

ARTÍCULO ORIGINAL

América Latina en las antípodas. Le Corbusier entre aviones y mulatas*

Latin America in the antipodes. Le Corbusier between airplanes and mulatas

Claudia Felipe Torres

Departamento de Patrimonio Cultural Universitario, Universidad de La Habana, Cuba

* Este texto es resultado parcial de una investigación financiada por la Fundación Le Corbusier a través de la Beca para Jóvenes Investigadores 2012.

RESUMEN

El presente trabajo sistematiza y evalúa la recepción crítica a la que han sido sometidos los viajes de Le Corbusier a América Latina. Identifica cuáles son las principales influencias construidas por la crítica para fundamentar la relevancia del contacto del arquitecto con la cultura y el paisaje regionales. Finalmente propone una mirada alternativa a estas posibles influencias con énfasis en sus relaciones personales y profesionales con algunos de los artistas más importantes de la vanguardia brasileña.

PALABRAS CLAVE: arquitectura moderna, vanguardia plástica latinoamericana, viajes de Le Corbusier.

ABSTRACT

This paper systematizes and evaluates the results of critical regards focused on the travels of Le Corbusier to Latin America. It identifies the main influences recognized by critical studies to validate the importance of Le Corbusier's contact with regional culture and landscape. Finally, it proposes an alternative approach to these possible influences emphasizing in his personal and professional **RELATIONS WITH SOME OF THE MOST REMARKABLE ARTISTS OF BRAZILIAN AVANT-GARDE.**

KEYWORDS: modern architecture, Latin American artistic avant-garde, Le Corbusier's travels.

Son diversas las aproximaciones a la condición de viajero de Le Corbusier. Incluso sus primeras publicaciones dieron fe del alcance del contacto con otras latitudes (*Étude sur le mouvement d'Art Décoratif en Allemagne*, en 1912, por ejemplo) y la honda impresión que el paisaje natural, construido y humano, causaba en su espíritu. Espíritu de un joven nacido en un pueblo pequeño, demasiado estrecho a sus ambiciones intelectuales pero, en última instancia, determinante para alimentar la mirada ávida de quienes consideran que su tierra natal les privó de una experiencia cultural suficientemente plural y vasta.

En 1907 ocurrió el viaje «de rigor» a Italia, común a prácticamente toda su generación. Viena, Budapest, Alemania (fructífera estancia que derivó en la publicación del citado *Étude sur le mouvement...* y la experiencia de trabajo en el taller de Peter Behrens), París y otras ciudades francesas fueron algunos escenarios recorridos antes de su conocido «viaje a Oriente» (1911).¹ La prolijidad de las imágenes (anotadas o no), croquis y fotografías resultantes de los ambientes que le depararon Praga, Budapest, Belgrado, Bucarest, Estambul y el Monte Athos, Atenas, por solo citar

algunas paradas de su extenso periplo, clarifican la fascinación que los nuevos universos le depararon. Estos viajes de su juventud son apenas un pálido reflejo de una vida no exenta de trashumancia, enrumbada a la búsqueda de oídos y espíritus (bolsillos y voluntades políticas) abiertos a los credos que defendió y a sus apetecidas ambiciones.

Sus excitaciones como viajero se manifestaron de las formas más diversas, algunas muy evidentes, a la manera de publicaciones donde el propio arquitecto daba fe de sus pareceres, o los conocidos *carneys*, soporte inmediato y riquísimo de sus impresiones al paso. Otras influencias resultan quizás menos explícitas, aunque no menos ciertas (posibles improntas en su actividad proyectual, constructiva y teórica), que han sido objeto de exploraciones críticas. Si a ello añadimos la amplitud de formas en que se manifestó su actividad creativa, que trasciende con mucho la labor arquitectónica y urbanística, será posible comprender la complejidad de enfrentar sobre este particular miradas holísticas.

Le Corbusier cruza el Atlántico por primera vez proa a América Latina en 1929. Ya no se trataba de una de aquellas peregrinaciones íntimas de juventud hacia nuevos horizontes, en busca de repertorios y emociones. Desde hacía unos años gozaba de prestigio y reconocimiento internacional y esta incursión tendría otros ribetes: deslumbramiento y curiosidad, por supuesto, así como un más o menos velado afán de conquista. Aquellos amplios territorios prístinos, «virginales» a sus ojos, parecían prestos a transformarse en escenario ideal para sus ambiciones urbanas, de dura concreción en una Europa construida y moderada. Las gentes de América Latina, a primera vista, también se integraban naturalmente a la escenografía soñada, con el destaque de jóvenes profesionales que profesaban amor al maestro europeo y pudientes castas burguesas ávidas de novedad.

Roberto Segre lamentó la escasa atención prestada a los viajes de Le Corbusier a este hemisferio en algunos de los más completos y recientes empeños investigativos dedicados a su figura, pues «tanto en la detallada *Enciclopedia* publicada en el centenario de su nacimiento (1987), como en los recientes ensayos de Alexander Tzonis, William Curtis, Kenneth Frampton y Jean Louis Cohen, resultó minimizada la experiencia latinoamericana».² Aplaudía, sin embargo, que fundamentalmente estudiosos de la región sí observaron estos eventos en su doble dimensión; a saber, la posible influencia ulterior en la obra del autor de *Vers une architecture* y las consecuencias culturales acaecidas en Sudamérica a resultas de sus visitas.³ No resulta ocioso revisar someramente, más que el itinerario seguido por él, hartamente conocido, las tangencias en los análisis más completos que han abordado el tema.

