



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Arquitectura

EL MITO DE LA MODERNIDAD

Y la hegemónica construcción del pensamiento
en la arquitectura moderna

TESIS TEÓRICA PARA OBTENER EL GRADO DE

ARQUITECTA

Presenta

Andrea Nieto Dávila

Sinodales:

Dra. Elisa María Teresa Drago Quaglia

Dra. María Cristina Vaccaro Cruz

Arq. Emilio Canek Fernández Herrera





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



EL MITO DE LA MODERNIDAD

Y la hegemónica construcción del
pensamiento en la arquitectura moderna

Andrea Nieto Dávila

Agradecimientos

Esta tesis es el cierre del ciclo de la licenciatura. Nunca pensé que tomaría tanto tiempo ni que lo disfrutaría tanto. Por eso, quiero agradecer y dedicar este trabajo a quienes lo han facilitado, nutrido, impulsado y sido parte de él.

A mi mamá y mi papá, porque sus esfuerzos nos han permitido estudiar a Paula y a mí, pero también nos han dado el privilegio de pensar con libertad, de viajar, de tener salud y un hogar, todo acompañado de confianza, respeto y un amor enorme. Gracias por hacer todo posible. Los amo mucho.

A mi hermana Pauluca, porque me escuchas con paciencia y cariño; porque me hablas con honestidad y humor. Porque me quieres a pesar de todo y eres mi mejor amiga.

Ricardo O, porque tu risa, tu comida y tus preguntas le dan un toque especial a la vida cotidiana.

A Vicente, Jazael y Juanito porque soy muy afortunada de tenerlos en mi vida y sentirlos tan cerca siempre, aunque estén tan lejos.

A Ishan, Keshav, Murtaza, Muntaha, Samarth y todas mis amigas y amigos de CEPT University, por haberme dejado conocer un país distinto al mío a través de la amistad, el cariño y el té.

A Roni, a César, a mi amiga Caro, a mi amigo Caro, a Geraldine, a Tobias, a Chema, porque nuestros caminos distintos nos han llevado a conversaciones maravillosas y a apoyo constante para acabar la tesis u otros proyectos que nos emocionan.

A Neelkant Chhaya, Mónica Yaniz, Martha Galindo, Álvaro Lertzundy, Germán Ortega, Roberto Magdaleno, Rafael Muriá, Daniel Escotto y muchas/os más que pasaron de ser docentes a ser amigas/os que le dan sentido y emoción a la vida académica.

A Cristina Vaccaro y Elisa Drago, por su postura en lucha y su tutoría llena de sabiduría. Muchas gracias por tomarse el tiempo de dirigir esta tesis.

A Canek, porque desde que lo conocí, la arquitectura ha tomado otro rumbo en mi cabeza. Gracias por ser un gran maestro, amigo e invitador a proyectos interesantes.

A mi tía Maribel y toda mi familia querida, a Ozzy, a la BMACM (en especial al proyecto de Jóvenes), a las/os del taller José Revueltas, al Vagón Literario, a la revista Consideraciones, a los/as amigas que ha alejado el tiempo y a cada persona que conversó conmigo o me ayudó a encontrarme de alguna manera para disfrutar tanto este proceso académico.

A las bibliotecarias, a todas las que trabajan en la dirección, a Andrés y su compañera de la cafetería, al señor y la señora de las copias de la rampa, y a todo el personal de la facultad, que la hacen un espacio acogedor y vivo.

Y al tan querido Maximiliano, porque me ha ayudado a sacar el cuestionamiento fuera de los libros y llevarlo a mi día a día, al camino, a lo emocional, a lo delicado e íntimo, a los campos que dan miedo deconstruir pero que hacen libre al corazón. Gracias por tanto.

ÍNDICE

MANIFIESTO ROJO	9		
EL (IM)PULSO DE LA TESIS	11		
INTRODUCCIÓN	15		
1. MODERNIDAD COMO MITO	19		
1.1. Definición de mito	21		
El monomito o metaestructura	25		
El fin del mundo	28		
Los mitos en la actualidad	29		
1.2. ¿Qué es la modernidad?	33		
El verdadero origen de la modernidad	34		
¿Qué es y cómo se construye la cultura Occidental?	41		
Creencias del mito de la modernidad	47		
La ironía de la Ilustración	52		
La metaestructura aplicada al mito de la modernidad	54		
1.3 El mito de la modernidad es la muerte de lo Otro	61		
La transformación de sujeto a objeto	61		
La última resistencia	69		
El desencantamiento en el arte	70		
		2. EL MITO DE LA MODERNIDAD EN LA ARQUITECTURA	74
		2.1. Destrucción de los mundos	74
		Comportamiento religioso en la arquitectura	76
		¿Qué leían los arquitectos modernos?	82
		2.2. Características del mito que definieron el Movimiento Moderno	99
		Arquitectura moderna como nueva religión	100
		Urbanicismo: el logos y la ciudad	104
		Humanismo: el gótico y la naturaleza Otra	108
		Racionalismo: San Le Corbusier y otras deidades	121
		Individualismo: la antimodernidad de los regímenes totalitarios	162
		Progresismo y economicismo: la inalcanzable arquitectura blanca	179
		2.3. La modernidad en México	186
		La búsqueda de identidad mexicana	187
		El campus como proyecto modernizador	197
		Ciudad Universitaria: una utopía ¿fallida?	199
		REFLEXIONES FINALES	216
		BIBLIOGRAFÍA	227

MANIFIESTO ROJO

Hay un problema con las referencias utilizadas en este documento. En algunas situaciones, se usa el género masculino para referirse al ser humano en general; en otras, la situación es un poco más cínica y, después de usar constantemente la palabra “hombre” como sinónimo de “ser humano”, el autor o autora decide mencionar a las mujeres por su relevancia a alguna acción con el hombre (matrimonio, prostitución, tareas domésticas, etc.) afirmando así, por desgracia, que todo el libro se habló únicamente del sexo masculino. En su mayoría, quienes escriben, lo hicieron desde un contexto que no cuestionaba este acto como violento, sin embargo, es la tarea de quienes escribimos hoy, subrayar y evidenciar estas acciones para terminar el sesgo androcéntrico del que la teoría arquitectónica no está exenta.

Al no poder suprimir o modificar las citas, cada vez que estos actos de invisibilización hacia las mujeres suceda, resaltaré las letras en color **rojo**. También lo haré cuando quiera visibilizar la ausencia de mujeres en una actividad importante, o la falta de documentación de su presencia. Ya que el tema central del presente trabajo no es la perspectiva de género, decidí llevar el discurso de forma paralela al de la tesis. Me limitaré a usar el ruido visual para incomodar a quien lee y demostrar así lo normalizada que está la invisibilización y la ausencia.

EL (IM)PULSO DE LA TESIS

*(...) You too should rest in reason and move in passion.
Khalil Gibran, The Prophet*

Lo que se aprende dentro de las aulas nunca es suficiente. “Viajo, y en mi tiempo libre, estudio arquitectura”, bromeaba a veces. Había intercalado la rutina dentro de las aulas y los viajes sin prisa durante algunos años. Por mucho tiempo pensé que viajar a lugares con culturas contrastantes era lo que me llenaba, pero la exposición ante cosas tan brillantes y cosas tan oscuras terminaron por dañarme la vista. A finales del 2014 caí en una tristeza profunda y entendí que debía tirar a la basura esos ojos aturdidos que se habían ahogado en preguntas mal planteadas. Quedé triste, desorientada y ciega.

Ese semestre, una ligera brisa se coló entre palabras de profesores y amigos estupendos; me susurró que todo se movía en la misma dirección. Ese murmullo, tímido como la punta de una ola, fue suficiente para enfocar todas mis decisiones y fuerzas hacia el mismo rumbo. Me llevó a la búsqueda insaciable que engulló todas mis actividades, y me regaló nuevos ojos.

En el 2016 y 2017 tuve el privilegio de estudiar en India, en la universidad construida y diseñada por el arquitecto Balkrishna V. Doshi —ahora galardonado con el Pritzker—, CEPT University. Sabía que el edificio era una celebridad en la ciudad: constantemente se aparecían arquitectas y arquitectos elegantes, con cámaras, libretas y estilógrafos en la mano, intentando capturar algo maravilloso que, a decir verdad, yo no lograba ver. Después de unos meses, me di cuenta de que el edificio guardaba tesoros más allá de su estructura, materiales y zonificación; logré ver y sentir la majestuosidad del campus hasta que me sumergí en los mitos, colores, idiomas, música y religiones que se viven día a día en la India. Entendí, entonces,

dos cosas: primero, que los mitos siguen vivos y que moldean nuestra forma de pensar y, segundo, que la arquitectura —aun la moderna— está fuertemente influenciada por ese pensamiento subjetivo y profundo que nos alimenta el alma. Los mitos son el lenguaje universal usado por todas las culturas, tiempos y lugares: contienen información ilimitada y abstracta.

Los mitos, metáforas colectivas, actos colectivos de creación, ofrecen respuesta a los desafíos de la naturaleza y a los misterios de la experiencia humana. A través de ellos, la memoria permanece, se reconoce y actúa.¹

De esta manera, los mitos develaron ante mí una dimensión tan divertida como fructífera para interpretar la arquitectura. Descubrí con fascinación que muchas personas ya discutían acerca de ello (generalmente desde la filosofía, sociología y antropología). Desde el 2014 me había inscrito a clases teóricas que exprimían mi cerebro hasta las lágrimas, había forzado mis piernas a caminar lo más lejos que pudieran, me había rodeado de gente políticamente activa y, de pronto, me encontré con la tarea de hacer la tesis. Al haber dirigido todas mis energías hacia el mismo punto durante varios años, no dudé en utilizar el trabajo académico final como una excusa de continuar mi búsqueda y, durante cuatro semestres, balbuceé palabras como *mitos, sentido, verdad, conciencia, actualidad, sincretismo, crisis, colonialidad, modernidad* ante gente que me miraba a veces con complicidad y empatía, y otras veces con lástima.

Al inicio estudié la interpretación de mitos en la modernidad, como si de un período de tiempo se tratara, pero pronto entendí que la fuerza y capacidad de la modernidad para poder meterse en todos ellos era posible gracias a que ella misma era un mito. En ese momento, paso de ser una actriz secundaria a mi caso de estudio.

¹ Eduardo Galeano, *Ser como ellos y otros artículos* (Ciudad de México: Siglo XXI editores, 1992) p.14

Después, en una divertida noche de discusiones y cervezas, dos amigos me hicieron entender que la única forma de conectarlo con la arquitectura era con un proyecto que yo conociera bien, que hubiera vivido de cerca y que me emocionara mucho. Elegí Ciudad Universitaria de la UNAM. En realidad, en ese momento planteé que fuera una comparación entre CEPT University en India y el campus de la UNAM, pero no es lo mismo proyectar el camino que caminarlo. Al final, el estudio de C.U. se redujo a una conclusión que explora, brevemente, la llegada de la modernidad a México y cómo eso definió la arquitectura de Ciudad Universitaria. Con mucha tristeza, tuve que dejar a CEPT University fuera.

Lo que comenzó como un análisis de la modernidad, se convirtió en una investigación y luego en una crítica; se complementó con un juego de discursos paralelos (fruto de mis inquietudes personales) que denuncian la invisibilidad de la mujer. Esto último va más allá del eje de la tesis, pero no lejos de su esencia. Finalmente, se transformó en un homenaje a las luchas que inspiran esta tesis y que he conocido mientras hago la escribo, aunque no quepan.

Quiero subrayar que escribo desde la posición de mujer que nació y creció en un país que queda en las *periferias del Occidente*, en la ciudad-monstruo Ciudad de México. Pero también con los privilegios del acceso a la universidad y a los libros, así como de una comodidad económica que me permite viajar para aprender o aislarme en un cuarto para escribir, sin preocuparme de satisfacer mis necesidades básicas, y otras no tan básicas, que facilitan mi trabajo y no representan una resistencia al sistema al que procuro criticar. El resultante de esta tesis es posible y limitada por estas dos caras. Me disculpo de antemano si en el siguiente documento cometo errores de tintes machistas, racistas, clasistas o de intolerancia religiosa; son producto de mi ignorancia. Cualquier crítica es bienvenida.

No sé si el vértigo que siento al escribir esta tesis se siente entre líneas, pero fue una montaña rusa de emociones desde

los primeros planteamientos y no perdió el impulso ni en las últimas líneas. Recuerdo lo que me compartió mi amigo *Rosh* que le dijeron en una clase: “la tesis de licenciatura es como si hubiera una conversación por ahí y tú sólo entraras a ver de qué hablan, sin aportar nada nuevo”. Espero que esta tesis logre ubicarme en alguna conversación interesante para que pronto pueda integrarme a este ejército que (descubro encantada) es cada vez más grande, fuerte y divertido.

INTRODUCCIÓN

*¿Y dónde resuenan, porfiadamente vivas,
las voces que nos ayudan a ser?
¿Arriba y afuera, o abajo y adentro?
¿En la “civilización” o en la “barbarie”?*

Eduardo Galeano

No es que la construcción del pensamiento de la arquitectura moderna sea mala, sino que es como el cloro. El cloro revolucionó al sector de salud pública: sus capacidades para desinfectar y limpiar son incomparables. Si se usa con cuidado, puede desinfectar nuestros alimentos, albercas, hogares y un largo etcétera. En cambio, si se usa irresponsablemente, puede manchar la ropa, causar irritación e incluso la muerte. Esta tesis intenta entender de por qué la arquitectura moderna se ha convertido en un arma de dos filos: ¿de qué está hecho el pensamiento de la arquitectura moderna? ¿sus características la hacen peligrosa? ¿o es que la reproducimos a ciegas a diestra y siniestra? Lo cierto es que se derramó como cloro y, a pesar de haber provocado la muerte en más de una ocasión, sigue siendo la aspiración de las masas y la tendencia en la arquitectura de élite.

Esta tesis tiene el fin de encaminar hacia una dirección las preguntas —no las respuestas— que suelen inquietar en los salones de clases, en las clausuras de Bienales, en Congresos Internacionales o en conversaciones en la cafetería a quienes tienen la certeza de que la arquitectura no va hacia donde debería ir, pero que no se sabemos para dónde sí debería.

Este documento sostiene que las respuestas son tan abstractas como las preguntas y, para definirlas, se debe analizar una herramienta abstracta que logre concentrar las creencias, los valores, las aspiraciones y la cosmovisión de cualquier cultura: *el mito*. Christian Norberg-Schulz nos ayuda a entender

la importancia de lo abstracto con la arquitectura. En su libro de *Intenciones en arquitectura*, el noruego explora cuatro dimensiones de comparación para estudiar la arquitectura: el control físico, el medio social, el marco funcional y la simbolización cultural. La dimensión de simbolización cultural es la menos estudiada por ser relativa, flexible y, por lo tanto, más compleja. El autor afirma que la arquitectura, al dar estabilidad a la cultura junto con las otras artes, debe estudiarse como un sistema de símbolos. También señala que “cuando los arquitectos y los clientes, o los arquitectos entre sí, discrepan, pocas veces es debido a problemas prácticos, sino que discuten sobre valores simbólicos experimentados de forma imprecisa y normalmente enmascarados como problemas estéticos”.² En este caso, si la arquitectura puede ser interpretada como un sistema de símbolos en un lenguaje abstracto (en ocasiones poético) y es una manifestación de la cultura, entonces puede ser la materialización de mitos, abriendo así la posibilidad a entenderse como una respuesta simbólica de la sociedad; un mito construido físicamente, la tinta sobre el papel. Es un punto de fusión entre lo objetivo y lo subjetivo, lo tangible e intangible, lo concreto y lo abstracto, lo cuantitativo y lo cualitativo. Pero ¿cómo se puede estudiar la arquitectura como una dimensión simbólica?

En primer lugar, habrá que acercarse a la subjetividad de los mitos en el contexto arquitectónico actual. Por ello, el objetivo general es explorar el origen del pensamiento en la arquitectura moderna a través de su relación con la modernidad como mito, para así tener un panorama más claro de cuáles son las tendencias constructivas y por qué.

Los objetivos específicos son los siguientes:

1. Comprender qué es un mito y su importancia en la sociedad actual.

² Christian Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998). p. 82.

2. Entender qué es la modernidad y cuáles son sus características.
3. Localizar las características del mito y de la modernidad en la construcción de pensamiento de la arquitectura moderna a través del análisis de algunos eventos y discursos destacables del Movimiento Moderno.
4. Observar el impacto de la modernidad en la construcción de uno de los hitos más importantes de la arquitectura mexicana: Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ubicada en la Ciudad de México.
5. El caso de estudio fue elegido porque se construyó cuando también estaba en construcción el proyecto de identidad nacional.

Hipótesis:

1. La modernidad es un mito. En una sociedad que pretende romper con el pensamiento subjetivo, la modernidad se ha hecho pasar como la única realidad posible. Sin embargo, ha logrado filtrarse en todos los ámbitos de la vida humana precisamente por su carácter mítico y, claro, subjetivo.
2. La modernidad occidental puede ser flexible mientras cumpla con un esqueleto de valores y características fundamentales.
3. El Occidente es un concepto moderno con límites de clase y no geográficos, que procura la hegemonización del mundo para imponer su sistema. El Movimiento Moderno es una de las representaciones de la cosmovisión occidental y, por lo tanto, las características epistemológicas de la modernidad pueden ser identificadas en diferentes etapas y manifestaciones del Movimiento Moderno.
4. El choque entre culturas *Otras* con la modernidad genera mutaciones y debates ideológicos que pueden ser rastreados en la arquitectura. Tal es el caso de Ciudad

Universitaria de la UNAM. Los personajes principales que participaron en la concepción del proyecto pertenecieron a la élite intelectual de la época y utilizaron el campus como un laboratorio de anhelos en un contexto cada vez más sumergido en la modernidad.

La primera parte del documento explica conceptos clave y sus características para entender el enfoque de la investigación, tales como: mito, modernidad, Otredad y Occidente. Esto dará las herramientas para que, en el segundo capítulo, se analice el Movimiento Moderno y la construcción de su pensamiento, ejemplificadas en algunos proyectos, discursos o tendencias políticas como consecuencia de su relación con la modernidad. Al final del capítulo encontraremos, a modo de conclusión, un breve recuento del caso en México, para poder interiorizar lo estudiado en una cultura y un proyecto que es más familiar y cercano a quienes el campus de la UNAM nos es un espacio íntimo.

1. MODERNIDAD COMO MITO

El argumento principal de esta tesis es que la modernidad es un mito. La afirmación puede parecer confusa si los significados de mito o modernidad no son claros. El objetivo de este capítulo es dar todos los elementos teóricos generales e ideológicos que construyen el mito de la modernidad, para después explorar cómo construyeron el pensamiento del Movimiento Moderno del siglo XX.

En la primera parte de este capítulo explicaré qué es un mito, para qué sirve, de qué se compone y algunos mitos vigentes el día de hoy. Estos temas son desarrollados, principalmente, a partir de los estudios de mitología que comenzaron en Europa durante el siglo XIX y XX en los campos de antropología y estudio de religiones, con autores como Joseph Campbell (1904-1987), Mircea Eliade (1907-1986), Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Gilbert Durand (1921-2012) y algunas menciones de Sigmund Freud (1856-1939). El hecho de que estos autores sean todos hombres, occidentales y avalados por la academia traiciona un poco las inquietudes de este documento. El mitólogo indio e hindú Devdutt Pattanaik es el único autor no occidental que se menciona en este apartado, pero no hice un análisis profundo de su trabajo o pensamiento como para poder deducir si es o no una crítica al estudio moderno de los mitos. Para lograr un cuestionamiento completo, se requeriría replantear la metodología de investigación por completo y eso supera los alcances de la tesis.

La segunda parte explica lo que se entiende por modernidad. En contraste con la primera sección, aquí sí nos acercamos a una forma diferente de pensamiento a lo que se tenía entendido hasta mediados del siglo XX. Autores como Max Horkheimer (1895-1973), Theodor W. Adorno (1903-1969), Immanuel Wallerstein (1930-2019), Enrique Dussel (1934), Edward W.

Said (1935-2003), Boaventura de Sousa Santos (1940), Bolívar Echeverría (1941-2010), Ignasi de Solà-Morales (1942-2001), Taha Abderrahman (1944), Saurabh Dube y Sirin Adlbi Sibai (1982) me condujeron por caminos críticos, inesperados y entretenidos que explican la modernidad minuciosamente. Este subcapítulo explora los planteamientos de estas/os autores para

1. Comprender de dónde viene la modernidad
2. Asimilar por qué y cuáles son los principios que construyen la cultura Occidental
3. Entender en qué consisten las creencias de la modernidad y por qué tiene características colonialistas, racistas y patriarcales
4. Analizar cómo la modernidad cambió la forma de concebir al ser humano, lo cual dio pie a la ciencia moderna y al capitalismo.
5. Conocer cómo se puede aplicar la metaestructura de los mitos a la modernidad y así comprobar que ésta es un mito.

Ya con todo más claro, en la última parte de este capítulo explicaremos cuáles son las consecuencias del mito de la modernidad en la sociedad. Triunfante, hace su aparición el arte que, de hecho, es una herramienta tanto de imposición como de resistencia a la recién llega era moderna. Esto nos dejará deslizarnos con facilidad hacia el siguiente capítulo: el mito de la modernidad en la arquitectura.

La trayectoria de investigación no fue rectilínea, por lo que me atreví a escribir este proceso de forma similar. Especialmente en este capítulo, habrá momentos en donde los temas parezcan desviarse hacia otros campos de estudio como la antropología, filosofía o estudio de religiones. Este proceso me cuestionó de tantas formas que no sólo veo la arquitectura de forma diferente, sino todo mi entorno. Espero de todo corazón que la experiencia de quien lea este documento sea similar.

1.1. Definición de mito

¿Qué es un mito? Para el rumano Mircea Eliade “El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”;¹ para el mitólogo indio Devdutt Pattanaik: “El mito es una idea sagrada expresada en relatos, símbolos y rituales”;² y para el antropólogo Claude Lévi-Strauss es “el discurso dinámico que resuelve lo indecible de un dilema”.³ Merece la pena subrayar que tanto Devdutt como Mircea consideran las definiciones no son suficientes para entender qué son y para qué sirven los mitos, por lo que es necesario sumergirse en una explicación más profunda.

Los mitos como relato tienen la principal función de explicar el *origen* de algo que ha comenzado a *ser*. Para todas las culturas de todos los tiempos ha sido muy importante entender de dónde vienen las cosas porque, como escribió Heidegger, “el origen de algo es la fuente de su esencia”⁴ y a partir de la esencia se construyen las verdades. Observemos que ese deseo obsesivo no es único de civilizaciones antiguas y “primitivas”, sino que la ciencia actual hace exactamente lo mismo, ¿por qué? Mircea Eliade explica que al *conocer* el “origen” de las cosas, las personas adquieren el conocimiento que les da el poder de nombrar, dominar, multiplicar o reproducirlas a voluntad.⁵ Por ejemplo, en el libro de la Invención de América, Edmundo O’Gorman analiza cómo los españoles, al llegar al continente desconocido para ellos, se dispusieron a nombrar el “Nuevo

1 Mircea Eliade, *Mito y realidad* (Barcelona: Editorial Kairós, 2017), p.14.

2 En inglés: Myth is a sacred idea expressed in narratives, symbols and rituals. Devdutt Pattanaik, *Maya and myth* (New Delhi: First City Magazine, 2001)

3 Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1993) p.340

4 Martin Heidegger, *Arte y poesía* (Ciudad de México: Fondo de Cultura económica, 2014) p.35.

5 Mircea Eliade (*Mito y...*). p.22

Mundo” y después a cuadrarlo con sus creencias religiosas para así fundamentar la dominación que ejercieron en la conquista. Este tema se verá a detalle más adelante.

Los mitos que relatan la *creación* de los tiempos y de la existencia, son denominados *cosmogónicos*; y los que hablan del origen de algo específico, como un animal, una planta, una construcción, etc., son llamados mitos de *origen*. Según Mircea Eliade, “los mitos de origen prolongan y complementan el mito cosmogónico: cuentan cómo el mundo ha sido codificado, enriquecido o empobrecido”.⁶ Los hechos no deben ser científicamente comprobables,⁷ no obstante, son *verdaderos* porque el mundo “es así para probarlo”. Para entenderlo mejor, Pattanaik menciona que otra palabra para *mito* es *asunción*.⁸ Cuando una persona *asume* que algo es *verdad*, configura su vida para que encaje con esa premisa. Pongamos un ejemplo: si una persona asume que el dinero es lo más importante, hará todo lo posible para tener más dinero y sus hábitos, sus relaciones, el uso de su tiempo, tendrán el objetivo de acumular dinero. Eso es algo típico del mito capitalista, pero hay algunos que se camuflagean *más*. El hindú⁹ Pattanaik habla del machismo, es decir, la asunción de que los hombres son superiores a las mujeres. Mujeres y hombres alrededor del mundo asumieron (y asumen) esto durante miles de años, hasta convertirlo en una *verdad* casi incuestionable: todo está configurado para que los sistemas económicos, sociales, culturales, educativos, etc. repliquen y mantengan

6 Mircea Eliade (*Mito y...*). p.29

7 Mircea Eliade escribe: “... el mito no es una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica, sino un relato que hace revivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones e imperativos de orden social, e incluso a exigencias prácticas”. Mircea Eliade (*Mito y...*) p.26

8 Devdutt Pattanaik, Laila Tyabji & N Ram. *The Uses & Abuses of Religion* (Chennai: The Hindu, 2016) video.

9 La palabra hindú se refiere a la religión hinduista, mientras que la palabra indio/a es el gentilicio de los habitantes de India.

viva esa idea. La verdad está tan interiorizada, que muchas veces es difícil creer que algo diferente exista o pueda existir. La única forma de acabar con el machismo es, pues, adoptar nuevas asunciones, por ejemplo: los géneros son construcciones sociales y ninguno es superior a otro. Algunas ramas del feminismo entendieron eso y se han dedicado a deconstruir los principios morales del sistema machista, han denunciado el mito como violento —y caduco— para que pueda dejar de ser verdad y sea posible construir una realidad distinta bajo diferentes premisas.

Hace miles de años, había dos tipos de poblaciones: las nómadas y las sedentarias. Las sedentarias dependían de la agricultura, por lo que sus mitos relataban la sacralidad de la tierra, la lluvia, el sol; su relación era con la naturaleza. En cambio, las nómadas dependían de la caza y de la organización comunitaria. En estas últimas, las relaciones sociales y —sin caer en juicios morales— la violencia (la caza, por ejemplo) estarán en el centro de sus creencias. Así, los mitos de las comunidades nómadas van a tener personajes principales que tengan una gran capacidad de cazar, de relacionarse con otros seres humanos, de viajar grandes distancias, etc. y en los de las comunidades sedentarias habrá deidades que lleven una relación armoniosa con la naturaleza o que sean parte de ella y así tener abundancia en sus cosechas. Como explica Mircea Eliade, los mitos son un modelo que se muestra para cualquier actividad humana significativa, como la alimentación, el matrimonio, el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría.¹⁰ Esto quiere decir que va a haber una aspiración a ser como las y los héroes de los relatos para conservar la estabilidad de la *realidad*.

Joseph Campbell, bajo estos principios, divide las religiones en sociales y de naturaleza. Esta categorización no puede ser absoluta, pues hay mitos muy complejos que se mezclan o se desarrollan de formas diversas, pero no funciona para tener un

10 Mircea Eliade, *Mito y realidad* (Barcelona: Editorial Kairós, 2017), p.16

panorama general.

Tal es el caso, dentro de la lógica de Campbell, de la tradición cristiana,¹¹ que es considerada social y opta por dominar la naturaleza —en vez de ser parte de ella— para asegurarse de que el sistema perdure. Al principio de la biblia, después de la creación del hombre y la mujer, se relata lo siguiente:

(Génesis 1:29) Y los bendijo Dios, y les dijo: fructificad y multiplicaos; llenad la tierra y sojuzgadla, y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra.

(29) Y dijo Dios: he aquí que os he dado toda planta que da semilla, que está sobre toda la tierra, y todo árbol en que hay fruto y que da semilla; os serán para comer.

(30) Y a toda bestia de la tierra, y a todas las aves de los cielos, y a todo lo que se arrastra sobre la tierra, en que hay vida, toda planta verde les será para comer. Y fue así.

Cuando existe la creencia de que la naturaleza existe para servir al hombre y a la mujer, es casi de esperarse el nacimiento de un sistema como el capitalismo. El hecho de que la guerra por la apropiación de los medios de producción tenga una relación directa con la dominación (y destrucción) de la naturaleza resulta lógico. El capitalismo se ha convertido en la *verdad* que define la *realidad* de nuestra sociedad.

Bill Moyers comenta con Campbell en el libro de *The Power of the Myth* cómo la gente moderna de Estados Unidos rechazó la idea antigua de la naturaleza como divinidad porque los habría frenado de lograr una dominación a la naturaleza, pues esto “mataría a dios”. En la creencia cristiana moderna, dios es algo *separado* a la naturaleza, y la

11 La tradición cristiana ha cambiado a lo largo de los siglos. En este documento se habla de aquella después de que se institucionó por los romanos, tres siglos después de su nacimiento.

naturaleza es el caos, así que su dominación está justificada.

Según la Biblia (El Génesis. Capítulo 1), Dios creó todo, **el hombre** lo nombró, y por lo tanto le pertenece.

En pocas palabras, los mitos son como una metáfora que cada cultura usa para explicar su forma de ver el mundo (cosmovisión) a través de un lenguaje simbólico, ese lenguaje simbólico pueden ser las artes; los mitos son el lugar en donde los principios morales se manifiestan para justificar prácticas humanas y validar el orden establecido. Dicho de otra manera, son el puente que une a una comunidad/civilización/cultura con su entendimiento del *mundo*.¹² En el siguiente diagrama lo explico de manera sintética. Como se puede apreciar, los sistemas de creencias, de políticas, moral y de sentido son pilares fundamentales de las sociedades, y por eso los mitos son tan importantes.

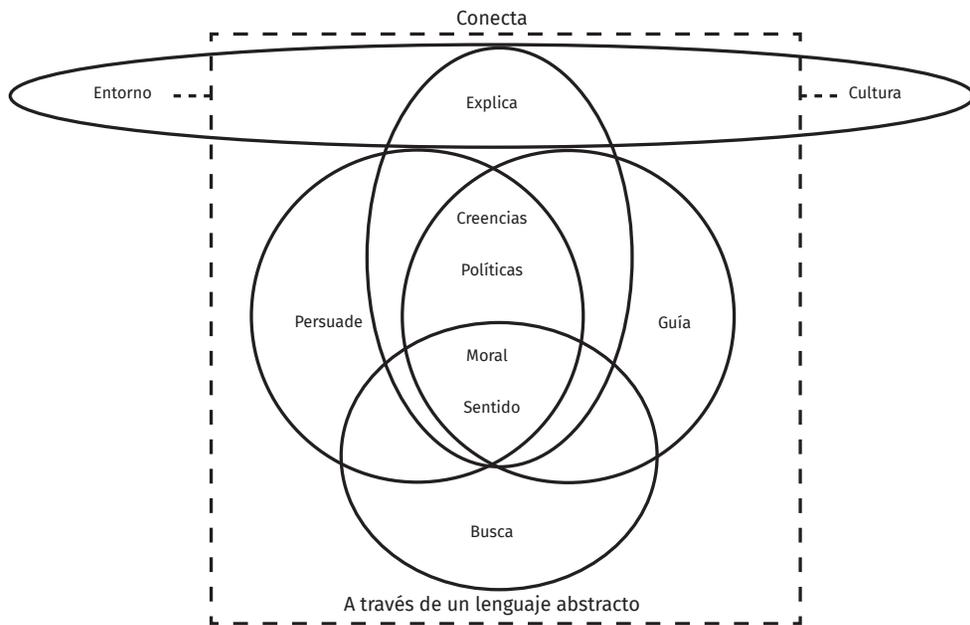
El monomito o metaestructura

La estructura que aquí analizo se basa en los estudios de Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Joseph Campbell y Gilbert Durand, autores sino estructuralistas, sí influenciados por esta corriente antropológica. Así como la antropología, el estructuralismo también tiene raíces en la modernidad europea, por lo que, como se verá en el capítulo siguiente, el análisis no puede llegar a los resultados deseados. Me apegaré a las obras de los autores ya mencionados hasta conocer fuentes de estudio *otras*. Hecha la advertencia, podemos proceder.

La estructura de los sueños y la de los mitos de todas las culturas y épocas comparten una estructura general, misma que se denominará *monomito*.¹³ Según el análisis de Campbell, el

12 En filosofía, la palabra mundo se refiere a “sistema de ideas, conceptos y representaciones” concernientes al ser humano. Enrique Dussel, en referencia a Heidegger, lo describe como “la totalidad de sentido”. En algunas situaciones se le puede llamar así al planeta, pero no es la definición que se usará en esta tesis.

13 Joseph tomó la palabra monomito de James Joyce en *Finnegans Wake*,



Esquema 1. Función del mito (Elaboración propia, 2019)

monomito se compone de tres partes: *la separación o partida, la iniciación y el retorno.*

La *separación* o partida es el primer paso, en el que la cotidianidad o el estado homogéneo del tiempo y espacio es roto por una "llamada". Esta fase es la invitación a una aventura, a un cambio, a un despertar y siempre muestra la existencia de algo que puede cambiar la "normalidad" de forma radical. Además, puede ser voluntaria o involuntaria; muchas veces va en contra de lo que la/el protagonista quiere.

Una vez que la llamada hace su trabajo y la cotidianidad/lo profano/el caos se rompe, la o el personaje principal recibirá la ayuda de un consejo, amuleto o persona que resultará indispensable para poder pasar a la siguiente fase, que es la *iniciación*. Ésta última consiste en un rito en el que el/la protagonista "vuelve a nacer". Puede ser, por ejemplo, el paso a la adolescencia, la "purificación del yo". En palabras de Joseph Campbell, "éste es el proceso de disolución, de trascendencia o de transmutación de las imágenes infantiles de nuestro pasado personal".¹⁴ Es cuando el/la protagonista sabe qué hacer a pesar de que los peligros siguen ahí. Mircea Eliade explica que para llegar a este punto hay que repetir el proceso de nacimiento de forma ritual o simbólica.¹⁵ Muchos templos religiosos incitan a esta etapa, en la que la/el creyente entra en una especie de "matriz" y la salida es una metáfora a un segundo nacimiento.

La tercera etapa, el *retorno*, es el fin de todos los mitos. Dependiendo los autores citados con anterioridad, recibirá el nombre de «eterno retorno», la «vuelta hacia atrás», el «retorno al origen». En este punto, la heroína o héroe vuelve a donde provino y aplica la sabiduría que aprendió para renovar a la comunidad, nación, el planeta o los diez mil mundos.¹⁶ En

Viking Press Nueva York, 1939, p.581. Claude Lévi-Strauss lo identifica como metaestructura. Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural* (Ciudad de México: Grupo editorial Siglo XXI, 2016) p.117

¹⁴ Joseph Campbell, (*El héroe...*) p.119.

¹⁵ Mircea Eliade (*Mito y...*). p.83

¹⁶ Joseph Campbell, (*El héroe...*), p223.

el psicoanálisis, Freud lo utilizaba para con fines curativos porque al igual que en el subconsciente colectivo, se cree que en los sueños individuales el retorno al inicio con la sabiduría ya adquirida resolverá los problemas y/o traumas. El mito cosmogónico tiene muchas aplicaciones, como la curación, la introducción de una persona a la sociedad o la creación poética o artística.

El fin del mundo

Otra característica que comparten los mitos cosmogónicos de cualquier cultura son las propiedades escatológicas: la creencia en el *fin del mundo*. Pueden ser los conocidos diluvios, incendios, guerras o demás catástrofes que amenazan la existencia del ser humano o del mundo mismo. Estos desastres por lo general son consecuencia de faltas cometidas por las personas o por la *decrepitud* del mundo. Por su carácter mítico, a veces no está claro si la catástrofe ha sucedido en el pasado o si se augura para el futuro, pero, en cualquier caso, la amenaza de que el *caos* se presente está siempre vigente el día de *hoy*. Es fundamental observar que la importancia de este *fin del mundo* no es el fin en sí, sino la esperanza de un *nuevo comienzo* que acontecerá después. Por nombrar ejemplos, en la visión tanto maya y mexica en México como la hindú y la budista en India, se entiende el tiempo como cíclico. Si bien no lo parece, esas características se mantienen vivas hoy con la misma idea religiosa: el mundo de hoy es injusto y decadente, pero llegará un momento decisivo de destrucción y los “buenos triunfarán”, el retorno al origen será restablecido y el Paraíso —pasado mítico armonioso— será recobrado.¹⁷

Las religiones son uno de los pocos lugares en donde los mitos aún son reconocidos como algo muy importante, aunque en ocasiones los quieran sacar de la subjetividad mítica y meter a la objetividad de la ciencia. Por esta razón, en el proceso *des-*

¹⁷ Mircea Eliade (*Mito y...*). p.70.

mitificador era de esperarse que el Occidente moderno intentara convertirse en ateo hasta en los más pequeños detalles de su vida diaria, sin embargo, nunca lo logró. Las características míticas y el comportamiento religioso están presentes en todas las etapas de la modernidad, desde las vanguardias del socialismo o las dictaduras fascistas del siglo XX, hasta el Movimiento Moderno. Todos dictan lo mismo: el fin del orden actual y el nacimiento de una nueva época con justicia y abundancia.¹⁸ Más adelante profundizaremos en eso.

Los mitos en la actualidad

Joseph Campbell comienza su libro *El héroe de las mil caras* en el que pretende “descubrir algunas verdades que han estado escondidas bajo las figuras de la religión y la mitología”¹⁹ con una cita de Sigmund Freud:

Las verdades contenidas en las doctrinas religiosas aparecen tan deformadas y tan sistemáticamente disfrazadas que la inmensa mayoría de **los hombres** no pueden reconocerlas como tales. Es lo mismo que cuando contamos a **los niños** que la cigüeña trae a **los recién nacidos**. También les decimos la verdad, disimulándola con un ropaje simbólico, pues sabemos lo que aquella gran ave significa. Pero **el niño** no lo sabe; se da cuenta únicamente de que se le oculta algo, se considera engañado, y ya sabemos que de esta temprana impresión nace, en muchos casos, una general desconfianza contra **los mayores** y una oposición hostil a ellos. [...] ²⁰

Dicho esto, queda más claro el por qué la sociedad occidental

¹⁸ Se puede encontrar más de esta comparación también en el libro del historiador Alain Danielou, *Shiva y Dionisos*.

¹⁹ Joseph Campbell, (*El héroe...*) p15.

²⁰ Sigmund Freud, *El porvenir de una ilusión*, en *Obras completas* (Madrid: Biblioteca Nueva) vol. I, p.1275

siente desconfianza y rechazo a los mitos y religiones, pues un sector científicista ya no cabe en su sentido común el entender que se trata de lenguajes simbólicos con significados más complejos. Una de las manías que encuentro más insoportable y fastidiosa en esta “modernización del conocimiento” es el uso de *mito* como un sinónimo de «*ficción*», «*mentira*», «*fantasía*», «*farsa*» o «*falacia*». El problema de esta situación es que elimina cualquier oportunidad de que pueda ser algo creíble; después de décadas de usar ese significado, cuando una persona de una cultura Occidental escucha la palabra ‘mito’, se trate de lo que se trate, automáticamente se clasifica en su cabeza como algo no verdadero y se descarta. La forma de mito más afectada ante esta crisis son los relatos poéticos orales, pero ese vacío debe ser llenado por otra cosa inevitablemente, y es cuando las artes, como el cine, la literatura o la arquitectura, entran en escena.

¿Por qué los mitos son tan importantes? Enrique Dussel afirma que el ser humano es, por definición, un ser moral, pues es lo que lo distingue del resto de seres vivos.²¹ Si los mitos sirven de guías morales como lo vimos en el *Esquema 1*, entonces la necesidad de la mitología en la sociedad es incuestionable. El hecho de que esta tesis pretenda atacar algunos mitos no implica un problema con su veracidad, sino con su legitimidad²² y validez.

Los mitos son la herramienta utilizada para moldear el imaginario colectivo de un grupo social y para entenderlo. Dependiendo el tiempo y el espacio en donde se ubiquen, puede cambiar la forma de interpretarlos. Además, también es esta capacidad de mutar lo que permite que haya tanta diversidad y riqueza. Muchas veces se cuestiona su veracidad por no tener consistencia, pero es esa misma característica la que los mantiene vivos: si no cambian, mueren.

Hay quienes han entendido el poder de estudiar los mitos,

21 Enrique Dussel, *14 tesis de ética* (Ciudad de México: Editorial Trotta) pp. 16

22 En el sentido de algo justo, genuino o lícito.

desde filósofos griegos, después gente dedicada a la antropología y teología²³ y, recientemente, la industria de cine, por decir algunos ejemplos. Cuando se moldean los mitos, se moldean los valores morales, las aspiraciones, las formas de ver el mundo, la política, la cultura y un sinnúmero de cosas más, por lo que la manipulación consciente de ese «núcleo ético-mítico»²⁴ es una maniobra por demás arriesgada, colectiva, compleja, apasionante, profunda y gradual, pero contundente a la hora de dictar el rumbo de la historia.

Una forma fascinante de comprobar esto en nuestro día a día es observar cómo algunos personajes de películas y series se convierten en deidades hasta influir en los valores morales de niñas y niños. Hasta es posible detectar con la estructura del monomito ya mencionada en esas esas producciones cinematográficas. No es accidental que las investigaciones de Joseph Campbell hayan sido utilizadas por Christopher Vogler en el libro de *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers*²⁵ para guionistas de Disney y Hollywood como una receta para entrar en el subconsciente de las nuevas generaciones. Algunas películas que siguieron este guión fueron Star Wars, El Rey León y Matrix. Hay mucha gente que está moldeando nuestra forma de pensar y debemos darnos cuenta. El director de cine Guillermo del Toro declaró en una entrevista en el 2008:

Hay una demanda de una mitología fresca para los jóvenes. El superhéroe representa al Aquiles, al Héctor de nuestros días. [...] El péndulo de la fantasía va muy

23 Véase a Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Gilbert Durand, Carl Jung, Max Weber, etc

24 “Siguiendo a Paul Ricoeur, el “núcleo ético-mítico”, que no es sino el complejo orgánico de posturas, concretas de un grupo ante la existencia. No es sólo una visión teórica del mundo [...], sino también una postura existencial concreta, un modo de comportarse (éthos). Enrique Dussel, *El humanismo helénico* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1975), https://enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/26.Humanismo_helenico.pdf, IX

25 Christopher Vogler, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers* (Michigan: Michael Wiese Productions, 2007)

ligado al de la realidad. En los tiempos más duros, con las realidades sociales más brutales, surgen nuevas fantasías, y éste es uno de esos momentos.²⁶

También la historiografía ha tenido un papel fundamental en la manipulación de este recurso como se verá en el siguiente capítulo, por ahora destaquemos que hay un mito titánico que durante siglos ha caminado sin tener una resistencia significativa; ha despertado polémicas, ha sido manoseado, catapultado, glorificado; ha traído putrefacción a algunas poblaciones y gloria a otras, pero pocas veces han sido señaladas las características míticas que le han dado tanta fuerza. Este mito es el *mito de modernidad*.

1.2. ¿Qué es la modernidad?

La arquitectura moderna se articuló, por una parte, a partir del paradigma de la racionalidad técnica y, por otra, de la expresión de los sentimientos y emociones del arquitecto como intérprete de los deseos y esperanzas de la sociedad.²⁷

Cuando comencé a buscar el origen de la modernidad, me enfoqué en la modernidad que describe la cita anterior: después de la Ilustración (siglo XVIII) que aspiraba a «liberar a **los hombres del miedo y constituirlos en señores**»²⁸ a través de la racionalidad técnica, pero inesperadamente encontré escritos que remontaban hasta el siglo XVI, en donde las cartas

26 Excelsior California, “ENTREVISTA: El mundo necesita la mitología de los superhéroes, según Del Toro”, EFE, 2008, <https://www.excelsiorcalifornia.com/2008/07/10/entrevista-el-mundo-necesita-la-mitologa-de-los-superhroes-segn-del-toro/> (Consultado 6 de octubre 2019).

27 Ignasi de Solà-Morales. *Inscripciones* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003) p. 257

28 M. Horkheimer y Th. W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración* (Valladolid: Trotta, 1998) p.59



Foto: Captura

Niño de EU se niega a pelear porque “eso no lo haría un Jedi”

29/08/2018 | 19:16 | Redacción

El menor fue felicitado por Mark Hamill, actor que interpreta a Luke Skywalker en la saga Star Wars; “estoy muy orgulloso de ti por mostrar que puedes ser un Jedi en la vida real” escribió el actor en Twitter

Imagen 1. Ejemplo de cómo un mito actual (Star Wars) influye en los juicios morales de las personas. (El Universal, 2018)

de los conquistadores españoles, sacerdotes y reyes de Castilla guardaban los cimientos de una modernidad mucho más perspicaz y perversa. Al profundizar en estas propuestas, la racionalidad técnica resultó ser el desenlace y no el principio.

El verdadero origen de la modernidad

Desde 1965,²⁹ el filósofo argentino Enrique Dussel y otros,³⁰ desarrollaron la tesis de que, en realidad, el origen del *mito de la Modernidad* se dio cuando los ojos incrédulos de Cristóbal Colón se posaron en las costas de lo que hoy es llamado América.³¹ En 1492, Europa tuvo un encuentro con «el Otro»,³² pero Colón y sus **hombres**,³³ lejos de aceptar que era algo que no conocían y de «descubrirlo»,³⁴ negaron la identidad del territorio, flora, fauna y gente como algo *nuevo* —como «lo Otro»— y lo interpretaron («*en-cubrieron*») como «lo Mismo»

29 Enrique Dussel, “Chrétientés Latino-américaines”. en *Esprit* (1940-), no. 340 (7/8) (1965): 2-20. <http://www.jstor.org/stable/24257425>

30 A partir del 2001 se forma el grupo Modernidad/Colonialidad/Descolonialidad con intelectuales que ya habían trabajado en el tema durante décadas, como Ramón Grosfoguel, Fernando Coronil, Santiago Castro-Gómez, Arturo Escobar, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Nelson Maldonado-Torres, Catherine Walsh, Sylvia Wynter, María Lugones etc.

31 Enrique Dussel, *Encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad* (Quito: Abya-Yala, 1994)

32 En el libro de 14 tesis de ética (p. 31), Enrique Dussel aclara que el Otro se refiere al “Otro ser humano”. El ser, es la característica general (sin género) de un «ente» que existe, y ser humano entonces se referiría a un ente de la especie humana, por lo que no será subrayado con letras rojas en este documento. Sin embargo, en ocasiones sí se encontrará en los textos del mismo autor el uso de “el Otro/a”.

33 Hay cronistas que afirman que desde la primera embarcación de 1492 viajaban mujeres, pero lo hacían de manera ilegal y no se encuentran registradas dentro de la tripulación. Tampoco existe un registro de su participación en el proceso epistemológico del eurocentrismo, por lo que se usará el género masculino en este punto.

34 “Llamo «descubrimiento», como nueva figura posterior a la invención, a la experiencia también estética y contemplativa, aventura explorativa y hasta científica del conocer «lo nuevo»”. Enrique Dussel, (*Encubrimiento...*) p. 41.

para que no salirse de lo que ya entendían como existente: concluyeron que se trataba de Asia.³⁵ Puede lucir como un error inofensivo, pero el daño epistemológico —la forma en la que se construyó el conocimiento— estaba hecho. Se dedicaron a llamar ‘mezquitas’ a los espacios rituales, ‘indias/os’ (de India) a la gente que ahí habitaba, y “bautizaron” los territorios que pisaban sin importar si tenían nombres antes. Incluso antes de asesinar a las y los nativos o de destruir sus edificaciones, el primer acto de violencia fue negar que existieran como algo Otro. Poco a poco, el «ego conquiro» que menciona Dussel, se magnificó hasta que **el hombre** europeo se consideró el «Centro» del *mundo*,³⁶ y a las otras culturas como su *periferia*.³⁷

Dussel sostiene que todas las culturas son etnocéntricas,³⁸ pero sólo el etnocentrismo europeo moderno (*eurocentrismo*) confundió la universalidad abstracta con la mundialidad concreta.³⁹ Bolívar Echeverría lo respalda y sostiene que, para culturas no modernas, lo Otro se concebía como un universo paralelo, impenetrable, en el que su relación consistía en devorar o ser devorado; Echeverría señala que la sociedad moderna es la primera en percibir al Otro dentro de su propia mismidad.⁴⁰ En otras palabras, sería como si una persona mira al cielo, asume que las estrellas que se ven son el universo entero y que, además, le pertenecen por poder apreciarlas desde donde está. Las consecuencias se pueden entender desde el debate

35 Enrique Dussel, (*Encubrimiento...*) p.41, aunque basa su tesis en el libro de Edmundo O’Gorman, *La invención de América* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1954).

36 Enrique Dussel, (*Encubrimiento...*) p. 16-17.

37 Enrique Dussel, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, compilado por Edgardo Lander, (Buenos Aires: CLACSO, 2000), p.48

38 Etnocentrismo. 1. Tendencia emocional que hace de la cultura propia el criterio exclusivo para interpretar los comportamientos de otros grupos, razas o sociedades. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., [versión 23.2 en línea]. <https://dle.rae.es>

39 Enrique Dussel (*Europa, modernidad...*) p. 48.

40 Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad* (Ciudad de México: Ediciones El Equilibrista, 2018) p.57

que hubo entre Bartolomé de Las Casas (primer sacerdote que llegó a América en 1502) y Juan Ginés de Sepúlveda (sacerdote autor del siniestro libro *De las justas causas de la guerra contra los indios*) el 3 de julio de 1549 en el Consejo de Indias, como se verá a continuación.

Martín Cugajo, en la introducción de la *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias* expone que Sepúlveda, influenciado por ser traductor de Aristóteles al latín, llegó a afirmar que “**el indio** es un ser inferior” y que “la esclavitud y la servidumbre hacen más fácil la evangelización”. Sepúlveda usa el término de “**bárbaros**” repetidas veces para justificar la necesidad de intervención cristiana. En contraparte, Bartolomé de Las Casas defendió no a la gente nativa misma —no cayó en un discurso paternalista—, sino a su derecho de rebelarse por la sencilla razón de que eran personas: “[...] la consideración **del indio** como ser humano de pleno derecho, exactamente igual que cualquier otro, [y que] la *injusta* guerra que mantienen los conquistadores [...] provoca la *justa* rebelión de los indios”,⁴¹ Estas afirmaciones coinciden con lo que Enrique Dussel plantea cuando dice que Las Casas reconoció al **indio** como «*Otro*» y, por lo tanto, decidió defender y respetarlo en su «*Otredad*». Por su parte, el sociólogo estadounidense Immanuel Wallerstein señala que Las Casas denunció las variadas y laxas maneras de utilizar el término *barbarie*, porque entendió que la ambigüedad del término “**bárbaro**” era lo que validaba los abusos “**cristianos**” sobre los **indios**.⁴² Para entender mejor este punto, observemos el listado que hace Dussel de las características del *mito de la modernidad*:

1) *La civilización moderna se autocomprende como más desarrollada, superior [...].*

41 Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (Madrid: Mestas, 2010) p. 10.

42 Immanuel Wallerstein, *Universalismo europeo. El discurso del poder*. (Ciudad de México: Siglo XXI, 2007) p. 21.

2) *Esa superioridad obliga a desarrollar a los más primitivos, rudos, bárbaros, como una exigencia moral.*

3) *El camino de dicho proceso educativo de desarrollo debe ser el seguido por Europa.*

4) *Como el bárbaro se opone al proceso civilizador, la praxis moderna debe ejercer en último caso la violencia si fuera necesario, para destruir los obstáculos de tal modernización (la guerra justa colonial).*

5) *Esta dominación produce víctimas [...], violencia que es interpretada como un acto inevitable, y con el sentido cuasi-ritual de sacrificio; el héroe civilizador invierte a sus mismas víctimas del carácter de ser holocaustos de un sacrificio salvador [...].*

6) *Para el moderno, el bárbaro tiene una “culpa” (el oponerse al proceso civilizador) que permite a la Modernidad presentarse no sólo como inocente sino como “emancipadora” de esa “culpa” de sus propias víctimas.*

7) *Por último, y por el carácter “civilizatorio” de la “Modernidad”, se interpretan como inevitables los sufrimientos [...] de la “modernización” de los otros pueblos “atrasados” [...].*⁴³

Como podemos ver, la importancia de hablar de los dos teólogos del siglo XVI es porque, como señala Wallerstein, “nada de lo que se ha dicho desde entonces ha añadido nada esencial al debate”.⁴⁴ Y es un hecho ya que, siglos más tarde, estas características que describen todas las dinámicas de colonización pasadas y actuales, parecen un paráfrasis de lo que dijo Sepúlveda en el siglo XVI: la “*barbarie*” es “*afortunada*” por recibir la ayuda caritativa de la Modernidad europea.⁴⁵ Sin em-

43 Enrique Dussel (*Europa, modernidad...*) p.49

44 Immanuel Wallerstein (*Universalismo...*) p.25-26

45 Algunas personas sostienen que la Modernidad europea es la única posible, mientras que otras hablan de modernidades o de alter-modernidades.

bargo, haría falta agregar que desde el punto de vista de quien es colonizada o colonizado, “parece más bien una fatalidad o un destino incuestionable al que debemos someternos”.⁴⁶

No es nada nuevo que la colonización epistemológica de Europa durante el siglo XVI no se limitó al continente hoy llamado América, sino que se extendió a todo el planeta. Para poder someter a lo Otro, fue necesario condenar “al resto” a ser la *periferia*. Es aquí donde surge una dinámica que Boaventura de Sousa Santos explica con maestría: él lo llama “pensamiento abismal”.

