



En busca del paraíso: la persistencia de “lo otro” y el espacio encubierto de la modernidad

JORGE VILLOTA PEÑA
Universidad Simón Bolívar
jvillota@cantv.net

Resumen

La **Modernidad**, según la tradición epistemológica, siempre habría privilegiado las “metáforas *temporales*”. La universalidad, el progreso y el determinismo dan fe de ello. Sin embargo, una mirada suspicaz y retrospectiva, de larga duración histórica, nos permite identificar no sólo manifestaciones ortodoxas, racionalmente centripetas y universales en el discurso moderno –fundamentadas en el tiempo–, sino “constantes” heterodoxas de carácter fronterizo que contradicen abiertamente los preceptos epistemológicos establecidos. Marshall Berman, de hecho, concebía a la Modernidad como un fenómeno esencialmente contradictorio, cuyo origen real se remontaba al Renacimiento (*Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 1982).

Partiendo de la idea de **Modernidad** como proyecto inacabado y desmontado el énfasis que ésta le habría otorgado a la variable *tiempo*, se evidenció la naturaleza eminentemente *espacial* del proyecto moderno, representada en el territorio, la ciudad y la arquitectura a través de un imaginario encubierto y volitivamente “evasivo”. Este imaginario se materializó en las utopías y específicamente en la concepción de **paraíso**. Lo exótico, visto como “lo otro”, que intenta buscar una espacialidad –precisamente en las fronteras–, pero con la inclusión genética de un mundo deseado o ideal, o si se quiere “más exótico” de lo que podría ser en realidad, ha sido una constante en la Civilización Occidental. Ciudades como Río de Janeiro, islas como Tahití o Hawái, han sido, desde Colón y Cook, los *topos* que albergan la “felicidad”; suerte de tarjetas postales donde se instala la hiperrealidad, la simulación o, como diría



Marc Augé, los "no lugares" de la *Sobremodernidad* (*Los no lugares*, 1996; *El viaje imposible*, 1998).

Mediante un abordaje "etnológico" de talante transdisciplinario (es decir, siguiendo las categorías inherentes al objeto de estudio –en vez de imponer una estructura preconcebida–), se hizo una primera aproximación a las entrelíneas del imaginario occidental. En este sentido, el examen de fuentes tradicionales –relatos e iconografía de viajeros–, así como de iconografía en general relativa a lo "exótico", y la construcción de una plataforma teórica concerniente a la noción de *alteridad*, constituyeron los principales lineamientos metodológicos.

Palabras clave: Modernidad, alteridad, larga duración histórica, espacio, *no lugar*.

Abstract

The **Modernity**, according to the epistemological tradition, would have always prevailed the "temporary metaphors". The universality, the progress and the determinism testified it. However, a suspicious and retrospective review, in a historic long term way, allows to identify not only orthodox expressions, rationally centripetal and universal in the modern discourse –based on time–, but heterodox "constants" of border character that contradict the established epistemological precepts. Marshall Berman, in fact, understands the Modernity as a essentially paradoxical phenomenon, which very beginning dates back to the Renaissance (*All that is solid melts into air*, 1982).

Based on the **Modernity** as an unfinished project and criticizing the emphasis put on *time*, this work demonstrated the obvious spatial nature of the modern project, represented in the territory, the city and the architecture through a hidden and volitionally evasive imagery. This imagery became in the utopias and specifically in the conception of the **paradise**. The exotic, understood as "the otherness", which try to look for a spatiality –specially in the frontiers–, but including a wished ideal world' genetic charge (even "more exotic" than the reality), has been a constant in the Western World. Cities as Rio de Janeiro, islands as Tahiti or Hawaii, have been, since Columbus and Cook, the *topos* that keep the happiness; kind of postal cards where hyper reality, simulation or –as Marc Augé says– "non-place" of the Supermodernity is installed (*The non-places*, 1996; *L'impossible voyage*, 1998).



