



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas
Centro de Estudios de Postgrado
Doctorado en Ciencias, Mención Ciencias Políticas

Tesis Doctoral

**ARQUITECTURA, PODER Y POLÍTICA EN EL CONTEXTO DE LOS
REGÍMENES AUTORITARIOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX**

Tutor:

Dr. Fernando Falcón V

Autor:

Arq. Nedo Paniz Nori

Ciudad Universitaria de Caracas, 2019

Dedicatoria

A mi madre, Lina Nori de Paniz:

Nunca tus sacrificios fueron suficiente

A mis hijos: Alberto, Federico, Gustavo, Isabella

Una razón para haber vivido

A Angely, con ella todo es posible.

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es el de describir y analizar las relaciones entre Arquitectura, Poder y Política en el contexto de los regímenes autoritarios de la primera mitad del siglo XX, describiendo y analizando los casos del fascismo italiano, el nacionalsocialismo alemán y el Nuevo Ideal Nacional del régimen de Marcos Pérez Jiménez.

Para el logro de estos objetivos se plantearon las siguientes consideraciones: establecer las relaciones entre Poder, Política y Arquitectura; analizar los monumentos arquitectónicos como símbolos y documentos políticos; relacionar los fundamentos teóricos de los sistemas autoritarios de la primera mitad del siglo XX y del Nuevo Ideal Nacional con sus expresiones arquitectónicas, utilizando para ello elementos teóricos provenientes de la Historia Intelectual y su relación con los monumentos arquitectónicos vistos como expresiones de naturaleza política y por tanto, ser analizados como tales.

A tales efectos el trabajo se dividió en cuatro partes; la primera parte se ocupará de analizar la relación entre Poder, Política y Arquitectura; la segunda parte se efectuará la descripción y análisis de la edificación monumental en el período italiano bajo el régimen fascista de Benito Mussolini; en tercer lugar revisaremos el papel de la monumentalidad como valor y significado de perdurabilidad en la expresión de grandeza de un pueblo, dentro de las concepciones del nacionalsocialismo alemán; y por último, describiremos y analizaremos la relación entre Arquitectura y Poder político dentro de las concepciones del Nuevo Ideal Nacional, como ideología del gobierno del General Marcos Pérez Jiménez.

Finalmente se establecen las conclusiones correspondientes.

Palabras Claves:

Arquitectura-Poder-Política-Fascismo-Nacional Socialismo- Nuevo Ideal Nacional

ABSTRACT

The aim of this work is to describe and analyze the relationships between Architecture, Power and Politics in context of the authoritarian regimes ruling throughout the first half of the 20th century, by recounting and examining the cases of Italian fascism, German Nationalism and the New National Ideal of Marcos Pérez Jiménez regime in Venezuela.

In order to achieve these objectives several considerations were raised by establishing the relationships between Power, Politics and Architecture; examining architectural monuments as symbols and political documents; as well as to correlate the theoretical foundations of the authoritarian systems of the first half of the 20th century and the New National Ideal with their architectural expressions. For this, an approach using theoretical elements from intellectual history and their relationship with the architectural monuments seen as expressions of a political nature was followed.

For this purpose, the work was divided into four parts; the first part analyzes the relationship between Power, Politics and Architecture; the second part describes and examines the monumental building structure in the Italian period under the fascist ruling of Benito Mussolini; thirdly, we review the role of monumentality as a value and meaning of durability in the expression of greatness of a people, within the conceptions of national German socialism; and finally, we portray and explore the relationship between Architecture and Political Power within the conceptions of the New National Ideal, as the ideological basis of General Marcos Pérez Jiménez rule in Venezuela.

Finally, the corresponding conclusions are provided.

Keywords:

Architecture-Power-Politics-Fascism-National Socialism- New National Ideal

ÍNDICE

Resumen	3
Introducción	8
Capítulo 1. Las Relaciones entre Poder, Política y Arquitectura.	24
Capítulo 2. La Edilicia Monumental en el período italiano bajo el fascismo de Benito Mussolini.	73
2.1. La influencia de la vieja arquitectura romana en la concepción fascista, tomando como premisa la idea de la “Romanidad”.	73
2.1.2. El mito de la Romanidad o La Roma de Mussolini.	75
2.2. El racionalismo y estilo Littorio: la visión arquitectónica y urbanística del fascismo italiano.	84
2.3. Marcello Piacentini, el arquitecto del régimen.	107
2.3.1. Spina di Borgo – Via della Conciliazione.	111
2.3.2. La Universidad de Roma – La Sapienza.	114
2.3.3. Exposición Universal de Roma E-42.	118
2.4 Giuseppe Terragni, el movimiento racionalista: cuando la arquitectura excede la ideología.	122
2.4.1. Edificio “Novocomun”, Como 1927-1929.	124
2.4.2. Casa del Fascio, Como 1932-1936.	125
2.4.3. Monumento a los caídos en la Primera Guerra Mundial, Erba 1931-1933.	126
2.4.4. Casa Rustici, Milano 1933-1935.	128

2.4.5. Guiseppe Terragni – Obras no construidas.	130
2.4.5.1. Palazzo Littorio – Casa del Fascio a Roma.	130
2.4.5.2. El Danteum, Roma 1938-1940.	137
Capítulo 3. El Nacionalsocialismo y la monumentalidad como valor y significado de la perdurabilidad en la expresión de grandeza de un pueblo.	142
3.1. La Alemania nacionalsocialista 1933-1945.	142
3.2. Arquitectura, Arte y Estética en el nacionalsocialismo.	146
3.3. La cultura en el III Reich.	149
3.4. La concepción del “Arte Degenerado” (Entartete Kunst).	150
3.5. Arte Nacionalsocialista.	154
3.6. La Monumentalidad en la Arquitectura Nacionalsocialista 1933-1945.	157
3.7. Albert Speer, el arquitecto de la concepción monumental del III Reich.	159
3.8. Núremberg: La Ciudad del Führer – El Reichsparteitagsgelände (Nacionalsocialista Party Rally Grounds) 1934-1938.	165
3.8.1. El Kongresshalle – Palacio de Congresos.	167
3.8.2. Deutsches Stadion – Estadio Alemán 1937.	169
3.8.3. El Zeppelingfeld de Núremberg 1935.	171
3.9. Berlín: La Capital del III Reich – Whelthauptstadt Germania (Capital Mundial Germania).	175
3.9.1. El Reichstag: La nueva Cancillería del Reich – “Haus des Grossdeustschen Reiches”.	180

3.9.1.2. Plano General de la Cancillería del Reich.	184
3.9.2. El largo camino de los Diplomáticos en el “Reichskanzlei”.	185
3.10. La influencia de la Bauhaus en el modernismo alemán del III Reich .	196
Capítulo 4. El largo camino hacia	
“El Nuevo Ideal Nacional”: Una concepción política del gobierno	
del General Marcos Pérez Jiménez 1931-1952.	
4.1. Gobierno del Presidente Rómulo Gallegos 1947-1948.	209
4.2. La Junta Militar de Gobierno 1948-1950. Muerte de Carlos Delgado Chalbaud – Junta Militar 1950-1952.	212
4.3. “El Nuevo Ideal Nacional”: La arquitectura “Perezjimenista” como expresión del Poder Político.	218
4.3.1. El Nuevo Ideal Nacional.	221
4.4. El Taller de arquitectura del Banco Obrero (TABO) 1951-1958. Plan Cerro Piloto – La monumentalidad en el Plan Nacional de Viviendas.	228
4.5. Los arquitectos del “Nuevo Ideal Nacional”: Luis Malaussena y Carlos Raúl Villanueva.	237
4.5.1. Pabellón Venezuela en la Exposición de París 1937.	240
4.5.2. Teatro de la Ópera de Maracay 1934-1935.	243
4.5.3. Edificio sede la División de Mariología, Maracay 1942.	249
4.5.4. El Edificio París 1948.	251
4.5.5. Red Hotelera Nacional: Hotel Maracay 1955 – Hotel Guaicamacuto 1955.	255
4.6. Conjunto Monumental: Sistema Urbano de La Nacionalidad.	261

4.6.1. Paseo Los Ilustres.	263
4.6.2. Plaza de Los Símbolos.	265
4.6.3. Paseo de Los Precursores.	267
4.6.4. Proyectos No Ejecutados.	279
4.7. Carlos Raúl Villanueva 1900-1975:	
Urbanización 2 de diciembre – Universidad Central de Venezuela.	284
4.7.1. Urbanización 2 de diciembre.	287
4.7.2. Ciudad Universitaria de Caracas .	294
Conclusiones	312
Bibliografía	316

INTRODUCCIÓN

Arquitectura y Política, Arquitectura y Poder, Arquitectura e Ideología, el debate planteado acerca de estas relaciones a menudo se hace pesado y de alguna manera hasta estereotipado y podría hasta parecer poco interesante; y esto por lo evidente de tales relaciones producidas durante todas las épocas de la humanidad, razón por la cual el procedimiento en la búsqueda de esas sutiles relaciones logra hacerse harto interesante desde el punto de vista de la sociología política.

Los arquitectos en definitiva dependen de los políticos porque la ejecución o el proyecto de cualquier edificio público es fundamentalmente un acto de decisión política; a mayor razón el diseño y desarrollo urbanístico y la planificación del territorio, actos estos por excelencia políticos, porque involucra modificar en gran escala el ambiente físico donde la función de la arquitectura desempeña un rol significativo.

No solamente la arquitectura sino también las artes como elementos conexos poseen una relación directa con la política, tomemos por ejemplo la literatura, la cual permite al autor intervenir directa y activamente en la escritura de libros, piezas oratorias o directamente panfletos políticos como los manifiestos, proclamas o himnos. Igual poder tienen las artes plásticas donde los arquitectos tienen un rol preponderante, pues, los artistas no solamente esculpen, proyectan o pintan, sino que en ocasiones protestan a través de su arte, como bien lo hicieron en el pasado Francisco Goya, Honoré Daumier o George Grosz.

El arquitecto no está en disposición de diseñar un edificio protestatario, salvo como un desafío personal en algún concurso, como tal vez así lo entendiera el arquitecto Loos, en su proposición de la monumental "*Columna Dórica*" para el proyecto del "*Chicago Tribune*". Loos es considerado uno de los precursores del racionalismo arquitectónico, pionero del movimiento moderno que suponía la desornamentación y ruptura con el historicismo

arquitectónico clásico, escribió artículos muy críticos y duros, como lo fueron “Ornamento y delito” (1908) y “Arquitectura” (1910)¹.

En la actividad privada, salvo excepciones como Loos, el problema político desaparece.

En el trabajo arquitectónico, el compromiso político varía con el tiempo histórico y el lugar, nadie podía pensar en la Edad Media que alguien pudiera salirse del marco formal del Gótico, simplemente el arquitecto creía en lo que el soberano pretendía y lo consideraba totalmente válido desde el punto de vista de su propia vivencia artística.

A Miguel Ángel, escultor, pintor y arquitecto, podría resultar molesto el trato que le dispensara el Papa Julio II, como también algunas de sus sugerencias pero éstas no se referían al estilo personal del arquitecto o su manera de proyectar; Julio II y Miguel Ángel coincidían en sus gustos y en la valorización de la obra, coincidentes con otros artistas o con cualquier otro habitante de Roma.

Esta convergencia de ideas acerca de la concepción del arte y su respeto hacia el artista existía inclusive en el régimen absolutista francés de Luis XIV cuando junto a su ministro Colbert fundaron la academia de arquitectura, un evidente instrumento para desarrollar sus fines políticos.

El impacto formal de la arquitectura del absolutismo actúa generalmente al margen de los deseos o tendencias de la gente común, en la generalidad el desarrollo de estas obras incidían dolorosamente en el presupuesto del Estado, por ejemplo, el desarrollo del Palacio de Versalles gravitó duramente sobre las finanzas del pueblo francés, pero a pesar de ello, toda Francia, y aún con el transcurrir de los años, se sienten orgullosos de su “*Grand Siécle*” y de sus luces barrocas.

Por ello podríamos detenernos, para entender la relación – arquitectura poder- en los regímenes absolutistas, en la figura del arquitecto Jules

¹ Veáse: Loos, Adolf (1870-1933) “Ornamento y Delito”, Revista Arquitectura y Diseño, 1908, Disponible en la Web: <https://www.disenoyarquitectura.net>. Consultado el día 22/07/2018.

Harduin Mansart, creador de Versalles y cercano a uno de los más poderosos monarcas europeos. El monarca francés poseía la vocación de arquitecto y encontró en Mansart alguien capaz de materializar su sueño, de estos sueños Mansart creó Versalles, Marly, Los Trianones; estas creaciones de Mansart eran por lo tanto en gran medida creaciones de Luis XIV, representaban el alma del gran Rey².

Por otra parte, pasemos a la Alemania del Nacionalsocialismo donde las aspiraciones de Hitler de ser arquitecto, eran aún más intensas, solamente con analizar sus esbozos del monumental arco del triunfo, junto con otros bocetos sobre la transformación de Berlín y Nuremberg. Estas ideas monumentales esbozadas por Hitler fueron tomadas por Albert Speer en sus proyectos y parcialmente ejecutados, por lo tanto se hace evidente “la afinidad espiritual” entre ambos. En este caso específico la arquitectura para el Führer constituía también “la evasión imaginaria” de las absorbentes tareas políticas y militares, esto hacía que Speer ocupara una elevada preponderancia como arquitecto, vale decir como el “*arquitecto de Hitler*”, con un paralelismo similar al “*arquitecto del Rey*”, de Mansart; por ello podemos inferir que la monumentalidad de Versalles puede compararse con el plan de Berlín concebida por la unión Hitler-Speer. Esto nos hace pensar en las coincidencias existentes entre cualquier sistema político del pasado, incluido el absolutismo monárquico y el sistema autoritario moderno, considerado éste como un fenómeno político del siglo XX y que cuya distinción de otros sistemas y regímenes políticos reside en la fuerza de penetración sobre la vida de los ciudadanos y del dominio que sobre ellos ejerce en todos los aspectos y no solamente en lo público sino también en lo privado, coadyuvados por modernos y sofisticados medios de control³.

Al llegar a este punto, nos formularnos la siguiente pregunta ¿cuáles son las consecuencias que tienen el sistema político autoritario sobre la arquitectura?; las consecuencias son múltiples y diversas, en el caso del

² Mansart, Jules: *Catholic Encyclopedia*. Robert Appleton Company 1913, NY. Al respecto véase también: Pier Bourget y George Cattai, *Jules Hardouin Mansart*. París, Edición Vicente Freal, 1956.

³ Thies, Jochen: *Hitlers Stadt Baupolitik im dritten Reich*. Germany, Wird Verschickt aus, 1978.

autoritarismo alemán produjo un fenómeno único que fue el abandono del país de casi todos los arquitectos de vanguardia, como los de la escuela del BauHaus; Walter Gropius, Mies van de Rohe, Joannes Meyer, etc. Inicialmente la BauHaus se produjo en un momento de crisis del pensamiento moderno y la racionalidad técnica occidental en el conjunto europeo y particularmente en Alemania. Su formación se debió a una confluencia de elementos políticos, sociales y educativos, sobre todo en las primeras dos décadas del siglo XX.

El imperio alemán tuvo un desarrollo modernista en la etapa finisecular del siglo XIX, pero bajo la influencia de la aristocracia y de la mano del militarismo y el imperialismo para mantener la estabilidad.

Para 1912 se producía un auge de las izquierdas en gran parte debido a una hiperinflación y las cada vez más crecientes crisis económicas, en este ámbito la BauHaus no se marginó de los procesos políticos-sociales y mantuvo un alto grado de contenido crítico con las izquierdas. La BauHaus, como demuestran los problemas que tuvo con la naciente política nacionalsocialista, adquirió la reputación de ser profundamente subversiva.

Lo sucedido en la Alemania nacionalsocialista, no necesariamente se repitió en otros Estados autoritarios europeos, por sus propias razones particulares, sin embargo en todos ellos la vanguardia arquitectónica fue perseguida política y profesionalmente, denigrada e insultada en discurso y prensa, tildándola de decadente. En todo caso se exigía someterse no solamente a la ideología política impuesta para el momento, sino también adaptarse a un determinado estilo arquitectónico.

Sin embargo la no aceptación de la imposición dogmática de estilos e ideologías, conllevaron a este grupo de arquitectos vanguardistas, a pensar con profundidad sobre no solamente un simple cambio hacia el *“modernismo”* y la evasión al *“tradicionalismo”* sino a desarrollar una actitud hacia la formación y aceptación de ideales de vanguardia como el liberalismo humanitario, pluralismo reformista, y un vago utopismo social. Esta corriente fue liderizada por los arquitectos como Le Corbusier, Gropius, Mies van der

Rohe y luego en las nuevas generaciones de maestros de la época como: Aldo van Eyck, Louis Kahn, James Stirling, todos ellos obligados moralmente a proponer una nueva visión alternativa al existente orden social de la época⁴.

Debemos recordar a estos maestros como su oposición al materialismo marxista, por eso ellos nunca consideraron a la arquitectura como un instrumento de transformación social sino más bien hacia la perfección de sus edificios, actuando en la vía de una especie de espíritu idealista.

El crítico de arquitectura Jenks llama a esto, “tradición idealista” y que dio origen a la llamada “arquitectura moderna”, dentro de las seis tradiciones por él establecidas en el “árbol de la evolución de la arquitectura” relacionadas íntimamente con la política⁵.

La aparición y penetración del autoritarismo en la sociedad moderna no solamente atribuía un rol muy particular a la arquitectura, sino que también decidía acerca del tipo de diseño a realizarse. En este caso el político asumía el rol de crítico de la arquitectura y exigía obediencia a los profesionales, y los sumía en su adhesión al repertorio formal que le era impuesto, esto sin duda representaba un rechazo a la arquitectura moderna y regreso lamentable a un historicismo, porque los regímenes autoritarios eran incapaces de producir por sí mismos una nueva tendencia o diseño, derivando lastimosamente hacia el uso del neoclasicismo y una variada interpretación de arquitectura “vernácula”.

Goldzamt, en su libro “Realismo socialista”, nos refiere:

La clase obrera y las masas populares no aceptan la refinada y fría forma constructivista, que refleja la interna nulidad de la burguesía en desaparición, que incita con nuevas e inesperadas acrobacias, trucos y modas arquitectónicas, conforme al degenerado gusto burgués. La clase obrera, que es la clase del futuro que toma en sus manos la herencia cultural de la historia, es sediente del serio producto arquitectónico y a su vez quiere crear una arquitectura de valores permanentes que después de años será el monumento

⁴ Bauman, Kirsten: *Bauhaus Dessau – Architecture Design Concept*. Berling, JovisVerlag. 2007.

⁵ Jenks, Charles: *Signs, symbols and architecture*. NY and London, Richard Bunt and Geoffrey Broadbent, 1980.

de la dictadura del proletariado y no de la actualizada moda, vaciada de cualquier contenido⁶.

Igual punto de vista se extendía a otros regímenes autoritarios como el fascismo de Benito Mussolini, promotor del “estilo Littorio”, al respecto nos dice el crítico de arquitectura Fabio Cam:

El estilo Littorio, es la interpretación sui generis de la arquitectura antigua romana con el cual pretendía perpetuarse en la historia, en contra posición al «degenerado modernismo» de los países atlánticos. Hitler envidiaba a Mussolini porque este custodiaba las ruinas romanas, y hasta imaginaba el impacto de grandiosidad que la arquitectura alemana, proyectada por él en piedra, podría producir en el futuro cuando llegaría al estado de ruina, bien entendido no por causa de la guerra sino como efecto del transcurrir del tiempo.

Es sorprendente esta convergencia, en la apreciación del neoclasicismo, de los regímenes autoritarios y junto con ellos, de varias dictaduras de menores «aspirantes» al totalitarismo como las de Perón o Pérez Jiménez. Una de las razones de tal preferencia, más que cualquier premisa de tipo cultural, consistía en atribuir el mencionado valor permanente al arte clásico. Cada uno de los dictadores al disponer e inaugurar las grandes edificaciones públicas o del partido imaginaba ser otro Julio César⁷.

Sin embargo, debemos señalar, que esta tendencia al neoclasicismo no era sólo potestad de los regímenes autoritarios sino, que habían derivado sobre todo en los años 30's hacia países democráticos, ejemplo de ello el “estilo trocadero” en Francia y edificios burocráticos en Washington, etc.

Los regímenes autoritarios desarrollaron su propia óptica con respecto a la arquitectura y sin lugar a dudas encontraron en ellas un poderoso instrumento propagandístico, para ello sólo podríamos ver la Resolución del Convenio Partidista de Arquitectos (RCPA), en Varsovia en el año 1949, que se inicia así:

Nuestra arquitectura, debe convertirse en un arma ideológica del partido, un factor de la educación de las masas. Una de las tareas que tenemos frente a nosotros es la asimilación de la teoría arquitectónica y urbanística soviética...” Y continúan diciendo “...el significado de la experiencia en arquitectura de los pueblos de la URSS para la contemporánea arquitectura polaca, es inmenso, porque abre las posibilidades de renovar la actitud humanística en la vía de la creación de las formas arquitectónicas.

⁶ Goldzamt, Edmund: “Realismo Socialista”. Barcelona, España, Plaza y Janes, 1969. p 89.

⁷ Cam, Fabio. “Giuseppe Terragni en el espejo de la ciudad: arquitectura racionalista en Como en el siglo XX”. Valencia España, Editorial Iseebooks, 2009, p.112.

En estos discursos se puede claramente entrever la poderosa carga política en el quehacer de la arquitectura, estas posiciones que conllevan a la adopción de una expresión constructiva del pensamiento político impuesto y el rechazo a toda influencia que conllevaría a perder el sentido de la misma y el principio de que “(...) *lo que perdura y testimonia la grandeza de un pueblo son sus monumentos*”.

Partimos entonces del principio que la arquitectura es una manifestación política poderosa hacia el sentir del colectivo.

El interés de desarrollar este trabajo surge porque hasta ahora, que sepamos, no se había realizado un estudio en Venezuela, que profundice en la evidente complicidad entre Arquitectura, el Poder Político y el Poder socio-económico para impulsar los mecanismos que garantizaran la permanencia de una determinada concepción política.

Este trabajo, creemos, representa un aporte significativo a las Ciencias Políticas y a la Arquitectura porque permite penetrar en las sutiles conexiones existentes entre Poder, Política y Arquitectura por un lado, y la monumentalidad y permanencia en el tiempo, por otro. También porque pone de manifiesto la interdisciplinariedad necesaria en ambos campos para comprender las relaciones entre Arquitectura y política, relaciones aparentemente obvias pero que no han tenido, en el país, un tratamiento riguroso que ameritase una tesis doctoral.

Finalmente, se justifica por la necesidad que tenemos de demostrar ante la Universidad Central de Venezuela que se ejerce dominio sobre las técnicas de investigación y documentación que exige la Universidad Central de Venezuela, como requisito indispensable para la obtención del título de Doctor en Ciencias, Mención Ciencias Políticas; además, que representa un aporte significativo a la comunidad universitaria en general y, en especial a los docentes y alumnos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, y de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas.

Existe un viejo lema invocado constantemente a lo largo de la historia, “a nueva política, nueva arquitectura”, para respaldar esta aseveración se podría colidir que a toda política le corresponde una arquitectura, una arquitectura que no debe contentarse solamente con satisfacer unas determinadas necesidades funcionales, sino más bien debe actuar como un efectivo medio de propaganda, a tal efecto veamos lo expresado por el arquitecto Gio Ponti:

La arquitectura es la expresión de una política, o mejor del esplendor de una política. Aulica por vocación, habitada en las mansiones reales, en los templos, en las pirámides, en los arcos triunfales y en los circos, en las torres, en las fortalezas, en los castillos y en los palacios. Era conmemorativa, histórica y encarnaba la deducción y consecuencia de un triunfo político que se perpetuaba en monumentos⁸.

Hacia nuestra modernidad los ejemplos más inmediatos fueron la revolución soviética en Rusia, la fascista en Italia y la nacionalsocialista en Alemania, por lo tanto resulta claro que la historia de la arquitectura está inserta en la historia de las ideas y ha sido usada como instrumento poderoso de los gobernantes para reforzar su propia imagen en la mente de sus gobernados.

La fundamentación del presente trabajo de investigación está focalizado básicamente en el ámbito de la significación, ideología-política y obra artística o construida, la cual, y sin lugar a dudas, constituye un fundamental testimonio de las representaciones ideológicas como expresión de un sistema o de un complejo modo de pensamiento expresado básicamente a través de la obra construida como una explicación iconográfica del pensamiento político. Basándonos en estos supuestos, la obra arquitectónica se constituye en una fuente para el estudio de la historia de las “ideas políticas”, y, solo a través de este conocimiento de las ideas y las motivaciones políticas-ideológicas que las inspiraron es que podremos abrirnos a la comprensión de la intencionalidad que motivó la ejecución de dichas obras.

⁸ Ponti, Gio: “Política de la Arquitectura”. Madrid, Revista Reconstrucción, octubre 1948.

La arquitectura, tanto en el pasado como en el presente significó una representación del Poder Político, esto bien nos lo expresa S.E Baldwin, dónde nos dice que los palacios representaban el centro de la vida pública y ceremonial, el lugar donde moraba el poder, el lugar donde se manifestaba la majestad divinizada, en fin, era el centro del poder “teopolítico”, por lo tanto el palacio traspasaba simplemente su carácter funcional, y más bien pasaba a ser visto como “la condensación o símbolo del Poder Político”.

Es sabido que la obra arquitectónica, sin tomar en cuenta sus significaciones, sino más bien, paseándonos alrededor o a través de ellas, se convierten en un poderoso medio de comunicación visual, de transmisión de ideas y creencias, y es por ello que a través de los tiempos se haya utilizado como un instrumento de propaganda política, superando en algunos casos hasta su intencionalidad artística. La obra arquitectónica es, en definitiva una consecuencia racio-funcional donde la racionalidad sigue a la funcionalidad de la obra, pero sin embargo esto no obstaculiza su potencial carácter ideológico o su significado emotivo, sino que el monumento arquitectónico encierra *per se* demostrar la firmeza de un régimen y los valores hacia lo cual se haya orientado y, con ello, reafirmar profundamente su significación ideológica, en este caso el lenguaje a través del cual la obra arquitectónica llega a comunicarnos algo es con la impronta de las imágenes, su simbología y las motivaciones que intrínsecamente contiene o que incorpora.

Esto nos hace meditar sobre la intencionalidad que encierra el empeño que algunos regímenes se esfuerzan para hacernos comprender el espíritu que manifiesta el monumento como un acto de trasmisión de su fuerza ideológica, con un mayor ímpetu que el que lograría a través de otros medios como la literatura o la retórica.

Es un hecho, históricamente comprobable, que, los regímenes políticos utilizan conceptos, alegorías e imágenes para construir ideología e institucionalmente elementos de carácter socio-político que les permitan asentarse en el Poder. De allí que resulte de interés politológico el estudio de las formas simbólicas e iconográficas como medios para realizar esos fines, y

por tanto susceptibles de ser analizados como un elemento de estudio en la Historia de las ideas políticas.

Hacia principios de los años 60, Manuel García-Pelayo, desde el Instituto de Estudios Políticos de la Universidad Central de Venezuela, comenzaría a llamar la atención académica sobre este particular, enfatizando la significación ideológica y política que pudiese estar contenida en determinada obra artística, bien como principal elemento de una representación ideológica o como complemento de un determinado sistema de pensamiento. Bajo esos supuestos, para el Maestro García-Pelayo, la obra artística, en cualquiera de sus manifestaciones puede, por sí misma, tanto constituir un elemento de interés para el estudio de las ideas políticas de determinado tiempo, como complementar, en base a ella, el estudio de las motivaciones políticas e ideológicas de un determinado régimen.

Uno de los problemas principales que encontró García-Pelayo para abordar esta tarea, de por sí muy poco acometida desde el punto de vista politológico, consistía en la propia clasificación que hacían los historiadores del arte en relación con la obra misma. En principio, la Historia del Arte, se consideraba tradicionalmente como una historia de los estilos y centrada, por tanto, en torno a la agrupación de las obras artísticas en grupos y subgrupos espacial y temporalmente delimitados en función de sus formas. La forma artística se constituía como el elemento clave para cualquier tipo de análisis.

No obstante lo anterior, García-Pelayo, al resaltar la insuficiencia de ese punto de vista para los fines que se proponía contraponía a la tendencia anterior, la concepción, reciente para su época, de considerar la historia del arte desde la perspectiva de la historia del espíritu, partiendo del supuesto de que:

“el valor de la obra artística no es, en última instancia, su clasificación, sino su significación, la que sólo puede captarse partiendo de la situación histórica y de las corrientes espirituales de su tiempo y, por tanto, como resultado de su conexión de sentido con las otras esferas de la estructura histórico-cultural”⁹

⁹ García-Pelayo, Manuel: *“La Puerta de Capua o la entrada al reino de la Justicia”*. En Obras Completas. Tomo II. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales. 1991, p. 1181

Así, pues, el factor que permite acceder a un análisis relacional entre las diversas manifestaciones artísticas y las corrientes espirituales y sociales de determinada época consiste en el examen de la intencionalidad artística *“que a través de la obra quiere mostrarnos o decirnos algo de una determinada manera, es decir, por un modo de expresión estético-emocional por mediación de un tema o de unas formas”*¹⁰. En la medida en que la intencionalidad o la temática sean de naturaleza política o, estén condicionadas o determinada por una decisión política, y el estilo haya de adaptarse a esa temática o se oriente a conseguir un efecto de motivación la significación de una obra artística sólo puede revelarse desde una perspectiva política y por tanto, ser analizada desde ese punto de vista.

Para el refundador de los estudios políticos en Venezuela, esa intencionalidad política puede radicar en algo que está más allá de la persona del artista e incluso en instancias en que el creador puede convertirse en el ejecutante de una intencionalidad producto de factores de poder extraños al artista mismo o como parte de una tendencia impuesta por una decisión política. Esa intencionalidad puede ser también compartida por el artista y una voluntad extraña, como es el caso de la realización de una obra por encargo en la que se busque una determinada significación política pero sin imposición de cánones estilísticos. También puede, “radicar plenamente en la persona del artista – dentro, por supuesto, de las vinculaciones positivas o negativas respecto al tiempo en que vive – que libremente y de modo consciente o inconsciente pone intencionalidad política en la obra”. No existiendo todavía, para las fechas en que escribió sus obras un método propio de la Historia de las Ideas Políticas que facilitara ese trabajo intelectual, optó por abordar la problemática utilizando los métodos planteados por Erwin Panofsky. Basándose en el método propuesto por ese autor, propone un procedimiento particular de interpretación iconográfica privilegiando los aspectos sociales y políticos como los elementos

¹⁰ Íbidem

fundamentales a ser trabajados. Dicha metodología será parte fundamental de los elementos de análisis a desarrollarse a lo largo del presente trabajo.

El abordaje de esta problemática, desde el punto de vista de la Historia de las ideas políticas y el uso de una metodología propia para encararlo, tendría que esperar hasta la aparición de dos corrientes de pensamiento europeas que, iniciando sus tareas mediante el análisis del contexto meramente lingüístico, y como respuesta al textualismo imperante en ese campo de conocimiento, terminarían desembocando en estos últimos años en un análisis de las obras de arte y de los monumentos arquitectónicos como parte integrante de sus ocupaciones intelectuales.

De igual forma, abordamos esta investigación utilizando la metodología propuesta por la Escuela de Cambridge, en especial los trabajos de Quentin Skinner y John Pocock, la cual se basa en lo que es dado a llamar la redefinición clásica del denominado “contexto histórico”, que abarca en sí mismo el “contexto social o ideológico”, y que representa en su forma una estructura referencial lingüísticamente orientada, que a través del texto aparece un acto discursivo que pone de manifiesto la intencionalidad del autor.

Esta metodología fue aplicada al tema que nos ocupa, puesto que permite establecer un debate sobre el valor de la investigación histórica con respecto a los problemas intelectuales que plantea todo discurso, manteniendo en todo momento la autonomía necesaria del texto para la reconstrucción del contexto social e ideológico donde se ha inscrito la actividad constructiva, vale decir, definir los factores de orden político, ideológico o económico que nos permitió determinar el marco definitivo para una correcta comprensión de la obra, planteándonos interrogantes acerca de las condiciones históricas que posibilitaron la aparición de las mismas.

La arquitectura en este contexto no ha renunciado en lo absoluto a poder ser símbolo de poder, los gobernantes por razones prácticas e ideológicas le colocan un especial interés en el asunto, ejemplos significativos abundan como los monumentos de las modernas capitales de

Brasilia y Chandigarh, en Brasil y en la India respectivamente. En este punto podríamos afirmar que en ambos casos sería necesario contemplarlas más en términos de “simbolismo” que de utilidad.

Por todo ello la importancia de esta investigación, porque aún hoy día, no se ha superado que la arquitectura sea y se manifieste como una expresión del Poder Político. Este es el motivo por el cual se desarrolló una investigación completa y homogénea del simbolismo y del poder en la arquitectura.

Siendo así, la presente tesis doctoral se desarrolla analizando en primer lugar las relaciones entre la arquitectura y el poder, que nos va a llevar a hacer un análisis iconográfico de las obras y poder identificar los motivos en base a nuestra experiencia en el campo del quehacer de la arquitectura y descifrar “*lo que vemos*”, la manera en que las obras y las acciones eran expresadas por las diferentes concepciones, bajo condiciones históricas variables. El análisis iconográfico, nos va a ocupar determinar el sentido de la arquitectura, su historia y sus alegorías, que los monumentos expresan como valores simbólicos y que nos permite una correcta interpretación de ella en un sentido más profundo.

Esta investigación se fundamenta en la observación y la interpretación de los objetos arquitectónicos y su sentido político, dado a través de los regímenes imperantes para el momento de su ejecutoria, en el caso que nos ocupa es determinar hasta qué punto se intimida la relación poder, política y arquitectura, entre el sentir del que ordena y el que proyecta y ejecuta.

A tales efectos el presente trabajo tiene como objetivo general describir y analizar las relaciones entre arquitectura y poder a través de las edificaciones arquitectónicas representativas de los regímenes autoritarios de la primera mitad del siglo XX y del Nuevo Ideal Nacional del régimen del General Marcos Pérez Jiménez.

Para el logro de ésta pretensión académica, creemos necesario:

1.- Establecer las relaciones entre Poder, Política y Arquitectura, con el fin de establecer los parámetros politológicos y metodológicos que permitan relacionar el problema del Poder y sus distintas manifestaciones con la creación arquitectónica de los monumentos, a su vez, expresiones del Poder como elementos visuales y simbólicos.

2.- Describir y analizar la arquitectura estilo Littorio, característica del régimen fascista de Benito Mussolini, y sus expresiones políticas.

3.- Describir y analizar las expresiones arquitectónicas del nacionalsocialismo alemán y las relaciones entre Adolfo Hitler y la arquitectura de época.

4.- Describir y analizar las expresiones arquitectónicas propias del proceso de modernización llevado a cabo por el régimen político a cargo de Marcos Pérez Jiménez, en el marco de la Doctrina del Nuevo Ideal Nacional.

No es esta tesis doctoral un enfoque absolutamente teórico en el campo de la Ciencia Política. Los acontecimientos que aquí se describen se hacen en función de la relación existente entre el Arte de la práctica del arquitecto y la relación existente entre ella y el régimen político en la que se desarrolla. Por tanto, se extrañará a veces un análisis exhaustivo del contexto socio político que rodea la creación artística en esta rama del conocimiento. Por otra parte, a pesar de la enorme cantidad de obras parciales sobre esa materia, no existen obras que compendien un enfoque global sobre este particular, lo que aún resta por escribirse.

Se hace necesario, igualmente, aclarar, que el presente trabajo no es, de forma alguna, una exégesis de las formas autoritarias de gobierno, ni tampoco una evocación patética de las ideologías que pudieron sustentarlas. Este trabajo, simplemente, pretende establecer los elementos de comprensión necesarios para presentar un enfoque, que pretendemos novedoso, en relación con la materia tratada.

Habiendo transcurrido la mayor parte de mi vida profesional y académica bajo la égida de la “Casa que vence la sombra”, debo expresar en

estas líneas mi enorme afecto y agradecimiento por mi Alma Mater, la Universidad Central de Venezuela, faro de luz en estos tiempos de oscuridad. El haber podido producir este trabajo en su recinto, a pesar del cerco académico, presupuestario y material de la que nuestra casa ha sido víctima, realza su figura de civilización que se impone a los torvos esfuerzos de la barbarie para doblegarla.

A la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, mi casa durante 57 años y 44 años de docencia, los cuales me han permitido forjar esos lazos indelebles entre mis maestros e indudablemente en la pléyade de mis alumnos que representan mi verdadero orgullo y premio imperecedero. Quiero recordar algunos de mis maestros más apreciados, comenzaré por el Maestro Carlos Raúl Villanueva, en cuya oficina en el Pent House de Mata de Coco me enseñó a amar la arquitectura; a mis guías de todos los tiempos, que aún hoy perduran: Américo Faillace, Graziano Gasparini, Elías Toro, Mario Gabaldón, compañero de tantas vicisitudes, y de muchos otros que ya no están entre nosotros, pero cuyo recuerdo imperecedero permanecerá en mi mente y corazón mientras exista. Igualmente a mis colegas de la Facultad de Arquitectura, quienes con sus observaciones y estímulo sirvieron de guías a lo largo de este recorrido.

A la Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas, al aceptar por primera vez a un arquitecto para cursar el Doctorado en Ciencias Políticas valoró mis modestas credenciales y mi experiencia en los avatares políticos de la Venezuela contemporánea en el último medio siglo. El ambiente intelectual del Doctorado, las discusiones en los salones de clase y la enseñanza de los profesores me permitieron contrastar mi experiencia con la teoría, contribuyendo a enriquecer mi acervo político y cultural, y dejando en mi memoria vital elementos de agradecimiento difíciles de superar.

Finalmente debo expresar que la presente tesis doctoral estuvo bajo la tutoría del Dr. Fernando Falcón Veloz, mi amigo de muchos años, compañero de vivencias políticas y personales, y mi estimado aliado de saltos en paracaídas. Su capacidad académica en el campo de la politología y de la

Historia de las ideas, fueron fundamentales para el logro del presente trabajo, tratando en todo momento de amalgamar mi profesión de arquitecto con el mundo del poder político, logrando de esta manera una simbiosis entre las dos disciplinas y demostrar la relación directa entre el poder político y su intencionalidad a través de la arquitectura. Esta vez, él fue mi maestro de saltos...Gracias.

Este es, pues, un trabajo académico que pretende ofrecer una visión distinta de cosas que a veces, por sabidas, simplemente pasamos por alto. Si lográsemos modificar, aunque sea parcialmente, la visión tradicional que existe sobre el particular, ello sería la mejor recompensa para el autor, un arquitecto que, habiendo transcurrido su vida por el espinoso sendero práctico de la política, quiso encontrar respuestas en la teoría como elemento central de la actividad de la *Polis*.

Capítulo 1. Las Relaciones entre Poder, Política y Arquitectura

Teniendo la Ciencia política como uno de sus objetos de estudio, quizás el más fundamental y primigenio, el estudio del poder, resulta necesario referirse tanto a su conceptualización, como a sus manifestaciones.

A pesar de no existir consenso acerca de su conceptualización, resulta claro que el Poder es una manifestación de imposición de la voluntad de un agente sobre otro con el fin de obtener los resultados que dicho agente desea. Así las cosas, el poder implica la capacidad que tiene un actor para lograr sus objetivos mediante la modificación o el control de la conducta de otro actor.

Sin embargo, no se trata únicamente de la coerción activa de un agente sobre otro o de la amenaza de hacerlo. Aunque esa acepción sirve de base al concepto, polisémico en sí mismo, existen otras dimensiones del Poder que poco tiene que ver con la compulsión física o el recurso a la violencia.

En efecto, a esa primera acepción que algunos caracterizan como Poder duro (Hard Power) se suma la capacidad de lograr objetivos y modificar conductas de otros actores por la vía de las dimensiones emocionales, sociales culturales o religiosas que establecen vínculos entre ambos actores de modo que aquel que pretende imponer su voluntad al otro lo llevará a cabo mediante el uso de esos recursos. Es lo que se conoce como Poder – Influencia.

Pero existe otra dimensión del poder distinta a las dos anteriores. Se trata de una dimensión de carácter moral, según la cual un actor puede modificar su conducta en razón del valor moral y social que representa el pensamiento o conducta de determinado autor, lo cual implica, además, una modificación de esa conducta o de los objetivos de ese actor en función de los parámetros morales e intelectuales del otro. Es lo que se ha dado en denominar como Poder – *Auctoritas*.

Esas dimensiones del Poder, a su vez, están estrechamente relacionadas con los mecanismos de poder a través de los cuales

determinado actor puede ejercerlo. Se trata de modificar la conducta o las expectativas del otro actor en función del tipo de recursos que disponga el agente, las características políticas, sociales o personales del actor sobre el cual se pretende ejercer y el tipo de modificación que se espera lograr.

Esta consideración coloca al ejercicio del Poder frente a tres consideraciones básicas. En primer lugar, tal y como dijimos más arriba, mediante la pura compulsión física o la amenaza de ella. Se trata, en todo caso, de ejercer la modificación de la conducta de ese autor para que sea favorable a los objetivos de quien la ejerce, tratando a ese segundo actor como un cuerpo físico, es decir, ejerciendo presiones que afectan su preservación básica, ya sea la vida o bienestar, en el caso individual, ya sea mediante la amenaza de destrucción de un cuerpo social o institucional, como en el caso de organizaciones e instituciones o de la destrucción de la comunidad política o del régimen o forma de gobierno que la sostiene como en el caso de los Estados.

También es posible lograr la modificación de la conducta de un actor mediante un proceso de condicionamiento o aprendizaje que produzca una respuesta semiautomática y no reflexiva ante determinado estímulo. Esto pudiese exigir que un proceso previo de acondicionamiento o aprendizaje, mediante el uso de recursos que impliquen tal modificación de la conducta. En ese sentido, la propaganda, la simbología y todos los recursos de carácter psicosocial tanto directos como simbólicos están en consonancia directa con esta forma de ejercer el poder para modificar conductas en función de los objetivos esperados.

Existe una tercera dimensión que plantea situaciones de alta complejidad y que están directamente relacionadas con la consideración del agente sobre el cual se desea ejercer el poder, tratando a este como actor racional. Se parte del supuesto de que ese actor se mueve y actúa bajo

parámetros de decisión racional, es decir que se produce un cálculo de costo-beneficio en función de una relación objetivos – medios¹¹.

Partiendo de esa base se busca controlar o manipular cualquiera de los parámetros racionales usados por el actor cuya conducta pretendemos modificar, debido a que, a partir de su sistema de valores y su potencial elección racional, podría elegir las vías de acción que maximicen sus ganancias y reduzcan al mínimo sus pérdidas. Por tanto, la modificación de esa conducta pasa por modificar, mediante el control o manipulación, la “*información de que dispone el actor acerca de las vías de acción de que dispone a o acerca de las eventuales consecuencias de elegir una u otra*”¹².

Es posible, igualmente, que, en consonancia con la segunda dimensión del poder intentar modificar los sistemas de valores del otro actor en función de la persuasión asociándola, tanto a las características individuales organizacionales o institucionales, como a determinados símbolos y valores por la vía de la propaganda u otras formas que incidan sobre su imaginario, asociando con alguna de ellas nuevas consideraciones para lograr de parte de ese actor una nueva forma de conducta favorable a los objetivos planteados¹³.

Del estudio de estas dimensiones se infiere, entonces que el Poder no consiste únicamente en la posesión de recursos materiales de cualquier tipo sino que constituye una relación de carácter social y psicológico en el que resulta determinante la voluntad, por parte de un actor de tratar de influir en la conducta de otro agente. Luego, la voluntad de ejercer ese poder, en cualquiera de sus dimensiones es un elemento fundamental a ser considerado.

¹¹Sobre el concepto de racionalidad véanse Weber, Max: *Economía y sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981 y Popper, Karl: *La miseria del historicismo*. Madrid, Alianza, 1999. Para la discusión sobre los distintos enfoques del término, véanse, Herbert Simón: *El comportamiento Administrativo*. Madrid, Aguilar, 1978; Lindblom, Charles: “*La ciencia de salir del paso*” en Aguilar Villanueva, Luis (coord.), *La hechura de las políticas*, Miguel Ángel Porrúa, México, 1992; Graham, Allison: *La esencia de la decisión*. Buenos Aires, GEL, 1989.

¹² Romero, Aníbal: *Sobre Historia y Poder*. Caracas, Panapo, 2000.

¹³ Sobre el particular véase García- Pelayo, Manuel: *Introducción a la teoría del poder* en Temas del IAEDEN N° 1. Caracas. 1974.

Tratándose de una manifestación de carácter eminentemente psicológico, el ejercicio del poder implica imponerse sobre las preferencias opuestas de terceros en asuntos que son considerados importantes dentro de las agendas públicas o las funciones de preferencia privadas de ambos actores.

¿Qué decimos cuando decimos “poder”? Poder es, ante todo, estar en situación de ejercer una acción sobre algo o alguien; no actuar o hacer, sino tener el potencial, tener una capacidad de hacer o actuar.

El poder es así mismo potencia y, por añadidura, valorización de ésta como coacción obligatoria, generadora de deberes como ley. En ese sentido, poder es instituir como ley la potencia misma concebida como posibilidad y capacidad de fuerza. Y éste es el punto donde la representación cumple su papel, en cuanto es a la vez el medio de la potencia y su fundamento¹⁴.

De todo lo que se ha dicho hasta ahora resulta evidente que el poder no deriva simplemente de la posesión o del uso de ciertos recursos sino también de la existencia de determinadas actitudes de los sujetos implicados en la relación: actitudes que se refieren a los recursos y su empleo, y más en general al poder. Entre estas actitudes están las percepciones y las expectativas que se refieran al poder. Las percepciones o imágenes del poder ejercen una influencia sobre los fenómenos del poder real. La imagen que un individuo o un grupo se hacen de la distribución del poder en el ámbito social al que pertenecen contribuye a determinar su comportamiento en relación al poder. En esta perspectiva la reputación del poder constituye un posible recurso del poder efectivo.

En lo que se refiere a las expectativas se debe decir, en general, que en un determinado ámbito de poder el comportamiento de cada actor (partido, grupo de presión, gobierno, etc.) es determinado en parte por las previsiones del actor relativas a las acciones futuras de los otros actores y a la evolución de la situación en su conjunto.

¹⁴ Romero, Aníbal... Ob. Cit. p.151 y ss.

Como ha observado Carl J. Friedrich, que fue el primero en dar relevancia a este aspecto del poder, el mecanismo de las reacciones previstas constituye un potente factor de conservación, puesto que es mucho más fácil “*valorar y por tanto conocer las preferencias de un individuo o de un grupo en relación al estado de cosas existente que conocer sus preferencias en relación a un posible estado de cosas futuro y por ello eventual*”¹⁵. Este modo de obrar del poder hace ambiguas muchas situaciones concretas. Por ejemplo, el hecho de que las disposiciones tomadas por un gobierno en materia industrial encuentren notable eco en los comportamientos de los empresarios de esa sociedad política puede querer decir que el gobierno tiene un gran poder sobre ellos, pero puede también significar, por el contrario, que los empresarios tienen un gran poder sobre el gobierno, consistente en la capacidad de impedir – a través del mecanismo de las reacciones previstas – que sean tomadas disposiciones que pongan en peligro sus intereses. No estamos, sin embargo, privados de instrumentos para desembrollar la madeja. En primer lugar podemos hacer un mapa de los intereses de los actores del sistema y buscar la individualización por este camino de las conductas a las cuales se pueden anclar las previsiones de las reacciones y las consecuentes relaciones de poder. En segundo lugar, debe tener presente que la ambigüedad depende del estado de equilibrio de la situación: si surgen conflictos relevantes entre los actores se hace posible averiguar la orientación fundamental de su voluntad y, por tanto, la dirección prevaleciente en la que actúa el poder.

Siendo el poder uno de los fenómenos más difundidos en la vida social, se puede afirmar que no existe prácticamente relación social en la cual no esté presente, de alguna manera, la influencia voluntaria de un individuo o de un grupo sobre la conducta de otro individuo o grupo¹⁶. Sin embargo, el campo en el cual el poder adquiere el papel más importante es el de la política; y en relación a los fenómenos políticos el poder ha sido investigado

¹⁵ Friedrich, Carl: *El hombre y su gobierno: una teoría empírica de la política*. Nueva York, McGraw-Hill, 1963.

¹⁶ Foucault, Michel: *Microfísica del poder*. Barcelona, Planeta, 1994.

y analizado con la mayor continuidad y la mayor riqueza de métodos y resultados. Esto es válido para la larga tradición de la filosofía política, como lo es también para las ciencias sociales contemporáneas, a partir de análisis ya clásico que del poder hizo Max Weber¹⁷.

Para Weber, las relaciones de mandato y obediencia más o menos continuas en el tiempo, que se hayan típicamente en la relación política, tienden a basarse no solamente en fundamentos materiales o en la pura costumbre de obedecer que tienen los sometidos sino también y principalmente en un específico fundamento de legitimidad. De este poder legítimo, que es frecuentemente designado con la palabra autoridad (v.), Weber individualizó tres tipos “puros”: el poder legal, el poder tradicional y el poder carismático. El poder legal, que es especialmente característico de la sociedad moderna, se funda en la creencia de la legitimidad de ordenamientos estatuidos que definen expresamente el papel de detentador de poder. La fuente del poder es, pues, la “ley” a la cual obedecen no sólo quienes prestan obediencia (los “ciudadanos” o los “asociados”), sino también el que manda. El aparato administrativo del poder es el de la burocracia, con su estructura jerárquica de superiores y subordinados, en la cual las órdenes son impartidas por “funcionarios” dotados de competencias específicas. El poder tradicional se basa en la creencia del carácter sacro del poder existente “desde siempre”.

La fuente del poder es, pues, la “tradición”, que impone también vínculos al contenido de los mandatos que el “señor” imparte a los “súbditos”. En el modelo más puro de poder tradicional el aparato administrativo es de tipo patriarcal, y está compuesto de “servidores” ligados personalmente al señor.

El poder carismático, en fin, se basa en la sumisión afectiva a la persona de jefe y al carácter sacro, la fuerza heroica, el valor ejemplar o la potencia del espíritu y del discurso que lo distinguen de manera excepcional.

¹⁷ Weber, Max... Ob.cit.

La fuente del poder se conecta con lo que es nuevo, que no ha existido jamás y por ello el poder tiende a no soportar vínculos predeterminados. El que manda es típicamente “guía” (por ejemplo, el profeta, el héroe, el guerrero, el gran demagogo) y aquellos que les prestan obediencia son los “discípulos”. El aparato administrativo es escogido sobre la base del carisma y de la entrega personal, y no constituye por ello ni una burocracia ni un aparato de servidores.

En torno al concepto de poder se ha dirigido en particular una de las principales corrientes de la ciencia política. Esta corriente, que ha tenido su mayor representante en Harold Lasswell, se contrapuso a las precedentes teorías jurídicas y filosóficas cuyo eje era el concepto de estado, y concentró el análisis de la política en el estudio del poder como fenómeno empíricamente observable. Por una parte, Lasswell vio en el poder el elemento característico del aspecto político de la sociedad, y construyó un elaborado esquema conceptual para el estudio de los fenómenos de poder en el cuadro de toda la vida social. Por otro lado, utilizando conceptos psicoanalíticos de origen freudiano, Lasswell examinó las relaciones que existen entre poder y personalidad: individualizó la personalidad política en aquella que está orientada prevalentemente hacia la búsqueda del poder, estudió su dinámica de formación, que le pareció fundada en la transferencia sobre objetos públicos – racionalizada en términos de interés público – de impulsos privados reprimidos; y analizó la señal dejada por los aspectos neuróticos de la personalidad en la participación de la vida política y sobre sus diferentes formas, como la del agitador o la del organizador. De estos estudios tomaron el punto de partida las posteriores investigaciones sobre la personalidad autoritaria¹⁸.

Claro que el hecho social del Poder no se manifiesta tan sólo bajo la forma de control social. Otras muchas veces ni tan siquiera lo hace de una forma explícita. El Poder puede conseguir la obediencia de sus miembros,

¹⁸ Lasswell, Harold D: *Power and personality*. New York, Norton, 1948; Adorno, Theodor (Et. Al): *La personalidad autoritaria*. Nueva York, Harper & Brothers, 1950.

bien por coacción, bien por convicción. La obediencia por convicción trae como consecuencia que el individuo no sienta el peso del Poder del grupo. A este respecto hemos de indicar que la propaganda política y la simbología desempeñan una importante función social, pues intenta y suele lograr «*crear, transformar o confirmar opiniones en vistas a un fin político*»¹⁹. La propaganda intenta convertir la obediencia por miedo en obediencia por amor o por convicción, pues, ella «sugiere o impone creencias y reflejos» que modifican frecuentemente el comportamiento, la psique e incluso las convicciones religiosas o filosóficas. La propaganda y los símbolos influyen en la actitud fundamental del ser humano frente a esas manifestaciones de Poder.

Así, resulta necesario en este punto referirnos a la relación existente entre Arquitectura y Poder. El Poder, como hemos recalcado con anterioridad, necesita no solo la potencialidad de coerción física, de influencia o de *Auctoritas*. Necesita, a su vez, de manifestaciones simbólicas que sirvan a un objetivo racional en el orden político, mediante el cual puedan “*encerrarse afirmaciones visibles del dominio de la forma sobre la materia, logrado a través de la movilización y organización racional de hombres y recursos*”²⁰. Este punto resulta de capital importancia para que, mediante el ejercicio del poder político se puedan mostrar tanto la firmeza de determinado régimen como de los valores que sustenta y por tanto, su significación ideológica.

Los arquitectos que diseñan espacios públicos y edificios aspiran crear una identidad poderosa, que a través de su arquitectura esté en capacidad de transmitir unas imágenes con profundas raíces nacionalistas y que además dejen una indeleble impronta de su propio tiempo, por ello debe transmitir una impresión de autenticidad, la arquitectura no debe limitarse a cumplir meramente un rol funcional o estético, sino el de representar nada más y nada menos que el arte de gobernar. Un edificio puede aspirar a esto,

¹⁹ La Pierre, Jean William: *¿Qué es ser ciudadano? Sobre filosofía política*. París, Presses Universitaires de France, 2001; Bobbio Norberto (Et. Al): *Diccionario de Política*. México, Siglo XXI Editores, 1993.

²⁰ García-Pelayo, Manuel: *La Puerta de Capua...* Ob. Cit. p.1181.

puede ser memorable o característico y propender a ser un monumento reconocido nacionalmente y pasar a representar las ambiciones de un Estado o de su gobernante y que a través de él, por añadidura sugerir que ese Estado que lo construyó también es democrático, amplio y progresista.

En una sociedad del subdesarrollo, la arquitectura está en la capacidad de crear una nueva identidad independiente y evolucionar hasta dar un acento característico a ese país. Por ello la arquitectura, a través del tiempo, ha sido un medio empleado por los países para proyectar su presencia en los diferentes escenarios, tanto nacionales como internacionales, por ello la presencia de una arquitectura de carácter radical refleja una imagen de sí mismos y así define y refleja una identidad nacional, por ello la creación de esa identidad a través de la arquitectura se convierte en un proceso totalmente consciente por parte de los gobernantes.

La arquitectura como símbolo de propaganda también nos remite a la recreación de la obra de arte en sí misma, a fin de que ella sirva como plataforma para reforzar la identidad nacional, con el fin de influir o incluso crear memoria colectiva²¹ para legitimar a un régimen determinado. Este escenario se configura en varios planos: primero en el físico con la propia construcción, el edificio real que afecta al usuario por su configuración espacial. Segundo, en el de los sentidos a través de las formas, y sus respectivas interpretaciones que el espectador percibe. En el plano psicológico entrarían todas las noticias publicadas sobre el edificio en sí, que condicionarían la percepción de la obra y su posterior integración en cada persona, cómo se cuenta la noticia²².

Por otra parte para entender cuál es la arquitectura del régimen debemos considera a ésta como la suma de la arquitectura de Estado que

²¹ Le Goff, Jacques: *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Paidós. Barcelona, 1991, p. 134.

²² Domenech, Daniel: *La construcción de los estados fascistas, ¿arquitectura o propaganda? Alemania, Italia y España (1922-1945)* en Cobo Romero Francisco; Hernández Burgos, Claudio; Del Arco Blanco, Miguel Ángel (Coord.) *Fascismo y modernismo: política y cultura en la Europa entreguerras (1918-1945)*. Granada, Comares 2016. pp. 201-220.

es la controlada desde las esferas de poder con un mensaje político claro, más la arquitectura de iniciativa privada. Ambas generan el paisaje construido en el que podemos observar las aspiraciones de los diferentes segmentos sociales.

Tipológicamente hablando podemos dividir esa arquitectura en: arquitectura representativa, la cual formaría los espacios de gobierno, espacios para el pueblo, monumentos, monumentos a los caídos, etc.; arquitectura residencial es la considerada la base de un país constando de nuevas ampliaciones urbanas, nuevos barrios, pueblos, colonias etc.; arquitectura social sería aquella que complementa las necesidades de la población, escuelas, mercados, hospitales, zonas de recreo; arquitectura industrial como fábricas, conjuntos mineros, etc.; arquitectura militar: cuarteles, fortificaciones, búnkeres. La restauración de la arquitectura preexistente también juega un papel importante en la construcción de un estado, puede tratarse de restauraciones usuales o de rehabilitaciones tras una guerra u otra catástrofe²³.

Debemos formularnos la siguiente pregunta, las obras en los regímenes autoritarios realmente representan ¿arquitectura o son meramente expresión propagandística o simbólica?, esta importante pregunta nos obliga a pensar sobre los valores expresivos de la arquitectura: ¿puede ésta en algún momento perder o disminuir su valoración como arte y pasar por algunas circunstancias sobrevenidas a ser considerada como una herramienta al servicio de regímenes de determinada ideología política?, si esto fuere así, la arquitectura se vaciaría de su significado artístico y cultural, y se pudiera convertirse en una representación teatral e iconográfica de esa ideología o de ese Estado.

Todo esto nos haría ponernos a pensar si realmente la arquitectura perdería su valor si ésta, por alguna circunstancia, se pusiera al servicio de algunas ideologías políticas, lo perdería en el caso de que sus objetivos sean los de pasar a controlar y producir sumisión en las personas, por lo tanto

²³ Domenech, Daniel: Loc. Cit.

pasamos a preguntarnos ¿cuándo el oficio de construir obras al servicio de una ideología se convierte en propaganda o simbología política? Aquí debemos enfatizar con mucha vehemencia que la arquitectura a través de los tiempos siempre estuvo dirigida a la creación de fuertes identidades y en todo momento fue la representación física del poder, por ello es bueno pensar que las obras más representativas de un Estado, serán utilizadas en definitiva, para enviar un fuerte mensaje político.

Debemos definir con mucha claridad que el fin último de la arquitectura es el de crear espacios para suplir las necesidades del ser humano, por lo tanto este proceso de proyectar puede realizarse a través de la representación personal o del Estado, por ende el resultado representa el poder, en el caso del Estado; en segundo lugar la de integrarse a la sociedad a la cual sirve; y en último caso el deseo personal de destacarse y desarrollar un proyecto de características novedosas.

En el trabajo arquitectónico, el profesional se basa en primer lugar en su bagaje cultural, en segundo lugar en la aplicación de las técnicas constructivas disponibles para el momento, echar mano y estudiar los ejemplos históricos y por último, lo más importante, el uso de su imaginación, que es lo que en definitiva va a permitir lograr los avances en el campo de la técnica, las transformaciones y por supuesto el progreso. Todos estos momentos van a hacer referencia sobre el uso de la ideología del sistema político imperante bien sea por la voluntad del proyectista o por insinuación o imposición del Estado.

La arquitectura puede en un determinado momento representar o intentar representar el poder a través de la expresión iconográfica de la ideología imperante y, para poder convertirse en propaganda política debe poseer dos condiciones fundamentales: en primer lugar la personalidad del arquitecto que debe seguir fielmente los objetivos de la ideología hegemónica y la intencionalidad del resultado construido para que cumpla el fin de producir el impacto sobre los observadores con un mínimo de distorsión sobre sus objetivos; en este punto tomaremos en cuenta que los

regímenes autoritarios comprendían el poder del uso de la propaganda política, y a través de ella el logro de la reestructuración del imaginario de las masas y utilizarlos para sus fines, mediante la utilización de la arquitectura para el logro de sus objetivos. Por ejemplo, esta concepción fue ampliamente utilizada en los regímenes autoritarios del fascismo italiano y del nacionalsocialismo alemán.

Para poder adentrarnos en la comprensión del estudio del uso de la arquitectura como propaganda o simbología política e ideológica, debemos aceptar que ella, en sí misma, no posee un lenguaje propio, y ella, por estar incluida en el mundo de las artes, transmite un mensaje que depende fundamentalmente de tres elementos de suma importancia; en primer lugar del observador; en segundo lugar del entorno físico sobre el cual se ejecuta y en tercer lugar y, quizás el más importante, el contexto social y político sobre el cual se apoya, para ello podemos hacer referencia a lo expresado por Dominique Raynaud:

“La conexión de una forma arquitectónica con un significado no llega por casualidad. La vinculación de formas y significados ni siquiera resulta de la semejanza formal. Desde un punto de vista comparativo, estos esquemas dinámicos tienen la facultad de reunir numerosos significados en unos grandes conjuntos semánticos aunque éstos generen, en cada sociedad humana como en cada momento histórico, formas distintas. Los conjuntos semánticos son infinitos y abiertos. El problema de la ambigüedad semántica de las formas arquitectónicas se resuelve sin dejar mucha ilusión sobre la capacidad, que podríamos deducir de la asociación esquemática, de producir el significado de una forma arquitectónica. Si no se puede deducir el significado de una forma arquitectónica -por ausencia del referente o ambigüedad semántica de segundo orden-, los significados arquitectónicos no son objeto de transmisión cultural, pero solo de inferencia personal sobre el edificio. Por lo tanto, dos personas perteneciendo a situaciones socioculturales diferentes se exponen siempre a inferir significados distintos a partir de la misma forma arquitectónica”²⁴.

En los regímenes autoritarios es fundamental observar como es utilizada la arquitectura en la concepción y utilización del mensaje político, de hecho se puede decir que a toda política le corresponde una arquitectura, al respecto y sobre este tema, el arquitecto italiano Gio Ponti, expresó con

²⁴ Dominique Raynaud: *“Arquitectura, esquema, significado. Problemas de la semántica en la arquitectura”*, Varia História, 24,2008 pp. 483-496.

suma claridad en un escrito “*Política de la Arquitectura*”, refiriéndose a los tiempos previos a la segunda guerra mundial, nos dice:

La arquitectura en el pasado era la expresión de una política, o mejor del esplendor de una política. Áulica por vocación, habitada en las mansiones reales, en los templos, en las pirámides, en los arcos triunfales y en los circos, en las torres, en las fortalezas, en los castillos y en los palacios. Era conmemorativa, histórica “a posteriori” y encarnaba la deducción y consecuencia de un triunfo político que se perpetuaba en monumentos²⁵.

Con esta singular aseveración de Ponti, podemos colidir la profunda dependencia que posee la arquitectura con su pasado y principalmente con la política y la demostración inequívoca con el poder de quien lo ejerce. Sin embargo, la intrusión de la arquitectura moderna al hacerse menos monumentalista y por ende más racionalista y funcionalista, ha permitido el desarrollo de una arquitectura más independiente del poder, con lo cual se ha logrado que ella ya no siga ciertos cánones preceptivos, sino que se aviene a desarrollar un perfil propio y autónomo.

Sin embargo y, a pesar de ello, la arquitectura de hoy en día no ha renunciado totalmente a ser símbolo del poder, bien sea éste proveniente de gobiernos democráticos como autoritarios. Ejemplos modernos de esta tendencia tenemos muchos y variados, si en los gobiernos autoritarios del fascismo italiano, Mussolini tuvo a su lado a un Piacentini, a un Pagano y a un Terragni y en el nacionalsocialismo alemán al lado de Hitler estaban un Hanke, un Tessenow y un Albert Speer, y en el Nuevo Ideal Nacional de Marcos Pérez Jiménez se encontraban, un Villanueva, un Malaussena y una pléyade de jóvenes arquitectos que desarrollaron, todos ellos, a través de la obra arquitectónica la simbología del poder que idealizaba al régimen autoritario. Quizás podríamos pensar que con ellos la arquitectura se habría emancipado de esta expresión del poder autoritario representativo de la primera parte del siglo XX, pero estamos muy lejos de la realidad, y ejemplos nos sobran dónde en gobiernos elegidos democráticamente continuaron

²⁵ Ponti, Gio: Traducción de un artículo publicado en la revista italiana, “*Política della architettura*”. Traducido y publicado en la revista española, “Reconstrucción”, Oct. 1949, Madrid.

ejemplarizando a través de la monumentalidad de sus ejecutorias la personalísima expresión del poder, para ello colocaremos solo dos ejemplos ubicados en la segunda mitad del siglo XX. El primero de ellos es el desarrollo de la ciudad de Chandigarh en la India (1951), dónde el mandatario indio Jawahartal Nehru, ordenó construir una ciudad para mostrar el espíritu moderno de la nueva nación India y para ello encontró el arquitecto ideal en el franco-suizo Le Corbusier, que desarrolló los principales edificios de gobierno y edificaciones culturales; hoy en día Chandigarh es la ciudad que conserva la mayor cantidad de obras arquitectónicas de Le Corbusier; en su momento la ciudad representó la nueva imagen de país independiente y en pleno desarrollo industrial ante una población miserable.



Chandigarh, Edificio del Secretariado

En segundo lugar tenemos un ejemplo en nuestro continente, Brasilia, fue el presidente de Brasil para el momento Juscelino Kubitschek, mandatario de tendencia claramente socialista, quien escogió un equipo de arquitectos y urbanistas de su propia ideología política, para desarrollar la ciudad “*utópica*”, dónde la pretensión era la de eliminar las clases sociales, y convertirla en la nueva capital del Brasil y, al mismo tiempo, a través de su monumentalidad, mostrar al mundo su potencial del llamado “*gigante dormido*”. La obra se dio inicio en octubre de 1956 y estuvo a cargo del arquitecto-urbanista Lucio Costa; Oscar Niemeyer como principal arquitecto de la gran mayoría de los edificios públicos y Roberto Burle Marx, como paisajista; la capital fue inaugurada en abril de 1960.



Brasilia, Centro del Patrimonio Mundial

Con todo esto se evidencia que aún no se han superado las épocas en que la arquitectura era la expresión de un poder y de una tendencia política, si bien se hace evidente que, en la actualidad, el poder pasa a prestar menos atención a la cuestión de la monumentalidad edilicia por razones de practicidad y termina en cierta forma en pasar estas expresiones al poder económico y, con ésta licencia subrogarse como propios al utilizarlos como símbolos del poder nacional, como es el caso del desarrollo monumental de los países árabes y del oriente, como Dubai, Arabia Saudita, Bahrein, Kuwait, Emiratos Árabes, etc.

Con la anterior aseveración se debe inferir que la arquitectura ha desempeñado y desempeña un importante papel en la creación de una iconografía nacional, establece algunos hitos que definen la identidad nacional, desde los rascacielos hasta trazados urbanísticos, que a la larga se convierten en los logos de un país, creados muy a menudo con ese único fin, veamos algunos ejemplos:



Símbolo iconográfico de Nueva York –
Empire State Building y al fondo la nueva
Torre Empresarial



Símbolo iconográfico de Qatar, Hotel
Turístico en Doha



Símbolo iconográfico de Abu-Dabi, Hotel Andaz



Símbolo iconográfico de Dubai – La monumentalidad
de su Centro Empresarial

Con todo esto lo que se busca es que los edificios se conviertan en los indicadores históricos que nos van a mostrar el paso del tiempo, el paso de los regímenes, autoritarios o no, es su permanencia física que va a trascender y perdurar más allá, por ello no es de extrañar lo que un arquitecto puede ofrecer tras la sensación de que está creando un lugar donde perdurará un significado y además un propósito que hará perpetuar el sentido de pertenencia a un futuro más amplio para permanecer en el tiempo la figura del poder ejercido, por ello el atractivo de la arquitectura para

aquellos que aspiran a asumir el poder político está en la manera en que esta pueda expresar la voluntad del individuo, recrear su visión del mundo tal como uno lo quiere y desea, es la manera de crear una versión física de una idea o una emoción, es la construcción de la realidad tal y como queremos que sea, más que como es.

Es por ello que la arquitectura, debido a sus escalas y complejidades, es de lejos la más grande y la más intimidante de todas las formas culturales, ella determina literalmente la manera humana de ver al mundo y por ende la forma que interactuamos entre nosotros y la posibilidad de ejercer un control sobre la gente, esto permite al arquitecto dejarse llevar por la “*Gesamtkunstwerk*” (Obra de Arte Integral), por ello a través de las manifestaciones arquitectónicas, es posible llegar a determinar los valores y las aspiraciones de una cultura determinada, la arquitectura por su esencia está íntimamente relacionada con el impulso de controlar, ordenar, clasificar y además moldear la vida tal y como se vivirá dentro de un país, una ciudad o simplemente un espacio, por ello la arquitectura es un poder que forja nuestra manera de vivir y de sentir, la arquitectura puede tener la capacidad de enmarcar al mundo, logra a través de esa capacidad excluir lo que no debemos ver y maximizar lo que debemos ver.

Es un hecho, históricamente comprobable, que, los regímenes políticos utilizan conceptos, alegorías e imágenes para construir ideología e institucionalmente elementos de carácter socio-político que les permitan asentarse en el Poder²⁶.

De allí que resulte de interés politológico el estudio de las formas simbólicas e iconográficas como medios para realizar esos fines, y por tanto susceptibles de ser analizados como un elemento de estudio en la Historia de las ideas políticas.

Hacia principios de los años 60, Manuel García-Pelayo, desde el Instituto de Estudios Políticos de la Universidad Central de Venezuela,

²⁶ García-Pelayo, Manuel: *La Puerta de Capua...* ob. cit. p.1177

comenzaría a llamar la atención académica sobre este particular, enfatizando la significación ideológica y política que pudiese estar contenida en determinada obra artística, bien como principal elemento de una representación ideológica o como complemento de un determinado sistema de pensamiento. Bajo esos supuesto, para el maestro García-Pelayo, la obra artística, en cualquiera de sus manifestaciones puede, por si misma, tanto constituir un elemento de interés para el estudio de las ideas políticas de determinado tiempo, como complementar, en base a ella, el estudio de las motivaciones políticas e ideológicas de un determinado régimen²⁷.

Uno de los problemas principales que encontró García-Pelayo para abordar esta tarea, de por sí muy poco acometida desde el punto de vista politológico, consistía en la propia clasificación que hacían los historiadores del arte en relación con la obra misma. En principio, la Historia del Arte, se consideraba tradicionalmente como una historia de los estilos y centrada, por tanto, en torno a la agrupación de las obras artísticas en grupos y subgrupos espacial y temporalmente delimitados en función de sus formas. La forma artística se constituía como el elemento clave para cualquier tipo de análisis.

No obstante lo anterior, García-Pelayo, al resaltar la insuficiencia de ese punto de vista para los fines que se proponía, contraponía a la tendencia anterior, la concepción, reciente para su época, de considerar la historia del arte desde la perspectiva de la historia del espíritu, partiendo del supuesto de que “el valor de la obra artística no es, en última instancia, su clasificación, sino su significación, la que sólo puede captarse partiendo de la situación histórica y de las corrientes espirituales de su tiempo y, por tanto, como resultado de su conexión de sentido con las otras esferas de la estructura histórico-cultural”²⁸.

Desde esa perspectiva, entonces, es el tema y no la forma lo que adquiere la importancia fundamental y básica en el estudio de la obra de arte, por encima de la forma misma ya que, a pesar de que la forma depende

²⁷ ibídem

²⁸ García-Pelayo, Manuel: *Ideología e Iconología*: en Obras...Ob. Cit. Tomo III pp. 2578

a su vez de las concepciones de época, lo que en algunas artes se conoce como estilo, el factor temático condiciona que ciertos estilos y formas puedan dar lugar a determinadas formas²⁹.

Así, pues, el factor que permite acceder a un análisis relacional entre las diversas manifestaciones artísticas y las corrientes espirituales y sociales de determinada época consiste en el examen de la intencionalidad artística *“que a través de la obra quiere mostrarnos o decirnos algo de una determinada manera, es decir, por un modo de expresión estético-emocional por mediación de un tema o de unas formas”*³⁰. En la medida en que la intencionalidad o la temática sean de naturaleza política o, estén condicionadas o determinadas por una decisión política, y el estilo haya de adaptarse a esa temática o se oriente a conseguir un efecto de motivación la significación de una obra artística sólo puede revelarse desde una perspectiva política y por tanto, ser analizada desde ese punto de vista.

Para el refundador de los estudios políticos en Venezuela, esa intencionalidad política puede radicar en algo que está más allá de la persona del artista e incluso en instancias en que el creador puede convertirse en el ejecutante de una intencionalidad producto de factores de poder extraños al artista mismo o como parte de una tendencia impuesta por una decisión política. Esa intencionalidad puede ser también compartida por el artista y una voluntad extraña, como es el caso de la realización de una obra por encargo en la que se busque una determinada significación política pero sin imposición de cánones estilísticos. También puede, *“radicar plenamente en la persona del artista – dentro, por supuesto, de las vinculaciones positivas o negativas respecto al tiempo en que vive- que libremente y de modo consciente o inconsciente pone intencionalidad política en la obra”*³¹.

²⁹ *Ibidem*. p.2597

³⁰ *Ibidem*. p.2598

³¹ *Ibidem*

Partiendo de esos supuestos teóricos, resulta claro que, en la medida en que el estilo y la forma de una obra de arte estén condicionados o sean parte de la intención del autor y que este condicionamiento sea de naturaleza política estaríamos en presencia del arte, en cualquiera de sus manifestaciones, convertido en lo que García-Pelayo llama fenómenos políticamente condicionados, entendiendo por tales:

Aquellos que no tiene por sí naturaleza política pero cuyas modalidades han sido condicionadas y hasta determinadas por motivaciones políticas o, dicho de modo más preciso: hay un fenómeno políticamente condicionado allí donde el desarrollo dialéctico normal de una esfera de la realidad (arte, ciencia, economía, etc.) es rectificado o deformado por el influjo de factores políticos de naturaleza ideal o real³².

Ahora bien, cuando los motivos e intenciones son de naturaleza eminentemente políticos, puede suceder que el creador sin necesidad de llegar a renunciar a los valores y exigencias estéticas, puede reflejar en la obra de arte una intencionalidad política clara y, siendo así, el comprender su significado, incluso en lo que respecta a la técnica y a los recursos estilísticos, solo puede ser alcanzado por referencia a las ideas e instituciones políticas.

Esta situación, le planteaba a García-Pelayo la necesidad de disponer de un método de análisis que le permitiera el abordaje de la cuestión. No existiendo todavía, para las fechas en que escribió sus obras un método propio de la Historia de las Ideas Políticas que facilitara ese trabajo intelectual³³, optó por abordar la problemática utilizando los métodos planteados por Erwin Panofsky³⁴ por considerar que *“hemos de hacerlo aceptando, en principio, los criterios de un autor o de una tendencia que*

³² *Ibidem*

³³ La metodología propuesta por García-Pelayo buscaba resolver el problema de la falta de un método adecuado para un análisis politológico de las obras de arte. Siendo que sus trabajos sobre esta materia fueron anteriores a 1969, fecha inicial de los primeros estudios de la Escuela de Cambridge y los posteriores de la Escuela de Historia Conceptual, el método propuesto resulta sugerente y provocador para una amalgama de tales métodos, operación intelectual que excede los límites del presente trabajo.

³⁴ Panofsky, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza. 2008.

dentro de la disciplina en cuestión estén dotados de Auctoritas³⁵. Ello no supone una renuncia total a la actitud crítica, presente ya en el hecho de decidirse por la aceptación de un determinado criterio, y que incluye, en todo caso, el examen de si tal criterio es el adecuado para la solución del problema planteado, es decir, tratándose de un método, la comprobación de sí – de acuerdo con la etimología y sentido originario del vocablo – tal método es verdaderamente el camino que nos conduce a nuestro objetivo y nos permite penetrar en él por el lado que nos interesa”³⁶.

