

La arquitectura del poder en los totalitarismos europeos

Daniel Narváez Torregrosa

Doctor en historia del arte

Profesor e investigador del Centro Interinstitucional de Investigaciones en Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma de Zacatecas



Albert Speer y Adolf Hitler ante la maqueta del pabellón alemán para la exposición de París de 1937 <http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/>

Estrategia, reclutamiento, legislación: el espíritu de orden. El orden romano es un orden sencillo, categórico. Si es brutal, tanto peor.

Le Corbusier

Durante el periodo de entreguerras la arquitectura moderna experimentó un amplio desarrollo: proliferó el uso de los nuevos materiales, el empleo racional del espacio —en cuya búsqueda se rastrearón aportaciones culturales muy diversas, tales como la de la arquitectura oriental— y la validez del diseño para resolver los problemas sociales. Nuevos edificios como estaciones de ferrocarril, aeropuertos y cinematógrafos llenaron las urbes de unas naciones que empezaban a reconstruirse tras los desastres de la Gran Guerra.

Pero este despliegue arquitectónico de la modernidad sufrió un estancamiento efímero con la intrusión de los totalitarismos, que desde el control fáctico impusieron esquemas cerrados al hecho artístico e impidieron la libre expresión de la obra artística y arquitectónica para cimentar sus monolíticos e irracionales valores.

La Alemania nacionalsocialista (1933–1945)

En la Alemania de Weimar, inmersa en una reconstrucción estructural de enorme magnitud y de crisis políticas y económicas, surgieron nuevas teorías arquitectónicas cercanas a la utopía (*La arquitectura de cristal*, de Paul Scheerbart o *la Arquitectura alpina*, de Bruno Taut), así como una relectura del espacio y su uso por parte del ciudadano tanto a nivel teórico (*La arquitectura de la gran ciudad*, de Ludwig Hilberseimer) como práctico (el caso del Complejo Weissenhof, compartimentación racional de los centros habitacionales, productivos y lúdicos). También fue escenario del desarrollo del diseño con la Bauhaus, dirigida sucesivamente por Walter Gropius, Hannes Meyer y Mies van der Rohe.

El cambio de estructura política que supuso la llegada de Adolf Hitler al poder en 1933 se trasladó también al ámbito de las manifestaciones artísticas, donde surgió el concepto de arte degenerado (*Entartete Kunst*) para referirse a la producción de la vanguardia precedente. En su lugar, se impuso una cultura popular que impregnó toda la realización artística (pintura, escultura, arquitectura, cine, etc.) y que significó una ruptura con los valores racionales de la modernidad. Esta cultura (popular) era una lectura del pueblo (*Volk*) desde “una perspectiva mítica estrechamente relacionada con la idea de raza”, que se rebeló en contra del progreso, del urbanismo de la metrópolis y, paradójicamente, en contra de la industrialización, abogando por el regreso a la civilización rural. Hitler se rodeó de un grupo de arquitectos como Paul Ludwig Troost,

El granito asegurará 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
Adolf Hitler

Albert Speer, Hermann Giesler y el ingeniero Fritz Todt, entre otros, que dieron forma al programa arquitectónico urbanístico del nazismo.

En este sentido hubo un retorno a los valores clásicos y neoclásicos, utilizándose incluso muestras artísticas de estos estilos para orquestar y cimentar los valores de la nueva ideología en la tradición cultural. Uno de los primeros mítines de la nueva fuerza política ya en el poder se desarrolló en la Befreiungshalle, una edificación conmemorativa erigida en el siglo XIX por Klenze; de hecho, éste era un intento por legitimar el discurso nacionalista del partido nazi con las raíces de la unificación alemana que tenía un aliado estético en el romanticismo.

Pero la imitación de la antigüedad no se limitó a la recreación de las formas arquitectónicas, sino también al uso de los materiales para transmitir la imagen de un poder consolidado. Hitler abogó por el empleo de los materiales clásicos como el mármol y el granito por su durabilidad innata. Como él mismo escribió:

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 asegurará 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.²

Idea de perpetuidad que se conectó con el ideal del Reich milenario que propugnó una y otra vez el Führer en sus discursos³ y que Speer sistematizó en la *Teoría del valor de las ruinas*, basada en construir los edificios con materiales resistentes y una estética de corte romántico, lo cual, aunado al paso del tiempo y a la acción de los agentes climáticos, producía en la construcción un estado de ruina semejante a las de Roma. En cuanto a los materiales, Speer manifestó:

Pretendíamos renunciar en la medida de lo posible al hormigón armado y a la estructura de acero en todos los elementos constructivos que estuvieran expuestos a la acción de los agentes atmosféricos; los muros [...] debían seguir resistiendo la presión del viento cuando ya no tuvieran tejados o techos que los apuntalaran...⁴

Otros teóricos como Franz Moraller manifestaron:

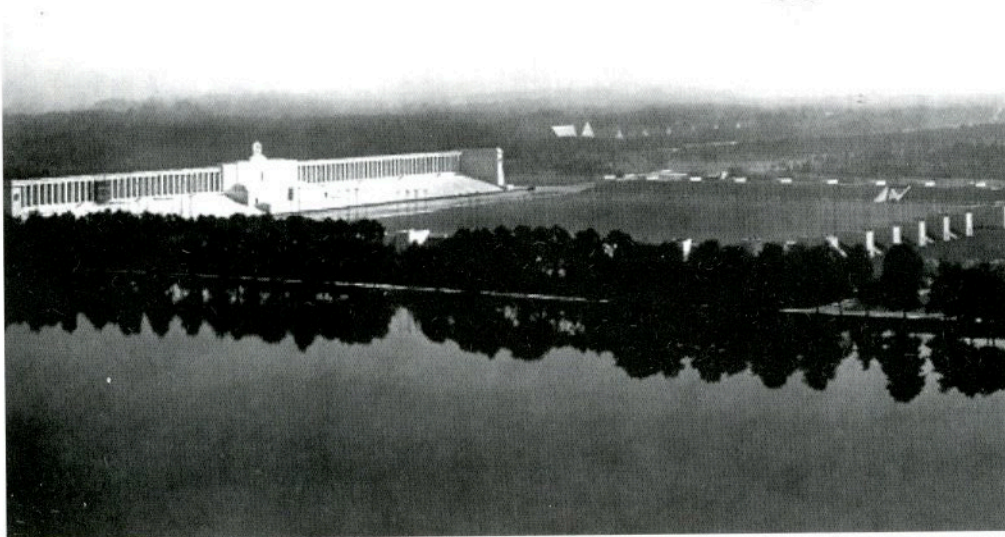
Queremos crear una arquitectura nueva basada en la tradición que refleje nuestra filosofía de la vida. Estamos hartos de construcciones pésimas, de efectos vacuos y sensacionalistas. Los grandes edificios del movimiento no se construyen porque sí, sino para que comuniquen al pueblo alemán la determinación, la unidad, la fuerza y el poder del Estado.⁵

No obstante, la realidad es que la arquitectura del Tercer Reich imitó, en una escala mayor, las formas neoclásicas con una proporción tan desmesurada que el individuo quedaba anulado, empujado y reflejando la esencia de la propia ideología nazi, según la cual el sujeto perdía su propia identidad en la identidad colectiva de la cual el Estado era el controlador.

