



UNIVERSALIDAD, INTERNACIONALIDAD, INSTRUMENTALIDAD

Caracterizaciones en la arquitectura
de la modernidad

Aarón Caballero Quiroz



UNIVERSALIDAD, INTERNACIONALIDAD, INSTRUMENTALIDAD

Caracterizaciones en la arquitectura de la modernidad

Aarón José Caballero Quiroz





Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. Salvador Vega y León

Rector General

M. en C.Q. Norberto Manjarrez Álvarez

Secretario General

UNIDAD CUAJIMALPA

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

Rector

Dra. Caridad García Hernández

Secretaria Académica

Dra. Esperanza García López

*Directora de la División de Ciencias
de la Comunicación y Diseño*

Mtro. Raúl Roydeen García Aguilar

*Secretario Académico de la División de Ciencias
de la Comunicación y Diseño*

Comité Editorial

Mtra. Nora A. Morales Zaragoza

Mtro. Jorge Suárez Coéllar

Dr. Santiago Negrete Yankelevich

Dra. Alejandra Osorio Olave

Dr. J. Sergio Zepeda Hernández

Dra. Eska Elena Solano Meneses



UNIVERSALIDAD, INTERNACIONALIDAD, INSTRUMENTALIDAD

Caracterizaciones en la arquitectura de la modernidad

Aarón José Caballero Quiroz



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Clasificación Dewey: 724.6 C33

Clasificación LC: NA682.I58 C33

Caballero Quiroz, Aarón José

Universalidad, internacionalidad, instrumentalidad : caracterizaciones en la arquitectura de la modernidad / Aarón José Caballero Quiroz. -- México : UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, 2015.

86 p. ; 15 x 21.5 cm.

ISBN: 978-607-28-0621-4

1. Sociedad de Naciones – Historia 2. Arquitectura moderna – Historia – Concursos – Siglo XX 3. Arquitectura – Cooperación internacional

**Universalidad, internacionalidad, instrumentalidad.
Caracterizaciones en la arquitectura de la modernidad**

Aarón José Caballero Quiroz

Primera edición, 2015.

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Cuajimalpa
División de Ciencias de la Comunicación y Diseño
Avenida Vasco de Quiroga #4871,
Colonia Santa Fe Cuajimalpa,
Delegación Cuajimalpa, C.P: 05300
México D.F.

Diseño Editorial

Mtro. Rodrigo Alvarez de Mattos

Cuidado de la edición

Lic. José Axel García Ancira

Diseño de portada

Lic. Iván Hernández Martínez

Fotografías de portada

Juan Francisco Flores Ayala

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro por cualquier medio sin la autorización por escrito de la Universidad Autónoma Metropolitana, el editor o el autor.

ISBN: 978-607-28-0621-4

Derechos reservados © 2015
Impreso en México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
PUNTUALIZACIONES SOBRE LO UNIVERSAL	11
Lo universal como concepto	11
Organizaciones universales de la arquitectura en la década de 1920	15
SOBRE <i>LO INTERNACIONAL</i> COMO ESTILO	33
Sintomatología de lo internacional manifiesta en lo operativo	34
La cultura internacional manifiesta en sus instituciones	38
SOCIEDAD DE NACIONES:	
LA INTERNACIONALIDAD INSTRUMENTALIZADA	57
Los Concursos Internacionales	57
El concurso para el <i>Palacio</i> de la Sociedad de Naciones	59
Propuestas para la S.D.N., ¿inconscientemente internacionalistas o deliberadamente instrumentales?	65
COMENTARIOS FINALES	77
BIBLIOGRAFÍA	81

INTRODUCCIÓN

El final de la Primera Guerra Mundial, en 1919, obligó a las naciones involucradas en el conflicto a replantear sus relaciones, bajo una sociedad que puntualizara acuerdos entre ellas; acuerdos desde los cuales fuese posible garantizar la paz a nivel internacional, principalmente, desde aquellos aspectos que estaban relacionados con la política, dejando en un segundo término al resto de aspectos que conforman una nación como, por ejemplo, los temas sociales y culturales.

Bajo estas consideraciones, se convocó, en 1926, el concurso para la realización de un palacio que alojaría la sede de una institución como la referida en la ciudad de Ginebra, ello con la finalidad de formalizar su labor. Los primeros resultados de dicho concurso, que se dieron a conocer en 1927, señalaban nueve proyectos finalistas, con propuestas que claramente distinguían dos maneras diferenciadas de abordar el problema planteado, lo cual desconcertó a varios de los participantes y a la crítica especializada, porque ello no reflejaba las intenciones de la convocatoria. La decisión final para la realización del Palacio, dictada el 5 de enero de 1928, daba como ganadores cinco nombres: Henri-Paul Nénot de París, Julien Fleggenheimer de Ginebra, Carlo Broggi de Roma, Camille Lefevre de París, y Giuseppe Vago de

Roma, quienes debían colaborar en equipo junto con la comisión que elaboró el programa para realizar una nueva propuesta que se ajustara más al presupuesto previsto.

La constante entre los cinco ganadores era la solución académica que manifestaban sus propuestas, reflejada tanto en el partido como en los elementos arquitectónicos que lo conformaban. Ello produjo la inconformidad de un grupo específico de participantes, entre los que destacan los nombres de Le Corbusier y Hannes Meyer, quienes argumentaban, principalmente, que dicha decisión se oponía al espíritu moderno que fundó una institución como la Sociedad de Naciones, basada en la operatividad dinámica de sus funciones.

El proyecto de la Sociedad de Naciones, como organización conciliadora de estados, tenía su origen en la propuesta que Paul Otlet y su socio Henri La Fontaine habían formulado para evitar desastres humanitarios como el vivido durante la Primera Guerra Mundial, ensayado anteriormente en la labor que ambos desarrollaban desde las distintas instituciones que había fundado a partir de 1893.¹ La diferencia entre la Sociedad de Naciones y la propuesta original de Otlet era que ésta última pretendía un acuerdo entre naciones desde la realización conjunta de una labor muy concreta: la catalogación de documentos e información que se estaba generando en el mundo moderno y que traería como consecuencia el acuerdo entre naciones para lograr la difusión de dicha información.

La Sociedad de Naciones juega un papel fundamental en el esclarecimiento del concepto de instrumentalización, y no porque

¹ Organizaciones como el *Instituto Internacional de Bibliografía* (IIB), la *Unión Internacional de Asociaciones* (UIA) y el *Palais Mondial*, entre otros, dedicaban sus esfuerzos a la catalogación de documentos e información que la labor científica, industrial y sociológica estaban generando como disciplinas. De esta manera, la *internacionalización* no es simplemente una idea abstracta a la que se intenta convertir el mundo, ya que es a partir de una empresa muy concreta y específica, con objetivos y mecanismos muy definidos, que se involucra a las naciones participantes, y con la que se pretende lograr acuerdos entre éstas.

ésta sea el único ejemplo en el que representarlo, sino porque, dadas las conductas y voluntades que envuelve al concurso convocado, se convierte en un modelo, en una *figura* que permite pensar dicho concepto.

La Sociedad de Naciones había sido concebida, principalmente, como un instrumento que volviera rentable la paz, en el sentido más productivo del término, condición que se manifestaba incluso en propuestas arquitectónicas de finales de 1920, como una derivación de la internacionalización vivida en estos años.

Por el contrario, en proyectos como la Ciudad Internacional, propuesta en lo institucional por Paul Otlet y en lo arquitectónico por Le Corbusier (por referir un ejemplo) es posible visualizar, de manera más clara, la congregación y acuerdo entre naciones, ya que dicho proyecto potenciaba situaciones culturales –entendiendo por cultura todo quehacer humano que caracteriza a un pueblo o nación– en las que se diera como consecuencia la paz, tratando de evitar así la instrumentalización de las instituciones que la promovían.

Lo anterior es, en parte, la desembocadura de una serie de organizaciones internacionales que le anteceden y que tienen su origen en una visión universal sobre el quehacer del hombre; y consecuencia de concebir el mundo bajo la síntesis que racionalmente se hace de éste a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Dicha internacionalización es, en realidad, el fundamento técnico-funcional bajo el cual se pretende poner en práctica aquella visión, y que adquiere un ánimo distinto y claramente instrumental en empresas como la Sociedad de Naciones.

Por los hechos referidos anteriormente, se vuelve necesaria una revisión de las principales manifestaciones que se dan a lo largo de un periodo de tiempo relativamente breve, y que manifiestan sutiles diferencias en las aspiraciones que las motivan, pero que juntas perfilan la conducta que caracteriza la producción arquitectónica de los años comprendidos entre 1920 y 1930. Lo anterior, tratando de identificarlo con una serie de organizaciones como

lo fueron las Exposiciones Universales, las cuales se concibieron bajo una idea ‘universalista’ del mundo y que, posteriormente, con las necesidades que surgen a raíz de la Primera Guerra Mundial y la experiencia reflexiva que ello conlleva, se depura en organizaciones como el Werkbund o la Bauhaus, por mencionar solo algunas; finalmente, se aglutinan en algo como el Estilo Internacional, consecuencia ya de una forma ‘internacionalista’ de entender una producción.

Las referencias hechas anteriormente como la universalidad, la internacionalidad y la instrumentalidad, no son consecuencia una respecto de la otra en el orden citado, son prácticamente el espectro de matices que la modernidad manifiesta durante los años establecidos, y las referencias empleadas para nombrarlas se origina, precisamente, en las características específicas de cada una de las empresas citadas y en la dinámica que comportan en conjunto cada una de ellas.

Pensar lo universal, lo internacional y lo instrumental, en torno a la arquitectura que se genera en la modernidad, no genera conceptos o nomenclaturas diferentes bajo las cuales se pueda fundar una nueva taxonomía en torno a la actividad del periodo en cuestión; dichas categorías se proponen tan solo como representaciones modélicas que permitan caracterizar la modernidad en sus manifestaciones arquitectónicas, las cuales, en este libro, quedarán indicadas con los hechos concretos que se analizan.

PUNTUALIZACIONES SOBRE LO UNIVERSAL

LO UNIVERSAL COMO CONCEPTO

La época analizada en esta obra gira en torno a la década de 1920 a 1930. En ese periodo se llevan a cabo diversas organizaciones de muy diversa índole que pretenden, entre otras cosas, declarar una serie de intenciones en las que evidenciar una visión del mundo específica, la cual no se define de un año para el otro, sino que vienen conformándose desde el siglo que le antecede. Al final de la guerra, estos cambios tienen nuevos actores que deben pronunciarse, de forma puntual, en una postura, a través de manifestaciones muy concretas como lo fueron las Exposiciones Universales, en las cuales la arquitectura toma partido y manifiesta su forma particular de pensar el mundo.

En 1852, Gottfried Semper establece determinados juicios de valor en su escrito *Ciencia, industria y arte*, con el objetivo de poner fin a la desorientación que por esas fechas existía en la apreciación de las *artes técnicas y tectónicas*. Buscaba estudiar su producción artística, poniendo de manifiesto, entre otras cosas, una voluntad universalista de entender dicha producción. Un estudio como éste y la proposición de una normativa para su seguimiento, no es privativo de la labor de Semper, ya que la

obra revisionista de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc de 1863, se suma a las investigaciones de August Choisy plasmadas en su obra *Histoire de l'Architecture* de 1899 –por mencionar los más representativos en el campo de la arquitectura– para conformar una labor que parte del análisis abstracto de una producción, sustrayéndola de toda una fenomenología, de la cual provienen y en la cual se significa.

Los orígenes de esta forma de mirar una problemática se pueden encontrar en la relevancia que cobró la ciencia moderna en Francia, durante la primera mitad del siglo XVII, principalmente con las disertaciones de René Descartes en su obra *Meditaciones metafísicas* de 1640, en donde pondera la formulación metódica de coordenadas precisas sobre un hecho en concreto, que permitan definirlo casi matemáticamente. La finalidad de objetivarlo o de volverlo universal es tan solo la necesidad de obtener de éste su certeza y veracidad, en una abstracción racional de algo que está constituido, en realidad, como un fenómeno.

La praxis de lo anterior conduce, posteriormente, al establecimiento de categorías con las cuales ordenar el mundo de forma vertical, es decir, en una escala de valores con las que es posible mirar los hechos de forma consensuada, universal. Esta era, en esencia, la pretensión de Semper y de la mayoría sus contemporáneos con respecto al arte: la formulación de una serie de condicionantes materiales, culturales, geográficas, etcétera, como si el mundo entero pudiera ser considerado bajo condiciones universales y aplicables, por tanto, a cualquier producción artística, incluida la arquitectura.

A finales de siglo XIX tiene lugar en Inglaterra una postura contraria, en apariencia, que propone valorar el arte desde la tradición tanto religiosa como artesanal. La finalidad era evitar la deshumanización que conlleva una valoración racional del mundo que, en dicho país, había provocado el maquinismo. Dicha postura es contraria, pero sólo en apariencia, ya que su forma de considerar esta revalorización de las tradiciones tiende

a universalizar, aunque de forma más positivista en el sentido en que August Comte lo propone, a saber, partiendo de lo verdaderamente asequible o real. De esta forma se tiene mayor certeza debido a la inequívoca precisión del método, y a partir de él, será posible ordenar dicha postura. “Según Comte, todas estas características hacen que la verdadera filosofía posea las mismas características que el ‘buen sentido universal’ que es el que dirige a la razón humana”.²

Tal es el caso de la aproximación que se hace al estudio de la arquitectura en Inglaterra bajo una perspectiva comtiana³ con exponentes como Augustus Welby Pugin, John Ruskin, y William Morris, quienes ven la cultura maquinista como un distanciamiento con la realidad; y se da en este sentido por la escasa y prácticamente nula aproximación del hombre con lo producido, y reconsiderando –en consecuencia– el trabajo artesanal como el único y auténtico vínculo con la realidad.

Dichos autores defienden la recuperación de la arquitectura medieval y de la artesanía en el contexto de una encendida pasión religiosa. A partir de ellos se inicia en Inglaterra la opción de juzgar las obras [...] en la medida que se manifiestan los elementos esenciales de la construcción.⁴

La revisión de dichos elementos, y el ser considerados como esenciales, requiere de una visión universalista del mundo que, en un primer momento, abstrae las edificaciones y los elementos que las constituyen en una serie de conceptos o categorías para

² Javier Echano Basaldua, *Augusto Comte. (1798-1857)*. (Madrid: Ediciones del Orto, 1997), 43.

³ Debido a la consideración que se tenía en este país de las *políticas positivistas* de dicho filósofo, Comte recibió de algunos personajes subsidios para sus investigaciones bajo la influencia de J. Stuart Mill, con los cuales publicó *Discurso sobre el espíritu positivo* en 1844.

⁴ Josep Maria Montaner, *Arquitectura y Crítica*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 2004), 25.

poder juzgarlas bajo ciertos parámetros, los cuales, en un segundo momento, produce tanto valoraciones sobre la arquitectura (y no reflexiones que parten de ella), como edificaciones que tan solo obedecen a la lógica propia de esas categorías y que, por tanto, no son concebidas para establecer una relación dialéctica con la realidad.

Aunque toda esta teoría que se genera en Centroeuropa a finales del siglo XIX se manifiesta en escuelas diferentes, siempre se centra en el análisis de la forma [...] El soporte de esta nueva teoría de la percepción estará en el pensamiento de Kant, inclinado a aceptar los valores intangibles del arte.⁵

El pensamiento más detallado y específico de Emmanuel Kant, a este respecto, no es relevante para estos señalamientos, sin embargo los comentarios de Josep M. Montaner contribuyen a reforzar la manera en que fue considerado el arte⁶ a finales del siglo XIX. Dicha consideración se refiere a la abstracción de la producción artística, en valores por los que el arte trasciende, sin que con ello se esté aludiendo a su permanencia a través de los años, sino a su condición esencial, lo cual denota, nuevamente, una visión universalista del mundo por la abstracción y síntesis que se hace de éste.

Un intento por hacer un análisis del arte desde una condición más ‘realista’, como puede ser su espacialidad, quedó de manifiesto en los trabajos desarrollados por algunos físico-psicólogos entre 1870 y 1880. Y, sin embargo, dichos trabajos aún se referían a una abstracción como lo es imaginación espacial, en tanto que

⁵ Montaner, *Arquitectura y Crítica...*, 25.