Through a transdisciplinary “ethnological” method (that is, pursuing the related to categories implicit in the studied object –instead of impose a preconceived structure–) this work developed a raw approach to intermingled word of occidental imagery. In this sense, the evaluation of traditional sources –narrations and iconography by travelers– as well as general iconography related to the “exotic”, and the construction of theoretical platform concerned to the notion of *alterity*, constituted the main methodological features.

Key words: Modernity, alterity, historic long term, space, non-place.

Epígrafe: excusa para una discusión

*Todo el navío se encontraba en febril alborozo.
Estábamos a las puertas del paraíso y ansiosos por la entrada,
con una impaciencia indescriptible, casi infantil.
Hoy era el día en que el sueño,
acariciado durante años, de pisar el suelo tropical de América,
se debería realizar.*

MAXIMILIAN VON OESTERREICH
Bahía, 1860. *Esboços de viagem*

En 1867, después de ser sitiado y capturado por las tropas leales a Benito Juárez, muere fusilado en Querétaro, junto a los generales Miramón y Mejía, el Emperador Maximiliano I de México; extraña suerte para alguien que, siete años antes, se encontraba “en febril alborozo”, con una impaciencia casi infantil, “por pisar el suelo tropical”.

Maximiliano llega a Salvador de Bahía un 11 de enero de 1860, en un viaje de “formación personal”, y permanece cuatro días. Para la fecha, el joven Archiduque de Austria, de tan sólo 28 años, bien podía considerarse un experimentado hombre de mar; incluso había sido Gobernador General del Territorio Lombardo–Veneciano. Llama poderosamente la atención,



pues, la manera tan emocionada y vehemente, casi pueril, con la que describe su acercamiento a la ciudad de Salvador (máxime cuando lo hace en un período de profundas transformaciones, caracterizado, como todos sabemos –incluido el propio Maximiliano–, por la tensión social y política).

El pasaje en cuestión, ingenuo sólo en apariencia, revela dos ingredientes esenciales de la modernidad. El primero de éstos se remitirá a una querella filosófica –de relativamente reciente desarrollo– que, aunque funja como “abreboca”, nos servirá en todo momento de “marco”; de figura señera siempre vigilante; quizás inquisidora.

Acerca de la Modernidad

La disyuntiva en torno a la muerte o a la presunta pervivencia de la Modernidad fue centro de acalorados debates en el campo de la filosofía a comienzo de los ochenta, divergencia que, dicho sea de paso, también caló en el campo arquitectónico y urbano. Al grupo de pensadores franceses que anunciaba la superación de este período histórico, entre los que se encontraban Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean–François Lyotard y Jean Baudrillard, se enfrentó una línea básicamente constituida por Jürgen Habermas y Marshall Berman, que defendía la idea de un “proyecto inconcluso”, es decir, reticente e inherente a la contemporaneidad. El artículo “La Modernidad: un proyecto inacabado” constituyó la pieza emblemática de esta postura (1).

Esta querella, aun cuando haya perdido fuerza en la actualidad, produjo no sólo obras, sino ideas de gran aliento y pertinencia en nuestros días. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (2), Berman se centra en la **naturaleza contradictoria o paradójica** de la Modernidad, sintetizada en un sistema de ideas y visiones –al cual llama *Modernismo*–, y cuya mejor expresión se encuentra en el siglo XIX. Este tópico, aunque parezca inocuo por lo pronto, resultará a la sazón particularmente inquietante y trascendente durante la construcción del discurso que hoy nos convoca.

Ahora bien, Berman no se detiene ahí. Propone para la Modernidad una sencilla, pero contundente, organización evolutiva en tres fases histó-



ricas: a) Renacimiento; b) siglo XIX, y c) siglo XX. Sin entrar en los detalles explicativos y descriptivos de cada una de estas divisiones se plantea, a grosso modo, el carácter incipiente del Renacimiento, el dinamismo y la dialéctica del siglo XIX, y la pérdida de las raíces originales del proyecto en el siglo XX.