García-Pelayo, basándose en el método propuesto por Panofsky³⁷, propone un procedimiento particular de interpretación iconográfica privilegiando los aspectos sociales y políticos como los elementos fundamentales a ser trabajados. Para ello desarrolla tres niveles interpretativos:

En primer lugar, propone lo que él llama la descripción pre iconográfica o captación, que simplemente considera en primera instancia el objeto material y permite identificar ciertas formas como representaciones de determinados objetos o acontecimientos y de sus relaciones³⁸. Esta operación sensitiva e intelectual plantea tanto un nivel fáctico destinado a captar la realidad inmediata del objeto, como contrastarlo con lo sabido o aprendido en función de la vida cotidiana y de la cultura general que se disponga, a menos de que se trate de objetos u obras no conocidos que implican una revisión de nuestras propias experiencias a través de la consulta de obras especializadas o expertos. Esa experiencia ha de ser contrastada con el conocimiento de la historia de los estilos, ya que un mismo objeto o motivo se puede representar de distinta manera según los estilos y, por tanto es preciso conocer las modalidades con que en el curso

³⁵ Sobre el propio concepto de Auctoritas en García-Pelayo véase su *Austeritas*. Caracas. Fundación Manuel García-Pelayo.1998.

³⁶ García-Pelayo, Manuel: *Ideología e Iconología*, Ob. Cit. p. 2597.

³⁷ Panofsky, Erwin: *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, 2008.

³⁸ Es lo que llama Panofsky el sentido del fenómeno, véase su trabajo *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1999.

del desarrollo histórico ciertas formas se vinculan a determinados sentidos fácticos o expresivos³⁹.

De allí debe pasarse a un segundo nivel de análisis que García-Pelayo llama análisis iconográfico o captación del sentido del significado, que busca “descubrir la relación entre ciertos motivos y combinaciones de motivos y determinadas ideas o conceptos”⁴⁰. En este nivel intelectual se precisa del acceso a la literatura especializada que nos permita conocer la relación entre una determinada figura o motivo y una idea. Se trata de captar los diversos significados que puedan tener los símbolos o alegorías contenidos en dicha obra⁴¹. Esto implica, además contrastar las aclaraciones obtenida por fuentes literarias recurriendo a la historia de los tipos o corrientes, entendiendo por tipo o corriente lo siguiente:

*(...) una figura tan sólidamente fundida con un determinado sentido de significación que se convierte en vehículo tradicional de este último, y como quiera que tales tipos cambian con el tiempo, es necesario conocer las distintas modalidades que adoptan en el curso del desarrollo histórico*⁴².

La tercera etapa del método propuesto por García-Pelayo, trasciende el mero hecho de la descripción y clasificación de imágenes para concentrarse en la captación del significado intrínseco o el sentido de la esencia de la obra. Esa captación se logra atendiendo tanto al sentido del fenómeno (según el ya citado concepto de Panofsky) como al sentido de los significados, y que consiste en describir los principios, ideas o creencias en los que se revela la actitud básica de una época y de una sociedad en la que el creador ha llevado a cabo su obra. Se trata, en suma de captar la obra en su totalidad física, social y espiritual.

Para que esta operación intelectual pueda llevarse a cabo, García-Pelayo, siguiendo a Panofsky, plantea el abordaje de la cuestión desde el

³⁹ García Mahiquez, Rafael: *Iconografía e iconología: cuestiones de método*. Madrid, Editorial Encuentro. 2009. p.172-177.

⁴⁰ García-Pelayo, Manuel: *Ideología e Iconología...* Ob Cit. p. 2598.

⁴¹ Panofsky, Erwin: *Estudio sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial 1972. p. 25.

⁴² García-Pelayo, Manuel: *Ideología e Iconología...* Ob Cit. p. 2598.

punto de vista de la llamada “intuición sintética”⁴³, que consiste en llegar por vía subjetiva, pero mediante el contraste con los datos objetivos adquiridos anteriormente, al conocimiento de las tendencias generales del espíritu humano y de su expresión, según las distintas épocas históricas, en temas, conceptos e ideas específicas⁴⁴.

El principal aporte del método propuesto por García-Pelayo y que aborda aspectos no atendidos por los postulados de Panofsky, resulta de la necesaria ubicación de determinado producto del arte “*dentro del cuadro político real de su época, es decir, en su ambiente político que comprende tanto la ordenación a que obedece la realidad política del tiempo como las tensiones que lleva en su seno*”⁴⁵.

Esta operación pasa, necesariamente, por relacionar dicha obra con la historia de las teorías e ideas políticas, con el cuadro político de época, lo que permitirá al investigador acceder al ambiente político en el que se ejecuta determinada obra, siempre en el entendido que la misma es una estructura en la que sus distintas partes integrantes adquieren un significado en su conjunto. Se trata de precisamente de captar el centro de la obra, en el que incide una idea política fundamental y unos medios artísticos para su expresión.

Pero, García-Pelayo presenta además una visión novedosa respecto a las consideraciones de Panofsky que vale la pena resaltar y que resulta de un interés fundamental para los fines que nos hemos propuesto. Se refiere al tratamiento de la obra arquitectónica y su puesta al servicio de un objetivo político que va más allá del contenido estético que ella pudiese contener por sí misma. Un monumento arquitectónico encierra:

*(...) una afirmación visible del dominio de la forma sobre la materia, logrado a través de la movilización y organización racional de hombres y recursos que puede ser particularmente adecuada para intentar mostrar la firmeza de un régimen y los valores a que se orienta y con ello, su significación ideológica*⁴⁶.

⁴³Panofsky, Erwin: *Estudio sobre iconología...* Loc Cit.

⁴⁴ García-Pelayo, Manuel: *Ideología e Iconología...* Ob Cit. P. 2598

⁴⁵ Ibídem.

⁴⁶ García-Pelayo, Manuel: *La Puerta de Capua...* Ob.Cit .p.1181.

Lo que ubica nuestra problemática en una perspectiva temática en el campo de la teoría política.

A pesar de lo sugerente de éste enfoque, el mismo sólo fue utilizado en las diversas obras del maestro dedicadas al tema y apenas si ha sido objeto de análisis dentro de la problemática politológica contemporánea.

El abordaje de esta problemática, desde el punto de vista de la Historia de las ideas políticas y el uso de una metodología propia para encararlo, tendría que esperar hasta la aparición de dos corrientes de pensamiento europeas que, iniciando sus tareas mediante el análisis del contexto meramente lingüístico, y como respuesta al textualismo imperante en ese campo de conocimiento, terminarían desembocando en estos últimos años en un análisis de las obras de arte y de los monumentos arquitectónicos como parte integrante de sus ocupaciones intelectuales.

Desde principios de la segunda mitad del siglo XX, tanto Wittgenstein en Cambridge como Austin en Oxford, habían desarrollado estudios sobre el lenguaje que trascendían la mera interpretación filosófica y planteaban nuevas perspectivas de carácter hermenéutico al relacionar el acto de habla en general, y el discurso en particular como elementos constitutivos del accionar humano, que, dicho en otras palabras, rompían la división entre el dicho y el hecho al relacionar a ambos como componentes esenciales de la acción. Es en este contexto intelectual cuando, hacia finales de los años sesenta del siglo pasado, hacen su aparición los trabajos de Quentinn Skinner y John Pocock, quienes, cada uno desde perspectivas distintas, configurarían lo que hoy en día se conoce como la escuela del “*giro lingüístico*” o New History.

A partir de la baja Edad Media, como parte de los aportes del cristianismo a la civilización occidental, se había instaurado la tradición de las grandes verdades contenidas en libros, tal vez, como producto de la influencia que los volúmenes de leyes sagradas (Biblia, Talmud, Corán) han

tenido como inspiradores de religiones monoteístas que, a su vez, habían pretendido organizar la sociedad sobre las bases de sus respectivas creencias. Así, la cultura de la interpretación del texto de la ley sagrada conllevó a la cultura del texto como inspirador de cánones a seguir en relación con determinados problemas humanos que se nos antojan universales y perennes, en especial en el campo de la política como ciencia humana por excelencia.

De esta concepción surge la llamada escuela hermenéutica o de interpretación de textos caracterizada por considerar a los mismos como los elementos básicos e imprescindibles de cualquier trabajo intelectual en el campo de las ideas, de tal forma que solo es plausible referirse a los contextos sociales y políticos del momento, únicamente como elemento introductorio tanto para captar la atención de quien aborda el texto, como para fijar el elemento “clásico” con el que se clasifica al autor.

Ya que se trata de una interpretación de textos que busca en última instancia la elaboración de sistemas de pensamiento o teorías en relación a determinada idea de carácter político, la investigación se centra fundamentalmente en autores, bien dentro de determinado período histórico o en relación a la historia de alguna idea en particular. De conformidad con lo anteriormente dicho, señala la existencia de “escuelas”, en el sentido de colocar a determinado actor junto a otros, en relación a unidad de pensamiento sobre lo que el historiador de las ideas o quien escribe sobre teoría política, puede en un momento dado considerar relevante. Existe, por lo tanto una tradición hermenéutica en base al texto que, a través del tiempo, confiere a esa concepción un vocabulario y un conjunto de categorías, lo suficientemente estable como para explicar y comprender los textos sin necesidad de hacerles depender de factores externos⁴⁷.

⁴⁷ Para una muestra de esa tendencia, predominante durante los primeros 60 años del siglo XX véanse, por ejemplo, Sabine, George: *Historia de la Teoría Política*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003; Touchard, Jean: *Historia de las Ideas Políticas*. Madrid. Tecnos (1961).2006; Meyer, Jacob: *Trayectoria del Pensamiento Político*. México. Fondo de Cultura Económica. 1994; Chevalier, Jean Jacques: *Los grandes textos políticos*. Madrid. Aguilar, 1967.

Si bien, desde el propio enfoque textualista, se había venido intentando complementar los análisis del texto mediante explicaciones que trascendiesen a la mera letra de las obras de los distintos autores, como en los casos de los métodos de la “lectura oblicua” de Leo Strauss⁴⁸ o mediante las interpretaciones de filiación marxista que señalaban la obra de determinado autor como reflejo de “convenciones o comportamiento de clase”⁴⁹, tales intentos no permitían establecer una relación directa entre pensamiento y acción en función de determinado contexto histórico por lo que prontamente hizo su aparición el llamado enfoque contextualista que interpretaba las ideas políticas como derivación o reflejo de fuerzas históricas, económicas o sociales subyacentes.

El problema básico de esta concepción, que en la práctica dio algunos frutos intelectuales no carentes de interés consistía en poder determinar cuáles de los inabarcables y múltiples aspectos del contexto que rodeaba a determinado autor podía haber determinado, no influido, en la concepción general de su obra y que factores realmente habían ocasionado esas determinadas actuaciones. Esta situación, planteaba, de entrada, el problema de la insuficiencia para permitir explicar satisfactoriamente la heterogeneidad de construcciones intelectuales que tuviesen su origen en los mismos condicionamientos sociales⁵⁰.

Ya desde mediados de los años 30 del siglo XX, los filósofos del lenguaje Ludwig Wittgenstein, desde la Universidad de Oxford y John Austin desde Cambridge plantearon el uso del lenguaje como actos de habla, es decir, como actos de comunicación que no distinguen entre la palabra y la acción, pues cada acto vocativo lleva implícita la intención de hacer o dicho en palabras de Austin, “con las palabras se hacen cosas”⁵¹, lo que conlleva un análisis del lenguaje en el cual lo importante es captar tanto los

⁴⁸ Strauss, Leo: *Historia de la filosofía política*. México. Fondo de Cultura Económica, 1996.

⁴⁹ Véase, como ejemplo ilustrativo Academia de Ciencias de la URSS: *Historia de las ideas políticas* (desde la antigüedad hasta nuestros días. Buenos Aires. Ed. Cartago. 1969.

⁵⁰ Hernández, José María: *Lenguaje, política e historia: en Historia y Crítica*. Vol. III. 1993. Pp.111-138.

⁵¹ Wigenstein Ludwing: *Los cuadernos azul y Marrón*. Madrid, Tecnos,1976. Austin John: *Ensayos filosóficos*. Madrid: Revista de Occidente, 1975.

significados naturales de las palabras - lo que se dice - como los significados intencionales o lo que se hace cuando se dice. Esto último, es un elemento esencial para comprender las intenciones del autor en determinado momento, es decir, se trata de decodificar esa fuerza ilocucionaria a fin de buscar tanto los motivos del autor que emergen del propio texto como lo que se oculta mediante el uso de ciertas convenciones lingüísticas o incluso detrás de silencios⁵².

Partiendo de esta base, Harold Lasslet comenzaría a analizar los textos políticos sobre la base de las intenciones del autor, situación que conllevó importantes revisiones en materia de historia de las ideas políticas y que conllevarían a la formación de lo que más adelante se conocería como la Escuela de Cambridge o Escuela del “*Giro Lingüístico*”. Todo acto discursivo, en este caso los actos discursivos escritos tiene dentro de sí mismos tres tipos distintos de significados. La locución implica determinada aserción para nombrar, definir o establecer algo. El acto ilocucionario es lo que hacemos cuando decimos. El acto perlocucionario es el efecto que buscamos cuando hacemos. Si esto es así, entonces, no se trata solo de buscar en dichos documentos los fundamentos históricos de determinado hecho en función del valor intrínseco del documento, sino también, examinar los actos ilocucionarios y perlocucionarios presentes⁵³. Dicho de otra forma, es el análisis de la convencionalidad del lenguaje utilizado en esos documentos, lo que permite la historicidad de ese discurso, más allá del valor del documento histórico. Se trata de identificar, hasta donde sea posible, intenciones y efectos, en función de las convenciones lingüísticas de época entendidas como experiencia traída y llevada que preservan modelos tanto de hacer como decir, de recibir y de responder a través de actos discursivos.

⁵² Austin, John: *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, España, Paidós, 1971; Searle, John: *Actos de habla*. Madrid, Cátedra 2007.

⁵³ Skinner Quentin: *Interpretación y comprensión de los actos de habla*, en Quentin Skinner: *Lenguaje, Política e Historia*. Buenos Aires, Universidad de Quilmes 2007 (Sobre la primera edición de 2002 de Cambridge University Press. pp.185-222.

Esta corriente, cuyos representantes principales son los discípulos de Laslett, Quentin Skinner, John Pocock y John Dunn, parten de la premisa de la recuperación de la intención como elemento fundamental del análisis de las ideas políticas. Para ello se parte de la base de la importancia del contexto lingüístico como el elemento básico de la explicación de las mismas. Tal consideración implica el análisis del lenguaje del texto dentro del conjunto de significados disponibles para el momento en que fue elaborado originalmente. Se trata entonces de *“limitar nuestro ámbito de descripciones de cualquier texto dado a aquellas que el autor en principio hubiese estado dispuesto a admitir”*⁵⁴ y supone de igual manera una reconstrucción de las intenciones del autor al escribir determinado texto. Esa recuperación de intenciones implica la reconstrucción de las convenciones lingüísticas propias de determinada época, sociedad y grupo de pertenencia concretos y es allí precisamente donde radica la labor del historiador de las ideas, al recuperar o hacer disponible el surtido de convenciones, conceptos y temas disponibles en determinada época y sociedad.

Tal enfoque supone del historiador de las ideas la necesidad de “cerrar adecuadamente el contexto”, eliminando en lo posible lecturas alternativas. Para ello se hará necesario que se efectúe una revisión de la situación política del momento pero sobretodo, el tipo de discusiones políticas en boga, los géneros y “modas” de literatura política y los temas abordados, todo lo cual ilustrará sobre el tipo de mensaje que para la época cabría encontrar en determinado texto⁵⁵.

Pero, a pesar de las críticas que la escuela del giro lingüístico, de la mano de Skinner y John Dunn, hacían al enfoque textualista, quedaba en pie el problema de la interrelación entre texto y contexto porque, a pesar de lo que pudiese decirse al respecto, el valor del texto considerado únicamente como tal, de conformidad con el enfoque tradicional, seguía manteniendo un

⁵⁴ Skinner Quentin: *Significado y comprensión en la Historia de las Ideas*, en: Quentin Skinner: *Lenguaje, Política e Historia...* Loc Cit. pp. 109-164.

⁵⁵ Tully James: *Meaning and context: Quentin Skinner and his Critics*. Cambridge. Cambridge University Press. 1988. pp. 259-288.

nivel de autonomía propia en función de la relevancia o actualidad o universalidad de sus planteamientos.

Skinner denunciaba las limitaciones de los enfoques formalistas y las historias de ideas tradicionales que aíslan los textos de su momento histórico para concentrarse en aquellos supuestos elementos de validez universal que los mismos pudieran contener, con lo que terminan conduciendo, invariablemente, al anacronismo de pretender ver en las distintas doctrinas políticas otras tantas respuestas a supuestas “preguntas eternas”. Historias hechas de anticipaciones y “clarividencias”, aproximaciones u oscurecimientos contrastados a la luz de una supuesta búsqueda común del ideal de “buen gobierno”, Skinner desnudaba lo que llamaba la “mitología de la prolepsis” (la búsqueda de la significación retrospectiva de una obra, lo que presupone la presencia de un cierto *telos* significativo implícito en ella y que sólo en un futuro se revela) sobre la que aquellas historias se fundan.

Lo que él buscaba, en cambio, era aquello que particulariza y especifica el contenido de las diversas doctrinas y que sólo resulta asequible en el marco más amplio del peculiar contexto histórico en que se inscriben. Skinner sería identificado como abogando por un contextualismo lingüístico radical. Su obra jugaría así un rol decisivo en la demolición de la “historia de las ideas” tradicional, asociada a la escuela organizada en torno a la obra, tanto historiográfica como institucional, de Arthur Lovejoy que dominó al ambiente de la historia intelectual anglosajona en los años 40s y 50s. Ésta postulaba la centralidad, para el estudio de los diversos sistemas de pensamiento, de las “ideas-unidad”, cuya historia podría rastrearse a través de los contextos de ideas más diversos⁵⁶.

El “contexto” al que Skinner se refería, pues, es el conjunto de convenciones que delimitan el rango de las afirmaciones disponibles a un autor determinado (las condiciones semánticas de producción de un texto dado). Un determinado acto de habla puede resultar confirmatorio de las convenciones vigentes, o bien guardar una relación conflictiva respecto de

⁵⁶ Lovejoy, Arthur: *La gran cadena del ser*. Barcelona, Icaria Editorial, 1983. p. 10-13.

las mismas. “El lenguaje”, decía, “es tanto un recurso como una limitación”⁵⁷. Lo que interesaba básicamente a Skinner era entender dicha relación, siempre inestable y cambiante, entre convenciones lingüísticas dadas y afirmaciones efectivamente realizadas por las cuales se va forjando o modificando una determinada tradición o “vocabulario”, como es el edificio jurídico-político sobre el que se funda el estado moderno⁵⁸ y por el cual las prácticas históricas pueden definirse y tornarse inteligibles para los mismos actores.

John Pocock, por su parte, haría, a su vez, nuevos aportes significativos a la Escuela del “*giro lingüístico*”. Dicho autor propone la necesidad de desarrollar un nuevo método para el estudio del pensamiento político partiendo de la aplicación de la noción de paradigma desarrollada por Thomas Kuhn para explicar los cambios producidos en la historia del pensamiento científico⁵⁹. Según Pocock, es posible tratar los fenómenos de comunicación y distribución de autoridad considerando los mismos como fenómenos eminentemente lingüísticos. En efecto, partiendo de la noción de paradigma, ya no como *exempla* aceptados de determinados logros en algún campo de la ciencia, sino como verba, en cuanto la capacidad para resolver problemas mediante el uso lingüístico de las estructuras de significados, Pocock conferirá a la Escuela de Cambridge, una originalidad y riqueza conceptual que permitiría significativos avances y nuevas perspectivas en la manera de encarar problemas en el campo de la Historia de las Ideas Políticas.

La más original contribución de Pocock en este sentido, reside en el hecho de considerar, a diferencia de lo planteado por Kuhn, que diversos paradigmas lingüísticos pueden coexistir de manera simultánea, operar a la vez en varios contextos y realizar diversas funciones de conformidad, tanto

⁵⁷ Skinner Quentin: *Motivos, Intenciones e interpretación*, en Quentin Skinner: *Lenguaje, Política e Historia...* Loc Cit. pp.165-184.

⁵⁸ Skinner, Quentin: *Los fundamentos del pensamiento político moderno*. México. Fondo de Cultura Económica, 1986.

⁵⁹ Kuhn, Thomas: *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1971.

de las intenciones del autor -en lo que sigue a Skinner- como del contexto social y político en el que se encuentran.

Esta concepción, confiere al concepto de paradigma de una ambigüedad relativa, que constituye a su vez, paradójicamente hablando, su mayor riqueza conceptual en el sentido de considerar tal ambigüedad como parte del carácter plural en que tales actos de comunicación tienen lugar. El lenguaje usado en determinado nivel de abstracción puede ser utilizado perfectamente en otro nivel y por actores que utilizan tal lenguaje en contextos radicalmente distintos o que no pueden ser reconocidos por el resto de los actores que participan en determinado proceso comunicacional⁶⁰.

Dicho en otras palabras, los paradigmas lingüísticos pasan con frecuencia de un contexto a otro en el que realizan funciones que necesariamente no tienen por qué coincidir con las que llevaban a cabo en los contextos anteriores. Así, el contexto pasa a ser redefinido como un marco de referencia lingüísticamente orientado que nos ayuda a definir que sentidos pueden estar a disposición y ser reconocibles por alguien que intenta comunicar un mensaje en una sociedad determinada⁶¹ o dicho en palabras de Skinner *“toda reseña de lo que un determinado agente quiso decir debe necesariamente caer dentro, o hacer uso, del rango de descripciones que el agente mismo pudo, al menos en principio, haber utilizado para describir y clasificar lo que estaba haciendo”*⁶². Cuanto más complejo y aparentemente contradictorio pueda parecer tal contexto lingüístico mayor será la gama de actos discursivos que pueden ser llevados a cabo por un actor y, por tanto, mayor puede ser la repercusión de estos dentro del propio contexto lingüístico.

⁶⁰ Pocock, John Gabriel Aynard: *El concepto de lenguaje y el Métier D'Historien: Reflexiones en torno a su ejercicio*, en, J.G.A. Pocock: *Pensamiento Político e Historia*. Madrid. Akal. 2011. pp. 101-118. (Sobre la edición inglesa de 2009 de Cambridge University Press.

⁶¹ Pocock J.G.A: Los textos como acontecimientos: *Reflexiones en torno a la historia del pensamiento político*, en J.G.A. Pocock: *Pensamiento Político e Historia...* Loc Cit. pp.119-135.

⁶² Skinner, Quentin: *Significado y comprensión...* Loc. Cit. p. 146.

Se trata entonces, de considerar al discurso como una acción realizada a través del lenguaje por lo que la noción de discurso, de conformidad con la tradición hermenéutica europea, queda ligado a la de “lenguaje político” y la historia del pensamiento político, por tanto, no sería otra cosa que la historia del discurso político. Siendo esto así, la tarea del historiador de las ideas políticas consistiría primordialmente en identificar los tipos de lenguaje existentes y coexistentes en determinada sociedad y época, así como los diferentes niveles en los que fue utilizado. Será, en todo caso, la articulación de esta historia del discurso político la que explicita lo que antes estaba implícito, la que descubra lo que antes estaba oculto o la que señale nuevas perspectivas sobre determinado asunto. Se trata, finalmente de una Historia de carácter hermenéutico más que de carácter empírico, una historia de significados contextuales que rodean una determinada forma de hablar y de escribir y no una historia del documento mismo⁶³.

Posteriormente, Pocock, se da cuenta que la noción de paradigma era problemática, puesto que existía una diferencia entre la comunidad científica y la comunidad política. A diferencia de la primera, en la segunda los paradigmas nuevos no desplazaban a los antiguos; en este sentido la investigación histórica habría que concebirla de manera antiparadigmática, dada la contingencia y pluralidad de los problemas-situación en los que un hecho histórico puede ser ubicado⁶⁴.

No obstante, los lenguajes políticos siguen operando como paradigmas, en la medida en que aluden a una manera de estructurar un campo del saber dando prioridad a ciertos aspectos de la organización del mismo y excluyendo otros, dando lugar a que se hable de determinado modo y no de

⁶³Ese es precisamente el planteamiento central en que se basa la nueva tendencia de abandonar el término Historia de las Ideas y concentrarse en la Historia Intelectual. Ese es el *leit motiv* principal de la Escuela de Cambridge tanto en los trabajos de Quentin Skinner, John Pocock y John Dunn, igualmente por sus seguidores Duncan Bell, James Farr, Anabel Blum y Stefan Collini. En Venezuela los planteamientos de la Escuela de Cambridge fueron introducidos por primera vez hacia 1970 por Diego Bautista Urbaneja y desarrollados por Luis Castro Leiva. Los discípulos de éste último autor siguen desarrollando esa tendencia desde la Escuela de Estudios Políticos de la Universidad Central de Venezuela en lo que se conoce como la llamada “Escuela de los Chaguaramos”.

⁶⁴ Pocock J.G.A.: *Ideas en el tiempo* en: Pocock J.G.A. Loc Cit. P. 35-49. Según su propia declaración esta idea empieza a desarrollarla a partir de 1971.

otro, ejerciendo autoridad y distribuyéndola también al favorecer ciertos modos de acción.

Un lenguaje es, pues, paradigmático en el sentido de que presenta información selectivamente, pone bajo el reflector determinados problemas y deja otros de lado, subraya determinados valores por encima de otros, por ende, condiciona la visión y definición de la política de manera determinada. Otra característica del lenguaje es su ambivalencia, ya que bajo su égida pueden proferirse actos de habla contradictorios entre sí; de igual forma, su misma validez es disputable y los actores pueden llegar a desarrollar lenguajes de segundo orden con la finalidad de poner en tela de juicio los supuestos del lenguaje primario, pero siempre considerando la supremacía del lenguaje al que aluden⁶⁵.

Dentro de un texto pueden identificarse múltiples lenguajes los cuáles, constituyen por sí mismos un contexto. Estos lenguajes tienen también un vínculo institucional dado el carácter referencial del lenguaje: se refieren a una realidad concreta, establecen unos vínculos de poder con determinados sectores sociales (como abogados, comerciantes, sectas religiosas, etc.), con determinados símbolos, sustentan la autoridad de determinados roles sociales. De modo pues, que el lenguaje político está ampliamente condicionado por las necesidades prácticas y presentes, sirviendo como medio de expresarlas y de ponerlas en discusión.

Un lenguaje político es pues un modo de hablar sobre política, el cual está constituido por un conjunto de parámetros o reglas que le confieren una unidad y coherencia mínima que lo hace reconocible. Estos parámetros están integrados por un conjunto de lugares comunes o *topoi* o también de formas retóricas. Así pues, identificar o bien, comprobar la existencia de un lenguaje político determinado supone las siguientes operaciones intelectuales:

⁶⁵Pocock J.G.A. *El historiador como actor político en el seno de la comunidad, la sociedad y la academia*. En Pocock Loc. Cit. pp. 229-251. Véanse, en especial, sus reflexiones sobre el lenguaje republicano.

1. Partiendo de la premisa de que Los lenguajes están empíricamente allí, podemos verlos al reconocer patrones y estilos. Los llegamos a conocer cuando aprendemos a hablarlos, a pensar bajo sus patrones y estilos, y podemos predecir en qué dirección nos llevaría hablar de esa manera.

2. Conocer un lenguaje es saber las cosas que pueden ser hechas con él, del mismo modo, estudiar a un pensador es ver lo que intentó hacer con él. A veces no es tan fácil proceder de esta forma, no obstante, los lenguajes no necesitan ser explícitamente distintos y reconocibles, sólo basta con demostrar que están allí al exponer la función que cumplen y cómo lo hacen. Mostrar que diferentes autores llevaron a cabo distintos actos en el mismo lenguaje, respondiéndose entre sí y empleándolo como medio a la vez que como modo de discurso.

3. Identificar un lenguaje con el cual o dentro del cual un autor se comunicaba es mostrar cómo funcionaba paradigmáticamente, prescribiendo lo que podía decirse y cómo podía decirse.

4. Que se pueda observar la continua presencia del lenguaje en textos y contextos distintos a aquél en que fue encontrado por vez primera y que, por tanto, que pueda predecir las implicaciones, los efectos paradigmáticos, intimaciones o los problemas que el uso del lenguaje acarrea en situaciones específicas.

5. Que los autores expresaran conscientemente que empleaban tal lenguaje y desarrollaron lenguajes de segundo orden para comentar o regular su empleo.⁶⁶

Los desarrollos de la Historia Social y su conjunción con la teoría hermenéutica de interpretación de textos, dieron lugar, en Alemania a un nuevo tipo de interpretación denominada Historia Conceptual (Begriffsgeschichte). Esta nueva corriente fue impulsada por el trabajo teórico de Reinhart Koselleck, así como por el proyecto monumental de un Diccionario de conceptos político-sociales fundamentales en idioma alemán (el cual tardó 25 años en culminarse) en el cual colaboraron historiadores de la talla de Werner Conze (historiador social) y Otto Brunner (medievalista)⁶⁷.

La historia conceptual de Koselleck se caracteriza por su enfoque dual, es decir, enfatiza la importancia del estudio simultáneo de lo lingüístico y lo extralingüístico, de lo semasiológico (todo el campo semántico de una palabra) y de lo onomasiológico (todas las palabras que se refieren a un mismo estado de cosas), de la historia conceptual y de la historia social. Tomando este enfoque se hace posible contemplar la historia de los

⁶⁶ Pocock J.G.A: *El concepto de lenguaje y el Métier D'Historien...* Loc Cit.; Pocock, J.G.A: *El estado del arte* en Prismas. Revista de Historia Intelectual N| 5-6. Buenos Aires, Universidad nacional de Quilmes, 2001. Pp.145 y ss.

⁶⁷ Conze, Werner: *The Measure of History and the Historian's Measures*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994; Brunner Otto: *Nuevos caminos de la historia social y constitucional*. Madrid, Alfa 1976.

conceptos desde dos puntos de vista, como factores del cambio histórico y como indicadores del mismo.

El sintagma de Begriffsgeschichte o Historia conceptual aparece en el siglo XVIII, (se cree que el término fue acuñado por Hegel) pero es sólo en el siglo XX cuando empieza a adquirir preponderancia en la filosofía. Uno de los artífices de este proceso fue Hans-Georg Gadamer, quien empezó a servirse de la Historia conceptual como filosofía. Según el filósofo alemán, la misma nos ayudaba a comprender la penuria lingüística en la que la actividad filosófica se desenvolvía, de modo que insistir en sistemas conceptuales rígidos era inútil, ya que la formación de conceptos era siempre superada por el uso lingüístico⁶⁸.

Koselleck, quien fue discípulo de Gadamer, llevó la Historia conceptual de la filosofía a la historia. En su introducción al Diccionario Histórico de Conceptos Político Sociales Fundamentales en Alemán expone los lineamientos principales de lo que sería su gran proyecto.

Al igual que en el caso de La Escuela de Cambridge, podemos resumir los argumentos principales de Koselleck siguiendo las principales distinciones que puntualiza. La primera distinción que hay que tomar en cuenta es aquella entre lo lingüístico y lo extralingüístico. Dentro de la dimensión lingüística hay que distinguir primordialmente entre palabra y concepto. Para Koselleck la palabra y el concepto tienen en común una característica, a saber, la polisemia. Pero cada uno es polisémico en sentido distinto: una palabra remite a posibles significados que pueden ser asociados con la misma dependiendo del contexto y la situación, mientras que el concepto siempre condensa en sí una pluralidad de significados. Un concepto enlaza un conjunto de significados de tal forma que los une en una red de sentido, la cual aprehende un campo de experiencias socio-políticas (ya que Koselleck habla de conceptos político-sociales fundamentales). En una palabra la dimensión referencial del sentido es patente, es decir, puede separarse con claridad el significado y lo significado. En un concepto, por el

⁶⁸ Gadamer, Hans-George: *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme, 1977.

contrario, el significante y lo significado están irresistiblemente unidos⁶⁹. Esta diferencia resulta fundamental ya que permite discriminar, dentro del universo semántico con el que se encuentra el historiador cuando examina un texto, lo que resulta relevante de lo que no lo es.

Consideramos que una segunda distinción importante es aquella entre diacronía y sincronía, ya que ambas se integran para dar nacimiento a la historia de un concepto. Un concepto está inserto en un contexto de sentido; es parte de una realidad la cual también ayuda a cambiar. De esta forma, el concepto brinda acceso a un conjunto de experiencias que caracterizan a ese contexto específico. Esta es la dimensión sincrónica. Pero para escribir propiamente una historia conceptual es preciso aislar al concepto de los contextos específicos en los que apareció y examinarlos en su sucesión temporal. Lo que el investigador tendrá en cuenta son los diversos usos que ha mantenido y/o perdido a lo largo del tiempo, y de qué manera estos usos se relacionan con lo que ha acontecido⁷⁰.

La tercera distinción importante es aquella entre espacio de experiencia y horizonte de expectativas. Esta diferencia es de suma relevancia dentro de la propuesta de Koselleck ya que constituyen sus principales categorías de análisis, lo que trae como consecuencia su ubicación en un nivel metahistórico. El historiador tiene que trabajar con fuentes que muestran una articulación lingüística de las experiencias del pasado, pero también de estas fuentes puede descubrir experiencias o fenómenos que no habían sido expresados lingüísticamente, entonces necesita el historiador desarrollar categorías de análisis. Espacio de experiencia y horizonte de expectativas constituyen pues, esas categorías diseñadas por el historiador para sacar a flote relaciones antes invisibles. Estas categorías tienen una marcada caracterización antropológica, ya que por definición están ancladas al

⁶⁹ Koselleck, Reinhart: *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, España, Paidós. 1993.

⁷⁰ Koselleck, Reinhart: *Historia de los conceptos y conceptos de historia*, en Revista Ayer N° 53, pp. 27-45.

hombre y su ser en el tiempo. De ellas se servirá después Koselleck para construir las oposiciones fundamentales de su planteamiento⁷¹.

La experiencia es para el historiador alemán pasado-presente, es decir, acontecimientos pasados que pueden ser recordados y racionalizaciones y formas de conducta que se han transmitido de generación en generación. Mientras que la expectativa es un futuro-presente, un aún-no, es decir, son todas aquellas proyecciones que se hacen en determinado presente sobre lo que podrían ocurrir, bien sea que se desee o se tema, que se lleve a cabo se padezca. Así pues, experiencia y expectativas permiten relacionar distintas temporalidades, ya que por definición las entrelazan entre sí tomando como punto de unión el presente. Con estas categorías, el historiador tiene a su disposición la forma de vincular los distintos usos de un concepto en su dimensión diacrónica, puesto que tomando como referencia los modos en que los conceptos contienen experiencias y expectativas, se hace posible visualizar cambios estructurales durante largos periodos de tiempo.

La cuarta distinción pertinente distingue entre semasiología y onomasiología. Koselleck pretende con su historia conceptual dar cuenta del campo semántico político-social que tejen los conceptos, de modo que cuando se hace la historia de un concepto se hace en realidad la historia de varios conceptos interconectados en densas redes de sentido. Por esta razón, resulta importante estudiar no sólo todos los significados asociados a un concepto (semasiología), sino también todas aquellas palabras o conceptos que en determinado momento hayan designado un mismo estado de cosas (onomasiología). Gracias a la comparación entre ambas dimensiones se hace posible registrar con mayor precisión los cambios semánticos y su relación con la historia social⁷².

Habiendo expuesto aquellas diferencias lingüísticas, pasamos a revisar aquellas que vinculan lo lingüístico y lo extralingüístico. Aquí destaca

⁷¹ Koselleck, Reinhart: *Futuro Pasado...* Loc Cit.

⁷² Holscher Lucian: *Hacia un diccionario histórico de los conceptos políticos europeos. Aportación teórica y metodológica de la Begriffsgeschichte*, en Revista Ayer N° 53, pp. 97-108.

fundamentalmente aquella entre historia de los conceptos e historia social. El punto de partida de Koselleck es que no hay historia sin lenguaje, porque recién éste fue el que permitió la escritura y ésta, a su vez, es la que ha hecho materialmente posible la existencia de una práctica como la historia. De modo que para la historia no existen hechos en sí, sino fuentes lingüísticas que nos hablan sobre hechos, por lo que la forma y manera en que se interroguen esas fuentes condicionará lo que éstas nos dirán del pasado. En definitiva, el acontecimiento histórico es algo que se construye; es una realidad que está más allá del texto, pero de la cual sólo se puede tener una idea a través del texto⁷³.

Dado que el lenguaje tiene una función referencial, es claro que existe una realidad que no es lingüística. Esta realidad es claramente un objeto legítimo de investigación histórica. Pero, para llevar a cabo esa labor debe preceder una operación de aclaración conceptual, es decir, de depuración entre conceptos históricos y categorías científicas. Basándose en este supuesto Koselleck arguye que la historia conceptual precede y enmarca a la historia social.

Más, la historia conceptual también necesita de la historia social dado que los conceptos son parte de una realidad que no es lingüística; ellos funcionan como factores cambiando esa realidad en tanto que modifican las expectativas y experiencias de las personas, así como también de indicadores ya que delatan la persistencia de determinadas experiencias y expectativas. No es posible observar esta diferencia si no se contrastan las variaciones semánticas de un concepto con lo que tenemos noticia de que ha ocurrido⁷⁴.

Por otra parte, la historia social también ayuda a la historia conceptual cuando permite atribuir el uso de determinados conceptos a determinados estratos sociales. Muchos conceptos no hacen explícita su proveniencia

⁷³ Fernández Sebastián, Javier y Fuentes, Juan Francisco: *A manera de introducción: Historia lenguaje y política*, en: *Revista ayer* n° 53 pp.11-26.

⁷⁴ Koselleck, Reinhart: *Historia de los conceptos y conceptos de historia...* Loc Cit. p.31.

social, por lo que es necesario aclararlo ya que no es indiferente para la historia de un concepto saber cuál fue su impacto y penetración en una sociedad. De esta forma historia social e historia conceptual se complementan, pero siempre manteniendo una relación asimétrica entre sí, puesto que de lo no-lingüístico sólo se puede dar cuenta lingüísticamente.

Otro de los elementos claves para la comprensión de los postulados de Koselleck se basa en la existencia de lo que se llama el período bisagra, concebido como un espacio temporal ubicado entre 1750 y 1850 en el cual se detectan un conjunto de transformaciones fundamentales en el léxico político y social. La tesis de Koselleck es que durante este periodo los conceptos político-sociales comienzan a mostrar una ruptura entre espacio de experiencia y horizontes de expectativas, con la consecuencia de que pierden contenido vivencial y se futurizan, es decir, se vuelven conceptos de expectativas⁷⁵.

Esta transformación tiene que ver con los cambios sociales y técnicos que experimenta la sociedad europea, produciéndose así una aceleración de la historia. Se percibe que el tiempo transcurre más rápido y con ello se alteran las experiencias del mundo; ya los moldes del pasado, las costumbres, las instituciones, etc., pierden vigencia y el hombre debe encarar un futuro abierto. Estos cambios se reflejan precisamente en los usos de los conceptos político-sociales, en el hecho de que estos dejan de referirse a lo conocido y empiezan a designar estados de cosas aun no vividos, aun no alcanzados por la sociedad. Dicho cambio conceptual está signado por cuatro grandes criterios u fenómenos socio lingüístico perfectamente observables:

- Democratización: La sociedad estamental se disuelve y aquellos conceptos que antes formaban parte del léxico de un estamento específico, ahora pasan a ser compartidos por otros miembros de la sociedad. Y como consecuencia de la ampliación del rango de los parlantes, se amplían también las formas de uso del concepto al encontrar aplicación en otros

⁷⁵Koselleck, Reinhart: *Futuro pasado...* Loc Cit. p.91.

ámbitos de la vida. Por otra parte, aquellos conceptos propios de una sociedad estamental empiezan a caer en desuso.

- Ideologización: Muchos conceptos se generalizan y abstraen con el propósito de aprehender los cambios sociales que se suceden con mayor rapidez. Pero también refiere a la disputabilidad de los conceptos, producto del desmoronamiento de las viejas certezas. Surge entonces un tipo de conceptos que se denominan como singulares colectivos, cuya característica es precisamente su alto nivel de abstracción y, como consecuencia de ello, su transformación de fórmulas de consenso ciegas y vacías.

- Temporalización: Los conceptos político-sociales se transforman en conceptos de expectativas, como dijimos arriba. Pero también surgen conceptos de movimiento en el tiempo, a saber, todos aquellos que se “sustantivizan” con la partícula –ismo⁷⁶. Los conceptos sufren también una carga de emotividad, característico de la experiencia de la aceleración. Pero fundamentalmente surgen nuevos conceptos que pretenden articular el tiempo mismo, al producir determinaciones temporales y asociarles experiencias y significados.

- Politización: Los conceptos que designan posiciones sociales o algún tipo de estratificación adquieren relevancia política; se crean neologismos en función de los proyectos políticos; se desarrollan tácticas de control lingüístico para regular ciertos usos; surgen contraconceptos polémicos (como reaccionario-revolucionario) los cuáles orientan la dinámica política⁷⁷.

Koselleck se refiere, también, a los acontecimientos tanto lingüísticos como no lingüísticos. En el mismo sentido que explicamos arriba, el uso pragmático está también emparentado en esta dimensión con la unicidad y particularidad de los acontecimientos novedosos puedan dar lugar también a estructuras novedosas en la medida en que se vuelvan repetibles.

⁷⁶ Cfr. con Williams, Raymond: *Palabras clave*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000.

⁷⁷ Koselleck, Reinhart: *Futuro pasado...* Loc Cit.

La historia de los conceptos de Koselleck ha encontrado gran difusión en Europa gracias al Diccionario que mencionamos arriba. Recientemente ha encontrado seguidores en el mundo anglosajón gracias a la iniciativa de varios investigadores, entre los que destaca Melvin Richter⁷⁸ y Kari Palonen⁷⁹. A iniciativa del primero se formó el *History of Political and Social Concepts Group* (Grupo de Historia de los Conceptos Políticos y Sociales), el cual tuvo su primera reunión en el año de 1998 en la ciudad de Londres. Este grupo ha servido también para tender puentes entre la Begriffsgeschichte y la Escuela de Cambridge, contando en algunas de sus reuniones -que desde entonces se realizan anualmente- con los máximos exponentes de tales escuelas.

En los últimos años ambas Escuelas han trascendido el estudio del texto escrito, tanto por intereses particulares de sus principales exponentes, como en los casos de Quentin Skinner y Reinhart Koselleck, respectivamente, como para trascender algunas críticas que se le han hecho a sus respectivas metodologías, en cuanto a que las mismas sólo se centran en los textos escritos, dejando a un lado otras manifestaciones discursivas o simbólicas, las cuales, en sí mismas constituirían actos de habla.⁸⁰

En efecto, Skinner, abordará el tema de la formación del lenguaje del humanismo cívico, utilizando los frescos de Ambrogio Lorenzetti. Se trata, según el mismo autor, de analizar la transmisión de mensajes políticos a través de una obra de arte, cuya lectura e interpretación está enmarcada en

⁷⁸ Richter, Melvin: *The History of Political and Social Concepts: A Critical Introduction*. New York, Oxford University Press, 1995.

⁷⁹ Palonen Kari: *Politics and Conceptual Histories: Rhetorical and Temporal Perspectives*. London, Bloomsbury Publishing, 2016.

⁸⁰ Tully, James: Ob. Cit; Bhikhu Parekh and R.N. Berki, "The History of Ideas: A Critique of Quentin Skinner's Methodology" *Journal of the History of Ideas*, XXIV (No. 2, 1973), 163-84. Para una reciente crítica hecha en Venezuela véase la Tesis doctoral de José Javier Blanco: *La reforma del gobierno y la reforma del individuo. Génesis y desarrollo de una teoría política venezolana de la emancipación (1808-1830)*. Caracas, UCV, 2013.

un contexto de teoría política y de usos lingüísticos correspondientes a una determinada época.⁸¹

Para Skinner, una obra de arte, realizada con fines políticos, ya sea como expresiones del poder o bien como vehículos de pedagogía política, constituye “una traducción visual de una ideología”⁸², a la que deben buscarse las claves de su explicación y las intenciones del autor⁸³. Se trata, entonces, de llevar la metodología de la Historia conceptual a representaciones sociales o físicas que va más allá de los textos escritos.

Reinhart Kosselleck, por su parte, concibe en sus últimas obras publicadas antes de su muerte, la existencia de conceptos que trascienden lo puramente textual. Respondiendo igualmente a sus intereses personales relacionados básicamente con la negación de la existencia de la llamada “memoria colectiva” y las críticas que sobre la metodología de la historia conceptual formulase su antiguo discípulo Rolf Reichardt⁸⁴, en especial la que planteaba que “una historia conceptual comprensiva debería tener en cuenta no sólo los textos sino también las acciones colectivas e imágenes desembocando en una historia de los símbolos”⁸⁵. Sobre este particular, Kosselleck señalaba que no existe una diferencia precisa entre la visualización y la racionalización desde el punto de vista de la historia conceptual, ya que ambas aproximaciones eran muy similares desde el punto de vista de la aprehensión del concepto. Sostenía, además, que lo mismo ocurre en relación con los monumentos. “Tenemos, por un lado, símbolos comunes en forma de palabras y, por otro, una manera común de usar ese otro tipo de símbolos que son los monumentos. Símbolos que

⁸¹ Skinner Quentin: *El artista y la filosofía política: El buen gobierno de Ambrogio Lorenzetti*. Madrid, Trotta. 2009. p.52.

⁸² Skinner Quentin: *El artista...* Loc Cit. p.112.

⁸³ Skinner Quentin: *Motivos, textos e interpretación*, en Quentin Skinner: *Lenguaje Política e Historia*, Loc Cit. p. 165-185.

⁸⁴ Reichardt, Rolf and Hubertus Khole: *Visualizing the revolution Politics and the Pictorial Arts in late Eighteenth-Century France*. London, Reaktion Books 2008.

⁸⁵ Oncina Coves, Faustino: *Semántica histórica e iconología de la muerte en Reinhardt Kosselleck*, en Javier Fernández Sebastián y Gonzalo Capellán (eds.) *Lenguaje, tiempo y modernidad*. Santiago de Chile, Globo Editores. 2011. pp.158-159.

*difieren sobre todo en su articulación específica, mas no en su estructura icónica*⁸⁶. De allí resulta su crítica posterior a Hans Gadamer en el sentido que, desde el punto de vista metodológico, éste se centra en su entendimiento del lenguaje como la única y exclusiva fuente de todas las experiencias. Kosselleck cree, por el contrario, que las experiencias van más allá de su interpretación lingüística, por lo que es claro que existen otras manifestaciones tales como el arte y los monumentos que son susceptibles de análisis de parte de la Historia conceptual.

Resulta claro que estas metodologías para el estudio de las ideas políticas han resultado en un sugerente avance para esa disciplina, hoy mejor conocida como Historia Intelectual, pero también resulta necesario referirse a la adaptación de esos presupuestos metodológicos y su conexión con el área que nos ocupa, por lo que se hace necesario analizar esos elementos bajo la óptica de una rama del saber a caballo entre el Arte y la Ciencia, entre la estética y la precisión, entre lo puramente fáctico y lo espiritualmente humano, como es el caso de la arquitectura.

En este punto del presente trabajo tenemos que referirnos al problema de relacionar los lenguajes y conceptos estudiados tanto por la iconología como por la teoría política con las corrientes, estilos y escuelas de la arquitectura y examinar hasta qué punto existe una correspondencia entre ambos.

Del mismo modo en que los historiadores de las ideas identificaron y reconstruyeron los lenguajes políticos de época, la construcción de esquemas y estilos por períodos en la arquitectura fue uno de los principales objetos de estudio de parte de los historiadores de la arquitectura proponiendo grandes esquemas trazando la transmisión de los elementos de los estilos a través de grandes cadenas en el tiempo y el espacio.

Así, Gottfried Semper comienza a centrar su atención tanto en los elementos básicos de la arquitectura como en los principios que determinan

⁸⁶Fernández, Sebastián Javier y Fuentes, Juan Francisco: *Historia conceptual, memoria e identidad (II)*. Entrevista a Reinhart Koselleck Revista de libros de la Fundación Caja Madrid N°. 112 (abril de 2006).

el nacimiento de los estilos. Esos principios serían el material elegido, la técnica utilizada y la finalidad práctica deseada. Toda obra es resultado inevitable de estos tres factores, de los cuales dependerán también los tipos y evolución artística⁸⁷.

Heinrich Wölfflin⁸⁸, por su parte definió la historia del arte como una historia más bien independiente del contexto social, económico o religioso a través del Renacimiento (siglo XVI) y el Barroco (siglo XVII). Prefiere hablar de una «historia de los estilos», «la vida íntima del arte» (Renacimiento y Barroco). Analizó las diferencias de estos dos estilos insistiendo en que a finales del siglo XVII se produjo un cambio semejante pero de sentido inverso, una «vuelta atrás».

Paul Frankl⁸⁹, tras completar su tesis en 1910, trabajó como asistente de Heinrich Wölfflin y en su tesis de grado presenta una definición sistemática de los principios formales de la arquitectura del Renacimiento. Desde 1914 hasta 1920, Frankl trabajó enseñando en la Universidad de Múnich, mientras colaboraba con el Manual de Bellas Artes que editaron Albert Brinckmann y Fritz Burger. En 1914 escribió su primer trabajo teórico, *Las fases de desarrollo de la arquitectura moderna*, donde propone cuatro elementos para el análisis de la historia del arte: composición espacial, tratamiento de las masas y la superficie, tratamiento de los efectos ópticos y relación del diseño de la función social.

Los estudios de estos autores, precursores en la tarea de relacionar la Historia de la Arquitectura con las características específicas en un período dado, contribuyeron a acuñar los términos que describen los estilos arquitectónicos, los cuales se aplicaron posteriormente otras áreas de las

⁸⁷ Semper, Gottfried: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Trans. Harry F. Mallgrave and Wolfgang Herrmann Cambridge, 1989; *El estilo*. Azpiazu Ediciones, 2013.

⁸⁸ Wölfflin, Heinrich: *Conceptos fundamentales para la historia del arte*. España, Espasa-Calpe, 2007; *Renacimiento y Barroco*. Barcelona, España, Paidós, 2007.

⁸⁹ Frankl, Paul: *The Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style, 1420–1900*. (Cambridge, MA, and London, 1968, 1973). También en *Arquitectura Gótica*. Cátedra 2002.

artes visuales, y luego más ampliamente aun a la música, la literatura y la cultura general.

Una de las contribuciones básicas de esos autores reside en haber puesto sobre el tapete algunos principios fundamentales para identificar la arquitectura de determinados períodos históricos. En primer lugar, dejando sentado que en la arquitectura, los cambios estilísticos a menudo siguen, y son posibles, gracias al descubrimiento de nuevas técnicas y materiales, desde la bóveda de crucería gótica hasta el moderno metal y la construcción en hormigón armado. En segundo lugar, plantear en qué medida, el cambio estilístico fue una respuesta a las nuevas posibilidades técnicas, o bien tenía su propio impulso para desarrollarse⁹⁰ y, en tercer lugar, la evaluación de los factores sociales y económicos que afectaban al patronazgo y a las condiciones del artista.

Establecido el concepto de estilo como componente central del análisis del arte arquitectónico, resulta necesario referirse a las posibilidades discursivas de los mismos en función de su representación, ya sea como símbolo, como lenguaje y finalmente como concepto. De allí que resulte necesario referirnos a los diferentes estilos en boga durante la primera mitad del siglo XX a los fines de contextualizar el análisis teórico discursivo que pretendemos llevar a cabo. Esas premisas filosóficas y técnicas darán lugar a lo que en la teoría de la arquitectura se conocen como corrientes. Se trata, pues, de “movimientos”⁹¹ seguidos por grupos de arquitectos dentro de cierto marco temporal. Por otra parte, los estilos arquitectónicos, se corresponderían a la combinación de un número de productos (la obra en sí misma) obedeciendo a un concepto o idea estética, en una temporalidad

⁹⁰Riegl, Alois: *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. 3a ed. Madrid, A. Machado Libros, D.L. 2008.

⁹¹ Conceptualmente se entiende como movimiento artístico y arquitectónico, lo que se da en cierta época, y que por lo general envuelve a varios artistas, que en sus obras tienen características similares.

amplia, pero siguiendo los lineamientos filosóficos y técnicos de determinada corriente⁹².

En este sentido, el siglo XX está signado por dos grandes corrientes arquitectónicas. La primera, proveniente del siglo XVIII y cuyos ecos sobrevivirán hasta los primeros años del siglo es la llamada corriente neoclásica.

Esta corriente, que surge como reacción a los estilos arquitectónicos prevalecientes entre los siglos XVI y XVI, específicamente los estilos barroco y rococó, se conforma a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y se basa en un deseo de volver a la "pureza" percibida de las artes de Roma, a la percepción ideal de las artes griegas antiguas y, en menor medida, al clasicismo renacentista del siglo XVI. De conformidad con lo anterior, sus características fundamentales se basaban en el empleo de elementos arquitectónicos clásicos (frontones, columnas, bóvedas, cúpulas, etc.) que reflejasen la proporción, equilibrio y simetría de las formas arquitectónicas, el dominio de la horizontalidad y la preponderancia de los dinteles y columnas sobre los arcos. Todas estas características técnicas buscaban reflejar una sencillez que expresase la grandiosidad y monumentalidad propias de un pasado de gloria y cultura. La forma se constituye en el elemento preponderante, pues es la monumentalidad la que inspira socialmente a la población mediante reminiscencias de un pasado que busca conectar con las verdaderas raíces de la civilización occidental.

La segunda corriente, que se inicia como reacción al neoclasicismo, se basaba fundamentalmente en:

⁹² Estilo: confluencia de elementos artísticos y arquitectónicos que en su conjunto constituyen una manera de expresión peculiar de una determinada época, de un pueblo o individuo. Los modos expresivos creados y difundidos en un período particular o en el interior de una cultura, considerados como fundamentales por aquel tiempo o aquella cultura, constituyen sus caracteres artísticos o arquitectónicos específicos, o estilo. Tomado de: Enciclopedia del Arte, Tomo 3. Madrid, Grupo 88, S.A. 1991. p.185.

Estilo en arquitectura: la palabra estilo reviste singular importancia e incluso existe (aunque es considerado de poca validez hoy día) un cuadro sinóptico del desarrollo de los estilos según su generación geométrica, ideado en el pasado siglo por el Arquitecto francés Daly. Tomado del Diccionario Enciclopédico Salvat, Tomo V. Décima Edición, Barcelona, España, Salvat Editores, S.A., 1962, p.569.

*Racionalizar al máximo el proceso del diseño para no caer en los formalismos de la arquitectura estilística. Su metodología proyectiva se apoya básicamente en el concepto de función; de él, incluso, se ha tomado la denominación de arquitectura funcional, por la cual es conocida corrientemente como arquitectura moderna*⁹³.

Como puede observarse, se trata del predominio de la función sobre la forma, lo que constituye la antítesis del neoclasicismo y una respuesta contundente a esa corriente.

Las primeras aproximaciones a la Arquitectura del siglo XX apuntaban a una interpretación rupturista donde lo ocurrido desde esos años a finales del siglo XIX se veía como un giro radical y sin retorno respecto a la Arquitectura anterior. Emerge así la idea de un movimiento moderno en la Arquitectura que supone empezar de cero.

Se hacía necesaria una visión histórica que pusiera el énfasis en los valores más novedosos de las obras recientes vinculadas a una interpretación comprometida con una apuesta política y social. Se quería alejar a esa arquitectura de cualquier vínculo con tradiciones anteriores.

Cuando los pioneros de la arquitectura moderna rechazaban las “formas del pasado”, no se referían solo a algunos motivos concretos, sino también a las concepciones espaciales en general, como la perspectiva lineal del Renacimiento o los trazados autoritarios del Barroco. En particular, se oponían a las composiciones “académicas” de la arquitectura oficial del siglo XIX, en la que los centros y ejes significativos del urbanismo barroco habían degenerado en un juego con figuras formalistas. Evidentemente, esos trazados artificiales y estáticos no podían hacer frente a la forma de vida de un mundo abierto y dinámico. Y por último, pero no menos importante, rechazaban esos “estilos” como sistemas de tipos edificatorios y elementos simbólicos. Por medio de los estilos era como se hacían realidad las concepciones espaciales del pasado.

⁹³ Sust, Xavier: *Las estrellas de la arquitectura*. Barcelona, España. Sust y Tusquet editores. 1975. pp.18.

Para referirse a la arquitectura que emerge desde finales del siglo XIX se emplea el calificativo de “Moderna”. En este caso, hace referencia a la levantada desde el Art Nouveau y las propuestas hasta la década de los años 60s del siglo XX. La arquitectura del *Movimiento Moderno* hace una apuesta decidida a favor de determinadas corrientes y tendencias en gran medida relacionadas con las vanguardias artísticas. Por tanto, parece que han desaparecido los factores que diferenciaban la producción industrial y la artesanal quedando como valor fundamental de esta última el valor “artístico puro” que sólo los entendidos pueden apreciar.

La nueva situación general creada por la revolución industrial y social generó multiplicidad de nuevos temas edilicios. En el siglo XIX, la iglesia y el palacio perdieron su importancia como temas principales y fueron reemplazados, a su turno, por el monumento, el museo, la vivienda, el teatro, el palacio de exposiciones, y el edificio para oficinas. Cada uno de estos temas, así como su sucesión temporal, indican el surgimiento de una nueva forma de vida, basada en los nuevos significados existenciales.

Estas nuevas edificaciones representaban los valores económicos de la nueva sociedad capitalista, así como sus fuerzas productivas se manifestaban de forma clara en edificios destinados a fábricas, oficinas y viviendas. A partir de estos avances la reivindicación de la eficiencia y rentabilidad económica como prioridad insoslayable, se observa una disminución de los patios en la arquitectura para optimizar lo económico.

Naturalmente, la relativa continuidad con los sistemas tradicionales no excluye que el arte de construir se transforme en este período y que surjan nuevos problemas, como que por ejemplo, la revolución industrial modifica la técnica de la construcción, aunque sea de modo menos espectacular que en otros sectores. Los materiales tradicionales, como la piedra, los ladrillos, la madera, se trabajan de modo más rentable, distribuyéndolos de modo más práctico. A éstos se añaden otros nuevos materiales, como el hierro colado, el vidrio y, más tarde, el cemento. Los progresos de la ciencia permiten utilizar todos estos materiales del modo más conveniente y medir su

resistencia. La difusión del espíritu científico y la aspiración de los arquitectos a verificar los límites de empleo de los materiales y sistemas tradicionales de construcción, estimulan distintas investigaciones experimentales.

Así, pues, la arquitectura moderna en sus distintas manifestaciones, Art Nouveau, Bauhaus, Evolucionismo y estilo internacional se constituirán en un paradigma⁹⁴ contendiente al Neoclasicismo y signarán las diversas confrontaciones estilísticas que se llevarán a cabo en este período.

Capítulo 2. La edilicia monumental en el período italiano bajo el fascismo de Benito Mussolini.

2.1. La influencia de la vieja arquitectura romana en la concepción fascista, tomando como referencia el mito de la “Romanidad”.

⁹⁴ Sobre esta noción véase Kuhn, Thomas: *La estructura de las revoluciones científicas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960. Nosotros utilizamos el concepto en el sentido que le da J.G. A. Pocock en *The State of art...* Loc Cit.

« [...] después de la Roma de los Césares, después de aquella de los papas, existe hoy, una Roma, la fascista, la cual con la simultaneidad de lo antiguo y lo moderno, se impone a la admiración del mundo»⁹⁵

En los regímenes autoritarios la reedición del pasado glorioso de los pueblos, se convierte inmediatamente en un medio de control político, con la misión específica de lograr un control social que conlleve a producir transformaciones para crear nuevas sociedades capaces de convertirlas en hechos naturales. El estudio de la historia si bien produce un conocimiento cuyo fin es transmitir un objetivo específico, quizás inalterable, posee en sí mismo significado subjetivo que puede producir profundos cambios sociales. Este trabajar de la historia, en el caso que nos atañe, tendría como fin ulterior sembrar en el ideario social que esa grandeza “siempre ha sido así”, y que la razón ulterior del régimen es la reedición de las glorias pasadas y ver que la sociedad lo asimile como algo natural y no como impuesto por personajes o instituciones contemporáneas.

Es así entonces, sí el régimen controla la producción historiográfica y sobre todo la asimilación de la historia, es decir, anclando su razón de ser en el pasado estos regímenes adquieren de inmediato historicidad y es asimilada por la sociedad como algo natural, por ello es que los regímenes se consideran a sí mismos como una continuidad de esas eras gloriosas y que salvo saltos de la historia pudieran ser interrumpidos negando y ocultando de ésta forma que son un producto inédito de su propio tiempo. El régimen se convertirá en un especialista en seleccionar las épocas adecuadas, tanto así eventos y personajes que obligarían a cambiar la concepción y la interpretación del pasado, permitiendo que la sociedad no pueda poseer interpretaciones alternativas u opuestas. En este contexto, el

⁹⁵. Mussolini, Benito: en su discurso “*Opera Omnia*” pronunciado en la Asamblea Quinquenal del partido Fascista en 1934. Compilado por D. Susmel, La Fenice Firenze, su historia. 1951-1981.

fascismo tomó a la antigüedad romana con un sesgo fuertemente politizado, para ello se hicieron con un grupo de estudiosos de la antigüedad, los cuales determinaron que estas representaban las ideas de virilidad, fuerza, virtudes, vitalidad y sobre todo el sentido de “imperialismo”. Estas ideas arrojaron de igual forma el lado estético; este fenómeno se tradujo, entre otras cosas, a un clasicismo arquitectónico, escultural y pictórico.

Esta reescritura del pasado histórico se manifiesta con mayor intensidad en la arquitectura, puesto que en los espacios de las ciudades quedan restos materiales del pasado, es por ello que preponderan a la restauración y conservación de determinadas obras y monumentos, soslayando o eliminando aquellos en los cuales el régimen considera decadentes en su personalísima interpretación de la historia.

Bajo esta premisa, no es de extrañar que las capitales europeas procedan inmediatamente a sufrir profundas transformaciones donde sean incluidos los restos del pasado histórico excluyendo aquellos elementos que niegan la supuesta historia común.

Es por ello que esta necesidad de reedición del pasado histórico modifique no solo la arquitectura construida sino que los regímenes intentan y logran cambiar el espacio urbano; tomando como referencia estos ejemplos vemos que la manipulación del espacio urbano suele estar asociado a nuevas construcciones monumentales como el caso romano de la “*Via dei Fori Imperiali*”, que remata con la grandiosidad del “*Altare de la Patria*”. Estas reinterpretaciones afianzan la reescritura de la historia convirtiéndola en mitología, perdiendo así el control humano, al crear y producir ritos alrededor de éstos monumentos se transmite a la sociedad una irracional narrativa del pasado, la cual pasa a ser aceptada a dispensa de cualquier época histórica.

Con todo esto podemos definir que el uso político del pasado se apoya en tres premisas fundamentales, a saber:

- La creación de nuevos significados históricos

- Creación de nuevo impacto en la transformación urbanística de la ciudad.
- El desarrollo de los ritos alrededor de los monumentos.

Estos serán los elementos visibles particularmente en los regímenes autoritarios convirtiendo y sustituyendo el espacio urbano por otro, dándole funciones simbólicas y de imaginario colectivo en actos de coreografía, ritos y desfiles militares.

2.1.2. El “mito” de la Romanidad o la Roma de Mussolini⁹⁶

Comencemos con el mito de Roma, como un aspecto fundamental de la ideología fascista, que se acentuó durante todo el decenio 1920-1930, donde un histórico discurso elaborado por Benito Mussolini el 8 de noviembre de 1921 denominado el “*all’Augusteo*” sirvió como base para acentuar su propuesta de la “romanitá”. Allí se dio inicio a la manipulación ideológica de la historia clásica, creando el compactamiento de sus cultores para la creación de toda una estructura propagandística, que produjo un cuadro general de remembranza y de muchas manifestaciones públicas que recorrió todo el veintenio⁹⁷. Esto afianzó la ideología fascista haciendo converger la memoria histórica que unificó algunos aspectos como el racismo, la firma de un concordato con la iglesia católica, la búsqueda de una confluencia entre el capitalismo y el socialismo y por último el anticomunismo.

En este proceso de lograr neutralizar las instituciones del presente y lograr anclar su origen en el pasado, es que el fascismo intenta legitimarse como la continuación del imperio romano, y con el Duce como el nuevo César, esto produjo una confrontación entre la memoria histórica liberal italiana y la fascista que produjo seguidamente una complejidad en la

⁹⁶ La herencia de la Roma antigua es una matriz cultural que se hace constante en toda la historia de Europa. Pero más específicamente en Italia, aquí la grandeza y la cultura del pasado romano muy comúnmente se invocaron como una identidad nacional. En la mitad del siglo XIX, específicamente durante el período de la unificación nacional (llamado resurgimiento), este concepto se convirtió en un elemento central en la voluntad.

⁹⁷ Bodrero Emilio, *Roma e il fascismo*. Roma, Instituto di Studi Romani, 1939., pp. 45-53.

organización del nuevo estado⁹⁸. En esta situación, Mussolini optó por utilizar una opción democrática para evitar movimientos que puedan producir revoluciones sociales que tendían a sucederse en esa época, como se producía en Rusia, y en otros movimientos revolucionarios europeos; es por ello que el rey Vittorio Emanuele III nombra en 1922 a Mussolini como primer ministro. El representaba “*il vero capo italiano*” que a través de la imposición de una férrea disciplina preservaría así los considerados valores romanos y por supuesto los de la “*romanità*”, puesto que éste será siempre un referente ideológico a considerarse como un modelo de civilización, “*civis romana*”, donde confluyen sistemas administrativos, obras públicas, idioma, arte, sede del cristianismo, por ello, siempre el pasado romano será una reserva histórica, y para afianzar estas referencias el fascismo crea el “Istituto di Studi Romani” donde se reinscribiría la nueva historia de Roma según el fascismo.

La imagen fascista de la romanità se ha convertido en la imagen «tout court» de Roma y ha generado la difícil tarea de medir la diferencia entre la historia romana y el mito fascista de roma. Por ejemplo, en 1937 se celebraba la “Mostra Augustea de la Romanità” en conmemoración del segundo milenio del nacimiento de Augusto. La exposición contaba la historia del imperio mediante reconstrucciones que exaltaban su poder militar y terminaba en la sala titulada “la inmortalidad de la idea de Roma y el renacimiento del Imperio en la Italia fascista”. A pesar que la historiografía actual considera la exposición como una imposición de categoría contemporánea – escuela, familia, religión, ejército – sobre la interpretación histórica del mundo romano, su colección forma la base actual del Museo de la Civilización Romana, el único que existe en la ciudad sobre el tema⁹⁹.

Es indudable que, ante esta perspectiva, el esfuerzo ideológico debía estar dirigido a la transformación del espacio urbano. Todo ese potencial indubitable de los restos arquitectónicos representativos de la grandeza romana debían ser restaurados y exhibidos, vale decir hacerlos visibles, lo cual conllevaría a la demolición de toda construcción que los opacara, dando así inicio al plan de la reconstrucción del centro de Roma, al respecto Mussolini dirigiéndose a sus arquitectos les decía:

⁹⁸ Bodrero, Emilio: *Roma nel pensiero en nella parola del Duce*. Roma, Istituto di Studi Romani, 1939 pp.7-15.

⁹⁹ Giardina, Andrea and Vauchez, André: *Il Mito di Roma, da Carlo Magno a Mussolini*. Roma-Bari. Edit. La Terza, Vol. 1, 2008, p.216.

(...) en cinco años Roma debe parecer maravillosa a todo el mundo: vasta, ordenada, potente como fue en tiempos del Imperio de Augusto (...) Todo aquello que haya sido construido durante los siglos de decadencia debe desaparecer (...) Los monumentos milenarios de nuestra historia tienen que parecer gigantes en su necesaria soledad”¹⁰⁰ (Ver fotografía n° 1 y n° 2)

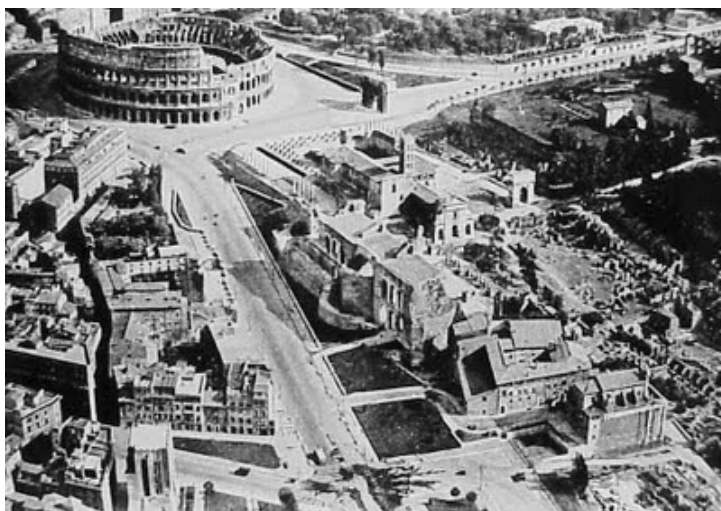
Con todo esto se evidenciaba, por parte del fascismo, su voluntad de apropiarse del pasado romano, y por lo tanto dar inicio a la restauración del centro monumental de Roma, produciendo obras de excavaciones arqueológicas en el área del antiguo foro romano, por ser éste el área pública y política por excelencia de la antigua capital del mundo. Estas excavaciones no siempre dieron los resultados deseados debido a la falta de respeto y rigor científico en la ejecución de las mismas, ya que éstas estaban siempre condicionadas por la acción propagandística del régimen. Esta pasión por la recuperación de determinados restos dio al traste con la destrucción de valiosas edificaciones de la época medieval destruyendo literalmente la colina de la Velia y el área de la Meta Sudans frente al Coliseo, dando origen a la Vía dei Fori Imperiali y la Vía del Teatro Marcello.¹⁰¹



En la gráfica se pueden observar la intensidad de las demoliciones ejecutadas en el centro de Roma para abrir paso a la imponente “Vía dei Fori Imperiali”, todo esto para dar paso al nuevo plan regulador de Roma. Estas demoliciones dieron al traste con valiosas representaciones de obras arquitectónicas medievales.

¹⁰⁰ Mussolini, Benito (1.925) L'insediamento del primo governatore di Roma, Vol 1, p.596.

¹⁰¹ Cederna Antonio, *Mussolini Urbanista: Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*. Roma-Bari, Laterza, 1979.



En la foto se puede apreciar el inicio del trazado de la "Via dei Fori Imperiali". Con ésta obra que desemboca en la construcción más representativa de la antigüedad romana, como lo es el Coliseo, servirá de telón de fondo para las representaciones más importantes del mito de la *romanità*, allí se construirá el "Altar de la Patria" y la existente "Piazza Venezia", desde cuyo balcón Mussolini dirigía las arengas al pueblo.

Todo esto formaba parte del Plan Regulador de Roma, cuyo objetivo central era el de librar los monumentos de todas aquellas construcciones que Mussolini definía como *"incrustaciones parasitarias acumuladas durante siglos de abandono"*. Es aquí en la ejecución de estos proyectos que aparece el arquitecto Marcello Piacentini, quien sería definido como el "arquitecto del príncipe" y estaría a cargo como el ideólogo oficial de los proyectos del régimen. Mussolini consideraba la arquitectura como la más grande de todas las artes y él, el padre espiritual de la nueva roma la cual daría continuidad entre imperio y fascismo. La *"romanità"* iba más allá que el afán de la reescritura de la historia y el resurgimiento de los monumentos antiguos, sino que la conmemoración alrededor de ellos consistía en toda una parafernalia de desfiles militares y propaganda fascista, todo ello ante una masa expectante que aguardaba la llegada de Mussolini quien al transmitirlo y celebrarlo daría pie a un nuevo canal de propaganda oficial. Todo esto conllevaba a la idea de que el fascismo constituía la encarnación misma del imperio romano y hacia que la población sintiese el orgullo de pertenecer a esa descendencia, y de igual forma con respecto al régimen en el que vivían por ser éste el heredero y continuador de tanta grandeza. Esta sacralización del espectáculo fascista buscaba sin lugar a dudas el control irracional de las masas, en palabras de Mussolini *"el fascismo es una concepción religiosa en la que el hombre es dominado por una ley superior"*. Para lograr que esas

masas se movilizaran debía implantarse un nuevo estilo político que transformara a la multitud en una fuerza política coherente, y el fascismo y nacionalismo, en su utilización de la nueva política, proporcionó un culto y una liturgia que podrían alcanzar ese propósito¹⁰².

Mussolini no construyó monumentos al estilo antiguo romano sino que se valió del monumento preexistente, a fin de valorizarlo en su contexto, para retomar el orgullo de ser capital de un imperio y continuadores de la idea romana del mundo, con ello al crear el mito de la resurrección del imperio reforzaba el carácter mágico del fascismo, con esto su concepto arqueológico era el de poder devolver la luz del sol a cualquier monumento que atestigüe la grandeza de Roma, con ello asumía el trabajo de hacer visible al pueblo la *romanità*¹⁰³.

Debemos resaltar que en este proceso desarrollado en el nuevo plan del rescate de Roma, se produce un efecto importante entre lo rescatado y reconstruido posteriormente, puesto que solamente se le dio importancia en este proceso a aquellos monumentos de carácter espectacular que servirían al régimen para realizar los ritos de la conmemoración, olvidando o soslayando algunos elementos representativos de la Roma clásica, como eran aquellas construcciones de carácter sencillo y poco espectaculares, pero que documentaban la vida social de los ciudadanos, como eran las

¹⁰² Mosse, George L: *La nacionalización de las masas*. Madrid, Marcial Pons, 2006, pp.105-108.

¹⁰³ A finales del siglo XIX la ciudad de Roma poseía una percepción diferente a la que posee en la actualidad, muchos de los edificios emblemáticos del pasado, testimonios del esplendor del Imperio Romano y aún durante el renacimiento, habían caído en el olvido, algunos de ellos fueron mimetizados y ocultados parcial o totalmente por el tejido urbano producido por el crecimiento y las necesidades sociales de sus habitantes. Esta imagen cambiaría con el ascenso al poder de Benito Mussolini. Durante esta etapa el urbanismo se convertiría en una herramienta clave que transformaría la capital en una imagen propagandística de los ideales del fascismo italiano.

Con ello se pretendía, en el ideario fascista, crear "*una tercera Roma*" que debía ser tan significativa y poderosa como la del antiguo imperio. Para el logro de este objetivo se dio inicio a una serie de operaciones denominadas de "*sventramento*" e "*isolamento*", con el fin de producir un resurgimiento del pasado de la ciudad, esto se produciría reviviendo el tejido urbano de la época del Imperio Romano, eliminando todas aquellas construcciones consideradas superfluas, abriéndole así la visión de la grandeza antigua al pueblo en la voluntad de la creación del Estado Italiano Unitario, incorporando ideales como el amor nacional, la unidad, la grandeza y la fuerza.

Con la toma del poder del fascismo en 1922, el mito de Roma entró oficialmente en la nueva política cultural, convirtiéndose en un máximo grado de consentimiento en la vida pública italiana, vale decir, este concepto se "*fascistizó*", el cual se tradujo en un interés por los restos de la antigüedad romana.

viviendas, comercios etc., que fueron arrasados por su falta de grandiosidad. En este sentido, durante los trabajos de excavaciones realizados posteriormente, se logró demostrar muchas falsedades que no se correspondían ni en la forma ni en su disposición con lo que realmente existió en su momento, por lo tanto el daño causado con las demoliciones lamentablemente no podrá ser recuperado y también formaban parte importante de la *romanità*.¹⁰⁴



Vista de los trabajos de demolición para dejar al descubierto "Il Teatro di Marcello" (el cual se puede observar a la izquierda) y crear la vía para valorizar su imponente fachada como ícono de la antigua Roma.