⁶ Es necesario hacer una aclaración. En los primeros análisis de la arquitectura, hechos bajo las condiciones mencionadas como en caso de Semper, su valoración y estudio se hizo bajo criterios que surgieron de análisis pictóricos, enfatizando el análisis y la valoración de la arquitectura desde sus formas y no desde las características que le son propias, como la estructura o los materiales, por mencionar algunos.

sitio ocupado en el espacio, dependiendo de las características específicas de la obra de arte en cuestión. Así, en la concepción propuesta por August Schmarsow, dentro de su libro *Barroco y Rococo*, para significar la producción artística, lo vertical está vinculado a la escultura, debido a que dicha categoría se relaciona conceptualmente con esta manifestación artística, mientras que lo horizontal se vincula a la pintura y lo profundo a la arquitectura. La constante en todo ello vuelve a ser una voluntad universalista que pretende establecer parámetros constantes e inmutables con los cuales llevar a cabo investigaciones sobre el arte.

Todo lo anterior no es que resulte en sí mismo un impedimento en la aproximación al estudio de la arquitectura o del arte en general, sino que resulta exclusivamente una valoración o categorización de dicha labor, y acaba respondiendo a sus propios juicios de valor y no al análisis significativo de una obra arquitectónica que se apoya, o que tan solo inicia, en la postulación de ciertos parámetros de estudio.

ORGANIZACIONES UNIVERSALES DE LA ARQUITECTURA EN LA DÉCADA DE 1920

Las Exposiciones Universales

Hacia finales del siglo XVIII se manifiesta, en los países de la Europa industrializada, la voluntad de emprender acciones muy concretas como parte de una estrategia productiva de desarrollo, promovidas por los gobiernos de los distintos países en cuestión. Una de estas acciones específicas es la difusión de la producción industrial más allá de las fronteras de cada país, mediante la organización de Exposiciones Universales en las que cada país participaba, exhibiendo tanto productos como maquinaria que reflejara los resultados de un esfuerzo dedicado al desarrollo industrial.

La labor de estos señalamientos no es la de exponer los detalles que encierran dichas exposiciones únicamente como estrategias de desarrollo, sino tratar de mostrar el espíritu universalista que caracterizaba a la época, y que quedó de manifiesto en sus empresas. Este espíritu no se refiere tanto a la idea simplista de traspasar fronteras, sino a la consideración del mundo real como una síntesis compacta con posibilidades infinitas de intervención, lo cual es consecuencia de poder abstraerlo en conceptos o categorías que, como tales, son factibles de ser manipuladas a conveniencia, sin que ello tenga una finalidad utilitarista exclusivamente.

La primera exposición de la que se tiene registro, y que apuntaba a tener una proyección de carácter universalista por los motivos que la originaron, fue *Le Première exposition des produits de l'industrie française* que tuvo lugar en el Champ Mars de la ciudad de París, en septiembre de 1798. Esta primera exposición se organizó a escala nacional, es decir, exclusivamente con expositores del país, y consistió en una muestra de productos para la vida cotidiana que tenían la característica de haber sido producidos industrialmente, como relojes, papel para cubrir paredes, tejidos hilados, etcétera. Eran, en general, productos que antiguamente se producían de forma artesanal.

Los rasgos que esta exposición muestra y que llevan a pensar que ya tenía implícita una voluntad universalista, a pesar de haber sido a nivel nacional, es *la liberté du travail*, espíritu en el que estuvo sustentada esta primera exposición ya desde 1791 cuando fue proclamado en Francia. Dicha proclamación consistía en la fabricación de productos de forma independiente a las asociaciones gremiales, lo cual motivó la movilidad y la asociación productiva más allá de sus límites geográficos, políticos o sociales, al no tener que restringirse a su grupo gremial.

La conciencia a la que despierta una sociedad que funda su producción en *la liberté du travail*, es la certeza de concebir un mundo

abarcable en su totalidad, por ser éste tan solo un problema de afinidades productivas o estrategias de producción, que se organizan en categorías controlables, es decir, un mundo que es considerado principalmente una síntesis, a pesar de su materialidad. Es en este sentido que el mundo ya es uno solo, universal, factible de ser clasificable en conceptos inmutables, que sean reconocibles por la mayoría, para garantizar, en este caso, la producción en cualquier parte del *universo industrial*.⁷

Las exposiciones industriales representan la síntesis de los ideales del siglo XIX, no formulados todavía. [...] Las exposiciones eran una parte de la marcha de la industria, y ambas estaban ligadas a su destino.⁸

Las manifestaciones que constituyen una voluntad universalista como ésta no se dan de manera fortuita ni se restringieron a un fenómeno como el de la producción, ya que, en parte, lo que refuerza el concepto de universalidad es que éste se da prácticamente en cualquier ámbito del quehacer humano y en cualquier geografía del occidente industrializado, debido a que es por la aceptación de más elementos y por su diversificación que se puede ir consolidando su universalidad.

En torno a estas mismas consideraciones, Sigfried Giedion hace referencia a la formación de un espíritu universalista, ejercido en las exposiciones, pues no sólo motivan y promueven dicha producción desde su dinámica propia, a saber, el “engrasamiento de la maquinaria productiva”, mediante la difusión de códigos en los que trabaja, que, a su vez, permiten la expansión de la lógica

⁷ Paradójicamente, ello se vio reforzado por elementos tan materiales como el incremento cualitativo y cuantitativo de los medios de transporte y de comunicación de la época que intensifican la movilidad y la comunicabilidad, que acercan más a las personas y sus relaciones en tiempo y espacio.

⁸ Sigfried Giedion, *Espacio, Tiempo, y Arquitectura. (El futuro de una tradición)*, Segunda edición, (Barcelona: Editorial Científico-médica, 1958), 251.

con la cual funcionan; sino porque, además, propicia la universalidad mediante la sollicitación de *utensilios, métodos y productos* afines a la actividad productiva.

La concentración de las actividades humanas en un solo lugar atraía a los elementos interesados de todas partes del mundo. Las exposiciones se convirtieron naturalmente, en escena de toda clase de Congresos Internacionales –de Ciencia, Industria, Economía y Trabajo–.⁹

La universalidad, patente incluso en la diversidad de sucesos y eventos ocurridos en torno a un hecho como éste, pone en evidencia la voluntad de una época de hacer *universable* la labor productiva del hombre, en tanto que puede clasificarse en categorías, por la consideración conceptual que se hace de ella. Situación que, por otro lado, cambia y se especializa después de la Primera Guerra Mundial cuando se pone en crisis dicha consideración, según explica Giedion más adelante, al tener que responder a una situación muy específica, planteada por la posguerra, transformándose así aquella voluntad universalista en una internacionalista.

Las Exposiciones Industriales, y el espíritu universalista que las concibió, son referidos, en esta revisión, al contexto en el que se convocó el concurso para La Sociedad de Naciones. Se debe a que, la arquitectura de esta época ensayó parte de sus puntualizaciones como arquitectura universal en las exigencias que dichas exposiciones le imponía para la realización de pabellones. Lo anterior fue llevado al extremo más adelante, en la dialéctica establecida entre lo clásico o universal, y lo moderno o internacional, en un intento por definir su propia universalidad.

El que las Exposiciones Industriales se originen en Francia –y no en Inglaterra– es un hecho muy significativo, sobre todo si se

⁹ Giedion, *Espacio...*, 253.

tiene en cuenta que en este último país se constituyó la producción industrial como tal, lo cual haría suponer que exposiciones con este carácter se organizarían aquí antes que en ningún otro país. Sin embargo, no ocurrió así debido, en gran parte, a que dichas exposiciones –como ya se ha dicho– no eran organizadas con la única finalidad de congregar lo producido en un mismo lugar y para conseguir su venta a gran escala, sino que éstas surgieron, principalmente, de una incipiente, pero sólida cultura de la producción, con toda la dinámica que la constituye, es decir, en la venta, la consumición, difusión y con ello potenciación de una continuidad productiva.

En este sentido, la producción ya no tiene como único objetivo lo producido y su venta sino que, a mediados de 1800, se considera posible recurrir a las exposiciones con la intención de conseguir una difusión masiva, gracias a la creencia generalizada de los países industrializados de occidente de que un escenario universal es posible. De esta manera se crearon las Exposiciones Universales y no tan solo Industriales.

Francia primero y luego los demás países reducen las barreras aduaneras, y las nuevas posibilidades del comercio internacional se reflejan en las Exposiciones que se convierten en universales.¹⁰

En 1850, tal y como es mencionado por Leonardo Benévolo, se reinician las exposiciones en Francia pero en esta ocasión con la principal diferencia de concebirlas con la participación de países extranjeros para universalizar la producción. Y ello no sólo por el hecho de haber traspasado las fronteras físicas de lo nacional, sino por la consideración universalista de que es posible un evento como este, bajo un consenso internacional. Tales consideraciones son atribuibles, en parte, a la validación y significación del mundo en estatutos y categorías, factibles de ser acordados

¹⁰ Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna*, 8ª edición, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002), 129.

principalmente desde la especulación, lo cual habla del predominio de lo ideal sobre lo material, es decir, de una consideración universal del mundo.

La primera Exposición Universal como tal fue en 1851 en Londres, teniendo como sede el Cristal Palace de Joseph Paxton, quien gana el concurso convocado para realizar esta sala de exposiciones, entre otras razones por su habilidad empresarial de especular con la propuesta del comité, en asociación con los contratistas Fox y Henderson, resolviendo la economía del tiempo de ejecución y sus costos de realización mediante la utilización de materiales y piezas estandarizadas que pudieran ser reutilizadas posteriormente.

Estas resoluciones, tanto la de fallar a favor de Paxton como la propuesta de éste para que ello ocurriera, hablan de la relevancia que tenía el enfoque práctico de las edificaciones, pero desde la consideración ideal de ésta y las especulaciones que en torno a sus posibilidades de realización se hacían, en donde la materialidad se supedita a ello, por más que su finalidad sea su ejecución; situación que en la que influye lo industrialista y lo universalista de la exposición:

[...] la influencia de Sir Henry Cole, técnico de la *Industrial designe* y uno de los animadores de la Exposición, [...] sugiere probablemente la actitud correcta en relación con la técnica industrial: [...] abierta aceptación de los productos fabricados en serie y severas limitaciones económicas.¹¹

La prioridad que tiene el plantear condiciones ideales de fabricación sobre la realización de algo tan real como un pabellón, reflejadas en estos comentarios de Benevolo, significa que la condición universal de dicho pabellón, en tanto que ideal, dirige su validez hacia la conceptualización de la arquitectura, sin que ello impida necesariamente su realización.

¹¹ Benevolo, *Historia...*, 135.

Los pabellones de las Exposiciones eran en sí productos universales de la industria o productos industriales de una voluntad universalista. Muestra de ello son reproducciones del Cristal Palace –en el sentido productivo del término– que se montaron en 1853 en Nueva York, el Glass-Palast en Munich en 1854, y el Palais de l’Indusrie en París en 1855, siguiendo el *estándar* que significó la construcción de 1850.

Esto quiere decir que el montaje de una edificación como ésta, considerada auténticamente un producto de la industria, y ya no tan solo una construcción en un sentido premaquinista, son ahora los parámetros de verificación que significan su materialidad, a saber, la formulación casi matemática de etapas de producción en las que la estandarización de ejecución vuelve “verdadera” a una construcción, en el ámbito de lo universal.¹²

Las utopías

Otro síntoma de universalidad ocurrido durante el siglo XIX fueron las utopías, consideradas éstas desde la trascendencia que tuvieron como esfuerzos públicos y privados, que tenían como objetivo resolver problemas reales como la vivienda y las condiciones de bienestar de los habitantes en las ciudades industriales, y la sistematización de éstas para su correcto funcionamiento.

Tal es el caso de las Ciudades Modelo de Robert Owen en New Lanark, Escocia, durante la segunda década de 1820 o de la Cité industrielle de Tony Garnier de 1901-1904 que, debido a la visión universalista que poseen en la consideración de una problemática específica, se convierten en evidencias de lo universal; en parte, por la amplitud de aspectos que pretenden abarcar, lo que acaban por convertir a estas ciudades en proyectos insostenibles.

¹² Cristal Palace Industrie-ausstellung, Nueva York, 1853.

La profundización en los elementos que las utopías proponían, no son competencia de esta obra, por lo que se hará referencia tan solo a la incidencia que tienen éstas en el ejercicio especulativo del mundo, más que por su resonancia en distintas partes del orbe. Ello con la finalidad de perfilar un marco conceptual que indique los fundamentos ideológicos que están detrás de la Sociedad de Naciones y la decisión que se tomó al fallar a favor de una propuesta que coincide con sus pretensiones, objetivo principal de este capítulo.

Las referencias anteriores aluden a la labor de la arquitectura en temas que, hasta antes de la sede para la Sociedad de Naciones, básicamente se basaba en utopías. Tal es el caso que mencionan Delicia y Magnone del arquitecto holandés de 1905, de una ciudad internacional en la Ajas, Da Basel, en donde un rasgo de voluntad universal se nota en el esquema geométrico que presenta la planta con un carácter esencialmente funcional.

Este es el caso también de una *ciudad mundial* encargada al arquitecto francés Ernest Hébrard (sobre una ciudad inspirada en Hendrick Christian Andersen) quien se propone traducir los ideales de la utopía sobre la internacionalidad a gran escala, así como la relación funcional de una serie de actividades agrupadas, ordenadas y sistematizadas, con la finalidad de concretar esos tópicos de ciudad moderna.

Las utopías constituidas durante la primera mitad del siglo XIX ponderan, en el campo de la urbanística, el papel que juegan las condiciones ideales de bienestar social en las ciudades industriales de la época, es decir, son concebidas desde las condiciones universales, en tanto que esenciales para cualquier hombre, que se encuentran por encima de las consideraciones operativas que requieren dichas ciudades para ser productivas, sin que ello descuide por completo dicho aspecto. Lo anterior tiene su origen en las reflexiones de pensadores como Robert Owen, Willam Morris y Tony Garnier, contrarias a priorizar la sistematización y mecanización propuestas por los racionalistas, en la concepción

de las nuevas ciudades: “A veces la ciudad ideal se queda en una simple imagen literaria. En el siglo XIX aparece una larga serie de utopías, desde C.N. Ledoux hasta W. Morris.”¹³

Los motivos que están detrás de estos comentarios de Benevolo, y que califican las ciudades ideales como *imágenes literarias*, se basan en el énfasis que hacen los autores citados, en condiciones óptimas, y por tanto universales, sobre las cuales deberían estar fundadas las urbes. Ello no significa que aspectos tan reales, como la fabricación de productos y las relaciones funcionales entre fábricas, viviendas y servicios, no estuvieran considerados en su planificación, es sólo que, según explica Benevolo, incluso estos aspectos eran planteados en términos tan asépticos e ideales que la funcionalidad operativa, es decir, la real, ponía en evidencia lo conceptual de su planteamiento, el cual no consideraba la multiplicidad de factores que componen una ciudad industrial, y a los que una propuesta universalista no es capaz de responder.

Este es el caso específico de Robert Owen y su –antes citada– fábrica modelo con maquinaria moderna, horarios moderados y buenos salarios, en torno a la cual se constituye una urbanización que considera la edificación de viviendas higiénicas, escuelas elementales y guardería infantil, entre otros servicios, y equipamientos propios de una ‘ciudad modelo’. Sin embargo, el modelo propuesto para el poblado inglés de Orbiston y en el estadounidense Harmoni Indiana, a pesar de contener estas mismas consideraciones, arrojó datos que no se correspondían con los resultados referidos al modelo original escocés. Lo revelador de esta experiencia no está tanto en el fracaso que representó la obtención de datos diferenciados entre un ejemplo y otro, como en la creencia de que un modelo de ciudad puede ser insertado en cualquier contexto haciendo tan solo algunos ajustes.

En el caso de las reflexiones de William Morris, en libros como *News from Nowher*, éste plasma sus impresiones sobre la proble-

¹³ Benevolo, *Historia...*, 179.

mática de las ciudades industriales y su futuro, pero tan solo en el ámbito de lo ideal, es decir, de la especulación y de la lógica abstracta. La propuesta de Tony Garnier por su parte, con su *Cité Industrielle*, a pesar de contener diversos conceptos que posteriormente aparecieran en propuestas de ciudades del Movimiento Moderno, conserva aún aire clasicista en las fachadas de los edificios propuestos y en los trazos generadores de la dinámica urbana en general.

