


La producción del espacio abstracto capitalista según Henry Lefebvre y el proyecto moderno en la construcción de Brasilia

Daniela Cápona González¹



16



The capitalist abstract space production according to Henry Lefebvre and the modern project in the construction of Brasilia

¹ Universidad de Chile dcapona@gmail.com



Resumen

La configuración del espacio abstracto, propia del capitalismo según Henri Lefebvre, mantiene una relación con el proyecto de la modernidad en tanto que ambos implican una forma de violencia que se expresa en el ámbito urbano y en los procesos de modernización. En este tema, Brasilia constituye un caso particular: esta ciudad *ex novo* erige una monumentalidad fálica que visibiliza la noción de poder, negando la historicidad, pues concibe la espacialidad como mero territorio y no como producto social. Esta producción de espacio expresa la imagen del capitalismo, y, con ello, la ciudad se pierde como bien común.

Palabras clave: espacio abstracto, capitalismo, espacios de representación, modernidad, poder

Abstract

The abstract space configuration, characteristic of capitalism according to Henri Lefebvre, maintains a relation with the modern project because both imply a form of violence that is expressed in the urban sphere and the modernization processes. About this, Brasilia is one particular case: this *ex novo* city rises a phallic monumentality which makes visible the notion of power, negating historicity, since it conceives space as mere territory and not as a social product. This space production expresses the image of capitalism and, with that, the city loses itself as a common wealth.

Keywords: abstract space, capitalism, representation spaces, modernity, power

“El espacio (social) es un producto (social)” (Lefebvre 2013, p. 86).

La reflexión en torno a la ciudad, desde la antigua a la medieval, de la renacentista a la moderna y, finalmente, la contemporánea, con todas sus variaciones y subvariaciones, es fundamental: vislumbra cómo se comprende políticamente el hombre o, utilizando una analogía de Heidegger, cómo habita políticamente el hombre. En este sentido, hay un lugar para pensar la experiencia urbana en el marco de cada ciudad, mas no tomada esta en genérico, lo cual constituiría establecerla como una abstracción, sistema o estructura, sino como una ciudad particular, históricamente situada. La ciudad capitalista, y, en particular, la ciudad latinoamericana capitalista, tiene su singularidad: si bien tiene características comunes con las demás —en virtud de los procesos de globalización—, en cada una hay un elemento que la hace dispar, única, a pesar de la violencia que ejerce el capitalismo en la producción del espacio. Un caso más que particular es Brasilia, ciudad *ex novo*, construida desde 1956 y convertida en capital de Brasil en 1960. Dentro del marco de la globalización, Milton Santos (1996) precisa la singularidad de los espacios:

Cuanto más se mundializan los lugares, más se vuelven singulares y específicos, es decir, "únicos". Esto se debe a la especialización desenfundada de los elementos del espacio —hombres, empresas, instituciones, medio ambiente— a la disociación siempre creciente de los procesos y subprocesos necesarios para una mayor acumulación de capital, y a la multiplicación de las acciones que hacen del espacio un campo de fuerzas multidireccionales y multicomplejas, donde cada lugar es extremadamente distinto del otro pero también claramente unido a todos los demás por un nexo único, que proviene de las fuerzas motrices del modo de acumulación hegemónicamente universal (pp. 34-35).

Por eso, un análisis de la experiencia urbana tiene que tener una importancia radical para la filosofía hoy en día: si la ciudad es violentada por un modo de producción que trastoca los regímenes de socialización en ocasión de la instauración del intercambio de mercancías generalizado —creando a la ciudad en el marco del llamado fetichismo de la mercancía, analizado por Marx— e intenta producir un espacio abstracto y homogéneo pero fragmentado y violento a la vez, entonces la ciudad está en crisis. Pero ¿qué implicancia tiene esto? Si la relación entre filosofía y ciudad es tal como se ha mencionado, la crisis de la ciudad implica la crisis de la filosofía, y esta ha de hacer de lo urbano y su experiencia el núcleo de una reflexión que permita vislumbrar críticamente cómo el espacio viene a determinar los modos de existencia y subjetivación —en el orden político—, es decir, cómo determina el habitar.

Ahora bien, la arquitectura también padece esta violencia, o bien es parte de su construcción. En virtud de esto, los lugares en donde transita el hombre en su vida cotidiana están también determinados por la imposición de imágenes y signos que expresan el poder abstracto en la edificación de la ciudad. La monumentalidad —pero aquella vaciada de su componente histórico— es ahora expresión de la genitalidad del poder. El trazado urbano está condicionado para seguir ciertos caminos, dentro de los cuales el espacio como cosa-signo, como mercancía, y el lugar propio de las mercancías y su exhibición forjan una determinada comprensión del hombre como un "ser-entre-mercancías" (Coccia, 2013, p. 13), fórmula que utiliza Emanuele Coccia ironizando el "estar-en-el-mundo" heideggeriano.

El marco teórico de la presente investigación se sitúa en la perspectiva del filósofo marxista francés Henri Lefebvre, a partir de la cual se intentará analizar la experiencia urbana que se da en los espacios de representación bajo la configuración espacial abstracta del capitalismo. La tesis de la producción del espacio de Lefebvre es efectivamente una crítica del proceso social de la configuración del espacio. Esto quiere decir que todos estamos operando en esa producción y permitimos su reproducción. El espacio es un producto social, mienta un carácter relacional, por lo cual no puede ser desposeído en sí mismo, pero sí aquello que está en él. Milton Santos (1996), siguiendo la línea de Lefebvre, plantea esto en términos explícitos: "El espacio no es ni una cosa ni un sistema de cosas, sino una realidad relacional: cosas y relaciones juntas. Por eso su definición sólo puede situarse en relación a otras realidades: la naturaleza y la sociedad, mediatizadas por el trabajo" (p. 28). Si bien el espacio no puede ser desposeído, David Harvey denominó "acumulación por desposesión" a los procesos mediante los cuales se intenta desposeer las cosas que están en el espacio, comprendido este como mero territorio. De esta manera, Harvey (2006) explica que este fenómeno es

[...] la continuación y proliferación de las prácticas de acumulación que Marx trató como “primitivas” u “originales” durante el auge del capitalismo. Esto incluye la mercantilización y privatización de la tierra y la expulsión forzosa de las poblaciones campesinas (como en México e India en tiempos recientes); la conversión de varias formas de derechos de propiedad (comunes, colectivos, estatales, etc.) en una exclusiva forma de propiedad privada de derechos; la supresión de derechos comunes; la mercantilización de la fuerza de trabajo y la supresión de formas alternativas (indígenas) de producción y consumo; procesos coloniales, neocoloniales e imperiales de apropiación de activos (incluyendo recursos naturales); la monetización del intercambio y de los impuestos, particularmente de la tierra, el comercio de esclavos (que continúa particularmente en la industria del sexo); y la usura, la deuda nacional y, lo más devastador de todo, el uso de sistemas crediticios como medios radicales de acumulación originaria (p. 43).

Es decir, el espacio en sí mismo no es desposeído, pero la tierra comprendida como mero territorio sí lo es, así como los derechos sobre ella y todo lo que ello implica. Son estos procesos los que crean formas de precarización social urbana, que determinan precisamente las formas de habitar.

En el presente artículo se pretende evidenciar tres puntos. En primer lugar, se presentará la consideración del espacio capitalista como espacio abstracto, instaurando un criterio y dinámica referida a la violencia, a partir del pensamiento de Henri Lefebvre. Es decir, se explicará cómo ciertos procesos económicos determinan la configuración de la espacialidad, la cual implica procesos de precarización social urbana que condicionan las formas de habitar el espacio. En segundo lugar, se establecerá el horizonte de la modernidad como motor de los procesos de modernización que modelan el espacio abstracto. De esta manera, se evidenciará el carácter violento que tiene la realización del proyecto ilustrado aplicado al ámbito urbano. Finalmente, se pretende evidenciar cómo esta experiencia urbana se ve determinada en el ámbito material de la ciudad, a partir de una lectura crítica del caso de Brasilia, ciudad *ex nihilo*, edificada por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. En este caso, se analizará desde la perspectiva de la elaboración de una arquitectura del poder.

I. Espacio abstracto y violencia: las formas de precarización social en el habitar

La forma de comprender el espacio de Henri Lefebvre atenta contra toda la tradición anterior. En términos filosóficos, el espacio no puede comprenderse como lo hacía Descartes y su forma geométrica, como una forma de la extensión y un continuo, ni como lo hacía Kant, como algo interior a la consciencia y, por ende, como algo meramente mental. Estas concepciones mantienen al espacio en su consideración abstracta y, por tanto, vacía. La tesis de Lefebvre sobre el espacio social como producto social —mentada como epígrafe del presente artículo— implica de partida que el espacio no puede comprenderse como un *a priori*; el espacio no es dado, sino que es producido socialmente. Es lo social lo que determina la configuración espacial; por ello, el espacio es también históricamente situado. Cada sociedad crea su espacio particular. Lefebvre expresará esto afirmando que “cada sociedad (en consecuencia, cada modo de producción con las diversidades que engloba, las sociedades particulares donde se reconoce el concepto general) produce un espacio, su espacio” (2013, p. 90). Lo social, determinado tanto a

partir de su consideración como estructura económica material y como superestructura, es lo que posibilita una producción espacial particular. Ahora bien, que el espacio sea comprendido como producto implica que hay que analizar este término tal como lo hace Lefebvre, quien utiliza el criterio de distinción de Marx. Para el autor de *El Capital*, se puede comprender la producción tanto en un sentido laxo como en uno restringido. El primero apela a su consideración como creación en todo ámbito, es decir, implica la creación de valores, de cultura, de arte, etc. En este registro se habla de obras. Por otro lado, en su acepción acotada remite a una visión economicista en donde el producto remite a la cosa creada que posee un valor de cambio. Se trata, entonces, de elementos particulares, bienes y cosas que pueden ser poseídas, puesto que están sujetas al proceso de intercambio; por ende, se trata de productos (Lefebvre, 2014a, p. 36). En este sentido, el filósofo francés comprende tal como lo hace Marx: el punto de inicio de cualquier análisis tiene que ser la producción de los individuos socialmente determinada. Sin embargo, para Lefebvre, el espacio evoca esa doble naturaleza de la producción: el espacio es producto y obra a la vez, valor de cambio y valor de uso. El problema radica en que la configuración espacial social e históricamente determinada, en el marco del capitalismo, hace prevalecer el valor de cambio, relegando al uso, en su aspecto creativo y de apropiación, a un segundo lugar. Es por ello que,

En sí y para sí, el espacio social no posee todos los caracteres de la "cosa", como opuesta a la acción creadora. En tanto que espacio social, es obra y producto, esto es, realización del "ser social". Pero en determinadas coyunturas puede asumir los rasgos fetichizados, autonomizados, de la cosa (de la mercancía y del dinero) (Lefebvre, 2013, p. 157).