Esta concepción de la *romanità* de Mussolini, lo que buscaba en la realidad era difundir lo que vendría a llamarse "*Il Risorgimento Italiano*", que correspondería a la formación del nuevo Estado, debemos recordar que la designación de Roma como capital de Italia vino a producirse en 1871, dando inicio con ello a la creación del mito de la grandeza del Imperio y la promesa de su resurrección, que por supuesto sería realizada por el régimen fascista y de ésta premisa es que se desarrolló la idea de adecuar a la ciudad de carácter medieval existente a la grandiosidad del Imperio, esto se lograría dando un sentido político del pasado y sobre todo visualizando al monumento histórico y eliminando la ciudad medieval.

En mayo de 1860, Giuseppe Garibaldi, que representaba a la Italia romántica e irredenta, logró reclutar un pequeño grupo de soldados a los

¹⁰⁴ Lamentablemente este proceso de "*sventramento*" e "*isolamento*", dio al traste y a la desaparición de importante obras que formaban parte del proceso evolutivo de la ciudad, en especial del período renacentista.

cuales denominó “las mil camisas rojas”, desembarcando en la población de Marsala (Sicilia), allí los sicilianos descontentos contra el Rey napolitano Francisco II, terminaron uniéndose formando un pequeño ejército de tres mil hombres. Garibaldi deseaba conquistar el sur de Italia y avanzar hasta Roma para proclamar la unidad italiana y crear la República, marchó sobre Nápoles provocando la huida de Francisco II el 7 de septiembre de 1860, sin embargo las tropas napolitanas le hicieron frente en, Volturno, permitiendo que las tropas de Víctor Manuel II que avanzaban por el norte lograra vencer a las tropas de los Estados Pontificios en Castelfidardo. Víctor Manuel II y Garibaldi se unieron cerca de Nápoles consolidando así la unificación de Italia. Lamentablemente Garibaldi renuncia al ideal republicano y se retira. Camilo Benso conde de Cavour, al querer dar legitimidad a la unidad convoca a un parlamento y en la sesión del 18 de febrero de 1861 se declara a Víctor Manuel II como rey de Italia instaurando así la monarquía¹⁰⁵.

Sin embargo Venecia continuaba en manos austriacas gracias a la alianza Italia-Prusia contra Austria y Roma en manos del Papa Pio IX, corría el año de 1866. Giuseppe Mazzini y Giuseppe Garibaldi organizan un ejército y marchan contra la Santa Sede sin el apoyo de Víctor Manuel II, éstos son derrotados por los franceses que se habían erigidos protectores del papado, pero con la abdicación de Napoleón III en julio de 1870, el General Cadorna toma Roma y la incorpora a la unidad italiana. Para el momento Florencia era la capital de Italia y en 1871 se traslada a Roma, dándole así unidad completa al país.

Toda esta concepción recreada por el fascismo de Mussolini se sostiene fundamentalmente en la mitología, es decir, se esfuerzan en acudir al pasado para reforzar el sostenimiento de ideas y políticas nuevas, para ello se basan en la aplicación de tres fases para el desarrollo y la creación del mito, a saber:

¹⁰⁵ Para una visión de conjunto de la unificación italiana véase Pierre Renouvin: *Historia de las relaciones Internacionales*. Tomo I. Barcelona, España, RIALP, 1978; también en Duroselle, Jean Baptiste: *Europa de 1815 hasta nuestros días*. Madrid, Nueva Clío, 1975.

- Reescribir la historia: selección detallada del pasado glorioso y marginalización de las épocas de decadencia.
- Transformación del espacio urbano, según la nueva interpretación del pasado mediante la construcción, recreación o destrucción de monumentos históricos.
- Producir las conmemoraciones con carácter litúrgico de los nuevos espacios creados, sacralizando los nuevos símbolos y significados adaptados a los nuevos tiempos, como si fueran ajenos al tiempo histórico.

A pesar de la aplicación de estas premisas para lograr desarrollar el mito de la *romanità*, hay que reconocer con el paso del tiempo, que en la Italia del momento ningún teórico, ministro de cultura y mucho menos Mussolini pudieron establecer un consenso para la creación de una arquitectura de estado.

Coinciden en este punto los análisis más diversos en que la producción arquitectónica de los años veinte y treinta tuvieron un sesgo de la imposición de criterios arquitectónicos impuestos por el estado.

Mussolini, para el momento no estaba deseoso de implantar un decorado arquitectónico grandioso, sino desarrollar el poder magnético de su imagen y la fascinación espectacular que él producía sobre las masas, por lo tanto se inclinó en forma eficaz hacia los medios de comunicación de la época. Promovió su propia monumentalidad a través de su efigie como punto focal del imaginario colectivo, por lo tanto su fotografía aparecía en los periódicos, manifiestos públicos, ilustraciones, cine, entre otros.

El mito del Duce fue el elemento central de la liturgia fascista, esto conllevaba a arraigar el culto al héroe y del líder necesario y providencial que se originaría en la antigüedad y llevaría a potenciar la italianidad, forjando de ésta forma ciudadanos de virtudes republicanas consagrados al bien común. De ésta forma el Estado se erigiría en los educadores por antonomasia,

encargados de inculcar lo mítico sobre la que se asentaría la religión civil de la nación italiana. El mito se concebía como un motor indispensable en el accionar político, insustituible como mecanismo de adoctrinamiento y motivación.

Los arquitectos más representativos del fascismo nunca se plegaron en pensar una arquitectura fascista como tal, sino que asumieron corrientes arquitectónicas innovadoras, como el racionalismo; como acento a esta aseveración podríamos citar a los arquitectos Giuseppe Terragni y Marcello Piacentini, que siendo el segundo decano de la arquitectura fascista, fue uno de los promotores de la arquitectura racionalista Italiana, como podremos analizar más adelante.

2.2. El racionalismo y el estilo Littorio: la visión arquitectónica y urbanística del fascismo italiano.

“El Fascismo es una «casa de cristal», dónde no debe existir ninguna barrera, ningún obstáculo entre la jerarquía política y el pueblo”¹⁰⁶

En éste capítulo pasaremos a analizar la arquitectura italiana entre las dos guerras (1919 - 1939), la cual se enmarcará desde el punto de vista estilístico-formal como una arquitectura de carácter academicista, tal como lo

¹⁰⁶ Mazzola, Ettore María: *Riflessioni sul falso storico*, año 2009. Disponible en la web: <http://regola.blogspot.com/2009/07/riflessioni-sul-falso-storico.html>. Consultado el día 13/07/2018.

fue el estilo “Littorio” y modernista con el “Racionalismo”¹⁰⁷. La arquitectura fascista italiana de éste período es descartada en algunos casos por algunos críticos, por considerarla tiránica y producto de un régimen totalitario, sin embargo se debe ser cuidadoso de aplicar el término “fascista” en la arquitectura, sobre todo si debemos aceptar que ésta forma parte de una continuidad entre lo “fascista” y la arquitectura moderna.

Como hemos demostrado, en el caso de Mussolini, la arquitectura se apoya en el “historicismo”, lo cual nos llevaría a pensar que no podría aportar un nuevo concepto al diseño, y a pesar de su valoración por el neoclasicismo en la arquitectura monumental no pretendía la ideología fascista un retorno a lo clásico, sino un rescate de su espíritu. No podemos dejar de recordar que el fascismo precedió al nacimiento del movimiento arquitectónico moderno en Italia.

Podemos afirmar que la arquitectura y en especial el arte, dispuso de cierta liberalidad que se apoyó en el consentimiento tácito del régimen mussoliniano. La arquitectura italiana del período fascista gozó de una especial consideración, de hecho, la aparición en 1926 del llamado grupo de los siete, que se inició en el Politécnico de Milán, liderizado por Giuseppe Terragni, y constituido además, por Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Ubaldo Castagnola y posteriormente por Adalberto Libera, todos ellos representaban lo más granado del pensamiento de la arquitectura racionalista italiano. Ellos, se dieron a la tarea de buscar una síntesis nueva y más racional entre los valores nacionalistas del clasicismo italiano y la lógica estructural de la era de la máquina¹⁰⁸.

¹⁰⁷ El concepto de racionalismo italiano se refiere a las corrientes arquitectónicas, que a partir del futurismo se desarrollaron en Italia principalmente en la década de los años 1920-1930 del siglo XX, en conexión al Movimiento Moderno internacional.

¹⁰⁸ En 1926 se fundó el denominado “Grupo de los 7”, los cuales se dieron a conocer mediante una serie de artículos publicados en la “*Rassegna italiana*”, en la que se declararon partidarios de una arquitectura italiana y racional, plenamente inspirada en el movimiento internacional y libre de neoclasicismos y elementos eclécticos. Defendían la pervivencia de la tradición y el carácter moderado de sus obras, huyendo de las tendencias de una parte extremista del movimiento moderno.

Todo esto definía un momento verdaderamente histórico, dónde la observación del arte y en especial de la arquitectura establecía una verdadera vanguardia, inmersos ya totalmente en la era fascista. Mussolini apuntaba en sus discursos que la arquitectura y el desarrollo de los espacios urbanos eran por sobre todo verdaderas manifestaciones de poder, no dudaba en buscar la unificación entre tradición y modernidad en las nuevas propuestas edilicias y artísticas del estado, todo ello con absoluto respeto a los criterios y posiciones de sus arquitectos, la sistematización práctica de todos estos fundamentos se plasmarían posteriormente en la reestructuración urbana de Roma, proyecto iniciado en 1925.

Para 1928, se organiza la primera exposición de la Arquitectura Racionalista, ésta muestra va a estar cargada de un fuerte sesgo ideológico, que va a dar como resultado la formación de un nuevo movimiento arquitectónico italiano llamado la MIAR (Movimiento Italiano de Arquitectura Racional), como ejemplo de ello son los apartamentos “Novocomun”, que marcarían el comienzo racionalista de Giuseppe Terragni.¹⁰⁹



Edificio Novocomun en la ciudad de Como - Italia

¹⁰⁹ De 1927 a 1929, Giuseppe Terragni diseñó el “Novocomun”, un moderno complejo de apartamentos. Presentó una propuesta con lados muy tradicionales al Municipio de Como (ciudad al norte de Milano), el proyecto fue aprobado por la municipalidad. Sin embargo el proyecto nunca fue presentado, se dio comienzo a la construcción y nadie podía ver lo que se construía detrás del andamio. En el momento de presentar el edificio terminado, fue una gran sorpresa. Un horrible edificio se había levantado, según el Municipio. Inclusive se pretendió en algún momento demolerlo, hasta que se dieron cuenta que los arquitectos vanguardistas amaban el edificio y convertían a Como en un punto focal. Terragni logró con éste edificio una verdadera integración con su entorno.

Este nuevo movimiento en sus comienzos fue repudiado por los arquitectos más conservadores, sobre todo aquellos que se encontraban agrupados en torno a la UNA (Unión Nacional de Arquitectos), dirigida por el arquitecto del régimen Marcello Piacentini.

Cabe aquí señalar como un punto de vital importancia para la comprensión de la controversia entre la MIAR y la UNA, en el que la UNA, condenaba el racionalismo, afirmando que el mismo no representaba el ideal fascista. En esta controversia hace su aparición el crítico de arte Pietro María Bardi¹¹⁰; Bardi escribe un informe en el cual trata de convencer a Mussolini que la arquitectura del racionalismo italiano es el único movimiento arquitectónico que es capaz de cumplir con la ideología fascista¹¹¹, es tal la influencia que éste escrito ejerce sobre Mussolini, que él mismo inaugura la tercera exposición del Grupo 7 en "*Bardi galería de arte*" en ella se expondría una muestra muy representativa de las tendencias arquitectónicas del MIAR. Diría en su momento Mussolini, "*Nosotros debemos crear un nuevo patrimonio que podría estar al lado del antiguo, debemos crear un arte nuevo, un arte de nuestro tiempo, un arte fascista*".¹¹²

Bardi fundamenta su informe en base, a los resultados de la primera muestra "Quadriennale" de arte fascista, dónde la arquitectura había sido relegada, postergada y proponía darle una relectura de los antiguos repertorios formales, esto propiciaría superar la confusión arquitectónica existente para el momento entre el MIAR y la UNA, uno de sus aportes más fundamentales es que ubica a la pintura y a la escultura como artes auxiliares de la arquitectura, dando origen a lo que modernamente viene a llamarse "La síntesis de las artes."

¹¹⁰ Bardi Pietro, María: *1900 La Spezia Italia-1999*. Sao Paulo, Brasil, Conservador de museos y periodista, premio Jabuti de periodismo.

¹¹¹ Bardi,Pietro María: *Polémiche, Raporto sull'architettura (per Mussolini)*. Roma, Crítica Fascista, 1931.

¹¹² Discurso pronunciado por Mussolini en la inauguración de la tercera exposición del grupo 7, en "Bardi Galería de Arte", Roma, 1931.

(...) también el arte fue llamado a celebrar el mito de Mussolini y el culto del Littorio. El fascismo reconocía a los artistas, pero que obviamente no fuesen militantes antifascistas, se les permitía libertad de búsqueda y de expresión sobre el campo expresamente estético el cual se distinguió del bolcheviquismo y del nazismo, debido a que no quiso imponer un "arte di stato". (...) Pero aun canonizando oficialmente una estética de estado, el fascismo precisó que solo un arte integrada al estado totalitario podría colaborar a establecer una función educativa hacia las masas, solo así podía ser considerada "arte fascista". Para el fascismo, en el campo de las artes, así como en el campo de la política, el enemigo era el individualismo que se sustraía de la fusión armónica con el colectivo, esto generaba en los artistas escepticismo, neutralidad, indiferencia hacia el estado y la religión fascista.¹¹³

Al momento se desarrollaba la restructuración urbana de Roma, Bardi enfatiza que es el momento ideal para dejar la impronta de un carácter constructivo propio que dejara una huella de futuro y universalidad evitando caer en el riesgo del historicismo y que los trabajos sobre la capital debieran poseer una contemporaneidad absoluta, es evidente que Bardi siente una inclinación por los racionalistas y critica a la corriente de Marcello Piacentini en sus intentos de conciliar el clasicismo con la modernidad.

Bardi analiza a través de sus críticas el plan urbano de Roma y lo ataca, al respecto señala lo siguiente: *"tendría algún sentido producir las demoliciones destruyendo las construcciones medioevales para abrir nuevas avenidas si ellas no poseyeran el espíritu y la impronta de una «calle fascista» , que debiera ser fascista para hoy y para siempre"*¹¹⁴. Protesta muy vehementemente la falta de ideas para la propuesta de una "ciudad nueva", que estuviera precedida por la inclusión del modernismo y por ello critica el plan regulador romano que, según él, pareciera más atento a satisfacer y enaltecer el pasado que a expresar la grandeza de la Roma Fascista.

El racionalismo italiano entra en una profunda crisis a mediados de la década de los treinta, solamente a través del titánico esfuerzo de Terragni es que se logra mantener una cierta intensidad intelectual para darle un enfoque racionalista que integre lo conceptual, estructural y lo simbólico. El edificio

¹¹³ Gentile, Emilio: *Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Roma-Bari. Laterza, 1993, pp.199-200.

¹¹⁴ Bardi, Pietro Maria: *Polemiche, Rapporto...* Ob. Cit. pp.53,57.

que sin lugar a dudas representa con mayor claridad el concepto entre arquitectura y política es la “*Casa del Fascio*”, construida en Como (1932-1936) pequeña localidad situada al norte de Milán, claro ejemplo del racionalismo italiano y una manera clara de entender al modernismo, y que sintetiza a su vez la modernidad con la tradición.

Con la muerte prematura de Giuseppe Terragni (1943), podríamos colocar el punto final al movimiento racionalista italiano, sin embargo su obra atestigua su esfuerzo para lograr una sociedad organizada y culturalmente sin clases, a la distancia, su muerte a destiempo engrandece su figura como arquitecto, desembarazado ya del bagaje pesado de la historia.

A pesar de esta manifestación, la Unión Nacional de Arquitectos (UNA), dirigida por Piacentini, seguirá en su posición extrema de condenar al racionalismo, continuando en su posición que éste no representaba al ideal fascista. Esta posición extrema mantenida por Piacentini y valiéndose de su cercanía a Mussolini como el arquitecto preferido del régimen esgrime fuertes razones para que en 1932 comience la disolución del MIAR.

Dentro de éste contexto es de suma importancia hacer referencia a dos arquitectos que tuvieron una posición intermedia entre el racionalismo de Terragni y la posición Littoria de Piacentini, el primero, Mario Palanti¹¹⁵, por sus propuestas monumentales en la década de los veinte, que si bien no lograron construirse, representan un hito en los deseos de Mussolini sobre la monumentalidad. En el caso de Giuseppe Pagano, a pesar de su tortuosa existencia tuvo una descollante participación dentro del quehacer arquitectónico como convencido fascista.

A Mario Palanti podríamos calificarlo como el arquitecto de dos mundos, pues su actividad profesional la desarrolló entre Italia, su país natal y la república de Argentina, dónde ejecutó la mayor parte de sus obras debido a

¹¹⁵Mario Palanti, (Milano, Italia 1885-1978) Arquitecto de profesión, se inicia como estudiante de pintura en la academia Brera. Pasa luego al Politécnico de Milán, dónde se formará como arquitecto, recibiendo enseñanza de Camillo Boito, quien influye sobre Palanti, generando en éste, una fuerte tendencia hacia la arquitectura monumental, tendencia ésta de la cual no podría desprenderse en toda su vida.

que en las primeras décadas del siglo XX el país ofrecía grandes oportunidades de trabajo a los arquitectos europeos; no olvidemos que Argentina a finales del siglo XIX y a comienzos del siglo XX se caracterizó por una gran afluencia de migrantes italianos, algunos de ellos amasaron grandes fortunas promoviendo de ésta forma una gran inversión inmobiliaria, sobre todo en la región del Río de la Plata, y con el fin de materializar estos logros se avocaron a la contratación de profesionales del exterior.

En ésta etapa argentina, Palanti ratifica las enseñanzas de su maestro Camillo Boito, impulsando nuevos elementos para la estructuración de un lenguaje arquitectónico y así lograr un nuevo “estilo nacional” diferenciado del resto, produciendo de ésta manera un “Arte Nuevo”, patrimonio del norte de Italia aplicado al contexto del Río de la Plata, creando así un puente económico-cultural entre la Argentina y el norte de Italia.

Aquí es dónde se manifiesta la tendencia a la monumentalidad de Palanti, y es a través de dos edificios construidos, uno el Pasaje Barolo (1919-1923) edificado en Buenos Aires y con 100 metros de altura, y el Palacio Salvo (1922-1928) con 120 metros de altura construido en Montevideo, ambos edificios financiados por inversionistas italianos vinculados a la industria textil¹¹⁶.

¹¹⁶ Entre 1880 y 1916 Argentina experimentó un notable crecimiento económico y demográfico que unido al crecimiento de las exportaciones le permitió ingresar al proceso de internacionalización e intercambio comercial.

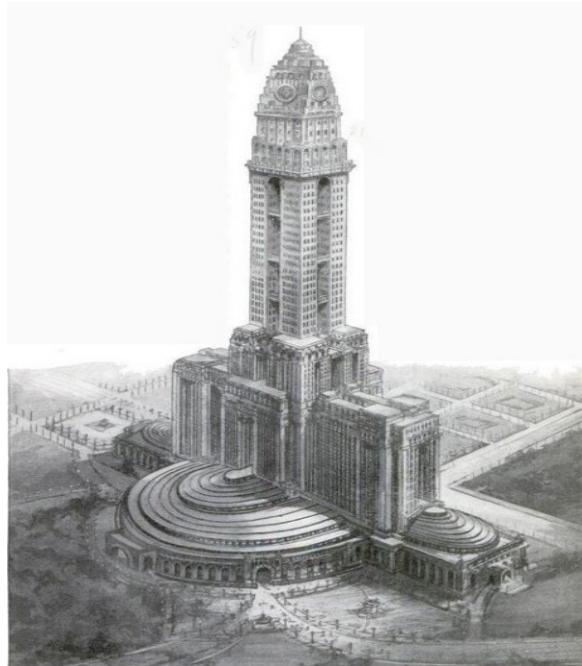


Palazzo Barolo, Buenos Aires – Argentina.



Palazzo Salvo Montevideo – Uruguay.

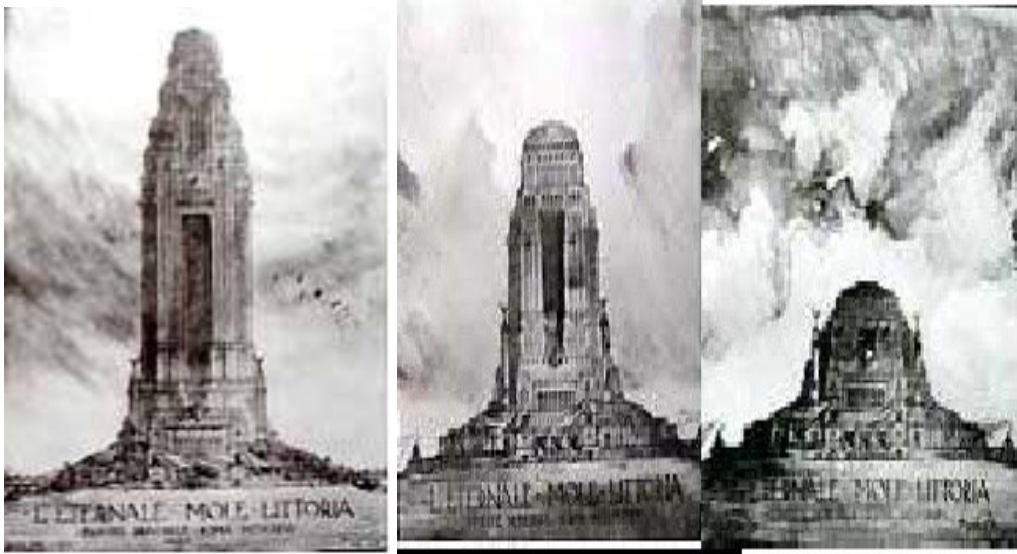
Palanti interpreta de una manera perspicaz la situación económica italiana de la postguerra, donde la política fascista estaba interesada en las grandes realizaciones y obras públicas; esto lo llevó a plantear un utópico edificio en Roma de dimensiones colosales, 350 metros de altura llamada la “*Mole Littoria*”, ésta comprendía un vasto programa de usos múltiples en respuesta a la necesidad de áreas para el uso del Partido Nacional Fascista, contaba con un hotel de 4500 habitaciones, biblioteca, salas permanentes de exposiciones, teatros, auditorios, galerías comerciales, etc. Pero lo más espectacular de la torre es que a 330 metros de altura estaría coronada por un faro giratorio símbolo de la luz que irradiaría la Roma eterna y la concepción fascista. Este colosal edificio simbolizaba y manifestaba el dinamismo y los valores del fascismo creando la dualidad *Molle Littoria- Revolución fascista*, representaría el monumento de la era, el gran ícono que simbolizaba la nueva orientación de la patria y representaría la grandeza del fascismo en el ámbito internacional.



Molle Littoria – Proyecto

La utopía de Palanti no parece sólo un sueño, pues en septiembre de 1924 presenta un proyecto para una torre en la biblioteca del Palazzo Chigi en Roma, al cual asiste Mussolini, quien al ver el proyecto queda entusiasmado a tal forma que deja escrito en el mismo “*Per la Molle Littoria olalá*”¹¹⁷. Este entusiasmo expresado por Mussolini causaría gran conmoción en el mundo entero, pues de construirse la torre representaría el edificio más alto del mundo para el momento, superando la Torre Eiffel y dejando atrás a los rascacielos norteamericanos. Sin embargo y a pesar de la emocionalidad expresada por Mussolini en la construcción de la Torre, Palanti, quien ya había transcurrido un año de su estadía en Roma, pudo adquirir una sensibilidad hacia la verdadera realidad económica italiana y lo llevó a reestructurar el proyecto en tres oportunidades llevando su altura original de 335 metros a 90.

¹¹⁷ Mario Palanti: *L'Eternale Molle Littoria*. Milano, Rizzoli &C. 1926



Mole Littoria, secuencia de la transformación en sus dimensiones

El nuevo proyecto es presentado en el salón de La Vittoria en junio de 1926, también en ésta oportunidad recibe el entusiasmo del Duce y muchos reconocimientos por parte de la jerarquía fascista, sin duda alguna la monumentalidad del proyecto de La Torre Littoria había triunfado pero nunca sería construido.



Mole Littoria, implantación de la Torre en una maqueta de Roma – Al fondo se ve el Coliseo



Ilustración Mole Littori, al fondo comparativamente la Iglesia de San Pedro - Vaticano

Mario Palanti con su propuesta instituyó un lenguaje tratando de dar respuesta a una realidad de la Italia del momento generando nuevas alternativas estructurales, económicas y artísticas, con éste lenguaje trata de

manifestar su juicio unificando lo nuevo y lo viejo procurando un lugar a la nueva arquitectura y una nueva estética para la nueva era fascista. Es por ello que su inclinación a la monumentalidad, nacionalismo y una ciega fe itálica le hicieron descubrir una oportunidad en la era Mussoliniana, pero fracasó no solo en lo económico sino en lo arquitectónico ya que fueron otros los caminos de la “modernidad” y otros los derrotados que tomó el fascismo, quedando su obra soslayada y llegando a destiempo.

Giuseppe Pagano¹¹⁸ se afilió al partido fascista a partir del año 1920, entregado y creyente a ultranza a la causa de la revolución Mussoliniana, a la cual se entregó con absoluta dedicación, jamás se le podría tildar de ser un oportunista. Desde sus comienzos ocupó altos cargos dentro de la incipiente organización formando parte de un grupo de élite dirigido por un sobrino de Mussolini y que se definían como “misioneros” para difundir la palabra del Duce y siendo guerreros juraban defender la revolución hasta el final.

Le correspondió dirigir el consejo de redacción de “Doctrina”, publicación que se ocupaba del desarrollo de la filosofía fascista, sin embargo y a pesar de éste compromiso con la política y filosofía fascista, Pagano nunca puso en peligro la cualidad y calidad de su trabajo como arquitecto. Sin duda alguna fue un diseñador de un talento muy especial, no solamente en el campo proyectual de sus edificios, sino también en el diseño de mobiliario para oficinas y viviendas que lo acercaron de manera notable hacia el modernismo y a pesar de sus cercanas relaciones con el régimen siempre mantuvo una posición de abierta crítica y fuerte polémica con un carácter absolutamente independiente.

¹¹⁸ Giuseppe Pagano, (Porec, Croacia 1896 - Mauthausen, Austria 1945). Arquitecto italiano, se formó en lengua italiana en la ciudad de Trieste (antiguo imperio Austro-Húngaro). Se unió al ejército italiano durante la primera guerra mundial. Tuvo una relevante actuación en ésta conflagración donde fue dos veces herido en batalla, capturado en dos oportunidades y en ambas evadido. En los años posteriores a la guerra, se inclinó por la política nacionalista y prefascista, siendo el cofundador del primer partido fascista en su ciudad natal, Parenzo. Habiéndose graduado de arquitecto en 1924 en el Politécnico de Turín comienza sus trabajos (1928) con el arquitecto Gino Levi-Montalcino, donde desarrolló una serie de proyectos para la exposición de Turín (1929). En 1931 se traslada a Milán y trabaja para la prestigiosa revista Casabella (aún hoy existente), creada por Guido Marangoni en 1928.



Diseño de mobiliario de Giuseppe Pagano

Pagano, como profesional de la arquitectura y el diseño siempre mantuvo una posición funcionalista-racionalista, venía influido por la corriente futurista y las vanguardias europeas, se convirtió en un profesional atrapado en las teorías y prácticas fascista de la Italia del momento, que se enfocaba y abogaba por una tríada de unidad, abstracción y coherencia.

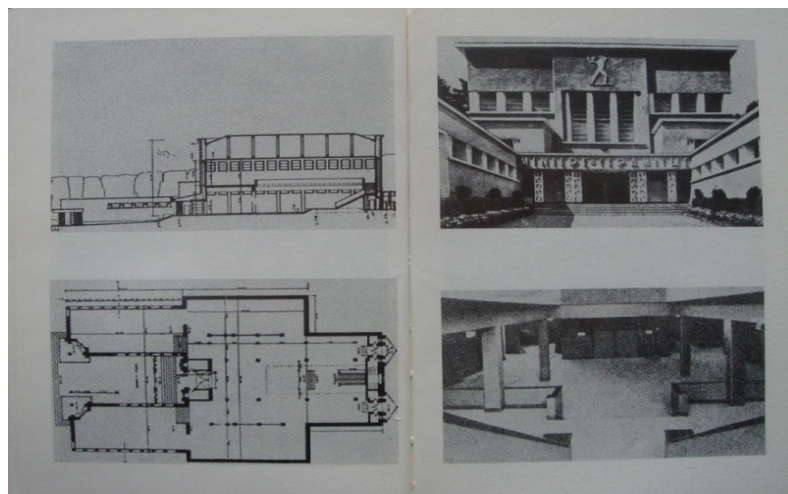
Para 1928-1930 proyecta el edificio de oficinas Gualino, en Torino, conjuntamente con el arquitecto Gino Levi Montalcini¹¹⁹, edificio destinado a albergar las oficinas del empresario Gualino, este proyecto fue definido en su momento como una de las más claras manifestaciones del racionalismo italiano, el edificio introduce en la arquitectura de Torino importantes innovaciones tipológicas y técnicas, cumpliendo con el objetivo de realizar una arquitectura moderna, utilitaria y antimonumental.

¹¹⁹ Gino Levi-Montalcin (Milano 1902 - Torino1974), Arquitecto, docente, publicista, protagonista desde los años 1920 de la arquitectura de Torino en el campo del urbanismo, diseño de oficinas, universidades y palacios.



Edificio de oficinas Gualino – Torino, Italia

Para ese mismo año se realiza la exposición internacional de Torino, y Pagano recibe el primer encargo de importancia como director técnico de la exposición y conjuntamente con Levi-Montalcini le corresponde el diseño de la exposición que consistía en siete pabellones dónde se realizarían promociones, encuentros, debates y conferencias. En este proyecto se pusieron de manifiesto dos facetas importantes de Pagano, la primera su capacidad de desenvolverse en el rol de organizador de la cultura y en segundo lugar su interés en la experimentación de materiales y técnicas constructivas, que desarrollará posteriormente en su traslado a Milano.



Exposición Internacional de Torino 1930

Desde los inicios de los años treinta el accionar de los arquitectos modernos se traslada desde Torino a Milano, ésta ciudad para el momento era la sede de las más importantes revistas sobre arquitectura, como eran: *“Domus”*, *“Edilizia Moderna”*, *“La casa”*, *“Raseña di Architettura”*.

Para finales de 1932 también Pagano abandona Torino y se radica en Milano y pasa a dirigir la prestigiosa revista *“La Casa Bella”*, posteriormente devenida simplemente como *“Casabella”*. La revista fue fundada en 1928 por Guido Marangoni¹²⁰, ésta, bajo la dirección de Pagano se convirtió en el centro más avanzado de la cultura arquitectónica italiana. La actividad de Pagano no solo se confinó en la revista *“Casabella”* sino que continuó con su actividad como arquitecto.

En 1932 Marcello Piacentini, dentro del plan para la nueva Roma, es encargado para proyectar la nueva Ciudad Universitaria de la *“Sapienza”*, sus relaciones con el poder le permite reunir para éste ambicioso proyecto un equipo destacado de jóvenes arquitectos, excluyendo los que él llamó arquitectos “de asalto” que eran los que componían el llamado grupo de los 7¹²¹.

Piacentini hizo confluir en el proyecto experiencias y posiciones distintas, desde Torino y Milano a Giuseppe Pagano, director de *“Casabella”*, a Gio Ponti, director de *“Domus”*, desde Florencia a Giovanni Michelucci, ganador del proyecto de la nueva estación del ferrocarril de Florencia y un grupo de arquitectos pertenecientes al MIAR.

Piacentini le otorga a Pagano la responsabilidad de proyectar el edificio del Instituto de Física, el cual asume dentro de la lectura formal establecida por Piacentini, interpretando la arquitectura como un “compromiso social”.

¹²⁰ Guido Marangoni (Milano, 1872 – Torino, 1941), crítico de arte y periodista, conservador del Castello Sforzesco, superintendente de los museos cívicos de Milano, diputado socialista en tres legislaturas 1909 -1921, en 1928 fundó y dirigió las revistas *“Pagine D’Arte”* y *“La Casa Bella”* que en 1933 por voluntad de Giuseppe Pagano se mutó en *“Casabella”*.

¹²¹ El grupo de los 7 estaba compuesto por los arquitectos racionalistas como: Adalberto Libera, Giuseppe Terragni y otros.

El trabajo proyectual de Pagano al desarrollar el Instituto de Física ejercía una profunda influencia sobre los arquitectos que a su vez trabajaban dentro de la ejecución de las distintas facultades de la Ciudad Universitaria, trataba de inculcar su concepto de la sobriedad y evitar la tentación de la monumentalidad, apoyándose en un raciocinio lógico para resolver los complejos problemas de la distribución espacial, logrando así una coherencia funcional en el desarrollo de las diferentes plantas del edificio.

Pero en contraste con la funcionalidad de las plantas, Pagano diseña unas fachadas poco diferenciadas tratando de lograr un edificio unitario y sobre todo compacto, al respecto nos dice:

(...) "Para acercarme a éste ideal de unidad concreta y no solo aparente he estudiado las plantas de modo de encerrar el edificio dentro de volúmenes bien definidos dónde, al valor de los llenos, el vacío corresponda a un indispensable complemento de ritmo".¹²²

Por un lado logra la debida concesión unitaria y, por la otra, una articulación funcional de las partes. Sin lugar a dudas dos tendencias opuestas, Pagano asume el compromiso dejando autónomas las plantas, pero elimina la transparencia haciendo una fachada completamente plana evitando que no sobresalga ningún elemento funcional como escaleras de emergencia, las cuales encierra dentro de volúmenes anónimos, inclusive evita todo elemento cromático en sus fachadas, recurriendo al uso de un solo material de recubrimiento, todo esto representaba el testimonio de los intereses proyectuales de Pagano, en contraste con los arquitectos contemporáneos del Movimiento Moderno.

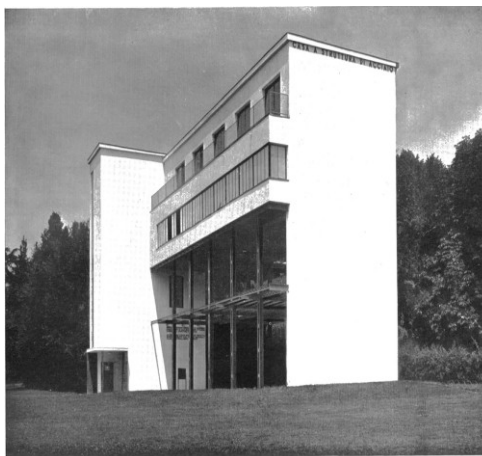
¹²² Saggio Antonino: *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*. Bari, Edizioni Dedalo spa, 1984. p.58



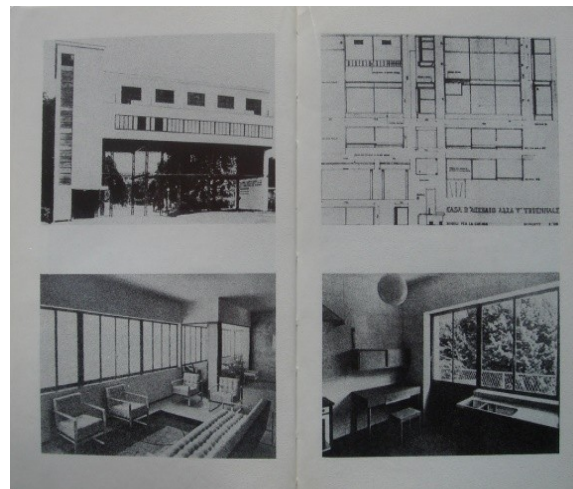
Instituto de Física - Universidad de Roma 1932

Aquí es importante señalar que ésta tendencia racionalista de Pagano hizo cambiar la concepción del diseño del edificio del rectorado asumido por Piacentini en el mismo proyecto de la Universidad de Roma.

En 1933 en ocasión de la V Triennale de Milano proyecta conjuntamente con otros arquitectos “La casa de acero” que representó el ejemplo más notable de la experimentación con los materiales modernos, toda la estructura podía ser prefabricada y armada en sitio, siendo un ejemplo concreto de innovación tecnológica.



CASA A STRUTTURA DI ACCIAIO: VEDUTA LATERALE



La casa de acero 1933 – V Triennale de Milano

El modo muy personal de Pagano de afrontar el tema de la vivienda estaba muy alejado de las experiencias contemporáneas de la vanguardia arquitectónica italiana que se encontraban presentes en la V trienal y

encontró en la construcción de su casa de acero una oportunidad para proponer un ejemplo concreto para el uso de nuevas tecnologías debido a que el momento era propicio por el intenso crecimiento de la construcción, que permitiría grandes posibilidades en el uso de nuevos materiales y tecnologías modernas que abaratarían el costo de las mismas. Ese interés de Pagano en esa área llamó la atención del régimen y lo encargó para que hiciera una investigación sobre la relación entre la experimentación de los nuevos materiales, el sistema económico y la política edilicia y proporcionar un nuevo accionar a los arquitectos modernos. Como resultado de esos estudios se reveló el peso que adquirieron los técnicos que trabajaron al lado del régimen al aplicar estos conocimientos, que como Pagano hicieron una vasta divulgación convencidos que la puesta al día de la tecnología representara una premisa indispensable para producir transformaciones más amplias.

Políticamente en todos los años en que Pagano profesó su adhesión al fascismo siempre creyó en la posibilidad de influir sobre las grandes decisiones en política edilicia y que a través de la arquitectura se podían producir profundas transformaciones en el bienestar de la población. Creyó en todo momento de dotar una calidad ambiental y constructiva que promoviera la dignidad del individuo y que los sistemas constructivos prefabricados producirían la masificación de las viviendas.

Porque no puede existir cantidad sin calidad y calidad sin cantidad (economía sin cultura, actividad práctica sin inteligencia o viceversa) Cada contraposición de los dos términos es un contrasentido. Y, además, cuando se contraponen la calidad a la cantidad (...) en realidad se contraponen una cierta calidad a otra calidad, una cierta cantidad a otra cantidad, o sea se hace una cierta política y no se hace una afirmación filosófica. Si el nexo cantidad-calidad no es posible se impone una decisión a saber: Se desarrolla la cantidad o la calidad?Cuál de los dos aspectos es más controlable, cual es más fácilmente medible, sobre cuál se pueden hacer previsiones, construir planes de trabajo? La respuesta no ofrece dudas, sobre el aspecto cuantitativo. Afirmar por lo tanto que se quiere trabajar sobre la cantidad, no significa que se quiera menoscabar la calidad. Esto implica que se debe colocar el problema cualitativo en el modo más concreto y realístico, o sea se debe desarrollar la calidad sólo en el modo en que pueda ser controlable y medible¹²³.

¹²³ Cita de Antonio Gramsci, tomada del libro de Saggio, Antonio: *L'opera di Giuseppe Pagano...* Ob. Cit. p.11.

Este pensamiento de avanzada social compartido por Pagano lo ubicaba en su quehacer arquitectónico y hacia dónde dirigía sus esfuerzos. Para ese momento la mayoría de los arquitectos jóvenes se habían volcado hacia la modernidad, muy pocos habían privilegiado los contenidos de ésta corriente hacia la promoción social. El rechazo de ellos hacia el racionalismo es lo que hizo que lo social fuera postergado y deviniera en la tumba del mismo y de todos sus postulados.

Con respecto a esto se produjeron discusiones absolutamente críticas, en algunos casos duras y aguerridas, sobre el contenido filosófico del fascismo, sus valores hacia la sociedad y la búsqueda de las contradicciones en el sistema ideológico y doctrinario del mismo.

Acentuando ésta posición, y reafirmada durante unas conferencias realizadas a finales y comienzos de los años 1938-1939 y posteriormente publicados en la revista "Casabella", establecía la siguiente premisa:

(...) En los locales del Círculo Filosófico de Milano, el 13 de los corrientes el arquitecto Giuseppe Pagano, director para las artes de la Escuela Mística Fascista Sandro Mussolini, habló de la función revolucionaria de las artes, insistiendo en el tema que le es particularmente cercano: aquellos sobre arquitectura. De los puntos fundamental resumiremos, que el pensamiento de los arquitectos más relevantes se identifique con el de los más jóvenes se contra de cualquier compromiso académico, hostil a la arquitectura "reina de las artes" como fue definida por el Duce"¹²⁴.

El desarrollo de Pagano como arquitecto se basó en la búsqueda de las experiencias internacionales sobre los grandes temas de las transformaciones de las ciudades producidas durante la post-revolución industrial, él nuevamente se apoya en que una gran obra arquitectónica solamente puede nacer después de una fase transitoria de carácter práctico, en el cual se trata de conseguir la máxima satisfacción a las necesidades elementales del pueblo con un máximo de conveniencia.

¹²⁴ Pagano, Giuseppe: *Rivista "Casabella"*. Genaió 1939, N° 133.

Su trabajo como arquitecto se desarrolla por muchos años hacia la definición de una arquitectura colectiva y anónima, reproduciéndola en serie por lo menos en sus componentes fundamentales.

A mediados de la década de los treinta, y fundamentándose cada vez más en su filosofía arquitectónica, se alejó de los arquitectos oficiales del régimen fascista, y aprovechando la oportunidad que le ofrecía la apertura de la “VI Triennale”, se atrevió a proponer una expresión alternativa de arquitectura para el fascismo¹²⁵. Pagano se oponía a la llamada “arquitectura representativa” del régimen, sustentada por la mayoría de sus colegas que trataban de identificar su arquitectura con el fascismo italiano, y convertirla por ende en la arquitectura del Estado.

En 1937 trabajó muy ligado al arquitecto del régimen Marcello Piacentini en el diseño de interiores del Pabellón italiano para la Exposición Internacional de París, como también en el plan maestro de la Expo Roma de 1942, la cual no llegó a realizarse debido a la guerra.



Pabellón Italiano en la Exposición de París - 1937

¹²⁵Durante la “VI Triennale” producida en 1936 se refuerza el matrimonio entre el modernismo y el fascismo, la arquitectura es aún la expresión privilegiada delineada por la propaganda del régimen. Los artífices del programa de ésta edición son los arquitectos Eduardo Pécico y Giuseppe Pagano. Pagano proyecta el pabellón exterior que muestra la exposición de vivienda y arquitectura internacional, éste fue destruido durante un bombardeo en la II guerra mundial.

En la exposición el tema central de Pagano es una muestra fotográfica sobre la casa rural mediterránea. La presencia extranjera es notable y en particular va señalada por Francia con Le Corbusier, la de Finlandia con Alvar Aalto, entre otros. La muestra es complementada con una exposición internacional de urbanística y sistemas constructivos modernos.

En 1942 Pagano abandona el fascismo y entra en contacto con la resistencia, es capturado y encarcelado en Brescia de dónde promueve un gran escape junto con un centenar de prisioneros. De inmediato es recapturado e internado en el campo de concentración de Mauthausen, Austria, dónde muere de pulmonía un 22 de Abril de 1945 a pocos días de la anhelada liberación.

Con la decadencia del estilo “racionalista”, llega el momento ideal para establecer la corriente de la verdadera arquitectura fascista, según Piacentini, que se dio a conocer como el “Stile Littorio” (Estilo lictorio)¹²⁶, con ésta referencia directa a los símbolos de la antigua Roma, Piacentini se hace cargo como nuevo funcionario del régimen estableciéndose en la Universidad de Roma, allí dirige la llamada «renovación», que junto a un equipo de nueve arquitectos¹²⁷ sientan las bases para dar las soluciones arquitectónicas fascista de los treinta.

*(...) el culto del Littorio constituye una travesía por el universo simbólico y litúrgico del fascismo, que en su tiempo “imprimió por doquier y sobre todas las cosas, desde el escudo del estado hasta las alcantarillas, el emblema del «fascio littorio», símbolo que en la antigua Roma representó el «imperium» (...)*¹²⁸

Piacentini comienza a establecer unas rígidas directrices desde la Universidad de Roma, las cuales deberían ir dirigidas hacia la materialización del mito fascista, lo cual conllevaría a una tendencia hacia la monumentalidad y a la plasmación de una estética agresiva y militante. Para 1932 se inaugura la exposición llamada de la “Revolución Fascista”, la cual

¹²⁶ Lictor (voz latina) Se trataba de un Oficial que se colocaba frente a los magistrados y emperadores de la antigua Roma, llevando en sus manos los símbolos imperiales que consistían en un haz de varas (30 generalmente) una por cada curia de la antigua Roma, atadas con una cinta de cuero rojo formando un cilindro que sujeta un hacha común o un labrys.

¹²⁷ Los arquitectos que acompañaron a Marcello Piacentini en su momento fueron: Giovanni Michelucci, Gaetano Rapisardi, Luigi Piccinato, Giuseppe Pagano, Luigi Vietti, Ettore Rossi, Gio Ponti, Muzio, Lancia

¹²⁸ Gentile, Emilio: *El culto del Littorio*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2007. pp.299.

pasó a representar la apoteosis del régimen, con su pomposidad establecería la epopeya nacional del fascismo¹²⁹.

Con esto el fascismo quería demostrar que la arquitectura debía corresponder a una política, que ella no debiera contentarse solamente con satisfacer unas determinadas necesidades funcionales, sino más bien, actuar como un medio efectivo de propaganda. Al respecto el arquitecto Gio Ponti quien formaba parte del equipo de Piacentini, expresó en su escrito *Política de la Arquitectura*, lo siguiente:

*La arquitectura en el pasado era la expresión de una política, o mejor del esplendor de una política. Áulica por vocación, habitada en las mansiones reales, en los templos, en las pirámides, en los arcos triunfales y en los circos, en las torres, en las fortalezas, en los castillos y en los palacios. Era conmemorativa, histórica "a posteriori" y encarnaba la deducción y consecuencia de un triunfo político que se perpetuaba en monumentos.*¹³⁰

Partiendo de ésta premisa, en que la arquitectura establecida por el estilo *Littorio*, debía representar una ideología y, por lo tanto, para que ésta se convierta en propaganda, debían estar presentes dos condiciones, a saber: la primera es la intencionalidad del arquitecto en ser congruente con los objetivos de la ideología fascista y en segundo lugar la existencia de cierta comprensión sobre la intencionalidad para que su significado pueda ser percibido por las masas. Si tenemos en cuenta que el fascismo tenía muy presente y comprendía el poder de la propaganda y con ella reestructurar el imaginario del pueblo y así lograr sus fines; entonces no es de extrañarnos que se apoyaran en la arquitectura para lograr los objetivos trazados. Estando imbuida de pautas culturales surgidas de la Revolución Francesa, tendientes a la sacralización de la política, la formación del Estado nacional italiano en el siglo XIX planteó el problema de generar una conciencia colectiva unitaria que cuajase en un culto de la patria. Los hombres del

¹²⁹ La exposición fue inaugurada el 28 de Octubre de 1932, con ocasión de celebrar el 10° aniversario de la marcha sobre Roma de 1922, su duración fue de dos años. Esta exposición representó una verdadera campaña publicitaria del régimen, todo esto con el fin de consumir la sacralización del fascismo. Testimonios relatan que el recinto era como un templo a la nueva fe, seguir el recorrido debía entenderse como un acto de peregrinación, recogimiento y devoción.

¹³⁰ Véase Ponti, Gio. Artículo publicado en la revista *"Reconstrucción"*, Oct. 1949, Madrid, España.

Risorgimento (el movimiento detrás del proceso) pensaban que sin una comunión espiritual de las masas, la unificación política de Italia no pasaría de crear una forma vacía y sin expectativas de futuro; convicción que sobrevivió al cambio del siglo.

Por tanto, se imponía la necesidad de forjar ciudadanos dotados de virtud republicana y consagrados al bien común. En esta tesitura, el Estado y el ejército se erigían en educadores por antonomasia, encargados de inculcar el patrimonio mítico-simbólico sobre el que se asentaría la religión civil de la nación italiana. Fue sobre éste modelo que actuó el fascismo de Mussolini, extremando los términos del discurso sacro-político.¹³¹

Sin lugar a dudas, en su interior, Piacentini a través de la sacralización de su “Stile Littorio” no albergaba la menor duda acerca de los fines políticos de la arquitectura, ella se reservaba exclusivamente para los grandes fines de la religión y del Estado, todo ello para engrandecer las virtudes de la italianidad, debía servir para enardecer y conmover, para glorificar y aclamar. Su arquitectura al igual de sus propuestas, pueden tildarse de grandiosas e intimidantes, que pretendían impresionar a quienes las contemplaban, hacer que el individuo se sintiera empequeñecido e insignificante. Pero su arquitectura poseía una calidad formal y humana muy distinta a las claustrofóbicas construcciones nazistas.

Mussolini dispuso de dos décadas para la reconstrucción de Italia y en esa labor hay que reconocer que dejó su impronta prácticamente en todas las ciudades de Italia. Los arquitectos del equipo de Piacentini proyectaron y construyeron las infraestructuras modernas del país, entre ellas se pueden mencionar, estaciones de ferrocarril, oficinas de correos, tribunales de justicia, universidades, fábricas y hospitales, todo ello para relacionar al fascismo con el progreso. Su arquitectura fue de avanzada, podríamos decir que fueron capaces de crear una gran arquitectura, que se basaba en la exploración sutil e imaginativa del espacio, empleado para glorificar el

¹³¹ Gentile, Emilio... Ob. Cit. p.299.

movimiento fascista sin caer en los habituales trucos visuales del tamaño, la intimidación o la iconografía explícita.

Aún hoy está abierto el debate sobre si hubo o no una arquitectura fascista, ¿podría hablarse que el racionalismo de Giuseppe Pagano, o la de Piacentini, o la de Terragni, se ubicaran en una corriente apegada al sentir del régimen fascista o en igual forma de un sentir personalista de Mussolini? En realidad, el debate está lejos de solucionarse, ya que al mismo tiempo que existe una proximidad y mucha intencionalidad de insertar la arquitectura en el contexto político del período (nacionalidad, la idea de la unificación), hay un alejamiento por parte de los arquitectos en lo que se refiere a la ideología conservadora y dictatorial del régimen. Aquí es de suma importancia afirmar, por ejemplo, que Terragni, e igualmente Pagano son extremadamente radicales en sus propuestas estéticas, pero no en la propuesta política, preocupándose ambos en la profundización de conceptos que le son muy caros a la arquitectura como el uso de la geometría y la funcionalidad, conjuntamente con un resultado estético muy aceptable, sin soslayar en ambos casos los profundos aspectos sociales involucrados. Aquí cabe citar lo dicho por el arquitecto Bruno Zevi en 1982 (...) *revisar la arquitectura antifascista ,conspirador, el fascista Terragni, significa proponer preguntas no siempre llenas de sentido y, en conjunto, de nuevo en el camino de un compromiso dividido por luchas considerables, las caídas y triunfos, y las pérdidas trágicas*¹³².

Sin embargo, el estilo Littorio nace de una imperiosa necesidad hacia la ostentación y exaltación del poder, hay que representar, en forma retórica, las conquistas del fascismo, sumémosle a esto la voluntad de presencia totalizante y universal del fascismo en cada pequeño resquicio de la

¹³² Zevi, Bruno (Roma 1918 - Roma 2000) Arquitecto y crítico de arte italiano, doctorado en arquitectura en Harvard conjuntamente con Walter Gropius, fue un estudioso de la obra de Frank Lloyd Wright, cuyos trabajos divulgó a través de numerosos artículos. En 1948 es profesor de historia en la Universidad de Venecia; para 1964 es profesor en la facultad de arquitectura de la Universidad de Roma "La Sapienza". Dimitirá de su cargo académico en 1979, después de haber denunciado el estado de degradación cultural y la excesiva burocratización de la universidad.

cotidianidad ciudadana, desarrollados en una tipología de las imágenes y en la forma de representarlas.

Todo esto a través de una retórica monumental, que al refigurarlas se convertirán en gigantismos al ser introducidas en el espacio urbano reafirmando y exaltando los simbolismos típicos de la ideología.



Palazzo Braschi – Roma. La imagen de Mussolini que expresa la monumentalidad en la fachada de un Palacio icono de Roma

La expresión monumentalista de la arquitectura en las obras edilicias del período Mussoliniano, las veremos ejecutadas en la intervención de dos arquitectos que representaron con mayor claridad los deseos de establecer una lectura acorde con la política del momento, ellos son, Marcello Piacentini y Giuseppe Terragni.

2.3. Marcello Piacentini, el arquitecto del régimen¹³³

De Marcello Piacentini se ha dicho, entre otras cosas, que fue el arquitecto más representativo del siglo XX Italiano, arquitecto estelar del régimen fascista, creador de un estilo arquitectónico que sin lugar a dudas cambió el rostro de Italia y la hizo entrar en la modernidad, su adhesión al fascismo y la gran confianza de la que gozaba con el Duce Benito Mussolini, le permitió, conjuntamente con su equipo de trabajo, cambiar el rostro de las principales ciudades a través de las intervenciones urbanísticas y arquitectónicas, creando toda una simbología “del fascio” que aún perdura en la Italia moderna.

A mitad de los años veinte, Piacentini comienza a darle forma a una idea urbanística con el fin de salvaguardar la estructura de la Roma antigua y permitir su entrada en el desarrollo de la Roma moderna.

La idea central para la fundación de la “Cittá Moderna”, estaba constituida básicamente en dar respuesta a una pregunta hasta ahora aparentemente sin solución y que consistiría en el proceso de mudar sistemáticamente el baricentro político, industrial y comercial de Roma desde el centro de la ciudad antigua hacia las periferias, pero hacerlo en base a un plano regulador que limite la libre ocupación del mismo. El concepto de Piacentini era la de dejar la “*Ciudad antigua como un santuario a la grandeza romana*” y reparar todos los daños que a través de los años se le habían adosados a la “ciudad vieja”.

¹³³Marcello Piacentini (Roma 1881-1960), pertenece a la llamada “generación de los ochenta” a la cual se le reconoce un rol decisivo por el resurgimiento de la cultura del siglo XX italiano. Desarrolla desde temprana edad su formación como arquitecto al frecuentar el estudio de su padre, el arquitecto Pio Piacentini (1846-1928). Desde 1901 es miembro activo de la Asociación Artística de los cultores de la arquitectura de Roma. Consigue en 1906 el título de profesor de dibujo arquitectónico en el Real Instituto Superior de Bellas Artes en Roma. Para 1912 recibe el diploma de arquitecto civil (ope legis), en la Real Escuela de Aplicaciones de los Ingenieros de Roma. Profesor de edilia ciudadana desde 1920, año fundacional de la Real Escuela de Arquitectura de Roma, la cual fue Decano desde 1930 a 1942 y luego desde 1950 a 1954. Dirige conjuntamente con el arquitecto Gustavo Giovannoni la revista “*Arquitectura y Artes Decorativas*” (1921-1931) y director de “*Arquitectura*” (1932-1942). Desarrolló una vastísima actividad proyectual y una constante presencia directa o indirectamente en las principales actividades arquitectónicas y urbanísticas italianas de la primera mitad del siglo XX.

Este plan para el desarrollo de la gran Roma viene totalmente asumido a través del “Programa Urbanístico de Roma”¹³⁴. Piacentini estaba convencido de poseer un discurso arquitectónico que alcanzaba a un vasto público, que para el momento representaba el sentido y el sentir de la política fascista; ese público debía percibir a través de las grandes transformaciones urbanísticas de las ciudades el verdadero “risorgimento” de la república, para ello exploró y practicó varios géneros estilísticos, polemizó con los arquitectos de su tiempo a través de la revista que dirigía con G. Giovannoni, “*Architettura e arti decorative*”, la primera revista italiana que se ocupó largamente del modernismo y de la historia de la forma urbana, de las construcciones y planes reguladores.

Piacentini analiza con profundidad la realidad arquitectónica del momento romano y su complejidad, revisa la dualidad entre lo “demolible” y lo “conservable”, profundiza en algunos proyectos dedicados a estudiar la relación con algunas obras arquitectónicas preexistentes y arqueológicas, entre ellas podemos señalar las intervenciones en las Termas de Diocleciano, el Palacio Barberini y el Mausoleo de Augusto.



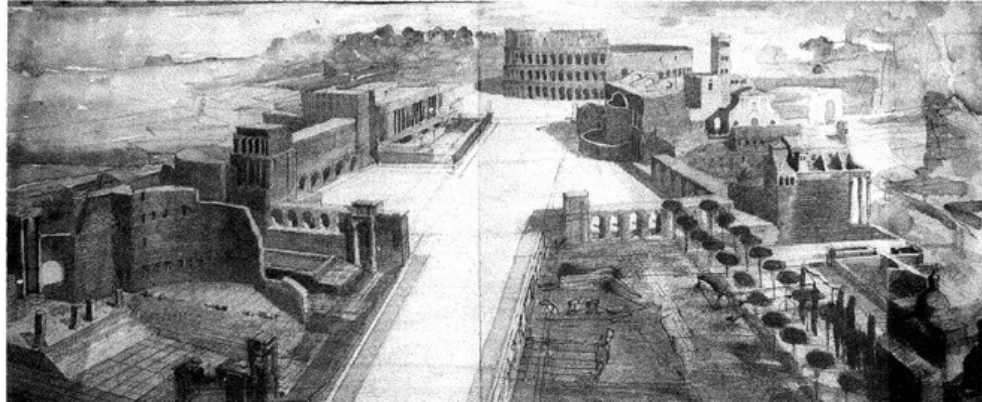
Termas de Diocleciano



Mausoleo de Augusto

¹³⁴ El plan urbanístico de Roma fue asumido en su totalidad por grupo de jóvenes arquitectos dirigidos por Marcello Piacentini y conformado por: L. Piccinato, L. Lenzi, G. Nicolosi, E. Lavagnino, E. Fuselli, M. Dabbeni, C. Valle, G. Cancellotti, este plan fue presentado en ocasión de la exposición de los planes reguladores efectuado en Roma en 1929 en simultaneidad con el XIIth International Housing and Town Planning Congress.

Para 1931 el plan urbanístico y las diferentes propuestas proyectuales arquitectónicas están claramente definidos. La primera intervención de importancia está referida al desarrollo de algunas exedras monumentales a realizarse a los lados del monumento dedicado al Rey Vittorio Emanuele II, y por lo tanto lograr la definición del eje de la vía de los Foros Imperiales.



Vía de los Foros Imperiales – Grabado de la época

Estas intervenciones, inducidas fuertemente por Mussolini en su afán iconográfico hacia el nuevo imperio, derivaron hacia el Foro, el Coliseo y el Capitolio haciendo profundo daño a la herencia arqueológica de Roma. En un momento dado Mussolini exploró la posibilidad de construir un palacio para su uso, al cual llamaría “*Il Palazzo Littorio*”, el cual fungiría como la sede del partido fascista, éste edificio sería construido justo frente al Coliseo, para tal fin convocó a un concurso para su proyecto que fue ganado por Giuseppe Terragni, al cual nos referiremos más adelante.

Estas importantes intervenciones, propuestas en el corazón mismo del “Foro Romano”, produjo como era de esperarse fuertes polémicas por parte de no sólo de los entendidos en la materia, si no de gran parte del pueblo de Roma. Piacentini, le sale al paso a estas críticas a través de una importante entrevista efectuada por Antonio Muñoz en mayo de 1937, en la revista “*dell U'rbe*” y reproducida en el libro, “*Marcello Piacentini, architetto 1881-.1960*” donde interpela al arquitecto sobre diferentes tópicos y en particular sobre la

relación de la ciudad y sus monumentos antiguos. Por su interés reproducimos parte de la entrevista:

“Muñoz: (...) que piensa Ud. con respecto a la intervención efectuada a lo largo del Coliseo, el Teatro Marcello, la Basílica de Masencio, con la apertura de las vías imperiales

Piacentini: (...) ciertamente el efecto panorámico que se logra vence cualquier consideración, la cual compensa las pérdidas producidas (...) antes se percibía en algunos casos la inmensidad del monumento (...) pero contemporáneamente se pueden percibir las particularidades, que hoy en algunos casos parecen perderse en la vastedad de la cornisa.

Muñoz: (...) Perdóname, Marcello, si no estoy de acuerdo contigo (...) dejemos éste argumento espinoso, y hablemos del Plan Regulador de Roma.

Piacentini: (...) para mí, el Plan (...) es una cosa en continuo desarrollo, un trazado que debe ser flexible, y sobre el cuál año por año se tiene que maniobrar en función de los acontecimientos políticos, económicos, sociales.

Muñoz: (...) perdóname mi querido Marcello, pero no te parece que si continuamos a éste paso de demoler de derecha, a izquierda, nuestra querida y vieja Roma terminará por desaparecer?

Piacentini: (...) no debemos introducir cosas demasiado modernas en los viejos barrios; necesitamos en ciertos casos hacernos los sordos (...) necesitamos hacer como hizo Fuga, cuando construyó el palacio Roccagiovane junto al palacio Farnese (...) nosotros los italianos somos artistas y sabemos fácilmente plasmar y adaptarnos a lo antiguo (...) resulta que nuestros arquitectos tenemos la sensibilidad hacia el arte, hacia el color, y la cualidad de adaptarnos a nuestro entorno...¹³⁵”

Esta entrevista nos permite tener una visión del pensamiento de Piacentini con respecto a los criterios de intervención sobre la Roma antigua.

¹³⁵ Ciucci Giorgio, Lux, Simonetta y Purini, Franco: *Marcello Piacentini, architetto 1881-1960*. Roma, Gangemi Editore spa, 2010, pp.60-61.

2.3.1. Spina di Borgo – Via della Conciliazione.

Uno de los hechos de mayor relevancia, desde el punto de vista político realizado por Mussolini, fue la suscripción del concordato con el Estado Pontificio, llamados Los Pactos de Letrán¹³⁶, firmados en 1929 y que otorgaba al papado una porción de territorio en Roma, reconociendo su independencia y soberanía, dando origen al Estado de la Ciudad del Vaticano.

Dentro del Plan Urbanístico de Roma, concebido por Piacentini y su equipo, estaba previsto la resaltación de los monumentos más representativos de la ciudad antigua, esto conllevaba a una recalificación urbanística en algunos de los más importantes barrios de la ciudad, estas intervenciones que se denominaron “rivisitazioni” produjeron cambios de importancia en el tejido urbano, que en muchos casos dejaron cicatrices indelebles destruyendo inmuebles que poseían importancia histórica/arquitectónica provenientes directamente desde el renacimiento.

Una de las demoliciones más impactantes, fue sin lugar a dudas, las realizadas en la llamada “Spina di Borgo”. Este se trataba de un importante espacio urbano entre el “Castel Sant’Angelo” hasta las columnatas del “Bernini” y la Iglesia de San Pedro.



Vista desde la Cúpula de San Pedro, al fondo la Spina di Borgo



Vista de la Spina di Borgo antes de la demolición

¹³⁶ Los Estados Pontificios, en los que había gobernado el Papa hasta 1870, habían sido absorbidos en el proceso de Reunificación italiana y, como consecuencia de ello, el Papa y la Santa Sede habían quedado sometidos a la soberanía italiana. En 1929, se restaura el carácter de Estado Soberano para una porción de Roma y, por ende, para la Iglesia Católica.

Toda esta situación urbanística cambió para siempre en 1936, en este año se decretó la demolición del “Borgo” en base al proyecto de revitalización establecido por los arquitectos Marcello Piacentini y Attilio Spaccarelli y por supuesto aprobado por Mussolini y el Papa Pio XI, en función del nuevo clima de reconciliación entre el Estado y la Iglesia, de hecho el propio Mussolini el 29 de Octubre de 1936, de pie, sobre el techo de una edificación del “Borgo” daba personalmente la primera picota de la demolición. Este ataque a la memoria histórica renacentista de la ciudad del Vaticano, concluyó el 8 de Octubre de 1937, dando así fin a la existencia del “Spina di Borgo”.

Esta intervención tenía como fin abrir las visuales a través de una avenida que permitiera la visualización desde el “Castel Sant’Angelo” hasta la columnata del Bernini¹³⁷, estableciendo de esta forma la “Via della Conciliazione”.

La intervención de Piacentini cumplió con el objetivo Mussoliniano de la “rivisitazioni” de la iglesia de San Pedro, acabó con una arquitectura representativa del renacimiento italiano, destruyendo edificios icónicos del lugar. Pocos edificios importantes se salvaron de la picota, entre ellos: La iglesia de Santa María in Traspontina, Palazzo Torlonia, Palazzo dei Penitenzieri y algunas fachadas restauradas que se encontraban fuera del eje de la vía, sin embargo desaparecieron para siempre dos pequeñas iglesias: “San Giacomo a Scossacavalli y Sant’Angelo ai Corridori” y una icónica plaza con su fuente “Piazza e fonte di Scossacavalli”.

¹³⁷ Gian Lorenzo Bernini, (Nápoles 1598 - Roma 1680) arquitecto, escultor y pintor italiano. Maestro del barroco monumental y decorativo, autor de la doble columnata ante la basílica de San Pedro-Roma.



Vista de la Spina di Borgo durante la demolición



Iglesias "San Giacomo a Scossacavalli y Piazza e fonte di Scossacavalli antes de la demolición

Además de los edificios emblemáticos desaparecidos para siempre y sobre todo la pérdida del tejido social existente, se perdió un efecto "sorpresa" (típico del barroco) que se experimentaba cuando al pasar por las dos oscuras y estrechas callejuelas del Borgo, y se nos abre de repente la enorme plaza iluminada y la basílica de San Pedro.

Este efecto "sorpresa" se nos hace evidente en una entrevista hecha al actor italiano Alberto Sordi:

*Tenía cuatro años cuando vi por primera vez a San Pedro y fue justo para el Jubileo de 1925, estaba en compañía de mi padre, veníamos de trastèvere, donde yo nací en la calle San Cosimato y donde yo vivía con mi familia: Llegamos recorriendo las callejuelas, que luego fueron destruidas, del Borgo Pio: un amasijo de casuchas, placitas y callejuelas. Luego detrás del último muro de una casa se abrió como una cortina, vi esta inmensa plaza. La columnata del Bernini, la cúpula. Un golpe de escena que me dejó con la boca abierta. Fue esta "sorpresa" lo que más me quedó en mi recuerdo de este jubileo.*¹³⁸

¹³⁸ Alberto Sordi, (Roma 1920-2003), Actor italiano, entrevistado por Roberto Rotondo para la Revista 30 días, Nº.1. Año 2000, Roma.

Estos dos ejemplos de intervención urbanística dentro del tejido urbano romano nos llama a una profunda reflexión sobre lo delicado que puede ser realizar compulsivamente cambios en ambientes históricos, por razones políticas, a despecho de los valores sociales, ambientales para dar paso a una concepción personalista del régimen y sus arquitectos al valorar lo conservable a lo demolible.

2.3.2. La Universidad de Roma-La Sapienza.

“(...) la arquitectura siempre tiene que ver con lo mismo: el poder, la gloria, el espectáculo, la memoria, la identidad. Y, sin embargo, siempre está cambiando. Los procesos, los materiales, las escalas de tiempo que dan forma a un edificio han variado. Nadie puede incorporar un lenguaje arquitectónico para siempre”¹³⁹

Con la Ciudad Universitaria de Roma, Piacentini, convertido ya en buena especie de “Gran Director Urbanístico” del fascismo por sus importantes intervenciones que abarcan a toda Italia, es encargado de la dirección artística del complejo de la Ciudad Universitaria, para ello llama a colaborar un equipo de los mejores jóvenes arquitectos del momento, sin tomar en cuenta que tengan afinidad de tipo político, cultural o generacional a los cuales le dará la responsabilidad con toda liberalidad conceptual del desarrollo de las diferentes facultades, a saber: Arnaldo Foschini, (Instituto de Higiene), Giuseppe Pagano, (Instituto de Física), Pietro Aschieri, Instituto de Química), Giovanni Ponti, (Instituto de Matemática), Giovanni Michelucci, (Instituto de Mineralogía), Gaetano Rapisardi, (Facultad de Jurisprudencia y Facultad de Letras y Filosofía), Giuseppe Capponi, (Instituto de Botánica), Gaetano Minucci, (Teatro ateneo), Giorgio Calza Bini, Francesco Fariello y Saverio Muratori, (La casa del Estudiante).

¹³⁹ Sudjic, Deyan: *La Arquitectura del Poder* ... Ob Cit. p.292.

Piacentini se reserva el proyecto del Aula Magna y el edificio del Rectorado, además llama a colaborar un grupo de artistas como Mario Sironi, autor de una pintura mural de noventa metros cuadrados en el Rectorado, llamada "*L'Italia fra le arti e le scienze*", que recoge una alegoría entre las artes y las ciencias y de algún modo la unión de la política y la cultura y de Arturo Martini, creador de la espléndida estatua de "Minerva" que precede a la plaza del Rectorado de la Universidad.



Mario Sironi, mural "*L'Italia fra le arti e le scienze*", ubicado en el edificio del rectorado de la Universidad de la Sapienza.



Estatua de Minerva, que precede el Rectorado de la Universidad de Roma – La Sapienza

La implantación del campus universitario se basó en la creación de una estructura en la línea del racionalismo italiano, Piacentini basaba su experiencia en sus estudios realizados en la Universidad de Ithaca, en Nueva York, su implantación seguía el principio *“nihil alienum”* (nada extraño), siguiendo el modelo del *“american college”* que para el momento representaba toda una novedad con respecto a su relación con el ambiente y el entorno, es decir, integrar las edificaciones a un espacio urbano precedente sin anularlo, disponer los volúmenes armónicamente pero evitando la simetría, la utilización de las áreas verdes intersticiales y como punto final la definición de áreas que permitieran a los estudiantes realizar una vida comunitaria.

El trazado urbanístico de La Sapienza es de tipo “Basilical”, cruz latina, que consistía en un conjunto de pasillos que se proyectaban en el eje principal sobre el cual se insertaba transversalmente el transepto, que se replicaba en cruces ortogonales menores, sobre los criterios de ésta implantación el mismo Piacentini nos comenta:

“La concepción es evidentemente la más humana y la más eficaz: nace de un orden y de un postulado de grandiosidad para adaptarse a las varias necesidades especiales de cada elemento. Así ésta Ciudad Universitaria de Roma, creada sobre un esquema de planta basilical a transepto, atrae toda su

grandiosidad desde el orden y desde la simetría basamental: La variedad de los edificios proyectados, son formados por volúmenes que poseen un balance entre ellos, pero que en ningún caso son iguales entre ellos. (...) Una entrada monumental, formada por altos solemnes propileos adosados a lo largo de la vía constituida por edificios, y tiene como trasfondo el volumen del Rectorado, flanqueado por todas las demás Facultades”¹⁴⁰

Esta implantación que culmina con el telón de fondo de la plaza Rectoral, nos traslada al concepto antiguo del “Ágora” griego o en igual dirección al Foro, que es nuevamente reeditada por la urbanística del siglo XIII y el XIV. Esto va a acentuar la voluntad de conectarse idealmente con los mitos de la antigüedad y desarrolla un lazo indisoluble entre arte y arquitectura.

La Ciudad Universitaria presenta un concepto jerárquico organizacional, dónde los espacios se conectan recíprocamente según su importancia logrando de esta forma un sentido de unidad.

La Ciudad Universitaria fue desarrollada entre los años 1933 a 1935 bajo la dirección de Piacentini y a pesar de algunas infortunadas intervenciones recientes, es uno de los complejos arquitectónicos más importantes realizados en Roma en la era del fascismo, en los llamados años “calientes” de la arquitectura moderna. Inaugurada el 31 de Octubre de 1935, representa hoy día la plena expresión entre la arquitectura y el arte.



Universidad de Roma – La Sapienza

¹⁴⁰ Ciucci Giorgio, Lux, Simonetta y Purini, Franco: *Marcello Piacentini, architetto 1881-1960...* Ob Cit. p.224.

2.3.3. Exposición Universal de Roma-E42.

La Exposición Universal de Roma representó desde su concepción inicial la exaltación de la nueva Roma mussoliniana, que debía interpretarse bajo el recurso de una convergencia política del totalitarismo fascista. Todavía hoy día admiramos el carácter de la permanencia de lo construido, que se resiste a lo efímero y pareciera que al contemplarlo perdurara en el tiempo la campaña política y publicitaria de su lanzamiento, porqué volvemos a apreciar lo que queda de lo edificado un buen ejemplo de lo antiguo-nuevo del fascismo, debido a que se sigue entreviendo el inicio de una relación entre la urbanística y la arquitectura de aquel tiempo.

Para el momento de su concepción - años treinta - existía una fuerte influencia de las exposiciones universales norteamericanas, la de Chicago y la de San Francisco sobre todo, que habían servido para la planificación y el desarrollo de estas ciudades. Cabe aquí insertar una reflexión del arquitecto alemán contemporáneo Rudolf Wolters¹⁴¹:

Los modelos para estos nuevos espacios urbanos hay que buscarlos sin lugar a dudas no solo en Europa, aunque, si los arquitectos en casos individuales venimos del viejo mundo. El impulso urbanístico reside en buena parte en los enormes complejos de numerosas exposiciones mundiales que fueron organizadas en los últimos decenios en una serie de ciudades de Norteamérica¹⁴²

Existía una profunda diferencia entre las exposiciones europeas del siglo XIX que se desenvolvían en un territorio en el cual las edificaciones representaban un hecho reciente, las exposiciones norteamericanas no tenían establecido sólo escenarios de productos básicos y tecnológicos, sino más bien a la concepción de la nueva ciudad.

Esta influencia es lo que motivó, en parte, cuando en 1935 Giuseppe Bottai, para el momento gobernador de Roma, le hace una propuesta a

¹⁴¹ Rudolf Wolters, (Coestfeld, Alemania 1903-1983), fue un arquitecto y funcionario del gobierno alemán, conocido por su asociación con el arquitecto y oficial del Tercer Reich Albert Speer. A él se le debe el haber extraído de la cárcel de Spandau muchos documentos sobre la actividad de Speer durante el Tercer Reich.

¹⁴² Wolters, Rudolf: *Washington, Philadelphia, Chicago*. En "Baugilde", N°.33, 1937, pp. 1099-1110.

Mussolini de realizar una exposición universal, cuyo fin sea el de exaltar y mostrar a Italia, la cual debería ser inaugurada en el año 1942 en conmemoración al veintenio de la asunción del fascismo al poder. Para ello, a finales de 1936 y comienzos de 1937, se escoge un área situada al suroeste de Roma con una superficie de 400 hectáreas, creando el acrónimo E42 para llevar a cabo el proyecto.

La planificación va a estar a cargo de los más representativos arquitectos del momento, dirigidos por Marcello Piacentini y acompañado por: Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato, Ettore Rossi y Luigi Vietti. Sin embargo no se tardó en producirse discrepancias dentro del equipo, sobre todo entre Pagano, que estaba adherido a la ortodoxia moderna y Piacentini que se acercaba a los programas racionalistas. Piacentini se impuso y lo lleva a dirigir directamente los trabajos.

La figura de Piacentini al imponerse define la construcción estilística de la E42, él posee una gran capacidad profesional aunada a su habilidad política, logrando insertarse operativamente dentro del régimen, imponiendo el racionalismo en contra de las preferencias monumentalistas del fascismo.

Piacentini que es muy consciente de ello, escribe:

*Aquí, por lo tanto, de qué manera la Exposición Universal de Roma, se perfila con un carácter toda ella particular, con un programa riguroso y de una temible responsabilidad. Nace con un carácter esencial de estabilidad, a diferencia de todas las otras exposiciones mundiales, de carácter efímero, que desaparecieron luego del cumplir con sus objetivos*¹⁴³

Para mediados de 1937 ya el plan general de la E42, estaba totalmente acabado y para 1938, estaban en construcción, además del urbanismo, las edificaciones más representativas del proyecto.