El elemento que vincula los ejemplos revisados bajo el nombre de utopías, propuesto para este abordaje, no está relacionado con el fracaso, a mayor o menor escala, de las ciudades llevadas a cabo o con el planteamiento especulativo que se hace de éstas, mediante un listado de buenas voluntades o de predicciones para el futuro. Lo que asemeja en realidad a las propuestas de Owen, Morris y Garnier, es que se da por supuesta la realidad dentro de las categorías que se hacen de ella, considerándola bajo el mismo ámbito, a saber, la inserción artificiosa de una propuesta universalmente correcta, más que la integración de ésta en una realidad que ocurre dentro de su propio discurso; inserción que carece, por tanto, de instrumentos o mecanismos; que hacen posible la efectividad operativa de su propuesta desde la dialéctica; y que se establece con la realidad y con el rigor técnico científico que propondría lo internacional en los inicios de siglo XX.

De la transición de un formalismo a un funcionalismo

El espíritu universalista de finales del siglo XIX, referido en las puntualizaciones hechas anteriormente, resultaba inoperante para la dinámica maquinista que imperaba en estos años, en especial si se hace una revisión de la producción arquitectónica de la época, que pretendía atender una problemática compleja en demandas, mediante un planteamiento determinado y determinante como el que proponía la voluntad universalista.

Dicha voluntad, como ya se ha mencionado, determinaba unos parámetros conceptuales desde los que se pretendía producir soluciones precisas para responder a una realidad mucho más amplia en demandas y constantemente cambiante. Tal es el caso de l'École des Beaux Arts que, durante la primera década de 1900, y con la labor teórica y docente de sus principales exponentes (Guadet o Viollet-le-Duc) proponían reducir la producción arquitectónica al cumplimiento de una serie de valores universales con la intención de generar una composición, en el sentido más pictórico del término, en lugar de solucionar una problemática que, con el tiempo, se complicaba más, debido a las transformaciones tecnológicas y científicas del momento, por mencionar solo algunos de los factores que intervinieron en ello.

Lo anterior es, simplemente, el esquema de algo mucho más complejo, ocurrido en los inicios del siglo XX y que vale la pena revisar en ejemplos puntuales como éste porque, en palabras de Hölderlin, *donde está el peligro, crece también lo que salva*, es decir, porque es desde la lección aprendida, en el ejercicio de prácticas universalistas, que lo internacional se concreta en un *estilo*.

La eterna queja del siglo XIX fue que la vida ordinaria había perdido toda su dignidad. [...] inconscientemente, en todas sus construcciones de tipo utilitario, los hombres del siglo XIX produjeron aquellos hechos elementales de los cuales sacaría su estructura el futuro.¹⁴

A este respecto, Giedion comenta en *Espacio, tiempo y arquitectura* que, previo a este tiempo de características internacionalistas, la concepción de la arquitectura se valora desde generalidades, es decir, desde una consideración universal de ésta como lo es la belleza y que, a pesar de ello, termina derivándose en conceptos muy específicos y particulares como ritmo, proporción, orden, etcétera.

¹⁴ Tim Benton y Charlotte Benton. *El Estilo Internacional 2*. (Madrid: Adir Editores, 1981), 18.

Estos conceptos se revisan a través de estilos propuestos para ello, con características diferenciadas en sus elementos como cornisas, molduras, frontones, capiteles, etcétera.

Nuestra cultura posee una estructura distinta, en muchos de sus aspectos, de las culturas que se desarrollaron en períodos pre-industriales. En el periodo barroco, por ejemplo, Leibnitz llegó al *cálculo infinitesimal*, basándose en un principio filosófico. Partió de un punto de vista general, cosmológico, podríamos decir, para llegar a este descubrimiento particular.¹⁵

Lo anterior termina cuando es asumido que, tanto los conceptos particulares como los estilos o sus valores de belleza, y sus elementos arquitectónicos como molduras o capiteles, son –en realidad– un problema de representación. Es decir, que en realidad son una clasificación representativa o que sustituye¹⁶ una realidad, con la finalidad de operar en ella mediante el estudio de ésta, a través de dicha clasificación.

La confusión o la ambigüedad inoperante de una producción arquitectónica universalista, hablando de construcciones tasadas bajo los señalamientos referidos, consiste, por ejemplo, en el empleo de aquellos conceptos de estudio como si fueran elementos conformadores de una edificación, a saber, edificios neoclásicos, compuestos con elementos estilísticos y soportados con estructuras portantes de acero.

El nuestro es un periodo de transición. La complicada red de tendencias diferentes proviniendo del pasado, o señalando el futuro, tendencias que confusamente se encuentran y se inter-relacionan a cada momento, da con respecto a nuestro período la sensación de

¹⁵ Giedion, *Espacio...*, 28.

¹⁶ Que según el diccionario sustituir o sustitución es *ponerse o ser puesto en el lugar en que estaba una cosa o persona. Actuar una persona en nombre de otra o de una colectividad o bien ser una cosa imagen o símbolo de otra.*

carecer de una línea definida de desarrollo. Para algunos tiene la apariencia de un caos de impulsos contradictorios.¹⁷

Los comentarios de Giedion, que denuncian el caos vivido en los inicios del siglo XX, se refieren a la ineficacia de las propuestas que aún son producidas con ciertos valores estéticos o juicios de valor, pero que ya son requeridas como piezas de una maquinaria que cumplan su función dentro de una línea de producción. Son propuestas que, en la esfera de lo abstracto, de lo universal, resultan correctas sí son consideradas como silogismos, y en cambio, en el plano de lo operativo, de lo funcional, que es donde la modernidad se constituye como tal, es contradictoria y por tanto ineficaz.

Las reflexiones de John Dewey respecto del arte como experiencia, en su libro *Psychology* de 1887, y de su concepción instrumental de las ideas, que refiere como herramientas para resolver problemas, refuerzan los comentarios anteriores al advertir del riesgo que existe si se desvinculan los dos momentos claramente diferenciados dentro del proceso creativo, a saber, *las ocupaciones* y *los intereses*. Es decir, se trata de la ejecución de la obra, con todas sus consideraciones técnicas, y las intenciones o pretensiones que se tiene al ejecutarla, ya que ello *trae consigo la separación de la actividad práctica, de lo que podríamos decir actividad interior, la separación de la imaginación de la ejecución, la separación entre la emoción, el pensamiento y la realización.*

La operatividad a la que ha de estar consagrada la producción de la modernidad, incluida la artística, se ve truncada si su propuesta es auto-referencial, es decir, si tan sólo opera en el discurso y para el discurso estético de la armonía, la simetría, la proporción, etcétera, que, simplemente, son valores universales.

El desarrollo de la industria moderna es esencialmente material [...] al seguir su impulso material, la industria, inconscientemente, crea

¹⁷ Giedion, *Espacio...*, 13.

nuevos medios de expresión y nuevas posibilidades de experiencia. Estas posibilidades quedan limitadas al principio, a empresas de tipo completamente práctico.¹⁸

Con estas reflexiones Giedion sentencia el principio del fin de la voluntad universalista, que se constituye tan sólo en la consideración taxonómica del mundo promovida a finales del siglo XIX. Lo paradójico es que dicho desenlace se encuentra en las motivaciones mismas que tiene lo universal para promover valores como medida de la realidad, ya que esta voluntad es el establecimiento de un orden categórico que permite intervenirla a través de edificaciones que son producidas bajo dichas categorías.

Lo que comenta Giedion al respecto, es que la misma producción industrial se constituye en un proceso como éste, el cual pasa de la planeación especulativa a la labor productiva tal y como ocurre con los primeros intentos por encontrar una utilidad o aplicación a investigaciones técnico-científicas que, a finales del siglo XVIII, estaban sucediéndose. Los inventos, en este sentido, eran de todo tipo, y al principio eran banalidades, tales como autómatas lúdicos que llegaron a máquinas elementales que resolvían pequeñas labores prácticas de la vida cotidiana. De esta manera se ensayaba el sentido práctico, y por tanto real,¹⁹ que podían tener las conclusiones surgidas de una investigación. Esto condujo irremediabilmente a la industrialización de todo lo que era manufacturado, según lo comentado por Giedion.

Lo anterior son algunas coordenadas en las que es posible ubicar la transición de lo universal a lo internacional, a través del pensamiento productivo que subyace en acciones emprendidas a mediados del siglo XIX. Lo internacional sigue siendo una consideración de la producción arquitectónica que parte de preceptos irreductibles y constantes, pero que se desmarca de lo

¹⁸ Giedion, *Espacio...*, 169.

¹⁹ Por real se ha de entender, en los términos de la época industrial que menciona Giedion, que tenga una práctica, es decir, que sea práctico.

universal por la finalidad que persiguen dichos preceptos. En esta finalidad, lo internacional pondera la utilidad como el único sentido que tiene para establecer tales parámetros, sin que en ello esté necesariamente considerado el propósito de alcanzar una belleza armónica, al menos no en sentido clásico.

Esta es la sintomatología que refiere Henry-Russell Hitchcock en su libro *International Styl* (que se abordará a profundidad en el siguiente apartado), cuando califica precisamente de internacionales las propuestas y las edificaciones analizadas, no tanto por capacidad de ser reproducidas en cualquier parte del mundo, sino por la de coincidir todas ellas en que la utilidad de los elementos que las constituyen son la prioridad de su proposición, a pesar de ser concebidas en diferentes condiciones y latitudes. Lo internacional es relevante de puntualizar en estas reflexiones porque es el ámbito en el que se define lo moderno como tal, al menos la etapa de la modernidad comprendida entre 1920 y 1930.

Exordio de lo internacional desde sus edictos

El tránsito de lo universal a lo internacional fue propiciado desde algunas de las decisiones importantes que se toman en lo político durante la segunda mitad de 1800, ya que ello tiene repercusiones directas en la manera de producir la arquitectura. Tal es el caso del decreto emitido por Napoleón III en Francia, cuando otorgar pleno poder a Eugène Viollet-le-Duc, para reformar la escuela de arquitectura en 1853. Oportunidad que es aprovechada por éste para intentar abandonar el hábito de producir arquitectura exclusivamente desde la lógica que dictan los preceptos universales, a saber, la armonía conceptual de los elementos que la constituyen para comenzar a ser considerada también como un producto funcional, y, también, ya generada desde una praxis productiva, en tanto que práctica internacional.

Las artes están enfermas, a pesar de enérgicos principios vitales, la arquitectura se muere en medio de la prosperidad, se muere de excesos unidos a un régimen debilitante. Cuantos más conocimientos se acumulan, más fuerza y rectitud de juicio hacen falta para servirse de ellos con provecho.²⁰

Más adelante, y ya en los inicios del siglo XX, el abandono de prácticas clasicistas ocurre aunque de forma mesurada, pronunciándose en franca oposición a la Academia, pero manifiesta tan sólo como un intento por considerar los valores universales desde una perspectiva práctica, en tanto que útiles a las exigencias de una realidad, como es el caso específico de Auguste Perret y Tony Garnier.

En el primer decenio de 1900, mientras en otros países se desarrolla la experiencia del *Art Nouveau*, Francia participa en la polémica internacional con una audaz renovación de la propia línea de tradición: Perret y Garnier realizan el último intento de ampliar la polémica del clasicismo, separándolas de las fórmulas académicas para adaptarla a las exigencias de la sociedad moderna. Pero es imposible que esta línea pueda progresar más.²¹

En un intento por poner en práctica la universalidad de las abstracciones, que como tales solo obedecen a la racionalidad que las originó, Perret y Garnier ponen en práctica la combinación de ritmos y proporciones como base metodológica que tiene en cuenta unos principios estables, considerados tan solo como estándares productivos, en el sentido más técnico del término, los cuales surgen propiamente de la praxis y requieren de ella para significarse. Muestra de ello son la *casa de la rue Franklin* de Perret, construida en 1903, o bien la *iglesia de Notre Dame du Raincy* de 1923, que manifiestan la aplicación automatizada de reglas del

²⁰ Pere Hereu, Josep Maria Muntaner, Jordi Oliveras, *Textos de arquitectura de la modernidad*, (Madrid: Editorial Nerea, 1994), 139 y 140.

²¹ Benevolo, *Historia...*, 456.

clasicismo a los requerimientos que la edificación demandaba, con materiales como el hormigón. En el caso de Garnier los trazos generadores de sus ciudades industriales, que superan las reglas de simetría academicistas por el crecimiento de éstas y por la proposición de viviendas tipo concentradas en barrios muy concretos como parte un plan unitario, transforman la solidez autodiscursiva de lo canónico en un dinamismo sistemático de crecimiento, como fue el caso de la ciudad de Lyon, entre 1904 y 1914.

La universalidad, manifiesta en la arquitectura de la segunda mitad de 1800, genera edificaciones que tiene como principal objetivo alcanzar la más universal de las finalidades a la que una obra de arte puede aspirar, según los criterios de la época en cuestión; a saber, la belleza en su consideración más conceptual y menos útil. Todo ello, a través de la composición de conceptos universales, más que de elementos constructivos.

Lo internacional, en cambio, continua apostando por el establecimiento de ciertas constantes, a partir de las cuales sea posible producir edificaciones, pero con la diferencia de considerar dichas constantes como estándares internacionales, identificados como principios de una producción arquitectónica que responda principalmente al sentido útil que éstos puedan tener.

Reyner Banham asemeja los términos Movimiento Moderno y Estilo Internacional en su libro *Teoría y diseño en la primera época de la máquina*, precisamente porque para él, el Movimiento Moderno es internacional por la constante del maquinismo que existe entre América y Europa, es decir, por el auge tecnológico o por la preponderancia de la tecnología como paradigma de la producción arquitectónica del siglo XX.

Las causas que motivaran algo como el Estilo Internacional, según Banham, son el sentido de responsabilidad social del arquitecto en la década de 1920. El enfoque racionalista o estructuralista que éste le da a su producción y la enseñanza académica de l'École des Beaux-Arts. Banham menciona, en especial, y con

respecto a esta última causa, que la voluntad academicista era en realidad una voluntad de internacionalizar el ejercicio de la arquitectura, pero con mecanismos universalistas, por más que sus jóvenes detractores dijese lo contrario, ya que desconoce cualquier tipo de frontera física, sea geográfica o cultural, por considerar que el ejercicio esencial de la arquitectura es el mismo hombre.

La diferencia entre el ejercicio universal con respecto al internacional, es que el primero se fundamenta en la abstracción de una realidad materialidad y se concreta en cánones de belleza, labor a la que se consagra la producción de l'École des Beaux-Arts; mientras que el segundo tiene en consideración lo real de forma funcional, es decir, intentando distinguir bajo qué mecanismos funciona para poder intervenir de forma efectiva y eficiente, a través de estándares factibles de ser reproducidos en serie.

Los arquitectos que rechazan la disciplina académica lo hacía por sentirla hostil a su concepción de la arquitectura, una concepción funcional, científica y divorciada de toda consideración estilística. Sin embargo, si tomamos en cuenta los cinco volúmenes de *Éléments et Théories de l'Architecture* de Guadet [...] fue tan funcional, tan científico y tan artístico como aquellos.²²

Aunque Banham aclara que el principal rechazo que sufrían las prácticas académicas de la arquitectura, se debía a que sus preceptos estaban inspirados en análisis pictóricos, excluyendo así lo específico de la arquitectura, estos contenían ya la génesis de una intención funcional por la voluntad de proponer dichos preceptos para hacer más operativa la creación artística.

²² Reyner Banham. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985), 27 y 28.

SOBRE LO INTERNACIONAL COMO ESTILO

La internacionalidad, en la crítica de la arquitectura, es un tema que se ha abordado como la característica que le es propia a la producción de edificaciones a finales del siglo XIX, pero rara vez es considerada como la forma en que ésta es pensada, lo cual es una de las razones que podría originar abundantes reflexiones al respecto. Si lo criticado fuera la forma en la que se tiene en cuenta una producción arquitectónica, y los elementos que la constituyen, las investigaciones serían tantas como propuestas producidas bajo ciertos distintivos, entre los que destacan, por ejemplo, el desarraigo a una identidad regional que guarde relación con una manifestación material concreta, como es el caso de la arquitectura que fue considerada internacional en su momento.

Por tales motivos, la internacionalidad será tratada en estos comentarios, como la forma en que mira la producción arquitectónica dentro de las primeras décadas de 1900, refiriendo para ello la sintomatología que presentan algunas acciones e instituciones que son claramente internacionales por la forma en que es abordada una problemática, más que sólo por la participación en ellas de un colectivo diverso en nacionalidades, como es el caso de la Bauhaus, del Werkbund o bien de los Concursos Internacionales. Lo anterior se vuelve necesario para esta obra, debido

a que es en este punto que una voluntad internacional sobre la producción arquitectónica deviene en instrumental, cuando la utilidad de ésta se propone como fin último.