El portugués analiza que el pensamiento Occidental moderno divide dos universos por líneas radicales: el universo de “este lado de la línea” y universo del “otro lado de la línea”. En esta concepción, sólo “este lado de la línea” es parte de la realidad que existe, el otro es no-existente.⁴⁷

El conocimiento moderno y el derecho moderno representan las más consumadas manifestaciones del pensamiento abismal [...] En el campo del conocimiento, el pensamiento abismal consiste en conceder a la ciencia moderna el monopolio de la distinción universal entre lo verdadero y lo falso. [...] En el campo del derecho moderno, este lado de la línea está determinado por lo que se considera legal o ilegal.⁴⁸

Es decir, sin importar ubicación territorial, época o cultura, “este lado de la línea” es quien puede distinguir entre lo legal o lo ilegal, lo verdadero o falso. El “otro lado de la línea” es en donde se ubica la Otredad, la que coexiste con “este lado de la línea”, no obstante, se entiende como no-existente. Esta distinción afecta a todos los campos, desde la educación, la cultura, la política, el arte, etc. En el ejemplo de la conquista de América, los españoles no validaron la existencia del “otro lado de la línea”

46 Bolívar Echeverría, (*Las ilusiones...*) p.137

47 Bolívar Echeverría, (*Las ilusiones...*) p.137

48 Boaventura de Sousa Santos (Más allá del...) p. 13-14

(las culturas que existían en el territorio que actualmente es América) como algo Otro, sino que lo distinguieron dentro de su conocimiento hegemónico existente y los clasificaron como asiáticos, indios. Pongamos un ejemplo burdo: un poeta inglés asume que no hay poesía buena en persa a menos que use la estructura británica. Al traducir los poemas del persa al inglés, el poeta inglés dirá que es una poesía terrible por no cumplir sus normas de métrica y rima; así que le dará clases de métrica y rima a la poeta persa, con la intención de que “mejore”. Si ésta no mejora (porque no habla inglés y piensa diferente), el inglés exclamará que “esa *no es* poesía”, le cortará las manos y le sacará los ojos para que no pueda escribir poesía nunca más, con el fin de hacer justicia al mundo de la poesía.

Bolívar Echeverría plantea dos modos de reafirmar el propio ser: el primero es respetar “la sujetidad otra” de lo otro o “el otro lado de la línea” (Primer modo, *Esquema 2*). En este caso, lo Otro se encuentra separado y existiendo de forma autónoma a la identidad del sujeto y su cosmos. El sujeto no contempla a lo Otro dentro de su *mundo*. Para entender, debo aceptar que no entiendo o, como dijo Gilbert Durand, “la comprensión (...) pasa por la aceptación de la paradoja”.⁴⁹ En contraste, el segundo modo “avanza por la anulación de la otredad de lo Otro”, lo concibe como *caos* o naturaleza *salvaje* que debe conquistarse y domesticarse. En este modo, el sujeto somete lo Otro y lo integra dentro de su cosmos⁵⁰ (Segundo modo, *Esquema 2*).

En palabras de Durand, A y no-A (no B, sino *no-A*) desaparecen toda posibilidad de dialéctica (una tesis que sea negativa a otra); se concibe como si cualquier otredad estuviera en proceso de “superarse”⁵¹ y lograr pertenecer a “este lado de la línea”.

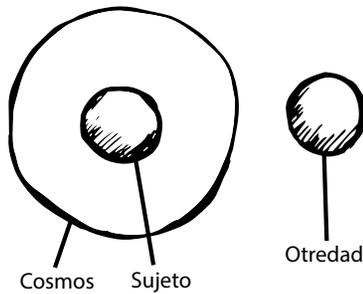
Es importante que el concepto de pensamiento abismal esté

49 Gilbert Durand (*De la mitocrítica...*) p .170

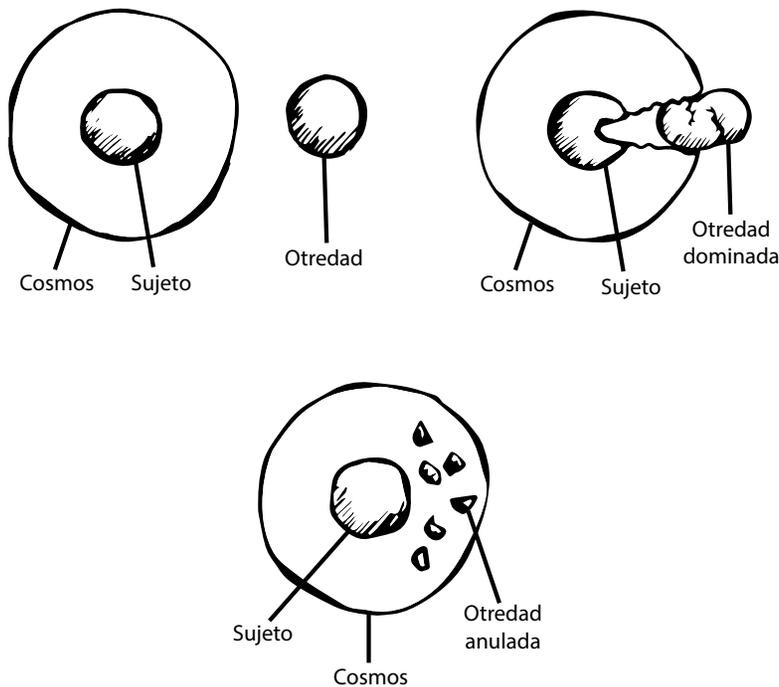
50 Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud* (Ciudad de México: Ediciones Era, 2019) p.51

51 Gilbert Durand (*De la mitocrítica...*) p .134

Primer modo de la interacción con la Otredad



Segundo modo de la interacción con la Otredad



Esquema 2. Interacción del sujeto con la Otredad en el Cosmos. (Elaboración propia, 2019)

claro, pues se retomará en diversos puntos de la tesis. Es útil, para comprender la lógica de la modernidad capitalista, colonialista y patriarcal.

Estos principios por sí mismos no tuvieron la fuerza necesaria para poder llegar vigentes hasta nuestros días, sino que toda la construcción de conocimiento se tuvo que respaldar con conceptos hegemónicos. Uno de ellos —y de los más importantes—, es el *Occidente*. Hay que recordar que, para el momento en que el pensamiento del teólogo Sepúlveda gana la disputa, Europa aún era “una región pequeña y atrasada de Eurasia, dependiente de Oriente (...)”⁵² que comenzaba a interesarse en la colonización *mundial*. Entonces, ¿de dónde salió la Europa Occidental que conocemos hoy?

¿Qué es y cómo se construye la cultura Occidental?

*La Europa cristiana moderna nada tiene que aprender de otros mundos, otras culturas. Tiene un principio en sí misma y es su plena «realización»*⁵³
-Hegel

Enrique Dussel hace un análisis determinante para entender qué es el *Occidente*, bajo qué circunstancias nace lo que él llama segunda modernidad (la única que el *Occidente* reconoce; la del siglo XVIII y XIX) y, consecuentemente, el Movimiento Moderno. De acuerdo con Dussel, previo al siglo XVIII Europa, Hellenicidad y Occidente eran términos aislados y Hegel fue un eslabón clave para poder unirlos en el colectivo imaginario que hoy poco se cuestiona. Por estas razones, revisaremos lo que el filósofo describió en la primera conferencia de *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad* (1993).⁵⁴

52 Cita Niall Ferguson a Felipe Fernández-Armesto (Las Américas, p.66) en *Civilización. Occidente y el resto*. Distrito Federal: Debate, 2013. p.151

53 Enrique Dussel (*Encubrimiento...*) p.26

54 Enrique Dussel (*Encubrimiento...*) p.21

El término de *desarrollo* fue uno de los primeros conceptos en sufrir un cambio cuando Hegel lo planteó como concepto *lineal*. Al ser lineal, tendrá una dirección y dimensión en el espacio en donde se podrán ubicar diferentes culturas, saberes, estéticas etc. y ser clasificadas como mejores o peores a partir de su posición en la línea del desarrollo. Es importante entender que este concepto no siempre fue así y que, a partir de la modernidad, esta concepción sirvió para que Europa se posicionara a sí misma en una ubicación superior (más desarrollada) que el resto del planeta *mundo*. Dussel cita a Hegel:

«La historia universal va del Oriente al Occidente. Europa es absolutamente el *fin de la historia universal*. Asia es el comienzo»⁵⁵

Como observa Dussel, para perfeccionar la tesis, se ha tenido que eliminar del mapa a América Latina y a África, a la vez que se sitúa a Asia en un estado de *inmadurez*. Más tarde, **los** estudiosos tropiezan con un obstáculo: la incapacidad de reducir a “barbarie” a culturas asiáticas como la china o la india, que contaban con un desarrollo tecnológico y cultural mucho más avanzado que ellas y ellos. El camino que se toma entonces es el *orientalismo*. Edward W. Said, en su célebre libro de *Orientalismo* denuncia el término como un acto violento que exotiza, mistifica y romantiza una región del que “su momento ya había pasado”.⁵⁶ Esto último confirma la categoría de *inmadurez* en la que Hegel sitúa a Asia, pues representa el inicio, el origen; como la lógica de evolución de Darwin, en la que Asia serían **los monos**, previos **al homo sapiens**. El término Orientalismo tiene una visión eurocentrista, porque “ha servido para que Europa [...] se defina en contraposición a su imagen, su idea,

55 Citado por Enrique Dussel (*Encubrimiento...*) p.21: Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte* (Hamburg: J. Hoffmeister, 1955) p. 167; edición castellana en Revista de Occidente, Buenos Aires, 1946, t.I, p.134

56 Edward W. Said, *Orientalismo* (Barcelona: Random House Mondadori, 2008) p.19

su personalidad y su experiencia”.⁵⁷ Said insiste en analizar el Orientalismo como un discurso para poder entender cómo la cultura europea “ha sido capaz de lidiar —incluso producir— el Oriente desde lo político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario a partir del periodo posterior a la Ilustración”.⁵⁸

Volvamos a la constitución del mapa imaginario de Hegel. Para poder desaparecer a América de la línea de desarrollo mundial, el filósofo alemán descarta al continente por considerarlo «primitivo».

«En lo que se refiere a sus elementos, América no ha terminado aún su formación [...]. [Latino-] América es, por consiguiente, la tierra del futuro. En tiempos futuros se mostrará su importancia histórica [...]. Mas como país de futuro América no nos interesa, pues el filósofo no hace profecías»⁵⁹

Entonces, Hegel procede a desaparecer a África:

«Entre **los negros** es, en efecto, característico el hecho de que su conciencia no ha llegado aún a la intuición de ninguna objetividad, como, por ejemplo, Dios, la ley, en la cual **el hombre** está en relación con su voluntad y tiene la intuición de su esencia [...]. Es **un hombre** en bruto⁶⁰ [...] África [...] no tiene propiamente historia. Por eso

57 Edward W. Said. (*Orientalismo...*) p.20

58 Texto original: “(...) without examining Orientalism as a discourse one cannot possibly understand the enormously systematic discipline by which European culture was able to manage —and even produce—the Orient politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically, and imaginatively during the post-Enlightenment period.” (Traducción propia; en la versión en castellano del libro la palabra “manage” es sustituida por “manipular” y “producir” es sustituida por “dirigir”) Edward W. Said. *Orientalism* (New York: Random House, 1994) p.3

59 Citado por Enrique Dussel (*Encubrimiento...*) p.22: Hegel, (*Die Vernunft...*) p. 199-200; ed. cast p. 179-180.

60 Citado por Enrique Dussel (*Encubrimiento...*) p.23: Hegel, (*Die Vernunft...*) p. 183.

abandonamos África, para no mencionarla *ya más*. No es parte del mundo histórico, no presenta un movimiento ni un desarrollo histórico [...]. Lo que entendemos propiamente por África es algo aislado y sin historia»⁶¹

Según esta visión, quien no tiene historia no existe y Hegel, al no conocer la historia de África, se “libera” del peso de reconocer su existencia. En un estudio desde el pensamiento del filósofo marroquí Taha Abderrahman, Daniel Porrás menciona que la modernidad induce a la creencia de que el ser humano y la historia empiezan a existir como tales a partir de la modernidad, no sin ella.⁶²

En resumen, el planteamiento que hace Hegel logra acomodar la idea del desarrollo lineal al mapa —construido por Europa— que contempla a Europa como el centro del mundo. Así, se identifica al Oriente como Asia y el Occidente como Europa (descartando América y África, ni se hable de Oceanía). Poco a poco, estas referencias geográficas se irán diluyendo hasta la actualidad, en donde la Occidental “es la cultura y sistema centro-europeo-norteamericano” afirma Dussel, y “en su sentido más amplio la *Cultura Occidental* puede ser la cultura de América Latina, al menos de sus élites (de criollos y mestizos, como lo piensa Edmundo O’Gorman)”.⁶³ No sólo se pueden apreciar más occidentalizadas las culturas de clases/castas altas en gran parte del mundo, sino que también la occidentalización —o blanqueamiento, como diría Bolívar Echeverría—⁶⁴ es vista como una característica anhelada para pertenecer o aparentar un status “alto”. En este documento se usará el término *Occidental* con esta connotación y no una geográfica.

61 Citado por Enrique Dussel (*Encubrimiento...*) p.24: Hegel, (*Die Vernunft...*) p. 235; ed. cast p. 201.

62 Porrás Talayero, Daniel. *La modernidad vista desde la perspectiva del pensamiento de Taha Abderrahman*. Trabajo de fin de curso en Estudios árabes e islámicos. (Salamanca: Universidad de Salamanca) p.14

63 Enrique Dussel (*Encubrimiento...*) p. 206

64 Consultar el libro Bolívar Echeverría, (*Modernidad y blanquitud...*)

Hasta ahora me he enfocado en los cimientos de la cultura Occidental y la lógica de su colonización, pero es importante observar —como explica con maestría Sirin Adlbi Sibai— algunos errores que comete un colonizador común:

- a. Asumir que la localización en una cultura concreta de alguien incapacita *per se* al Otro/a a hacer algo (tener otra religión, pensar, *desarrollarse* etc.).
- b. Asumir su propia objetividad y capacidad para abordar y analizar la realidad como persona no localizada, que observa por encima de las culturas y de lo concreto.
- c. Invisibilizar su propio lugar como un sujeto inscrito en un contexto concreto que habla desde el privilegio, lo cual incidirá, determinará y limitará su observación de la realidad.⁶⁵

Sin embargo, quienes colonizan son personas alienadas por la modernidad que pretenden seguir principios de progreso, razón y técnica. ¿Qué sucede con esos principios? ¿conciernen verdaderamente a la modernidad? imaginemos que el progreso (a través del desarrollo), la razón y la técnica son los vagones del tren de la modernidad. Por sí mismos no pueden moverse. Son necesarias las vías que habilitan el camino: la colonización y el eurocentrismo. Este escenario del tren y las vías conforman el mito de la modernidad y, según Enrique Dussel, este fenómeno sucedió en 1492. Por otro lado, el *mito* se pone en marcha gracias al impulso que le da el capitalismo a partir de la Revolución Industrial en el siglo XVIII. En palabras de Bolívar Echeverría,

“La modernidad fue descubierta por el capitalismo (...). Esta coincidencia histórica casual entre la poten-

65 Sirin utiliza este análisis para replicarle a un profesor “¿para qué y por qué una mujer musulmana con hiyab hace una tesis doctoral?”, pero los mismos argumentos pueden ser usados como respuesta a Hegel y Sepúlveda, por ejemplo. Sirin Adlbi Sibai, *La cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento islámico decolonial*. (Ciudad de México: Akal, 2016) p. 7-8.

cialidad —la modernidad— y una vía realista para su realización el —capitalismo— es la razón de que la modernidad en general parezca condenada a ser siempre lo que la modernidad realmente existente ha sido hasta ahora, es decir, una modernidad capitalista”.⁶⁶

Como se mencionó antes, hay quien propone la existencia de varias modernidades o alter-modernidades, como Bolívar Echeverría. Por otro lado, Dussel afirma que la única salida contra la modernidad capitalista es la transmodernidad, que la subsuma y la supere, fuera de Europa y Estados Unidos.

Entender los engranes que arman a la modernidad es fundamental para lograr los objetivos planteados en esta tesis. Si bien el tema de modernidad es extenso, tentador y seduce a adentrarse en las inquietas aguas de las ciencias sociales, considero oportuno dejar de profundizar en sus características generales para adentrarnos en lo que es relevante para la arquitectura; aunque quede el desagradable sabor de boca que queda al salirse temprano de una buena fiesta.

66 Bolívar Echeverría (*Modernidad y...*) p. 235.

Creencias del mito de la modernidad

*Fantasy is nobody's truth. Fact is everybody's truth,
but between these two extremes there's myth
which is somebody's truth.*⁶⁷

-Devdutt Pattanaik

Las bases de la modernidad han quedado claras, pero aún queda suelto el fundamento de por qué consideramos la modernidad un mito. Lejos de pretender señalar la modernidad como una falacia, se mostrará que los principios básicos de la modernidad son creencias y no hechos. La modernidad, al tratar de invalidar todo mito y comportamiento religioso, termina convirtiéndose en el propio mito, en manos de una humanidad que define su moral en torno a éste. Para probarlo tendré en cuenta las características y estructura del mito que referí previamente.

Una característica fundamental del mito: se asume como la *verdad* a partir de la cual se construye la *realidad* en la que se vive. Como ha quedado claro en el apartado anterior, la *verdad* de la modernidad se constituyó desde la visión *Occidental*. En consecuencia, en el caso de una *realidad* diferente a esa cultura, el mito pierde sentido porque no comparte la misma verdad. Para poder mantener su legitimidad, el mito debe, o anular a la realidad en cuestión e imponer la suya, o mutar para sobrevivir, ¿cuáles son esas verdades que mutaron o realidades destruidas? Para eso, debemos entender las creencias que conforman el mito de la modernidad a partir de la Ilustración.

En primer lugar, la modernidad propone romper por completo con el pasado. Hay una necesidad de crear un *mundo nuevo* porque se siente que el mundo en el que se vive va en decadencia. Para que el tiempo pueda romperse y se elimine

67 “Una fantasía es la verdad de nadie. Un hecho es la verdad de todos, pero en medio de estos dos extremos, está el mito, que es la verdad de alguien”.

la posibilidad de retorno, la modernidad optará por un modelo de tiempo lineal; así, se va a poder separar el pasado del futuro. Al ubicar la cultura Occidental en un punto más avanzado en la línea del tiempo —que al mismo tiempo es la línea del desarrollo—, habrá una diferenciación entre las culturas que están avanzadas y más atrasadas. Este suceso desencadena la gestación de discursos binarios y antitéticos, tales como modernidad/tradición, Occidente/Otros, progresistas/oscurantistas, identidad/alteridad, desarrollo/subdesarrollo, incluso hombre/mujer; estos fungen como instrumentos para observar la realidad.⁶⁸ No obstante, la ruptura con el pasado no sucedió como se presume; es parte del *mito de la modernidad*.

Los discursos binarios van de la mano con la tesis de Boaventura de Sousa Santos del *pensamiento abismal* que explica cómo esa línea radical que separa dejó en “el otro lado de la línea” al pasado, a lo tradicional, a las culturas Otras pero, curiosamente, también a todo lo subjetivo o místico. La ruptura (ya entendida no sólo como del tiempo) trae, en palabras del académico indio Saurabh Dube, “la violación de acuerdos mágicos, la superación de supersticiones medievales y el quebranto de tradiciones jerárquicas”.⁶⁹ Pero el ser humano es un ser complejo y no fue posible eliminar el «comportamiento mítico», como lo llama Mircea Eliade.

Uno de los «comportamientos míticos» inherentes a la raza humana es la búsqueda del *origen* para poder saber la dirección al *eterno retorno* o *regreso al origen*. Recordemos que el «eterno retorno» consiste en creer que hay una sabiduría en un pasado sagrado necesario para poder “reparar” el presente que está en decadencia. Esto sólo es posible en una concepción del tiempo premoderna —no lineal— en donde se puede invocar al pasado sagrado. Gilbert Durand afirma que para enaltecer **al héroe** se debe poner en “evidencia que su

68 Sirin Adlbi Sibai (*La cárcel...*) p.21

69 Saurabh Dube, *Modernidad e historia: cuestiones críticas* (Ciudad de México: Colegio de México, 2018) p.41

herencia le privilegia en la época degenerada en la que aparece”.⁷⁰ El origen (o herencia) de la modernidad es muy fácil de identificar: hablamos del helenismo. Enrique Dussel afirma que la cultura *Occidental* “*rapt*a a la cultura griega como exclusivamente *europ*ea y *occidental*”⁷¹ pero que, en realidad, la relación entre lo helénico y lo Occidental no se da hasta el renacimiento italiano en 1453.⁷² Desde que esa creencia predominó, “Grecia ha sido una nación alegórica, el barómetro que hemos usado para medir el espíritu de la civilización occidental y sus vaivenes”.⁷³ El “noble origen” helénico (en especial sus filósofos) comienza como una bandera de orgullo, que pronto muta a una “verdadera pasión por la historia nacional [...] «¡Un pueblo sin historia (léase: sin “documentos históricos” o sin historiografía) es como si no existiera!»”.⁷⁴ Mircea Eliade deduce que este comportamiento mítico de la modernidad capitalista terminó por convertirse en nacionalismo, propaganda y lucha política. Echeverría apoya esta idea al escribir que en realidad los nacionalismos de Alemania, Rusia, Japón o Estados Unidos no son algún tipo de resignación a ser “encarnaciones de la sujetidad histórica económica del capital, sino precisamente un signo de lo contrario, de su obsolescencia y de su última, desesperada y violenta, resistencia a aceptarla”.⁷⁵ Los nacionalismos de los siglos XIX y XX no son los únicos que siguieron esa lógica sino que, como Eduardo L. Cafaggi escribe, “el ímpetu nacionalista que actualmente observamos parte del retroceso consciente, la añoranza del pasado y no su olvido”.⁷⁶

70 Gilbert Durand (*De la mitocrítica...*) p.197

71 Enrique Dussel (*Europa, modernidad...*) p.44. Las cursivas en el texto original están entre comillas.

72 Enrique Dussel (*Europa, modernidad...*) p.45

73 López Cafaggi, C. Eduardo, *Laureles de antier. Visiones de Grecia ante Europa a la sombra del primer olivo*. (Ciudad de México: El Colegio de México, 2018) p.242.

74 Mircea Eliade (*Mito y realidad*) p.175

75 Bolívar Echeverría (*Modernidad y...*) p.108

76 C. Eduardo López Cafaggi (*Laureles...*) p.243

Inevitablemente aparecerán en la modernidad personajes que encarnen el pasado idílico, que tengan la “moral heroica de los comienzos gloriosos y creadores”.⁷⁷ En Europa, primero será **el hombre helénico**, pero con el paso del tiempo y en diferentes países tomará otras personalidades específicas, como **el hombre ario** en Alemania o el héroe “americano” mítico que se cuelga en la boca de Trump cada vez que dice “*Make America Great Again*”.

77 Mircea Eliade (*Mito y realidad*) p.175

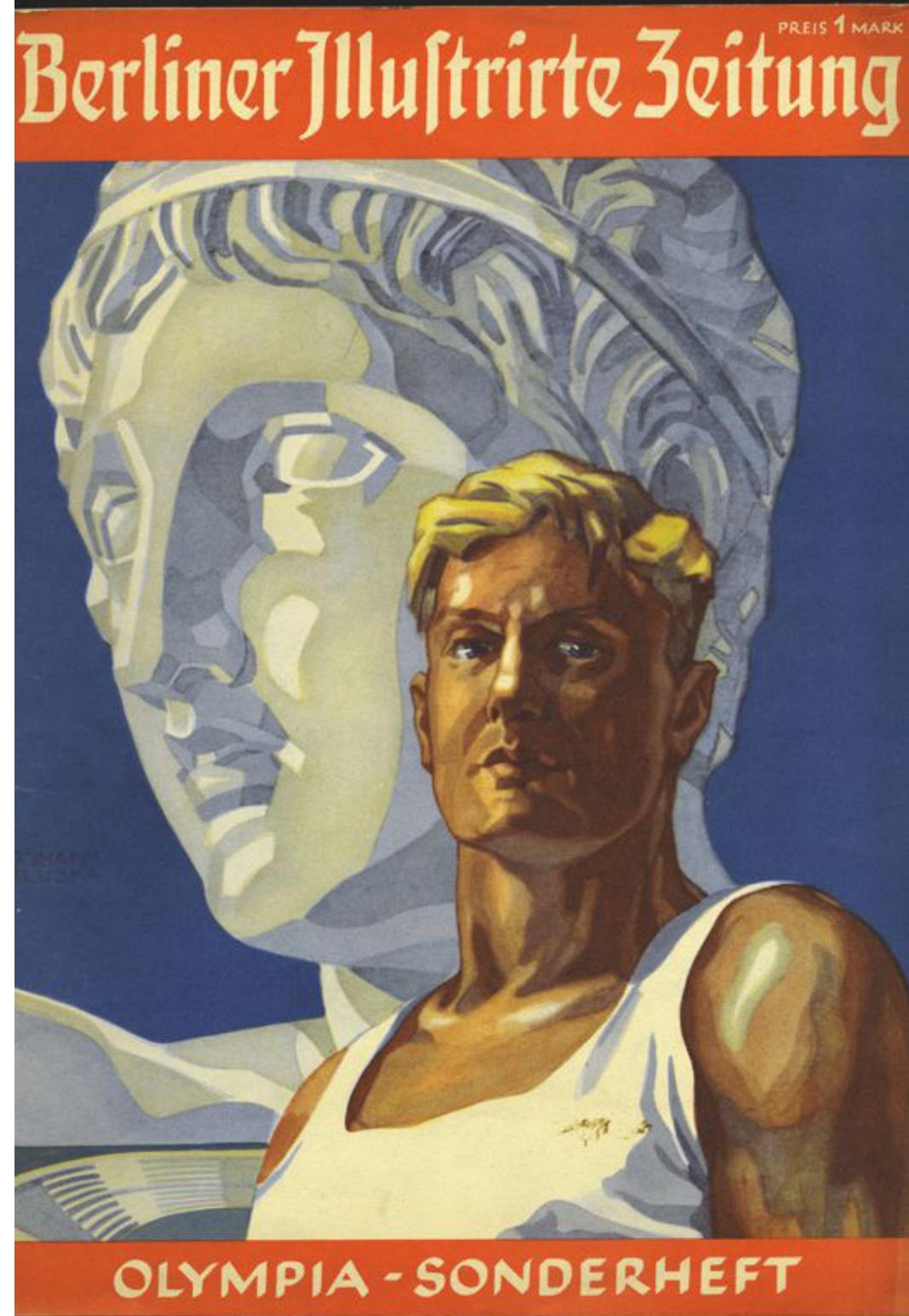


Imagen 2. Propaganda Nazi para Olimpiadas (1936)

La ironía de la Ilustración

Después de la Ilustración, el ser humano se encontró en un momento clave: para poder dominar a la naturaleza era necesario dejar de entenderla como “sagrada”, pues no es ético someter lo sagrado. Este proceso se maquilló con del intelecto científico y la secularización de sus estudios, pero los alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer cortan tajantemente esa ilusión: “Lo que **los hombres** quieren aprender de la naturaleza es servirse de ella para dominarla por completo, a ella y a **los hombres**”.⁷⁸

La espléndida aportación de Adorno y Horkheimer es señalar que la Ilustración se contradice: al intentar eliminar toda mitología, se convierte en una creencia ella misma⁷⁹ y, en adición, recupera el valor de los mitos al reconocer la importancia de registrarlos, recopilarlos y enjuiciarlos:⁸⁰

“[...] la Ilustración se reconoce a sí misma incluso en los mitos. Cualesquiera que sean los mitos que ofrecen resistencia, por el solo hecho de convertirse en argumentos en tal conflicto, esos mitos se adhieren al principio de la racionalidad analítica, que ellos mismos reprochan en la Ilustración”.⁸¹

Adorno y Horkheimer mencionan muchas veces en la *Dialéctica de la Ilustración* que el “caer” en la mitología es la «enfermedad de la razón»; a lo largo del libro se siente un tono trágico, pero los alemanes no ignoran en ningún momento que es precisamente ese carácter mítico el que permitió que la Ilustración llegara para quedarse, al menos por un par de siglos.

78 M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración* (Valladolid: Trotta, 1998) p.60

79 M. Horkheimer y Th. W. Adorno (*Dialéctica...*) p. 66

80 M. Horkheimer y Th. W. Adorno (*Dialéctica...*) p. 63

81 M. Horkheimer y Th. W. Adorno (*Dialéctica...*) p. 62

Desgraciadamente, es un mito con principios de muerte y no de vida, como lo denuncian los dos autores alemanes.

Cómo mito, debe seguir una utopía y ésta la encontramos en la Revolución, cualquiera que ésta sea. A partir de la perspectiva escatológica de que el mundo está en putrefacción y decadencia, llega siempre la seductora posibilidad de cambiar el mundo. Para que esto pase, el mundo desgraciado debe terminar y dar paso a uno “nuevo”, orientado por la utopía. El filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría escribe:

“El “espíritu de la utopía” no nació con la modernidad, pero sí alcanzó con ella su figura independiente, su consistencia propia, terrenal. Giró desde el principio en torno al proceso de modernización, atraído por la oportunidad que éste parecía traer consigo —con su progresismo— de quitarle lo categórico al “no” que está implícito en la palabra “utopía” y entenderlo como un “aún no” prometedor”.⁸²

Se puede deducir entonces que la utopía sigue existiendo; simplemente cambió de ser “celestial” a convertirse en “terrenal”, es decir, que la confianza que le da la utopía a los seres humanos logró poner los pies en la tierra gracias a la técnica eficientista inmediata.⁸³ La utopía moderna, además, irá por el mundo con el discurso de que tiene el objetivo de «liberar a **los hombres** del miedo y constituirlos en señores»,⁸⁴ a través del progreso y el desarrollo. Como prueba, si nos ponemos a pensarlo, no es un secreto que el progreso y el desarrollo no sólo estén presentes en todas las ciencias occidentales —como la biología, química, física, matemáticas, geografía, botánica, entre otras—, sino que también sean una motivación principal para sus *avances*. Cabe mencionar que este desarrollo no habría sido posible sin la explotación de las colonias en América,

82 Bolívar Echeverría, (*Modernidad y...*) p.137

83 Bolívar Echeverría (*Modernidad y...*) p.14

84 M. Horkheimer y Th. W. Adorno. (*Dialéctica...*) p.59

África y Asia, o sin la acumulación originaria de capital que la explotación de las colonias posibilitó.

No es la primera vez que la naturaleza se piensa como si estuviera al servicio **del hombre**, recordemos la cita bíblica del Génesis, en la que el dios cristiano “crea” a la naturaleza para servirle a la humanidad; la biblia le da un fin pragmático, de uso, a la creación de la naturaleza. En ese sentido, el camino que tomó la Ilustración no es más que una ruta transitada durante milenios, la diferencia en el caso moderno es que lo sagrado es arrancado de la naturaleza. Esto se verá con detalle más adelante.

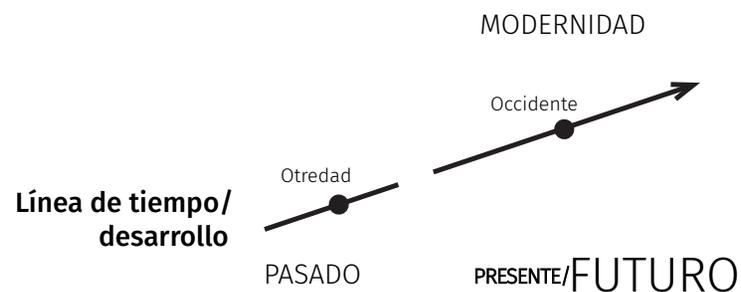
La metaestructura aplicada al mito de la modernidad

De vuelta a la estructura propuesta en la sección de *Definición del mito*, se contemplan las fases de *partida* e *iniciación*. La partida comienza con una *llamada* que rompe la homogeneidad del tiempo. Esta llamada en el mito de la modernidad es el desembarco de Cristóbal Colón y su tripulación en el territorio que hoy es llamado América. La codiciosa búsqueda trataba de encontrar una ruta alterna para llegar a India, pero el inesperado encuentro con un territorio Otro le dio una sacudida a las verdades que se asumían en ese entonces. Esta primera etapa desencadena toda la aventura, el cambio del viejo mundo a un nuevo mundo. A partir de ese punto la explotación de las colonias, la completa anulación del Otro y la nueva utopía guiaron a la modernidad hasta su *iniciación* definitiva: la Ilustración. La *iniciación*, sucede cuando **el “héroe”** recibe un recurso *mágico* que lo ayuda a cumplir su cometido. Aquí, un suceso histórico dio vuelta al mito: durante la Ilustración, el *centro del mundo* dejó de ser lo sagrado y se convirtió en **el hombre**. El ser humano tomó las riendas protagónicas del mito y asumió el papel de **héroe**, apoyándose en la figura mítica del **“hombre helénico”** que ya mencionamos antes. Entonces,

el “héroe” recibió la ayuda “sagrada” de lo que Saurabh Dube describe como “la magia de la nación, y también los discretos encantos del dinero y los mercados”⁸⁵ y así, **el héroe** logró consumarse como **hombre moderno**.

Algo inherente a los mitos es el miedo permanente a que el caos vuelva. En este mito, el caos es la “barbarie”, el “pasado”, el “subdesarrollo”, la “Otridad”, la “tradición” —en realidad, todos los lados “malos” de los pares dicotómicos modernos—, que amenazan con destruir todo lo que la modernidad ha alcanzado, y *regresar* la “civilización” a las épocas del oscurantismo. El sistema moderno procura tener control del mundo por igual, mediante la homogenización, para evitar el retorno del caos. Entonces, modernizar, civilizar y desarrollar son los actos heroicos que evitan la catástrofe; esa es la justificación de la colonización.

En el siguiente esquema se ilustra el mito de la modernidad, ya como *mito* (lo que se asume como *verdad*):



Esquema 3. La *verdad* del mito de la modernidad. (Elaboración propia, 2019)

El mito de la modernidad contempla que el tiempo es la línea —recta y ascendente— del desarrollo. Se rompe de forma definitiva con el pasado, es decir, que mientras más adelante en el tiempo, más desarrollado y, por lo tanto, mejor. Las culturas Otras no se consideran como Otras, sino como no —o

85 Saurabh Dube, (*Modernidad...*) p.55

todavía no— occidentales y en su no-occidentalidad yace su incapacidad irremediable de avanzar en la línea del tiempo. La única forma de avanzar es convertirse en Occidente. Esta concepción no siempre fue así, pero se ha normalizado a tal punto que casi no se cuestiona por qué a lugares con poco desarrollo capital y tecnológico —o que simplemente luzcan distintos al modelo occidental— se les llame “atrasados”, o incluso condenar países con etiquetas como “en vía de desarrollo” o “subdesarrollados”. Estos juicios sitúan a las culturas no-Occidentales en la *barbarie* del pasado y al Occidente en un presente fugaz —casi futuro—, “ejemplar” para todas las otras culturas. Como explica Boaventura de Sousa Santos, la concepción occidental de la racionalidad pretende expandir el futuro y contraer el presente; en consecuencia, el presente queda reducido a “un instante huidizo, atrincherado entre el pasado y el futuro”.⁸⁶ El sociólogo portugués agrega que esta concepción, además, intenta reducir la multiplicidad de tiempos —“tiempo circular, tiempo cíclico, tiempo glacial, la doctrina del eterno retorno y otras concepciones”— al tiempo lineal, pero en realidad no logra eliminarlos nunca, ni siquiera en el Occidente mismo: la idea del tiempo lineal sólo logró sustituir a la multiplicidad de tiempos y mundos con los conceptos de progreso y revolución, que al fin y al cabo, siguen siendo creencias.⁸⁷ Por su parte, el historiador Saurabh Dube señala que el eje de la trayectoria del tiempo que plantea la modernidad pretende ser neutral pero sigue siendo jerárquica. En realidad, esa línea no marca la trayectoria del tiempo, sino que divide a los “mundos sociales e históricos”.⁸⁸

El tiempo lineal, además de ubicar al Occidente en una posición superior, mantiene sus principios colonizadores y siente el “deber moral” de ayudar al no-Occidente a occidentalizarse, a costa de cualquier violencia que deba ejercer. La al-

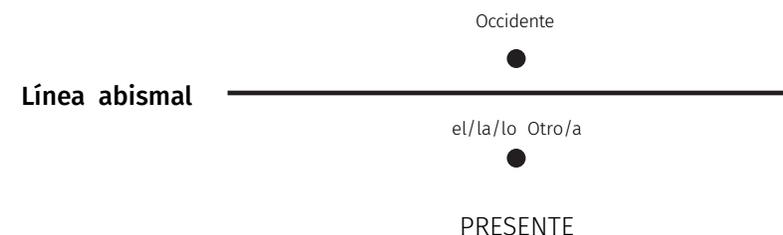
86 Boaventura de Sousa Santos (*Una epistemología...*) p.100

87 Boaventura de Sousa Santos (*Una epistemología...*) p.106;117

88 Saurabh Dube, *Modernidad e historia: cuestiones críticas* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2018) p.52

ternativa sería, según Sousa Santos, que las temporalidades se liberen del tiempo lineal y dejen de verse como primitivismo religioso o de magia, para que sean simplemente otras formas de experimentar el presente.⁸⁹

La *verdad* con la que se construyó la *realidad* de Occidente es el mito de la modernidad. Todos los mitos tienen, en palabras de Gilbert Durand, un carácter hueco y dinámico;⁹⁰ se construyen con arquetipos —modelos repetitivos— que varían de cultura a cultura y de persona a persona. Lo interesante de los arquetipos es que andan en búsqueda de un punto de aplicación distinta constantemente, por eso sus transformaciones son difíciles de entender. Aunque la modernidad intente universalizar y delimitar sus principios a toda costa, sus características míticas la traicionan y, ante cualquier encuentro con una cultura distinta, muta; para su desgracia, los huecos se llenan de contenido aparentemente contradictorio —o tradicional—. El *esquema 3* es la *verdad* que explica la *realidad* de la cultura *Occidental*. En contraste, el *esquema 4* ilustra lo que sucedió al encontrarse la *verdad Occidental* con la *verdad* que explica la *realidad* del *Otro/a* (negada en el primer esquema).



Esquema 4. La *realidad* del mito de la modernidad. (Elaboración propia, 2019)

89 Boaventura de Sousa Santos (*Una epistemología...*) p.119

90 Gilbert Durand (*De la mitocrítica...*) p.171

En este segundo esquema, la línea del tiempo/desarrollo se convierte en la línea abismal que plantea Boaventura de Sousa.⁹¹ El concepto de Occidente es parte del mito de la modernidad, pero ahora la tomamos como un concepto ideológico y no geográfico o “racial”. En la XXI Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito, la arquitecta brasileña Ruth Verde Zein dijo que “la esclavitud de África no es un atraso, es *parte de la modernidad*. Somos su parte *fea*, la parte que se pone debajo de la alfombra”.⁹² En otras palabras, es el precio que se debe pagar para que la “parte bonita” de la modernidad exista al mismo tiempo; en el presente.

De acuerdo con el *esquema 1*,⁹³ la modernidad permite *explicar* el entorno, las *políticas* y *creencias* que conforman el Occidente, es una guía moral, busca el sentido y *persuade desde el intelecto*, hasta cierto punto, al mundo entero; todo a través de un lenguaje abstracto, tan abstracto que ha pasado desapercibido como mito la mayor parte del tiempo. Si es necesario clasificarla, ya que la modernidad consiste en *crear* una nueva era —el origen de un nuevo mundo, el nacimiento de un *nuevo hombre*—, entonces entraría en la categoría de mitos cosmogónicos.

Un principio fundamental que define la vigencia de un mito es que se *cree* en ellos. A partir de Michel de Certeau y Alfonso Mendiola, el arquitecto William Brinkman-Clark explica que la creencia es “la fuerza creadora que hace posible la vida social”; después continúa,

(...) si uno puede preguntarse: ¿creo en eso? entonces no lo cree, está fuera de la creencia. (...) Pensemos más bien, qué pasaría si alguien me preguntara: ¿crees en el número siete? El pasmo que sin duda nos causaría esta pregunta es evidencia de que creemos en el número

91 Ver capítulo El verdadero origen de la modernidad

92 Ruth Verde Zein, “Todavía necesita”. En XXI Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito, Casa de la Cultura, Quito, 19 de noviembre 2018.

93 Esquema 1. (página 26)

siete (...); no existe ni siquiera la posibilidad de dudar, porque *creemos*.⁹⁴

Lo que le da el carácter mítico a la modernidad no es sólo su capacidad de definir la cosmovisión de una sociedad determinada, sino la forma en que esta cosmovisión se interioriza en las creencias de las personas.

Por supuesto hay distintas teorías que ubican el inicio de la modernidad en fechas diferentes, o que relatarán su historia de forma diferente. En realidad, eso no importa en absoluto. El hecho de que exponga esta estructura racionalista del siglo XIX y siglo XX y la cuadre con algunos eventos o características de la modernidad, tiene el objetivo de cerciorar a quien lo lea de que, efectivamente, la modernidad es un conjunto de creencias que han moldeado nuestra realidad, al igual que miles de mitos han moldeado las realidades de todas las culturas a lo largo de los siglos y que, sobre todo, no es la única forma de entender el mundo ni de moldear nuestras vidas. El mito de la modernidad se ha camuflado en nuestras cotidianidades de tal forma que parece el único camino que seguir y, como se verá a continuación, ha influido también en la forma en que hacemos arquitectura. Por eso es interesante darnos cuenta de que es una idea construida y que, como todas las ideas construidas, se pueden deconstruir.

Imagen 3. Línea abismal. frontera entre México y Estados Unidos en Tijuana (al Sur). Captura de pantalla en Google Earth (2019)

94 William Brinkman-Clark, *CIUDAD:TRAGEDIA* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019) p.31



1.3 El mito de la modernidad es la muerte de lo Otro

Recapitemos lo visto hasta entonces: la modernidad es un mito que posiciona la cultura Occidental como la superior. Al suceder esto, se auto responsabiliza de “desarrollar” y “civilizar” a las demás culturas “primitivas”, “bárbaras” y “subdesarrolladas” (pre-modernas o no-modernas). El tiempo dentro de este mito es lineal, recto y ascendente, en el que las culturas no-occidentales se encuentran atrasadas, pero deben seguir la línea de desarrollo fijada por el Occidente. La violencia y dominación ejercidas sobre las otras culturas son justificadas por ser parte de un proceso de civilización, en la que la razón, el progreso y la técnica Occidentales son las únicas premisas válidas. Finalmente, las culturas no-occidentales y lo que ellas puedan ofrecer no son la *Otredad*, pero subdesarrollado y con potencial a ser mejorado. Lo Otro no existe.

El mito de la modernidad sembró sus raíces a partir del siglo XVI. Dejó que sus ramas crecieran con calma, y una vez bien asentada, dio sus primeros frutos en el siglo XVIII. Uno de los primeros frutos fue la Revolución Industrial, que no habría podido ser posible sin la “devastadora anulación del sujeto”.⁹⁵

La transformación de sujeto a objeto

—¿Cuál es la diferencia que separa **al hombre** del bruto?
Unos dicen que el alma. Pero esto es parecer de **los orgullosos**.
Otros dicen que la razón. Pero ésta es creencia de **los filósofos**.
Diré que más creo en otra diferencia:
La diferencia que más separa **al hombre** del bruto
es la facultad que tiene **el primero**
para reprimir y matar su apetito.

Canek, Emilio Abreu Gómez

⁹⁵ Bolívar Echeverría (*Modernidad...*) p.51

Siglo XVI. La recién nacida burguesía devoraba las tierras del pueblo; las riquezas se multiplicaban en pocas manos y la avaricia insaciable exigía una nueva forma de trabajo. Quienes habían tenido propiedades miraban sus manos vacías y se encontraban aún con un cuerpo y no con una máquina. Preferían el hambre —o la horca— a la esclavitud en un trabajo asalariado,⁹⁶ pero la modernidad capitalista ya comenzaba a enraizar sin que nada pudieran hacer para evitarlo.

Silvia Federici sustenta que esa fue la primera crisis capitalista. Thomas Mun, economista impulsor del capitalismo, culpó en 1622 la producción entorpecida al “tiempo perdido en ocio y placer” de los trabajadores ingleses. La reacción de la burguesía fue incrementar ejecuciones, imponer «leyes sangrientas» y prohibir juegos, tabernas, y actividades sexuales y sociales que no fueran productivas. Decenas de miles de personas fueron colgadas y metidas a la horca durante el siglo XVI.⁹⁷ Si la gente se negaba a trabajar, era porque su concepción de la vida era cualitativa y no como la que comenzaba a imponerse, que era cuantitativa y mecánica. La burguesía, firme en su posición, se limitó a lamentar el desperdicio de cuerpos que habrían podido ser **hombres** más —agregados al Estado mediante el trabajo forzado—, y no **hombres** menos.⁹⁸

Cuando la cosmovisión binaria ocurrió,⁹⁹ uno de los pares dicotómicos nacidos fue el Yo y lo Otro. ¿Qué (o quién) es el Otro? En el *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora se citan seis definiciones, pero sólo tomaré dos para esta tesis: “el otro como objeto de un yo instintivo o sentimental”, de la psicología inglesa y “el otro como término de

96 Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (España: Traficantes de sueños, 2017) p.187

97 W. G. Hoskins *The Age of Plunder: The England of Henry VIII, 1500-1547* (Londres: Longman, 1976) p.9, citado por Silvia Federici (*Calibán...*) p. 189

98 Eli F. Heckscher citado por Federici. Silvia Federici (*Calibán...*) p.188-190

99 Ver subcapítulo Creencias del mito de la modernidad.

la actividad moral del yo” de Kant, Fichte y Münsterberg.¹⁰⁰ El *Otro*, en estas dos definiciones, coincide con la manera en que Adorno y Horkheimer lo entienden, es decir, un deseo metafísico,¹⁰¹ y no como lo maneja Dussel, en donde lo Otro son las culturas y **hombres** que el “mundo” europeo constituyó como entes a disposición de la “voluntad de poder europea”¹⁰² o, en otras palabras del mismo autor, “el Otro es la categoría filosófica que permite explicar la relación del cara-cara como la primera experiencia ético-dialógica”.¹⁰³ En resumen, lo Otro es lo que se sale del campo de lo propio, aquello que está fuera del centro, lo que no se entiende porque tiene una identidad autónoma a la propia. La Otredad no es algo *malo*, pero el Occidente ha convertido a las y los Otros en personas “subhumanas” al servicio del capitalismo,¹⁰⁴ de la modernidad. De cualquier forma, en todas las definiciones occidentales la/el/lo otro es un “elemento corrosivo, destructor de todo lo que está cerca; elemento deformador, capaz de desfigurar todo lo que se refiere a la estética o a la moral”.¹⁰⁵ Para complementar, Echeverría compara que otras culturas tienen temor a lo Otro porque existe una amenaza que llega a través del caos, pero el “temor ilustrado” de la modernidad

100 José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía tomo II* (Buenos Aires: Editorial sudamericana), <https://profesorvargasguillen.files.wordpress.com/2011/10/jose-ferrater-mora-diccionario-de-filosofia-tomo-ii.pdf> (Consultado el 16 de Noviembre 2019) .p.351

101 “La estructura del término “metafísica” parece indicar que el objeto de esta ciencia es “algo” que se halla más allá del “ser físico” [...], entonces la metafísica será el estudio del ser inteligible”. José Ferrater Mota (*Diccionario...*) p.184

102 Carlos Onofre Vilchis, “El concepto del otro en la ética y la política de la liberación dusseliana” en *Revista FAIA*, 7, no. 30 (2018), [<http://editorialabiertafaia.com/pifilofs/index.php/FAIA/article/view/139>] p. 34

103 Carlos, Onofre Vilchis, (*El concepto del otro...*) p.30.

104 Páramo Izquierdo, Andrés, ““El ‘empreendedurismo’ le da glamour a la precariedad”: Boaventura de Sousa Santos”, *Arcadia* 168 (2019): <https://www.revistaarcadia.com/impresa/portada/articulo/el-empreendedurismo-le-da-glamour-a-la-precariedad-boaventura-de-sousa-santos/78712/>

105 Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico, 2019) p.42

capitalista aparece por la “simple amenaza de la otredad de lo otro”.¹⁰⁶

Así, volvamos a las imposiciones violentas, ¿por qué la burguesía se empeñaba tanto en someter a la gente a la clase trabajadora? Como escribe Federici, sería lógico asumir que estas imposiciones radicales por **los poderosos** fueron respuesta al miedo,¹⁰⁷ miedo a la otredad — o a “la sabiduría de la carne”, como la llama Lutero—;¹⁰⁸ también podrían ser, como plantea Echeverría, producto de la transición de ser “**los señores de la tierra**” a ser “**los señores de la técnica**”.¹⁰⁹ Más que esto, la obsesión que se tenía de someter al pueblo era —además y sobre todo— a causa de la potencialidad que tiene el trabajo humano, pues las ganancias de capital son mayores a cualquier otra forma de producción. Pero existía un inconveniente: no se puede tratar a un ser humano *encantado/mágico/sagrado* como recurso *mecánico/profano* si se cree que es un ser humano *encantado/mágico/sagrado*. Como solución, nació el «desencantamiento del mundo» y la «mecanización del cuerpo».

Adorno y Horkheimer dedicaron el libro ya citado de la *Dialéctica de la Ilustración* a analizar el abismo en el que cayó este movimiento. Los alemanes escriben que el desencanto del mundo consistía en “disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia”,¹¹⁰ pero su error fue que “en el camino hacia la ciencia moderna **los hombres** renuncian al sentido”¹¹¹ para satisfacer el sentido de utopía racionalista-capitalista. En palabras de Marshal Berman,

El dominio **del hombre** sobre la naturaleza es cada vez mayor; pero, al mismo tiempo, **el hombre** se con-

106 Bolívar Echeverría (*Modernidad y...*) p.55

107 Silvia Federici (*Calibán...*) p. 189

108 Silvia Federici (*Calibán...*) p. 189

109 Bolívar Echeverría (*Modernidad...*) p.39

110 M. Horkheimer y Th. W. Adorno (*Dialéctica...*) p.59

111 M. Horkheimer y Th. W. Adorno (*Dialéctica...*) p.61

vierte en esclavo de otros **hombres** o de su propia infamia. (...) Todos nuestros inventos y progresos parecen dotar de vida intelectual a las fuerzas materiales, mientras que reducen a la vida humana al nivel de una fuerza material bruta.¹¹²

O como revelan Adorno y Horkheimer, en un obstinado intento de alcanzar la libertad,¹¹³ el sujeto buscará autoafirmarse por medio de la dominación **del hombre** sobre la naturaleza desencantada a costa de desencantarse a sí mismo: “La Ilustración es totalitaria”.¹¹⁴

El cientificismo sirvió para que la nueva burguesía degradara al cuerpo y racionalizara sus facultades; lo conceptualizaron para entenderlo, controlarlo y operarlo como se hace a una máquina.¹¹⁵ Marx lo sostiene: “No hay más que instrumentos de trabajo, cuyo costo varía la edad y el sexo”.¹¹⁶ De esta forma, el único fin del ser humano, ahora es ser útil. Las utilidades del desencanto del mundo se reflejan en el libro de *Discurso del método* de Descartes, aunque es importante resaltar que tanto él como otros teóricos del siglo XVII “son ya el fruto de un siglo y medio de “Modernidad”: son efecto y no punto de partida”.¹¹⁷ Esta información nos interesa porque se usó la misma lógica al construir las ciudades modernas. Para poder adaptar la humanidad a las ciudades —ya no las ciudades a la humanidad—

112 Marshal Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (México: Siglo XXI, 2004) p.6

113 “entendida ésta, a partir de Kant y Schelling, como la capacidad de circunscribir y ordenar un cosmos concreto o identificado” I.Kant, “Grundlegung zur Metaphysik der Sitten”, *Werkausgabe*, t.VI (Berlín, Suhrkamp, 1977) p.83, en Bolívar Echeverría (*Modernidad...*) p.47

114 M. Horkheimer y Th. W. Adorno (*Dialéctica...*) p.62

115 Incluso los célebres antropólogos estudian al “objeto humano”. Gilbert Durand, (*De la mitocrítica...*) p.340

116 Karl Marx y Friederich Engels, *Manifiesto Comunista* (Argentina: siglo xxi editores, 2018) p.88

117 Enrique Dussel, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, compilado por Edgardo Lander, 41-53 (Buenos Aires: CLACSO, 200) p.46

mecanizadas, las personas pasaron a ser entendidas como engranes uniformes y predecibles. Más adelante quedará más claro. Por ahora Silvia Federici, de manera contundente, concluye que “la primera máquina desarrollada por el capitalismo fue el cuerpo humano y no la máquina de vapor, ni tampoco el reloj”.¹¹⁸

Por supuesto, el pueblo no se sintió a gusto con esta nueva cosmovisión. La italiana Federici –siguiendo la definición de la otredad de la psicología inglesa– desarrolla una tesis en la que el conflicto entre la Razón y las Pasiones del Cuerpo se concreta, en el siglo XVII, como un dilema antropológico –a diferencia de otros momentos históricos en donde el dilema era acerca de cómo se percibía del cosmos–: ahora el sujeto individual es el campo de batalla.¹¹⁹

El ser humano con el que se enfrentó el mito de la modernidad era un creyente de la magia. Una persona de esta índole tiene la responsabilidad de llevar a cabo rituales y reactualizar mitos para estar cerca de sus dioses y compartir su santidad;¹²⁰ estos actos son muy importantes porque aseguran la continuidad del orden del cosmos. Federici explica este conflicto:

¿cómo podían los nuevos empresarios imponer hábitos repetitivos a un proletariado anclado en la creencia de que hay días de suerte y días sin suerte [...]? Una concepción del cosmos que atribuía poderes especiales al individuo [...] era igualmente incompatible con la disciplina del trabajo capitalista.¹²¹

Así, para que la modernidad capitalista se pudiera desarrollar con libertad, tuvo que barrer con todo rastro de magia;

118 Silvia Federici (*Calibán...*) p. 204

119 En el libro, el personaje que utiliza la autora para encarnar este dilema es Próspero: protagonista de *La Tempestad* (1612, Shakespeare). Silvia Federici (*Calibán...*) p.185

120 Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. (Barcelona: Paidós, 1998) p.66

121 Silvia Federici (*Calibán...*) p. 199-200



Imagen 4. Póster de película *Las Brujas* (Warner Bros., 2021)

consumar el desencanto del mundo. Lo único que importaba era que sus máquinas siguieran funcionando, produciendo y consumiendo, si la magia era *real* o no, era insignificante. Federici explica esto se demuestra porque actualmente podemos ver la revalorización de prácticas que antes se habrían condenado por brujería; hoy estas prácticas no sólo dejaron de ser un peligro a la uniformidad del comportamiento social,¹²² sino que incluso se pueden capitalizar para seguir alimentando el sistema de consumo impuesto por el mito de la modernidad.

