en un pedestal que en un hoyo.”⁷

Es decir, la experiencia de todo objeto o cuerpo conocido se ve intensificada como consecuencia del desplazamiento y la descontextualización.

En otro fotomontaje realizado para ilustrar el texto “Tres Advertencias a los señores arquitectos” publicado en el primer número de *L'Esprit Nouveau*, la imagen del Aquitania se recorta contra *le Tour Saint-Jacques*, la catedral de *Notre Dame*, el Arco del Triunfo y la Ópera, precisamente los monumentos elegidos por la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* en su cuestionario a los miembros del Movimiento Surrealista para proponer un “embellecimiento irracional” de París a través de la alteración, modificación o desfiguración de sus monumentos más emblemáticos.

La indirecta respuesta de Le Corbusier al cuestionario de la revista surrealista –él no había sido convocado a participar– es rotunda: la trivialización de los monumentos enfrentados “*vis à vis*” a la imagen imponente y superpuesta de un objeto fuera de lugar y de contexto y cuya coherencia interna no es más relevante que su arbitrario desplazamiento.

Definitivamente, su presencia en la imagen no responde a su funcionalidad como máquina u objeto técnico, sino como icono desestabilizador, como fetiche de significado inestable fruto de la descontextualización y el montaje. Varado en la Plaza de la Concordia, el Aquitania es una ruina contemporánea.

La manipulación del Aquitania en las imágenes construidas por Le Corbusier adelanta la aplicación de las técnicas del montaje no solo a la construcción de la realidad y de la ciudad, sino

⁷ Breton, André. *Ouvrés complètes II*. Paris: Gallimard, 1992, p. 305 [“...une statue est moins intéressante à considérer sur une place que dans une fosse”]

⁸ “La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de la comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y escasas sean las concomitancias entre ambas realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen...” Reverdy, Pierre. *Nord-Sud*. Paris: marzo, 1918.

⁹ Le Corbusier (1928). *Une Maison-une Palais*. Paris: Editions Convenues, 1989.

¹⁰ René Magritte. 1929. Óleo sobre lienzo. 63 cm x 93 cm. Los Angeles County Museum of Art.

¹¹ Foucault, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgane, 1973. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981.



[2] Le Corbusier. *Une Maison, un Palais*. París: Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", 1928, p. 27. FLC-ADAGP

también, y fundamentalmente, del discurso. Por ello, no pueden ser reducidas a meras figuras poéticas o analogías literarias.

En una inadvertida y paradójica coincidencia con las técnicas implementadas por los surrealistas, las imágenes –visuales, literarias o metafóricas– no se soportan en parecidos o continuidades reales, sino en la construcción, por medio de las técnicas del montaje, de conexiones visuales o semióticas que, por su naturaleza imprevista o arbitraria, incentivarán relaciones potenciales ajenas a los objetos y su función, a su identidad u origen.

Los surrealistas se caracterizan por intensificar la experiencia por medio de relaciones metafóricas y metonímicas en las que las intersecciones analógicas construidas entre los elementos tienden a cero. Y es precisamente la falta de coherencia entre los elementos involucrados en la relación analógica lo que obliga al espectador a comprometerse y a la realidad a deformarse.⁸

Una intensificación de la experiencia que diseminan tanto por el espacio de la ciudad como del conocimiento, a la producción de imágenes y de textos, en la poesía y en la conversación de café. Y, como consecuencia de esta práctica, barcos y ciudades, coches y casas, urinarios y objetos domésticos se ensamblan inesperadamente en un discurso construido de conexiones cuya arbitrariedad es altamente productiva.

Las imágenes construidas por Le Corbusier se apropian de este mecanismo, describiendo la nueva arquitectura por medio de fragmentos literalmente extraídos de otras áreas o disciplinas ajenas a la arquitectura, *objets trouvés* procedentes de escenarios tan dispares como la producción industrial, los nuevos útiles de oficina, la ingeniería naval o los artefactos más precisos producidos por la tecnología bélica. Conexiones improbables, incluso forzadas, cuya extrema potencia icónica, procedente de una obsesión recurrente, se asocia necesariamente con una inestabilidad semántica propia de la paradoja y ajena a la razón.

En este escenario, construido bajo la influencia de la sensibilidad surrealista, tanto la vida urbana de París como el discurso de Le Corbusier se saturan de fetiches, objetos cuyo significado trasciende su cualidad y apariencia material, su función aparente o convencional, para convertirse en iconos sometidos a constante transformación.

Como también adopta formas propias de la expresión surrealista, manifestado en la manipulación figurativa de las palabras (de los conceptos) y la lectura icónica de las imágenes (ideogramas) característico del caligrama.

2

En la página 27 del libro *Une Maison, un Palais* (1928)⁹, Le Corbusier dispone una fotografía del lago Lemán tomada desde el aire. En ella se muestra una vía del ferrocarril que corre paralela y junto al lago, la superficie plana del agua y la densa red de bancadas escalando la montaña. Al fondo se levanta un imponente pico rocoso, cerrando con rotundidad el espacio de la fotografía. En el centro de la imagen un barco atraviesa la neblina, navegando junto a la orilla por la que discurren las vías del tren.

Al pie de la foto Le Corbusier escribe: "*une maison*". Sin embargo, en la imagen no aparece una casa. De hecho, la arquitectura como tal está ausente. [2]

Las dos palabras escritas bajo la fotografía nos enfrentan a una paradoja similar a la planteada en el caligrama "*la trahison des images*" (1928)¹⁰ cuidadosamente delineado por Magritte.