SINTOMATOLOGÍA DE LO INTERNACIONAL MANIFIESTA EN LO OPERATIVO

La idea de lo internacional en la arquitectura no se da como un proyecto aislado o como una idea aséptica que surge sin tener en cuenta realidad, sino que es producto de la voluntad generalizada de los países industrializados europeos de basar la producción arquitectónica en aquellos criterios que la vuelvan más operativa. “El estilo contemporáneo que existe en todo el mundo es unitario e inclusivo, no fragmentado ni contradictorio como tanta de la producción de la primera generación de arquitectos modernos.”²³

Henry-Rusell Hitchcock comenta que durante el siglo XIX la noción de estilo es principalmente, y desde una perspectiva productiva, el principal mecanismo de uniformizar criterios para la producción de edificaciones. En este sentido es retomado el concepto de estilo a principios de la modernidad, el cual parecía abandonado después de que a finales del siglo XVIII y principios del XIX se redujera éste a dos conceptos claramente definidos: el *revival* clásico y el medievalista, según lo refiere el propio Hitchcock, lo que pone de manifiesto que en el periodo citado había ya algunas intenciones aisladas de puntualizar conceptos generales que una voluntad universalista consideró necesarios, en su momento, para la generación de una arquitectura armónica.

De esta manera, la idea de lo internacional proviene de sintetizar constantes con las que fuese posible potenciar la producción de forma inmediata y directa, dejando en segundo término la apariencia compositiva de las edificaciones que la universalidad pretendía de ellas.

²³ Henry-Rusell Hitchcock. *El estilo Internacional: arquitectura desde 1922*, (Madrid: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid. 1984), 31.

El espíritu internacional no buscaba que la apariencia de las construcciones fuese la misma al reducir el número de conceptos a unos cuantos principios como ocurrió con las propuestas que ensayaba l'École des Beaux Arts, y en cambio, a lo que sí aspiraba era a que la producción de sus propuestas fuese posible bajo cualquier circunstancia y en cualquier geografía con el solo hecho de considerar unos principios de utilidad, volviéndola así reproducible en cualquier contexto que considerara estos mismos principios. “Existe ahora un único sistema disciplinar lo bastante preciso para hacer del estilo contemporáneo una realidad y, por otro lado, lo bastante elástico para permitir la interpretación individual y promover un desarrollo general.”²⁴

El estilo era simplemente un marco de referencia, comenta Hitchcock, y no un modelo fijo de conceptos ideales sobre el cual se ha de ajustar la producción para alcanzar la perfección. Se trata simplemente, y como principio creador, de una libre combinación de elementos estandarizantes que vuelvan eficiente la producción de una edificación, lo que incide directamente en la forma de considerar el mundo, a saber, como la consideración de que sólo en la materialización de una propuesta es posible significar el quehacer, sin importar la tradición e identidad cultural del contexto geográfico o cultural del país donde se lleve a cabo.

“El estilo internacional solo ha llegado a ser evidente y definible a medida que por todo el mundo diversos innovadores han ido realizando con éxito varias experiencias paralelas”.²⁵

Es evidente que la producción en sí no ha de ser la misma en todos los países que la generan (en ello consiste el paralelismo de las experiencias referidas por Hitchcock), sino que la internacionalidad precisamente basa también su reproducción en la diversidad de especificidades que cada país o región ofrece.

La representación a la que alude Hitchcock, para referir la diversidad y la materialidad, reproducible por su depuración de

²⁴ Hitchcock, *El estilo...*, 32.

²⁵ Hitchcock, *El estilo...*, 32.

conceptos, es posible encontrarla por ejemplo en la producción de Peter Behrens en Alemania, que muestra su internacionalidad mediante la simplificación de elementos, patente en la regularidad y constancia de éstos dentro del efecto volumétrico que conseguían. Esta situación que no ocurría con la obra de Otto Wagner en Viena que manifestaba en el producto terminado una masividad compleja ocasionada, justamente, por la variedad de elementos compositivos que constituían sus edificios.

Otro ejemplo que contribuiría a reforzar estos señalamientos, aunque en esta ocasión, puestos en el extremo opuesto de la estandarización, son las propuestas de Frank Lloyd Wright que ignoraban por completo la idea de concebir éstas desde los elementos que propuestas anteriores habían formalizado; es decir, que si bien es cierto según que Wright había dinamitado la masividad mencionada de la arquitectura propuesta por Wagner o la solidez que Behrens y Perret tan solo aligeraron, su gran fracaso frente a lo internacional fue la falta de continuidad en sus propias propuestas que, como lo señala Hitchcock, “en vez de desarrollar alguno de los caminos que había iniciado, siempre ha empezado de nuevo, con un material distinto o un problema diferente”.²⁶

Estos señalamientos sobre lo internacional de un estilo hacen referencia, nuevamente, a las constantes sobre las que se ha de ser producida la arquitectura internacionalista que, independientemente de las interpretaciones particulares o individuales que haga cada arquitecto de ellas, sus propuestas deberían manifestar unas constantes, en tanto que mecanismos de reconocimiento, en los que la internacionalidad puede proliferar. En este sentido, las principales aportaciones de la obra de Wright no resuenan en el discurso de la internacionalidad porque no existen constantes reconocibles en su producción, sin que ello vaya necesariamente en detrimento de todas las contribuciones hechas por la obra de éste, y que sólo fue posible por la incesante reestructuración de su arquitectura.

²⁶ Hitchcock, *El estilo...*, 39 - 40.

La internacionalidad de la arquitectura, durante las dos primeras décadas del siglo XX, estuvo caracterizada por el establecimiento de algunos elementos que dieran como resultado una propuesta ceñida a los mismos, lo que no repercutió en la amplia y creativa variedad de ejemplos que se generaron durante los años referidos. Ello nos permite hablar precisamente de la internacionalidad como un estilo, más que un estilo de características internacionales.

Y en esto consiste precisamente lo internacional, en ser un estilo constituido a partir de la variedad de propuestas que ensayan una misma intencionalidad, a saber, la posibilidad de ser producidas a través del establecimiento de constantes o estándares en el sentido más industrial del término y que, paradójicamente, se torna más internacional cuanto más amplia es su variedad de opciones, teniendo como única condición la prerrogativa de ser producida industrialmente.

el estilo internacional surgió en Francia, Holanda y Alemania. De hecho, si estudiamos los proyectos que en los años de la guerra realizaron el austriaco Loos y el italiano Sant'Elia, nos daremos cuenta de que el nuevo estilo se gestaba en un frente todavía más amplio. Mientras que las innovaciones de los semi-modernos eran individuales e independientes hasta el punto de la divergencia.²⁷

La apariencia que ostentan las edificaciones concebidas con una voluntad internacional es la resultante de las funciones y actividades que desempeña un edificio, como es el caso de la estructura portante que es considerado tanto un recurso que ayuda a señalar espacios, como el elemento que configura la volumetría resultante a la que ya no se le sobreponen elementos de ornato. En este caso, la estructura se rige por una coherencia funcional y no por una lógica compositiva, tal y como lo evidencia ya la Fábrica

²⁷ Hitchcock, *El estilo...*, 41.

Fagus de Gropius en Alfeld en 1911, por citar un ejemplo, en el que los muros que definen un espacio, son tenido en cuenta recursos factibles de ser utilizados a conveniencia, liberándolos de una connotación tectónica en la conformación de un volumen en tanto que sistema de proporciones cada vez más puro y regular, como ocurre también en el proyecto de Oud de 1921-1922, para el pueblo de Oud-Mathenesse, o en el caso de Mies, para la casa de campo que propone en 1922, donde el partido arquitectónico es caracterizado por la libertad de planos.

Los señalamientos referidos en este aparatado no pretenden ser sólo un listado categórico de aspectos identificables en toda la arquitectura de principio del siglo XX. Una muestra de ello es que arquitectos como Soane en Inglaterra o Lefevre en Francia y Schinkel en Alemania, continuaban concibiendo y construyendo proyectos arquitectónicos dentro de un ánimo más universalista o clasicista durante las décadas que se están revisando, por lo que dichas referencias aspiran a ser tan solo ejemplos de una serie de condiciones que propiciaron la productividad en los proyectos más representativos de ello, factibles de ser producidos en cualquier país industrial.

LA CULTURA INTERNACIONAL MANIFIESTA EN SUS INSTITUCIONES

La internacionalidad a la que se ha hecho referencia a través de la arquitectura es ya una práctica generalizada para la segunda década del siglo XX, en los principales países industrializados de Europa y América, quienes establecen las condiciones de su quehacer desde la visión productiva que les solicita dicha internacionalidad. Ello puede ser verificado, desde el planteamiento de estrategias políticas y sociales que toma un gobierno para el desarrollo de su país, hasta la producción artística que se supone circunscrita exclusivamente al ámbito de lo cultural.

Por todo esto, nadie se preocupa mucho por desmontar la bondad de los nuevos principios con discursos y proyectos teóricos, antes bien, se busca cualquier ocasión para que estos principios puedan ser aplicados, con éxito, a problemas concretos.²⁸

Dicho lo anterior, lo internacional también se funda en la aceptación de sus condiciones, en tanto que ejercicio de ellas, entre el grueso de la población y mediante la incidencia que se tenga en los problemas que le atañen. En este sentido, las fronteras en las que actúa y se define un quehacer como el arquitectónico, no solo limitan su labor a la solución de problemas funcionales, sino se abren a una problemática social que puede ser atendida a través de esta actividad, debido a que es también una manera de propiciar un ámbito productivo dispuesto a funcionar.

Deutscher Werkbund

El Deutscher Werkbund es un claro ejemplo del papel primordial que juega la unificación de criterios en una nación para que ésta se encuentre dispuesta a la internacionalidad. Este movimiento se originó en Munich, en el año de 1907, como una estrategia política que pretendía consolidar Alemania como nación moderna, mediante un elemento de cohesión, a falta de una identidad común a todas las regiones que la constituían. Se intentó instrumentar, principalmente, a través de la transformación de la manufactura artesanal en una producción industrial.

Esta estrategia tiene su origen en el movimiento alemán de artes y oficios *Kunstgewerbe* de finales de 1800, que pretendía exclusivamente industrializar una producción que se hacía a mano. La primera manifestación que se da en Alemania, con claros síntomas de utilizar dicha transformación como elemento

²⁸ Hitchcock, *El estilo...*, 491.

de cohesión nacional, fue la convocatoria dirigida que lanzó Karl Schmidt, director de Deutsche Werkstätten de Hellerau, a todo el pueblo alemán para sumarse al esfuerzo de integrar la industrialización en todas las actividades productivas.

El responsable de organizar y promover el Werkbund en 1907 fue el político socialcristiano Friedrich Naumann quien, apoyado por un grupo de asesores, se abocó a instrumentar las actividades claves en el proceso de unificación de la producción con propuestas muy puntuales a demandas sociales. Tal es caso de la encomienda hecha a Hermann Muthesius, en lo arquitectónico y lo urbanístico, quién dotó de un corpus teórico al movimiento desde un enfoque social, por proponer un sustento crítico y reflexivo a proposiciones puramente mecanicistas.

La máquina, sin embargo, ha sido malversada no solo para producir equívocos trabajos de arte, sino que también ha sido introducido un modo de producción que dirige una operación masiva y de este modo suscitó una serie de males aún mayores –encima de todo un recíproco recorte de precios.²⁹

En este sentido es que Alan Colquhoun señala que la propuesta de Muthesius para el Werkbund consistía básicamente en socializar la producción arquitectónica, dedicándola a resolver la demanda de vivienda, o bien, a la constitución de sitios de trabajo eficaces e higienistas, mediante la reducción de los costos de producción, lo cual solo se alcanzaría a través del volumen demandado a nivel nacional y mecanizando los procedimientos constructivos, lo que permite la estandarización de las piezas que los constituyen.

Así se creó la organización e institución para una auténtica cultura alemana de la preguerra, ya que dentro del Werkbund había diferencias en la manera de considerar lo social. En este

²⁹ Hermann Muthesius, *Style-architecture and building-art. Transformations of architecture in the nineteenth century and its present condition*, (Estados Unidos: The Getty Center Publication Program, 1994), 91.

sentido, Benévolo señala que la estandarización, por ejemplo, era considerada por los más universalistas como un modo esquemático y rígido de operar frente a unas demandas expuestas, mientras que los internacionalistas trabajaban más por la libertad de proyectos que partieran de un análisis específico de la problemática que evidenciaría la mecánica a seguir. La relevancia que tenía para los internacionalistas la formulación de unos criterios preconcebidos fue decreciendo con la práctica, debido a que dichos criterios no proporcionaban situaciones que se prestaran a una hermenéutica de la praxis.

La estructuración del Werkbund, propuesta por Muthesius, pretendía conseguir resultados muy semejantes a los obtenidos por su homólogo inglés Willam Morris con el Arts and Crafts o la Asociación del Diseño y de las Industrias en Inglaterra, lo que puede ser entendido en sí mismo como una visión internacionalista de una problemática específica, y que podría sumarse a la invitación que hace extensiva Friedrich Naumann a naciones como Austria y Suiza, con las que Alemania tenía algún tipo de acuerdo o tratado de cooperación. El resultado es el Werkbund austriaco de 1910 y el suizo de 1913 que, aunque se originaron como movimientos universalistas, tuvieron una labor conjunta que devino, auténticamente, en internacional.

La Bauhaus

El espíritu internacional ensayado en el Werkbund hizo posible una institución como la Bauhaus una vez finalizada la Primera Guerra Mundial, la cual ensayaba, entre otras cosas, la transformación de procesos artesanales en procesos industriales a través del diseño de estos: Ya en 1923 la Bauhaus mostraría cierto interés por la producción mecánica y en los problemas de diseño vinculados a este tipo de producción,³⁰ ello debido a la influencia que ejerció el

³⁰ Muthesius, *Style-architecture...*, 281.

Werkbund sobre Walter Gropius –director de la Bauhaus durante varios años–, por su pertenencia a dicho movimiento en 1911. La principal preocupación de Gropius, mientras estuvo a cargo de la Bauhaus, fue la formación de técnicos y la obtención de resultados muy concretos, en las particularidades que presenta un proceso artesanal y las posibilidades que éstas tienen dentro de un proceso mecánico, a la manera de Willam Morris en el Arts and Crafts. Con ello, se reafirma la voluntad internacionalista de una organización como la Bauhaus, a través de la estandarización de un sistema académico, que basa su enseñanza en la experiencia particular del *aprender haciendo*, lo cual se vincula con unos de los aspectos que se han venido señalando: la relevancia que tiene la pluralidad de elementos que constituyen un proceso de producción.

Frente a la polémica entre artesanía e industria, que se desarrolla desde hace un decenio en el Werkbund, Gropius no escoge uno u otro término, advirtiendo que se trata de una lucha entre dos abstracciones opuestas, puesto que ni la artesanía es una creación pura, [...] ni la industria es pura la labor manual.³¹

Lo anterior pone de manifiesto, en primer lugar, el riesgo de continuar con prácticas universalistas, en tanto que mera especulación de términos, en una labor que se significa desde las manifestaciones que provoca la praxis de dicha labor, productivamente hablando; y, en segundo lugar, la certeza de que lo internacional, en tanto que ejercicio de la estandarización, responde a una demanda social y política de productividad desde el establecimiento de unos parámetros que volverán operativas sus pretensiones.

De Stijl

El caso holandés de De Stijl, fundado en 1917, y encabezado por Theo Van Doesburg, promovía la internacionalización de facto

³¹ Benevolo, *Historia...*, 436.

al intentar recoger las principales referencias sobre modernidad y maquinismo que ensayaban el resto de los movimientos en Europa entre 1910 y 1914, como es el caso italiano del *Futurismo*, proclamado por el grupo *Valori Pláatici*; el caso francés, en París, con el grupo *Sección d'Or* y *l'Effort Moder*; o bien, la inclusión de tendencias rusas como el *Constructivismo* y el *Suprematismo*. Había la finalidad de establecer unos *estándares* estéticos desde los cuales propiciar una producción en estricto rigor y en sintonía con el espíritu de la época.

