

LE CORBUSIER Y CARPENTIER: SIMETRÍAS Y ASIMETRÍAS ESPECULARES

Roberto Segre

Desde que Plutarco escribió *Vidas Paralelas*, no decayó el interés por comparar personajes inquietantes en busca de semejanzas y diferencias. De allí que sería lícito hallar facetas inéditas en los vínculos reales y virtuales establecidos entre Le Corbusier y Alejo Carpentier, aún situados en campos disímiles del saber. A pesar de ser la música, la literatura y la poesía, ajenas al sistema de las Artes Mayores —siempre referidas a la tríada Arquitectura-Escultura-Pintura—, estas manifestaciones forjaron con intensidad los vínculos entre ambos Maestros. Si Michel de Certeau afirmó que “la literatura es siempre una producción de lugares” y Derrida que la arquitectura es un texto, Carpentier fue un “imaginador” de sitios insólitos, deconstruyendo edificios y recónditas calles de La Habana; soñando con utópicas ciudades perdidas en la selva venezolana. Ambos encontraron en la poesía y la música la síntesis de sus vitales ansiedades creativas. En el documento de identidad francés, Le Corbusier era identificado como *homme de lettres*, atribución reafirmada al llegar a los 71 años, cuando declaró: “tanto mis búsquedas como mis sentimientos se orientan hacia lo que es el principal valor de la vida: la poesía”. Manifestación atávica que sublima al ser humano y trasciende su fugaz paso por la Tierra —precariedad señalada por Oscar Niemeyer al decir, “la vida es un soplo”— al desintegrarse en el agua su corporeidad —Le Corbusier sostenía que “para terminar, todo regresa al mar”—, o en la tierra, según Carpentier. En su cuento *Viaje a la semilla*, la desaparición de Don Marcial, Marqués de Capellanías, coincidió con la desintegración de su palacio que “[...] se metamorfoseaba, regresando a la condición primera: el barro volvió al barro [...]”

No sería arriesgado afirmar que la relación existente entre ambos fue asimétrica. Para Carpentier, quién en 1921 intentó estudiar arquitectura y seguir el ejemplo de su padre —de nacionalidad francesa y autor de varias obras construidas en La Habana a inicios del siglo XX—, a pesar de haber dibujado los Órdenes del Viñola, la figura del Maestro perduró insistentemente como icono de la modernidad arquitectónica, en las referencias y citas presentes en múltiples escritos publicados a lo largo de su vida. Sin embargo, dudo que Le Corbusier hubiese leído algún texto del escritor cubano, ya que sus principales novelas se difundieron en los años sesenta —aunque la primera, *Ecué Yamba-O* (Dios, loado sea), fue editada en Madrid en 1933— con la publicación masiva de sus



Alejo Carpentier



Le Corbusier

libros en Cuba y en México, luego traducidos en múltiples idiomas. Es probable que desde su llegada a París en 1928, se produjeran encuentros personales en las actividades sociales y culturales de los intelectuales de la vanguardia local: por una parte, en las tertulias en la

mansión de Josephine Baker —admirada por Carpentier y amada por Le Corbusier—, o en el escandaloso estreno de *El perro andaluz*, de Buñuel y Dalí.

Ciertas coincidencias expresaron la afinidad existente entre ellos. Ambos nacieron en Suiza —Le Corbusier en La Chaux-de-Fonds (1887) y Carpentier en Lausana (1904)—, aunque en el afán de consolidar sus raíces latinoamericanas, como sucedió también con el “francés” Carlos Gardel (de quien se dijo siempre que había visto la luz en Buenos Aires o Montevideo), surgió la controversia de que el último había nacido en La Habana. Sin embargo, París fue La Meca y el crisol de la pasión por la modernidad cosmopolita, proyectada y difundida a escala mundial, ciudad en la que se establecieron nuestros protagonistas. Sería extenso enumerar los nombres de los artistas de disímiles orígenes radicados en la Ciudad Luz durante el período de entreguerras. Le Corbusier estaba fuertemente articulado con la vanguardia de las artes plásticas —sus amigos más próximos fueron Amédée Ozenfant, Paul Dermée, Fernand Léger, Blaise Cendrars, Edgar Varese, Jacques Lipchitz, entre otros—; mientras Carpentier se asimiló al movimiento surrealista, bajo la tutela de Antonin Artaud, Jacques Prévert y Robert Desnos. En ambos, el péndulo oscilaba entre el racionalismo cartesiano y el surrealismo, presentes en escritos y obras con una escala diferente: si las acentuaciones surrealistas resultaron marginales en la obra del arquitecto —con excepción del ático de Beistegui—, incidieron profundamente en la producción del escritor: la tesis de “lo real maravilloso americano” fue deudora del *merveilleux* de André Breton.