La aparente continuidad entre ambos medios de expresión –imagen y texto–, confiada a la figura integradora del marco que las contiene –la página del libro–, revela una primera y fundamental fractura: aquello que aparece en la imagen no es una casa, es un barco. Si en el caligrama Magritte escribió "*ceci n'est pas une pipe*", aquí debería escribirse, con la misma letra redonda y escolar, "*ceci n'est pas une maison*."

Atendiendo al exhaustivo análisis del caligrama realizado por Foucault¹¹, el mensaje, icónico y enfático, nos enfrenta con la duda de si estamos llamados a mirar o a leer para, finalmente, darnos cuenta que el mensaje no está completo, ya que carece de suficiente unidad y articulación para ser descodificado de forma clara y unívoca.

El "espacio coherente de la lectura" se ve alterado por la analogía construida entre el barco y la casa, en la que las intersecciones entre los elementos comparados son mínimas, la conexión tan tenue que debe ser necesariamente intensificada por el lector.

Estamos, de hecho, ante una metonimia disociativa, una metáfora obsesiva construida entre dos objetos, a pesar de sus fundamentales diferencias: la casa y el transatlántico. El uno, estable y estático; el otro, ajeno a un lugar y en constante movimiento; el primero, un instrumento básico en la formación material, social y cultural de la identidad y la memoria colectiva; el segundo, un artefacto tecnológico predicado en la eficacia y la utilidad.

Si nos atenemos al parecido en la localización –una casa en la orilla del lago–, podemos aventurar que Le Corbusier está pensando en la *Petite Maison*. Sin embargo, no son más que especulaciones que intentan cerrar la fractura inscrita en el caligrama, reconstruir una continuidad entre texto e imagen para cerrar la incertidumbre que se cierne sobre el lenguaje mismo.

Para aquellos “ojos que no ven”¹², la contradicción contenida en el caligrama facilita la intensificación del mensaje a través de la doble condición icónica y metonímica del barco, cuya función es iniciar una cadena de asociaciones, directas e indirectas, con otros objetos o ideas, introduciendo un alto grado de indeterminación a pesar de su potente concreción física.

La analogía así concebida está inscrita en la raíz del surrealismo, caracterizada por multiplicar exponencialmente las relaciones que no requieren del fundamento de un parecido o de una conexión estructural. La analogía surrealista potencia la arbitrariedad en las conexiones para intensificar el significado, adentrándose en terrenos vedados al control de las convenciones disciplinares o de la razón. Y, siguiendo de hecho las técnicas del “*Cadavre Exquis*”¹³, permite construir un cuerpo híbrido formado con partes inconexas, más propio del autómatas que de la máquina.

Perdida la necesidad de una justificación intrínseca o extrínseca en la analogía, el poeta surrealista Paul Eluard estaría en lo correcto: “Todo es comparable a todo”.

Y así ocurre en la portada del segundo capítulo de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), donde el montaje de imagen, tipografía y texto no deja lugar a la duda: la página ha sido maquetada no solo bajo la influencia de las técnicas contemporáneas de la edición comercial –los catálogos de venta que interesaron tanto a Max Ernst como a Le Corbusier–. Pero Le Corbusier aprovecha también los recursos del *collage* y la escritura automática, que permiten unir “sobre un soporte inapropiado”¹⁴ diversos medios de expresión y técnicas de representación, para provocar relaciones fortuitas e inconexas capaces de desvelar y transmitir ideas con mayor rotundidad.

El libro conserva las marcas provenientes de las agrupaciones indexadas de los catálogos comerciales y que construyen el discurso por agregación, así como de la construcción de mensajes icónicos propios de la publicidad urbana y la prensa diaria, o de la naturalización del montaje a partir de fragmentos propios de la ciudad moderna. Pero su potencia y refinamiento también muestran marcas características del surrealismo: La apariencia de una sintaxis en la tipografía, el orden vertical de la lectura y la potente figura del marco anuncian una legibilidad que finalmente no se proporciona para poner en cuestión las convenciones de la lectura, la sintaxis y el marco.

La sinuosa figura del bidé introduce en el discurso institucional del museo y de las artes decorativas un objeto cotidiano vinculado al cuerpo femenino –el fetiche surrealista por derecho–, al espacio privado del aseo y a la representación de las formas antropomórficas. [3]

El bidé –un signo aislado que flota en la superficie blanca de la página– posee las cualidades de “*objet trouvé*”, operando simultáneamente como “*objet type*” –predicado en la racionalidad del objeto instrumental– y como fetiche sexual –asociado a la irracionalidad incontrolada del subconsciente.

Entendido como “*objet type*”, reafirma las cualidades instrumentales y funcionales de los objetos racionalmente concebidos como “extensión” y suplemento de la anatomía del cuerpo y fabricados con las técnicas productivas características de la industrialización; como “fetiche” representa la difícil construcción de la identidad privada en el espacio público y abierto de la nueva arquitectura y de la transparencia social.

Su presencia en la página como icono capaz de desestabilizar la institución del museo es el resultado de un desplazamiento desde el espacio privado de lo doméstico, asociado al cuerpo femenino, al discurso disciplinar de la arquitectura contemporánea, pero aún lo es más la desconexión entre la imagen y el texto:

“*Outres icones. Les musées*”.