Bajo este espíritu, Van Doesburg organiza un Congreso de Artistas de Vanguardia en Dusseldorf, en 1922. El evento podría ser considerado como el antecedente de los CIAM y de otros Congresos Internacionales, ya que –en el fondo– tenía las mismas aspiraciones. Se gestionó con la intención de maximizar las posibilidades productivas que posee su planteamiento estético, mediante la puesta en común de las distintas consideraciones que se tiene sobre un mismo tema. En dicho congreso fue leído el Manifiesto fundacional de la Internacional Constructivista, conocido como la conferencia *Der Wille zum Stijl*, y del cual cabe destacar las siguientes líneas que llevan implícitas el espíritu internacional al que se ha venido aludiendo:

Esta internacional no es resultado de un sentimiento humanitario, idealista o político, sino de ese principio amoral y elemental sobre el cual se basa la ciencia y la tecnología.³²

Independientemente del tono provocador y radical de estas palabras, es explícito el rechazo de cualquier consideración *idealista*. Procura fundar la Internacional Constructivista desmarcándose de cualquier precepto universal y, al mismo tiempo, el rechazo se vuelve patente en la mención que se hace de la ciencia y la tecnología, por toda la connotación que tenían éstas durante la

32 Banham, *Teoría...*, 189.

época, como ejercicios de la más pura estandarización y mecanización del mundo.

La salida de algunos miembros claves en la fundación de De Stijl, entre 1919 y 1922 como Oud, entre otros, marcó, sin embargo, la tendencia del grupo de Van Doesburg a la universalidad, la cual se manifestaba en la importancia plástica que éstos le daban a su producción que, en cierta forma, era de la misma naturaleza que las propuestas academicistas, según los funcionalistas más radicales, por relegar a un segundo plano la finalidad práctica que priorizaba una propuesta internacional.

El aspecto que puede hacer que se considere el caso de De Stijl como una empresa internacional, se refiere principalmente al esfuerzo de ésta por recoger el espíritu de una época, detectando convergencias, en las cuales, consolidar y dirigir una labor artística considerada –ya en estos años– como una producción, en el sentido industrial del término, consecuencia de una voluntad que genera sus productos a partir de códigos reconocibles en cualquier latitud del mundo, para garantizar así su continuidad reproductiva.

El caso francés

Hasta aquí el esfuerzo de algunas instituciones o agrupaciones por promover la estandarización como la forma más eficiente de conseguir un producto internacional. Sin embargo, a través de otras manifestaciones artísticas es posible identificar la labor internacionalista que caracterizó las primeras décadas del siglo XX, y de la cual derivaría una visión instrumental de considerar su producción.

El caso del Purismo, por ejemplo, sirve a estas puntualizaciones por la forma en que sus fundadores, Le Corbusier y Amedeo Ozenfant, consideraban el quehacer artístico que coincide, en lo esencial, con lo expuesto hasta ahora en la proposición de parámetros que vuelvan reproducible una producción bajo cualquier

circunstancia, y, sobre todo, porque las motivaciones que subyacen en el Purismo son la génesis de la orientación que seguirá la obra de Le Corbusier a partir de este momento.

El purismo, afirman los autores, desea ir más allá de los placeres puramente ornamentales del arte abstracto, a fin de ofrecer *une émotion intellectuelle et affective*.³³

La determinación del Purismo, por geometrizar los trazos de los objetos a reproducir, expresan claramente la voluntad de sus promotores por establecer parámetros objetivos que generen unas condiciones internacionales de producción, en tanto que identificables desde la habilidad común a todo hombre de interpretar el mundo.

La producción artística que generó el Cubismo ensayaba el discurso plástico de sus elementos que, para algunos, fundarían el Estilo Internacional, precediendo incluso al Purismo, cronológicamente hablando. Sin embargo, un crítico de la modernidad como Reyner Banham considera que, este ejercicio específico de la pintura muestra, en uno de sus ejemplos como *una silla simétrica de tradición mansardista* no establece condiciones suficientes de internacionalidad, debido a la contradicción de su propuesta discursiva, referida en la relación de significados que guardan sus elementos.

A ello habría que agregar la condena que Le Corbusier y Ozenfant dirigen a esta práctica en *Après le cubisme*, donde, a juicio de ellos, el cubismo carecía de un rigor técnico por pretender resolver, de forma exclusiva, problemas de carácter compositivo, volviendo su producción individualista y auto-referencial, en especial con sus últimas obras.

Tales acusaciones denuncian la ineficacia del cubismo frente a las condiciones que realmente promueven un quehacer internacionalista, y que los comentarios de Banham lo refuerzan cuando éste menciona el sacrificio que el cubismo hace del material temático de un cuadro en aras de la composición de éste,

³³ Benevolo, *Historia...*, 217.

como ocurre en la obra de Picasso y Braque, lo cual no ocurre con las propuestas de Marcelle Duchamp que, según Banham, proponían sacrificar la composición del cuadro, en su forma tradicional, en favor del material temático que la internacionalidad pretendía. Propone, de esta manera, volver más eficiente la obra de arte, como ocurre con obras como *Rueda de bicicleta*, *soporte para botellas*, etcétera. El objetivo se complicó aún más, como lo comenta Banham, cuando las obras de Duchamp, sus *objetos-objetos*, también importaban por ser el resultado de un proceso industrial.

Pero los aspectos positivos de este concepto de *l'invariant* apuntan en este sentido totalmente distinto, como cabría esperar, pues solo abarcan las *lois axiales de l'œuvre d'art*, sino que podría ampliarse hasta incluir también *objet-objet*, platonizado por los puristas como *objet-tipe* u *objet-standard*. Con ello se obtiene un objeto absoluto –casa, botella, guitarra, etc.–, más allá de los accidentes de la personalidad, la perspectiva o el tiempo, y también producido en grandes cantidades.³⁴

El sometimiento de una producción artística a ciertas normas o reglas, y que por tanto va *más allá de los accidentes de la personalidad*, no permite que dicha producción repare en un planteamiento reiterado de intenciones, sino que atienden directamente la problemática por la que ha sido convocada ésta, volviéndola internacional por la posibilidad de ser reproducible en donde se reúnan esas condiciones.

Teniendo en cuenta lo anterior, la máquina y sus procesos de producción son el modelo más originario para conseguir una internacionalización de la arquitectura, tal y como lo fue también para algunas otras disciplinas artísticas, pero este modelo no lo es bajo su consideración más objetual, sino en su condición de

³⁴ Benevolo, *Historia...*, 213.

sistema productivo, factible de ser reproducible en cualquier parte del mundo por su objetividad.

[...] la teoría estética del Estilo Internacional se desarrollaron entre el futurismo y el academicismo, pero solo se perfeccionaron alejándose del primero y acercándose a la tradición académica [...] luego justificaron esta tendencia mediante teorías racionalistas y deterministas de tipo prefuturistas.³⁵

La mención que hace Banham de alejarse del futurismo, se debe a que dicho movimiento trabajó, en la última etapa de su producción sobre las formas que poseía la máquina como tal, lo que derivó en una simple composición plástica de la obra como en el caso del cubismo, y no en la reproducción eficiente que dicha máquina propone con su funcionalidad. Y si autores como Hitchcock y Johnson se inclinan por definir lo internacional como un estilo, en tanto que imaginario colectivo expresado en su exposición de 1932; se debe justamente al rechazo que profesaba un número representativo de arquitectos de cualquier propuesta que tuviera como única prioridad la resolución de una estética, llegando incluso a radicalizarse este rechazo en los aspectos más funcionales de las edificaciones.

La internacionalidad, que caracterizó las primeras décadas de 1900, oscilaba entre lo genérico que establece determinados parámetros para así generar unas condiciones de producción, y lo específico que una situación determinada, ya sea geográfica, política o cultural, propone para que dichos parámetros sean operativos, porque lo factible de ser internacional no es el producto que resulta de todo ello, que en el caso de la arquitectura correspondería a las edificaciones, sino las condiciones que se reúnen para hacer posible dicha producción.

³⁵ Benevolo, *Historia...*, 319.

Regreso al orden

Si la condición de internacionalidad, que pudiera tener una producción, dependía principalmente de la disposición de ésta a ser llevada a cabo en cualquier contexto que así lo dispusiera, entonces los esfuerzos deberían de centrarse en generar tales condiciones, al menos mientras esto es una constante. Y a ello justamente se avocó el llamamiento que se hizo desde París de un *rappel à l'ordre*, tras la finalización de la Primera Guerra Mundial en 1918. El artífice de ello fue Jean Cocteau que, a grandes rasgos, pretendía capitalizar la labor que se había iniciado antes de la guerra por parte de un número importante de artistas y arquitectos en diferentes países, consagrada ésta a una funcionalidad productiva en los términos que se han venido refiriendo, es decir, no bastaba que en prácticamente toda la Europa industrial se estuvieran generando propuestas artísticas de consideraciones funcionales, sino que ello debería estar consensado para no diluir estos esfuerzos en planteamientos individuales de principios, que en el fondo partían desde las mismas condiciones industriales y de principios inspirados en ellas.

Lo anterior significaba para arquitectos como Lefevre o Gaudet, que los valores universales tendrían más vigencia que nunca en instituciones como l'École des Beaux Arts, ya que esto continuaría, en cierta forma, la línea clasicista de establecer ciertos principios compositivos. La auténtica contrapropuesta de lo pretendido por Cocteau, se puede encontrar en los principios técnicos y geométricos que Le Corbusier proponía en la resolución de una problemática esencialmente funcional como los paquebotas, los aviones o los automóviles que tan reiteradamente citaba.

Le Corbusier supo asumir este papel, enfrentándose a las tradiciones de su país, sin perder de vista las relaciones con el movimiento internacional [...] Así puede constituirse en mediador entre el Movi-

miento Moderno y la tradición francesa, e introducir en la cultura internacional una parte de los valores contenidos en esta tradición.³⁶

Pero la determinación de Le Corbusier por llevar a cabo una labor como ésta no es fortuita, ya que trabajó en el despacho de Auguste Perret en 1908, de quien aprendió la técnica del hormigón y su importancia como principio rector de una producción arquitectónica. A lo que se tendría que sumar la experiencia de trabajar durante 4 meses en Alemania, entre 1910-11, dentro del estudio de Peter Behrens, tiempo en el cual asistió a un congreso del *Deutschen Werkbund*. Ahí se habló del hormigón, pero sobre todo del que seguramente aprendió la lección de la mecanización en la labor arquitectónica.

En el caso de Alemania, el llamamiento al orden estuvo motivado por la derrota sufrida en la Primera Guerra Mundial y por el deseo de romper con las intenciones deterministas de mecanizar todo quehacer por cotidiano que fuera, situación que no se dio en Francia ya que, según los propios franceses, había sido precisamente la continuidad de una tradición la que mantenía a su nación en pie a pesar de la guerra.

La nueva estrategia propuesta por los alemanes no rompía del todo con el *Werkbund*, ya que en esencia se mantenía el principio rector de estandarizar todo quehacer productivo. La nueva propuesta estratégica se conoció con el nombre de *Arbeitsrat für Kunst*, AFK, fundada en 1918. Básicamente consistía en un compromiso asumido por cierta vanguardia arquitectónica que se vinculaba con posiciones revolucionarias asociadas a la producción, siguiendo patrones organizativos como los Soviets o los Consejos de Trabajadores. Esta estrategia derivó en instituciones tan concretas como la Bauhaus, para, primordialmente, acercar los criterios de producción entre los oficios y las Bellas Artes, con la finalidad de desmarcar dicha producción de intenciones puramente económicas.

³⁶ Benevolo, *Historia...*, 456 y 457.

Muestras y Conferencias Internacionales

Otro aspecto que motivó un llamado al orden en los artistas y arquitectos de países como Francia, Alemania, Italia y Rusia, entre otros, fue la convocatoria de encuentros con la intención de intercambiar impresiones y aspiraciones sobre los resultados obtenidos. Desde una labor emprendida bajo la consigna de la modernidad, a saber, la mecanización de una producción artística, surgió la necesidad de alcanzar acuerdos o principios, a partir de la información expuesta que estandarice, internacionalmente, la producción artística en general, por ser éste el principal mecanismo que tiene la modernidad de consolidar su quehacer.

Esta era la razón por la que exhibiciones o muestras internacionales de arquitectura de vanguardia fueron promovidas entre los años 1925 y 1930 ya que, según Tim y Charlotte Benton, se convirtieron en un distintivo de esta época, precisamente por ser cruciales, no sólo en la difusión de un estilo, sino principalmente en la consolidación de espíritu internacionalista que pretende estandarizar los mecanismos bajo los cuales se produce la arquitectura.

La exposición de arquitectura internacional de vanguardia llegó a ser el tema principal de la época, acompañado de un efectivo programa de publicaciones y de una drástica demostración de otra índole.³⁷

Con el espíritu internacional de las exhibiciones desaparece la *canonización* de la arquitectura, por el establecimiento de preceptos para convertirse en una *construcción* de principios surgidos del ejercicio de una labor concreta que tan sólo pretende aquello a lo que la palabra misma remite: ser el principio o punto de inicio de una producción arquitectónica que multiplique sus posibilidades.

Los principios referidos también eran señalados dentro de las exposiciones, a través de las conferencias ofrecidas y en torno a

³⁷ Benevolo, *Historia...*, 8.

la labor expuesta, o bien, por la reflexión implícita que constituía dichas exposiciones. Así, la Exposición de 1930 en el Grand Palais de París, organizada por el Werkbund y encargada a Gropius, exhibía la producción alemana influida por los modelos de la Bauhaus. Por este medio, se dejaba constancia de las repercusiones concretas que una labor internacionalista tiene en un proyecto de nación. De la misma manera, Benevolo comenta lo siguiente sobre la Exposición de la Weissenhof Siedlung en Stuttgart de 1927:

[...] presenta al público por primera vez un panorama unitario del Movimiento Moderno (es decir que de forma materializada es que se concibe lo internacional no sólo de voluntad). La confrontación directa entre obras de diversos arquitectos, llegadas de muy diversas naciones, pone de manifiesto los propósitos comunes más que las diferencias y enseña la convergencia substancial entre muchas búsquedas que tienen orígenes distintos.³⁸

Y en el caso francés, la Exposición Internacional de Artes Decorativas en París en 1925, era donde Le Corbusier monta su pabellón de *L'Esprit Nouveau*. Se está dejando constancia de que la aplicación directa de principios sistematiza el proceso de producción de una vivienda desde su concepción general hasta los detalles más mínimos como el mobiliario requerido, internacionalizando, con ello, la propuesta a través de la operatividad que ofrece bajo cualquier circunstancia industrial.

Los CIAM

En el primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), que tuvo lugar en Frankfurt, en 1929, pretendía reunir en un sólo sitio –y al mismo tiempo– los ejemplos más destaca-

³⁸ Benevolo, *Historia...*, 497.

dos sobre el tema de vivienda que hubieran sido generados hasta ese momento y que fueran concebidos bajo consideraciones internacionales de arquitectura.

Cuando el CIAM se fundó en 1928, fue la vivienda la que sirvió de ímán y, nuevamente, la renta mínima de ésta, fue el tema abordado en la conferencia del CIAM de Frankfurt en 1929 (...) y si la arquitectura moderna podía ser probada para ser beneficiosa socialmente –por el solo hecho de hablar del espantoso problema de vivienda después de la Primera Guerra Mundial– entonces la batalla estaba igualmente ganada.³⁹

El género de edificio sobre el que se reflexionaría en dicho evento, era el motivo principal de los planes de desarrollo urbano de los distintos gobiernos industrializados, por lo que su realización constituiría un grupo de presión para que su producción fuese considerada por dichos gobiernos en la transformación que pretendían de sus naciones.

La lección había sido aprendida por los veredictos pronunciados en concursos internacionales, como el del Chicago Tribune en 1922, y el de la Sociedad de Naciones en 1928. Y más allá de pretender, exclusivamente, el establecimiento de unos principios productivos sobre los cuales generar una arquitectura de aspiraciones internacionales, el CIAM tenía como consigna edificar un espacio auténticamente internacional en el mundo industrializado, a través de la suma de coincidencias.

