

Universidad ORT Uruguay  
Facultad de Arquitectura

## **El flanco débil del ícono**

**La destrucción de hitos arquitectónicos y su posterior reconstrucción.**

Entregado como requisito para la obtención del título de Arquitecto

Delfina lojes - 179858  
Martina Lamorte - 167061

Tutora: Arq. Gabriela Quintana

2017

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA

Nosotras, Delfina lojes y Martina Lamorte, declaramos que el trabajo que se presenta en esa obra es de nuestra propia mano. Podemos asegurar que:

- La obra fue producida en su totalidad mientras realizábamos la Memoria Fin de Carrera;
- Cuando hemos consultado el trabajo publicado por otros, lo hemos atribuido con claridad;
- Cuando hemos citado obras de otros, hemos indicado las fuentes. Con excepción de estas citas, la obra es enteramente nuestra;
- En la obra, hemos acusado recibo de las ayudas recibidas;
- Cuando la obra se basa en trabajo realizado conjuntamente con otros, hemos explicado claramente qué fue atribuido por otros, y qué fue atribuido por nosotros;
- Ninguna parte de este trabajo ha sido publicada previamente a su entrega, excepto donde se han realizado las aclaraciones correspondientes.



Delfina lojes  
179858



Martina Lamorte  
167061

## **ABSTRACT**

Esta tesis busca comprender cómo un edificio puede llegar a adquirir un valor tal para una comunidad -por la relación con su historia, cultura e identidad-, al punto de convertirse en un blanco de ataque perfecto para quienes buscan descomponer su estructura social.

Como método de abordaje se entendió necesario comenzar por indagar sobre la definición de ícono desde su concepción más elemental hasta su aplicación en el campo de la arquitectura para luego establecer cuáles son aquellos factores que hacen que un edificio se convierta en un ícono o se instale como tal en un determinado contexto social, entendiendo la destrucción del mismo como la constatación de su carácter icónico.

Posteriormente se presenta un estudio de tres casos entendidos como representativos de este tipo de acontecimientos: la Catedral de Cristo Salvador de Moscú, la Cúpula de Reichstag en Berlín, y las Torres Gemelas de Nueva York. Dentro de cada caso se analiza el contexto en que se enmarca la construcción del ícono, las cualidades que lo convierten en tal, los motivos de su ataque, y la respuesta arquitectónica adoptada ante dichos actos de violencia.

## INDICE

<b>1. Introducción</b>	5
<b>2. Las raíces del ícono: en busca del concepto general</b>	9
<b>3. Mensaje oculto: la simbología de las imágenes</b>	12
<b>4. El ícono en la arquitectura</b>	17
4.1 Arquitectura como mensaje	17
4.2 Memoria colectiva: el rol del ícono en la sociedad	22
4.3 Hacia su definición	26
<b>5. Estudio de caso: Catedral Cristo Salvador de Moscú-Palacio de los Soviets</b>	28
5.1 Un ícono para la victoria	28
5.1.1 Implantación	30
5.1.2 Resolución formal	32
5.2 Expurgando el pasado	35
5.2.1 Implantación	43
5.2.2 Resolución formal	44
5.3 Un sueño incompleto: la resurrección	48
<b>6. Estudio de caso: el edificio de Reichstag de Berlín</b>	53
6.1 El poder del pueblo: construcción de un ícono	53
6.1.1 Implantación	55
6.1.2 Resolución formal	59
6.2 ¿Víctima o victimario?	68
6.3 Destrucción consciente para un renacer merecido	70
<b>7. Estudio de caso: Torres Gemelas de Nueva York</b>	82
7.1 El ícono dormido	82
7.1.1 Implantación	83
7.1.2 Resolución formal	87
7.2 El despertar: un acto destructivo que marca la historia del nuevo siglo	95
7.3 Desde cero: "recordar, reconstruir, renovar"	100
<b>8. Conclusión</b>	111
<b>9. Bibliografía</b>	114

## 1. Introducción

Esta investigación se propone determinar las características que debe tener una obra arquitectónica para ser entendida como un ícono, y a su vez, cómo la cualidad de tal puede convertirla en un blanco de ataque, por lo atractiva que resulta frente a los ojos del enemigo con la voluntad de provocar un daño.

El trabajo se estructura en dos partes principales: una aproximación al concepto de ícono desde el análisis de las distintas ideas teóricas vinculadas al mismo, que guiará el subsiguiente estudio de casos que permiten evidenciar el flanco débil de dicho ícono.

Para definir el enfoque del estudio se recompilan varios conceptos tratados a lo largo de la historia en cuanto al potencial de una forma como portadora de un mensaje: de lo más elemental -que es la etimología del término *ícono*-, se pasa a la simbología de las imágenes en general, para luego trasladar la mirada hacia la imagen arquitectónica a través de los estudios sobre semiótica. Finalmente, se realiza una aproximación a estos elementos arquitectónicos desde las posturas de diversos teóricos de la arquitectura como Kevin Lynch, Aldo Rossi o Carlo Aymonino, quienes lo entienden en relación a la ciudad. A partir de esta indagación se conforma la definición de ícono que servirá para orientar el resto del trabajo.

Seguidamente, se procede a presentar los diferentes casos de estudio, analizando -además de su capacidad icónica y su destrucción- las distintas formas de ver la ruina a la hora de la reconstrucción: como oportunidad para empezar de cero, como restauración para volver a lo original o como lugar conmemorativo del acto de violencia. Se tendrán en cuenta múltiples posturas teóricas en cuanto a la restauración arquitectónica, a saber, el Restauo Archeologico, la Restauration Stylistique representada por Viollet-le-Duc, el Anti-Restoration Movement de John Ruskin, el Restauo Storico encabezado por Luca Beltrami, el Restauo Moderno de Boito -perfeccionado en el Restauo Scientifico de Giovannoni- y el Restauo Crítico por Cesare Brandi, Roberto Pane y Renato Bonelli, así como los diversos principios y metodologías declarados en las Cartas del Restauo publicadas entre 1931 y 2000. Se entiende que al enmarcarse las reconstrucciones de los casos escogidos para esta investigación a fines del siglo XX y principios del siglo XXI, la actitud tomada se da con mayor libertad que en las épocas anteriores. Esto se traduce en un distanciamiento entre la teoría y la praxis, ya que la revalidación del carácter icónico del edificio resulta más importante que la recuperación del edificio como documento histórico. Sobre esta base es que se tendrán en cuenta los aportes de la Conservación Activa como línea de

pensamiento inherente a la contemporaneidad en cuanto acciones practicables sobre el patrimonio.

La forma tan diversa en que se dan las situaciones de destrucción violenta de íconos hace que no sea posible identificar leyes universales aplicables a la reconstrucción de los mismos -cada monumento es distinto y cada sociedad es distinta-, por lo tanto las respuestas son tantas como casos de destrucción existen. En vista de ello, se entendió que la aproximación al estudio de este tipo de problemática debe realizarse a partir de casos particulares que sirvan de ejemplo de las posibles maneras de enfrentar la situación.