En estas aseveraciones hallamos, de forma tácita, el tema de la *larga duración histórica*, aspecto –por cierto– planteado por la historiografía contemporánea y desarrollado como uno de los principales tópicos de la *Nueva Historia* (3). Así pues, siguiendo este orden de ideas, valdría la pena echar un vistazo –o más bien “otro” vistazo– sobre las tres fases propuestas por Berman, esta vez intentando identificar elementos constantes en ellas –precisamente de larga duración–. De hecho, una mirada atenta, crítica, suspicaz y retrospectiva sobre la Modernidad, sacará a flote aspectos que, con mucha fuerza, insisten en aparecer en estos últimos 500 años, pero que, también de forma permanente, han sido vistos –en forma peyorativa– con cierto recelo. Esto nos conducirá al segundo ingrediente esencial de la Modernidad y objeto de nuestro estudio: **la obsesión por lo otro**.

En torno a la *alteridad*

Retomemos a Maximiliano de Habsburgo en sus *Esboços de viagem*:

La ciudad se explaya, poco a poco, en el verde exuberante de la selva tropical, con excepción de una fila de casas que se extiende a lo largo de la plácida ensenada, hasta que el territorio de Bahia, propiamente dicho, finalmente termina con la punta de Bonfim, ricamente cubierta de vegetación y con la reluciente iglesia blanca de *Nosso Senhor do Bonfim*, situada en lo alto (4).

Pareciera que todo gira en torno a una exuberancia –en principio vegetal– irrefrenable, pero que, en realidad, no representa peligro alguno para el extranjero: al final de cuentas, hay una “plácida ensenada” (de seguro acogedora) frente a la ciudad. Lo demás, aunque sea “reluciente”, desea estar en un segundo plano. Por último, la *otredad* es subrayada a través de lo “tropical”.

Esta descripción, lejos de ser *sui generis*, es recurrente. Un extraordinario grabado hecho por Rugendas a partir de la isla de Itaparica (figura N° 1) (5), frente a la ciudad, muestra en primer plano –de forma acuciosa– una irrefrenable y absolutamente heterogénea vegetación, la cual sirve de escenario para el desarrollo de una *roda de Capoeira* (suerte de danza “marcial” originaria de África y asimilada en Brasil –sobre todo en Bahía–). Al fondo se despliega, más que la ciudad, el conjunto edilicio de ésta. Rugendas logra sintetizar –o quizás analizar–, en tres aspectos, el carácter exótico de Salvador: naturaleza, práctica cultural y perfil arquitectónico (sutilmente identificable en la lejanía).

**FIGURA N° 1****Fuente:** RUGENDAS, 1940.

La recurrencia, como veremos, es de *larga duración*. En una conferencia dictada en Río de Janeiro, en 1936, Le Corbusier deja clara la seducción que el mundo ideal del trópico genera en el discurso arquitectónico moderno:



Para una mejor comprensión, voy ahora a mostrar el morro de Santa Teresa y dibujar las siluetas que les son tan apreciadas –el *Pão de Açúcar*, las palmeras, las playas, la vegetación, mucho espacio, el mar (...). Voy a colocar aquí una buena poltrona, en ella un habitante de *Río*. Voy a colocar una mesa, una consola; colocar paredes alrededor de todo esto. Voy a instalar ladrillos, y ya está; como por arte de magia (6).

En un *sketch* que el "arquitecto" iba realizando en paralelo para ilustrar sus palabras, el paisaje entra y cohabita con el espacio interior, pero partiendo de una clara definición entre un "adentro" y un "afuera". Una paradoja que refuerza la obsesión por lo exótico; por la alteridad (figura N° 2).