El espacio es obra y producto, valor de uso y valor de cambio, pero cuando adquiere el carácter de mercancía, el primero es velado, pues implica cualidad, apropiación, ser-con, comunidad. Para Lefebvre, el producto como valor de cambio tiene una existencia "abstracta (reservada, oculta, apareciendo en distintos registros, y guardada en ambientes cerrados) y concreta (el bienestar privado de un intermediario, un distribuidor, etc.). El valor de cambio tiene sólo una relación indirecta con la materialidad de la cosa" (Lefebvre 2014b, p. 129). Por el contrario, el uso tiene una relación de inmediatez con su materialidad; hay una relación con la naturaleza, aun cuando esta haya sido transformada por el trabajo humano. "Mediante y por el uso, un fragmento de la naturaleza ha sido simultáneamente dejado de lado, reservado, y modificado, cambiado, a menudo hecho irreconocible [...]. La primera consecuencia de este análisis es que la naturaleza es la fuente del valor de uso, la riqueza del uso" (Lefebvre, 2014b, p. 129). Ante esto, el filósofo francés concluye que el valor de uso relaciona directamente una naturaleza práctica con el cuerpo, tomado este individual como socialmente. Así, el valor de uso implica un bienestar social, mientras que el de cambio solo procura una ilusión de este, ya que su carácter mediado nutre las cadenas al servicio del capital antes que al cuerpo mismo de aquellos que constituyen la sociedad.

Ahora bien, para continuar el análisis es necesario explicitar la dialéctica espacial y la configuración espacial abstracta. La dialéctica espacial tiene tres constituyentes: la práctica espacial, la representación del espacio y los espacios de representación. Estos tres constituyentes le permiten a Lefebvre explicitar cómo el espacio mantiene una dinámica

en un proceso nunca acabado; por ello, no puede constituirse como un *a priori* de la consciencia, ni como una cosa, pues está siempre deviniendo, obteniendo nuevas configuraciones. Además, esta dialéctica tiene una índole formal debido a que estos tres momentos nunca están separados, sino que operan todos simultáneamente. Se trata solo de una forma de explicitar cómo el espacio se configura y reconfigura según las prácticas sociales y el devenir histórico. No se trata de un sistema que haya que superponer al espacio o una forma en la cual haya que dividirlo. Cada constituyente cobra sentido solo en relación con los demás.

En primer lugar, la práctica espacial “engloba producción y reproducción, lugares específicos y conjuntos espaciales propios de cada formación social; práctica que asegura la continuidad en el seno de una relativa cohesión” (Lefebvre, 2013, p. 92). Este primer constituyente está configurado por los aspectos materiales y económicos del espacio, y su implicancia en la forma en que se configuran prácticas en el espacio. Por ello, ante la pregunta sobre las prácticas espaciales en el neoliberalismo, el autor francés expondrá que esta “Expresa una estrecha asociación entre la realidad cotidiana (el uso del tiempo) y la realidad urbana (las rutas y redes que se ligan a los lugares de trabajo, de vida ‘privada’, ocio)” (Lefebvre, 2014, p. 97).

En segundo lugar, la representación del espacio expresa lo concebido y está circunscrita a aquellas representaciones que operan sobre el espacio, el cual corresponde al planificado por los científicos, urbanistas, tecnócratas, pues en él reside su cualidad de calculabilidad —siguiendo la matriz heideggeriana del pensar calculador, en cuanto la técnica se piensa como determinación antropológica e instrumental—. “Es el espacio dominante en cualquier sociedad (o modo de producción). Las concepciones del espacio tenderían [...] hacia un sistema de signos verbales —intelectualmente elaborados” (Lefebvre, 2013, p. 92). Este segundo formante está constituido por la integración del lenguaje y su racionalización, por lo cual tienen lugar las ideologías y el saber/poder.

Finalmente, está el espacio de representación, en el cual residen los aspectos propios del habitar y la vida cotidiana, llena de simbolismos e imágenes. Lefebvre (2013) lo define en las siguientes palabras:

[...] espacio vivido a través de las imágenes y los símbolos que lo acompañan, y de ahí, pues el espacio de los “habitantes”, de los “usuarios”, pero también el de ciertos artistas y quizá de aquellos novelistas y filósofos que describen y sólo aspiran a describir. Se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar. Recubre el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos (p. 98).

Este formante está influenciado directamente por la concepción del habitar en Heidegger, la visión fenomenológica de Bachelard y su obra *Poética del espacio*, y la visión de índole artística de Nietzsche en lo que respecta a la creación poética. En él reside un “núcleo o centro afectivo: el Ego, el lecho, el dormitorio, la vivienda o la casa; o la plaza, la iglesia, el cementerio. Contiene los lugares de la pasión y de la acción [...] es esencialmente cualitativo, fluido y dinámico” (Lefebvre, 2013, p. 100). Este espacio es el vivido, influenciado por la historicidad de las imágenes y vivencias; es decir, implica la afectividad dentro del espacio. Es en virtud de esto que este componente puede ser manipulado

por las representaciones del espacio, ya que estas imponen representaciones de índole instrumental, sujetas a la discursividad y rigor cientificista, negándole, por ende, la matriz dinámica y afectiva al habitar.

El espacio abstracto es la configuración espacial propia del capitalismo como determinación social. Se trata de una consideración objetual del espacio, con un carácter de cosa-signo que alberga relaciones meramente formales. Este se pretende homogéneo, intenta subsumirse a esta consideración, pero “el espacio abstracto no es homogéneo. Simplemente tiene la homogeneidad como meta, como objetivo y orientación. La impone. Pero en sí mismo es un espacio plural” (Lefebvre, 2013, p. 323). En este espacio, la contradicción es latente: la homogeneización contra la diferencia que pretende ser negada, principalmente atentando contra los espacios de representación y reconfigurando las prácticas espaciales mediante la utilización calculadora de la representación del espacio. Así, se genera una arquitectura del poder encarnada en la edificación de monumentos fálicos, en donde la genitalidad se sobrepone a la sensualidad, porque estos nuevos monumentos carecen de un componente histórico como antaño, en donde estos eran símbolos de una victoria, de un suceso histórico, de valores religiosos, etc. Ahora se trata de una monumentalidad vacía que expresa solo el poder abstracto del capital y el poder estatal. Lefebvre se pregunta: “¿Cómo definir, pues, dicho espacio? Es visual y fálico. La dictadura del ojo: el de Dios y del Padre, del Maestro y del Jefe, del Patrono y del Policía. Miradas soberanas de la presencia estatal. Control” (Lefebvre, 1976, p. 125). Este intento de negar la historicidad constituye uno de los principios de este tipo de configuración, pues el espacio abstracto se sitúa como uno, aislado y autónomo, instrumental y, por ende, vacío. Por ello, la forma de operar de este espacio mienta una violencia que Lefebvre (2013) define con las siguientes palabras: “No coincidiendo su abstracción ni con la del signo ni con la del concepto, podemos afirmar que opera *negativamente*. Este espacio abstracto porta la negatividad en relación a lo que le precede y lo sustenta: esto es, las esferas de lo histórico y de lo religioso-político” (p. 109). El espacio se revela, entonces, como hábitat —abstracción funcional del habitar—, en donde la idea del habitar para los urbanistas es solo una ilusión ingenua. Su única positividad está en la técnica y ciencias aplicadas, en cuanto ligadas a una concepción del saber como poder y, por ende, como control. En el sentido arquitectónico, y más práctico, Lefebvre (2014) afirma: “Simultáneamente —debería decir, sincrónicamente— el discurso arquitectónico, altamente pertinente, lleno de significaciones, ha suplantado la producción arquitectónica (la producción de un espacio rico en sentido). Y los abstractos e imperfectos signos de felicidad, de belleza, proliferan entre cubos y rectángulos” (p. 19).

Ante esta conceptualización, Lefebvre (2013) pregunta: “¿Cómo puede la abstracción ocultar tantas capacidades, tanta eficacia, tanta realidad? [...] hay una violencia inherente en la abstracción, en su uso práctico (social)” (p. 325). La negatividad propia de este espacio hace explícita la violencia en la esfera económica, pues, antes del capitalismo, “la violencia desempeñó un rol extraeconómico; con el capitalismo y el mercado mundial, la violencia asumió un rol económico en el proceso de acumulación. Y es de este modo cómo lo económico se convirtió en la esfera dominante” (Lefebvre, 2013, p. 313). De esta manera, este espacio se constituye como uno esencialmente represivo, puesto que impone una visión reductiva, funcional, jerarquizante y segregada (Lefebvre, 2013, p. 353). Por ende, su lógica implica la instauración de regímenes de dominación, que intentan

sofocar la misma historicidad que les permitió su surgimiento, al mismo tiempo que sus propias diferencias internas, todo con el fin de imponer su abstracción a nivel total (Lefebvre, 2013, p. 353).