El proceso de *humanización* que ejercieron las élites en Europa desde el siglo XVI, quería entender al ser humano y a la naturaleza desde la razón, lo cual, en realidad, era un proceso de mecanización del todo, un desencantamiento generalizado. Así nació el “humanismo”. Por un lado, el humanismo se vende como la idea antropocentrista en donde el ser humano puede crear su propio mundo (cosmos) y existir de forma independiente a lo Otro (el caos), pero por otra parte, también oculta sus intenciones de someter a lo Otro; lo Otro debe ser aniquilado.¹²³ Dicho de otra forma, **el hombre** afirma su dominio sobre la otredad cuando la “devora” en su mundo racionalista y cosificado pero, en esa otredad, no sólo está lo sagrado del cosmos y las otredades como personas Otras (mujeres, comunidades indígenas, personas negras etc.), sino también una parte de sí mismo. Esto permitía la explotación y aprovechamiento de todo recurso desacralizado y la negación de la existencia de lo Otro.

122 Silvia Federici (*Calibán...*) p. 200

123 Bolívar Echeverría, (*Las ilusiones...*) p.153

La última resistencia

Como explica Mircea Eliade, “lo sagrado está saturado de ser”. Para que **el hombre religioso** pueda participar en la *realidad*, debe *ser*.¹²⁴ Las personas no-modernas tendrán, entonces, conflictos internos para relacionarse con la realidad impuesta por la modernidad: Esto provoca resistencias ante la cosmovisión impuesta por la modernidad:

El sujeto, dividido aún y obligado a emplear la violencia tanto contra la naturaleza en sí mismo como contra la naturaleza exterior, «castiga» a su corazón obligándolo a la paciencia y prohibiéndole, en aras del futuro, el presente inmediato.¹²⁵

Fue necesario encontrar una estrategia para garantizar la perpetuidad del desencanto del mundo sin que las personas conflictuadas amenazaran al sistema. La solución fue descentralizar el poder.

En una sociedad tradicional, las y los integrantes de una comunidad deben sacrificar una parte de sí mismas y mismos por la lucha colectiva y, así, “afirmar la mismidad de la comunidad en el enfrentamiento a lo otro”.¹²⁶ En otras palabras, es un sacrificio en contra del caos que habita en lo Otro (en este caso, lo ajeno, lo desconocido) para mantener el orden del Cosmos. El poder lo tiene el Cosmos y la comunidad. En contraste, una persona moderna se hunde en el *individualismo*¹²⁷ y se sacrifica

124 Mircea Eliade, (*Lo sagrado...*) p.11

125 M. Horkheimer y Th. W. Adorno (*Dialéctica...*) p.101

126 El autor usa el ejemplo del matrimonio, en el que se sacrifica el polimorfismo sexual. Bolívar Echeverría (*Modernidad y...*) p.25

127 “Entendemos por “individualismo” la negación de todo principio superior a la individualidad y, por consiguiente, la reducción de la civilización, en todos los dominios, a los solos elementos puramente humanos; (...) en la época del Renacimiento, fue designado por el nombre de humanismo”. René Guénon, *La crisis del mundo moderno*. (Barcelona: Ediciones Obelisco, 1982) p.54

entera,¹²⁸ porque el caos ya no habita en lo Otro, sino dentro de sí misma o mismo. Mircea Eliade explica lo que sucede con un sujeto moderno:

[...] la salvación es un problema entre **el hombre** y su Dios; en el mejor de los casos, [...] también ante la Historia. Pero en estas relaciones: **hombre**-Dios-historia, el Cosmos no tiene sitio.¹²⁹

Por esta razón, ya no existe tampoco la responsabilidad de mantener el orden del Cosmos a través de una lucha colectiva comunitaria, sino una responsabilidad ante un mundo-proyecto que se explota a conveniencia. Así, la modernidad logró someter al comunitarismo y quedó consumada la sociedad de personas individuales, dueñas y dominadas por sí mismas. Cabe resaltar la diferencia entre sujeto e individuo. El sujeto es quien ejerce las acciones y quien tiene conciencia, en contraste con el objeto, que es a lo que está dirigida la actividad del sujeto. El individuo es un concepto distinto, es un ser independiente —no ligado— al Cosmos, que actúa por y para sí mismo; su valor está en ser único y singular.

El desencantamiento en el arte

La experiencia de desencantamiento en las artes no fue diferente. El mundo moderno exigía un arte nuevo, incluso Hegel ya denunciaba la incapacidad del arte para responder a los intereses del espíritu¹³⁰ (espíritu moderno). En el proceso de desencanto, la obra de arte se desgarró en dos: las de fines rituales o mágicos y bellos (como las catedrales góticas o las pinturas rupestres) y los de utilidad. Como en la modernidad racionalista no hay espacio para lo ritual o mágico, a las obras

128 Bolívar Echeverría (*Modernidad y...*) p.56

129 Mircea Eliade, (*Lo sagrado...*) p.109

130 Adolfo Sánchez Vázquez, *Sobre arte y revolución*. (Ciudad de México: Editorial Grijalbo, 1979) p.61

de arte “mágicas” se les dio la función de ser contempladas. A partir de la Ilustración, se definieron espacios específicamente para contemplar el arte, y el arte que es útil, o deja de ser arte, o se queda en un limbo confuso. Al arte de contemplación se le da el permiso de conservar su magia, siempre y cuando entre en la dinámica de consumo de la modernidad capitalista:

La obra de arte se convierte cada vez más en mercancía, y el arte se vuelve una rama de la actividad económica. La transformación del producto artístico en mercancía significa que el valor de uso (estético) del producto se sujeta al valor de cambio en el mercado y que, por tanto, la creación tiene que ajustarse a las leyes de la economía.¹³¹

Por supuesto que el arte no es un ente uniforme que se pueda moldear sin que se escape de las manos, pero la *idea* del arte que se transmitió a las masas desde la élite occidental es la historia que trato de entender y explicar en esta sección de la tesis. Un ejemplo del proceso de acomodar al arte en la contemplación es el nacimiento de los museos. El primer museo fue el Ashmolean Museum en Inglaterra. Cabe mencionar que, desde el inicio, las colecciones de cualquier tipo en los museos pertenecían a la aristocracia y a la burguesía europea y, en muchas ocasiones, eran objetos provenientes de las colonias conquistadas alrededor del mundo. En Italia, después del Renacimiento, ya había nacido el arte para la contemplación, pero fue hasta los museos que se les colocó en un espacio “abierto al público” para ser contemplados. En un principio, lo que se exhibió en los museos (entre 1683 y 1860) se encontraban monedas, libros y especímenes para el estudio de lo que pronto sería la geología, zoología y la biología.¹³² Objetos de

131 Adolfo Sánchez Vázquez (*Sobre arte...*) p.63-64

132 Arthur MacGregor, “The Ashmolean as museum of natural history, 1683-1860”, *Journal of the History of Collections*, Volume 13, (2001) p. 125-144, <https://doi.org/10.1093/jhc/13.2.125>

culturas Otras fueron arrebatados de su uso cotidiano (vasijas, textiles, etc.) y puestos en exhibición para la contemplación y el estudio: el principio moderno de *conocer para dominar*, tanto a culturas Otras como al arte.

Sin desviar el tema, los museos, junto con los medios de comunicación masivos, delimitaron lo que era arte y lo que no; lo que es bello y lo que no; lo que es válido y lo que no. ¿Nos suena conocido? Recordemos la declaración de Boaventura de Sousa Santos: “El pensamiento occidental moderno es un pensamiento abismal” en el que *el otro lado de la línea* desaparece como realidad relevante.¹³³ Aunque eventualmente llega a las masas, arte moderno no nace de ellas. O, mejor dicho, cuando nace de ellas, encuentra muchas trabas para ser considerado como tal. En otras palabras, cuando una tendencia elitista es apropiada por las masas, sus obras son rechazadas por ser falsas, banales o vulgares. Esto sucede aún hoy en la arquitectura, donde un pequeño grupo de personas deciden qué es la *buena arquitectura*: el papel que jugaron las revistas como *L’Esprit Nouveau* en el siglo XX, hoy lo juegan otras como *Arquine*; lo que fueron exposiciones como *The Great Exhibition* en el Palacio de Cristal el siglo XIX, hoy son eventos como las Bienales de arquitectura; y los museos y premios reproducen esa conducta: el Pritzker o las universidades —la UNAM no escapa—, determinan lo que es y lo que no es la *buena* arquitectura.

¿Qué pasó con la arquitectura y la desacralización del arte? El proceso fue mucho más tardado. Después del inicio de la Revolución Industrial, la arquitectura comenzó con algunas variaciones, como la incorporación de los materiales traídos por la industrialización o las nuevas formas de urbanización que llegaron junto con las grandes ciudades. Algunos de estos ejemplos los veremos más adelante. Sin embargo, la ver-

133 Boaventura de Sousa Santos, “Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes”. En *Para descolonizar Occidente. Más allá del pensamiento abismal*. p. 31-66. (Buenos Aires: Prometeo libros, 2010) p.31

dadera filosofía moderna no llegó hasta el Movimiento Moderno cuando nuevas lógicas de hacer arquitectura se desarrollaron. En este punto, la arquitectura fue arrancada de su naturaleza artística: el arte y la arquitectura se separaron. Las obras hechas sin principios modernos fueron rechazadas o consideradas reliquias del pasado o de alguna cultura exótica. La arquitectura actual que insiste en ser arte y que no tiene el objetivo final de ser contemplada en vez de ser útil, sin duda es una pieza incómoda ante el debate de si la arquitectura es arte o no.

Hasta este punto he intentado explicar la esencia y el origen de temas como el individualismo, los discursos “civilizatorios” y el rechazo a lo tradicional, que tendrán un papel protagónico en las ciudades modernas y en la proyección de la arquitectura alrededor del mundo a partir del siglo XIX. El mito de modernidad capitalista se concibió para ser único y hegemónico, pero cuando tocó puerto en culturas *Otras*, mutó, y la arquitectura moderna cristalizó este fenómeno. Los argumentos presentados son indispensables para entender por qué cambiar las políticas de urbanismo o leyes de construcción no es ni sencillo ni suficiente, pues debe haber un cambio estructural epistemológico primero, para que el cambio material tenga lugar. En conclusión, más allá de un cambio de formas, es importante entender esta mutación como una mutación epistemológica que se traduce en deseos que las sociedades materializarán en construcciones.

2. EL MITO DE LA MODERNIDAD EN LA ARQUITECTURA



Imagen 5. Planeta del Principito invadido por baobabs. (Antoine de Saint-Exúpery, 1999)

2.1. Destrucción de los mundos

*... Or un baobab, si l'on s'y prend trop tard,
on ne peut jamais plus s'en débarrasser.
Il encombre toute la planète.
Il la perfore de ses racines.
Et si la planète est trop petite,
et si les baobabs sont trop nombreux,
ils la font éclater.¹*

Antoine de Saint-Exupéry, Le Petit Prince

¹ “Y si un baobab no se arranca a tiempo, ya no es posible desembarazarse de él. Invade todo el planeta. Lo perfora con sus raíces. Y si el planeta es demasiado pequeño y si los baobabs son demasiado numerosos, lo hacen estallar”. Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*. (France: Éditions Gallimard, 1999) p.27

En el primer capítulo mostramos que los mitos guían, a la vez que explican, los aspectos morales, espirituales y políticos de una cultura. Los mitos, como los baobabs del Principito, crecen paulatinamente, hasta internarse en lo más profundo de los mundos y volverse parte de ellos. Por eso, si es un mito parásito y fractura al mundo, lo desgarrar, lo quiebra, entonces se disparan históricamente creencias, conductas y políticas —que ya son parte del mundo— en todas las direcciones buscando la solidez de un mundo nuevo. En este caso, el mito de la modernidad enraizó por siglos y, a fines del siglo XIX, el baobab hizo estallar el planeta: *destruyó el mundo* tradicional y exigió que se hiciera uno *nuevo*; era necesario construir una *realidad* distinta, un *mundo nuevo*, que estuviera en sintonía con las nuevas formas de sentipensar.

Las manifestaciones culturales son lo más explícito que un mito puede llegar a ser. En todas ellas se puede encontrar la esencia del mito. Dentro de la esencia de la modernidad está la racionalidad, que entiende y opera al mundo como a una máquina, con el objetivo de ser funcional. Todo aquello que nace desde la racionalidad occidental moderna debe ser pragmático, servir para algo. Con esto volvemos a las manifestaciones culturales, como las artes. Se pueden encontrar muchos ejemplos que son el reflejo literal de este principio, por ejemplo, el atrevido Erik Satie. Músico francés nacido en 1866, compuso lo que llamó ‘Música de mobiliario’ (*musique d’ameublement*), que coincidía con los intereses del movimiento Dadá de cuestionar la identidad ontológica de la música. La intención de Satie era que no se *escuchara*, sino que únicamente se *experimentara*: sería parte del ambiente, del fondo. El 8 de marzo de 1920, el francés se presentó en la Galerie Barbezanges en Francia para interpretar ‘música utilitaria’ o ‘de mobiliario’. El músico solicitó que la gente se moviera de sus asientos, caminara, conviviera y hablara sin prestarle atención a la música. Sin embargo, todos y todas las presentes se quedaron en sus lugares en un sepulcral silencio que terminó por enfurecer a Satie, que suplicaba a gritos que dejaran de poner atención, sin

éxito.² Hoy, la idea de Satie ha dejado de ser descabellada y se puede encontrar este tipo de música en las salas de espera, en los elevadores o, incluso, en muchas películas.

Pero, así como en la música, también pasó en la pintura, en la escultura y en la arquitectura. La etapa de modernización radical de la arquitectura lleva por nombre Movimiento Moderno, y no es más que la experiencia de una ruptura mítica: lo que salió en el momento en que los baobabs hicieron estallar el mundo tradicional. Aunque, según la tesis de Enrique Dussel, el inicio del mito de la modernidad tuvo lugar en 1492, fue hasta finales del siglo XIX, durante el Movimiento Moderno, que la arquitectura se comienza a considerar *moderna*. Parece evidente en este punto, pero es necesario recalcar que los conflictos estéticos y funcionales, lejos de ser únicamente problemas de gustos, posturas políticas o tendencias plásticas, simbolizan el período en que la gente no sabía que hacer ante la destrucción inminente del mito que —hasta ese momento— había justificado su realidad.

En este capítulo comenzaré con como se relaciona el inherente comportamiento religioso en el ser humano y la arquitectura; después destacaré la importancia de la historiografía para poder consolidar el mito de la modernidad en el ámbito arquitectónico.

Comportamiento religioso en la arquitectura

Por lo general, cuando se habla de la arquitectura se toma como lo que el ser humano ha construido para habitar, o formas en que modifica su entorno para realizar sus actividades. Esta forma de entender la arquitectura es limitada a la cultura Occidental, dejando afuera muchas diferentes cosmovisiones acerca de lo que es habitar, construir, crear o entender el entorno. Lamentablemente, esta tesis se basa únicamente en esta

2 Mary E. Davis, *Erik Satie* (London: Reaktion Books Ltd, 2007) p. 112

visión, y es en la que profundizaré. Hago una mención especial al trabajo de Hanna Hernández Ortega,³ que está disponible en línea y en el que se puede profundizar más al respecto, pues cuestiona de raíz el concepto de lo que es arquitectura. Dicho lo anterior, podemos continuar.

Por lo general, cuando en el Occidente se habla del origen de la arquitectura, hay una tendencia a asumir que el ser humano empezó a modificar su entorno con fines útiles (para poder protegerse de la intemperie y de los animales). El arquitecto Ignasi de Solà-Morales explica que las teorías predominantes se basan en el desarrollo de la vivienda; él, por ejemplo, toma en cuenta los “tres estados naturales **del hombre primitivo** —cazador, agricultor y pastor—”.⁴ Pero una segunda postura sugiere que la arquitectura comenzó con fines religiosos.⁵

De acuerdo con el filósofo rumano Mircea Eliade, hay dos tipos de espacio: el sagrado y el profano. El profano es aquel que no tiene forma, es desconocido y no tiene una estructura o consistencia; es el *caos*. Por oposición, se encuentra el espacio sagrado, que es significativo y simbólico: está lleno de *ser* y fundamenta ontológicamente el *mundo*. El término *mundo* viene del latín *mundus* que significa “limpio”; éste a su vez, es la traducción del griego *kosmos* (κόσμος) que significa “orden, armonía”, en antítesis al *caos*. Usemos una metáfora para entenderlo mejor: si pensamos que el caos es un océano infinito, el mundo son las islas que se asoman y que le dan orden y sentido al espacio. De hecho, hay muchos mitos que explican el origen del mundo precisamente con la analogía de un mar primigenio. Eliade sostiene que el acto de dar orden para comenzar el mundo es una simple experiencia religiosa

3 Hanna Hernández Ortega, *Kuruwari: la representación del territorio en las sociedades aborígenes australianas*. (Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2021)

4 Ignasi de Solà-Morales, *Inscripciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p.18

5 A partir de uno de los probables significados etimológicos de religión, procedente del griego religare (re-ligar, vincular, atar) “como vinculación del hombre a Dios” o a lo sagrado. José Ferrater Mota (*Diccionario...*) p.588

natural que todo ser humano tiene, sin necesidad de alguna suposición teológica.⁶ Este principio fue el que dio pie a que las mujeres y hombres de la era neolítica levantaran piedras en posición vertical, para simbolizar un nuevo sistema de relación con el paisaje. Hoy a esas piedras les llamamos *menhires*.⁷ Los menhires sirven para establecer un «punto fijo» desde el cual pueda haber una orientación, es decir, un orden no sólo del espacio, sino del *mundo*, que se opone al *caos*. La fundación del espacio sagrado también simboliza la ruptura del espacio homogéneo y profano; en palabras del italiano Francesco Careri, la colocación de los menhires en un punto específico implica la *revelación* de la geografía del lugar.⁸ Los menhires representan una orientación espiritual y material, ¿hacia dónde debo de ir? Hacia el espacio ordenado y, por lo tanto, sagrado. De acuerdo con esta teoría, los menhires demuestran el contenido simbólico que acompaña a la arquitectura desde sus inicios.

Parece ser que el arquitecto Le Corbusier compartía este principio. En su libro de *Hacia una arquitectura*, escribe “La arquitectura es la primera manifestación **del hombre** que crea su universo”;⁹ en el capítulo de “La ordenación” propone que “el eje es, quizás, la primera manifestación humana; es el medio de todo acto humano”¹⁰ y, más adelante profundiza:

Ese eje de organización que debe ser el mismo sobre el cual se alinean todos los fenómenos o todos los objetos de la naturaleza. Ese eje nos lleva a suponer una unidad de gestión en el universo, a reconocer una voluntad única al origen.¹¹

6 Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona: Paidós, 1998) p.15

7 Francesco Careri. *Walkscapes. O caminar como práctica estética* (Brasil: Editorial Gustavo Gili. 2013) p.52

8 Francesco Careri. (*Walkscapes...*) p.54

9 Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*. (Barcelona: Editorial Poseidon, 1978) p.56, las cursivas son mías.

10 Le Corbusier (*Hacia una arquitectura*) p.151

11 Le Corbusier (*Hacia una arquitectura*) p.165-166

En resumen, cuando el espacio sagrado se distingue del profano, se “crea el mundo”. Es importante entender que en todos los tipos de arquitectura —incluso en la moderna— el espacio sagrado es el que está ordenado. Desde la mirada de Le Corbusier, ese ordenamiento va sobre un eje que está relacionado muy de cerca con la “gestión del universo” y con una “voluntad única”. Ahora, lo que entiende cada cultura con orden o a qué se refiere la arquitectura moderna con “voluntad única” es otro asunto que veremos más adelante.

Esta conducta religiosa de diferenciar lo sagrado de lo profano no sólo está en la concepción del espacio. Según el filósofo rumano, para el ser humano religioso tampoco es homogéneo el tiempo. La cotidianidad, lineal y ordinaria representa al Tiempo profano; en contraste, el Tiempo sagrado es “un Tiempo mítico primordial hecho presente”¹² que sale a la luz cada que se celebran fiestas periódicas en todas las culturas. Si bien los libros occidentales de antropología están llenos de estudios de rituales y fiestas en culturas “exóticas”, “distantes” y “primitivas”, también en las culturas modernas existen tales rupturas del Tiempo profano (rutinario, inconsciente, *aburrido*). Algunos ejemplos fáciles de reconocer son celebraciones de cumpleaños, fiestas de año nuevo, eventos deportivos, o efemérides, que confirman la necesidad humana de experimentar el Tiempo sagrado. La importancia de estas celebraciones es, entre otras cosas, la esperanza que da la oportunidad de comenzar algo de nuevo, de cerrar un ciclo y de renovar el presente y hacerlo mejor. Para el ser humano religioso, el tiempo es cíclico, lo que quiere decir que es posible traer el tiempo mítico al presente y así *sacralizar* el presente. En cambio, una característica **del hombre** no-religioso es negarse a reactualizar su presente con tiempo mítico-sagrado y resignarse a vivir únicamente, en términos modernos, en el «presente histórico».¹³ El historiador rumano aclara que “incluso la existencia más desacralizada

12 Mircea Eliade, (*Lo sagrado y...*) p.43

13 Mircea Eliade, (*Lo sagrado y...*) p.44

sigue conservando vestigios de una valoración religiosa del Mundo”: la existencia profana en estado puro es imposible. A pesar de los esfuerzos de la Ilustración, el humanismo, la racionalidad y el capitalismo, los conceptos de lo sagrado sólo toman formas distintas sin ser exterminados por completo.¹⁴

Para ilustrarlo más explícitamente, el crítico de la arquitectura Panayotis Tournikiotis escribe unas afirmaciones reveladoras que nos ayudan a comprender la relación entre lo que plantea Mircea Eliade y la arquitectura. En el análisis que hace de la obra de Bruno Zevi declara que

“El retorno a los orígenes primigenios de la civilización (...) se convierte en una necesidad urgente «en el momento en que se derrumba el optimismo de la sociedad tecnológica con relación al futuro»”

para poco después rematar con referencias idílicas en un tono épico

“Con este retorno a los orígenes, a la casa de Adán en el Paraíso, Zevi está demandando una catarsis antes de que nos embarquemos en nuestro avance hacia una sociedad ideal, hacia la Tierra Prometida a la que ahora podemos tener un acceso gracias al lenguaje moderno de la arquitectura. Así pues, el cambio revolucionario no puede comenzar sin una invocación a la génesis, de la época en la que la humanidad, libre de leyes de la sociedad, disfrutaba de la «componente nómada» y del «placer de vagar sin las imposiciones de la perspectiva»”.¹⁵

Más adelante, Tournikiotis explica que este impulso de retomar los elementos positivos del pasado es una “garantía

14 Mircea Eliade, (Lo sagrado y...) p.125

15 Panayotis Tournikiotis, *La HISTORIOGRAFÍA de la arquitectura MODERNA* (Barcelona: Editorial Reverté, 2014) p.71, con citas de Bruno Zevi en *El lenguaje moderno de la arquitectura*.

de renovación”, “una purificación del pasado reciente” y “una promesa de eternidad”.¹⁶

Es importante mencionar que existen ambigüedades a lo largo de toda la arquitectura moderna y su relación con lo mítico. Por ejemplo, Bruno Zevi sostiene que uno de los factores que contribuyeron al rechazo del barroco fueron sus vínculos con la iglesia y sus intenciones místicas, por lo que se elige, mejor, invocar los mitos greco-romanos con una nueva deidad: la “diosa razón” que —señala Tournikiotis— se transforma en un clasicismo “más autoritario y despótico todavía”.¹⁷ En la Edad Media, creer que la razón y la fé eran fuentes de *verdad* era considerado heregía, como acusaron al filósofo irlandés Juan Escoto Erígena en el siglo IX, por ejemplo. Los tiempos no han cambiado mucho, sólo que la religión ofendida ahora, es la razón.

Para reforzar la tesis de que existe una fuerte intención de relacionar lo sagrado con la arquitectura, terminemos este capítulo con un cita de Ignasi de Solà-Morales: “El arte es tal arte porque se justifica como un servicio a la unión del hombre y la divinidad, y en esa dirección se abre su camino de progreso y de verdad defendible”.¹⁸ Por tanto, la persona **-hombre**, como la denominará Eliade constantemente en todos sus libros— no religiosa está lejos de ser **el** arquitecto racionalista del siglo XIX que se convirtió en el la imagen heroica de la arquitectura moderna.

16 Panayotis Tournikiotis (*La HISTORIOGRAFÍA...*) p.59

17 Bruno Zevi, *El lenguaje moderno de la arquitectura: guía al código anti-clásico; arquitectura e historiografía* (Barcelona: Poseidón, 1978) p. 6

18 Ignasi de Solà-Morales, (*Inscripciones*) p.106

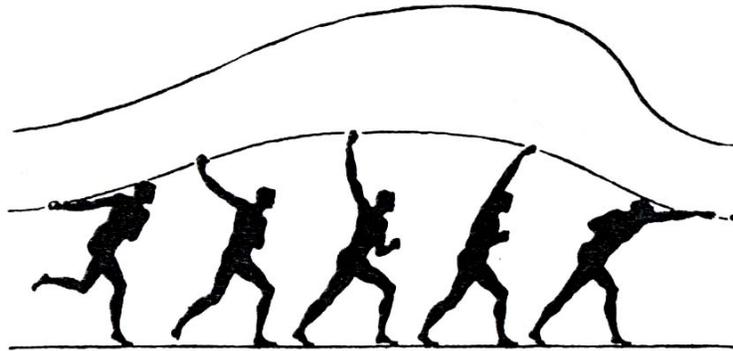


Imagen 6. "Apotheosis de la línea como instrumento expresivo del movimiento"
(Walter Crane, 1900)

¿Qué leían los arquitectos modernos?

*La distinción entre lo cultural y lo psíquico
es una simple comodidad metodológica en las ciencias del hombre.*

Gilbert Durand, De la mitocrítica al mitoanálisis.

En palabras del griego Tournikiotis Panayotis, "la arquitectura está estrechamente ligada al espíritu de la época (el *Zeitgeist*) y por eso se considera una manifestación visible de la evolución social".¹⁹ Por lo tanto, la arquitectura petrifica los movimientos oscilantes que tiene la sociedad al balancearse entre una verdad y otra, (de)pendiendo de los fenómenos que se estén viviendo en la época y el lugar. Los mitos, que son el campo de batalla en donde las verdades se encuentran, nos ayudarán a entender por qué las mutaciones que sufrió el Movimiento Moderno son producto de coaliciones entre cosmovisiones diferentes.

Si hubo un factor decisivo para que la modernidad se inyectara en la arquitectura y diera a luz al Movimiento Moderno,

¹⁹ Panayotis Tournikiotis, (*La HISTORIOGRAFÍA...*) p.41

fue la historiografía. En el libro de *Los ideales de la arquitectura moderna*, Peter Collins muestra que el movimiento intelectual a partir de los siglos XVII y XVIII no sólo aportó información para enriquecer teorías, sino que cambió completamente la percepción de la realidad. Profundicemos en eso. El filósofo Stephen Toulmin sostiene que Isaac Newton y Descartes fueron pilares fundacionales del pensamiento moderno.²⁰ En el caso newtoniano, la primera ley dicta que un cuerpo se mantiene en reposo o en movimiento uniforme en línea recta, a menos que se aplique una fuerza, que no sea igual a cero, y cambie su velocidad o dirección. Esta ley fue determinante para la nueva concepción del tiempo. En la Teoría de la Evolución de Darwin, las especies siguen esa línea recta –esta vez evolutiva— y aquellas que quedan "atrás" son condenadas al subdesarrollo o primitivismo. Como se vio en el subcapítulo de ¿Qué es y cómo se construye la cultura Occidental?, Hegel dio un paso más al apropiarse del concepto de tiempo lineal y posicionar a Europa Occidental como la cima de la civilización, aportando así una pieza esencial al mito de la modernidad. Es probable que haya sido a partir de este momento que se volvió común que el concepto de *mejorar* se convirtió en sinónimo de palabras que indican movimientos espaciales *hacia adelante*. Ya bajo los efectos del mito, se empezó a creer que el Occidente es Occidente gracias a la racionalidad, el progreso y el desarrollo tecnológico. Esta epistemología se hace evidente al leer los textos clásicos del Movimiento Moderno, en donde es usual encontrar afirmaciones que conciben el tiempo como lineal. Mencionemos dos ejemplos:

El ritmo de la evolución cultural sufre a causa de los rezagados. Yo quizá vivo en 1908 pero mi vecino vive en 1900 y el de más allá en 1800. (...) Feliz el país que

²⁰ Stephen Toulmin, *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad* (Barcelona: Ediciones Península, 2001) p.17

no tenga este tipo de rezagados y merodeadores. ¡Feliz América! (Adolf Loos)²¹

“Las civilizaciones avanzan. Dejan atrás la época del campesino, del guerrero y del sacerdote, para llegar a lo que se llama con justicia la cultura”. (Le Corbusier)²²

En las citas de Adolf Loos –arquitecto nacido en Brno (actual República Checa) y después habitante de Estados Unidos a partir de 1870— y de Le Corbusier, no sólo se hace referencia al concepto de «evolución cultural» cuando se habla de un movimiento *hacia adelante* en el tiempo y progreso o desarrollo, sino que también revelan cínicamente su pensamiento abismal: se separa a los atrasados, subdesarrollados y excluidos, de los adelantados, actuales, cultos. Para Le Corbusier, los excluidos ni siquiera tienen la cultura. Como señala el filósofo Theodor Adorno, existen varias formas de pensar lo cultural: el sentido antropológico (“el hacer del hombre”), un sentido elitista (la “obra paradigmática”) y el modernista (“lo avanzado”).²³ Le Corbusier, en este ejemplo, toma el sentido modernista de la cultura. Conviene recordar que ambos arquitectos idealizaban los tiempos en los que “la arquitectura egipcia, griega o romana” usaba únicamente formas primarias para lograr las formas “más bellas”,²⁴ siempre con una tendencia al purismo. Kenneth Frampton narra que después de que Le Corbusier conociera al pintor Amédée Ozenfant en 1916, juntos desarrollaron una estética maquinista “aplicable a todo” que llamaron *Purismo*, que se apegaba fielmente al Cubismo sin distorsiones injustificadas y a la “perfección evolutiva”.²⁵ Nótese que esta

justificación es científicista y racionalista y que, la “perfección evolutiva” habla de una influencia darwiniana.

La importancia de resaltar estos ejemplos es que no se trata de autores desconocidos que escribieron pensamientos en esquinas de servilletas para luego quedar en el olvido, sino todo lo contrario: estos textos son parte del catálogo de clásicos del Movimiento Moderno. Hay que recalcar que lo único que hacen Loos, Le Corbusier y otros arquitectos de esos tiempos es lo que la utopía de la época exigía. Sin embargo, hoy, las palabras de estos arquitectos se repiten de manera dogmática en las facultades de arquitectura de todo el mundo y rara vez se someten a la crítica.

De cualquier forma, lo que nos interesa es destacar el constante e inherente deseo de convocar al pasado idílico, a pesar de concebir el tiempo como lineal. Llegamos así a la afirmación de Sigfried Giedion que, después de vivir el auge y la decadencia del Movimiento Moderno, agrega una introducción a su libro *Space, Time and Architecture* en donde revela esa incansable búsqueda del tiempo mítico por parte de la arquitectura moderna

A menudo se ha observado que la pintura del siglo XX ha hecho una y otra vez incursiones en el pasado, tanto para renovar el contacto con sus antepasados espirituales como para extraer nuevas fuerzas de esos contactos. Al igual que en la arquitectura esto no se consigue adoptando las formas del pasado, sino estableciendo un vínculo espiritual.²⁶

Las ideas de Adolf Loos, Sigfried Giedion o Le Corbusier no aparecieron de la nada. Sus escritos son producto de las nuevas epistemologías que trajo la Revolución Industrial y vale la pena profundizar en ello.

²⁶ Cita sacada de la traducción de la última edición de su libro en 1966. Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. (Barcelona: Editorial Reverté, 2009) p.21

21 Adolf Loos, *Ornamento y delito*, paperback n°7, <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf> (Consultado 6 de noviembre de 2019) p.3

22 Le Corbusier (*Hacia una arquitectura*) p.109-110

23 Alicia Entel, Diego Gerzovich y Víctor Lenarducci, *Escuela de Frankfurt. Razón, Arte y Libertad* (Buenos Aires: Eudeba, 2005) p.175

24 Le Corbusier (*Hacia una arquitectura*) p.16

25 Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005) p.53

Como ya vimos antes, a partir de la Ilustración hubo una estampida de ciencias, artes y disciplinas nuevas que —financiadas por la explotación de las colonias europeas— aceleraron los cambios de la sociedad Occidental. La secularización de las ciencias le quitó casi todo el peso a la cosmovisión que tenía a Dios en el centro y la báscula se inclinó del lado **del hombre** como centro del *mundo*, gracias al humanismo. Una de las disciplinas que influenciaron sustancialmente al Movimiento Moderno fue la historia.

Contrario a las conductas religiosas, Peter Collins señala que el estudio de la historia no es “natural, inherente e inevitable” como actividad humana.²⁷ Parece sorprendente que la enseñanza de la historia se normalizó en las escuelas hasta después de 1760; que el jesuita francés Marc-Antoine Laugier asimiló —por primera vez en un libro— la arquitectura a la construcción racional en 1753;²⁸ que no fue hasta 1822 que tuvo lugar la primera cátedra de historia de la arquitectura en París. En esta época también hace su aparición Voltaire, considerado el primer historiador moderno y el primero en considerar las artes como aspectos importantes del desarrollo nacional; como todos los historiadores, científicos y artistas occidentales de la época, concibió sus estudios como *Universales*.²⁹ Durante el Movimiento Moderno, se usó casi de forma intercambiable el término *Universal e Internacional* —resalta el polémico concepto de Estilo Internacional—, pues más allá de referirse a eventos, ideologías u organizaciones que compartieran todos los territorios geográficos, ambos términos revelaron las intenciones dominantes de imponer un discurso moderno-Occidental para todas y todos. Bruno Zevi señala que más tarde, durante las dictaduras de Rusia, Alemania, Italia y Francia en el siglo XX, hubo una imposición de valores nacionales que se justificó con el “supuesto internacionalismo del

27 Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución* (1750-1950) (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1970) p.24

28 Peter Collins, (*Los ideales...*) p.23

29 Peter Collins, (*Los ideales...*) p.25-27

lenguaje moderno”.³⁰ En la misma línea, el psiquiatra Frantz Fanon revela que lo impuesto por el mundo colonial “no es un discurso sobre lo universal, sino la afirmación desenfrenada de una originalidad formulada como absoluta”.³¹ De esta manera, la visión que se le dio al estudio de la historia fue una forma de justificar la modernidad.

Así, la recién nacida disciplina de historia se combinó con la concepción del tiempo lineal y ascendente. Collins ata los cabos,

Quando filósofos como Voltaire mostraron que la naturaleza de las instituciones europeas se podía reconstruir como una secuencia de continuos desarrollos de sociedades primitivas, el público se acostumbró con la idea evolucionista de cronología.³²

Voltaire y otra gente dedicada a la historia de la época extendieron sus campos de estudio a culturas “primitivas” y “exóticas”, especialmente del Oriente. Sin embargo, su enfoque usaba el conocimiento adquirido como una herramienta para poder entender o alimentar la superioridad de Europa. Como sostiene el filósofo palestino Edward W. Said, llevaban consigo miradas dogmáticas de “lo Oriental” como una abstracción ideal e inmutable.³³ Said afirma que se reforzó la fuerte división entre el “buen” Oriente —que era un periodo distante y clásico—, en contraste con el “mal” Oriente, es decir, la Actual Asia, Norte de África, y territorios islámicos.³⁴ Como prueba del impacto de estas ideas, en 1851 tuvo lugar la Gran Exposición de la Industria de Todas las Naciones en Londres, conocida como la Exposición Universal. El evento, llevado a cabo en el histórico Palacio de Cristal de Joseph Paxton, tuvo la intención

30 Bruno Zevi, *El lenguaje moderno de la arquitectura: guía al código anticlásico; arquitectura e historiografía* (Barcelona: Poseidón, 1978) p. 161

31 Frantz Fanon, (*Los condenados...*) p.42

32 Peter Collins, (*Los ideales...*) p.28

33 Edward W. Said. (*Orientalismo...*) p.8

34 Edward W. Said. (*Orientalismo...*) p.99



No. XVI.—THE NORTH-AMERICAN LODGERS IN 1851.

Imagen 7 . Ilustración de Revista *Punch*. (John Leech, 1851)



No. XVIII.—DINING-ROOMS.

Walter (to Chinaman). "VERY NICE BIRD'S-NEST SOUP, SIR?—YES, SIR!—RAT PIE, SIR, JUST UP—YES, SIR!—AND A NICE LITTLE DOG TO FOLLER—YES, SIR!"

Imagen 8 . Ilustración de Revista *Punch*. (John Leech, 1851)

de celebrar el progreso material de la humanidad y “coordinar esos avances para que el mundo trabajara en conjunto”.³⁵ Las declaraciones de Said se confirman en el libro *Britain, the Empire and the World at the Great Exhibition of 1851*, en donde se narra cómo los eventos, exposiciones e incluso caricaturas, demostraban las “fabricadas imágenes de la otredad” que se normalizaron con la repetición de exageraciones de estereotipos y prejuicios ya existentes, éstas recalcan y justificaban las violencias coloniales en los “revoltosos sujetos”.³⁶ De los países con espacios para exhibir, sólo Turquía, Egipto, Tunisia, la East Indian Company, Brasil y China figuraban de fuera de Europa, de los cuales sólo en los primeros cuatro fueron consultadas personas nativas para la selección de los objetos a exponer. Con un guiño al nombre de la Exposición “Universal”, destaquemos que de las 58,427 personas asistentes sólo 86 provenían de Turquía y Egipto, 8 de China, y el resto eran de Europa.³⁷ El evento fue una propaganda a la industria y a Inglaterra. No es exagerado señalar la denigración de las culturas no europeas, es suficiente ver las siguientes imágenes publicadas como parte de los “*Memorials of the Great Exhibition*” en la revista británica *Punch*.

Así, la historia de la arquitectura moderna se desarrolló bajo esa lógica y los arquitectos de finales del siglo XVIII se empararon tanto de elementos arquitectónicos “antiguos” y “exóticos” como de las nuevas tecnologías que trajo la Revolución Industrial y la Ilustración. Algunas/os se dejaron llevar por la novedosa idea de abandonar los elementos estandarizados y se divirtieron experimentando en casas de banqueros y otras personas beneficiadas por el nuevo capitalismo,³⁸ pero otras/os se sentaron a meditar cuáles estilos arquitectónicos sería

35 Jonathon Shears (ed.), *The Great Exhibition, 1851. A sourcebook*. (Manchester: Manchester University Press, 2017) p.4

36 Jeffrey A. Auerbach and Peter H. Hoffenberg, *Britain, the Empire of the World at the Great Exhibition of 1851* (Hampshire: Ashgate, 2008) p. 29

37 Jonathon Shears (*The Great...*) p.95

38 Peter Collins, (*Los ideales...*) p.23

correcto adoptar. Ante la lluvia de nuevos recursos arquitectónicos, la diferenciación entre los “buenos” y los “malos” elementos comenzó la tarea de asignar valores morales al uso de cada elemento (material o teórico) de la nueva arquitectura. Fue tan determinante este periodo, que Sigfried Giedion dedicó un capítulo en su libro, ya citado, *Space, Time and Architecture* llamado “La demanda de moralidad en la arquitectura”; estos juicios morales pronto fueron característicos de la arquitectura moderna.³⁹

Según Bolívar Echeverría, la intención moderna de *cambiar el mundo* por uno mejor sucedió en distintos escenarios. Inició en la dimensión política,⁴⁰ con las Revoluciones Industrial y Francesa en la segunda mitad del siglo XVIII, pero tuvo que extenderse a otros campos porque las revoluciones resultaron ser más burguesas que revolucionarias. En segundo lugar, se trasladó a la producción industrial. La Revolución Industrial abrió las puertas no sólo al acero, al hormigón y al vidrio, sino también al capitalismo. Fue este último quien desmanteló la posibilidad de justicia, por lo que el «espíritu⁴¹ de utopía» tuvo que mudarse en un último intento a la *técnica pura* desde finales del siglo XIX. Es esta etapa donde la modernidad encarna en la arquitectura y la arranca del arte como se conocía hasta entonces.

Durante esos periodos nacieron dos antítesis: el filósofo Marshall Berman las llamó «modernolatría» y «decepción cultural».⁴² Entiéndase «modernolatría» como aquella postura que –más con optimismo que con resignación— se deja llevar

39 Peter Collins, (*Los ideales...*) p.35

40 Bolívar Echeverría (*Ilusiones de...*) p.138

41 En este ámbito, la palabra suele tener el sentido de solicitud o petición. El “espíritu del capitalismo” es una “petición que hace la vida práctica moderna, centrada en torno a la organización capitalista de la producción de la riqueza social, de un modo especial de comportamiento humano”. Bolívar Echeverría, (*Modernidad y...*) p.57

42 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. (México: Siglo XXI, 2004) p.170

por los encantos del nuevo sistema e incita con fe la adopción del progreso, la racionalidad y la técnica. De ese lado del ring se encuentran Peter Behrens, Adolf Loos, Mies Van der Rohe, Le Corbusier y Buckminster Fuller, por mencionar algunos ejemplos. Berman destaca que los modernolatrás creen que los problemas ocasionados por la modernidad se pueden solucionar con medios tecnológicos y administrativos; además, se asume los recursos como infinitos y disponibles. Por el contrario, la «decepción cultural» es una resistencia a la desacralización del mundo, en donde todavía hay incredulidad ante las recién llegadas máquinas. En las y los críticos de la modernidad Berman menciona a personas —dedicadas principalmente a la filosofía— como Hanna Arendt, Ortega y Gasset y Michel Foucault; posteriormente también se encuentran la arquitecta Denise Scott Brown y su esposo, Robert Venturi. Para este grupo de decepcionados,

“la vida moderna parece uniformemente vacía, estéril, monótona, «unidimensional», carente de posibilidades humanas: cualquier cosa percibida o sentida como libertad o belleza es únicamente una pantalla que oculta una esclavitud y un horror más profundos”⁴³

Berman enfatiza que en estas dos formas de pensamiento no hubo divisiones políticas de izquierda o derecha, ni cronológicas. No sólo fue posible, sino también frecuente encontrar partidos políticos, proyectos, organizaciones, obras e incluso personas, que estuvieron confundidas y atoradas entre las dos posturas, a veces al mismo tiempo. Prueba de ello, la arquitectura occidental fue forzada a manifestar las dos caras de la moneda, como explica Alan Colquhoun:

El movimiento moderno era tanto un acto de resistencia a la modernidad social como una aceptación entusiasta de un futuro tecnológico abierto; anhelaba

43 Marshall Berman, (*Todo lo sólido...*) p.170-171

un mundo de estabilidad territorial y social, aunque al mismo tiempo abrazaba, de modo incompatible, una economía y una tecnología en estado de cambio permanente; (...) y aunque sería completamente erróneo estigmatizarlo con los crímenes del fascismo, seguramente no es casual que su período de máxima intensidad coincidiese con los movimientos políticos totalitarios anti-democráticos que fueron un rasgo dominante de la primera mitad del siglo XX.⁴⁴

La premisa es, entonces, que la arquitectura es testimonio de ideologías en todo momento y que el Movimiento Moderno, lejos de ser un *estilo* o contar con un discurso homogéneo, fue una búsqueda acerca del —como llama Tournikiotis— *ser de la arquitectura*⁴⁵ en la nueva era industrial capitalista, en el mito de la modernidad.

Se puede hacer otra distinción: la geográfica. En Europa, el Movimiento Moderno se encontró en un estado de autonegación por no haber podido someter completamente la “forma natural” —o lo sagrado— de la sociedad. En este contexto de conflicto, en el gremio arquitectónico se generaron muchos debates y el discurso fue plural: chocaba la «modernolatría» con la «decepción cultural». Por otro lado, el Movimiento Moderno estadounidense nació de una modernidad “en pleno crecimiento y expansión, satisfecha de haber concluido la tarea [de subordinar completamente a la “forma natural”]”.⁴⁶ Para esta rama del Movimiento Moderno, no habrá muchas disputas o variaciones porque, como sostuvo Frank Lloyd Wright durante una conferencia en 1930, “la arquitectura de estos Estados Unidos nacerá «moderna»”.⁴⁷

44 Alan Colquhoun. *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016) p.11

45 Panayotis Tournikiotis (*La HISTORIOGRAFÍA...*) p.22

46 Bolívar Echeverría (*Modernidad y...*) p.95

47 Frank Lloyd Wright, *Arquitectura moderna*. (Madrid: Paidós, 2010) p.107

Durante el Renacimiento, las dimensiones manejadas en la pintura cambiaron de dos, a tres. El simple manejo de la perspectiva trae consigo, como enfatiza Tournikiotis, “nuevas concepciones del hombre, el espacio y el cosmos entero”.⁴⁸ En 1905 la teoría de la relatividad de Einstein comenzó a difundirse por Europa Occidental. Esto trajo la creación de la cuarta dimensión: el tiempo”.⁴⁹ Así surgió la relación espacio-tiempo en la arquitectura, término utilizado probablemente por primera vez en 1924 por Theo van Doesburg. El espacio en la física moderna se entiende como relativa en tanto a un punto de referencia en movimiento.⁵⁰ A principios del siglo XX, la exploración abstracta de la tridimensionalidad y el movimiento se asimila con la pintura cubista.⁵¹ Bruno Zevi desmenuza las aportaciones del cubismo en tres variantes: las disonancias anticlásicas, la tridimensionalidad antitética de la perspectiva y la descomposición cuatridimensional.⁵² Sigfried Giedion explica que la perspectiva del Renacimiento es rota por el cubismo porque

“Puede ver los objetos relativamente: es decir, desde varios puntos de vista, ninguno de los cuales tiene autoridad exclusiva. Y al diseccionar objetos, los ve simultáneamente desde todos los lados, desde arriba y desde abajo, desde adentro y afuera. Va alrededor y hacia adentro de sus objetos. Por lo tanto, a las tres dimensiones del Renacimiento que habían durado como hechos constituyentes a lo largo de tantos siglos, se le ha añadido una cuarta: el tiempo”.⁵³

48 Panayotis Tournikiotis (*La HISTORIOGRAFÍA...*) p.55

49 Bruno Zevi (*El lenguaje moderno...*) p.126

50 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*. (Cambridge: Harvard University Press, 1959) p.432

51 Ignasi de Solà-Morales, (*Inscripciones*) p.222

52 Bruno Zevi (*El lenguaje moderno...*) p.14

53 Traducción hecha por mí. Sigfried Giedion (*Space, Time...*) p.432

Por tanto, el *plano* toma el protagonismo; es éste la “geometría donde se materializa la mutación espacial”.⁵⁴ A diferencia de la perspectiva Renacentista, continúa Giedeon, en la que todas las líneas convergen en un mismo punto, los planos del cubismo interpenetran en el espacio, sin fijarse en alguna posición realista. Frank Lloyd Wright puede ser considerado uno de los exponentes más claros de este principio. Colquhoun señala que el sistema de planos que se intersectan y se solapan que utiliza Wright, sigue una rigurosidad mucho mayor, en términos geométricos, que sus colegas —al mismo tiempo— en Europa.⁵⁵ Existió también una postura que repudia las intenciones cubistas: en 1920, el *Manifiesto realista o constructivista* ruso, aunque reconoce la importancia del cubismo, denuncia que “Hoy todos sabemos que el simple registro gráfico de una secuencia de movimientos momentáneamente fijados no puede recrear el movimiento. Sólo recuerda el latido de un cuerpo muerto”, por lo que ni el cubismo —ni el futurismo, agrega— logran sus propósitos de representación revolucionaria.⁵⁶

Para concluir el punto de la teoría de la relatividad de Einstein, mencionemos al judío Erich Mendelsohn. Según Zevi, “La poética del ángulo culmina en Mendelsohn”, pues éste logra, bajo una estricta funcionalidad, en la que calcula cuidadosamente cada elemento, “inyectar pulsión cinética al volumen”.⁵⁷ Sin saber con certeza el peso de esta afirmación, el hecho de ser judío influyó en su concepción de ver el mundo a diferencia de sus contemporáneos. Como afirma Tournikiotis, dentro de esa religión “el *ser* es inconcebible sin el movimiento”. Mendelsohn fue ampliamente admirado por —el también judío— Zevi, quien encontraba concordancia entre la arquitectura y su forma de

54 Ignasi de Solà-Morales, (*Inscripciones*) p.223

55 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.51

56 Noam Gabo y Antoine Pevsner, *Manifiesto realista o constructivista* (1920) <https://arteydisegno.files.wordpress.com/2010/02/manifiesto-realista-1920.pdf> p.2

57 Bruno Zevi (*El lenguaje moderno...*) p.126

concebir el mundo. Como apunta Tournikiotis, hubo judíos que tuvieron sustanciales influencias en la civilización moderna: Marx, Schönberg, Einstein y Freud.⁵⁸ Sería interesante profundizar más en la particularidad de la religión judía en la arquitectura moderna, pero es un tema que sobrepasa los alcances de esta tesis.

Los aspectos revisados en este apartado corresponden únicamente a una pequeña cantidad de elementos que fueron decisivos en la construcción de la epistemología del Movimiento Moderno; el tema puede explorarse para siempre. Por ahora me resigno a este sencillo análisis que nos da herramientas suficientes para seguir con los siguientes capítulos. Lo que sí debe de ser enfatizado es que, para poder fijar este mito, el papel de la historiografía fue fundamental. Los textos en revistas y libros repetían como un mantra la necesaria modernización de la arquitectura, a dejar atrás la tradición, para dar pie a un mundo nuevo. Por ejemplo, Peter Collins menciona la revista *The Builder* en 1848 —que incitaba entusiasmadamente a la nueva generación de arquitectas y arquitectos a crear la Nueva Arquitectura a partir de los Nuevos Requerimientos—, a *The Revue Generale de V Architecture* en 1849 —que exigía un ‘nuevo estilo’ para dejar atrás el vicio estéril de copiar arquitectura tradicional— y al libro de James Fergusson, *A Historical Inquiry into the True Principles of Beauty in Art: more Especially with Reference to Architecture*, publicado en 1849 que invitaba a romper con las imitaciones para restaurar la vitalidad progresiva de la arquitectura⁵⁹ como algunos de los primeros textos e insinuaba con firmeza la necesidad de un nuevo orden en la arquitectura.