El bidé es uno de los “objetos contemporáneos” que deberían exhibirse en el “verdadero museo”, tal y como lo describe Le Corbusier en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. El verdadero museo es un

¹² Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*. Flammarion, Paris: 1991, p. 65

¹³ Brothie, Alastair. *A book of Surrealist games*. Londres: Redstone Press, 1991.

¹⁴ Lucien Duchase, Isidore, Conde de Lautréamont (1896). *Los Cantos de Maldoror*, Editorial Pretextos, 2000

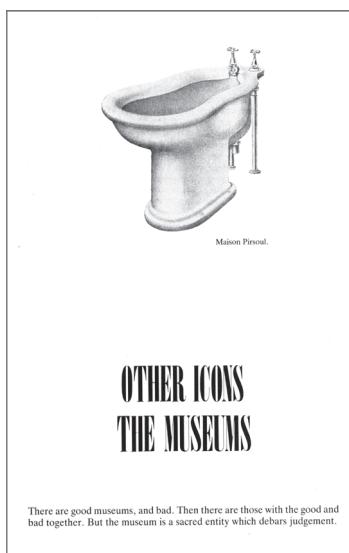
¹⁵ Le Corbusier. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Editions G Cres, 1925, p.17

¹⁶ Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*. Flammarion, Paris: 1991

¹⁷ Breton, André (1924). Poème. *L'poème objet* forma parte de los juegos surrealistas, en parte como escritura automática y en parte como objeto surrealista. Como tal, se define como un poema en el cual una parte de los términos o elementos son tratados como objetos en lugar de como palabras. Brothie, Alastair. *A book of Surrealist games*. Londres: Redstone Press, 1991. También puede considerarse como la aplicación de la técnica del “*cadavre exquis*” a la escritura de un poema o la construcción de un texto.

[3] Le Corbusier. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", 1925, p. 15. FLC-ADAGP

[4] Página 31 en *Vers une architecture*. Editions Crès et Cie, Paris 1923



[3]



[4]

fragmento de la realidad formado, a su vez, de otros tantos fragmentos, un instante de la ciudad en el que se acumulan los instrumentos de la vida diaria.

“Un lugar que lo contenga todo”¹⁵

Su colección no está formada por obras de arte, objetos valiosos o piezas excepcionales. Muy al contrario, acumula sombreros y zapatos junto a bombillas, bidets y sillas Thonet: El “verdadero museo” imaginado por Le Corbusier es más parecido al mercadillo de Saint-Ouen que al Louvre. O quizá su modelo fuera el Museo Etnográfico del Trocadero, cuya colección de artefactos constituía, al igual que el mercadillo, el modelo alegórico surrealista no solo de la experiencia de lo urbano, sino de toda experiencia. En cualquier caso, ambos eran los verdaderos laboratorios de experiencias surrealistas.

El programa surrealista no está predicado en la utopía de un mundo nuevo –a diferencia de otras vanguardias–, sino en una compleja y ambigua re-configuración de los fragmentos procedentes tanto del presente como del pasado, entretejiendo indistintamente realidad y memoria.

Puede afirmarse, por tanto, que el “*collage* surrealista” es una actividad eminentemente semiótica –más que una operación material o formal–, consistente en la manipulación y transformación de mensajes icónicos y verbales previamente formados o emitidos. Fruto de esta técnica, objetos e ideas, mecanismos e imágenes, se trasladan transversalmente, de medio en medio y de disciplina en disciplina y de contexto en contexto para deformar e intensificar su significado.

Si por medio de los instrumentos aportados por el surrealismo la experiencia de lo urbano se había reconfigurado como un *collage* espacial, el discurso lo hacía como *collage* textual. Tipografías, palabras, frases, expresiones e imágenes se trasladan de un lugar a otro y de un tiempo a otro en el interior de sus páginas que, ajenas a la coherencia lineal de una narrativa, construyen un espacio material en el que proliferan conexiones imprevistas y arbitrarias propias del automatismo. [5]

Podemos identificar las marcas del surrealismo en los libros escritos, montados y editados por Le Corbusier, cuyos manifiestos de pedigrí racionalista y enérgica voz a favor de la transformación de la realidad con los nuevos procedimientos industriales de producción y reproducción se muestran finalmente contaminados por las técnicas del surrealismo y su afición por la conexión azarosa, el montaje y el azar automático.

La página 31 de *Vers une architecture*¹⁶ [4] se asemeja a los *poèmes objet*, escritos –o quizá debiéramos decir contruidos– en el círculo de Breton como juegos colectivos usando frases sueltas y descontextualizadas, titulares de periódicos o proverbios, unidos azarosa o automáticamente. Es el caso de *Poème*¹⁷, formado por agregación de frases impresas, tomadas de libros y periódicos, cortadas y pegadas sobre el papel.

El uso de la yuxtaposición como mecanismo dominante dificulta la intención inicial de “leer” el poema como tal –como unidad lingüística y de significado–, tropezándonos constantemente con las fracturas materiales y semánticas.

Puede afirmarse, aun siendo paradójico, que la “lógica aplastante” del discurso de Le Corbusier se construye con técnicas compartidas con los *collages* surrealistas de Max Ernst y la escritura automática propuesta por Breton: uniendo fragmentos extraídos directamente de la realidad, de los catálogos comerciales e industriales, o de imágenes icónicas del pasado, aproximadas en una aparente continuidad que no deja trazas de sus fracturas, predicada no en la articulación coherente sino en la conexión arbitraria.