Pero el principal nexo espiritual entre ellos fue establecido a través de *L'Esprit Nouveau*. Revista utilizada por Le Corbusier como el principal medio publicitario para difundir sus teorías *urbe et orbi*, en los cinco años de existencia (1920-1925) y con un tiraje considerable para su época —cinco mil ejemplares—, alcanzó una difusión mundial, como lo atestigua el mapamundi —publicado en el número

17— con la localización de los suscriptores en el planeta. Allí se demostraba que era recibida en Buenos Aires, San Pablo, Río de Janeiro, Bogotá, Caracas, Ciudad de México y posiblemente La Habana. Carpentier fue un lector apasionado de por lo menos veinte números, y a través de ella entró en contacto con las ideas y los protagonistas de la vanguardia artística europea, que pudo conocer personalmente al llegar a París en 1928, exiliado de la dictadura de Gerardo Machado. *L'Esprit Nouveau* estuvo presente en todas las referencias del escritor a Le Corbusier, desde su primer artículo publicado en 1932, hasta el último, escrito en 1954. Y con mayor énfasis, en la novela *La consagración de la primavera* (1979), narración semi-autobiográfica, cuyo personaje principal —el joven arquitecto Enrique— asumió la revista como la Biblia de la moderna cultura arquitectónica.

El furor por la escritura resultó una constante en nuestros personajes, en particular el uso del estilo periodístico como instrumento básico de comunicación con un público diversificado. Le Corbusier intentaba convencer a políticos, banqueros, “capitanes de industria”, profesionales burgueses y dirigentes obreros, de la veracidad de sus propuestas urbanas y arquitectónicas. De allí su actitud agresiva y combativa, en particular contra la herencia académica del siglo XIX, aún vigente en las primeras décadas del siglo XX y prolongada hasta la Segunda Guerra Mundial por los regímenes autoritarios, tanto de izquierda como de derecha. Carpentier, a su vez, desde París (1928-1939), intentó reeducar a la tradicional y adinerada elite social cubana, apegada a los estilos del pasado —reproductora en La Habana de “Trianonos de mantequilla”—, difundiendo semanalmente en las revistas habaneras *Social* —versión local sofisticada de la norteamericana *Vanity Fair*— y en la popular *Carteles*, los acontecimientos más importantes de la cultura de vanguardia europea, en todas sus manifestaciones: pintura, escultura, literatura, teatro, cine, arquitectura, danza, ballet, música, etcétera. Es a través de sus reportajes que la intelectualidad cubana tuvo noticias de la existencia de Man Ray, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Igor Stravinsky, Eric Sautie, Naum Gabo, Anton Pevsner, Serge Diaghilev, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Giorgio de Chirico, Darius Milhaud, Arthur Honneger, Blaise Cendrars, André Breton, Edgar Varese, André Masson, Francis Picabia, Jacques Lipschitz, Robert Desnos y Le Corbusier. Y otra coincidencia entre ambos fue el entusiasmo por los viajes y el descubrimiento de las disímiles realidades existentes en países y continentes; sociales, culturales, paisajísticas, urbanas y arquitectónicas. Existió una identificación mutua en el rechazo a los rascacielos de Nueva York. Sería posible establecer un paralelo entre los dibujos de los *Cahiers* de Le Corbusier y las crónicas de Carpentier, que gráfica y literariamente expresan las coloridas percepciones de observadores atentos y sensibles.