Con la selección de estos casos se busca contar historias completas, incluyendo la construcción, destrucción y reconstrucción, manteniendo el interés del lector por las particularidades y detalles que hacen a cada historia. Las elecciones presentadas abarcan en sus tres etapas, períodos y circunstancias muy variadas, siendo posible aplicar el método de análisis a cualquier otro ejemplo más allá de su condición geográfica y temporal.

Para cada caso particular, se procederá en primer lugar a establecer el contexto de la construcción de la obra, analizándola en profundidad de acuerdo a dos categorías entendidas como definitorias para su condición de ícono: la implantación y la resolución formal, es decir, su imagen -sin olvidar los significados que están por detrás de ella-. Se proseguirá con un estudio del contexto histórico, político, económico, social y cultural para poder comprender el escenario en que sucede el acto de destrucción y de acuerdo a eso, el alcance que esta tiene. Cabe aclarar que la destrucción para esta investigación es entendida particularmente como el acto violento intencional dirigido hacia una construcción arquitectónica, como medio para borrar el mensaje que esta buscaba comunicar. Finalmente, se analizará la postura que se adopta frente al hecho violento, haciendo hincapié en la respuesta arquitectónica -no solo enfocado en lo efectivamente construido, sino también en los distintos proyectos presentados para los concursos organizados- contextualizándola dentro del marco ideológico arquitectónico de la época.

El interés de esta investigación radica en que pone en evidencia las dos caras del ícono: su lado fuerte y su lado débil. Por una parte, la iconicidad de la arquitectura está relacionada a esa característica de singularidad y unicidad que hacen de ella un punto de referencia, y un reflejo de los valores y la fortaleza de una sociedad. Por la otra parte, ese mismo rasgo lo vuelve automáticamente débil ante los ojos del enemigo. Si alguien quiere herir a esa sociedad, cualquiera sea la razón, encuentra en el ataque violento hacia esa

arquitectura el medio perfecto para hacer un daño material y emocional de fuertes repercusiones a nivel colectivo.

El impacto emocional que genera la destrucción de un ícono arquitectónico está directamente relacionado con la memoria colectiva; la identidad de la sociedad se manifiesta a través de estos íconos porque tal como decía Rossi (1981), "tendremos que hablar de la idea que tenemos hecha de este edificio, de la memoria más general de este edificio en cuanto producto de la colectividad; y de la relación que tenemos con la colectividad a través de él." (p.71)

Es una guerra contra la arquitectura, donde la destrucción de los artefactos culturales del enemigo es una herramienta para aterrorizar, dividir, erradicar e inclusive dominar. Según Robert Bevan, autor del libro *La destrucción de la Memoria* (2016), la destrucción de los edificios durante las guerras no es un daño colateral, por el contrario, los edificios en sí mismos son el principal blanco. Esto se debe a que el objetivo final es generar un impacto y descomponer la estructura de la sociedad atacada, borrando las huellas de su historia, cultura e identidad. Considera que el genocidio implica, además de la atrocidad del ataque a las personas físicas, una cuota de vandalismo: "[Vandalism] meant the destruction of the cultural pattern of a group, such as the language, the traditions, the monuments, archives, libraries, churches. In brief: the shrines of the soul of a nation."<sup>1</sup> (p.14) Este concepto de guerra llevada a cabo a través de la destrucción de arquitectura, es expresado por la Asociación de Arquitectos de Sarajevo con el término *warchitecture* (arquitectura de guerra).

Pero el alcance de esta investigación no se limita a la destrucción de arquitectura durante la guerra, sino que se refiere a la destrucción violenta de los íconos en un marco aún más amplio. Si bien la guerra es una gran causante de destrucción de arquitectura, muchas veces se trata de ataques aislados, o de destrucciones de edificios por los ideales que representa. (Sauter, 2009)

Por otra parte, es necesario comprender que muchas veces el acto violento que se ejerce sobre un edificio puede potenciar o incluso ser el disparador del carácter icónico del mismo. Es decir, muchas veces dicha construcción forma parte de la vida cotidiana de la sociedad y es un elemento destacado en la trama, un punto de referencia, pero no necesariamente se encuentra tan presente en la conciencia de la sociedad. De cierta forma, una vez que el hecho arquitectónico recibe un acto violento de destrucción, se

---

<sup>1</sup> Traducción de los autores: "[Vandalismo] entendido como la destrucción del patrón cultural de un grupo, como el lenguaje, las tradiciones, los monumentos, archivos, bibliotecas, iglesias. En resumen: los santuarios del alma de una nación."

carga inmediatamente de historia y de emoción, reforzando la identificación de la colectividad y fortaleciendo así su calidad de ícono. (Leach, 2003)

Todo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa cerca de los objetos terribles, ú obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir (Burke, 1985, p.92)

## 2. Las raíces del ícono: en busca del concepto general

Dado que este trabajo de investigación se centra en los íconos de la arquitectura, se entendió necesario analizar primeramente qué acepciones ha tenido la palabra ícono, independientemente de su relación con el campo de la arquitectura. De esta manera, se logra establecer las características que permitirán luego englobar distintos elementos de la arquitectura bajo este único término.

La palabra ícono tiene su origen en el griego *Eikôn* (o *eikônion*), cuyo significado literal era "retrato" o "imagen", pero a su vez, el término era utilizado para referirse a la descripción que sintetizaba las características personales de quienes formaban parte de un contrato legal como forma de cerrar el acuerdo. (Barclay, 1970)

Esas características personales se resumían en una imagen hecha a partir de dibujos geométricos o matrices que permitieran identificar al titular de manera sencilla y directa. La complejidad del diseño, por la necesidad de ser algo único, dependía de la amplitud del círculo en el que se movía la persona. A este signo personal que reflejaba el estatus social del individuo y permitía que éste fuera reconocido más allá de su círculo más íntimo, se le denominó *sello*. (Pericias Caligráficas, 2017)

En definitiva, lo que hacía este *eikôn* (imagen) era representar algo que se encontraba ausente. Esto conduce al escrito *El Sofista* del filósofo griego Platón, donde describe al arte como producción de imágenes que representan la realidad a partir de la mimesis. Allí "distingue una doble forma de técnica mimética, a saber, la icónica y la fantasmal". (Másmela, 2006, p.52)

El ícono es la copia más fiel de lo real, y por ello reproduce tal cual son las proporciones de ancho, largo y alto del modelo, así como los colores originales, permitiéndole alcanzar la categoría de imagen verdadera. El fantasma es aquel que hace una reproducción engañosa del paradigma, distorsiona el modelo que pretende imitar. (Másmela, 2006)

En el caso de un modelo tridimensional, unas caras se agrandan y quedan uniformemente iluminadas, mientras que otras se comprimen y quedan en sombra. La imagen, entonces, se desvirtúa, es equivocada o brinda una información errónea sobre la realidad, esconde o roba datos necesarios para tomar las medidas de la realidad. El observador experimenta la ilusión de encontrarse ante la réplica de una forma que no es lo que parece y que, a menudo, debe ser observada de lejos a fin de que se restablezcan visualmente las proporciones. (Azara, 1995, pp.26-27)