Le Corbusier visitó América Latina en ocho oportunidades, la primera en 1929 y la última en 1962. El viaje inaugural resultó el más extenso de todos (casi tres meses), con paradas fundamentales en Argentina y Brasil, aunque también conoció de manera más fugaz Asunción y Montevideo. Regresó a Brasil en 1936, compulsado por Lucio Costa y la generación de jóvenes que estaría llamada a revolucionar la arquitectura brasileña, y se involucró de manera decisiva en el diseño del Ministerio de Educación y Salud (MEC). Cinco veces visitó Colombia, a propósito del Plan Director para Bogotá, elaborado junto a otros profesionales de prestigio como José Luis Sert, entre 1947 y 1951. Y, finalmente, conoció Brasilia en 1962, cuando evaluó el proyecto para la construcción de la Embajada de Francia en la capital recién estrenada, que no tuvo concreción.

De manera general, los principales textos referidos a la presencia de Le Corbusier en Sudamérica convienen en que nombres como el de Fernand Léger y muy especialmente Blaise Cendrars contribuyeron a los primeros contactos y a despertar su interés por conocer el continente. «Blaise Cendrars no solo figura junto a Fernand Léger entre aquellos que posibilitan los primeros contactos profesionales de Le Corbusier con el Brasil a propósito del plan de construcción de la nueva capital Planaltina, sino que muy probablemente sea quien señale a Le Corbusier los valores y posibilidades

inéditas descubiertas en este continente». ⁴ Esta acotación no es ociosa si consideramos los contactos profundos de trabajo y amistad que unían a Cendrars y Léger con otros intelectuales latinoamericanos de vanguardia (varios brasileños entre ellos), circunstancia que podría fundamentar el enlace de Le Corbusier con algunos de ellos y el interés por sus obras. Le Corbusier, además, conoció a Vicente Huidobro, singular voz poética chilena, fundamental en la aventura vanguardista continental y colaborador de *L'Esprit Nouveau* desde sus primeras entregas. ⁵

La más ambiciosa aproximación a la presencia de Le Corbusier en América es el volumen *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y proyectos* (1991), coordinado por Fernando Pérez Oyarzún, con el concurso de especialistas de diversos países. Se ocupa de panear, de manera general, sus incursiones, experiencias e influencia durante sus visitas a las naciones citadas. Otros excelentes estudios complementan esta visión del viajero por tierras americanas, entre los que vale la pena resaltar el minucioso *Le Corbusier e o Brasil* (1987) de Margareth Campos Da Silva Pereira, Cecília Rodrigues Dos Santos y Vasco Caldeira Da Silva; así como *Le Corbusier en Colombia* (1987), con la coordinación de Hernando Vargas Caicedo. Revisemos, entonces, algunas de las aseveraciones que encuentran consenso entre las aproximaciones al asunto en cuestión.

Sobre su primer viaje, llaman la atención los dos nombres fundamentales que viabilizan su presencia en tierras americanas, a saber, Victoria Ocampo y Paulo Prado, en Argentina y Brasil, respectivamente. Representaban ambos a una élite ilustrada, cercana al poder político y al económico, y promotores los dos de la que consideraban cultura europea de avanzada. Así pues, «este hecho será central para comprender al tipo de relaciones que estableció con el mundo sudamericano, así como también el orden de expectativas que surgirán en el arquitecto respecto de esta cultura y este medio como terreno propicio para la expansión de su obra y sus ideas». ⁶ Sobre su viaje a Argentina, se destaca que Le Corbusier, de manera excepcional, asume dictar diez conferencias, a diferencia del dueto usual (una dedicada a arquitectura y otra a urbanismo) que comúnmente ofrecía. Y este viaje al Cono Sur es, además, génesis de uno de sus proyectos no realizados, que con los años ha ido cobrando especial relevancia por la suerte de giro conceptual que implicó: la casa Errázuriz (1929-1930). Encargada por el embajador de Chile en Buenos Aires, Matías Errázuriz, la propuesta de Le Corbusier implicaba un visible vuelco de su «ascetismo militante», fundamentado en los conocidos cinco puntos para una nueva arquitectura, a una propuesta que incorporaba materiales locales (piedra y madera), cuyas texturas enriquecían los espacios interiores.

El propio Le Corbusier refería que, en gran medida, esa elección se debía a la ausencia de materiales en zonas cercanas a la construcción, sin embargo esta aseveración ha sido rebatida por especialistas chilenos, reforzando la intencionalidad del proyecto. Segre lo resumiría de esta forma:

decidió fusionar la herencia planimétrica de la casa Citrohan con la adopción de materiales regionales. Colocó el rectángulo principal con orientación norte-sur, paralelo al Pacífico y definió un espacio social enmarcado por la rampa de acceso al mezanine de los dormitorios, caracterizado por el piso, pilares y paredes de piedra y la estructura de troncos rústicos de madera. Resonando las pendientes de la montaña, sustituyó el habitual techo plano por dos pendientes invertidas –luego difundido como techo «palomita»–, con cubierta de tejas. ⁷

La casa, como es sabido, quizás por el desconcierto que esta ruptura despertó en el comitente, quien esperaba una «casa blanca» sin sorpresivos ribetes regionalistas, no fue llevada a término.