Paradójicamente, también es cierto que al principio del dominio nazi se permitió el uso de materiales modernos como el



Albert Speer, maqueta de la Gran Sala vista desde el arco triunfal, 1936-1939



Albert Speer, el Zeppelinfeld en el Campo de los Congresos de Nuremberg, 1934-1937
<http://www.cyburbia.org/>

hormigón armado, el vidrio, las estructuras de hierro, etcétera, permisividad que estuvo ligada al uso propagandístico de los materiales que se identificaban como logros nacionales y que venían a ilustrar la imagen pacífica y reconstructora de Alemania bajo las riendas de Hitler, como él mismo se encargó de anunciar:

El progreso de Alemania desde que el nacionalsocialismo llegó al poder no tiene parangón. Nuestras construcciones son las mejores de su especie. La precisión de la técnica alemana no sólo no tiene nada que envidiar a los productos extranjeros sino que es indiscutiblemente superior.

Conforme a esta tutela estatal y con fines propagandísticos se erigieron edificios como la central eléctrica de Emil Fahrenkamp, o el aeropuerto berlinés de Tempelhof, construido por Ernst Sagebiel como una innovadora planta de traza aerodinámica. Pero con el estallido de la guerra y la necesidad estratégica de reservar estos materiales para la producción bélica, se promovió, desde la cúpula directiva del movimiento nazi, una ideología de los materiales tradicionales como la madera para configurar la identidad de la arquitectura.

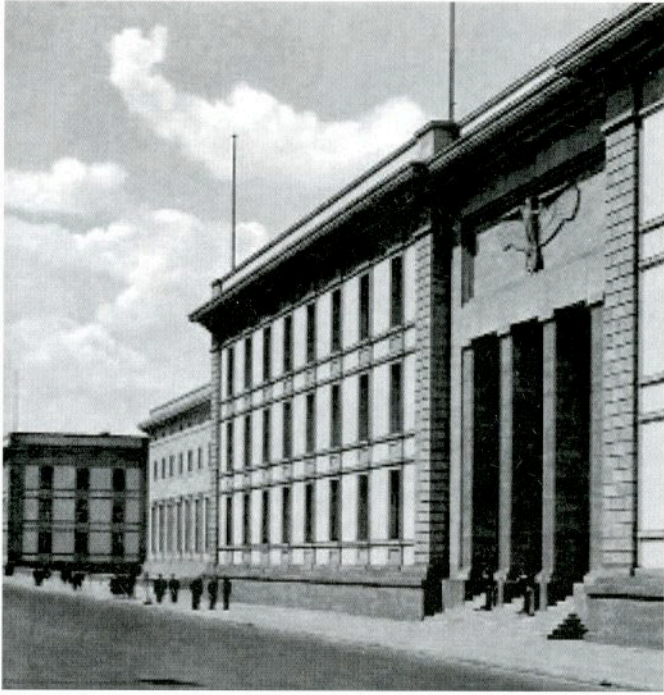
En una cultura dirigida como la del periodo nazi, la función de la obra de arte era invariablemente sostener y proclamar los valores ideológicos del régimen político que la sustentaba. La arquitectura no pudo escapar a esta realidad, de manera que cada una de las edificaciones de la Alemania nazi mostró la solidez del poder, para servir de marco a ese poder y hablar por sí sola de la grandeza del Estado.

Emil Fahrenkamp, central eléctrica
www.portal-ns.com/theccensure/olrt.9.htm



Los edificios del Führer son los signos de la transformación filosófica de nuestra época. Son la encarnación del nacionalsocialismo [...] Hitler plasmó en ellos las cualidades más nobles de su pueblo [...] La grandeza del alma alemana inmortalizada en piedra que habla de heroísmos [...] son los templos sagrados de nuestro pueblo. Su misión es proclamar nuestra filosofía.⁶

Al tener presentes los esquemas repetitivos de la arquitectura nazi se pueden establecer características generales para las construcciones del Tercer Reich como, por ejemplo, la existencia de dos espacios de interés tanto para el Führer como para sus arquitectos: los espacios de expresión del partido y los destinados a la población en pleno proceso de consecución de un nuevo ideal e identidad cultural.



Albert Speer, la nueva Cancillería del Reich en Berlín, 1938-1939
www.axishistory.com



Sala de los mosaicos de la nueva Cancillería
<http://www.cyburbia.org/>

El edificio representativo nazi se caracterizó por sus líneas clásicas: grandes pórticos, remarcada horizontalidad, empleo de pilastras y del orden dórico como símbolo de la virilidad del Estado, por el que Speer sentía una atracción especial para materializar sus construcciones.⁷ Las fachadas estaban marcadas por la simetría más rigurosa y por la profusión de ventanas. El empleo de la piedra como material constructivo dotó al conjunto de una gran pesadez que encerró la doble intención de mostrar la ideología y de albergar refugios antiaéreos en los sótanos.

En cuanto a la estructura de los espacios interiores se buscó una articulación por medio de volúmenes de grandes proporciones destinados a dar cabida a las multitudinarias manifestaciones de los encuentros nazis. Espacios que fueron verdaderos escenarios teatrales para el histrionismo de los dirigentes nazis y sus pomposos actos seudoculturales. Conforme a estas premisas se construyeron los ministerios de Propaganda y del Aire o el cuartel de las unidades Leibstandarte SS, entre otros. Pero, en realidad, el edificio paradigmático del régimen nazi fue la nueva Cancillería. Inaugurada en enero de 1939, fue el espacio donde se albergó y manifestó el poder nazi con más vehemencia. Speer diseñó y realizó esta obra que reflejaba el típico lenguaje grandilocuente del nazismo: horizontalidad extrema marcada por enormes cornisas y filas de ventanas, construcción en granito, y decoración ideológica en forma de águilas y esvásticas, concebida como un marco escénico de gran efecto. Como el propio Speer dijo:

El visitante llegaba en coche desde la Wilhelmplatz a un patio de honor después de atravesar un gran portal; ascendía entonces por una escalinata hasta llegar a una pequeña sala de recepción en la que se abrían unas puertas, cuyas hojas medían casi cinco metros de altura, que daban a un vestíbulo revestido de mosaico. Acto seguido subía algunos escalones, atravesaba un recinto circular con el techo en forma de cúpula y accedía a una galería de 145 metros de largo que impresionó especialmente a Hitler, ya que medía el doble que la Sala de los Espejos de Versalles. [...] el conjunto consistiría en una sucesión de salas, revestidas con una

interminable variación de materiales y colores, que en total alcanzaba los 220 metros de longitud. Sólo entonces se llegaba por fin a la sala de recepción de Hitler.⁸

En relación con la manifestación pública del poder destacan otros espacios destinados a su puesta en escena por medio de la reunión de la colectividad. En la ciudad de Nuremberg, Speer construyó el Zeppelinfeld entre 1934 y 1937, con una clara influencia del altar de Pérgamo, y organizado con una serie de elementos arquitectónicos vinculados con el poder:

...una gran escalinata, realzada y rematada por una larga columnata que se alzaba en la parte superior, y flanqueada por sendos cuerpos de piedra que la cerraban por ambos lados: [...] Para que la indispensable tribuna de honor no desentonara en el conjunto, traté de colocarla de la manera más discreta posible en el centro de la escalinata.⁹

En este amplio espacio, capaz de albergar a 340 mil espectadores, tuvieron lugar los desfiles y muestras de adhesión al Führer protagonizados por las fuerzas paramilitares del régimen (las SA y las SS),¹⁰ los diferentes organismos relacionados con las fuerzas productivas y la Wehrmacht, hábilmente ganada para la causa nazi por medio de intrigas políticas.

Por otro lado, lejos del edificio destinado al poder, pero no por ello menos representativas del ideal nacionalsocialista, se construyeron viviendas y poblaciones de nueva planta dentro de la política oficial de ampliar los espacios habitacionales en Alemania, y sobre las cuales el propio Hitler había hecho predicciones fantasiosas:

Construiremos en cuanto se acabe la guerra un millón de viviendas al año, y esto durante cinco años consecutivos. El tiempo necesario para construir una casa no debe exceder de tres meses. En este campo las conquistas de la técnica deben utilizarse íntegramente [...] hay que conseguir incluso que el timbre del despertador ponga en movimiento el aparato eléctrico que hace



Una manifestación del Partido Nazi en la Befreiungshalle de Leo von Klenze, 1842-1863
www.axishistory.com

hervir el agua del desayuno [...] Cada vivienda deberá llevar consigo el derecho a un garaje [...] además hay que uniformar los elementos para la construcción de interiores.¹¹

Paul Schmitthenner fue uno de los arquitectos que dio importancia al diseño habitacional; también redactó varios tratados acerca del concepto de la casa alemana, entre los que destaca *Das deutsche Wohnhaus (La vivienda alemana)* de 1932, donde pregona que la "planta debía ser clara, sencilla, legible sin necesidad de explicaciones; el cuerpo de construcción es un cubo cerrado distribuido por unas pocas ventanas".¹² Con este modelo popular, el arquitecto Schultze Naumburg diseñó los *Hitlerdorf*, una nueva forma urbanística estandarizada de pueblos ubicados en el campo, en un intento por materializar un ambiente ideal lejos de la modernidad transgresora de la ciudad calificada por los nazis como los "monstruos de asfalto". De manera teórica, Naumburg argumentaba lo siguiente: El hombre del norte no puede subsistir entre los muros de piedra a través de los cuales se alinean las calles que lo privan de toda impresión de distancia; en pocas palabras: no puede vivir en la gran ciudad.¹³

Incluso el mismo Heinrich Tessenow había propugnado un estilo provinciano al condenar la imagen de la ciudad con un discurso antimoderno: "La gran ciudad es algo terrible. La gran ciudad es una mezcla confusa de lo viejo y lo nuevo. La gran ciudad es combate, un combate brutal. Nos obliga a prescindir de todo lo acogedor".¹⁴

Este concepto rural de la vida urbana se conoce como "sangre y tierra" (*Blut und Boden*), y la creó en 1901 el escritor nacionalista Georg Conrad, sobre la más fuerte ideología del espacio vital (*Lebensraum*), es decir, de la necesidad de proporcionar a la población alemana un territorio lo suficientemente amplio que le permitiera asegurar la producción agrícola. En la práctica, esta consecución del espacio territorial iba a derivar en la invasión militar de Europa y en especial de los territorios del suroeste soviético donde, una vez ocupados, Hitler y otros dirigentes nazis habían previsto establecer el siguiente modelo colonial:

El colono alemán será el soldado-campesino, y para esto tomaré soldados de oficio, cualquiera que haya sido su afectación especial hasta aquel momento [...] Con el licenciamiento de los soldados que cuenten ya doce años de servicio, tendremos cada año unos treinta o cuarenta mil hombres a nuestra disposición. El Reich pondrá en manos de los que sean hijos de cultivadores una



Imagen de un Hitlerdorf, publicada en el libro *Neue Deutsche Baukunst* editado por el Ministerio de Propaganda dependiente de Goebbels
<http://www.germaniainternational.com/>

granja completamente equipada. El sueño no nos cuesta nada, no tenemos más que construir la casa. El hijo del labriego habrá pagado esta instalación con su servicio de doce años. En el término de los dos años últimos, se preparará ya para la agricultura.¹⁵

En esencia, los Hitlerdorf, de los cuales se llegaron a construir 150, eran poblaciones de tamaño uniforme con un mismo trazado: 150 casas unifamiliares que retomaban la planta y distribución de las casas de estilo bávaro de proporciones pequeñas, cubiertas a dos aguas, un pequeño jardín, construidas con materiales naturales y con predominio de la madera. El conjunto urbano contaba con una plaza central para celebrar reuniones políticas, además de un edificio representativo para adoctrinar a la población en los dogmas del partido, y que iba a suplantar el lugar habitualmente ocupado por la iglesia.

La Italia fascista (1919-1945)

En el caso de la Italia fascista, Benito Mussolini el *Duce*, a diferencia de Adolf Hitler, no demostró inclinaciones por la arquitectura y dejó el campo a los especialistas¹⁶, pero el Estado totalitario italiano puso en marcha un programa arquitectónico que concedía una gran importancia a su figura, sin menoscabo de los logros de la arquitectura moderna.