Pero el término ícono, también refiere a las imágenes sagradas, o pinturas, que representan elementos de la divinidad en la tradición cristiana. Estos eran el vehículo que permitían al individuo comunicar la plegaria a la figura sagrada representada; ya sea Cristo, la Virgen o los Santos. (Brooks, 2000)

Es bien sabido que las imágenes han tenido funciones muy diversas a lo largo de la Historia de la Humanidad: desde las pinturas de las cavernas (mágico-propiciatoria), pasando por las imágenes de culto (religiosa-cultural), o las concebidas como trasunto del poder (propaganda política o religiosa), las imágenes narrativas, didácticas, aleccionadoras, o de tono moralizante, hasta llegar, finalmente, al concepto de arte por el arte, tan ajeno a la mentalidad de la mayoría de las antiguas y modernas civilizaciones. (Rodríguez López, 2005, p.3)

Dado que las imágenes han formado parte de la vida humana desde sus orígenes, no sorprende que haya surgido la necesidad de estudiarlas en profundidad. Si bien ya desde el siglo XVI en Europa comenzó a desarrollarse como disciplina la descripción de imágenes (iconografía), fue recién alrededor de 1950 que se consolidó como ciencia la Iconología. Esta consiste en el estudio de las imágenes, no solo en los aspectos formales sino más bien en el mensaje que transmiten. Para ello se debe ir más allá de lo que se expresa de manera directa, y lograr interpretar el significado que se esconde detrás o las distintas connotaciones que puede tener la imagen de acuerdo al contexto cultural. (Rodríguez López, 2005; Velásquez, 2012)

El método iconológico -desarrollado principalmente por el historiador de arte Erwin Panofsky en el ámbito de la pintura, y llevado al campo de la arquitectura por su colega de profesión Rudolf Wotzkower- distinguía tres fases en la interpretación del significado de una obra. El primer nivel es el *preiconográfico* que consiste en la percepción primaria que tiene que ver con lo que se aprecia a simple vista, que puede reparar en los detalles pero no va más allá de lo meramente descriptivo. El segundo nivel es el *iconográfico*, donde la aproximación a la obra parte de una mirada analítica que establece conexiones con distintas fuentes logrando identificar la temática representada. El tercer y último nivel es el *iconológico* que se trata de encontrar dentro del tema, los conceptos particulares que se quieren transmitir. Para alcanzar este nivel tan profundo de significación dentro de una obra es preciso un estudio exhaustivo de su contexto cultural. (Velasquez, 2012)

La iconología no es la única disciplina que permite aproximarse al concepto de ícono como imagen y sus significados; la semiótica, como ciencia que se encarga de estudiar el lenguaje y los signos como forma de comunicación, aporta otra mirada sobre el objeto de estudio.

Charles Peirce, la figura más destacada en este campo, entendía que el signo era la única forma de conocer la realidad, y según él, estaba conformado por tres partes: "el signo propiamente dicho (representamen), aquello que representa (objeto) y la instancia intermediaria que conecta a ambos (interpretante)." (Runnquist & Nubiola, 2010, p.1001) Dentro de su estudio, Pierce realizó diversas clasificaciones de los signos, pero resulta de interés para nuestro estudio la categorización que toma como base la relación objeto-representamen dando lugar a tres tipos de signos: íconos, índices y símbolos.

En particular, la definición de Pierce que resulta competente es la del ícono:

Una relación de semejanza entre signo y objeto es una relación icónica. Un signo es un ícono si se asemeja a su objeto y si la cualidad o el carácter de esta semejanza pertenece al signo independientemente de si su objeto realmente existe o no. (Runnquist & Nubiola, 2010, p.1002)

También puede resultar interesante la clasificación de los signos que hace Giraud, donde reconoce dos tipos: los naturales, (que son aquellos basados en las relaciones que encontramos en la naturaleza) y los artificiales, de los cuales existen a su vez dos tipos. Por un lado están los símbolos que son aquellos signos convencionales utilizados para comunicarse con otro ser, y pueden ser tanto arbitrarios como iconográficos; y finalmente están los íconos, que son representaciones de elementos reales y sus caracteres naturales. (Rodríguez, Rossi, Salgarelli, & Zimbone, 1984, p.42)

Para el filósofo y semiótico estadounidense Charles Morris, quién sigue los lineamientos del ya mencionado Pierce, "era icónico el signo que poseía alguna de las propiedades del objeto representado, o mejor, 'que tenía las propiedades de sus denotados'". (Eco, 1986, p.220) Esto le permitió distinguir distintas "escalas de iconicidad" según el parecido que mantiene el signo respecto al objeto original, donde el máximo grado de iconicidad sería en el caso de la generación de una copia exacta. (D'Angelo, 2007)

Cabe destacar, tal como lo hace Umberto Eco en su libro *La Estructura Ausente: Introducción a la Semiótica* (1986) la importancia del contexto para el valor representativo del ícono: "la reconocibilidad de los signos icónicos se produce a nivel de enunciado-contexto-código" (p.269) Eco se encarga además de conectar los estudios de semiótica con la arquitectura entendiendo que esta, además de su objetivo funcional es valorada como un "acto de comunicación" capaz de influir en la vida de los hombres. (pp.324-325)

### 3. Mensaje oculto: La simbología de las imágenes

La simbolización facilita espontáneamente una respuesta ante las fuerzas hostiles de la naturaleza, frente a los misterios del cosmos y de la vida y la muerte. La simbolización es un recurso del inconsciente, natural, espontaneo, por tanto, dispuesto a compensar el hecho de que el hombre es incapaz de comprenderlo todo. (Costa citado en Gombrich, 1999, p.17)

Esta necesidad del hombre de expresar una realidad abstracta, un pensamiento o un sentimiento que no es perceptible a través de los sentidos es lo que resulta en la utilización de las imágenes. Pero hay un aspecto inconsciente en la percepción del mundo del hombre, quien en un intento de adaptarse a la naturaleza recurre a la utilización de lo simbólico, como lo evidencian el lenguaje y la religión, entre otros. Cassirer señala: “en lugar de definir al hombre como animal racional lo definiremos como un animal simbólico”. (Sebastián, 1994, p.19)

Autores como Norbert Schulz o Piaget hacen referencia a este análisis enfocándose en el espacio como medio para la concretización de las imágenes ambientales que resulta ser un aspecto indispensable en la relación del hombre con el universo. Para lograr un correcto entendimiento del espacio existencial, se deben interpretar tanto aspectos abstractos -como los geométricos-, como aquellos más concretos relacionado a los objetos físicos -como los edificios-. Es un acto de comunicación donde el mundo presenta las imágenes y el individuo las percibe a través de los sentidos realizando una acción de identificación que conlleva a su vez una reacción. La comunicación visual, a diferencia de la oral, tiene un lenguaje de rápida interpretación, directo, universal y generado a partir de sensaciones provocadas por las imágenes. (Sebastián, 1994)