En las antípodas: aviones y mulatas

Si se trata de resumir cuáles serían algunos de los aportes que los viajes a Sudamérica tributaron a Le Corbusier, algunas posturas críticas asumen posicionamientos que, si bien verificables, no

resultan por otra parte menos desconcertantes. Una de esas lecturas es la que pudiésemos bautizar como el aporte «maquinista»: «coincidió» que el traslado de Le Corbusier a América Latina resultó su más extenso trayecto en barco hasta ese momento y «al viajar en el Massilia, el Lutetia, el Giulio Cesare, el Conte Biancamano, interiorizó la funcionalidad de los espacios mínimos y la intensidad de la vida social a bordo».⁸ Y, por otra parte, incluso más extendida que el estímulo intelectual y emocional del trayecto por mar, resulta la idea de que su primer viaje en avión también ocurre durante su primera estancia americana, en la inauguración del trayecto Buenos Aires-Asunción.

No se trata de minimizar el impacto indudable que esta experiencia supuso para un conocido entusiasta de la modernidad y sus artefactos, claramente inspiradores de su imaginario proyectual. Cómo pasar por alto el entusiasmo de quien, años después, aseveraría en una íntima autoconfesión en uno de sus *carnets* : «l'avion survole rive sud de Jamaïque (11h matin) avec un spectacle sous-marine bouleversant de splendeur et d'inattendu. Je ne suis jamais si tranquille que dans l'avion = Cosmos et solitude amicale et bénéfique».⁹ Se trata, sin embargo, de aquilatar en qué medida justiprecia la crítica la huella ya no apenas de un escenario natural y habitado por gentes de etnias y costumbres inusuales a la mirada europea, sino convulsionado también por transformaciones culturales e intelectuales de gran interés, y sus posibles marcas en el quehacer corbusiano.

La visión primera a miles de kilómetros de altitud de paisajes y ciudades, revolucionaría la perspectiva creadora y proyectual de Le Corbusier, fundamentalmente en el plano urbanístico. Por otra parte, se inicia un sucesivo interés, verificable en sus *carnets* , por las insinuantes ondulaciones de los cauces fluviales, génesis de su Ley del Meandro. Sin embargo, no es arriesgado afirmar que esta «feliz coincidencia» pudo propiciar un resultado análogo en otras tierras de paisaje espectacular. Lo parecen confirmar los múltiples ríos que acogen otras páginas de los *carnets* , obviamente posteriores, y sin dudas herederos de aquella iniciática «visión de América», parafraseando a otro conocido intelectual, también fascinado por la imagen prístina de otro río (el Orinoco), el escritor cubano Alejo Carpentier.¹⁰

Tal vez una de las posibilidades más sugestiva se plantea en las transformaciones metodológicas perceptibles en los proyectos urbanos que, desde su primer viaje a América, concibe para ciudades como Buenos Aires, Río de Janeiro, Sao Paulo (aplicable incluso a su posterior Plan para Bogotá), respecto de otras ideas precedentes. Pérez Oyarzún observa «un cambio de tono, en el cual disminuye en importancia un cierto racionalismo progresista que dominaba en fundamentaciones, especialmente urbanas anteriores, para dejar paso a una atención a la circunstancia concreta de cada una de las ciudades y una legitimación en definitiva poética de las proposiciones».¹¹ Asimismo, «la relación de estas propuestas con la ciudad histórica y real es otro punto que merece ser subrayado y en relación a ella nuevamente la referencia el plan Voisin resulta útil [...] Estos proyectos, en cambio, aunque sea en el plano teórico suponen la convivencia con la ciudad existente».¹²

Coinciden otras opiniones en que esta idea es aplicable también a otros planes posteriores, como el dedicado a Bogotá. Rodrigo Cortés, si bien estima que para el maestro de *Chaux-de-Fonds* «el Plan Piloto de Bogotá fue un experimento más bien marginal y al que no dedicó demasiados esfuerzos», también propone que «gracias a su cultivada actitud indagadora, abierta conscientemente a vibrar con las resonancias de los hechos concretos, logró percibir intuitivamente los elementos-base sobre los cuales pivoteaba la estructura urbana de esta ciudad. Pero, en este caso, fue un ejercicio que realizó casi automáticamente frente a una realidad que no le producía mayores emociones».¹³ En su valoración sobre el mencionado plan (fraguado entre 1947-1951), Cortés destaca la novedad de la «Teoría del Sector» desarrollada a partir del caso de Bogotá y donde nuevamente celebra «la aproximación realista a los caracteres geográficos», distanciada de esa suerte de asepsia descontextualizada, de impiedad para con los remanentes historicistas, que lo popularizó en sus primeas etapas.