En una pequeña escultura realizada por el artista plástico Christo y titulada *Look 2/100** (figura N° 3), una mujer reposa, en absoluto éxtasis,

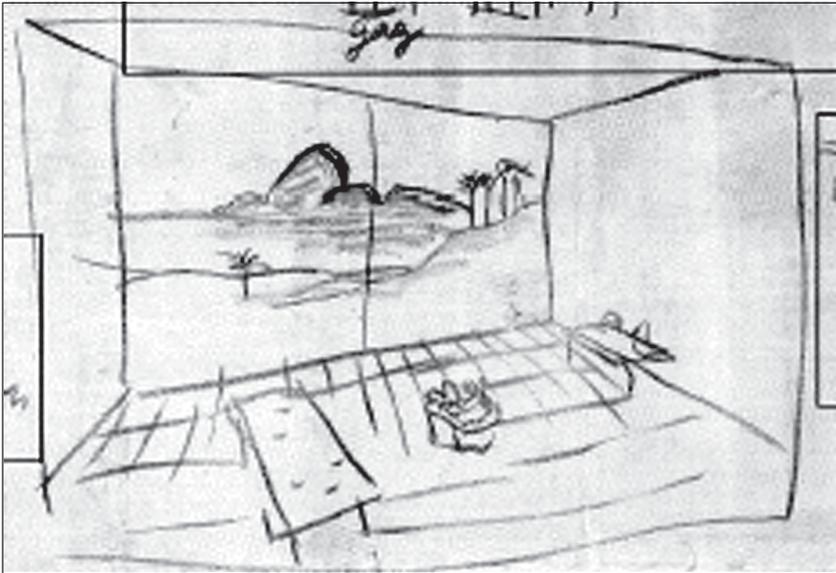


FIGURA N° 2

Fuente: TSIOMIS, 1994, p. 47.

* Pieza perteneciente a la colección del Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar.

sobre la arena: sonrisa cínica, trazos polinesios; una complicidad silente. La expresión de su rostro y la serenidad, tal vez forzada, posada, de su línea corpórea, recuerda el orgasmo de *Dánae* (un cuadro de Klimt, de

**FIGURA N° 3****Fuente:** foto del autor.



1907, que aborda un tema de la mitología clásica). Un plástico opaco, impermeable, digerible, la recubre, cubre, protege, empaqueta o vende... ¡lista para consumir! La playa se confunde con lo opaco: un bolso de playa; quizás la playa dentro de la playa. Una fina, pero fuerte cuerda, se asegura que lo voluptuoso no se escape; que permanezca para su venta; tal vez para viajar. La palabra *Honolulu* se destaca en una esquina. Aquí, la transparencia Corbusiana es sustituida por la opacidad contemporánea; igualmente queda definida una espacialidad, sólo que de manera más fenoménica que física.

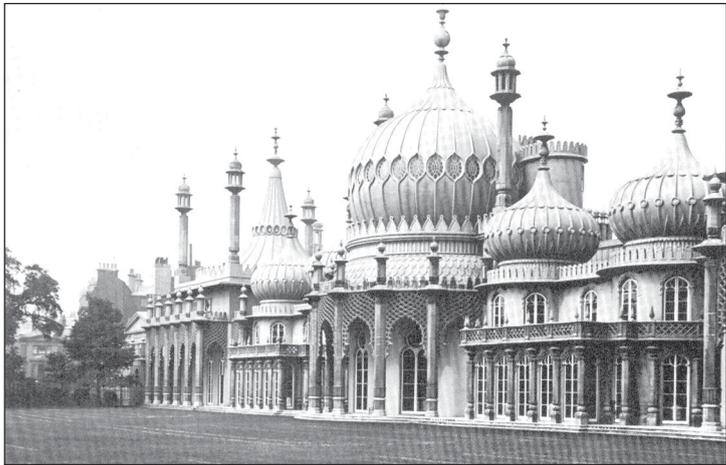
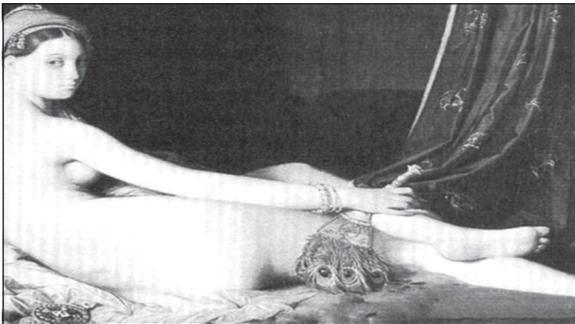
Tal vez la *alteridad espacial* le haya resultado tan fascinante a Giovanni Batista Piranesi como la *alteridad temporal* por la que fue tan conocido dos siglos antes. A la par de sus excepcionales grabados sobre ruinas del pasado clásico (muchos de los cuales aparecen en su primer tratado, *De la magnificencia y arquitectura de los romanos*), Piranesi se deja seducir igualmente por la exotocidad egipcia, etrusca y griega; *Diversas maneras*, un trabajo publicado en 1769, da fe de ello (figura N° 4) (7).