Es importante la función comunicativa que cumple la imagen como lenguaje que permite establecer un diálogo entre el elemento y el observador. Interesan aquellas funciones no técnicas que implican una interpretación de la realidad por parte del individuo. Se entiende que existe una relación entre las percepciones sensoriales y la influencia en la sensibilidad de quien interpreta. (Gombrich, 1999)

El vínculo y la identificación de los objetos se da por medio de dos recursos: aquellos mentales -entre los cuales encontramos a la memoria- y los físicos. El mecanismo de la memoria funciona como almacenamiento de reacciones generadas por estímulos tanto exteriores como interiores empleando el tiempo como recurso principal. Además de los sentidos, es a través de este recurso que se generan las imágenes. Se puede dar por medio de la abstracción -entendiéndose por esto a la herramienta que permite formar conceptos-; como por la asociación, siendo esta última aquella que sistematiza a partir de recursos como el contraste o la analogía. Así el hombre va conformando un código que le permite relacionar los diferentes elementos con su respectiva imagen, son principios que ha ido proporcionando la historia en cuanto a la relación del ser humano con ciertas formas.

Carl G. Jung hace referencia a los sueños como medio de comunicación de esos símbolos y expone el concepto de “inconsciente colectivo” para reflejar aquello perteneciente a la psique que transmite la herencia común de todos los individuos. Esta herencia se ve en las analogías entre las historias antiguas y las imágenes que se reflejan en los sueños del hombre moderno quien es capaz de reinterpretar los símbolos que quizás en otro momento fueron la expresión de las creencias de la época. (Sebastián, 1994, p.22)

No podemos pensar en nada sin la ayuda de las imágenes. Sin imágenes, el análisis más abstracto [y] el razonamiento más metafísico quedan más allá de nuestro alcance; es solo mediante y a través de imágenes como somos capaces de recordar. Debéis tener esto en mente (...) Conscientes de que el dominio de la inteligencia humana vive de imágenes, al concebir estos nombres hemos tratado de explotar incluso los elementos de imitación inherentes en el lenguaje. (Fabre d'Eglantine citado en Gombrich, 1999, p.165)

Además de la pintura existen otras imágenes que permiten un acercamiento más directo y fiel entre el objeto representado y el individuo que lo interpreta. Estos son los elementos tridimensionales que según Charles Baudelaire se comprenden con mayor facilidad y rapidez por ser sólidos como los objetos de la naturaleza. Permiten al observador un contacto directo con la obra, inclusive incorporando el sentido del tacto en el acercamiento con ella. Lo ejemplifica de la siguiente manera:

En el caso de los niños entre un verdadero caballo de juguete en tres dimensiones y otro pintado, por ejemplo, en las ilustraciones de un cuaderno para pintar. No es que el niño no reconozca el dibujo; claro que sí. Pero el dibujo no sería un juguete, no podría manipularlo ni mucho menos montarse en él, y por tanto carecería de esa peculiar carga de que está dotada una imagen en tres dimensiones. (Gombrich, 1999, p.138-139)

Lo interesante se encuentra en la capacidad que tienen estas imágenes tridimensionales de convertirse en algo más que puras proyecciones, logran adquirir un carácter propio como elemento en sí mismo.

Llama la atención el empleo reiterado de determinados símbolos durante periodos extensos de la historia. Hay ciertas imágenes que pueden ser catalogadas como arquetípicas, entendido como “la tendencia a formar representaciones de un motivo” (Sebastián, 1994, p.22) y que se manifiestan a través de las imágenes simbólicas logrando ser modelos de influencia y representación de grandes masas.

Uno de los símbolos fundamentales es el Círculo, imagen de la perfección, homogeneidad, eternidad y comunión. Simboliza el cosmos y lo trascendental del mundo espiritual. (Sebastián, 1994, p.27)

Otro claro ejemplo de estas imágenes arquetípicas, que resulta de suma importancia para este trabajo, es la referida a lo ascensional. Muchos de los mitos y tradiciones antiguas han recurrido al uso del simbolismo de la ascensión. Se ha relacionado este término con ideas de santificación, de acercamiento al cosmos y por lo tanto de trascendencia. Representa el “camino hacia la realidad absoluta” (Sebastián, 1994, p.31) y la relación entre la inmortalidad y el éter. Se presenta como anhelo de la eternidad y posible solución para lograr alcanzar la atemporalidad. Además, el simbolismo de la ascensión no solo aparece en textos bíblicos y religiosos sino que lo encontramos con bastante frecuencia es textos psicoanalíticos; entendiéndose que no se trata de una creación humana sino de un comportamiento natural de la psique.

Según Bachelard ‘es la misma operación del espíritu humano la que nos lleva hacia la luz y hacia la altura’ (...) Así en la conducta humana, los valores, el concepto de verdad, estarían asociados psíquicamente a la elevación, serían conceptos motivados por las imágenes dinámicas de la ascensión. Hablar por lo tanto de la luz como arquetipo del simbolismo ascensional, es hablar de moralidad y metafísica. El hombre se une a lo celeste, igual que está unido a la tierra por el amor que es la forma más generosa de participación. (Ferrero, 1998, p.88)

El simbolismo ascensional estaría marcado por un eje fundamental en la actividad humana: el eje vertical. En este sentido es un *axis mundi* que desde épocas remotas ha sido conferido de gran valoración por ser lo que refleja la conexión entre el cielo y la tierra. Podemos identificar una serie de figuras que buscan representar este simbolismo ascensional; desde elementos manufacturados por el hombre como la escalera, hasta formas de elementos naturales como la recurrente Montaña Sagrada.

El concepto de montaña entra dentro del simbolismo de la ascensión y tiene carácter múltiple ya que participa de la idea de centro y de lo ascensional. La montaña en tanto que alta es vertical, elevada, se aproxima al cielo y participa del simbolismo de la trascendencia. (Sebastián, 1994, p.31)

La montaña es una llamada a lo alto, a lo trascendente, de ahí que se la presente como una escalera fabulosa que ofrece una realización a los sueños. Es la montaña la cima de la humanidad, el punto a donde desciende la divinidad y se encuentra con el hombre que sube, por ello se la toma como símbolo de la reunión: es por tanto el primero y más sagrado de los santuarios, al arquetipo de todos los templos. (Sebastián, 1994, p.32)

Estas imágenes arquetípicas son la herramienta que el ser humano tiene para satisfacer la necesidad de establecer una identidad que le permitiera destacarse del estilo de vida de

aquellos que le rodean, ya sea ante sus inferiores, sus superiores o sus opositores. (Gombrich, 1999, p.254)