Es fascinante pasar por los textos que relatan la historia del Movimiento Moderno y encontrar los hilos que conectan todo; nombremos algunos casos interesantes: Owen Jones publicó en 1856 *The Grammar of Ornament*, en el cual figuraban orna-

58 Panayotis Tournikiotis (*La HISTORIOGRAFÍA...*) p.71

59 Peter Collins (*Ideals in Modern...*) p.132

mentos “exóticos” japoneses, indios, chinos y celtas. Este libro influyó fuertemente en la arquitectura de Wright y Sullivan en Estados Unidos, que estaban en la “búsqueda de un nuevo estilo para encarnar en el Nuevo Mundo”.⁶⁰ Con los ojos en el escrito de Jones, Sullivan (maestro de Wright), escribió *Ornament in Architecture* en 1892. El texto del estadounidense llegó a manos de Adolf Loos y desencadenó en su polémico ensayo *Ornamento y Delito* en 1908.⁶¹ La obra de Loos se reimprimió en la mítica revista de Le Corbusier, Paul Dermée y Amedée Ozenfant, *L'Esprit Nouveau* en 1920, misma que, por cierto, se inspiró en un ensayo del apologista al cubismo Guillaume Apollinaire, que tenía el mismo título y había sido publicado tres años antes.⁶² Por su parte, el arquitecto neerlandés Berlage —después de viajar a Estados Unidos en 1911—, se encargó de difundir el trabajo de Wright en su país, principalmente a partir de monografías que habían sido publicadas desde 1910 en Berlín,⁶³ dando un peculiar giro al movimiento De Stijl que ahí se desarrollaba. Ahora bien, el alcance del libro de Jones no se quedó en Sullivan y Wright. Charles Rennie Mackintosh fue inculcado hacia la espiritualidad celta y el pragmatismo tanto por Jones como por William R. Lethaby —con su libro *Architecture, Mysticism and Myth*—, hecho que puede ser rastreado en sus importantes contribuciones al movimiento de Arts and Crafts,⁶⁴ movimiento en el que profundizaremos más tarde. Aquí hago un guiño a la mención —e importancia— de palabras como *espíritu, mito y misticismo* en la temprana construcción de la arquitectura “racionalista”.

En conclusión, los escritos han sido —y siguen siendo— piezas fundamentales para las sólidas jugadas del Movimiento

60 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.57-58

61 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.92

62 Peter Collins (*Ideals in Modern...*) p.288

63 La serie de monografías se pueden consultar en The Wright Library, “Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright”, <http://www.sterinerag.com/flw/Books/a0087.htm#Plate4> (Consultado el 4 de mayo 2020)

64 William Buchanan (ed.), *Mackintosh's Masterwork. The Glasgow School of Art* (New Jersey: Rutgers University Press, 2004) p.20

Moderno. Sin importar sus orientaciones políticas, estéticas y filosóficas, la exploración teórica es esencial para la materialización de obras arquitectónicas. Se indagará más en las conclusiones, pero cabe mencionar que, a pesar de que la lectura y escritura hayan perdido protagonismo en la enseñanza académica de la arquitectura en tiempos actuales, la historiografía aún es quien se oculta tras bambalinas y dirige, con mano firme, los mitos que la arquitectura debe seguir.



2.2. Características del mito que definieron el Movimiento Moderno

En este capítulo se explicará, al fin, la importancia de los mitos en la arquitectura y el papel que jugó este género narrativo en el Movimiento Moderno. Después rastrearé las características que menciona Bolívar Echeverría en su libro *Ilusiones de la modernidad*, que son:

- El *urbanicismo*: la materialización del humanismo y del progresismo, en donde la «civilización» sustituye a la «barbarie» y, por consiguiente, las ciudades son las únicas aglomeraciones humanas aceptables.
- El *humanismo*: además del antropocentrismo o “tendencia de la vida humana a crear para sí un mundo (cosmos) autónomo y dotado de una autosuficiencia relativa respecto de lo Otro (el caos)”, el humanismo impone un orden y una civilización en donde la técnica racionalizada “supera” a la técnica mágica
- El *racionalismo*: reduce la particularidad del ser humano a su capacidad de razonar y ésta, a su vez, es condenada a tener fines técnicos o instrumentadores.
- El *individualismo*: considera la identidad individual humana por encima de cualquier otra forma de existencia a cambio de la vida en calidad de productoras/es y consumidoras/es.
- El *progresismo*: asume la innovación (sustitución de lo nuevo por lo viejo) como superior a la renovación (restauración de lo viejo como nuevo).
- El *economicismo*: reproduce sistemáticamente la desigualdad: “Tanto tienes, tanto vales”.⁶⁵

⁶⁵ Bolívar Echeverría (*Las Ilusiones de la modernidad*) p.153-160

Cabe mencionar que en varias ocasiones se van a mezclar unas con otras, pues entre ellas se dan congruencia y estabilidad. Al mismo tiempo, señalaré las etapas de la estructura del mito para comprobar que el Movimiento Moderno también es un mito sólido. La intención de este capítulo no es contar la historia de Movimiento Moderno, sino relacionarla con las características del mito de la modernidad, por eso no me apegaré a un orden cronológico o geográfico de los acontecimientos. También, cabe resaltar que hay muchas cosas que, aunque relevantes, sobrepasarían el alcance de esta tesis, por lo que no serán profundizados.

Arquitectura moderna como nueva religión

Era entonces toda la tierra de una lengua y unas mismas palabras. Y aconteció que, como se partieron de oriente, hallaron una vega en la tierra de Shinar, y asentaron allí.

Y dijeron los unos á los otros: Vaya, hagamos ladrillo y cozámoslo con fuego. Y fuéles el ladrillo en lugar de piedra, y el betún en lugar de mezcla.

Y dijeron: Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo; y hagámonos un nombre, por si fuéremos esparcidos doble la faz de la toda la tierra.

Y descendió Jehová para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de los hombres. Y dijo Jehová: He aquí el pueblo es uno, y todos éstos tienen un lenguaje: y han comenzado á obrar, y nada les retraerá ahora de lo que han pensado hacer.

Ahora pues, descendamos, y confundamos allí sus lenguas, para que ninguno entienda el habla de su compañero. Así los esparció Jehová desde allí sobre la faz de la toda la tierra, y dejaron de edificar la ciudad.

Génesis 11

Bolívar Echeverría nos advierte que el mito bíblico de la Torre de Babel presenta a una de las características más ricas de la humanidad como algo negativo: la pluralidad. Es interesante que la diversidad de idiomas sea un castigo al atrevimiento de intentar alcanzar el cielo y compararse con su Dios. Como señala Echeverría, la multiplicidad en sí misma no era necesaria y fue producto —hay que recalcar— de un castigo impuesto.⁶⁶ Este mito tiene un papel importante porque la herencia de todas las culturas que dieron la bienvenida a la modernidad viene de religiones bíblicas. La adopción de un solo lenguaje común, entonces, significa un camino de vuelta al Paraíso, alcanzar el plano superior. Este fenómeno va a encontrarse muchas veces a lo largo de la historia occidental moderna: por ejemplo, en el plano lingüístico se inventó el esperanto —lengua inventada en 1887 que fue el único intento exitoso después de los proyectos fallidos de Descartes, Leibniz y otros, que pretendían evitar diferencias entre etnias⁶⁷— y, en relación con esta tesis, en el plano arquitectónico. ¿No era eso lo que buscaban los arquitectos modernos? ¿Un nuevo —y único— lenguaje que los encaminara a la gloria eterna? Esta narrativa es necesaria, siempre tiene que haber una utopía porque, de lo contrario, no se sabe qué camino tomar. Es frecuente encontrar textos con tono épico, en especial a inicios del Movimiento Moderno:

¡No lloréis! Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo en que las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido.⁶⁸

66 Bolívar Echeverría (*Las ilusiones de la modernidad*) p.56-57

67 Raúl Olvera Mijares, “El esperanto”, *La Jornada semanal*, <https://www.jornada.com.mx/2009/12/13/sem-raul.html>

68 Adolf Loos, *Ornamento y delito*, paperback n°7, <http://www.paperback.es/>

El discurso de Loos de engrandecer su época lleva de forma intrínseca un desprecio por las demás épocas y, bajo la lógica de dominación, un deseo por imponer sus formas. De hecho, es bastante explícito: “el mundo debe adaptarse al estilo alemán; debe, pero no quiere”.⁶⁹ En esta tesis planteo que la voluntad obstinada **del hombre** moderno de dominar al Otro es precisamente la razón por la que muchas de las ramas del Movimiento Moderno terminaron de forma trágica.

Otro ejemplo ilustrativo es el Manifiesto de la Bauhaus, escrito por Walter Gropius en 1919, que con euforia invocaba,

¡Construyamos pues un nuevo gremio de artesanos sin la distinción de clases que levanta un muro de arrogancia entre artesanos y artistas! Permitámonos todos juntos diseñar, concebir y crear el nuevo edificio del futuro, que combinará todo en una única forma: arquitectura, escultura y pintura, y que un día se alzaría hacia el cielo de la mano de un millón de artesanos como símbolo cristalino de una nueva fe.⁷⁰

Valentina Mejía Amézquita analiza en su artículo *Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o mega relato?* que la intención de Gropius era reivindicar la utopía civilizatoria de la modernidad en un solo edificio, para que el arte se extendiera a la vida cotidiana **del hombre** común y así se dignificaran sus necesidades.⁷¹ Gropius buscaba —como él pensaba que buscó en su tiempo la mística catedral gótica— la unificación de anhelos y voluntades de un pueblo liberado y reivindicado, como sucedió con los ar-

articulos/loos/ornamento.pdf (Consultado 6 de noviembre de 2019) p. 2-3

69 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p. 74

70 Walter Gropius, *Manifiesto de la Bauhaus, (1919)* <https://www.goethe.de/ins/ar/es/kul/fok/bau/21394277.html>

71 Reyner Banham, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. (Barcelona: Paidós, 1985) p.280 referenciado por Valentina Mejía Amézquita en “El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megaretrato?”. *Dearq*, n.o 3 (2008) p.144 <https://doi.org/10.18389/dearq3.2008.16>

tesanos medievales.⁷² El discurso épico no se quedó en un tono escrito, sino que se transportó a intenciones constructivas. Es revelador que incluso la imagen de la *Catedral* del Socialismo sea la imagen del Manifiesto de la Bauhaus; es la evidencia de que se buscaba iniciar un nuevo mundo a través de la fundación de un espacio sagrado. Retomando la lógica de Mircea Eliade, los espacios sagrados dan orden al caos y fundamentan ontológicamente al *mundo*. Esta insistencia en lo espiritual, narra Reyner Banham, no tiene que ver con la idea Materialista y Funcionalista con la que se conoce a la Bauhaus comúnmente. De hecho, el funcionalismo no llegó a la Bauhaus sino hasta que Gropius se retiró y Hannes Meyer tomó el mando.⁷³ Por su lado, Kenneth Frampton reafirma esa intención religiosa/sagrada de la arquitectura moderna con una cita de 1919 de Adolf Behne,

Lo más importante, a mi parecer, es construir una Casa de Dios ideal, no confesional, sino religiosa. (...) No debemos esperar a tener encima una nueva religiosidad, pues puede que ella esté esperándonos a nosotros mientras nosotros la esperamos a ella.⁷⁴

George Steiner, desde una perspectiva psicoanalítica, señala que “las revoluciones, antes de realizarse, son soñadas, primero por individuos, luego por el grupo social”.⁷⁵ El contexto en el que vivían los arquitectos, como se explicará en la siguiente sección, era el de una realidad decadente y caótica, así que se aventuraron a *soñar* con un nuevo mundo. ¿Quiénes son los individuos que soñaron con una nueva utopía? En este ejemplo, Loos y Gropius, pero en realidad fue todo el gremio arquitectónico occidental que le dio raíces al Movimiento Moderno. Para que un movimiento de esta magnitud logre trascender en el paso del tiempo, primero

72 Valentina Mejía Amézquita (“El Movimiento Moderno...”) p.144

73 Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (New York: Praeger Publishers, 1970) p.280

74 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p. 120

75 George Steiner, “¿Los sueños participan de la historia? Dos preguntas a Freud”, en *Rev. UNAM*, No.30 (1983) p. 8

se debe *convencer* a la comunidad para que se forme una “comunidad de creyentes” y así se pueda seguir una utopía en común. Es exáctamente la función de un mito, por lo que Loos y los demás tomaron en sus manos la historiografía, la adaptaron con un tono épico —*carismático*, diría Steiner⁷⁶—, y le dieron vida al mito de la modernidad dentro de la arquitectura. Habrá que analizar más adelante el alcance que llegó a tener este mito, y si es que sigue vigente. Es precisamente por eso que los mitos fueron, son y serán vitales para la arquitectura. La arquitectura moderna es la hermenéutica⁷⁷ materializada del mito de la modernidad.

En conclusión, el Movimiento Moderno es un montón de diferentes proyecciones de una misma utopía que tienen el objetivo de asegurar un nuevo sistema de creencias. Estas proyecciones se convirtieron en la base para la arquitectura de ese momento en adelante. Me atrevo a decir que las “incongruencias” o diferencias —ya sea entre generaciones, geografías, escuelas o discursos de una misma persona— que aquí describo no son por teorías mal hechas o falta de conocimiento, sino por los diferentes modos de asumir y entender la modernidad, una modernidad agresiva que exigía soluciones nuevas a toda prisa. Al ser personas recién introducidas en la lógica moderna, fue como destruir un hormiguero, en donde las hormigas tomaron muchos caminos distintos para encontrar un nuevo hogar ideológico.

Urbanicismo: el logos y la ciudad

La primera fase de los mitos es la *llamada*, en el caso del mito de la modernidad, es el caos iniciado por la Revolución Industrial. En el siglo XIX, Europa estaba pasando un periodo de migración masiva de las zonas rurales a sus ciudades capitales,

76 George Steiner, (¿Los sueños...) p.8

77 “Hermenéutica: 2. Interpretación de los textos, originalmente los sagrados”. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., [versión 23.2 en línea]. <https://dle.rae.es> (Consultado el 26 de mayo de 2020).

principalmente París y Londres. Las fábricas nuevas fueron un imán no sólo para millones de personas que buscaban trabajo y se amontonaban en tugurios, sino también, ante la falta de higiene, para el cólera y la tuberculosis. Las ciudades se convirtieron en el centro de los problemas y de las soluciones. En la ingeniería y la arquitectura se comenzaron a usar los nuevos materiales para rescatar las ciudades que estaban a punto de colapsar. Por ejemplo, el uso del acero en la arquitectura inició en Francia en la década de 1780 —en Inglaterra la década siguiente— muy alejado a un discurso estético, sino como alternativas de teatros y fábricas que resistieran incendios.⁷⁸ Richard Sennet, en *Construir y habitar*, menciona que las calles de Inglaterra se tuvieron que esperar a 1800, cuando la fabricación de losas a escala industrial logró hacer texturas lisas; esto facilitó la limpieza y evitó la acumulación de basura. De acuerdo con Sennet, los novelistas urbanos del siglo XIX aprovecharon el oscuro contexto para regodearse “en las maneras en que una ciudad puede aplastar las esperanzas de los jóvenes”. Pero las ciudades desconsoladoras no sólo inspiraron a los escritores. El joven alemán Friederich Engels viajó a Mánchester y, al ver el estado miserable en que vivía la gente, se inspiró para crear los conceptos de clase —como *proletariat*, *lumpenproletariat*, entre otros—,⁷⁹ que años más tarde serían parte de la teoría base del marxismo. Hay una estrecha relación entre el nacimiento de la clase obrera, la oposición al capitalismo (Marx, Engels, comunismo, socialismo, etc.) y los nuevos materiales. Estos tres elementos fueron puestos sobre la mesa por la arquitectura e ingeniería como asuntos de máxima importancia para el diseño de las nuevas ciudades.

Como refiere William Brinkman-Clark, “En la historia del Occidente, la ciudad se funda sobre la promesa del *logos* de

78 Nikolaus Pevsner, *The Sources of Modern Architecture and Design*. (New York: Frederick A. Praeger Publishers, 1968) p.11-12

79 Richard Sennet, *Construir y habitar* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2018) p.41; 39-40

ordenar al *pathos*”⁸⁰ El *logos* es la “razón lógica”, mientras que el *pathos* son las emociones. Sin embargo, las emociones son consideradas un sufrimiento o un “padecimiento”. La ciudad es quien insiste en sustituir el *caos* con el *orden* y, en la modernidad, es a través de la razón. Las ciudades son en donde nace la industria, en donde nace lo *nuevo*, que por ser *nuevo* se considera bueno porque se opone a lo viejo, a la tradición. Ante este proceso civilizatorio, Echeverría señala que en este periodo se llega al extremo absurdo de romper la dialéctica entre lo rural y el campo.⁸¹ La naturaleza de la modernidad es colonizadora, porque no acepta la existencia de lo Otro: lo que está afuera de las ciudades, o está en proceso de urbanizarse, o no existe. Las duras palabras de Frantz Fanon nos ayudan a entenderlo,

La zona habitada por los colonizados no es complementaria a la zona habitada por los colonos. Esas dos zonas se oponen, pero no al servicio de una unidad superior. Regidas por una lógica puramente aristotélica, obedecen al principio de exclusión recíproca: no hay conciliación posible, uno de los términos sobra. (...) La mirada que el colonizado lanza sobre la ciudad del colono es una mirada de lujuria, una mirada de deseo. (...) Es verdad, no hay un colonizado que no sueñe cuando menos una vez al día en instalarse en el lugar del colono.⁸²

La escandalosa desigualdad entre el campo y la ciudad no pasó desapercibida. Mientras que en París, Nueva York y Barcelona, personajes como Haussmann, Frederick Law Olmsted y Cerdá materializaban sus aspiraciones en propuestas ya urbanas, en Inglaterra sucedía algo diferente. El Manifiesto Comunista —escrito por Marx y Engels en 1848— exigía que se combinaran la agricultura y la industria, para hacer desapa-

recer la diferencia entre la ciudad y el campo.⁸³ El manifiesto no resonó en el país británico, sino hasta 1871, para después reflejarse en la arquitectura —con las ciudades jardín— y en el movimiento de Arts and Crafts; los dos discursos querían mejorar las condiciones de vida y de trabajo del proletariado industrial. Como explica Roberto Fernández en el libro *El laboratorio americano*, no se trataba de proponer alternativas modernas, sino de demandar justicia social a través de posturas completamente negativa a la tecnología moderna.⁸⁴

Los arquitectos como John Ruskin, William Morris, Ebenezer Howard y otras personalidades con inclinaciones de izquierda fueron abundantes en Europa, lugar en donde constantemente intentaban conciliar lo social con lo estético, muchas veces por el desprecio a la nueva deidad: el capital. En Estados Unidos la historia fue distinta. Roberto Fernández describe que Europa utilizó al continente americano cual *laboratorio*.⁸⁵ Especialmente a Estados Unidos, durante el siglo XIX se llevaban ideas modernas como recetas, listas para cocinarse en tierras fértiles y despojadas. Al parecer, la ola marxista no cruzó el Atlántico con tanta fuerza. Como prueba de ello, en el país estadounidense existe “la separación conceptual y física entre la residencia y el trabajo, entre la periferia suburbana y la ciudad” que hace imposible la conciliación de estética y sociedad⁸⁶ (ahí no existió el movimiento de las ciudades jardín que intentaba acabar con las diferencias). El centralismo de las ciudades es una herramienta —aún hoy— para mantener vivo el pensamiento abismal del que se habló antes (ver nota 60), porque continúa con los desplazamientos jerárquicos y mantiene en el corazón a las burguesías.

Resulta fundamental recordar que el problema no son las ciudades en sí, pues las ciudades han existido ya por mil-

83 Karl Marx y Friedrich Engels, (*Manifiesto Comunista*) p.104

84 Roberto Fernández, *El laboratorio americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*, (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1998) p.253

85 Roberto Fernández, (*El laboratorio americano...*)

86 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p. 49

80 William Brinkman-Clark, (*CIUDAD:TRAGEDIA*) p.86

81 Bolívar Echeverría (*Las Ilusiones...*) p.156

82 Frantz Fanon (*Los condenados...*) p.39-40

nios, mucho antes de la modernidad, y seguirán cuando la modernidad acabe.⁸⁷ Puede ser repetitivo mencionarlo, pero es la lógica de dominación del mito de la modernidad lo que convierte a las ciudades en un matadero de justicia, no las ciudades en sí mismas. Habría que analizar, desde esta perspectiva, si la crítica actual de las ciudades está enfocada en las consecuencias de los problemas provocados por el modelo de ciudad moderna, o en la lógica de este modelo, que sigue reproduciéndose desvergonzadamente.

Humanismo: el gótico y la naturaleza Otra

El humanismo sostiene que la prioridad en el mundo es el ser humano y que la capacidad de razonar que tiene éste es lo que lo hace valioso y superior. Además, es un retorno a la filosofía griega, en donde sólo a través de la razón (*logos*) —que únicamente **hombres** libres, no mujeres, ni “bárbaros” o animales tienen— se puede “estar” en la verdad.⁸⁸ Ante esta afirmación, la razón —es decir, la técnica, la ciencia, etcétera— será quien predomine sobre lo místico y mágico. Así fue como la tecnología fue considerada la manifestación cultural del **hombre** moderno.⁸⁹ “La civilización es maquinista”, decía Le Corbusier.⁹⁰ A su vez, el rasgo antropocentrista asumió superioridad ante la naturaleza. Aunque esta corriente de pensamiento ya llevaba siglos desarrollándose, no fue hasta

87 Otra pregunta sería ¿estamos, aún, en la modernidad?

88 William Brinkman-Clark, (*CIUDAD:TRAGEDIA*) p.87

89 Mies van der Rohe citado en Kenneth Frampton (*Historia crítica...*). Bajo el discurso de superioridad que tiene la modernidad, se ignora que mucha de la tecnología ya se había desarrollado antes en otros países, como en China. Incluso Enrique Dussel asegura que las máquinas industriales de la Revolución Industrial en Inglaterra fueron fabricadas, también, en China. En el capítulo de “El verdadero origen de la modernidad” se explica por qué el país asiático no es considerado moderno.

90 Le Corbusier, Teleproyecto N°1315 – Vida y Obra de Le Corbusier contada por él mismo / 3er Capítulo, Francisco Fasano, 2 enero 2018, video, 20m56s. <https://www.youtube.com/watch?v=tyW0uthaXk4&t=1158s>

principios del siglo XX que tomó forma en la arquitectura. El proceso fue gradual, por lo que debemos echar una mirada a algunos sucesos previos.

Así como Ebenezer Howard fue el principal impulsor de las ciudades jardín, William Morris lo era de las Arts and Crafts, ambos socialistas. Al principio, Morris tuvo una concepción del artista-artesano como alguien que se comprometía con los materiales y funciones de los objetos, pero más tarde llegó a concebirlo como un artista que «daba forma». La «forma» o *Gestalt* en alemán, fue considerada más importante que la función, el material o la técnica. Esta postura era compartida por el alemán Hermann Muthesius. Como explica Alan Colquhoun, Morris y Muthesius hablaban de la importancia de la forma a partir del campo de la estética, sin mezclarla con el arte o la industria.

Cuando parecía que la postura de Morris se alejaba del pragmatismo moderno y se acercaba a un debate puramente estético, llegó el alemán Muthesius con el concepto de *Typisierung* (tipificación).⁹¹ Es importante manejar con cuidado este término porque será la base de la estandarización, y habrá personajes que desarrollarán esa idea hacia distintas direcciones, como se verá en el capítulo de *racionalismo*.

Antes de Le Corbusier, parecería que John Ruskin entendió el peligro que auguraba la epistemología moderna, así que dedicó su vida a criticar la relación entre el artesano y la obra de arte en tiempos del industrialismo. Ruskin denunciaba la falta de inteligencia que se requería para la industria, y que ésta reducía al hombre a ser una máquina. La maquinización de la vida inseparable al humanismo trajo, por parte de la izquierda política, un rechazo a la tecnología, porque en esa época el desarrollo tecnológico era casi sinónimo de capitalismo. En 1850, Ruskin se afilió “espiritualmente” al movimiento de los “nazarenos”, inspirados en el Cartismo (movimiento obrero), que tenían el fin de “crear una forma de arte derivada directamente de la naturaleza y no de las convenciones artísticas de

91 Alan Colquhoun, (*La arquitectura...*) p.59

origen renacentista” y en 1860 se declaró socialista.⁹² Kenneth Frampton relata de forma brillante la influencia que tuvieron el filósofo Thomas Carlyle y el arquitecto A.W.N. Pugin en el pensamiento del británico Ruskin. Al advertir que su época se dirigía a la desgracia, tanto Carlyle —política y socialmente progresista— como Pugin —que creía que la salvación se encontraba en retomar los valores espirituales y formas arquitectónicas de la Edad Media—,⁹³ retomaron algunos componentes rurales para poder mantener un vínculo entre la cultura del objeto artesanal y la naturaleza.

Ahora volvamos a William Morris. Él sostenía que el arte no debía separarse de la vida cotidiana y —como la mayor parte de las arquitectas y arquitectos modernos—, pensaba que el punto de encuentro entre la sociedad y los valores estaba en la vivienda; impulsado por su fuerte enemistad con la máquina, organizó una asociación de artistas para hacer un taller que se dedicara al diseño y fabricación de todos y cada uno de los elementos de un hogar. Aunque Morris estaba convencido de que sus iniciativas favorecían la igualdad social, Zevi sostiene que el británico no pudo entender el carácter irrealizable de “una casa para todos”, pues era muy caro usar métodos preindustriales,⁹⁴ así que siguió siendo elitista. Contrario a Morris, el belga Henry Van de Velde, consideraba que el papel del artista debía alinearse con las condiciones capitalistas y llevó el principio del diseño hegemónico a tal extremo que diseñó los vestidos de su esposa para armonizar con el resto de la escenografía doméstica.⁹⁵ Es aquí en donde figura el carácter humanista en la arquitectura: toda existencia de cualquier cosa se justifica por su relación con **el hombre** porque éste razona, todo debe ser sometido a su control racionalista, con la precisión de una máquina.

92 Kenneth Frampton, (*Historia crítica...*) p. 43

93 Kenneth Frampton, (*Historia crítica...*) p. 42

94 Bruno Zevi, (*El lenguaje moderno...*) p.44

95 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.99

Ahora observemos de cerca los jardines diseñados en esa época, pues ahí se encuentran algunos puntos clave para entender cómo la maquinización del mundo influyó en el papel de la naturaleza en la arquitectura, cuando la maquinización del mundo rebasó a la industria. Ya que la arbitrariedad de la naturaleza “natural” es inadmisibles, se optó por la naturaleza “artificial” o, en todo caso, se tuvo que “domesticar a la naturaleza, no convencerla”.⁹⁶

En el libro *El JARDÍN en la arquitectura del SIGLO XX*, Jorge Sainz revela que hay muy poca investigación o documentación en torno a este tema antes de la finales del siglo XX porque —como señaló André Lurçat en 1930— en un movimiento que se enfoca en la *función*, los jardines modernos no fueron considerados esenciales, por lo tanto, habrán muy pocos.⁹⁷ Sainz menciona que si bien se comenzaron a diseñar jardines desde los romanos antiguos —en realidad hay registros de jardines en Egipto hace miles de años—, la crítica al jardín paisajista fue hasta finales del siglo XIX, en Inglaterra, durante el movimiento de Arts & Crafts. Como era de esperarse, reprobaron los jardines irregulares de siglos anteriores, y se buscó imponer un jardín que dominara a la naturaleza:

Debería llevar el nombre de jardín no natural —pues, siendo **el hombre** parte de la Naturaleza, su jardín natural será aquel que se muestre como suyo, no mediante la salvajez, sino más bien por las señales de orden y diseño, que son inseparables de su trabajo. Si, de cualquier forma, la “Naturaleza” se define por ser ese objeto en el universo que yace fuera de nosotros, ¿cómo podría **el hombre** hacer el jardín de la Naturaleza?⁹⁸

96 Frantz Fanon (*Los condenados...*) p.342

97 Jorge Sainz (ed.), (*El JARDÍN en la arquitectura del SIGLO XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*). (Barcelona: Editorial Reverté, 2007) p.138

98 Traducción hecha por mí. Edward Prior, “Garden Making”, *The Studio*, volumen XXI, (1901) p.28-29 citado (probablemente por error) en la página 138, por Peter Davey (*Arts & Crafts Architecture*), a su vez citado por Jorge Sainz (*El*

Este fragmento expresa con claridad la existencia de una Naturaleza Otra y, sobre todo, que **el hombre** no es parte de esa Naturaleza, por lo que hay una obligación de reinventar el jardín. Para Muthiesus, el jardín es la extensión de la casa y representa algo así como un espacio de transición entre la casa y la naturaleza (naturaleza Otra, o sea que el jardín no es considerado parte de la naturaleza *natural*): “el jardín ordenado es a la casa lo que el zócalo es a la estatua: el basamento donde se coloca”.⁹⁹ El orden del que se habla es necesariamente antropocentrista, entonces su función gira en torno a la casa, al templo del ser humano y, en este caso, templo a la modernidad.

Como ya se ha explicado, la maquinización de la naturaleza se lleva a cabo a través del conocimiento científico. En este punto Boaventura de Sousa Santos hace una especificación tan acertada que es desalentador: “El conocimiento científico moderno es un conocimiento desencantado y triste que transforma la naturaleza en un autómatas, o, como dice Prigogine, en un interlocutor terriblemente estúpido”.¹⁰⁰ Al buscar algo que maquinizara la naturaleza y que se llevara bien con la lógica moderna, la respuesta fue la geometría. Estamos hablando de un fenómeno un poco engañoso. Por un lado, el proceso de maquinización es la forma de desacralizar el mundo, pero en realidad, se sigue sacralizando, sólo que de forma *moderna*, es decir, la mecanización es una de las formas de entrar al *culto* moderno. Así, deja de ser irónico que la relación entre la geometría con la modernidad sea el resultado de una muy larga relación entre lo sagrado y las matemáticas. Hablamos de estudios que comenzaron hace miles de años, con las culturas babilonia, hindú (los Śulbasūtras), egipcia, pasando por la griega (Pitágoras, Eú-

clides), la árabe y retomada después con la italiana. Hay nombres ya más familiares en el siglo XV, cuando el fraile franciscano y matemático Pacioli escribió un libro —ilustrado por Da Vinci— llamado *De Divina Proportione*. La doctora en Filosofía y Letras catalana, Carmen Bonell, explica como la sección aurea tomó importancia poco a poquito en la arquitectura moderna y por qué Pacioli es un personaje importante. De acuerdo con la autora, Pacioli definió, con fuertes influencias de Platón y los pitagóricos, que existían muchos puntos en común entre la divinidad y la sección áurea. De acuerdo con Bonell, desde la Edad Media se había identificado un fragmento del Antiguo Testamento en donde Dios crea al mundo con el número, la medida y el peso.¹⁰¹ Este discurso reforzó la idea de darle orden al mundo por medio de las matemáticas y Pacioli es parte de esa tradición, donde “la matemática es considerada la ciencia de los principios superiores, a la vez sagrada y trascendente, la raíz del espíritu científico que rastrea el camino de la filosofía, y abarca la totalidad del conocimiento.”¹⁰² En ese sentido, ya que el humanismo renacentista lleva una fuerte carga de neoplatonismo, neopitagorismo, cábala, alquimia, etc., el humanismo de la Ilustración también carga con el mismo equipaje y el acto de sacralizar el espacio con la razón, siempre deberá ir de la mano con la geometría.

A partir de esta etapa, el diseño de jardines desde la fase de dibujo en el restirador obtuvo un peso desmedido; la composición en planta del jardín comenzó a ir de la mano con la composición de la casa.¹⁰³ Esto se puede apreciar en la comparación que hace Sainz de algunas obras del Piet Mondrian y Theo van Doesburg, que ahora me permito recapitular: primero, toma una pintura de Mondrián: un árbol (*árbol gris*), en donde se juega con el “tratamiento diferenciado de las superficies, en forma de campos de color”; luego —agrego—,

101 Carmen Bonell, *La divina proporción. Las formas geométricas* (Barcelona: Edicions UPC, 1999) p.68

102 Carmen Bonell, (*La divina proporción...*) p.29

103 Jorge Sainz (*El JARDÍN en...*) p.35

JARDÍN en...) p.36

99 Hermann Muthesius, *Das englische Haus* (Berlín: Wasmuth, 1904) citado en Jorge Sainz (*El JARDÍN en...*) p.37

100 Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento* (Ciudad de México: siglo xxi editores, 2018) p.37 y el término de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia* (Madrid: Alianza editorial, 2004) p.33

uno que ya tiene un tratamiento geométrico importante (*árbol horizontal*); después, Mondrian reduce el paisaje a una naturaleza abstracta (*Tableau No. 2 Composition No. VII*); en cuarto lugar, Sainz muestra el famoso cuadro *Rojo, amarillo y azul*, ya en una completa abstracción de la naturaleza; y por último, la planta de la villa Rosenberg de Theo van Doesburg, donde la geometría es tan rigurosa, que en una primera impresión es difícil diferenciar el fin de la casa del comienzo del exterior (planta de villa Rosenberg). El jardín neoplástico de Theo van Doesburg salió de la misma escuela (De Stijl) que las obras de su colega Mondrian,¹⁰⁴ y la escuela De Stijl sacó sus raíces en la historia de la sección áurea, la geometría y el cubismo.

Funciona de la misma forma a gran escala: Richard Sennet destaca que el “jardín” de las ciudades jardín —mencionadas en la sección pasada—, consistía en huertos gigantes —facilitados por la nueva maquinaria agrícola— dispuestos en filas largas e iguales. Estos largos jardines fueron denominados ‘cinturones verdes’, ‘anillos verdes’, ‘zona de seguridad’ o incluso ‘zona de higiene’ o ‘cordón sanitario’, que en su mayoría ubicaba afuera todo lo referente a la industria (edificios y trabajadores). Como vemos, incluso las ciudades jardín repetían el discurso de la línea abismal. Sennet resalta que sí existió una oposición en contra de la sobreplanificación y la geometría disciplinadora, sin embargo, ésta consistía en la creación de “campos que parecían desequilibrados y anárquicos” en donde “la naturaleza parecía desarrollarse de manera salvaje, [pero que] en realidad se trataba de un entorno completamente controlado”, al igual que sus adversarios.¹⁰⁵ Por lo tanto, puedo deducir que no hubo una propuesta —al menos de mi conocimiento— que no haya caído dentro del mito de la modernidad.

Existen más ejemplos de los extremos a los que llegó la artificialidad de la naturaleza, como los árboles de hormigón del jardín Mallet-Stevens de la Exposición de Artes Decora-

104 Jorge Sainz (*El JARDÍN en...*) p.125-127

105 Richard Sennet, (*Construir y...*) p.114-115



Imagen 10. Árbol rojo. (Mondrian, 1908)



Imagen 11. Árbol gris. (Mondrian, 1911)



Imagen 12. Árbol horizontal. (Mondrian, 1911)



Imagen 13. Cuadro 1/Composición VII. (Mondrian, 1912)

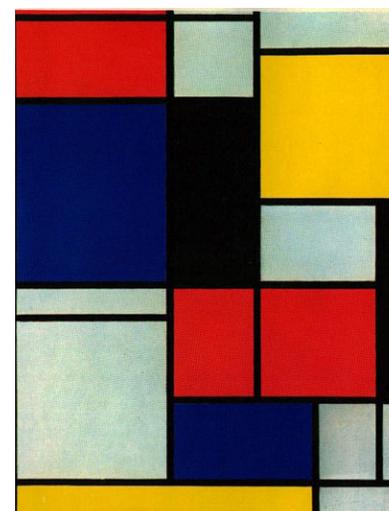


Imagen 14. Composition in Red, Blue, and Yellow. (Mondrian, 1921)

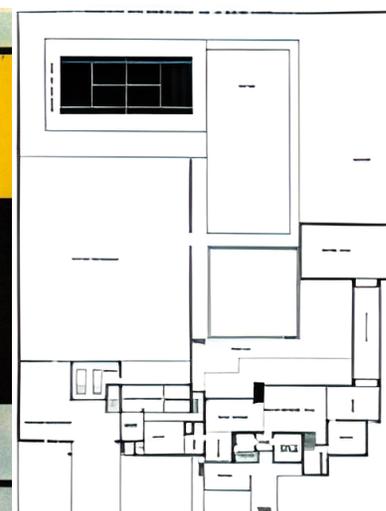


Imagen 15. Villa Rosenberg. (Theo van Doesburg, 1925)

tivas, que tuvo lugar en París en 1925,¹⁰⁶ o cada centímetro del Central Park de Nueva York, pero con el fin de no alargar más esta sección, me limito a recomendar la tesis de Gabriel Cedillo García Lascuirain, *El dualismo naturaleza y cultura*¹⁰⁷ para un análisis más detallado entre la naturaleza y la visión moderna.

Aunque las ciudades jardín y el Arts and Crafts fueron devorados por las metrópolis industrializadas, lo Otro no fue sometido por completo y estos movimientos dieron pie a una nueva etapa en donde también hubo resistencia a la modernidad: el *Art Nouveau*.

A pesar de tener sus inicios fuera de la isla británica, el Art Nouveau dio seguimiento al dilema de la industria que postularon los ingleses, pero con un tono más burgués: “¿cómo conservar los valores históricos del arte en las condiciones impuestas por el capitalismo industrial?”.¹⁰⁸ Cabe señalar que los movimientos de Arts and Crafts y Art Nouveau compartieron un periodo en el tiempo, pero tomaron caminos distintos. Podemos ubicar una característica moderna en esta etapa del movimiento, especialmente en las obras vienesas y alemanas —sumemos el trabajo de Van de Velde—: se acentúa la *individualidad* y la originalidad puesto que, como señala Pevsner, su éxito dependía completamente de la fuerza personal y la sensibilidad del artesano.¹⁰⁹ El Movimiento Moderno se caracteriza por ser “antihistoricista”, pero Alan Colquhoun explica que no se trata de una negación absoluta a la *tradición* —como pretende la Ilustración— sino un retorno a la *verdadera tradición*, en la que “había existido una unidad armoniosa y orgánica entre todos los fenómenos de cada época”,¹¹⁰ es decir, la evocación a un pasado mítico. En este caso, el artesano individual

106 Jorge Sainz (*El JARDÍN en...*) p.116

107 Gabriel Cedillo García Lascuirain, *El dualismo naturaleza y cultura*. Tesis de arquitectura. Ciudad de México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2018. <http://132.248.9.195/ptd2018/noviembre/0782908/Index.html>

108 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.13

109 Nikolaus Pevsner (*The Sources of Modern...*) p.112

110 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.10

y original evoca la misma “verdadera tradición” que William Morris: la gótica.

La teoría del parisino Viollet-le-Duc fue indispensable para marcar el camino del Art Nouveau. Colquhoun triangula al francés con la solidificación del uso del acero en las artes decorativas y la recuperación del espíritu gótico en la arquitectura moderna; explica que el neoclasicismo no permitía que se acentuaran individualidades, en cambio, ante una época que no sólo busca, sino exige la individualidad, el gótico permitió que cada quien buscara su camino. Pugin, Messel, Morris, Wright, van de Velde y Berlange son ejemplos que Bruno Zevi menciona para ilustrar las diversas personalidades que encontraron su originalidad inspirada en el gótico. Para que esto fuera posible, fue necesario no adoptar el gótico como un *estilo*, sino entender su *espíritu*. Zevi cita a dos arquitectos que se expresaron de forma similar: Morris, que dijo explícitamente que el ‘espíritu orgánico’ estaba en la arquitectura gótica; y a Wright cuando presentó que el carácter orgánico se encontraba en el ‘espíritu gótico’.¹¹¹ Merece la pena subrayar que Zevi consideraba la arquitectura orgánica como punto culminante de la arquitectura moderna,¹¹² por eso el énfasis de entender de dónde venía.

El espíritu gótico del que hablan los arquitectos está en las estructuras esbeltas, en el uso de la nueva tecnología en las amplias vidrieras que se hicieron presentes en edificios que van desde el Crystal Palace de Paxton, a los rascacielos estadounidenses. La arquitectura gótica, en un principio, representó al humanismo (aún teocéntrico, es decir, previo a la Ilustración) cuando empezó a hacer esculturas religiosas más expresivas —más “humanas”— y grandes vitrales que dejaban entrar la luz como ninguna catedral lo había logrado antes, en donde la luz se asociaba con sacar de las tinieblas al ser humano. Sin embargo, las razones para revivir al gótico fueron muchas. Collins nombra cinco manifestaciones diferentes de arquitec-

111 Bruno Zevi (*El lenguaje moderno...*) p.42

112 Panayotis Tournikiotis (*HISTORIOGRAFÍA de...*) p.79

tura gótica, que son la romántica, la nacionalista, la racionalista, la eclesiástica y la reformadora social. Para ilustrar de manera breve, consideremos tres ejemplos de pluralidad en arquitectos ya mencionados en esta tesis y en los que Collins indaga: Pugin, que evocaba al gótico eclesiástico porque consideraba que esa era la arquitectura católica y, por tanto, retomarla conllevaría la recuperación de los valores religiosos; Ruskin, que prefería la manifestación de reformadora social pues, por el contrario, aborrecía al catolicismo, pero encontraba en las construcciones góticas la esencia del protestantismo y el ideal de la clase trabajadora; y Viollet-le-Duc que era liberal y consideraba que el único sistema *racional* de construcción masónica que había sobrevivido al tiempo, era el gótico.¹¹³

Ante la avalancha de estudios acerca de otros países traídos por la Ilustración, el Art Nouveau también obtuvo inspiración fuera de los típicos elementos clásicos; Zevi menciona Japón, la Edad Media y el Rococó.¹¹⁴ Félix Bracquemond se encontró, a mitad del siglo XX, con una caja que tenía diseños japoneses que llamaron su atención y desde entonces fue uno de los principales impulsores del “japonismo” en Francia. Estos diseños «exóticos» fueron fuente de inspiración para muchos artistas, incluida la gente involucrada con el Art Nouveau. A propósito, resaltemos que la cultura japonesa no dejó de exotizarse nunca —de valorarse como una cultura ajena y mística— y su uso fue principalmente como una forma de llegar a lo nuevo, que en realidad era nuevo para el Occidente por ser desconocido y ajeno; algo así como el *Nuevo Mundo* para los conquistadores de Castilla. Como cuenta Frampton, la burguesía había patrocinado, durante cincuenta años, la intención de transformar la sociedad por medio del arte (con el Arts and Crafts y el Art Nouveau), pero esto terminó cuando la primera guerra industrializada trajo la urgencia de proporcionar vivienda mínima.

113 Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*, (Montreal: McGill University Press, 1978) p.100

114 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.13

En ese momento, como “decaió el nivel de la pequeña burguesía, se transformó en Kitsch, en chapucería”.¹¹⁵

Recordemos que, de acuerdo con la metaestructura planteada por Joseph Campbell, Claude Levi-Strauss, etc., después de la fase de *llamada* —la ruptura de la cotidianidad, la invitación a iniciar una aventura—, el héroe o heroína —en el caso del Movimiento Moderno serán los arquitectos estrella— va a emprender su camino con ayuda de algo, que puede ser un amuleto, un agente o un conocimiento. La arquitectura gótica podría considerarse como uno de esos amuletos porque ayudó a cumplir el cometido de la modernización. Otro puede ser la cultura griega idealizada por el Occidente y la industria. Es importante aclarar que, si bien la industria fue el factor indispensable para la construcción Occidental del mito de la modernidad, hubo países, como India, en donde la arquitectura moderna llegó alrededor de la mitad del siglo XX, mucho antes que la industria, que logró conseguir cierta incisión en la cotidianidad hasta los años 80's. Por otro lado, el progreso no puede ser uno de los amuletos porque —así como el humanismo, el racionalismo, el urbanicismo y el individualismo— es parte del mito en sí, es decir, es parte de la *verdad* que se explica en el mito de la modernidad para poder entender y orientar las *realidades* del mundo moderno. Estas características son, irónicamente, parte de la resistencia ante el humanismo porque los mitos y conductas religiosas no concuerdan con la técnica racionalizada que gira alrededor del ser humano, sino con la lógica mágica que gira en torno al capital.

En 1907, Hermann Muthesius fundó en Alemania la asociación Deutsche Werkbund, con la participación de doce artistas independientes y doce empresas de artesanía. Entre los artistas

115 Robert Schützler en Bruno Zevi (*El lenguaje moderno...*) p.66; Este punto es importante porque la arquitectura moderna nunca podrá ser moderna si sale del Occidente (el Occidente supera la localización geográfica y también abarca las élites de muchas partes del planeta) gracias a la lógica de las líneas abismales.

se encontraron dos generaciones: los de la primera época, y los futuros maestros del racionalismo.¹¹⁶ El primer grupo se opuso a la ruptura con lo místico, pero, según Zevi, un personaje clave fue Peter Behrens, que es una mezcla de ambas generaciones. Behrens estaba muy interesado en las “implicaciones místico-religiosas de la geometría”,¹¹⁷ por lo que el hecho de aceptar la industrialización como consecuencia del *Zeitgeist* (espíritu de la época) y el *Volkgeist* (espíritu del pueblo), no evitó que intentara espiritualizar el poder de la industria moderna¹¹⁸ y que construyera la célebre fábrica de turbinas en 1909 como un templo a ese nuevo poder. Aunque Behrens se resignó a aceptar la industria moderna citadina, no dudó en hacer un guiño a la agricultura y le dio a su fábrica la forma de una granja para satisfacer a los trabajadores recién urbanizados de Berlín.¹¹⁹ Una característica que enriqueció tanto a Behrens como al mundo, fue su cercanía con jóvenes arquitectos: orientó con generosidad a Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier, entre otros.¹²⁰ Hay una fuerte influencia mística de Behrens en Gropius y Le Corbusier. Si es verdad que el humanismo procura hacer un mundo para el ser humano que sea “independiente” a lo Otro, la herramienta es la razón y no las emociones, lo mágico o subjetivo. En ese caso, ni Gropius ni Le Corbusier siguen por completo esa línea. Por ejemplo, en el épico Manifiesto de la Bauhaus, Gropius, después de escribir las intenciones de la nueva escuela, concluye con la esperanza de una “nueva fe”. En el caso de Le Corbusier, Sigfried Giedion escribe que el arquitecto francés tenía fuerte conexión con un “presente eterno”, que nació del impulso del siglo XX por “indagar en lo elemental, en lo irracional y en las fuentes de expresión simbólicas” a partir del deseo de “contrarrestar los estragos de la mecanización”.¹²¹

116 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.112

117 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.64

118 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.66

119 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.113

120 Bruno Zevi (*El lenguaje moderno...*) p.85

121 Sigfried Giedion (*Espacio, tiempo y...*) p.22 y 26

Existen muchos ejemplos más acerca de la influencia del humanismo como característica moderna —o la resistencia a este— en varias etapas del Movimiento Moderno, pero, para no extenderme más, pasaré a la siguiente característica de la modernidad: el racionalismo.

Racionalismo: San Le Corbusier y otras deidades

El racionalismo defiende que la facultad de razonar es la característica más valiosa del ser humano. El valor de esta característica se mide de acuerdo con su potencial pragmático, es decir, la validez de algo está en función no de su existencia, sino de su capacidad de servir, de ser usado, de hacer, de producir, de *funcionar*. Esta característica, a diferencia de otras del mito de la modernidad, ha sido reconocida ampliamente en el campo de la arquitectura, a tal punto de llegar a usar el término de “arquitectura racionalista” como sinónimo del Movimiento Moderno. Sin embargo, en muchas ocasiones dentro de las aulas, se entiende el racionalismo como el cambio de uso de materiales y tecnologías o la adopción del pensamiento lógico/científico. Estas características se quedan cortas, pues, dentro del mito de la modernidad, el racionalismo es uno de los ingredientes esenciales tanto de la nueva utopía, como de la línea abismal¹²² marcada por la cultura occidental. Hay que recordar que la línea abismal define los límites entre los marcos binarios —como occidental/no-occidental, objetivo/subjetivo, desarrollado/no desarrollado, campo/ciudad, civilización/barbarie, etcétera— y lo que quede del lado de la otredad debe ser eliminado. Por eso, en este capítulo no sólo resaltaremos el pensamiento racionalista en la arquitectura, sino que analizaremos su discurso hegemónico y su papel en la línea abismal. Es importante hacer énfasis en esto para, más adelante, entender por qué existieron y existen momentos de incoherencia o contradicción al exportar este mito a otras culturas.

122 Ver capítulo El verdadero origen de la modernidad

Para empezar, retomemos que, después de la Ilustración, fue fundamental crear un mundo *nuevo*. En el plano de la arquitectura, hubo profesionales que confiaban en la vivienda como la herramienta perfecta para lograr ese cometido por ser un núcleo social y moral. Un ejemplo de los primeros exponentes en conectar el racionalismo con la producción de vivienda fue Walter Gropius. Al entonces joven arquitecto le importaban las causas sociales, por lo que, en marzo de 1910, escribió un memorandum a Emil Rathenau en donde describía cuales debían ser las condiciones esenciales para una prefabricación, montaje y distribución eficientes de vivienda.¹²³ Los procesos de Gropius siguieron procesos racionalistas y científicos que, aunque tenían intenciones comprensibles —hacer accesible la vivienda digna para trabajadores industriales—, la esencia moderna del cientificismo moderno ya era una trampa en sí misma. Boaventura de Sousa Santos explica por que:

[El conocimiento científico] es un conocimiento causal que aspira a la formulación de leyes, a la luz de regularidades observadas, con vista a prever el comportamiento futuro de los fenómenos.¹²⁴

¿Qué tiene que ver con la estandarización de la vivienda? Los fenómenos que Gropius —y la arquitectura moderna en general— estudian, son los comportamientos humanos, el *habitar*. La búsqueda de la producción en serie de la vivienda es un gesto racionalista porque sigue el principio cartesiano de reducir lo complejo a partes simples para poder comprender, organizar, controlar y gestionar. Además, para poder ser absoluto, este gesto sobrepasó el ámbito de la vivienda y abarcó también a las personas mismas. Para explicarlo con detalle, es necesario examinar la obra de uno de los arquitectos más importantes del siglo XX: Le Corbusier.

123 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.116

124 Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del sur*. (Ciudad de México: Siglo xxi editores, 2018) p.25

Chárles-Edouard Jeanneret (nombre previo a Le Corbusier) nació en una localidad suiza que se dedicaba a hacer relojes. La ciudad había sufrido un incendio dos décadas antes de que él naciera, por lo que creció familiarizado con la traza “reticulada y sumamente racional”¹²⁵ de la ciudad reconstruida. Kenneth Frampton hace un breve recuento de su vida, en el que destaca el acercamiento de Le Corbusier con Tony Garnier en 1904, cuando Garnier trabajaba en la Cité Industrielle. Este encuentro marca un antes y un después en el pensamiento del arquitecto suizo porque, según Frampton, fue a partir de ahí que creció su simpatía por “las utopías socialistas y su propensión a adoptar un enfoque tipológico”.¹²⁶ Es su interés en la tipología el que nos interesa más. Las tipologías sirven, entre otras cosas, para organizar, entender y controlar, como se mencionó antes. Cuando se organiza desde el racionalismo, se busca categorizar y clasificar para lograr el orden. O, en palabras de Le Corbusier, para que haya armonía debe existir el *binomio* individuo-colectividad, por lo que él se centró en “hacer ciudades que permitiesen solucionar ese binomio”.¹²⁷ Bruno Zevi resalta que Le Corbusier estuvo muy apegado a la regla o lo común, entendida como la base estratégica “del camino hacia el progreso y hacia lo bello”, de ahí el enfoque tipológico, que busca plantear la fórmula a la regla. Lo que usualmente se toma como un atributo de Le Corbusier, Bruno Zevi lo convierte en una fuerte crítica: “sensible a los temas sociales no tanto por una auténtica participación, como por la exigencia de encerrar los comportamientos humanos dentro de unos sistemas algebraicos”.¹²⁸

¿Por qué es tan importante esta lógica racionalista? Le Corbusier dedujo que, si el avión es una máquina de volar, el coche una máquina de desplazarse, y un sillón es una máquina

125 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.151

126 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.152

127 Le Corbusier, “CARN4TV | Entrevista a Le Corbusier”, Colegio de Arquitectos de Río Negro, 12 julio 2018, video, 3m08s. <https://www.youtube.com/watch?v=LIWVvRhOCw8>

128 Bruno Zevi, (*El lenguaje moderno...*) p.198

de sentarse, y esto permite su producción industrial en serie, entonces la maquinización de la vivienda aportaría un avance al “estado de espíritu de la serie”, de aquí nace —relacionado directamente con el pensamiento de Descartes— la célebre afirmación de “la casa es una máquina de habitar”. La visión funcionalista dicta que es la *función* quien determina la forma y todo lo que es parte de una vivienda, por eso es necesario definir con cuidado cada una de las actividades que se llevan a cabo en una casa, para así diseñar cada elemento de acuerdo con su función. Algo así como medir tamaños cabezas para definir tamaños genéricos de sombreros y poder producirlos en serie. El problema: las infinitas formas de habitar del ser humano. La única salida es continuar con el discurso cartesiano y concebir al ser humano como una máquina que se pueda tipificar:

¿Es acaso otra cosa “que estudiar la casa para el hombre corriente, universal”, otra cosa que recuperar las bases humanas, la escala humana, la necesidad-tipo, la función-tipo, otra cosa que recobrar la *emoción-tipo*?¹²⁹

Claro que como primera impresión parece buena idea, porque pretende hacer accesible la vivienda a todas las personas y eliminar jerarquías, pero, después de lo visto en las páginas anteriores, vale la pena ponerlo en duda. Un esbozo rápido de la situación nos permite entender que un hombre, europeo, perteneciente a una élite, asume que puede *tipificar* incluso las emociones, para luego poder construir “máquinas de habitar” en pro de un sistema capitalista industrial. Es comprensible ese pensamiento de acuerdo con la época. El conflicto está en cuestionar por qué casi un siglo después estos principios parecen seguir vigentes. Pero ese no es el objetivo de la tesis. Por ahora, sólo señalemos algunas creencias de Le Corbusier evidenciadas en esa breve declaración:

1. En caso de poder tipificar las necesidades, funciones

129 Le Corbusier (*Hacia una arquitectura*) p.XVII

y emociones, entonces el ser humano es predecible y programable.