3

En el Primer Manifiesto del Surrealismo, publicado en 1924 y, por tanto, contemporáneo de los textos en *L'Esprit Nouveau*, André Breton aborda la tarea de describir las cualidades de las imágenes surrealistas.

“Los innumerables tipos de imágenes surrealistas exigen una clasificación”, escribe Breton, “No voy a ocultar que para mí la imagen más fuerte es aquella que contiene un alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que contiene en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque, tras haber presentado la apariencia de ser sensacional, se desarrolla débilmente, sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa.”¹⁸

En su deambular por la ciudad, el fotógrafo surrealista –mitad *flâneur* mitad coleccionista– desvela en las escenas de lo cotidiano los fragmentos que intensifican nuestra atención sobre lo que nos rodea, iluminando en los encuentros fortuitos objetos capaces de reavivar una imagen, un destello, un recuerdo, un temor o una obsesión.

La fotografía es el instrumento para capturar aquellos fragmentos de la realidad que operan como agitadores de la conciencia, de la memoria y de las convenciones. Al igual que la “escritura automática”, la inmediatez mecánica de la fotografía, ajena a las limitaciones de la representación, se emplea como mecanismo de introspección que facilita la exposición de los conflictos entre objeto y sujeto, entre el ciudadano y la ciudad, o entre el hombre y la nueva *civilisation machiniste*.

Fotografía y escritura automática permiten ver y escribir sin las limitaciones de una construcción cultural o social. Por ello, Breton afirma:

“La escritura automática es la verdadera fotografía del pensamiento.”¹⁹

El ojo de Brassai constituye un ejemplo paradigmático de la visión surreal de la ciudad y de sus habitantes. Y no solo por su afición a retratar aspectos sórdidos y ambientes marginales de la ciudad: sus imágenes introducen un modo de mirar contrario a toda naturalidad.

Brassai se apropia de escenas y objetos que encajaban intencionadamente en la categoría del “cliché urbano” o doméstico forzando su desfiguración, tornando irreconocible lo familiar, los soportes de la memoria colectiva y de la identidad.

Torna incomprensible aquello que creemos conocer, bien por el exceso de proximidad, por la superposición azarosa de circunstancias que alteran la apariencia o por la tergiversación del punto de vista, centrándose con tal grado de detalle, de obsesión, sobre los objetos, que es imposible reconstruir su contexto. En sus manos, la fotografía es un mecanismo de trastornar, turbar y conmover, “*une machine à bouleverser le monde*”²⁰, en palabras de Aragon.

El ojo de Brassai –su cámara– no actúa como un órgano biológico predispuesto a restituir una razón coherente en la apariencia de las cosas, sino como una máquina de aislar, desmembrar y fragmentar, enfrentarnos a un enigma tras otro.

El ojo de Le Corbusier reproduce la misma pauta. Su mirada, intencionada y oblicua, deforma la realidad a través de las imágenes con la intención de alterar su recepción y comprensión, simulando una nueva versión a partir del original.

La fotografía de la fachada interior al jardín de la *Maison Planeix* (1927-29), publicada en 1930 por Morance, nos introduce en un espacio confinado y sin un horizonte. La sensación es la de estar en un recinto interior. El plano vertical de la fachada divide la imagen en dos partes equivalentes. A la derecha, el estudio; a la izquierda, el jardín. Como si de una imagen especular se tratara, ambos lados se compensan en la fotografía, fomentando la idea de una duplicación, de una

¹⁸ Breton, André (1924). *Manifeste du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1966

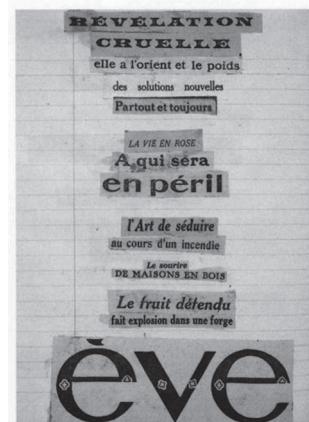
¹⁹ *Opus Cit* (1924)

²⁰ Aragon, Louis (1923) “*Le grande saison Dada*”. *Opus Internacional* 123-24 (abril-mayo 1991) p. 109 [Una máquina de trastornar (conmover) el mundo]

²¹ Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*. Paris: Flammarion, 1995. p.154 [“*Le dehors est toujours un dedans.*”]

²² Ernst, Max. *Une semaine de bonté: The Original Collages*. Catálogo de la exposición, Museo de Orsay, Paris 2006

[5] André Breton, *Poème* (1924), Paris



[6] Le Corbusier + Jeanneret_Maison Planeix (1929), publicada en *L'Architecture Vivante* 3e série, printemps 1930, Editions Albert Morancé, Paris (1930) FLC-ADAGP



[6]

equivalencia intensificada por la transparencia de las ventanas. Incluso las figuras de los personajes que parecen flotar en el aire como acróbatas, elevados sobre el suelo y situados a la misma altura, parecen responder a la simetría especular de un reflejo. [6]

La mirada de Le Corbusier no es frontal sino oblicua. El ojo –la cámara– se ha situado muy próximo a la pared, mirando simultáneamente dentro y fuera del estudio a través de la ventana. Y debido a la oblicuidad de la mirada y su sesgada perspectiva, ambos espacios, el interior del estudio y el exterior del jardín, se perciben como semejantes, continuos e interiores.