Esta necesidad se puede percibir desde tiempos remotos, podría decirse que todas las organizaciones sociales han buscado distinguirse de los terceros. Por lo tanto, estas representaciones son un reflejo del Espíritu de la Época, pero también resultan interesantes herramientas para exponer otras formas de colectivismo como es el caso del racismo o nacionalismo. Francis Haskell explica que para el siglo XIX se comenzó a aceptar el hecho de que las artes de un determinado lugar expresaban su “verdadero carácter” incluso mejor que aquellos recursos utilizados hasta el momento por los estudiosos. (Gombrich, 1999, p.264)

También sobre esto ahonda Carl Schnaase en *Geschichte der bildenden Künste*:

Por tanto, el arte de cada periodo es a la vez la expresión más completa y la más fiable del espíritu nacional en cuestión, es algo parecido a un jeroglífico (...) en el que la esencia secreta de una nación se declara por su cuenta, condensada, es cierto, oscura a primera vista, pero totalmente y sin ambigüedades ante aquellos capaces de leer estos signos (...) Así, una historia continua del arte aporta el espectáculo de la evolución progresiva del espíritu humano. (Sebastián, 1994, p.264)

De esta manera las imágenes comienzan a cumplir un papel fundamental como indicadores de la sociedad, ya que poseen el poder de conmover, cautivar, corromper e impactar en el espectador. (Gombrich, 1999, p.267) Se podría decir que el individuo es capaz de apropiarse de estas imágenes; las capta en la psique a través de los sentidos, las internaliza y puede comenzar a forjar un vínculo de identidad con las mismas.

Para el filósofo Walter Benjamin estas apropiaciones se ven reforzadas con el hábito, por lo que la memoria es un elemento clave en el proceso. Con el paso del tiempo estas imágenes van dejando su huella y se va conformando un historial de experiencias. A su vez, en este proceso de identificación el individuo realiza un proceso de proyección al otorgarle un sentido simbólico al objeto para luego verse reflejado en el mismo. (Leach, 2003, p.1)

Para ganar atractivo, el símbolo debe contar con ciertas características específicas, ya sea poseer un carácter arcaico o un carácter natural en el sentido de Fabre d'Eglantine; de lo contrario se debería intentar naturalizarlo en las ideas y tradiciones propias. El estudio de estos emblemas, puede dar resultados interesantes en cuanto a su capacidad de reflejar una imagen –aunque sea parcial- de cualquier movimiento de masas. (Gombrich, 1999)

Un claro ejemplo de esto es la identidad nacional. Es preciso comprender que se trata de reflejar en el mundo material un sistema de creencias inmaterial, la identidad se ve investida en un objeto. Las banderas, por ejemplo, se convierten en revelaciones físicas

que a pesar de no tener significado propio, resultan ilustrativas de una cierta forma de vida. La arquitectura cae precisamente dentro de esta categoría ya que puede convertirse en la materialización visible de lo invisible. (Leach, 2003)

Resulta oportuno exponer las ideas del arquitecto americano Louis Sullivan:

El arte de la gente –escribió- es un reflejo o expresión directa de la vida de esa gente (...) En ninguna época y en ningún caso la arquitectura ha sido otra cosa que (...) una emanación de la vida más íntima de la gente. (Gombrich, 1999, p.249-250)

## 4. El ícono en la arquitectura

### 4.1 Arquitectura como mensaje

A diferencia de las demás artes, la arquitectura es capaz de atraer simultáneamente a todos los sentidos en una única experiencia. Se percibe una amplia gama de elementos, como ser, la luz y la sombra, las texturas, los colores, y el transcurso del tiempo, entre otros. Son las intenciones que se encuentran por detrás de la idea original las que terminan por generar un impacto en las experiencias sensoriales del individuo.

Desde un punto de vista empírico, un edificio podría satisfacerlos como una entidad puramente físicoespacial, pero desde el punto de vista intelectual y espiritual necesitamos entender las motivaciones que encierra. (...) El desafío de la arquitectura consiste en estimular tanto la percepción interior como la exterior, en realzar la experiencia fenoménica mientras, simultáneamente, se expresa el significado, y desarrollar esta dualidad en respuesta a las particularidades del lugar y de la circunstancia. (Holl, 2011, p.12)

Ya se habló de la semiología en cuanto a lo que esta entiende por la palabra ícono, pero dado que esta ciencia estudia a los signos y la forma en que estos son capaces de comunicar, se entiende necesario ahondar un poco más en ella para intentar entender a la arquitectura como transmisora de mensajes.

"Cada uno de los actos, objetos o afirmaciones que el hombre percibe está dotado de significado (aunque sea de 'la nada')". (Jencks & Baird, 1975, p.5) La arquitectura entonces, como acción humana, siempre tiene algo que comunicar y por esta razón, realizar un paralelismo entre el lenguaje verbal -tan estudiado por la semiología y la lingüística- y el lenguaje arquitectónico, ayudará a comprender las estructuras en las que se basa la transmisión de mensaje y, por lo tanto, de qué manera la arquitectura es capaz de comunicar algo que va más allá de la forma construida.

Este lenguaje presenta algunos términos que pueden resultar útiles para el desarrollo de este trabajo. La primera forma que se puede distinguir es la del *gesto*, ya que es la reacción física instantánea generada por estímulos específicos. Luego se encuentran, la *señal* -siendo aquella que se presenta por una manifestación de la naturaleza-, y aquellas imágenes descriptivas que obtienen significado por la equivalencia de los elementos que la conforman: las alegorías. Por último se reconocen términos relacionados a lo pictográfico - como el *signo*- que se caracteriza por ser esquemático, interpretable sin la necesidad de ningún esfuerzo y generado por convención. La figura de un signo es definida como emblema, posee un gran poder psicológico y usualmente se utiliza para representar ideas, seres o creencias. (Sebastián, 1994, p.52)

La base de la comunicación son los signos, y la semiótica sugiere que estos son una "realidad de dos cara" porque están conformados por el significante y el significado (Rodríguez et al., 1984, p.46). Se entiende que el significado es el mensaje, mientras que el significante es el medio de expresión.

El significante es la representación de una idea o pensamiento que constituye el significado. En el lenguaje, el sonido sería el significante y la idea el significado, mientras que en la arquitectura, la forma sería el significante y el contenido el significado. El hecho de que cada signo posea al menos esta doble naturaleza se conoce con el nombre de 'doble articulación'. (Jencks & Baird, 1975, p.1)

En la lingüística puede resultar suficiente estudiar el signo como esa doble articulación donde se unen por un lado un concepto y por el otro lado una "imagen acústica". (Rodríguez López, 2005, p.48) Pero la arquitectura tiene la particularidad de que la "doble articulación" de Saussure suma una faceta más; la de la función.