2. Es posible tener *una* escala que se impondrá a todas las demás escalas, asumiéndose como “universal” y, por lo tanto, la única existente y/o válida.

3. Ya no basta con la existencia del *individuo* porque, como describe Zevi, éste es efímero. En cambio, la solución se encuentra en el “tipo” humano.¹³⁰

4. De acuerdo con el discurso cartesiano, el ser humano tipificado es un engrane y, de acuerdo con el discurso moderno Occidental, es un engrane al servicio del capital. Por lo tanto, las tipologías deben acelerar y eficientar los procesos de producción.

Como se mencionó antes, para poder tipificar se necesita conocer. Estas creencias del arquitecto francés, esta lógica de tipificación, siguen el pensamiento científico matemático en donde “conocer significa dividir y clasificar para después poder determinar relaciones sistémicas entre lo que se separó”.¹³¹ Las intenciones de Le Corbusier, en ese sentido, son explícitas: en 1946 el arquitecto expuso un sistema de medición basado en las medidas del ser humano —como antes lo hicieron Vitruvio y Leonardo Da Vinci— para entender el espacio arquitectónico desde un enfoque antropocentrista-eurocentrista y patriarcal—: el Modulor. Este modelo sirvió para imponer relaciones sistémicas en la forma de hacer arquitectura. En una entrevista, Le Corbusier acusa que, al sustituir las pulgadas y pies por los metros, centímetros, etc., el sistema métrico despersonaliza los instrumentos de medida, mientras que el Modulor que él propone regresa a la escala humana.¹³² Este acercamiento al ser humano no es para *entenderlo*, sino para

130 Bruno Zevi (*El lenguaje moderno...*) p.4

131 Boaventura de Sousa Santos, (*Una epistemología...*) p.24

132 Le Corbusier, *Teleproyecto* N°1316 – 4º Capítulo - Vida y Obra de Le Corbusier contada por él mismo, Francisco Fasano, 10 enero 2018, video, 18m40s, <https://www.youtube.com/watch?v=JSNkbg9RaOA&t=1889s>

integrarlo al mundo mecanicista moderno. Él mismo lo explica en el primer capítulo del libro de *El Modulor*: “A esto tienden nuestras energías y tal es su razón de ser: poner orden”.¹³³ Los célebres 5 puntos para la arquitectura moderna (de 1927) y el Modulor —principios que aún se enseñan en las facultades de arquitectura— son probablemente las aportaciones más utópicas del racionalismo lecorbusiano, las cuales coinciden con el racionalismo moderno que “aspira a la formulación de leyes, (...) con vista a prever el comportamiento futuro de los fenómenos”.¹³⁴ En conclusión, nos encontramos con una compleja epistemología que pretende basar los principios de la arquitectura moderna en lo que se considera la raíz del ser humano: su forma de habitar.

Sigamos con Le Corbusier. Un suceso importante en la vida de Charles-Edouard Jeanneret fue su estancia de trabajo con Auguste Perret en 1908. Según Frampton, además de enamorarlo con el concreto armado, Perret influyó el pensamiento del suizo hacia un discurso dialéctico. Binomios como razón/imaginación, orden/desorden, permanente/pasajero, móvil/inmóvil,¹³⁵ aparecerán constatemente en la obra de Le Corbusier, los cuales, a su vez, son característicos de la epistemología moderna.

El pensamiento de Le Corbusier no se separa de la búsqueda mítica de la modernidad hacia un pasado primigenio para encontrar la perfección, es decir, lo sagrado. Está bien documentado que, a partir de los viajes por los Balcanes y Asia que hizo a sus 24 años, quedó convencido de que existía una relación entre la belleza y las figuras primarias, como los prismas, cilindros, cubos y pirámides:¹³⁶ en ellas encontraba la pureza idílica. Después de estos viajes, también asumió que las artes vernáculas de Europa Oriental y Turquía son “femeninas” y el

133 Le Corbusier, *El Modulor*. (Buenos Aires: Editorial poseidón, 1961) p. 20

134 Boaventura de Sousa Santos, (*Una epistemología...*) p.25

135 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.110

136 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.153

clasicismo de la antigua Grecia —que identificaba con el racionalismo moderno— era “masculino”.¹³⁷ En realidad este momento en la vida de Le Corbusier llegó para concretar las ideas que ya había trabajado un año antes, cuando conoció a los integrantes del Deutsche Werkbund en Alemania. Según Frampton, a partir de ese encuentro, el suizo se hizo consciente de los logros que hizo la ingeniería moderna como los barcos, automóviles y aviones.¹³⁸ En el libro *Hacia una arquitectura*, publicado en 1923, afirma que, tanto quien inventó el avión como construyó el Partenón, fue el mismo espíritu de “la imaginación y la razón fría”.¹³⁹

Por ser moderno, el racionalismo Occidental es también colonialista. El arquitecto suizo cumple con estas características, como se puede deducir en muchas de sus publicaciones. Entre las más destacables, se encuentran *Plans y Vers une architecture*. Acerca de la primera, Le Corbusier logró ser el director y principal colaborador, gracias a que formó parte del movimiento neosindicalista francés a finales de la década de 1920. El grupo pretendía sustituir al “**hombre** abstracto” por el “**hombre** real”,¹⁴⁰ porque en la modernidad lo real no puede ser subjetivo, irracional, relativo o abstracto. De acuerdo con Colquhoun, los neosindicalistas antimarxistas se alineaban ideológicamente a los movimientos fascistas de Francia e Italia, con el peligroso slogan de «la administración de las cosas, no

137 Con la premisa de que el pensamiento moderno es binario, recordemos que lo antiguo, exótico, no-Occidental, irracional y femenino, es parte de la Otredad y es contrario a lo nuevo, “normal”, Occidental, racional y masculino. La existencia de la Otredad se justifica —entre otras cosas— por ser considerado débil y al servicio de lo no Otro. No es de sorprender que Le Corbusier clasifique a naciones enteras no Occidentales como femeninas, pues sólo está repitiendo la lógica moderna, binaria y discriminativa. Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.137

138 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.153

139 Le Corbusier (*Hacia una arquitectura*) p. 85

140 Alan Colquhoun, “Arquitectura, sociedad y autonomía en el socialismo tardío”, en *Teorías de la arquitectura*, ed. José María Montaner (Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2013) p.93, disponible en https://issuu.com/miguelangelbranezcacas/docs/teorias_de_la_arquitectura

el gobierno de las personas».¹⁴¹ Descartes aplaude desde su tumba. En torno a la publicación de *Vers une architecture* —dirigida por Amédée Ozenfant y Le Corbusier—, vale la pena relacionar algunas cosas ahí escritas con proyectos que Le Corbusier intentó poner en práctica.

Ejemplos que revelan de manera literal lo inmersa que estaba la obra de Le Corbusier en el pensamiento racionalista sin despegarse del mito moderno, son sus proyectos urbanos. Probablemente influenciado por la remembranza a su ciudad natal y su fascinación por las ciudades estadounidenses, el trazo reticular se encuentra en sus proyectos, como la Ville Contemporaine, descrita como “una selecta ciudad capitalista de administración y control”.¹⁴² Pero no es de nuestro interés ni este ni sus bien conocidos proyectos en Europa, sino uno de los menos observados y más discutibles, que fue proyectado para un lugar ubicado en la Otredad: el Plan Obus en la capital de Argelia.

En su libro *Los condenados de la tierra*, Frantz Fanon relata episodios violentos, crueles e injustos, protagonizados por los colonizadores franceses contra el pueblo argelino en el siglo XX. Es interesante observar que es esa misma Argel, esa misma Francia y, sobre todo, esa misma lógica colonial, para la que Le Corbusier escribió y diseñó durante muchos años. Por si hubiera duda, el Plan Obus fue propuesto precisamente para celebrar el centenario de la ocupación colonial y para preparar la futura capital de la África Francesa.¹⁴³ Si la cultura musulmana —erróneamente entendida como una cultura uniforme— es parte de la Otredad negada, ¿cómo es que Le Corbusier (ahora francés) estaba atraído por la arquitectura islámica sin caer en una descarada contradicción? En primer lugar, como explica la arquitecta turca Zeynep Çelik, Le Corbusier

141 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.153-154

142 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.156

143 Zeynep Çelik, “Le Corbusier, Orientalism, Colonialism”, *The MIT Press*, no. 17 (1992), <http://www.jstor.com/stable/3171225>, p.60

reprodujo los discursos orientalistas del Occidente para condenar a la cultura musulmana como exótica, antigua y al servicio de Europa. Ejemplos de esto, son las referencias que hace frecuentemente en sus escritos a una Asia mística, religiosa y en un pasado ambiguo.¹⁴⁴ Y, en segundo lugar —más específicamente en Argel—, el arquitecto encontraba que el desplazamiento urbano de organización celular, basada en módulos y “al servicio de la humanidad”, lograba una unidad formal y, por consiguiente, un buen urbanismo.¹⁴⁵ En otras palabras, veía la forma en que la ciudad se asentaba en el territorio como una potencial herramienta para imponer orden.

Hagamos un paréntesis en este punto para recapitular una de las propiedades del mito: la protagonización por parte de heroínas o héroes, deidades, o ancestras/os míticas/os. El mito de la modernidad es muy amplio, así que la pieza que ahora nos interesa más es la del Movimiento Moderno, ¿quiénes llevaron a cabo la odisea? Sin ánimos de sorprender a nadie, ya es evidente que fueron los arquitectos.¹⁴⁶ Mas no hablamos de simples personas que diseñan y construyen, sino de aquellos “héroes civilizadores”, que se enfrentaron al caos —es decir, el subdesarrollo, el desorden, lo primitivo— y determinaron el nuevo camino, con las reglas y moralidades del *nuevo mundo*. Las construcciones de estos héroes hoy son templos de adoración para las nuevas generaciones. Los y las arquitectas de todo el mundo viajan peregrinando de obra en obra; visitan los lugares donde los “Inmortales llevaron a cabo ciertos hechos”,¹⁴⁷ se empapan de la sacralidad que queda del comienzo del Mundo —del mundo moderno—, con esperan-

144 Véase *El Modulor*. (Buenos Aires: Editorial poseidón, 1961); *Poesía en Argel* (Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos, 1991); *El viaje de Oriente* (Valencia: Artes Gráficas Soler, 1993) etc.

145 Zeynep Çelik, (“Le Corbusier, Orientalism...”) p.62

146 A pesar de que muchas mujeres participaron en el movimiento, fueron invisibilizadas. Hoy se lleva a cabo la tarea de reconocer su importancia e influencia en proyectos como *Un día / una arquitecta, por ejemplo*.

147 Acerca de peregrinaciones, en Mircea Eliade, *Mito y realidad* (Barcelona: Editorial Kairós, 2017) p.24

za de absorber la sabiduría de aquellos tiempos míticos y rescatar al caótico presente. Cualquier peregrinación religiosa de cualquier cultura repite los mismos patrones, pero esa no es la cuestión. Lo que quiero recalcar aquí es la importancia de la aptitud y responsabilidad civilizadora de estos personajes. No hay que olvidar que este **héroe** se construyó ya en el sistema capitalista-patriarcal-eurocentrista y fue, en principio, **hombre**, occidental, blanco, perteneciente a alguna élite y habitante de la ciudad. Le Corbusier nos hace el favor de ser más específico: “**hombres** inteligentes, **fríos** y **tranquilos**”,¹⁴⁸ con ojos a 1.70 metros del suelo.¹⁴⁹ Esto es relevante porque, de vuelta al proyecto de Argel, el arquitecto francés jugó un papel espléndido de héroe civilizador. Esta autodenominación de *elegido* se acompaña de la exigencia moral—como ya se mencionó antes— de desarrollar a quienes no pertenecen a la cultura Occidental; este paso se considera parte del proceso *evolutivo*. En el libro de *Quand les cathedrales etaient blanches*, publicado en 1937, el arquitecto señala que el error de Francia es ser “encantadora”, contrastando con los *fuertes* tiempos de “cuando las catedrales eran blancas” —nótese la evocación a un pasado idílico—, en donde la gente *creía*.¹⁵⁰ También reprochó el deficiente ordenamiento de las ciudades que Luis XIV y Napoleón impusieron a **los** árabes, para sugerir una estrategia diferente:

“Creo que las ciudades animadas por el espíritu nuevo (...) hubieran creado entre **los** árabes una atmósfera de entusiasmo, de admiración, de respeto, por los medios insignes de la arquitectura y del urbanismo. **El** árabe habría encontrado allí a su educador, a su instructor. No habría alzado las cejas en la duda. Con ambas manos tendidas, abandonando toda astucia ya

148 Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Poseidón, 1978) p. 100

149 Le Corbusier, (*Hacia una arquitectura...*) p. XXXII

150 Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas* (Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1958) p.64

sin esperanza, habría amado, admirado, comprendido los tiempos nuevos y respetado a Francia con convicción entera. La arquitectura y el urbanismo pueden ser el gran educador.”¹⁵¹

En cierta medida, estas afirmaciones son alimentadas por su admiración a la Roma antigua. Le Corbusier entiende con claridad que este imperio “se ocupó de conquistar el universo y de gestionarlo” a través del *espíritu de orden*.¹⁵² Lo interesante es que, lejos de diferenciar los conceptos de dominación y organización, utiliza los términos ya sea como sinónimos o paralelos.

Le Corbusier no echó en saco roto la esperanza de que Francia fuera parecida a la antigua Roma. En 1923, cerró el libro de *Hacia una arquitectura* con un fuerte veredicto: “Arquitectura o revolución. Se puede evitar la revolución”,¹⁵³ sentencia que retoma y desarrolla en el proyecto de Argel al proponer que la planeación urbana podía reemplazar las antiguas políticas coloniales de fuerza militar. De hecho, Le Corbusier llegó a desarrollar esta idea más a fondo en el libro “¿Cañones, municiones? ¡Gracias! Viviendas... por favor”, que tiene capítulos como “Esperanza de la civilización maquinista: la vivienda” y “Aniquilar... o equipar”. Además, el pensamiento racionalista de Le Corbusier exigía la división absoluta entre la tecnología y la naturaleza o, de la misma forma, entre el logos y pathos, u orden y caos. ¿Cómo lograr la fusión de estos dos principios de dominación y división? El plan Obus —palabra que hace referencia a una pieza de artillería— consiste en una ciudad lineal que sigue los accidentes topográficos; para no tener un paso obligado por la zona en donde vivían las y los argelinos, tenía un paso elevado que atravesaba la ciudad conectando el monumental distrito financiero a orillas del

151 Le Corbusier, (*Cuando las catedrales...*) p.63

152 Traducción hecha por mí. Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris: Les editions G crès et C, 1925) p.124

153 Le Corbusier, (*Hacia una arquitectura...*) p. 243

mar con la zona residencial francesa, ubicada en la cima de la colina (Fort-l'Empereur). Çelik explica que el 'cinturón verde sanitario', planteado antes por las ciudades jardín, se convirtió en un elemento vertical, que enfatizaba la separación entre las comunidades colonizadoras y las colonizadas, lo ordenado y el caos. También se puede leer como una línea abismal literal. Con esto, se consolida un orden de supervisión social a través de la disposición jerárquica urbana.¹⁵⁴

Las formas geométricas masivas en el distrito financiero propuestas en el Plan Obus y su relación con la colina son justificadas por él mismo. En el libro ya citado de *Hacia una arquitectura*, relata que "los elementos del lugar intervienen en virtud de su volumen cúbico, de su densidad, de la calidad de su materia". Además, afirma que la *sensación de cubo* es inmediata, presentida por la inteligencia; esa sensación de densidad es más fuerte en las formas geométricas que, por ejemplo, en un árbol o una colina, por lo que las formas geométricas tendrán mayor jerarquía que el entorno natural.¹⁵⁵ En el mismo libro, agrega que, opuesto a "las verdades de la geometría" (considerado por él el lenguaje **del hombre**) se encuentra el azar, la anomalía y la arbitrariedad como lo es el bosque, que "está en desorden, con sus lianas, sus zarzas; los troncos que estorban y paralizan sus esfuerzos".¹⁵⁶ En otras palabras, la naturaleza es contraria a la geometría y el orden, es lo Otro.

Ahora bien, no olvidemos que Le Corbusier defendía abiertamente la conservación de la ciudad vieja, aunque sus intenciones fueron completamente pragmáticas. El permiso que le dieron a la ciudad musulmana de seguir existiendo fue gracias a su potencial desarrollo de turismo europeo. No satisfecho con tener a la población argelina en una vitrina urbana, Le Corbusier fue preciso en sus condiciones: "si Alger se convertirá en la capital de la África Francesa, la miseria de su población



154 Zeynep Çelik, ("Le Corbusier, Orientalism...") p.68; 69

155 Le Corbusier (*Hacia una arquitectura*) p.154

156 Le Corbusier (*Hacia una arquitectura*) p.54

Imagen 16. *Plan Obus*. (Le Corbusier, 1933)

musulmana debe ser dirigida, el *casbah* “purificado” y reorganizado, su población reducida”. Para lograrlo, propuso que sólo algunos edificios permanecieran como viviendas, mientras que otras se convertirían en centros de artes y oficios para comenzar un “*renacimiento* indígena”.¹⁵⁷ Nótese el carácter colonizador de incitar el renacimiento indígena con parámetros franceses. Se puede apreciar que la cultura beneficiada (o la única contemplada como cultura) es la francesa. El arquitecto consideraba, como lo escribió en *Hacia una arquitectura*, que la cultura es el producto de un proceso de selección, y que “seleccionar significa descartar, podar, limpiar, hacer salir desnudo y claro lo Esencial”,¹⁵⁸ tarea que estaba dispuesto a llevar a cabo en Argel. Hay muchas otras características del Plan Obus —en realidad fueron cuatro planes Obus, ninguno se construyó— que se pueden analizar, pero por ahora considero que se han indagado las necesarias. Sólo hace falta mencionar que la edición en castellano del libro *Poesía sur Alger* de Le Corbusier, comienza con un prólogo de Jesús Carbajal que, entre una maraña de elogios al arquitecto francés,¹⁵⁹ tiene una frase por demás cierta: “El texto/poema que se presenta encierra muchos de esos secretos que han constituido nuestras mitologías.”¹⁶⁰ La frase, a pesar de aludir a una mitología distinta a la que aquí se tiene en mente, sostiene de forma explícita que las palabras de Le Corbusier pasaron a formar parte del imaginario colectivo de hoy.

A propósito del imaginario colectivo, Marshall Berman

157 Le Corbusier, nota para M. Sabatier en Zeynep Çelik, (“Le Corbusier, Orientalism...”) p.69

158 Le Corbusier (*Hacia una arquitectura*) p.110

159 Kenneth Frampton se une a los vitoreos: “Evocador del espíritu sensual (...), el entusiasmo extático de Le Corbusier pareció agotarse en un apasionado poema a la belleza natural del Mediterráneo. En adelante, su planteamiento del urbanismo iba a ser más pragmático, mientras que sus tipos de edificios urbanos fueron asumiendo formas menos idealizadas”. Después de lo analizado, considero este texto, desafortunado. Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.183

160 Jesús Carbajal en Le Corbusier, *Poesía en Argel* (Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos, 1991) Prólogo s/p

señala una paradoja en cómo se pinta la modernidad en las mentes de algunas personas. Críticas y críticos del siglo XIX como Marx, Nietzsche, Baudelaire y Carlyle, entendieron que la tecnología y la organización social modernas “determinaban el destino **del hombre**”, pero confiaban en que **el hombre moderno** podría entender ese destino y luchar contra él. Irónicamente, las críticas y críticos del siglo XX perdieron el optimismo y mostraron resignación, argumentando que la modernidad era una prisión en la que vivía la gente, sin identidad ni espíritu, pero, finalmente, “el vacío que necesitaban y anhelaban”.¹⁶¹ La experiencia lecorbusiana nos permite ver este conflicto aplicado en la arquitectura. Marshall Berman recuerda el prólogo que escribió el arquitecto francés para su libro *L'urbanisme*, en el que expresa haberse sentido amenazado y vulnerable ante la calle de la ciudad moderna: “salir de nuestra casa significaba que, una vez que habíamos cruzado el umbral, estábamos en peligro de ser aplastados por los coches que pasaban”, en contraste a cuando era joven, en donde “la calle nos pertenecía”, dice con aloranza. Más tarde, el arquitecto transforma por completo la apreciación de ese momento y asegura, encantado, que fue justo ese día en que asistió al “titánico renacimiento de un nuevo fenómeno... el tráfico”. Ahora los coches rápidos le generan entusiasmo y alegría del poder. Es interesante cómo termina el texto depositando su confianza a una nueva fe: “Uno confía en esta nueva sociedad (...) Uno cree en ello”.¹⁶² Berman relata que este es un dilema frecuente en **todos los** grandes modernistas del siglo XX:

Es irónico y contradictorio, polifónico y dialéctico, denunciar la vida moderna en nombre de los valores que la propia modernidad ha creado, esperar que las modernidades de mañana y pasado mañana curarán las heridas que destrozan a los hombres y mujeres de hoy.¹⁶³

161 Marshall Berman (*Todo lo sólido...*) p.15

162 Marshall Berman (*Todo lo sólido...*) p.165-167

163 Marshall Berman (*Todo lo sólido...*) p.10

Habría que analizar lo que sucede en estos primeros años del siglo XXI, pues mucho se habla de ello y el conflicto con la modernidad es cada vez más notorio.

A principios de la década de 1920 Le Corbusier afirmaba que nada estaba dado y todo quedaba por hacer, como un lienzo en blanco esperando ser pintado por la modernidad. También criticaba, en un tono hasta irónico que, en un intento de adaptarse al espíritu racional, sin éxito, la población y los arquitectos se refugiaban en el regionalismo,¹⁶⁴ pero en la publicación de *L'Esprit Nouveau* existe evidencia de que, a finales de la década, Le Corbusier reconoció la existencia inevitable de la incertidumbre y del cambio.¹⁶⁵ Es probable que hayan sido los viajes a países Otros en América Latina o Argelia, lo que le hizo cambiar de opinión. En *Precisions*, escrito en 1930, expresa el papel de las condiciones climáticas, topográficas y “las corrientes de razas” que guían la solución de los proyectos.¹⁶⁶ Desgraciadamente, la consideración de los factores “fuera de control” no fue dentro de un discurso colaborativo, sino de un forzoso enfrentamiento abierto entre la tecnología de la arquitectura moderna y las fuerzas geográficas naturales.¹⁶⁷ Es interesante que al final, como afirma Bruno Zevi, Le Corbusier no sólo admitió el “derrumbamiento de toda esperanza de rescatar el mundo mediante la razón”, sino que se rebeló violentamente a sus propios principios impartidos a lo largo de su vida al dar vida a la Chapelle de Nôtre-Dame du Haut en Ronchamp.¹⁶⁸ Frampton explora las intenciones utópicas del arquitecto y menciona que incluso los *pilotis*, diseñados con sistema métrico del Modulor, fueron uno de sus primeros intentos de imponer un *nuevo* “orden clásico”. También, señala que el perfil que se usa en Ronchamp y en el Capitolio de Chan-

164 Le Corbusier (*Hacia una arquitectura*) p. 189

165 Bruno Zevi (*El lenguaje moderno...*) p.156

166 Le Corbusier *Precisions* (Cambridge: Mass., 1991) p.218 citado en Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p. 156

167 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p. 157

168 Bruno Zevi (*El lenguaje moderno...*) p.106-107

digarh —India—, son un intento de hacer el equivalente de la cúpula renacentista del siglo XX o, en otras palabras, un nuevo símbolo de lo sagrado.¹⁶⁹ Lo cierto es que Le Corbusier triunfó tanto en promulgar de la nueva sacralidad, como también en la implantación del carácter dominador inherente al mito de la modernidad en la arquitectura.

Paralelo a lo que sucedía en Francia con Le Corbusier, el Movimiento Moderno tomó otros caminos en otros países. En Alemania, entre quienes apostaban por el arte para revolucionar la sociedad, se encontraba Bruno Taut. Entusiasmado por la aspiración de su época de construir un edificio que concentrara la vida del *Volk* (pueblo), e influenciado por el movimiento de ciudad jardín, Taut planteó una ciudad utópica con un edificio simbólico central.¹⁷⁰ Estas ideas antiurbanas, su apoyo a los consejos obreros —no precisamente marxistas— y su esperanza en el arte, encaminaron a Taut, junto con Gropius y Behne, a fundar el Arbeitsrat für Kunst (AFK). Este fue un sindicato que quiso tomar el control absoluto en el diseño de las ciudades. Bajo el discurso de hacer el arte accesible para todas y todos y de reforzar el vínculo entre éste y la arquitectura, el AFK quería que el artista tuviera todo el poder para modelar las sensibilidades del *Volk*: “deberá determinar el proceso de dar forma a los objetos, desde una estatua hasta una moneda o un sello de correos”. Consideré mencionar brevemente esto porque la centralización y la obsesiva planeación reflejan una característica utopía moderna, en donde el control no deja espacio para lo Otro. Al final, el AFK fracasó y, aunque se mantuvo “hacia la izquierda en lo artístico”, perdió su carácter revolucionario en lo político.¹⁷¹

Otras vertientes del movimiento sucedieron en los Países Bajos, con De Stijl y la Escuela de Amsterdam. Al tratar de alejarse de las particularidades nacionalistas que habían carac-

169 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p. 231

170 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.92

171 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.96

terizado los movimientos previos a la Primera Guerra Mundial, optaron por una lógica de la máquina que tendía a lo internacional. Según Alan Colquhoun, a pesar de que las escuelas comparten algunas características —como sus raíces en el Art Nouveau, Arts and Crafts y el Expresionismo alemán— De Stijl se inclinó más por el racionalismo.¹⁷² Por esta razón, para este capítulo, profundizaremos en el segundo.

El movimiento de De Stijl —con Theo van Doesburg, Piet Mondrian y Gerrit Th. Rietveld a la cabeza— tuvo influencia del futurismo (que se verá en la siguiente sección) y de otras corrientes en países europeos, como el dadá. De los postulados que sostenían, los que nos interesan son dos: el primero argumenta que el arte alcanzaría su destino histórico a medida que aumentara la conciencia espiritual de la sociedad; la otra consideración sugiere que “el arte y la ciencia se ocupan del descubrimiento y la demostración de las leyes subyacentes en la naturaleza y no de su apariencia superficial y pasajera”.¹⁷³ Sin intención de debatir si sus posturas fueron correctas o no, o de profundizar en lo que significa la “conciencia espiritual de la sociedad” —pues esto sobrepasa el alcance de la tesis—, enfoquémonos en el constante conflicto dialéctico que está presente en todas las piezas del Movimiento Moderno. Para entenderlo, resaltemos dos puntos que llaman la atención en el primer manifiesto de los holandeses, publicado en 1918:

5. La tradición, los dogmas y el predominio de lo individual (lo natural) obstaculizan el camino hacia esta realización [una nueva concepción del tiempo].

6. Por ello, los fundadores del nuevo plasticismo apelamos a todos los que creen en la nueva reforma del arte y de la cultura para que eliminen esos obstáculos al desarrollo, al igual que en las artes plásticas han elimi-

172 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.109

173 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.110

nado —al abolir la forma natural— todo aquello que se opone a la expresión pura del arte, consecuencia última de cualquier concepción artística.

(...) El órgano De Stijl, fundado con este propósito, se esfuerza en sacar a la luz la nueva conciencia de la vida.¹⁷⁴

Según Colquhoun y Frampton, en De Stijl había fuertes bases teóricas con base en, al menos, Hegel, Spinoza y la formación calvinista holandesa, lo cual nos permite descartar pensar que el manifiesto se haya escrito en torno a principios poco reflexionados o aleatorios. La mención de términos como lo “natural”, “expresión pura del arte” o “nueva conciencia de la vida” son conceptos profundos y estudiados por décadas o incluso siglos, que pretenden ser retomados para proponer la nueva arquitectura. Estas citas del primer manifiesto también revelan lo presente que está el conflicto moderno con *lo natural*, con la tradición y los dogmas del pasado, por lo que, al no ser válidos, deben ser eliminados para alcanzar la “nueva conciencia de la vida”.

En el segundo manifiesto, publicado tres años después, se lee:

(...) Si en la vieja poesía el significado intrínseco de la palabra es destruido por el dominio de los sentimientos relativos y subjetivos, nosotros queremos dar un nuevo significado y un nuevo poder expresivo a la palabra, usando todos los medios que están a nuestra disposición: sintaxis, prosodia, tipografía, aritmética, ortografía. (...)

Como se puede apreciar con claridad, se insiste en eliminar lo Otro una y otra vez, que es lo relativo y subjetivo. Es cada vez más evidente el racionalismo radical al querer basar todo únicamente en propiedades medibles, comprobables, científicas y

174 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.144

cuantitativas. La ciencia, con el racionalismo, llega a posicionarse como la única forma de conocimiento válido. Uno de los líderes de De Stijl Theo van Doesburg entendió lo incompatible del arte tradicional con la modernidad, por lo que, en 1924, él y Van Eesteren escribieron,

(...) debe desaparecer el concepto de ‘arte’ como una ilusión desconectada de la vida real. (...) En su lugar, exigimos que nuestro entorno sea construido de acuerdo con leyes derivadas de principios firmemente establecidos. Estas leyes —ligadas a las de economía, la higiene, etcétera— nos llevan hacia una nueva unidad plástica. (...) y declaramos que la pintura sin construcción arquitectónica (esto es, la pintura de caballete) ya no tiene razón de existir.¹⁷⁵

Se entendía que, cuando el arte se adapta a la vida cotidiana —racionalizada y moderna—, éste desaparece como concepto independiente porque ya se encuentra en todo lo demás. Sin embargo, De Stijl desapareció antes que el arte, poco después de la muerte de van Doesburg en 1932. Al final de la escuela holandesa, Mondrián escribió con resignación que el arte seguiría existiendo mientras la belleza de vida cotidiana no dejara de ser deficiente.¹⁷⁶ Así, el racionalismo fracasó en otro intento de imponerse completamente.

Al noreste de Europa, en el gigante ruso, el Movimiento Moderno encontró también su rumbo. Si bien hubo situaciones similares con los países vecinos —como la transición de la artesanía al trabajo mecanizado—, Colquhoun explica que una de las diferencias más importante está en que los discursos rusos a favor del arte industrial y de las bellas artes explotaron al mismo tiempo, provocando así una “destruccion batalla ideológica”. Por el contrario, en la Europa Occidental,

175 Theo van Doesburg y Van Eesteren en “Vers une construction collective”, 1924, citado en Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.149

176 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.150

estos conflictos fueron uno después del otro.¹⁷⁷ Son muchos los eventos y personas que jugaron un papel importante en el campo artístico y cultural en Rusia, pero me voy a enfocar en el pensamiento de un extraordinario personaje que es relevante por lo directo y consciente que abarca el tema del mito en su obra: Bogdanov.

Como señala Zhurín Nikolay Petrovich, similar a lo que pasa en otros países, el estallido de guerra significó un “prólogo radical y anticipado de un cambio y limpieza del pasado odiado”.¹⁷⁸ En este contexto, después de la Revolución de Febrero de 1917, en Rusia surgieron numerosas organizaciones culturales y educativas que intentaron dar orden e institucionalizar el nuevo mundo socialista que emergía. Entre ellas, destaca el Proletkult que, aunque gestado desde tiempo antes, fue creado oficialmente en octubre justo antes de la Revolución de Octubre —que fue en noviembre— en 1917.¹⁷⁹ La organización estuvo encabezada por Pavel Lebedev-Poliansky, Vladimir Petrovich Faydysh y Alexandr Alexandrovich Malinovsky. Es este último —que a partir de 1895 se hizo llamar Bogdanov (agraciado por Dios)¹⁸⁰— quien nos interesa.

El psiquiatra martinés Frantz Fanon hace un exquisito análisis del papel que tiene el arte y la intelectualidad cuando nace la ‘cultura nacional’ para *legitimar* la reivindicación de las naciones en movimientos posrevolucionarios. Fanon apunta que, en principio, el deseo de marcar la mayor distancia posible “con la cultura occidental en la que corren peligro de sumergirse”¹⁸¹ siempre está presente. Tomemos prestado ese

177 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.120

178 Zhurin Nikolay Petrovich, “ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА И СОВЕТСКИЙ АВАНГАРД В АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЙНЕ” (“Arquitectura y diseño en la Primera Guerra Mundial y la vanguardia soviética”), Архитектон: известия вузов, no.1, (2016) http://archvuz.ru/2016_1/8 p. 70

179 Irina Aleksandrovna Lapina, (“Пролеткульт и...”) p.43

180 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.144, aunque otras fuentes afirman que el significado es “Dado de Dios” o de la raíz Bogdan, Богдан (regalo de Dios) y, por lo tanto, Bogdanov se referiría a ‘de Bogdan’.

181 Frantz Fanon, (*Los condenados...*) p.232

argumento y adoptémoslo al caso ruso, en donde los movimientos culturales e intelectuales posrevolucionarios fueron empleados para liberarse de las dictaduras zaristas y, más que una ‘cultura nacional’, en este caso se aspiró a la cultura proletaria. Para esto, Rusia decidió tomar la desviación hacia el socialismo y así evitar a toda costa el capitalismo que ya reinaba en Occidente. Irina A. Lapina respalda este hecho al indicar que en el Proletkult se usaron metodologías específicas para diferenciarse de la escuela antigua. Según Lapina, el objetivo fue rechazar el autoritarismo mediante el conocimiento científico, pues era considerado “rasgo característico del viejo mundo”.¹⁸² Notemos que el uso de la palabra mundo conlleva una concepción más ontológica que metodológica. De acuerdo con Fanon, durante este proceso de “renovación”, el partido político que moviliza al pueblo —en este caso los bolcheviques— no se preocupa mucho por el problema de legitimidad.¹⁸³ Zenovia A. Sochor, en su libro *Revolution and culture. The Bogdanov-Lenin Controversy*, confirma el principio de Fanon: Lenin —bolchevique— había prestado poca atención a la cuestión de la *cultura proletaria* hasta que el Proletkult lo puso sobre la mesa.¹⁸⁴ Algunas fuentes afirman que el objetivo del Proletkult era democratizar la ciencia desde una perspectiva de clase, pero en los textos de Bogdanov, podemos encontrar un propósito mucho más interesante y trascendente.

Me permitiré profundizar en el pensamiento de Bogdanov porque ilustra de manera fascinante los intereses de esta tesis: desde por qué la modernidad no es puramente racionalista, hasta por qué la modernidad no es colonialista y hegemónica por sí misma. Bogdanov nos permite ver que son sus partici-

182 Irina Aleksandrovna Lapina, “Пролеткульт и проект «Социализации науки»” (Proletkult y proyecto “Socialización de la ciencia”), *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*, no.2, (2011), <https://cyberleninka.ru/article/n/proletkult-i-proekt-sotsializatsii-nauki> p.44

183 Frantz Fanon, (*Los condenados...*) p.229

184 Zenovia A. Sochor, *Revolution and Culture. The Bogdanov-Lenin Controversy* (New York: Cornell University Press, 1988) p.161

pantes quienes, por estar inmersos en una lógica colonialista y hegemónica, no permiten la existencia de modernidades Otras. También es maravillosa la forma en que liga el mito con la modernidad y cómo decide aprovecharlo para sus propuestas culturales. Sumado a lo anterior, fue una pieza clave de las vanguardias artísticas en Rusia y éstas lo fueron para el Movimiento Moderno en Europa y Estados Unidos; el Occidente luego se encargó de difundir el mito alrededor del mundo. En conclusión, para entender la lógica —e incongruencias— del Movimiento Moderno, es necesario sentarnos a hablar de Bogdanov.

En el libro de *El arte y la cultura proletaria*, Bogdanov inicia con la siguiente afirmación: “la poesía proletaria es *poesía*”. Después, para darse a entender, explica los dos orígenes de la poesía: el primero es el mismo que el lenguaje hablado (comunicación) y el segundo, es el *mito* que “de una manera general, es el origen del *saber*”.¹⁸⁵ El bielorruso agrega que el mito primitivo está lejos de ser ficción porque es la sabiduría por experiencia que pasa de generación en generación en torno a destinos variables. Luego un fallo contundente: “Poesía, prosa, ciencia, todo echó sus bases en el embrión indeterminado del mito primitivo”. El mito primitivo, en sus palabras, es “un instrumento de transformación de la vida social y de la vida de trabajo de **los hombres**”.¹⁸⁶ Detengámonos un segundo en este punto. La importancia de que Bogdanov considere siquiera este tema a principios del siglo XX, parece contrariar al racionalismo que se gestaba en esos momentos. O al menos eso se interpretó. Según el sociólogo Boaventura de Sousa Santos, existen dos formas de conocimiento científico: “las disciplinas formales de la lógica y la matemática, y las ciencias empíricas según el modelo mecanicista de las ciencias naturales”.¹⁸⁷ En el modelo mecanicista hubo dos ramas que se solían entender

185 Alexander Bogdanov, *El arte y la cultura proletaria*. (Madrid: Comunicación, 1979) p.23-24

186 Alexander Bogdanov, (*El arte y la cultura...*) p. 25

187 Boaventura de Sousa Santos, (*Una epistemología del Sur...*) p.27

como opuestas; la primera se apegaba al positivismo y la segunda se liberaba de éste. Lo interesante en Bogdanov, y una de sus características más criticadas, es que mezcla ambos. Esta aparente contradicción es entendida por Sochor como la existencia de “dos Bogdanovs”; el primero se sumerge en el positivismo, la tecnología y los sistemas de pensamiento, mientras que el otro se dedica a la liberación cultural y el Proletkult.¹⁸⁸ En realidad, me atrevería a afirmar que estos dos Bogdanovs —desarrollados simultáneamente— son uno mismo, pero que logró mantenerse fuera del mito de la modernidad y esquivó la trampa de discursos maniqueos y dogmáticos, como el purismo o el pensamiento abismal, por lo que fue malinterpretado. Entre las consecuencias de este dilema se encuentra el bien documentado desprecio por parte de Lenin, que lo acusaba, entre otras cosas, ¡de “haber traicionado al materialismo histórico!”.¹⁸⁹ Este hecho es probablemente una de las causas por las que Bogdanov no pasó a la historia como lo merecía o que, si es conocido, es por el libro de *Materialismo y empiriocriticismo* que Lenin le dedicó específicamente para refutarlo.

Volvamos al tema de los mitos, que fue estudiado más bien desde la antropología y de la psicología. Aunque Bogdanov no se centra en el estudio del mito, sí reconoce —a pesar de la estigmatización de los mitos en esa época— su importancia en la cultura proletaria, al menos desde 1918, mientras que grandes estudiosos occidentales de la cultura y la mitología como Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Alain Danielou y Joseph Campbell no tenían ni 15 años de edad; los estudios de Carl Jung acerca de arquetipos ven la luz hasta 1933; el texto de *Myth in Primitive Society* de Bronisław Malinowski fue publicado hasta 1926; Gilbert Durand aún no nacía. De sus contemporáneos con pensamiento similares se encuentran Émile Durkheim y Antonio Gramsci; este último es constantemente

188 Zenovia A. Sochor, (*Revolution and Culture...*) p.10

189 Vladimir I. Lenin, *Materialismo y empiriocriticismo. Parte I* (Moscú: Ediciones en Lenguas extranjeras Pekín, 1975) p.48 (la enumeración de las páginas tiene inconsistencias entre la página 47 y 49)

comparado con Bogdanov.¹⁹⁰ También ya vivían y escribían Sir J. G. Frazer (*La rama dorada: magia y religión*) y Sigmund Freud, entre muchos otros, pero no encontré evidencia de si existió alguna relación entre ellos y el bielorruso. Bogdanov, sin quedarse en el estudio teórico, aplicó este conocimiento a la política y la cultura de la naciente Rusia revolucionaria.

Bogdanov expresó con claridad que la poesía, el arte y el mito son fundamentales como medios de transmisión del “saber de los **hombres** sobre sí mismo, sobre la vida y sobre la naturaleza (...) para dirigir y unir, de manera general para *organizar* los esfuerzos prácticos de las personas *sobre la base de este saber*”.¹⁹¹ Este último punto de organización es fundamental para cuestionar la idea de si en verdad existe una contradicción en su pensamiento dentro de la visión racionalista.

El saber primitivo, poético, ya desempeñaba en las prácticas de entonces el mismo papel organizador que las ciencias exactas más recientes en la producción contemporánea.¹⁹²

El bielorruso es claro al explicar los mitos como una forma profunda de organizar y entender el mundo, para entenerlo, por lo que el racionalismo no sólo complementa esta función, sino que representa por sí mismo un pensamiento poético —o mítico—. Aunado a esto, tanto para Bogdanov como para las y los otros intelectuales rusos, la división de la sociedad reside en las *clases*. A partir del posicionamiento determinado de una persona en una clase,

(...) ve el mundo con los ojos de esa clase, piensa y siente como lo hace naturalmente esta clase según su naturaleza social. Bajo **el** autor-personalidad se oculta **el** autor-comunidad, **el** autor-clase, y la poesía es una parte de su conciencia de sí.

190 Zenovia A. Sochor, (*Revolution and Culture...*) p.10

191 Alexander Bogdanov, (*El arte y la cultura...*) p. 25

192 Alexander Bogdanov, (*El arte y la cultura...*) p. 26

El mito y la poesía son parte del imaginario colectivo y, por lo tanto, todas las conductas, proyectos y filosofías, girarán en torno a lo que se vea a través de esos ojos. Al ser el proletariado una clase nueva, Bogdanov considera primordial la creación de la *poesía proletaria* para así concretar una visión del mundo propia; una cosmovisión propia. Además, para el bielorruso era importante que todos los esfuerzos del Proletkult se concentraran en la creatividad, no en la destrucción¹⁹³ (aunque fuera contra el autoritarismo) y que, a pesar de que estuviera presente la lucha de clases, ésta no debía ser el punto de partida de la organización, sino la fraternidad del proletariado, pues la clase trabajadora se caracteriza por estar en lucha, en *progreso* y por “su tipo particular de trabajo y de colaboración”.¹⁹⁴ También hacía estricto énfasis en que el “ideal socialista” no era sinónimo de ideología Marxista, pues consideraba el marxismo como el punto inicial y no el definitivo para el desarrollo de la cultura proletaria.¹⁹⁵ Bogdanov admiraba a Marx por someter la cultura del pasado (burguesa) a la crítica y fundir al fuego sus ideas para crear un saber proletario: el socialismo científico.¹⁹⁶ Para él, ese acto de digerir adecuadamente la herencia cultural fue la clave en el pensamiento marxista. Su postura coincide con la sentencia del filósofo Slavoj Žižek, que considera que “la única manera de seguir fiel a Marx ya no es ser «marxista», sino repetir el gesto fundacional de Marx de una manera nueva”.¹⁹⁷

193 De acuerdo a Tariq Venturi, el proyecto capitalista y colonial afectó principalmente a las poblaciones coloniales porque éstas concentraron sus energías en resistir al dominio cultural, político y económico del Occidente en vez de usarlas para una “búsqueda *positiva* de una transformación social definida por ellas mismas”, por eso, es de celebrar el énfasis que hace Bogdanov en este punto. Tariq Tafuri, “Development and the Politics of Knowledge: A Critical Interpretation of the Social Role of Modernization Theories in the Development of the Third World”, en F. Apfel Marglin y S. A. Marglin (orgs.), *Dominating Knowledge: Development, Culture and Resistance* (Oxford: Carendon Press), p.29-72 citado en Boaventura de Sousa Santos, (*Una epistemología del Sur...*) p.137

194 Alexander Bogdanov, (*El arte y la cultura...*) p. 32

195 Zenovia A. Sochor, (*Revolution and Culture...*) p.187

196 Alexander Bogdanov, (*El arte y la cultura...*) p.47

197 Slavoj Žižek, *La vigencia de El manifiesto comunista* (Barcelona: Editorial

Hay registros en donde Bogdanov compara las religiones con la militancia —fuera de grupos terroristas o de gente luchando por tierra y libertad— y a personas creyentes con “ateos rabiosos”, ubicándolos a todas y todos en el mismo cajón.

El creyente no domina su tema, se coloca casi sobre el mismo plano. **El** [sic] critica desde el punto de vista de su propio dogma y de su sentimiento, busca contradicciones en los demás mitos, en los demás cultos, en las demás revelaciones morales, y cuando encuentra esas contradicciones es incapaz de descubrir la parte de poesía o de vida que a menudo ocultan. Si penetra efectivamente esta poesía paga el precio de una contradicción consigo mismo. (...)

Las cosas son un poco más favorables para **el** ateo rabioso, representante de la conciencia progresista, de la conciencia burguesa todavía inacabada, que sólo ve en la religión superstición y engaño. Este «creyente al revés» domina la religión lo bastante como para rechazarla, pero no lo suficiente como para comprenderla.¹⁹⁸

Para el bielorruso, la militancia cae en la misma paradoja. El ser humano no se puede separar de la conducta natural de interiorizar los mitos, por eso, la cuestión no es creer o no creer, sino *¿en qué?* Según Kenneth Frampton, el bielorruso incluso propuso resolver los conflictos destructivos del pasado con una *nueva religión positiva*. En otras palabras, Bogdanov exigía la elaboración, por parte del proletariado, de sus modos de pensar¹⁹⁹ para poder apropiarse y asimilar la cultura del pasado como una herencia de la cual se puede construir un *mundo nuevo*, en vez de quedarse inmerso en la cultura del pasado y, sin darse cuenta, repetir, reproducir e inculcar una visión del mundo que no corresponde a la propia. En realidad,

Anagrama, 2018) p.76

198 Alexander Bogdanov (*El arte y la cultura...*) p. 44

199 Alexander Bogdanov (*El arte y la cultura...*) p. 45

todos los mitos se apegan a un pasado mítico; lo que sugería Bogdanov es que el proletariado lo hiciera a plena conciencia.

Tanto él como Lenin consideraban la educación como uno de los pilares fundamentales para culminar el proyecto socialista proletario. En el caso de Lenin, la educación fue una herramienta para la asegurar la hegemonía política y así establecer un nuevo orden. De acuerdo con Sochor, la hegemonía política —es decir, la institucionalización del partido y la extensión de control sobre la sociedad— fue fundamental para mantener el poder, legitimar el régimen, y darle estabilidad.²⁰⁰ Distinto al pensamiento leninista, Bogdanov sugería que las estrategias educativas del Proletkult sirvieran para el “desarrollo de la conciencia”. Sin embargo, no fue lo que sucedió. A pesar de que Bogdanov rechazó muchas veces el encontrar la “liberación de la mente” por medio de campañas de agitación y propaganda, numerosos Proletkults locales en todo Rusia se enfocaron precisamente en la educación (¿adoctrinamiento?) proletaria, la agitación y la propaganda.²⁰¹ Probablemente una de las razones de este desvío de objetivos es el descontrolado crecimiento de la organización. Según Irina Aleksandrovna Lapina, en septiembre de 1920 se unieron más o menos medio millón de trabajadores en el Congreso de toda Rusia del Proletkult, de los cuales, alrededor de ochenta mil trabajaban de forma activa en estudios creativos y clubes de trabajo.²⁰² Esta misma característica es la que provocó miedo al estado soviético pues, aparte de ser enorme, la organización de Bogdanov también era apartidista. En respuesta, Lenin dio vida a los Vkhutemas y al Instituto de cultura artística, Inchuk —talleres técnicos y artísticos— que se alineaban más a lo que quería el partido bolchevique. Cabe resaltar que muchas de las y los integrantes de los Vkhutemas²⁰³ participaron directamente en la Primer

200 Zenovia A. Sochor, (*Revolution and Culture...*) p.161

201 Zenovia A. Sochor, (*Revolution and Culture...*) p.131; 190

202 Irina Aleksandrovna Lapina, (“Пролеткульт и...”) (Proletkult y...) p.43

203 **La presencia de mujeres es muy frecuente en las fotografías de estos talleres y en general en la vanguardia rusa, en contraste con el resto de**

Guerra Mundial. El arquitecto ruso Zhurin Nikolay Petrovich destaca que las imágenes visuales de guerra fueron interiorizadas por estas personas y reflejadas en la estética del movimiento. Además, el ruso describe que esta vanguardia artística rusa también heredó la lógica funcional de la guerra (lo útil y nada más) que, a su vez, tendría una fuerte influencia en la Bauhaus en Alemania a partir de 1923.²⁰⁴ La lógica de la guerra se suma a la lógica de la máquina, con ejemplos claros como la torre Tatlin que, según el escultor constructivista Naum Gabo, “no es puro arte constructivo, sino una mera imitación de la máquina”.²⁰⁵

En junio 1919 el Proletkult sufrió un fuerte golpe: a pesar de los acuerdos pasados con el partido, se negó su autonomía y fue incluido dentro de otros departamentos en la Junta de Comisariado del Pueblo para la Educación (Narkompros) bajo el régimen bolchevique.²⁰⁶ Otro golpe en 1922, cuando el Narkompros, que hasta ese entonces financiaba al Proletkult, dejó de subsidiarles.²⁰⁷ En realidad, todas las fuentes aquí citadas que hablan del tema afirman que fue el odio que tenía Lenin hacia Bogdanov el que terminó con el proyecto. Aún así, su desaparición definitiva no fue sino hasta 1924, con la muerte de Lenin, que Stalin se dejó deslizar sin obstáculos hacia un régimen totalitario con el discurso de la “dictadura del proletariado” y así acabar con la prometedor vanguardia rusa.

El conflicto entre Bogdanov y Lenin —y más tarde Stalin—, nos muestra de forma clara dos posturas distintas del racionalismo. Aunque era seguidor y conecedor del marxismo, Bogdanov pronosticó el régimen autoritario al acusar a Lenin de basarse no en la razón, sino en “autoridades superiores” o

las variantes del Movimiento Moderno occidentales. Una mujer notable fue Liubov Popova, ilustre pintora de las vanguardias revolucionarias.

204 Zhurin Nikolay Petrovich, (“ПЕРВАЯ МИРОВАЯ...”) (“Arquitectura y diseño...”) p.71-72

205 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.171

206 Irina Aleksandrovna Lapina, (“Пролеткульт и...”) (Proletkult y...) p.45

207 Zenovia A. Sochor, (*Revolution and Culture...*) p.149

en la *fé* a las “leyes científicas de Marx”,²⁰⁸ como si se tratara de una religión en proceso de dogmatizarse. Además, en un augurio extraordinario, denunció la fetichización de la institucionalidad socialista en una etapa temprana. El sociólogo Ramón Grosfoguel disparó un comentario interesante: “si te dedicas a destruir las [estructuras de dominación] externas y no trabajas en las internas, te haces marxista (...) [y] si en algún momento llegaras a ocupar una posición de poder (...), te conviertes en Stalin”.²⁰⁹ No es casual que Bogdanov fuera escéptico a los “textos sagrados de Marx y Engels”²¹⁰ pues, en sus textos, alerta casi desesperadamente que al pasar de generación en generación, todo terminaría en “gigantes, figuras autoritarias superhumanas: deidades”.²¹¹ Insinuó también que, sin una cultura propia interiorizada, cuando llegara el caos no se tomarían acciones coherentes y sólo habrían acciones erróneas de ideologías o cosmovisiones ajenas:

Conserva un punto de vista proletario de clase sólo en la medida en que la voz del *interés de clase* habla de una manera suficientemente clara y alta. Cuando esta claridad y esta convicción no existen, cuando la pregunta planteada por la vida es difícil y compleja, en particular si es reciente, entonces no se resuelve de una manera autónoma: o bien se toma un juicio ajeno salido de una manera inmediata del medio social ambiente, o bien se comprende y aclara el interés de la clase proletaria a contrapelo.²¹²

208 Zenovia A. Sochor, (*Revolution and Culture...*) p.186

209 Ramón Grosfoguel, ¿Qué es la teoría decolonial? | *Con Ramón Grosfoguel*, Itacat Ràdio, 2 junio 2019, video, 29m59s. <https://www.youtube.com/watch?v=1d6Mn8plgX8>

210 A. A. Bogdanov, “Programma Kul’tury.” In Bogdanov Voprosy sotsializma, p.61, citado en Zenovia A. Sochor, (*Revolution and Culture...*) p.187

211 A. A. Bogdanov, *Teknologija: vsebshchaia organizatsionnaia nauka* (Berlín, 1922) p.379-380, citado en Zenovia A. Sochor, (*Revolution and Culture...*) p.188

212 Alexander Bogdanov, (*El arte y la cultura...*) p. 45

En conclusión, más allá de hacer la ciencia accesible para todas y todos, o de intentar adoptar la tendencia racionalista de la época, Bogdanov entendió que este cambio epistemológico implicaba una delicada transformación de creencias para la creación de un *mundo nuevo* y, por lo tanto, debía de manejarlo con cuidado para no caer en la dogmatización o en lógicas de dominación, como desgraciadamente sucedió. Bogdanov fue un claro ejemplo de que el racionalismo *en sí* no es el problema, sino el mito de la modernidad y su epistemología de dominación. Su obra es interesante para explorar el enfoque racionalista y científico sin repudiar los demás saberes, pero ¿por qué es importante el pensamiento de Bogdanov para entender el Movimiento Moderno? Porque, la dogmatización del nuevo orden que tanto temía, sucedió no sólo en el campo político en la Unión Soviética, sino que hoy lo vemos también en las artes y, con relación a esta tesis, en el Movimiento Moderno. Muchas veces se descalifica la arquitectura que no siga los lineamientos modernos y, si no, se usan las tradiciones como un “patrimonio”, por su valor como registro histórico. Los talleres de arquitectura alrededor del mundo suelen repetir los discursos racionalistas y funcionalistas sin cuestionar de dónde vienen o qué intenciones tienen. Los arquitectos más famosos de todos los países son reconocidos —con sus pocas excepciones— por ser pioneros o grandes defensores de la arquitectura moderna. Incluso en los proyectos en zonas lejanas al Occidente, los proyectos que “modernizan” la vida cotidiana son aplaudidos en los eventos y revistas. Repito lo que escribió Bogdanov: en tiempos de crisis se toma un juicio ajeno. ¿No es lo que les está pasando a nuestras ciudades? Al no encontrar soluciones a los problemas, se opta por modelos modernos *de cajón*. Uno de los problemas principales del Movimiento Moderno es ser hegemónico y no dejar que se trabaje una *poesía* fuera de sus límites. Lo que explica Bogdanov es que los sistemas dominantes son también sistemas de fe y que, si se dogmatizan, pareciera que son incuestionables, pero en realidad sólo es necesario cambiar la fe hacia otro lado. La dificultad está justamente ahí. Él

impulsó el Proletkult para redireccionar esta nueva fe naciente, sin éxito. Volvamos a lo que sucedía en Rusia.