Tanto en la teoría como en la práctica se encuentran obras de carácter arqueológico —estilo realizado por arquitectos y teóricos que buscaban en la tradición histórica modelos y materiales para elevar las obras representativas del momento a

Sólo con la entrada de Italia en la Segunda Guerra Mundial, los reveses militares y políticos de 1943, el Estado fascista se volvió desesperadamente hacia una arquitectura de marcado carácter clásico

fin de dotarlas de un fuerte carácter conmemorativo— y una renovación arquitectónica, tarea emprendida por un grupo de arquitectos dispuesto a romper con la tradición en búsqueda de nuevas manifestaciones por medio de un lenguaje moderno; ellos vieron, en el uso de los nuevos materiales, una ocasión única para materializar las obras representativas de un Estado en continua evolución.

El valor que tuvo la arquitectura moderna para los dirigentes del nuevo Estado fue de tal importancia que Mussolini no dudó en darle la jefatura de los proyectos urbanísticos de Roma a Marcello Piacentini, defensor de ésta. La decisión abrió la posibilidad para que los arquitectos manifestaran sus opiniones con respecto a ella y enfocaran la coincidencia con los intereses del Estado¹⁷.

La explicación de la supervivencia de la arquitectura moderna hay que establecerla desde las raíces del futurismo. No en vano el propio Filippo Tommaso Marinetti —iniciador del movimiento— acudió a las elecciones de 1919 en las listas del Partido Fascista, y ya en el manifiesto fundacional del futurismo se encuentran algunos rasgos que después fueron compartidos con la ideología fascista:

“Nosotros queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo— el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer.”¹⁸

En ese momento histórico, el arte y la arquitectura ofrecían una vanguardia en la que el sentido de movilidad y dinamismo eran el objetivo de artistas como Umberto Boccioni o Carlo Carra, y de arquitectos teóricos como Mario Chiattone o Antonio Sant’Elia, que finalmente encontraron su realización con Mario Sironi o Giuseppe Terragni, inmersos ya en la época fascista.

La arquitectura futurista definida por Sant’Elia en el manifiesto como:

*l’architettura del calcolo, dell’audacia temeraria e della semplicità; l’architettura del cemento armato, del ferro, del velero, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati al legno, alla pietra e al mattone che permettono di ottenere il masimo della elasticità e della leggerezza*¹⁹

plantea una serie de elementos que fueron retomados por la arquitectura del periodo fascista.

Si bien Mussolini apuntó en sus discursos que la arquitectura y los espacios urbanos son manifestaciones de poder, no dudó en unificar tradición y modernidad en las nuevas propuestas del Estado. La sistematización práctica de estas ideas debía hacerse realidad en la reestructuración urbana de la ciudad de Roma, proyecto que inició en 1925.

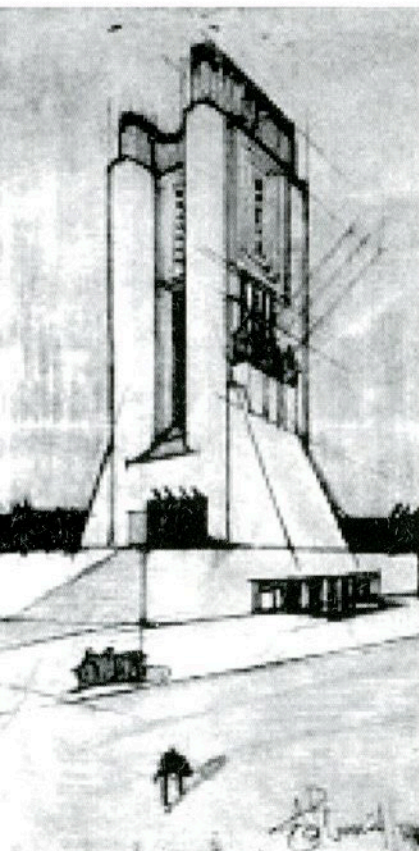
En éste, formaron parte los arquitectos racionalistas del Grupo 7, creado en 1926, y constituido por Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni y Ubaldo Castagnola, quien fue después sustituido por Adalberto Libera. Incluso en la segunda Exposición de Arquitectura Racional de 1931, un grupo de jóvenes arquitectos dio a conocer el manifiesto del Movimiento Italiano para la Arquitectura Racional (MIAR), donde expresaba tácitamente que la arquitectura moderna era la única

solución posible para materializar los ideales del fascismo. Si bien la propuesta quedó

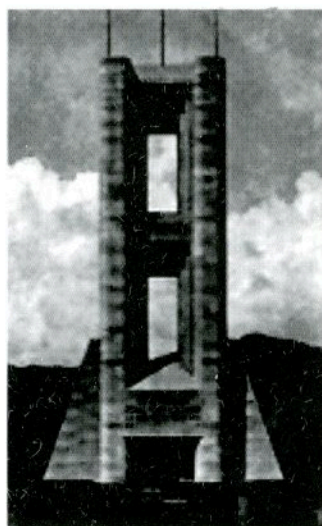
a nivel teórico, numerosos arquitectos italianos la siguieron de manera individual.



Giuseppe Terragni, Casa del Fascio en Como, 1932-1936
Tomado de Peter Eisenman: *Giuseppe Terragni, Transformations, Decompositions, Critiques*, The Monacelli Press



Antonio Sant'Elia, central eléctrica, 1914



Giuseppe Terragni
Monumento a los Caidos, Como, 1933

Durante los años de vida del Estado fascista, se realizaron numerosos edificios de corte moderno. Junto a las obras de Terragni²⁰ —quizá el más vanguardista de todos los arquitectos de ese momento— destacaron obras como la Ciudad Universitaria de Roma, realizada por Gino Capponi, Gio Ponti, Giovanni Michelucci y Giuseppe Pagano; el recinto de la Exposición Universal de Roma de Pagano y Piacentini, o la Estación de Ferrocarril de Florencia, construida según el proyecto de Nello Baroni, Piere Nicola Berardi, Italo Gamberini, Sarre Guarnieri y Leonardo Lusanna, todos ellos defensores del Movimiento Moderno. La lección de la arquitectura moderna fue ampliamente aprendida y seguida por arquitectos como Pier Luigi Nervi, Giovanni Guerini, Ernesto Bruno La Padula y Romano Sugusto, entre otros, quienes efectuaron numerosas obras en la etapa comprendida entre 1937 y 1942. Sólo con la entrada de Italia en la Segunda Guerra Mundial, los reveses militares y políticos de 1943, el Estado fascista se volvió desesperadamente hacia una arquitectura de marcado carácter clásico, en un intento por encontrar en esas formas eternas la estabilidad que le faltaba en el terreno del poder.