En cualquier arquitectura usual existe siempre una forma, una función y una técnica. (...) En la mayor parte de la arquitectura debe existir una forma (comprendiendo el color, la textura, el espacio, el ritmo), una función (propósito, uso, connotaciones del pasado, estilo, etc.) y una técnica (constituida por la estructura, materiales, servicios mecánicos, etc.). Por tanto, si la lingüística trata de descubrir cuáles son las unidades fundamentales capaces de comunicar significado verbal, encontrando como resultado los fonemas y los morfemas, sería muy apropiado que el estudioso de la arquitectura encontrara también ciertos 'formemas, funcionemas y tecnemas', o unidades fundamentales del significado arquitectónico. Mientras que cualquier lenguaje usual posee una doble articulación, cualquier arquitectura normal posee una triple articulación. (Jencks & Baird, 1975, p.10)

Este reconocimiento de que algunos elementos no solo significan sino que también cumplen una función utilitaria, se ve plasmado en la semiología en el concepto de "funciones signo".

Significante, significado y función sustituirían, pues, y de una manera bastante más completa, al viejo binomio forma-función, cargado ya de demasiados sentidos para poder significar definitivamente alguno (...) Creemos que la tríada significante, significado y signo-función incluye en la noción de signo las tres partes de la semiótica de Morris: la semántica como relación entre los signos y lo que estos denotan, la sintaxis que estudia los aspectos morfológicos de las relaciones entre los signos pasando por alto sus significados y la pragmática que trata del significado de los signos en relación con su función. (Rodríguez et al., 1984, p.48)

Es importante aclarar que los signos son totalmente arbitrarios en el momento en que se originan, porque mediante una especie de contrato social se decide qué significante se corresponde con qué significado, y eso queda establecido de esa manera sin poder ser modificado a voluntad. (Jencks & Baird, 1975, p.58) Los símbolos o íconos, por su parte, si bien son tipos de signos, ya no se puede decir que sean arbitrarios, porque no es simplemente la adjudicación de un nombre a un concepto u objeto determinado, sino que son representaciones cargadas de valores afectivos y basados en otro tipo de relación.

Cabe remarcar también, que dado que los signos tienen una interpretación, esta es susceptible de cambiar con el tiempo. En la arquitectura, por ejemplo, el estilo gótico, tenía en su origen medieval una interpretación simbólica asociada a lo religioso. Más tarde, en el Renacimiento, sin haber cambiado ninguno de los códigos de su lenguaje, el gótico sufrió una reinterpretación pasando a ser visto como un estilo bárbaro. (Jencks & Baird, 1975, p.9)

Otro aporte de la semiología que puede ser aplicado a la arquitectura es la distinción que hace dentro del lenguaje entre lo que es la lengua y lo que es el habla. La primera sería el aspecto colectivo e inconsciente del fenómeno social del lenguaje, y el segundo sería el aspecto individual y consciente. (Jencks & Baird, 1975, p.88)

La lengua es una estructura; es el sistema establecido por convención para la comunicación, y por lo tanto se trata de una "institución social". (Rodríguez et al., 1984, p.15) La lengua es el código que proporciona la variedad de signos, el significado con el cual se corresponde cada uno de ellos, y las reglas a seguir para su combinación. (Rodríguez et al., 1984, p.18)

El habla, en cambio, es la utilización del código de la lengua por parte del individuo como medio para expresar sus pensamientos. Para ello, debe combinar como desea los signos base que la lengua le ofrece. "Por tanto, la langue [lengua] es colectiva y no fácilmente modificable, mientras que la parole [habla] es individual y maleable." (Jencks & Baird, 1975, p.1) Cabe destacar que no existe una sin la otra.

La lengua sólo existe perfectamente en la 'masa hablante'; sólo se puede utilizar un habla extrayéndola de la lengua; pero, por otro lado, la lengua sólo es posible a partir del habla: históricamente, los hechos de habla preceden siempre a los hechos de la lengua (es el habla la que hace evolucionar a la lengua), y, genéticamente, la lengua se constituye en el individuo por el aprendizaje del habla de su entorno. (Rodríguez et al., 1984, p.17)

Se trata de un ida y vuelta entre estos dos mundos; para que se incorporen nuevos elementos a la lengua, estos deben haber sido ensayados previamente en el campo del habla, pero a su vez, para que el habla pueda cumplir su función de comunicar, debe basarse en los códigos de la lengua.

¿Cómo se traslada la idea de la lengua y el habla a la arquitectura? George Baird encontró el paralelismo en la existencia de los estilos arquitectónicos. Según él, la lengua se corresponde directamente con los estilos porque se trata también de una convención social, donde se establece qué elementos de la arquitectura se deben utilizar, de qué manera y para significar qué cosa. (Jencks & Baird, 1975, p.53)

Por lo tanto, el orden arquitectónico es un contrato social exactamente como lo es la lengua de Saussure; ningún individuo puede alterarlo por capricho, porque contiene ciertos valores convenidos, y debe ser cuidadosamente aprendido por aquellos que lo usan, antes de poder manejarlo. (Jencks & Baird, 1975, p.53)

El habla en este caso, serían las construcciones particulares donde cada arquitecto selecciona de la lengua los elementos que le ofrece y los ordena libremente de la manera que desea, siguiendo las estructuras establecidas por el estilo, para lograr transmitir el mensaje deseado.

El estilo gótico, por ejemplo, no está en lugar de una iglesia, pero para mucha gente éste todavía 'connota' la iglesia, igual que la arquitectura moderna 'connota' el llamado Estilo Internacional y la contemporánea 'connota' el edificio del Festival of Britain. Todas éstas son cuestiones de contrato social, y evidencian paralelismos relevantes entre la lingüística y la arquitectura. (Jencks & Baird, 1975, p.57)

El estilo arquitectónico no necesariamente es sinónimo de un cierto mensaje, de hecho, como ya se ha mencionado, la interpretación de cada uno se ha ido modificando a lo largo del tiempo. Sin embargo, es una realidad que en general los estilos se asocian a ideologías o reflejan ciertos valores en un determinado contexto geográfico e histórico, y no es casualidad que se elija un estilo u otro según lo que se quiere representar. La forma en que se habla determinada lengua arquitectónica puede estar queriendo decir mucho más de lo que aparenta a simple vista, como se evidenciará más adelante en el análisis de los casos de estudio.

Por otra parte, en el libro *Arquitectura como Semiótica* (Rodríguez et al., 1984), se advierte otro aspecto que asemeja a la arquitectura con el lenguaje verbal: la lengua es elaborada por un "grupo de decisión" y por lo tanto los signos nacen de manera arbitraria a partir de una decisión unilateral que no necesariamente considera a la "masa hablante". (p.27)

Al igual que todos los *mass-media*, tampoco la arquitectura es elaborada espontáneamente por la masa de usuarios, como es el caso de la lengua hablada, sino por un grupo de decisión; las elaboraciones artificiales de estos grupos son definidas por Roland Barthes como logo-técnicas, es decir, como sistemas compuestos de funciones-signos que, además de

realizar un fin práctico, sirven también a la comunicación entre los grupos sociales. (Rodríguez et al., 1984, p.34)

Sin embargo, no resultan tan fácil de establecer; "deben remitirse a un denominador común, que puede definirse, con un término un poco vago, pero muy eficaz, como lo imaginario colectivo." (Rodríguez et al., 1984, p.34) En la arquitectura funciona de la misma manera. El arquitecto, según Gregotti, es "el catalizador de los procesos de modificación de la lengua, determinados por lo imaginario colectivo, pero que llegan a ser efectivos solo a través de las intervenciones (actos de habla) del arquitecto." (Rodríguez et al., 1984, p.36)

La modificación podrá llegar, como en la mejor lengua, por la contribución de obras de alto valor o, mejor, altamente sobresignificantes, por acumulación en un punto, por pequeños desplazamientos funcionales, o por vastos reordenamientos estructurales. Es posible que nos hagan pasar de una lengua a otra, pero el conjunto de los signos (y también las ideas de éstos) con que los hombres operan sobre la superficie de las cosas en cierto territorio no dejará de estructurarse como lenguaje significativo de la colectividad, no dejará de presentarse como forma de la memoria colectiva del grupo social, de su capacidad de imaginación; sobre este centro personal, singularísimo, se funda la particularidad del lugar.