Como ya mencioné, Lenin, en 1920, con intenciones de apaciguar al Proletkult, impulsó los talleres artísticos Vkhutemas e Inchuk. A pesar de que los bolcheviques negaban la existencia o necesidad de una “cultura proletaria”, podemos rastrear restos de la iniciativa bogdanoviana en las dos vertientes que son conocidas por ser rivales: la constructivista —con Vladímir Tatlin, Moiséi Ginzburg, Kazímir Maléovich, Alexandr Rodchenko, Mikhail Okhitovich, etc.— y la formalista —liderada por Ivan V. Zholtovsky, Nikólai Ladovski, Ilya Golosov, entre otros—. Esta última se centró en buscar el significado “objetivo, absoluto y universal” de las formas²¹³ y su rostro institucional fue la ASNOVA (Asociación de Nuevos Arquitectos). El punto más criticado de la rama formalista es que, al buscar estas propiedades incuestionables, entró en tal dinámica de clasificación taxonómica, que terminaron por crear casi un diccionario de formas con sus debidos significados y de los cuales las y los arquitectos debían elegir los elementos para su construcción. La escuela formalista no sólo se autodefine como racionalista, sino que reconoce a la arquitectura como una “síntesis dialéctica” de la ideología, economía, técnica y plástica, por lo que asumirá un papel importante —e intencional— en la ideología de las masas. Esa intención de interiorizar la nueva cultura en las masas a través de la arquitectura —como manifestación cultural— nos recuerda a Bogdanov. Es reconocido el poder “subjetivo” de la disciplina para moldear la vida cotidiana en todos sus aspectos. En cuanto a las y los constructivistas, sus intenciones quedan documentadas en el *Manifiesto realista o constructivista*, en donde Noam Gabo y Antoine Pevsner escriben que los fundamentos del arte se encuentran en las “verdaderas leyes de la vida”, no en las medidas estéticas como la belleza, la ternura o los sentimientos. El constructivismo no confía en el Estado o en el socialismo y —coincidiendo

213 Bruno Zevi, (*El lenguaje moderno...*) p.139

con Bogdanov—, afirman que sólo la vida puede ser la base de todo, al ser la única que aguanta el paso de los siglos, contrario a los efímeros Estados y sistemas políticos y económicos.²¹⁴ Sin embargo, en la práctica mostraron otra cosa y llevaron el racionalismo a un plano mucho más riguroso: lo fortuito no tiene lugar y el campo de acción de las y los arquitectos socialistas se limita en “la resolución del funcionamiento científico y la organización espacial de los temas concretos que se plantean en la realización práctica del bolchevismo”. La casa del constructivismo fue la Unión de Arquitectos Contemporáneos (OSA por sus siglas en ruso) que después se convertiría en Sass (Sección de arquitectos de las construcciones socialistas).

El asumir que debe haber un cambio profundo dentro del espíritu de las personas de una revolución para poder crear un nuevo *mundo* es algo intuitivo, simplemente Bogdanov fue muy puntual con algunas características y dio forma, claridad y advertencias a cómo se debía llevar a cabo este acto fundacional. Lo que sí es definitivo, es que las dos escuelas repitieron la conducta religiosa escatológica (ver *El fin del mundo*, p.15) al igual que el resto de las ramas del Movimiento Moderno, a través de la negación de validez de cualquier cosa del pasado histórico (no mítico).

En 1926, Guinzburg —del bando constructivista— mostró su fé en el mito de la modernidad cuando aplicó los principios cartesianos (desmembrar en partes básicas para después reagruparlas de acuerdo a sus funciones) en su propuesta de bloques de viviendas, en “comunas”.²¹⁵ La función definía la forma, principio que adoptó la Bauhaus después. Pero la interiorización del mito de la modernidad no es tan automática. A Guinzburg y a otros arquitectos —Okhitovich, por ejemplo— no les gustaron algunos principios del mito: el individualismo,

214 Noam Gabo y Antoine Pevsner, *Manifiesto realista o constructivista* (1920) <https://arteydisegno.files.wordpress.com/2010/02/manifiesto-realista-1920.pdf> p.3

215 Bruno Zevi, (*El lenguaje moderno...*) p.142

el urbanicismo y la dominación al Otro, por ejemplo. Como una precaución ante el inevitable individualismo, Guinzburg bautizó a las casas colectivas, los clubes de obreros y los talleres como “condensadores sociales” que se insertaron en la ciudad, el “condensador general”.²¹⁶ Sin embargo, y a diferencia de muchos funcionalistas de la escuela Occidental, Guinzburg advierte que no se puede meter a miles de personas en una vivienda colectiva sin ser un impostor con el Otro. Propone que haya una “transición gradual y natural” al uso colectivo de algunas zonas: “alentar, pero no dictar”.²¹⁷ Aún con sus intentos sutiles de no imponer, las comunas no pudieron huir de las fuertes críticas de los “desurbanicistas”. El urbanicismo, identificado claramente como un proceso centralizador y discriminatorio, fue atacado con propuestas de casas desmontables para

acabar con el concepto de la construcción destinada a durar, con edificios a la medida y estancias determinadas de una vez para siempre. No es **el hombre** quien debe adaptarse al alojamiento, sino el alojamiento **al hombre**... Con la producción industrial de elementos estandarizados, podemos pasar al montaje y desmontaje del hábitat.²¹⁸

Como se puede apreciar, en el postulado de los desurbanicistas, Descartes sigue presente. La lógica racionalista está viva, pero con la intención de dar libertad y espacio digno a lo fortuito. Es una industrialización con lógicas completamente diferente.

Probablemente por su espíritu revolucionario anticapitalista, la vanguardia rusa se convirtió en una señaladora de puntos débiles del Movimiento Moderno. “Los paladines de la reacción soviética”, como las y los nombra Bruno Zevi, denun-

216 Bruno Zevi, (*El lenguaje moderno...*) p.142

217 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.176

218 Bruno Zevi, (*El lenguaje moderno...*) p.143

cian que “los fetiches de la *absoluta y eterna belleza* son simulacros de la *mediocridad burguesa*”; que la arquitectura moderna no tiene raíces históricas en Rusia; que “el racionalismo satisface planes utilitarios y exigencias productivas de los monopolios capitalistas occidentales”; que “la arquitectura moderna es individualista y, por consiguiente, contrarrevolucionaria”; y que su estética no gustaba al pueblo, a las masas.²¹⁹ Estos puntos, más allá de describir fallas en la arquitectura moderna, desnuda los fantasmas venenosos del mito de la modernidad que son tratados en esta tesis: humanismo, progresismo, racionalismo, urbanicismo e individualismo. Lo trágico fue que estos complejos e interesantes debates asquearon a las autoridades que tenían urgencia por consolidar su dictadura. Al final, el gobierno de Stalin optó homogeneizar a la fuerza, con el decreto *Sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas* en 1932, a “**todos los** artistas, **actores**, músicos, arquitectos, escritores y cineastas”. Contrató arquitectos de izquierda de la república de Weimar (Bauhaus), reprimió los admirables intentos de una cultura proletaria crítica, y volvió a un desafortunado historicismo formalista que endulzaba al imperio y a los ojos de Stalin. Fue tan desalentador e insípido el final de la vanguardia rusa que, en el libro *De viaje por los países socialistas*, Gabriel García Márquez relata que el arquitecto stalinista Zholtovski terminó por reconocer, en el Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes de 1957, que la arquitectura tradicional rusa era “una falsificación, engrandecida y adornada, del neo-clasicismo italiano”.²²⁰

Es posible que uno de los puntos en donde más se encontraron las distintas ramificaciones del Movimiento Moderno —y en donde participaron muchas figuras míticas—, haya sido la Bauhaus. La escuela alemana, bautizada por Walter Gropius,

219 Bruno Zevi, (*El lenguaje moderno...*) p.148-150

220 Gabriel García Márquez, *De viaje por los países socialistas. 90 días en la “Cortina de Hierro”* (Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1982) p.160

comenzó con la intención de ser la carta fuerte de la AFK, ante la creencia de que el materialismo del capitalismo industrial amenazaba a la cultura artística y que la única salvación era una revolución espiritual,²²¹ muy lejos de la Bauhaus funcionalista que se conoce hoy. El pintor suizo Johannes Itten hizo grandes aportaciones durante los primeros años, influenciado por teorías educativas progresistas, como el sistema Montessori que hoy es aplicado aún en escuelas alrededor del mundo. Llama la atención que, lejos de alimentar la maquinización radical propia de su época y de su contexto, Itten introdujo a sus alumnos al culto del mazdeísmo persa y al yoga de India, a tal punto que exigió vidas austeras, ayunos periódicos y dieta vegetariana como parte de su enseñanza. El suizo estaba convencido de que era necesario “contrapesar la investigación científica y la especulación tecnológica, tan orientadas hacia lo exterior, con un pensamiento y una práctica dirigidas a nuestro interior”.²²²

A Gropius le conflictuaba mucho la lógica anarquista que Itten seguía. Su incomodidad creció cuando llegó a Alemania el arquitecto Theo van Doesburg en 1921. Este encuentro fue uno de los primeros sucesos que marcaron el camino de la nueva escuela. El holandés defendía con ímpetu una estética racional y antiindividualista;²²³ fiel a De Stijl y contrario a la Bauhaus inicial. Van Doesburg fue bien recibido por los alumnos, pero hizo un escándalo cuando declaró que era imposible el equilibrio entre artesanía e industria y expresionismo y cubismo. Además, cuestionó las capacidades de Gropius para dirigir la Bauhaus. Terminó siendo expulsado de la escuela. Sumado a esto, la influencia de las publicaciones De Stijl y *L'Esprit Nouveau*, la participación de actores de la vanguardia rusa —como Vasili Kandinsky— o el apego cada vez más marcado a la industria y la producción en serie —que provocó la renuncia de

221 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.160

222 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.127

223 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.127

Itten— apresuraron el paso hacia un racionalismo cada vez menos crítico al mito de la modernidad.

En 1923 se expuso la casa ‘Versuchshaus’ (casa experimental) de la Bauhaus que, concebida como “artefacto objetivo”, se equipó con los aparatos domésticos de última tecnología: había que demostrar la filosofía de la *máquina de habitar*.²²⁴ El diseño y cuidado de estos aparatos se relaciona con una de las aportaciones más importantes de la Bauhaus: el diseño industrial, que nació del deseo de reconciliar el arte y la tecnología.²²⁵ A partir de estos sucesos, la escuela se vinculó cada vez más con el movimiento *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad).

En pocas palabras, los estudios de tipologías, las filosofías maquinistas y las exigencias sociales de más y mejores elementos de la ‘máquina de habitar’ construyeron la imagen de la Bauhaus que es más conocida actualmente: métodos de producción con base en el uso eficiente de materiales y a las necesidades pragmáticas. Esto último muy de la mano con el constructivismo ruso.

En 1925 la Bauhaus se trasladó a su nuevo edificio en Dessau, pero el nazismo se hacía cada vez más fuerte y la escuela amenazaba con ser convertida en un instrumento político. Frampton narra que Meyer —el director posterior a Walter Gropius y previo a Mies van der Rohe— fue forzado a dimitir, los nazis exigieron que la Bauhaus cerrara y que a su fachada se le añadiera una cubierta inclinada ‘aria’.²²⁶ Explicaré en la sección de Individualismo por qué ese rasgo ario (lo que signifique) es tan importante. La Bauhaus se trasladó de Dessau a las afueras de Berlín en un último acto de sobrevivir, sin éxito. Cerró sus puertas en 1932, a manos de Mies van der Rohe. Después de eso, la sagrada palabra de la Bauhaus fue divulgada en manos de mensajeros/os —estudiantes y docentes— que se refugiaban fuera de Alemania. Ejemplo de esto

224 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.129

225 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.162

226 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.130-131

es Gropius que, según Zevi, durante los últimos años de su vida se dedicó a impulsar —especialmente en Estados Unidos— publicaciones y exposiciones para evocar las “mitológicas glorias” de la Bauhaus.²²⁷

A pesar de que la Bauhaus cerró, Le Corbusier y la escuela alemana lograron una unidad cultural racionalista que se vio reflejada especialmente en 1933 con la Carta de Atenas. Unos años antes, en 1928, se había conformado el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna —“internacional”, que sólo reunió una decena de países, en su mayoría europeos—, mejor conocido como CIAM. En un inicio, el congreso no fue uniforme: por un lado, estaban los arquitectos de izquierda que veían a la arquitectura con potencial para hacer la revolución socialista y, por el otro, estaban los liberales, a los que les interesaba más la cultura y la técnica. Cuando estaba a punto de estallar la Segunda Guerra “Mundial”, gran parte de los arquitectos de izquierda huyeron a Rusia y, en consecuencia, los liberales quedaron al mando, con Le Corbusier a la cabeza. Así, en 1933, con una característica tendencia cartesiana, el congreso escribió la Carta de Atenas. La célebre carta aún es mencionada como un documento ejemplar en las aulas de arquitectura de todo el mundo, por eso es importante detenernos un momento a entender su relación con el racionalismo y el mito de la modernidad.

El documento es explícito. De acuerdo con el CIAM, el caos está en las ciudades y debe ser controlado. En la carta se separa la ciudad en cuatro secciones que son: vivienda, esparcimiento (tiempo libre), trabajo y circulación. El escrito consiste en una lista de 94 puntos provocadores que confirman algunas de las características ya analizadas del mito de la modernidad. En principio, está presente la idea de un mundo maquinizado: la naturaleza es una fuente de *recursos* (punto 3) a disposición del sistema o como *areas verdes* que aíslen las vialidades (punto 64); la política es un sistema de *administración* (punto

4); las personas trabajadoras son entes que se recrean para *recuperarse* de —y para— el trabajo en el “ciclo de funciones cotidianas” reglamentado por el urbanismo (punto 79). Suena familiar al lema de los neosindicalistas franceses del que Le Corbusier fue parte (“La administración de las cosas, no el gobierno de las personas”).²²⁸ Además, hay una actitud paternalista característica de las culturas colonizadoras: las medidas para “poner orden” se justifican porque la población no puede hacerlo por su cuenta. Habrá zonas calificadas como “islotos insalubres” y, por lo tanto, *necesitadas de ayuda*, que en ocasiones consistirá en demolerlas y reemplazarlas por áreas verdes (puntos 11 y 37). Cabe señalar que esta ayuda es vertical, proviene de “especialistas” y hace encajar la ciudad con los “valores espirituales” de la modernidad (punto 86) que, de nuevo, ellos mismos asignaron. Es interesante porque hay una insistencia colonialista de otorgar todo el poder a una élite y que sea ésta quien decida cómo las poblaciones urbanas deben de vivir, pasar su tiempo de esparcimiento, trabajar y moverse. De forma similar, el racionalismo —que separa con el objetivo de entender y dominar— exige una estricta zonificación para planificar y delimitar cada una de las actividades que se llevan a cabo, para, en sus palabras, crear una “red racional de grandes arterias” (puntos 16, 21, 25, 38, 38 y 81). Este mismo racionalismo también propuso clasificar las vialidades con respecto a destinos, los tipos de vehículos y sus velocidades, y de si son para peatones o automóviles (puntos 60, 62 y 63). La carta denuncia el crecimiento descontrolado de la ciudad. Propone que el límite de densidad de población sea de acuerdo a su “radio de acción económica”, es decir, crear sectores en donde las cuatro funciones de la ciudad se concentren y las personas no tengan la necesidad de trasladarse de un lado de la ciudad a otro todos los días (puntos 78 y 83). Estas medidas, me atrevo a puntualizar, son más para que el sistema (centrado en la producción y eficiencia) funcione, que para la comodidad

227 Bruno Zevi (*El lenguaje moderno...*) p.115

228 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.153-154

de las personas. El CIAM sabía que no existía la posibilidad de una transición *natural* a sus propuestas, por lo que querían buscar apoyo en instituciones con el poder de reglamentar, por medios legales, las medidas de la Carta de Atenas (punto 94).

Aunque hay muchos otros puntos del documento, sólo mencionaremos uno más: la escala humana. La voz de Le Corbusier y su Modulor se escuchan con claridad a esta altura, puesto que no hay consideración en ninguna parte del escrito a otras dimensiones humanas que las **del hombre europeo**.

Irónicamente, la Carta de Atenas no llegó a implementarse realmente en ciudades urbanas, sino en territorios colonizados en Asia, África y América Latina. Un ejemplo es Chandigarh: en palabras del arquitecto Vikramaditya Prakash, la “ciudad artificial de la India poscolonial, la capital instantánea de un Punjab indio del este recientemente dañado y profundamente herido”.²²⁹ En esta ciudad los sectores que congregan las cuatro funciones de ciudad se hicieron realidad, así como las calles amplias que benefician el fácil y rápido movimiento de los automóviles. Las casas, calles y sectores están nombradas por números; hay anuncios en las calles del significado de los colores de los semáforos y la ciudad está coronada por los edificios monumentales de Le Corbusier que han logrado colar a India en los libros de historia de arquitectura moderna. En el libro de *Chandigarh's Le Corbusier* de Prakash, se puede encontrar una detallada crítica a la ciudad y su relación con la modernidad en India, una India alterizada por el Occidente y cómo esto influye en su arquitectura.

La Carta de Atenas es muchas veces considerada el clímax del funcionalismo, sin embargo, Kenneth Frampton escribe una observación muy valiosa, que nos muestra las claras intenciones del documento de materializar, fanáticamente, el mito moderno, más allá de proponer principios urbanistas:

Las exigencias políticas radicales del movimiento inicial habían sido abandonadas, y aunque el funcionalismo seguía siendo el credo general, los puntos de la Carta suenan como un catecismo neocapitalista, cuyos mandatos eran de un ‘racionalismo’ tan idealista como mayoritariamente irrealizable.²³⁰

El relativo fracaso de la Carta de Atenas estuvo en manos, irónicamente, de Le Corbusier, quien, al final de su carrera, reconoció que el racionalismo no podía ser absoluto. En una relación estrecha con el Team X —grupo de arquitectas y arquitectos que desestabilizó al CIAM—, participó en fuertes críticas a la Carta y poco a poco fue demoliendo los estrictos principios que había escrito antes: construyó la capilla católica Notre Dame du Haut en Ronchamp, que parece demoler muchos de los principios que había impulsado años antes. Frampton analiza más a profundidad cómo el arquitecto francés rompió con el Purismo: “regresó” a los materiales naturales, métodos “primitivos” y culturas vernáculos.²³¹ De cualquier forma, las ideas racionalistas de Le Corbusier aún son enseñadas en aulas de todo el mundo.

Como veremos en el siguiente capítulo, después de la Carta de Atenas los regímenes totalitarios en Europa debilitaron la academia —ya fetichizada— de arquitectura y artes. Sin embargo, sólo desaparecieron las instituciones, no sus ideas ni el culto de adoración hacia ellas. En resumen, podemos decir, cada vez con más convicción, que la importancia del Movimiento Moderno no fue únicamente la adaptación de nuevos materiales o tendencias plásticas —que siguen vigentes: por decir un ejemplo, es más difícil encontrar arquitectura en cualquier lugar del planeta sin cemento, que con él—, sino un tejido de ideas filosóficas modernas que pretendían destruir no al mundo pasado, sino a cualquier mundo Otro que entrara en la subjetividad, irracionalidad o en la naturaleza “natural”.

229 Vikramaditya Prakash, *Chandigarh's Le Corbusier* (Ahmedabad: Mapin Publishing, 2002) p.3

230 Kenneth Frampton, (*Historia Crítica...*) p.274

231 Kenneth Frampton, (*Historia Crítica...*) p.227

Cada fase del movimiento aporta un poco a la nueva utopía. La importancia aquí es lograr identificar la utopía que se planteó, como he insistido antes, para poder entender si es o no vigente hasta el día de hoy.

Individualismo: la antimodernidad de los regímenes totalitarios

Irónicamente, una de las formas de comprobar si las características del mito de la modernidad en *verdad* estuvieron presentes, es observar las consecuencias contraproducentes o en resistencia a éste. A continuación, haré un acercamiento a lo que trajo el individualismo, especialmente en los regímenes totalitarios, el monumentalista y el nuevo monumentalismo.

De acuerdo con el arquitecto español Emilio Cachorro Fernández, un monumento tiene el objetivo de “evocar, de manera emotiva, toda suerte de eventos, rituales o creencias, contribuyendo a preservar la memoria frente a la acción abrasiva del tiempo y la condición efímera de su fundador”.²³² Por su parte, Alan Colquhoun afirma que los arquitectos modernos de Europa y Estados Unidos no querían decir “conmemorativo” al decir “monumento”, sino “edificios representativos por oposición a los utilitarios”. Colquhoun marca una diferencia entre las arquitecturas nazi y estalinista de la de los arquitectos modernos, argumentando que los arquitectos modernos perseguían una “vuelta a los principios subyacentes”.²³³ En la misma línea, Tournikiotis Panayotis señala que la arquitectura monumental “se utilizó para crear la mitología del estado”.²³⁴ Según lo que se ha visto a lo largo del documento, se puede

232 Emilio Cachorro Fernández, “Hacia Una Nueva Monumentalidad: Revisión Moderna De Su Simbolismo arquitectónico (1900-1960)”. *Quintana: Revista Do Departamento De Historia Da Arte*, n.º 16 (diciembre). <https://doi.org/10.15304/qui.16.3893>. p. 190

233 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.212

234 Panayotis Tournikiotis (*La HISTORIOGRAFÍA...*) p.69

inferir que, en realidad, ambos tipos de monumentalidad son una búsqueda de principios subyacentes o búsquedas de pasados míticos, creación de mitologías, aunque sean diferentes las mitologías. Por ejemplo, recordemos la adoración de la cultura helénica, que fue idolatrada tanto por los arquitectos modernos como por Hitler, e incluso hay registro de ello en la dictadura estalinista: Anatole Lunacharsky —uno de los líderes del Proletkult, y más delante de los Vkhutemas— pensaba que «esta cuna de la civilización y el arte» (la cultura helénica) podía ser el modelo para la arquitectura de la Unión Soviética.²³⁵ En relación con los mitos, la naturaleza de la arquitectura monumental es tan evidente que la Asociación de Arquitectura Orgánica (de la que era miembro Bruno Zevi) denunció que justo ese era su gran defecto: crear “mitos oficiales”.²³⁶

Ya con una noción de lo que significan los monumentos y sus intenciones, podemos mirar por que se relacionan tanto con las dictaduras y el individualismo. En principio, va muy de la mano con la identidad nacional, que estuvo muy presente en esta etapa histórica. Si en el mito de la modernidad el individualismo es uno de los ejes ideológicos, entonces parecería una contradicción que exista un patriotismo colectivo. Bolívar Echeverría explica que la modernidad promueve un “grado cero” de identidad concreta del ser humano, en donde la identidad se reduce a individuos que están al servicio —únicamente— de la dinámica de producción capitalista.²³⁷ Sin embargo, poco después revela que ese grado cero es imposible y que,

En efecto, sólo excepcionalmente las masas de la sociedad moderna son, como suele decirse, masas amorfas y anónimas; por lo general son masas identificadas en la realización del proyecto histórico estatal de alguna empresa compartida de acumulación de capital (...)²³⁸

235 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.216

236 Vittorio Gregotti, *New Directions in Italian architecture* (New York: George Braziller, 1968) p.43

237 Bolívar Echeverría (*Modernidad y...*) p.58

238 Bolívar Echeverría (*Modernidad y...*) p.59

Además, el primer grado de concreción identitaria corresponde a la identidad nacional.²³⁹ Como menciona la socióloga Monserrat Gubernau, para que exista el nacionalismo no es suficiente tener consciencia de pertenecer a un grupo determinado, sino que debe haber una participación activa. La socióloga coincide con Echeverría al señalar que las y los individuos deben estar envueltos/os en el proceso de un proyecto establecido.²⁴⁰ En otras palabras, al no poder afirmarse como personas individuales, se cae en la trampa del primer grado de concreción identitaria moderna que es el nacionalismo. Sumado a esto, Marshall Berman explica que la modernización en Occidente rompe comunidades y aísla psíquicamente a individuos e individuos; además, empobrece de manera masiva y crea polaridades clasistas.²⁴¹ Estas sentencias quedan afirmadas por Colquhoun, que describe cómo importantes personajes del Movimiento Moderno como Bruno Taut, Muthesius, Le Corbusier y los neosindicalistas franceses —grupo alineado ideológicamente con los movimientos fascistas de Francia e Italia²⁴²— denunciaban, alrededor de 1930, que el mundo se había transformado en un sistema abstracto que ignoraba los *viejos* valores de la comunidad.²⁴³ Ante esta situación, los arquitectos y arquitectas se dieron a la tarea de buscar algún punto de balance, pero ya dentro del discurso nacionalista —que funciona como una “defensa” a la modernidad—. Ejemplos arquitectónicos de ello son los ‘condensadores sociales’ que se plantearon en Rusia por la OSA (clubes obreros), los centros cívicos de Le Corbusier en la *ferme radieuse* y Saint-Dié o los de Giedion, que se centraban en simbolizar la idea de «comunidad».²⁴⁴

239 Bolívar Echeverría (*Modernidad y...*) p.59

240 Observación a partir del análisis de la obra de Heinrich von Treitschke. Monserrat Gubernau, *Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX* (Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997) p.18

241 Marshal Berman (*Todo lo sólido...*) p.123

242 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.153-154

243 Alan Colquhoun, (“Arquitectura, sociedad...”) p.93

244 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.213

Hay ejemplos específicos de este reemplazo de creencias —las tradicionales por el progreso y el nacionalismo en un mismo paquete— y cómo se relacionaron con la llegada de nuevas tecnologías, siempre sobre proyectos nacionalistas que se resisten al individualismo moderno. En Italia, por ejemplo, a finales de la primera década del siglo XX, fue el futurismo quien recibió con los brazos abiertos al teléfono, la luz eléctrica y el automóvil. En realidad, el movimiento italiano sólo continuó con lo que estaban haciendo los movimientos anteriores: negar la tradición inmediata, adoptar las nuevas tecnologías y dejarse llevar por el movimiento que traía la nueva perspectiva del cubismo, sólo que el futurismo fue un discurso mucho más agresivo. Alan Colquhoun afirma que el futurismo abogaba por “la destrucción de todos los restos de la cultura tradicional y por la creación de una cultura de masas totalmente nueva y basada en la máquina”.²⁴⁵ Algunas de las características principales son la idealización del automóvil y **del** conductor de éste, la glorificación de la guerra y altas dosis de patriotismo.²⁴⁶ El movimiento futurista inició en 1909, pero Kenneth Frampton explica que sus escritos delatan una fiel intención de sumarse a los proyectos del gobierno hasta después, justo antes de que Mussolini llegara al poder en 1922. Si bien fueron evidentes sus intentos de acercarse a Mussolini —como juntarse, en 1930, en un organismo llamado Movimiento Italiano para la Arquitectura Racional (MIAR), que consideraba la arquitectura racionalista como “la única expresión verdadera de los principios revolucionarios fascistas”²⁴⁷—, en realidad nunca se ganaron la simpatía del dictador.

De cualquier forma, el Futurismo es útil para ilustrar una de las paradojas del mito de la modernidad. Como se vio en los capítulos anteriores, era necesario desencantar el mundo para poder totalizar el discurso moderno capitalista. Esto implicaba

245 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.99

246 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.87

247 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.91

eliminar la otredad dentro y fuera de las personas. Marshall Berman cita un texto interesante escrito por los futuristas:

«buscamos la creación de un tipo no-humano para quien se hayan abolido los sufrimientos morales, la bondad del corazón, el afecto y el amor, esos venenos corrosivos de la energía vital, interruptores de nuestra poderosa electricidad corporal»²⁴⁸

En este y varios textos de Marinetti se encuentra el tono violento de arrancar la otredad desde la raíz, a como diera lugar. Sin embargo, a pesar de que se consideraban radicalmente racionalistas, los italianos no perdieron nunca la conducta religiosa natural que describe Mircea Eliade. Como prueba de ello, en el escrito de 'Manifiesto del arte sacro futurista', Marinetti mismo demandaba que las velas de las iglesias debían ser reemplazadas por "poderosas bombillas eléctricas de luz brillante blanca y azul" y destacaba que ellos —los futuristas— eran los únicos que podían "dar forma a la interpenetración del espacio-tiempo, a los misterios suprarracionales de los dogmas católicos".²⁴⁹ En otras palabras, el culto religioso no desaparece, sólo es reemplazado. Así, el futurismo fue otro intento de glorificar la tecnología moderna y al nuevo sistema capitalista, intento que —en palabras de Marshall Berman—, llegó a un extremo tan "grotesco y autodestructivo que aseguró que sus extravagancias no se repitieran jamás".²⁵⁰ Sin embargo, el espíritu futurista de la «estética de la máquina» seguiría su camino, evolucionando en el constructivismo ruso, en la Bauhaus y en las obras de los arquitectos más reconocidos del Movimiento Moderno que ya exploramos.

Otro país que se dejó seducir terriblemente por el nacio-

248 Marinetti, «Multiplied man and the reign of the machine», en *War!, the world's only hygiene, 1911.1925*, en R.W. Flint, compilador y traductor, *Marinetti, selected writings*, Farrar, Straus y Giroux, 1972, p. 90-91 citado en Marshall Berman (*Todo lo sólido...*) p.12

249 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.91

250 Marshall Berman (*Todo lo sólido...*) p.13

nalismo fue Alemania. Desde la segunda mitad del siglo XIX, el país ya había adoptado la ideología del *Volk* (nación o pueblo). Según el historiador y filósofo romántico Julius Langbehn, este concepto era necesario para no caer en el mismo error en el que habían caído los Estados Unidos: nacer sin raíces.²⁵¹ En el ámbito arquitectónico, esta característica fue por demás explícita con arquitectos nazis como Walther Darréy Paul Schultze-Naumburg, que destacaron la importancia de construir casas alemanas a dos aguas "con sus raíces profundamente hundidas en la tierra", en "un vínculo con la sangre y la tierra" porque "para una clase de **hombres** es la razón de su vida y el significado de su existencia". ¡La razón de su existencia! Si hay alguna forma de dejar más claro que el problema de la arquitectura moderna que ellos detectaban era la falta de identidad, es que, además, comparaban esas viviendas alemanas con las de cubiertas planas "de un pueblo desarraigado".²⁵² Sin embargo, a pesar de estar en contra de esos principios, no estaban en contra, en absoluto, de la modernización.

En 1929 el historiador Henry-Russel Hitchcock, con bases bastante ambiguas, le dio nombre a una inquietud que se tenía por toda Europa: ser moderna conscientemente sin dejar de ser historicista.²⁵³ Él lo llamó Nueva Tradición, pero no fue muy claro con lo que significaba, por lo que fue acuñada con muchas y diferentes intenciones. La modernidad científicista pretende, entre otras cosas, quitarle el protagonismo a la naturaleza y eliminar lo sagrado, así que no habría de sorprendernos que la Nueva Tradición haya sido el argumento del régimen para crear espacios públicos en dónde celebrar el culto a la naturaleza y ritos megalómanos con enormes cantidades de gente. La crítica que hace Kenneth Frampton es que sólo se trataba de "simple escenografía", pero entendamos que, en realidad, es una desesperada monumentalidad intentando aplastar con

251 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.57

252 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.212

253 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.219



Imagen 17. Lichtdom o Catedral de la luz (Albert Speer, 1934)

patriotismo a la identidad de 'grado cero' que la modernidad quería imponer.

Así, el nacionalismo intentó equilibrar la balanza: por un lado, estaba el *Volk*, que buscaba los orígenes en un pasado preindustrial —un lugar en donde poner los pies— y, por el otro, un fuerte impulso a favor de la modernización para poder competir con las potencias occidentales²⁵⁴ con un discurso progresista. No es un misterio el nivel al que escaló el proyecto nacionalista alemán. Los nazis puede que no hayan caído en el individualismo moderno, pero entraron en un racionalismo tan ciego, que sus procesos para entender y dominar dieron lugar al desarrollo de sistemas “eficientes” en todos los sentidos: ejemplos son los crueles estudios y experimentos para avances médicos, el uso de cuerpos humanos para *aprovecharlos* en objetos vendibles o las bien conocidas cámaras de gas que mataban sistemáticamente a prisioneras y prisioneros, en un intento monstruoso de borrar todo rastro de Otredad.

La situación de la Unión Soviética tiene un contexto similar. A pesar de que comenzó con lo que parecía ser la definitiva caída del capitalismo como sistema opresor, la lógica de dominación moderna destruyó todo intento de justicia social. Como ya vimos antes, después de la muerte de Lenin, Stalin terminó con las vanguardias nacientes e impuso un estilo historicista, lleno de monumentalismo y de Nueva Tradición, pero antes de eso, hubo varios proyectos que ya insinuaban cierto monumentalismo. Como señala el arquitecto Carlos Flores Pazos en su estudio del Realismo Socialista, el cambio no fue de un día a otro. Desde antes de la revolución, en la Rusia zarista la arquitectura se enseñaba dentro de las escuelas de Bellas Artes, por lo que esta vertiente continuó, aligerada, después de la revolución. Aunque después de 1917 las vanguardias intentaron eliminar

254 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.57

todo rastro del pasado y del capitalismo, tanto el pasado como el capitalismo fueron referencias para las nuevas creaciones. Por ejemplo, en los talleres artísticos de Vjutemas —fuertemente impulsados por Lenin en oposición al Proletkult—, renació el interés por la arquitectura antigua y regional para poder entender lo que significaba ser arquitectos proletarios. Después de la muerte de Lenin, esa tendencia se exponenció y las y los artistas que quedaron al servicio de la Unión Soviética rechazaron la influencia del Movimiento Moderno occidental. Por otro lado, casos como el arquitecto Lissitzky—que nunca construyó ninguno de sus proyectos—, propuso, en 1924, un “rascacielos horizontal” que bautizó como Wolkenbügel o “apoyanubes”. La intención del arquitecto fue transformar el rascacielos estadounidense capitalista en una forma socialista rusa.²⁵⁵ Durante el gobierno de Stalin, Lissitzky continuó activo en el régimen y diseñó importantes revistas aprobadas por el dictador. En lo que coincido con el arquitecto e investigador Flores Pazos, es que estos sucesos no son incongruencias, sino parte de la búsqueda de identidad. ¿Por qué en el gobierno de Stalin se rechazó al Movimiento Moderno? Flores Pazos cita un discurso del historiador David Efímovich Arkin (1899-1957) que merece la pena revisar:

(...) El primitivismo de las “casas cajas” se debe a lo mal que interpretaron las exigencias de economía y simplicidad de la nueva arquitectura. La mayor culpa la tiene el funcionalismo. También encontró como socio al formalismo. Estos problemas se deben a que no interpretaron bien la herencia arquitectónica. No se puede luchar por la arquitectura soviética sin contar con la experiencia del pasado. Este es el problema principal. La influencia occidental de las vanguardias ha sido excesiva. El racionalismo, los nuevos tipos de vivienda mínima, etc., fueron focos de interés desligados de la

255 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.174

herencia. Para ellos la arquitectura esta sometida al avance tecnológico y ahí se agota y se para. Esto le pasa a Le Corbusier. De ahí proviene la estetización de la técnica. Los cánones formales de los 5 puntos aparecen entonces. Fue un nuevo formalismo.²⁵⁶

Agreguemos que, según los críticos que apoyaban la dictadura, los grupos de vanguardia habían separado la cultura del pueblo para adorar al “arte formalista burgués extranjero”.²⁵⁷ Aquí podemos identificar dos situaciones: el estalinismo no está de acuerdo con la concepción lineal del tiempo en donde la modernidad rompe con el pasado y, segunda, se entiende la ruptura como una separación no sólo de tiempo sino de saberes, lo cual pone en peligro la solidez o las bases del proyecto socialista. Hasta cierto punto, coincido con Arkin. Sin embargo, me llama la atención que llame “primitivismo” a las “casas caja”, pues reconoce de forma inconsciente que hay una referencia a las formas ‘primarias’ —como las llamarían los modernos— del pasado, es decir, no puede haber una negación completa. Además, es irónico que el Movimiento Moderno le llama a eso “arquitectura del futuro”.

La importancia que se le da a la arquitectura y al arte en la dictadura es porque, como explica el filósofo mexicano Adolfo Sánchez Vázquez —que compartió la visión de Lenin— el arte juega el papel de actor político.²⁵⁸ Pero también señala el filósofo que el arte no puede provocar una revolución por sí mismo: “con su obra, el artista contribuye a asegurar y enriquecer la apropiación estética y, en definitiva, al hombre

256 David Efimovich Arkin, “Творческие пути советской архитектуры и проблемы архитектурного наследия” (Formas creativas de la arquitectura soviética y problemas del patrimonio arquitectónico), *Arquitectura*, n°3-4 (1933) p.4-26, traducción y cita en Carlos Flores Pazos, “La vanguardia arquitectónica del Realismo Socialista: El discurso de Arkin”, *Cuaderno de notas*, n°9 (2002) p. 90

257 Carlos Flores Pazos, “La vanguardia arquitectónica del Realismo Socialista: El discurso de Arkin”, *Cuaderno de notas*, n°9 (2002) p. 87-88

258 Adolfo Sánchez Vázquez (*Sobre arte...*) p.11

como ser creador”.²⁵⁹ El arte como actor político también puede perpetuar el orden estético dominante, que fue lo que sucedió en las dictaduras del siglo XX. Al usar al artista como un instrumento político dentro del mito de la modernidad, sólo se logró cortar de tajo el potencial de las vanguardias emergentes. De hecho, Flores Pazos describe que a los artistas se les convirtió en funcionarios del arte, que eran obligados a cumplir estrictos requisitos de la clase dirigente.²⁶⁰

Los arquitectos se volvieron más utópicos conforme incrementaba el autoritarismo y conservadurismo de Stalin,²⁶¹ y los proyectos, cada vez más colosales. Flores Campos describe que el monumentalismo tiene la intención de demostrar que hay un orden institucional sin fisuras y, en palabras de Arkin, su “arquitectura tiene que ser para las masas y actuar como estímulo en ella, no tiene que ser temible, sino próxima. En conclusión, el régimen totalitario de Stalin fue una respuesta opresora a la también opresora modernidad. En este capítulo pudimos ver que el conflicto con el individualismo tuvo un impacto directo en la forma de hacer arquitectura, hecho que debe ser considerado al momento de hacer críticas de la arquitectura de ese período. Tristemente, otra de las características que sí tomó Stalin de la modernidad fue asumir que sus verdades eran absolutas y debían ser impuestas a lo largo del planeta. En el libro *Los fundamentos del leninismo*, Stalin escribe que, más allá de que el leninismo se limite a ser “la aplicación del marxismo a las condiciones peculiares de la situación rusa”, éste no puede quedarse en Rusia porque “tiene raíces en todo el fenómeno internacional”.²⁶² Acto seguido, la Unión Soviética creció por territorios vecinos e hizo aliados por todo el mundo hasta su caída en 1991. Sin profundizar en si Stalin siguió o no la ideología de Lenin o de Marx, la fetichización de poder (adorar

259 Adolfo Sánchez Vázquez (*Sobre arte...*) p.12

260 Carlos Flores Pazos, (“La vanguardia arquitectónica...”) p. 88

261 Alan Colquhoun (*La arquitectura...*) p.133

262 J. Stalin, *Los fundamentos del leninismo*. (República Popular China: Ediciones en lenguas extranjeras Pekín, 1975) p.2

a las figuras de Lenin y Marx sólo por ser Lenin y Marx) al cual llegó Stalin son las predicciones de Bodganov hechas realidad y esto representa (una vez más) un suceso trágico provocado por el mito de la modernidad.



Imagen 18. Ministerio de Relaciones Exteriores, (Mikhail Adolfovich Minkus y Vladimir Georgievich Gelfreich, 1949)

Para cerrar la sección de ejemplos de naciones que no encajaron con los requisitos modernos de anular la identidad colectiva y convertirse en individuos e individuos al servicio del capital, es forzoso hablar de Estados Unidos de América que, en las otras características modernas —urbanicismo, humanismo, racionalismo, progresismo y economicismo— cumplieron como grandes eruditos. Sin embargo, después del exterminio de la gente nativa o de su exclusión en reservas, la población europea que quedó en tierra robada escarbó desesperadamente en busca de las raíces que les faltaban, pero no había nada, sólo sangre de esclavas y esclavos. El poeta y político cubano José Martí así escribía en 1893 del gigante estadounidense:

En el Norte no hay amparo ni raíz. En el Norte se agravan los problemas, y no existen la caridad y el patriotismo que los pudieran resolver. **Los hombres** no aprenden aquí a amarse, ni aman el suelo donde nacen por casualidad (...)²⁶³

Si no hay un pasado mítico o un ‘pasado noble’ al cual orilarse, ¿a quién le dedicaron sus monumentos? Aunque hubo muchas escuelas que se inclinaron a copiar literalmente los estilos clásicos de Europa, hubo quienes buscaron algo distinto. Según promotoras y promotores del nuevo monumentalismo, la adoración fue a la democracia. Alan Colquhoun cita a Elizabeth Mock, curadora del Museo de Arte Moderno en Nueva York, que expresó, en 1944, que las democracias necesitan monumentos, edificios que eleven la cotidianidad a un plano más “ceremonial” y que den forma digna y coherente —al igual que la democracia— a la interdependencia entre la/el individuo y el grupo social.²⁶⁴ En contraste, uno de los más comprometidos participantes del Nuevo Monumentalismo fue Sigfried Giedion, que, siendo alemán exiliado en Estados Unidos, abogaba por el concepto de *Volk* (pueblo) en vez de la democracia. Ya sea el *Volk* o la democracia, todas las propuestas de monumentalismo incitaban a encaminar la comunidad hacia una identidad colectiva. Giedion hizo énfasis, en el escrito de “Nueve puntos sobre la monumentalidad”, en que los monumentos podían ser la cura a los síntomas de quien padece modernidad:

1. Los monumentos son hitos humanos que **los hombres** han creado como símbolos de sus ideales, de sus propósitos y de sus acciones. Están pensados para sobrevivir a la época que los originó, y constituyen la herencia de las generaciones futuras. | (...)

2. (...) [Los monumentos] han de satisfacer esa eterna demanda de la gente que consiste en convertir en símbolos su fuerza colectiva. Los monumentos más vi-

263 Alan Colquhoun (*Modern Architecture...*) p. 213

264 Adolfo Sánchez Vázquez (*Sobre arte...*) p.12

tales son los que expresan los sentimientos y los pensamientos de esa fuerza colectiva: la gente.

(...) 7. La gente quiere que los edificios que representan su vida social y colectiva proporcionen algo más que una simple satisfacción funcional.

Como es claro, el individualismo fue expuesto —en contraste con el racionalismo u otras características de la modernidad— rápidamente como algo negativo, un conflicto que había de atenderse. Recordemos que Giedion fue probablemente uno de los alumnos más destacables de Le Corbusier, gran impulsor de la arquitectura moderna, pero alumno y maestro se inclinaron al Nuevo Monumentalismo como una responsabilidad moral. Colquhoun incluso habla de centros cívicos que Le Corbusier proyectó, especialmente en lugares no Occidentales como Némours en el norte de África, Río de Janeiro en Brasil, o Chandigarh en India. Estados Unidos, a pesar de ser occidental, es completamente colonizado, por eso era importante incitar a un culto a través de edificios monumentales. La inspiración constructiva vino de diferentes lugares, como del gótico, del Art Decó o del Expresionismo alemán, pero eso no impidió que se siguiera el discurso de, como coincide Frampton, presumir “el triunfo de la democracia y el capitalismo en el Nuevo Mundo”.²⁶⁵

El Nuevo Monumentalismo y la Nueva Tradición en el país estadounidense fueron el proceso en ese presente de construir un pasado mítico para adorarlo. Los grandes rascacielos son las raíces al revés que, al no poder crecer *naturalmente* en la tierra profanada, tuvieron que crecer hacia arriba en aspiraciones de progreso y en ofrenda al dios capital. Lo que Hugh Ferriss ilustró en el libro de *The Metropolis of Tomorrow*, Frampton lo describe como “una nueva Babilonia nacida de la euforia, del precio del suelo y de los perfiles retranqueados impuestos por las ordenanzas neoyorquinas de edificación de 1916”.²⁶⁶

265 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p. 222

266 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p. 223



Imagen 19. The Metropolis of Tomorrow. (Hugh Ferriss, 1929)

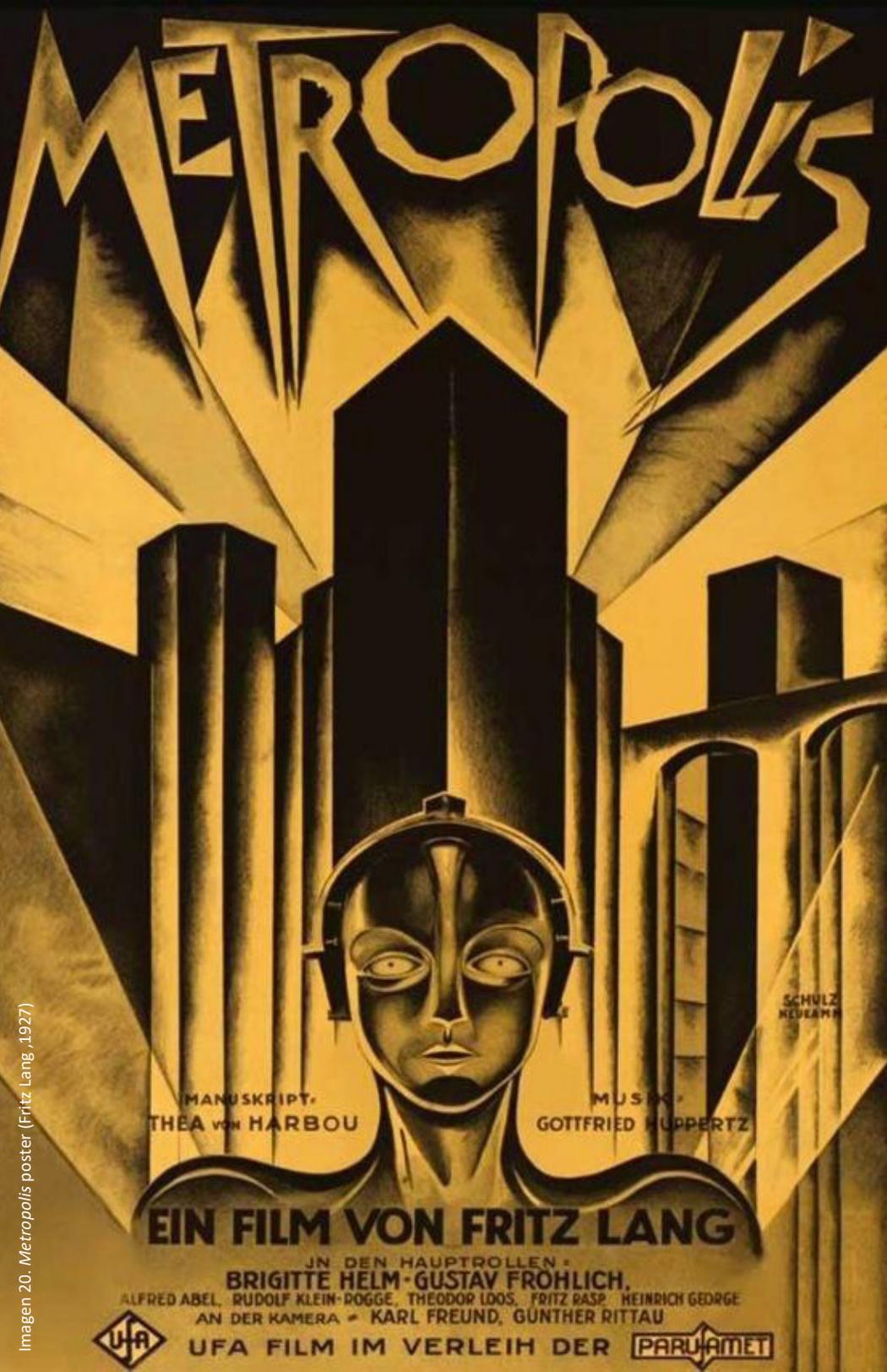
Ahora, hay que manejar con cuidado las deducciones que podamos plantear. En primer lugar, el mito de la modernidad aparentemente aboga por *lo nuevo*, un *mundo nuevo*; lo *nuevo* opuesto a la *tradición*, a lo viejo. Los regímenes totalitarios se identifican con lo tradicional, pues la identidad que impulsan se respalda con la tradición de un sector de la población que se considera como superior (sea de nacionalidad, religión, “raza”, clase, etc.). Por otro lado, el Movimiento Moderno suele ir de la mano con la fuerte ola de secularización²⁶⁷ de la modernidad científicista, en contraste con el fanatismo religioso de algunas de las dictaduras europeas del siglo XX. Hasta aquí, puede parecer que los regímenes fueron contrarios al mito de la modernidad. Sin embargo, son una consecuencia directa

267 Secularidad: 1. f. Independencia de los asuntos públicos en relación con los religiosos. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., [versión 23.2 en línea]. <https://dle.rae.es>

—también— del mito en cuestión. Como propone el psicólogo indio Ashish Nandy, el “aceptar la ideología del secularismo es aceptar las ideologías de progreso y modernidad como la nueva justificación de dominación, el uso de violencia para alcanzar y sostener ideologías como el nuevo opiáceo de las masas.”²⁶⁸ Lo que sucede entonces, me atrevo a deducir, es que los regímenes sí representan una resistencia al mito de la modernidad pero, al estar ya inmersas dentro del mito en cuestión, no pueden más que convertirse monstruos fascistas. En otras palabras, se resisten a algunos discursos característicos de la modernidad —como el individualismo—, pero a través del rechazo de la Otredad y mediante el fomento e imposición de los discursos de progresismo y, aunque a veces malentendido, de racionalismo, urbanicismo e humanismo. En conclusión, varias naciones, en el intento paradójico de resistir ante la identidad individual y entrar de lleno en la modernidad, cayeron en las arenas movedizas del nacionalismo. Los regímenes totalitarios son, pues, *patadas de ahogado* al intentar conciliar la colectividad en un proyecto nacional, la búsqueda de raíces y la legitimación de lo que Mircea Eliade llama un noble origen, con un mito que pretende ser antihistoricista e individual en su totalidad.

Generalmente la arquitectura moderna suele relacionarse con riqueza, exclusividad, abundancia económica ¿por qué? A pesar de que el Movimiento Moderno tuvo varias etapas en las que su prioridad fue la de dar vivienda accesible a la gente más vulnerable, es interesante observar por que se relaciona tanto, entonces, con un “estatus más alto”. Esto nos lleva a las últimas características de la modernidad: el progresismo y el economicismo.

268 Traducción hecha por mí. Ashis Nandy, ‘The Politics of Secularism and the Recovery of Religious Tolerance’, p. 188, 192. Citado en Amartya Sen, *The Argumentative Indian. Writings on Indian Culture, History and Identity* (New Delhi: Penguin Books, 2006) p. 299



Progresismo y economicismo: la inalcanzable arquitectura blanca

El progreso es probablemente una de las características del mito de la modernidad más evidentes y fuertes. Me atrevería a decir que hoy es él quien llega a conquistar primero las tierras en donde la modernidad no ha llegado para así facilitar la entrada a las otras características que ya vimos. Sin embargo, el progreso no habría alcanzado al planeta entero de no ser por el fenómeno de globalización. Lo interesante aquí es que no fue precisamente la creadora del concepto de Occidente —Europa— quien la impulsó, sino los Estados Unidos.

Primero, debemos entender qué es la globalización. De Sousa Santos la describe como

“(…) el proceso por el cual una condición o entidad local dada logra entender su alcance por todo el globo y, al hacerlo, desarrolla la capacidad de designar como local a alguna entidad o condición social rival.”²⁶⁹

Es decir, que un *localismo* se difunde por todo el mundo hasta autonombrarse como “internacional”, “global”, “mundial”, “cosmopolita” etc. y condena a los demás localismos a ser “locales” o “regionales”. ¿No es exactamente lo que sucedió con la arquitectura moderna? Desarrollada *localmente* en el Occidente —con los valores estéticos y sociales de esa región y de ese tiempo—, continúa devorándolo todo, a tal punto que a la arquitectura de los lugares Otros se le llama “vernácula”, “regional”, “local”, “tradicional” o “nativa”.