¹⁴³ Piacentini, Marcello: *L'Urbanística e l'architettura*, en "Architettura", N° XVII, diciembre de 1938, pp.725 y ss, (número especial dedicado exclusivamente a la E42)



Plan Maestro de la E-42



Palazzo dei ricevimenti e dei congressi -
Piazza-dellImpero-e-il-cardo-massimo 1939

El concepto de éste espacio urbano poseía un carácter altamente propagandístico expresado en la definición de grandes axialidades ajardinadas que potenciaban las perspectivas focales en sus extremos. Las edificaciones se plantearían sobre una malla reticular ordenada de manzanas rectangulares con una gran regularidad geométrica y que sería atravesada centralmente por una vía “Imperiale” a la manera de un Cardo contemporáneo.

Los edificios más representativos se desarrollarían dentro del estilo del racionalismo italiano, todo ello dentro de las directrices estéticas impuestas por Piacentini, que se derivaban de una forma simplificada de los elementos del clasicismo, elementos éstos siempre presentes en el transcurrir histórico italiano.

Las edificaciones más importantes edificadas en el periodo fueron:

- El Palacio de oficinas, proyectado por Gaetano Minnucci.



- El Edificio de los Congresos, proyectado por Adalberto Libera



- El de la Civilización Italiana, proyectado por Giovanni Guerrini, Mario Romano y Ernesto Lapadula, que representaba la pieza clave de la propaganda fascista de la exposición. Este proyecto gozaba de la preferencia de Piacentini, fue concebido dentro de una radicalidad extrema. Consistía en un volumen de sesenta metros de lado, recubierto de mármol travertino con sus cuatro fachadas idénticas perforadas por trescientos diez y seis arcos, éste edificio representó hacia el futuro la forma moderna del clasicismo romano.



La construcción es suspendida en 1942 debido a la guerra y la Exposición Universal nunca se realizó, al final de ella la E42 estaba en ruinas, se contempló la posibilidad de demolerla debido a su filiación con el fascismo, sin embargo a principio de la década de los cincuenta se modifica el emblema E42 por el de EUR y se comienza a expresar como una expansión de la ciudad histórica y se destina a residencias y a centros administrativos.

Curiosamente entre los años 1952 y 1954 el propio Piacentini, prepara un plan de revitalización y adecuación de la EUR. Con motivo de los Juegos Olímpicos Roma 1960 se presenta la oportunidad de ponerlo en marcha.

2.4. Giuseppe Terragni, el movimiento Racionalista italiano - Cuando la arquitectura excede la ideología.

A finales de 1920 intensificándose en la década de 1930 toda Europa se vio envuelta en una pujante visión de la arquitectura, que etiquetada como modernista o racionalista promovía profundos cambios en la promoción de nuevas ideas que los alejaran cada vez más de las concepciones clasicistas muy en boga hasta el momento. Muchos arquitectos reconocidos entre los cuales descollaban, Otto Wagner y Adolf Loos en Austria; Mies van der Rohe, en Alemania; Le Corbusier, en Francia; Alvar Aalto, en Finlandia; Frank Lloyd Wright, en Estados Unidos y la fuerza creadora que provenía de la Bauhaus con Walter Gropius¹⁴⁴. Todos ellos comienzan a exponer sus ideas, teorías y obras a través del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), que desde 1928 se venían sucediendo en diferentes partes de Europa. Giuseppe Terragni nacido en 1904, va a ser uno de los arquitectos más representativos de esta corriente en la Italia fascista, a pesar de su juventud hace suyos los planteamientos de los precursores de esta corriente y se manifiesta en la necesidad de producir un cambio en el estilo

¹⁴⁴ Gropius. Walter (Berlín, 1883 – Boston, 1969), Arquitecto Alemán. En 1919, funda la escuela de Arte, Arquitectura y Diseño en Weimar, la cual llamó “*Staatliches Bauhaus*”. La edificación de la escuela construida en Dessau manifestó los valores representativos de la Bauhaus fiel a su principio de “la forma sigue la función.

de la arquitectura italiana que se encontraba anclada dentro de los parámetros del neoclasicismo.

En el período de los años 1926-1927 con otro grupo de arquitectos funda el llamado “Grupo de los 7”, estos publicarán diferentes manifiestos donde sentarán las bases ideológicas y formales de la nueva arquitectura racionalista italiana, de la cual Terragni será su máximo exponente.

Terragni desarrolla una muy corta vida profesional, apenas diez y seis años, durante los cuales pudo ver construidos muchos de sus proyectos, sin embargo se debe destacar que su obra no construida, como aquellos proyectos que lamentablemente se quedaron en el papel, resultaron ser más numerosos e interesantes que los que llegó a construir.

Ahora trataremos de analizar las obras construidas más representativas en tan corto período como lo son:

- Edificio de apartamentos “ Novocomum” 1927-1929, en Como
- Casa del Fascio 1932-1936, en Como
- El Monumento a los Caídos en la primera guerra mundial 1931-1933, en Erba-Italia.
- Casa Rustici 1933-1935, en Milano.

2.4.1. Edificio “Novocomum”, Como 1927-1929.

El edificio de apartamentos Novocomum es la primera obra de importancia realizada por Terragni, para el momento tenía 23 años y se enfrentó a la posibilidad de realizar un diseño al estilo clásico y a tal efecto así presenta el proyecto a las autoridades, sin embargo el resultado final fue el primer edificio racionalista erigido en Como, a su comienzo presenta a las autoridades para los efectos de su aprobación un diseño tradicionalista y en su ejecución encubierta apareció un resultado completamente diferente que causó mucho escándalo en la ciudad, a tal punto que se propuso demolerlo, sin embargo fue salvado debido al veredicto de una junta de arquitectos establecida por el municipio.

El detalle más interesante de este edificio es la solución para la esquina; una secuencia de cilindros de vidrio, de los cuales sobresale la masa suspendida en el aire de la quinta planta. La alternancia entre los vacíos y llenos y la transición entre las líneas rectas y curvas valorizan la fachada.

Otro de los elementos significativos de éste edificio era el uso del color, hoy lamentablemente desaparecido en su fachada y que fue sustituido por losetas de mármol colocadas en todas partes. Originalmente las paredes exteriores estaban recubiertas de yeso de un color amarillo avellana suave, mientras que el color naranja del techo de los balcones y el de las paredes de las terrazas de esquina aumentaban la sensación de los vacíos, los parapetos de hierro de los balcones estaban pintados de azul oscuro y las puertas y ventanas de amarillo.

Todo este conjunto de colores, los cuales ya han desaparecidos, dan al traste con la idea de que la arquitectura racionalista era toda en blanco y negro.



Edificio de apartamentos Novocomum – Como, Italia

2.4.2. Casa del Fascio, Como 1932-1936.

El edificio diseñado por Terragni en 1932, fue construido como sede del partido fascista local, el proyecto se caracteriza por estar planeado dentro de un cuadrado perfecto y con un ancho de 70 metros, el cual estableció la síntesis de la geometría racionalista estricta, todas las fachadas son diferentes acorde con la distribución interna de los espacios y produciendo un rítmico equilibrio entre los vacíos y llenos. El interior se articula a través de un gran patio techado que se ilumina cenitalmente a través de claraboyas con paneles de vidrio, todas las oficinas abren sobre este patio y hacia las ventanas exteriores.

La construcción está levemente alzada con respecto a la vialidad circundante y esto con la finalidad de realzar el propósito político fascista de la estructura, la cual se expresa literalmente a través de la secuencia de puertas de cristal que separa el vestíbulo de entrada de la plaza, éstas al abrirse simultáneamente a través de un dispositivo eléctrico integraba el exterior con el patio interno, lo cual permitía un flujo continuo ininterrumpido de manifestantes desde el exterior. La luz directa que ilumina el interior del patio central, crea un juego de luces y sombras, lo que hace que además de

ser un espacio de circulación pase a ser uno de permanencia y contemplación.

Terragni sintetiza el uso del mármol en sus fachadas y lo justifica así: *“Una manera moderna de componer y articular un edificio que se ve reforzada en su expresión racional, con el uso de un material noble, ancestral y tradicional como lo es el mármol”*¹⁴⁵



Edificio Casa del Fascio 1932



Edificio Casa del Fascio, vista actual 2017

2.4.3. Monumento a los caídos en la Primera Guerra Mundial 1931-1933 Erba-Italia¹⁴⁶

Los monumentos en función de su misma singularidad, son pequeños escenarios donde quedan plasmadas con mayor singularidad, con mayor libertad y precisión, impremeditadamente, las posiciones y actitudes personales del autor. Es en los monumentos donde se expresa con fuerza las tensiones de su personalidad que aflora a la superficie, con pasión, con fiereza, los sentimientos de plasmar un hecho del pasado y que debe ser transmitido hacia el futuro.

¹⁴⁵ Terragni, Giuseppe, sacado de la revista *“Valori Primordiali”*, Artículo *“La Fama”* p.23.

¹⁴⁶ Erba, es una pequeña localidad italiana situada al este de Como Región de la Lombardía, tiene una población de 16.974 habitantes.

La teoría de la arquitectura moderna colocó al monumento como origen mismo de la discusión entre construcción y arquitectura. Arquitectura pasa a ser una relación entre el espectador y la obra y el monumento es algo que está allí como conmemoración, como memoria celebrativa.

El monumento a los caídos en Erba, se desarrolla en dos niveles, separados el uno del otro por unos veinticinco metros de altura, abajo se encuentra la población, arriba lo conmemorativo a los caídos en la Primera Guerra Mundial. La conexión entre estos dos niveles se realiza a través de unas escaleras que vencen la altura, la primera sensación obtenida del monumento por lo tanto, es una visión desde abajo, sentimos en la cima una acrópolis y las escalinatas un calvario hacia ella.

Al encontrarnos en el arranque de estas escaleras, configuradas por un amplio abanico que luego se va estrechando en la medida que se va ascendiendo, éste abanico de escalones pareciera que pudiera extenderse hasta el infinito, como si pudieran desparramarse por toda la ciudad, éste efecto escenográfico es logrado eficientemente por Terragni; es crear la sensación de aceptar e incluir al visitante, de incitarlo a ascender hacia las alturas.

Al llegar a la parte alta, bloqueando el ascenso, aparece una superficie convexa, la cripta, que queda un nivel más bajo que la exedra cóncava, más alta y hacia el fondo. Esto hace que la escalinata quede visualmente bloqueada desde arriba, sin posibilidad de seguir subiendo, detenidos en éste punto teniendo frontalmente la cripta y observando los intercolumnios oscuros de la misma, la sensación es que la escalera manara desde ella hacia abajo, como un torrente sereno.

Se sigue ascendiendo a través de dos escaleras semicirculares que abrazan exteriormente la cripta, se alcanza la exedra, la parte más alta del monumento, allí se encuentra el parque, el teatro-parque, que permite concentraciones de los habitantes, y su uso para representaciones teatrales, espectáculos musicales o fiestas.

Sólo al descender, entenderemos al monumento como una solemne procesión en descendimiento, se siente la doble sensación de ascenso-descenso, abajo la ciudad, arriba la acrópolis. En éste momento nos preguntamos ¿Cuál es la forma del monumento? ¿Dónde está lo monumental? Visto desde afuera no lo percibiríamos, sólo lo advertimos al integrarnos a él, al acoplarnos, siguiendo su movimiento, al ascenderlo.



Monumento a los caídos en la primera guerra mundial (1931-1933) Erba-Italia



Cripta en el Monumento a los caídos en la primera guerra mundial (1931-1933) Erba-Italia

2.4.4. Casa Rustici, Milano 1933-1935.

Este edificio de vivienda colectiva diseñado por Terragni conjuntamente con el arquitecto Pietro Lingieri¹⁴⁷, representa uno de los ejemplos más importantes de la arquitectura racionalista italiana. El edificio está implantado sobre una parcela cruzada por tres vías, la vía Corso Semprone que pasa por su fachada principal y que es una de las arterias más importantes del desarrollo urbano milanés de los años veinte, sus dos fachadas laterales están sobre las vías Giuseppe Mussi y Giulio César Procaccini. El esquema constructivo adoptado por Terragni consta de dos cuerpos paralelos entre sí y perpendiculares a la calle principal, los dos cuerpos se comunican a través

¹⁴⁷ Lingieri, Pietro (Bolvedere, 1894 – 1960) Fue un arquitecto italiano que se caracterizó por el uso de los materiales y elementos innovativos para su época como el uso del concreto armado, las amplias superficies de cristal y el uso del metal en los parapetos.

del uso de balcones corredores que se asoman sobre la vía Semprone, creando así una simetría en su fachada y además cierran virtualmente el gran patio interior entre ambos. Las otras dos fachadas que dan sobre las calles laterales enfatizan la expresión de marco estructural que al llegar a la planta del ático remata sobre un alero plano que rodea toda la fachada.

El acceso al edificio se produce a través de escalinatas que llegan a los núcleos de circulación de los dos bloques, las cinco plantas que conforman la edificación poseen la misma distribución a diferencia del último piso, perteneciente a los propietarios, que posee una unidad independiente con terrazas y jardines.

Esta arquitectura que se apoya en la utilización de la maquinaria y de nuevos materiales para la construcción, como el uso del hierro y el concreto armado, además del cristal que ya para el momento es muy utilizado en sus proyectos, y que definirían la calidad de los nuevos espacios, al respecto nos dice:

Las grandes hojas de cristal nos han brindado la posibilidad de dar aire, luz y panoramas a nuestras casas escuelas, tiendas y talleres; se ha convertido en el elemento dominante, irremplazable en nuestras construcciones (...) el cristal se ha puesto a la vanguardia de los productos industriales, perfeccionándose al punto de ser identificado con la era arquitectónica y social en la que vivimos¹⁴⁸

Terragni es un conductor, su mente vive constantemente a cielo abierto y en el vacío, y vuela. Creador de una composición de formas primarias italianas, dotado de una profunda humanidad, pertenece a aquellas personas especiales que marcan su tiempo, que lo quieren entender, entender y cambiar.

¹⁴⁸ Irace, Fulvio: *Terragni y Lingeri, Un quesito storiográfico. Sobre las conversaciones llevadas a cabo en la Triennale di Milano*. Italia, Ed. Electra, 1996, p.161.



Casa Rustici, Milano 1933-1935

2.4.5. Giuseppe Terragni – Obras no construidas

2.4.5.1. Palazzo Littorio – Casa del Fascio a Roma

La concepción del Palazzo Littorio nace en pleno plan de reordenamiento de Roma concebido por el arquitecto Marcello Piacentini, es una de las intervenciones importantes dentro del casco histórico de Roma; y para ello se abre un concurso en 1934 para proyectar la Sede del Partido Fascista, este concurso se desarrolló en dos fases uno para ser presentado en 1935 y el otro se presentó en 1937, en este período de tiempo corren los años más representativos del régimen donde Mussolini trata de redefinir el cuadro ideológico del fascismo italiano y al mismo tiempo estar en la búsqueda de “un arte” que le permita hacer notar al pueblo la estabilidad política y su grandeza personal.

El Palacio del Littorio debía estar enclavado sobre la “Vía del Impero”, recién inaugurada en 1932 y en el corazón mismo de la Roma antigua, en una parcela de forma triangular comprendido entre el Coliseo, el Foro Romano, el Foro de Augusto y Trajano y la Basílica de Majencio. Esta área de ubicación trataba de imponer la idea de Mussolini de que el régimen fascista representaba el ideal de continuidad con el imperio romano. Este

concurso, despertó mucho interés entre los arquitectos italianos, de hecho, más 100 participantes presentaron sus ideas.

Los proyectos no se desarrollaron unipersonalmente sino en equipo, el configurado por Terragni lo componían: Pietro Lingeri; Ernesto Saliva; Luigi Vietti y Antonio Carminati, además de los artistas Marcello Nizzoli y Mario Sironi, este proyecto se identificó como “Propuesta A”, la participación de Terragni en dicha propuesta no fue decisiva, el mayor peso de la misma fue de Luigi Vietti¹⁴⁹; mientras que la llamada “Propuesta B”, estuvo bajo la dirección de Terragni, ambos proyectos, con distintas soluciones, partían del estudio de la misma área, las dos soluciones se realizaron en oficinas diferentes, pero trataron de mantener una constante relación, un lenguaje nuevo, la correspondencia entre lo antiguo y lo moderno.

Este concurso abría grandes posibilidades a los participantes, representaba una gran posibilidad de darse a conocer, de encontrarse en el dilema entre lo clásico y lo moderno, y cuál de ellos podría representar con mayor exactitud a la nueva época fascista. Esta masiva participación tuvo una excepción importante en la persona de Giuseppe Pagano, el cual se negó a participar por considerar que era inaceptable construir sobre un área de tan grande valor histórico.

La “propuesta A”: Esta propuesta liderizada por las ideas de Luigi Vietti, tomaba como elemento central la basílica de Majencio y se alineaba con el Foro de Augusto, esto producía una visión centralizada sobre El Coliseo. La fachada que se abría sobre la basílica poseía la misma altura que esta y presentaba una superficie curva con el fin de recrear una plaza desde dónde el Duce se dirigiría al pueblo. Esta fachada estaba recubierta

¹⁴⁹ Vietti, Luigi (Cannobio, 1903 - Milano 1998) Arquitecto italiano, durante los años treinta es uno de los jóvenes arquitectos que participa en la arquitectura fascista de Mussolini. En 1932 proyecta la Estación Marítima “Andrea Doria” en Génova, La casa del Fascio di Rapallo y otras dos casas en Liguria. En 1934 participa en equipo con Terragni en el Palazzo Littorio y gana el concurso del Nuevo Auditorio de Roma, proyecto muy galardonado en su momento.

por baldosas de “pórfido rojo”¹⁵⁰, para estar en congruencia con el color antiguo de la basílica, este inmenso muro de 80 metros de longitud, solamente interrumpido por el podio central del Duce, se encontraba elevada del suelo mediante dos vigas de acero apoyadas sobre pilastras revestidas de mármol, lo cual le daba una sensación de liviandad, el revestimiento de la fachada estaba aplicada sobre una lámina de hierro galvanizado y la superficie presentaba una serie de líneas curvas que representaban los esfuerzos a que estaba sometida la fachada. De esto nos habla el arquitecto Bruno Zevi¹⁵¹

De frente a la Basílica de Majencio, una enorme masa de pórfido rojo, larga 80 metros, y cortada por el podio del Duce, El palacio sostenido solamente por cuatro pilastras en granito armado, forma con la Basílica un cono visual cuya bisectriz es la Vía del Imperio con el fondo el Coliseo. El Arengario está ubicado a un lado, al centro de una plaza. La fachada curva y el sagrario exhiben su estructura a segmentos conectados por bandoni de hierro puro que trabajan a tensión; el estudio de las líneas isostáticas determinan el perfil. Elocuente escena paradójica para la retórica del régimen Mussoliniano, casi una máscara que esconde la vacuidad¹⁵².

Es importante aclarar en este momento que el mismo Terragni puntualizó la participación de los componentes del proyecto, en la siguiente forma:

- *“El proyecto se desarrolló con ideas elaboradas durante 5 meses, particularmente y colectivamente.*
- *Se mantuvo la alineación sobre el Foro de Trajano.*
- *Los cuerpos separados según las diferentes funciones de los edificios, dando preponderancia a la Muestra de la Revolución y el Sagrario, dando una mayor importancia al Palacio Littorio que a la casa del partido*
- *Paredes cerradas sobre la Vía del Imperio.*
- *Escala monumental encerrada entre muros iluminada cenitalmente.*
- *Pared curva sobre la Vía del Imperio, sin ventanas, dominada por el balcón del Duce.*
- *El Sagrario redondo separado volumétricamente de la Muestra y hundido en el suelo de la Roma imperial.*

¹⁵⁰Pórfido, del Griego (porphyros de color púrpura) Roca volcánica alterada formada por fenocristales de feldespatos sobre un fondo uniforme de grano muy fino, utilizado en decoración.

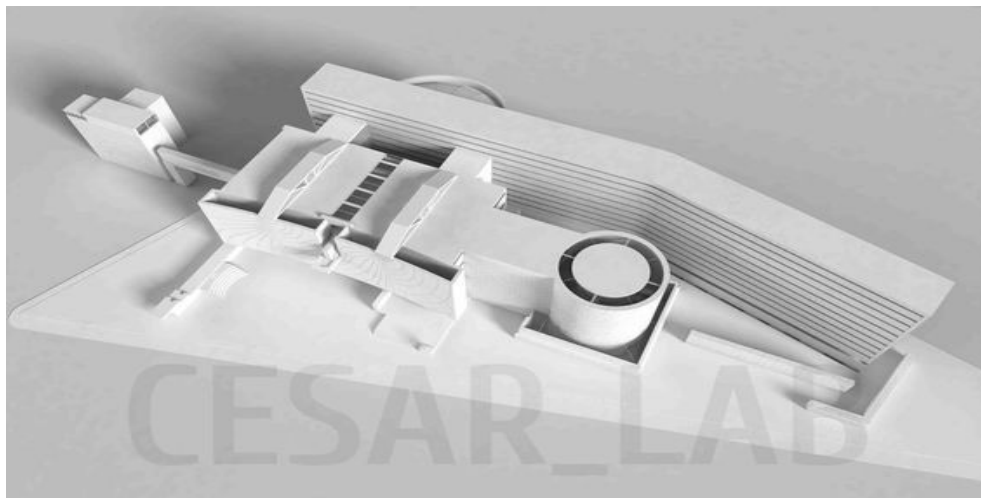
¹⁵¹ Zevi, Bruno (Roma 1918 - 2000) Arquitecto y crítico de arte y arquitectura, egresado de Harvard University Graduate school of Design.

¹⁵² Zevi, Bruno: *Giuseppe Terragni*. Bologna, Italia, Edit. Zanichelli, 1980. p.104

- *Unión de la habitación del Duce con la Muestra por la afinidad espiritual de los dos temas.*
- *Concepto general de trabajar con las formas puras (rectangulares y redondas)¹⁵³*



Inserción de la maqueta de la "Propuesta A" del Palazzo de Littorio, de Luigi Vietti y Giuseppe Terragni sobre la Vía Imperiale y frente a la Basílica de Majencio



Vista de la maqueta de la "Propuesta A" del Palazzo Littorio a Roma

¹⁵³ Fosso, Mario y Mantero, Enrico: *Giuseppe Terragni 1904-1943*. Como, Italia. Césare Nani, 1982 pp.114-115

La “Propuesta B”: Esta propuesta fue dirigida directamente por Terragni, también en este proyecto todo el edificio se asoma sobre la Vía Imperiale y su concepción volumétrica se acerca a los esquemas concebidos en los foros imperiales romanos, formando parte del tejido urbano y no como un monumento único resaltante, se respeta la continuidad de las fachadas que dan sobre la vía Imperiale desde la Plaza Venecia rematando en el Coliseo y no crea ningún dialogo particular con la Basílica de Majencio, su edificación es más baja, solamente el edificio de las salas de exposiciones supera la altura de la Basílica. Todo el edificio está concebido y proporcionado a través de la aplicación de las proporciones áureas, sobre esta propuesta también nos dice Bruno Zevi:

Alternativa de un timbre mucho menos declamatorio, Un “plano de apoyo” de limitada extensión, plaza cubierta con un audaz volado (24 metros) del primer plano. Fachada – muro de una longitud de 230 metros y de una altura de 8,50 metros, sostenidos por siete ménsulas unidas a la estructura portante. Ortogonalmente se asoma el volumen de la muestra de la Revolución Fascista, integrada por dobles paredes de cristal armado, y cerrada por paredes de granito. A pesar del tema celebrativo, el conjunto está articulado por volúmenes funcionales muy distintos, de hecho decisivamente disonantes. Desaparecido el antifaz monumental de la “propuesta A”, se elimina el énfasis jerárquico y su rostro macizo, y reportar el discurso hacia una clara e incisiva impostación racional¹⁵⁴.

Estos proyectos realizados por Terragni, representan una búsqueda de nuevas formas para nuevas tipicidades arquitectónicas, que el Grupo 7 desde su fundación había establecido, haciendo uso de grandes volúmenes de cristal que los une a la simbología de la transparencia del gobierno fascista.

¹⁵⁴ Bruno,Zevi... Ob. Cit. p.107.



Inserción de la maqueta de la "Propuesta B" del Palazzo de Littorio, de Giuseppe Terragni sobre la Vía Imperiale y frente a la Basílica de Majencio



Vista de la maqueta de la "Propuesta B" del Palazzo Littorio a Roma

Con ocasión de la inauguración de la exposición sobre Terragni en la ciudad italiana de Como en 1949, el arquitecto Le Corbusier se expresó sobre él:

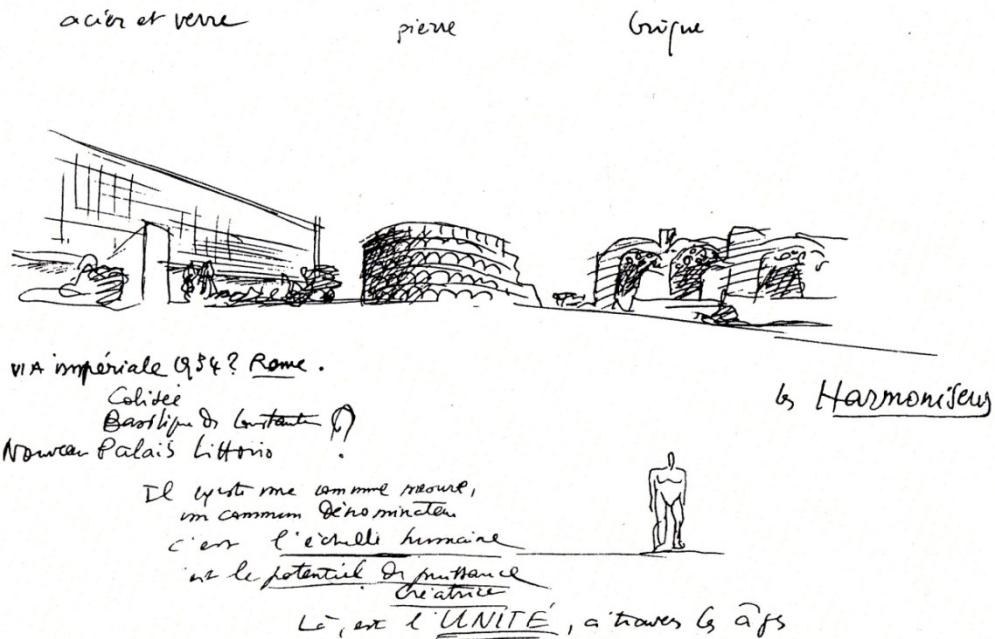
Terragni es uno de los linajes latinos que en este momento aporta a la arquitectura un elemento útil, más bien indispensable. El funcionalismo no es más que una protesta momentánea que una vez tuvo sentido y que se trataba de enseñarle nuevamente a los arquitectos la ortografía de su oficio, e inmediatamente después, los caminos de la

imaginación quedaron abiertos para aquellos que supieron tomarlos y llegar a su destino.

La obra de Terragni muestra que él no solo tenía este propósito, aquel sentimiento que conduce, que inspira, sino el conocimiento de las cosas de la proporción, las cosas de la belleza plástica, de la pureza de las líneas, hay en su obra el espectáculo, la presencia de un alma de artista y también de matemático, que ha puesto en pie en este peligroso campo de las matemáticas en el que la arquitectura puede obscurecerse si no está bien plantada. Hay una prueba de interés que le había llevado a esta pregunta. Es cierto que, si hubiera vivido, su obra sirve de testimonio, la habría desarrollado en el sentido correcto y no habría perdido el rumbo.

Un amigo, que fue uno de los camaradas de lucha en nuestra gran batalla, por un arte puro, un arte totalmente ligado al espíritu, pero cuyo objetivo final de traer a un mundo, a los humanos de la civilización presente, la felicidad por el empleo de todos los medios tan prodigiosamente puestos a nuestra disposición; y estos medios deben ser coronas, guías iluminadas por las cosas del espíritu; y Terragni ciertamente era de los nuestros; está muerto, pero no está triste¹⁵⁵

Le Corbusier su Terragni



Dibujo realizado por Le Corbusier en ocasión de la Exposición de Terragni a la ciudad de Como, 1949.

¹⁵⁵ Intervención de Le Corbusier en ocasión de la inauguración de la exposición sobre Terragni en Como-Italia en 1949, de "Architettura, crónache e storia", número monográfico. Homenaje a Terragni, de Pedro Renato, N° 153, julio 1968, p.146.

2.4.5.2. El Danteum, Roma 1938-1940.

Podemos considerar que el proyecto de “El Danteum” es la obra póstuma de Terragni, de hecho estará dedicada a glorificar el poema de El Dante, “*La Divina Comedia*”; esta obra estaría ubicada en el foro romano, asomándose sobre la vía Imperiale y nuevamente glorificando al nuevo imperio, dialogando con la Basílica de Majencio y el Foro de Vespasiano que le están cercanos. Va a ser una obra de características únicas, va a conjugar la arquitectura con la comedia, con el arte, con la matemática del Dante, edificio encerrado en sí mismo, negado a su exterior, hecho para la meditación y la contemplación; por eso existen arquitecturas que funcionan como textos, que se diferencian al sentido tradicional entre su significado y su forma. El Danteum posee una estructura literaria, narrativa, más que arquitectónica, vale decir, convertir las esencias de un texto en formas tangibles. El Danteum se aleja de la modernidad y se distancia de la pura abstracción poniendo los mecanismos de la nueva concepción arquitectónica al servicio de una alegoría.

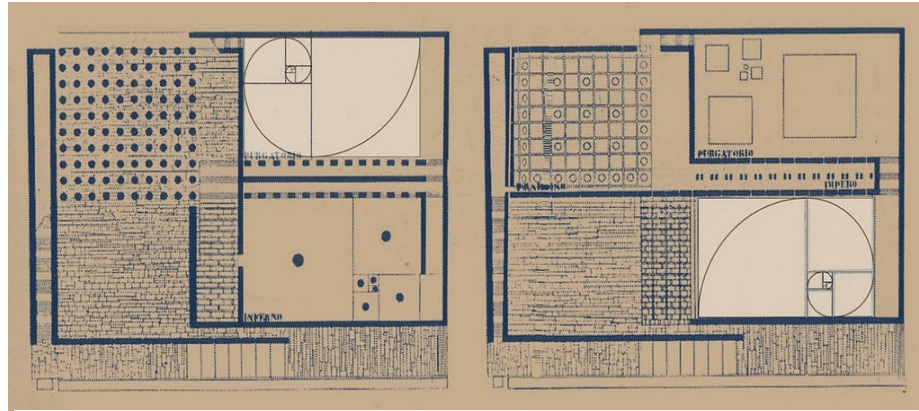
La Divina Comedia de Dante está representada en el Danteum a través de una serie de elementos gramaticales capaces de ser leídos como un texto. Terragni estudia la estructura del poema, pero ignora su narrativa, para los efectos no le interesa, le interesa la ley armónica que sintetiza la unidad y la trinidad. Y para expresar esta unidad el arquitecto asume la proporción áurea, introduce el rectángulo áureo que supone un desplazamiento al propio significado de la obra literaria.

En la concepción de la obra, Terragni asume la proporción áurea para lograr un proyecto de marcado carácter ontológico, la búsqueda de la representación física del camino del cielo al infierno descritos por el Dante son en el fondo un recorrido por los distintos estadios del ser, es el camino hasta lograr su liberación total, es decir, el paraíso.

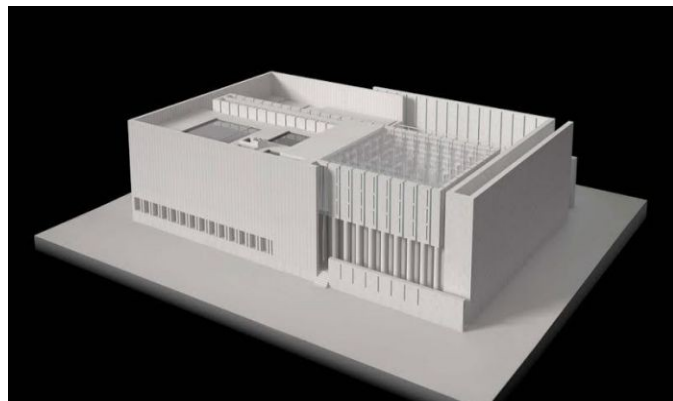
El programa asumido por Terragni en su proyecto es de una gran particularidad, es una alegoría del poema y del Dante mismo, expresada geométricamente, la planta del edificio es generada por dos figuras: un

rectángulo áureo, que como referencia su lado mayor es igual al lado menor de la Basílica de Majencio, y dos cuadrados cuya parcial sobreposición crea el acceso al edificio, el primer elemento que nos encontramos es un muro dispuesto paralelamente a la fachada que mira sobre la vía Imperiale, esto permitía un estrecho pasillo con un suave desnivel que alcanzaba la entrada, dejando libre la visual hacia el Coliseo. Una vez superado este estrecho pasillo, nos encontramos con tres salas dedicadas respectivamente al infierno, el purgatorio y el paraíso, queda un cuarto espacio en apariencia excluido: es un patio cerrado, un umbral que habla de la referencia a la vida de Dante hasta los treinta y cinco años de edad; este espacio es el que da entrada a los otros tres. El espacio dedicado al infierno tiene características de templo, es un rectángulo cerrado, con aberturas tapiadas y con escaleras que no llevan a ninguna parte y no dejan ver el cielo -*“ay de vosotras almas pecadoras nunca esperéis volver a ver el cielo”*. El espacio dedicado al purgatorio, se encuentra en un estadio intermedio, está flanqueado por gruesas paredes pero cenitalmente se puede vislumbrar el cielo. En la cúspide del purgatorio se encuentra el Paraíso Terrenal, el Jardín del Edén, la promesa hecha por Dios a los justos, esto está simbolizado por una gran sala hipóstila de cien columnas de cristal transparente que proyectan una gran luminosidad.

Con esto se da por abandonado todos los proyectos para la vía del Imperio y el desvanecimiento de todos los sueños de grandeza del fascismo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial dejó huérfanas a muchas otras iniciativas como la Exposición Universal de Roma que estaba programada para 1942, sin embargo toda ésta pléyade de arquitectos sentarían las bases para la arquitectura de la postguerra.



Plano del Danteum donde se puede apreciar las dos plantas y el croquis de la proporción áurea



Maqueta volumétrica del Danteum

El conjunto de toda esta obra, construidas y en proyecto, nos demuestra su gran profesionalismo, idealismo y tenacidad en el sostenimiento, y en la incansable defensa de una nueva manera de ver y hacer arquitectura. Giuseppe Terragni nos manifiesta a través de su obra una perfecta ubicación con su tiempo, es idealista y mantiene consecuentemente el espíritu racionalista de la arquitectura pregonada por el “Grupo de los 7”, dentro de su accionar proyectual se enfrenta en forma crítica a la arquitectura aristocrática de la Italia de su tiempo, sin embargo no deja de representar una respuesta intelectual y artística que siempre estuvo enraizada en la cultura italiana.

Terragni, en su corta vida, lo observamos con una fuerte personalidad independiente, solitario, lleno de idealismo y poseedor de un pensamiento de avanzada para su época. Su obra arquitectónica logra unir dos corrientes

para el momento, por un lado, el lenguaje industrial de los futuristas, y por el otro, reinterpretar y poner al día la fuerte tradición cultural italiana siempre presente en su arquitectura.

La Italia de principio del siglo XX se fundamenta básicamente en la idea del “Risorgimento” o dicho de otra forma “Il ritorno al ordine”. Italia está recién unificada es una república y arde en deseos de poseer una identidad propia; su primera manifestación es el renacimiento artístico después del drama de la primera Guerra Mundial, encuentra su razón de ser en unas certezas, del recuerdo de un pasado tranquilizador, revividos en la atmósfera mágica de iconografías que ya están fijadas en la memoria ciudadana, pero sin embargo alejadas de las experimentaciones de vanguardia de un futurismo y un racionalismo que ya empujan hacia nuevas ideas. Estas expresiones hacen su eclosión a partir de 1922, las ideas del “Novecento”, (siglo XX) se consolidan en la exposición organizada por Margherita Sarfatti en 1924¹⁵⁶ en la XIV exposición Internacional de Arte de Venecia, en la “Prima Mostra del Novecento Italiano” en Roma, en 1926, y en la Seconda Mostra en 1929, todo ello representó el lanzamiento del movimiento artístico nacional, que representaba el ideal artístico del fascismo.

Mussolini nunca estuvo inclinado hacia una determinada corriente artística o arquitectónica en particular, que hubiera podido avalarse como un “Estilo fascista”, él siempre estuvo inmerso en el mito de “La Romanità”, con la grandeza del imperio antiguo, con el ideal de la modernidad, con la revolución fascista y además con un sentimiento más amplio que era el de la “Mediterraneidad” que implicaba la fijación en la mente de los paisajes y las tradiciones itálicas. Mussolini si supo construir una serie de imágenes genéricas, pero de un fuerte impacto, con lo que trataba de identificar en forma clara a Italia. Por ello, y en la realidad, ningún carácter específico

¹⁵⁶ Margherita Sarfatti (nacida Margherita Grassini), (Venecia, 1880 - Cavallasca ,Italia 1961). Fue una intelectual, coleccionista y crítica de arte italiana de origen judío, famosa por haber sido amante de Mussolini. Estuvo involucrada en los movimientos artísticos italianos de la época. Cuando la política fascista se vuelve intransigente y adopta las leyes raciales de inspiración nazi, se aleja de Italia y viaja a Argentina y a Uruguay, trabaja como periodista y crítica de arte en el periódico El Diario, en 1947 regresa a Italia para retirarse hasta su muerte en su villa de Cavallasca.

emergió, ni por la arquitectura ni por las artes figurativas, sin embargo en el trabajo de los arquitectos y artistas en el recorrer de los años treinta hubo una búsqueda intensa en establecer un “stile fascista”.

Sin embargo, ante este panorama de gran exaltación recordemos la aparición en 1926, del importante “Gruppo 7”, conformado por una agrupación de jóvenes arquitectos como: Figini, Pollini, Larco, Guerra, Frette, Libera y Terragni, que promueven la corriente del Racionalismo, una propuesta de las más avanzadas de Europa para el momento. Esta nueva corriente se coloca al servicio del fascismo, e intenta con ello representar el espíritu ideológico de Mussolini en contrapeso al clasicismo y busca una bconexión con el constructivismo Ruso y el racionalismo de los alemanes y franceses como Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Gropius y otros, que fundamentan su arquitectura en la exclusión de todo ornamento, la línea de la forma geométrica y la uniformidad cromática, estableciendo la voluntad de pertenecer al movimiento moderno.

Después de estas consideraciones podríamos decir que existió una arquitectura fascista?, un estilo fascista?, no podemos aseverar que existió un estilo arquitectónico fascista, para crear un estilo es necesario disponer de tiempo, poseer una mayor homogeneidad y la posesión de una concientización real por parte de la sociedad en su conjunto a quien va dirigida, algo que con ningún esfuerzo propagandístico de dos décadas se puede lograr.

Capítulo 3. El Nacionalsocialismo y la monumentalidad como valor y significado de perdurabilidad en la expresión de grandeza de un pueblo.

3.1. La Alemania nacionalsocialista 1933 – 1945.

Utilizaremos el granito como material. Los testimonios del pasado alemán que encontramos en las llanuras del norte, están casi intactos a la acción del tiempo. El granito asegurara la perennidad de nuestros monumentos. Dentro de diez mil años estarán todavía de pie, totalmente incólumes, a menos que el mar haya vuelto de nuevo a cubrir nuestras llanuras. La magnitud de estas obras no ha de medirse por las necesidades de 1938, 1939 o de 1940 (...) nuestra misión, ante este pueblo que existe desde hace mil años, que tiene una historia y una civilización milenaria, es darle una ciudad milenaria para el futuro sin límites que tiene ante sí¹⁵⁷.

La llegada de Adolf Hitler al poder significó un cambio profundo en la estructura política y económica de la Alemania de Weimar. Estos cambios se trasladaron al ámbito artístico y arquitectónico, dando origen al llamado arte degenerado (Entartete Kunst) en referencia a la producción artística precedente, la cual significó una ruptura con los valores racionalistas de la modernidad. La inducción de la nueva cultura originó que ésta podía ser leída por el pueblo (Volk) desde una perspectiva mítica estrechamente relacionada con la idea de la raza, esta idea pregonaba el regreso a la concepción rural de la vida, negando el progreso, el urbanismo de la metrópolis y la industrialización. En esta primera etapa Adolf Hitler se rodeó de los arquitectos Paul Ludwig Troost, Albert Speer, Hermann Giesler, Heinrich Tessenow y el ingeniero Fritz Todt, los cuales fueron los encargados de conformar las bases y concepciones urbanísticas y arquitectónicas del nacional socialismo.

¹⁵⁷Discurso pronunciado por Adolf Hitler el 27 de Noviembre de 1937. En Adam, Peter: "El Arte del Tercer Reich". Barcelona, España, Tusquets, 1992. p. 211.

La idea era retornar los conceptos del clasicismo y neoclasicismo y arraigarlos para definir las ideas del nacionalsocialismo, sin embargo esto no solo debía apoyarse en las formas arquitectónicas sino también en el uso de los materiales perdurables como el mármol, el granito y la piedra por sus características de permanencia en el tiempo.

En general la arquitectura se caracterizaba por sus líneas clásicas, remarcada horizontalidad, grandes pórticos, profusión de columnatas de órdenes griegos, preferiblemente dóricos; las fachadas debían ser rigurosamente simétricas, con ventanales gigantescos que iban de piso a techo. Los materiales utilizados como la piedra, dotaba a los edificios de gran pesadez que encerraba la doble intención de mostrar la fuerza de la ideología y el poder del estado.

Lo que predominaba era la idea de la perpetuidad que se conectó con el ideal del Reich de los mil años profesado constantemente por el Führer, y que los arquitectos sistematizaron como “el valor de las ruinas,” vale decir, construir para que con el paso del tiempo y la acción de los elementos climáticos adquirieran esa pátina de valoración inspirada en las ruinas de la antigua Roma, por lo tanto esta concepción hacía que se evitara el uso de materiales como el concreto armado, el acero y cualquier material que al ser expuesto a la acción de los agentes atmosféricos se deterioran en el corto tiempo, la idea era: *“los muros seguirán resistiendo el embate del viento, aun cuando ya no tuvieran tejados que los apuntalasen”*, en referencia a las ruinas clásicas griegas y romanas.

Al respecto un teórico nacional socialista como Franz Moraller¹⁵⁸ manifestó:

Queremos crear una arquitectura nueva basada en la tradición, que refleje nuestra filosofía de vida. Estamos hartos de construcciones pésimas, de efectos vacuos y sensacionalistas. Los grandes edificios del movimiento no se

¹⁵⁸ Franz Karl Moraller Karlsruhe (Alemania, 1903 -1986) Periodista y funcionario del Partido Nacional socialista en el período del nacionalsocialismo. Fue uno de los líderes del grupo de las SA y de 1934 a 1939 director gerente de la Cámara de Cultura del Reich.

*construyen porque sí, sino para que comuniquen al pueblo alemán la determinación, la unidad, la fuerza y el poder del Estado*¹⁵⁹

A pesar de ello, la arquitectura desarrollada por el tercer Reich se cobijó en la imitación, en una escala monumental, de las formas neoclásicas, utilizándola en una forma desmesurada para que el individuo se sintiera empequeñecido y anulado y pudiera percibir la esencia propia de la ideología nacionalsocialista, que consistía en que el individuo perdiera su propia personalidad en aras a la del colectivo, y por supuesto siendo el Estado el gran contralor.

En el caso de la Alemania nacional socialista, fue el propio Hitler quien se convirtió en el verdadero arquitecto del nacionalsocialismo y desarrolló una gran voluntad de poner en movimiento la depauperada economía alemana iniciando grandes obras monumentales, que incluían grandes autopistas en hormigón armado, que aún, hoy día están en perfecto funcionamiento. El III Reich fomentó en una forma espectacular las obras edilicias. Además, y en paralelo, la otra gran industria movilizada era la de los armamentos, que trabajando coadyuvadamente con la constructiva propendía a prepararse para la guerra, creando así una estética nacional socialista sintetizando arquitectura, armamento y guerra.

El planteamiento del Führer era la creación de una arquitectura para el futuro, diseñar grandes edificios de carácter colectivo que servirían como marco escénico para las grandes celebraciones de carácter militar y religioso, y se evidenciaba que no se trataban de obras dirigidas a lo social, que solventaran necesidades propias de la colectividad, de hecho estas obras se encontraban exentas de servicios sociales, por ello los materiales utilizados eran el mármol, el granito y la piedra en una relación directa con los grandes monumentos de la antigüedad, que fueran imperecederos a través de los tiempos, monumentales y lejanos, muy alejados a las necesidades cotidianas humanas.

¹⁵⁹ Moraller, Franz, citado en Mitteilungsblatt der RKdbK, 1937, 1 de Agosto 1937, en Adam, Peter: "El Arte del Tercer Reich". Barcelona, España, Tusquets, 1992, p.219 y ss.

Sin embargo, y a pesar de la abrumadora importancia política ideológica asignada por Hitler a partir de 1933, los programas de construcción presentaban signos de incoherencia con respecto a las directrices y propaganda del partido. La arquitectura no retornó a la forma historicista defendida por el "*Kampfbund*"¹⁶⁰ pero tampoco evitó las enseñanzas de algunos de los arquitectos radicales, lo cual producía una forma ecléctica en la producción arquitectónica, algunos se basaban en las formas tradicionales más antiguas, y otros se dejaban influenciar por el movimiento moderno.

Estas múltiples tendencias estilísticas dejaban entrever algunos conflictos básicos de la ideología nacionalsocialista en lo que se refiere a la arquitectura, algunos de ellos, solo para citar dos, era la posición entre el urbanismo y el antiurbanismo, vale decir, urbanizar las ciudades o el regreso al campo, y el otro punto, el debate entre los revolucionarios y los historicistas expresados en el verano de 1933. Después de éste año los conflictos sobre arquitectura siguieron produciéndose a la escala de los líderes del partido, como Ley Von Schirach y Rosemberg, seguirían contradiciéndose entre sí en lo referente a los estilos en la arquitectura a emplearse. A pesar de ello existía una élite de hombres responsables de la vivienda, que bien no estaban interesados en el regreso masivo al campo de la población urbana, o presionados por cuestiones simplemente de practicidad, optaron por opciones convencionales en la solución de las viviendas.

Los principios en lo que se basaba la arquitectura nacionalsocialista era en el concepto de "superación"; toda construcción realizada o proyectada debía "superar" a otras construcciones, bien sean locales o foráneas, o de éstas u otras épocas. La grandeza para Hitler es atemporal, no tiene historia, su capital en su concepción, será absolutamente grande, eterna, será el

¹⁶⁰ El "*Kampfbund*", era una liga de sociedades de luchas patrióticas y el Partido Nacionalsocialista Alemán en Baviera, Alemania, en la década de 1920, incluía el partido nacional socialista de Adolf Hitler (NSDAP) y el Sturmabteilung (SA) la Liga de Oberland y el Bund Reichskriegsflagge. Hitler era su líder político, mientras Hermann Kriebel dirigía su milicia. El *Kampfbund* condujo al Beer Hall Putsch de noviembre de 1923 en Munich, Alemania.

“centro” del mundo, es la persecución de la grandiosidad para que todo alemán recuperara la conciencia de sí mismo.

3.2. Arquitectura, Arte y Estética en el Nacionalsocialismo.

Todas las formas autoritarias para su afianzamiento necesitan del poder carismático, vale decir la necesidad de un gran líder con carisma que esté capacitado para aglutinar grandes masas humanas, que enciendan el fervor en las grandes concentraciones protocolarias del régimen. Esto es lo que podríamos llamar “dominación carismática”; esta dominación no se basa en la lógica, sino en una relación permanente entre el líder y la población, a la que en forma individual éste le transfiere parte de su poder, sintiéndose ésta contenida de una misión superior para alcanzar las grandes metas designadas por el líder. Hitler representa el ejemplo más claro de ese “poder carismático”, aunque éste es uno de los elementos que siempre estará presente en los regímenes autoritarios.

Además del carisma, Hitler buscó en la tradición histórica alemana identificación con los personajes del pasado como Federico el Grande, Bismarck, además de las tradiciones y mitos germánicos, los cuales creaban empatías con la población ávida de recuperar las glorias pasadas. El conservadurismo alemán encontró su expresión a través del nacional socialismo y con ello logró el apoyo necesario en los momentos iniciales del régimen.

El poder de la persuasión a través de una imagen, fue un elemento muy tomado en cuenta por el nacionalsocialismo, por lo tanto desarrollaron una minuciosa planificación de la dimensión estética del Estado, a la cual dedicaron ingentes cantidades de recursos económicos, la imagen iconográfica del nacionalsocialismo se puede considerar hasta hoy en día como un hecho inédito. En el nacionalsocialismo encontraremos un culto a la exaltación de las emociones, la cual veremos muy arraigada en la iconografía y la arquitectura de carácter monumental. Las masas no se

mueven con argumentaciones racionales sino que *“es siempre una devoción religiosa lo que las inspira, y muy a menudo la creación de histerias colectivas que son las que las impulsa a actuar”*. El nacionalsocialismo a través del arte y la utilización habilidosa de los medios de comunicación visual, es lo que utilizó Joseph Goebbels¹⁶¹ para ponerlos al servicio de los intereses ideológicos del régimen, y por ello no satisfecho de imponer el sistema nacional socialista por la fuerza en el pueblo, se proponía imponerlo por la fuerza en su corazón y mantenerlo allí.

Goebbels siempre se mantuvo como un abierto opositor a la política cultural de la “Kampfbund”, y al final logró imponer su propia visión, asumió la política cultural del régimen a pesar de la abierta oposición de algunos líderes y jefes del partido, en este punto ni siquiera el mismo Hitler trató de establecer algún tipo de control sobre las leyes nacional socialista a ese respecto. Hitler, sin lugar a duda, tenía sus propios gustos estilísticos, pero solamente se ocupó con un reducido grupo de proyectos monumentales a los cuales les dedicó un especial interés.

A través de la arquitectura y de las artes, los nacional socialistas desarrollaron lo que se llegó a denominar “concepción escenográfica del Estado”, dentro de ésta estrategia los líderes comenzaron a cuidar los aspectos estilísticos y la estetización de la política, al respecto, los edificios, los espacios abiertos y los acontecimientos públicos, comenzaron a ser concebidos como grandes espectáculos teatrales, que tenían como finalidad última representar teatralmente la grandeza del régimen y producir la emocionalidad de las masas. Estas representaciones, cada vez más monumentales, cumplían con el efecto de afirmar la noción de unidad, Nación – Estado – Partido¹⁶².

¹⁶¹ Joseph, Goebbels (Rheydt 1897 - Berlín 1945) Fue un político alemán que ocupó el cargo de ministro para la Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich entre 1933 y 1945. Uno de los colaboradores más cercanos de Adolf Hitler. Goebbels fue conocido por su dominio de la oratoria y profundo antisemitismo, que se ponía de manifiesto en sus declaraciones públicas y su respaldo a una discriminación racial más progresiva, que entre otras cosas acabaría dando lugar al exterminio de los judíos durante el Holocausto.

¹⁶² Kershaw, Ian: *El Nazismo, Preguntas clave*. Madrid, Edit. Biblioteca Nueva, 2012.

Estos efectos eran de gran importancia para la reafirmación de la germanidad en el espíritu de las masas, el pueblo tenía sed de sentirse copartícipe de las acciones que se estaban desarrollando, a tal efecto cabe señalar lo dicho por Hitler en el Congreso del Partido del Reich en 1935: *“Quien quiere educar un pueblo en el orgullo debe proporcionarle motivos evidentes de orgullo.”*¹⁶³ Hitler podía partir de ésta idea central para poder formular todas sus demás opiniones sobre la utilización y la concepción del arte, porque había llegado a la certeza de que el arte, la arquitectura y la política son una misma y única cosa.

Hitler asignó a la arquitectura un papel preponderante de primer orden, él la colocaba como el catalizador de las artes, cuyas formas determinan las de la pintura y la escultura. Para Hitler, por lo tanto, la arquitectura era más apta que cualquier otro arte para expresar la grandeza nacional: *“Todo gran período halla en sus edificios la expresión final de su valor”*; sin duda Hitler fue el primer dirigente político que tomó el proyecto en serio y que incluyó la arquitectura monumental desde un punto de vista político en lugar de técnico.

La “estetización” de la política llevada a cabo por el nacional socialismo, la cual incluía el estilo sacro-teatral que imperaba en las grandes concentraciones, buscaba producir una apariencia de participación popular, la utilización sistemática de las alegorías a lo sublime, pretendía evidenciar la insignificancia del sujeto ante la grandeza del Estado-Nación-Partido, dónde lo colectivo se imponía en las espectaculares ceremonias de masas. El objetivo primordial era, pues, representar la unidad orgánica de la nación alemana que resumía el lema del Congreso del Partido Nacionalsocialista de 1934: *“Ein Volk, ein Führer, ein Reich”* (Un pueblo, un caudillo, un imperio). Un claro ejemplo de la estética al servicio de la política era la perfecta disposición de las gentes en formaciones geométricas en las grandes concentraciones que simbolizaban la transformación de las masas informes en una fuerza nacional unida y organizada, al final y enaltecido siempre aparecía la figura del líder para resaltar las formas arquetípicas del padre,

¹⁶³ Berthold, Hinz: *“Arte e Ideología del Nacional socialismo”*. Valencia, España. Fernando Torres Editor, 1978, p.313.

guerrero, libertador, o en definitiva el enviado por dios, allí está visible para todos y es el centro de las miradas, y de ser la personificación misma de la voluntad de un pueblo y la gente es conminada a ver a su líder como reflejo de su personalidad colectiva.

3.3. La Cultura en el III Reich.

Debemos aquí partir de la premisa que el nacionalsocialismo era mucho más que un movimiento político, sus líderes que asumieron el poder a partir de 1933, aspiraban a algo más que obtener autoridad política, sino también, aspiraban a cambiar el panorama cultural para poder recuperar y devolver al país los tradicionales valores alemanes y nórdicos, suprimir o restringir las influencias extranjeras y formar una unidad racial “Volksgemeinschaft” (Pueblo Comunitario) alineada con los ideales del nacionalsocialismo.

En principio el nacionalsocialismo era un movimiento moderno, era dinámico y utópico a la vez, en muchas y variadas formas anhelaba un pasado alemán idílico e idealizado, pero poseía una fuerte raigambre con algunos principios tales como la familia, la raza y el pueblo (Volks) que representaban los más altos valores alemanes. Rechazaban como forma de vida al materialismo, al cosmopolitismo y fomentaban las virtudes alemanas de lealtad, lucha, abnegación y disciplina, y otorgaban gran importancia a la relación armónica de los alemanes con su tierra natal y con la naturaleza. Para el logro y consolidación de estos principios el nacionalsocialismo promovió la estetización de la vida política y en contrapartida la politización de la estética. El control ideológico del arte fue uno de los objetivos trazados por el nacionalsocialismo y le correspondió hacerlo al Ministerio de Propaganda e Ilustración, dirigido por Josef Goebbels, instituyendo la llamada Cámara Nacional de la Cultura dónde accedían los artistas que comulgaban ideológicamente con el régimen.

El nacionalsocialismo procuró salvar la probable resistencia que las masas populares pudiesen tener ante las obras de arte y por ello crearon

estrategias para lograr interesarlas, en primer lugar masificaron la reproducción de pinturas, esculturas, carteles, postales anuncios y revistas, que al masificarlas creaban un sentido de pertenencia a los que las recibían; y en segundo lugar adaptar la estilística del arte a códigos visuales de fácil interpretación y manejo conductual del pueblo. A esto es a lo que se denominó arte “Kitsch”, vale decir arte diseñado para el consumo de cultura de masas¹⁶⁴.

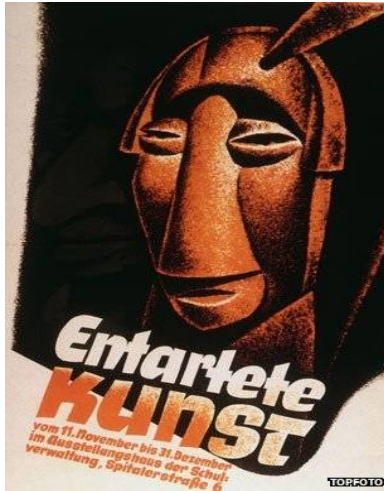
Realmente al nacionalsocialismo nunca le interesó representar la realidad en el arte; su pintura no fue realista, sino un arte figurativo que trataba de representar una realidad, o bien pretendía a ello.

Cuando se inauguró la Gran Exposición del Arte Alemán en 1937, muchos artistas reorientaron su trabajo pictórico hacia las nuevas tendencias requeridas por el gusto del régimen, seguían representando y predominando temas paisajísticos y rurales. Esto sin lugar a dudas hizo que el supuesto arte se hiciera cada vez más antiguo, lo cual desde el punto de vista estético se ajustaba a un tradicionalismo que al final todo terminaba en fastuosos actos de propaganda enfocada hacia la afirmación ideológica, étnica y nacional.

3.4. La concepción del “Arte Degenerado” (Entartete Kunst).

En 1937 el nacionalsocialismo abrió dos exposiciones de arte en la ciudad de Múnich, en una de ellas estaba diseñada para exhibir el arte del agrado de Hitler, en la cual recreaban paisajes idealizados, desnudos de mujeres rubias, hermosas, conjuntamente con hombres esculturales y escenas de soldados representando la fortaleza de la patria.

¹⁶⁴ El arte Kitsch, es considerado como un estilo artístico cursi, vulgar, que pudiera sintetizarse como de mal gusto. Fue definido en el campo de la estética en los años treinta por Hermann Broch, con el propósito de definir lo opuesto al arte de vanguardia o *avant-garde*. Para ese momento, en el mundo del arte, se percibía el *Kitsch* como un peligro para la cultura. El Kitsch se definió como un objeto estético de mala factura, dirigido a un consumidor con un nuevo estatus social, opuesto a una respuesta estética genuina.



Afiche de la exposición del "Arte Degenerado" en Múnich 1937.

En la segunda exposición se exhibía el "Arte Degenerado", con la particularidad que en ella estaban representados los más importantes artistas internacionales de los diferentes movimientos pictóricos del momento, como lo eran: Wassily Kandinski, Paul Klee, Marg Moll, Max Beckmann, entre otros.



Fachada de la exposición del "Arte Degenerado" en Múnich 1937.

El objetivo de ésta muestra era el de *"revelar las metas y las intenciones detrás de éste movimiento filosófico, político, racial y moral, y las fuerzas motrices de la corrupción que los motivaban"*, esta muestra no guardaba ambivalencia alguna; se proponía poner a la vista el deterioro del

arte desde 1910, para ello una comisión dirigida por el pintor Adolf Ziegler,¹⁶⁵ presidente de la Cámara de Cultura del Reich, reunió alrededor de unas 650 obras de arte moderno que habían sido confiscadas en los museos europeos. Esta exposición, propulsada por el ministro de propaganda Josef Goebbels, mostraba al pueblo alemán parte del patrimonio que había sido puesto a la censura oficial.



Inauguración de la exposición del "Arte Degenerado" en Múnich 1937.

De izquierda a Derecha: Goebbles, Hitler y Ziegler

Inauguración de la exposición del "Arte Degenerado" en Múnich 1937.

De izquierda a Derecha: Goebbles, Representante de la diplomacia italiana y Hitler



La exposición del "Arte Degenerado" fue expuesta en otras doce ciudades importantes de Alemania entre los años 1937-1941 y a la cual asistieron más de tres millones de visitantes. Dentro de ésta denominación

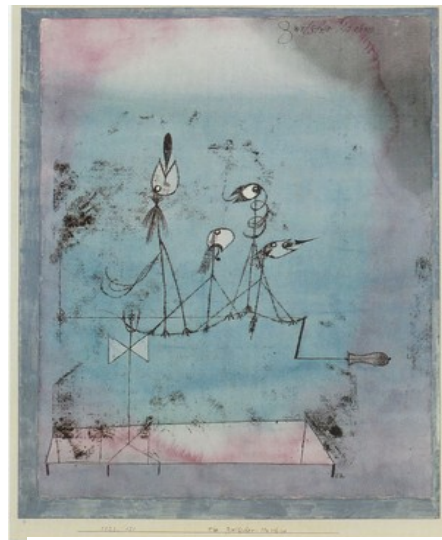
¹⁶⁵ Adolf Ziegler, (Bremen, Alemania 1892 - Varnhalt, Baden-Baden, 1959) Pintor y político alemán. El Partido Nacionalsocialista le encargó que supervisara la purga de lo que el nacionalsocialismo describió como "El Arte Degenerado", por la mayoría de los artistas modernos alemanes. Él era el pintor favorito de Hitler.

cayeron todos los movimientos de vanguardia europeos, como el Impresionismo, expresionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Nueva Objetividad, Cubismo o Fauvismo.

Muestra del arte degenerado.



Ernest Ludwig Kirchner "Calle" 1913



Paul Klee "Máquina de Trinar" 1922

Con ésta denominación los nacionalsocialistas criminalizaron toda manifestación artística que se desviase de lo que ellos consideraban la esencia del ser alemán: prohibieron las obras de los artistas judíos y de los considerados comunistas; se ridiculizaron otras formas de expresión que se alejaran del clasicismo helénico, que ellos habían asumido como patrimonio ario; se establecieron categorías estéticas como lo feo y lo grotesco, que atentaban con el binomio bello-sano propio del nuevo ideal nacional socialista.

3.5. Arte Nacionalsocialista.



Sepp Hiltz "Trilogía de Agricultores" 1941



Adolf Ziegler "Los Cuatro Elementos"
1934

Orquestados por el régimen nacionalsocialista con la misión de erradicar toda influencia estética que pudieran haber tenido las vanguardias alemanas, fueron tomadas medidas que trataban de evitar su difusión, prohibieron sus ventas y en algunos casos fueron quemadas para ser sometidos al escarnio público, cesar en sus funciones a directores de museos que favorecieran y expusieran sus obras, algunos de ellos fueron perseguidos y encarcelados por practicar el "arte bolchevique".

Siguiendo esta arbitraria línea en base a los planteamientos ideológicos del III Reich, en las cuales las obras de arte eran tildadas de proscritas para crear un clima socio-político que permitiera una renovación cultural nacional planteada desde las altas esferas del poder político. La exposición itinerante

del “arte degenerado” se dedicó a difamar todas las obras de vanguardia, dónde la particular alianza entre arte y poderes fácticos actuó criminalizando a los artistas, y así se convirtieron en sus víctimas más insospechadas. El arte moderno pasaba a ser así considerado públicamente sinónimo de todas aquellas expresiones del malestar social, sobre todo en relación con el movimiento bolchevique y el judaísmo.

Son muchos los aspectos a analizar alrededor de ese momento llamado “arte degenerado” por el régimen nacionalsocialista. Un símbolo puede desvelar algunas lecturas que un suceso histórico tiene, comprender sobre lo que se sostuvieron las teorías nacionalsocialistas sobre el arte es uno de los aspectos a tratar de comprender, se debe tratar de desentrañar el contexto historiográfico en que se dio, el tratar de identificar el significado y sentido sociológico del mismo, esto nos podría llevar a comprender el verdadero peligro de concepciones y políticas con respecto al arte¹⁶⁶.

Siempre se ha dicho que Hitler fue un artista frustrado, y el arte fue uno de sus principales intereses. Hitler no tuvo grandes pretensiones de grandeza como pintor (la arquitectura era otra cosa). Todas estas obras fueron realizadas entre 1914 y 1917. ¿Qué hubiese sido de la historia del mundo, si Adolfo Hitler hubiera dedicado su vida al arte con el mismo entusiasmo que hacer realidad su plan de una raza aria dominante y controlar al mundo con el Reich de los mil años.

¹⁶⁶ Vid supra cap .1



Adolf Hitler "Patio del Alter Hof"
Múnich 1914



Adolf Hitler "Paisaje" 1914

3.6. La Monumentalidad en la Arquitectura Nacionalsocialista 1933-1945.

Hitler insistió constantemente, en la importancia de la arquitectura como una muestra de la unidad y del poder nacional, siempre hubo ciertas dificultades en tratar de definir cuál debía ser el estilo apropiado para el III Reich, siempre las propuestas estaban cargadas de vaguedad y por lo tanto la normativa era difícil de aplicar en los programas de construcción del régimen, por ello a pesar de las reiteradas críticas del “Kampfbund”, conllevó a que Hitler estableciera la premisa que *“cada nueva era requiere un estilo radicalmente nuevo...”*, por lo tanto Hitler insistía en que el nacionalsocialismo había introducido una “nueva era” y procuraba que, cuando *“la vida general de los pueblos se forja de un modo nuevo (...) busca una nueva expresión”*¹⁶⁷. Hitler en algunos de sus discursos, al referirse a la arquitectura, llegó a describir la dualidad de lo “funcional” y lo “práctico” como el origen de la belleza constructiva. La arquitectura nacional socialista, insistía, sería *“sachlich”* (objetivamente) de una manera similar al “espíritu griego” que en su arquitectura eran capaces de combinar función y belleza.

Hitler describía la arquitectura del nuevo régimen como “heroica”, pero el heroísmo en sus discursos, se refería más a la escala monumental que a los rasgos específicos de los estilos arquitectónicos, *“debemos edificar cosas tan grandes como permitan las posibilidades técnicas de hoy en día, debemos construir para la eternidad”*¹⁶⁸.

Hitler estableció su esfuerzo arquitectónico básicamente en tres ciudades que representaban la estructura del pensamiento Nacionalsocialista, ellas eran: Berlín, la capital del Reich; Núremberg, la ciudad de los congresos del Partido, y Múnich, la capital del nacimiento del movimiento nacionalsocialista. Todos los proyectos se desarrollaron en paralelo a partir de 1934, pero no todos lograron concluirse debido a la Segunda Guerra Mundial.

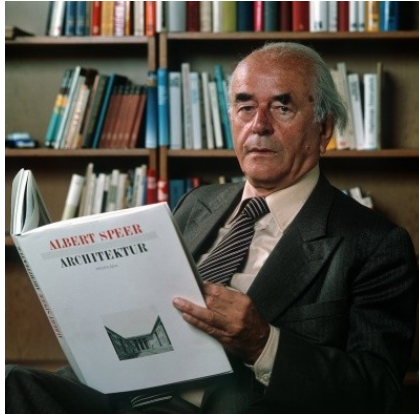
¹⁶⁷ Hitler, Adolf: Discurso pronunciado el 19 de Julio de 1937, en la inauguración del *“Haus der Kunst”* (Casa del Arte Alemán), en Munich.

¹⁶⁸ Hitler, Adolf: Discurso pronunciado el 12 y 14 de Septiembre de 1936, ante el Frente Laborista (organización sindical del partido Nazi), en Nuremberg.

Debido a ésta coyuntura, y al corto plazo, se debe considerar que solamente se construyó desde 1934 a 1939, vale decir seis años útiles, por ello proponemos una clasificación que permita la comprensión de la monumentalidad del régimen. Para ello se exponen cuatro grandes grupos, a saber:

- Proyectos no ejecutados: aquí se engloban aquellos edificios que se quedaron en el papel, que nunca se construyeron y que hoy en día solamente se conocen a través de bocetos, croquis y en algunos casos planos.
- Edificaciones destruidas o desaparecidas: son las edificaciones que fueron concluidas en su totalidad pero que fueron destruidas por efectos de la guerra o por decisiones de demolerlas posteriormente.
- Edificaciones restauradas: son aquellas que después del embate de la guerra y los bombardeos, fueron reconstruidas para adaptarlas y darle un uso adecuado a las nuevas necesidades.
- Edificaciones respetadas: son aquellas que no sufrieron modificaciones en su estructura original, respetando su integridad y que permanecen hoy en día en su estado original.

3.7. Albert Speer, el arquitecto de la concepción monumental del III Reich.



Albert Speer, Arquitecto

Berthold Konrad Albert Speer, nace el 19 de Marzo de 1905 en Mannheim, Alemania, provenía de una familia acomodada, su padre arquitecto y su madre una aristócrata de nombre Luise Speer. Al igual que su padre se hizo arquitecto ingresando en la Universidad de Karlsruhe en 1923, luego pasa al Instituto Heidelberg, para trasladarse un tiempo más tarde a Baviera, allí prosigue sus estudios en el Politécnico de Múnich y termina su carrera en el Politécnico de Charlottenburg, ocupando el puesto número 22 de su promoción.

Speer durante su juventud y estudios superiores nunca presentó inclinación alguna por la política, su relación con el nacionalsocialismo (NSDAP) puede considerarse totalmente fortuito. Todo comenzó cuando el encargado de la propaganda Nacionalsocialista, Josef Goebbels, contrata sus servicios como arquitecto para que decorara su casa en Berlín, al concluir los trabajos Adolf Hitler visita la vivienda de Goebbels y queda impresionado con la obra y solicita le sea presentado el arquitecto para poder contactarlo. Fue el propio Hitler en persona quien se presenta en el taller de arquitectura de Speer, en este primer encuentro ambos quedaron cautivados el uno del otro, poseían un denominador común, Speer era arquitecto y amaba el arte y Hitler, en su juventud siempre quiso ingresar a los estudios de arquitectura; Hitler le hizo algunas observaciones con respecto a los cuadros utilizados en la decoración de Goebbels por considerarlos *arte*

degenerado, pero lo invitó a su despacho y que trajera consigo algunos bocetos y diseños para conocerlos, a partir de esa primera visita el entusiasmo creció en ambos y ya en 1933, siendo Hitler canciller de Alemania, lo nombra Arquitecto Oficial del III Reich, ingresando al NSDAP con el número de afiliación 474.481.



Izq. Profesor Ernst Gall, Hitler y Albert Speer inspeccionando obras en Múnich 1939

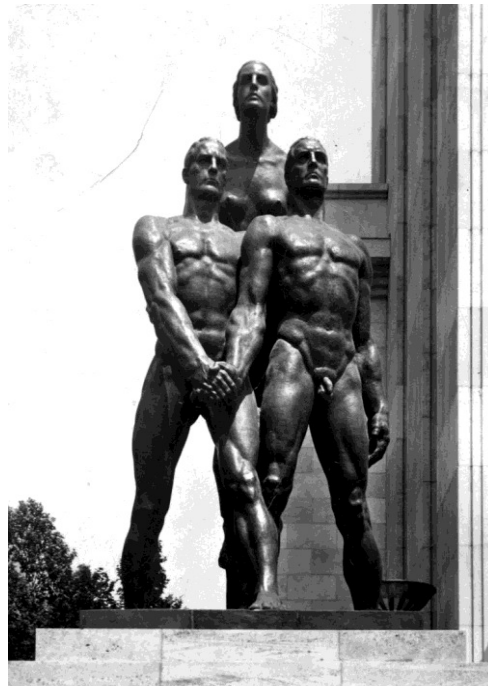
Desde el comienzo Speer dotó de construcciones importante al III Reich, tanto dentro como fuera de Alemania, todas ellas llevaban la impronta de la grandiosidad y la monumentalidad que apreciaba Hitler, su primer encargo importante fue el desarrollo del conjunto monumental del Zeppelinfeld en la ciudad de Núremberg, donde incluía diferentes edificaciones, como el estadio que alojaría a 400.000 personas, el Palacio de los Congresos y el majestuoso Zeppelintribune, lugar dónde se realizarían los congresos del partido, remodelaría el ministerio de propaganda en la Wilhelmplatz, en Berlín y el proyecto de mayor envergadura fue la concepción de la transformación de Berlín que sería rebautizada como “*Germania (whelthauptstadt)*”.

Internacionalmente Speer tuvo una importante relevancia que lo dio a conocer en el mundo de la arquitectura y fue por ganar la medalla de oro en la Exposición Mundial de París en 1937 con el diseño del pabellón Alemán, esta consistía en una inmensa torre de 150 metros de altura, coronada por

una inmensa águila con las alas replegadas sosteniendo entre sus garras las hojas de roble y la cruz gamada, símbolos del nacionalsocialismo, al pié de la torre un conjunto escultórico en bronce de tres hombres desnudos obra del escultor Josef Thorak.

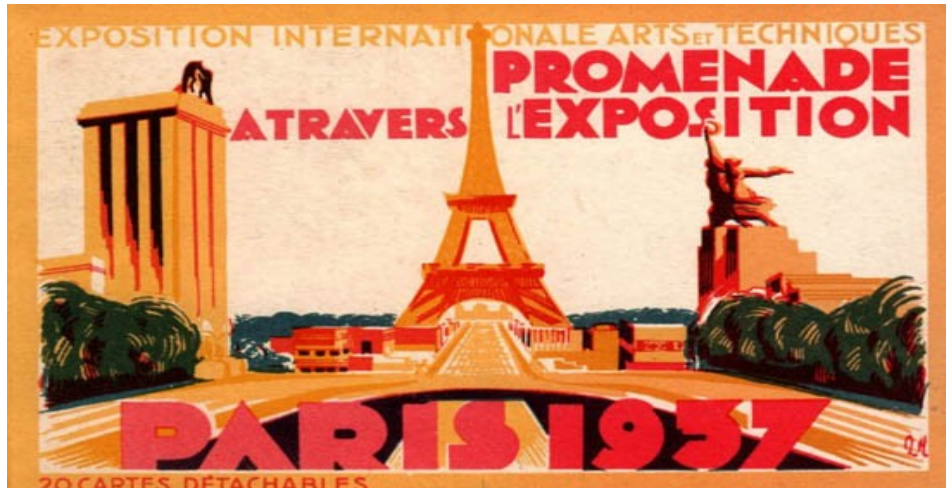


Ingreso al Pabellón Alemán en la Exposición Universal de París 1937



Escultura de bronce de tres hombres desnudos
Josef Thorak

En esa exposición compitieron en monumentalidad los expositores de la República Italiana y el Pabellón Ruso.



Afiche de la Exposition Mondiale de París 1937



Primer Plano: Pabellón Italiano, al fondo a la izquierda el Pabellón Ruso; a la derecha el Pabellón Alemán

Muchas de las obras diseñadas por Speer no llegaron a construirse y algunas a acabarse, debido al comienzo de la segunda Guerra Mundial en

1938 con la anexión de Austria y Checoslovaquia y la invasión a Polonia en 1939.

Realmente Speer no tuvo ninguna relevancia durante el comienzo de la guerra, a excepción del viaje a París con Hitler después de la conquista de Francia para que admirara la arquitectura de la “Ciudad Luz”. Esta visita a París adquirió gran relevancia, Hitler no se hizo acompañar ni por generales ni por dirigentes del partido. Extrañamente, Hitler compartió su éxito militar compartiéndose con dos arquitectos, Albert Speer y Herman Giesler, y Arno Broker, escultor jefe del régimen, al respecto nos reseña Deyan Sudjic:

Una de las fotos más inolvidables del siglo XX se sacó en la escalinata de Les Invalides más tarde ese mismo día. Se trata de una imagen que es fundamental para entender el afán de poder de Hitler. Este, con una pasión invertebrada por la arquitectura, tras entretenerse ante la tumba de Napoleón, encomendó a Giesler la tarea de diseñar algo todavía más impresionante para cuando llegara el momento. Cuando el grupo sale al sol, Hitler posa en el centro con un largo abrigo blanco. Todos los demás van vestidos de negro de la cabeza a los pies, la mayoría son militares, un par de ellos del entorno político de Hitler, que están bajo el mando de Martin Bormann. Pero el hombre en uniforme justo a la derecha de Hitler, que señala a la cámara, es Speer. A la izquierda y a una distancia respetuosa están Giesler y Broker el escultor.

*Aquí está el dirigente, con sus acólitos los arquitectos.*¹⁶⁹

Para Speer todo cambia el 8 de Febrero de 1942, cuando muere en un fatal accidente aéreo Fritz Todd, Ministro de Armamento y Producción Bélica y el Führer lo nombra como nuevo Ministro de Industria y Armamento del III Reich. Speer fue exitoso en su nuevo cargo, pues la producción bélica fue en aumento a un gran ritmo construyendo todo tipo de material militar, que incluían: aviones, barcos, submarinos, tanques, cañones, granadas, fusiles, cohetería como las V-1 y V-2, trasladó las fábricas al interior y las protegió de ataques aéreos. Para 1943 Speer había incrementado en un 80% la producción de tanques y aviones, y en 1944 su producción de armamento podía equipar a 270 divisiones del Ejército Alemán (Wehrmacht).