La arquitectura soviética: de la revolución al estalinismo (1917–1950)

La revolución de octubre influyó de manera liberadora en el arte y la cultura rusa. En ese momento surgieron artistas, arquitectos, pintores, poetas, músicos y cineastas, que inspirados en ella encontraron gran libertad cultural promovida por los bolcheviques liderados por Anatoli Lunatcharsky, intelectual con visión panorámica de la cultura y el arte. Su efecto se hizo extensivo al Comité Central del Partido Bolchevique en su decreto del 16 de junio de 1925, *Sobre la política del Partido en materia de literatura artística*. Los principales artistas de la vanguardia rusa apoyaron la revolución, y algunos de ellos, como Kasimir Malevich, Robert Tatin, Vasili Kandinsky y Alexander Rodchenko, participaron intensamente en la actividad política, influidos por las proclamas de Vladimir Maiakovski²¹ y por las propias palabras de Lenin: "Vosotros los artistas sois unos individualistas obstinados; id a las masas; id a las fábricas y a los talleres. Allí recibiréis impulsos nuevos para vuestro trabajo creador, allí descubriréis lo que necesita en cada caso el proletariado"²².

Parte de esta renovación cultural fue la creación del Proletkult, organización destinada a cultivar las masas según lo expresado en 1923 en el manifiesto sobre arte, aprobado y difundido por el Comité Central de la organización:

El arte debe constituir una parte intrínseca de la vida cotidiana, ya sea en las formas activamente figurativas (manifiestos, anuncios, teatro de agitación y propaganda, cine), ya sea en las formas materialmente organizativas: cultura psicofísica, organización de espectáculos de masas, fiestas, desfiles y manifestaciones, es decir, el ambiente material en el que se desarrolla la vida cotidiana y la construcción de objetos.²³

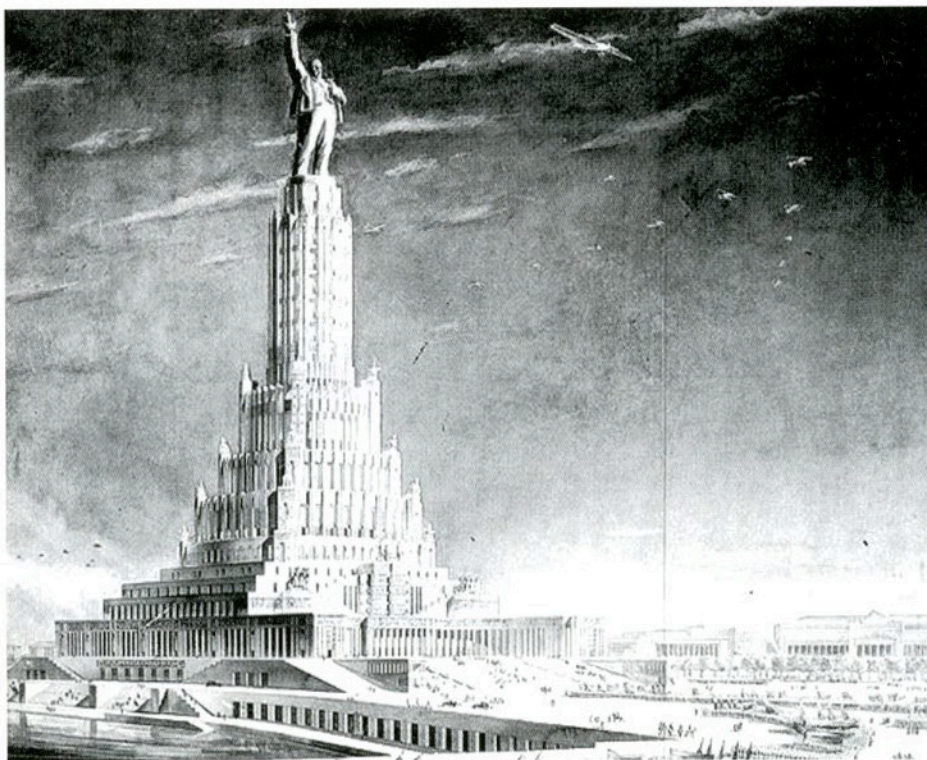
Las propuestas arquitectónicas surgidas en este ambiente eufórico de la revolución tendían a solucionar las necesidades del nuevo socialismo y estaban directamente relacionadas con las teorías y agrupaciones del movimiento moderno. En 1920, se fundaron los Talleres Superiores del Arte y la Técnica (VJUTEMAS), donde se impartía enseñanza de artes plásticas, arquitectura, urbanismo y diseño industrial. Su importancia fue tal que influyó de manera directa en la propuesta de Walter Gropius al crear la Bauhaus.

De igual manera, en 1923, se creó la Asociación de Nuevos Arquitectos (ASNOVA) bajo la tutela de Yuri Larin, Konstantin Melnikov e Iván Golosov. Su misión era presentar un nuevo lenguaje formal apoyado (inspirado) por la máquina y la industria. Una de las propuestas más innovadoras de esta agrupación fue el proyecto de Vladimir Tatlin para la Torre de la Internacional Comunista.

En 1925, y con la participación de arquitectos formados en la Bauhaus, se creó la Unión de Arquitectos Contemporáneos (OSA) en Moscú, proyecto educativo que reunía a teóricos y prácticos de diferentes manifestaciones culturales con objeto de construir las bases de una nueva ideología socialista.

Todos estos grupos, que en general se asociaban con el constructivismo, pretendían subordinar la individualidad del artista en beneficio del bien común, y "construir nuevas formas con nuevos materiales apropiados para nuevas organizaciones sociales"²⁴, al mismo tiempo que apuntaban hacia una arquitectura dinámica y de estructuras elevadas, tal y como señala Alexander Rodchenko:

L'architettura del futuro si svilupperà senza dubbio in verticale. Per risparmiare spazio non dovranno esserci superfici che si estendano in orizzontale. I grattacieli di oggi, magari comodi, dal punto di vista artistico sono estremamente monotoni. Degli scatoloni, in pratica. Penso che l'architettura del futuro



Boris Iofan, propuesta para el Palacio de los Soviets, 1931-1933
<http://www.muar.ru/ve/2003/moscow/>

*dovrà concentrarse sulla parte superiore degli edifici, dove sorgerranno torri dalla forma originale, agili come ponti, e tutta una serie di passerelle pensiline trasparenti e artisticamente valide. Come dire, sarà una nuova facciata superiore. Poiché le case non si ammireranno più dal basso, ma dall'interno e dall'alto.*²⁵

La libertad creativa que se vivía en la Rusia revolucionaria, sufrió un brusco viraje en 1928 con la entrada de la nueva política económica implantada por József Stalin. En ese momento, los sectores artísticos y culturales ligados a la burocracia estalinista iniciaron un proceso de homogeneización y depuración de la vida artística. En abril de 1932, el Comité Central hizo público el decreto *Sobre la reorganización de los grupos literarios y artísticos* que, en esencia, suponía la disolución de las corrientes artísticas ligadas a la vanguardia, y el giro a una oficial relacionada con las necesidades ideológicas del Estado y del sector estalinista: el llamado realismo socialista.