Como escribió Bolívar Echeverría, la modernidad es un proyecto civilizatorio —muy largo— que cambia las relaciones entre el mundo humano y la naturaleza; se basa en la “revolución neotécnica” de las fuerzas productivas de inicios del siglo XX. Además, Echeverría agrega que es un proyecto “lleno

²⁶⁹ Boaventura de Sousa Santos (*Epistemología...*) p.230

de contradicciones y conflictos [que] viene a sustituir, con las perspectivas de abundancia y emancipación que él abre, a los proyectos civilizatorios ancestrales o arcaicos (...).²⁷⁰ De esta manera, si la modernidad es un proyecto civilizatorio, la arquitectura moderna se entiende como una de las formas de “alcanzar” la modernización o una representación de ella. Sin embargo, el precio que la Otredad debe pagar es el *sacrificio* de sus saberes, dinámicas económicas y culturales, incluso sus gustos estéticos. A esta acción de sacrificio por el progreso, el filósofo ecuatoriano le llama “blanquitud”. Aunque el color de piel blanco sea meramente casual —pues si la modernidad capitalista se hubiera desarrollado, por ejemplo, en el sur de África, sería negra—, la blanquitud se convierte en una característica *necesaria* para entrar en la clasificación de lo moderno. De hecho, ni siquiera es obligatorio ser blanca o blanco, sino interiorizar el *ethos* capitalista y demostrarlo con alguna señal, ya sea física o conductual.²⁷¹ Pero el fenómeno de blanqueamiento con la arquitectura moderna no es tan sencillo: si “blanquearse” es el requerimiento para aspirar a tener acceso a bienes modernos y participar en una vida civilizada,²⁷² la “americanización” es la vía que recomienda el Occidente para lograr una blanquitud efectiva. Por supuesto que Europa también es Occidente, pero, como señala Boaventura de Sousa Santos, Europa contiene muchas Europas, algunas dominantes y otras dominadas, y Estados Unidos de América es la última Europa dominante. A partir del siglo XX, Estados Unidos “superó” a Europa y luego volvió para “americanizarla”, a ella y al mundo.²⁷³ En resumen, para que el mundo se modernice, la globalización debe blanquearlo primero.

En el caso de la arquitectura, el claro ejemplo es el Estilo Internacional. En 1932, Philip Johnson y Henry-Russell Hitch-

270 Bolívar Echeverría (*Modernidad y blanquitud...*) p.234

271 Bolívar Echeverría (*Modernidad y blanquitud...*) 61-65

272 Bolívar Echeverría (*Modernidad y blanquitud...*) p.88

273 Boaventura de Sousa Santos (*Epistemología...*) p.226 y Bolívar Echeverría (*Modernidad y blanquitud...*) p. 225

cock organizaron una exposición y escribieron un libro con el título de *The International Style: Architecture Since 1922*. Los principios básicos para el estilo Internacional que describen los autores son: énfasis en el volumen, regularidad opuesta a la simetría u otros tipos de balance y dependencia en la “elegancia intrínseca de materiales, perfección técnica y proporciones finas, opuestas al ornamento aplicado”.²⁷⁴ En su mayoría, los proyectos del libro son de europeos como Le Corbusier, Oud, Gropius y Mies van der Rohe, con algunas obras de estadounidenses como Raymond Methewson Hood, Philip Johnson y Richard Neutra (nacionalizado), entre otros. El libro fue duramente criticado por parecer un *recetario* para hacer arquitectura moderna. Si bien en la edición de 1966 Hitchcock lo negó textualmente en el prefacio, las discusiones sociales, económicas y filosóficas rara vez aparecen en el libro. Lo que impulsó al Movimiento Moderno —como los dilemas entre artesanía e industrialización, la falta de vivienda digna para la clase trabajadora y las preocupaciones por la radical maquinización del mundo— fueron reducidos a sus manifestaciones plásticas y eso hizo mucho ruido. La arquitectura que se expone en el libro se maneja como una obra de arte profana, es decir, como parte de la *industria cultural*.²⁷⁵ Este tipo de arte, explica Echeverría, tiene la característica de poder repetirse y reactualizarse sin dejar de ser única y singular, como la música de partitura que cada vez que se interpreta, se convierte en una experiencia nueva.²⁷⁶ Si hablamos de la arquitectura, el acto que hace única y repetible a la obra construida no es el construirla, sino el habitarla.

Después de la Revolución Industrial, si bien los debates giraron en torno a la industrialización y la producción en serie, no era posible —y nunca estuvo en sus planes— estandarizar la casa-habitación para su producción masiva. De hecho, una

274 Henry-Russel Hitchcock y Philip Johnson. *The International Style* (United States of America: The Norton Library, 1966) p.13

275 Bolívar Echeverría (*Modernidad y blanquitud...*) p.133

276 Bolívar Echeverría (*Modernidad y blanquitud...*) p.143

de las críticas que hace Kenneth Frampton es que la homogeneidad que promulgaba el Estilo Internacional era engañosa porque siempre había alteraciones para adecuar a los climas, terrenos y culturas;²⁷⁷ no se buscó un prototipo único de casa habitación que se repitiera al infinito, sino que se estandarizó la lógica de pensar y habitar de las personas para poder producir un *tipo* de arquitectura en beneficio del capital. Esto nos hace recordar la obsesión de Le Corbusier por encontrar la necesidad-tipo, la función-tipo y la emoción-tipo.²⁷⁸ La diferencia entre el proceso de estandarización de Europa y el de Estados Unidos es que, después de los períodos de guerra, en Europa se quería que las personas tuvieran acceso a una gama de productos eficientes —diseñados por **hombres** de la élite académica, urbana y blanca—, que contaran con las *últimas* tecnologías y nuevos materiales, que se adecuaran a la estética moderna y que siguieran lógicas racionalistas. Claro que esos principios iban de la mano con el crecimiento económico al igual que en Estados Unidos, pero en el país norteamericano se dio el paso mucho más rápido hacia el capitalismo: Colquhoun relata que, en la década de 1920, General Motors dejó la producción de coches como lo hacía Ford y comenzó a jugar con los rangos de obsolescencia programada: el chasis duraba mucho, pero el resto del cuerpo se descomponía pronto, por lo que era necesario cambiar el automóvil cada cierto tiempo, abriéndole así la puerta a la moda y, por supuesto, al consumismo. Este fenómeno en el ámbito automotriz contagió al del diseño industrial y, en un abrir y cerrar de ojos, el mercado se había apropiado de los principios de la Bauhaus para adaptarlos a su beneficio. Incluso, agrega Colquhoun, el concepto de *Gestalt*²⁷⁹ que había utilizado el alemán Muthesius para la tipificación, en Estados Unidos fue recomendado por el teórico

277 Kenneth Frampton (*Historia crítica...*) p.252

278 Le Corbusier (*Hacia una arquitectura*) p.XVII

279 En castellano, “forma”; es la rama de la psicología que estudia la percepción humana.

Georgy Kepes para usarse directamente en la publicidad con fines meramente capitalistas.

En general, los medios de comunicación hicieron gran parte del trabajo. Las grandes exposiciones, las revistas, los cómics, la radio, la televisión y el cine comenzaron a mostrar un tipo de vida al que todas y todos debían aspirar. El resto del trabajo lo hizo la globalización. El arquitecto Fernando Luiz Lara, en su libro *Excepcionalidad del modernismo brasileño*, sostiene que el lenguaje arquitectónico que Brasil tiene en sus zonas populares actualmente es consecuencia directa del bombardeo de los medios de comunicación del siglo XX.²⁸⁰ El arquitecto explica que, después después de 1940, se construyó alrededor del 95% de los domicilios urbanos en Brasil —que suman alrededor de 33 millones de viviendas— por lo que ese 95% debería considerarse arquitectura moderna pero, irónicamente, no lo es.²⁸¹ Como señala Lara, la arquitectura moderna “nunca ha sido popular”²⁸² y si lo es, deja de ser arquitectura moderna por ser “impura”. El autor menciona que ha visto el mismo fenómeno en zonas de autoconstrucción de India, Turquía y México.

Dicho esto, volvamos un momento al libro de Hitchcock y Johnson. En el prefacio de la edición de 1966, Hitchcock afirmó que el Estilo Internacional había terminado. Sus argumentos principales fueron que, a diferencia de 1920, en donde la arquitectura parecía ir hacia un mismo cauce —a excepción de algunas variantes—, en la década de 1930 el movimiento se había dispersado hacia diferentes direcciones, perdiendo su fuerza y sentido.²⁸³ Como denuncian las arquitectas Marina Waisman y Vincent Scully, el Estilo Internacional categoriza el Futurismo, el Constructivismo ruso, la Escuela de Amsterdam, el Expresionismo alemán, el Neoempirismo escandinavo y al organicismo de Wright, como variantes independientes y no

280 Fernando Luiz Lara, *Excepcionalidad del modernismo brasileño* (São Paulo: Romano Guerra Editorial, 2019) p.64

281 Fernando Luiz Lara, (*Excepcionalidad...*) p.15

282 Fernando Luiz Lara, (*Excepcionalidad...*) p.41

283 Henry-Russel Hitchcock y Philip Johnson (*The International...*) p.viii

como parte de la esencia o “la fuerza emocional” del movimiento. Si ni las obras de estas tendencias lograban entrar en el Estilo Internacional, la arquitectura de las “periferias del mundo” nunca tuvieron esperanza de hacerlo. En palabras de Scully, el Estilo Internacional es la forma selectiva y domada de la arquitectura moderna.²⁸⁴ Waisman profundiza:

La llamada “crisis del Movimiento Moderno” no es pues otra cosa que el resultado de su inmersión en el mundo, el resultado de haber abandonado el terreno ideal de los *valores universales* para conformarse con los valores y los disvalores existenciales. (...) Al abandonar su provincia, su cohesión interna saltó en pedazos (...) Lo que más sufrió, como es natural, fue el sustento ideológico, la pasión racionalista de que habla Scully, y la visión social universal.²⁸⁵

Con el caso del Estilo Internacional podemos resumir el proceso de modernización en la arquitectura, aunque el mismo proceso se ha repetido en muchos otros campos:

1. El Occidente da a luz al mito de la modernidad, junto con muchos dilemas por incongruencias y resistencias.
2. El mito pasa por el filtro de Estados Unidos, dejando atrás los conflictos filosóficos y sociales, quedándose con una modernidad selectiva y cernida.
3. El localismo moderno estadounidense —léase, Estilo Internacional— se globaliza, dando continuidad a los procesos colonizadores que había comenzado Europa desde el siglo XVI, pero exponenciando su naturaleza capitalista.
4. Cuando la modernidad —y el Estilo Internacional— finalmente es internacional, se declara en “crisis” por sus soluciones “impuras”.

284 Marina Waisman, *La arquitectura descentrada* (Colombia: Escala, 199-) p.84 y Scully, Vincent, *American architecture and urbanism* (New York: Praeger Publishers, 1988) p.178. Las cursivas son mías.

285 Marina Waisman, (*La arquitectura...*) p.88

5. El Occidente asume la “responsabilidad” de “purificar” estas variaciones con la excusa del progreso y sigue con las dinámicas colonizadoras, pero ya desde los Occidentales secundarios que hay alrededor del mundo.

El progreso al que me refiero en el quinto punto es el simple acto de sustituir un satisfactor o una técnica por otra “más eficiente” o “mejor”. La peculiaridad de la modernidad occidental es que se define lo que es más eficiente o mejor de acuerdo a su valor mercantil, es por eso que, como escribe Echeverría, el proyecto de modernidad estadounidense “no persigue el perfeccionamiento de la sociedad sino la ganancia capitalista”.²⁸⁶ Al criterio de elegir lo económico sobre todo lo demás es a lo que se le llama economicismo y es gracias a éste que se cometen terribles injusticias en la arquitectura: destrucción de zonas naturales y despojo de territorios para la construcción de estacionamientos, supermercados, minas, fraccionamientos, hoteles, etc. que aportan grandes ganancias económicas a las clases altas y “generación de empleos” (precarios).

Los problemas que genera el sistema moderno capitalista es un tema muy tentador, pero rebasa, por mucho, el alcance de esta tesis. Por ahora podemos revisar, brevemente y a modo de conclusión, cómo el mito de la modernidad mutó al llegar a América Latina y, más precisamente, a la Ciudad de México.

286 Bolívar Echeverría (*Modernidad y...*) p.103; 96

2.3. La modernidad en México

A pesar de que la arquitectura moderna siempre pretendió tener un único lenguaje universal sin una identidad específica, la arquitectura moderna que más se reconoce en México es la “mexicana”. Para entender lo que es la arquitectura moderna mexicana hay que observar la relación que tiene México con el mito de la modernidad. El objetivo de este capítulo no es analizar el impacto del mito de la modernidad en México en su totalidad, sino que usaré de ejemplo específico la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México. Para llegar a ella, usaré los criterios analizados en los capítulos anteriores para revisar el contexto en el que se desarrolló el campus más grande de América Latina. De esta manera, pretendo entender la importancia que tiene la mitología en la arquitectura; más específicamente, el mito de la modernidad. Esto puede servir para poder plantear —o simplemente reconocer— modernidades alternas fuera de la línea de pensamiento colonial y saber si este ejemplo lo es o no.

La bibliografía en la que me apoyé principalmente para este capítulo es: el libro *Los hijos de los dioses* de la historiadora Ana Santos Ruiz, en donde la autora se acerca de forma crítica al trabajo de los intelectuales del siglo XX que trataron el tema de la *mexicanidad*; *Alfonso Pallares: Sembrador de ideas* de Elisa Drago Quaglia, que revela los debates tan diferentes que hubo alrededor de la identidad nacional ya en el campo de la arquitectura en México; *Architecture as revolution: episodes in the history of modern Mexico* del arquitecto y teórico Luis E. Carranza por las cuidadosas relaciones entre algunos eventos históricos y la arquitectura construida en esos momentos; *Laboratorio americano* de Roberto Fernández, por sus fuertes críticas a los regionalismos modernos; y, de la mano con este último, *Excepcionalidad del modernismo brasileño* de Fernando Luiz Lara, por poner los ojos en modernidades alternas posibles desde la periferia.

La búsqueda de identidad mexicana

Para poder sumergirnos en la particularidad mexicana, debemos entender que la búsqueda de identidad dentro de la época moderna ha tenido picos en muchos momentos históricos, especialmente en lo que Bolívar Echeverría llama ‘shocks de modernidad’. El primero se dio cuando Cristóbal Colón y sus **hombres** llegaron a lo que hoy se conoce como América, que fue básicamente la imposición del primer imperio moderno. El imperio comenzó a flaquear alrededor del siglo XVII, pues España tenía muchos problemas en Europa y sus capacidades administrativas no les alcanzaron para gobernar las colonias que habían invadido. De Sousa Santos explica que, cuando el centro de poder es débil, da espacio a la creatividad y autonomía de las periferias. Por ejemplo, ante la debilidad del imperio español, el barroco se extendió con gracia y autonomía en América Latina.²⁸⁷ Hay muchos otros “shocks de modernidad”, algunos mencionados por el autor ecuatoriano son: el del estado racionalista (Despotismo Ilustrado), el de la creación de la república mexicana, el del nacionalismo económico y el de la globalización neoliberal.²⁸⁸

Pero ¿shocks para quién? En un principio, para las culturas nativas y, aunque con los años ha habido mezclas, los conflictos con ellas no se han detenido ni un segundo. Como es de esperarse, cada etapa —o shock— dejó su huella en la arquitectura, como podemos ejemplificar brevemente.

Recién **llegados** en el siglo XVI los conquistadores alzaron gran cantidad de edificios coloniales encima de las construcciones más importantes de los pueblos indígenas, a veces, incluso, usaron los materiales de los templos destruidos para presumir su poder: arquitectura para derribar los valores locales. Desde entonces, se hizo arquitectura colonial, a tal grado de que en cualquier ciudad principal de México los edi-

287 Boaventura de Sousa Santos (*Una epistemología...*) p.242-243

288 Bolívar Echeverría (*Modernidad y...*) p.239

ficios tienen un grado considerable de similitud. Me situaré a finales del siglo XIX, después de la formación de la república mexicana y durante el porfiriismo. Para ese entonces, Porfirio Díaz fue un personaje importante del mito de la modernidad en el país, pues una vez en el poder, dio continuidad y forma al proyecto civilizatorio occidental. Se puede decir que hasta cierto punto —a diferencia de la Europa colonizadora— que Díaz lo hizo “desde adentro”. En nombre del progreso, México fue forzado a cumplir las características modernas, como la profanación de la naturaleza (para su explotación), la creación de infraestructura urbana (urbanicismo) y el sometimiento de lo Otro (dentro y fuera del ser humano) a través de la razón (racionalismo). En este período, los reflectores de la modernidad cayeron, por primera vez, sobre los pueblos indígenas, pero de una manera peculiar. Lejos de un interés por entender para dialogar, el estado miraba a las comunidades como gente defectuosa que no parecía tener potencial para adaptarse al sistema capitalista. Las élites se dedicaron a estudiarlas para entender qué les estaba fallando. Los pueblos indígenas en México no están reclusos, sino que siempre han tenido un fuerte impacto en la realidad del país y esto parecía confundir mucho —más que ahora— a la élite científica e intelectual de la época. De hecho, de acuerdo con la historiadora Ana E. Santos, en el siglo XIX surgieron teorías de médicos, criminalistas, antropólogos y psiquiatras, entre otros, que señalaban a las y los indígenas como gente enferma, de una raza y constitución biológica deficiente y, al mestizo, como una mezcla degenerada.²⁸⁹ Fue hasta el porfiriato que se consideró que la mezcla entre **el** indígena y **el** español no era necesariamente mala. En 1909, con

289 Ana Elisa Santos Ruiz, *Los hijos de los dioses*. Tesis de Maestría en Historia. (México D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México) p. 49 y, para una lectura más profunda, consultar a Alexandra Stern en “MESTIZOFILIA, BIOTIPOLOGÍA Y EUGENESIA EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO: HACIA UNA HISTORIA DE LA CIENCIA Y EL ESTADO, 1920-1960.” *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad XXI*, no. 81 (2000) <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13708104>

la obra de Andrés Molina *Los grandes problemas nacionales*, el discurso en pro **del** mestizo tomó fuerza, sin embargo, las y los indígenas no corrieron con la misma suerte. Según Luis E. Carranza, la arquitectura del porfiriato se caracterizó por dirigirse a la población indígena e iletrada, con intenciones de educarla para integrarla —o someterla— al sistema. Como recuerda Carranza, Walter Benjamin llamaba a este acto de los regímenes represivos, la estetización de la política.²⁹⁰

La arquitectura y el urbanismo del porfiriato se apegaron a la “verdadera tradición”, en un intento —fallido— de situar a México a la misma “altura” que las potencias europeas. A Díaz, la arquitectura europea que le gustaba era la francesa, específicamente la del siglo XIX, así que se construyó todo con ese estilo, bajo esa tradición; los edificios estatales, viviendas de la clase burguesa, monumentos, o avenidas como Paseo de la Reforma son ejemplos donde este carácter se puede ver con claridad. Fue durante este período que México empezó a estar presente en los foros internacionales de arquitectura. Sin embargo, como señala la arquitecta Elisa Drago Quaglia, los pabellones comunicaban una concepción elitista de lo que era México, alejado de la realidad predominante en el país.²⁹¹

Todo dio un giro cuando estalló la Revolución, pues la población quería todo menos lo que promulgaba el porfiriismo: adiós a la tradición y a la arquitectura francesa. Los mitos vuelven a afirmar su importancia en la identidad de una comunidad: justifican la existencia en el imaginario colectivo, dan sentido a la vida de las y los individuos, así como dirección a sus políticas y proyectos. Después de la Revolución, los mitos de identidad se destruyeron, pero solamente —hay que recalcar— para las élites, pues los pueblos indígenas suelen tener

290 Luis E. Carranza, *Architecture as revolution : episodes in the history of modern Mexico* (United States or America: University of Texas Press, 2010) p.8 y Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (Madrid: Casimiro, 2018) p.60

291 Elisa Drago Quaglia, *Alfonso Pallares: sembrador de ideas* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016) p.66

un sentido de identidad diferente al que impone el estado. De cualquier manera, la burguesía tuvo que trabajar en una nueva ideología —un nuevo mito— que incluyera lo indígena para poder sustentar su proyecto de Estado-nación y formar un modelo de ciudadano que coincidiera con los parámetros occidentales de trabajo, familia y moral.²⁹²

El proceso de entender lo que es *ser mexicano*²⁹³ inició desde las últimas décadas del siglo XIX cuando algunos autores y autoras exploraban el indigenismo. Con el ya mencionado Andrés Molina —e influenciados por él—, están Manuel Gamio y José Vasconcelos. Manuel Gamio creía que las comunidades indígenas tenían que ser estudiadas a fondo, con toda su diversidad; además, sugería que **el criollo** debía “indianizarse” para obtener la “vitalidad mítica y resistente de los aztecas y mayas”.²⁹⁴ Por su parte, los estudios de José Vasconcelos lo llevaron a fundar, en 1909, la asociación Ateneo de la Juventud. A pesar de que existen críticas al grupo, la imagen mítica del Ateneo se hizo más fuerte con el tiempo y hoy es considerado uno de los pilares del pensamiento revolucionario de México. El Ateneo de la Juventud tenía tres cabezas principales: José Vasconcelos, por supuesto, Antonio Caso y Alfonso Reyes. Más tarde, después del porfiriato, varios grupos que también se encargaron de descifrar —o construir— la identidad mexicana, se asumieron como herederos del tema de estudio: *Contemporáneos* y el *Grupo Filosófico Hiperión*. Ya que nuestro caso de estudio es Ciudad Universitaria de la UNAM, nos centraremos

292 Ana Elisa Santos (*Los hijos...*) p.69 y Beatriz Urías Horcasitas, “Fisiología y moral en los estudios sobre las razas mexicanas: continuidades y rupturas (siglos XIX y XX)”, p.355 y 356.

293 La teórica señala puntualmente que la filosofía de lo mexicano siempre fue de hombres para hombres. “A la mujer se le ve como una parte del paisaje, como algo que está ahí de la misma manera que un animal o una planta”, cita Santos de Guillermo Hurtado, “Dos mitos de la mexicanidad” p.284 en Ana Elisa Santos (*Los hijos... [tesis]*) p.55

294 Alexandra Stern “MESTIZOFILIA, BIOTIPOLOGÍA Y EUGENESIA EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO: HACIA UNA HISTORIA DE LA CIENCIA Y EL ESTADO, 1920-1960.” *Relaciones*. XXI, no. 81 (2000) p.61

en el grupo Hiperión, pues su punto de acción fue la Facultad de Filosofía y Letras manteniendo una relación muy cercana con el gobierno de Miguel Alemán.

Los integrantes de este grupo se movieron como peces en el agua en el medio político, e influenciaron mucho los proyectos nacionales de la época: organizaron ciclos de conferencias con importantes ponentes²⁹⁵ y escribieron o impulsaron gran parte de la bibliografía que, más tarde, leyeron **los** arquitectos pioneros de la arquitectura moderna en México. En muchas ocasiones los lazos amistosos son fáciles de rastrear. Sus integrantes fueron José Gaos (1900-1969), Leopoldo Zea (1912-2004), Emilio Uranga (1912-1988), Luis Villoro (1922-2014), Jorge Portilla (1918-1963), Ricardo Guerra (1927-2007), Joaquín Sánchez MacGrégor (1925-2008), Salvador Reyes Nevaes (1925-1993) y Fausto Vega (1922-2015). Solían reunirse en un departamento de la familia de Luis Villoro y en una cantina, ambos en la calle Bucareli del centro de la Ciudad de México.²⁹⁶ El enfoque principal del grupo siempre fue entender la filosofía mexicana para exaltar sus virtudes y reparar sus fallas.

Como todo mito, existe una o un protagonista con un noble origen. En este caso, **el héroe** es **el mestizo** (mexicano) y, ya que el origen europeo era el que se conocía y del que —se supone— se querían liberar, lo que quedó a explorar fue el lado indígena. Aunque desde el principio los hiperiones quisieron alejarse del eurocentrismo, en realidad sólo se acercaron a los pueblos indígenas de forma superficial, mantuvieron bases teóricas europeas y reprodujeron juicios valorativos occiden-

295 Muchas colaboraciones con autoras y autores como Agustín Yáñez, Rosario Castellanos, Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli, Ramón López Velarde, Fernando Benítez, Paul Westhaim, Juan José Arreola, Francisco López Cámara, Arturo Arnaíz y Freg, Samuel Ramos, José Revueltas, José Luis Martínez, José Iturriaga, Ricardo Garibay, Alfonso Millán, Manuel Toussaint, Clementina Díaz de Ovando, Carlos R. Margain, Andrés Henestrosa, Manuel Cabrera, entre muchos otros. Ana Elisa Santos (*Los hijos... [tesis]*) p.30-33

296 Ana Elisa Santos (*Los hijos... [tesis]*) p.20; 21

tales.²⁹⁷ Por ejemplo, la concepción moderna del tiempo como lineal no dejó que se tomaran en cuenta la enorme cantidad de hechos históricos diversos y simultáneos. Como apunta Santos, los hiperiones organizaron la historia en etapas que tenían sólo *una* idea dominante y *una* que resistía; así, se disputaban identidades e ideologías una tras otra, cronológicamente, hasta llegar a la “síntesis **del mestizo**”, que representaba la versión más desarrollada. El relato lineal contaba que, a partir de la colonización, la esclavitud y el saqueo, existía un atraso con respecto al Occidente y —siguiendo el razonamiento mítico—, es este personaje, **el mestizo** “mítico y profético”, quien tenía la misión de salvar al país de quedarse en las penumbras del subdesarrollo o de convertirse en una civilización sin origen. Las herramientas que auxiliaron al héroe son la modernización —progresismo, urbanicismo, humanismo, racionalismo e individualismo— y el nacionalismo mexicano. De ahí la importancia de saber qué es lo mexicano, pues sólo así se podía completar el rompecabezas del mito de la modernidad en México. Según el filósofo Luis Villoro, **el mestizo** era **el único** que podía llevar a cabo esta azaña, pues **los indios** estaban demasiado aislados y **los europeos** tenían demasiados intereses extranjeros.²⁹⁸

El mestizo es uno de los componentes del mito de la modernidad mexicana que más se evidencian como míticas pues, más que ser el descendiente biológico de la unión entre una persona indígena y una persona española, para la mayoría de las y los intelectuales, era una concepción ideológica. Por ejemplo, para el hiperión Emilio Uranga, lo indígena vivía *dentro del mestizo*, conformaba una parte de su carácter y de su cosmovisión,²⁹⁹ algo así como un espíritu que dominaba **al mestizo** en situaciones específicas. Lo indígena es *lo Otro* en **el mestizo** y lo Otro, como vimos antes, es una amenaza al orden moderno. En palabras de Santos, **el indio** era visto como un

“riesgo latente de rebelión, “talento maligno” que podía dirigirse en contra de sus amos”, “una realidad problemática que tenía que ser explicada, contenida, dominada”.³⁰⁰ Cabe mencionar que el personaje o ente mítico **indio** del que hablaban entonces no tenía en cuenta ni la diversidad de pueblos indígenas, ni a las mujeres; se trataba de una identidad uniforme y masculina. Algunas características con las que se le relaciona **al** indígena hasta mediados del XX son las siguientes: pasivo, sugestionable, melancólico, desconfiado, resignado, gastalón, indiferente al gobierno, flojo, ignorante, dependiente y leal a su jefe. Manuel Gamio —el a veces conocido como “padre de la antropología moderna en México”— escribía en 1909 que los “rasgos morales característicos de los indios de raza pura, en conjunto, eran y son todavía su sumisión servil, hipócrita en los incorporados, sincera en los sometidos, y su cristianismo semiidolátrico”.³⁰¹ A diferencia del siglo XIX, en donde se creía que los defectos del indígena eran biológicos, en el siglo XX se hablaba de un problema cultural y corregible.³⁰² En conclusión, el objetivo de los intelectuales posrevolucionarios fue construir un mito en donde **el mestizo** debía hacer dos cosas: aprovechar su parte india como una particularidad, e integrar al indio al proyecto nacional modernizador para, así, posicionar a México a la altura del Occidente en la línea del progreso.

Como cualquier proceso colonizador, el sujeto dominante asume el deber de “liberar” a la/el Otro sacrificando su otredad para “civilizarla/o”. El grupo Hiperión interpretó que para “liberar” al indígena había que universalizarlo.³⁰³ El discurso que se usó a veces sigue vigente hoy en día: convertir al indígena en proletario para poder considerarlo un sujeto económicamente activo y que así pueda acceder a mejores condiciones de vida. Como observó Villoro, quienes proponían las soluciones

300 Ana Elisa Santos (*Los hijos...*) p.100;99

301 Manuel Gamio, *Los grandes problemas nacionales*. (México, Ciudad de México: Secretaría de Cultura, 2016) p. 74

302 Ana Elisa Santos (*Los hijos...*) p.68-69; 66

303 Ana Elisa Santos (*Los hijos...*) p.26

297 Ana Elisa Santos (*Los hijos...*) p.26

298 Ana Elisa Santos (*Los hijos...*) p.76;99

299 Ana Elisa Santos (*Los hijos...*) p.68

al “problema indígena” eran las élites. Según él, dejar al indio libre implicaba el riesgo de que éste eligiera la ignorancia, el atraso y no se liberara de la servidumbre. En cambio, si se le occidentalizaba a la fuerza, sería imponerle una forma de vida ajena y tratarle como a un objeto. Por lo anterior, Luis Villoro, Manuel Gamio y el antropólogo Miguel Othón de Mendizábal sugerían occidentalizarlo poco a poquito, tomando en cuenta sus necesidades y dándole herramientas intelectuales y técnicas para “liberarlo aun en contra de su propia voluntad”.³⁰⁴ El mito de la modernidad pugna por una universalidad que, como ya se dijo antes, es una localidad universalizada; la universalidad moderna intenta eliminar todas las otras localidades o regionalismos, por ser una amenaza a su monopolizada forma de ver el mundo. La línea de tiempo-progreso también está presente en los discursos de los autores, y una marcada tendencia al pensamiento racionalista científicista. Por ejemplo, de acuerdo con Villoro no existía una tradición filosófica vigente; de hecho, condenó el autor, sólo sería posible una escuela de filosofía propia si se alcanzaba un nivel científico en filosofía que se parezca al de los países “más avanzados”.³⁰⁵ Villoro llevó este discurso más allá y, en 1950 —cuando el mito nacional moderno no sólo tiene forma, sino dirección y resultados—, escribió:

El indigenismo debe postularse para perecer; debe ser una simple vía, un momento indispensable, pero pasajero, en el camino. Sólo en el momento en que llegue a negarse a sí mismo, logrará sus objetivos; (...) sólo logrará **el indio** su reconocimiento definitivo por todos **los hombres**, su reconciliación final con la Historia, en el momento en que pueda negarse a sí mismo. Entonces cesará para siempre su lucha con la Historia universal

304 Luis Villoro, *Los grandes momentos del Indigenismo en México*. (México, D. F.: El Colegio de México, 1950) p.196-197

305 Luis Villoro, et al., “El sentido actual de la filosofía en México” en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXII, num 5, (1968) p. 5

y la condena que le agobiara desde la Conquista. (...) el instante en que acepte y logre perderse como indígena, destruyendo su especificidad para acceder a lo universal, señalará su liberación definitiva. (...) Pero aquí —como ya habremos visto— **el** “indígena” se convierte en “proletario”. Gracias a esa conversión, se universaliza. En efecto, cuando **el** mestizo recupera al indígena en la praxis, no lo recupera propiamente como raza, sino como clase.³⁰⁶

Este texto ilustra bien una parte del contexto en el que se encontraban las élites intelectuales de México, también en el ámbito arquitectónico. El desprecio por la arquitectura indígena no era un secreto. En 1924, Alfonso Pallares escribía en el *Excelsior* que había que “imprimir odio a vivir, habitar chozas de carrizo y barro, en jacales de adobe, sin puertas ni ventanas, en accesorias hediondas, en casas desvencidas y fétidas”.³⁰⁷ A su vez, hay que sumar la tendencia positivista que caracterizó al gobierno de Díaz. ¿Cómo influyó esto a la arquitectura? En una entrevista con Edward R. Burian, el historiador y teórico de la arquitectura Alberto Pérez-Gómez explica que, cuando el positivismo separó a la Iglesia del Estado, la arquitectura eligió el lado del Estado, que apostaba por el racionalismo, el científicismo y la modernización, alejándose de la Iglesia y de las Bellas Artes; fue ahí que los arquitectos se convirtieron en científicos (como conocedores de la verdad) que guían, controlan y planifican, “como una especie de sacerdocio que pasaría a secularizarse”.³⁰⁸

En México, al igual que en Europa, las élites tuvieron en sus manos el proceso de modernización. De acuerdo con Elisa Drago Quaglia, hubo una campaña de propaganda desde la dé-

306 Luis Villoro, (*Los grandes momentos...*) p.228-229

307 Alfonso Pallares, “¿Cómo habita el pueblo mexicano y cómo debía habitar?”, *Excelsior*, 23 de noviembre de 1924.

308 Edward R. Burian, *Modernidad y arquitectura en México* (México: Ediciones G. Gili, 1998) p.20

cada de 1920 que circuló en panfletos, folletos, revistas y en los periódicos más leídos por la clase burguesa: *El Universal* y *Excelsior*.³⁰⁹ Esta fue una de las estrategias que se buscaron después de la Revolución para reconstruir la identidad mexicana fuera de los cánones franceses. Desgraciadamente, el mito de la modernidad ya estaba encarnado. Las y los artistas e intelectuales posrevolucionarias adoptaron dos vías para lograr su cometido: una fue extirpada de las culturas indígenas y del campo y la segunda, irónicamente, del Movimiento Moderno de Europa. La historiadora de arquitectura Celia Ester Arredondo Zambrano compara, en “La modernidad en la arquitectura en México”, que el inicio del Movimiento Moderno en Europa nació cargado con intenciones de desaparecer cualquier nacionalismo que incitara, otra vez, un encuentro bélico. En cambio, en México también se quería evitar otra guerra después de la Revolución, pero lo que se buscaba era precisamente un nacionalismo para desaparecer las divisiones entre clases, “razas”, etc.³¹⁰

Sin embargo, no todo fue nacionalismo. Hubo dos vías principales de la arquitectura moderna en México: la funcionalista y la académica. En el bando funcionalista radical, se encontraban arquitectos como Juan O’Gorman (1905-1982), Álvaro Aburto y Juan Legarreta (1897-1978). En el lado académico, se encontraban Manuel Amábilis (1889- 1966) —arquitecto yucateco bien conocido por el pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de 1929—, y José Villagrán (1901-1982), entre otros. Ambos lados encontraban gran inspiración en las obras de Le Corbusier, y ambos se relacionaban con

intelectuales que ya hemos mencionado, como José Vasconcelos. Estas relaciones amistosas con la clase política fueron piezas clave para el proyecto político desarrollista y el debate identitario que llegó hasta la arquitectura. Por ejemplo, Juan O’Gorman construyó y remodeló decenas de escuelas públicas cuando José Vasconcelos fue la cabeza principal de la Secretaría de Educación Pública. En conjunto, “obsequiaron” los muros a artistas que promovían el nuevo nacionalismo posrevolucionario, dando impulso al mítico muralismo característico de la época. La misma historia se repitió con muchos edificios públicos, como hospitales y museos. Hay ejemplos de sobra, y nombres importantes que emitiré por ahora, pues no es el objetivo de esta tesis hacer un recuento de todas las obras que se produjeron en el auge de la arquitectura moderna en México.

A raíz de estos sucesos, demos un salto hasta el gobierno de Miguel Alemán, cuando los intelectuales ya no eran pioneros, sino herederos del pensamiento nacionalista e indigenista de la época posrevolucionaria; el gobierno tenía un programa completamente modernizador y, aunque los jóvenes arquitectos que habían sembrado las primeras semillas de arquitectura moderna en México ya seguían caminos menos intrépidos o escandalosos —como O’Gorman y Villagrán—, habían logrado agitar las mentes de sus aprendices, dando a luz a una generación que creció con libros de Le Corbusier y relatos míticos de la Bauhaus. En ese contexto, en 1946 —después de un largo proceso que comenzó desde 1928—, se convocó a un concurso para diseñar la Ciudad Universitaria para la Universidad Nacional Autónoma de México.

El campus como proyecto modernizador

Todos los mitos se desenvuelven en un lugar. Por esa razón, las y los creyentes de la modernidad deben fundar templos que coincidan con sus nuevas formas de ver el mundo y que sirvan para venerar a sus nuevas deidades, siendo éstas el progreso,

309 Elisa Drago Quaglia, “Arquitectos propagandistas de los ideales de la Revolución mexicana: las utopías de la modernidad del siglo XX” en *Revolución, cultura y religión*, ed. Yolanda Padilla Rangel, Luciano Ramírez Hurtado y Francisco Javier Delgado Aguilar, (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011) p.518

310 Celia Ester Arredondo Zambrano, “La modernidad en la arquitectura en México” p.92 en Edward R. Burian, *Modernidad y arquitectura en México* (México: Ediciones G. Gili, 1998)

el capital, el cientificismo, el racionalismo, el mestizo, etcétera. Sin embargo, la tarea de construir ciudades desde cero no es sencilla y, en muchos casos, tampoco es factible. Probablemente fue por esto por lo que, entre 1935 y 1960, durante la ola de modernización en países no-occidentales, se construyeron ciudades universitarias en varios países latinoamericanos —como Colombia, Venezuela, Argentina, Costa Rica y México— para materializar las utopías del nuevo mito moderno. En el texto de Silva Arango “La concepción de las ciudades universitarias de América Latina”, la colombiana describe que los gobiernos no sólo construyeron los campus para darle prioridad a la educación superior en su estrategia de desarrollo, sino como un modelo de ciudad moderna.³¹¹

Vale la pena explicar que el concepto de *ciudad universitaria*. Arango nos explica que, en épocas medievales, algunas grandes universidades se concentraron en pequeños poblados como Bolonia en Italia y Oxford y Cambridge en Inglaterra. Así, dispersos en distintos edificios y mezclados con la vida cotidiana, fueron nombradas las primeras *ciudades* universitarias. Siglos más tarde, en el siglo XIX, Estados Unidos destinó grandes territorios para la construcción, únicamente, de espacios para la educación superior, arrancando así la academia de la vida en sociedad. Sectorización, típico del racionalismo. En referencia al ya analizado pasado mítico del occidente, la palabra *campus* —que significa ‘llanura’— fue tomada del griego y, poco después, la palabra campus fue tan relacionada con la universidad, que decir ‘campus universitario’ resulta redundante.³¹²

La de Bolívar Echeverría fue la primera crítica fuerte que encontré a las nuevas instalaciones de la UNAM, el ecuatoriano denunció que no fue sólo la palabra ‘campus’ lo que adoptó

de Estados Unidos el gobierno de Miguel Alemán, sino todo el proyecto civilizatorio de “modernidad americana”. El campus se construyó en un cortísimo período de tres años gracias a la fuerte inversión que hizo Alemán, Echeverría acusó al presidente de confundir “progreso” con “americanización” en el momento en que decidió aislar y concentrar la actividad intelectual para hacerla realmente productiva. De acuerdo con el sociólogo, a la universidad moderna le estorba la vida cotidiana de la ciudad, “el resto de la sociedad es ruidosa, obstaculiza la eficiencia de la actividad intelectual” y es por esto por lo que debe de separarse. Además, el autor lamenta lo que eso significó para el centro de la ciudad, pues se le extirpó violentamente de su intelectualidad y cultura, quedó en el abandono.³¹³ Irónicamente, uno de los murales más vistosos al llegar a las instalaciones universitarias desde la avenida Insurgentes lleva el título de “El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal”. Parecería un gesto para reparar el daño.

Pero la realidad estadounidense no es la misma que la de México y, desde sus inicios, la Ciudad Universitaria de la UNAM rompió con las exigencias modernas occidentales. A continuación, veremos la atropellada trayectoria del campus en su intento de ser un modelo de ciudad moderna al mismo tiempo que se rebelaba contra la modernidad occidental y creaba una nueva. O tal vez al revés: en un intento de crear su propia modernidad, terminó por cortar su potencial al adoptar los principios capitalistas, racionalistas, humanistas, urbanicistas, progresistas e individualistas de la modernidad occidental.

Ciudad Universitaria: una utopía ¿fallida?

En 1946 se publicó el concurso para diseñar la Ciudad Universitaria en el sur de la Ciudad de México. En la Academia de

313 Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, (Ciudad de México: Ediciones Era, 2019) p.222-223

311 Silvia Arango en Cátedra Marta Traba, *Ciudades universitarias: un proyecto moderno en América Latina* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018) p.53

312 Silvia Arango en Cátedra Marta Traba, (*Ciudades universitarias...*) p.51

San Carlos, donde se refugiaba la Escuela de Arquitectura, hubo un concurso interno sólo para profesores. Entre los participantes, se encontraban Mauricio M. Campos y Marcial Gutiérrez Camarena —quienes, en su tesis profesional de 1928, plantearon por primera vez la creación del campus— y Augusto H. Álvarez, Vladimir Kaspé, Alonso Mariscal, Augusto Pérez Palacios, Javier García Lascurain, Mario Pani y Enrique del Moral. A pesar de que los ganadores fueron Mario Pani y Enrique del Moral, hubo un giro repentino y el proyecto sobre el que se trabajó fue la propuesta de —los entonces estudiantes— Armando Franco, Teodoro González de León y Enrique Molinar. Los jóvenes habían asistido a clases de José Villagrán y sentían gran admiración por Le Corbusier. El urbanismo moderno era el punto de partida que, difundido por Le Corbusier y por la Carta de Atenas del CIAM, llegó a simpatizar especialmente a la generación más joven de arquitectos de ese entonces. En el 2018 tuve el honor de tener una charla con Armando Franco, y el arquitecto expresó que las intenciones del proyecto maestro suyas y de Teodoro no tuvieron nada que ver con nacionalismo, sino que se apegaban a un estricto funcionalismo. Si se mira de cerca, las propuestas de los arquitectos mayores cargaban con un bagaje cultural amplio que enriquecía, pero a la vez anclaba los proyectos a formas y planos más tradicionales.

De cualquier manera, se puede encontrar un fuerte énfasis en los textos de la época de resaltar lo moderna que es la obra o la importante evolución que implicaba su construcción. Por ejemplo, Alberto Kalach rescata una cita de Luis Cervantes, escrita en 1952, acerca del estadio universitario: “el tepetate extraído del centro del cráter se deposita *científicamente* en grandes terraplenes (...)”.³¹⁴ La referencia a lo *científico* tiene poca intención de describir algo físico, sino que, al apoyarse en la ciencia, valida su modernidad. Otro caso. El arquitecto Carlos Lazo, acerca de la fundación de Ciudad Universitaria, es-

314 Luis Cervantes, *Crónica arquitectónica: Prehispánica, colonial, contemporánea* (Ciudad de México: Editorial CIMSA, 1952)

cribió: “sobre los restos **del** más antiguo **hombre** de América [Cuicuilcas], México finca su anhelo de perdurabilidad a través de los valores del espíritu y decide formar **el hombre** nuevo de América (...)”.³¹⁵ El papel indispensable que tomaba la construcción del campus era, claramente, parte de la revolución ideológica por la que pasaba el país. No sólo era la construcción de un edificio, sino que era la creación de la nueva Tierra Prometida, el esperado lugar tangible para el mito mexicano del desarrollo: la completa concepción del campus es mítica. En general, la bibliografía de arquitectura mexicana que sale en la segunda mitad del siglo XX sigue un relato lineal en donde la arquitectura moderna —y los arquitectos— llegan a salvar el país. El campus tuvo un papel protagonista exagerado. Lo podemos corroborar en el libro de *4,000 años de arquitectura en México*, que sigue una narración épica: un místico y turbulento origen (el pueblo Cuicuilca y la erupción del Xitle), un desarrollo problemático (arquitectura prehispánica y colonial), y un final esperanzador (la Ciudad Universitaria).³¹⁶ El relato también fue duramente criticado por Bruno Zevi en 1957, después de visitar la exposición de arquitectura mexicana en el Palacio de las Exposiciones, en Roma. En palabras del italiano, los tres capítulos presentados eran: lo arcaico prehispánico, los monumentos del siglo XVI y “la arquitectura moderna que encuentra su desentrenada expresión en la Ciudad Universitaria”.³¹⁷ Pero no fue un error en la exposición o un reduccionismo en el libro, sino uno de los actos necesarios para legitimar la importancia del campus. De acuerdo con Celia Ester Arredondo, este campus mexicano se convirtió en el “*topos* mítico para la creación **del** nuevo mexicano”.³¹⁸ Si queda alguna duda

315 Carlos Lazo, (*Pensamiento y destino...*) p.4-5

316 Lizárraga, Salvador y López, Cristina (Eds.). *Living CU 60 years*. (Ciudad de México: Dirección general de publicaciones y fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2014) p. 25 En la misma página se pueden encontrar otros libros que siguen la misma narrativa.

317 Bruno Zevi et. al. “Crítica de ideas arquitectónicas” en *Arquitectura/México*, no. 62 (1958) p.111.

318 Celia Ester Arredondo, (“La modernidad en la arquitectura...”) p.92

del carácter de templo para albergar la fé en la modernidad, podemos consultar el discurso que hizo Carlos Lazo, en 1950, cuando se puso oficialmente la primera piedra de la construcción de la magna obra:

Estamos necesitando una síntesis humanística integral, extraída del conjunto de los recursos intelectuales y morales que posee **el hombre** y en la que pueda fundamentarse un programa de desarrollo constructivo y práctico para lograr, en lo que se halle a nuestro alcance, el ideal **del hombre** y de la humanidad. Una interpretación de la *Ciudad de Dios* para diseñar la Ciudad **del hombre**.³¹⁹

Pero más que explorar textos, hay que revisar la forma física que tomó este pensamiento.

El campus se encuentra en el sur de la Ciudad de México, en la zona del Pedregal, en donde hizo erupción el volcán Xitle. La naturaleza ahí es peculiar con respecto al resto del Valle de México, pues las condiciones de suelo y agua son distintas, dando como resultado una interesante diversidad en flora y fauna. Sin grandes variaciones, la vida se desarrolló libremente en la zona volcánica por alrededor de dos mil años hasta que, a mediados del siglo XX, maquinaria pesada de construcción, dinamita y humanos llegaron a destruir una buena parte, para construir la preciada universidad. Además, el proyecto fue un imán para la urbanización, dando camino a grandes colonias, como la zona residencial El Pedregal de San Francisco y la colonia popular El Pedregal de Santo Domingo. En el campus se eliminaron grandes superficies de vegetación endémica para poner áreas verdes cuidadosamente diseñadas, con muchas plantas traídas de otros lugares que, por no ser nativas, dependen del mantenimiento del ser humano y pueden tener un impacto nocivo para la plantas y animales locales. Las zonas

³¹⁹ Carlos Lazo, *Pensamiento y destino de la Ciudad Universitaria de México* (México D.F.: Miguel Angel Porrúa, 1983) p.12

intactas naturales fueron decretadas como Reserva ecológica de San Angel hasta el año 1986, gracias a la presión de las y los alumnos. Antes de eso, las áreas naturales se destruían con más cinismo que ahora. Se puede entender mejor el impacto ecológico que ha tenido el campus desde su construcción hasta nuestros días en el documento “La Reserva Ecológica del Pedregal del San Angel: atlas de riesgos”.³²⁰ El documento toca temas como la acumulación de basura, la construcción de caminos, iluminación, ruido, incendios, etc. A pesar de hacer tanto daño, no existe una fuente bibliográfica que no mencione con orgullo la magistral interacción del conjunto arquitectónico y el paisaje o, aún más atrevido, la importancia de la Reserva Ecológica que aún sobrevive. El que se haya designado como Reserva al espacio natural sólo demuestra la incapacidad de la población actual de relacionarse con la naturaleza de manera armoniosa. Podríamos decir que se hizo en el Pedregal lo que se hizo en Estados Unidos al designar espacios específicos a la naturaleza y a las comunidades indígenas, pero en México, otra vez, el mito moderno no es tan fuerte: hay zonas de la Reserva, como el Jardín Escultórico (construido entre 1976 y 1981) que se puede visitar y disfrutar, además de ser, tal vez, el lugar consentido de las facultades e institutos que dedican su vida al estudio y protección de la naturaleza. Son también éstos últimos quienes, por lo general, encabezan cualquier acción para proteger la Reserva.

A grandes rasgos, en su primer planteamiento definitivo, el campus central se dividió en tres partes: la Zona Escolar, con las facultades, áreas verdes y algunos edificios administrativos; la Zona deportiva, con canchas, gimnasios y todo lo necesario para una amplia gama de actividades deportivas; y el Estadio Universitario. El corazón de la Zona Escolar es un jardín es conocido como “las Islas”. Ahí se pueden encontrar personas

³²⁰ Antonio Lot, Marcela Pérez Escobedo, Guillermo Gil Alarcón, et. al, *La Reserva Ecológica del Pedregal del San Ángel: atlas de riesgos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012) en http://www.repsa.unam.mx/documentos/Lot_et_al_2012_Atlas_de_riesgos.pdf

de la comunidad universitaria y ajenas que juegan, descansan, conviven, aprenden, bailan, leen y contemplan solas o con sus parejas, amistades, mascotas, compañeras y compañeros. Es como una gran plaza con pasto, que sólo rompe su homogeneidad con islotes arbolados, en donde se puede descansar bajo la sombra de la vegetación. Este maravilloso foco de convivencia es rodeado por edificios de diferentes facultades, facilitando así la mezcla entre comunidades que estudian diferentes cosas. ¿Qué visión del mundo se puede entender bajo este enorme jardín? Podemos darle una breve mirada al pensamiento del diseñador de este espacio: Luis Barragán, el único arquitecto mexicano que ha ganado el premio Pritzker. El arquitecto se llevaba bien con las élites intelectuales posrevolucionarias y, por lo tanto, llevaba una fuerte carga de reflexión hacia lo nacional y mítico. En 1980 recibió el aclamado premio Pritzker y expresó, en pocas palabras, la forma en la que entendía la naturaleza al diseñar los jardines.

“En la creación de un jardín, el arquitecto invita a la asociación con el reino de la naturaleza. Pero la naturaleza, por hermosa que sea, no es jardín si no ha sido domesticada por la mano del hombre, para crearse un mundo personal que le sirva de refugio contra la agresión del mundo exterior.”³²¹

Barragán entiende la importancia de la presencia de la naturaleza, pero el enfoque humanista nos permite ver su claro apego a la modernidad. Barragán se convirtió en la cara de la arquitectura mexicana, pero ¿por qué? En mis primeras clases de arquitectura en la universidad, un profesor nos explicó que su obra destacó por saber “observar la arquitectura del campo en México, y darle forma”. Años más tarde, me pregunto por qué se pensaría que la arquitectura vernácula no tiene “forma” y por qué Barragán tendría la autoridad para dárselo. El archi-

321 Aníbal Figueroa Castrejón, *El arte de ver con inocencia* (México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989) p.66

tecto ya mencionado Roberto Fernández resuelve mis dudas mucho tiempo después: “no son los mitos de su infancia en Jalisco (...) sino la modernidad con que los trabaja lo que para el pensamiento arquitectónico ofrece de más valioso Barragán”.³²² Esta visión se puede ejemplificar con las Islas, una gran obra resultado de una purga de naturaleza “salvaje” para ser sustituida por naturaleza “artificial”, pero que al final es uno de los espacios más valorados por la comunidad universitaria.

Durante la conversación que tuve con Armando Franco en el 2018, mencionó que Teodoro y él querían coronar el jardín con un gran foro, en donde se llevaran a cabo conciertos, asambleas y otros eventos culturales y políticos. Me contó que, tristemente, el lugar que ellos plantearon para esa explosión de convivencia al final fue destinado para el edificio de Rectoría. Un edificio vertical que no sólo recibe a quienes llegan al campus por el lado de avenida Insurgentes, sino que marca su autoridad con una verticalidad dominante y jerárquica. Para consuelo de Armando y Teodoro, los conciertos, manifestaciones y demás eventos no han cedido y se llevan a cabo tanto en las Islas, como en otros espacios del campus. El sentido de comunidad sigue vivo en Ciudad Universitaria.

Las instalaciones universitarias se esparcen con toda libertad sobre el horizonte y nos regala, probablemente, los espacios con dimensiones más generosas de la Ciudad de México. Incluso se compara constantemente el acomodo de los edificios y explanadas con las ciudades antiguas de Monte Albán o Teotihuacán, pero habría que preguntarnos si sólo se reinterpretaron las formas plásticas o si se intentó entender lo poco que se sabe del pensamiento de esas culturas. Me refiero a todo lo subjetivo que forma parte del pensamiento y que, al final, es lo que define las jerarquías con que acomodamos una ciudad, o los tipos de volúmenes que se relacionan con el paisaje, o incluso orientaciones astronómicas y astrológicas. La relación

322 Roberto Fernández, *Laboratorio americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*. (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1998) p.251



Imagen 21. Vista panorámica de manifestación contra porros. (Santiago Arau, 2018)

entre el probable urbanismo “mesamericano” y el de C.U. es una forma de recordar lo “mexicano” que es el campus. Como expresa Celia Arredondo, la arquitectura moderna en Europa buscaba eliminar los “contenidos y referencias sociales, culturales, económicas y políticas para alcanzar reconocimiento por méritos propios”.³²³ Nada más individualista y congruente con el mito de la modernidad. Pero, como ya vimos en el capítulo de individualismo, ese grado cero de identidad nunca fue posible, y menos en un país en el que la modernidad no era nativa. Así, el nacionalismo se adaptó de forma natural al campus, un nacionalismo recién fabricado por las élites indigenistas de ese tiempo.