Ahora bien, esta violencia es ejercida directamente contra las prácticas espaciales y los espacios de representación, en donde yace el habitar y la vida cotidiana, en donde cabe la simultaneidad y la creación como acto poético, y en donde la representación del espacio impone su ideología para intentar homogeneizarlo, en una forma servil bajo la hegemonía de lo uno. De esta manera, el espacio abstracto tiene un carácter duplo:

El espacio social abstracto contiene esta no reconocida (diabólica) paradoja. Es homogéneo en cuanto sujeto a normas generales y constricciones (el poder político, la dominación económica del dinero) y dividido (quebrado en parcelas, lotes, terrenos, migajas). La reducción del cuerpo siguió a la del "sentido" (religioso y otros valores). Los órganos siguen al espacio, y su deterioración determinó su degradación. Reducción y destrucción de la experiencia vivida por una forma de conocimiento, por un espacio de signo-cosa, substitución del polvo de la significación (del significante) por los significados del cuerpo, la substitución de lo natural por palabras (cultura) —esto es lo que nos confronta. ¿Qué significa "habitar" un edificio moderno? El cuerpo no tiene punto de referencia (Lefebvre, 2014b, pp. 33-34).

Si bien, tal como se ha mencionado, este espacio ejerce una violencia y dominación sobre la ciudad, lo hace de forma más específica sobre el cuerpo. Si el poder de la abstracción es capaz de segregar al espacio, de modificar su naturaleza, con esto pretende también separar al cuerpo y convertirlo en un conjunto de piezas, de órganos, de útiles. Es decir, comprende al cuerpo bajo el rótulo de un funcionalismo que quiebra su aspecto orgánico, relacional pero unitario a la vez. Desde este punto, se desprende que la abstracción opera sobre todas las esferas, de las cuales una de ellas es la corporalidad y, con ello, la capacidad del hombre de afectar y ser afectado. Al descomponer el cuerpo, pretende la alienación de su potencia social, pues este tiene en sí una doble composición: el cuerpo ocupando un espacio (el cuerpo que siente, se podría decir) y el cuerpo que produce espacio. En el primer sentido, se trata del cuerpo natural en su aspecto material orgánico, mientras que el segundo se refiere al cuerpo social, que haciendo uso de las formas abstractas institucionalizadas, como el lenguaje, contiene en sí una potencia creadora y destructiva (Lefebvre, 2014b, p. 149). La ciudad comprende esta doble corporalidad; por ello, en la comprensión de este tipo de espacio puede configurarse una lectura crítica de una teoría de la potencia social, es decir, de cómo mediante la producción espacial abstracta hay una alienación de esta potencia a partir de la instauración de una cierta estética del habitar reductiva.

El capitalismo, por ende, ha expandido los horizontes de su producción hacia el espacio, en donde ha encontrado las formas precisas para reproducirse y ha podido contener sus propias contradicciones internas; "el capital, pues, se precipita en la producción del espacio, abandonando la producción de tipo clásico referida a los medios de producción (máquinas) y bienes consumo" (Lefebvre, 2013, p. 369). En el aspecto material, esto lo ha logrado introduciendo la sectorización y la urbanización dentro de la esfera inmobiliaria,

por lo cual estas están sujetas a los valores de mercado y a la especulación. Es decir, el capitalismo hace del espacio una cosa, un mero territorio, lo ha configurado como una mercancía. De esta manera, Lefebvre (1976) afirma:

El capitalismo se ha extendido, agenciándose lo que ya existía antes de su aparición en escena: agricultura, suelo y subsuelo, bienes inmuebles y realidades urbanas de origen histórico. Asimismo, se ha extendido al construir sectores nuevos, comercializados, industrializados: los ocios, la cultura y el arte llamado “moderno”, la urbanización [...]. Así pues, el capitalismo no se ha mantenido más que extendiéndose a la totalidad del espacio (rebasando con creces sus puntos de origen, de desarrollo, de plenitud: las unidades de producción, las empresas, las firmas nacionales y supranacionales) (p. 99).

En este sentido, el espacio en su aspecto material, su llamada segunda naturaleza: la ciudad, ha sufrido las consecuencias de dinámicas monetarias en cuanto mercancía. Se ha impuesto como una representación del espacio y todo lo que está en él; ha padecido lo que Harvey —como se mencionó anteriormente— denominó acumulación por desposesión. La fragmentación del espacio urbano en virtud de la sectorización, la generación de sectores de mayor plusvalía y la gentrificación, parte necesaria de la afirmación del poder de clase en la afirmación excelsa de la propiedad privada y los derechos de propiedad, son solo algunas de las consecuencias de este tipo de configuración espacial. Estas extienden un horizonte de precarización social en las periferias —las favelas en Brasil, las villas callampas en Argentina, los guetos y las poblaciones marginales—, en donde, por ende, la lucha de clases sigue vigente. La urbanización es un proceso relativamente nuevo, puesto que está ligado inextricablemente al capitalismo; por ello, Lefebvre (2013) afirma:

No sólo el capitalismo se adueña del espacio preexistente, la Tierra, sino que tiende a producir el propio. Esto lo logra por y a través de la urbanización, bajo la presión del mercado mundial, al amparo de la ley de lo reproducible y de lo repetitivo, anulando las diferencias espacio-temporales, destruyendo la naturaleza y el tiempo natural (p. 260).

El proceso de urbanización es producto de la industrialización y de la hegemonía del modo de producción capitalista. La ciudad considerada previamente a estos sucesos no era propiamente urbana, pues este problema nace estrictamente, para Lefebvre, en virtud de la industrialización como factor inductor. Con esto, el filósofo francés delimita el problema urbano explícitamente a partir del sistema de producción capitalista.

II. Espacio abstracto y modernización: el discurso de la razón y la violencia

Lo que se puede deducir es que la configuración capitalista del espacio implica, para su producción, un criterio de violencia explícita, que se puede rotular como violencia creativa. Los procesos subyacentes a la edificación y el auge de la arquitectura moderna en el siglo XXI, con la monumentalidad que implica, tienen un costo que David Harvey (2013) expresa afirmando que “La creación de nuevas geografías urbanas bajo el capitalismo supone inevitablemente desplazamiento y desposesión, como horrorosa imagen especular de la absorción de capital excedente mediante el desarrollo urbano” (p. 39). La inextricable unión entre urbanismo y capital es que este último requiere al primero para poder

absorber su superávit. El ejemplo más connotado es el de Haussmann con París durante el Segundo Imperio. Sin embargo, este proceso se ha acrecentado en la medida en que el mismo capitalismo ha acrecentado su potencia a pesar de las crisis que ha vivido desde ese momento. La destrucción creativa atenta en su carácter negativo contra lo común: el espacio público. Sin embargo, pontifica el rubro privado y la edificación a gran escala de una arquitectura del poder. De allí que “la urbanización capitalista tiende perpetuamente a destruir la ciudad como bien común social, político y vital” (Harvey, 2013, p. 125).

En este punto se podría considerar la arquitectura moderna como aquella que de forma más evidente ha insertado el poder de la abstracción dentro de la ciudad y, con ello, uno de sus mayores exponentes, Le Corbusier, quien ha modelado los principios de la modernidad con mayor eficiencia. Henri Lefebvre critica la arquitectura del suizo y también la de la Bauhaus y Mies van der Rohe, entre otros, porque si bien fueron motivados por un impulso social y abrieron una nueva comprensión espacial, desarrollaron finalmente un proyecto capitalista. Para el filósofo francés, Le Corbusier era el que más daño —si pudiese decirse así— le había generado al espacio, y le dedica una crítica radical:

De todos esos innovadores, descubridores del espacio, el menos importante, el menos interesante, el menos simpático, es sin ningún género de duda, Le Corbusier, cuya retórica acusa el carácter autoritario y reaccionario de la sociedad francesa, carácter al que se amoldará plenamente: rigor del ángulo recto y de la línea recta, rigidez en la verticalidad, simbolismo incluido: el sentido del Estado, del orden moral establecido o por establecer, so pretexto de racionalidad espacial (Lefebvre, 1976, p. 122).

La modernidad como proyecto ilustrado que potencia el uso de la razón en una relación de dominación sobre la naturaleza, y que, por ende, implica una dominación sobre el hombre, desarrolla no solo una visión funcionalista del espacio, sino, además, instrumental en cuanto ligado al desarrollo de la técnica. Se podría seguir la aseveración de Justin McGuirk (2015) en este punto cuando asevera que “Forma sin utopía’ es la clave de la arquitectura de principios del siglo XXI” (p. 26). En este punto, Marshall Berman analizó la modernidad como la realización de un pacto faústico que se condice con la destrucción creativa. En su obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982), el autor afirma:

Una de las ideas más originales y fructíferas del *Fausto* de Goethe es la idea de una afinidad entre el ideal cultural del autodesarrollo y el movimiento social real hacia el desarrollo económico [...]. El único modo de que el hombre moderno se transforme, como descubrirá Fausto y también nosotros es transformando radicalmente la totalidad del mundo físico, social y moral en que vive [...]. Aquí reside el significado de la relación de Fausto con el diablo: los poderes humanos solo pueden desarrollarse mediante lo que Marx llamaba “las potencias infernales”, las oscuras y pavorosas energías que pueden entrar en erupción con una fuerza más allá de todo control humano (Berman, 1994, pp. 31-32).