Ya en predios no estrictamente arquitectónicos, en las revisiones a sus experiencias sudamericanas se pone énfasis en la conmoción (deslumbramiento más bien) ante «las exuberantes y sinuosas figuras de las mulatas cariocas, cuya apoteosis fue alcanzada en el dibujo de los túrgidos senos de *La Manga*». ¹⁴ Le Corbusier clausuraba la década del veinte con una transformación en los motivos representacionales de su obra pictórica, una etapa «post purista» donde la figura humana cobra protagonismo, inserta en un lenguaje vanguardista que exhibe tangencias con Picasso, Matisse, Léger, entre otras poéticas: «In his paintings he moved away from simplification and transparency towards more complex pictorial arrangements: his palette is intensified, an assortment of new objects appear, and people, particularly women, begin to inhabit the picture frame». ¹⁵

Las causas posibles del cambio de ruta se revelan diversas: su ruptura con Ozenfant, el interés propiamente artístico que la incorporación de los conocidos «objects à reaction poétique» podría suponer. En el caso de la figura humana, particularmente para explicar la aparición de desnudos femeninos, abunda entre la crítica el énfasis en factores de sesgo biográfico. Tanto la influencia a partir de los años veinte de Yvonne Gallis (a quien conoce en 1922 y con quien contrae nupcias en 1930) o de mujeres de singular atractivo como Josephine Baker, otro de los «azares» del viaje sudamericano de 1929, son factores entendidos como fundamentales en esta irrupción de mujeres de curvas generosas y sensualidad más o menos explícita. La extensa cita incluida a continuación da fe de esta vocación biografista donde las féminas exóticas pugnan por un sitio de honor:

Dans toutes les compositions de cette époque, le mélange des objets naturels, des corps féminins et des objets du répertoire puriste constitue une libération pour Jeanneret, passant d'une organisation stricte et géométrique à une organisation où lignes et couleurs déterminent, avec des fonctions complémentaires, de nouveaux espaces.

Sur cette introduction de la figure humaine en peinture on peut s'interroger sur les causes liées, on la vu plus haut, à la rupture en 1925 avec Ozenfant, mais aussi à d'autres facteurs tels que la rencontre en 1922 avec Yvonne Gallis qui allait devenir sa femme et compagne inspirante, source nouvelle pour ses tableaux contenant des formes féminines; et la confection, en 1926, pour son ami Levaillant à La Chaux-de-Fonds d'un album de dessins intitulé «50 aquarelles de Music Hall ou le quand-même des illusions» où il n'est plus question de rigueur géométrique mais de corps en mouvement. D'autre part, il existe de nombreuses aquarelles des femmes des années 1917-1918, figures de harem et figures inspirées aussi par les sculptures de son ami Rupert Carabin dont il possédait également les fonds photographique de nus. Enfin comme le signale Samir Rafi, une autre source d'inspiration plus tardive sera la découverte en Algérie-où il se rendit pour la première fois en 1931 [...] de la structure plastique de certaines femmes de la casbah sous la lumière intense et nuancée d'Alger. ¹⁶

En este caso, si bien se privilegia el encargo del *Music Hall* y el descubrimiento de las «estructuras plásticas» de las mujeres argelinas en detrimento de las «plásticas» mujeres sudamericanas (a quienes, en la práctica, «descubrió» antes), el procedimiento es el mismo: una búsqueda en factores mayoritariamente de índole vital y, en el caso de la aparición de figuras femeninas, aderezada con el contacto físico. Para fundamentar esta hipótesis se echa mano, incluso, en más de una oportunidad, al contraste entre una confesión temprana del arquitecto donde se quejaba de su ascetismo, casi celibato, propio de su etapa purista, en contraste con el «despertar de la carne» vivido en el «ardoroso» Río de Janeiro, cuya evidencia se fija en una misiva a su amiga Marguerite Tjader-Harris fechada en 1936.

Daniela Ortiz dos Santos, en su trabajo «Le Corbusier et le Brésil: corps à réaction poétique», se vale de esta oposición, primero, por medio de las palabras contenidas en el diario de Le Corbusier de 1918: «Samedi soir. Je rênacle: c'est idiot. J'étais allé dans un restaurant pour lever une poule. Il n'y a plus de poules. Mon célibat me pèse»; ¹⁷ mientras que la carta escrita desde el carioca hotel

Gloria, rezuma exceso: «Je n'arrive plus à comprendre que j'ai pu coucher avec des négresses. Il y en a des foules ici, des belles. Tant pis [...] Je n'ai pas fait l'amour depuis le 13 décembre. C'est idiot».¹⁸

Medios de transporte icónicos de la modernidad pujante, gente cálida y apetecibles mujeres, paisaje sugestivo, parecen certidumbres difícilmente rebatibles y cuya huella sin dudas caló en el imaginario corbusiano. Sin embargo, ellas evocan la permanente visión americana heredada desde que los propios conquistadores ibéricos, siglos atrás, dieron fe del hallazgo de un territorio «deshabitado» en términos jurídicos, geopolíticos y culturales, aunque deslumbrante por sus imponentes escalas paisajísticas, abundantes recursos naturales y gentes pintorescas. Es decir, un hemisferio apetitoso a los ojos, dócil al uso y a la apropiación sensual, económica y racional.

Son menos abundantes que lo deseado (aunque existentes) las aproximaciones a las relaciones de mutuo respeto y camaradería que estableció Le Corbusier con profesionales latinoamericanos (quizás los casos más conocidos sean Lucio Costa, Oscar Niemeyer y Amancio Williams). En el caso del estudio de su producción plástica, la exploración de las posibles influencias del ambiente artístico latinoamericano en el trabajo de Le Corbusier es casi inexistente y pudiesen dejar puentes alternativos más complejos entre las tierras reveladas en 1929 a su mirada ciertamente inquieta.

América pictórica: ¿Le Corbusier antropófago?