¹⁶⁹ Dejan Sudjic... Ob. Cit.,p. 15 y 16



Hitler y Speer inspeccionando una fábrica de municiones

En Marzo de 1945, perdida prácticamente la guerra, Speer se negó a cumplir la orden de Hitler, para destruir todas las infraestructuras de la nación, esto coadyuvó a impedir mayores penurias al pueblo Alemán en la post-guerra.

El 20 de abril de 1945, Speer acude al bunker en Berlín para felicitar a Hitler por su 56 cumpleaños y durante varios días discutió con Hitler acerca de los planes para la construcción de "*Germania*", sus edificios y avenidas, ignorando los cañones Rusos y la caída de Berlín. Speer se despide de Hitler, abandona el bunker y se refugia en Alemania Occidental y trata de negociar con las fuerzas Norteamericanas, donde es capturado en su Chalet de Glucksburg.

Speer es enjuiciado en el tribunal de Núremberg y logra evitar ser ajusticiado, gracias a gestos de buena voluntad hacia el tribunal. El 1 de Octubre de 1946, es sentenciado a 20 años de presidio en la cárcel de Spandau. El 1 de Octubre de 1966, cumplida en su totalidad la pena, al salir de la cárcel se dedicó a escribir sus memorias y varios libros, incluyendo de arquitectura.

Albert Speer fallece repentinamente el 1 de Septiembre de 1981 de un derrame cerebral, durante una visita a la ciudad de Londres. Su cuerpo fue repatriado a Alemania y sepultado junto a su esposa en el jardín de Villa Speer en Heidelberg.



Tumba de Albert Speer en Heidelberg

3.8. Núremberg: La Ciudad del Führer - El Reichsparteitagsgelände (Nacionalsocialista Party Rally Grounds) 1934-1938.

Los planes de Hitler era convertir a Núremberg en la ciudad símbolo del nacionalsocialismo y por lo tanto necesitaba construir un conjunto de edificaciones que pudieran representar el “santuario” del Nacionalsocialismo. La finalidad de éste espacio era la de crear un área permanente para realizar las asambleas del III Reich. Las estructuras tenían la intención de impresionar e intimidar, imponer una estricta disciplina e imponer el sentido de comunidad, con ello la arquitectura se ponía al servicio de la propaganda y demostraba la fuerza del partido. A tal efecto se ocupó un lote de terreno de once kilómetros cuadrados situado al sureste de Núremberg.

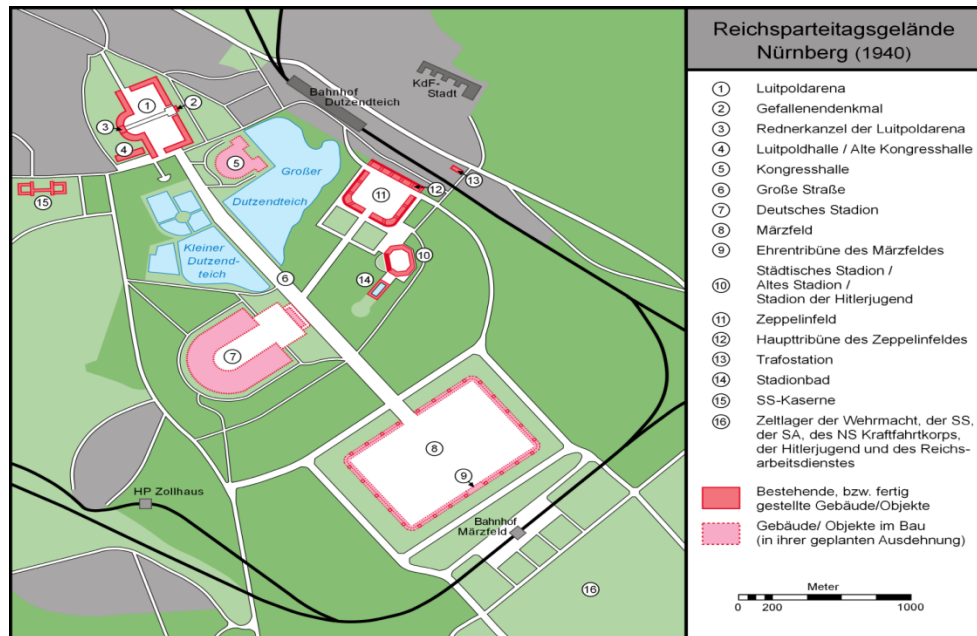
El proyecto fue asumido por el arquitecto Albert Speer, siendo la primera asignación como arquitecto jefe de Hitler, en el lote ya existía desde 1906 el parque Luitpold Grove, dedicado a esparcimiento y exhibiciones; desde 1927 ya había sido utilizado para las reuniones y ceremonias de la SS y SA. En 1930 el arquitecto Fritz Meyer, construyó en el lote un Memorial Hall (Ehrenhalle) que estaba dedicado a la memoria de los ciudadanos de Núremberg que habían muerto durante la Primera Guerra Mundial, estas dos construcciones fueron incluidas en el proyecto monumental de Speer.



Memorial Hall, en conmemoración a los ciudadanos de Núremberg fallecidos en la Primera Guerra Mundial – Arq. Fritz Meyer

Las edificaciones a construirse serían las siguientes:

- La Luitpoldarena, un área de despliegue
- El Luitpold Hall o “Old Congress Hall” (Dañado durante la Segunda Guerra Mundial y posteriormente demolido).
- El Kongresshalle (Palacios de Congresos, parcialmente construido)
- La Zeppelinfeld (Campo de Zeppelin, parcialmente mantenido)
- El Marzfeld (Campo de Marte), un área de despliegue de la Wehrmacht (Ejército).
- El Deutsche Stadion (Estadio Alemán) del cual solo se construyeron las fundaciones, hubiera sido el estadio deportivo más grande del mundo.
- El antiguo Stadion der Hitlerjugend (Estadio de las Juventudes Hitlerianas)
- La GroBe StraBe (Gran Camino) Camino para los desfiles.



Plano general del Zeppelinfeld-Núremberg

3.8.1. El Kongresshalle – Palacio de Congresos.

En 1933 Adolfo Hitler decretó que Núremberg sería la “Ciudad de los congresos del Partido Nacionalsocialista” y a tal efecto se decidió que se construirían una serie de edificios monumentales específicos para tales eventos, entre ellos se encontraba el “Kongresshalle”. Este edificio monumental fue diseñado por los arquitectos Ludwig y Franz Ruff¹⁷⁰, para ser el centro de congresos del NSDAP (Partido Nacionalsocialista). El sitio escogido, dentro del plan maestro desarrollado por Albert Speer, estaba junto al lago Dutzendteich y su construcción se dio a comienzos de 1935 y se extendió hasta 1939, al inicio de la guerra los trabajos se ralentizaron hasta 1941-1942, año en el cual se interrumpió definitivamente su construcción.

El edificio diseñado en forma de herradura, con una fachada de claras reminiscencias del antiguo Coliseo de Roma, estaba concebido para albergar

¹⁷⁰Ludwig Ruff, Dollnstein (Alemania, 1878 – Núremberg, 1934) Arquitecto alemán, que desarrolló un estilo romántico en su arquitectura durante la década de 1910, luego pasó por una fase intermedia expresionista gótica, para luego afirmarse en las formas modernas de la arquitectura. Ruff influyó sustantivamente en el paisaje urbano de Núremberg con numerosos edificios. Hitler le encargó el diseño de un anfiteatro moderno en Núremberg, el cual diseñó junto a su hijo Franz Ruff. Muere en 1934 y no pudo ver concluido el “Coliseo”, que fue continuado por su hijo Franz.

a cerca de 50.000 personas en su sala interior. El Palacio de Congresos fue parcialmente concluido gracias a los esfuerzos de mano de obra esclava provenientes de la guerra y que ayudaron en su construcción, así como en la explotación de las canteras de granito y otros materiales que se encontraban en las cercanías. Hitler a pesar del conflicto bélico continuó con su ejecución en su deseo de dejarlo como un legado arquitectónico para el futuro.



Construcción del Palacio de Congresos



Vista actual del Palacio de Congresos

Hoy en día el inacabado edificio ha dado cabida a un importante Centro de Documentación Histórica, centrada en el período nacionalsocialista, se ha intervenido muy poco lo cual ha mantenido la esencia y la apariencia del edificio en su totalidad y creado un espacio para comprender los años del Tercer Reich.



Añadido para la creación de la exposición permanente "Días del Terror" en el ala izquierda del Palacio de Congresos

3.8.2. Deutsches Stadion – Estadio Alemán 1937.

Otro gran proyecto, quizás el más monumental que pudiera haberse concebido, fue el Deutsches Stadion. Este estadio tendría una capacidad para 400.000 espectadores, de 800 metros de largo por 450 metros de ancho, con fachadas de 90 metros de altura y dos torres elevadas sobre las que se apoyarían águilas de 15 metros de ala, lo cual, lo haría en su género el de mayor dimensiones en el mundo. Esta colosal obra hizo que se modificara el tradicional concepto de la forma ovalada y asumir la de herradura, esto con el fin de evitar la sensación de opresión que los altos muros producirían en el público, esto se solucionaría al abrirlo en forma de alas, logrando potenciar la monumentalidad del complejo. Al leer las memorias de Speer, se puede notar que ésta razón no era totalmente valedera, pues al respecto hace una referencia a una visita que realizó a Atenas y dijo:

Mi esposa y yo buscamos en éste país, particularmente, testimonios del mundo dórico; y nos mostramos – lo cual se me ha quedado grabado para siempre en la memoria – profundamente impresionados por el reconstruido estadio de Atenas. Cuando, dos años después, tuve que diseñar un estadio, adopté la forma fundamental de herradura del estadio ateniense¹⁷¹

Hitler visitó el estudio de Speer para observar el desarrollo del proyecto, allí estaba expuesta una maqueta hecha de yeso a gran escala (1:1) y los planos fijados en tableros colocados al lado de ésta, Speer, citado en sus memorias, le hizo la siguiente observación al Führer:

Hablamos de los juegos olímpicos. Como yo había hecho en varias ocasiones anteriores, le llamé la atención en el sentido de que mi campo de deportes no tenía las dimensiones olímpicas prescritas; a lo que contestó Hitler, sin modificar la voz, como si se tratara de una cosa lógica y comprensible que no tenía discusión alguna¹⁷²

¹⁷¹ Speer, Albert: *Memorias...* Ob. Cit., p.89.

¹⁷² Ob.Cit., p.98-99.

A lo que Hitler Responde:

*Carece por completo de importancia. Los juegos olímpicos volverán a celebrarse en Tokio en 1940. Pero después tendrán lugar siempre en Alemania, en éste estadio. Y seremos nosotros quienes determinemos entonces qué dimensiones ha de tener el campo de deportes*¹⁷³

Debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial, la construcción no fue más allá de la preparación del subsuelo, durante los años de la guerra hasta principio de 1945, el pozo de excavación se llenó de aguas subterráneas por estar muy cerca del lago Dutzendteich, en la postguerra sirvió de vertedero de los escombros de Núremberg y hoy en día se ha convertido en un gran lago en forma de herradura.



Maqueta del Stadion Monumental en el Zeppelinfeld

3.8.3. El Zeppelinfeld de Núremberg 1935

¹⁷³ Ob. Cit. p. 99.

De las obras desarrolladas en el “*Reichparteigelande*”, (Nacional socialista Party Rally Grounds), diseñadas por Albert Speer, la más monumental y la que representó con mayor intensidad la iconología del III Reich, fue sin duda alguna el Zeppelinfeld, allí se desarrollaron las más espectaculares manifestaciones del poderío Nacional socialista. Desde 1933, cuando se utilizó por primera vez para la demostración del “*Parteitag*” (Congreso del Partido), solamente, para ese momento, se había construido parte de la tribuna principal sin las columnatas laterales y las gradas para los espectadores eran de madera. La primitiva “*Hoheitszeichen*” (Insignia Nacional) utilizada era una gigantesca águila de madera diseñada personalmente por Speer. Lo que le llevó a exclamar:

La impresión superó con mucho a mi fantasía. Los haces de luz de los ciento treinta reflectores, colocados alrededor del campo a sólo una distancia de doce metros entre sí, eran visibles hasta seis a ocho kilómetros de altura, difuminándose entonces para formar en conjunto una superficie luminosa. Así surgió la impresión de un espacio gigantesco, en el que los haces individuales parecían tremendos pilares de muros exteriores infinitamente altos. Esta corona de luz era surcada de vez en cuando por las nubes, añadiendo al grandioso efecto un elemento de irrealidad surrealista¹⁷⁴



Emblema del Águila Nacional socialista diseñada por Speer en el Congreso del Partido, aún sin terminar el Zeppelinfeld.

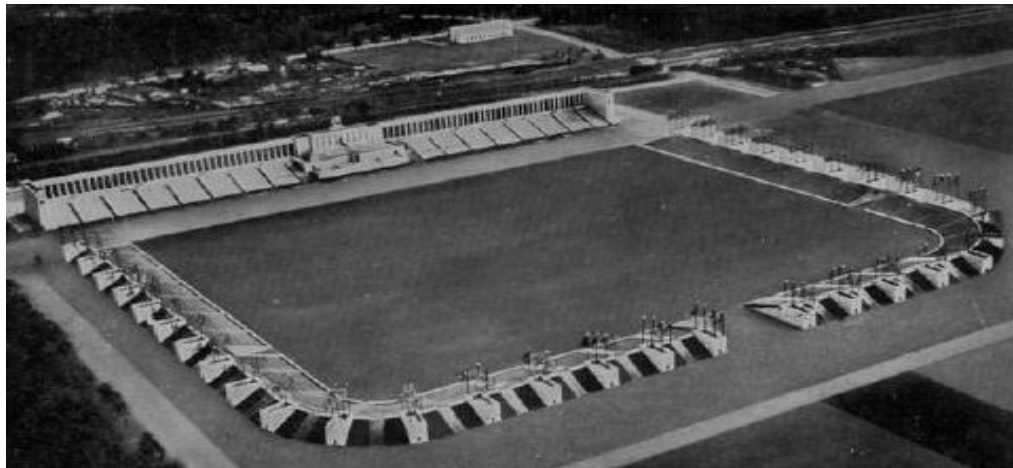
Speer durante el desarrollo de las obras en Núremberg, trató de concebir una síntesis entre el clasicismo de Ludwig Troost y la sencillez de Heinrich Tessenow, sus maestros y a los que Speer sustituyó en la dirección

¹⁷⁴ Speer, Albert: *Memorias...* Ob.Cit., p. 84

de las obras del régimen. Sus diseños no los clasificaba como neoclasicista, sino “*necoclásica*”, pues creía haberla derivado del estilo dórico, al respecto nos dice en sus memorias:

*Durante las obras de Nuremberg, me rondaba por la cabeza una síntesis entre el clasicismo de Troost y la sencillez de Tesenov. No la calificaba de neoclasicista, sino de neoclásica, pues creía haberla derivado del estilo dórico*¹⁷⁵

Paralelamente a las congregaciones anuales del “Parteitag” 1934-1935, se continuaron los trabajos de ésta monumental obra. Para 1936, la tribuna del Zeppelinfeld se había concluido, solamente faltaban algunos retoques finales que continuaron hasta el año 1937. Ya en la conmemoración del partido en 1936 se habían concluido completamente las graderías de piedra que rodeaban el cuadrilátero del campo.



El Zeppelintribune totalmente terminado para el Congreso del Partido en 1937

El viaje que Speer realizó a Grecia, sin lugar a dudas dejó en él un profundo efecto que se ve implícito en toda su obra, al concebir en el Zeppelinfeld la parte más importante como lo era el Zeppelintribune, es decir, el sitio de honor desde dónde Hitler se dirigiría a las multitudes congregadas

¹⁷⁵ Ob. Cit., p.78.

para los Congresos del Partido. La concepción de ésta monumental obra estaba inspirada en el “Altar de Pérgamo”,¹⁷⁶ obra helenística situada en Pérgamo actual Turquía, fue descubierto por el arqueólogo Alemán Karl Humann en 1871, adquirido al Imperio Otomano en 1876 por Alemania y trasladado a Berlín en 1879, dónde puede admirarse en el museo de Pérgamo en Berlín.



Altar de Pérgamo, actualmente en el Museo de Pérgamo en Berlín. Fue sin duda la inspiración de Speer para el Zeppelintribune en el Zeppelinfeld en Núremberg.

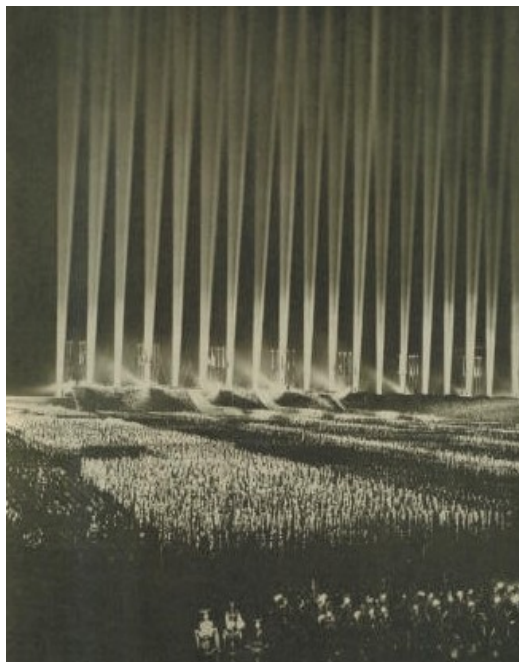
La concepción monumental del Zeppelintribune con sus 360 metros de largo y una altura de 25 metros, coronado en su centro con el águila dorada y la swastica, sostenida por 15 columnatas de estilo dórico, dividido en su centro por la tribuna de los jefes del partido y el podio del orador, al cual se accedía a través de una escalera monumental, lateralmente se extendían 76 columnas dóricas que le daban marco a las graderías, contenidas por dos cuerpos laterales, ambas graderías tenían la capacidad de contener 70.000 personas.

¹⁷⁶ El Altar de Pérgamo es un monumento religioso de la época helenística, construido en la acrópolis de Pérgamo, a principios del reinado de Eumenes II (197-159 a.C.). La tipología del edificio no era la de un templo, sino que era el altar de un templo, poseía una configuración rectangular en forma de “U” que se elevaba sobre un gran podio, al cual se accedía a través de una escalinata monumental. Tenía dos niveles: el inferior, formado por un muro continuo dónde se representó el friso de la Gigantomaquia, (lucha entre Dioses y Gigantes) y el superior constituido por una doble fila de columnas orden jónico. La escalera se encontraba encerrada por dos cuerpos laterales que avanzaban hacia el frente del edificio. Al acceder al interior se atravesaba otra doble columnata jónica hasta llegar a un patio cerrado donde se hallaba el altar de los sacrificios. Sus dimensiones eran de 69 metros de longitud, 77 metros de ancho y 9,70 metros de alto.



Desfile Militar una vez concluido el Zeppelinfeld Núremberg

El mayor espectáculo creado por Speer, fue en el Congreso del Partido en 1934, en el cuál aunque no concluido el Zeppelintribune, lo rodeó con 150 reflectores antiaéreos dirigidos hacia el cielo, esto creó un efecto de “catedral de luz”, según expresión del embajador británico sir Neville Henderson.



La “Catedral de Luz” en el Congreso del Partido en 1934. Aún no concluido el Zeppelintribune

3.9. Berlín: La Capital del III Reich – Welthauptstadt Germania – (Capital Mundial Germania).

El proyecto de la renovación de Berlín fue quizás la más monumental idea concebida por Adolfo Hitler, convertir a Berlín en la gran capital del mundo, envidia de las grandes ciudades del momento como lo eran Londres, París, Roma etc., esto formaba parte de la visión del Führer para el futuro alemán después de la victoria de la guerra, para ello de nuevo Albert Speer sería el ejecutor de los planes y estructurar los conceptos generadores alrededor de los cuales se ubicarían las monumentales edificaciones. El concepto generador consistiría principalmente en crear un gran eje vial este – oeste a lo largo de un gran bulevar central de 5 kilómetros conocido como “*Prachtallee*” (Avenida/Bulevard de esplendor), éste se cruzaría con otro eje norte – sur, que arrancararía desde la “*Puerta de Brandenburgo*” siguiendo el curso de la vieja “*Siegesallee*”, (Avenida arbolada) continuando hacia abajo hasta el aeropuerto de “*Tempelhof*”, éste eje norte - sur acabaría sobre una gran explanada que hubiera servido como un patio de armas. En el cruce de estos dos ejes monumentales estaría ubicado el gran Arco de Triunfo.

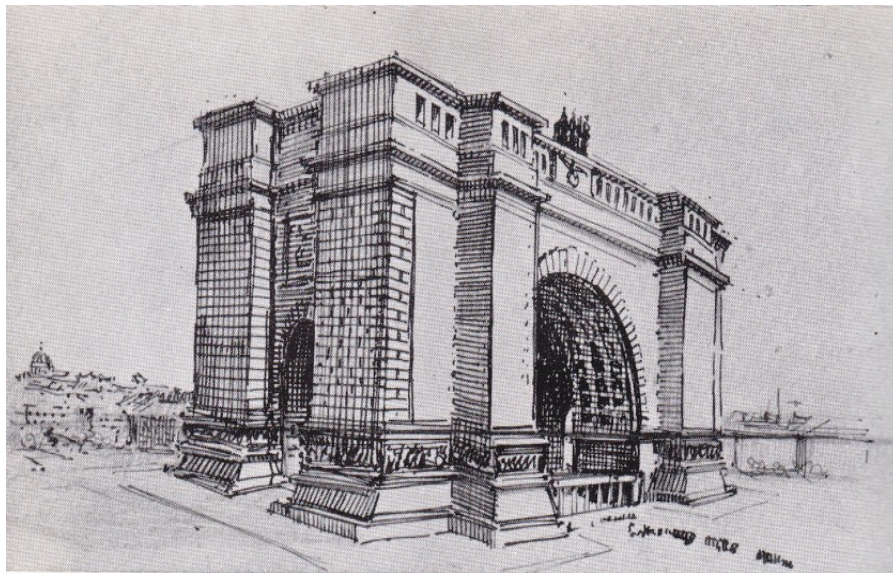
Con este trayecto de calle comprendido entre las dos estaciones terminales se proponía demostrar sin lugar a dudas el poderío político, militar y económico de Alemania, expresado en lenguaje arquitectónico. El soberano absoluto del Reich estaría en el centro, y como expresión máxima de su poderío había sido previsto en su inmediata cercanía la gran sala rematada con cúpula, como edificio predominante del Berlín futuro. Por lo menos en los planos, había adquirido dimensión real aquella expresión de Hitler de que “Berlín tendría que cambiar su faz para adaptarse a su nueva y grande misión”¹⁷⁷

En 1938 se dio comienzo a la gran avenida monumental. La mejor solución encontrada para dar inicio a ésta avenida es la ubicación en su extremo meridional a la estación terminal de ferrocarriles, que, revestida con planchas de cobre y dividida en compartimentos con superficies de cristal, se destacaría ventajosamente contra la masa volumétrica de los otros edificios a construirse lateralmente. La idea de esta estación terminal que preveía de cuatro planos superpuestos de tráfico, unidos por escaleras automáticas y ascensores, tenía la intención de superar con creces al Gran Central Terminal de New York.

¹⁷⁷ Speer Albert: *Memorias...* Ob.Cit. p.181.

Esta ubicación permitiría que los visitantes oficiales tendrían que bajar a pié a través de una gran escalinata, y al salir de la estación quedarían sobrecogidos al contemplar la perspectiva de aquella monumental obra, y por lo tanto, del poderío del Reich. A continuación se abría la gran plaza de la estación, de un kilómetro de longitud y 330 metros de ancho, ésta estaría en sus laterales festoneada de armas conquistadas y flanqueadas de arrietes, todo esto a semejanza de la avenida del templo de Karnák en Luxor.

Esta plaza que estaría confinada y coronada a ochocientos metros de distancia, por el Gran Arco de Hitler o Arco de Triunfo, según él acostumbraba a llamarlo en las ocasiones en que visitaba el taller de Speer y contemplaba la monumental maqueta. Esta gran obra con sus ciento setenta metros de anchura, ciento diecinueve de profundidad y ciento sesenta de altura, hubiera sobresalido en forma imponente de las demás construcciones de ésta parte meridional de la avenida.

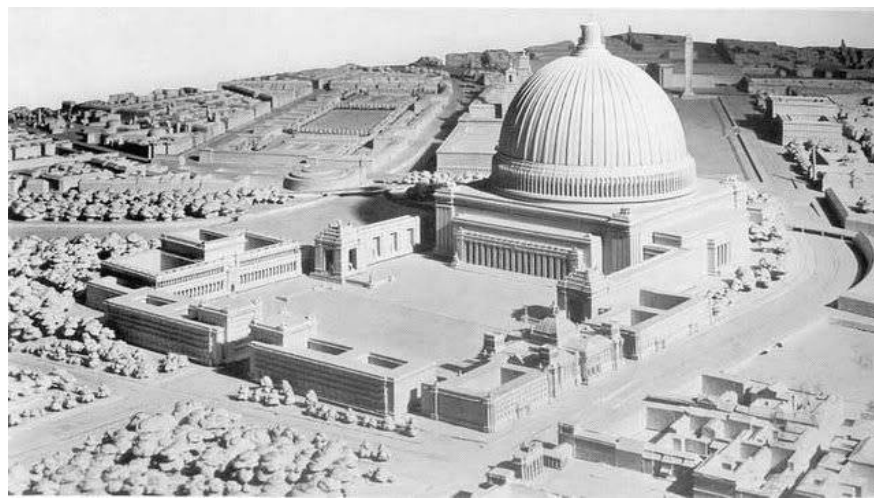


Hacia 1935, Hitler le entregó a Speer un pequeño boceto realizado en 1925 de lo que sería su Arco de Triunfo

Sin lugar a dudas la que sería la obra triunfal más monumental y que remataría al final de la gran avenida, era la sala de reuniones más grande del

mundo, con una impresionante cúpula de doscientos noventa metros de altura, y que podía observarse desde el ojo del “Gran Arco” a cinco kilómetros de distancia al respecto tenemos la siguiente anécdota:

La gran Sala rematada con cúpula, la futura Cancillería de Hitler, el grandioso edificio de Goering la “Galería de los Soldados” y el Arco de Triunfo fueron proyectos vistos por mí con los ojos políticos de Hitler, quien, en una ocasión, al contemplar la ciudad en maquetas, me cogió del brazo y, con los ojos húmedos me dijo: “_ ¿Comprende usted ahora por qué hacemos esto tan grande? La capital del Imperio Germánico... Si tan sólo disfrutara de salud...”¹⁷⁸



La Gran Sala

En el espacio comprendido entre el Arco de Triunfo y la Gran Sala, la avenida se encontraba ocupada por los edificios de los once ministerios que se levantaban aisladamente unos de otros, además de los ministerios básicos como eran Justicia, Interior, Comunicaciones, Economía y Abastecimientos y uno en especial el de las Colonias, pues Hitler hasta 1941 nunca había renunciado a la recuperación de las antiguas colonias alemanas. A continuación se tendría prevista sobre el siguiente kilómetro de la avenida espacios destinados a locales de comercio y esparcimiento, que terminarían en la “Plaza Redonda”, en la intersección con la calle de Potsdam.

¹⁷⁸ Speer Albert: *Memorias...* Ob. Cit. p.182.

A partir de la “Plaza Redonda”, la avenida adquiriría un carácter de solemnidad, a la derecha la “Galería de los soldados”, diseñada por Wilhelm Kreis¹⁷⁹, se trataba de un cubo gigantesco; cuyo fin probable se tratase de un arsenal o un cenotafio, sin embargo después de la derrota de Francia, Hitler ordenó que sobre él se colocara el coche comedor del ferrocarril dónde en 1918 se firmara la derrota Alemana en la primera Gran Guerra, del lado izquierdo estaba previsto erigir la cripta para contener los féretros de los mariscales alemanes más famosos del pasado, presente y futuro. Luego, más allá de la Gran Sala, hacia el oeste, estarían ubicados los edificios para alojar al nuevo Alto Mando del Ejército de Tierra.

GERMANIA



¹⁷⁹ Wilhelm Kreis, (Eltville am Rhein, Alemania1873 - Bad Honnef, Alemania1955). Fue un relevante arquitecto Alemán y profesor activo durante varios tormentosos periodos políticos como la República de Weimar, el III Reich y la República Federal Alemana.

1. Estación Terminal

11

2

3

4

5

6

7

8

9

10

2. La Gran Plaza
3. Arco de Triunfo o de Hitler
4. Los Ministerios
5. Locales Comerciales y esparcimiento
6. Plaza Redonda
7. Galería de los Soldados y Cripta de los Mariscales
8. La Gran Sala
9. Alto Mando del Ejército de Tierra
10. Estación Terminal
11. Campo de Marte

3.9.1. El Reichstag: La Nueva Cancillería del Reich – “Haus des Grossdeutschen Reiches”.

La nueva Cancillería del Reich debía representar la emergente posición Alemana como potencia mundial y de Hitler como la cabeza de ésta. Para el régimen nuevamente se encontraba ante la posibilidad de reflejar en modo monumental la “recuperada grandeza” de la Alemania nacionalsocialista.

En sus memorias Speer nos reseña cómo se siguieron los pasos para el inicio de las obras de la nueva Cancillería, cuando fue recibido por Hitler en su despacho en enero de 1938, al respecto nos refiere lo siguiente:

Tengo un trabajo urgente para usted – dijo en tono solemne, de pie en la estancia – Habré de celebrar importantísimas conferencias dentro de muy poco tiempo, y necesito para este fin grandes vestíbulos y salones con los que pueda impresionar de manera especial a los pequeños estadistas¹⁸⁰

Así de lacónicas fueron las instrucciones de Hitler, no cabía duda alguna que las obras tendrían que comenzar de inmediato y terminarlas en un plazo no mayor de un año. Speer presentó un cronograma a desarrollar estimando una fecha de entrega para el 9 de enero de 1939. Los terrenos destinados para la obra obligaban a levantar una serie de recintos yuxtapuestos a lo largo de un eje sobre la avenida Voss Strasse, que daría como resultado una serie de ambientes concatenados a lo largo de cuatrocientos veintidós metros de longitud, cada uno de estos ambientes se personalizarían con el uso de materiales cambiantes y composiciones de color, como el mármol rojo, maderas finas, artesonados en los techos y una serie de alfombras y tapices que definían el uso de cada uno de los ambientes, sin lugar a dudas todo esto representaba una verdadera exhibición de arquitectura representativa y, con toda seguridad, un “arte efectista”.

Hitler durante el desarrollo de la obra personalmente supervisaba los planos, pero en ningún momento trataba de introducir modificaciones en los mismos, y llegó a expresarse de la siguiente forma: “*Los que vengan por*

¹⁸⁰ Speer Albert: *Memorias...* Ob. Cit. p. 137

aquí se darán cuenta ya un poco del poderío y la grandeza del Reich Alemán, después de recorrer el largo camino desde la entrada hasta la sala de recepción”¹⁸¹.

El solar escogido por Hitler y Speer se desarrollaba, como ya hemos dicho, sobre un lote alargado que daba sobre la ampliación de la Av. Voss Strasse; por el sur la gran manzana y jardines ministeriales de la Wilhelmplatz (Plaza Kaiser Wilhelm II) y por el norte la Av. Hermann Goering Strasse.

Las obras de la nueva Cancillería dieron comienzo de inmediato con las demoliciones de los edificios allí construidos, ya para marzo de 1938 el lote estaba totalmente desocupado y las obras de infraestructura dieron comienzo



Demoliciones para el nuevo Reichstag

El complejo de la cancillería estaría conformado por las instalaciones de la vieja cancillería, la integración del Palacio Borsig del siglo XIX ubicado en la esquina, y un cuartel para la Primera División de las Waffen-SS, que fungirían como guardia de corps de Hitler, otra construcción de importancia a construirse en el subsuelo del patio interior era el “Führerbunker”, dónde supuestamente cometió suicidio al final de la guerra. La cancillería estaba conformada por un gran edificio articulado en tres cuerpos: el lado occidental que contendría la Reichskanzlei, (Cancillería) el cuerpo central o Mittelbau

¹⁸¹ Speer Albert: *Memorias...* Ob. Cit, p. 139.

(Edificio Central) y el ala oriental o Präsidiakanzlei (área administrativa); es decir, dos de los cuerpos tendrían carácter administrativo y el tercero representativo.

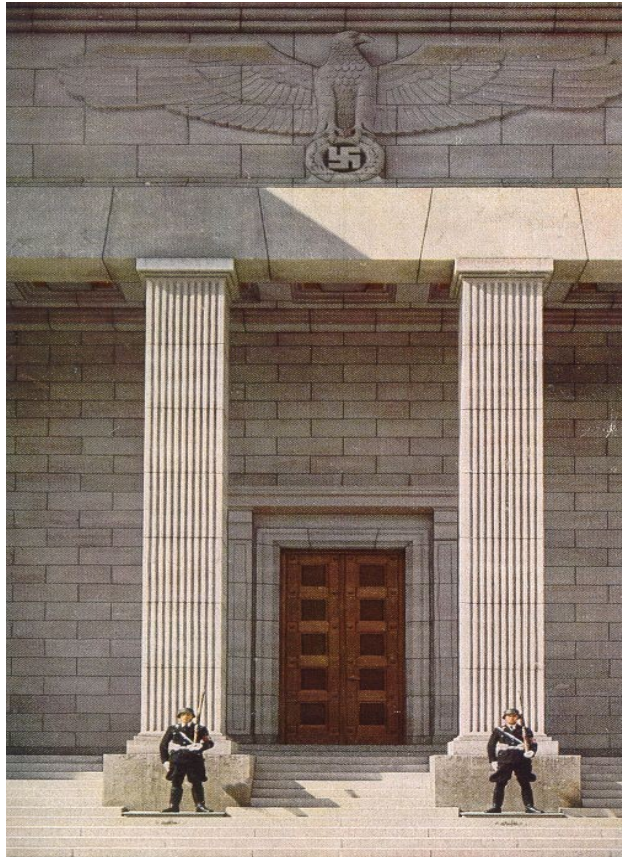


El Palacio Borsig, respetado en las demoliciones de la nueva Cancillería

Realmente las cifras de ésta construcción no dejan de impresionar, la superficie construida ocupaba 16.300 metros cuadrados, la longitud de la fachada sobre la Voss Strasse era de 421 metros, poseía más de 420 estancias y habitaciones; para hacer realidad ésta construcción se utilizaron 4.500 obreros de la construcción de Berlín, sin contar otros mil que realizaron obras complementarias en otras regiones del país.

Speer cumpliría a cabalidad lo prometido a Hitler, la duración de la construcción fue de nueve meses, el 9 de enero de 1939 se daba por concluida la obra, y el 12 de enero siguiente tuvo lugar el primer acto oficial

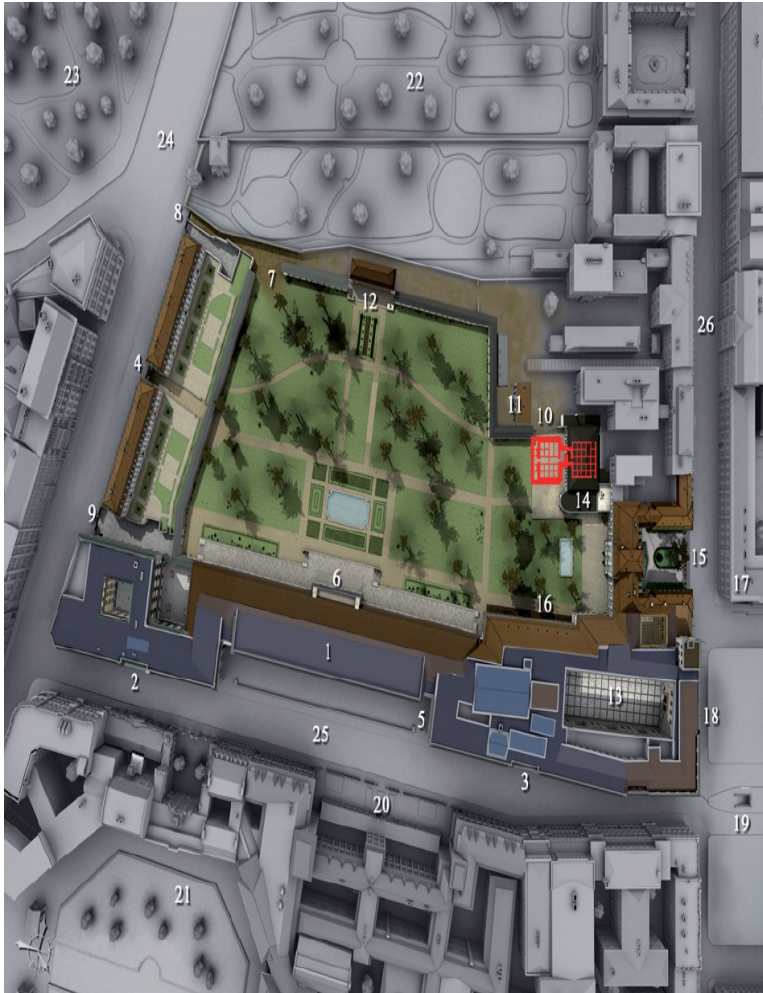
de la nueva Cancillería, celebrando la Recepción de Año Nuevo al Cuerpo Diplomático.



Una de las dos puertas de entrada al Reichstag, sobre la Avenida Voss

3.9.1.2. Plano General de la Cancillería del Reich.

- 1- Galería de Mármol
- 2- Entrada a la Cancillería del Reich
- 3- Segunda Entrada a la Cancillería
- 4- Edificios de Barracas
- 5- Entrada a la Catacumba
- 6- Puerta de entrada desde el jardín al



3.9.2. El Largo camino de los Diplomáticos en la “Reichskanzlei”.

El mensaje que la arquitectura dejaba, no daba lugar a dudas. Aquel era un lugar destinado para gigantes. A pesar que la “Reichskanzlei” no representaba más que un envoltorio que contendría un elemento más importante de su diseño: “el camino triunfal hacia el escritorio del Führer”, por ello la arquitectura, tal y como la concebía Speer, era ante todo un medio para lograr un fin.

A la cancillería se accedía por vía vehicular desde la Wilhelmplatz, a través de dos puertas de bronce que daban acceso al Patio de Honor (*Ehrenhof*), éste era un recinto muy severo y sin ninguna concesión arquitectónica, su tamaño no dejaba de impresionar, con sus 68 metros de longitud y 26 metros de ancho, sus paredes estaban revestidas de piedra gris. Al fondo de éste patio se encontraba el portal central de entrada o tetrástilo (que posee cuatro columnas), al cual se accedía a través de una escalinata, la cual disponía de dos plataformas, frente a los pilares, en los que se situaban los guardias de la Leibstandarte Adolf Hitler, dicha escalinata estaba presidida por dos grandes esculturas de bronce ejecutadas por el artista Arno Breker¹⁸², las dos esculturas representaban, en primer lugar, a la izquierda, “El partido” (hombre que porta una antorcha en su mano derecha) y en segundo lugar a la derecha, “La Wehrmacht” (hombre portando una espada en su mano izquierda). Sobre la gran puerta de acceso se encontraba una gran águila de bronce, con las alas plegadas, obra del artista Karl Schmidt-Ehmen¹⁸³

¹⁸² Arno Breker, (Elberfeld,Wuppertal, Alemania 1900 - Dusseldorf, Alemania,1991) Escultor y arquitecto alemán, ingresó en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf en 1920, en 1927 se traslada a París, dónde toma contacto con la obra de Auguste Rodin y Charles Desplau, a su regreso a Alemania es contactado por Albert Speer en 1938 recibiendo el encargo de elaborar las dos estatuas monumentales a la entrada del Reichstag.

¹⁸³ Kurt Schmid-Ehmen, (Torgau, Alemania 1901 - Starnberg, Alemania1968) Escultor Alemán, el cual es considerado como el creador del águila imperial y el emblema nacionalsocialista, egresado de la Academia de Leipzig y la Academia de Munich. Ingresó en el partido Nacional socialista en 1930, su relación estrecha con el arquitecto Paul Ludwig Troost le permitió realizar varias esculturas. Su obra más representativa fue el águila de bronce de nueve metros de altura para el pabellón alemán en la Exposición Universal de París en 1937.



Ehrenhof – Patio de Honor

Una vez cruzada ésta puerta se encontraba el vestíbulo, éste era un pequeño ambiente que separaba el patio de honor de la Sala de los Mosaicos, tenía 10 metros de profundidad, por 17 de ancho y 7,5 metros de altura. Era un nodo importante pues distribuía por el norte con el comedor y por el sur las zonas administrativas. El suelo y las paredes estaban revestidos de mármol rojo de Salzburgo y solamente en su centro se encontraba una gran mesa, la iluminación era natural a través de las ventanas ubicadas en el lado sur, a éste vestíbulo también se accedía a través de una de las dos puertas principales situada sobre la Voss Strasse.

A continuación del vestíbulo, se abría La Sala de los Mosaicos, ésta era una superficie grande de 46,2 metros de longitud, por 19,2 de ancho y 16 de altura, no poseía ventanas hacia el exterior y se iluminaba cenitalmente a través de una cubierta acristalada; los efectos producidos por ésta iluminación natural al incidir sobre los pisos de mármol rojo, daban origen a un gran efecto visual, todas las paredes estaban cubiertas por mosaicos, por águilas que sostenían entre sus garras antorchas cruzadas y enmarcadas por hojas de roble, toda esta parafernalia sobrecogedora nos llevaba hasta el fondo dónde resaltaba un profundo nicho de la puerta este, que presentaba varios escalones flanqueada por dobles pilastras de mármol. Sobre la puerta

de madera de caoba, enmarcada en verde oscuro se encontraba el águila imperial con las alas desplegadas de Kurt Schmid-Ehmen.



Vestíbulo e ingreso a la Sala de los Mosaicos

Speer utiliza un espacio de transición entre el ala occidental y el cuerpo central de la cancillería, para ello utiliza una sala cubierta por una cúpula, conocida como La Sala redonda, que tiene un diámetro de 14,25 metros. Los muros son de diez metros de altura recubiertos de mármol rojo, estos muros se dividen en ocho campos panelados con incrustaciones de mármol blanco separados por pilares de mármol rojo. En dos de esos paneles se encuentran las dos puertas que comunican La Sala de los Mosaicos con la de la Gran Galería. En los dinteles de las puertas nuevamente se encuentran dos bajo relieves de Arno Breker, “El Combatiente” con la espada y “El Genio” femenino. Sobre los muros descansa la cúpula que alcanza una altura de 16 metros.



La Sala Redonda o de Transición

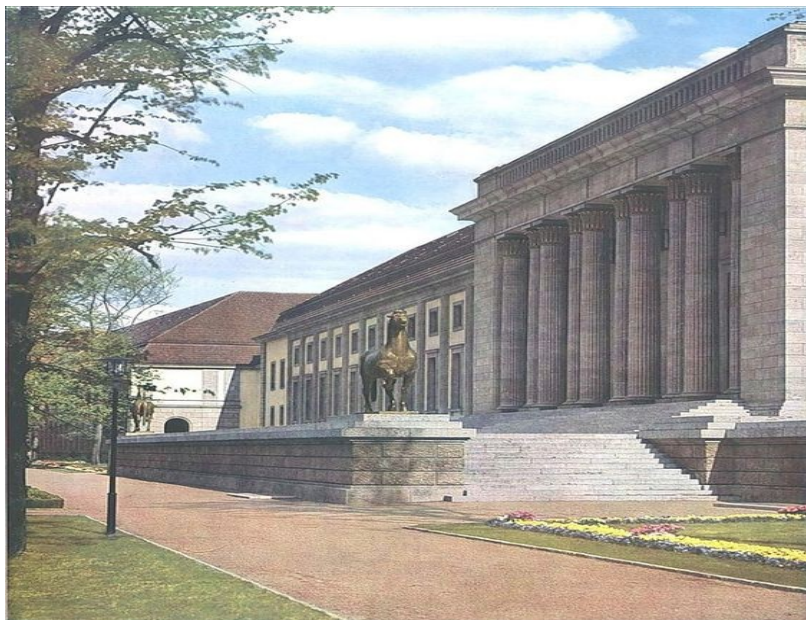
Al cruzar La Sala Redonda nos encontramos con el Mittelbau (cuerpo central) conformado por la Gran Galería de mármol, ésta se encontraba subsumida 16 metros de la fachada principal, tenía ciento cuarenta y seis metros de largo, doce metros de ancho y nueve metros de altura, poseía diecinueve ventanas de seis metros de altura y dos y medio de ancho, las cuales permitían la iluminación interior, sus paredes recubiertas de mármol claro, dónde colgaban gobelinos de cinco y medio metros de altura por diez de ancho. Comparativamente representaba el doble de la Galería de los Espejos de Versalles.



Mittelbau - Galería de los Espejos

Mirando hacia los jardines internos, la fachada alcanza los 190 metros de largo y nueve metros de profundidad, en el centro se encuentra un gran pórtico de columnas dobles de mármol de 18 metros de altura y capiteles de bronce, tras descender unas escalinatas se da acceso a los jardines internos, las escaleras se encuentran flanqueadas por dos grandes esculturas de caballos de bronce, obra del escultor Josef Thorak¹⁸⁴, estas esculturas estuvieron desaparecidas después de la guerra y fueron recuperadas recientemente en el 2015. Más al este y abriendo también hacia el jardín se encontraba el comedor con unas dimensiones de 48 metros de largo, diez de ancho y cinco metros de altura, sobre el comedor se desarrollaba la biblioteca que también abría hacia el jardín.

¹⁸⁴ Josef Thorak (Salzburg, Austria 1889 – Hartmannsberg, Baviera 1952) Escultor austro-alemán conocido por sus monumentales esculturas. En 1933 se unió a Arno Breker como uno de los dos escultores oficiales del III Reich, Albert Speer se refirió a Thorak como a un escultor que frecuentemente diseñaba estatuas y relieves para mis edificios.



Esculturas de Josef Thorak en la entrada a la Cancillería desde el Jardín interno

Esta Gran Galería de mármol, representaba el tramo final del llamado “camino del diplomático”, de allí se accedía a la Sala de Recepciones, y al despacho del Führer.

El alcance de la obra y la opinión del Führer sería expresada por Speer de la manera siguiente:

Hitler se sintió muy complacido ante la larga caminata que los invitados oficiales y diplomáticos tendrían que dar en el futuro para llegar hasta la sala de recepción: Yo tenía reparos con respecto al pulido suelo de mármol, que me hubiera desagradado ver cubierto por una alfombra; pero Hitler no participó de ellos:

-Eso es precisamente lo acertado: Ya que son diplomáticos, que se muevan sobre un suelo resbaladizo, en el largo recorrido desde la entrada hasta la sala de recepciones, se harán una idea del poder y la grandeza del Reich alemán¹⁸⁵.

La Sala de Recepciones, estaba situada al final de la Gran Galería de Mármol, esta era la sala destinada a recibir al cuerpo diplomático en la salutación de fin de año, esta sala poseía unas dimensiones relativamente modestas, 24,5 metros de largo por 11,6 metros de ancho, la superficie del suelo estaba cubierto por una única alfombra anudada, en el techo

¹⁸⁵ Speer, Albert: *Memorias...* Ob. Cit. p.151.

destacaban dos grandes arañas de cristal, las paredes muy sobrias recubiertas de mármol claro de estuco, en las paredes colgaban gobelinos de cinco metros de altura.

De la sala de recepciones se daba acceso al Despacho del Führer.



Sala de Recepciones de Reichstag

Sobre la Gran Galería de Mármol, opuesta a los ventanales de la Voss Strasse, se encontraban cinco grandes puertas, una de ellas presenta un cartucho dorado y en su interior las iniciales “AH”, era la puerta de acceso al despacho del Führer, ésta siempre estaba flanqueada por dos guardias de la “Leibstandarte Adolf Hitler”.



Puerta de acceso al despacho del Führer

El despacho del Führer tenía una superficie de cuatrocientos metros cuadrados, su interior transmitía sobriedad, sobre el fondo se abrían cinco grandes ventanas de seis metros de altura que daban a los jardines interiores de la cancillería, el techo situado a nueve metros de altura, poseía un artesonado compuesto por casetones de madera de polisandro, todo ellos rematados con incrustaciones de maderas nobles. Las paredes y el suelo estaban recubiertas de mármol rojo y solamente debajo del escritorio de Hitler había una alfombra, sobre las cuatro puertas laterales del despacho se ubicaron alegorías de la Sabiduría, la Prudencia, la Valentía y la Justicia, solamente sobre la puerta que daba acceso a su despacho se erguía un águila dorada sujetando una corona de roble con la esvástica, emblema Nacionalsocialista.

El escritorio del Führer se encontraba situado en un rincón del fondo, próximo a las ventanas, desde dónde podía observar los jardines internos y las esculturas de los caballos de bronce de Josef Thorak, el escritorio presentaba incrustaciones de bronce con las figuras de Palas Atenea, cabeza de Medusa y el Dios Marte. En el centro Speer situó una espada a medio desenvainar con la cabeza de Marte, ésta alegoría complació especialmente al Führer que la veía como una advertencia a los diplomáticos que se sentaran frente a su escritorio.



Despacho del Führer – A la derecha se observa el ingreso desde la Galería de los Espejos

A tales efectos vale la pena referir el recorrido del presidente Checo Emil Hacha, en su entrevista con Hitler que determinaría el futuro de la nación Checa:

(...) con sus cuatrocientos metros cuadrados no era una simple habitación: para ir desde la puerta hasta el escritorio se tardaba un minuto, un recorrido capaz de destrozar los nervios a cualquiera: Es posible que Hacha no se hubiera fijado en los tapices de entrada, pero las incrustaciones de marquetería que representaban a Marte con la espada a medio desenvainar delante del escritorio de Hitler no habrían podido ser un mensaje más evidente, y más esa noche. Era un mensaje magnificado por las paredes de mármol de color sangre, el enorme globo terráqueo junto a la mesa de mármol al lado de la ventana y la alfombra adornada con la svástica.

En el otro extremo de la estancia, encima de una chimenea situada entre dos puertas, colgaba un retrato de Bismarck. Frente al fuego había un sofá grande, donde estaban sentados Goebbels y Goering. El mariscal del aire Goering se lanzó a explicar la destrucción que sus Stukas podían sembrar en Praga. Empezarían por el castillo de Praga y luego recorrerían el resto de la ciudad, un cuadrante tras otro. Hacha presionado, sufrió un colapso. Se recuperó, pero tres cuartos de hora después de su llegada, antes de firmar el tratado que ponía a los checos bajo protección alemana, volvió a perder el conocimiento, y llamaron al médico personal de Hitler. «Fustigué tanto al viejo que lo vencieron los nervios por completo, y de pronto, cuando ya estaba a punto de firmar, sufrió un infarto» – contaría Hitler a Speer -. En la habitación contigua, el doctor Morell le puso una inyección, pero fue demasiado eficaz. Hacha recuperó demasiada energía, se reanimó y ya no quiso firmar¹⁸⁶.

Hacha aguantó hasta las cuatro de la madrugada, cuando por fin accedió a firmar un documento que daba testimonio de la abyecta capitulación de Checoslovaquia, donde el líder declaraba que ponía el destino de los Checos en manos de Hitler y el Reich. Checoslovaquia había dejado de existir y Hacha quedaba reducido a la posición de dirigente títere del protectorado alemán de Bohemia y Moravia, una humillación sobre la que tuvo tiempo de sobra para reflexionar en su largo recorrido por los salones de mármol y mosaicos al salir de la Cancillería.

Por lo visto, la arquitectura de Speer había cumplido con el cometido que Hitler había esperado de ella, asestando un golpe casi mortal al presidente checo y ayudando a Alemania a invadir un país entero sin tropezar con la menor oposición. Speer había conseguido con cada piedra, cada alfombra, cada mueble, cada interruptor y cada rincón del plano

¹⁸⁶ Sudjic, Dejan... Ob. Cit. p.20-21.

contribuyeran a recalcar el mensaje de la superioridad inherente de Alemania.

De frente al despacho se situó una gran chimenea de mármol, ante ella se situaron un grupo de sofás y sillones alrededor de una mesa de mármol flanqueada por lámparas de pié. Las puertas laterales del despacho daban a las oficinas de secretarías y asistentes a través de un pasillo lateral a la Gran Galería, una de ellas conducía a la sala del gabinete del Reich.



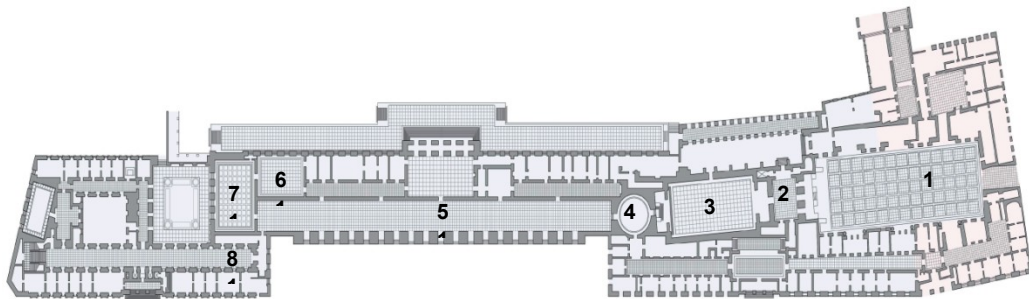
Chimenea y sala de estar del Despacho del Führer

La sala del Gabinete del Reich, casi nunca había sido utilizada, era una sala de diecinueve metros de largo por trece y medio de ancho, con una altura de seis metros y medio. En el centro de la sala, una gran mesa para el Consejo de Ministros, rodeada por las respectivas sillas y frente a éstas una carpeta de cuero con el nombre del ministro grabado en letras de oro bajo el águila emblema nacional. Nunca ésta sala sirvió para reunir al gabinete, durante la guerra las órdenes las daba directamente Hitler a través de memorándums.



Sala del Consejo de Ministros

El Largo camino de los Diplomáticos en la “Reichskanzlei”.



- 1- Patio de Honor – Ehrenhof
- 2- Vestíbulo
- 3- Sala de los mosaicos
- 4- Sala redonda o de transición
- 5- Mittelbau - Galería de los Espejos
- 6- Despacho del Führer
- 7- Sala de recepción
- 8- Sala del Consejo de Ministros

3.10. La Influencia de la Bauhaus en el modernismo alemán del III Reich.

El arquitecto Walter Gropius¹⁸⁷ funda la escuela en 1919, en la ciudad de Weimar-Alemania, reunía para el momento lo más granado de los representantes de la arquitectura, las artes y el diseño de la vanguardia alemana de entre-guerra, pasó a constituir el centro del movimiento moderno, sosteniendo una premisa: *“hacer que la arquitectura y las artes estuvieran unificadas y devolver el carácter artesanal a las actividades artísticas”*.

El desarrollo de la Bauhaus, puede definirse en tres períodos, el primero de ellos desde su fundación hasta 1923, dirigida por Gropius, se impulsó básicamente la enseñanza de oficios manuales, artesanía y diseños para la industria, a tal efecto nos decía: *“La recuperación de los métodos artesanales en la actividad constructiva, elevar la potencia artesana al mismo nivel que las Bellas Artes”*, esto fue cambiando y se introdujeron innovaciones, como los talleres de diseño de mobiliario, escultura en piedra dirigida por Oskar Schlemmer,¹⁸⁸ y en pintura mural por Vassily Kandinski¹⁸⁹.

El segundo período considerado el más importante y también el más prolífico en la producción artística y arquitectónica, se desarrolla a partir de 1923 a 1925. Debido a la crisis financiera se trasladan a Dessau, dónde inaugurarían el edificio más emblemático en el ámbito de la arquitectura y el diseño, el conocido edificio de la Bauhaus, diseñado por Walter Gropius.

¹⁸⁷ Walter Adolph Georg Gropius, (Berlín, Alemania 1883 – Boston, Massachusetts, Estados Unidos 1969) Arquitecto, urbanista y diseñador alemán, fundador de la Escuela de la Bauhaus, estudios en la Universidad Técnica de Berlín (1905 – 1907), y Universidad Técnica de Munich (1903 – 1904).

¹⁸⁸ Oskar Schlemmer (Stuttgart, Alemania 1888 – Baden Baden, Alemania 1943) Pintor, escultor y diseñador alemán, tuvo una formación en marquetaría y entró en la Bauhaus de Weimar en 1920, en ella dirigió el taller de escultura mural y, posteriormente el de escultura.

¹⁸⁹ Vasili Vasilievich Kandinski (Moscú, Rusia 1886 – Neuilly-sur-Seine, Francia 1944), Pintor Ruso precursor de la abstracción en pintura y teórico de arte. Se considera que con él comienza la abstracción lírica y el Expresionismo. Profesor de la Bauhaus entre 1922 y 1933.



Escuela de la Bauhaus en Dessau – Walter Gropius

En éste período se incentiva el taller de diseño de muebles con los aportes de Marcel Breuer¹⁹⁰ y Herbert Hayer en tipografía.

A la Bauhaus siempre se le tildó de proseguir ideas comunistas, y en este período se introdujeron dentro de sus temas el Constructivismo Ruso y el Neoplasticismo¹⁹¹, esta corriente era dirigida por el pintor Lászlo Moholy-Nagy¹⁹².

Con todo esto, el fundamento de la Bauhaus, era unificar las profesiones del arte, arquitectura y diseño, con ello se sentaban las bases modernas del diseño gráfico e industrial, lo que hoy en día llamamos “La Síntesis de las Artes”, siendo su premisa *“un diseño siempre al servicio de la función”*, con lo cual la Bauhaus sería la máxima exponente del funcionalismo. Este término y en ese momento histórico conlleva a aclarar cuatro conceptos que se manejan en el quehacer arquitectónico, ellos son: Racionalismo: ésta corriente nos lleva a un diseño dónde se negaba todo

¹⁹⁰ Marcel Lajos Breuer (Pécs, Hungría 1902 – Nueva York, Estados Unidos 1981) Arquitecto y diseñador industrial húngaro de origen judío. Uno de los principales maestros del Movimiento Moderno que mostró un gran interés por la construcción modular y las formas sencillas: Egresado con solo 18 años de la Bauhaus, se convertiría cuatro años más tarde como uno de sus principales profesores a cargo del taller de mobiliario, desde 1922 a 1933.

¹⁹¹ Movimiento artístico que perseguía el ideal de llegar a la esencia del arte eliminando lo superfluo

¹⁹² Laszlo Moholy-Nagy, (Bácsboarsard, Hungría 1895 – Chicago, Illinois, Estados Unidos 1946) Fotógrafo y pintor húngaro, pasó a la historia como uno de los más importantes profesores y teóricos del arte y de la fotografía desde su trabajo en la Escuela de la Bauhaus alemana.

sentido decorativo. Funcionalismo: en ello se sustentaba la Bauhaus, vale decir, la función se antepone a la estética, la función es la que en definitiva determina la forma. Estilo Internacional: movimiento que se da a nivel mundial. Movimiento Moderno: su objetivo era el de renovar y revisar todo lo anterior, y presentarse como una novedad.

La tercera etapa de la Bauhaus va a transcurrir entre 1925 y 1933, varios sucesos se producen en la escuela, entre ellos el abandono de Moholy-Nagy. En 1927 Walter Gropius se retira y deja la dirección en manos de Hannes Meyer,¹⁹³ Meyer un convencido comunista dirigió la Bauhaus hasta el año 1930, dejando un sesgo político muy fuerte en la estructura académica de la Escuela. En 1930 es sustituido por el arquitecto Mies van der Rohe¹⁹⁴.

La Bauhaus no se podrá nunca calificar como políticamente pura, desde sus comienzos en 1919, se recordará que la república de Weimar la cerró debido a sus tendencias comunistas, luego fue cerrada por los Nacionalsocialistas alemanes en Dessau y en Berlín, y debido a ello ha quedado como un ícono opositor al nacionalsocialismo, sin embargo si hurgamos un poco en la actividad de algunos de sus componentes podríamos juzgar que no era tanto así, Mies van der Rohe, quien fue director de la Bauhaus, no era marxista ni nacionalsocialista, pero en 1934 firmó una solicitud instando a Alemania a votar por Hitler en el referéndum que legitimó el ascenso de los nacionalsocialistas al poder y con respecto al marxismo fue el creador de un monumento (derribado posteriormente por los nacionalsocialistas) a los revolucionarios espartaquistas (movimiento revolucionario marxista organizado en Alemania durante los últimos años de

¹⁹³ Hans Emil Meyer, llamado Hannes Meyer, (Basilea, Suiza 1889 – Suiza, 1954) Arquitecto y urbanista suizo, profesor y segundo director de la escuela de artes y oficios de la Bauhaus, su obra se desarrolló a través de Alemania, Suiza, la entonces Unión Soviética y México, donde se establece a finales de los años treinta, en el ambiente postrevolucionario de México, cargado de movimientos sociales, y una política progresista, ofrecía un terreno fértil a los ideales comunistas de la arquitectura modernista.

¹⁹⁴ Ludwig Mies van der Rohe (Aquisgrán, Alemania 1886 – Chicago, Illinois, Estados Unidos 1969) Arquitecto y diseñador industrial germano-estadounidense, fue director de la Bauhaus en 1933 hasta su cierre en 1932, junto con Walter Gropius, Frank Lloyd Wright y Le Corbusier es reconocido como uno de los pioneros de la arquitectura moderna.

la Primera Guerra Mundial) Rosa de Luxemburg y Karl Liebknecht, asesinados en 1919 cuando intentaron crear el Soviet alemán, el monumento consistía en unos cubos de ladrillos inestables coronados por una estrella de cinco puntas de bronce con la hoz y el martillo, de igual forma hay que señalar como Walter Gropius y Mies van der Rohe, participaron en el concurso del Reichsbank en Berlín, concurso ganado por Mies que bien podría establecerse como el primer edificio del régimen nacionalsocialista.

Sin embargo en su descargo hay que reconocer que Mies tuvo momentos de valor con respecto al régimen nacional socialista, repasemos lo que dice Dejan Sudjic en su libro La Arquitectura del Poder:

(...) Mies se enfrentó con arrojo a la Gestapo para intentar volver a abrir la escuela. Fue a ver al ministro de la Cultura, Albert Rosenberg, para pedirle que no la cerraran, y éste le dijo que los nacionalsocialistas no tenían nada importante en contra de la Bauhaus. Pero es posible que el coraje de Mies estuviera teñido de motivaciones más interesadas. Puede que el episodio de la Bauhaus no fuera exactamente el resultado de la lucha titánica entre ideologías. Su decisión de presentarse ante el despacho de Rosenberg puede haber sido un acto que estaba íntimamente relacionado con el interés de Mies de ganar el concurso del Reichsbank, el primer gran proyecto arquitectónico convocado en Berlín tras la llegada de Hitler al poder.

Mies debió creer que podía encontrar la forma de seguir trabajando en Alemania sin tener que adaptar su lenguaje arquitectónico al nuevo régimen haciendo lo justo políticamente para que no lo incluyeran en la lista negra, pero sin llegar al extremo de perder la dignidad. Eso explicaría por qué estuvo dispuesto a luchar para que se revocara la orden de cerrar la Bauhaus, lo que suponía un punto negro potencialmente peligroso en su expediente por ser el director de una institución considerada subversiva. Sin embargo después cerró la escuela por su propia voluntad cuando le impusieron como condición la expulsión de los profesores que la Gestapo consideraba como indeseables por motivos raciales o políticos.¹⁹⁵

Sin duda alguna, la Bauhaus fue y representó durante sus 14 años de gloria, hasta su cierre definitivo por los nacionalsocialistas, una tormenta cultural y política. Desde su creación en la República de Weimar, hasta 1933 en su cierre definitivo en Berlín, nos legó portentosas piezas de éste movimiento modernista: vitrales, muebles, fotografías, planos, escenografías teatrales, maquetas, textiles y obras artísticas de la pintura y escultura como:

¹⁹⁵ Sudjic, Dejan... Ob.Cit. p.29-30.

Paul Klee, Vassily Kandinsky, Marcel Breuer, Laszlo Moholy Nagy, Oskar Schlemmer y otros, todos ellos compartieron el mundo artístico junto a los alumnos y los arquitectos que lo configuraron.

Fue notable la obra legada por la Bauhaus, como breve fue su vida. Sin embargo cuando Mies cierra la última escuela en 1933, la de Berlín, se piensa que todo el grupo se dispersó o fue al exilio, no todo había sido así. Realmente los nacionalsocialista no eran tan negados a la arquitectura moderna como han querido hacernos creer, algunos de los miembros de la Bauhaus no fueron molestados y siguieron trabajando y creando cada quien en su área; un caso curioso es el de Franz Ehrlich, profesor de la Bauhaus y comunista confeso, fue arrestado y confinado al campo de concentración de Buchenwald, allí confesó que era arquitecto y había sido asistente de Gropius, al poco tiempo estaba diseñando las grandes puertas de hierro sostenidas por columnas de piedra rústica, en el medio de la reja en letras metálicas martilladas se lee "*Jedem das seine*" (A cada uno lo suyo) , en un estilo absolutamente Bauhaus, Ehrlich diseñó el cartel en el estilo aprendido con el diseñador de la Bauhaus, Joost Schmidt. Siendo prisionero proyectó la ampliación del campo, un zoológico para animales, dormitorios para los presos y un chalet para el comandante del campo. Trasladado en 1941 a Berlín le encargaron la expansión del campo de Sachsenhausen, que incluía el diseño de una casa para Hermann Göering, si bien la vivienda era de estilo rústico alemán, todos los accesorios eran de estilo Bauhaus, como: relojes, mobiliario y equipamiento en general. Ehrlich muere en 1984, habiendo realizado una exitosa carrera como arquitecto en la Alemania del este.

Sin embargo cabe aquí preguntarse que se hicieron los más de 1300 estudiantes de la Bauhaus para el momento de su cierre. Se conocen algunos casos como el de Fritz Erl, que ingresó en las SS y diseñó los hornos crematorios y cámaras de gas de Auschwitz, al final de la guerra fue dejado libre, adujo que no sabía para que iban a ser utilizados, otro caso el de Herbert Bayer, brillante diseñador gráfico, autor de los posters de la Bauhaus, y creador de mucha de la estética comunicacional del partido

nacionalsocialista durante la guerra, en la postguerra fue un famoso diseñador de posters en los EE.UU. Sin embargo otros brillantes estudiantes sucumbieron en los campos de concentración como el diseñador textil Otto Berger, el pintor Friedl Dicker-Brandeis y la forjadora de metales Lotte Mentzel.



Posters de la Bauhaus diseñados por Herbert Bayer

La clausura de la Bauhaus por parte del régimen Nacionalsocialista, no acabó con la escuela, unos arquitectos y diseñadores como: Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Josef Albers, Herbert Bayer, Walter Peterhaus, Laszlo Mohly Nagy, entre otros, emigraron a los EE.UU. En 1937 Mohly Nagy fundó la “Nueva Bauhaus” en Chicago.

Es muy difícil que podamos establecer la existencia de un estilo específico o representativo dentro de la arquitectura de un determinado régimen. Ellos, necesariamente, sean o no autoritarios, poseen la necesidad de la trascendencia, vale decir, que su paso por el poder deba permanecer en la memoria colectiva a través del tiempo y que pueda ser visto, percibido, tocado y además usado, y nada más ajustado a este deseo que los monumentos arquitectónicos, ellos perduran y van más allá de la efímera vida física de sus creadores, y, por ello, se ven recordados a pesar de su ya no existencia y del ineludible paso de los años.

Hemos podido observar a través del presente trabajo que el estilo no es lo importante, lo importante es lo permanente, es el deseo humano de su trascendencia al corto plazo de una vida, por ello se habla del Reich de los

mil años, Hitler sabía perfectamente que su vida física representaba una ínfima parte de ese tiempo, por ello miraba hacia los monumentos de la antigüedad que persistían a pesar del tiempo, las pirámides recordaban después de cuatro mil años a los faraones Keops, Kefrén y Micerinos, allí estaban y recordaba la frase de Napoleón a sus soldados: “*soldados desde la cima de esas pirámides, cuatro mil años os contemplan*”, esto es lo que Panofsky llama el *significado fáctico*, al respecto nos dice el autor:

“El significado así percibido es de una naturaleza elemental y fácil de comprender y lo llamaremos “significado fáctico”; aprehendido sencillamente al identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos por el individuo por experiencia práctica, e identificando el objeto con ciertas acciones o acontecimientos”¹⁹⁶.

Es por todo esto que la arquitectura producida para estos regímenes, simplemente repetían los rasgos de diferentes épocas, no originaban nuevos estilos, independientemente de las formas y de los arquitectos que las producían, o que estos estuvieran o no politizados o inclinados a las ideologías de turno, el fin último y lo más importante eran las características de sus obras y lo que los edificios representaban y afirmaban, conceptos como: poder, cotidianeidad, transgresión, legitimación y por sobre todo atemporalidad, estos conceptos debían significar un lenguaje de la propaganda esculpida en piedra.

La arquitectura del Nacionalsocialismo buscaba como fin imbuir en la memoria del colectivo una percepción, a nivel de su entorno, que pudiera fomentar cierta sensación de tranquilidad en el pueblo en primer lugar; en segundo lugar, a nivel nacional, la búsqueda de perpetuación en el poder y la última a nivel internacional, dar la sensación de debilidad a otros países y facilitar su sometimiento (recordemos al presidente Checo Emil Hacha y su entrada ceremonial a la cancillería del Reich).

Es por ello que esta mezcla de diferentes estilos arquitectónicos, específicamente en el nacionalsocialismo, iban dirigidos a la creación de

¹⁹⁶ Panowsky, Erwin: *Estudios sobre Iconología*. Madrid, Editorial Alianza Universidad, 2012. p.13.

escenarios sociales guiados fundamentalmente hacia motivaciones políticas y propagandísticas.

La arquitectura del III Reich, gira alrededor de una figura central, Albert Speer, el llamado arquitecto de Hitler, este asciende a la cercanía del Führer debido a la prematura muerte del arquitecto Ludwig Troost, de quien Speer fuera su más adelantado discípulo. Esta cercanía y el convertirse en el “*arquitecto predilecto de Hitler*”, se debe a dos obras centrales, la “*Haus der Kunst*”(Casa del Arte) y la restauración del *Konigsplatz* en Munich.



Konigsplatz en Munich

Esta obra fue para el Führer profundamente significativa y abrió una referencia para las futuras empresas edilicias y estilísticas de Hitler. Para 1935, Speer se convierte en “*el primer consejero para las cuestiones arquitectónicas*” del Führer y, recibe los primeros encargos de importancia en el ejercicio de la libre profesión en su estudio privado, desarrollando las ideas de Hitler, como los planos para el “*Reichsparteitag*” (Partido Nacionalsocialista) en Nuremberg y a los inicios de 1936, aun no oficialmente, los planos de la nueva Berlín. Para enero de 1937, Speer es nombrado “*Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt (GBI)* (Inspector General para el desarrollo de la Capital del Reich), este cargo en el plano burocrático se equiparaba al de un ministerio y dependía directamente de

Hitler, esto nos hace apreciar la importancia personal que Hitler le otorgaba a la arquitectura y la total confianza depositada en su arquitecto. Speer se reserva los más importantes proyectos de los grandes complejos previstos en los planes de desarrollo, dirige el equipo de arquitectos y abre concursos para obras de menor importancia.

El propio Speer reconocerá su papel subordinado a las concepciones del Führer, en relación con la autonomía del arquitecto y su papel dentro de las decisiones políticas del régimen:

Yo me consideraba el arquitecto de Hitler y no me importaba en modo alguno los acontecimientos de índole política. Lo único que hacía era ponerles un escenario grandioso. Hitler reforzaba continuamente esta manera de pensar mía, discutiendo conmigo casi únicamente de cuestiones arquitectónicas. Además, yo hubiera sido acogido como un presuntuoso si hubiese tratado de entrometerme en cuestiones políticas, siendo, como era, un hombre recién llegado al campo citado¹⁹⁷.

Speer, en sus memorias, establece que gran parte de su arquitectura es inspirada en la cultura helenística, de hecho, la tribuna del Zeppelinfeld fue inspirado en el Altar de Pérgamo, que se puede admirar hoy en día en el Museo de Berlín. Más allá de esta remembranza tardía, queda el hecho y marca un pasaje significativo en la búsqueda formal del ex-alumno de Tessenow. Desde Nuremberg el punto de referencia de Speer como arquitecto ya no es Tessenow, ya posee su perfil propio, como refiere Julius Posener, uno de los primeros estudiosos de las nuevas características arquitectónicas del nacionalsocialismo, nos refiere en un artículo escrito en 1936:

“La propaganda se vuelve arquitectura de gran estilo en las fiestas nacionales del 1° de mayo y en las festividades del partido, que pueden considerarse los ejemplos más genuinos de una arquitectura del III Reich. (...) Es interesante hacer notar que el propósito no posee nada de brutal en esta arquitectura para las masas. En la tribuna del Tempelhof se expresa todo el refinamiento de un Tessenow”¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Speer, Albert, *Memorias...* Ob. Cit. p.149.

¹⁹⁸ Posener, Julius: *Architecture du Trisième Reich*, in *Architecture d'aujourd'hui*, VII, N°4, 1936, p.27.

En la misma dirección vale la pena tomar en cuenta la opinión de Fritz Todt, militar e ingeniero alemán, figura destacada dentro del Partido Nacionalsocialista, conocido como el constructor de numerosas autopistas en la Alemania de la década de 1930, quien, subrayando los aspectos funcionales, de la arquitectura de Speer en Nuremberg, en una manera absolutamente realista, destaca la relevancia en el plano formal:

“Los escalones y las alas que han surgido en la explanada Luitpold, no son fachadas arquitectónicas. Sus dimensiones y medidas son determinadas del mismo modo que las dimensiones y medidas de las vías trazadas por el número de las banderas de las SA, que son expuestas en conmemoración y en honor a los caídos. Todo el complejo del Parteitagsgelände con sus construcciones representan la significativa solución del no fácil problema vial de las manifestaciones de masa de la nación”¹⁹⁹.

La arquitectura de Speer, tiende a desarrollar un lenguaje formal y una escogencia tipológica que derivan de la tradición clásica, sin embargo, luego de haberlas sometidos a una monumentalidad exagerada, y a una exaltación constructiva fuera de cualquier capacidad práctica.

Sobre este aspecto los historiadores y la literatura, han hecho mucho hincapié sobre la megalomanía de estos extraordinarios proyectos y curiosamente también Speer en sus memorias, obviamente en sentido revisionista, aceptó la evidente desproporción de las construcciones sobre el urbanismo de la ciudad de Berlín.

Por ello el plano urbanístico de Berlín, debe llamarse apropiadamente, como el plano Hitler-Speer, las críticas al proyecto no son dirigidas a los aspectos estilísticos de la arquitectura del nuevo Berlín, puesto que se debe considerar el significado político-ideológico que predominaba en ese tiempo y a la inclinación hacia el neoclasicismo de Hitler que había convertido este vocabulario estilístico, como el mismo diría, a prueba del tiempo y de las bombas y además la idea de expresar un estilo conexo de las construcciones como expresión política unitaria de su época, estos éxitos se podrían explicar a través de la aquiescencia de los artistas y de los arquitectos al *“Stillwillen der*

¹⁹⁹ Fritz Todt, *Der Sinn des neuen Bauens*, in “Die Sraße”, N° 21, 1937, p.125.

Herrschaft” (silencio de la dominación), o sea a la voluntad del estilo del poder, por lo tanto la influencia del poder en auge domina sobre el sentimiento estilístico del arquitecto.

Como elemento de cierre vale destacar la relación existente entre los dos arquitectos que rigieron la arquitectura de los regímenes fascistas y nacionalsocialista, Marcello Vicentini y Albert Speer, ambos pudieron tener una actividad paralela sin ningún tipo de convergencia a despecho de la distancia generacional entre uno y otro y además de la distante formación profesional, pero el tiempo político impuso necesariamente una confrontación a través del tributo que ambos en tiempos y modos diferentes contribuyeron a la edificación del fascismo y del nacionalsocialismo ambos aportaron en la instauración de un tiempo político que hizo confrontar sus obras.