Desde el inicio, las aspiraciones del CIAM fueron dirigidas hacia la revolución de la vivienda y de la planeación urbanística [...] lo cual tumbó los principios generales del CIAM e identificó su método de operación y sus áreas de actividad [...] señalado que la naturaleza del CIAM era colectiva y sus métodos de trabajo colaboracionistas, ade-

³⁹ Benevolo, *Historia...*, 58.

más de ser producido con un claro compromiso de racionalización y estandarización.⁴⁰

La estrategia seguida por el CIAM se basó en la creación de delegaciones o grupos de trabajo con cargos y funciones específicos, que contribuirían a desarrollar los principios acordados durante las sesiones, y todo ello ejercido en su país de origen, con la finalidad de convertirlo en una organización realmente operativa y para que no terminara tan sólo siendo un evento fortuito de buena voluntad.

el CIAM estaba resuelto a ser un “working congres” preparando análisis, recopilando datos técnicos, entre otros datos, y desarrollando nuevos principios de planeación urbanística.⁴¹

El carácter internacionalista de los principios recogidos en el CIAM pudo difundirse en diversos países, no sólo por la presencia activa de las delegaciones, sino porque era también la condición demandada en la edificación de vivienda, prácticamente a nivel mundial. Es decir, se trataba de una proposición de estándares que incidiera directamente en una economía de realización, como por ejemplo superficies lisas y sin molduras, ventanales estandarizados, estructuras aligeradas con pilares, cubiertas planas y acabados en color blanco; eran un requerimiento generalizado en la edificación de vivienda.⁴²

Escisión en lo Internacional

A pesar de la sintomatología referida en las manifestaciones revisadas hasta ahora, comenzaba a darse una escisión en algo tan

⁴⁰ Benevolo, *Historia...*, 75.

⁴¹ Benevolo, *Historia...*, 75.

⁴² Kolonie Lindenholf Siedlung, 1925.

compacto como el internacionalismo, en tanto que forma de concebir y entender la arquitectura. Se debió a la excesiva importancia que otorgan algunos arquitectos al aspecto funcional en sus edificaciones, por considerarlo la manifestación más auténtica de utilidad en una propuesta arquitectónica.

El mundo de habla germana había empezado a dar forma a una imagen de sí mismo que pretendía oponerse a la hegemonía cultural francesa y al universalismo de la ilustración. La conciencia de una *Kultur* específicamente alemana como algo distinto de la *Zivilisation* de procedencia francesa [...] como un poderoso incentivo para la modernización.⁴³

En estos comentarios, Adolf Benhe recurre a una terminología como la referida para explicar las diferencias sustanciales que caracterizan el espíritu de la producción arquitectónica alemana y austriaca, que ejerció cierta influencia en países de la zona, entre los que destacan Checoslovaquia y la URSS; por otra parte están las ideas ilustradas que se gestaron y difundieron principalmente en Francia. La diferencia entre una y otra radican en considerar que la única manera de forjar y consolidar una identidad, una *Kultur* alemana, solo es posible es a través de incidir técnicamente en la problemática de un país, es decir, de responder a la totalidad de aspectos que conforman la vida de éste mediante la producción *de facto* que se lleve a cabo. Esta situación no ocurre en una voluntad que persigue una *Zivilisation*, según explica Benhe, en donde la conformación de una nación se basa más en la concepción ideal y espiritual de preceptos que definen a la humanidad.

Las propuestas que son concebidas bajo la consigna de ser primordialmente útiles terminan por ser consideradas instrumentos de una producción, por más argumentos especulativos que se hagan sobre la estética funcional de su solución. Lo anterior

⁴³ Benevolo, *Historia...*, 57.

es importante señalarlo, porque en esta escisión, ocurrida entre 1920 y 1930, se ubica el pronunciamiento a favor de una propuesta academicista para el Palacio de la Sociedad de Naciones. En lugar de una propuesta modernainternacional, se optó por una funcionalista-instrumental.

Las reflexiones de Adolf Behne, respecto a la instrumentalidad, la sitúan en el rechazo a la ornamentación que manifestaban alemanes y rusos a principios de 1920, y que simpatizaban con la *Neue Sachlichkeit*, debido a que la ornamentación no tenía propiamente utilidad alguna, si se tiene en cuenta que ésta se basa en la aplicación directa y funcional que ha de tener cualquier elemento arquitectónico, propuesto en la conformación de una edificación.

Si por el contrario, con dichos elementos se pretende remitir a una estética del ritmo, de la proporción, de la simetría o de cualquier otra situación que sitúa en una producción universal, semejante propuesta era considerada inoperante para las expectativas instrumentales de la vertiente utilitaria de la internacionalidad.

El guía más seguro hacia una configuración absolutamente objetiva, necesaria y extra-estética, parece ser la adecuación a las funciones técnicas y económicas, que trabajadas con coherencia deben conducir a la liquidación del concepto de la forma.⁴⁴

Ello debido a que el desarrollo industrial y sus procesos de producción son los esquemas que tienen en común los países industrializados, a partir de los cuales es posible establecer códigos de coincidencia en los que generar un producto arquitectónico que tiene como principal distintivo la función. Con la mirada puesta en esquemas como estos, la forma de la edificación pasa a un segundo plano, ya que en realidad será la resultante de resolver problemas técnicos que repercutan en una economía de producción y, desde luego, en un óptimo funcionamiento.

⁴⁴ Adolf Behne, 1923 *La construcción funcional moderna*, (Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Ediciones Serbal, 1994), 53.

Al ordenarse las partes de una construcción en razón de su utilidad, al aparecer un espacio vital en lugar de un espacio estético [...] la construcción se deshace de las cadenas del viejo orden, rígido y estático, de los ejes y de las simetrías y se sitúa de nuevo en el principio.⁴⁵

Porque la propuesta, en la década de 1920, ya no es establecer una idea universal, sino atender una demanda cotidiana como lo era la vivienda en el periodo de entreguerras, la cual encuentra su síntesis más eficiente en la función de las cosas, en las relaciones que establecen los componentes de una edificación para responder a la demanda que la convoca. En ese sentido, según Adolf Behne, se vuelve al inicio de todo, al punto donde se originan una edificación, tanto en su consideración de lugar donde ocurre la vida, como en su consideración de artefacto con requerimientos técnicos propios.

Entre 1920 y 1930, la edificación ha dejado de ser considerada, bajo la perspectiva instrumental, una labor cuya finalidad es la obtención de un objeto acabado, es decir, lo que pretenden los arquitectos (con su producción arquitectónica en una visión radicalizada de la funcionalidad) ya no es la forma definida de un edificio o la obtención de un objeto en concreto que simplemente aloje unas actividades específicas, sino sincronizar una serie de funciones y las relaciones que existen entre éstas para así instrumentalizar una situación productiva que contribuya a encadenar una secuencia funcional, y que, a su vez, forme parte de un plan estratégico de desarrollo de una urbe.

⁴⁵ Behne, 1923..., 54.

SOCIEDAD DE NACIONES: LA INTERNACIONALIDAD INSTRUMENTALIZADA

LOS CONCURSOS INTERNACIONALES

Los concursos internacionales entre 1925 y 1930 son, como ya se ha referido anteriormente, un instrumento más de los gobiernos o instituciones que los convocan para propiciar una situación productiva a través de una actividad como la arquitectura. Éstos multiplicaban las posibilidades de obtener, en un mismo escenario y de una sola vez, la propuesta que mejor respondiera a sus requerimientos dentro de un amplio espectro de soluciones.

Bajo estas consideraciones, los actores que intervienen en este proceso, y que se benefician de él, son las organizaciones convocantes a través de los señalamientos referidos, así como los arquitectos participantes quienes, entre otros beneficios y dependiendo del resultado del concurso, proyectaban su labor a nivel internacional, con lo que intentaban marcar el pulso de su época. Tal es el caso de concursos como el de la Railway Station en Ginebra 1924-25, el de la Sociedad de Naciones, también en Ginebra pero en 1926-27, o bien, el del Palacio de los Soviets 1930-31, por mencionar sólo algunos. Fueron convocados por

gobiernos u organismos internacionales para poder ser consideradas instituciones auténticamente modernas.

Aparte de las exposiciones nacionales e internacionales, el medio de propaganda más importante, y de autopromoción entre los arquitectos de vanguardia de diferentes países, eran los concursos internacionales de prestigiosas encomiendas arquitectónicas.⁴⁶

Lo anterior, no pretendía conseguirse mediante los *modelos* arquitectónicos que surgieran en estos concursos o mediante consolidación de los mecanismos que definen la producción arquitectónica por estas fechas, aun cuando ésta sí fuese la pretensión de los participantes, sino por el cumplimiento *estándar* de poseer una edificación internacional e internacionalizadora que propiciara el acercamiento entre estados, mediante las actividades que desempeñarían.

La voluntad de considerar instrumentalmente la arquitectura se manifestaba en sucesos de este tipo, aunque ello no era privativo de las políticas de estado, ya que la participación, o mejor aún, el resultar vencedor de un concurso internacional era considerado por algunos arquitectos como el evento que podría catapultar su labor internacionalmente, debido a que serían considerados, en cierto modo, estándares de productividad. La estandarización o internacionalización se hacía patente hasta en las presentaciones de proyectos, debido a que se pedían técnicas de exposición muy específicas para permitir un análisis comparativo de los proyectos expuestos bajo las mismas condiciones y en los mismos términos, con la finalidad de que la problemática a analizar apareciera por sí sola, sin reparar en la formalidad de lo expuesto.

⁴⁶ Behne, 1923..., 54.

EL CONCURSO PARA EL *PALACIO* DE LA SOCIEDAD DE NACIONES

Hay un discurso que subyace en una revisión de lo universal y de lo internacional, que señala en dirección de lo instrumental y tiene su constatación en el concurso de la Sociedad de Naciones. Dicho discurso instrumental se refiere, principalmente, a las expectativas que se tiene sobre el proyecto que se designa como ganador de dicho concurso y que van desde lo político y lo económico, hasta lo social, pasando por lo cultural. Para las reflexiones de esta obra, servirán tan solo aquellas que consideran una edificación de las características del Palacio para la Sociedad de Naciones, como un instrumento importante en la consideración internacional que se hace de dicha institución.

El concurso para realizar el Palacio de la Sociedad de Naciones fue convocado en 1926 y a él se presentaron 377 particiones de muy diversas nacionalidades. Dichas participaciones estaban constituidas, en su mayoría, en pequeños grupos de arquitectos, aunque algunas de esas participaciones se hicieron también de forma individual. Los participantes, en general, se podían diferenciar claramente en dos grupos, en función de lo universalista o academicista de su resultado o bien con base en lo internacionalista o vanguardista, sin que esto suponga una clasificación desde la decisión del jurado o una categorización rigurosa de las propuestas.

El primer grupo se destaca por ofrecer una solución que parte de esquemas y partidos clásicos con ornamentaciones y elementos surgidos de un estudio estilístico. Entre ellos aparecen nombres como los de M. Piacentini y F. Otto, entre otros; mientras que los participantes del segundo grupo proponían un proyecto que respondiera al espíritu que la modernidad demandaba, es decir, una propuesta que surgiera de la sistematización de funciones, y que redundara en una puntualización de sus elementos arquitectónicos. En esta distinción, los nombres de Le Corbusier, H. Meyer y R. J. Neutra son algunos de los que se podrían destacar.

El veredicto final que se dio a conocer en 1927; señalaba nueve proyectos finalistas con propuestas incluidas en ambos grupos y, por tanto, opuestas entre sí. Esto desconcertó a varios de los participantes y a la crítica más vanguardista, en parte

porque si la propuesta para una Sociedad de Naciones era producto de una voluntad internacionalista, lo lógico era seleccionar un proyecto que reflejara ese mismo espíritu. Debido a ello, entre los inconformes se encontraba Le Corbusier, quién manifestó su malestar al jurado por considerar que los proyectos finalistas, con los que compartía la decisión de éste, no respondían de la misma manera a la internacionalidad que demandaba la modernidad, debido a que dichos proyectos pertenecían al primer grupo.

Lo anterior hace suponer que los motivos del jurado responden a una consideración de los hechos mucho más compleja de la que aparece en el veredicto del jurado y en las inconformidades expresadas por Le Corbusier. Algunos indicios de dichos motivos es posible encontrarlos en las bases de participación para concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones que especificaban, en su *Exposé General*, una consideración importante que llama significativamente la atención por el énfasis que se pone en ella:

La Sociedad de Naciones hace un llamamiento a los más grandes arquitectos, con la finalidad de que este Palacio sea no solamente conocido por la preocupación de agrupar de una manera práctica y moderna todos los organismos esenciales que serán indispensables en su funcionamiento, sino para que esta concepción traduzca el alto destino de un monumento que, por la pureza de su estilo, la armonía de sus líneas, sea llamado a simbolizar la gloria pacífica del vigésimo siglo.⁴⁷

Los señalamientos de la *Exposé General* ponen en segundo término las características y prácticas modernas por las que ha de

⁴⁷ Josep Maria Rovira, "Le Corbusier en el concurso del Palacio de la S.D.N.", *3ZU. Revista d'Arquitectura*, núm. 1, (1993): 19.

trascender una institución como la Sociedad de Naciones, lo que resulta extraño en una convocatoria de la época si se tiene en cuenta que la prioridad funcional de cualquier producción arquitectónica es imperativa en la década de 1920, dentro de cualquier estrategia política.

Las bases del concurso consideraban que las propuestas no solamente deberían de resolver relaciones funcionales entre los componentes que constituyen la Sociedad de Naciones, ni deberían concentrarse exclusivamente en tratar de ceñir la totalidad de éstos a unos metros cuadrados de construcción, sino que la edificación que se propusiera debería centrarse, principalmente, en simbolizar ideales que hagan referencia a la imagen de armonía y solidez que intenta proyectar la Sociedad de Naciones a todo el mundo.

En lo que respecta a la arquitectura de la Sociedad de Naciones, ésta es fruto de la abstracción y de la especulación con la que operaban los círculos intelectuales dentro de dicha organización. El ganador del concurso fue elegido precisamente por ser una propuesta *academicista*, según lo referido por Kenneth Frampton, es decir, debido a la voluntad estilística y clasicista que éste presentaba. Y agrega que tal morfología no sería significativa si dicho clasicismo no estuviese relacionado con el concepto de solidez, de firmeza y de confianza, según la tradición académica; conceptos que una institución como la Sociedad de Naciones, de novedosa creación e inéditas intenciones, debería transmitir al mundo.

Paradójicamente, la participación de Le Corbusier fue considerada reaccionaria por ser excesivamente utilitaria, aunque de hecho, tendía hacia el ideal utópico. Una retórica idealista prevaleció en muchas de las participaciones que se presentaron al concurso. El neoclasicismo fue el estilo ideal de la autoridad. Este estilo [...] se manifestaba cada vez más, después de 1927, como una reacción en casi *todos* los gobiernos nacionalistas.⁴⁸

⁴⁸ Kenth Frampton, “*The humanist v. the utilitarian ideal*”, *Architectural Designe*, vol. XXXVII, (1968): 33.

Y con ello Kenneth Frampton no está diciendo que en la mente del jurado fuera imposible considerar el Palacio para la Sociedad de Naciones de forma internacional, como incluso afirmaba el propio Le Corbusier, sino que el *ideal utilitario*, y acaso instrumental, prevalecía en estas fechas sobre el *ideal humanístico* –como llama Frampton a la voluntad de producir empresas de esta índole que están por el bien público–, al menos en lo referente a instituciones gubernamentales. Si por *ideal utilitario* se ha de entender un espíritu que convoca una producción instrumental, como ocurría a finales de 1920, no existe veredicto más *útil* que el que eligió los proyectos academicistas.

Otro factor que hace reflexionar en lo que hay detrás de una decisión útil que instrumentaliza la arquitectura para conseguir ciertos fines, son los señalamientos de Christian Zervos en su escrito *¿Quién construirá el palacio de las Naciones. La situación actual*, referentes al auténtico meandro de decisiones tomadas, lo cual estableció el veredicto final del concurso con todas las consideraciones y ajustes que se hicieron a lo largo del proceso:

La batalla no está planteada en absoluto entre uno u otro de los nueve proyectos premiados en primer lugar. Desde el principio, se trata de una doble batalla: de hegemonía (batalla diplomática); del espíritu antiguo contra el espíritu moderno.⁴⁹

En lo concerniente a los intereses políticos que conlleva una organización como la Sociedad de Naciones, Zervos menciona que Mussolini ejerció cierta presión en el jurado para que un arquitecto italiano construyera la sede, apoyado en la idea de que existía alguna afinidad histórica entre Suiza e Italia, por la migración de ciudadanos de este último país a territorio suizo en 1848, y a pesar de que estos eran severamente asediados desde 1917 por la Policía de Extranjeros, cuando debido a su

⁴⁹ Christian Zervos, “¿Quién construirá el Palacio de las Naciones en Ginebra?”, *3ZU, Revista d'Arquitectura*, núm. 1, (1993): 72.

creciente número, fueron considerados por la población nativa como una amenaza.