Este reciente tipo de arte obligó a los artistas a presentar una serie de temas estereotipados como la realidad en su vertiente revolucionaria, los personajes y situaciones típicas, los medios sociales, los héroes constructores del socialismo, y en especial a Stalin y seguidores de su corte de poder, desde una perspectiva denominada realismo heroico.

Andrei Zhdanov, organizador de la cultura oficial tras la caída en desgracia de Lunatcharsky, describió al realismo socialista como sigue:

*Antes que nada, significa que deben conocer la vida para poder representarla fielmente (...) no escolarmente como un objeto muerto, ni incluso como una realidad objetiva, sino representar la realidad en su dinámica revolucionaria. Después, en conformidad con el espíritu del socialismo, deben combinar fidelidad y representación artística históricamente concreta con el trabajo de modelación ideológica y de educación de los trabajadores.*²⁶

La entrada en escena de esta cultura politizada y dirigida por el Estado suponía la prohibición de obras de pintores vanguar-

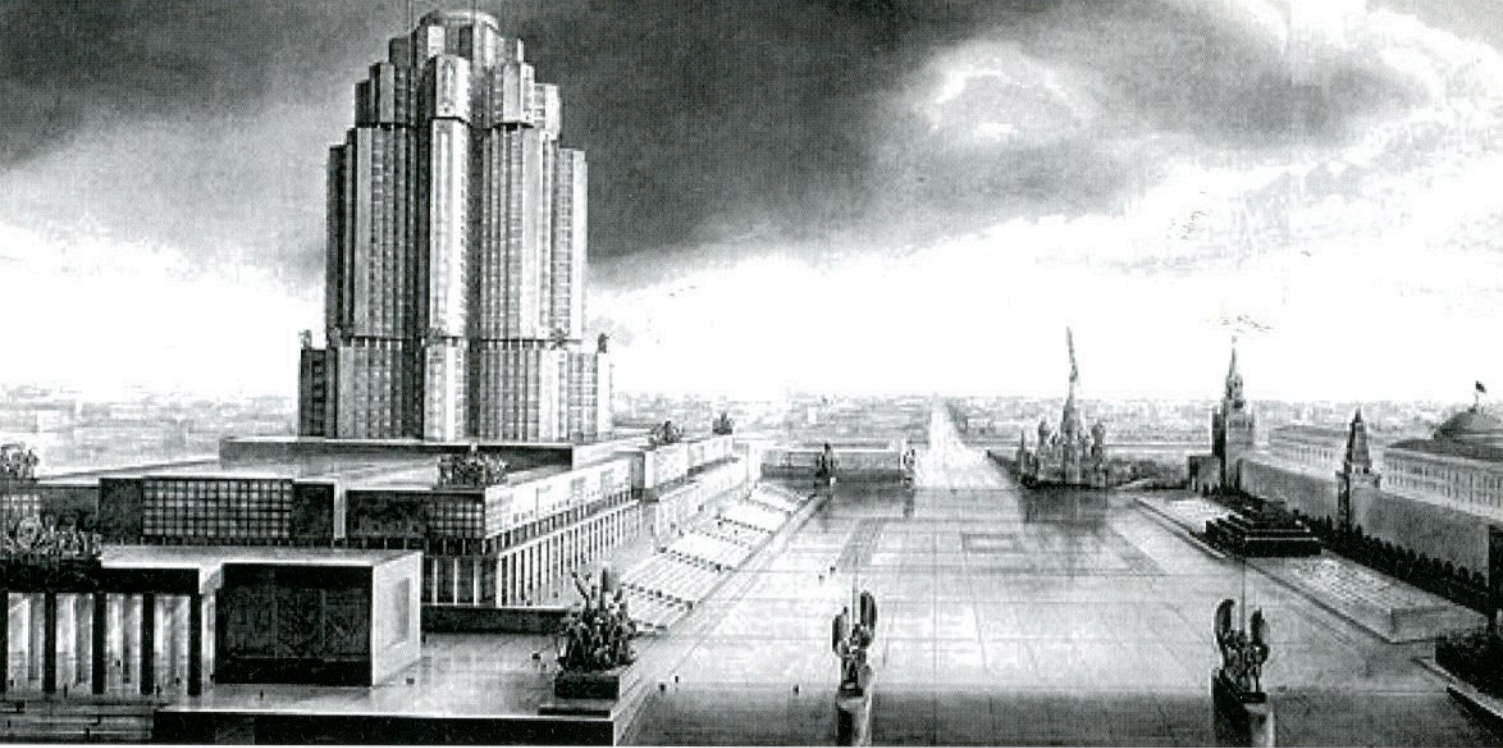
distas como Kasimir Malevich, Pavel Filonov y Mijail Lebedev, de escenógrafos como Vsevolod Meyerhold, cuyas obras eran tildadas desde las páginas de *Pravda* como burguesas y reaccionarias. La exposición de arte soviético realizada en Leningrado en 1932 puede interpretarse como la muerte oficial de la vanguardia rusa. En su lugar, empezó a manifestarse la pintura, la escultura y la arquitectura del totalitarismo estalinista.

A principios de los años treinta, inició la puesta en marcha de una serie de propuestas arquitectónicas y urbanísticas para remodelar el territorio soviético. Fueron numerosos los cambios urbanos efectuados en la Unión Soviética, como Volzhski y Microrraion ésta última, ciudad de nueva planta construida a las afueras de Kiev y Kvartal en Minsk.

No obstante, el gran protagonismo recayó en el Plan General de Reconstrucción de Moscú de 1935, el cual pretendía convertir a Moscú en una ciudad dotada de redes de autopistas, parques, plazas y edificios que reflejaran los logros del socialismo. El proyecto manifestaba una clara tendencia racionalista en cuanto que planteaba la ciudad "como territorio de crecimiento limitado, enmarcado por un anillo boscoso que cobra continuidad con las amplias zonas verdes intercalables".²⁷

El Estado convocó concursos para que los arquitectos presentaran sus propuestas para realizar estos edificios conmemorativos. Los proyectos, que no pasaron de la fase de diseño, se convirtieron en paradigmas de las construcciones ideadas por el realismo socialista, entre ellos destacan el Palacio de los Soviets²⁸ —nunca construido—, adjudicado finalmente a Iofan, Gelfreikh y Schuko; el Arco de los Héroes, destinado a conmemorar a los defensores de Moscú, proyecto ganado por Pavlov en 1942; el Palacio de la Tecnología, concurso convocado en 1933 para construir un conjunto de instalaciones científicas, realizado por Samoylov y Yefomovich; el Comisariado del Pueblo para la Industria Pesada, de Fomin, Abrosimov y Minkus (1934); el edificio Aeroflot, de Chechulin (1934) o el Comisariado del Pueblo para la Industria Pesada, de los hermanos Vesnin y Lyaschenko (1934). En definitiva,