La primera confrontación se produjo en 1937 en ocasión de la Exposición Internacional de París, allí se produjo la histórica confrontación entre los pabellones de la URSS y la del III Reich, tal fue el enfrentamiento que la guía del pabellón alemán entregaba una fotografía del pabellón soviético con el comentario *“Dos construcciones, dos visiones del mundo”*, ya para esa fecha se vaticinaba la futura confrontación entre los dos países. En contraposición el pabellón italiano diseñado por Piacentini, Pagano y Césare Valli, marca un momento de la búsqueda italiana, presta a definir las nuevas características de la arquitectura fascista, como una expresión del colectivismo, como realización de un estilo nacional y la aplicación de una política. En este enfrentamiento entre los dos pabellones italiano y alemán, ambos eran embajadores y vitrinas, que representaban a los dos regímenes. Entre ellos existían sustanciales diferencias, ambos se ubicaban en el clasicismo monumental. El pabellón alemán diseñado por Speer, visto desde el plano lingüístico y compositivo, los volúmenes del pabellón se resaltaban solamente cuando éstos se modelaban a través de una iluminación nocturna, en contraposición el pabellón italiano presentaba una rica integración de los volúmenes del complejo con la estructura geométrica de la obra de Piacentini.



Marcello Piacentini, Pabellón italiano en la Exposición Internacional de París 1937.

Otro de los elementos importantes, a tomar en cuenta, es la simbología política que ambos pabellones expresan en sus ingresos, dónde dominan, en el italiano *“El genio del Fascismo”*, escultura obra de Giorgio Gori, que representa, en el orden iconográfico, la ilustración de los límites constitucionales que la revolución fascista no supo sobrepasar, la bandera enarbolada es el tricolor con el emblema de la casa real de los Saboya. En contraposición la torre alemana, en su ápice, domina el águila hitleriana, que posee entre las garras la corona de laureles con la svástica, que representa en vez de la nación el símbolo del movimiento político dominante, y los símbolos que ondean, de igual forma, no aparece la bandera Alemana, sino unas cortinas rojas dominadas por la svástica.

El otro escenario dónde deberían haberse confrontado los dos arquitectos más poderosos de ambos regímenes, sería en la Exposición Universal de Roma (E42). Pero en éste caso la arquitectura monumental de Speer tendría que insertarse en el contexto de la arquitectura cívica que dependía totalmente de Piacentini.

Desde el punto de vista historiográfico al tratar sobre el autoritarismo, la arquitectura elaborada por los arquitectos Albert Speer y Marcello Piacentini, van a ocupar un lugar de absoluta relevancia, por cuanto ellos, per sé,

constituyen la representación del nuevo orden propugnado por los regímenes fascista y nacionalsocialista. Sin embargo hay que hacer la salvedad, de cual fue en la realidad su contribución en la formación de una verdadera identidad que identificara esos sistemas políticos. En primer lugar tomemos en cuenta la diferencia entre un régimen y otro, y por ello tomemos la definición que sobre ambos nos hace Renzo De Felice²⁰⁰, el autor nos define en consecuencia, *“que el nacionalsocialismo es un autoritarismo de derecha, mientras que el fascismo italiano representa un autoritarismo de izquierda”*, por lo tanto nos estaríamos enfrentando con un régimen revolucionario de derecha y un régimen conservador de izquierda, así pues si tomamos como ejemplo la obra de Speer y Piacentini, estaríamos aportando elementos para la comparación de los regímenes autoritarios en la Historiografía moderna.

Capítulo 4. El largo camino hacia *“El Nuevo Ideal Nacional”*. Una concepción política del gobierno del General Marcos Pérez Jiménez, 1931 – 1952.

²⁰⁰ De Felice, Renzo, (1929 Rieti, Italia - 1996 Roma, Italia) Historiador italiano, uno de los más importantes tratadistas sobre el estudio de la Italia fascista, en su juventud militó en el Partido Comunista italiano, aunque progresivamente fue derivando hacia una ideología liberal con tintes conservadores.

La llamada “*Revolución de Octubre*”²⁰¹, comenzó su accionar político la noche del 19 del mismo mes. En el Palacio de Miraflores a las 8 de la noche se reunieron en el despacho presidencial por parte de los militares, el Mayor Julio César Vargas, Mayor Carlos Delgado Chalbaud, Mayor Celestino Velazco, Capitán Mario R. Vargas, Teniente Horacio López Conde y el Alférez de Navío Luis J. Ramírez, y, por parte de los civiles, Rómulo Betancourt, Dr. Raúl Leoni, Dr. Gonzalo Barrios, Dr. Luis Beltrán Prieto Figueroa, Dr. Leonardo Ruiz Pineda, Dr. Luis Troconis Guerrero, Dr. Eligio Anzola Anzola y el Dr. Edmundo Fernández, el único de los civiles que fungía como independiente y por haber sido el contacto entre los militares de la Unión Militar Patriótica (UMP) y los civiles, el resto pertenecían al partido Acción Democrática. Esa misma noche le correspondió al Mayor Julio César Vargas, por parte de los militares y a Rómulo Betancourt a nombre de Acción Democrática, presentar un informe de la situación política, de la cual se acordaron tres puntos fundamentales a ser presentados a la opinión pública, los mismos fueron:

- 1- Constituir una Junta Revolucionaria de Gobierno integrada por siete miembros, los cuales constituirán el Poder Ejecutivo de la Nación.
- 2- Que esa Junta dure en el Poder Ejecutivo el tiempo necesario para convocar a elecciones generales, elección del Presidente de la República por sufragio universal, secreto y directo, realizar esas elecciones y llevar a cabo cuanto sea

²⁰¹Los antecedentes, desarrollo y consecuencias del gobierno de Isaías Medina Angarita y la subsecuente “revolución de octubre” de 1945, excede con mucho los propósitos del presente trabajo. Para una bibliografía que permite una visión de conjunto véase Bustamante Nora: *Isaías Medina Angarita, Aspectos Históricos de su Gobierno*. Caracas, Ediciones Universidad Santa María, 1985; Carrera Damas, Germán: *Una Nación llamada Venezuela*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1984; Gómez Alarico, Carlos: *Marcos Pérez Jiménez, El Último Dictador*. Caracas. Editorial CEC, S.A., 2007; República Bolivariana de Venezuela: *Bajo el nuevo ideal Nacional: realizaciones durante el Gobierno del Coronel Marcos Pérez Jiménez*. Caracas, Imprenta Nacional, 1954; Pérez, Ana Mercedes: *La verdad inédita*. Caracas. Ed. Armitano. 1975; Capriles Ayala, Carlos: *Pérez Jiménez y su tiempo*. Caracas. Ed Bexeller. 1985.

necesario a reformar la Constitución Nacional, de acuerdo con la voluntad del pueblo.

- 3- Que la Junta Revolucionaria de Gobierno de los Estados Unidos de Venezuela esté formada por los ciudadanos Rómulo Betancourt, como presidente, Dr. Luis Beltrán Prieto Figueroa, Mayor Carlos Delgado Chalbaud, Dr. Raúl Leoni, Dr. Gonzalo Barrios, Capitán Mario R. Vargas y Dr. Edmundo Fernández



Junta Militar de Gobierno 1945-1947. De izquierda a derecha: Dr. Luis Beltrán Prieto, Dr. Raúl Leoni, May. Carlos Delgado Chalbaud, Rómulo Betancourt, Cap. Mario Vargas, Dr. Edmundo Fernández y Gonzalo Barrios

Como bien puede observarse era una Junta constituida por miembros de Acción Democrática y dos militares, ya desde un comienzo quedaba plasmada la hegemonía de ese partido que los llevaría inexorablemente al golpe militar contra Rómulo Gallegos en 1948.

La orientación ideológica de los jóvenes militares la conoceríamos a partir de 1948, lo que sin duda no fue impredecible era el consabido “sectarismo” adeco.

No fueron muy felices las primeras disposiciones de la Junta de Gobierno, sobre todo en lo que refiere a la apertura de los juicios por peculado, iniciados con la creación del Jurado de Responsabilidad Civil y Administrativa el 27 de Noviembre de 1945, dirigidas y supervisadas por el

nuevo Procurador General de la Nación, Dr. Rafael Caldera, estas actividades solo sirvieron para profundizar los odios a través de la apertura de expedientes y dictar condenas de restitución de bienes a la nación que llegaron a alcanzar los 124.000.000 millones de bolívares, en esa oportunidad se acusó a Rómulo Betancourt de crear tribunales de excepción y aprovechar la oportunidad para enlodar las reputaciones de sus adversarios políticos.

Sin embargo seguía latente la necesidad de darle soporte legal e institucional a la situación generada por el 18 de Octubre de 1945, por lo tanto se impuso la necesidad de convocar a una Asamblea Nacional Constituyente, para producir los cambios políticos que fueron la principal razón del pronunciamiento del 18 de Octubre. El 17 de Noviembre de 1945, por decreto de la Junta Revolucionaria de Gobierno, se nombra la comisión para la elaboración del nuevo Estatuto Electoral, con miras a la elección de los integrantes que conformarían la Asamblea Constituyente, quedando conformada de la siguiente forma: Andrés Eloy Blanco por Acción Democrática; Lorenzo Fernández, por COPEI; Luis Hernández Solís, por URD y los juristas Jesús Enrique Losada, Nicomedes Zuloaga, Germán Suárez Flamerich, Martín Pérez Guevara, Ambrosio Oropeza y Luis Eduardo Monsanto; esta comisión terminó de elaborar el estatuto y lo entregó a la Junta el 15 de Marzo de 1946. Este Estatuto presentaba notables avances con respecto al deseo de la colectividad, establecía el sufragio universal, directo y secreto para todo ciudadano mayor de 18 años, sin distingo alguno de limitaciones y condiciones. Se creaba el Consejo Nacional Electoral con la participación de todos los partidos políticos. La elección para la Constituyente se realizó el 27 de Octubre de 1946, arrojando los siguientes resultados, con la participación de un millón y medio de venezolanos:

- Acción Democrática1.099.000 Votos
- COPEI 185.000 “
- URD..... 59.000 “
- PCV 50.000 “

Estos resultados dónde Acción Democrática obtuvo el 78,43% de la votación, avivó el temor de que Venezuela se encaminara hacia un régimen de partido único al estilo del PRI mexicano, sobre todo por el avance de AD sobre el sector sindical, en detrimento del PCV.

La Asamblea Constituyente dio inicio a sus actividades el 17 de Noviembre de 1946, ratificando el gobierno de la Junta, aprobó su gestión político-administrativa y sancionó la nueva Constitución Nacional, terminando de sesionar el 22 de Octubre de 1947, al mismo tiempo se abría un nuevo proceso para elegir al Presidente de la República, a los cuerpos deliberantes (Senadores y Diputados) y a los Concejos Municipales.

El 14 de Diciembre de 1947, a través de la primera elección democrática, es electo presidente el novelista y maestro Rómulo Gallegos, con el 75% del electorado.

4.1. Gobierno del Presidente Rómulo Gallegos 1947-1948.

La Junta Revolucionaria de Gobierno, durante sus dos años de vigencia, tuvo que enfrentar desde su formación varios alzamientos militares, pues no se sentían representados en la Junta y esto hizo que muy pronto se sintieran las primeras reacciones de malestar, aunados de igual forma a los civiles que estaban vinculados con el gobierno anterior.

Uno de los más peligrosos y complejos alzamientos fue el del 10 de Diciembre de 1946, día de la Aviación, donde se vieron involucrados importantes miembros de la Unión Militar Patriótica (UMP), éstos llegaron a

controlar a Valencia, La Victoria y componentes de la Aviación Militar en Maracay, algunos de ellos eran funcionarios del gobierno como el teniente coronel Enrique Rincón Calcaño, Jefe de la Guarnición de Caracas, Juan Pérez Jiménez, Jefe de la Guarnición del Estado Carabobo y hermano de Marcos Pérez Jiménez; teniente coronel Carlos Maldonado Peña, comandante de la Base Aérea de Boca del Río; Mayor Melecio Contreras Vivas, Comandante del Cuartel de la Victoria; y el Mayor Celestino Velasco, que tomó Miraflores durante los sucesos del 18 de Octubre, su objetivo era detener a Rómulo Betancourt y Carlos Delgado Chalbaud el día de la Aviación Militar.

Estas intentonas militares en contra de la Junta Revolucionaria de Gobierno, tuvieron indudablemente razones de mucho peso, entre las cuales podemos enumerar: en primer lugar el golpe del 18 de Octubre estaba circunscrito a una élite, tanto civil como militar, por lo tanto una gran parte de la población era “medinista” y ésta ofreció una gran presión de calle en todo el país, especialmente en las principales ciudades; en segundo lugar existían profundas rivalidades entre la oficialidad militar, por un lado resistencia a salir de la vieja oficialidad y por otro lado divergencias en la juventud militar que no se sentían representados en las ejecutorias de la Junta; en tercer lugar, la preocupación existente en las élites económicas que veían un serio peligro en la creciente socialización obrera y campesina a través de la creación de sindicatos; en cuarto lugar el apoyo desde el exterior de los enemigos del gobierno a través de las dictaduras de República Dominicana y Nicaragua; y por último referido directamente a Rómulo Betancourt al cual se le acusaba de ser profundamente sectario y de acusadas tendencias marxistas.

Todos estos intentos subversivos evidenciaban un menguado auspicio al futuro nuevo Presidente Constitucional.

El 5 de Julio de 1947, es sancionada la nueva Constitución Nacional, y, uno de sus enunciados más relevantes es la elección presidencial a través del voto universal, directo y secreto, con base a esto, de inmediato se da inicio a la campaña electoral para elegir al nuevo presidente de la República,

cuyo mandato será por el período 1947-1952. Al mismo compitieron tres candidatos: Dr. Rómulo Gallegos, por Acción Democrática; Dr. Rafael Caldera, por Copei y el Dr. Gustavo Machado por el Partido Comunista. La elección quedó fijada para el 14 de Diciembre de 1947, donde resultó electo el Dr. Rómulo Gallegos con el 74,45% de los sufragios, con apenas un 5% de abstención, estas cifras nunca han sido superadas hasta el día de hoy, además del inmenso honor de ser el primer Presidente Venezolano en ser elegido según lo pautado por la nueva Constitución Nacional.

El 15 de Febrero de 1948, el nuevo presidente de los Estados Unidos de Venezuela Dr. Rómulo Gallegos, asume el ejercicio de su investidura



Sin lugar a dudas el nuevo gobierno creó grandes expectativas en la población nacional. Sin embargo, y, a pesar de ello, el presidente Gallegos demostró mucha torpeza en la conducción del Estado, demostrando una actitud errática y sobre todo sectaria, lo que le produjo con suma rapidez un deterioro progresivo de su imagen pública. Con respecto al proverbial sectarismo adeco, el gabinete conformado por diez ministerios, en su totalidad eran ocupados por miembros de Acción Democrática, inclusive la Gobernación del Distrito Federal la ocupó el Dr. Alberto López Gallego de AD.

El mandato presidencial del Dr. Rómulo Gallegos, fue muy corto apenas de algo más de nueve meses entre el 15 de Febrero y el 24 de Noviembre de

1948, sus ejecutorias fueron muy pocas, Apenas se podrían mencionar algunas de ellas: En primer lugar el fortalecimiento de las organizaciones sindicales, especial atención la Confederación de Trabajadores de Venezuela (CTV) y la Federación Campesina de Venezuela (FCV), sin embargo con un fuerte sectarismo por el dominio total por parte de AD. Con respecto a las relaciones internacionales, envió a Rómulo Betancourt a una importante reunión en Bogotá, para fortalecer la Unión Panamericana a través de la IX Conferencia Panamericana en Mayo de 1948, dónde se aprobó la Carta de la Organización de Estados Americanos (OEA), allí le correspondió a Betancourt exponer su pensamiento americanista y democrático y lo que sería a futuro la “Doctrina Betancourt” sobre el no reconocimiento de regímenes dictatoriales en el continente. Esta cumbre coincidió con el llamado “Bogotazo”, debido al asesinato del líder colombiano Jorge Eliécer Gaitán el 9 de Abril de 1948.



IX Conferencia Panamericana en mayo de 1948

El 30 de Junio de 1948, el Presidente Gallegos realiza una gira protocolar a Washington, y al salir del país deja como encargado de la presidencia al Ministro de la Defensa Tcnel. Carlos Delgado Chalbaud, hecho éste inédito, pues protocolarmente el cargo le correspondía al Ministro de Relaciones Interiores y en el Ministerio de la Defensa al Tcnel. Marcos Pérez Jiménez, pareciera con éstas decisiones que la mesa estaba servida. La gira del Presidente Gallegos a los Estados Unidos fue básicamente de carácter

protocolar, reunión con el Presidente Harry Truman y la inauguración de la estatua a Simón Bolívar, en la ciudad de Bolívar, en el Estado de Missouri.

Lamentablemente el gobierno de Gallegos se caracterizó por un marcado sectarismo y una marcada falta de capacidad de negociación, tanto en el ámbito civil, inclusive en la relación con la dirigencia de su propio partido, los cuales estaban más apegados a su partido que al sostenimiento del gobierno, pero muy fundamentalmente en el ámbito militar, al cual no supo interpretar el descontento creciente entre sus filas.

La profundización de la crisis se activa a partir del mes de Noviembre, dónde se arreciaron las presiones del alto mando militar, al respecto nos refiere Ramón J. Velásquez:

Llega Noviembre de 1948 y se multiplican los rumores de un inminente golpe militar. Tanto el gobierno como los dirigentes de Acción Democrática niegan en toda oportunidad la posibilidad de un enfrentamiento entre el poder civil y las Fuerzas Armadas. Pero en la calle todos los comentarios señalan como centro de gravitación conspirativa la sede del Estado Mayor General, cercana al despacho del ministro de la Defensa. Se discute si Carlos Delgado Chalbaud, estimula, encabeza o simplemente vigila la maniobra de los subalternos conspiradores. Como no se confía en el teléfono doblemente controlado en el Ministerio del Interior y en el Ministerio de la Defensa, los militares y los civiles de la conspiración van y vienen a todas las guarniciones del país²⁰²

Una de las razones que esgrimía el Alto Mando Militar, era que Gallegos no mandaba, que quien entre bambalinas se ocultaba el verdadero poder residía en Rómulo Betancourt, por ello en un momento dado y para lograr una reconciliación él estaba dispuesto a viajar al exterior, por otro lado se daba un nuevo acontecimiento de trascendencia, el 23 de noviembre se produce la renuncia en pleno del Gabinete Ejecutivo para facilitar su reorganización y bajar las tensiones, pero el Presidente Gallegos con poca habilidad política lo ratificó totalmente, sobre todo cuando los militares no exigían en su totalidad la sustitución de los ministros adecos.

Todos estos acontecimientos, agravados por la presunción de que AD y los sindicatos convocarían a una huelga general en apoyo al gobierno, los

²⁰² Velásquez, Ramón J... Ob. Cit. p.134-135.

militares decidieron actuar y en un incruento golpe militar el 24 de Noviembre de 1948 derrocaron al gobierno de Rómulo Gallegos. Formando una Junta Militar de gobierno integrada por el Tcnel. Carlos Delgado Chalbaud, quien la preside, Tcnel. Marcos Pérez Jiménez y el Tcnel. Luis Felipe Llovera Páez.



Junta Militar de Gobierno 1948 – 1950.
De izquierda a derecha: Tcnel. Luis Felipe Llovera Páez, Tcnel. Marcos Pérez Jiménez y Tcnel. Carlos Delgado Chalbaud

4.2. La Junta Militar de Gobierno 1948-1950, muerte de Carlos Delgado Chalbaud- Junta Militar 1950-1952.

El partido Acción Democrática continuó, a pesar de que pregonaba ser un partido nuevo, los vicios políticos que caracterizaron a los anteriores gobiernos, aprovechándole seguidamente del poder para su propio beneficio implantando el sectarismo político, manteniendo una agitación permanente y trayendo el desbarajuste total de la República²⁰³.

La Junta Militar se constituyó de inmediato el mismo 24 de Noviembre, su primera declaratoria fue la vigencia de la Constitución de 1936 y por criterio de la Junta algunas disposiciones de carácter progresista contenidas en la Constitución de 1947.

A partir del mes de Diciembre de 1948, la Junta Militar de Gobierno emite una serie de decretos que cambian radicalmente la estructura de la República, los más importantes fueron:

- 4 de Diciembre, disolución del Congreso Nacional.
- 7 de Diciembre, se disuelve en toda la República el partido Acción Democrática.
- 7 de Diciembre, se decreta la disolución de los Concejos Municipales.
- 7 de Diciembre, se decreta la disolución del Consejo Supremo Electoral.
- 8 de Diciembre, es nombrada la nueva Corte Federal y de Casación.
- 17 de Diciembre, el Dr. Julio de Armas es el nuevo Rector de la Universidad Central de Venezuela.
- 25 de Enero de 1949, se disuelve la Confederación de Trabajadores (CTV).

²⁰³ Extracto del comunicado de la Junta de Gobierno, 24 de Noviembre de 1948, Caracas.

A la Junta Militar de Gobierno la ayudaba los respaldos recibidos en primer lugar por la opinión pública nacional que vio de buen grado el golpe y en segundo lugar el apoyo recibido desde un primer momento por importantes políticos y líderes de la oposición como Jovito Villalba, Rafael Caldera, el Partido Comunista, a la expectativa pero sin pronunciarse en contra, e instituciones como la Iglesia Católica, gremios empresariales e importantes sectores de la sociedad civil.

Otra de las ejecutorias de la Junta fue el nombramiento del nuevo Gabinete, configurado en su gran mayoría por destacadas personalidades del país, de los doce ministerios, diez eran ocupados por civiles destacados y solamente dos fueron reservados a miembros de la Junta; el de Relaciones Interiores lo ocupaba el Tcnel. Llovera Páez y el Ministerio de la Defensa el Tcnel. Marcos Pérez Jiménez.

La confianza en la Junta se fundamentaba en que a la brevedad posible se efectuaran elecciones libres y que no se instauraría una dictadura militar, en alocución del 26 de Noviembre de 1948 dirigida a la nación, expresarían lo siguiente:

La Junta Militar quiere dejar categórica constancia de que este movimiento no se orienta de ninguna manera hacia la instauración de una dictadura militar, ni abierta ni solapada, a fin de exigirle al pueblo que no debe dejarse engañar por quienes pretendan propagar lo contrario²⁰⁴.

Para dar paso a este deseo de legitimar el Golpe de Estado, el 28 de Noviembre de 1949, se instala la comisión que elaborará el nuevo Estatuto Electoral, la misma está conformada por: Presidente, Luis Jerónimo Pietri y como vicepresidentes los doctores Rafael Caldera y Jovito Villalba.

La Junta Militar le corresponde lidiar con muchos problemas, entre ellas el logro del reconocimiento por parte de Washington, la firma del nuevo contrato entre las empresas petroleras y los sindicatos obreros, tomando en cuenta que estos poseen una dirigencia predominantemente adeca y comunista, los cuales llegan a proponer una huelga general con el fin de

²⁰⁴ Alocución de la Junta Militar de Gobierno, 26 de noviembre de 1949.

restaurar el régimen democrático, debido a ello el 13 de Mayo de 1950 es decretado por parte de la Junta la disolución del Partido Comunista.

El hecho más importante del año 1950 es el asesinato del Presidente de la Junta Carlos Delgado Chalbaud el 13 de Noviembre por parte de un grupo de sicarios dirigidos por Rafael Simón Urbina.

Este hecho da un vuelco importante en la secuencia política del país, vuelve a plantearse la necesidad de llamar a elecciones, por lo tanto a la dupla de la Junta Militar se le presenta la disyuntiva de nombrar un presidente civil, en primera instancia aparece el nombre de Arnoldo Gabaldón, a quien Delgado Chalbaud profesaba una especial deferencia y ya fungía como su virtual sustituto. Sin embargo, Marcos Pérez Jiménez y Llovera Páez, deciden nombrar a Germán Suárez Flamerich, quien para el momento se desempeñaba como embajador en Perú. Suárez Flamerich viene respaldado por una hoja de servicios importante; formó parte de la llamada generación del 28, fue Concejal y Diputado en los tiempos de López Contreras y Medina Angarita, profundo conocedor del derecho internacional y desempeñó interinamente el despacho de Relaciones Exteriores por enfermedad de su titular el Dr. Luis Emilio Gómez Ruiz.

Debido a este nombramiento, el 27 de Noviembre, la nueva junta elimina el término militar y es sustituida solamente por la denominación Junta de Gobierno (JG), quedando conformada de la siguiente manera: Presidente Germán Suarez Flamerich y los Tcneles. Marcos Pérez Jiménez y Luis Felipe Llovera Páez.

El 7 de Diciembre, el Presidente Suárez Flamerich recibe las cartas credenciales del nuevo embajador norteamericano Norman Armour, quien como es usual, ratifica la disposición de estrechar los lazos de amistad de su país con el gobierno de Venezuela.

El 18 de Abril de 1951, es aprobado el nuevo Estatuto Electoral, votará todo ciudadano mayor de 21 años inclusive los analfabetas, esta aprobación conlleva al nombramiento del nuevo Consejo Supremo Electoral (CSE), el

cual queda constituido por: Patrocinio Peñuela Ruiz y Edecio La Riva A., por parte de COPEI; Luis Hernández Solís y Juan Manuel Domínguez, por URD; Roberto Sosa Fernández, por el Partido Socialista de Venezuela (PSV) y diez representantes de las diversas tendencias.

4.3. “El Nuevo Ideal Nacional”: La arquitectura “Perezjimenista” como expresión del Poder Político.

4.3.1. El Nuevo Ideal Nacional

Es comúnmente admitido en nuestro país que el régimen del General Marcos Pérez Jiménez se extiende desde el golpe militar del 24 de Noviembre de 1948, contra el gobierno constitucional del Presidente Rómulo Gallegos, hasta el 23 de enero de 1958, cuando es depuesto, sin embargo hay que diferenciar que hasta el 2 de diciembre de 1952, existía un gobierno colegiado, en primer lugar con la Junta Militar de Gobierno (JMG) dirigida por el Tcnel. Carlos Delgado Chalbaud y posteriormente la Junta de Gobierno (JG) dirigida por el Dr. Germán Suarez Flamerich, y, por lo tanto el gobierno personal del General Pérez Jiménez se extiende desde el 2 de diciembre de 1952 hasta el 23 de enero de 1958, vale decir, un período constitucional de cinco años para el cual fue nombrado por la Asamblea Nacional Constituyente el 17 de Abril de 1953, como Presidente Constitucional de Venezuela, período que se extendería desde el 19 de Abril de 1953, al 19 de Abril de 1958.

El período de gobierno del General Marcos Pérez Jiménez, se basó en una doctrina denominada “El Nuevo Ideal Nacional”, el origen de dicha doctrina no aparece escrita en ningún texto conocido, pero podemos intuir que fue estructurada en una forma muy personal a través del tiempo por el mismo General Pérez Jiménez, y se puede hacer esta aseveración al analizar sus discursos, sobre todo uno en especial, el dirigido a la nación el 18 de octubre de 1955 con motivo de cumplirse el décimo aniversario de la llamada revolución de octubre, donde el General Pérez tuvo una

participación importante, de ese discurso podemos rescatar los siguientes elementos que nos permiten delinear su pensamiento para esa fecha:

(...) la dolorosa realidad de que Venezuela era una nación profundamente débil, que en cuanto a la preservación de su dignidad y de su patrimonio integral, dependía exclusivamente de la buena fe de las otras naciones.

(...) Las bases ideológicas sobre las cuales se instituyó el movimiento de octubre son prueba inequívoca de la naturaleza de los propósitos. La finalidad suprema del movimiento, decía la primera de dichas bases, es implantar en Venezuela un orden general de cosas en donde imperen la honradez, la justicia y la capacitación.

(...) así pues los propósitos se sintetizaron de inmediato en un ideal positivo y noble surgido para contrarrestar la deprimente realidad nacional por lo que el movimiento de octubre es una expresión netamente venezolana.

(...) Comenzaba la tarea de mayor responsabilidad, puesto que se debía demostrar que se iniciaba una transformación a fondo de la vida venezolana y qué, por consiguiente, se produciría una revolución en el sentido de que la nación desecharía sus viejos moldes para adentrarse en la acción fecunda, inteligente y patriótica, con cabal sentido de la realidad y conciencia exacta en la aplicación de los principios.²⁰⁵

Este discurso, hasta cierto modo, nos permite delinear el origen de los postulados sobre los cuales se sostiene “El Nuevo Ideal Nacional”, ideales que contarían únicamente en razón de la capacidad para realizarlos, tomando en cuenta que solo la finalidad del bien común puede lograr la implantación de principios perdurables, esos principios se plasman en los siguientes cuatro postulados, a saber:

Consiste: En lograr que Venezuela ocupe sitio de honor entre las naciones y que sea cada día más digna, próspera y fuerte.

²⁰⁵ Pérez Jiménez, Marcos, *Venezuela bajo el nuevo ideal Nacional*, Imprenta Nacional, Caracas Venezuela, 1951. Discurso pronunciado ante la nación el 18 de octubre de 1955, con motivo de cumplirse el décimo aniversario de la revolución de octubre de 1945. Confróntese esta posición con la expresada por Laureano Vallenilla Lanz (Planchart) en su libro autobiográfico *Escrito de memoria*. Caracas. Ediciones Garrido. 1967.

Se fundamenta: En nuestra tradición histórica, nuestros recursos naturales y nuestra posición geográfica.

Tiene por objetivos: La transformación racional del medio físico y el mejoramiento moral, intelectual y material de los habitantes del país.

Y posee como doctrina: La del bien nacional, según la cual la obra de gobierno solo se concibe en función de los intereses nacionales.

Se evidencia en los fundamentos del Nuevo Ideal Nacional, que uno de los objetivos principales está plasmado en el siguiente postulado “*La transformación racional del medio físico*”; este postulado sintetiza de manera clara la direccionalidad del proyecto político en lo concerniente a la modernización de la infraestructura física, como lo son: el urbanismo, la vialidad tanto urbana como rural, las autopistas, edificaciones hoteleras, educativas, oficiales, sanitarias, agrícolas y la masificación de la vivienda urbana, este accionar representaría la más alta expresión del poder político a escala urbana y nacional, y desarrollaría un momento de profundo optimismo y fe en la prosperidad del país, allí se ubicaba el espíritu del “*Nuevo Ideal Nacional*”.

La arquitectura del “Nuevo Ideal Nacional”, no podría calificarse en términos generales como “*Monumental*”, pues no tendría parangón posible con los proyectos y obras realizadas en el Fascismo italiano y el Nacionalsocialismo alemán, salvo algunas excepciones debido a su extensión podrían llamarse de ésta forma, más bien toda la obra del gobierno de Pérez Jiménez fue volcada hacia el logro de la transformación física del país; para poder ponderar en su verdadera magnitud la obra transformadora de éste período, es necesario no hacer alusiones a cualquier consideración de carácter represivo del régimen y mirar quizás, evocadoramente hacia una obra edilicia²⁰⁶ que gracias a las fortalezas de sus imágenes deja una huella imborrable en la trama urbana del país. Esto quizás se deba al dramático sentimiento de vivir hoy en día en una ciudad que menosprecia su memoria y

²⁰⁶ El término *edilicia* y su masculino *edilicio*, son empleados en el idioma Castellano al referirse a todo aquello propio o vinculado a los edificios y también a la construcción de los mismos.

calidad de vida, que no posee ningún respeto a su obra construida, que transforma, destruye y abandona en el olvido lo más representativo del sentir nacional.

El Coronel Marcos Pérez Jiménez, comenzó su quinquenio el 19 de abril de 1953, al juramentarse ante el Dr. Carlos Travieso, Presidente del Congreso Nacional, ejercería durante el período 1953-1958

En ese acto se expresó de la siguiente manera:

(...) Al asumir las funciones de Presidente de la República, sé que a mi persona se ha atribuido, junto con un máximo honor, la más alta responsabilidad que pueda confiarse a un venezolano. Nuestro nuevo ideal nacional basta de por sí para justificar la creación de una mística que constituye el común denominador espiritual de los venezolanos en la tarea cimera de engrandecer la patria²⁰⁷.

En este primer año del quinquenio fueron inauguradas dos obras de suma importancia que darían inicio al cambio arquitectónico de Caracas, en primer lugar la puesta en servicio de la autopista Caracas la Guaira y la inauguración de Círculo Militar. La primera permitiría una conexión expresa con el litoral guaireño y la segunda el comienzo de una visión modernizadora de las Fuerzas Armadas. La vía expresa hacia el litoral se complementaba con la puesta en servicio de la Av. Soublette, el paseo Macuto, los hospitales de Maiquetía y Pariata, la carretera a la ciudad vacacional Los Caracas y la conexión del litoral con Petaquire, Carayaca y la Colonia Tovar.

El año 1954 comenzaba con grandes auspicios, en primer lugar el regreso al país para incorporarse a su desarrollo del Dr. Humberto Fernández Morán²⁰⁸, a quien se le encargó para instalar y dirigir el Instituto Venezolano de Investigaciones Neurológicas y Cerebrales (IVNIC), situado en las alturas de Pipe sobre la carretera Caracas Los Teques.

²⁰⁷ Discurso del General Marcos Pérez Jiménez durante su acto de juramentación como Presidente de la República para el período 1953-1958, el 19 de abril de 1953.

²⁰⁸ Humberto Fernández Morán (Caracas 1926 - Estocolmo 1999). Médico y reconocido científico venezolano en el campo de las ciencias físicas y biológicas. Recibió en 1967 el premio Vovain por la creación del bisturí de punta de diamante, contribuyó en el desarrollo del microscopio electrónico, creó el concepto biológico de crioultramicrotomía, trabajó en el área de criomicroscopía electrónica, el uso de lentes superconductores y helio líquido en los microscopios electrónicos. Fue el fundador del Instituto Venezolano de Neurología e Investigaciones Cerebrales (IVNIC).

Al mismo tiempo se estaba poniendo en servicio la primera etapa de la Ciudad Universitaria, que comprendía los edificios de la Biblioteca Central, el Aula Magna en conjunto con la Plaza Cubierta y la Sala de Conciertos, y los edificios de Telecomunicaciones.

Tomando como referencia la memoria “Venezuela Bajo el Nuevo Ideal Nacional”²⁰⁹ y “Venezuela 1954”²¹⁰, podemos señalar algunas de las ejecuciones que fueron puestas en servicio para el 2 de Diciembre de 1954, a saber:

Vialidad en el área metropolitana de Caracas: La Av. Urdaneta, Av. Guzmán Blanco (cota 905), Autopista del Este, Viaducto Nueva República, Av. San. Martín, Prolongación Av. Bolívar, Distribuidor Pte. Mohedano, que conecta la Av. Bolívar con la Autopista del Este, Av. Francisco. De Miranda, Distribuidor Altamira, entre otros. Entre las obras de infraestructura: La vivienda social, lo más significativo en ésta área era el llamado plan del “Cerro Piloto”, que consistía en la construcción de 40 bloques multifamiliares en el área metropolitana y los cuales se inauguraron el 2 de diciembre, los mismos fueron distribuidos de la siguiente forma: Catia, 2 súper bloques de 15 pisos; Pro-Patria, 13 súper bloques de 15 pisos; La Vega, 2 súper bloques de 15 pisos; Cotiza, 2 súper bloques de 15 pisos; El Atlántico, 3 súper bloques de 15 pisos; Urdaneta, 14 súper bloques de 15 pisos. Esta serie de bloques multicelulares de 15 pisos, se desarrollaron en las zonas más vitalmente necesitadas. El plan de viviendas dirigido por el TABO (Taller de Arquitectura del Banco Obrero), respondió a una original y positiva orientación urbanística, que sólo podía ser aplicado en Caracas, dónde el problema acusaba unos rasgos propios. Es de sopesar que en sólo un año fueron dotadas de unidades habitacionales a 6.431 familias, paralelamente a éste programa extraordinario, se desarrollaba el plan ordinario que dotó a Caracas de 800 viviendas en el Distrito Federal, distribuidos en las

²⁰⁹ “Venezuela Bajo el Nuevo Ideal Nacional” Caracas, Imprenta Nacional, 1956.

²¹⁰ “Venezuela 1954, Expresiones del Nuevo Ideal Nacional”. Caracas, Mendoza & Mendoza – Editores 1954. Ministerio de Relaciones Interiores, Caracas 1954.

urbanizaciones, Pro-Patria, Diego de Lozada, Los Jardines de El Valle, Cerro Grande y viviendas para obreros en la zona de Lídice.

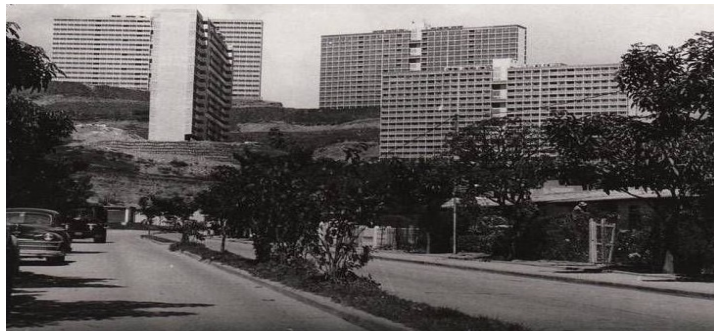
Con respecto a algunas de las edificaciones se contemplan: El Hospital Clínico Universitario, para su momento el más importante del país, el Centro Simón Bolívar, La ciudad vacacional Los Caracas, construida para el INCRET (Instituto Nacional para la Capacitación y Recreación de los Trabajadores), desarrollado en el este del Litoral Central, y la casa sindical de Caracas.

Este auge constructivo se extendió en todo el país en las áreas de sanidad, electrificación, agricultura, centrales azucareros, vialidad, edificaciones escolares, modernización del equipamiento e infraestructura de las Fuerzas Armadas, instalaciones turísticas con la red Hotelera Nacional. Sin duda el país crecía como nunca antes lo había hecho. En el desarrollo de éstas obras participaba mano de obra venezolana y un importante flujo migratorio proveniente de los países latinos europeos como: Italia, España, Portugal, Francia y en menor cantidad de otros países que huían de la post guerra, además del aporte de importantes profesionales de la arquitectura, tales como Carlos Raúl Villanueva, Luis Malaussena, Guido Bermúdez, Cipriano Domínguez, José Tomás Sanabria, Henrique Hernández y una pléyade de profesionales pertenecientes del TABO en el área oficial y otros en la privada.

Toda esta política gubernamental de los primeros dos años de gobierno de Marcos Pérez Jiménez, se deben a la necesidad perentoria de dar respuesta a los grandes cambios sufridos por el país desde los años 1947-1948, dónde se produjeron sustantivas transformaciones físicas en la ciudad, caracterizado por una veloz expansión territorial y un crecimiento casi exponencial de su población, esto produjo un fuerte déficit de vivienda que se tradujo en la llamada “invasión de los ranchos”, los cuales comenzaron a ocupar los cerros inestables y las quebradas anegadizas; se estima que para ese momento existían 300.000 ranchos en la ciudad. En segundo lugar aparece en forma avasallante la “especulación de la tierra” que viene

acompañada por el auge constructivo que indudablemente trastoca la estructura sostenida en el tiempo de la ciudad colonial.

En muchos textos se sostiene que el crecimiento se produjo en forma desordenada, pero cabe preguntarse ¿acaso se hubiera podido dar respuesta de otra forma a la necesidad de dar cobijo al ingreso anual de 300.00 personas del área campesina y otras 300.000 que provenían del éxodo europeo? Creo que no sería posible dar una respuesta coherente al tema. La crítica se hace fácil cuando se realiza desde una posición de mirar hacia el pasado y no colocarse dentro del momento histórico al cual se critica. Podríamos criticar en cierta forma la calidad arquitectónica y hasta funcional de los súper bloques, pero el esfuerzo realizado tanto por el estado como los equipos configurados por los profesionales del TABO y privados, que sin lugar a dudas marcaron un paso firme en el proceso urbano de la ciudad.



Súper bloques Urb. Lomas de Urdaneta – Catia, Caracas



Súper bloques Urb. Propatria – Caracas

4.4. El Taller de Arquitectura del Banco Obrero (TABO) – 1951-1958.

Plan Cerro Piloto – La monumentalidad en el Plan Nacional de la Vivienda.

El Banco Obrero nace por una Ley de la República de fecha 30 de junio de 1928, su función era la de otorgar créditos bancarios para la adquisición de viviendas, no estaba dentro de sus funciones ni planificarlas ni construir las, para ello el desarrollo de las mismas estaban a cargo de la empresa privada, por lo tanto su función era la de financista pues no poseía ninguna oficina técnica que pudiera encargarse del control sobre los proyectos y obras que se estuvieran realizando. Esta situación se prolonga hasta el año de 1941, dónde el Banco Obrero se enfrenta al desarrollo de un importante proyecto como lo era la reurbanización de El Silencio, en ese momento se da inicio a la contratación de profesionales los cuales estarían a cargo del proyecto y supervisión de la obra.

El Banco Obrero tuvo un resultado muy pobre en la construcción de viviendas, desde 1928 hasta 1943, vale decir en 16 años de actividad solo se habían construido un total de 2.465 viviendas. Si tomamos como referencia el VII censo poblacional del año 1941, nos arroja por primera vez un conocimiento de las condiciones residenciales del país, sobre una población nacional de 3.951.371 habitantes, nos señala que el 60,6% vive en el campo y el 39,4% en las ciudades, pero el dato más preocupante era que el 60,8% vivían en ranchos con techo de paja y piso de tierra, estas cifras censales nos señalan la difícil situación de habitabilidad de la población, aunado a ello la precaria situación sanitaria, al 84,8% de las viviendas no llega agua potable en forma directa y, un 90,2% no poseen sistemas de cloacas²¹¹

El censo de 1941, deja al descubierto el profundo déficit residencial de que adolece la República, a pesar de ello no se toma ninguna acción al respecto, hay que esperar hasta 1945 en que la Junta Revolucionaria de Gobierno nombra una Comisión de especialistas para estudiar y dar soluciones al problema. Es en enero de 1946 que a través del decreto 144 se

²¹¹ Fuente Ministerio de Fomento, año 1947. Séptimo censo nacional de población levantado el 07 de diciembre de 1941. Resumen General de la República (T. VIII). Caracas: Garfolit, CV, CX. Tomado del libro de Meza Beatriz: "El taller de arquitectura del Banco Obrero en Venezuela". Caracas, Editorial Académica Española, 2007, p. 19.

Los datos sanitarios sobre vivienda recogidos en el censo de 1941 fueron: Tipo de Casa, Calidad del Techo, Eliminación de Excretas, Abastecimiento de agua, Situación del Agua dentro de la casa, Distribución de la Casa, Hacinamiento, Ventilación, Disposición de Basura, Protección de la Casa contra insectos y parásitos.

formula un plan de construcción masiva de viviendas que estarían a cargo del Banco Obrero, el decreto contemplaba la construcción de 40.000 viviendas en el lapso de 10 años y 4.000 viviendas distribuidas en las principales ciudades del país en un año, lo que le permitía al Banco Obrero ampliar su área de acción a nivel nacional.

La acción del Banco Obrero se hace sentir inmediatamente en el mismo año de 1946, cuando se acciona el Plan Nacional de Vivienda del Banco Obrero, dirigido por el Arquitecto Carlos Raúl Villanueva y el ingeniero Leopoldo Martínez Olavarría, ya para finales de 1946 se están desarrollando 16 urbanizaciones en 13 ciudades, Barquisimeto, Valera, Cabimas, Puerto La Cruz, Maturín, Valencia, Ciudad Bolívar, Coro, Maracay, San Cristóbal, San Fernando de Apure, Cumaná y Caracas.

Este primer Plan Nacional de la Vivienda no resultó ser todo lo exitoso que se esperaba, según un importante informe elaborado por el Ingeniero Leopoldo Martínez Olavarría, no se habían tomado realmente en cuenta algunos problemas sustantivos en las ciudades como lo eran: carencia de suelos urbanos, falta de mano de obra calificada, ausencia de materiales de construcción, deficiencia de transporte tanto urbano como nacional, situaciones climatológicas adversas, déficit presupuestario y de recursos; todas estas debilidades colocaban en precaria situación a la Sala Técnica del Banco Obrero para alcanzar la meta de las 4000 viviendas propuestas, este informe del Ing. Martínez Olavarría hizo que se preparara una segunda etapa de construcción de viviendas en la república, todo ello con la finalidad de formular propuestas factibles en su realización, a pesar de ello son muy escasos los resultados obtenidos en el cumplimiento de las metas fijadas en el decreto 144 de 1946. Para noviembre de 1948, momento del derrocamiento del presidente Rómulo Gallegos, lo construido por el Banco Obrero no alcanza ni a la mitad de a las 12000 unidades de vivienda que corresponderían por los tres años transcurridos desde 1946 cuando se decretó el primer Plan Nacional de Vivienda.

Para 1950 la Junta Militar de Gobierno, decreta la realización del VIII Censo Nacional de Población, el cual arroja un agravamiento sustantivo en las condiciones habitacionales del país, los cuales se acentúan con las importantes migraciones hacia los grandes centros urbanos de las poblaciones rurales, lo cual crea los cinturones de precarios barrios residenciales conformados con viviendas construidas con materiales provisionales y de desecho y sin los servicios básicos necesarios. Según los datos elaborados por el Censo se establecía que el 46,68% de las viviendas eran calificadas como ranchos, vale decir que poseían las características típicas de paredes de bahareque, techo de palma y piso de tierra.

Venezuela VIII Censo Nacional de Población 1950, deficiencias sanitarias en las viviendas²¹².

Cuadro N° 4								
Censo Nacional de Población 1950. Deficiencias sanitarias relacionadas con las viviendas								
La República	N° ranchos	N° casas y apartam.	Piso de tierra	Techo de paja o palma	Excretas: letrinas o suelo	Acueducto	Agua de pozo o río	Basura al descubierto
Cifras absolutas 875.704 viv.	408.803	456.381	456.180	337.668	210.099	430.442	420.958	706.921
Porcentajes	46.68 %	52.11 %	52.09 %	38.55 %	23.99 %	49.15 %	48.07 %	80.72 %

*Se presentan solamente los índices más significativos

Todo este panorama, en lo que respecta a la vivienda es lo que origina que para el mes de Abril de 1951, el Ing. Julio Bacalao Lara, Director-Gerente del Banco Obrero, anunciara sobre un nuevo Plan Nacional de Vivienda, lo cual conllevaba a la reorganización de la Sala Técnica, y en mayo de 1951 nace el Taller de Arquitectura del Banco Obrero (TABO), que tendrá como función la presentación del Plan Nacional de Vivienda y los proyectos necesarios para su cumplimiento.

²¹² Cuadro tomado del libro de Meza, Beatriz: *El taller de arquitectura del Banco Obrero en Venezuela*. Caracas, Editorial Académica Española, 2007, p. 25.



Arquitectos y dibujantes del TABO 1951

El TABO funcionó hasta enero de 1958 y lo dirigió el Arquitecto Carlos Raúl Villanueva, quien estaba secundado por Víctor Mantilla, Guido Bermúdez, Carlos Celis Cepero, Carlos Brando Paz, Eduardo Sosa, Ana Teresa Caraballo Gramcko, José Manuel Mijares, José Hoffmann, José Antonio Ruiz Madriz, Gladis de la Cova, Eduardo Dagnino y los ingenieros José Antonio Pizzolante, Enrique Calcaño y Salomón Cohen, y asesoría de Anathole Solow, arquitecto norteamericano. Completaban el equipo los artistas plásticos César Henríquez, Mateo Manaure y Carlos González Bogen. Este extraordinario grupo de profesionales se vinculó a la obra de transformación creadora que acometieron en el TABO, la mayor parte de ellos se hallaban en el proceso de reincorporación a la vida nacional, después de su regreso de Europa a donde habían viajado enviados por el gobierno de Rómulo Gallegos. Juntos, conformaban un grupo pleno de emoción y de ideas constructivas, conjuntamente con artistas e intelectuales que constituían para la época la vanguardia en el campo de las artes, la arquitectura y la filosofía, todos ellos eran jóvenes que oscilaban entre los 20 y 25 años de edad, era este ambiente propicio para el florecimiento de las nuevas ideas que surgirían en las actividades creadoras del TABO, que dieron origen a un nuevo movimiento en el campo de las artes y la

arquitectura y el lugar donde se fraguaron los nuevos postulados que posteriormente dieron origen a una nueva actitud humana respecto al hábitat, una nueva actitud respecto al problema habitacional en la formulación de la vivienda de interés social.

Es en el Taller de Arquitectura del Banco Obrero y bajo la dirección del maestro Carlos Raúl Villanueva donde nace una nueva concepción del diseño en sus diferentes manifestaciones, desde el diseño gráfico, hasta el arquitectónico y además una nueva conciencia sobre los problemas de la vida comunitaria y la solución de los mismos a nivel urbano.

La primera experiencia del recién creado taller y presentada en la primera Exposición del Plan Nacional de Vivienda (1951-1955) realizada en Caracas en 1951, se presenta el proyecto de una unidad de vivienda diseñada por el arquitecto Guido Bermúdez, que por primera vez en Venezuela se propone construir un súper bloque de 14 pisos destinado a dotar de viviendas a la clase media, el proyecto se comienza a construir en 1952 sobre la ladera de “Cerro Grande”, ubicado en el sur-oeste de la ciudad adyacente a la parroquia El Valle. Esta construcción que ocupa una parcela de 153.000 m², consta de 144 apartamentos, 48 desarrollados en una sola planta y 4 dormitorios, más, 96 dúplex de tres dormitorios, por primera vez se libera toda una planta del 4 piso para ser destinada a actividades colectivas, al igual que la azotea convertida en visitable y parcialmente techada con una cubierta inclinada y cuatro delgadas bóvedas rebajadas. Este conjunto se complementaba con todo un desarrollo en la planta baja, diseñado en colaboración con los arquitectos, Pedro Lluberés y Carlos Brando, también pertenecientes al TABO, que constaba de un centro comercial a la entrada del conjunto, así como, zonas sociales, deportivas y educativas²¹³.

²¹³ Esta primera experiencia en el desarrollo de súper bloques, hoy está muy intervenida en todos los sentidos, sus áreas verdes y esparcimiento han desaparecido, construyeron en el área libre del 4 piso instalaciones comunales, cambiaron el color original blanco por colorines de todo tipo, sus fachadas son utilizadas para exponer propaganda y todos sus alrededores invadidos por construcciones marginales.

El Conjunto Residencial “Cerro Grande”. Fue inaugurado en diciembre de 1954.



Conjunto Residencial Cerro Grande, El Valle, Caracas 1954



Conjunto Residencial Cerro Grande, El Valle, Caracas, en la actualidad

Para finales de 1953, en cumplimiento de las metas del Plan Nacional de la Vivienda, se habían construido más de 4.000 unidades. Sin embargo distaba mucho de la solución del problema, teniendo en cuenta que el VIII Censo Nacional de Población estimaba un número de 30.000 ranchos en Caracas. A tal fin se decidió establecer un convenio entre el Banco Obrero y la Gobernación del Distrito Federal. Este convenio establecía que la Gobernación suministraría los terrenos y ejecutaría el urbanismo mientras el Banco Obrero construiría las viviendas, este convenio sentaría las bases

para la ejecución del plan que daría comienzo a finales de 1953. En función de este convenio se nombró una comisión que realizaría los estudios correspondientes, quedando integrada de la siguiente forma: Projectista, Arq° Jorge Romero Gutiérrez; Asesores: por la Municipalidad, Arq° Pedro Pablo Aspúrua y el Ing° Oscár Marcano Vallenilla; por la Comisión Nacional de Turismo: Ing° Leopoldo Martínez Olavarría, Arq° G. Ferrero Tamayo y por el Instituto de Obras Sanitarias: Ing° Gustavo Maggi, Ing° Adolfo Hernández.

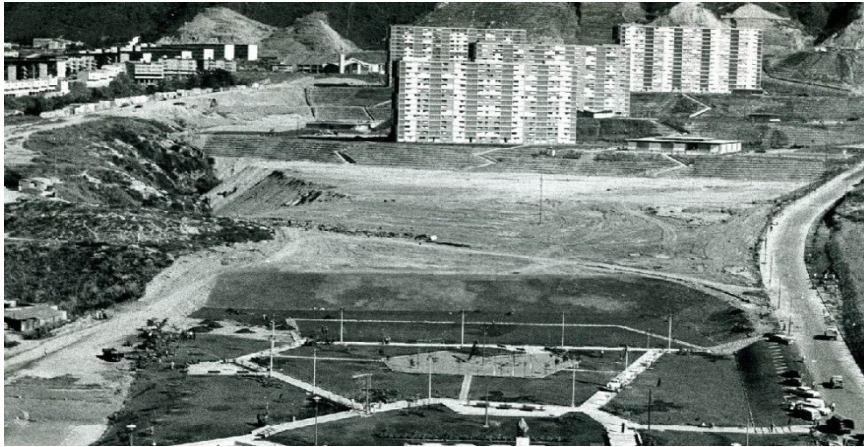
La investigación se basó en los puntos siguientes: articulación al funcionamiento de la ciudad, investigación social, análisis de condiciones naturales, servicios públicos y programas parciales de vivienda, comercio, educación, asistencia, servicios sociales y áreas recreacionales.²¹⁴

Este ambicioso plan se realizaría sobre los terrenos del barrio “Tiro al Blanco” hoy conocido como urbanización “Pedro Camejo”, Sarria; se trataba de un barrio de una alta densidad constituido por construcciones precarias (ranchos) y con una topografía altamente accidentada.



Fotografía aérea del Barrio Independencia (Tiro al Blanco) obsérvese la enorme cantidad de ranchos y la profundidad de las quebradas. 1951.

²¹⁴ Pacanins A, Guillermo: “*Siete años en la Gobernación del Distrito Federal*”. Caracas, Fondo Editorial Lola de Fuenmayor, 1986 – Segunda edición. p.78.



Fotografía aérea de la Construcción del Barrio Pedro Camejo en Sarria (Tiro al Blanco) 1954

Este estudio, proyecto y posterior construcción, representó un hito en el emprendimiento de nuevas acciones en terrenos accidentados.

Dice el informe:

La reurbanización del barrio «Tiro al Blanco» es un ensayo que por primera vez se hace en el país. Hasta ahora sólo se ha tratado de absorber la necesidad total de la población. El problema nuevo es reurbanizar los núcleos de fijación, sin tratar de desplazarlos en los casos en que la investigación demuestre que realmente se justifica su ubicación, debido a sus condiciones naturales o a la actividad desarrollada por sus habitantes. Es el caso del Barrio «Tiro al Blanco», en el cual. El 43% trabaja en el centro de la ciudad y el 23% en los alrededores del Barrio, y la encuesta sobre ¿Desearía trasladarse a otro sitio?, en el 93% de los casos resultó negativa.

El objeto del estudio es resolver el problema del Barrio «Tiro al Blanco», y que sirva de iniciación y ensayo a la resolución del gran problema que para la mayoría de las ciudades del país es la presencia de los ranchitos o "slums", vivienda insalubre de la más baja calidad²¹⁵

El TABO, fue una experiencia que marcó un antes y después en la concepción urbanística de la ciudad, produjo una extraordinaria influencia en los arquitectos jóvenes que se formaron y estaban formándose en la recién creada Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV (1953) los cuales pasaron a formar parte del grupo de docentes de la misma.

La obra del TABO es de una gran significación, comenzando por sus postulados y principios, por la mística de sus componentes y en definitiva por su obra construida, lo que llevó a Venezuela en ser el país que batió el

²¹⁵ Pacanins A, Guillermo... Ob. Cit. p.78.

record de construcción de viviendas en el mundo, desarrollaron a profundidad los estudios de las zonas marginales con el fin de erradicar los cinturones de miseria en las ciudades, se crearon las concentraciones de viviendas (súper bloques), creando procesos constructivos, dotación de servicios, centros vecinales, etc..

Lamentablemente el 23 de enero de 1958 el TABO se desmembró debido a los cambios políticos derivados de la caída del gobierno de Pérez Jiménez. Nunca se entendió que lo más importante que hicieron fue crear una conciencia social nueva dentro de estos desarrollos urbanos, basados precisamente en el concepto de reurbanización²¹⁶. Este fue el triste epílogo político que victimizó a este importante movimiento arquitectónico; se puede decir que la arquitectura contemporánea nació en el TABO, la cual estimuló una nueva forma de vida en sociedad.

4.5. Los arquitectos del “Nuevo Ideal Nacional”: Luis Malaussena – Carlos Raúl Villanueva.



Luis Raimundo Malaussena Andueza 1900 - 1963

²¹⁶ El concepto de *reurbanizar*, consiste en la renovación de las secciones deterioradas de una ciudad por medio de la demolición y nueva construcción o por una rehabilitación de una gran extensión previamente urbanizada.

La historia de la arquitectura venezolana, está aún por escribirse, sucede como muchas otras especialidades, tales como las artes, la ingeniería, la política; que solo han sido tocadas muy superficialmente y en muchos casos olvidadas o tergiversadas por problemas o intereses de carácter personal o político, uno de esos casos podemos citar, sin temor alguno, es la del arquitecto Luis Raimundo Malaussena Andueza²¹⁷. Nacido en Caracas el 27 de Octubre de 1900, contemporáneo con Carlos Raúl Villanueva, nacido en Londres un 27 de Mayo de 1900, ambos desarrollarían una importante labor en el campo de la arquitectura en Venezuela.

Malaussena, hijo y nieto de arquitectos emigrados a Venezuela a mediados del siglo XIX. Muy poco se conoce de las actividades de Louis Malaussena, casado con Pauline Levrero, conciben dos hijos Louis Antoine Malaussena Levrero, arquitecto, nacido en Marsella, Francia (1853-1919) y Louis Malaussena Levrero, constructor, todos emigran muy niños a Venezuela. Louis Antoine se casa con Isabel Andueza Gonzalez, hija de Raimundo Andueza Palacios, Presidente de Venezuela hasta 1892, cuando es derrocado por Joaquín Crespo, de esa unión nace Louis Raimond Malaussena Andueza. Desde muy temprana edad, Malaussena tuvo una inclinación especial hacia las artes plásticas, sin lugar a dudas influenciado por su padre Antoine Malaussena Levrero, quien desarrollo una importante labor como arquitecto, entre cuyas obras se encuentran: El Puente Restauración, Valencia 1904, Monumento al Libertador, Plaza Bolívar de Valencia 1887, Capilla María Auxiliadora, Valencia 1895, Teatro Municipal de Valencia, 1894, Mausoleo de la familia Gómez, Maracay 1919, Reconstrucción de la casa natal del Libertador, Caracas 1917, esta vivencia del joven Malaussena al lado de su padre, se desarrolla hasta la edad de 17

²¹⁷ Luis R. Malaussena A., (Caracas, 1900 - Miami USA, 1963) Arquitecto, hijo y nieto de arquitectos, realiza estudios de arquitectura en París enviado por su padre en la "Ecole Spéciale d'Architecture". Regresa al país al final de la década de los años 20 en pleno régimen del Presidente Juan Vicente Gómez, contemporáneo con el arquitecto Carlos Raúl Villanueva de quien cultiva una muy cercana amistad. Desarrolla una importante labor en el campo de la arquitectura desarrollada en tres etapas: década de los 30, los 40 y culminando en una importante etapa en la década de 1950 durante el gobierno del General Marcos Pérez Jiménez.

años, cuando es enviado a realizar estudios en Francia en la “Ecole Spéciale d’Architecture”, donde desarrollaría a plenitud su vocación en las artes plásticas influenciado por los movimientos innovadores de la capital Francesa en toda la década de los años 20.

Al respecto nos dice Silvia Lasala:

Luis Malaussena mostró tempranamente una disposición especial para las artes plásticas, cultivada y estimulada por su padre; además de una fina inteligencia acompañada de una particular agudeza mental e ironía, heredadas probablemente de su abuelo, el excelente orador Raimundo Andueza Palacios. Estas cualidades unidas a un gran aplomo y seguridad en sí mismo, hicieron que se concretara en Luis Malaussena una personalidad poderosa que lograría producir y materializar, a corto plazo, un conjunto de obras de tal magnitud y calidad, que hoy sorprende su exclusión de la historia de la arquitectura contemporánea nacional²¹⁸.

Para entender mejor la obra de Luis Malaussena se hace obligante separarla en tres etapas:

Primera etapa, su llegada al país en 1930 y el desarrollo de algunas obras durante los últimos años del gomecismo y finales de la década de los 30; analizaremos los siguientes proyectos:

- Pabellón de Venezuela en la exposición de París, 1937
- El Teatro de la Opera de Maracay, 1934-1935

Segunda etapa, la década de los 40:

- Edificio sede de la División Nacional de Malariología, Maracay 1942
- Edificio París, Caracas 1948

Tercera etapa, década de los 50:

- Red Hotelera Nacional: Hotel Maracay, Maracay-1955, Hotel Guaicamacuto, La Guayra,- 1955.

²¹⁸ Hernández de Lasala, Silvia: *Malaussena, Arquitectura Académica en la Venezuela Moderna*. Caracas, Editorial Exlibris 1990. p.88.

- Conjunto Monumental Sistema Urbano de La Nacionalidad: Paseo Los Ilustres, Plaza de los Símbolos, Paseo de Los Precursores, Academias Militares, Círculo de las Fuerzas Armadas.1948-1956

Proyectos no construidos:

- Nuevo Palacio de Miraflores. Caracas 1957
- Mausoleo del Libertador, Plan Rotival 1939-1940

Durante los inicios de los años cuarenta parecen haberse definido e iniciado a realizar, los planes de desarrollo que terminarán de completarse a lo largo de esa década y que se expresarán de la manera más espectacular a través de las realizaciones de los años cincuenta.

A este proceso, que se instaura y materializa de manera concreta entre 1940 y 1958, le confiere Germán Carrera Damas significativa importancia al catalogarlo como la matriz de la Venezuela contemporánea.

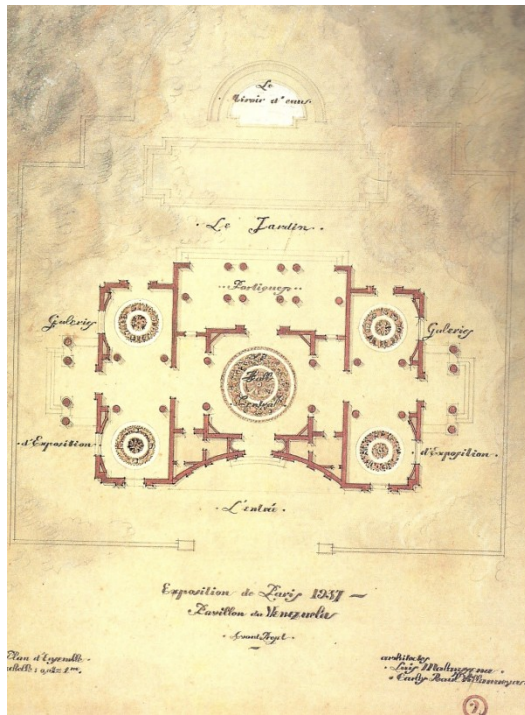
La participación de Luís Malaussena en este proceso global se encuentra ubicada dentro de dos objetivos principales, presentes en esos años. En primer lugar en el intento de conectar y unificar el territorio nacional, todavía desarticulado y heterogéneo en su desarrollo; y en segundo lugar, en la decisión de materializar lo que Carrera Damas ha denominado la revolución demográfica, a través de la cual se aspiraba a mejorar el estado general de la población, principalmente en lo que se refiere a su salud y desarrollo intelectual.

4.5.1. Pabellón de Venezuela en la Exposición de París 1937

La Exposición Internacional de París en 1937, estuvo regulada por la Oficina Internacional de Exposiciones y tuvo lugar entre el 25 de mayo y el 25 de noviembre de 1937. La exposición estuvo sujeta a una gran presión internacional debido a las tensiones de la preguerra reinantes para ese momento, sobre todo por las divergencias ideológicas entre la Alemania

Nacionalsozialista y Rusia que se representaban en la monumentalidad de sus pabellones.

El proyecto del pabellón de Venezuela le corresponde realizarlo, por vertientes distintas, a Malaussena y Carlos Raúl Villanueva, ambos desarrollan sus propios y personales anteproyectos, pero al final se escoge uno de ellos, sin embargo a los dos se les considera como autores, de hecho en algunos de los croquis presentados aparecen ambos suscribiendo el proyecto²¹⁹.



Planta del Pabellón de Venezuela en París 1937, en la cual aparecen firmando Villanueva y Malaussena

En esta primera etapa de su obra y en especial en la estructuración del proyecto de la Exposición de París, hace una interpretación personal y muy singular de una corriente muy en boga para el momento, el neocolonialismo, en el cual está presente un eclecticismo que combina las vertientes históricas precolombinas y coloniales al colocar techos de palmas combinadas con

²¹⁹ Hernández de Lasala, Silvia... Ob. Cit. p.106.

tejas y techos planos, al respecto nos afirman los arquitectos Juan Pedro Posani y Graziano Gasparini:

En efecto hay un momento en el desarrollo de la arquitectura caraqueña de este siglo en que aparece la tendencia a romper con las formas afrancesadas o con el historicismo importado de Europa y a fijar la inspiración en el patrimonio colonial del país. Este comenzó a aparecer en obras de diferentes arquitectos, a mediados de la década de los 30, y posteriormente tuvo su ideólogo, por decirlo así, en el Prof. Manuel Moller, quien fue más tarde docente de Historia del Arte en la Escuela de Arquitectura, y siempre apasionado defensor del patrimonio histórico. Las razones del neocolonial en Venezuela, en ese momento, parecían ser las del respeto a una tradición culta, ahora rejuvenecida, y de la defensa y el reconocimiento de un caudal histórico que no se podía malbaratar ni ignorar²²⁰

El edificio de la Exposición Mundial de París posee una tendencia neohispanica, con sus volúmenes rotundos, sus techos de teja y palma combinados con techos planos, el color blanco de sus paredes, la expresión de los materiales constructivos, el uso de una cúpula de muy escasa altura y sin tambor, que en el proyecto se transforma en un lucernario, y además Malaussena le agrega un sentido clasicista ausente en la arquitectura hispánica: la axialidad y el equilibrio, formas que le son impuestas a la construcción, alejándola de la simple imitación pero que nos adentra en un nuevo concepto de la arquitectura, combinación de formas coloniales y específicas aportaciones personales.

El conjunto está configurado por elementos que claramente siguen la arquitectura tradicional, en primer lugar observamos la rotonda que domina la portada principal y que conforma el vestíbulo de recepción al pabellón, lateralmente se presentan dos volúmenes idénticos con techos de teja criolla y ventanales coloniales, subordinados a dos volúmenes iguales de techos planos que interiormente dan continuidad a los pasillos de exposición y que encierran el gran patio arbolado que culminan en dos grandes paralelepípedos que complementan dos salas de exposición.

²²⁰ Gasparini, Graziano y Posani, Juan Pedro: "Caracas a Través de su Arquitectura". Caracas, Fundación Fina Gómez, 1969 p. 302.



Dibujo vista aérea del Pabellón de Venezuela en la Exposición de París, 1937

El segundo piso, el cual se accede a través de dos escaleras semicirculares que abrazan al hall de entrada, que dan acceso al mirador situado sobre el volumen circular, desde el cual se puede observar la Exposición y al Campo de Marte.

El interés que representa esta edificación se centra principalmente en conocer la evolución formal del arquitecto en lo que respecta al uso estilístico de su arquitectura y que nos permite analizar sus obras subsiguientes, como el Teatro de la Opera de Maracay.

4.5.2. Teatro de la Opera de Maracay 1934-1935.

El Teatro de la Opera de Maracay, diseñada conjuntamente con Carlos Guinand, es uno de los proyectos más significativos emprendidos por Malaussena durante la década de los 30, ya que en la concepción del mismo abandona la tendencia a inspirarse en el tradicionalismo y asume una actitud ante el diseño académico y se mueve hacia el estilo *Art Déco*,²²¹ derivado del movimiento moderno. Las características formales de este teatro lo

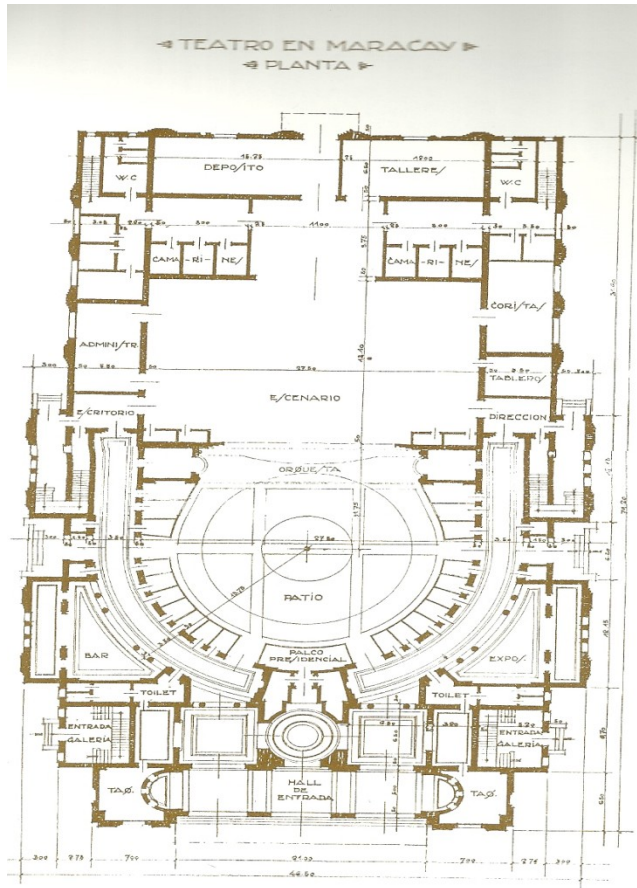
²²¹ Art Déco: Estilo decorativo basado en formas geométricas y en un naturalismo estilizado heredado del modernismo. Se desarrolló a partir de 1920 y se extendió hasta 1939, que influyó en las artes decorativas tales como la arquitectura, diseño interior, diseño gráfico e industrial, también en las artes visuales como la moda, la pintura, grabado, escultura y cinematografía.

presentan como una obra polémica porque, por una parte, presenta una organización en planta que perpetúa un momento culminante en la evolución tipológica del teatro a partir del Renacimiento, el cual se materializa con el Teatro de la Opera de París de Charles Garnier, y por otra parte, porque presenta una renovación del lenguaje formal y de los detalles, que lo conectan a movimientos arquitectónicos más recientes.²²²

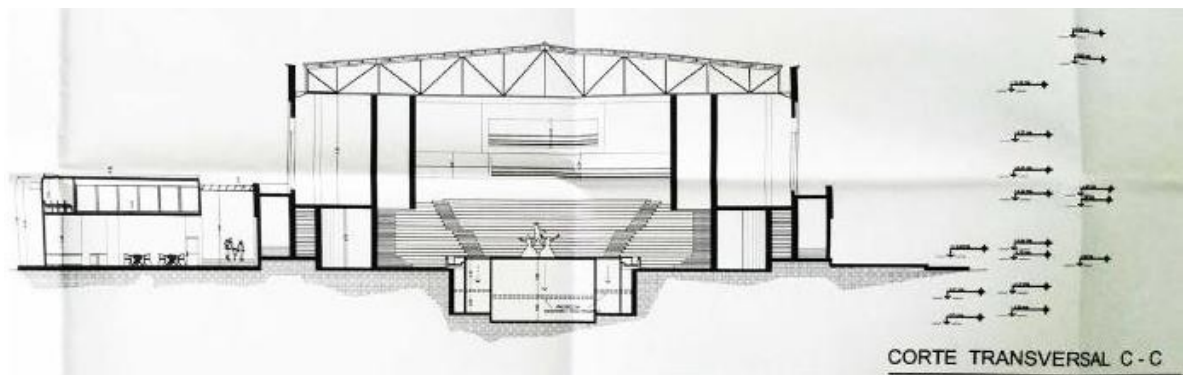
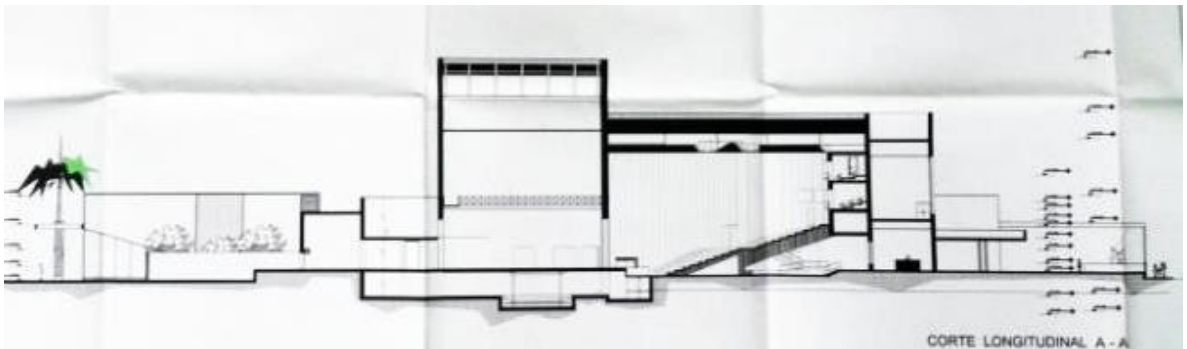
El mismo fue decretado y comenzado a construir durante los dos últimos años de la dictadura gomecista. Presenta una planta cuyo diseño se asemeja cercanamente al proyecto realizado por su padre, Antonio Malaussena, en el teatro de Valencia, sin embargo a pesar de la similitud en la distribución de la planta el resto del edificio, fachadas, ornamentos y acabados, corresponden a estilos completamente diferentes que lo diferencian y distancian de su antecesor valenciano.

El teatro lo componen tres áreas perfectamente diferenciadas, en primer lugar la entrada, a la cual se accede a través de tres puertas monumentales que dan paso al vestíbulo, en cuyos laterales se encuentran dos taquillas, luego se pasa a la gran sala de honor que da acceso al palco presidencial, esta distribución hace énfasis en la supuesta presencia del presidente y sus invitados, soslayando la importancia que en todo teatro representa el acceso y concentración del público, el cual accede a su derecha e izquierda a dos salas de planta cuadrada que a su vez permiten la entrada al gran patio de forma semicircular y a los balcones laterales, al final del patio se encuentra el escenario y los servicios del mismo.

²²² Hernández de Lasala, Silvia...Ob. Cit. p.108.



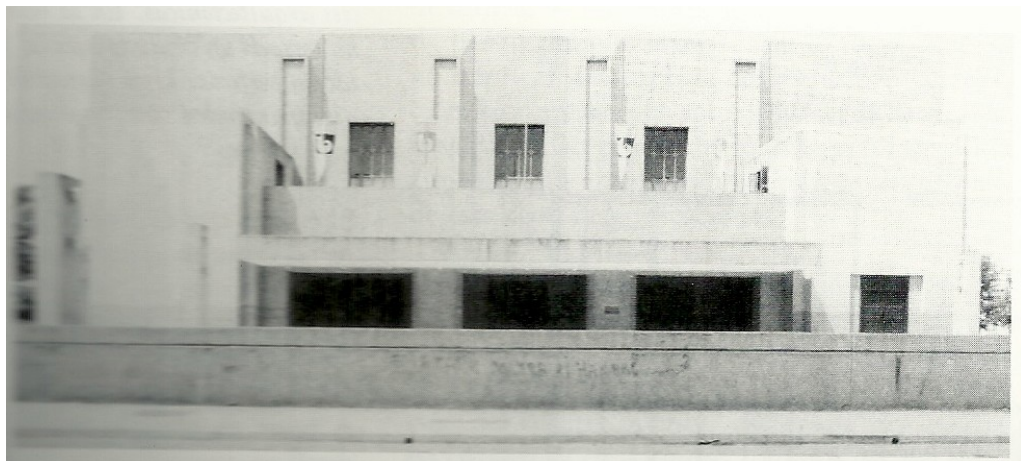
Planta de la Ópera de Maracay, Arq° Malaussena 1934.