Lo anterior evidencia el peso que tenían aún las ideas y las negociaciones políticas, a finales de 1920, en relación con la efectividad de cualquier actuación puntual, lo cual constata una voluntad instrumentalista que designa prioridades exclusivamente en función a su utilidad. Así, la decisión tomada no tenía tanto que ver con un ánimo que ponderaba una ideología, como lo suponían muchos de los protagonistas del movimiento moderno, sino que estaba más relacionada con la generación de instrumentos que contribuyesen a una operabilidad política entre gobiernos.

Y puesto que se trataba de un Palacio, la cota del amor se dirigía hacia los recuerdos históricos de la arquitectura. Tanto es así que, al final del tiempo dedicado a las sesiones, se decía que el proyecto deseable era el de Vago (Roma) en el que se reencontraba la suma de los elementos arquitectónicos suministrados por Roma y Grecia, Bizancio y Alto Renacimiento.⁵⁰

El Palacio para la Sociedad de Naciones era considerado un ideal universal –como institución y como edificio–, por el jurado y por los artífices de dicha institución, en tanto que pretendía una abstracción atemporal que estuviera simbolizada en los cánones clasicistas que Zervoz enumera en las líneas citadas.

El proyecto adquirió inesperadamente suma autoridad, coincidiendo, desde todas partes de Europa, en que debía encaminarse seriamente su atención hacia una arquitectura que siempre había rechazado como privada de sentido estético.⁵¹

Además se ha dicho ya que en la propia *Exposé General* se especificaba la voluntad internacionalista de obtener como resultado un edificio que potenciara la mecánica de la Sociedad de Naciones, pero expresamente como *un monumento*, es decir, una

⁵⁰ Zervos, “¿Quién...”, 63.

⁵¹ Giedion, *Espacio...*, 545.

edificación que sirviera de instrumento simbólico, principalmente, el cual, según Zervoz, sólo podía conseguirse mediante una simbolización de la arquitectura, es decir, en los cánones clásicos *suministrados por Roma y Grecia* en los que *la diplomacia tiene sus medios, pero a su vez tiene sus objetivos*.

Una evidencia más del predominio de lo instrumental –o de lo utilitario como lo llama Frampton– en las intenciones del jurado, y que está incluso en el imaginario de algunos arquitectos y críticos defensores de la modernidad, es la consideración conceptual de dicha utilidad, lo que trae consigo contradicciones evidentes desde el punto de vista de lo auténticamente útil, como la decisión de pasar por alto el costo elevado de edificación del Palacio, situación, a todas luces, opuesta al concepto de funcionalidad productiva que pretende hacer eficiente una producción mediante la reducción de costos, entre otras cosas.

Pues bien, aquí tenéis, por 50, 45, 35, o 27 millones columnas, frontones, cúpulas que no sirven para nada, pero que adulan a las diplomacias, habituadas, desde los reyes, a alojarse entre oro y esculturas.⁵²

Y, con relación a estos señalamientos, vale la pena destacar el hecho de que el jurado tiene que modificar en casi un 50% el presupuesto calculado para la construcción del Palacio, y de 13 millones de francos suizos, pasa a incrementarse en 19 millones para que proyectos como el de Joseph Vago, de 30 millones, pueda quedar dentro de un rango aceptable, haciendo algunos ajustes más.

Por último, y para terminar de señalar los “instrumentos útiles” que se emplearon en la conformación de la Sociedad de Naciones, cabe mencionar el conocido escándalo que originó la determinación del jurado de eliminar la propuesta de Le Corbusier después de rebuscar, en la normativa del concurso, una cláusula que otorgara argumentos para dicha acción, como la que

⁵² Giedion, *Espacio...*, 545.

prohibía *medios mecánicos* en la presentación del proyecto, dejando definitivamente libre el camino a la ejecución de una decisión universalista con aspiraciones internacionales y con una visión instrumental de la producción arquitectónica.

PROPUESTAS PARA LA S.D.N., ¿INCONSCIENTEMENTE
INTERNACIONALISTAS O DELIBERADAMENTE INSTRUMENTALES?

La decisión del jurado, emitida en diciembre de 1927, y que nombraba a Nénot, Flegenhaimer, Broggi, Lefèvre y Vago como finalistas, desató la indignación de un grupo de arquitectos y críticos representados principalmente por Le Corbusier y Hannes Meyer. Sin embargo, lo que éstos pretendieron denunciar como una torpeza por parte de los jueces es, en realidad, una estrategia instrumental que se vuelve mucho más compleja cuando se profundiza en la revisión expuesta anteriormente y que es posible equipararla, en intenciones, con la polémica que desató y desde el uso que hacen de ella algunos de sus confabuladores.

¿Se propone la S.D.N., a través de decisiones ilegales, consagrar el triunfo de la reacción, del descuido, de la pereza, en una palabra, del academicismo, o a través de una medida equitativa, dará el salto hacia el futuro y su actitud será conforme sus destinos y a lo que de ella esperan las elites de todos los países?⁵³

Lo anterior se apoyaba, en parte, en el argumento de que una propuesta academicista como la vencedora no era coherente ni con el momento internacionalista que se estaba viviendo –que dicho sea de paso, había concebido una institución como la Sociedad de Naciones.–, ni con la propuesta de Le Corbusier, a la que se ponía bajo el mismo rasante cuando fue seleccionada entre las propuestas finalistas, al lado de propuestas de tipo clasicista

⁵³ Zervos, “¿Quién...”, 62.

y que fue finalmente excluida por los motivos utilitarios mencionados anteriormente.

La lista de los resultados representaba admirablemente, con una diversidad incoherente, la totalidad de manifestaciones arquitectónicas de hoy día: la escuela de Beaux-Arts de París, el énfasis arqueológico italiano, la distinción clásica escandinava, la superficialidad “moderna” de una parte de la producción alemana, modernidad racional y digna de la Francia de Vanguardia.⁵⁴

Esta primera decisión tomada por los jueces, y que Zervos califica de *incoherente*, era una estrategia que pretendía, en parte, instrumentalizar el primer resultado de la convocatoria a favor del proyecto internacional de la Sociedad de Naciones, ya que incluía idealmente las propuestas que respondían de manera más acertada a los requisitos del programa y a los conceptos compositivos más representativos de las diferentes prácticas arquitectónicas de la época.

La polémica que desató un resultado como el mencionado, y que se justificó en su momento desde distintos argumentos, fue capitalizada en una época en que la instrumentalidad flotaba en el ambiente, como mencionaba Zervos, ya que para algunos protagonistas, como Le Corbusier y Hannes Meyer, resultó el momento oportuno de hacerse notar a nivel mundial, y para promoverse en cualquier ámbito que pudiera requerir de sus servicios. Aunque, por otro lado, es justo mencionar que también dio lugar, en cierta forma, a organizaciones como los CIAM que fueron concebidos con la finalidad de consolidar el ejercicio arquitectónico moderno a través de fundamentos internacionalistas y no tan solo por un motivo instrumental.

En lo referente a la Sociedad de Naciones como institución, ésta tiene como consigna fundamental llegar a acuerdos entre los gobiernos de los países convocados, con la finalidad de mantener un equilibrio político que a su vez mantenga la estabilidad

⁵⁴ Zervos, “¿Quién...”, 62.

entre los países que intervinieron en la Primera Guerra Mundial. Había la intención, si se quiere ver así, de no entorpecer el desarrollo de los países mencionados ni propiciar los detonantes de inestabilidad que trae consigo un conflicto bélico, y no sólo de evitar desastres humanitarios entre la población civil.

Desde un punto de vista arquitectónico, el Estilo Internacional estaba estrechamente vinculado con los ideales de la Sociedad de Naciones (desde la interpretación más ideal). El concurso para un edificio general que albergara la Sociedad de Naciones [...] fue visto como el primer conflicto verdadero de ideologías arquitectónicas.⁵⁵

Ello debido a que los intereses específicos de la Sociedad de Naciones, que están por la labor de instrumentalizar los elementos que solicita, obedecen más a su propio discurso que a los fundamentos originarios como los internacionalistas, por más que estos la vinculen estrechamente con el Estilo Internacional.

Eran precisamente estas exigencias las que los arquitectos que seguían fieles a la costumbre familiar en la construcción de monumentos, consideraban como obstáculos [...] Las exigencias de un nuevo organismo social de la complejidad de la S.D.N. no podían ser afrontadas con esquemas cuyo plan general había sido hecho sin tener en cuenta la realidad.⁵⁶

El concurso, en este sentido, fue adverso incluso para los beneficiados por la decisión del jurado, según Geidion, debido a que el proyecto ganador ya no fue apreciado por sus valores universales, sino por lo útil de la imagen que ofrecía, lo que era una clara muestra de una sociedad que dejaba atrás la voluntad universal –que en su momento se apoyó en sus formas, para asumirse internacional– pero ya encaminada a ser instrumental.

⁵⁵ Benton, *The International...*, 9.

⁵⁶ Benton, *The International...*, 549.

La mención de estos señalamientos no pretenden expresar que toda labor emprendida durante la década de 1920 fuese ejercida de forma absolutamente instrumental, tan sólo se quiere mostrar que dicha forma instrumental de considerar el quehacer bajo cualquier circunstancia se manifiesta ya en estos años como un denominador común, incluso en condiciones aparentemente inoperantes como fue el resultado del concurso, así como también en la labor que llevaban a cabo los mismos promotores de la modernidad.

En este sentido, la propuesta de Hannes Meyer para el Palacio de la Sociedad de Naciones fue considerada por la comunidad en pro de la modernidad como un argumento más para evidenciar la inoperancia de aquellos que aún apoyaban la producción arquitectónica basada en morfologías academicistas. Sin embargo, es necesario detenerse a revisar lo que hay detrás de dicha propuesta y de la participación de este arquitecto en la conformación del grupo de choque, que fue creado para apelar la decisión del jurado, porque son sus reflexiones, referidas en su manifiesto *Construir*, las que años más tarde servirían de soporte ideológico a una crítica polémica –Karel Teige– sobre la propuesta del Museo Mundial para Mundaneum de Le Corbusier.

A pesar de lo referido anteriormente, el proyecto de Hannes Meyer para este concurso es considerado por autores como Victor Ténez y Kenneth Frampton un instrumento que, en sí mismo, ha de funcionar y a la vez ser útil a una estrategia productiva, coincidiendo paradójicamente esto con las expectativas que se tenían sobre el Palacio de la Sociedad de Naciones.⁵⁷

⁵⁷ Es justo mencionar que existe una diferencia significativa entre estas dos manifestaciones que, para los aspectos que se analizan en este apartado, son consideradas producto de una misma pretensión, a saber, la instrumentalización de la arquitectura. Ello debido a que los protagonistas de la crítica conjurada en contra de la propuesta para el Mundaneum, consideraban la producción arquitectónica un instrumento indispensable en la revolución estética de la sociedad, mientras que una institución como la Sociedad de Naciones instrumentalizaba dicha arquitectura para establecer condiciones estratégicamente productivas en los países con un desarrollo industrial considerable.

Los comentarios de Victor Ténez sobre el proyecto de Hannes Meyer para la Sociedad de Naciones, se refieren a él como una propuesta con una lógica más clasicista, ya que se mantiene monumental en su proporciones y en la relación que guardan los tres elementos que la constituyen; a saber, el edificio vertical de la Secretaría General, la Sala de Asambleas y el Auditorio, lo que obligan a Meyer a negar con palabras lo que no logra con su propuesta para *no perder el tren de lo moderno*, como lo menciona Ténez en su escrito *La construcción del símbolo (sobre el proyecto de Hannes Meyer para la S.D.N.)*.⁵⁸

[...] el abandono de la retórica de las bellas artes, o el amparo en el principio de *función x economía*, son discursos que quedan a veces sólo yuxtapuestos a la obra. Meyer perfectamente consciente de que el fin de la representación se instala muy lejos de su Palacio de la S.D.N., en la utopía de un mundo siempre enclavado en el futuro.⁵⁹

El objetivo perseguido por Hannes Meyer al jerarquizar verticalmente el edificio de Secretaría General respecto de la horizontalidad que mantienen el resto de los edificios, hace suponer que el proyecto obedece a su propio discurso. Según Victor Ténez, un discurso que busca, principalmente, acentuar el dramatismo entre sus componentes, con lo que su crítica a los resultados del concurso, al cual tacha de academicista en su escrito *El nuevo mundo*; con ello se convierte en el *mea culpa* de lo que en realidad pudo haber hecho con su propuesta para librarse de una instrumentación universalista que él mismo ya advertía.

Las confederaciones sindicales, las cooperativas, las sociedades anónimas, los “cártels”, los “trust” y la Sociedad de las Naciones son las formas donde los actuales conglomerados sociales encuentran

⁵⁸ Benton, *The International...*, 553-554.

⁵⁹ Victor Ténez, “La construcción del símbolo. Sobre el proyecto de Hannes Meyer para la S.D.N.”, *3ZU. Revista d’Arquitectura*, No. 1, (1993): 39.

su expresión [...] La cooperación domina el mundo. La comunidad predomina sobre el individuo.

Cada época exige su propia forma. Nuestra misión es la de dar a nuestro nuevo mundo una nueva forma con medios modernos [...] La afirmación indiscriminada de la edad presente presupone la despiadada negación del pasado. Las antiguas instituciones de los viejos tiempos –los liceos clásicos y las academias– se están volviendo anticuados. [...] En su lugar, librados del peso de la belleza clásica, [...] se elevan los testimonios de una nueva era: las ferias industriales, los silos, los “music hall”, los aeropuertos, las sillas para oficinas, los productos estandarizados.⁶⁰

Los comentarios de Kenneth Frampton, por su parte, subrayan la condición instrumental que presenta la propuesta de Meyer a través de la comparación que establece con la propuesta que hace Le Corbusier, sin que por ello se esté pronunciando por ésta última como la solución más adecuada a las demandas del jurado.

En la comparación propuesta por Kenneth Frampton se establece que, a pesar de “revelar ambas un cometido funcionalista en el acomodo del programa”, o bien de “ser ambas una expresión directa de sus requerimientos por la derivación de sus formas,”⁶¹ cada una manifiesta la consideración que hacen de dichas formas y del cometido al que sirven de una forma funcionalmente distinta, a saber, considerando o no el emplazamiento y el paisaje que circunda al solar establecido, seleccionando y aplicando módulos estructurales distintos en relación con los espacios que alojarán, aplicando diferentes sistemas de circulación para comunicar unas divisiones de servicio propuestas, entre otros.

Estos señalamientos son tan sólo la exposición de algunas de las respuestas claramente diferenciadas que dan Hannes Meyer y Le Corbusier a una misma problemática, como lo fue la Sociedad de Naciones, planteada en igualdad de condiciones y de

⁶⁰ Ténez, “La construcción...”, 39.

⁶¹ Frampton, “*The humanist...*”, 34.

la que es posible tomar el pulso a las consideraciones divergentes que hacen estos dos arquitectos respecto de lo que significa una arquitectura útil y funcional, a pesar de ser ambos militantes de una misma causa.

Las primeras impresiones de Le Corbusier sobre el resultado del concurso fueron publicadas en la introducción que hizo éste para la 3ª edición de *Vers une Architecture*, fechado el 1º de enero de 1928, donde retoma parte de las reflexiones que él mismo escribió para la 2ª edición; sin embargo, las reflexiones más detalladas y exhaustivas sobre lo que significó para Le Corbusier el hecho visto desde las ideas que éste profesaba en la década de 1920, se encuentran recogidas en *Une maison-Un palais*, también de 1928, como el propio Le Corbusier lo menciona dentro de la introducción citada.

En la introducción referida –la cual es titulada *Temperatura*, debido a que aspira a ser una radiografía de la situación por la que atraviesa la arquitectura del momento–, Le Corbusier se lamenta principalmente de lo que significa fallar a favor de una propuesta academicista, ello a través del contraste que establece entre la propuesta que él hizo para el Palacio de la Sociedad de Naciones y la arquitectura que Lemaesquier realizaba en esos momentos. Lemaesquier, en esos momentos, era miembro del jurado y *director de escena del fallo del concurso*, lo cual dicho con un intento implícito de descalificar la su decisión.