Uno de los aspectos más destacados por la crítica en los balances de los viajes de Le Corbusier a América Latina son sus dibujos en los *carnets* , en tanto revelan un singular estilo dibujístico, detención en el uso del color y cuidado en los detalles (especialmente en la representación de la figura humana). Suponen una inclusión casi obligada en prácticamente todos los resúmenes de esta zona conocida de su obra. En efecto, a partir de 1929, ellos contienen una exquisita detención en los cuerpos desnudos de mujeres mestizas y negras, imágenes extensamente reproducidas, y otras figuras humanas, representadas con interés en sus labores cotidianas, contextos naturales y contruidos, y que coinciden con sus estancias en predios americanos.

Sin desconocer la importancia de esta proximidad a los habitantes sudamericanos, en especial a los brasileños (de gran diversidad étnica), y el deslumbrante paisaje natural donde se insertan arquitectura y urbanismo, vale la pena apuntar a otras fuentes de influencias que resultan claramente posibles si se atiende al círculo intelectual que acogió a Le Corbusier en Brasil y con quienes, incluso, compartió espacios en Europa.

Entre los suscriptores de *L'Esprit Nouveau* se encontraban algunos de los más intensos animadores de la Semana de Arte Moderno (Sao Paulo, 1922) y de la denominada *Antropofagia* (Manifiesto Antropófago, 1928) o movimiento antropófago, eventos artísticos de renovación fundamentales en Brasil; entre ellos Oswald de Andrade (1890-1954) y Mario de Andrade (1893-1945). En París Le Corbusier conoció a Emiliano di Cavalcanti (1897-1976), quien realizó un retrato del arquitecto en 1923 y Oswald, poeta y escritor, era el compañero sentimental en aquellos años de Tarsila do Amaral (1886-1973), ambos pintores de los más destacados de la vanguardia brasileña. Los autores de *Le Corbusier e o Brasil* estiman que:

No Brasil, as idéias de Le Corbusier são conhecidas desde os princípios dos anos 20. A revista *L'Esprit Nouveau*, criada conjuntamente com o pintor Ozenfant no intuito de difundir a arte dos tempos modernos, encontrou leitores brasileiros desde o seu primeiro número. Por outro lado, jovens pintores brasileiros residentes em Paris mantiveram relações pessoais com o arquitecto muito antes da sua visita ao Brasil. *Foi provavelmente numa das feijoadas oferecidas por Tarsila do Amaral, em seu ateliê parisiense, que Le Corbusier conheceu Di Cavalcanti, que realiza durante sua estadia parisiense em 23, um retrato do arquitecto.*¹⁹

Lamentablemente, el contacto personal de Le Corbusier, indudable, con Di Cavalcanti, y potencial, con Tarsila, no ha pasado de lo anecdótico. Si asumimos, pues, que conoció la obra de ambos artistas, y probablemente de otros de su generación, el privilegio de figuras mestizas, indígenas, favelas y barrios populares en sus dibujos durante los primeros viajes a Brasil no respondería únicamente a un interés pintoresquista o a los ardores que las bien formadas mujeres nativas podrían despertar, sino al interés por este nuevo arte, sus temas y estilo, que la vanguardia brasileña promovía, en sintonía con otros movimientos de alcance continental como el Muralismo Mexicano. De hecho, a la mirada educada en los rasgos generales de la vanguardia en América Latina, los *carnets* de este momento no resultan tan extraños a un escrutinio, ni en lo temático ni en lo estilístico.

Diversas son las razones para validar este parecer y evitar un *tour de force* . Una de las más significativos sería una cita del propio Le Corbusier (extrañamente poco reproducida) en *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (1930) donde resume de manera muy atinada el espíritu de la *Antropofagia* , expresión de su interés y conocimiento del panorama intelectual brasileño, más allá de meros contactos personales:

Les jeunes de Saint-Paul m'ont exposé leur thèse: nous sommes des «Anthropophages»; l'anthropophage n'était pas une coutume gloutonne; c'était un rite ésotérique, une communion avec les forces les meilleures. Le repas était mince, on était cent ou cinq cents à manger de la chair de du guerrier capturé. Ce guerrier était valeureux; on assimilait ses vertus; mais encore, ce guerrier avait à son tour mangé la chair des propres guerriers de la tribu. Donc, en mangeant sa chair, on assimilait la chair même de ses propres ancêtres.

Les jeunes de Saint-Paul, en se dénommant Anthropophages, veulent exprimer par là qu'ils entendent faire face à la dissolution internationale, par l'adhésion aux principes héroïques dont le souvenir est encore présent.²⁰

Llama la atención cómo de manera sintética, Le Corbusier extracta los principios rectores del movimiento antropofágico. Tal y como se afirma en la historiografía del arte moderno en Brasil, el polémico término apunta a la relación compleja entre las herramientas de las vanguardias, entre la necesidad de un pasado propio y de un presente del Brasil. La metáfora de la antropofagia no se equipara a la idea del buen salvaje ni propone un regreso al estado de naturaleza de los pueblos originarios en el Brasil. En opinión de Luiz Costa Lima:

Parece, em primeiro lugar, útil ressaltar que, na antropofagia, o inimigo não é identificado com algo impuro ou comum corpo poluído, cujo contato então se interditar-se. Esta antes seria uma concepção própria aos puritanos. Deste modo, a negação do inimigo, sua condenação ao completo esquecimento representa o avesso do que postula o Manifesto. Em segundo lugar, convém destacar que a antropofagia, tanto no sentido literal como no metafórico, não recusa a existência do conflito, senão que implica a necessidade da luta. Recusa sim confundir o inimigo com o puro ato de vingança. A antropofagia é uma experiência cujo oposto significaria a crença em um limpo e mítico conjunto de tragos, do qual a vida presente de um povo haveria de ser construída.²¹