En ellos, la experiencia del paisaje latinoamericano constituyó el detonador de una nueva visión de la realidad, ajena a la

regularidad geométrica del racionalismo cartesiano. La prolífica “Ciudad Radiante” con sus ordenadas grecas y torres fue sustituida por las cintas continuas que Le Corbusier imaginó, recorriendo los espacios libres entre los morros de Río de Janeiro o cruzándose sobre las colinas de San Pablo. En su viaje a América del Sur, en 1929, el Maestro describió en *Précisions*, con un lenguaje entre florido y emocionado, la dimensión inusitada del continente, cuya escala sólo era perceptible a través del aeroplano. Al viajar de Buenos Aires a Asunción, verificó las sinuosidades del río Paraná y del delta del Río de la Plata, imágenes que transformó en la “ley del meandro”. Se abrió así una nueva etapa del lenguaje lecorbusierano, que maduró durante la década de los años treinta en los proyectos urbanísticos de Argel y culminó, tanto en la iglesia de Ronchamp como en el plan director y los edificios gubernamentales de Chandigarh. Un asombro similar le ocurrió a Carpentier al sumergirse en la selva amazónica venezolana (1947) y entrar en contacto con su vegetación exuberante y el majestuoso torrente del río Orinoco. Experiencia precedida por su visita al castillo de La Ferrière del rey Christophe en Haití (1943), y el conocimiento de los rituales del vudú, que le llevaron a sustituir la dimensión intelectual y abstracta del *merveilleux* bretoniano por lo “real maravilloso americano”. En sus dos obras, *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*, se inició el complejo lenguaje barroco del escritor, indispensable para describir la compleja realidad del Nuevo Mundo, que influiría en toda una generación de escritores del continente, en particular, en Gabriel García Márquez.

A pesar de que en los años cincuenta, en dos breves notas escritas en el diario *El Nacional* de Caracas, hizo referencia a la Unité de Marsella y a los proyectos en la India, Carpentier siguió aferrado al Le Corbusier de *L'Esprit Nouveau* y de la estética de las “cajas blancas” que había culminado con la Ville Savoye. O sea, no acompañó el cambio de su problemática plástica iniciada en 1928 con su atención a los *objets à réaction poétique* que sustituyeron los elementos geométricos abstractos de la etapa purista. Al referirse en varias ocasiones a la posibilidad de alcanzar la imagen utópica de la “Ciudad Radiante” o la “Ciudad Solar”, Carpentier nunca se identificó con los principios del urbanismo moderno ni con



Iglesia de Ronchamp, Le Corbusier



los postulados del CIAM. Ello explica que no prestase atención al pequeño pabellón de Temps Nouveaux en la Exposición Internacional de París de 1937, cuya temática era justamente la ciudad futura,

explicada por Le Corbusier al público lego, mientras había señalado la presencia del *Guernica* de Picasso en el de la República española, diseñado por Sert y Lacasa. Mayor interés le despertaron los monumentales engendros del estalinismo soviético —diseñado por B.M. Iofan—; de la Alemania nazi —elaborado por Albert Speer—, y el caricaturesco pabellón italiano de Mussolini. En realidad, Carpentier amaba la ciudad y la arquitectura tradicional, fuese colonial o ecléctica, como lo demostró en sus descripciones de La Habana en *El siglo de las luces* y en *El recurso del método*. Inclusive, en *La consagración de la primavera*, la propuesta no era transformar los códigos clásicos en modernos, sino demostrar la validez de los elementos de la arquitectura tradicional cubana —el arco de medio punto con los vidrios cromáticos, según él, antecedente del *brise-soleil* lecorbusierano— o fusionar lo viejo y lo nuevo al “meter el espíritu del Bauhaus en el palacio Aldama”.