Observemos que para Gregotti la colectividad es la verdadera protagonista de la estructuración del lenguaje arquitectónico, a través de ese imaginario colectivo que no es ya, como para De Fusco, un plano de convergencia con el grupo de decisión, sino el instrumento que permite a la colectividad misma prevalecer sobre aquel grupo -que deja entonces de decidir- a través de su condicionamiento a priori y su impugnación deformante a posteriori. (Rodríguez et al., 1984, p.35)

En definitiva, lo interesante de la semiótica para este estudio, es lo que aporta en cuanto a la capacidad de la arquitectura de convertirse en transmisora de un mensaje. Una contribución interesante es la que hace George Baird en su artículo *La dimensión amoureuse en arquitectura* publicado en el libro *El significado en arquitectura* (1975):

Para ser registrado, un mensaje ha de ser de alguna forma sorprendente, pero no totalmente inesperado. Si es demasiado previsible, el mensaje no será recibido en absoluto. (...) Por el contrario, si el mensaje es demasiado imprevisible, el resultado es análogo. (Jencks & Baird, 1975, p.89)

Estos conceptos pueden ser trasladados directamente a la arquitectura, ya que los edificios icónicos, tienen justamente la característica de presentarse de forma *sorprendente*, logrando de esta manera transmitir el mensaje eficazmente. La palabra *sorprendente* se plantea en el sentido de que el ícono por su forma distintiva y su implantación destacada respecto al entorno consigue impactar al individuo, generando en

él la necesidad de detenerse e interiorizar el mensaje que se está comunicando. (Jencks, 2005, p.182)

El ya mencionado *Arquitectura como semiótica* no solo habla de la capacidad de la arquitectura para comunicar, sino que la plantea como un medio para la comunicación de masas, marcando las similitudes entre la arquitectura y este tipo de acción dirigida a un grupo humano con la intención de persuadirlos de algo. En primer lugar, es claro que el discurso arquitectónico pretende persuadir desde el momento en que la propuesta espacial incita a ciertos comportamientos o formas de vida. La arquitectura tiene entonces un efecto psicológico sobre el usuario, porque sin que éste se de cuenta, lo conduce a seguir las reglas que le impone. Por otra parte, la arquitectura se aprecia de la misma manera que una publicidad; logra comunicar por impacto y quedar grabado en la memoria. (Rodríguez et al., 1984, p.37) Tal como se verá en los casos de estudio, los poderosos se valdrán de esta capacidad de la arquitectura de comunicar masivamente para difundir sus ideologías o demostrar su autoridad ante terceros.

#### 4.2 Memoria colectiva: el rol del ícono en la sociedad

Para comprender qué clase de arquitectura se reconoce como un ícono, es necesario remitirse a las ideas de varios autores que interpretan y caracterizan el concepto del ícono a través de su relación con la estructura de la ciudad y su relación con la sociedad mediante la identidad y la memoria.

Kevin Lynch, urbanista y escritor estadounidense, realiza en su texto de 1960 *La imagen de la ciudad* (1998) un análisis visual de las ciudades y del valor que adquiere este aspecto, estudiándolas específicamente desde la forma. En su estudio detalla que la imagen que se obtiene de cualquier realidad varía según el observador, donde éste realiza una labor de interpretación y organización constante y que no puede entenderse en sí mismo sino que el contexto y las experiencias cumplen una función primordial. La coincidencia de las creaciones que demuestra consenso entre los distintos individuos es lo que el autor llama *imágenes colectivas*.

Lynch define las tres características principales con las que debe contar una imagen eficaz, a saber, identidad, estructura y significado. Esto implica que debe existir un objeto fácilmente distinguible del resto, un vínculo espacial y un vínculo emocional o práctico con el individuo. A su vez constata que el objeto debe contar con un atributo que logre fijar la imagen en todo observador, a lo que llamó *imaginabilidad* relacionado con el concepto de *apariencia* de Stern.

Como metodología de estudio, el autor adopta un sistema de clasificación de los elementos que conforman las imágenes de una ciudad, distinguiendo las *sendas*, los *bordes*, los *barrios*, los *nodos* y los *mojones*. Es éste último el que resulta interesante de analizar en el presente trabajo.

Lynch habla de mojones al referirse a puntos estratégicos que le son exteriores al observador, generalmente de considerable sencillez y cuyos límites se encuentran claramente definidos. Estas “claves de identidad” implican una selección por parte del observador entre una variedad de opciones, facilitando la elección en caso de contar con un contraste con la situación que lo rodea, tanto con lo colindante en cuanto a altura e implantación, como con aspectos relacionados a la experiencia del observador.

La ubicación específica del mojón es un aspecto fundamental; puede tratarse de mojones distantes en caso de encontrarse fuera de la ciudad o locales en el caso contrario. El primero de ellos permite al observador utilizarlo como medio de orientación al permitir ser divisado en diferentes ángulos y distancias, indicando una dirección constante. Por otro lado, los mojones locales suelen ser visibles únicamente desde espacios restringidos pero de igual forma manteniendo el carácter contrastante con los elementos cercanos. Su escala puede variar pero es su situación espacial lo que lo define y destaca del contexto.

Este elemento singular y memorable puede verse fortalecido si se tiene en cuenta elementos como la implantación en un punto de congregación, la actividad asociada al elemento arquitectónico y las asociaciones tanto históricas como de significado. También, la interrelación con los otros elementos de la clasificación de Lynch pueden ser recursos que en caso de ser utilizados correctamente logran intensificar el carácter de mojón, mientras que en la situación inversa puede debilitarlo. Por último, acciones simples como la asignación de un nombre aceptado por la población puede también ayudar a fortalecer al mojón.

En conclusión, existen para Lynch ciertas cualidades de forma con las que debe contar un elemento para convertirse en un mojón eficaz: singularidad y contraste con el entorno; claridad de la forma en sentido geométrico; predominio de una parte por sobre las demás; y significado práctico o emocional; entre otras.