El progreso y la racionalización de la vida en pos del autodesarrollo han pactado directamente con el descontrol de las fuerzas maquinales que fueron elevadas como paradigma cultural y científico de la modernidad: el poder del capital. Aquello lo propugnó la Escuela de Frankfurt con vehemencia, principalmente Theodor Adorno y Max Horkheimer en su obra *Dialéctica de la Ilustración* (1944), y también en la visión del filósofo cercano a esta

escuela, Walter Benjamin. Esta perspectiva se origina a partir de la concepción de la razón instrumental en oposición a la de la razón objetiva. Adorno y Horkheimer comienzan su obra aludiendo directamente al problema de la Ilustración, la cual “ha perseguido desde siempre el objetivo de quitar a los hombres el miedo y convertirlos en señores. Pero la Tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad. El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo” (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 19). Pero este desencantamiento precisamente constituye la erradicación del animismo (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 21) y, podría aducirse, la adoración por lo objetual e instrumental. Es el afán de dominación sobre la naturaleza que surge con la Ilustración lo que ha generado la cosificación de la naturaleza al mismo tiempo que la alienación del hombre. El crecimiento económico que se genera en la época a partir del capitalismo es lo que entraña la paradoja de la modernidad: si bien esta se fundamenta, en principio, en un ideal de progreso de la sociedad —porque no solo habría mejores condiciones para aumentar la producción, sino también una mejora en las condiciones laborales y sociales—, estas ganancias se mantuvieron solo en manos de los agentes productivos, lo que generó una reificación mayor del asalariado. La economía no solo se ha elevado al estatuto de ideología, sino que, en cuanto su racionalización, ha hecho del hombre un engranaje en el circuito de producción de capital. Esto implica que el capitalismo ha logrado fabricar formas de subjetivación precisas para que la reproducción de su sistema no solo se perpetúe, sino que, además, adquiera mayor potencia.

En el plano urbano, la modernización en Europa se ha visto no solo en el cambio en las maneras de construcción introduciendo nuevos materiales, sino también creando nuevas formas arquitectónicas como expresión del espíritu de una nueva época. No obstante, este espíritu no ha logrado materializarse en una manifestación comunitaria o social, sino a la inversa, en el individualismo triunfante que se ha instalado por el capitalismo, principalmente en lo que respecta a la propiedad privada y derechos de propiedad. La técnica y la máquina han devenido la formulación de un ejemplar a seguir en el ámbito social y arquitectónico; por ello, no es vano que Le Corbusier (1988) sentencie: “Una casa es una máquina de habitar” (p. 73). Esta cuestión es inversa a la planteada por Gastón Bachelard (2011), para quien “La casa, más aún que el paisaje, es un estado del alma” (p. 104). El cambio de la modernidad tiene la misma radicalidad que el que aconteció entre la Edad Media y el Renacimiento, en relación al paso de un teocentrismo a un antropocentrismo; sin embargo, hoy el hombre parece verse desplazado por la máquina. “El maquinismo, hecho nuevo en la historia humana, ha suscitado un espíritu nuevo, una época crea su arquitectura que es la imagen clara de un sistema de pensamiento” (Le Corbusier, 1998, p. 69). Nuestra era, tal como expresa Le Corbusier, es la era de la máquina, y es precisamente su obra una de las que con mayor fuerza expresa este espíritu. Este nuevo espíritu que se condice con el proyecto moderno se expresa en el plano urbano. Bajo este contexto en el que la espiritualidad se ve acechada por el imperio de la máquina y de lo efímero, como aduce Lipovetsky, es posible vislumbrar que el cambio urbano desde fines del siglo XIX y en el siglo XX ha devenido también violento para los habitantes de las ciudades, puesto que les niega la vitalidad que la ciudad como organismo vivo debería dotarles como agentes activos de la comunidad. Es decir, la modernización intentó realizar el ideal del progreso a expensas de la represión en los espacios de representación, espacios de lo vivido. La segregación y destrucción de los espacios de recreación y del pequeño comercio, y la elaboración de rascacielos y autopistas han venido a escindir la

comunidad para instalar una separación que solo encuentra conjunción en la circulación automovilística —que, paradójicamente, separa para reunir—. Además, si se considera la adoración de la tecnología, se puede encontrar en los futuristas el mayor esplendor no solo de un modernismo propiamente fascista —avalado por su conexión directa con el apoyo al régimen de Benito Mussolini—, sino, además, una visión que potencia la catástrofe, en cuanto se fundamenta en una forma de pensamiento que avala la autonomía de la esfera estética por sobre las demás —por ejemplo, la ética—, llevando a consecuencias desastrosas en el ámbito práctico. Por ello, el futurismo puede considerarse como una piedra angular para concebir la catástrofe —para utilizar un término benjaminiano— en que puede devenir la modernización. En este sentido, Marshall Berman (1994) afirmó:

Los futuristas llevaron a la glorificación de la tecnología moderna a un extremo grotesco y autodestructivo que aseguró que sus extravagancias no se repitieran jamás. Pero su romance acrítico con las máquinas, unido a su total alejamiento de la gente, se reencarnaría en formas menos fantásticas, pero de vida más larga. Después de la Primera guerra mundial, encontramos este nuevo tipo de modernismo en las formas refinadas de la “estética de la máquina”, las pastorales tecnócratas del Bauhaus, Gropius y Mies van der Rohe, Le Corbusier y Léger, el *Ballet Mécanique* (pp. 12-13).

Este cambio que trasciende en el espíritu futurista se transforma —pero no se destruye— hacia formas más sutiles, que Berman encuentra en arquitectos modernos. La radicalidad del futurismo recae en el hecho de avalar la autodestrucción en pos del goce estético, lo cual se puede interpretar como la expresión del capitalismo triunfante. Andrew Hewitt (1992) evidencia que este carácter del futurismo es eminentemente político:

La celebración de la máquina, la velocidad y la productividad en el Manifiesto Fundante, por ejemplo, expresa reconsiderar profundamente la posibilidad de narrativas históricas del progreso. De una parte, hay —en la esperanzada y anticuada celebración del automóvil— un remanente de la celebración modernista del progreso, pero esta celebración ha sido radicalizada al punto de la auto-destrucción. En el futurismo parecemos alcanzar el punto en donde la ideología del progreso en sí misma se ha vuelto anacrónica, sobrepasada por el progreso mismo. En lo que insiste Marinetti es en el ímpetu auto-destructivo del capitalismo, forzado como es a revolucionar constantemente sus propios mecanismos de producción. No puede ser más una cosa de estar a favor o en contra del capitalismo —y en este sentido Marinetti se considera a sí mismo “más allá” del comunismo—, porque el capitalismo en su forma pura es contemplar el caos desde su auto-destrucción (p. 42).

Aquí, la crítica al fascismo futurista expuesta por Walter Benjamin brevemente en *Obra de arte en la época de su reproducción técnica* (1936) encuentra asidero. Para Benjamin, la modernidad es una fantasmagoría, puesto que es una imagen difusa del avance del capitalismo y, por ende, catastrófica en cuanto regida por el ideal del progreso, el cual perpetúa la repetición de lo mismo en la forma de un conformismo estático. La ciudad es también la expresión de esta fantasmagoría, que el filósofo explicita en virtud del análisis de los bulevares y la figura baudelaireana del *flâneur*. En el apartado con que finaliza este texto, Benjamin (2013) evidencia que “la consecuencia lógica del fascismo es una estetización de la vida cotidiana. La violación de las masas, postradas de rodillas en el culto

al líder, es equivalente al sometimiento de todo un mecanismo puesto a producir valores culturales” (p. 49). Pero la consecuencia de este proceso es peor: “todos los esfuerzos por estetizar la política culminan en un mismo punto. Ese punto es la guerra” (Benjamin, 2013, p. 50). A esta perspectiva se le opone el comunismo, quien responde a la estetización de la política con la politización del arte (Benjamin, 2013, p. 52). Sin embargo, la crítica no se trata solo del hecho de que el fascismo utilice las imágenes con fines ideológicos, sino también que es el que expone de mejor forma la manera depredadora en que opera el capital, y la adopta en pos del goce estético que la autodestrucción genera. La dependencia del capitalismo de la economía de guerra es también parte del aspecto que Marinetti logra desentrañar. Sin embargo, el fascismo de esta vanguardia equivale al de Mussolini en la condición imperialista de ambos. Mientras que el *Duce* apelaba al imperialismo mediante la reminiscencia del esplendor de la antigua Roma, en una idea de secuencia histórica lineal que lleva en su devenir la liberación como paso necesario, los futuristas apelaban a un imperialismo contra ese esplendor, pues ahora era Italia la que vendría a superponerse a esa antigua y nostálgica magnificencia. Ya no se necesita a Roma para avalar la grandeza, sino que es la Italia actual la que representa la magnificencia.

Fiat ars, pereat mundus: esta es según Benjamin (2013) la consigna fascista del futurismo (p. 51). El futurismo como *l'art pour l'art* implica hacer de la estética una esfera autónoma, proyecto que viene desde la estética kantiana. Precisamente, es la autonomía lo que permite tal afirmación. Suponer la autonomía de una esfera, en este caso, la estética, implica no solo su hegemonía sobre los demás ámbitos humanos y culturales, sino también la segregación y escisión entre los mismos. De este modo es que el futurismo puede avalar las explosiones en virtud de los colores sin considerar las consecuencias ético-políticas de estas acciones, cuestión presente en los manifiestos de Marinetti, que Benjamin utiliza como base de su crítica. Esta misma analogía puede establecerse en el discurso de la modernidad, en cuanto que es la autonomía de la técnica como razón la que ha logrado su hegemonía sin considerar en su realización las consecuencias éticas y políticas: la modernidad se ha jugado al costo de la segregación urbana, la pobreza y la imposibilidad de pensar lo común en la producción del espacio.