FIGURA N° 4

Fuente: WIEBENSON, 1988, p. 147.

Este gusto por la exotividad arqueológica se desplegará a todo lo largo del siglo XIX, como lo demuestran John Nash, en el *Royal Pavilion* (una suerte de conjugación iconográfica india y musulmana) (figura N° 5) (8), y Jean-Auguste-Dominique Ingres, en *Odalisca con esclava* (figura N° 6), en la que –como dice Peter Burke– se da al espectador occidental “la sensación de que entra en un harén y contempla de ese modo los secretos

**FIGURA N° 5****Fuente:** BENÉVOLO, 1994, p. 35.**FIGURA N° 6****Fuente:** BURKE, 2001, p. 163.



más íntimos de una cultura extraña" (9). Aún hoy el fenómeno continúa con la misma fresca dieciochesca. Como una suerte de arqueólogo, o mejor, antropólogo "global", el turista actual se ve envuelto en el rigurosísimo ritual de los **no lugares**, caracterizados por la intensificación de las representaciones (figuras Nos. 7 y 8) (10).

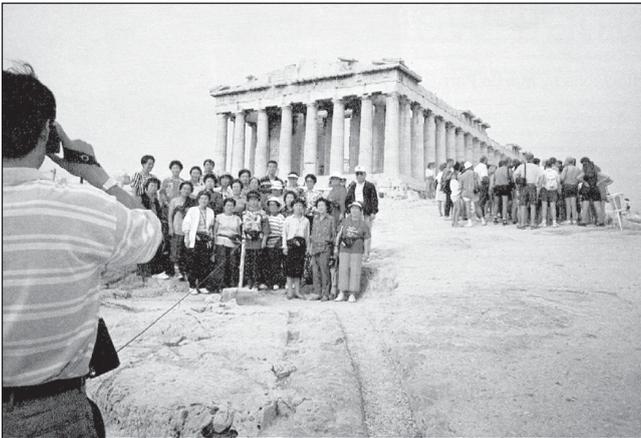


FIGURA N° 7

Fuente: Popular Places, 1998, p. 48
(Fotografía: Martin Parr).

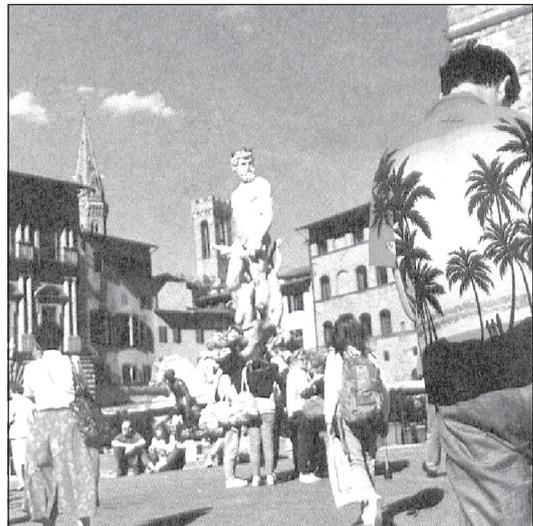


FIGURA N° 8

Fuente: Popular Places, 1998, p. 48
(Fotografía: Martin Parr).