En este sentido, el concepto de revolución era diametralmente opuesto en Le Corbusier y Carpentier. El primero sostenía la posibilidad de alcanzar una revolución arquitectónica profunda dentro del propio desarrollo del sistema capitalista, sin la necesidad de cambios sociales y económicos bruscos y radicales, al decir: “*Architecture ou révolution. On peut éviter la révolution*”. El segundo, se identificó desde París con una revolución socialista que aspiraba a transformar de cuajo la estructura social y económica de Cuba. Allí hubiese sido consecuente su respaldo a una arquitectura “revolucionaria”, representativa de los nuevos valores culturales e ideológicos del sistema político. En su última novela, *La consagración de la primavera*, en que el arquitecto protagonista llega a Cuba en 1959 de su exilio venezolano para integrarse a la tarea constructiva de la Revolución, orientada hacia las necesidades de obreros y campesinos, no encontró mejor alternativa que dedicarse a la restauración de los edificios coloniales. Actitud que demostró el sometimiento de la ficción —que como tal, debería tener un contenido atemporal— a los avatares circunstanciales de la realidad. Si al escribir su novela en los años setenta, cuando ya se habían construido las espectaculares Escuelas Nacionales de Arte de Ricardo Porro, Vittorio Garatti y Roberto Gottardi (1961-1965), reconocidas en el mundo entero como la magna obra del período “romántico” de la Revolución, ¿por qué no las asumió como la imagen de la nueva arquitectura revolucionaria? ¿Por qué no se sensibilizó con el lenguaje expresionista y surrealista de las escuelas, cuyos elementos formales y contextuales tenían mucho que ver con la libertad plástica de Le Corbusier en la última etapa de su vida?

Con posterioridad a la exhibición en La Habana del prestigioso Salón de Mayo de París (1967), se inició en Cuba una etapa de represión intelectual abierta con la crisis del “caso” Heberto Padilla (1968), escritor premiado por un jurado internacional de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, con una obra considerada contra-revolucionaria por la dirigencia política. Luego, en la década del setenta, se reafirmó el dogmatismo en el I Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), cuya nefasta influencia perduró a lo largo de años. En ese período Carpentier radicaba en París, ocupando el cargo de Consejero Cultural de la Embajada de Cuba, así como también lo hacía Ricardo Porro, amigo íntimo del escritor, quien había partido para un voluntario exilio en 1965 ante la imposibilidad de materializar sus ideas arquitectónicas en la isla. Al difundirse una protesta de prestigiosos intelectuales contra la suspensión del premio —entre ellos recordemos a Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Octavio Paz, Italo Calvino, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar—, Porro se adhirió a la misma, con lo cual quedó excluido de toda referencia relacionada con la Revolución cubana.

Por ello, las Escuelas Nacionales de Arte, hoy rehabilitadas —así como también Ricardo Porro—, consagradas como la obra utópica y esperanzadora del sistema socialista “tropical”, no figuraron en la novela de Carpentier. En este sentido, nada mejor que el tiempo transcurrido para revalorizar obras y personajes, primero demonizados y luego santificados. Algo similar ocurrió con Le Corbusier, al difundirse en 1953 la capilla de Ronchamp, inmediatamente denunciada por la línea dura del Movimiento Moderno como una traición a la causa, según afirmara Claude Schnaidt, en aquel entonces profesor en la Escuela de Diseño de Ulm. Así también lo consideró, exaltado, el crítico italiano Giulio Carlo Argan, en un difundido artículo publicado en *Casabella-continuità* bajo el título *La traison des clerics*. Coro al que se unió Reyner Banham, historiador inglés, quien aprovechó para atacar al “neorrealismo” italiano en la arquitectura y en particular a Ernesto N. Rogers, por la realización de la Torre Velasca en Milán. A la distancia del siglo XXI, todos estos episodios se diluyen en la valorización definitiva de la historia. Le Corbusier y Alejo Carpentier revolucionaron la arquitectura y la literatura del siglo XX con una obra monumental, que ya es patrimonio cultural de la Humanidad. ☐

Roberto Segre (Milán, 1934). Arquitecto argentino, nacido en Italia y residente tres décadas en Cuba. Desde 1995 reside en Brasil, en donde es profesor de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Es Doctor en Ciencias del Arte por la Universidad de La Habana y Doctor en Planeamiento Regional y Urbano por la Universidad Federal de Río de Janeiro. Ha publicado más de treinta libros sobre la arquitectura y el urbanismo de América Latina y el Caribe, entre los que cabe citar: *Las estructuras ambientales de América Latina, Arquitectura y urbanismo de la Revolución Cubana y Havana, Two faces of the Antillean metropolis*, en colaboración con John L. Scarpaci y Mario Coyula. Es miembro del Concepto Editorial de *Archipiélago*.