La fotografía anula las diferencias entre el jardín y el estudio, equiparándolos a pesar de sus sustanciales diferencias, intensificando la similitud y continuidad entre ambos, haciéndonos creer que podrían ser alternativamente exteriores o interiores, pero no distintos entre sí. Representa la implementación literal del aforismo de Le Corbusier “el exterior es siempre un interior”²¹ pero no con carácter metafórico o poético, sino literal y paradójico.

Entregadas a la búsqueda de lo sublime en lo cotidiano, tal y como reclama Aragon al afirmar: “Si la realidad es la ausencia aparente de contradicción, lo sublime es la manifestación de la contradicción en la realidad,” las imágenes surrealistas no son descriptivas sino interrogativas.

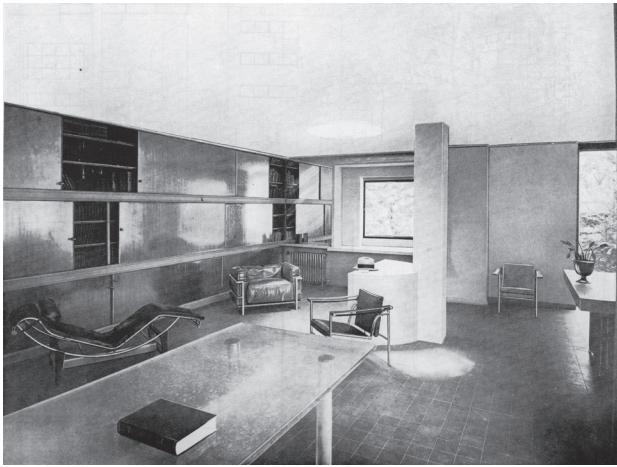
La fotografía de *Maison Planeix* elegida por Le Corbusier para la publicación en *L'Architecture Vivante* pertenece a esta categoría. La doble condición fenomenológica y conceptual simultáneamente asignada en la fotografía a los espacios –cerrados y abiertos, interiores y exteriores, continuos y discontinuos– coincide con la preferencia de Breton por aquellas imágenes que “contienen en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto,... sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental.”

En la fotografía de la biblioteca de la *Ville de d'Abbay* (1928-29) publicada en la *Oeuvre complète*, Le Corbusier intensifica una vez más la manipulación de la realidad física a través de su reproducción. A la derecha, un ventanal de suelo a techo sin carpintería se abre sobre el jardín de la villa. Es el paradigma de la transparencia, el “pan de verre”, el muro de vidrio por definición. A la izquierda, un marco exento –flotando en sus cuatro lados– enmarca un paño de cristal fijo, como si de un cuadro se tratara. A través del vidrio, la vista del jardín se recorta enmarcada como un paisaje tradicional. Sin embargo, el marco no solo flota en vertical. Parece no tener trasera, no apoyar en una pared, no tener soporte: es un efecto visual, un engaño provocado por el espejo con que se ha empanelado la pared. [7]

La vista sobre el jardín a través del marco se torna engañosa: detrás de la pared no parece haber un jardín sino otra habitación, equivalente e igual que la habitación en la que estamos.

Nos enfrentamos a un efecto óptico, un *trompe l'œil*. El prominente marco de la ventana –una representación de la ventana tradicional y una analogía de la representación pictórica– flota artificialmente en el espacio reflejado de la habitación como una imagen dentro de otra imagen. [8]

La fotografía de la Biblioteca de la *Ville d'Abbay* comparte con los *collages* de Max Ernst en *Une Semaine a Bonté*²² mecanismos de manipulación de la percepción, enfrentándonos a contradicciones visuales cuyo objetivo trasciende más allá de la crisis de los sistemas de representación, llegando a cuestionar la naturaleza del espacio interior o su capacidad para representar la identidad privada del sujeto.



[7]



[8]

En la imagen, el espacio exterior del jardín y el espacio interior de la biblioteca se superponen, ocupando simultáneamente el mismo lugar. Intensificando aún más la ambigüedad, las líneas horizontales de la estantería y su alternancia de paneles y huecos se prolongan en la imagen reflejada, atravesando la pared y trasladándonos al otro lado de la fachada, enfrentándonos a una contradicción visual, espacial y conceptual.

En los *collages* de Ernst, los lienzos enmarcados en la pared también se abren a otros espacios, a otras escenas que se suceden simultáneamente. Otras escenas tan reales o tan imaginarias como aquella en la que estamos participando. En ambos casos, Ernst y Le Corbusier, la coherencia visual ha sido destruida, interrogándonos sobre la naturaleza de las imágenes y sobre su contenido, pero también sobre las convenciones utilizadas para su construcción y comprensión.

Tal y como sugiere Breton, estas imágenes prestan una máscara abstracta a lo que es concreto y viceversa. Revelan la tensión que subyace entre paradigmas encontrados y que Le Corbusier nos ofrece, simultáneamente y sin resolver.

En definitiva, nos enfrentan a dos realidades dispares pero construidas a partir de un mismo objeto. La reproducción mecánica no ha sustraído únicamente el aura a la realidad, sino también su estabilidad. Y, a través de técnicas de manipulación fotográfica, cada fragmento entra, a través de su imagen, en un proceso de edición y trastorno capaz de desfigurar su identidad.