Discusión de la evidencia (en torno a lo encubierto)

Como ha podido observarse, en nuestro imaginario han operado, paralelamente a las nociones de progreso y universalidad, las metáforas espaciales encarnadas en lo foráneo, lo distante, lo exótico o “lo otro”, y siempre, dicho sea de paso, con unas características muy bien definidas y compartidas colectivamente.

Este mundo *alterno* que intenta buscar sus imágenes o representaciones precisamente en las fronteras, pero con la inclusión genética de un mundo deseado o ideal —o si se quiere “más exótico” de lo que podría ser en realidad— ha sido una constante en la civilización occidental. Desde el territorio americano hasta la Polinesia; ciudades como Río de Janeiro e islas como Tahití o Hawai, han sido, desde Cook —o mejor aún, desde Colón—, los *topos* que albergan la “felicidad”; suerte de tarjetas postales donde se instala la hiperrealidad, la simulación o, como diría Marc Augé, los **no lugares** de la **Sobremodernidad** (11), (12). Quizás, después de todo, los practicantes de *capoeira* de la isla de Itaparica posaron gustosos para Rugendas.

Pero volvamos a Le Corbusier. Algo ideal, tal vez perteneciente al mundo de las ideas de Platón, quizás inexistente o utópico a final de cuentas, acompaña buena parte de la obra de Jeanneret. El mundo de la exotividad, fácilmente identificable en su *sketch* de Río de Janeiro, mucho le debería al *Ensayo de Arquitectura*, de 1753, del abad Marc-Antoine Laugier, y por supuesto a la conocidísima imagen de la “cabaña primitiva” utilizada por él como portada (figura N° 9) (13). Ambos, ensayo e imagen, intentan explicar el origen ahistórico de la arquitectura clásica. En este sentido, toda la producción iconográfica de Le Corbusier relativa a los Estudios para Río de Janeiro —posteriores a su viaje en 1929—, apunta en esta dirección (tal como lo demuestra una reconstrucción digital hecha en 1999 (figura N° 10) (14).

Ahora bien, esta búsqueda si se quiere “arqueológica” de una idealización espacial más allá de las fronteras, estaría incompleta sin la revisión de uno de los documentos primigenios más importantes. En pleno Renacimiento, un sexteto atribuido a un tal Anemolio (anemos=viento), “poeta laureado” (seguramente el propio Tomás Moro), llamaba la atención sobre



FIGURA N° 9

Fuente: WIEBENSON, 1988, p. 139.



Figura N° 10

Fuente: TSIOMIS, 1999, p. 72.



En todo caso, el **paraíso**, en su acepción etimológica más básica –del griego *paradeisos*, “jardín” o “huerto”–, es quizás la representación más directa y estructural que se pueda tener de la *alteridad*. Primera morada de la humanidad y símbolo del estado de inocencia prístina, el paraíso se ha “edificado” con base en un escenario esencialmente natural, como lugar de bienaventuranza o, en su versión laica, fuente de placer.

En realidad, la imagen del Edén no era nueva para el Renacimiento (de hecho, como mencionaba Carlos Rangel hace más de tres décadas en *Del buen salvaje al buen revolucionario*, el Descubrimiento de América “no aportó nada a la mitología europea que ya no estuviera allí presente” (16). Sin embargo, en su origen hay aspectos que merecen mencionarse: su ubicación geográfica imprecisa traía, en consecuencia, su inaccesibilidad; asimismo, la bienaventuranza sólo era entendida como recompensa de algo. Ambos aspectos eran condiciones *sinne qua non* para la existencia del paraíso. Es aquí donde quizás se encuentren, si no las principales, al menos dos de las grandes diferencias con respecto a la concepción moderna.