Ante este panorama, en donde la modernización rebasa los ideales de la modernidad, la arquitectura manifiesta esta violencia hacia los espacios de representación en exponentes como Le Corbusier. En el ámbito latinoamericano, se puede tomar el caso de Brasilia, con Oscar Niemeyer y Lúcio Costa como exponentes de una arquitectura moderna, abstracta y del poder.

III. La arquitectura de Le Corbusier, Niemeyer y Costa: la desmaterialización y maquinización de los espacios de representación

En Europa, la arquitectura de Le Corbusier expresa esta ambigua relación entre modernidad y modernización tanto en su obra teórica como plástica. Si bien es uno de los mayores exponentes de la devoción de la técnica, él la considera aliada inextricablemente al ámbito espiritual. El rol de la arquitectura para él es precisamente ocuparse de las cuatro funciones del espacio: habitar, trabajar, cultivar el cuerpo y el espíritu, y, por último, circular. Le Corbusier (2013) afirma que “El punto de vista técnico no se opone al punto de vis-

ta espiritual: el uno es materia prima, en tanto que el otro es director de obras. El uno no viene sin el otro" (p. 29). De esta forma, dota a la técnica de una cualidad espiritual en virtud de la cual la arquitectura puede devenir poesía; es solo en virtud de esta alianza que el sueño puede ser realizado (Le Corbusier, 2013, p. 30). "La técnica no es antagonista de lo espiritual. Es una de sus formas agudas; la del lado de lo absoluto, del razonamiento, de las deducciones lógicas y de las fatalidades matemáticas y geométricas" (Le Corbusier, 2013, p. 31). Esta comprensión pretende salvar la escisión que el pensar calculador impone en el ser humano. Espiritualizar la técnica es hacer humano a lo otro de sí, hacer de lo artificial una coextensión del hombre sin la cual él mismo no puede habitar. Sin embargo, en esta pretensión no configura una ontología de la técnica, sino una magnificación de esta, que aniquila el concepto de vida que precisamente busca reconfigurar.

La vasta obra arquitectónica de Le Corbusier nos remonta a una modernidad bifásica: es tanto una rememoración de lo clásico como una innovación radical respecto de los cánones del diseño, en cuya visión está siempre la admiración por el avión, el automóvil y los barcos. Esta modernidad corbuseriana mantiene siempre ciertos rasgos que hacen distinguible su obra: la utilización de pilotis y cemento en el principio de su obra, una adoración al ángulo recto —que posteriormente muta, como un segundo momento, en un fervor por la curva—, la utilización de ventanales continuos y una planta baja horizontal que permite una sensación de monumentalidad, y grandes tubos cilíndricos, todos elementos que se ciñen a un funcionalismo armónico con la belleza. Al mismo tiempo, la casa como vivienda ya no tendrá la pretensión de una duración indefinida; por el contrario, "se llegará a la casa-herramienta, a la casa en serie accesible a todos, sana, incomparablemente más sana que la antigua (moralmente también) y bella con la estética de las herramientas de trabajo que acompañan nuestra existencia" (Le Corbusier, 1998, pp. 193-195).

En Le Corbusier se encuentra la pretensión de hacer una arquitectura funcionalista, en cuyos cimientos está la noción de habitar para el hombre moderno. Su arquitectura es la expresión de este espíritu nuevo, que es, como mencionamos, maquinista, en virtud de lo cual existe una alteración en la noción de belleza —y en todos los conceptos que implican lo humano—. En palabras del arquitecto suizo:

La decoración es lo superfluo necesario, *la medida del campesino*; y la proporción es lo superfluo necesario, *la medida del hombre culto*. En arquitectura, se logra el grado de interés por la agrupación y la proporción de las habitaciones y los muebles: misión del arquitecto. ¿La belleza? Es un imponderable que sólo puede actuar mediante la presencia formal de las bases primordiales: *satisfacción racional del espíritu (utilidad, economía)*; en seguida, cubos, esferas, cilindros, conos, etc. (sensorial). Luego... el imponderable, las relaciones que crean el imponderable: es el genio, el genio inventivo, el genio plástico, *el genio matemático*, esta capacidad de hacer medir el orden, la unidad, de organizar de acuerdo a leyes claras todas las cosas que excitan y satisfacen plenamente nuestros sentidos visuales (Le Corbusier, 1998, pp. 113-114).

En su concepto de belleza, Le Corbusier privilegia una visión matemática y no sensual de la arquitectura. Su visión se centra en una concepción del arquitecto como ingeniero y, posteriormente, también como urbanista. Llevando el funcionalismo a su extremo, es la economía de la proporción la que da belleza a la obra, en cuanto su utilidad prima por so-

bre el goce sensorial y decorativo, del cual no está allende, pero no es primordial, sino que opera como consecuencia de la belleza racional. Si se atiende a lo expuesto, este funcionalismo se fundamenta en una concepción racionalista que se puede equiparar al pensar racionalizante de Weber. Y, considerando también el pensamiento de Heidegger en torno a la noción de habitar como ser —opacado por el pensar calculador de la modernidad que vela la capacidad humana de develar la verdad, que es su habitar—, nuevamente se encuentra una concepción que atenta contra lo humano, a pesar de que, en principio, lo que pretende es arreglar las condiciones de habitabilidad de las viviendas para un mejor desarrollo tanto de la vida espiritual como corporal en términos de ventilación, luz solar, estimulación visual mediante los colores, espacios más amplios, higienización, etc. Sin embargo, en el aspecto práctico de su obra, esta se erige no solo como un producto burgués o de élite, sino, además, con un carácter violento respecto a la normalización y desmaterialización de la vida cotidiana; es decir, los espacios de representación se encuentran acotados según lo que la arquitectura les determina.

La ejemplificación más clara que muestra esta tesis es la *Unité d'habitation* de Marsella. Si bien está influenciada por utopías del siglo XIX, como lo fue el Falansterio de Fourier o el utopismo de Saint-Simon, en donde el aspecto comunal es lo que prevalece, esta unidad de habitación tiene 337 departamentos tanto para solteros como para familias con hasta ocho hijos. Cuenta con calles interiores con comercio, en donde hay tiendas en las que uno puede comprar los alimentos básicos, como leche, carne, pescado, frutas y verduras, así como también hay panadería, farmacia, guardería para niños, enfermería y tienda de licores. Además, tiene correo, servicios de lavandería y limpieza e inclusive un hotel, un solárium, gimnasio y piscina. Le Corbusier quería que este conjunto habitacional tuviera como foco la idea de comunidad, por ello es que todos los servicios básicos están garantizados con estas calles interiores, además de servicios para entretenimiento y distracción. Con esto apelaba a una arquitectura para el hombre de la segunda era maquinista, avalado por una arquitectura de carácter industrial.

No obstante lo anterior, existe una cuestión radical que pone en jaque esta idea de comunidad cerrada —aunque abierta para los visitantes, ya que está la posibilidad del hotel—, que es la consideración del espacio público. Si bien esta construcción fue creada en virtud del financiamiento del Estado francés, la intención de hacer una unidad cerrada hace que la vida cotidiana no tenga el fulgor del trato elemental, el acontecimiento imprevisto, personas diferentes cada día y a cada momento. Lo que existe es una normalización de la vida diaria en rutinas y lugares establecidos. No hay posibilidad para la deriva situacionista ni el encuentro fortuito, la casualidad de un nuevo lugar, etc. Aun cuando existan *promenades*, estos siguen enmarcados en una rigidez normativizada. La vida cotidiana se desmaterializa no solo por el espacio cerrado y privado, sino también porque el edificio pretende eliminar la ciudad y, con ello, la calle, que es el símbolo de la libertad del hombre en su derecho de manifestación. En este sentido, la *Unité d'habitation* es tal como Le Corbusier (1998) define la vivienda: una máquina de habitar (p. 69) que, como tal, no tiene espacio para el azar.

Es así que puede elaborarse una lectura en la cual esta obra del arquitecto suizo pueda analizarse desde el prisma de una violencia invisible, que solo mienta una arquitectura que estructura una normalización y que va contra el carácter nómada del hombre en

cuanto habitante: su caminar. No puede pensarse propiamente como tal lo común en esta unidad, pues excluye la comparecencia de un otro, de lo imprevisto, del azar, constituyente imprescindible de la vida del hombre. Al hacer de este recinto una ciudad, elimina de esta su componente histórico: totalmente nueva y regida por los cánones del hombre nuevo, técnico y maquinista. Esta unidad-ciudad erradica la historicidad que recubre el habitar, pues elimina el valor de los símbolos. La modernidad aludida tiene los rasgos estéticos y la ambigüedad que el concepto en sí mismo implica: en principio, la teoría se acoge en un concepto de comunidad que, sin embargo, en la práctica, es destruido.