Coincide con un proceso de naturaleza “crítico paranoica” tal y como lo describía Dalí, caracterizado por la duplicación de un hecho real o de un objeto sin alterarlo físicamente:

“Mediante un proceso claramente paranoico ha sido posible obtener una imagen doble, es decir, la representación de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente, representación, esta última, que también está exenta de todo tipo de deformación o anomalía...”²³

Si la fotografía es utilizada no para describir el objeto sino para modificarlo, para alterar las categorías en la que se inscribe, puede identificarse como una técnica para producir no ya imágenes sino “objetos surrealistas”, cuya función es ensanchar y ampliar nuestro entendimiento de la realidad y de sus posibilidades. [9]

La manipulación de la percepción en las fotografías –la desfiguración del objeto y su transformación en otro objeto o configuración, otro sistema de relaciones, otro equilibrio entre abierto y cerrado, transparente y opaco– se traslada desde la edición y manipulación de las imágenes a la realidad misma, proponiendo configuraciones que dislocan y alteran los sistemas de convenciones, los clichés de la arquitectura, sus fundamentos.

Sin embargo, Le Corbusier va un paso más adelante, introduciendo la distorsión de los códigos en el corazón mismo de la arquitectura: la configuración de la nueva domesticidad moderna. Y, siguiendo los principios surrealistas de distorsión de los códigos pero dentro de sus límites estructurales –posibilitando la comprensión de la deformación dentro de sus reglas, dentro de su sintaxis–, manipula los paradigmas del marco, el estuche y, sobre todo, del interior. [10]

[7] Le Corbusier + Jeanneret_ Ville D'Avray, (1929), publicada en *L'Architecture Vivante* 3e série, printemps 1930, Editions Albert Morancé, Paris (1930) FLC-ADAGP

[8] Max Ernst (1934) *Une semaine à bonté, ou les sept éléments capitaux* Tercer Libro, Martes. Paris: Editions Jeanne Bucher, 1935.

²³ Dalí, Salvador (1933): “Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante “L'Angélu” de Millet”, *Revue Minotaure*, Paris

²⁴ Carta manuscrita enviada a Gabrielle de Monzie en octubre de 1925. Publicada en la *Œuvre complète Volumen 1 1910-1929*. Boessinger y Stonorov, Les Editions d'Architecture, Zurich 1964, p. 89 [On est accoutumé depuis des années à voir des plans qui sont si compliqués qu'ils donnent l'impression d'hommes portant leurs viscères au -dehors. Nous avons tenu à ce que les viscères soient dedans, classés, rangés, et que seule une masse limpide apparût. Pas si facile que cela! A vrai dire c'est là la grande difficulté de l'architecture: faire rentrer dans le rang.]

4

Razón objetiva e irracionalidad urbana se ven abocadas a compartir el mismo soporte, ya sea la página del libro, la imagen, la fotografía o el dibujo, aprovechando el roce entre paradigmas contrapuestos para visualizar la complejidad de los problemas a los que se enfrenta la arquitectura. Solo así podemos explicar la capacidad de su discurso para proponer simultáneamente la construcción de una domesticidad privada y su disolución en el espacio contemporáneo de la transparencia, o la fenomenología de la experiencia del individuo *vis à vis* la estandarización de su espacio doméstico y privado.

En este contexto de apropiación de la paradoja como instrumento productivo, simultáneamente incubado y descubierto por el surrealismo en la ciudad, es posible entender el complejo significado asignado por Le Corbusier a los mecanismos del marco, el estuche, la estructura anatómica, el chasis o las vísceras; operativos simultáneamente como instrumentos conceptuales y como figuras, es decir, como ideas icónicas y como objetos metonímicos.

Es el caso, por ejemplo, de las vísceras humanas, una analogía repetidamente empleada por Le Corbusier:

“Desde hace años nos hemos acostumbrado a ver plantas tan complicadas que parecen hombres que llevan sus vísceras por fuera. Nosotros defendemos que las vísceras queden dentro, clasificadas, ordenadas, que solo aparezca una masa límpida. Pero no es tan fácil! A decir verdad, esa es la gran dificultad de la arquitectura: hay que poner las cosas en orden.”²⁴

Aparentemente, el texto construye una metáfora, una relación analógica entre las vísceras humanas, informes en sí mismas pero contenidas y limitadas dentro del orden estructural de músculos y esqueleto, y los elementos arquitectónicos del interior doméstico. La planimetría de la Villa Canale nos sorprende, sin embargo, con una figuración literal: las curvas y contra-curvas que rodean los aparatos sanitarios exceden el eco antropomórfico adherido a su función para contagiar a la arquitectura un parecido literal con las vísceras. [11]

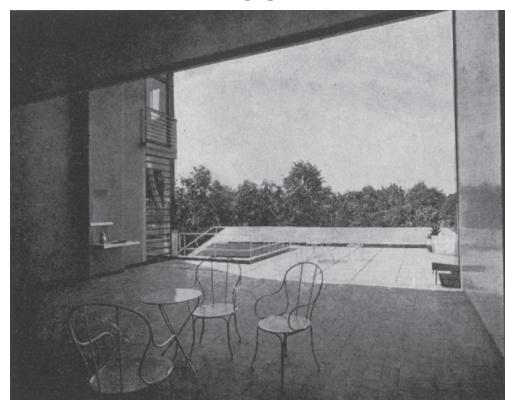
En el interior de la potente caja rectangular, el contraste entre la malla regular de pilares circulares racionalmente ubicados y las formas libres y sinuosas de las “vísceras domésticas” no dejan lugar a dudas: si la nueva domesticidad está predicada en la lógica, esta no es ni única ni unívoca.