Después de los grandes descubrimientos geográficos del siglo XV (que abren, a todas luces, un período de racionalidad) y sobre todo a partir de las exploraciones científicas por el Pacífico Sur durante el siglo XVIII, el imaginario europeo llega a la conclusión –absolutamente *positivista*, por cierto– de que el Paraíso no es una idea vaga e inaccesible, sino que existe, tiene un rostro, una ubicación y –lo que quizás sea más importante– es objetivamente accesible. Ya no se verá, tampoco, como recompensa metafórica –en un mundo irreal–, sino como fuente de placer de los sentidos. Más aún, fungirá como lugar de “evasión” –encubierta– de la sociedad industrial. Eso lo sabían muy bien, de seguro, Paul Gauguin (17) y su coterráneo, el fotógrafo Sylvain, quienes se radican en Tahití, el primero a finales del siglo XIX y el segundo al culminar la Segunda Guerra Mundial (figuras Nos. 13 y 14) (18).

El paraíso, suerte de “lugar santo” que sintetiza –de nuevo paradójicamente– las nociones de albergue y territorio, a manera de “centro desplegado”, se remite, en el imaginario occidental, a la naturaleza y a la figura femenina. La discusión arquetipal sobre este tema, lejos de desvirtuar la aproximación al objeto de estudio, la complementa. Para Gilbert Durand,



FIGURA Nº 13

Fuente: BARNES, 1993, p. 69.



FIGURA N° 14

Fuente: LACOUTURE, 2001, p. 69.

“paisaje natural y estatuilla femenina son dos aspectos equivalentes a la abundancia y a la fecundidad” (19). Después de todo –continuando con Durand–, los contenidos son indisolubles de sus representaciones. En ese sentido, la fotografía de Sylvain, aunque manipuladora y hasta predefinida –o quizás precisamente por ello–, pone en evidencia un “lugar común”, un cliché, en fin, un discurso, a través de una intensificación. Así pues, el pareo de la joven –con su estampado “típico”– y la vegetación en segundo plano, parecen definir o generar –o más bien advertir sobre– las



reglas de juego. Es decir, se está utilizando un alfabeto exótico como marco o base para impregnarle un significado, civilizatoriamente compartido, a la exuberancia de un cuerpo (ideal, por cierto) que deja correr un hilo de agua de coco. La estrategia en cuestión, también utilizada por Gauguin en *Dos tahitianas*, nos remite a la idea de Moro de “crear” un alfabeto utopiano.

Así pues, el énfasis que según la tradición epistemológica habría puesto la Modernidad en las *metáforas temporales*, no sería una verdad unívoca ni excluyente. La universalidad, el determinismo, el concepto de evolución y por ende, de civilización, descansando sobre el optimismo de un progreso tecnológico ineluctable y sobre un sentido seguro de historia —desarrollado dialécticamente, donde lo último supondría “lo mejor”—, sólo serían las líneas de un discurso, cuyas entrelíneas tejen un imaginario encubierto de naturaleza *espacial*.

Estamos hablando de una **necesidad** fronteriza, liminar o periférica **de habitar** la otredad (que en principio no se remite al carácter *expansivo* de la Modernidad), **de escapar** (nuevamente, sin que esto implique una connotación peyorativa) o quizás **de confrontar**, como bien apunta Berman, “las aventuras y peligros por venir”.

Quizás una de las reflexiones más influyentes en torno a este tema se encuentre en la obra de Edward Said, *Orientalismo*. Ante todo, Said deja clara la existencia de Oriente como una realidad. Sería un error, de hecho, “concluir que Oriente fue esencialmente una idea o una creación sin su realidad correspondiente” (20). Sin embargo, su interés se centra en la construcción del discurso. Para este autor, “Oriente fue orientalizado”. El *orientalismo*, puesto en esos términos, tendría menos que ver con Oriente que con nuestro mundo. Los orígenes del discurso se encontrarían, pues, no sólo en una lógica detallada y gobernada por una realidad empírica, sino también en “una serie de deseos, represiones, inversiones y proyecciones” (21).