Podemos ver esa corriente de pensamiento en el Estadio Universitario —diseñado por Augusto Pérez Palacios, Jorge Bravo y Raúl Salinas con un mural de Diego Rivera—, en muchos murales, que vienen del movimiento artístico que ya se expandía por el país— y en los frontones —realizado por Alberto Teru Arai—. En el primer caso, el Estadio Universitario fue ubicado en un cráter natural y el uso de las gradas perimetrales entorno a la cancha semienterrada ha sido interpretado como una referencia directa con los patios hundidos de la tradición prehispánica. La roca volcánica aprovechada del terreno es visible en muchos elementos del estadio, pero de lo que más destaca es el mural con relieve que empezó Diego Rivera y no pudo completarse nunca.

En el caso de los murales, el discurso del movimiento pos-revolucionario no fue uniforme. Aunque a principios de siglo México ya se empezaba a dejar seducir por el funcionalismo, importantes personajes como Juan O’Gorman cambiaron de posición años más tarde, pues, en las décadas de 1940 y 1950, hubo quienes consideraban que México había llegado a ser “la copia absoluta de una arquitectura internacional estandariza-

³²³ Elisa Drago Quaglia comp. *Leer a Alberto T. Arai*, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019) p.215

da”.³²⁴ Esas décadas coinciden con la construcción del campus, en donde la aceptación de los principios lecorbusianos se puede interpretar también como la aceptación del nuevo formalismo. Los arquitectos Luis Carranza y Fernando Luiz Lara destacan que los edificios del campus siguen los lineamientos del Estilo Internacional: volúmenes simples que, generalmente, reflejan la lógica de su estructura; tienen regularidad formal en el exterior como en el interior; son expresivamente funcionalistas; demuestran sus materiales de manera cruda; y usan el color reservadamente.³²⁵ Muchos de los edificios también siguen —o seguían— algunos de los famosos principios de Le Corbusier: ventanas longitudinales, estar elevados sobre pilotis, y tener planta y fachada libres.



Imagen 22. Tren de humanidades. (IISUE - AHUNAM, 195-)

324 Arturo Martínez Nateras, *La izquierda mexicana del siglo XX. Libro 3*. (México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2020)

325 Luis E. Carranza y Fernando Luiz Lara, *Modern architecture in Latin America. Art, Technology and utopía*. Korea: University of Texas Press, 2014.

Ahora, la integración de los murales camió la lógica, pero no sin tener puntos de vista encontrados, como el de David Alfaro Siqueiros, que sugería abrazar la influencia de los espectaculares estadounidenses, o el de O’Gorman y Diego Rivera, que exigían usar representaciones tradicionales para mandar mensajes directos al pueblo.³²⁶ Probablemente la crítica más conocida es la de Bruno Zevi, que detectó la afinidad con las ideas europeas, especialmente de Le Corbusier, y después castigó con violencia el acento “mexicano” que se le dio, al llamar “a pintores y escultores para destrozar la textida de los muros ciegos”.³²⁷ Hubo respuestas por parte de algunos arquitectos al texto de Zevi que parecía haber desatado un debate interesante pero, para mi sorpresa, sólo son palabras de un debate mucho más amplio que ya existía en México. Por ejemplo, Mauricio Gómez Mayorga habla del dogma indigenista mexicano en el que se inspiró el campus, acusando que “esta arquitectura es lo que propiamente podríamos llamar arquitectura de Estado, de propaganda, de exaltación de lo nacional”.³²⁸ Con toda la razón, por más cariño que se le tenga a la universidad, los datos históricos sólo refuerzan la idea de que unas pocas élites usaron el proyecto para imponer una ideología de estado. Por su parte, Ernesto Ríoz González le explica a Zevi que hay tres tendencias intelectuales en México: la constructivisa internacional, la constructivista lógica, la indigenista mexicanizante —en donde sitúa a Alberto T. Arai—, y la *anodina* (insustancial, sin importancia) corriente gubernamental, que cuenta con la categoría de “indigenista tendenciosa” y, justo ahí, coloca a Ciudad Universitaria. Ernesto explica que “obras como la de Ciudad Universitaria [...] no son representativas de las tendencias arquitectónicas serias de nuestro país; cuando más, ellas

326 Lizárraga, Salvador et. al (Living CU 60...) p.29

327 Bruno Zevi, Mauricio Gómez Mayorga, Ernesto Ríoz González et. al. “Crítica de ideas arquitectónicas” en *Arquitectura/México*, no. 62 (1958) p.111.

328 Bruno Zevi, Mauricio Gómez Mayorga, Ernesto Ríoz González et. al. “Crítica de ideas arquitectónicas” en *Arquitectura/México*, no. 62 (1958) p.113

son “grandotas, caras y muy vistosas”.³²⁹ También hubo quien defendió la postura mexicana, explicando que, así como en Europa los arquitectos modernos salieron del “superado” funcionalismo mecanicista con la arquitectura orgánica, en México la herramienta para trascenderlo fue la integración pástica, aunque la Ciudad Universitaria haya sido un intento “desafortunado”.³³⁰ También hay que agregar que el muralismo en México es un obstáculo para que la arquitectura moderna deje de ser arte, seguramente el proceso antes, durante y después de la construcción del campus estuvo repleta de frustraciones, enojos y rupturas entre quienes participaron para llevarlo a cabo; los conflictos ideológicos debieron ser agotadores emocionalmente. Pero sean peras o manzanas, el breve debate nos permite ver que el campus no fue un proyecto idílico desde su origen, sino que el mito mismo del complejo universitario se nos ha inculcado por generaciones hasta que hoy es complicado refutar su esplendor. Y más aún después del 2007, cuando obtuvo el título de Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO por, en palabras de Juan Benito Artigas, “poseer profundos valores de excepcionalidad universal de la cultura de México”.³³¹



Imagen 23. Auditorio Antonio Caso (Cassiel, 2010)

329 Bruno Zevi et. al. (“Crítica de ideas...”) p.114

330 León Gryj et. al. (“Crítica de ideas...”) p.114

331 Juan Benito Artigas, *UNAM México. Guía de sitios y espacios*. (México: Fomento editorial UNAM, 2009)

Podemos ampliar un poco más en estas fusiones ejemplares entre modernidad y arquitectura vernácula. Kenneth Frampton llevó a la fama el término de “regionalismo crítico”, que parece darnos un respiro de esperanza ante la modernidad salvaje que nos venía atropellando desde inicios de siglo XX. Para Frampton, el regionalismo crítico nace para dejar de ignorar las necesidades y culturas locales, y así, poder mezclarlas con la arquitectura moderna. Hasta ese punto suena bien, pero el arquitecto Fernando Lara exhibe un pelo en la sopa: se ha usado para que algunos arquitectos personifiquen el regionalismo crítico y se conviertan en representantes culturales. El autor cita a Keith Eggener cuando apunta que, irónicamente, las interpretaciones de los arquitectos acerca de la región han sido consideradas como mejores que la arquitectura regional misma, que es el caso, destaca Lara, de Tadao Ando para Japón, Oscar Niemeyer para Brasil, Charles Correa para India —o Balkrishna V. Doshi, ahora con el Pritzker— y Luis Barragán para México. Volvemos entonces a una imposición, en donde la autoridad sigue siendo quien tiene una visión moderna.³³² Después de las reflexiones vistas, ¿podría considerarse el campus —tomo prestado el término de Roberto Fernández— un *performance* regionalista?

Uno de los personajes que más contribuyeron a la discusión, es el arquitecto Alberto T. Arai. Con desendencia japonesa, su interés por la identidad nacional no es un secreto. Hizo un importante trabajo en el registro e investigación de las ruinas de Bonampak, en Chiapas, que habían permanecido cubiertas por la selva, lo cual cambió su forma de entender la arquitectura de México. Es bien sabido que Arai no veía a la arquitectura rural y nativa como inferior a la urbana o moderna. De hecho, sus textos van más allá y tiene una postura crítica ante el trabajo de Le Corbusier. Aunque consideraba que el trabajo del europeo

332 Roberto Fernández, (*Laboratorio americano...*) p.135-137, con la cita de Keith Egger, *Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism* (Journal of Architectural Education 55/4. Londres, 2002, 230. p.137

era necesario, en un texto explica la diferencia entre filosofía de la arquitectura y doctrina de la arquitectura, alegando que

[...] las ideas de Le Corbusier en o [sic] que tiene de combate sólo valen para nuestra época; no las entenderíamos en otro tiempo; han sido elaboradas precisamente en vista del conjunto de condiciones históricas contemporáneas, (técnicas, materiales, de organización social, economía, cultura) a las que debe sujetarse toda correcta ejecución de arquitectura.³³³

Le visión de Arai se vio reflejada en lo que muchas personas consideran su obra maestra: los frontones de Ciudad Universitaria. Son una serie de volúmenes inspirados en construcciones mesoamericanas. Las vistas panorámicas del campus nos recuerdan a las zonas arqueológicas que alguna vez fueron ciudades de las comunidades indígenas exterminadas. Construidas con roca volcánica, los macisos basamentos piramidales se plantan con seguridad entre amplios senderos, canchas y escalinatas, que hacen de las actividades deportivas una experiencia más conectada con el entorno.

No se puede cerrar la revisión del complejo sin hablar de sus caminos. Recordemos que el urbanismo moderno tiene una estrecha relación con el uso del automóvil. El nuevo campus tenía la obligación de incluir a este nuevo personaje motorizado de la modernidad. Como explicó Domingo García Ramos, las vialidades que plantearon se importaron de un artículo en una revista estadounidense por el arquitecto Herman Herrey, en el que presentaba un sistema vial giratorio continuo.³³⁴ El arquitecto, nacido en Viena en 1904, vivía en Estados Unidos y, aunque se interesaba principalmente en el automóvil, era consciente de que los peatones debían tener espacios protegidos y ex-

333 Celia Ester Arredondo, ("La modernidad en la arquitectura...") p.102

334 Domingo García Ramos, *Iniciación al urbanismo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961) p.227

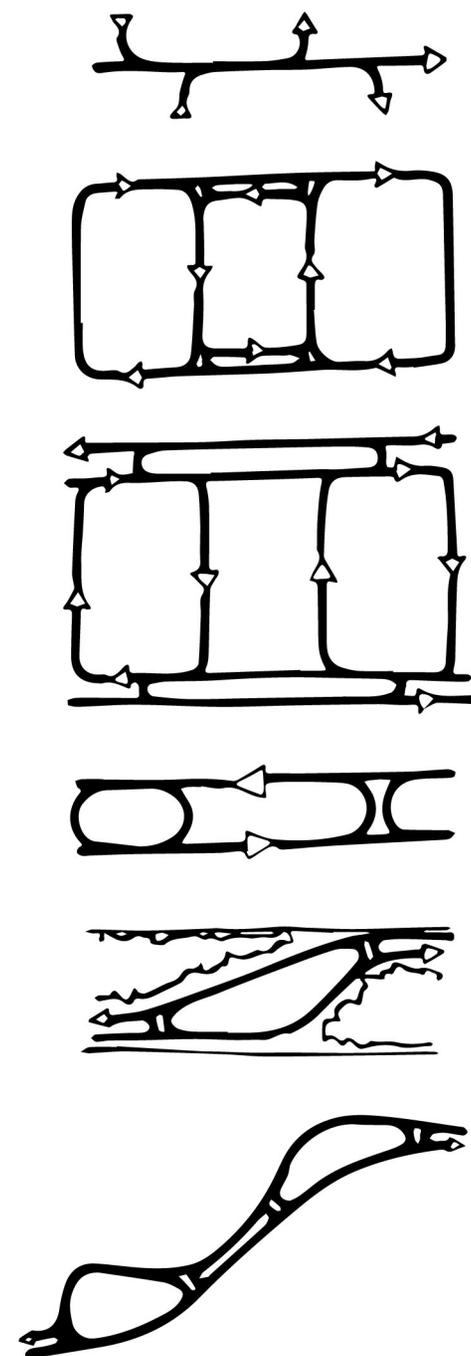


Imagen 24.
Sistema Herrey
(Domingo García
Ramos, 1961)

clusivos para llevar una vida social.³³⁵ Los primeros lugares en México en el que se implementó fueron la Ciudad Universitaria y Ciudad Satélite. El sistema —conocido como Sistema Herrey en honor a su creador—, consiste en una composición de caminos de un solo sentido que, evitando los cruces perpendiculares, se convierten en un conjunto de curvas que se conectan unas con otras, como se muestra en la imagen. De esta forma, se puede mantener el movimiento continuo sin semáforos ni cruces peatonales. Este pensamiento sigue la lógica racionalista en la que se separan las tareas unas de otras para lograr un sistema funcional. En este caso, “funcional” significa lograr mantener un ritmo constante e infinito en el desplazamiento de automóviles, sin nada que lo entorpezca.

Podríamos analizar muchos otros aspectos del complejo universitario, pero haría falta otra tesis para lograrlo satisfactoriamente. En conclusión, las instalaciones centrales de la UNAM son de lo que más destacó en una historia oficial que narra la búsqueda de México de identidad nacional y la inserción en la modernidad, pero no es la única. El mito de heróicos artistas e intelectuales posrevolucionarios no debe ser un obstáculo para rascarle a las otras cosas que debieron haber sucedido y que suelen decirse. Así como Ciudad Universitaria nació como un proyecto moderno para mejorar la *producción* intelectual y cultural al segregarla del resto de la Ciudad de México, también se convirtió en una incubadora y refugio de la comunidad académica disidente. Basta con ver las actividades culturales, deportivas y artísticas abiertas al público que se hacen dentro del campus y fuera de los planes de estudio; o el impulso a nuevas corrientes intelectuales que alimentan el pensamiento crítico; o los murales, pintas o intervenciones hechas con o sin permiso en las instalaciones para entonar el campus con las necesidades de la comunidad. Mientras lo

que suceda en las aulas continúe en constante movimiento, el campus de la UNAM habrá superado los objetivos modernos con los que fue planeado o, mejor aún, ha superado a la modernidad misma con la que fue concebido. No hay que dejar de patear el hormiguero.

335 Peter Krieger, “Hermann Zweigenthal-Hermann Herrey: Memoria y actualidad de un arquitecto austriaco-alemán exiliado”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no.85, (2004) p.15

REFLEXIONES FINALES

La arquitectura moderna puede ser una herramienta del sistema clasista, machista y colonialista para dominar a la Otreidad.

O tal vez no, pero es difícil considerarlo una posibilidad. Es una afirmación tan incómoda, que ni siquiera tiene espacio para el debate. “La arquitectura moderna es buena y, si tiene problemas, ella misma es la solución.” Tampoco se afirma explícitamente eso en las aulas, pero es lo que se *crea*, porque es la única arquitectura que se estudia, con su metodología, su lógica, su moral, sus principales profetas, sus técnicas y sus representaciones gráficas. Incluso en el campo de la crítica, no salimos del microuniverso moderno: grandes críticos blancos u otros arquitectos de las periferias, siempre y cuando hayan sido galardonados por un premio importante para el Occidente. Estamos en el siglo XXI, ¿a cuál otra arquitectura podríamos confiarle nuestra utopía?

No es un ataque a la docencia, sino al sistema. Esta modernolatría no está presente únicamente en la arquitectura. Desde que nacemos nos inyectan la modernidad occidental por todos los medios posibles: en la comida, los deportes, la ropa, la música, el lenguaje, los medios de comunicación, el trabajo, los estudios, incluso en la forma de relacionarnos entre seres humanos y con la naturaleza, entre muchas otras cosas.

Para poder entender la arquitectura moderna, primero fue importante entender de qué está hecha su epistemología (la construcción de su pensamiento). A lo largo de la tesis cité muchas autoras y autores que analizan y critican a la modernidad, pero las características con las que me quedé fueron las planteadas por Bolívar Echeverría, por ser concisas, claras y congruentes con las otras lecturas en las que me basé. Las características son: el urbanicismo, el humanismo, el racionalismo, el progresismo y el economicismo. Dentro del mito de la

modernidad, estas características se convirtieron en el “modernizómetro” que mide qué tan adelante está una persona, una creencia, un país, una cultura, una religión, una construcción, etcétera, en la línea del tiempo. En esta forma de entender el mundo, la cultura Occidental se ubica en una posición privilegiada y “superior”, que oprime a las otras formas de vida, a la Otreidad.

Es necesario, entonces, responder a la pregunta ¿son esas características las que vuelven peligrosa a la modernidad? Hasta cierto punto, no. La implementación de estas características sólo se convierte en una amenaza cuando su fin último no es la vida, sino la acumulación del capital. El capitalismo secuestró a la modernidad desde etapas muy tempranas, convirtiéndola así en una de las grandes amenazas del planeta. De hecho, como se vio a lo largo de la tesis, en los inicios del Movimiento Moderno es fácil darnos cuenta de que sus intenciones eran mejorar la vida y liberarse de tradiciones que, en ese entonces, eran consideradas formalismos sofocantes. Pero no lograron liberarse y la modernidad se convirtió en una religión dogmatizada y hegemónica en la mayoría de sus manifestaciones. Max Horkheimer, Théodor Adorno, Bolívar Echeverría y Boaventura de Sousa Santos nos deleitaron en el primer capítulo con la afirmación de que la fe en la ciencia, la racionalidad y el progreso también es una creencia y parte importante de un mito: el mito de la modernidad. La bibliografía consultada que delata a la modernidad como un mito tiene una visión necesariamente crítica, pues deja de lado la idea de que es una verdad absoluta y, en el camino, cuestiona el monopolio ideológico. Las autoras destacables que cité en este apartado fueron Sirin Adlbi Sibai, Silvia Federici, Franz Fanon, Enrique Dussel y, de nuevo, de Sousa Santos y Echeverría, con una especial mención a Edward W. Said.

Entonces se deben resaltar dos cosas: en primer lugar, la mitología sigue muy viva, porque sigue moldeando nuestra forma de pensar y nuestros valores, así como definiendo

prácticamente todo lo que conforma nuestra vida cotidiana. Y, en segundo, para poder llegar a una modernidad que no nos reprima, hay que cambiar sus cinco pilares principales y su dependencia al capitalismo. Probablemente así comprobemos que la modernidad no es tan flexible, tal vez incluso deje de ser considerada modernidad, pero a también podríamos preguntarnos si nos importa mucho que conserve la etiqueta. De cualquier forma, las alternativas de la modernidad no están en la academia o en las élites, pues éstas, aunque tengan representaciones distintas, en su gran mayoría siguen y dependen de las características de la modernidad opresora y occidental. El arquitecto Fernando Luiz Lara denuncia que los mejores estudiantes de todas las universidades del mundo hacen arquitectura bastante parecida. Me parece que es un síntoma de que esos principios fundamentales no están siendo cuestionados, pero hay espacios en donde sí:

Mire un poco las diferentes capas sociales y así empieza a ver la verdadera diversidad. El mundo podrá ser plano en la parte superior, pero muy profundo una vez que se examinan las apropiaciones locales³³⁶

Coincido con Lara: habría que observar otras capas sociales, pero también otros géneros, otros sistemas económicos, otras culturas, otros parámetros estéticos. Se escucha muy frecuentemente que “hay que reescribir la historia”, “hay que plantear otras formas de hacer arquitectura”, “hay que hacer arquitectura sustentable”, pero las alternativas ya están siendo planteadas, mientras dentro de la academia nos hacemos bolas con pensamientos apocalípticos y frustraciones intelectuales. En resumen, podría sugerir que a la hora de hacer cualquier actividad en arquitectura, se empieza por definir que el fin último no debe ser la ganancia de capital, sino la vida, en todos sus niveles. Incluso la ganancia económica debe ser para la vida,

³³⁶ Fernando Luiz Lara, *Excepcionalidad del modernismo brasileño* (São Paulo: Romano Guerra Editorial, 2019) p.139

no para la acumulación de capital. Debe ser también una actividad multidisciplinaria, para que muchas voces se escuchen y sean parte de los proyectos. Esto involucra la administración, la construcción, incluso las representaciones gráficas, todo. El trabajo en conjunto también nos regala una salida al individualismo moderno. En cuanto al humanismo, es importante recuperar la magia, escuchar los saberes locales y tradicionales e incluso nuestro propio interior para saber en dónde está la sacralidad de la vida en lo cotidiano: ¿la naturaleza? ¿el presente? Lo sagrado debe dejar de ser el progreso. Esto también da pie a dejar de centralizar y urbanizar como una actividad automática, o de entender a la ciudad occidental como la única forma de urbanización. Es hora, y pienso que es de los desafíos más grandes, de valorar y practicar cosas lógicas diferentes a la del racionalismo y cientificismo a los que estamos tan acostumbrados y acostumbrados. Desde la metodología de hacer una tesis o un proyecto ejecutivo, o los Planes de estudio en las universidades, que siempre tienden al racionalismo estricto. Incluso esta tesis critica el racionalismo sin salir de él. El filósofo Juan José Bautista dijo, en una clase de Ética en la Facultad de Filosofía y Letras, que Enrique Dussel y otros filósofos habían logrado poner muchas cosas en teoría, pero que era la responsabilidad de nuestra generación de ponerlo en práctica. Pienso que la arquitectura puede ser una forma de hacerlo.

No quiero perder la oportunidad para mencionar la experiencia de visitar el pueblo de Dzutchen, en Campeche. El pequeño poblado tiene alrededor de cien habitantes, en donde casi todas y todos hablan maya, en especial la gente mayor. Conviven muy de cerca con la naturaleza, conocen los ciclos reproductivos de los animales y las plantas y en eso basan su alimentación, sin intereses de acumular dinero o maíz, sin horarios estrictos para dormir, despertar o trabajar, sin limitaciones de agua, comida o espacio. Esto no es una cotidianidad capitalista. Las casas tienen patios enormes, que serían imposibles de distinguir de la selva si no fuera porque hay corrales de animales y pequeños muros de piedra que rodean

los predios. Eso me demostró una alternativa de “jardines” que analicé en el capítulo de Humanismo. Sin embargo, este pueblo y muchos similares en la península de Yucatán, no son un paraíso, sólo que no pueden ocuparse de sus propios problemas porque son amenazados constantemente por el capitalismo, por la extracción de recursos, por el turismo y, ahora el mal llamado Tren Maya. Muchas de las respuestas a nuestras preguntas están ahí, pero en vez de aprender de ellas, son destruidas.

Otra conclusión, nada nueva, es que existe una gran separación entre la antropología, la sociología, la historia, la filosofía, etcétera y la arquitectura. Encontré pocos libros que exploraran críticamente el pensamiento de los arquitectos que se nos enseña a venerar desde el primer semestre. Fueron también pocas las fuentes que contaban con un conocimiento profundo del contexto político o ideológico de los arquitectos. Aún menos las fuentes que hablaran de arquitectas mujeres, o textos escritos por mujeres. También fueron casi nulas las visiones no occidentalocentristas. Sin embargo, el trabajo de investigación me encaminó a conocer la pequeña comunidad de arquitectas y arquitectos que luchan contra esa teoría blanca, capitalista, colonial y machista que predomina en todo el mundo. Comenzando con las asesoras y asesor de esta tesis y otras personas que imparten clases en la Facultad de Arquitectura, que siembran semillas en las cabezas de sus estudiantes a partir del apoyo y el constante desafío de cuestionar, que luego brotan en forma de proyectos, tesis y quién sabe qué otras cosas no estarán ya haciendo. También, en las Jornadas de Investigación sobre la decolonización y Arquitectura de las Américas en Tampico que me recomendó mi asesora de tesis —la Dra. Elisa Drago Quaglia—, tuve el placer de conocer a investigadoras como la Dra. Reina Isabel Loredó Cansino y la Dra. Ana Esteban Maluenda, que después me introdujeron a Fernando Luiz Lara y al trabajo de Luis E. Carranza. Asimismo, en la Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito —a la que asistí gracias a un proyecto con mi asesor de tesis Emilio

Canek Fernández Herrera y otras queridas compañeras y compañeros—, escuché hablar a Ruth Verde Zein, que había visitado la UNAM, junto con Ines Moisset, unos meses antes; en mi breve acercamiento a estudios decoloniales en India, encontré el término de “estudios subalternos” y tuve el honor de conocer autores como Saurabh Dube e Ishita Banerjee en la Feria Internacional del Libro en Guadalajara —cuando recibimos al magnífico arquitecto, ponente y amigo prof. Neelkhanth Chhaya, de CEPT University—; los estudios subalternos también me asomaron a la obra de Gayatri Chakravorty Spivak, que además tiene un papel activo en el feminismo, como todas las mujeres que he mencionado en este párrafo. Otros nombres con los que me encontré en esta tesis y ampliaron mi visión de la arquitectura son: Carl Jung, Karl Marx, Walter Benjamin, Slavoj Žižek, Hanna Arendt, Juan José Bautista, A. Bogdanov, Silvia Arango, Marina Waisman, Zeynep Çelik, Mircea Eliade, Franz Fanon, Silvia Federici, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Bartolomé de las Casas, Taha Abderrahman, Edward W. Said, Adolfo Sánchez Vázquez, Ana Santos Ruiz, Richard Sennet, Immanuel Wallerstein, Max Weber, Ilya Prigogine e Isabelle Steiners. Hay una infinidad de trabajos que no alcancé a leer y otros miles que no sé que existen. La razón por la que nombro a estas personas es porque me parece importante ampliar la bibliografía en las aulas de arquitectura. Está bien leer a Bruno Zevi, Robert Venturi, Kenneth Frampton e Ignasi de Solà-Morales, pero que no sean los únicos. Es fundamental cuestionar y entender con más profundidad la teoría de arquitectura que actualmente tiene los pies clavados en una modernidad hegemónica y pantanosa. Una conversación, lectura o conferencia con cualquiera de las personas mencionadas más en este párrafo, garantiza una explosión en nuestra forma de pensar la arquitectura.

Otro punto débil de nuestra academia es su elitismo. Ni los nombres anteriormente señalados han podido hacer mucho al respecto. Este punto en especial me duele, porque al conocer a toda esta gente que se conoce entre ella, también entendí que es un grupo pequeño y privilegiado que ha podido situarse

dentro de las élites que debaten y definen el camino de la arquitectura... y también por privilegios es que yo llegué a conocer sus trabajos o a conocer tan maravillosos personajes. Además, este trabajo me demostró que, dentro de la modernidad, la historia siempre ha sido la misma. Si la academia lleva la delantera a la hora de definir cuál es la buena arquitectura y cuál es la mala, y la academia es parte de una élite moderna, no es de sorprender que a veces parece que no hay alternativa a la modernidad capitalista.

A lo largo del documento relacioné proyectos interesantes y/o icónicos con las características de la modernidad, pero me encontré con muchos otros que tuve que dejar fuera. También personajes importantes, como Mies van der Rohe. Quedan, entonces, puertas abiertas para investigaciones futuras. En el caso de estudio de Ciudad Universitaria de la UNAM, las conclusiones giran en torno a que México, a pesar de ser un país plural y el hogar de muchas culturas indígenas vivas, no logró romper con las características colonizadoras del Movimiento Moderno, ni siquiera al hacer uso del indigenismo posrevolucionario. La construcción del pensamiento a la hora de construir el campus nos dio más pistas acerca de la “occidentalidad” de México y nos orientó ante la pregunta de ¿qué papel juega la arquitectura en la identidad cultural ante una modernidad polifacética y global?

La investigación arrojó información inesperada. El indigenismo, los murales y algunos otros elementos que recordaban a culturas indígenas resultaron no ser la solución soñada de la que se suele hablar. Los gestos para “recuperar” lo indígena estuvieron contaminados de modernidad excluyente y ideología del Estado. Como escribió Ana Santos en su tesis *Los hijos de los dioses*, “Villoro observó lúcidamente que el indigenismo no era otra cosa que el modo en que los no indios [...] se relacionaban con el mundo indígena”.³³⁷ Y es cierto, pues probable-

337 Ana Elisa Santos Ruiz, *Los hijos de los dioses*. Tesis de Maestría en Historia. (México D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de

mente los únicos indígenas que participaron en la obra fueron algunos albañiles u otros cargos de cuyos nombres la historia se ha olvidado. Es indiscutible que el campus muestra cómo se pueden fusionar diferentes visiones del mundo, pero, más allá de que las y los creadores hayan podido llegar a una síntesis de ideologías, me atrevo a decir que fue el proyecto mismo, al ser un punto de encuentro de acalorados debates, polémicas y diversidad en puntos de vista, que logró una combinación tan satisfactoria. Desafortunadamente, la cantidad de cosas que se dijeron en conferencias, periódicos y libros no cupieron en los objetivos de este documento, por lo que queda hacer alguna investigación de diferentes posturas para saciar la sed de diferentes moralidades que se quedaron en el olvido.

Por ahora, basta con demostrar que uno de los logros de la Ciudad Universitaria es no haber llegado a ser la utopía moderna que sugería Europa y que, a la vez, otro de sus logros fue haberse acercado bastante. Parecería que cada logro es una piedra en el zapato del otro. Las fuentes citadas nos enseñan que el movimiento indigenista y las obras arquitectónicas que salieron de ella no sólo son una búsqueda de mexicanidad, sino que también buscan un lugar digno en la modernidad hegemónica. El tema parece ya estar muy desarrollado en otros campos de estudio, pero en la arquitectura falta darle una mirada crítica dentro de las aulas.

Por último, debo hacer una mención especial a los viajes. Desde Engels, Theodor Adorno, hasta Le Corbusier, cambiaron su percepción de la verdad y sentaron las bases de sus proyectos que cambiaron el mundo con ayuda de los viajes. La importancia de viajar con los ojos bien abiertos para construir una propia mirada crítica es indiscutible. No quería cerrar el documento sin resaltar el cariño y fe que le tengo a los viajes, maestros de la mejor calidad, catedráticos del empirismo y de la/el/lo Otro. Los viajes pueden ser una herramienta para relacionar cada cosa que se lee o escribe con una situación,

persona, lugar o edificio. Los viajes alimentaron el interés en la tesis constantemente, pero también la tesis le dio sentido a los viajes y a mi vida académica. Así fue desde los primeros planteamientos que hice en India durante el 2017, hasta estas últimas palabras que escribo, mientras me recupero de COVID-19 en uno de los países más modernos del mundo.

REFERENCIAS

Adlbi Sabai, Sirin. *La Cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento islámico decolonial*. México D.F.: Akal, 2016.

Acha, Juan. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México D.F.: Ediciones Coyoacán, 1999.

Arango Cardinal, Silvia. *Ciudad y arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

Artigas, Juan Benito. "La ciudad universitaria de México y su inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO" en *Apuntes* vol 22, no. 2. (2009) p. 104-115

Artigas, Juan Benito. UNAM México. *Guía de sitios y espacios. Edificios antiguos, Ciudad Universitaria, Centro Cultural Universitario e Investigación y desarrollo CU en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO*. México: Fomento editorial UNAM, 2009.

Auerbach, Jeffrey A. and Hoffenberg, Peter H. *Britain, the Empire and the World at the Great Exhibition of 1851*. Hampshire: Ashgate, 2008.

Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. New York: Praeger Publishers, 1970.

Benévolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de reproductividad industrial*. Madrid: Casimiro libros, 2018.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 2004.

Bogdanov, Alexander A. *El arte y la cultura proletaria*. Madrid: Comunicación, 1979.

Bonell, Carmen. *La divina proporción. Las formas geométricas*. Barcelona: Ediciones de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1999.

Brinkman-Clark, William. *CIUDAD:TRAGEDIA*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Buchanan, William (ed.). *Mackintosh's Masterwork. The Glasgow School of Art*. New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

Burian, Edward R. Burian, *Modernidad y arquitectura en México*. México: Ediciones G. Gili, 1998.

Buendía M., Oscar. *El mito como comprensión de la realidad. Los elementos simbólicos de los mitos mexicanos: el mito de creación y el mito de fundación*. Tesis de filosofía. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Campbell, Joseph. *The Power of the Myth*. Nueva York: Anchor Books, 1999.

Camelo Perdomo, D. Fernando, Enrique Dussel y el mito de la modernidad. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana* Vol. 38 No. 116 (2017) p. 97-115 [<https://dia.inet.unirioja.es/download/articulo/6268333.pdf>] (Consultado en septiembre de 2019)

Careri, Francesco. *Walkscapes*. O caminar como práctica estética. Brasil: Editorial Gustavo Gili, 2013.

Carranza, Luis E., *Architecture as revolution : episodes in the history of modern Mexico*. United States of America: University of Texas Press, 2010.

Carranza, Luis E. and Lara, Fernando Luiz. *Modern architecture in Latin America. Art, Technology and utopia*. Korea: University of Texas Press, 2014.

Cedillo García Lascurain, Gabriel. *El dualismo naturaleza y cultura. Un acercamiento a sus implicaciones dentro del arte, el diseño, y el habitar en la tierra*. Tesis de arquitectura. Ciudad de México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2018. <http://132.248.9.195/ptd2018/noviembre/0782908/Index.html>

Çelik, Zeynep. "Le Corbusier, Orientalism, Colonialism". *The MIT Press*, No. 17 (1992), <http://www.jstor.com/stable/3171225>

Collins, Peter. *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*. Montreal: McGill University Press, 1978.

Collins, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1970.

Colquhoun, Alan. *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

Colquhoun, Alan. "Arquitectura, sociedad y autonomía en el capitalismo tardío", en *Teorías de la arquitectura*, ed. José María Montaner, 91-94. Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2013. https://issuu.com/miguelangelbranezcasa/docs/teorias_de_la_arquitectura

Corbusier, Le. *Cuando las catedrales eran blancas*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1958.

Corbusier, Le. *El Modulor*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1961.

Corbusier, Le. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Editorial Poseidon, 1978.

Corbusier, Le. *Poesía en Argel*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos, 1991

Corbusier, Le. *Vers une architecture*. Paris: Les editions G crès et C, 1925.

Corbusier, Le. *El Viaje de Oriente*. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1993.

Davis, Mary E., *Erik Satie*. London: Reaktion Books Ltd, 2007.

Doshi, Balkrishna. *Paths Uncharted*. Ahmedabad: Mapin, 2019.

Dube, Saurabh. *Modernidad e historia: cuestiones críticas*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2018.

Dube, Saurabh (coord.), *Pasados poscoloniales*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1999.

Daniélou, Alain. *Shiva y Dionisos*. Barcelona: Editorial Kairós, 1996.

Del Moral, Enrique. *El hombre y la arquitectura. Testimonios y ensayos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Donskij Oleg, Albertovich. “О конструктивизме в архитектуре Новосибирска” (Constructivismo en la arquitectura de Novosibirsk) Идеи и идеалы. (Ideas e ideales) №4, 158-160 (2014) <https://cyberleninka.ru/article/n/o-konstruktivizme-v-arhitecture-novosibirska>

Drago Quaglia, Elisa. *Alfonso Pallares : sembrador de ideas*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Drago Quaglia, Elisa. “Arquitectos propagandistas de los ideales de la Revolución mexicana: las utopías de la modernidad del siglo XX” en *Revolución, cultura y religión*, ed. Yolanda Padilla Rangel, Luciano Ramírez Hurtado y Francisco Javier Delgado Aguilar. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011. p. 512-536

Drago Quaglia, Elisa. *Leer a Alberto T. Arai*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1993. DLMAM

Dussel, Enrique, “Chrétientés Latino-américaines.” *Esprit* (1940-), no. 340 (7/8) (1965): p. 2-20. <http://www.jstor.org/stable/24257425>. (Consultado el 1° de octubre 2019)

Dussel, Enrique, *El humanismo helénico*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1975, https://enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/26.Humanismo_helenico.pdf, (Consultado el 1° de octubre 2019)

Dussel, Enrique, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, compilado por Edgardo Lander, 41-53. Buenos Aires: CLACSO, 2000, <https://www.tni.org/files/download/La%20colonialidad%20del%20saber.%20Eurocentrismo%20y%20ciencias%20sociales.pdf>. (Consultado en septiembre 2019)

Dussel, Enrique. “1492: análisis ideológico de las diferentes posiciones.” en *Sentido Histórico del V Centenario (1492-1992)*, editado por Guillermo Meléndez, 15-31. Costa Rica: Editorial Departamento Ecuaménico de Investigaciones (DEI), 1992. https://enriquedussel.com/txt/Textos_Articulos/213.1990_esp.pdf (Consultado en septiembre 2019)

Dussel, Enrique. *14 tesis de ética*. Hacia la esencia del pensamiento crítico. Ciudad de México: Trotta, 2016.

Dussel, Enrique. *El encubrimiento del otro*. Quito: Ediciones Abya Yala, 1994.

Echeverría, Bolívar. *Las ilusiones de la modernidad*. Ciudad de México: Ediciones El Equilibrista, 2018.

Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. Ciudad de México: Ediciones Era, 2019.

Echeverría, Bolívar. *¿Qué es la modernidad?*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1995.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998.

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 2017.

Entel, Alicia, Diego, Gerzovich y Lenarducci, Víctor. "Sociedad, Estética y Necatividad" en *Escuela de Frankfurt*. Razón, Arte y Libertad, 171-200. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

Fanon, Franz. *Los condenados de la tierra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019.

Federici, Silvia. "El gran Calibán" en *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, 183-223. España: Traficantes de sueños, 2017.

Ferguson, Niall. *Civilización. Occidente y el resto*. Distrito Federal: Debate, 2013.

Fernández, Roberto. *El laboratorio americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1998.

Fernández Cox, Cristian, Enrique Browne, Calos Eduardo Comas, Rodolfo Santa María, Francisco Liernur, Ada Dewes y Marina Waisman. *Modernidad y posmodernidad en América Latina*. Bogotá: Escala, 1991.

Ferris, Hugh. *The Metropolis of tomorrow*. New York: Ives Washburn, 1929.

Figueroa Castrejón, Aníbal. *El arte de ver con inocencia*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989)

Flores Pazos, Carlos. "La vanguardia arquitectónica del Realismo Socialista: El discurso de Arkin". *Cuaderno de notas*, n°9 (2002) p. 85-94

Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

García Márquez, Gabriel. *De viaje por los países socialistas. 90 días en la "Cortina de Hierro"*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1982.

García Ramos, Domingo. *Iniciación al urbanismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.

Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Editorial Reverté, 2009.

Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

Gubernau, Monserrat. *Nacionalisimos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

Guénon, René. *La crisis del mundo moderno*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1982.

Gregotti, Vittorio. *New Directions in Italian Architecture*. New York: George Braziller, 1968.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Hitchcock, Henry-Russel y Johnson, Philip. *The International Style*. (United States of America: The Norton Library, 1966.

Horkheimer, M. y Adorno. Th. W. *Dialéctica de la Ilustración*. Valladolid: Trotta, 1998.

Jameson, Fredric. *Architecture and the Critique of Ideology. in Michael Hays (ed.) Architecture Theory Since 1968*. Cambridge: MA:MIT Press, 1998.

Khan, Hasan-Uddin. *El estilo internacional: arquitectura moderna desde 1925 hasta 1965*. Madrid: Taschen, 2009.

Krieger, Peter. "Hermann Zweigental-Hermann Herrey: Memoria y actualidad de un arquitecto austriaco-alemán exiliado", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no.85, (2004) p.7-30 en <http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v26n85/v26n85a2.pdf>

Lapina, Irina Aleksandrovna. "Пролеткульт и проект «Социализации науки»" (Proletkult y proyecto "Socialización de la ciencia"), *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*, no.2, (2011) pp. 43-47., <https://cyberleninka.ru/article/n/proletkult-i-proekt-sotsializatsii-nauki>.

Lara, Fernando Luiz. *Excepcionalidad del modernismo brasileño*. Austin: Nhamerica Platform, 2019.

Las Casas, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid: Mestas, 2010.

Lazo, Carlos. *Pensamiento y destino de la Ciudad Universitaria de México*. México D. F.: Miguel Angel Porrúa, 1983.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural*. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 2016.

Lizárraga, Salvador y López, Cristina (Eds.). *Living CU 60 years*. Ciudad de México: Dirección general de publicaciones y fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Lloyd Wright, Frank. *Arquitectura moderna*. Madrid: Paidós, 2010.

Lloyd Wright, Frank. *El futuro de la arquitectura*. Barcelona: Paidós, 1978.

Loos, Adolf. *Ornamento y delito*. paperback nº7 (1908), <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>. (Consultado el 4 de Noviembre 2019)

López Cafaggi, Carlos Eduardo. *Laureles de antier. Visiones de Grecia ante Europa a la sombra del primer olivo*. Tesis de Relaciones Internacionales. Ciudad de México: El Colegio de México, 2018.

Lot, Antonio; Pérez Escobedo, Marcela; Gil Alarcón, Guillermo et. al, *La Reserva Ecológica del Pedregal del San Ángel: atlas de riesgos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012) en http://www.repsa.unam.mx/documentos/Lot_et_al_2012_Atlas_de_riesgos.pdf

MacGregor, Arthur. "The Ashmolean as museum of natural history, 1683-1860", *Journal of the History of Collections*, Volume 13, (2001) p. 125-144, <https://doi.org/10.1093/jhc/13.2.125>

Marta Trabas, Cátedra. *Ciudades universitarias: un proyecto moderno en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018.

Martí, José. *Obras Completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

Martínez Nateras, Arturo. *La izquierda mexicana del siglo XX. Libro 3*. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2020.

Marx, Karl y Engels, Friedrich. *Manifiesto Comunista*. Argentina: siglo xxi editores, 2018.

McKean, John. "Joseph Paxton. Crystal Palace. London 1851" en *Lost Masterpieces*, Beth Dunlop et al., Hong Kong: Phaidon Press, 1999.

Mejía Amézquita, Valentina, y "El movimiento moderno ¿proyecto o megaretrato?", *Dearq*, no. 3 (2008) <http://www.>

redalyc.org/articulo.oa?id=341630312016 (Consultado en Octubre 2019)

Montaner, Jose María. "La arquitectura en Latinoamérica" en *Historia de la arquitectura moderna*, 767-808. Naucalpan: Editorial Gustavo Gili, 1994.

Montaner, José María. *La modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

Nikolay Petrovich, Zhurin. "ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА И СОВЕТСКИЙ АВАНГАРД В АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЙНЕ" ("Arquitectura y diseño en la Primera Guerra Mundial y la vanguardia soviética"), *Архитектон: известия вузов*, no.1, pp.70-80 (2016) http://archvuz.ru/2016_1/8

Norberg-Schulz, Christian. *Arquitectura Occidental*. Barcelona: GG Prints, 1999.

Norberg-Schulz, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona Editorial Gustavo Gili, 1998.

Novoa M., César. *Espacio y forma en la visión prehispánica*. Ciudad de México: Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Onofre Vilchis, Carlos. *El concepto del otro en la ética y la política de la liberación dusseliana*. *Revista FAIA*, 7, no.30 (2018), [<http://editorialabiertaia.com/pifilojs/index.php/FAIA/article/view/139>] (Consultado el 17 de septiembre de 2019).

Paz, Octavio. *Vislumbres de la India*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2004.

Paz, Octavio. *Laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a "El laberinto de la soledad"*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. New York: Frederick A. Praeger Publishers, 1968.

Porras Talayero, Daniel. *La modernidad vista desde la perspectiva del pensamiento de Taha Abderrahman*. Trabajo de fin de curso en Estudios árabes e islámicos. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Prakash, Vikramaditya. *Chandigarh's Le Corbusier*. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2002.

Prigogine, Ilya e Stengers, Isabelle. *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza editorial, 2004.

Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*, 23° ed. [versión 23.2 en línea], www.rae.es

Russel Hitchcock, Henry. *The International style*. New York: W. W. Norton, 1966.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Random House, 1994.

Saint-Exupéry, Antoine de. *El Principito*. Ciudad de México: Editorial Planeta Mexicana, 2016.

Saint-Exupéry, Antoine de. *Le Petit Prince*. France: Éditions Gallimard, 1999.

Sainz, Jorge (ed.), *El JARDÍN en la arquitectura del SIGLO XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté, 2007.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Sobre arte y revolución*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo, 1979.

Santos Ruiz, Ana. *Los hijos de los dioses*. México D.F.: Bonilla Artigas Editores, 2015.

Santos Ruiz, Ana Elisa. *Los hijos de los dioses*. Tesis de maestría en Historia. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2012.

Scully, Vincent. *American architecture and urbanism*. New York: Praeger Publishers, 1988. [<https://archive.org/details/americanarchitec00scul/page/n7/mode/2up>]

Sennett, Richard. *Construir y habitar*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018.

Shears, Jonathon (ed.). *The Great Exhibition, 1851*. A sourcebook. Manchester: Manchester University Press, 2017.

Sochor, Zenovia A.. *Revolution and culture*. The Bogdanov-Lenin Controversy. New York: Cornell University Press, 1988.

Solà-Morales, Ignasi de. *Inscripciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

Sousa Santos, Boaventura de. "Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes", en *Para descolonizar Occidente*. Más allá del pensamiento abismal. p. 31-66. Buenos Aires: Prometeo libros, 2010.

Sousa Santos, Boaventura de. *Una epistemología del sur*. Ciudad de México: Siglo xxi editores, 2018.

Stalin, J. *Los fundamentos del leninismo*. Pekin: Ediciones en lenguas extranjeras, 1975.

Steiner, George. "¿Los sueños participan de la historia? Dos preguntas a Freud", en *Rev. UNAM*, No. 30 (1983) pp. 7-13.

Stern, Alexandra, "MESTIZOFILIA, BIOTIPOLOGÍA Y EUGENESIA EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO: HACIA UNA HISTORIA DE LA CIENCIA Y EL ESTADO, 1920-1960." *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad XXI*, no. 81 (2000) <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13708104>

Toulmin, Stephen. *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

Tournikiotis, Panayotis. *La HISTORIOGRAFÍA de la arquitectura MODERNA*. Barcelona: Editorial Reverté, 2014.

Urías Horcasitas, Beatriz. "Fisiología y moral en los estudios sobre las razas mexicanas: continuidades y rupturas (siglos XIX y XX)" en *Revista de Indias*, vol. LXV, no. 234, pp. 355-374

Villoro, Luis. *Los grandes momentos del Indigenismo en México*. México D.F.: El Colegio de México, 1950.

Waisman, Marina. *La Arquitectura Descentrada*. Bogotá: Escala, 199-.

Wallerstein, Immanuel. *Universalismo europeo*. México: siglo xxi, 2007.

Weber, Max. *La ciudad*. Madrid: Genealogía del Poder, 1987.

Wright, Frank Lloyd. *Arquitectura moderna*. Madrid: Paidós, 2010.

Zea, Leopoldo, Luis Villoro, Alejandro Rossi, José Luis Balcárcel y Abelardo Villegas. "El sentido actual de la filosofía en México" en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXII, núm. V, México, UNAM, (1968) p.I-VIII

Zevi, Bruno, Gómez, Mauricio, Vladimir Kaspé, et. al. "Crítica de ideas arquitectónicas. Suplemento periódico de debate y planteo de problemas. No. 5 Grottesco messicano" en *Arquitectura México*, núm. 62, México, UNAM, (1958). p. 109-114.

Zevi, Bruno. *El lenguaje moderno de la arquitectura: guía al código anticlásico; arquitectura e historiografía*. Barcelona: Poseidón, 1978.

Žižek, Slavoj. *La vigencia de El manifiesto comunista*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018.

Lista de imágenes y esquemas

Esquema 1. Andrea Nieto Dávila, *Función del mito*, esquema, 2019.

Imagen 1. Artículo de *El Universal*, captura de pantalla, 2018, <https://www.eluniversal.com.mx/mundo/nino-de-eu-se-niega-pelear-porque-eso-no-lo-haria-un-jedi>, Consultado el 29 de agosto 2018

Esquema 2. Andrea Nieto Dávila, *Interacción del sujeto con la Otredad en el Cosmos*, ilustración, 2019.

Imagen 2. Propaganda Nazi, póster, 1936 en <https://www.kpemig.de/Sommer-Winter-1936#false> recuperado en 2020.

Esquema 3. Andrea Nieto Dávila, *La verdad del mito de la modernidad*, esquema, 2019.

Esquema 4. Andrea Nieto Dávila, *La realidad del mito de la modernidad*, esquema, 2019.

Imagen 3. Línea abismal. *Frontera entre México y Estados Unidos en Tijuana (al Sur)*, captura de pantalla en Google Earth, 2020.

Imagen 4. *Póster de película Brujas*, póster, 2020 en <https://www.quepeliculaver.com/blog/noticia/las-brujas-2020-trailer-poster-anne-hathaway/> recuperado el 27 de enero 2021.

Imagen 5. Antoine de Saint-Exúpery, *Planeta del Principito invadido por Baobabs*, en *Le Petit Prince*. Francia: Éditions Gallimard, 1999. p.17

Imagen 6. Walter Crane, *“Apoteosis de la línea como instrumento expresivo del movimiento”*, dibujo, 1900, en Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna* p.55

Imagen 7. John Leech, *Ilustración 16 de Revista Punch*, ilustración, 1851, en <http://www.john-leech-archive.org.uk/1851/memorials-great-exhibition-16.htm>

Imagen 8. John Leech, *Ilustración 18 de Revista Punch*, ilustración, 1851, en <http://www.john-leech-archive.org.uk/1851/memorials-great-exhibition-18.htm>

Imagen 9. Lyonel Feininger, *La Catedral del Socialismo, portada del Manifiesto fundacional de la Bauhaus*, dibujo, 1919, en <https://es.wahooart.com/@/8LSKQ8-Lyonel-Feininger-Catedral-del-Socialismo>, recuperada en 2020

Imagen 10. Piet Mondrian, *Árbol rojo*, pintura, 1911 en <https://elcajondelarte.wordpress.com/2016/02/17/los-arboles-de-piet-mondrian-o-el-camino-a-la-abstraccion/> recuperado el 28 de noviembre 2021.

Imagen 11. Piet Mondrian, *El árbol gris*, pintura, 1911 en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondrian,_1911,_Gray_Tree_\(De_grijze_boom\),_oil_on_canvas,_79.7_x_109.1_cm,_Gemeentemuseum_Den_Haag,_Netherlands.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondrian,_1911,_Gray_Tree_(De_grijze_boom),_oil_on_canvas,_79.7_x_109.1_cm,_Gemeentemuseum_Den_Haag,_Netherlands.jpg) recuperado en 2020

Imagen 12. Piet Mondrian, *Árbol horizontal*, pintura, 1911 en <https://dibujoetsamadrid.wordpress.com/2012/03/02/piet-mondrian-color/mondrian-5-arbol-horizontal1911/> recuperado el 28 de noviembre 2021

Imagen 13. Piet Mondrian, *Tableau No. 2 Composition No. VII*, pintura, 1912 en <https://www.guggenheim.org/artwork/3007> recuperado 28 de noviembre 2021.

Imagen 14. Piet Mondrian, *Rojo, amarillo y azul*. pintura, 1921, en <https://historia-arte.com/obras/mondrian-composicion-en-rojo-amarillo-y-azul> recuperado 2020.

Imagen 15. Theo van Doesburg, *Villa Rosenberg*, plano, 1925, en http://www.mindeguia.com/dibex/Doesburg_1-e.htm consultado en 2020

Imagen 16. Le Corbusier, *Plan Obus, Algeria*, perspectiva, 1933 en <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6259&sysLanguage=en-en&ite>

mPos=6&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=6

Imagen 17. Albert Speer, *Lichtdom, Núremberg*, fotografía, 1934 en https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Bundesarchiv_Bild_183-1982-1130-502,_N%C3%BCrnberg,_Reichsparteitag,_Lichtdom.jpg

Imagen 18. Mikhail Adolfovich Minkus y Vladimir Georgievich Gelfreich, *Ministerio de Relaciones Exteriores*, dibujo, 20 de enero 1949 en <http://moscowwalks.ru/2017/12/12/mid-spire-2/> recuperado en agosto de 2020.

Imagen 19. Hugh Ferriss, *Ilustración de ciudad del futuro*, dibujo en *The Metropolis of Tomorrow*. New York: Ives Washburn, 1929 p.113

Imagen 20. *Póster de Metropolis de Fritz Lang*, póster, 1927 en <https://www.imdb.com/title/tt0017136/> recuperado 2 de diciembre 2021.

Imagen 21. Santiago Arau, *Vista panorámica de manifestación contra porros*, fotografía, 8 de septiembre 2018 en <https://www.animalpolitico.com/2018/09/mexico-quienes-son-los-porros-que-atacaron-a-los-estudiantes-de-la-unam-provocando-una-de-las-mayores-protestas-estudiantiles-en-50-anos/>

Imagen 22. *Tren de las humanidades*. Fotografía IISUE – AHUNAM, Colección Universidad. Doc. 3021 en <http://www.comitedeanalisi.unam.mx/fhistoricas.html>

Imagen 23. Cassiel, *Auditorio Antonio Caso*, fotografía, 2010, en <https://cassiel.aminus3.com/image/2010-12-23.html>

Imagen 24. Domingo García Ramos, *Sistema Herrey*, ilustración, en García Ramos, Domingo. *Iniciación al urbanismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961. p.228

यह भी बदल जाएगा