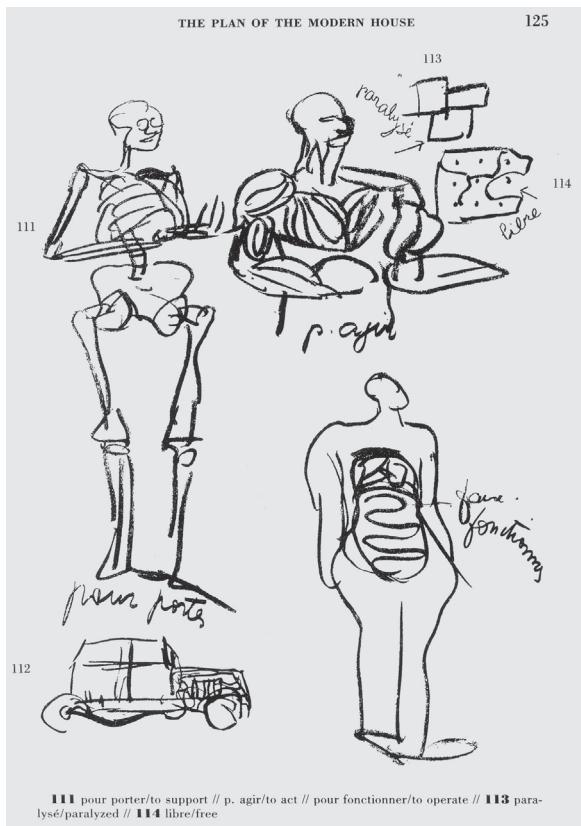
Solo así puede explicarse que, incluso en la pequeña planta de la Villa Canale, se superpongan, al menos, tres lógicas: la geometría regular de la caja –el marco–, la lógica estructural del hormigón armado –anatomía– y la de la continuidad espacial de la nueva domesticidad –el estuche–, cada una coherente en sí misma pero ajena a su articulación e integración en un sistema unitario. [12]

Intensificadas por la inestabilidad semántica y figurativa, las figuras del marco, la anatomía del cuerpo y del estuche doméstico se introducen en la arquitectura de Le Corbusier fomentando múltiples desplazamientos metonímicos. Y, precisamente por su inestabilidad y polisemia, sitúan en el centro del discurso de la “casa moderna” las semillas de su *alter ego*: la figuración antropomórfica y su propensión a la unidad orgánica; la relación coherente y jerárquica del todo y las partes frente a la fragmentación propia del montaje; la interiorización doméstica de la habitación frente a la continuidad espacial de la planta libre o la identidad del estuche privado y su acumulación decorativa enfrentada a la abstracción de una funcionalidad predicada en el vaciamiento –de mobiliario, de las señas de identidad o de la memoria inscrita en los objetos domésticos.

[9] Le Corbusier + Jeanneret. “*Le jardin suspendu*”, Pabellón de L'Esprit Nouveau, Paris 1925. *Œuvre Complète*, Volumen 1, 1910-29 FLC-ADAGP

[10] Le Corbusier + Jeanneret. Villa Stein De-Monzié, Garches, 1927. *Œuvre Complète*, Volumen 1, 1910-29 FLC-ADAGP



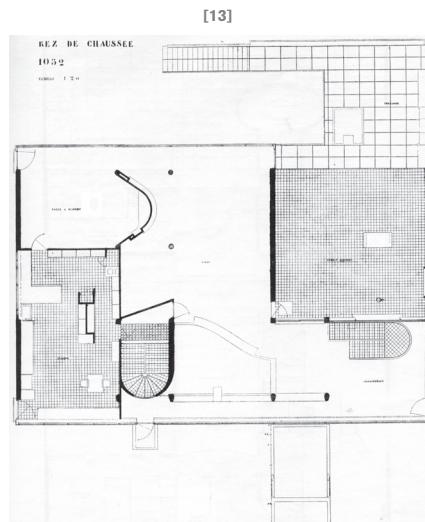
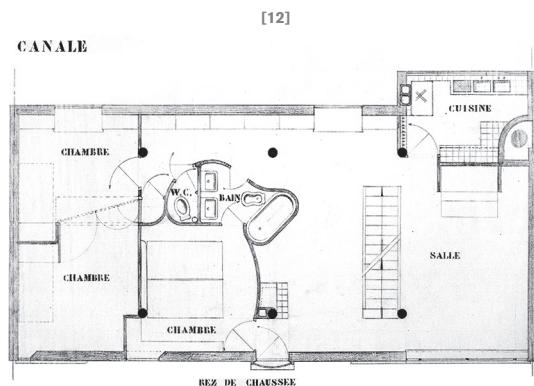


[11]

La configuración de lo doméstico es, en 1920, el escenario más propicio para la escenificación del conflicto que afecta a la construcción de la identidad de la arquitectura, del individuo contemporáneo y de una unidad coherente entre ambos. Le Corbusier se implica en esta tarea de búsqueda de una domesticidad contemporánea, aparentemente predicada en la coherencia reclamada por la razón productiva asociada con la mecanización y la industrialización. En 1925 describe este proceso de cambio que, “como un huracán”, es responsable de una transformación imparables y profunda:

“Durante los últimos años hemos asistido a las sucesivas etapas de un acontecimiento: con la construcción metálica, la disociación entre la decoración y la estructura. Luego la moda de destacar la construcción, indicadora de la nueva formación. Luego, la admiración por la naturaleza, revelando el deseo de reencontrar (¡a través de qué extraño rodeo!) las leyes de lo orgánico. Finalmente, la manía por lo sencillo, el primer contacto con las verdades de la máquina, llevándonos de vuelta al sentido común y a la instintiva manifestación de una estética de nuestra era.”²⁵

Sin embargo, la presencia decisiva de “*objets à réaction poétique*” –a menudo asimilables por su función icónica a “*objets trouvés*” surrealistas–, que alteran la estabilidad de las imágenes y de su reivindicada abstracción, sugiere un uso de las técnicas del *shock* y la contradicción de modo consistente e intencionado.