Siguiendo estos lineamientos, y para concluir, resulta fundamental una última reflexión en torno al imaginario occidental, para lo cual retornaremos a la obra de Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Lejos de ser el residuo de un déficit pragmático, el *imaginario* aparece



como la "marca de una vocación ontológica" (22). Más aún, lejos de ser "epifenómeno pasivo, aniquilación o entonces vana contemplación de un pasado terminado", el *imaginario* se manifiesta como actividad que transforma el mundo, como imaginación creadora, pero sobre todo como "la transformación eufémica del mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenanza del ser a las órdenes de lo mejor" (23); tal es el designio que la función fantástica revela. En este sentido, el **espacio** se vuelve "la forma a priori del poder eufémico del pensamiento; es el lugar de las figuraciones, dado que es el símbolo operatorio del distanciamiento dominado" (24). Para Durand, el *imaginario* es una dimensión tan real como la propia realidad positivista y tangible. Es un mundo, más que alterno, indispensable; quizás la única posibilidad de detener lo insoslayable: el destino, el tiempo, la muerte. Tal vez Maximiliano lo sabía.



Referencias Bibliográficas

- (1) HABERMAS, J. (2002). *Ensayos políticos* (Trad. Ramón García Cotarelo). Barcelona: Península (edición original en alemán, 1981) –“La Modernidad: un proyecto inacabado”, pp. 373-399.
- (2) BERMAN, M. (1999). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, D.F.: Siglo Veintiuno (edición original en inglés, 1982) –“Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana”, pp. 1-27.
- (3) V. BRAUDEL, F. (1968). *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza, Cap. 3. “La larga duración”, pp. 60-106.
- (4) MAXIMILIANO DE HABSBURGO (1982). *Bahía, 1860. Esboços de viagem*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 71-72.
- (5) RUGENDAS, J.M. (1940). *Viagem pittoresca através do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Fontes.
- (6) TSIOMIS, Y. (ed.) (1999). *Le Corbusier. Rio de Janeiro 1829-1936*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, pp. 47.
- (7) WIEBENSON, D. (ed.) (1988). *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*. Madrid: Hermann Blume, p. 147.
- (8) BENÉVOLO, L. (1994). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili (edición original en italiano, 1960), p. 35.
- (9) BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, p. 163.
- (10) POPULAR PLACES (1998, winter/Spring). *Harvard Design Magazine*. Cambridge, MA, p. 48.
- (11) AUGÉ, M. (1996). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- (12) AUGÉ, M. (1998). *El viaje imposible. El futuro y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- (13) WIEBENSON, D. (ed.) (1988). *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*. Madrid: Hermann Blume, p. 139.
- (14) TSIOMIS, Y. (ed.) (1999). *Le Corbusier. Rio de Janeiro 1829-1936*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, p. 72.
- (15) MORO, Tomás (2001). *Utopía*. Madrid: Alianza (edición original en inglés, 1956), pp. 52 y 54.



- (16) RANGEL, C. (1991). *Del buen salvaje al buen revolucionario*. Caracas: Monte Ávila Editores (primera edición: 1976), p. 34.
- (17) V. BARNES, R. (coord.) (1993). *Gauguin*. Lisboa: Dinalivro.
- (18) LACOUTURE, J. y BARBIERI, G.P. (2001). *Tahiti Sylvain*. Taschen: Colonia.
- (19) DURAND, G. (1997). *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes (edición original en francés, 1992).
- (20) SAID, E. (2002). *Orientalismo*. Madrid: Debate (edición original en inglés, 1997), p. 24.
- (21) SAID, E. (2002). *Orientalismo*. Madrid: Debate (edición original en inglés, 1997), p. 28.
- (22) DURAND, G. (1997). *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes (edición original en francés, 1992), p. 432.
- (23) DURAND, G. (1997). *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes (edición original en francés, 1992), p. 432.
- (24) DURAND, G. (1997). *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes (edición original en francés, 1992), p. 407.