En el caso Latinoamericano, Oscar Niemeyer y Lúcio Costa son los arquitectos que simbolizaron el paradigma de la arquitectura moderna. Costa planeó el diseño de Brasilia en calidad de urbanista, pero fue Niemeyer el arquitecto a cargo de la mayoría de los edificios públicos construidos. La monumentalidad del proyecto que implicó esta construcción *ex novo* o *ex nihilo* representa el carácter utópico que se ubica en el imaginario amazónico como el espacio de todas las posibilidades.¹¹ Si bien Brasilia se fundó con el interés de descentralizar políticamente a Brasil, dejando su capital en el interior para fluidificar las relaciones entre centro y periferia, o costa e interior, su impacto estético ha hecho de esta ciudad el símbolo de una nueva generación, influenciada directamente por el trabajo de Le Corbusier. Sin embargo, no se reduce esta modernidad a una copia. La modernidad de los brasileños es contextual y localista en cuanto toma como base la adoración a la curva. En este sentido, Niemeyer (2014) escribe en una de sus poesías:

No es el ángulo recto el que me atrae, / ni la recta línea, dura, inflexible, / creada por el hombre. / Lo que me atrae es la curva libre y sensual, / la curva que encuentro en las montañas de mi país, / en el curso sinuoso de sus ríos, / en las olas del mar, / en el cuerpo de la mujer preferida. / De curvas está hecho el universo. / El universo curvo de Einstein (pp. 73-75).

Este arquitecto, si bien influenciado por la modernidad arquitectónica europea, demuestra en su obra una influencia local: el barroco brasileño del siglo XVIII. Niemeyer se retrotrae del funcionalismo de la modernidad europea, no para contribuir a un nuevo formalismo, sino para realizar, al establecer la curva sensual, una alteración al paradigma del funcionalismo purista hacia una orientación estética que pretende hacer de lo útil algo que satisfaga los requerimientos espirituales del hombre en un goce del entorno cotidiano. En palabras del arquitecto:

Sin temer las contradicciones de forma entre técnica y función, con la certeza de que pura y exclusivamente perduran las soluciones bellas, inesperadas y armoniosas. Con ese objetivo acepto todos los artificios, todos los compromi-

1 Todo el trazado urbano de Latinoamérica se funda en una tradición de fundaciones "sobre la nada", es decir, asumiendo el terreno habitado por los indígenas como uno vacío, en el cual tendría lugar, tras la fundación, la civilización. José Luis Romero, destacado historiador argentino, al describir de modo general la historia de las ciudades en Latinoamérica, describe esta mentalidad colonizadora: "Así se construyó esa tendencia inédita de la mentalidad fundadora. Se fundaba sobre la nada. Sobre una naturaleza que se desconocía, sobre una sociedad que se aniquilaba, sobre una cultura que se daba por inexistente. La ciudad era un reducto europeo en medio de la nada. [...] Una idea resumió aquella tendencia: crear sobre la nada una nueva Europa" (Romero, 2006, p. 67). Sin embargo, esta construcción no se ciñe a esta tradición de fundación, pues su horizonte se traza desde el horizonte utópico de la modernidad, con una pretensión política democrática.

sos, convencido como estoy de que la arquitectura no es una simple cuestión de ingeniería sino una manifestación de espíritu, imaginación y poesía (Niemeyer, 2014, p. 164).

Esta intención de armonía y belleza, sumada a la conocida posición política de Niemeyer como comunista, hace entrar en jaque su consideración teórica con la plástica. La frialdad y vacío que emana esta ciudad evidencia de antemano que la noción de comunidad no puede pensarse en la forma en que se venía haciendo desde el campo urbano, es decir, como el espacio cuya ordenación permite la circulación y reunión de habitantes en núcleos públicos, como las plazas. La ciudad embarga siempre una cuota de azar y rebeldía en cuanto los caminos son múltiples y cada encuentro es siempre una posibilidad. Así, la calle y las plazas constituyen en la vida cotidiana no solo un derecho —el del peatón y el del ciudadano—, sino también un constituyente político en cuanto el ciudadano es considerado un agente activo en la vida comunal.

Brasilia se erige sin ningún núcleo urbano en el cual pueda existir una convivencia que dé lugar a una vida comunal. Si bien hay plazas, estas no tienen la funcionalidad de albergar como espacio público el sentir de la comunidad, como lugar del disenso, el *agôn* griego. Francisco Bullrich (1996) escribe al respecto:

El hecho cierto es que la plaza no ha sido concebida como una plaza clásica, lugar de reunión cotidiana y recinto de concentraciones cívicas espontáneas, sino como un ámbito de paradas militares y actos oficiales, según se colige de la memoria de Costa, que, por otra parte, trata al eje cívico como un elemento desglosado del resto. [...] La ausencia de otro ámbito de reunión pública en el resto de la ciudad —la plaza municipal aún inexistente estará igualmente alejada— hace pensar que el modelo de vida que se ha formulado recibe su fundamento de una concepción bastante autoritaria del Estado, que los hechos posteriores se han encargado de consolidar (p. 134).

El diseño urbano de Brasilia impide pensar la comunidad en este sentido, es decir, en el de una reivindicación del espacio público para *sus* ciudadanos. Debido a la zonificación efectuada en el trazado, la ciudad se desmiembra en virtud de las funciones de cada zona, y, con ello, pierde la vitalidad de su consideración como un organismo vivo. No solo se trata de la plaza, sino de cómo se concibió el tránsito vehicular y peatonal. La ciudad brasileña con su modernidad piensa la circulación desde la autopista y el automóvil, no dando cabida al peatón que, en su cualidad nómada, pasea y viaja en el paso a paso que la calle le propone. Aquí, la figura baudelaireana del *flâneur* —de la cual también hablan Balzac y Flaubert, pero en diferentes sentidos—, que analiza Walter Benjamin, no tiene cabida. A partir de esto, Bullrich (1996) concluye: “La mecánica división de la ciudad por áreas funcionales unida a la utopía automovilística y a la alegría paisajística conduce inexorablemente a la eliminación del peatón, histórico protagonista de la ciudad. Con él muere la ciudad” (p. 137).

A esto se suma el carácter monumental que adquieren las edificaciones de Niemeyer, que en su exagerada magnitud parecen simbolizar la noción de poder. Numerosas críticas han cuestionado esta arquitectura adjudicando a esta ciudad un carácter totalitario en virtud del cual establecen analogías que entran en contradicción con la posición política del arquitecto brasileño. Max Cetto (1996) escribe al respecto que

Este proyecto ha sido criticado por su escala inhumana y su monumentalidad autocrática; varios escritores lo han relacionado a la Roma imperial o al régimen de Luis XIV, especulando cuán parecidamente hubieran expresado su poder en términos urbanísticos Hitler o Mussolini, de haberseles dado la oportunidad de construir una nueva capital (p. 178).

La violencia de este trazado urbano y arquitectura atenta contra algo vital e invisible a nuestros ojos, en cuanto elemento interiorizado en nuestra forma de concebir la ciudad: las calles y la vida cotidiana. En este punto, el juicio que hace Sigfried Giedion (1957) tiene sentido al criticar la desvinculación que se propone en la ciudad moderna.

La ciudad del asfalto tiene que desaparecer [...]. Pero la más hermosa población no será sino una obra imperfecta si se mantiene aislada, si no posee un corazón, es decir, un lugar en el que sea posible restablecer los puentes que van de la esfera privada a la colectiva, reanudar el contacto de hombre a hombre. La disolución de vínculos humanos y la estructura de la gran ciudad de hoy son fenómenos que mutuamente se condicionan (p. 80).

Ahora bien, si se considera además el aspecto tecnológico que descansa en el entramado urbano y arquitectónico que involucra la modernidad —especialmente en cuanto heredera del pensamiento corbuseriano en la consideración de la casa como máquina de habitar y el nuevo espíritu maquinista—, se hace una ordenación racional de la existencia en cuanto el trazo es determinado como categoría metapolítica. En este sentido, la arquitectura de Le Corbusier, Niemeyer y Costa —a pesar de sus diferentes nociones de modernidad— mantienen un punto común: la máquina y el avance técnico, la autopista por sobre la calle. Marshall Berman ha acertado en vislumbrar el cambio en el urbanismo del siglo XIX y el XX, en donde el cambio de la modernidad baudelaireana a la de Le Corbusier y Niemeyer muestra un cambio significativo en torno al concepto de hombre.

Una de las grandes diferencias entre el siglo XIX y el XX es que nuestro siglo ha creado una red de nuevas aureolas para reemplazar las que Baudelaire y Marx arrebataron. [...] El signo distintivo del urbanismo del siglo XIX fue el bulevar, un medio para reunir materiales y fuerzas humanas explosivos; el sello del urbanismo del siglo XX ha sido la autopista, un medio para separarlos (Berman, 1994, p. 165).

Este cambio representa no solo la transformación en el trazado urbano, sino que también mienta el cambio de paradigma de pensamiento que acontece en él. La calle del peatón milenario debe ser relegada por la autopista, en donde el automóvil con su velocidad, símbolo de la modernidad, ha venido a acercar el camino entre los hombres en un acierto tecnológico. La calle se nos revela como un caos que ha de ser ordenado. El pensamiento racionalizante, que pretende normativizar la vida cotidiana, establece un orden que pretende salvar de la revolución. En este caso es ejemplar citar la reconstrucción de París por Haussmann, quien, ampliando las avenidas con un fin higienizante por las plagas, socava la posibili-

dad de las barricadas, arma popular que en la Revolución francesa encontró su mayor fulgor. Si la calle no puede ser normada, si no se puede eliminar de ella su carácter de ser siempre una posibilidad, ha de ser relegada y destruida, pues en cuanto ella mienta un carácter político al ser el espacio público por excelencia y en donde la reunión ciudadana toma lugar, se tiene en ella el germen de la sublevación. Al mismo tiempo, la pretensión del automóvil y su velocidad de conectar al hombre tiene su finalidad al costo de separarlos al mismo tiempo. La construcción de autopistas destruyó barrios enteros, escindiendo la vida comunal que en esos lugares se emplazaba. El mismo Berman, en su obra citada, habla a partir de su propia experiencia con la construcción de la autopista en el Bronx. Si la consigna es separar para unir, la pregunta que surge es cuánto se está dispuesto a sacrificar o, mejor dicho, cuánto puede el poder sacrificar a costa de su población. Aquí resuena la sencilla frase que Jane Jacobs (2013) —opositora de la arquitectura de Le Corbusier— menciona en su conocido libro *Muerte y vida de las grandes ciudades*: “Las calles y sus aceras, los principales lugares públicos de una ciudad, son sus órganos más vitales” (p. 55).