²⁵ Le Corbusier. *L'Art decorative d'aujourd'hui*. Paris: Editions G. Crès, 1925. Traducción del autor

²⁶ Benjamin, Walter (1927-1940). *Das Passagen-Werk*, 1982 Traducción del autor.

²⁷ Benjamin, Walter (1927-1940): *Ibid*. Traducción del autor

²⁸ Adamowicz, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 83

Así, se pone de manifiesto, por ejemplo, en el diagrama de la “Planta Libre” o en las plantas de la Villa Stein de Monzie. El conflicto inscrito en el dibujo planimétrico trasciende los problemas de la representación y nos enfrenta a la difícil convivencia entre el espacio fluido y la arquitectura de las habitaciones. El conflicto de su “superposición sobre un único soporte”, expresado a la manera de Ernst. [13]

En ambos casos, Le Corbusier potencia iconos distintivos del mundo doméstico –formas antropomórficas y figuras reconocibles asociadas con la domesticidad y la privacidad– paradójicamente inscritos en espacios abstractos, manipula las técnicas del poché para resolver las necesidades de la domesticidad contemporánea en una planta abierta y sin compartimentación, e intensifica la interiorización del espacio privado al tiempo que potencia la continuidad espacial asociada con el movimiento.

Se apropia igualmente de la inversión entre lo doméstico y lo público por medio de la exacerbación de la circulación –de la experiencia fragmentaria del interior–, como si de un recorrido a lo largo de una ruina o un paisaje se tratara. Predicado en el movimiento, el espacio doméstico se abre necesariamente y, al hacerlo, expone el conflicto entre continuidad y discontinuidad o entre transparencia y compartimentación.

Al igual que ocurre en los montajes de Max Ernst, los espacios domésticos construidos por Le Corbusier entre 1920 y 1935 se debaten entre la unidad y la fragmentación, entre la envolvente geométrica que encierra y protege el espacio privado del interior y la fluidez espacial del recorrido que abre la casa al exterior y la transforma en un paisaje.

Un debate latente que no solo no concluye ni se resuelve, sino que se potencia y aprovecha.

En el inacabado texto de *Los Pasajes* (1935), Benjamin escribió:

“La obra de Le Corbusier parece surgir en aquel momento en que “la casa”, como configuración mitológica, se aproxima a su fin.”²⁶

Para Benjamin, la configuración mitológica de la casa se conceptualiza y visualiza por medio del estuche –de su forma cerrada y su interior de terciopelo marcado por la huella de su habitante, por la relación precisa y privada entre contenedor y contenido–, contrapuesto a la transparencia desmitificadora característica de lo contemporáneo, ajena tanto a la construcción del aura como a la materialización de la identidad del habitante.

“El interior. Hoy, el santo y seña no es la palabra enredo sino transparencia (Le Corbusier).”²⁷

Sin embargo, aunque obviamente la racionalización y la industrialización a la que hace referencia Le Corbusier son responsables de una transformación profunda de la arquitectura, lo que distingue su arquitectura es el atrapamiento entre ambos modelos espaciales y domésticos: su superposición. En la arquitectura de Le Corbusier, el espacio doméstico es simultáneamente abierto y envolvente, transparente y compartimentado, continuo y discontinuo. O, en sus palabras, interior y exterior. Es, por tanto, conflictivo por definición o, en palabras de Breton, sublime y, por tanto, ajeno a la simplificación racional o a la ley de “la causa y el efecto”.

Para los surrealistas, la manifestación de los aspectos sublimes de la realidad requiere la presencia simultánea del paradigma y de su deformación, de su forma estable y su fractura. Sea este paradigma el lenguaje –garante de la coherencia semántica por medio de la estructura sintáctica–, el marco –el mecanismo para diferenciar la realidad de su representación– o la estructura anatómica –sobre cuya apariencia se sustenta la naturalidad orgánica o, al menos, se representación.

“Rather than reducing the disjunctions of the parts, the englobing term as stage, frame, box or anatomy simple displays the merveilleux as a space of paradox. Such dissociative metonymies tease the imagination without ultimately yielding to the cognitive process of decoding.”²⁸

En una improbable aunque innegable coincidencia con el surrealismo, Le Corbusier aprovecha los conflictos latentes para construir un discurso más ambicioso que el de la razón, superponiendo estrategias e instrumentos contrapuestos. Y la sensibilidad surrealista que invade la experiencia de París en los años de la posguerra le ofrece los recursos para integrar el conflicto en el discurso de la arquitectura como conexiones improbables e imprevistas entre “realidades más o menos lejanas”.

[11] Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Éditions Crès, Collection *L'Esprit Nouveau*, p. 125 FLC-ADAGP

[12] Le Corbusier, Rez de Chaussee Maison Canale, Boulogne-sur-Seine, 1924 FLC-ADAGP

[13] Le Corbusier + Jeanneret, Rez de Chaussee (Planta Baja) Maison Stein. De-Monzié. “Garches”, en *L'Architecture Vivante* MCM XXIX. Paris: Editions Albert Morancé, 1927, p. 30 FLC-ADAGP