Es factible entonces afirmar que Le Corbusier conoció la *Antropofagia* y sus principios, asentados en la asimilación natural de las influencias externas y la recuperación de la cultura popular e indígena. ¿Cómo no comulgar con esta avidez por apropiarse, «deglutir» las experiencias internacionales abocados a la configuración de un perfil cultural propio que, en última instancia, le favorecía? Era lógico que aplaudiera las apetencias de renovación de los brasileños, quienes, sin el telón de fondo cultural que en otros espacios latinoamericanos, especialmente hispanos, entorpecía el calado de nuevas ideas, apostaban por una vanguardia más internacional.

Tarsila es la pintora más conocida y emblemática del modernismo brasileño. Desde principio de los años veinte comienza su formación en París, allí conoció a Fernand Léger, a quien debió buena parte de sus primeras incursiones vanguardistas de fisonomía cubista, y expone en el Salón Oficial de los Artistas Franceses de 1922. Paradójicamente, aunque de vuelta ese mismo año, Tarsila no se encontraba en Brasil durante la Semana de Arte Moderno, animada, además de Oswald y Mario, por los pintores Emiliano di Cavalcanti y Anita Malfatti, el poeta Menotti del Picchia, el arquitecto Gregori Warchavchik (precursor del movimiento moderno), entre otros. Sin embargo, rápidamente ocupó uno de los sitios cimeros de la modernidad plástica nacional con su particular estilo.

Para un debutante de la *Antropofagia* como Le Corbusier, la obra de Tarsila, al menos sus trabajos más conocidos, era parada obligatoria. Es sabido que una pieza pictórica de Do Amaral (*Abaporu*, 1928) motivó la redacción del *Manifiesto Antropófago*, por parte de Oswald de Andrade, y que su maestro en París fue Fernand Léger. El trabajo de Tarsila es mundialmente conocido por el ambiente onírico, lindante al surrealismo, con que representaba a seres desproporcionados en ambientes naturales, en algunos casos reconocibles su origen y raza, y en otros menos perceptible, a manera de amables gigantes meditados que pugnaban por abandonar los lindes del marco. Amplios espacios de color y planimetría eran algunos de sus sellos estilísticos.

Si bien su obra es mucho más extensa, a la altura de 1929, antes del primer viaje de Le Corbusier, ya había concluido varios de sus trabajos paradigmáticos, verdaderas revelaciones en el contexto artístico brasileño: *La negra* (1923, óleo sobre tela, 100 x 80 cm), *Abaporu* (1928, óleo sobre tela, 85 x 73 cm), *Antropofagia* (1929, óleo sobre tela, 126 x 142 cm), entre otras. Tanto Léger como Cendrars profesaron un sincero interés por el trabajo de Tarsila y promovieron su obra de maneras disímiles. Cendrars, por ejemplo, hizo ilustrar la portada de su cuaderno de poesía *Feuilles de route* (1924) con la silueta de *La negra*, concluida en el taller parisino de Léger.

Por su parte, Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), quien sirvió de guía a Le Corbusier en visitas a favelas (en la imagen del *carpet* que recoge sus impresiones sobre la favela está escrito su nombre), también tuvo una producción artística con énfasis en la representación de las clases populares, fiestas y costumbres, y se destaca la presencia abundante y diversa de mujeres mestizas de generosas y sensuales curvas.²² La hoja de ruta formativa del pintor brasileño no difería sustancialmente de la de Tarsila y otros tantos vanguardistas americanos (escala parisina durante los años veinte, contacto con la vanguardia europea, vuelta al país natal y reinterpretación de elementos de la cultura popular desde códigos contemporáneos), salvo, quizás, en que su militancia política más radical imbuía a su trabajo de un componente denunciatorio, si bien no tan sostenidamente explícito como en el caso de Muralismo Mexicano que conoció. En sus años de corresponsal en París, extendería consideraciones sobre Le Corbusier tan elogiosas como la que sigue:

Uma senhora brasileira perguntou-me, confiante nos meus conhecimentos literários, qual o maior poeta contemporâneo de França.

Respondi-lhe:

—Jeanneret.

Eu e a minha amiga chegamos, ao fim da palestra, convencidos de que Poesia é quase tudo que não está escrito em verso.²³

Cuesta creer Di Cavalcanti no mostrase a Le Corbusier parte de su trabajo, que exhibe visibles tangencias temáticas y formales con las imágenes de los *carneets* corbusianos. Lo mismo se aplica al escultor Celso Antonio (1896-1984), quien igualmente se relacionó con Le Corbusier, de lo cual dan fe los *carneets* y la tarjeta cariñosamente dedicada del escultor que conservan los archivos de la Fundación Le Corbusier. Celso Antonio desarrolló una obra de vanguardia que se valía de formas rotundas y monumentales en la representación de la figura humana, especialmente femenina, y que coincide igualmente con el estilo utilizado por Le Corbusier en las representaciones citadas. Celso Antonio colaboró con Lucio Costa y otros arquitectos de su generación, así como con el propio Le Corbusier en su proyecto para el MEC en 1936.