Por otra parte, en el apartado “Une esthétique” del libro *Une maison-un palais*, Le Corbusier se aboca a recoger algunos aspectos referidos anteriormente en artículos publicados en *L'Esprit Nouveau* entre 1920 y 1921, pero que ahora intenta significarlos delante de tales acontecimientos, a través de dos señalamientos que hace y con los que se desmarca sutilmente del espíritu instrumentalista que se encuentra instalado, ya a finales de 1920: la sistematización de la producción en contraposición a la serialidad, y la individuación de la misma como contra propuesta de lo genérico, o –dicho en términos que se han venido refiriendo– de lo universal.

En lo referente a la sistematización, Le Corbusier pondera el papel de la *esthétique* no como la producción arquitectónica dedicada a la sensorialidad que ostentaban propuestas como la ganadora del concurso en cuestión, sino entendida como un mecanismo que ordena los elementos que intervienen en la producción de edificios, para propiciar tan sólo el desempeño eficiente de funciones, lo que se diferencia de una producción puramente funcional.

Es decir, este sistema de ordenar, de alinear, de disponer, de meter en orden, este acto emanado de una voluntad, estos principios matemáticos, esta cualidad de espíritu que lo mismo conduce a la pureza que a la potencia o poder individual expresando un todo coherente, una totalidad.⁶²

Esta *esthétique* tampoco es simplemente una composición jerárquica de valores en el más puro sentido academicista, sino que es producto de un rigor casi matemático, donde las propuestas hechas, como en el caso del Palacio de la Sociedad de Naciones, tan sólo son producto de propiciar ciertas condiciones funcionales tanto de programa, señaladas en las bases del concurso, como de especificaciones técnicas manifiestas en la Sala de Congreso. Esto por citar sólo un ejemplo de lo que Le Corbusier propone para dicha sede, la cual responde esencialmente a unas características acústicas, como lo demostrara en el estudio acústico que éste presenta junto con los planos.

La lectura posible de lo anterior –comentada incluso por el propio Le Corbusier–, se refiere a que la estética no es un valor añadido a la producción arquitectónica, es la producción misma de edificaciones que se basa en la especificación de funciones y que se diferencian unas de otras por su naturaleza, las cuales se mantienen cohesionadas, paradójicamente, por sus diferencias, lo que

⁶² Le Corbusier. *Une maison-un palais, à la recherche d'une unité architecturale*, (París : G. Crés et Cie, Collection de L'Esprit Nouveau. FLC, 1928), 146.

convierte el quehacer arquitectónico en una constate reconsideración de su producción. Es decir, pasa de ser la aplicación universal de un partido arquitectónico y de una volumetría que se adorna con cornisas, molduras y columnas, a ser la constante renovación de un producto inédito por las características y las condiciones específicas que lo convocan, planteado además bajo ciertas constantes de producción: *¡Qué laguna en el centro mismo de este razonamiento! Se olvida que todo acto humano es una suerte de movimiento.*

Lo anterior es afirmado por Le Corbusier porque para éste la estética es convocada desde la singularidad o la individuación de las partes que constituyen una propuesta, pero también de concretar, digamos, en géneros de edificios, una necesidad concreta y específica. Muestra de lo anterior es la fragmentación que hace de la idea totalizadora que remite a un Palacio, en las diferentes funciones que desempeñará dicho edificio, materializadas, todas ellas, en diversos edificios y en el tratamiento diferenciado que da a estos respecto de cualquier otro género de edificio.

Otra característica que desvincula la propuesta de Le Corbusier para el Palacio de la Sociedad de Naciones, del deseo de universalizar una producción –o bien de instrumentalizarla– se manifiesta en la horizontalidad predominante de dicha propuesta y de todos los componentes que, en primer instancia, está inspirada en la lectura que el mismo hace del emplazamiento, a partir de las vistas que éste ofrece, lo que queda referido en la descripción que hace dentro del apartado “Un site” de *Une maison-un palais*.

Si de frente se abre el abanico de los Alpes, detrás está la barrera horizontal del Jura. El lago expone su plano liso; su trazo sobre la orilla del Savoie es una horizontal pura que da a los Alpes sus respectivas alturas. Observamos a la izquierda que Ginebra, para sus muelles, su malecón, sus líneas de casas repetidas de ventanas regulares, se extienden en horizontales continuas, renovadas, expuestas por todas partes. Sobre Ginebra, el Salève levanta una cima toda rayada de

largos bancos paralelos de rocas. No hay duda, la dominante es la horizontal: el diapasón.⁶³

Dicha horizontalidad es resuelta por Le Corbusier a través del establecimiento de una altura constate en prácticamente todos los edificios propuestos, con lo que pretende, entre otras cosas, que éstos formen parte del entorno preexistente, según lo refiere él mismo. Además, esta horizontalidad se encuentra profundamente vinculada con el deseo de desterrar de la producción arquitectónica a la jerarquización universalista de los elementos que conforman un edificio, lo que evita anteponer la composición a la funcionalidad de éste, como lo refiere Kenneth Frampton cuando manifiesta en *The Humanist v. the utilitarian ideal*, la preocupación en común de Le Corbusier y de Hannes Meyer por dar forma con sus propuestas a un programa de requerimientos, aunque este último no lo consiga del todo, como ya se ha mencionado:

[...] ambas revelan un compromiso funcionalista en el acomodo del programa. Ambos están preocupados que la expresión directa de estos requerimientos derive en sus formas y en la disposición del complejo como un todo.⁶⁴

El Palacio para Sociedad de Naciones que propone Le Corbusier, independientemente de los debates a los que dio lugar y de las acciones que éste decidió emprender para capitalizar la rechazo de su propuesta, refleja la voluntad de operar desde la realidad de una demanda para obtener un producto consecuente con la situación que lo interpela, lo cual desata, en consecuencia, una situación auténticamente funcional más que la producción de un edificio funcional. Lo que esto quiere decir es que Le Corbusier no busca que su propuesta sea un edificio funcional –en el sentido

⁶³ Le Corbusier. *Une maison...*, 88 y 90.

⁶⁴ Frampton, “*The humanist...*”, 32.

más instrumental del término– con el cual puedan ser respondidos los requerimientos que demandaba el programa para la Sociedad de Naciones, sino que, en realidad, intenta continuar la dinámica de la modernidad bajo los términos maquinales en que la producción arquitectónica se significa en 1928, a saber, la sistematización de una institución moderna como la Sociedad de Naciones que pretende ser llevada a cabo de forma técnica, es decir, en el ejercicio operativo de sus funciones.

COMENTARIOS FINALES

La Sociedad de Naciones es una institución que pretendía, entre otras tareas, la gestión de la paz a nivel internacional y no simplemente el llamamiento de ésta por la tragedia humanitaria que supuso la Primera Guerra Mundial; es decir, una institución como la Sociedad de Naciones buscaba que la paz fuera una situación de estabilidad productiva, que hiciera eficientes los esfuerzos puestos en conseguirla para capitalizarlos a través de los aspectos que constituyen una nación moderna como lo son la industria, la economía, la política, etcétera, entendidos todos ellos, ante todo, como categorías comunicadas y, acaso estándares, que permiten ser utilizadas en la procuración de una paz productiva más que puramente humanitaria.

En ello se fundamenta la consideración instrumental de la producción arquitectónica ya en 1928, lo cual es verificable en la sintomatología que presentan los hechos ocurridos en torno a la decisión tomada sobre el proyecto ganador del concurso para el Palacio de la Sociedad de Naciones ya que, como se ha venido señalado, los miembros del jurado que rechazan la propuesta de Le Corbusier, valoran el quehacer arquitectónico o cualquier acción emprendida en torno a él como una técnica instrumental,

es decir, como un hacer del hombre que se mediatiza para la obtención de un fin determinado.

Y lo mismo ocurría con la arquitectura que se producía bajo esos mismos términos, como la propuesta que Hannes Meyer presentó para el concurso y como lo expresan sus manifiestos concebidos en esos mismos años:

Todas las cosas de este mundo son un producto de la fórmula: función por economía.

Por tanto, todas estas cosas es una obra de arte: todas las artes son composiciones y, por lo tanto, no están sujetas a una finalidad en particular.⁶⁵

Cualquier elemento que fuera propuesto para la conformación tectónica de un edificio debía ofrecer el máximo rendimiento en las funciones que estaba destinado a realizar, con la inversión de un mínimo de recursos para su ejecución. Este fue el caso, en su momento, de la fabricación industrial de columnas y traveses. Y eso mismo se esperaba de las actividades que se llevarían a cabo dentro de los espacios de dicho inmueble: obtener un máximo de productividad en su realización, invirtiendo un mínimo esfuerzo, como la introducción de corredores y distribuidores que condujeran directamente a los distintos espacios, por citar sólo un ejemplo.

En cambio, la dirección en la que apuntan las reflexiones que Le Corbusier expone dentro de *Une maison- un palais*, así como en diversos escritos que éste publicó en la década de 1920, hacen énfasis en la operación precisa y sistemática en la que debe convertirse la producción arquitectónica, en tanto quehacer técnico que siempre ha caracterizado al hombre.

Lo anterior no se refiere, por tanto, a que el edificio tenga que ser funcional en sí mismo, a través de las actividades que realiza

⁶⁵ Hannes, Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1972), 43.

(al menos no en los términos que pretendían los racionalistas o funcionalistas más radicales) ya que si el arquitecto moderno ha de llevar a cabo sus propuestas en términos de operatividad y sistematización, es tan sólo porque ésta es la única manera en que el hombre puede realizarse en los códigos bajo los cuales la modernidad significa su quehacer. Y para propiciar lo que éste es, en tanto que hombre, pero siempre en los únicos términos que como hombre moderno podría dotar de sentido a su producción, contribuyendo con ello, al devenir del hombre antiguo en hombre moderno, a saber, mediante la dinámica de la máquina.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- ANZIVINO, Ciro Luigi. Ezio GODOLI. *Ginebra 1927: Il Concorso per il Palazzo della Società delle Nazioni e il caso Le Corbusier*. Florencia: Modulo Editrice, 1979.
- BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985.
- BEHNE, Adolf. 1923 *La construcción funcional moderna*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Ediciones Serbal, 1994.
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*, 8ª edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- BENTON, Tim Charlotte. *El Estilo Internacional*. Adir Editores. Madrid, 1981.
- . *The International Style*. Londres: The Open University Press, 1977.
- COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2005.
- DE ZURKO, Edward Robert. *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.
- DELICIA, Ilea; Fabio. *Architettura e Política. Ginebra e la Società delle Nazioni, 1925-1929*, Roma: Officina Adizioni, 1992.

- ECHANO BASALDUA, Javier. *Augusto Comte. (1798-1857)*. Madrid: Ediciones del Orto, 1997.
- GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo, y Arquitectura. El futuro de una tradición*, segunda edición. Barcelona: Editorial Científico-médica, 1958.
- MEYER, Hannes. “Construir”, en *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.
- HEREU, P. J., M. MUNTANER, J. OLIVERAS. *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid: Editorial Nerea, 1994.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. *El estilo Internacional: arquitectura desde 1922*, Madrid: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1984.
- LE CORBUSIER. *El Espíritu Nuevo en Arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2003.
- . *Hacia una arquitectura*. Ediciones Apóstrofe, Barcelona: Poseidón, 1998.
- . “L’Ésprit Nouveau en Architecture”, en *Almanach d’Architecture Moderne*, París, 1925.
- . “Principios de Urbanismo. La carta de Atenas”. Barcelona: Editorial Ariel, 1989.
- . *Une maison-un palais, à la recherche d’une unité architecturale*. G. Crés et Cie. Paris: Collection de L’Esprit Nouveau. FLC, 1928.
- MARTÍNEZ, José A. *René Descartes. (1596-1650)*. Madrid: Ediciones del Orto, 1994.
- MEYER, Hannes. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos. 1966
- MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y Crítica*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A, 2004.
- MUTHESIUS, Hermann. *Style-architecture and building-art. Transformations of architecture in the nineteenth century and its present*

- condition*. Estados Unidos: The Getty Center Publication Program, 1994.
- REYWARD, W. Boyd. *El universo de la información*, Madrid: Munda-neum edición, 1996.
- RILEY, Terence. *The International Style: Exhibición 15 and The Museum of Modern Art*, Rizzoli Nueva York: International Publications, 1992.

REVISTAS

- FRAMPTON, Kenneth. "The humanist v. the utilitarian ideal." En *Architectural Designe*, Vol. XXXVII, (1968): 32-35.
- BAIRD, George "Architecture and Politics: A polemical Dispute. A critical introduction to Karel Teige's Mundaneum, "1929 and 'Le Corbusier's In Defense of Architecture, 1933", en *Oppositions* Vol. 4 (1974): 79-108.
- "L'ANNÉE 1930-1931." *Palais Mondial*. Números 13-14, (julio-octubre, 1930): 22.
- LE CORBUSIER. "Oú en est l'architecture?", en *L'Architecture Vivante*, París, (otoño-invierno, 1927): 7-11.
- . "Tracés Regulateur", en *Architecture Vivante. Printemps-Été*, Paris, (1929): 13-46, pl.1-50.
- . Saignier. "Maison en Série", en *L'Esprit Nouveau*, núm. 13. Éditions de L'Esprit nouveau. Paris, (diciembre, 1921): 1525-1542.
- . "El nuevo Mundo", en *Arquitectura*, núm. 288, año LXXI-II, V Época, Madrid (agosto 1991): 54-60.
- MEYER, Hannes y Hans WITTWER. "petersschule", basilea (proyecto para el concurso 1926), en *Arquitectura* núm. 288, año LXXIII, V Época (agosto, 1991): 61-64.
- . "Edificio para la Sociedad de Naciones, Ginebra. Proyecto para el concurso, tercer premio, en *Arquitectura*" núm. 288, Madrid, (agosto-1991): 64-67.

- OTLET, Paul. "Conference des Associations Internationales. Programme rapport general [...]" Bruselas, UIA. Publ. Núm. 113, (1924): 10-11.
- SORIANO, Federico, "Hannes Meyer 1926-1930. Bauen", en *arquitectura* núm. 288, año LXXIII, V Época, Madrid, (agosto, 1991): 49-53.
- TÉNEZ, Victor. "La construcción del símbolo. Sobre el proyecto de Hannes Meyere para la S.D.N.", en *3ZU Revista de Arquitectura*, núm. 1, (octubre 1993): 36-44.
- ZERVOS, Christian. "¿Quién construirá el Palacio de las Naciones en Ginvra?" En *3ZU Revista de Arquitectura*, núm. 1, (octubre 1993): 62-77.

Universalidad, internacionalidad, instrumentalidad.
Caracterizaciones en la arquitectura de la modernidad,
se terminó de imprimir en diciembre de 2015 en los
talleres en los talleres de AGYS AIEVIN, S. C.
Calle Retorno de Amores No. 14-102, Col. del Valle,
Del. Benito Juárez, CP 03100, México, D. F.

150 ejemplares

UNIVERSALIDAD, INTERNACIONALIDAD, INSTRUMENTALIDAD

Caracterizaciones en la arquitectura de la modernidad

La época analizada en esta obra gira en torno a la década de 1920. En ese periodo se llevan a cabo diversas organizaciones que pretenden, entre otras cosas, declarar una serie de intenciones que evidencian una visión del mundo específica, la cual se conformó desde el siglo que le antecede. Estos cambios tienen nuevos actores que deben pronunciarse, de forma puntual, en una postura, a través de manifestaciones muy concretas como lo fueron las Exposiciones Universales, en las cuales la arquitectura toma partido y manifiesta su forma particular de pensar el mundo. La praxis desarrollada en esta época conduce al establecimiento de categorías con las cuales ordenar el mundo de forma vertical, es decir, en una escala de valores con las que es posible mirar los hechos de forma consensuada, universal. Ésta era, en esencia, la pretensión de Semper y de la mayoría de sus contemporáneos con respecto al arte: la formulación de una serie de condicionantes materiales, culturales, geográficas, etcétera, como si el mundo entero pudiera ser considerado bajo condiciones universales y aplicables, por tanto, a cualquier producción artística, incluida la arquitectura.

Estas son algunas ideas pilares que *Universalidad, internacionalidad, instrumentalidad* desarrolla y problematiza para entender las manifestaciones históricas de la relación arquitectura-modernidad.