El ideal moderno implica también el impulso maquinista del automóvil con la creación de autopistas y la progresiva desmaterialización de la vida cotidiana al intentar destruir la calle y los núcleos urbanos de reunión, como la plaza. La modernización arquitectónica llevada a cabo en Europa por Le Corbusier y su influencia y reapropiación por parte de Costa y Niemeyer en Brasil se apoyan en una reconsideración de estas nociones. Esta tríada conceptual compuesta por la máquina, la técnica y la velocidad es característica del proyecto de la modernidad racionalizante y, en cuanto tal, ha traído consecuencias que no se condicen con el fin humanista de su proyecto. Su gran problema es, precisamente, esta contradicción entre proyecto y realización, en donde es esta última la que ha abolido el derecho a la ciudad mediante la desmaterialización de la vida cotidiana y todo lo que ella conlleva. En este sentido, la modernidad mienta en sí misma el germen que permite su devenir totalitario en cuanto normalización del espacio urbano, es decir, ideologizando y reivindicando el rol del urbanismo como categoría metapolítica, pero negativamente, en un intento de despolitizar a sus ciudadanos haciéndolos agentes pasivos y quitándoles su identidad cultural. El peatón, el transeúnte, el *flâneur* desaparecen para dar lugar a una lógica social individualista que se condice con la inserción del paradigma económico neoliberal a partir de la década de los setenta. Esta desintegración de los espacios de representación y la imposición de una representación del espacio abstracto, señalado tanto en el trazo urbano como en la arquitectura, socava la potencia social que se alberga en el habitar. Brasilia se erige, entonces, como modelo de una estética del hábitat, un valor de cambio que sustenta la ilusión de un bienestar social que, sin embargo, aparece real en tanto simulacro.

Referencias

- Adorno, Th. y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. (Obra completa, 3). Madrid, España: Eds. Akal.
- Bachelard, G. (2011). *La poética del espacio*. México: FCE.
- Benjamin, W. (2013). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.
- Berman, M. (1994). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Eds.
- Boano, C. (2015). El cuerpo del diseño urbano y de la arquitectura claman por venganza: ritmo-análisis y sus interpretaciones metodológicas. En C. A. Mattos y F. Link, (Eds.), *Lefebvre revisitado: capitalismo, vida cotidiana y el derecho a la ciudad*. (pp. 207-230). Santiago, Chile: RIL Editores. Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales UC.
- Bullrich, F. (1996). Ciudades creadas en el siglo XX. Brasilia. En R. Segre (Comp.), *América Latina en su arquitectura*. (pp.129-140). México: Siglo XXI Eds.
- Cetto, M. (1996). *Influencias externas y significado de la tradición*. En R. Segre. (Comp.), *América Latina en su arquitectura*. (pp.170-185). México: Siglo XXI Eds.
- Coccia, E. (2013). *El bien en las cosas. La publicidad como discurso moral*. Cantabria, España: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Giedion, S. (1957). *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nueva Visión.
- Harvey, D. (2006). *Spaces of global capitalism. Towards a theory of uneven geographical development*. New York, EEUU: Verso.
- Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid, España: Akal.
- Hewitt, A. (1992). *Fascist Modernism, Futurism, and "Post-Modernity"*. En R.J. Golsan. (Ed), *Fascism, Aesthetics and Culture* (pp. 120-168). Hanover: University Press of New England.
- Jacobs, J. (2013). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid, España: Capitán Swing Libros.

- Le Corbusier.* (1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona, España: Ed. Apóstrofe.
- Le Corbusier.* (2013). *Cómo concebir el urbanismo*. Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- Lefebvre, H.* (1976). *Espacio y política. El derecho a la ciudad. II*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- Lefebvre, H.* (2013). *La producción del espacio*. Madrid, España: Ed. Capitán Swing.
- Lefebvre, H.* (2014a). *El pensamiento marxista y la ciudad*. México: Ediciones Coyoacán.
- Lefebvre, H.* (2014b) *Toward an architecture of enjoyment*. Minneapolis, EEUU: University of Minnesota Press.
- McGuirk* (2015). *Ciudades radicales. Un viaje a la nueva arquitectura latinoamericana*. Madrid, España: Turner Publicaciones.
- Niemeyer, O.* (2014). *Diario-Boceto*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Romero, J. L.* (2010). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Siglo XXI.

Daniela Cápona González

Licenciada en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Magister en Filosofía por la Universidad de Chile con la tesis: "Deseo y experiencia urbana: El espacio abstracto capitalista y la lógica de las pasiones teológico-políticas en el habitar, consideraciones a partir de la filosofía de Baruch de Spinoza y Henri Lefebvre". Becaria CONICYT Magister Nacional y becaria de la Fundación Volcán Calbuco.

Brasilia. La fallida tierra de nunca jamás.
Mauricio Waisman, 2013



Figura 1. Brasilia proyectada. [Fotografía]. Mauricio Weisman, 2013.



Figura 2. Brasília proyectada. [Fotografía]. Mauricio Weisman, 2013.

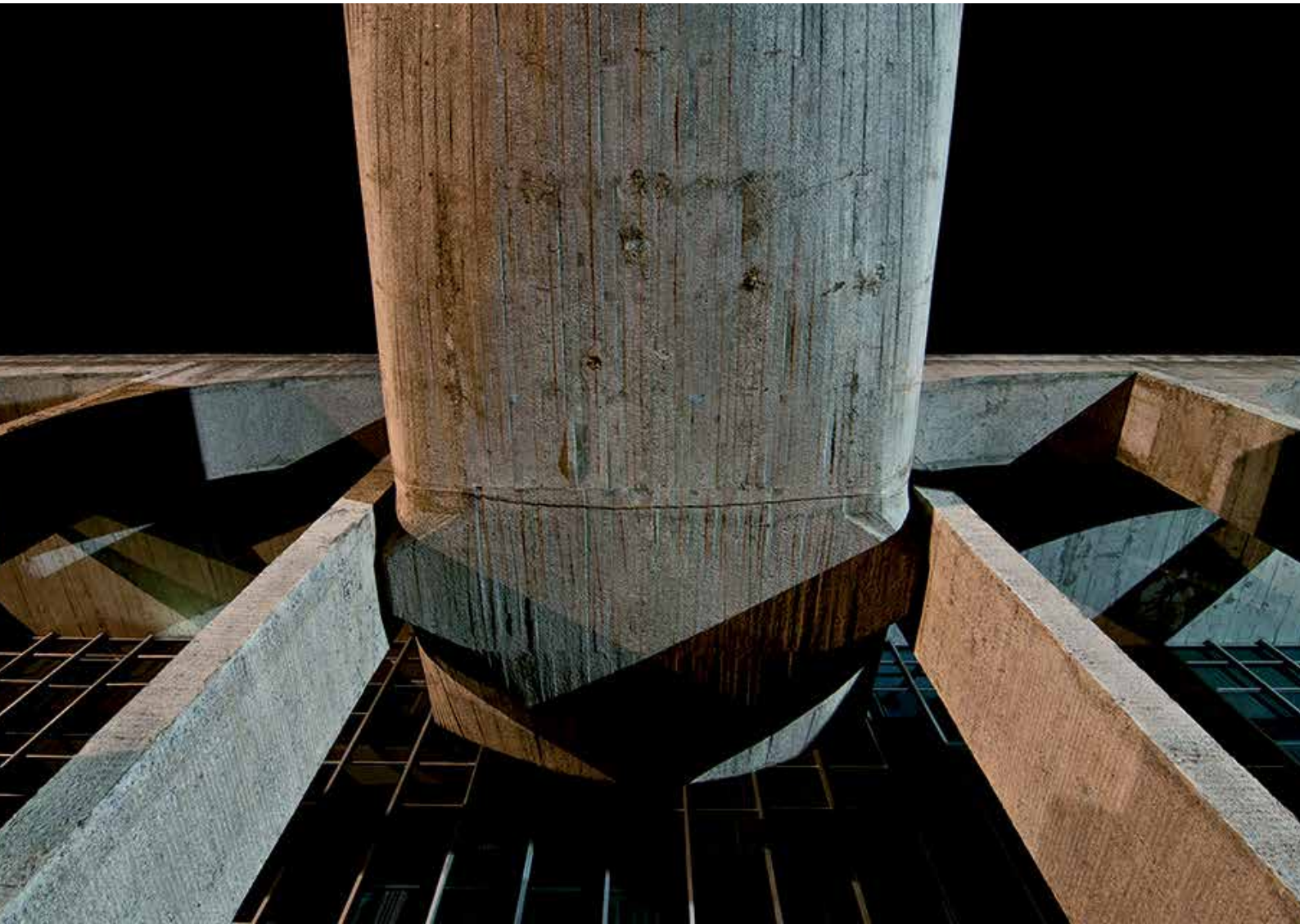


Figura 3. Brasilia proyectada. [Fotografía]. Mauricio Weisman, 2013.



Figura 4. Brasília proyectada. [Fotografía]. Mauricio Weisman, 2013.



Figura 5. Brasilia proyectada. [Fotografía]. Mauricio Weisman, 2013.