Una de las innovaciones importantes en la construcción del edificio, es la incorporación de nuevos materiales, como la utilización de cerchas metálicas que cubrían 27 metros de luz libre con una altura de 2,5 metros, el empleo de esta nueva tecnología iba a permitir el uso de techos planos. Otro de los adelantos que debe tomarse en cuenta era el de poder elevar el foso de la orquesta al mismo nivel del escenario, este uso de la hidráulica permitiría la utilización de la totalidad del escenario en los actos.

Lamentablemente esta obra de capital importancia para la ciudad de Maracay que debía ser inaugurada en 1936, quedó inconclusa debido a la muerte del presidente Juan Vicente Gómez, en diciembre de 1935.

A pesar de que la misma se encontraba en el nivel de acabados y de la dotación de equipamiento, el cual ya se encontraba importado en el país, la misma se dejó en el completo abandono dándole usos de todo tipo, hasta de depósitos de materiales, no fue sino hasta el año de 1971, en el cual el Gobierno Nacional tomó la decisión de recuperar la estructura abandonada y encargaron a los arquitectos Luis Manuel Trómpiz, Juan Márquez Centeno y Jesús Álvarez Fernández, las labores de recuperación. En algunas de las decisiones tomadas por los arquitectos no fueron de las más felices, pues introdujeron algunas modificaciones, sobre todo en la fachada principal, que distorsionaron y desvirtuaron la intencionalidad inicial del arquitecto. El edificio fue reinaugurado el 19 de marzo de 1973.



Fachada restaurada de la Ópera de Maracay 1973.

En el año de 1994, el Instituto del Patrimonio Cultural (IPC), declaró al Teatro de la Opera de Maracay, como patrimonio cultural de la nación. El teatro luego de su recuperación tuvo una importante actividad cultural y artística, hasta al comienzo de la década del 2000, que fue nuevamente relegado al abandono



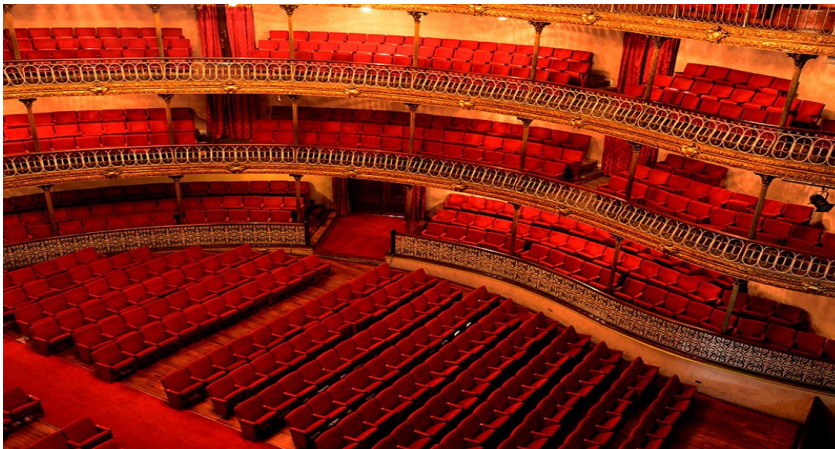
Abandono del Teatro de la Opera de Maracay en la década del 2000

En abril de 2014, el gobierno regional del Estado Aragua, decreta la restauración nuevamente del Teatro de la Opera de Maracay; dicha restauración estuvo a cargo del arquitecto José Alberto Pulido, la cual contempló la restauración completa de la edificación y la incorporación de 900 butacas y la climatización de todas las áreas.

El teatro cuenta en la actualidad con un moderno sistema acústico, un centro de investigación audiovisual de la historia del teatro en Venezuela y un salón de piano que lo convierte en el único en poseerlo en Venezuela. Lo novedoso fue la incorporación de más de 380 luminarias LED en su fachada exterior y 80 en su interior que iluminan los corredores. De igual forma fueron reestructuradas todas las áreas adyacentes al Teatro.



Vista nocturna del recuperado Teatro de la Opera de Maracay, con la iluminación LED - 2015



Vista interior del recuperado Teatro de la Opera de Maracay, donde se aprecia el patio y los balcones laterales - 2015

4.5.3. Edificio sede de la División Nacional de Malariología, Maracay 1942.

Una lectura de corte esteticista de esta arquitectura pudiera ser útil a los fines de iniciar una revisión de la producción arquitectónica de nuestro continente, buena parte de la cual ha sido hasta ahora ignorada por la ortodoxa lectura del esteticismo de la modernidad. El "Neocolonial" sería, de esta manera, aquella etapa donde se tomó en calidad de préstamo directo (o con nuevas reelaboraciones) elementos formales, constructivos y volumétricos del pasado propio, o de un anhelado pasado ajeno, gracias a lo cual se lograron algunas edificaciones con valores formales de interés, además de unos pastillajes de torta de bodas²²³.

La referencia del arquitecto Ciro Caraballo, con respecto al uso de la arquitectura neocolonial, se adecua perfectamente a la concepción que el arquitecto Malaussena hizo al desarrollar el proyecto del edificio de Malariología en Maracay, allí el estilo alcanzó plena madurez, la simbiosis de lo colonial con los añadidos de nuevos elementos constructivos, como la utilización de las columnas panzudas de sección cuadrada, y con los agregados de fórmulas más racionales como la volumetría y la axialidad que puede leerse fácilmente con la simetría de los techos y de las fachadas, consiguiendo con ello el resultado de un edificio muy equilibrado.

El edificio ocupa una manzana completa, ubicado en la Avenida Bermúdez Sur N° 93, frente al cuartel Páez, colinda con la Plaza Bolívar, con el Hotel Jardín, hoy sede de la gobernación.

El edificio fue inaugurado por el presidente Isaías Medina Angarita el 18 de diciembre de 1943 y para el momento representaba un hito por su concepción arquitectónica y sobre todo un avance en la arquitectura sanitaria venezolana y continental, por ello fue declarado Monumento Histórico

²²³ Caraballo Perichí, Ciro: *Venezuela: La arquitectura tras la quimera de la historia, en la arquitectura neocolonial, América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo. Fundação Memorial de América Latina, 1984, p.129.

Nacional en decreto publicado en la Gaceta Oficial de la República de Venezuela N° 33.052 del 30 de agosto de 1984.



Edificio sede de la División Nacional de Malariología - 1944

En dicha declaratoria se resaltan los valores de la edificación, los cuales podemos resaltar los siguientes:

(...) Que el edificio de Mariología, ubicado en la Av. Bermúdez Sur, en la ciudad de Maracay, Estado Aragua, obra del arquitecto Luis Malaussena, inaugurado el 18 de diciembre de 1943 por el Presidente Medina Angarita representa, por la concepción arquitectónica del diseño, un hito en la Arquitectura Sanitaria venezolana;

Considerando: Que este edificio convertido en Centro de Investigación y de lucha contra la Malaria, fue considerado modelo en América y en tal virtud visitado por destacados especialistas extranjeros;

Considerando: Que en este Centro de Malariología eminentes y abnegados científicos venezolanos realizaron una vigorosa campaña sanitaria que acabó con el flagelo del paludismo en nuestro país;

Resuelve:

1.- Se declara el edificio de Malariología, ubicado en la Av Bermúdez Sur, en la ciudad de Maracay, Estado Aragua, Monumento Histórico Nacional;

2.- En relación con este Monumento, se recuerda a las autoridades del Ministerio de Sanidad y Asistencia Social, dar cumplimiento al artículo 3° de la Ley de Protección y Conservación de Antigüedades y Obras Artísticas de la Nación²²⁴.

El edificio está conformado por dos pisos y se desarrolla alrededor de un gran patio central, rodeado por amplios corredores, la planta baja mucho más elaborada, donde se destacan las columnas panzudas de sección

²²⁴ Decreto publicado en la Gaceta Oficial de la República de Venezuela N° 33.052 del 30 de agosto de 1984.

cuadrada, que reciben dinteles de arcos en forma oval profusamente decorados.



Patio central del edificio de Malariología - 1944

El segundo piso menos elaborado, se accede a través de dos escaleras, la primera inmediatamente después del ingreso frente al patio central, y que da acceso al corredor superior y a los dos volúmenes frontales; y la segunda a la derecha y al fondo que sirve al volumen posterior.

Hoy en día esta edificación está destinada a albergar al Instituto de Altos Estudios de salud “Dr. Arnoldo Gabaldón”, en 1988 ingresa como miembro de la Asociación Latinoamericana de Escuelas de Salud Pública, en convenio con la Universidad Central de Venezuela.

4.5.4. El Edificio París 1948.

La fase crítica del crecimiento de Caracas, (la etapa entre 1945 y 1955 cuando en apenas 10 años se dobla la población de la ciudad, y se duplica su área) afecta fuertemente a las condiciones, al ritmo y a la calidad de la construcción. Por un lado crece la demanda de vivienda y servicios, y por el otro lado la capacidad de realización sigue siendo relativamente modesta y ligada a viejos hábitos. La solución va a concretarse en una determinada

política oficial y va a ser facilitada por el incremento realmente abultado de la inmigración extranjera”²²⁵

El evidente crecimiento de la ciudad y la ocupación del espacio urbano, hace que en la década de los 40 cobre cierto auge en Caracas la aparición de la construcción de edificios destinados al alquiler, esto hace que se presente un cambio sustitutivo importante entre el uso de la vivienda unifamiliar de baja densidad hacia la utilización de los edificios multifamiliares de alta densidad, el sistema de alquiler obliga al usuario a adquirir una nueva forma de comportamiento hacia el usufructo del inmueble, puesto que la propiedad sigue en manos del constructor y el usuario paga un arrendamiento que permite al propietario garantizar el buen funcionamiento y mantenimiento del mismo a un largo plazo. En este sentido, Malaussena resuelve proyectar el Edificio París, para la familia París hacia finales de 1948, destinado a ser utilizado en la modalidad de apartamentos en alquiler. Su construcción se inserta en un momento de un importante auge inmobiliario que trata de dar solución a las necesidades de vivienda a una zona céntrica de la capital, este edificio representa un extraordinario ejemplo de la iniciativa privada en esa dirección.

El edificio está ubicado en la parroquia de La Candelaria sobre una parcela de terreno entre la Av. Este y la Norte 15, en la esquina de Alcabala. La construcción representa un hábil manejo de la forma, proyecta una volumetría estructurada sobre un eje compositivo que ocupa la totalidad del terreno, sus orientaciones y locación son inmejorables, la fachada oeste da sobre la plaza de La Candelaria, la norte sobre la iglesia del mismo nombre, mientras que las otras dos fachadas abren sobre la Av. Este y la norte 15, el lote lo rodea el callejón Campo Elías. El volumen de la construcción ocupa la totalidad de la manzana en los cuatro primeros niveles, esto nace de la necesidad de mantener la escala de las construcciones circundantes, luego en los seis niveles superiores se adopta una concepción más libre, en primer lugar retirando los dos volúmenes centrales a un segundo plano para crear

²²⁵ Gasparini, Graziano y Posani, Juan Pedro... Ob. Cit. p.496.

un espacio libre frente a la plaza encerrados en las dos torres laterales, en la fachada Este los dos volúmenes centrales se adelantan y sobresalen verticalmente sobre el basamento formado por los niveles inferiores, liberando de esta forma las esquinas sobre la calle Norte 15.



Edificio París, La Candelaria-Caracas, 1948

Una de las innovaciones aportadas por el arquitecto es la comunicación que atraviesa en planta baja entre la fachada principal que da sobre la plaza La candelaria y la fachada sobre la Norte 15, al respecto nos refiere la Arquitecto Lasala:

El pasaje de la Planta baja, con recubrimiento de mármol y puertas de bronce a la entrada de los ascensores; los amplios pasillos de las plantas superiores, con grandes ventanales y pisos con diseños Art Déco; la diferenciación de los pisos de los diferentes ambientes de cada apartamento; todo esto habla de una actitud ante el diseño que implicaba la voluntad decidida del arquitecto por concretar, en un proyecto, la obra que a su juicio debía materializarse²²⁶.

²²⁶ Hernández de Lasala, Silvia, Op.Cit. p.146



Hall de ascensores y pasillo que interconecta la Plaza La Candelaria con la Calle Norte 15

Lamentablemente esta obra representativa de la arquitectura de los años cincuenta ha sufrido graves cambios a raíz de la caída del gobierno de Marcos Pérez Jiménez que han alterado muchos de sus valores originales, sus inversiones de usos para dar paso a oficinas gubernamentales cambiaron y modificaron la construcción original sin tomar en cuenta el valor patrimonial de lo construido, lo que implicó de igual forma la degradación del espacio urbano circundante.

Esta forma de usufructo del bien comienza a cambiar a partir de la promulgación de la Ley de Alquileres en el año de 1960, que regulaba los alquileres, lo cual comienza a crear conflictos con respecto a los cánones de arrendamiento, que ya no son acuerdos contractuales directos entre propietario y usuario sino que pasa a regir Ley de por medio, esto hace que los atractivos que el constructor incluía en la construcción y en la calidad de los materiales en uso decayeran en forma significativa dando paso a una nueva modalidad conocida como Propiedad Horizontal.

4.5.5. Red Hotelera Nacional: Hotel Maracay 1955 - Hotel Guaicamacuto 1955.

Es a partir de la década de los años cincuenta cuando se inicia la construcción de la infraestructura hotelera nacional, este período se caracterizó principalmente, por el dinamismo impreso a la actividad por parte de los Organismos del Estado, se da comienzo con la construcción del Hotel Nueva Segovia en Barquisimeto, el Hotel El Lago en Maracaibo y el Hotel Tamanaco en Caracas, al mismo tiempo se crea la Corporación Nacional de Hoteles y Turismo (CONAHOTU); es el presidente Pérez Jiménez en su ideal de convertir a Venezuela en un país de turismo mundialmente reconocido, que posicione a Venezuela como la región con mejor desarrollo hotelero y turístico de América Latina, a tal efecto procede a construir la red hotelera más ambiciosa a nivel nacional ejecutando la elaboración de los proyectos de los hoteles cinco estrellas más importantes de América Latina y del Caribe.

Para dar cumplimiento a este ambicioso plan nacional para el desarrollo integral del turismo, se pasa a analizar aquellas principales ciudades dentro de la república que pudieran considerarse potencialmente aptas para el desarrollo del turismo, tanto para incentivar y fomentar el turismo interno, como el externo. Ya se había implementado un programa dirigido a los trabajadores con la creación del INCRET (Instituto Nacional para la Capacitación y Recreación de los Trabajadores), con la construcción de la Ciudad Vacacional de los Caracas en el litoral central, dando con ello un punto de partida para proporcionar a cada locación turística, una infraestructura que sirviera directamente a la recreación de la masa obrera.

La aspiración, por otra parte, era la de dotar a cada ciudad importante del país de una estructura hotelera de categoría que fuera útil para la realización de actividades, además de las turísticas, como: encuentros, convenciones, celebraciones, fiestas, que sirvieran para dar uso social a las comunidades, es por ello que en la distribución de las áreas en los hoteles, se era mucho más generoso en las áreas sociales y recreativas, que en el

número de habitaciones, que generalmente era muy reducido; un ejemplo muy representativo de ello es el Hotel Humboldt, situado en la cima del cerro del Ávila, en Caracas, dotado de una importante infraestructura de carácter recreativa como El Teleférico, con sus respectivos terminales en Maripérez, Caracas y El Cojo en la Guaira, que permitían la conectividad entre dos potencialidades turísticas, la capital y el litoral central, sin embargo en la cima de la montaña se construiría un ambicioso hotel que sólo tenía capacidad para 75 habitaciones.

Es así como comienzan a aparecer estructuras hoteleras en ciudades importantes como Mérida, Maracay, San Cristóbal, Porlamar, Coro, Cumaná, Barinas, Caracas, La Guaira, y otras menos importantes, pero con potencial turístico, como el Moruco en Santo Domingo, estado Mérida, el Aguas Calientes en Ureña, estado Táchira y la recuperación de valiosas joyas arquitectónicas en todo el país, como el Hotel Miramar en Macuto, estado Vargas



Hotel Miramar, Macuto inaugurado en 1928

Esta importante red de hoteles produciría un enorme gasto desde el punto de vista burocrático y de mantenimiento, por lo tanto el Estado tomó la decisión de pasar la administración de estos hoteles a la empresa privada, si

bien con ello se perdía la capacidad oficial de poder incidir en el fomento y control de la actividad turística, abría una importante fuente para atraer el turismo internacional.

Pero al día de hoy, es justo reconocer que a pesar de haber pasado más de sesenta años, esta red sigue manteniendo en todo el país una importante jerarquía y significación que no ha sido superada al día de hoy.

Dentro de la red hotelera nacional, dos de estos importantes hoteles le correspondió diseñarlos al arquitecto Luis Malaussena, ellos fueron el Hotel Maracay, en la ciudad del mismo nombre en el estado Aragua y el Hotel Guaicamacuto en el litoral central del estado Vargas, ambos localizados sobre excepcionales locaciones de valor turístico y paisajístico.

El primero de ellos está localizado en la Zona de las Delicias, sobre la carretera que conduce al Parque Nacional Henry Pittier y que conecta con la población de Choroní en el litoral aragüeño, se ubica en una extensa pradera del pié de monte costeño, lo cual le va a permitir desarrollar campos de golf a su alrededor.



Locación del Hotel Maracay en las Delicias, Edo Aragua.

En el diseño de este Hotel al igual que en el Guaicamacuto, se nota un viraje importante en la concepción arquitectónica de Malaussena, el hotel pasa a ser un uso distinto a lo que venía haciendo, por lo tanto va a adoptar un estilo determinado con el fin de caracterizar el uso y sobre todo la función del mismo. En esta oportunidad Malaussena ya no diseña sólo, sino que amplía su equipo de trabajo con la contratación de tres jóvenes arquitectos alemanes, se tratan de Federico Beckoff, Klaus F. Heufer y Klaus P. Jebens. La influencia de estos tres jóvenes arquitectos fue fundamental en el viraje de Malaussena, pues ellos traían ya las ideas de modernidad, del estilo Internacional y el conocimiento sobre la expansión, para la época, de las grandes cadenas hoteleras internacionales, los cuales de una forma inequívoca se reflejan sobre el resultado del diseño final de ambos hoteles, sobre todo en el uso de las tipologías aplicadas a estas construcciones y que se manejaban en todo el mundo para la época. Ello se refleja en el criterio sustentado por Malaussena de dotar a los hoteles de una generosa distribución de infraestructuras dedicadas a áreas sociales, recreativas y de servicio, lo cual permitiría en un futuro ampliar las áreas de ocupación de alojamiento, Malaussena sostenía que *“las áreas generales de un hotel deben poder absorber su crecimiento.”*

Acorde con este criterio el Hotel Maracay posee 132 habitaciones, 25 suites, una suite presidencial, 6 salas de conferencia, 2 salones ejecutivos, un teatro, un amplia área de comercio, una piscina con sus servicios, canchas de tenis, una caballeriza que presta servicio para recorridos por el entorno de colinas, campo de golf de 18 hoyos, tres salones sociales, el salón Aragua el Cumanagoto y la Mezzanina con capacidades de 100, 50 y 600 personas respectivamente y un teatro con capacidad para 550 butacas.

Las características constructivas de este hotel se llevaron a cabo sobre un bloque compacto que da base a la estructura que se extiende libremente sobre el terreno, dando la sensación de que se encuentra suspendido del que se apoya, y sobre él se desarrolla el bloque de habitaciones a doble crujía con un pasillo central de distribución, las fachadas principales

orientadas norte-sur están expuestas a través de muros cortina, que permiten tanto en las plantas de habitaciones como en las áreas sociales, un contacto directo con las extraordinarias condiciones naturales que lo rodean.



Vista general del Hotel Maracay, Las Delicias, Edo Aragua

El hotel Guaicamacuto, se edificaría en la zona de Caraballeda en el litoral central, sobre una parcela que limita al norte con el mar Caribe y por el sur una laguna formada por la pleamar, la cual se ampliaría y adecuaría para desarrollar una marina que serviría al hotel, todo ésta locación tendría como telón de fondo la espectacular vista de la fachada norte del Parque Nacional El Ávila.



Hotel Guaicamacuto – Caraballeda Litoral Central Metropolitano.
Fachada Sur

Las similitudes del hotel Guaicamacuto con respecto al hotel Maracay, en algunos aspectos son evidentes, además, continua manteniendo la actitud innovadora utilizada en el hotel Maracay. En este caso, el proyecto se desarrolla en la articulación de tres volúmenes, el primero de ellos, lo conforma un paralelepípedo de forma rectangular destinado a las habitaciones y apart-hotel, de siete pisos de altura, con dos núcleos de circulación ubicados sobre la fachada sur, este volumen de habitaciones al igual que el hotel Maracay da la sensación de flotar sobre el terreno; el segundo, está conformado por volúmenes de menor tamaño y altura destinados a los servicios y usos recreacionales y sociales; el tercero está conformado por una serie de corredores con cubierta de concreto y sostenidas con columnas metálicas de sección redonda, cuya función es la de interconectar los diferentes elementos del conjunto y permitir las visuales sobre el paisajismo interior y exterior. Con respecto a la disposición de las fachadas hay una diferencia sustantiva a la solución empleada con el uso del “*muro cortina*” del Hotel Maracay; en este caso la fachada fue diseñada a manera de una retícula, cuya función principal es la de dar protección solar, al encontrarse ésta abierta al sur, al mismo tiempo permitiría abrir balcones al aire libre, profundos y no sobresalientes que permitirían disponer de un espacio más amplio en las habitaciones, al mismo tiempo que proporcionan la imagen de un hotel de playa.



Hotel Guaicamacuto – Caraballeda Litoral Central Metropolitano.
Fachada Norte.

4.6. Conjunto Monumental: Sistema Urbano de la Nacionalidad.

Una de las obras más importante, sino la más significativa desde el punto de vista de la intervención urbana en la capital, lo representa sin lugar a dudas El Sistema Urbano de la Nacionalidad, el cual representa toda una filosofía absolutamente coherente con los tiempos y el régimen que en ese momento dirigía los destinos de la nación. En muchas oportunidades se ha establecido que ese desarrollo urbano iba dirigido específicamente a resaltar las glorias militares de nuestros libertadores, nada más alejado de la realidad, la concepción real de esa obra va más allá de la observación simplista realizada por críticos que solamente observan un lado del problema. Su concepción real arranca con el establecimiento de dos polos de capital importancia, en primer lugar el sistema se genera en el conjunto de la Ciudad Universitaria y de la Plaza de las Bellas Artes (hoy plaza de las Tres Gracias) y culmina con el desarrollo de las Academias Militares, vale decir, es la unión de dos valores que representan, por un lado la civilidad, cuya más elevada expresión es la Universidad, y, por el otro la Academia Militar, que representa la garantía de seguridad de la integridad de la nación, este concepto se va a fortalecer en el desarrollo del conjunto.

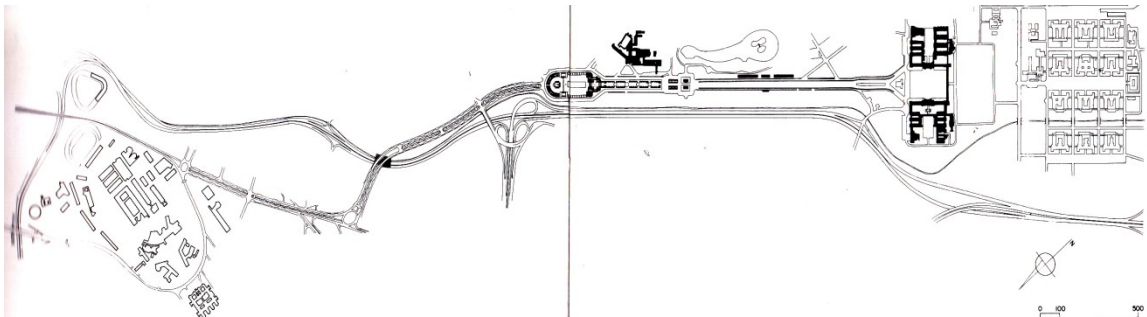
Forman el Sistema de la Nacionalidad el Paseo de los Ilustres, que comienza en la intercepción de la Plaza Bellas Artes en los Chaguaramos y la Ciudad Universitaria; hasta la plaza circular de Las Acacias; de este lugar parte el Paseo de Los Símbolos, el cual divide las urbanizaciones de Valle Abajo, a la derecha, y Santa Mónica a la izquierda, pasa sobre un puente en forma de terraza, por cuya parte inferior atravesará la prolongación de la Autopista de El Valle – actualmente en construcción – y llega hasta el Paseo de Los Precursores. El Paseo de Los Precursores está comprendido entre el Paseo de Los Símbolos y la Avenida de Los Próceres. En este tramo se encuentran, de un lado El Círculo de las Fuerzas Armadas, y del otro el desvío hacia la Autopista de El Valle, el empalme con la Carretera Panamericana y una conexión hacia la Avenida Nueva Granada. El último sector del “Sistema de la Nacionalidad” es la Avenida de Los Próceres, que

comienza en el Círculo de las Fuerzas Armadas y termina en el Centro de Instrucción Militar de El Valle"²²⁷.

Para reforzar la aseveración veamos lo que nos dice la Memoria del Ministerio de Obras Públicas:

Fueron concebidas para rendir expresivo homenaje a los símbolos y valores nacionales, establecer significativos vínculos entre los institutos docentes de primer orden el Centro de Instrucción Militar y la Ciudad Universitaria donde se formarán profesionales castrenses y civiles, crear sitios apropiados para servir de digno escenario a los actos de afirmación patriótica más importantes que se celebran en el país y ofrecer a la colectividad amplias instalaciones de recreación"²²⁸.

Al arquitecto Luis Malaussena le corresponde la responsabilidad de hacerse cargo de la realización, proyectación y supervisión de esta obra. El proyecto se inicia en el año de 1953 y en el mismo se generaron importantes y significativas etapas que darían sentido al desarrollo, las cuales son: El Paseo de los Ilustres, La Plazoleta de los Símbolos, el Paseo de Los Precusores, que se desarrolla desde Los Símbolos hasta la Avenida de los Próceres y por último La Avenida de Los Próceres que culmina en el Centro de Instrucción Militar de El Valle.



Sistema de la Nacionalidad, conexión entre la Universidad Central de Venezuela y las Escuelas de Formación Militar

²²⁷ Venezuela bajo el Nuevo Ideal Nacional... Ob. Cit. p.351.

²²⁸ Memoria y Cuenta del Ministerio de Obras Públicas, 1948-1954, p.15.

4.6.1. Paseo de los Ilustres.

El Paseo de los Ilustres da inicio a la conexión urbana del Sistema de la Nacionalidad, es el cordón umbilical que procede a unir la Ciudad Universitaria con el resto del complejo; se trata de una amplia avenida en dos sentidos, de 900 metros de longitud que termina rematando sobre la Plaza de los Símbolos, que funge como un nodo articulador entre este y el Paseo de los Símbolos que se extiende hasta el Círculo Militar. El paseo, propiamente dicho, se desarrolla en el centro de la avenida con un ancho aproximado de unos 10 metros, dónde se establece un andén peatonal cuyos bordes laterales están sembrados de una densa hilera de árboles.



Paseo Los Ilustres año 1995

Su concepción y estructura sigue las pautas establecidas en las llamadas “*Alamedas*”²²⁹, muy comunes en todas las ciudades de los países de Europa y América.



Alameda Central, Ciudad de México, México DF.

²²⁹ *Alameda*, paseo sembrado de álamos y, por extensión, a todos los paseos que cuentan con cualquier tipo de árboles.

Esta estructura, pero a menor escala, es seguida fielmente por el arquitecto Malaussena logrando de ésta manera un espacio de uso peatonal que facilitaría la circulación y el solaz de los habitantes de la comunidad de los Chaguaramos. Sin embargo llama la atención la denominación de este Paseo “*Los Ilustres*”²³⁰, esto nos hace presentir que la intencionalidad final del arquitecto era la de rendir justo reconocimiento a los próceres civiles que coadyuvaron a darnos nuestra nacionalidad y que, por alguna causa sobrevenida no pudo darse, mucho valor tendría este paseo si en algún momento allí estarían representados los grupos escultóricos de nuestros “Ilustres” civiles y dieran justa compañía a la única estatua que aún pervive al comienzo del paseo que es la del ilustre científico venezolano Rafael Rangel,²³¹ y al final del paseo se había ubicado la estatua del insigne escritor Español, Benito Pérez Galdós.²³²



Vista aérea del Paseo de Los Ilustres, 19 de abril de 1956.

²³⁰ *Ilustres*, del latín “*ilustris*”. De noble linaje. Que sobresale extraordinariamente en alguna actividad: escritor ilustre, insigne.

²³¹ Rangel, Rafael. (Betijoque, Venezuela 1877-Caracas, Venezuela 1909) Científico e investigador venezolano, que se dedicó al estudio de las enfermedades tropicales. Es considerado el padre de la parasitología y el bioanálisis en Venezuela.

²³² Pérez Galdós, Benito (Las Palmas de la Gran Canaria, 1843-Madrid, España, 1920). Novelista, dramaturgo, cronista y político español. Se le considera uno de los mejores representantes de la novela realista del siglo XIX.

4.6.2. Plaza de Los Símbolos.

La Plaza de los Símbolos es el nodo articulador entre el Paseo de los Ilustres y el Paseo de Los Símbolos, pertenecientes al Sistema Urbano de la Nacionalidad, en el mismo resalta un grupo escultórico realizado por el escultor Catalán Ernesto Maragall²³³, que representa una alegoría a los símbolos nacionales, la Bandera, el Himno Nacional y el Escudo; la bandera es representada por una mujer joven con el brazo derecho levantado esgrimiendo una corona de laureles y envuelta en la bandera, como curiosidad la mujer que sirvió de modelo y posó para Maragall, fue nuestra primera Miss Mundo Susana Duijm.



Susana Duijm posando para el maestro Ernesto Maragall Noble, para la alegoría de la Bandera en el monumento a los Símbolos

A la derecha se representa la alegoría al Himno Nacional, representado por un hombre corpulento que esgrime en su mano levantada una antorcha y con la boca abierta en señal de canto; a la izquierda la escultura de un hombre con rasgos indígenas que porta en su mano derecha una lanza y en la izquierda el escudo nacional. Estas tres figuras se encuentran sobre un

²³³Maragall Noble, Ernesto (Barcelona, España 1903-Caracas Venezuela 1991) Escultor Catalán considerado uno de los pioneros de la estatuaria pública venezolana, específicamente en la ciudad de Caracas. Sus aportes fueron relevantes a través de los monumentos integrados a la arquitectura o al paisaje, e inscritos en las tendencias oficiales de reafirmación de la nacionalidad. Obtiene en 1943 el Premio Nacional de escultura con su obra "Auyucacana".

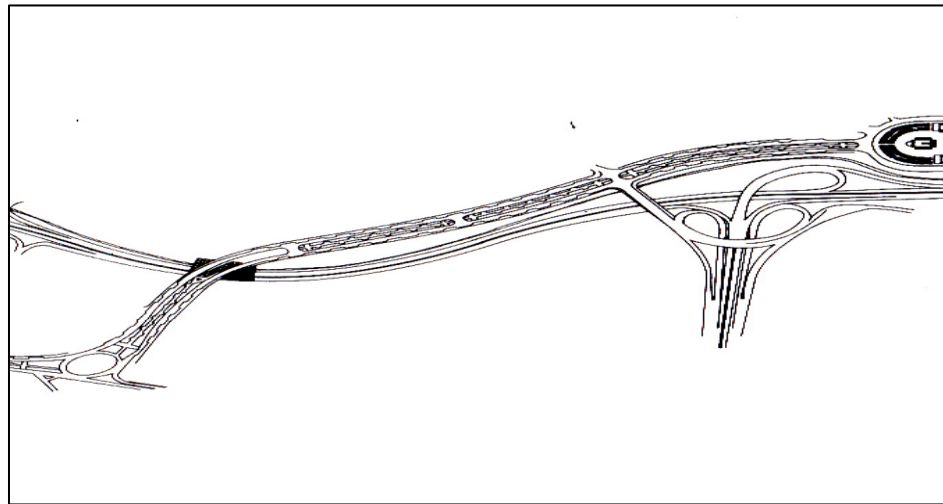
pedestal de mármol de 9 metros de altura, inaugurada con motivo de la celebración de la “Semana de la Patria” de 1957.



Monumento a los Símbolos Patrios Ernesto Maragall Noble
1956

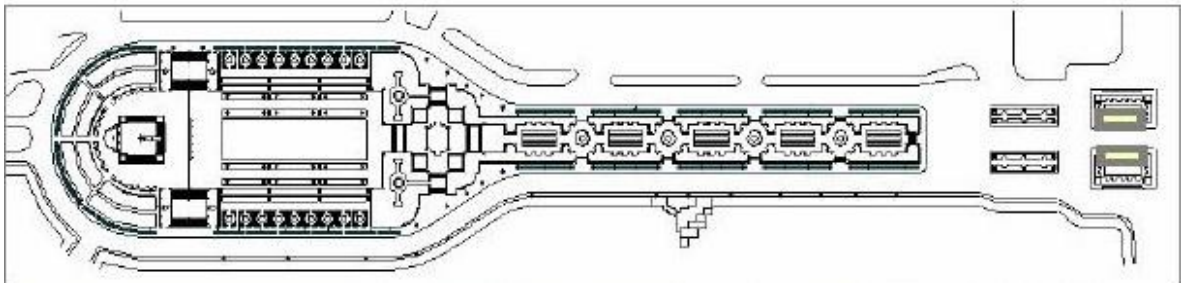
Esta rotonda alegórica a nuestros símbolos patrios, da comienzo al Paseo de los Símbolos, que se extiende por 1.100 metros en sentido sur-oeste, realizando un recorrido paralelo al río El Valle hasta alcanzar el Paseo de Los Precursores; posee la misma estructura formal presentada en el Paseo de Los Ilustres, una isla central peatonal de aproximadamente 10 metros de ancho con los bordes exteriores arbolados, sobre todo el lado paralelo al río El Valle. Este paseo atraviesa a la Urbanización Santa Mónica a través de un terraplén elevado con difícil acceso a la misma, logrando el mismo nivel al llegar a la intersección vial que interrumpe el paseo para dar paso al distribuidor que enlaza a la avenida Teresa de la Parra de Santa Mónica con el distribuidor de La Bandera, dando origen a la avenida Nueva Granada hasta la Roca Tarpeya y de allí en adelante en franco sentido norte a la avenida Fuerzas Armadas. Luego de este punto se reinicia el paseo por

aproximadamente unos 200 metros hasta el inicio del Paseo de los Precursores.



Paseo de Los Símbolos desde la Plaza del mismo nombre hasta el comienzo del Paseo de los Precursores. Se aprecia el distribuidor de la Bandera.

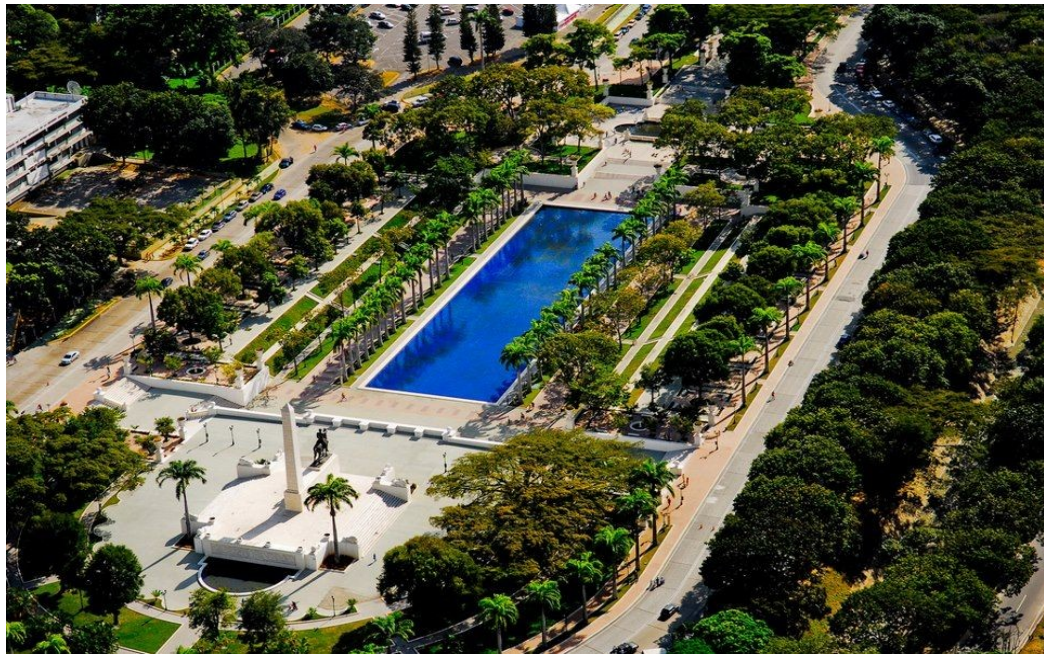
4.6.3. Paseo de Los Precursores.



Al final del Paseo de Los Símbolos se abre a través de un amplio semicírculo el conjunto que configura el Paseo de los Precursores cuyo sentido final era la de crear las condiciones para la unión cívico-militar, dónde se le rendía homenaje a los precursores civiles y militares de la emancipación nacional, el arquitecto Malaussena se sirvió de todo un conjunto de elementos “*eclécticos*” que permitieran a través de alegorías definir espacios temáticos dirigidos al conocimiento de nuestras raíces indigenistas, mitológicas, heroicas, militares, para al final desembocar en el

Monumento Triunfal o Los Monolitos, donde se representarían las “Glorias Patrias”. Se trata de pues de la expresión arquitectónica del lenguaje del patriotismo nacionalista republicano, es decir, el uso de:

“un lenguaje más evolucionado en lo que la expresión urbana del culto a los héroes se refiere, en la medida que se amplía el repertorio hasta ahora reducido del culto a Bolívar y a los héroes más conocidos de la historia nacional, para incluir a los héroes civiles, precursores de la independencia nacional”²³⁴



Vista aérea del Paseo de Los Precursores

En este conjunto la axialidad adquiere un papel preponderante, con la finalidad de lograr dirigir las visuales hacia los elementos que polarizan al paseo, representados en primer lugar con el grupo escultórico realizado por Ernesto Maragall el cual se desarrolla sobre un paralelepípedo elevado dónde se destacan 8 leones en posición de descanso sobre pedestales mirando a los cuatro puntos cardinales, dirige la axialidad la presencia de un obelisco y una escultura en bronce de un hombre desnudo erguido sobre un caballo con la mano derecha extendida señalando hacia los Pilonos, tanto la estatua como el obelisco se sitúan sobre una peana de mármol travertino de color beige claro elevada sobre el nivel de la calle que lo circunda para

²³⁴ Hernández de Lasala, Silvia Op. Cit. p.233.

enaltecer su protagonismo, en el mismo se lee: *“La Nación a los Precursores de la Independencia”*: Francisco de Miranda, José Leonardo Chirinos, José María España, Manuel Gual, Juan Bautista Picornell y Francisco Javier Pirela. A ambos lados de la peana se desarrollan tres escaleras, la primera, frontal, da acceso a una plataforma que sirve de mirador sobre el gran espejo de agua y dos laterales que llevan al nivel inferior.



Escaleras que dan acceso al nivel avenida desde el obelisco y la escultura de Maragall

A partir de aquí el arquitecto desarrolla el conjunto a un nivel inferior al de la calle, con ello logra un ambiente diferenciado de las actividades de uno y del otro, el de abajo, un espacio que genera una atmósfera de tranquilidad, sosiego, intimidad, recogimiento, que procura estancia y permanencia, sustentado por la presencia del agua y de la vegetación; a partir de este momento el arquitecto Malaussena se sirve de los artistas: Ernesto Maragall, Hugo Daini²³⁵, Atilio Selva²³⁶ y Arturo Dazzi²³⁷, para llevar a feliz término el cometido de lograr los valores paisajísticos y escultóricos del conjunto.

²³⁵ Daini, Hugo, (Roma, Italia 1919 - Caracas, Venezuela 1976), Escultor italiano, recibe sus primeros cursos de arte en la Escuela de Arte Sacro del Oratorio de San Pedro en Roma entre 1931 y 1935. En ese período trabaja como ayudante de los escultores Tamagnini y Lorenzo Ferri, al tiempo que realiza cursos sobre la técnica del bronce aplicada a la escultura.

En 1939 inicia sus estudios formales en la Academia de Bellas Artes de Roma, los cuales se ven interrumpidos para cumplir con el servicio militar, para posteriormente ir al frente como paracaidista. En 1949 viaja a Venezuela y lleva a cabo las esculturas de varios monumentos públicos dedicados a los próceres venezolanos, entre las que se destacan cuatro estatuas ecuestres de Bolívar, dos de ellas en territorio nacional y otras dos en la República Dominicana, estatuas en la fachada del Palacio Blanco, Caracas (1955) y un conjunto de esculturas, altorrelieves y

Desde el nivel de la avenida se baja al interior del paseo a través de dos tramos de escalinatas ubicadas en ambos lados, en este nivel nos encontramos un grupo escultórico conformado por seis soldados en posición pedestre y ataviados con los uniformes de la guerra de la independencia, este grupo escultórico así como los cinco alto relieves que los secundan y que representan, el Levantamiento de José Leonardo Chirinos, El Movimiento de Gual y España, La Expedición del “Leander”, El Desembarco en la Vela de Coro y la firma del Acta de la Independencia, son obra del escultor italiano Hugo Daini.

fuentes para el Paseo de los Precursores, Caracas (1957) y el Monumento a la Primera República en el Panteón Nacional (1974).

²³⁶ Selva, Attilio, (Trieste, Italia 1888 – Roma, Italia 1970). Escultor italiano. Estudió en la Escuela Industrial de Trieste, luego se mudó a Milán y trabajó como albañil, luego se trasladó a Turín y fue recibido en el taller de Leonardo Bistolfi. En 1907 ganó el premio de *Roma* en Trieste. Estudia con pasión la antigua escultura romana, la renacentista y la estatuaria egipcia. Selva es considerado un precursor del movimiento artístico llamado “*retorno al orden*” que se mueve en una clave novecentista y propone una “*italianidad de Miguel Angel*”. En 1953, a pedido del arquitecto Luis Malaussena, se le encomienda el grupo escultórico de los Generales en Jefe Independentistas: Bermúdez, Piar, Arismendi, Brión, Ribas y Miranda al pie de los Monolitos en el Paseo de los Próceres, Caracas, Venezuela.

²³⁷ Dazzi, Arturo, (Carrara, Italia 1881 – Pisa, Italia 1966). Escultor y pintor italiano, asistió a la Academia de Bellas Artes de Carrara entre 1892 a 1899, estudiando con el escultor Lio Gargerí. En 1901 gana el “Premio Pensionato Artístico Triennale”, seguido en 1905 del “Premio Quadriennale”, que le permitió trasladarse a Roma. En 1906 participa en la “Mostra Nazionale de Belle Arti di Milano”.

Gana premios en la exposición internacional de San Francisco (1915). Obtuvo importantes comisiones en el campo de la escultura de celebración, como el Monumento al Obrero Ferroviario, inaugurado en Roma en 1923. Trabajó con el arquitecto del régimen de Benito Mussolini, Marcello Piacentini sobre la decoración artística del edificio de La Banca d'Italia, en la Piazza del Parlamento, el Arco della Vittoria en Génova (1931) y el Palazzo di Giustizia en Milán (1939).

En 1953, a pedido del arquitecto Luis Malaussena, se le encomienda la realización del grupo escultórico compuesto por los Generales en Jefe Independentistas: Mariño, Urdaneta, Bolívar, Sucre y Páez al pie del Arco Triunfal en el Paseo de los Precursores en Caracas, Venezuela.



Hugo Daini, escultura en bajo relieve y soldados en posición pedestre

Frente a este grupo escultórico se desarrolla un gran espejo de agua revestido con mosaicos vitrificados de color azul de 2x2 cm. y una superficie de 2.928 m², secundado por dos hileras de Chaguaramos (Roystonea venezolana) que resaltan la horizontalidad y axialidad del conjunto.



Vista del Gran espejo de agua, con el monumento a los precursores al fondo, y la axialidad formada por los chaguaramos

A continuación se presenta la fuente de los tritones, compuesta por varios elementos escultóricos, enmarcada por una balaustrada que la encierra y las esculturas de cuatro Tritones de los cuales deriva su nombre, obra del escultor Hugo Daini.



Hugo Daini, fuente de Los Tritones



Hugo Daini, Tritones

Luego del grupo escultórico de la Fuente de los Tritones, se desarrolla un largo trecho denominado “Las fuentes de Las Ninfas”, esculturas creadas en igual forma por el escultor Hugo Daini, estas se encuentran conformando un grupo de cuatro fuentes circulares con un radio de 31,50 mts. y una altura de 1,60 mts. Debe hacerse la salvedad que todas las piezas escultóricas originales fueron sustituidas en el proceso de restauración llevado a cabo en el año de 1988, las copias facsimilares actuales fueron elaboradas en su momento por los hijos del artista.



Hugo Daini, una de las cuatro fuentes de Las Ninfas

El Paseo de Los Precursores se conecta con los Monolitos o Monumento Triunfal, el cual consiste en dos paralelepípedos revestidos en mármol travertino de color crema, elaborados entre los años 1955-1956 en la población de Pietra Santa, Sicilia, Italia. La composición escultórica, en sus caras internas y laterales, se encuentran cuatro murales en alto relieve que representan las cuatro batallas principales de nuestra gesta libertadora: Carabobo, Boyacá, Pichincha y Ayacucho, obra del escultor Ernesto Maragall; en las cuatro fachadas principales se describen las batallas y los participantes en las mismas, precedidos por el Escudo Nacional tallado en mármol y la inscripción “*La Nación a sus Próceres*”, en bronce.



Ernesto Maragall, Pilonos o Arco Triunfal de Los Próceres

Entre los dos Monolitos se ubican dos pedestales que sostienen esculturas pedestres de los once Generales en Jefe de la Independencia; los pedestales poseen una dimensión de 28 metros de largo por 4,80 metros de altura, revestidos de granito negro; sobre estos pedestales descansan las esculturas, en la cara este, frente al alto relieve de la batalla de Boyacá, el Libertador Simón Bolívar, en una posición más elevada, y los Generales en Jefe, Santiago Mariño, Rafael Urdaneta, Antonio José de Sucre y José

Antonio Páez, este grupo escultórico se le debe al escultor italiano Arturo Dazzi, y fueron fundidos por Vittorio Lera en Viareggio, Italia.



A la izquierda, de Arturo Dazzi, grupo escultórico configurado por 5 Generales en Jefe, presidido por El Libertador



A la derecha, de Atilio Selva, grupo escultórico configurado por seis de los Generales en Jefe de la Independencia

El segundo grupo, ubicado en la cara oeste, frente al alto relieve alegórico a la batalla de Pichincha, se encuentran los próceres: Francisco Bermúdez, José Manuel Piar, Juan Bautista Arismendi, Almirante Felipe Luis Brion, José Félix Ribas y Francisco de Miranda, este grupo escultórico pertenece a Atilio Selva, escultor Italiano, realizada por la fundición A. Bruni, Italia. Los Pilonos cierran el Paseo de los Precursores y dan paso a una amplia avenida de 1.200 metros de longitud por 70 metros de ancho, en su lado oeste tiene una calle de servicio de dos canales. Esta monumental avenida forma parte del eje urbano que termina rematando en el Patio de Honor de las Academias Militares, conformando un eje de grandes proporciones. La Avenida de los Próceres tiene como finalidad contener los desfiles militares de las fechas patrias, siendo la más importante la conmemoración de la firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de cada

año, a lo largo de ella están colocados altos postes de iluminación los cuales crean dos paredes virtuales que limitan el espacio lateralmente, en su lado este se desarrollan las tribunas de honor con el Palco Presidencial y los invitados especiales; esta configuración fue modificada en años recientes cambiando la tribuna de honor hacia el lado oeste y calcando los techos de bovedillas originales del lado este. Esta actividad desarrollada en este ámbito, configura en un sentido el deseo de lograr la despolarización entre el campo civil y el militar, por lo menos durante las paradas y desfiles, en las cuales se produce un punto de contacto entre la población civil y la población militar.



Vista aérea del Paseo de Los Próceres, durante el desfile militar inaugural - 1956

La regresiva de la Avenida de los Próceres, frente al Patio de Honor de las Academias Militares, se encuentra una plazoleta que contiene una obra escultórica del Maestro Alejandro Colina, la cual él mismo la describe:

Es una pieza escultórica de cuatro metros de altura, su reflejo es retenido por un espejo de agua localizado a sus pies, tiene composición triangular. El conjunto representa a tres indios centinelas: el primero de pie, y con las manos sobre la frente, aparece oteando el horizonte; el segundo arrodillado y con una antorcha en la mano, parece iluminar las sombras. Y el tercero tendido a la manera de los escuchas aborígenes, ausculta el suelo como recogiendo los ruidos lejanos²³⁸

Esta obra escultórica denominada “*Observación, Vigilancia e Inteligencia*” es la que le dio origen al complejo militar Fuerte Tiuna, en honor al indio Tiuna que luchó por el dominio de las tierras de esta región y que fue muerto de un flechazo por otro indígena criado por un español. El grupo mira hacia el norte sobre un pequeño bosque llamado General en Jefe José Antonio Páez, donde se alza el “*Monumento a los Caídos en el cumplimiento del deber*”.



Alejandro Colina, grupo escultórico “Observación, Vigilancia e Inteligencia”

²³⁸ Colina, Carlos: “*Alejandro Colina: el escultor radical*”. Caracas, Ediciones UCAB, 2002, p.408

La monumentalidad del Sistema Urbano de la Nacionalidad cierra con el otro polo propuesto, Las Academias Militares, conjunto formado en su momento, por la Escuela Militar y la Escuela de Aplicación, esta última diseñada por el arquitecto Malaussena ubicada al noroeste del eje de la avenida de Los Próceres, hoy en día asignada a la Escuela de Formación de Oficiales de las Fuerzas Armadas de Cooperación.

Este conjunto estructurado por el grupo de edificaciones de las dos escuelas conforman un espacio urbano que funge como el gran receptor y remate de La Avenida de Los Próceres, el Patio de Honor de las escuelas, abierto totalmente hacia el frente y definido en su parte posterior por una gran columnata, abren las fachadas principales e ingresos de las dos escuelas.



Vista aérea del complejo de Las Academias Militares

Es importante resaltar dentro del desarrollo del Conjunto de la Nacionalidad el complejo de edificaciones que conforman el Círculo de las Fuerzas Armadas, que forman parte integral de la concepción del arquitecto

Malaussena dirigida en dos direcciones, la primera destinada a la recreación y encuentro del personal de las Fuerzas Armadas y sus familias y un segundo edificio destinado al alojamiento de los oficiales que vienen del interior a la capital.



Vista aérea del complejo del Círculo Militar, en primer plano se aprecia el bloque configurado por el Hotel

Este conjunto, concebido totalmente desde el estilo moderno, pero intercalado en algunos momentos con elementos coloniales y prehispánicos y que expresan en su informalidad a través de los espacios abiertos a los jardines, lo cual los hace totalmente acordes con la función social y recreativa del mismo.

Al respecto nos señala Silvia Hernández de Lasala:

Un último aspecto que es necesario comentar acerca de esta edificación es la excelente acogida que la misma ha tenido por parte de los usuarios, tanto por la variedad de opciones que ofrece, como por el tipo de ambientación y calidad de los materiales utilizados en su construcción. Todos estos aspectos nos hacen reflexionar acerca de la naturaleza de los criterios de diseño que utilizamos, más imbuidos por los paradigmas aceptados para el momento que por las reales aspiraciones de los futuros usuarios de la edificación²³⁹.

²³⁹ Hernández de Lasala, Silvia... Op. Cit. p.263.



Vista del complejo del Círculo Militar, en primer plano el Gran Salón

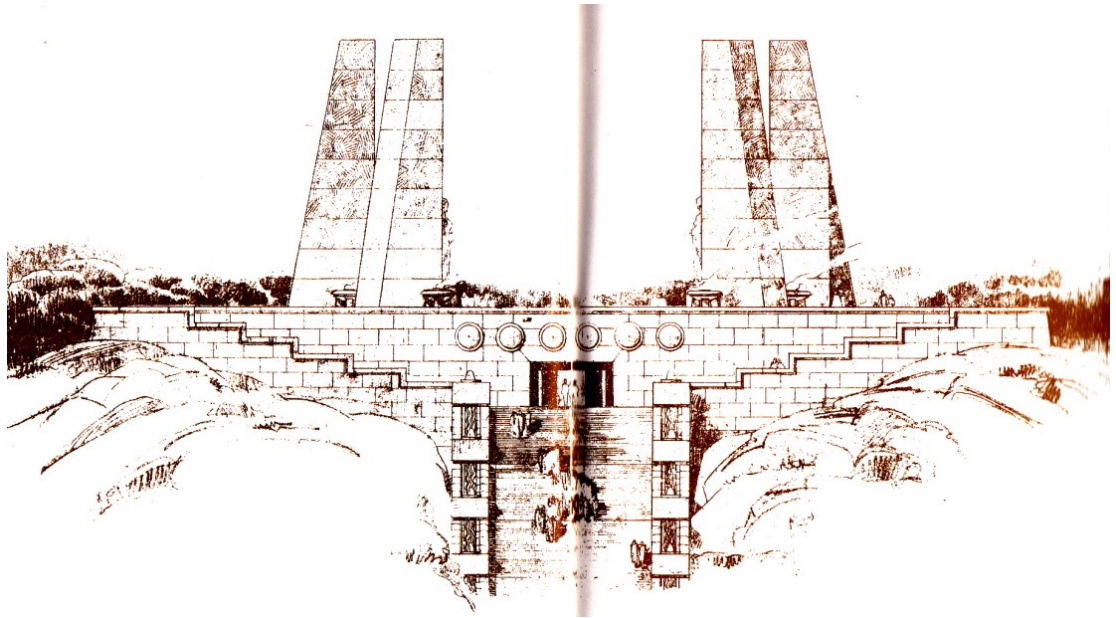
4.6.4. Proyectos no ejecutados.

Debido a la caída del gobierno del Presidente Marcos Pérez Jiménez, dos proyectos del arquitecto Malaussena se dejaron de construir, ambos enmarcados dentro de los propósitos establecidos por la filosofía del régimen “*El Nuevo Ideal Nacional*”, dentro de los cuales la transformación del espacio físico se planteaba la intervención del casco central de la ciudad. La formulación era la creación de un gran eje vial conformado por la avenida Bolívar que comenzaba en el Parque Los Caobos y finalizaba en el Parque El Calvario, este gran eje vial no se pudo formalizar debido al desarrollo del conjunto residencial de El Silencio, proyectado a mediados de la década de 1945, dónde la implantación del bloque 1 se cerraba la posibilidad de la conexión física y visual con el parque El Calvario, ya para el momento se había previsto construir en la cima del parque, luego de subir las escalinatas llegar al sagrario que contendrían las cenizas del Libertador.

La idea de la cima del Parque El Calvario como sitio para colocar el Mausoleo del Libertador, vuelve a surgir por parte del gobierno del General Pérez Jiménez y es encargado del proyecto al arquitecto Malaussena.

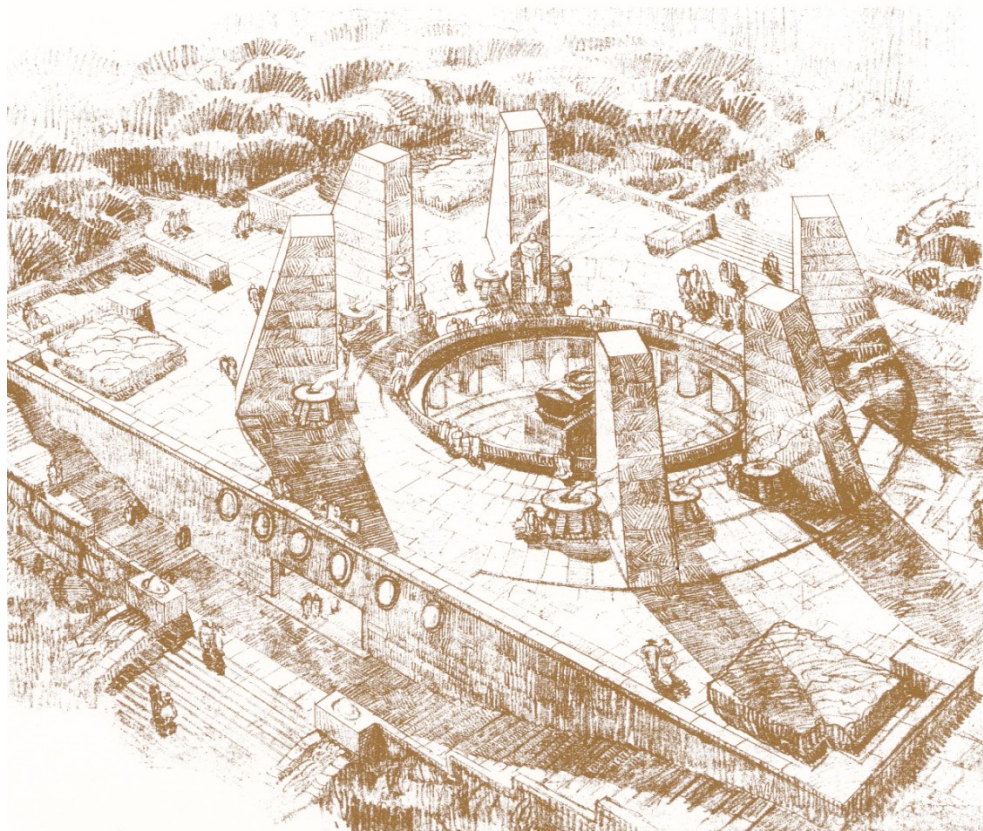
La calidad del proyecto del Mausoleo al Libertador Simón Bolívar, es expresado de forma contundente y magistral por la arquitecto Silvia Hernández de Lasala:

(...) hay en este planteamiento un conjunto de rasgos que lo caracterizan y que hacen de él un caso singular dentro de la obra del arquitecto: la condición de espacio al aire libre que tiene el mausoleo; la austeridad y sencillez de los recursos utilizados; la fuerza expresiva y cierto contenido viril que parecen proceder tanto del vigoroso manejo formal, como del uso relativamente rústico de los materiales, más cercana a la producción, transformación o coronación de un paisaje que a la construcción de un edificio²⁴⁰.



Luis Malaussena, proyecto del nuevo Mausoleo del Libertador en la cima del Parque el Calvario – vista frontal (Tomado el Libro “Malaussena” de Silvia Hernández de Lasala, pág. 330-331).

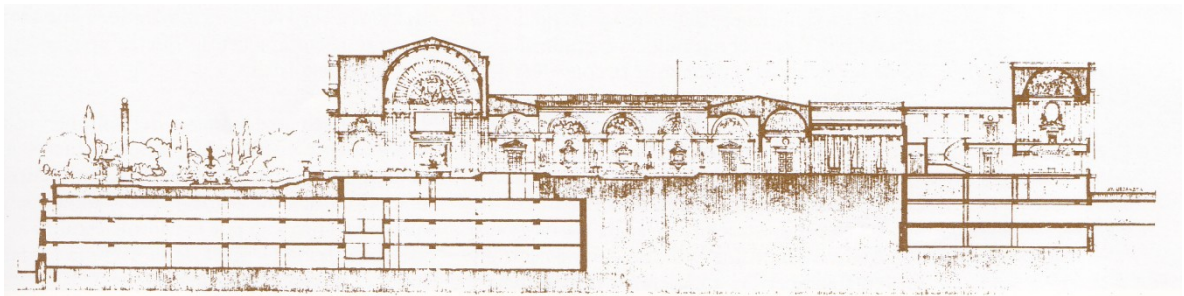
²⁴⁰ Hernández de Lasala, Silvia... Ob. Cit. p. 332.



Luis Malaussena, vista aérea del proyecto del nuevo Mausoleo del Libertador en la cima del Parque el Calvario – (Tomado el Libro "Malaussena" de Silvia Hernández de Lasala, pág. 333).

Otro de los proyectos no realizados por el arquitecto Malaussena, era el complemento de un conjunto de edificios destinados a servir al poder ejecutivo de la República, ya para los años 1956 y 1957 se habían terminado los edificios que servirían de sede a la Secretaría de la Presidencia (hoy denominado Palacio Blanco) y el edificio perteneciente a la Guardia de Honor, ambos situados sobre el lado norte de la Avenida Urdaneta en Caracas. Estos dos edificios se complementarían con el proyecto para la ejecución del nuevo Palacio de Miraflores, sede de la Presidencia de la República, y sus oficinas anexas; este edificio estaría ubicado sobre el lindero sur de la Avenida Urdaneta, en el mismo espacio que ocupa el actual palacio, por lo tanto esto significaría la demolición de la actual sede histórica. Para el momento de dar inicio a las labores de construcción se produciría el derrocamiento del gobierno del General Pérez Jiménez por lo tanto el

conocimiento que de él tenemos es solamente a través de los planos elaborados para el anteproyecto y proyecto definitivo. En la observación del proyecto se puede notar que el mismo se desarrolla en dos planos; el primero sobre el lado sur, donde existe un gran desnivel de aproximadamente 18 metros sobre las calles Oeste y Oeste 2 y se aprovecharía el desnivel para ubicar la mayoría de las áreas que servirían de apoyo a las funciones del palacio, como: albergue para la Casa Militar, dormitorios, cocina, archivos y un área de estacionamiento para más de 400 vehículos. Esta ubicación estaría ubicada en lo que hoy es la actual Plaza Bicentennial, colindante con el Liceo Fermín Toro.

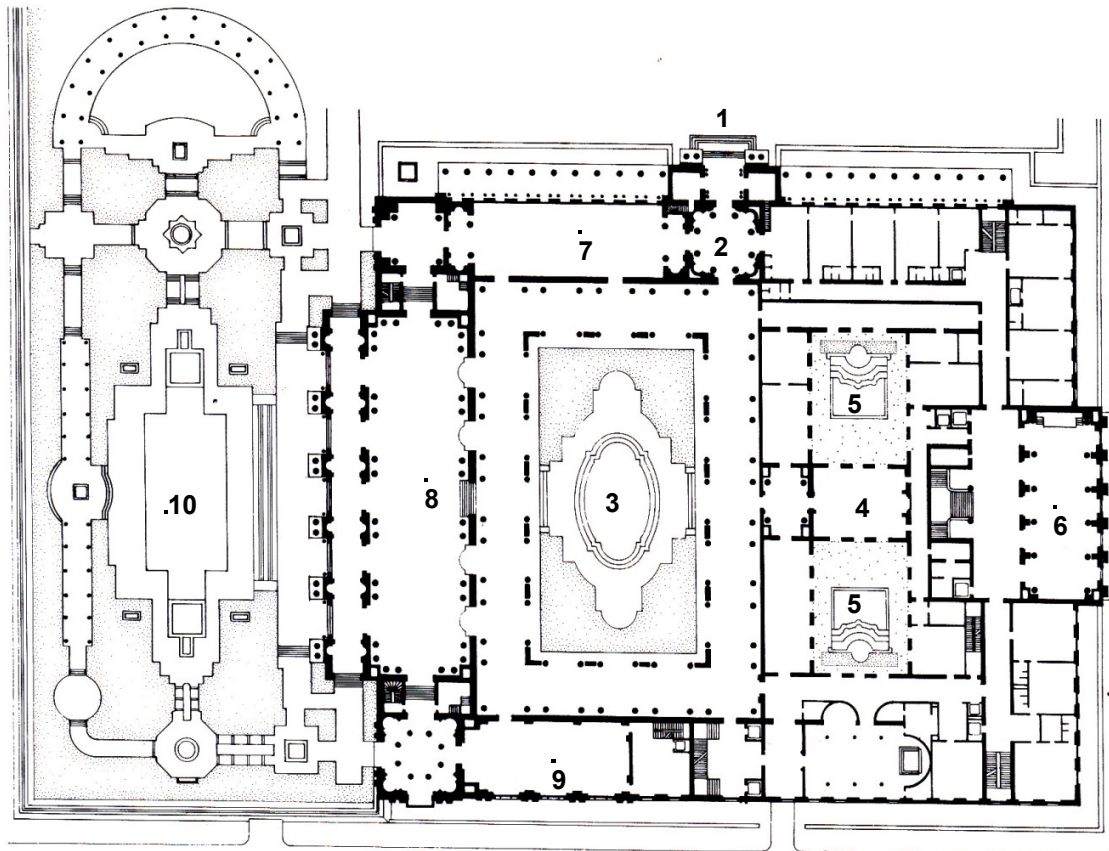


Luis Malaussena, corte longitudinal del nuevo Palacio Presidencial, a la derecha se observa el bloque de servicio y estacionamientos

El Palacio propiamente dicho, estaría ubicado sobre la actual explanada que ocupaba el viejo edificio, su implantación en sentido noreste consiste en un volumen de dos plantas cuya fachada norte abre sobre la Avenida Urdaneta, la este sobre la calle norte 8, siendo solo estas dos fachadas las que abren sobre espacios urbanos, la fachada oeste es la que da acceso al palacio a través de una calle de servicio y la sur abre sobre el desarrollo de un jardín el cual aprovecha el techo del volumen de servicios.

El acceso al palacio se realiza a través de la fachada oeste, la cual funge como la fachada principal de la edificación, manteniendo el mismo criterio actual de acceso, a través de esta entrada, luego de ascender por una escalinata, se ingresa a un hall y posteriormente a un gran patio central que divide el edificio en dos partes claramente diferenciadas, la parte norte está destinada a contener principalmente al despacho del presidente, el cual se encuentra contenido entre dos patios descubiertos, la sala de reuniones

del Gabinete, ubicado en la planta alta y la sala de conferencias, ubicada en la planta baja y otras dependencias exclusivas al servicio presidencial. La parte sur consta de un gran Salón de Honor destinado a las recepciones oficiales y acontecimientos sociales no correspondientes al uso diario, es el de mayor dimensiones y el de mayor altura, se conecta a través de escalinatas con la Sala de los Embajadores por el oeste y el Gran comedor por el este, abre sobre el lado sur y los jardines exteriores del palacio. En el lado este se encuentra el comedor para banquetes, y en el lado oeste el Hall de los Embajadores que queda contiguo al Hall de acceso.



Luis Malaussena, planta del proyecto del nuevo Palacio de Miraflores - (Tomado del Libro "Malaussena" de Silvia Hernández de Lasala, pág. 306).

Descripción: 1. Ingreso principal al Palacio; 2. Hall de entrada; 3. Gran Patio Central; 4. Despacho del Presidente; 5. Patios Internos; 6. Sala de Conferencias; 7. Sala de los Embajadores; 8. Gran Salón de Honor; 9. Gran Comedor; 10. Jardín exterior

4.7. Carlos Raúl Villanueva Astoul 1900 – 1975: Urbanización 2 de Diciembre - Universidad Central de Venezuela.



Carlos Raúl Villanueva es considerado el más claro exponente de la arquitectura venezolana del siglo XX, nace en el Consulado de Venezuela en Londres en el año de 1900 dónde su padre Laureano Villanueva, historiador y diplomático, ejercía las funciones de Cónsul venezolano ante el gobierno Británico, allí permanecen un corto tiempo y pasa a ejercer el mismo cargo ante el gobierno Francés en París.

Inicia sus estudios elementares en 1912 en el *Lycée Condorcet de París*, para posteriormente dar inicio a los estudios superiores en la *École Nationale des Beaux-Arts de París*, donde permanece desde 1922 hasta 1928, asistiendo al mismo tiempo regularmente en el Taller del Maestro Gabriel Héraud. Recibe su título de arquitecto en el año de 1928 y es el único de los hermanos que regresa a Venezuela, pasa una corta temporada en las propiedades que poseen los Villanueva en la población de San Carlos, Estado Cojedes, ese mismo año Villanueva optó definitivamente por radicarse en Venezuela ejerciendo la profesión de arquitecto como Director

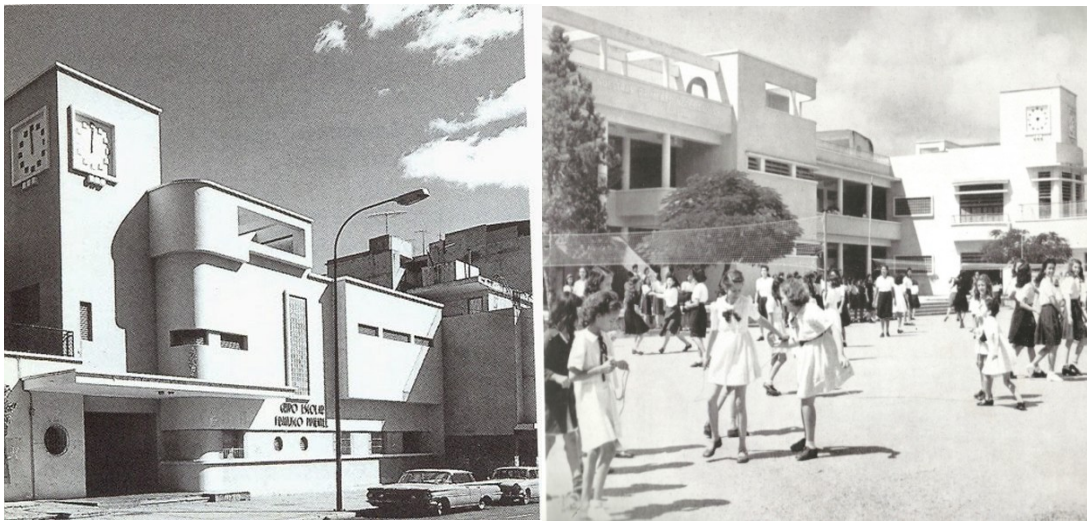
de Edificaciones en el Ministerio de Obras Públicas (MOP) en las postrimerías del gobierno del General Juan Vicente Gómez.

Para entender el proceso formativo de Villanueva, debemos mirarlo a través de sus diferentes momentos; el primer momento es el llamado Período Ecléctico, este se desarrolla entre los años 1929 a 1938 y es caracterizado por la utilización de elementos arquitectónicos diversos en la concepción de sus obras, entre los cuales se cita: el neoclásico, el colonial, algunas adaptaciones andaluzas e inclusive la formulación de un lenguaje nativo. En este período aparece por parte de Villanueva un primer intento de identificar y utilizar los nuevos materiales de construcción, introduce la utilización del concreto en el soporte estructural, como sucede en la Plaza de Toros de Maracay, Estado Aragua de 1931. Las obras desarrolladas por Villanueva en este período se destacan: en primer lugar su primera obra proyectada en el país que fue la Casa Club de la Urbanización La Florida que data de 1929, la sede del Banco Obrero y del Banco Agrícola y Pecuario 1929-1931, el Hotel Jardín 1929-1930 y la Plaza de Toros 1931-1933, en Maracay, Estado Aragua, el grupo de los museos, Bellas Artes 1935-1938 y el museo de Ciencias Naturales 1936-1939, la Plaza La Concordia 1940, el Pabellón de Venezuela en la Exposición Universal de París, conjuntamente con el arquitecto Luis Malaussena 1937.

El segundo momento señala una importante etapa de transición entre el racionalismo ecléctico y un importante viraje caracterizado por una clara influencia de la arquitectura moderna la cual podemos ubicarla en las obras proyectadas entre 1939-1949.

Una de las obras que marca esta transición, en una forma clara, es el proyecto de la escuela primaria Gran Colombia (hoy Escuela Francisco Pimentel), ubicada en la Avenida Sur 4, esquinas de Mamey a Dolores, Parroquia Santa Teresa, Municipio Libertador, Caracas. En esta obra Villanueva realiza un primer intento de desligarse del uso de cualquier embellecimiento superfluo, juega con los volúmenes perforados a través de

aberturas, con una absoluta ausencia de simetría que permite juegos de luz y sombras, rodeado de corredores abiertos sobre un gran patio central.



Escuela Gran Colombia, hoy Francisco Pimentel

Otras dos obras importantes de este período, van a estar representadas por la Reurbanización de El Silencio 1941-1945 y la primera etapa de la Ciudad Universitaria de Caracas 1944-1948.



Urbanización El Silencio 1941-1945

El tercer momento, plenamente moderno, es el que está comprendido entre 1950 y 1958, que coincide con la segunda etapa de la construcción de

la Ciudad Universitaria y el desarrollo de las urbanizaciones de alta densidad a través de los súper bloques dirigidas por el TABO del cual Villanueva es su director.

Uno de los aportes con mayor relevancia que se le debe a Villanueva es el concepto de la “*Integración de las Artes*”, concepto que define la reciprocidad entre el arte y la arquitectura, del cual es fiel expresión todo el desarrollo artístico y arquitectónico de la Ciudad Universitaria de Caracas que le valió el ser nominada como Patrimonio de la Humanidad.

En Venezuela, Carlos Raúl Villanueva aporta en sus propios diseños algunas de las contribuciones más valiosas y su influencia, debido a la intensidad de sus actividades como profesor, autor y dirigente cívico, se ha dejado sentir mucho más allá de las obras realizadas. A él se debe la introducción de nuevos cánones y conceptos de creación que abarcan desde los conjuntos de vivienda multi-familiar hasta la relación de reciprocidad entre el arte y las estructuras contemporáneas. Su evolución, más que la de cualquier otro arquitecto latinoamericano, señala el proceso ininterrumpido de la arquitectura y la transformación de las tradiciones renacentistas bajo el impacto de cambios sociológicos, tecnológicos y estéticos. Sus obras no pretenden ser obras de arte absolutas. Son afirmaciones experimentales para aproximar el concepto histórico de ser humano a la era tecnológica. El arquitecto debe plantearse las exigencias de una nueva sociedad urbana sin distinción de clases si desea mantener su decidida influencia cultural.²⁴¹

4.7.1. Urbanización 2 de Diciembre.

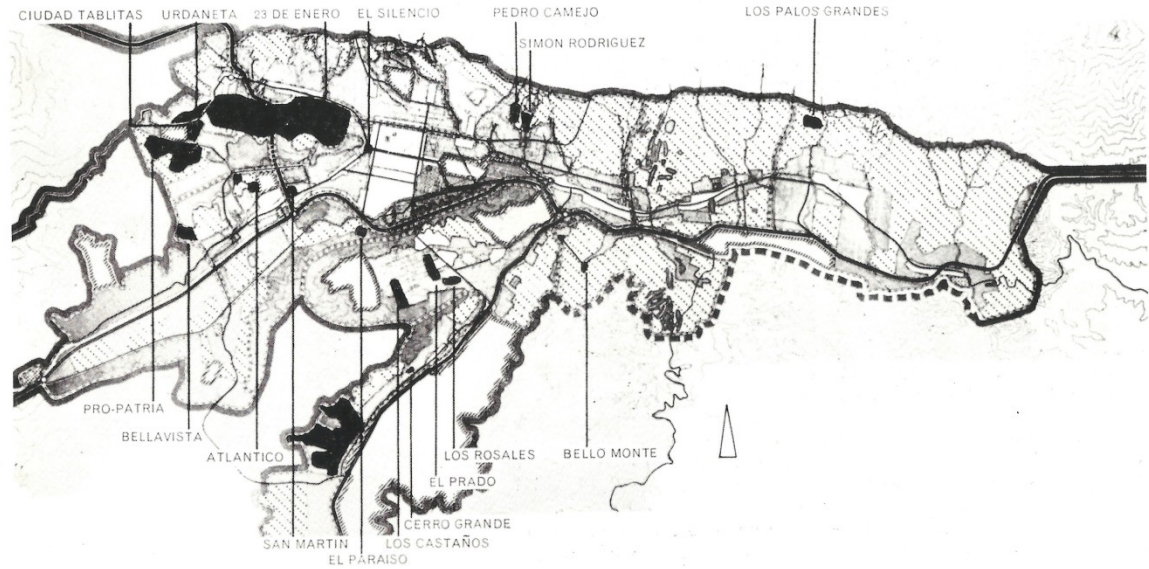
Un logro importante atribuido al régimen del General Juan Vicente Gómez, fue el de crear en el año de 1928 el Banco Obrero, institución pionera que se le adelantaba a todos los países del continente, (incluyendo Estados Unidos y Canadá) con la finalidad de dotar de financiamiento, tanto

²⁴¹ Moholy-Nagy, Sibyl: “*Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*”. Caracas, Instituto del Patrimonio Cultural, 1ra Edición facsimilar, 1999, p.11.

oficial como privado, para la construcción de viviendas dirigidas a la clase obrera y trabajadora del país. En un comienzo esta institución sólo daba financiamiento, pero a partir de su reorganización producida en el año de 1941, por iniciativa del presidente Isaías Medina Angarita, tomó la decisión de adentrarse en la responsabilidad de la construcción de las mismas, este comienzo se plasmó en una obra de gran significación de transformación urbana como lo fue la reurbanización de El Silencio. Podemos aseverar que a partir de esa fecha el Banco Obrero se impuso como meta la erradicación de las viviendas insalubres (ranchos) en el área metropolitana de Caracas y del interior, para dar inicio a soluciones habitacionales de importancia debido a la migración hacia las ciudades de la población campesina.