Así pues, no resulta desacertado afirmar que Le Corbusier sostuvo contactos con la vanguardia pictórica brasileña, con algunos de sus más sobresalientes protagonistas. Las obras plásticas de Le Corbusier, en especial los amorosos trazos de los *carneets*, en sus estancias americanas, donde han sido tan elogiados los cuerpos desnudos y expresivos rostros de mujeres mestizas, ataviadas en otros casos con atuendos indígenas, o el paisaje natural de «razonados» colores, no son extraños a un amigo de Di Cavalcanti y Celso Antonio; cercano a Léger y Cendrars, dos de los más entusiastas admiradores europeos de la obra de Tarsila; en fin, a un advertido de la Antropofagia y su condición renovadora, expresión de una novedad continental donde temas, sujetos y estilos de raíz tradicional, históricamente relegados, copaban el interés de la «alta cultura».

Pudiéramos, incluso, localizar una clave de la propia práctica artística corbusiana perceptible en otros *carneets*. Si se observan no solo los temas, sino las maneras de representar lo que pudiésemos considerar temas «típicos» de los espacios desandados por Le Corbusier, se verificaría que determinados cambios estilísticos pueden asociarse a una suerte de «ajuste» experimental derivado de incorporar lúdicamente estilos históricos o locales. Entonces, la forma de copiar las manos de un vitral gótico tendrá las señas arcaicistas de aliento medieval o los seres que habitan una sencilla estructura construida en un carnet presentan rasgos propios de las figuras egipcias: ojos de frente, rostro de perfil, torso frontal, etcétera. Parece pretender fijar, no solo impresiones de personas y entorno natural, sino el «paisaje pictórico» al que asiste.

Los muy admirados y conocidos dibujos de Le Corbusier, especialmente en sus *carneets*, de «tema brasileño», son susceptibles de análisis desde la óptica de una posible influencia del universo pictórico desarrollado al calor de la vanguardia en Sao Paulo y Rio de Janeiro. Le Corbusier conocía de primera mano las influencias de estos artistas, que en su mayoría se formaron en París y regresaron a América para explorar asuntos de raigambre local desde las posibilidades expresivas de los nuevos lenguajes. Conocedor de las ideas, la obra y los protagonistas de estas transformaciones, no es de extrañar que los jóvenes intelectuales que elevaron a tema de las «bellas artes» a las clases populares, sus costumbres y vida cotidiana, condujeran la mirada de Le Corbusier y le animasen (más o menos directamente) a incorporar una poética de ruptura respecto de su trabajo plástico precedente. Resulta llamativo que esta posibilidad, teniendo en cuenta las señales que hemos comentado, haya sido desatendida por la crítica, regodeada en ponderar, permítasenos la licencia jocosa, a un Le Corbusier enardecido ante acentuadas curvas rollizas, montañosas y fluviales propias del «Nuevo Mundo».

Las formas casi escultóricas, poderosas, rotundas, de intencional realismo en la representación de la figura humana, y los temas «impropios» para los megarrelatos de la alta cultura, se integran de forma natural al credo estético que encontró el maestro de la Villa Savoye en Brasil, y que compartían buena parte de los núcleos intelectuales latinoamericanos, incluidos los muralistas mexicanos, cuyo impacto internacional fue enorme. Esta forma de concebir las influencias, ya no de manera unidireccional, con la tradicional orientación norte-sur, sino de manera más compleja, enriquece la asimilación en Le Corbusier de la cultura latinoamericana, pues trasciende una fase básica de deslumbramiento ante paisaje natural y humano, y permite considerar su conocimiento,

contacto con las tendencias artísticas, plásticas, imperantes en Brasil durante sus primeras visitas. Así entonces, las ricas texturas matéricas de la frustrada Casa Errázuriz y las vigorosas mujeres locales que inmortalizó, son también el testimonio del impacto de esa vital generación intelectual que conoció por estas tierras, una nueva «visión de América».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPOS DA SILVA PEREIRA, MARGARETH; CECÍLIA RODRÍGUES DOS SANTOS y VASCO CALDEIRA DA SILVA: *Le Corbusier e o Brasil*, Tessela/Projeto, São Paulo, 1987.
- COHEN, JEAN-LOUIS: *Le Corbusier 1887-1965. El lirismo de la arquitectura en la era mecánica*, Taschen, Colonia, 2004.
- COIRE, CARLOS (coord.): *Le Corbusier en Buenos Aires*, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, 1979.
- CORTÉS, RODRIGO: «Bogotá: Plan Director de Le Corbusier», en *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y proyectos*, Ediciones Arquitectura de la Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1991.
- COSTA LIMA, LUIZ: *Pensando nos tropicos*, Editora Rocco, Brasil, 1991, pp. 80-90.
- COYULA COWLEY, MARIO: «Razón y pasión: ¿Dónde está Corbu?», *Revolución y Cultura*, n.º 3, La Habana, mayo-junio, 2007, pp. 20-27.
- ESCOREL DE CARVALHO, LILIAN: «A revista francesa *L'Esprit Nouveau* na formação das idéias estéticas e da poética de Mário de Andrade», Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo, 2008, tesis doctoral.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, TEODORO: «Le Corbusier visto de cerca», *Massilia. Anuario de Estudios Lecorbusieranos*, 2006, pp. 60-69.
- HENDRICKS, HENRIETTE: *Evocative Objects and Sinuous Forms: Le Corbusier's Art and Architecture of the 1930s*, Pushkin Museum, Moscow, 2012.
- HUIDOBRO, VICENTE: «La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui» (*L'Esprit Nouveau*, n.º 1, Paris, 1920), en *L'Esprit Nouveau*, De Capo Press, New York, 1968, pp. 111-112.
- LE CORBUSIER: *Vers une architecture*, Crès, Collection de *L'Esprit Nouveau*, Paris, 1923.
- LE CORBUSIER: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Collection de *L'Esprit Nouveau*, Paris, 1930.
- LE CORBUSIER: *Le Corbusier Talks with Students from the Schools of Architecture*, The Orion Press, New York, 1961.
- LE CORBUSIER: *Étude sur le mouvement d'Art Décoratif en Allemagne*, Da Capo Press, New York, 1968.
- LE CORBUSIER: *Carnets 1 1914-1948*, Electa, Milán, 1981.