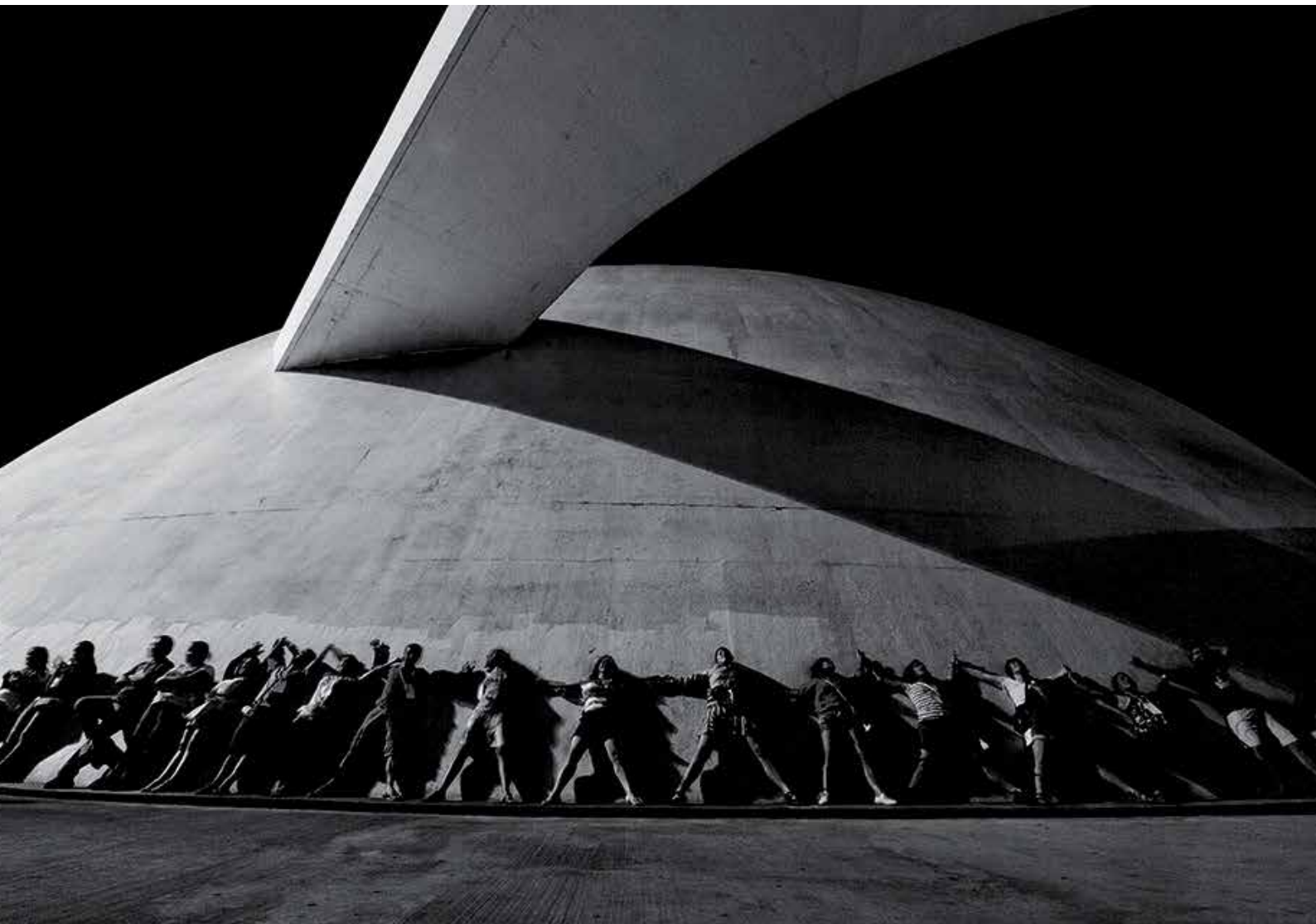


Figura 6. Brasilia habitada. [Fotografía]. Mauricio Weisman, 2013.

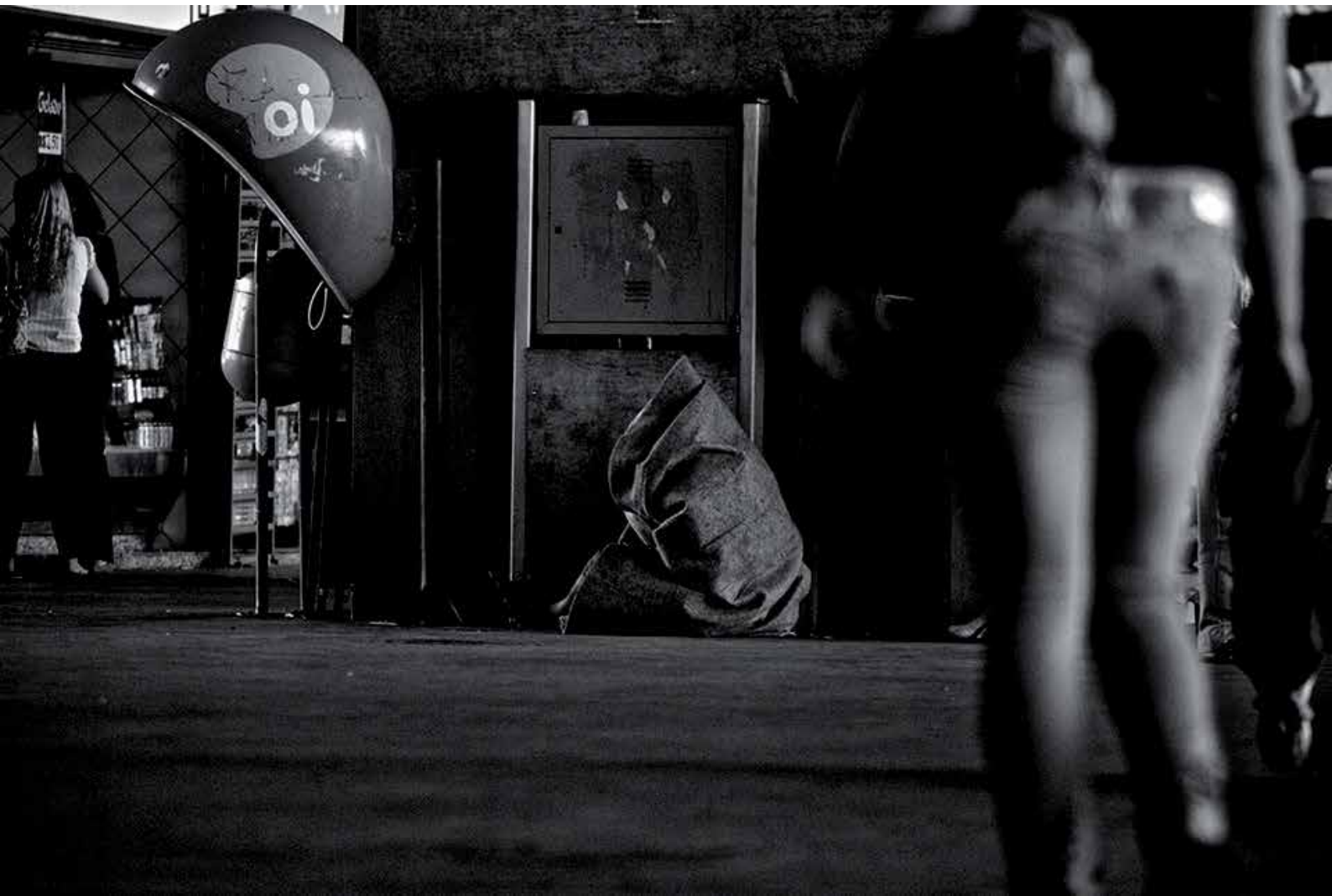


Figura 7. Brasilia habitada. [Fotografía]. Mauricio Waisman, 2013



Figura 8. Brasilia habitada. [Fotografía]. Mauricio Waisman, 2013



Figura 9. Brasilia habitada. [Fotografía]. Mauricio Waisman, 2013



Figura 7. Brasilia habitada. [Fotografía]. Mauricio Waisman, 2013

Figuras

Figura 1. Waisman, M. (2013). Brasilia. La fallida tierra de nunca jamás. Brasilia proyectada. Fotografía de Mauricio Waisman ©

Figura 2. Waisman, M. (2013). Brasilia. La fallida tierra de nunca jamás. Brasilia proyectada. Fotografía de Mauricio Waisman ©

Figura 3. Waisman, M. (2013). Brasilia. La fallida tierra de nunca jamás. Brasilia proyectada. Fotografía de Mauricio Waisman ©

Figura 4. Waisman, M. (2013). Brasilia. La fallida tierra de nunca jamás. Brasilia proyectada. Fotografía de Mauricio Waisman ©

Figura 5. Waisman, M. (2013). Brasilia. La fallida tierra de nunca jamás. Brasilia proyectada. Fotografía de Mauricio Waisman ©

Figura 6. Waisman, M. (2013). Brasilia. La fallida tierra de nunca jamás. Brasilia habitada. Fotografía de Mauricio Waisman ©

Figura 7. Waisman, M. (2013). Brasilia. La fallida tierra de nunca jamás. Brasilia habitada. Fotografía de Mauricio Waisman ©

Figura 8. Waisman, M. (2013). Brasilia. La fallida tierra de nunca jamás. Brasilia habitada. Fotografía de Mauricio Waisman ©

Figura 9. Waisman, M. (2013). Brasilia. La fallida tierra de nunca jamás. Brasilia habitada. Fotografía de Mauricio Waisman ©

Figura 10. Waisman, M. (2013). Brasilia. La fallida tierra de nunca jamás. Brasilia habitada. Fotografía de Mauricio Waisman ©