Se puede fijar que la monumental obra se desarrolló entre 1941 a 1957, vale decir en 16 años de actividad. Para diciembre de 1956 se habían construido y entregado un número de 33.462 unidades de vivienda, que servían aproximadamente a unos 200.000 habitantes, si tomamos en cuenta que para 1950 la población urbana de Caracas apenas superaba los dos millones de habitantes.

El gobierno de Medina Angarita y especialmente los que se sucedieron a partir de 1948, aceptaron y asumieron con vigor la responsabilidad financiera de sostener y dotar a través del desarrollo de grandes complejos habitacionales distribuidos en toda el área de la Capital, y así dar solución de vivienda a la migración que poblaba de ranchos los cerros de Caracas.



Plan Nacional de Vivienda, ubicación de los desarrollos en el Área Metropolitana

En 1951 se da inicio a un ambicioso plan denominado “El Plan Nacional de Vivienda”, para ello inicia sus actividades el TABO, dirigido por Villanueva y conformado por un equipo élite de profesionales de la proyectación y la construcción. Su primera experiencia fue la construcción del súper-bloque “Cerro Piloto”, a cargo de los arquitectos Guido Bermúdez, Carlos Brando y Juan Centella (1954), en el mismo año se concluyó los bloques de El Paraíso, proyecto dirigido por los arquitectos Carlos Célis Cepero y José Manuel Mijares.



Urbanización El Paraíso – Bloque Principal

El más importante y extenso de éstos conjuntos habitacionales fue el del “2 de Diciembre” (hoy 23 de Enero), este conjunto construido en varias etapas entre 1955 y 1957, se debe su diseño a los arquitectos: Carlos Raúl Villanueva, José Manuel Mijares, Carlos Brando y Karl Hoffman.



Conjunto Residencial “2 de Diciembre”

Este complejo habitacional fue en su momento duramente criticado, tanto nacional como internacionalmente, debido a la falta de capacidad de adaptación de los usuarios habituados al campo y su traslado a habitar en una vivienda comunitaria, pero la adaptación se produjo generacionalmente al comprender los hijos que no necesitaban para la supervivencia en la ciudad el uso de la tierra y sus productos.

En esa dirección, nace la siguiente reflexión:

La teoría urbanística del siglo XX está dividida en dos campos. Los regionalistas quieren perpetuar la ciudad Jardín y los urbanistas desean crear un ambiente exclusivamente humano con medios tecnológicos acordes con los preceptos sociales de una sociedad colectiva. El enfoque de Villanueva fusiona estos dos campos tan heterogéneos en un tercero: “La solución Arquitectónica”. Urbanizar y proyectar no son para profesiones diferentes sino recíprocas basadas en problemas idénticos que solo el arquitecto puede resolver. En su primera declaración sobre los problemas de la moderna ciudad industrial clamaba por lo racional, “la razón elevada a la medida de todas las cosas, la razón constituida

*en instrumento universal, el control y la planificación en un mismo nivel fundamental, la ciudad como servicio colectivo*²⁴².

El conjunto del 2 de diciembre, posee una indudable influencia del proyecto de Le Corbusier en las Unidades de Habitación de Marsella, Nantes y Berlín en ambos se aplicaban los mismos postulados principista esgrimidos en su momento por Le Corbusier: *“Solamente el arquitecto puede lograr el equilibrio entre el hombre y su medio”*, y dejaba colar la siguiente aseveración *“consideraba que la vida urbana podía ser organizada hasta en sus más mínimos detalles en un solo bloque monolítico”*²⁴³

Es de suma importancia para salirle al paso a los detractores de las construcciones y soluciones de la vivienda en Super-Bloques, hacer referencia a las decisiones tomadas en el Cuarto Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) dónde se elaboró la llamada “Carta de Atenas” en 1933.

En el Cuarto Congreso llevado a cabo en 1933, el grupo elaboró “La Carta de Atenas”, un documento que adoptó un concepto funcional de la arquitectura moderna y del urbanismo que era único y provocativo. La carta basada en discusiones ocurrida diez años antes, proclamaba que los problemas a los que se enfrentaban las ciudades se podrían resolver mediante la segregación funcional estricta, y la distribución de la población en bloques altos de apartamentos en intervalos extensamente espaciados. Las ideas fueron adoptadas ampliamente por los urbanistas en la reconstrucción de Europa después de la Segunda Guerra Mundial, aunque para entonces los miembros del CIAM tenían dudas sobre algunos de los conceptos.

“La carta de Atenas” apuesta por una separación funcional de los lugares de residencia, ocio y trabajo poniendo en entredicho el carácter y la densidad de la ciudad tradicional. En este tratado se propone la colocación

²⁴² Moholy-Nagy, Sibyl... Ob. Cit. p.152.

²⁴³ Le Corbusier, Intervenciones en el cuarto Congreso Internacional de Arquitectura Moderna-Atenas, 1933.

de los edificios en amplias zonas verdes poco densas. Estos preceptos tuvieron una gran influencia en el desarrollo de las ciudades europeas tras La Segunda Guerra Mundial.

Los postulados fundamentales fueron los siguientes:

- La vivienda debe tener primacía sobre el resto de usos.
- En la situación de la vivienda se buscará la higiene.
- La relación vivienda/superficie la determinan las características del terreno en función del asoleamiento.
- Se debe prohibir la disposición de viviendas a lo largo de vías de comunicación.
- La solución son las viviendas en altura situadas a una distancia entre ellas que permita la construcción de grandes superficies verdes. (cobertores verdes).

Estos fundamentales postulados, se aplicaron en la concepción de los nuevos desarrollos urbanísticos en el Plan Nacional de la Vivienda, aplicados desde 1953.

El conjunto del “2 de diciembre” se desarrolló en tres etapas, demoliendo las viviendas que correspondían a las barriadas de Monte Piedad, Las Canarias y Colombia, estos dieron paso para la construcción de la primera etapa que sirvieron como modelo; posteriormente se demolieron las barriadas de La Palestina, San José y La Yerbera en el sector de La Cañada; y por último las barriadas de San Luis y Puerto Rico. La gran mayoría de estas barriadas estaban constituidas por viviendas hechas de tablas y láminas de zinc y el convenio con los habitantes era el de dotarlos de las nuevas viviendas a construirse, mediante un convenio de compra-venta, lo cual se hizo.

El complejo del “2 de diciembre” estaba configurado de la siguiente manera: 9176 apartamentos, distribuidos en 38 super-bloques de 15 pisos y 42 bloques más pequeños, al mismo tiempo se les dotó de: 17

Kindergardens, 8 guarderías, 25 edificios de comercios, 5 escuelas primarias, 2 mercados, 2 centros cívicos y una capilla de espectacular diseño, que servirían a una población estimada de 60.000 habitantes.



Fachada e Interior de la capilla de La Asunción,
Urbanización "2 de Diciembre"

El resultado de la caída del gobierno del General Pérez Jiménez, dio como resultado que para el año 1959 ya se encontraban invadidos un total de 4000 apartamentos; debido a esto el Banco Obrero trató infructuosamente de lograr nuevos convenios de ocupación y pagos de las respectivas cuotas, esto nunca se logró.



Todos los conjuntos residenciales poseían las policromías realizadas por el artista Mateo Manaure – Bloques “2 de diciembre”

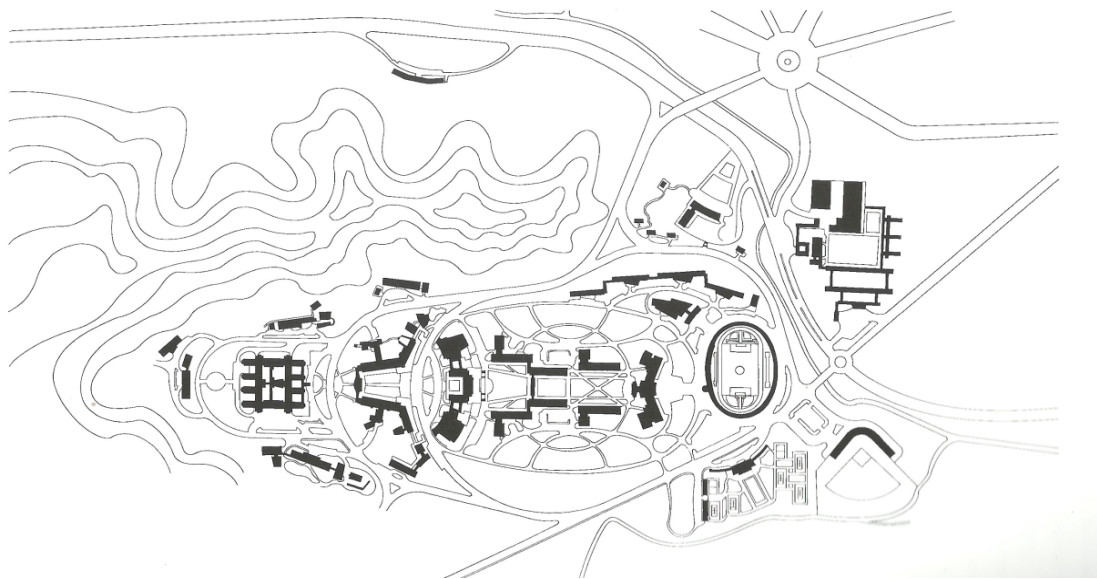
Como un dato anecdótico y curioso, uno de los edificios a construirse en el lado oeste del desarrollo de la parroquia, nunca se construyó, nos referimos al bloque 8. El 7 de agosto de 1957, en la ciudad de Cali, Colombia, se sucedió una gran tragedia, “La Tragedia de Cali”, como se le conoció, donde siete camiones transportando 1053 cajas de dinamita, estallaron. El accidente arrojó un saldo de 4000 fallecidos y 1200 heridos. Justamente el gobierno venezolano del presidente Marcos Pérez Jiménez, mandó a construir el proyecto del bloque 8 en Cali, el cual se le denominó, aún hoy día, “Unidad Residencial República de Venezuela”. Esa es la razón por la cual en el “23 de enero”, no existe el bloque 8, se construyó en Colombia.

4.7.2. Ciudad Universitaria de Caracas.

La Ciudad Universitaria de Caracas se considera como la obra más representativa del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, en ella está representada toda la evolución del arquitecto desde el academicismo hasta el modernismo, en ella trabajó desde sus comienzos en el primer esbozo del plan maestro realizado en la década de 1944 y que se prolonga hasta el año

de 1947, configurando con este período la llamada primera etapa constructiva.

En esta primera aproximación al proyecto de la Ciudad Universitaria, se nota un fuerte y marcado esquema academicista, la propuesta consiste en la fijación de un eje principal sobre el cual se distribuyen los volúmenes, los patios y los jardines simétricamente colocados a ambos lados, al final este eje remata sobre el volumen del hospital universitario, en el lado oeste, y el volumen del estadio Olímpico situado en el este, estos dos focos vigorizan la axialidad de la propuesta.

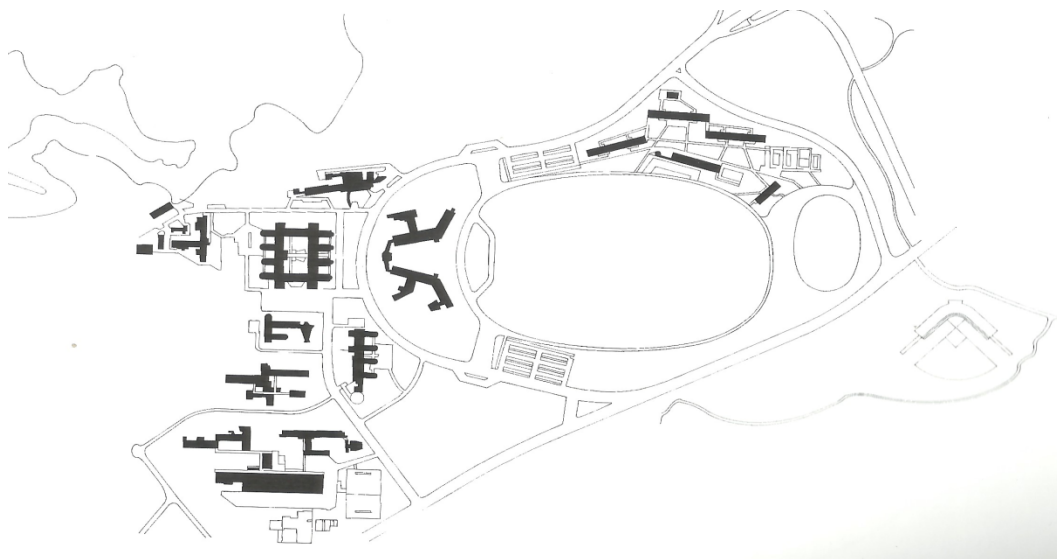


Ciudad Universitaria de Caracas, plano de conjunto año 1944 – Dibujo de Sara Fishman. Tomado del Libro "En busca de lo sublime" de Silvia Hernández de La Sala.

Entre los años 1944 y 1950, Villanueva modifica sustantivamente el esquema inicial, si bien continua persistiendo la ubicación de la zona del área médico-asistencial en el lado oeste del terreno y la zona deportiva ubicada en el lado este, deja en libertad el núcleo central permitiendo en el futuro un crecimiento orgánico que permitirá interrelacionar las diferentes actividades académicas. De allí que se desarrollan los esquemas de circulación,

estacionamientos y ubicación de las residencias estudiantiles, que conforman el cierre del conjunto por el lado norte.

Este esquema de ubicación va a permitir jerarquizar cuales van a ser las edificaciones prioritarias a desarrollarse en ésta primera etapa; tomando en cuenta este criterio, se priorizó con mucho énfasis el desarrollo de los proyectos de las estructuras correspondientes a la Facultad de Medicina, las áreas deportivas y las residencias estudiantiles. El conjunto de edificaciones del área médica estaban integradas por: Hospital Clínico, Instituto de Medicina Experimental, Instituto Anatómico, Instituto Anatómico-patológico, Instituto de Medicina Tropical, Instituto de Higiene, Facultad de Odontología, Facultad de Farmacia, Escuela de Enfermeras y el edificio del Decanato y Auditorium de Medicina



Ciudad Universitaria de Caracas, plano de conjunto año 1947, donde se aprecia la ubicación del área médica y las residencias estudiantiles – Dibujo de Sara Fishman.
Tomado del Libro “En busca de lo sublime” de Silvia Hernández de La Sala.

Una edificación que merece especial detenimiento en esta primera etapa, fue el diseño de la Escuela Técnica Industrial (hoy Facultad de Ciencias), cuyo fundamento inicial era la de dotar de conocimientos técnicos a los estudiantes pre-universitarios. Esta escuela fue inaugurada en 1947 y configuró, para Villanueva, el definitivo paso del eclecticismo hacia el emprendimiento de un nuevo camino hacia la modernidad.

La segunda etapa, la que está comprendida entre los años 1948-1951, sufre un significativo viraje, debido en gran parte a los acontecimientos políticos sucedidos para el momento, se produce un cambio de rumbo con respecto a la dirección de las obras, hasta ese momento no existía una verdadera incumbencia del arquitecto en la toma de decisiones, varias entidades, entre las cuales se encontraban como promotores, las autoridades de la Universidad y la directiva del Ministerio de Obras Públicas quienes asumían la conducción de la planificación, los proyectos y las obras, en otra instancia se había creado un Consejo Consultivo, que era el ente decisorio para definir los enfoques sobre los cuales debían solucionarse los problemas, si bien allí estaba la presencia del arquitecto las decisiones se tomaban en conjunto. Solo a partir de 1948 es cuando el arquitecto empieza a tener autonomía sobre las decisiones, y es allí donde el arquitecto Villanueva adquiere una preponderancia clara, asume la Dirección de Proyectos del Instituto de la Ciudad Universitaria (ICU) y el panorama de su ejercicio se hace más claro.

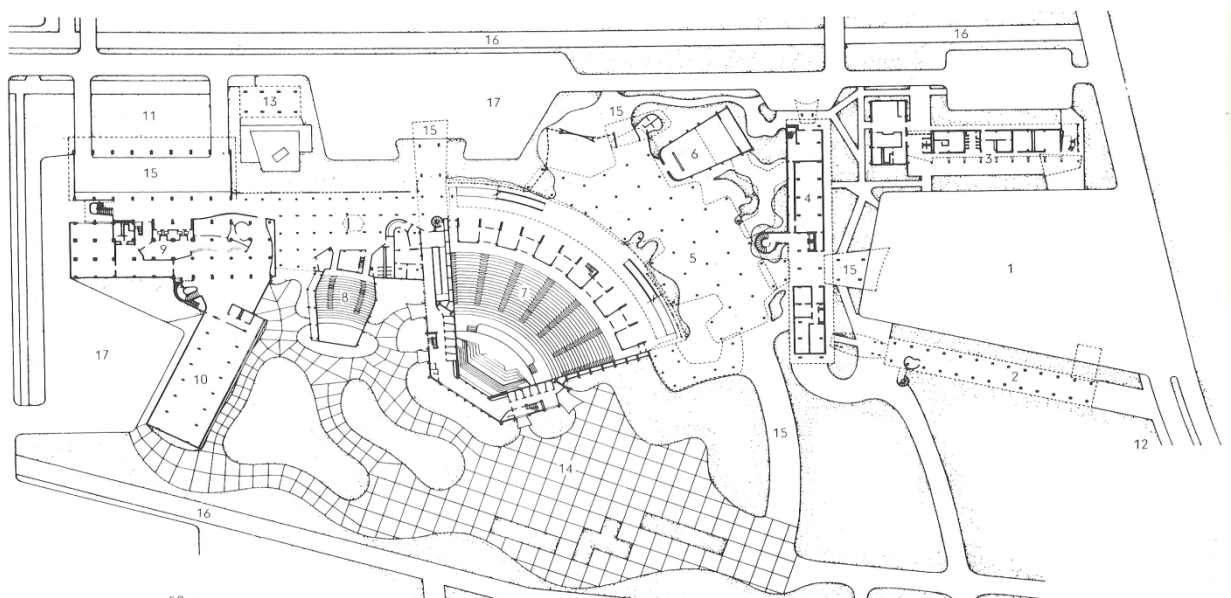
Para esta fecha ya se encuentran muy adelantadas las edificaciones asistenciales, por lo tanto Villanueva se enfoca a desarrollar el cuerpo central, y entre 1949 y 1951 se encuentran acabados los proyectos de las diferentes dependencias de la Facultad de Ingeniería.

Cuando Venezuela asumió la responsabilidad de organizar los III Juegos Deportivos Bolivarianos que tuvieron lugar en diciembre de 1951, se hizo imperativo el desarrollo de los proyectos del estadio olímpico y el estadio de beisbol universitario, que configuraban una sola unidad espacial, si bien para el momento eran cruzados por un eje vial que rompía con esta relación, en el año de 1992 con motivo de ser Venezuela sede de los IX Juegos Panamericanos un proyecto que creó una gran plaza conectiva entre los estadios rescató la unidad inicial. Ambos estadios tenían una capacidad para 30.000 espectadores, una cifra colosal para el momento en que la ciudad de Caracas apenas superaba el millón de habitantes y la Ciudad Universitaria estaba concebida para albergar un máximo de 5.000 estudiantes.



Vista aérea de los estadios de béisbol y olímpico, donde se aprecia la plaza que los conecta

Entre 1952 y 1953, se construye el corazón de la Ciudad Universitaria, comprendido por la Torre de la Biblioteca Central con su sala de lectura, el Aula Magna, la Sala de Conciertos, el Edificio del Rectorado y el Paraninfo; todas estas construcciones se encuentran vinculadas entre sí por la Gran Plaza Cubierta, uno de los espacios arquitectónicos creados por el maestro Villanueva más espectaculares y trascendentes. El diseño del conjunto del Rectorado y la Plaza cubierta, muestra un viraje y un cambio importante en el concepto arquitectónico de la Ciudad Universitaria iniciado desde el año 1944.



Plano del conjunto del Rectorado



Vista aérea del conjunto del Rectorado

Pero los cambios cuya decisión iban a modificar esta trayectoria se producirían con la intervención de la zona central a partir de 1954.

El año 1954 marca un hito en el desarrollo de las edificaciones en la Ciudad Universitaria, los proyectos seguirían el concepto de edificios elevados ya utilizado por Villanueva en el edificio de la Biblioteca Central, se concluyen los proyectos de los edificios correspondientes a las facultades de Odontología, Farmacia y Arquitectura, todas ellas se ubican en las áreas perimetrales del campus; Arquitectura en el sureste, frente al estadio Olímpico y las de Farmacia y Odontología continuaban con pequeñas alteraciones al plano original de 1944, en el lado Sur. Hasta este momento no se había aún definido la tipología a utilizarse en la parte central del campus, lugar previsto para la ubicación de las facultades de Ciencias Jurídicas y Políticas y la de Humanidades y Educación, Villanueva cambia en forma radical el concepto de edificación a utilizarse sobre esta área que representaba la parte, si se quiere, más sensible del campus y abandona la utilización de bloques en altura y pasa a desarrollar el conjunto con edificaciones a baja altura (dos pisos), aún hoy pasa a ser una incógnita este cambio utilizado por Villanueva en utilizar de esta forma el ,área central del campus, quizás una explicación podríamos encontrarla en lo que nos dice la arquitecto Silvia Hernández de Lasala:

En muchas oportunidades he oído hablar a Juan Pedro Posani, el más estrecho colaborador de Villanueva en el desarrollo del proyecto de la Ciudad Universitaria de Caracas desde 1949, acerca de la incomodidad que sentía el Maestro frente a los vestigios de axialidad remanentes, los cuales eran percibidos por él como testigos de las primeras concepciones de conjunto y ante los cuales reaccionaba con su deseo de torcer, de desviar, la fuerte axialidad todavía imperante²⁴⁴.

También cabe destacar la opinión del arquitecto Gorka Dorronsoro, quien de igual forma trabajó muy estrechamente con Villanueva y es coautor de la ampliación de la Facultad de Ingeniería y la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, al respecto nos dice:

Villanueva ha asumido ahora una realidad más compleja que la académica, se ha vuelto más orgánico y vinculado a la geografía, al paisaje, al diario acontecer. De su vida en el país se ha impuesto en su conciencia, el sitio y su vegetación. A pesar de que trae procedimientos característicos de la École de Beaux Arts, el lugar y el contacto con el mundo vegetal influyen en él como principio abstracto. Se produce una especie de mestizaje o contaminación con el lugar.

En esos años hablaba del Brasil, como de un sitio en donde se hacía arquitectura, donde la vegetación aparece con desmesura, con plantas de hojas muy grandes (...)²⁴⁵

Para Villanueva en esta etapa de su arquitectura en el campus universitario se vuelve más libre, ya no se sujeta a esquemas pre establecidos y se libera de dogmatismos del pasado, se siente más libre en referencia a la concepción de la Ciudad Universitaria y en los proyectos finales de esta etapa como lo son sus intervenciones en el edificio en la Zona Rental de la Universidad que solamente llegó a construirse los primeros niveles de los sótanos, y habría de ser el edificio más alto en concreto armado del mundo para ese entonces, de haberse llegado a construir y otros elementos del conjunto rental, los cuales habían sido concebidos para aportar los recursos de financiamiento de la Universidad, su independencia habría sido asegurada a través del Instituto de la Ciudad Universitaria (ICU), pero uno de los primeros decretos de la era democrática fue la eliminación

²⁴⁴ Hernández de Lasala, Silvia, *En busca de lo sublime, Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*, Caracas. Editorial Arte, 2006, p.86

²⁴⁵ Dorronsoro, Gorka, citato por Hernández de Lasala Silvia, Ob. Cit. p.86

del instituto y la Universidad pasó a depender financieramente del Ejecutivo Nacional. La Zona Rental se volvió a reactivar a través del desarrollo de nuevos proyectos dirigidos por el Fundación Fondo Andrés Bello, fundación creada para el desarrollo científico de la Universidad, pero lamentablemente al final de la década del 2000 nuevamente fue intervenida por el gobierno de turno y su construcción paralizada.

De igual forma en esta etapa se construyeron las edificaciones deportivas como lo son: el Gimnasio Cubierto, cuyo techo conformado por un paraboloides hiperbólico, obra importante de la ingeniería en concreto del momento, nunca se llegó a construir y fue sustituido por un techo provisional.

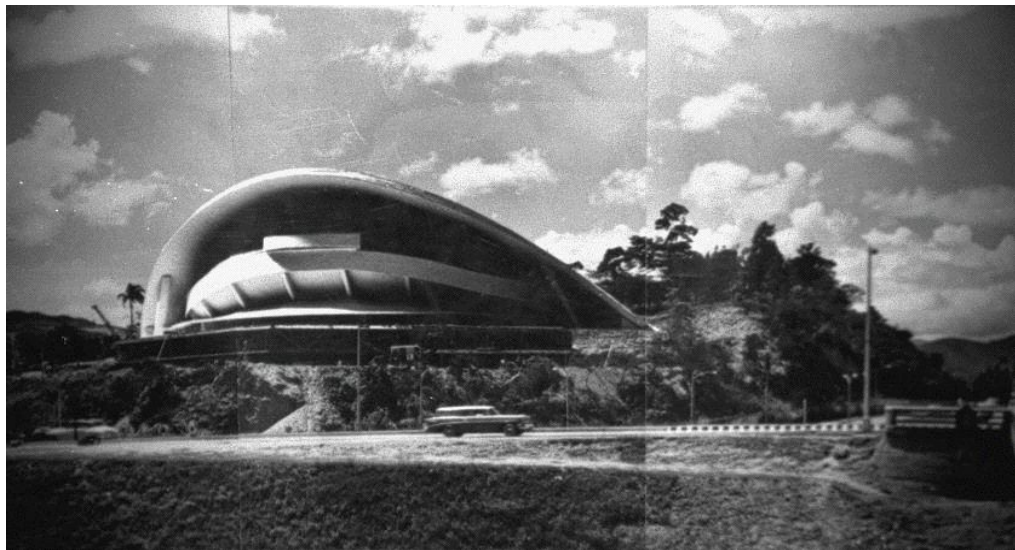


Foto montaje de proyecto original del Gimnasio cubierto



Vista actual del Gimnasio cubierto

En esta misma etapa se construye el conjunto de la Piscina Olímpica, las Salas de Gimnasia y la Dirección de Deportes.



Vista del conjunto de piscinas

La caída del gobierno del General Marcos Pérez Jiménez, acaecida el 23 de enero de 1958, afectó en modo significativo la continuidad de las obras de la Ciudad Universitaria, aunado, al mismo tiempo, a un evidente poco interés demostrado por el arquitecto Villanueva. Además de la nueva política

de austeridad declarada por el nuevo gobierno, quien se oponía a las obras “Suntuarias” del gobierno anterior.

La Ciudad Universitaria de Caracas fue declarada el 2 de diciembre del año 2000, por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en la lista de Patrimonio Mundial, confirmando el valor excepcional y universal que representa como sitio histórico que debe ser protegido para beneficio de la humanidad, parte de la declaratoria de la UNESCO dice lo siguiente:

(...) por representar una obra de arte del genio creador humano, siendo una obra maestra que mezcla el planteamiento moderno, arquitectura y arte y ser un ejemplo eminentemente de un tipo de construcción o de un conjunto arquitectónico o tecnológico o de paisaje que ilustre uno o más períodos significativos de la historia humana”²⁴⁶.



Como hemos dicho la arquitectura es la creadora de una iconografía. Ella es la hacedora de los hitos que en definitiva definen la identidad nacional, desde el trazado de la novísima autopista Caracas-La Guaira, hasta el soberbio Conjunto de la Nacionalidad, cada uno de ellos podrían convertirse en los logos o símbolos de un país, como hace algunos años las

²⁴⁶ Extracto de la declaratoria de la Ciudad Universitaria de caracas como patrimonio cultural de la Humanidad por parte de la UNESCO, 2 de diciembre de 2000.

torres del Centro Simón Bolívar representaban la simbología de una nación pujante que abandonaba el subdesarrollo y se encaminaba hacia una nueva visión de república soberana y autosuficiente.

Los arquitectos que diseñan espacios públicos y edificios aspiran crear una identidad poderosa, que a través de su arquitectura esté en capacidad de transmitir unas imágenes con profundas raíces nacionalistas y que además dejen una indeleble impronta de su propio tiempo, por ello debe transmitir una impresión de autenticidad, la arquitectura no debe limitarse a cumplir meramente un rol funcional o estético, sino el de representar nada más y nada menos que el arte de gobernar. Un edificio puede aspirar a esto, puede ser memorable o característico y propender a ser un monumento reconocido nacionalmente y pasar a representar las ambiciones de un Estado o de su gobernante y que a través de él, por añadidura sugerir que ese Estado que lo construyó también es democrático, amplio y progresista.

En una sociedad del subdesarrollo, la arquitectura está en la capacidad de crear una nueva identidad independiente y evolucionar hasta dar un acento característico a ese país.

Por ello la arquitectura, a través del tiempo, ha sido un medio empleado por los países para proyectar su presencia en los diferentes escenarios, tanto nacionales como internacionales, por ello la presencia de una arquitectura de carácter radical refleja una imagen de sí mismos y así define y refleja una identidad nacional, por ello la creación de esa identidad a través de la arquitectura se convierte en un proceso totalmente consciente por parte de los gobernantes.

Las construcciones del Nuevo Ideal Nacional se diseñaron con la intencionalidad de dar al Estado venezolano una floreciente imagen de modernidad, la nueva clase política que llegó al poder en 1949 quiso ir más allá del trillado populismo arrastrado hasta el momento, y vislumbrar la importancia de construir un Estado basado en los ideales de la modernidad, por ello con la presencia y asesoramiento de un grupo de talentosos arquitectos como Carlos Raúl Villanueva, Luis Malaussena, Tomás José

Sanabria, Alejandro Pietri, Leopoldo Martínez Olavarria, Graziano Gasparini, Carlos Brillembourg, Carlos Célis Cepero y muchos otros, todos ellos aportaron su arquitectura a un gobierno empeñado en desarrollar una serie de intervenciones urbanas y edificios monumentales para de esta manera insuflar un renovado vigor a los centros urbanos en decadencia y presentar una renovada y pujante imagen de Venezuela, que incluía elementos simbólicos que representaban al Estado, así como el poder económico con el cual financiar tales proyectos.

Como corolario a éstas conclusiones vale la pena reseñar lo siguiente:

La construcción no sólo tiene la finalidad práctica de dar cobijo, ni la de crear las infraestructuras modernas de un estado. Aunque pueda parecer anclada en el pragmatismo, es una expresión poderosa y extraordinariamente reveladora de la psicología humana. Tiene un significado tanto en el marco más amplio como en el más personal. Es un medio para hinchar el ego humano a la escala de un paisaje, una ciudad o incluso una nación.

Refleja las ambiciones, las inseguridades y las motivaciones de los que construyen y, por eso, ofrece un fiel reflejo de la naturaleza del poder, sus estrategias, sus consuelos y su impacto en los que lo ostentan.

Lo que hace la arquitectura – como no puede ninguna otra forma cultural – es glorificar al autócrata individual y confundir al individuo con la masa. Puede considerarse la primera y aun así una de las más poderosas formas de comunicación de masas. Por eso floreció bajo tantos sistemas políticos autocráticos²⁴⁷.

Para finales de la década de 1940, se empezó a pensar en la estética y la mecánica para crear una nación de avanzada, era tan importante para el régimen perezjimenista aumentar su liderazgo, así como la creación de una iconografía de su cultura nacional. Se hacía evidente que una cosa estaba íntimamente ligada a la otra, la creación de una imaginería de un Estado que miraba hacia el futuro y que podía considerarse una verdadera táctica que llevaría a consolidar en el imaginario popular un verdadero país que se iniciaba hacia la salida del subdesarrollo, y, nada más apropiado para su logro que el establecimiento de una arquitectura de Estado. Esta tendrá el éxito asegurado, sí, cuando nada más al iniciarse, se presentara como algo muy relevante e indiscutiblemente necesario.

²⁴⁷ Dejan, Sudjic: *La Arquitectura del Poder...* Ob. Cit. p.290

Para la década de 1950 imperaba en la Venezuela del momento un espíritu y un clima muy receptivo para la aplicación de la arquitectura contemporánea, muy en boga a través de la corriente internacional, adoptada por la mayoría de los jóvenes arquitectos nacionales. La arquitectura en su rol de constructora y creadora de íconos nacionales, los cuales debían reflejar a través de la adopción de un estilo que forjara una potencialidad que fuera sinónimo de eficacia, valor y éxito. En este empeño, los arquitectos que diseñaron edificios y que aspiraban a poseer una identidad hacia el Nuevo Ideal Nacional, debían procurar crear una arquitectura capaz de transmitir una imagen con profundas raíces nacionalistas y que además debía representar su propio tiempo y momento, dando así la impresión de autenticidad de su obra y evitar ser vistos como una imposición del régimen dominante.

Los arquitectos que construyeron en la década de los años cincuenta cumplieron fielmente con estos postulados y crearon una arquitectura con un perfil, que si bien estaba aupada por el régimen, en todo momento reflejó la fuerte personalidad de sus creadores; la arquitectura ejecutada en semejantes circunstancias no se limitaba simplemente en cumplir un papel que siguiera a la función, sino que se convierte en una extensión del arte de gobernar. Sin embargo y, de igual forma, se debe asumir que puede existir una considerable distancia entre los objetivos de los políticos que encargan a los arquitectos el diseño de los edificios para que sirvan a sus fines y las ambiciones de esos arquitectos.

En el caso que nos compete, los arquitectos del Nuevo Ideal Nacional, si bien seguían el plan de la transformación del medio físico, con miras al cambio y al mejoramiento moral, intelectual y material de los habitantes del país, sus soluciones a pesar de representar las aspiraciones del Estado o de sus gobernantes, no puede dejar de sorprendernos la multiplicidad y la riqueza de formas y estilos en los que desarrollaron sus obras.

El aspecto más significativo de las obras arquitectónicas construidas hasta el final de la época de los años cincuenta, fue que los arquitectos se

mantuvieron fieles a los procesos modernizadores que se realizaron en el país durante esta etapa y que lograron a través de ellos sacar al país del atraso y conectarlo con la visión del desarrollo mundial.

En ésta importante década en Venezuela se establece como corriente el estilo internacional, que representaba una de las vertientes del estilo moderno, y que éste desplazaría en una forma eficiente a la arquitectura academicista que venía, dentro de otras concepciones, desarrollándose por los arquitectos a nivel mundial.

En la Venezuela de los años cuarenta y cincuenta se desenvuelve una fuerte corriente de desarrollo en lo político, económico y social, en la búsqueda de avanzar hacia la salida del subdesarrollo en que se encontraba el país, y a la arquitectura le correspondió un rol de suma importancia en este proceso modernizador.

En este trabajo se hizo un especial hincapié en la obra de dos arquitectos que fueron fundamentales en el proceso modernizador, Carlos Raúl Villanueva y Luis Malaussena, ambos signados por un paralelismo en sus propias vidas y actuaciones, el primero nacido en Londres en 1900, el segundo en Caracas también en 1900, el primero formado en París en la década de los años veinte, el segundo enviado por su padre en 1918, también a formarse en la capital francesa, ambos regresan a Venezuela a finales de la década de los años veinte, el primero en 1928 el segundo en 1930, ambos trabajan en proyectos de carácter público y privado marcando una impronta de singular importancia en su evolución dentro de las formas arquitectónicas, formados en la corriente del racionalismo europeo, fueron derivando en la utilización de otras concepciones como el *Art Nouveau* y el *Art Déco*, pasando por el *neocolonialismo*, la cual implicaba una actitud academicista ante las concepciones de las formas, utilizando de esta manera un lenguaje ecléctico con cierta simplificación.

Pero a la par de actitudes como esas, se hace presente el movimiento moderno que pasa a ser la corriente utilizada por ambos en su obra arquitectónica de la década de los años cincuenta, Villanueva dirigiendo al

TABO haciendo realidad el Plan Nacional de Vivienda, objetivo modernizador del régimen perezjimenista, y terminando con su obra cumbre la Ciudad Universitaria de Caracas; por parte de Luis Malaussena paso a convertirse en el llamado arquitecto del régimen, realizando importantes proyectos a lo largo de todo el país.

En ambos casos es muy importante aclarar que no hubo una arquitectura específicamente perezjimenista durante ese período, creo que se ha sido enfático en aclarar que el trabajo de arquitectura fue desarrollado en función de las corrientes utilizadas en forma muy personal por sus ejecutores y respetadas en todo momento, no existe ninguna referencia en el caso de Venezuela en el cual aparezca un señalamiento por parte del régimen sobre la tipología a emplearse, siempre estuvo presente la libertad de trabajo y concepción personal de todos los arquitectos del momento.

Con lo dicho anteriormente, para poder determinar la calidad tanto a lo que se refiere al diseño como a las cualidades de las construcciones que formaron parte de la edilicia desarrollada en el país, enfatizando principalmente en la décadas de los años 50, y a través de ellas poder determinar el impacto que a nivel de imagen pública produjeron esas iniciativas del perezjimenismo. Para ello debemos pasearnos por las personalidades de los arquitectos representativos de esa edilicia y de la mayor o menor relación con el gobierno para el cual proyectaron y construyeron. Y es precisamente, en este punto en el cual, podríamos confirmar que para el momento, hablamos de los años 50, es cuando convergen en el país las más variadas corrientes estilísticas por lo tanto difícilmente podríamos definir una arquitectura perezjimenista.

Esta aseveración se sostiene en base a que en la década del 48 al 58, se hicieron presentes en Venezuela una gran cantidad de jóvenes arquitectos formados en el extranjero, que desarrollaron su actividad en dos áreas, una privada y otra oficial, ambas con una importancia muy relevante, pues dieron origen a instituciones como la escuela de arquitectura en 1944, dependiente de la Facultad de Ingeniería y posteriormente a la Facultad de

Arquitectura en 1953; se creó la Comisión Nacional de Urbanismo (CNU), que marcó un punto de partida de la nueva arquitectura en Caracas.

Al comienzo de la década de los años 50, nace El Taller de Arquitectura del Banco Obrero (TABO), coincide con las dos primeras promociones de arquitectos formados en el país, que configuran junto con los provenientes del exterior un equipo extraordinario que produce una fuerza innovadora de la juventud que comienza a desarrollar su trabajo en ambas áreas.

El TABO, bajo su primer director el Ingeniero Julio Bacalao Lara, crea una oficina o departamento de arquitectura el cual no existía y que lo presidiría el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, aunque su verdadero organizador fue el arquitecto Carlos Celis Cepero, llegado a Venezuela a principios del año 49, luego de haber trabajado con el arquitecto Le Corbusier, en Bogotá, en los planos reguladores de Bogotá, Medellín y Cali.

Los jóvenes arquitectos llegados del exterior tuvieron una gran relevancia en el ejercicio privado y público en el país, ellos fueron, a saber: Moisés Benacerraf, graduado en Yale; Tomás Sanabria, en Harvard; Martín Vegas, en Illinois; Diego Carbonell, en Cornell. Todos ellos desarrollaron una verdadera revolución en la arquitectura moderna venezolana.

Al respecto nos refieren el arquitecto Carlos Brando, miembro del TABO:

Lo más importante para mí es que constituimos un grupo con tanta mística; sentíamos realmente la necesidad de hacer cosas que fueran mejores y distintas que las demás, éramos un grupo de jóvenes un poco alocados, empezando por el Dr. Villanueva que no tenía ninguna diferencia de edad con nosotros.

Además nunca hubo tanta libertad como la que tuvimos allí. Al no existir burocracia lo que se hacía estaba listo, se proyectaba y se construía sin interferencias. Trabajábamos hasta las 3 o 4 de la mañana, inclusive los sábados y nadie nunca pensó en cobrar ni una sola hora extra²⁴⁸.

²⁴⁸ Entrevista realizada a los arquitectos Carlos Brando, Carlos Celis Cepero, Guido Bermúdez y José Manuel Mijares, por Paulina Villanueva en la Revista "Punto" N° 66-67, Caracas, Editorial Vidal, 1996. pp.73-80.

En el mismo orden, el arquitecto Carlos Celis Cepero nos dice como epílogo al TABO:

El grupo se desmembró por mezquindad a la caída del gobierno. Se nos tildó de perezjimenistas, incluyendo al Dr. Villanueva, cuando precisamente lo más importante que hicimos fue crear una conciencia social dentro de estos nuevos desarrollos urbanos, que hicieron posible precisamente el nacimiento de la democracia. Este es el epílogo, la mezquindad política hizo víctimas de todos aquellos que trabajamos en ese movimiento arquitectónico; el movimiento de la arquitectura contemporánea que nació en el Banco Obrero hizo posible que aflorara en todas las urbanizaciones un descontento hacia el gobierno, una solidaridad y un movimiento democrático de participación: EL DE LA VIDA EN SOCIEDAD²⁴⁹.

Parecida suerte, corrió el arquitecto Luis Malaussena, el llamado “arquitecto de régimen”, el cual a la caída del Perezjimenismo se vio en la necesidad de optar por el exilio hasta su muerte, acaecida en la ciudad de Miami , EE.UU., en 1963. Su fecunda obra desarrollada desde su llegada al país desde 1930 hasta 1958 donde se extendió tanto en el campo privado, como en el oficial, sin sufrir en ningún momento algún apremio por parte del Estado en la concepción estilística de su obra.

A tales efectos tomemos por referencia lo dicho por la arquitecto Silvia Hernández de La Sala:

Luis Malaussena poseedor de una personalidad poderosa que lograría producir y materializar, a corto plazo, un conjunto de obras de tal magnitud y calidad, que hoy sorprende su exclusión de la historia de la arquitectura contemporánea nacional.

Las razones que explican este extrañamiento de nuestra historia nacional deberían buscarse en dos instancias diferentes: en primer lugar, en la naturaleza misma de su arquitectura, profundamente asociada a los criterios de composición académicos, en un momento en el cual la historia de la arquitectura contemporánea nacional, o no está escrita, o está profundamente asociada a los paradigmas de modernidad imperantes hasta fechas muy recientes. La segunda razón del extrañamiento está ubicada en su conexión con la dictadura militar de Marcos Pérez Jiménez durante la década de 1950 y su singular intervención en la definición de las estructuras representativas del poder político y militar. El rechazo popular que sufriría el régimen dictatorial después de 1958, y con él las estructuras que lo representaban, es otra causa evidente del olvido de que ha sido objeto este arquitecto en nuestra historia reciente.

²⁴⁹ Ibidem.

Estos dos aspectos explican a grandes rasgos tal olvido, a pesar de haber sido uno de los primeros directores de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela y amigo admirado de Carlos Raúl Villanueva²⁵⁰.

Todo esto nos hace notar que ante el empuje de la juventud y su formación de primer orden poca influencia tenía la burocracia del Estado sobre su quehacer profesional, en el cual tenían absoluta libertad.

²⁵⁰ Hernández de Lasala, Silvia: Luis Malaussena... Ob Cit. pp.88-89.

CONCLUSIONES

1. Los monumentos arquitectónicos, como obras de arte, contienen elementos de carácter político, dada su relación intrínseca con el Poder, que son susceptibles de ser analizados utilizando métodos propios de la Historia Intelectual y de la teoría Política. A lo largo del presente trabajo hemos señalado como las metodologías sugeridas por Manuel García-Pelayo, la Escuela de Cambridge y la Escuela de la Historia conceptual, nos permiten establecer la relación existente entre Poder Político y Arquitectura a lo largo del tiempo histórico.

2. Los arquitectos que diseñan espacios públicos y edificios aspiran crear una identidad poderosa, que a través de su arquitectura, esté en capacidad de transmitir unas imágenes con profundas raíces nacionalistas y que además dejen una indeleble impronta de su propio tiempo, por ello debe transmitir una impresión de autenticidad. La arquitectura no debe limitarse a cumplir meramente un rol funcional o estético, sino el de representar nada más y nada menos que el arte de gobernar. Un edificio puede aspirar a esto, puede ser memorable o característico y propender a ser un monumento reconocido nacionalmente y pasar, también, a representar las ambiciones de un Estado o de su gobernante.

3. Los regímenes autoritarios, dada sus características, poseen una muy particular visión respecto al Arte. En Arquitectura, específicamente, sus proyectistas diseñan edificaciones y espacios desmesuradamente amplios, con el fin de convertirlos en espacios públicos en los cuales, los ciudadanos, formasen parte de un entramado estructural que produjesen un efecto reductor y empequeñecedor de la masa, incluyéndola en el propio decorado político del monumento en sí, con el fin de hacerla copartícipe tácito y sumiso del régimen.

4. En estos regímenes no se busca la creación de nuevos estilos arquitectónicos, ni siquiera la creación de uno propio o característico. Por el contrario, lo que se pretende es la búsqueda de una unidad estilística impuesta desde la cúpula del Poder, soslayando los componentes

ideológicos originales de determinado estilo y subrayando, en la obra misma, los componentes doctrinarios del régimen autoritario respectivo.

5. La toma de poder por parte del fascismo en 1922, implicó la adopción del mito de Roma como elemento central de la política cultural del régimen, el cual alcanzó una influencia determinante en la vida pública y la cultura política de la época. Esa situación se tradujo, por una parte en la idea de la “Romanitá”, es decir, el interés por las formas políticas y también arquitectónicas de la antigüedad romana, y por otra por la idea del “Risorgimento”, la vuelta a la grandeza de la nueva Italia. Hubiese cabido esperar, de conformidad con esta concepción, una vuelta al clasicismo. Paradójicamente, los arquitectos del régimen, actuaron con completa independencia, con muy pocas intervenciones gubernamentales y más bien derivaron hacia la arquitectura racionalista y moderna. El régimen fascista, de la mano de Mussolini, solo se limitaba a plantear las líneas maestras de la monumentalidad, mientras que se confería total libertad a los creadores para realizar su obra.

6. El caso del Nacionalsocialismo es radicalmente distinto. La personalidad de Adolfo Hitler, sus vivencias biográficas y la concepción doctrinaria sobre la Gran Alemania imponen desde el principio, un estilo arquitectónico, el clasismo, que rechaza además cualquier viso de modernidad, llegando incluso al cierre de Escuelas como la BauHaus y estableciendo el concepto de “arte degenerado”. De allí que los arquitectos del régimen, en especial Albert Speer, el gran ejecutor, se limitaban a ejecutar las ideas del Führer en la realización de los monumentos arquitectónicos. De allí pues, que la intervención directa del jefe del Estado, tanto en el diseño como en la adopción de un estilo, será la característica principal de la monumentalidad de la época.

7. Es muy difícil que podamos establecer la existencia de un estilo específico o representativo dentro de la arquitectura de un determinado régimen. Ellos, necesariamente, sean o no autoritarios, poseen la necesidad de la trascendencia, vale decir, que su paso por el poder deba permanecer en la

memoria colectiva a través del tiempo y que pueda ser visto, percibido, tocado y además usado y nada más ajustado a este deseo que los monumentos arquitectónicos, ellos perduran y van más allá de la efímera vida física de sus creadores, y, por ello, se ven recordados a pesar de su ya no existencia y del ineludible paso de los años.

8. Para la década de 1950 imperaba en la Venezuela del momento un espíritu y un clima muy receptivo para la aplicación de la arquitectura contemporánea, muy en boga a través de la corriente internacional, adoptada por la mayoría de los jóvenes arquitectos nacionales. La arquitectura en su rol de constructora y creadora de íconos nacionales, los cuales debían reflejar a través de la adopción de un estilo que forjara una potencialidad que fuera sinónimo de eficacia, valor y éxito. En este empeño, los arquitectos que diseñaron edificios y que aspiraban a poseer una identidad hacia el Nuevo Ideal Nacional, debían procurar crear una arquitectura capaz de transmitir una imagen con profundas raíces nacionalistas y que además debía representar su propio tiempo y momento, dando así la impresión de autenticidad de su obra y evitar ser vistos como una imposición del régimen dominante.

9. Los arquitectos que construyeron en la década de los años cincuenta cumplieron fielmente con estos postulados y crearon una arquitectura con un perfil, que si bien estaba aupada por el régimen, en todo momento reflejó la fuerte personalidad de sus creadores; la arquitectura ejecutada en semejantes circunstancias no se limitaba simplemente en cumplir un papel que siguiera a la función, sino que se convierte en una extensión del arte de gobernar. En el caso que nos compete, los arquitectos del Nuevo Ideal Nacional, si bien seguían el plan de la transformación del medio físico, con miras al cambio y al mejoramiento moral, intelectual y material de los habitantes del país, sus soluciones a pesar de representar las aspiraciones del Estado o de sus gobernantes, no puede dejar de sorprendernos la multiplicidad y la riqueza de formas y estilos en los que desarrollaron sus obras. El aspecto más significativo de las obras arquitectónicas construidas

hasta el final de la época de los años cincuenta, fue que los arquitectos se mantuvieron fieles a los procesos modernizadores que se realizaron en el país durante esta etapa y que lograron a través de ellos sacar al país del atraso y conectarlo con la visión del desarrollo mundial.

10. A lo largo del presente trabajo hemos demostrado, mediante el uso de elementos provenientes de la teoría política y de la Historia Intelectual, que no puede hablarse de una “arquitectura autoritaria”, tal y como algunos han querido hacer ver. Se trata más bien, del uso que a los diferentes estilos arquitectónicos y con determinados grados de libertad a los proyectistas, hacen los regímenes autoritarios, en busca de la magnificencia y grandeza que les permita trascender en el tiempo y usarlo para mantenerse en el Poder.

11. Finalmente, la presente investigación abre nuevas perspectivas para el análisis de las obras arquitectónicas como expresiones políticas susceptibles de ser analizadas con las diferentes metodologías vigentes dentro de la Historia Intelectual, lo cual permite abrir una línea de investigación interdisciplinaria que permita conjugar los campos de la Ciencia Política y la Arquitectura en función del logro de esos objetivos.

BIBLIOGRAFÍA

- Academia de Ciencias de la URSS: *Historia de las ideas políticas (desde la antigüedad hasta nuestros días)*. Buenos Aires. Ed. Cartago. 1969.
- Adam, Peter: *El Arte del Tercer Reich*. Barcelona, España, Editorial Tusquets, 1992.
- Adorno, Theodor (Et. Al): *La personalidad autoritaria*. Nueva York, Harper & Brothers, 1950.
- Allison, Graham: *La esencia de la decisión*. Buenos Aires. GEL. 1989.
- Aguilar Villanueva, Luis (coord.), *La hechura de las políticas*. Miguel Ángel Porrúa, México. 1992.
- Angulo Rivas, Alfredo: *Pérez Jiménez: tres décadas después*. Mérida, Universidad de los Andes, 1994.
- Austin, John: *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, Barcelona, 1971.
- _____ : *Ensayos filosóficos*. Madrid, Revista de Occidente, 1975.
- Bardi, Pietro María: *Polemiche, Raporto sull'Architettura (per Mussolini)*, Roma, Crítica Fascista, 1931.
- Bauman, Kirsten: *Bauhaus Dessau – Architecture Design Concept*. JovisVerlag. Berling, 2007.
- Benévolo, Leonardo: *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, España. Ed. Gustavo Gilli, 2005.
- Berndt, Heide; Horn Klaus y Lorenzer Alfred: *Arquitectura e ideología*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1968.
- Berthold, Hinz: *Arte e ideología en el Nazismo*. Valencia, España. Editorial Fernando Torres, 1978.
- Berroeta, Pedro: *Rómulo Betancourt: Los años de aprendizaje*. Caracas, Ediciones Centauro, 1987.

Bhikhu Parekh and R.N. Berki: *"The History of Ideas: A Critique of Quentin Skinner's Methodology"*. Journal of the History of Ideas, XXIV (No. 2, 1973).

Blanco Muñoz, Agustín: *Habla el General*. Caracas, Editorial Universidad Central de Venezuela, 1983.

Blanco, José Javier: *La reforma del gobierno y la reforma del individuo. Génesis y desarrollo de una teoría política venezolana de la emancipación (1808-1830)*. Caracas, UCV, 2013.

Bobbio Norberto (Et. Al): *Diccionario de Política*. México, Siglo XXI Editores, 1993.

Bodrero, Emilio: *Roma nel pensiero en nella parola del Duce*. Instituto di Studi Romani, Roma 1939.

_____ : *Roma e il fascismo*. Instituto di Studi Romani, Roma 1939.

Brunner Otto: *Nuevos caminos de la historia social y constitucional*. Madrid, Alfa 1976.

Bustamante Nora: *Isaías Medina Angarita, Aspectos Históricos de su Gobierno*. Caracas, Ediciones Universidad Santa María, 1985.

Cam, Fabio: *Guiseppe Terragni en el espejo de la ciudad, arquitectura racionalista*. Valencia, España, I see books, 1983.

Capriles Ayala, Carlos: *Pérez Jiménez y su tiempo*. Caracas. Ed Bexeller. 1985.

Caraballo Perichi, Ciro: *Venezuela: La arquitectura tras la quimera de la historia, en la arquitectura neocolonial, América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo, Fundação Memorial de América Latina, 1984.

Carrera Damas, Germán: *Una Nación llamada Venezuela*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1984.

Cartay, Rafael: *La filosofía del Régimen Perezjimenista*. Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, 1985.

Castillo, Ocarina: *Los años del Buldozer, ideología y política 1958*. Caracas, Editorial Tropykos, 1990.

Castro Leiva, Luis: *República, Revolución y Terror*. Caracas, IDEA, 1990.

_____ : *El Liberalismo como problema*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

_____ : *Memorial de la modernidad: lenguajes de la razón e invención del individuo*. En Annino, Guerra y Castro Leiva: *De los Imperios a las Naciones: Ibero América*. Madrid, Ibercaja, 1994.

_____ : *Insinuaciones Deshonestas*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1997.

_____ : *Sed Buenos Ciudadanos*. Caracas, Alfadil, 1999.

_____ : *La dictadura de la virtud y la opulencia del comercio*. Inédito. (a ser publicado en obras completas a cargo de la Fundación Luis Castro Leiva 2005).

Cederna, Antonio: *Mussolini urbanista, Lo sventramento di Roma, negli anni del consenso*. Ed. Laterza, Roma-Bari, 1979.

Chevalier, Jean Jacques: *Los grandes textos políticos*. Madrid, Aguilar, 1967.

Ciucci Giorgio, Lux, Simonetta y Purini, Franco: *Marcello Piacentini, architetto 1881-1960*. Roma, Editorial Gangem, 2012.

Colina, Carlos: *Alejandro Colina: el escultor radical*. Caracas, Ediciones UCAB, 2002.

Collingwood, R.G: *Autobiografía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Cobo Romero, Francisco; Hernández Burgos, Claudio y Del Arco Blanco, Miguel Ángel (Coord.): *Fascismo y modernismo: política y cultura en la Europa entreguerras (1918-1945)*. Granada, Comares, 2016.

Conze Werner: *The Measure of History and the Historian's Measures*. Cambridge University Press, 1994.

Dominique Raynaud: *Arquitectura, esquema, significado. Problemas de la semántica en la arquitectura*. Belo Horizonte, Brasil, Varia Historia, 2008.

Duroselle, Jean Baptiste: *Europa de 1815 hasta nuestros días*. Madrid. Nueva Clío. 1975.

Elsen, Albert; Lane, Miller y VonMoss, Stanislaus: *La arquitectura como símbolo del poder*. Volumen 8. Barcelona, España, Tusquets Editor, 1975.

Fernández, Javier y Capellán Gonzalo: *Lenguaje, tiempo y modernidad*. Caracas, Globo Editores, 2011.

Fernández, Javier y Fuentes, Juan Francisco: *A manera de introducción: Historia lenguaje y política*. Revista Ayer N° 53, España, 2004.

Fest, Joachim: *Conversaciones con Albert Speer, preguntas sin respuesta*. Barcelona, España, Editorial Destino, 1991.

Fosso, Mario y Mantero, Enrico: *Giuseppe Terragni 1904-1943*. Como-Italia. Césare Nani, 1982.

Foucault, Michel: *Microfísica del poder*. Barcelona. Planeta. 1994.

Frankl, Paul: *The Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style, 1420–1900*. Cambridge, MA, and London, 1968.

Friedrich, Carl: *El hombre y su gobierno: una teoría empírica de la política*. Nueva York: McGraw-Hill. 1963.

Gadamer, Hans-George: *Verdad y método*. Sígueme, Salamanca, 1977.

Galassi p, Carlo: *Il mito della Romanità*. Revista trimestrale dell' instituto nazionale di studi romani. Roma, Vol. N° 58, 2010.

García Mahiquez, Rafael: *Iconografía e Iconología: La Historia del Arte como Historia cultural*. Volumen 1, Madrid. Editorial Encuentro, 2009.

_____ : *Iconografía e iconología: cuestiones de método*. Volumen 2, Madrid. Editorial Encuentro, 2009.

García-Pelayo Manuel: *Mitos y Símbolos Políticos*. Obras completas, Tomo I. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991.

_____ : *Del mito y de la razón del pensamiento político*. Obras completas, Tomo II. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991.

_____ : *La Puerta de Capua o la entrada al reino de la Justicia*, en Obras Completas. Tomo II. Madrid. Centro de Estudios Constitucionales. 1991.

_____ : *Introducción a la teoría del poder*, en Temas del IAEDEN N° 1. Caracas. 1974.

_____ : *Ideología e Iconología*. Obras Completas, Tomo III, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991.

Gasparini, Graziano: *Escuchar al movimiento*. Caracas, Edit. Arte, 2009.

_____ : *Arquitectura y No*. Caracas, Edit. Arte, 2016.

Gasparini, Graziano y Posani, Juan Pedro: *Caracas a Través de su Arquitectura*. Caracas, Fundación Fina Gómez, 1969.

Gentile, Emilio: *El culto del Littorio*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2007.

_____ : *Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Roma-Bari, Ed. Laterza, 1993.

Ghirardo, Diana Yvonne: *Italian Architecture and Fascist Politics: an evaluation of rationalist's role in regime building*. USA, Journal of Architectural Historians. Stanford University, 1980.

Giardina, Andrea y Vauchez, André: *Il Mito di Roma, da Carlo Magno a Mussolini*. Roma-Bari. Edit. La Terza, Vol. 1, 2008.

Goldzamt, Edmund: *Realismo Socialista*. Barcelona, España, Plaza y Janes, 1969.

Gómez Alarico, Carlos: *Marcos Pérez Jiménez, El Último Dictador*. Caracas, Editorial CEC, S.A., 2007.

Gubern, Román: *Patología de la imagen*. Barcelona, España, Anagrama, 2004.

- Hebert, Simón: *El comportamiento Administrativo*. Madrid. Aguilar. 1978.
- Hernández, José María: *Lenguaje, política e historia: en Historia y Crítica*. Vol. III. 1993.
- Hernández de Lasala, Silvia: *En busca de lo sublime, Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas, Editorial Arte, 2006.
- _____ : *Malaussena, Arquitectura Académica en la Venezuela Moderna*. Caracas, Fundación Pampero 1990.
- Hinz, Berthold: *Arte e Ideología del Nazismo*. Valencia, España. Fernando Torres Editor, 1978.
- Hitler, Adolf: *Mein Kampf*. Milano, Italia, Edizione Crítica a cura di Francesco Perfetti, 1982.
- _____ *Reden des Fuhrers am Parteitag der Arbeit. München: Zentralverlag der NSDAP, F. Alemania, Eher Nachf, 1937.*
- Holscher Lucian: *Hacia un diccionario histórico de los conceptos políticos europeos. Aportación teórica y metodológica de la Begriffsgeschichte*, en Revista Ayer N° 53. 2004.
- Irace, Fulvio: *Terragni y Lingeri, Un quesito storiográfico sobre las conversaciones llevadas a cabo en la Triennale di Milano*. Ed. Electra, 1996.
- Kershaw,Ian: *El Nazismo, Preguntas clave*. Edi.Biblioteca Nueva, Madrid ,2012.
- Koselleck, Reinhart: *Historia de los conceptos y conceptos de historia*. Revista Ayer N° 53, 2004.
- _____ : *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, España, Paidós, 1993.
- Kuhn Thomas: *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- La Pierre, Jean William: *¿Qué es ser ciudadano? Sobre filosofía política*. París, Presses Universitaires de France, 2001.

Lasswell, Harold D: *Power and personality*. New York, Norton, 1948.

Le Goff, Jacques: *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Paidós. Barcelona, 1991.

Lindblom, Charles: *La ciencia de salir del paso*, en Aguilar Villanueva, Luis (coord.), *La hechura de las políticas*, Miguel Ángel Porrúa, México. 1992.

Loos, Adolf: *Escritos II*. Madrid, El Croquis Editorial, 1993.

Lovejoy, Arthur: *La gran cadena del ser*. Icaria Editorial, Barcelona, 1983

Jenks, Charles: *Sings, Symbols and architecture*. New York and London, Editorial Richard Bout and Geoffrey Broadbent, 1980.

Moholy-Nagy, Sibyl: *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*. 1ra Edición facsimilar, Caracas, Instituto del Patrimonio Cultural, 1999.

Medina Angarita, Isaías: *Cuatro Años de Gobierno*, Folleto publicado en Caracas 1967.

Meyer, Jacob: *Trayectoria del Pensamiento Político*. México. Fondo de Cultura Económica (1958) 1994.

Meza Beatriz: *“El taller de arquitectura del Banco Obrero en Venezuela”*. Caracas, Editorial Académica Española, 2007.

Minerbi, Alessandra: *Storia illustrata del fascismo*. Firenze, Italia. Editore s.p.a. 2002.

Mosse, George: *La nacionalización de las masas*. Edit. Marcial Pons, Madrid, 2005.

Naim, Moisés: *El fin del poder*. Barcelona, España, Random House Mondadori, S.A, 2013.

Pacanins A, Guillermo: *Siete años en la Gobernación del Distrito Federal*. Caracas, Fondo Editorial Lola de Fuenmayor, Segunda edición, 1986.

Pagden, Anthony (ed): *The lenguaje of political theory in early modern europe*. Cambrigde, Cambrigde University Press, 1987.

- Palanti, Mario: *L'Eternale Molle Littoria*. Milano, Rizzoli &C. 1926.
- Palonen Kari: *Politics and Conceptual Histories: Rhetorical and Temporal Perspectives*. London Bloomsbury Publishing, 2016.
- Panofsky, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Madrid, Editorial Alianza, 2008.
- _____ : *Idea, Contribución a la historia de la Teoría del Arte*. Madrid, Editorial Alianza, 1979.
- _____ : *El significado de las Artes visuales*. Madrid, Editorial Alianza, 2008.
- _____ : *La perspectiva como forma simbólica (1927)*. Barcelona, Tusquets, 1999.
- Pérez, Ana Mercedes: *La verdad inédita*. Caracas. Ed. Armitano, 1975.
- Pérez Jiménez, Marco: *Discurso de clausura de la semana de la patria*. Caracas, Centro de las Fuerzas Armadas, 1954.
- _____ : *Discurso Inaugural de la Escuela Básica de las Fuerzas Armadas*. Caracas, noviembre de 1954.
- _____ : *Discurso de la celebración del 2° aniversario del 2 de diciembre de 1952*. Caracas, diciembre de 1954.
- _____ : *Frente a la infamia*. Caracas, Ediciones Garrido, 1968.
- _____ : *Pensamiento Político del Presidente de Venezuela*. Caracas, Imprenta Nacional, 1954.
- Pica, Agnoldoménico: *Nuova Architettura Italiana*. Milano, Instituto de Estudios Políticos, 1936.
- Pierre Renouvin: *Historia de las relaciones Internacionales*. Tomo I. RIALP. Barcelona. 1978.
- Pocock, J.G.A: *The history of Political Thought. A methodologic enquiry*. En: "Philosophy, Politics and Society". Second series Laslett, P., Runciman, W. Co. Edic. Oxford. Basil Blacwell, 1962.

- _____ : *Politics, Language and Time*. New York, Anteneum, 1973.
- _____ : *The Machiavellian Moment*: Princeton. Princeton University Press, 1985.
- _____ : *Virtue, Commerce an History*. Cambridge. Cambridge University Press, 1985.
- _____ : The concept of a lenguaje an the métier d'historien en Pagden, Anthony (ed): *The language of political theory in early modern Europe*. Cambridge University Press, 1987.
- _____ : *Pensamiento Político e Historia*. Madrid, Akal, 2011.
- _____ : *El estado del arte en Prismas*. Revista de Historia Intelectual N° 5-6. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2001.
- Ponti, Gio: *Política della architettura*, traducido y publicado en la revista española, "Reconstrucción", 1949, Madrid.
- Popper, Karl: *La miseria del historicismo*. Madrid, Alianza, 1999.
- Rábanos Faci, Carmen: *Estética de la Representación en los Regímenes Autoritarios*. Madrid, ERAE XII, 2006.
- República Bolivariana de Venezuela: Bajo el Nuevo Ideal Nacional: realizaciones durante el Gobierno del Coronel Marcos Pérez Jiménez*. Caacas, Imprenta Nacional, 1954.
- Richter, Melvin: *The History of Political and Social Concepts: A Critical Introduction*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Riegl, Alois: *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. 3a ed. Madrid, A. Machado Libros, D.L. 2008.
- Rincón, Freddy: *El Nuevo Ideal Nacional y planes los económicos-militares de Pérez Jiménez 1952-1957*. Caracas, Ediciones Centauro, 1982.
- Romero, Anibal: *Sobre Historia y Poder*. Caracas, Editorial Panapo, 2000.
- Rosa, Giancarlo y Sardo Nicoló: *La casa del fascio di Terragni a Roma, analisi ricostruzione, rappresentazione*. Roma, oficina Edizioni, 2012.

Sabine, George: *Historia de la Teoría Política*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Saggio, Antonino: *L'opera di Giuseppe Pagano tra política e architettura*. Edizioni.Dedalo spa,Bari, 1984.

Sarfatti, Margherita G: *Mussolini (El Hombre y el Duce)*. Argentina, Editorial Juventud, 1940.

Sassoon, Donald: *Mussolini y el ascenso del Fascismo*. Barcelona, España, Editorial Crítica, 2008.

Scarrocchia, Sandro: *Albert Speer e Marcello Piacentini "L'a architettura del totalitarismo negli anni trenta"*. Milano Italia, Skira Editore, Segunda Edición, 2013.

Searle, John: *Actos de habla*. Madrid, Cátedra 2007.

Semper, Gottfried: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Trans. Harry F. Mallgrave and Wolfgang Herrmann Cambridge, 1989.

Sereny, Gitta: *Albert Speer, el arquitecto de Hitler, su lucha con la verdad*. Valencia, España, Editorial Vergara, 2006.

Simon, Herbert: *El comportamiento Administrativo*. Madrid. Aguilar. 1978.

Shirer, William L: *Hitler é il Terzo Reichn Ascensa e Triunfo*. Milano, Giulio Einaudi Editore, 1960.

Shumacher, Thomas: *Il Dantéon de Terragni 1938*. Rokma, Ufficina, 1980.

Schuller, Sepp: *Das Rom Mussolinis. Rom als moderne hauptstadt (Roma Mussoliniana. Roma capital moderna)*. Dusseldorf, Alemania,1943.

Skinner, Quentin: *The limits of Historical Explanation*. En *Philosophy*, tomo XLI, N° 157, 1966.

_____ : *Conventions and the Understing of Speech Acts*. En: *Philosophical Quartely*, 1971.

_____ : *El artista y la filosofía política: El buen gobierno de Ambrogio Lorenzetti*. Madrid, Trotta. 2009.

_____ : *Diario de Spandau*. Barcelona, España. Plaza & Janes S.A Editores 1976.

_____ : *Meaning and understading in the History Of Ideas*. En: History and Theory, tomo VIII, N° 1, 1969.

_____ : *Motives, Intentions and the interpretation of texts*. En: New Litteraty History, tomo III, 1972.

_____ : *Some problems in the analisis of political thought and action*. En: Political Theory, tomo II, N° 3, 1974.

Speer, Albert: *Memorias*. Barcelona, España. Plaza & Janes, S.A. Editores, 1969.

_____ : *La Nueva Arquitectura Alemana*. Berlín, Editorial Volk und Reich Velarg, 1941.

_____ : *L' immoralité du Pouvoir*. París, Editorial La Table Ronde, 1979.

_____ : *Los fundamentos del pensamiento político moderno*. México. Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____ : *Lenguaje, Política e Historia*. Buenos Aires, Universidad de Quilmes 2007.

Strauss, Leo: *Historia de la filosofía política*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Soriano de García-Pelayo, Graciela: *El personalismo político, pasado y presente de una recurrencia*. Caracas, Fundación Manuel García-Pelayo, 2010.

Sudjic, Deyan: *La Arquitectura del Poder*. Barcelona, España, Editorial Planeta SA, 2010.

Sust, Xavier: *Las estrellas de la arquitectura*. Barcelona, España, Tusquets Editor, 1975.

Tarnoi, Lisadao: *El Nuevo Ideal Nacional de Venezuela*. Caracas, Ediciones Verdad, 1954.

Tarton, Charles: *Historicity, Meaning and revisionism in the Study of Political Thought*. En: *History and Theory*, tomo XII, N° 3, 1973.

Touchard, Jean: *Historia de las Ideas Políticas*. Madrid. Tecnos, 2006.

Tully, J.: *Meaning and context, Quentin Skinner and his critics*. Polity Press Cambridge, 1990.

Urbaneja, Diego: *Consideraciones sobre metodología en la Historia de las ideas Políticas*. En: *Politeia*, N° 5, Caracas, UCV, 1976.

Urbina, Rafael Simón: *50 años de Política Exterior de Venezuela 1908-1958*. Caracas, Editorial Centauro, 2006.

Vallespín, Fernando (Comp): *Historia de la Teoría Política*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.

Velásquez, Ramón J. y otros: *Venezuela Moderna*. Caracas, Ediciones ARIEL, 1979.

Venezuela Bajo el Nuevo Ideal Nacional. Imprenta Nacional, 1956.

Venezuela 1954, Expresiones del Nuevo Ideal Nacional. Caracas, Mendoza & Mendoza – Editores 1954. Ministerio de Relaciones Interiores.

Venezuela, Dirección Nacional de Información: *Así progresa un pueblo, diez años en la vida de Venezuela*. Caracas, Editorial Mendoza y Mendoza 1956.

Viroli, Maurizio: *Por amor a la Patria*. Madrid, Acento, 1997.

Walsh, W.H.: *The causation of Ideas*. En: *History and Theory*, tomo XIV, N° 2, 1975.

Williams, Raymond: *Palabras clave*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000.

Wolin, Sheldon: *Paradigma and Political Theories*. En: *Politics and Experience, essays presented to Michael Oakeshott*. P. Cambridge, King y B. Parekh eds. U.P., 1968.

Wölfflin, Heinrich: *Conceptos fundamentales para la historia del arte*. Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

Wölfflin, Heinrich: *Renacimiento y Barroco*. Barcelona, España, Paidós, 2007.

Weber, Max: *Economía y sociedad*. México. Fondo de Cultura Económica. 1981

Wigenstein Ludwing: *Los cuardernos azul y marrón*. Madrid, Tecnos, 1976.

Zawisza, Leszek: La arquitectura del Estado Totalitario, una reflexión en el año Orweliano 1984. Publicado en la revista "Punto", Facultad de Arquitectura y Urbanismo UCV, Nro 66-67. Caracas 1996.

Zevi, Bruno: *Giuseppe Terragni*. Bologna, Italia. Edit. Zanichelli, 1980.

Zucconi, Guido: *La Citta Contessa, Dagli ingegneri agli urbanisti (1885-1942)*, Jaca Book, Milano, 1993.

ARTICULOS DE REVISTAS ESPECIALIZADAS

Architettura, crónache e storia", número monográfico. Homenaje a Terragni, de Pedro Renato, n° 153, Julio 1968.

Le Corbusier en "Architettura, crónache e storia", número monográfico. Homenaje a Terragni, de Pedro Renato, n° 153, Julio 1968, en ocasión de la inauguración de la exposición sobre Terragni en Como-Italia en 1949.

Revista Architecture d'aujourd'hui, VII, N°4, 1936: Posener, Julius: Architecture du TrisièmeReich.

Revista "Architettura": Piacentini, Marcello *L'Urbanística e l'architettura*. N° XVII, diciembre de 1938.

Revista "Casabella", Pagano, Giuseppe: Genaió 1939, N° 133.

Revista "Diagonal" N° 39, Cocola Gant, Agustín y Bellentani Federico: Mussolini y la política del pasado en la Roma Facista. 2005.

Revista "Die Srabe", N° 21, 1937: Fritz Todt, Der Sinn des neuen Bauens.

Revista "Punto" N° 66-67, Editorial Vidal, Caracas, 1996. Entrevista realizada a los arquitectos Carlos Brando, Carlos Celis Cepero, Guido Bermúdez y José Manuel Mijares, por Paulina Villanueva en la Revista.

Revista "Reconstrucción", artículo de Ponti, Gio, publicado en Oct.1949, Madrid, España.

Revista "Valori Primordiali": artículo "La Fama" de Terragni, Giuseppe, 2006.

Wolters, Rudolf. *Washington, Philadelphia, Chicago*, en Revista "Baugilde", N°.33, 1937.

DICCIONARIOS ESPECIALIZADOS

Diccionario Enciclopédico Salvat, Tomo V. Décima Edición, Salvat Editores, S.A. Barcelona, España, 1962.

Diccionario de Historia de Venezuela de la Fundación Polar. Caracas, 2010.

Enciclopedia del Arte, Tomo 3, Grupo 88, S.A. Madrid, 1991.

DISCURSOS, MEMORIAS Y DECRETOS

Decreto publicado en la Gaceta Oficial de la República de Venezuela N° 33.052 del 30 de agosto de 1984.

Hitler, Adolf, Discurso pronunciado el 19 de Julio de 1937, en la inauguración del "Haus der Kunst" (Casa del Arte Alemán), en Munich.

Hitler, Adolf, Discurso pronunciado el 12 y 14 de Septiembre de 1936, ante el Frente Laborista (Organización sindical del partido Nazi), en Nuremberg.

Le Corbusier, Intervenciones en el cuarto Congreso Internacional de Arquitectura Moderna-Atenas, 1933.

Memoria y Cuenta del Ministerio de Obras Públicas, 1948-1954.

Mussolini, Benito en su Discurso en la inauguración de la tercera exposición del grupo 7, en “Bardi Galería de Arte”, Roma, 1931.

Mussolini, Benito en su discurso “*Opera Omnia*” pronunciado en la Asamblea Quinquenal del partido Fascista en 1934. Compilado por D. Susmel, La Fenice Firenze, su historia. 1951-1981.

PAGINAS WEB CONSULTADAS

Loos, Adolf (1870-1933) “Ornamento y Delito”, Revista Arquitectura y Diseño, 1908, Disponible en la Web: <https://www.disenoyarquitectura.net>. Consultado el día 22/07/2018.

Mazzola, Ettore María: *Riflessioni sul falso storico*. 2009. Disponible en la web: <http://regola.blogspot.com/2009/07/riflessioni-sul-falso-storico.html>. Consultado el día 13/07/2018

[https://ocw.upc.edu/sites/all/modules/ocw/estadistiques/download.php?file=11262/2010/1/53320/04.giuseppe terragni-2475.pdf](https://ocw.upc.edu/sites/all/modules/ocw/estadistiques/download.php?file=11262/2010/1/53320/04.giuseppe%20terragni-2475.pdf). Consultado el día 16/08/2018.

<https://www.cultier.es/bauhaus-la-primera-escuela--de-diseño-del-siglo-XX>. Consultado el día 13/09/2018