LE CORBUSIER: *El viaje a Oriente*, LAERTES, Barcelona, 2005.

LUCAN, JACQUES (ed.): *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Éditions du Centre Pompidou/CCI, Paris, 1987.

ORTIZ DOS SANTOS, DANIELA: «Le Corbusier et le Brésil: corps à réaction poétique», informe final de investigación, Beca de la Fundación Le Corbusier para Jóvenes Investigadores, Fundación Le Corbusier, París, 2006, inédito.

PÉREZ OYARZÚN, FERNANDO (coord.): *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y proyectos*, Ediciones Arquitectura de la Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1991.

SEGRE, ROBERTO: «Le Corbusier: los viajes al Nuevo Mundo», *Café de las Ciudades*, en <http://www.cafedelasciudades.com.ar/arquitectura_46.htm> [11/6/2012].

TSIOMIS, YANNIS (ed.): *Le Corbusier. Rio de Janeiro 1929-1936*, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

TZONIS, ALEXANDER: *Le Corbusier. La poética della macchina e della metáfora*, Rizzoli, Nueva York, 2001.

VARGAS CAICEDO, HERNANDO (ed.): *Le Corbusier en Colombia*, Cementos Boyacá, Bogotá, 1987.

VV. AA.: *Le Corbusier. L'œuvre plastique*, Fondation Le Corbusier/Éditions de la Villette, Paris, 2005.

RECIBIDO: 16/12/2014

ACEPTADO: 6/4/2015

Claudia Felipe Torres. Departamento de Patrimonio Cultural Universitario, Universidad de La Habana, Cuba. Correo electrónico: claudia@fayl.uh.cu

NOTAS ACLARATORIAS

1. Cfr. Le Corbusier: *El viaje a Oriente*.
2. Roberto Segre: «Le Corbusier: los viajes al Nuevo Mundo».
3. Segre comentaba también elogiosamente el acto de justicia que para él suponía titular *Massilia* a una de las más importantes publicaciones de estudios lecorbuserianos, en honor al navío que trasladó al arquitecto a Buenos Aires en 1929.
4. Fernando Pérez Oyarzún (coord.): *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y proyectos*, p. 19. Oyarzún se refiere al proyecto de construcción de la nueva capital brasileña, proyecto que Le Corbusier apeteció por razones obvias.
5. El poeta chileno colaboró desde la primera entrega (cfr. Vicente Huidobro: «La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui»).
6. Fernando Pérez Oyarzún (coord.): Ob. cit. p. 21.
7. Roberto Segre: Ob. cit.
8. Ídem.
9. Cfr. Le Corbusier: «Carnet E20 422», *Carnets 1 1914-1948*. Todos los *carnets* mencionados pueden consultarse en este volumen.
10. La obra de Carpentier escrita tras su viaje por el Orinoco lo catapultó a la cumbre de la novelística latinoamericana con la escritura de *Los pasos perdidos* (1953).
11. Fernando Pérez Oyarzún (coord.): Ob. cit., p. 32.
12. Ídem.
13. Rodrigo Cortés: «Bogotá: Plan Director de Le Corbusier», p. 87.
14. Roberto Segre: Ob. cit.
15. Henriette Hendricks: *Evocative Objects and Sinuous Forms: Le Corbusier's Art and Architecture of the 1930s*, p. 1.
16. Françoise de Franclieu: «Panorama de l'œuvre peint», VV. AA., *Le Corbusier. L'œuvre plastique*, pp. 112-113.
17. *Apud* Daniela Ortiz dos Santos: «Le Corbusier et le Brésil: corps à réaction poétique», p. 20.
18. Marguerite Tjader-Harris, Hotel Gloria, 1936, Archivos Fundación Le Corbusier, FLC-E3-10.

19. Margareth Campos Da Silva Pereira; Caldeira Da Silva Vasco; Cecília Rodrigues Dos Santos: *Le Corbusier e o Brasil*, p. 32.
20. Le Corbusier: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, p. 17.
21. Luiz Costa Lima: *Pensando nos tropicos*, p. 26.
22. Segre se refirió fugazmente a este hecho: «Ya en 1929, el pintor Emiliano Di Cavalcanti lo había acompañado a visitar las favelas y los asentamientos precarios suburbanos, cuyos dibujos aparecieron en los carnets» (Roberto Segre: Ob. cit.)
23. Emiliano Di Cavalcanti: «A Cidade do Futuro», firmado en marzo de 1924. Archivos de la Fundación Le Corbusier FLC X1-2-15.