Vosotros los artistas sois unos individualistas obstinados; id a las masas; id a las fábricas y a los talleres. Allí recibiréis impulsos nuevos para vuestro trabajo creador, allí descubriréis lo que necesita en cada caso el proletariado
Vladimir Lenin



Hnos. Vesnin Et Lyaschenko, Comisariado del Pueblo de la Industria Pesada, 1934
<http://www.muar.ru/ve/2003/moscow/>

una serie de construcciones basada en un modelo del lenguaje clásico inspirado en una relectura del espacio conmemorativo de la antigua fortaleza del Kremlin.²⁹

Al margen de estos proyectos urbanísticos, tras la Segunda Guerra Mundial, Stalin promovió un nuevo plan arquitectónico: Vysotniye Zdaniye, serie de rascacielos de lenguaje ecléctico entre el neogótico y la tradición arquitectónica rusa de los siglos XVII y XVIII, con la adición en cada uno de ellos de una torre central acristalada que les diera un aspecto semejante al del Empire State Building. El diseño consideraba la realización de ocho rascacielos de los cuales se construyeron siete: el Ministerio de Asuntos Exteriores, el Hotel Ucrania, la Torre de la Universidad de Moscú, el Kotelnicheskaya Naberezhnaya (edificio de departamentos), el Kudrinskaya, el Hotel Leningradskaya y la esquina de la Puerta Roja.

Conclusión

Los regímenes totalitarios aportaron una peculiar visión acerca del arte. En arquitectura introdujeron espacios desmesurados donde el individuo formaba parte de un entramado estructural que lo dominaba y empujaba, hasta el extremo de sacrificarlo en los altares de los campos de batalla que iban erigiéndose.

Tanto en la Alemania nazi como en la Rusia estalinista se aprecian rasgos de una unidad estilística propuesta desde la cúpula del poder, unidad que eliminaba el concepto de individuo en favor de la masa dominada. Se retomaron los lenguajes del clasicismo, pero sin el componente ideológico que los acompaña. La libertad del hombre, consagrada por la Revolución Francesa y legitimada por el neoclásico, fue suplantada por un orden cuartelario donde el ciudadano no tenía más derecho que trabajar para las futuras generaciones.

Los regímenes totalitarios introdujeron espacios desmesurados donde el individuo formaba parte de un entramado estructural que lo dominaba y empujaba

En el caso italiano, paradójicamente, la irracionalidad del Estado corporativo se manifestó de manera ecléctica dando importancia a los espacios y soluciones racionales. Si bien el gigantesco clasicismo nazi y soviético se convirtió en monolíticas plasmaciones en piedra de las más férreas dictaduras, en la Italia fascista el lenguaje de la modernidad se puso al servicio de la opresión.

En cualquiera de los casos, el individuo sólo pudo sustraerse a esta realidad con la destrucción del Estado, sus artifices y manifestaciones artísticas más notorias. No obstante, el vacío gigantismo del arte totalitario parece haber encontrado una desafortunada continuidad en alguna de las democracias que rigen actualmente la política globalizada ■



Lev Rudnev, torre central de la Universidad de Moscú, 1949-1953
<http://www.muar.ru/ve/2003/moscow/>

2º Congreso Internacional de Arquitectura con Alta Tecnología Bioclimática y Diseño Sustentable

TEATRO CARLOS LAZO, Facultad de Arquitectura, UNAM
del 26 de febrero al 1 de marzo de 2007

Notas

- Quintana, Ángel y Margarida Casacuberta, "El nacionalismo como mito: Tiedland de Leni Riefenstahl, una interpretación de Terra Baixa de Guimerá" Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. *Cuadernos de la Academia*, n° 5 (Madrid, España) mayo 1999, p. 260.
- Las conversaciones privadas de Hitler*, Hugh Trevor-Roper (ed.), Crítica, Barcelona, España, 2004, p. 65.
- Discurso de Hitler, 27 de noviembre de 1937, en Adam, Peter, *El arte del Tercer Reich*, Tusquets, Barcelona, España, 1992, p. 211: "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 sí".
- Speer, Albert, *Memorias*, El Acantilado, Barcelona, España, 2001, p. 105.
- Moraller, Franz, citado en *Mitteilungsblatt der RKdVK*, 1 de agosto de 1937, en Adam, *op. cit.*, 219 y sig.
- "Nationalsozialistische Baukunst", 1 de sep. de 1939, en Adam: *op. cit.*, p. 211.
- Speer, *op. cit.*, p. 117: "Movido por mi afición al mundo dórico, en mi primer viaje al extranjero, en mayo de 1935, no me dirigí a Italia [...] sino a Grecia, lo cual resulta revelador sobre mi forma de ver las cosas en aquella época".
- Ibidem*, pp. 189-190.
- Speer, *op. cit.*, p. 101. Él mismo reconoció las descomunales medidas de la tribuna que "tenía una longitud de 390 metros y una altura de 24. Era casi el doble de larga que las termas de Caracalla, en Roma, que medían 180 metros menos".
- Las SA (*Sturm Abteilung*) era un cuerpo de dos millones de hombres dirigido por Ernst Röhm, uno de los más íntimos colaboradores de Hitler. Las SA aspiraban a sustituir al Ejército como principal fuerza defensiva del país y acusaron a Hitler de haber abandonado el contenido social del programa nazi. Por su parte, los altos mandos militares advirtieron a Hitler que si no frenaba a las SA, éstas se harían con el poder, y el Führer temía la amenaza que este grupo representaba para su propia posición. En la noche del 30 de junio de 1934, contando con la aprobación tácita del Ejército, Hitler y sus principales colaboradores, Heinrich Himmler, Joseph Goebbels y Hermann Goering, asesinaron a los principales jefes de las SA y a su líder, Röhm, en la "Noche de los cuchillos largos", que se justificó bajo la supuesta preparación de un *putsch* (golpe de Estado). La supresión de las SA favoreció el ascenso de Himmler y sus SS (*Schutz Staffel*), las cuales ocuparon una posición preeminente en el Tercer Reich, siendo una de sus principales tareas ejecutar la política racial y de exterminio de las minorías étnicas de Europa.
- Las conversaciones privadas de Hitler*, *op. cit.*, p. 274.
- Lupfer, Gilbert: "Paul Schmittner (1884-1972) Das deutsche Wohnhaus", en *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Taschen, Colonia, Alemania, 2003, p. 744.
- Sala Rose, Rosa, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, El Acantilado, Barcelona, España, 2003, p. 76.
- Speer, *op. cit.*, p. 36.
- Las conversaciones privadas de Hitler*, *op. cit.*, p. 12.
- En 1923, Benito Mussolini publicó un artículo en el diario *Popolo d'Italia* donde aseveraba: "Está lejos de mí la idea de alentar cualquier cosa que pueda asemejarse al arte de Estado. El arte reside en la esfera del individuo. El Estado tiene un solo deber, el de no sabotearlo, el de crear condiciones humanas para los artistas, el de estimularlos desde un punto de vista artístico y nacional. En Silva, Humberto, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975, p. 234-235.
- La importancia que tuvo el debate sobre la arquitectura moderna en este momento fue manifestada por Terragni con estas palabras: "Tras cinco años de lucha y polémica, la invitación lanzada por el Partido Fascista a los jóvenes arquitectos italianos no podía significar mejor elogio a la obra voluntariosa de los sostenedores de una renovación en arquitectura". en Terragni, Giuseppe, *Manifiestos, memorias, borradores y polémicas*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, España, 2003, p. 81.
- Marinetti, Mario, "Manifiesto futurista" en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza, Madrid, 2001, p. 307.
- Sant'Elia, Antonio, *L'architettura futurista* en De Maria, Luciano, Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo, Mondadori, Milán, 2000, p. 151-152.
- Más información sobre la obra de Terragni se puede encontrar en Daniel Narváez Torregrosa, "Totalitarismo y vanguardia en la arquitectura fascista italiana", *Arquitectura y Humanidades*. [en línea] mayo 2005 [citado 05-05-2006]. Disponible en web: <http://www.architectum.edu.mx/Architectumtemp/colaboradores/dr.danielnarvaez/texto1.htm>
- Sirva como ejemplo de los predicados de Maiakovski la orden núm. 2 al ejército de las artes (1921): "Perdidos en disputas monótonas / buscamos el sentido secreto / cuando un clamor sacude los objetos / ¡Dénnos nuevas formas!" "No hay más tontos boquiabiertos / esperando la palabra del 'maestro' / Dénnos camaradas, un arte nuevo / que arranque a la República de la escoria".
- Lenin, V. I., *Sobre arte y literatura*, Júcar, Madrid, 1975, p. 227.
- De Micheli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2001; p. 332.
- Hamilton, George, *Pintura y escultura en Europa. 1880-1940*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 326-327. Un amplio estudio sobre las vanguardias arquitectónicas rusas es la obra de Magomedov, Jan, *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético* (edición bilingüe), Moscú, 2005.
- De Micheli, Mario, *L'arte sotto le dittature*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 18.
- Golomstock, Igor, *L'art totalitaire. Union soviétique-III Reich-Italie fasciste-Chine*, Éditions Carré, Paris 1991, p. 34. Traducción del autor.
- Tomé Fernández, S., "La ciudad socialista y la ciudad sostenible", en *Biblio 3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. X, núm. 622, 25 de diciembre de 2005. [<http://www.ub.es/geocrit/b3w-622.htm>]. [ISSN 1138-9796].
- La repercusión de este proyecto convocado en 1931 fue tal que recibió 160 propuestas, incluidas veinticuatro remitidas por participantes extranjeros entre los que se encontraban Le Corbusier y Walter Gropius.
- León Trotsky, objeto de persecución por el Estado estalinista, emitió su juicio sobre toda la cultura del momento [Trotsky, León, *Literatura y Revolución*, Akal, Madrid, 1978, p. 166], "El arte de la época estalinista entrará en la historia como la expresión más evidente de la profunda declinación de la revolución proletaria".

POINENTES INVITADOS EMILIO AMBASZ AMBASZ & ASSOCIATES ARGENTINA/E.U.A. ARTURO ARDITI • MAURICIO ARDITI ARGENTINA • RDT, MÉXICO. JAVIER BARONA COLOMBIA. OLIVIER BERNARD L'OEUF CANADÁ. FATIMA FERNANDES CANNATÁ & FERNANDES, PORTUGAL. RAUL HUITRON BIOMAH, MÉXICO. MOISÉS ISON • JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ CENTRAL DE ARQUITECTURA, MÉXICO. ALBERTO KALACH TALLER DE ARQUITECTURA X, MÉXICO. BRUNO STAGNO BRUNO STAGNO ARQUITECTO Y ASOCIADOS, COSTA RICA. WILLIAM VALENTINE HOK ARTURO PÉREZ RIVERA HOK, MÉXICO. ESPECIALISTAS e INVESTIGADORES LUIS AHUMADA CHICAGO METALLIC. JUAN JOSE AMBRIZ UAM. ANIBAL GARCÍA CIE. HERIBERTO PFEIFFER CIM. UNAM. ALFONSO RAMÍREZ PONCE FA, UNAM. AARÓN SÁNCHEZ CIE. CARLOS SALGADO DUCASSE INDUSTRIAL AZTECA. MESA REDONDA de DISCUSIÓN DESARROLLO SOSTENIBLE: POLITICA - ECONOMIA - ARQUITECTURA CON DESTACADAS PERSONALIDADES DEL MEDIO POLÍTICO, INTELLECTUAL Y ACADÉMICO EXPOSICIÓN INNOVACIÓN & SUSTENTABILIDAD: Holcim Awards for sustainable construction 2004 • 2005 MUESTRA DE PRODUCTOS DE CONSTRUCCIÓN CON MATERIALES Y TECNOLOGÍA SUSTENTABLE

con el patrocinio de : Holcim Apasco, Chicago Metallic, Ducasse Industrial Azteca

duración:
febrero 26 a marzo 1

coordinadores:
M. en Arq. Raúl Huitrón
Arq. Héctor Ferreiro León



A 3er diplomado-taller en ARQUITECTURA de PAISAJE a ESCALA ARQUITECTÓNICA

duración: marzo 1- junio 23
plática introductoria febrero 22 /entrada libre

coordinadores:
Arq. Marcos Mazari Hiriart /Arq. Psj. César González E.

F diplomado en FINANCIAMIENTO BANCARIO DE DESARROLLOS INMOBILIARIOS

duración: abril-junio

coordinador:
Ing. Eduardo Ramírez Favela

I diplomado-taller en INTEGRACIÓN DE PRECIOS UNITARIOS Y CONCURSOS DE OBRA

duración: abril-junio / 120 hrs

coordinador:
Arq. José Miranda Cruz

A 9o diplomado-taller en ARQUITECTURA INTERIOR

la intervención profesional idónea, una demanda actual y cierta

duración: abril 17- julio 5

coordinadora:
Arq. Marta Elena Campos Newman