Las aportaciones realizadas por Kevin Lynch resultaron de gran trascendencia, pudiendo identificar influencia directa en los escritos de destacados autores como Norberg-Schulz y Aldo Rossi.

De acuerdo a este último, tal como lo describe en su libro *La arquitectura de la ciudad* (1981) elaborado en 1966, la ciudad es arquitectura, porque son las construcciones las que a lo largo del tiempo se van estableciendo y van conformando a la ciudad como tal. Esa arquitectura es colectiva porque es creación de una sociedad y por lo tanto es inseparable de la vida de esta. Al ser creación humana, la ciudad es susceptible al cambio y al constante crecimiento: muchas cosas permanecen tal como estaban originalmente, pero otras se van modificando como consecuencia del propio desarrollo, y se va generando así una memoria propia.

Dicha arquitectura es parte integrante del hombre, es su construcción. La arquitectura es la escena fija de las vicisitudes del hombre; con toda la

carga de los sentimientos de las generaciones, de los acontecimientos públicos, de las tragedias privadas, de los hechos nuevos y antiguos. El elemento colectivo y el privado, sociedad e individuo, se contraponen y se confunden en la ciudad, constituida por tantos pequeños seres que buscan una sistematización y, al mismo tiempo, juntamente con ella, un pequeño ambiente para ellos, más adecuado al ambiente general. (Rossi, 1981, p.62)

El autor expresa en su interpretación de la ciudad, que la vida cotidiana de la sociedad se manifiesta en las zonas residenciales donde se vive el día a día. Pero esa área, que es la que conforma la mayor parte de la ciudad, es la más susceptible a los cambios que genera el desarrollo urbano y por lo tanto se encuentra en constante evolución. Por ello, la colectividad busca elementos de permanencia en la ciudad y esa cualidad la encuentra en los monumentos, que no solo funcionan como puntos estables dentro de la dinámica urbana sino que además expresan una voluntad colectiva. Es importante entonces entender que el valor que tiene dicha arquitectura para que se constituya como un elemento singular está dado por la colectividad y las experiencias positivas, negativas o de cualquier clase que esta ha vivido en ese lugar, creando entorno a él una memoria colectiva.

Lo que Rossi define como permanencias es, en definitiva, la manifestación física del pasado; el pasado aún vivo en el presente. Si bien en los trazados de la ciudad puede verse presente esa persistencia de lo original, de lo antiguo, también los monumentos son claras figuras del pasado.

Desde luego me inclino a creer que los hechos urbanos persistentes se identifican con los monumentos; y que los monumentos son persistentes en la ciudad y efectivamente persisten aún físicamente. (...) Esta persistencia y permanencia viene dada por su valor constitutivo; por la historia y el arte, por el ser y la memoria. (Rossi, 1981, p.102)

Es importante aclarar, tal como lo hace el propio Rossi, que si bien todos los monumentos son elementos primarios, no todos los elementos primarios deben ser necesariamente monumentos, sino que este concepto es mucho más amplio y abarca también a aquellos elementos que forman parte de la estructura urbana y tienen la particularidad de ser capaces de retrasar o acelerar el proceso urbano, y a través de su permanencia ser testigos constantes de la evolución de la ciudad y generadores de su forma. Estos elementos tienen además la característica de que se destacan en la trama respecto al resto de los elementos que conforman la ciudad.

Los elementos primarios pueden materializarse entonces en forma de monumentos, o de actividades fijas, es decir, comercios, hospitales, edificios públicos o equipamientos urbanísticos; porque en definitiva lo que caracteriza al elemento primario es que es de carácter público, hecho por y para la colectividad. Pero más allá de la función que cumple

el elemento primario, lo que lo define como tal es su cualidad de catalizador de los procesos de transformación de las ciudades.

El arquitecto italiano Carlo Aymonino en su libro publicado por primera vez en el año 1975 *El Significado de las Ciudades* (1981), fuertemente influido por los estudios urbanos de Aldo Rossi, establece también la existencia de dos elementos diferenciados en la ciudad: el tejido residencial y los monumentos. Para él, la ciudad es una aglomeración de personas organizadas que se asientan en un mismo lugar y que tienen que solucionar, en principio, una cuestión de necesidad básica que es la vivienda, y de esta manera se conforma el tejido residencial. Pero luego, aparecen las necesidades simbólicas, el encontrar una forma de representarse como sociedad, además de la voluntad de las autoridades de hacer visible su poder. "Si bien el poder presenta históricamente unas formas diferenciadas, la necesidad de asumir un espacio determinado de representación puede considerarse, sin embargo, como un fenómeno invariable" (Aymonino, 1981, p.23) Allí es donde aparece el segundo elemento que conforma las ciudades: el monumento.

Se configura así una especie de herencia, de permanencia, cuya finalidad es presentar un testimonio de ambiciones y aspiraciones determinadas, tanto de carácter personal como colectivo, a través de instrumentos perennes: los monumentos construidos en piedra, en mármol, en hierro, en hormigón. (Aymonino, 1981, p.25)

De acuerdo a Aymonino, los monumentos arquitectónicos son el medio que encuentran las sociedades de cada época para representarse a sí mismas cada vez que sienten que están viviendo un nuevo período, para dejar marcada en la historia esa diferenciación a través de un elemento pretendido como eterno. Aymonino comparte también con Rossi la idea de que los monumentos tienen la capacidad de fomentar el desarrollo de la ciudad, ya que entiende que estos se vuelven "elementos significantes respecto a una ciudad determinada debido, igualmente, a que su presencia específica inicial y su posterior diversificación de usos contribuyen, de modo determinante, a transformar sus referencias parciales respecto a la forma urbana en su conjunto." (Aymonino, 1981, p.26)

Se entiende necesario realizar una observación sobre este planteamiento de Aymonino. El autor hace referencia a la presencia inicial del elemento como principio básico para volverse significativo, sin embargo, en este trabajo de investigación se entiende que no necesariamente la obra debe ser concebida de esa manera, sino que también se puede producir su consolidación a través del tiempo. Aloïs Riegl en su texto de 1903 *El culto moderno a los monumentos* (1999) se detiene a analizar este fenómeno. En él, cataloga a los monumentos según la intencionalidad al momento de su creación, donde en primer lugar hace referencia a los "monumentos intencionados" -aludiendo a aquellos concebidos deliberadamente con el fin de representar y eternizar un suceso memorable en la historia-. Y en segundo lugar, reconoce los monumentos que denomina 'históricos' refiriéndose a aquellos que no han sido creados como tal, sino que adquieren su valor posteriormente, atribuido por consenso de los sujetos modernos quienes los seleccionan entre las demás

construcciones existentes. Los monumentos históricos son expresamente 'no intencionados'.

Lo que determina estos elementos entonces, es su carga simbólica, que los vuelve puntos de referencia no desde el punto de vista topográfico "sino arquitectónico, accesible y visible desde varios puntos cercanos y lejanos, y, en el límite, desde todos los sectores de la ciudad". (Aymonino, 1975, p.41)

El estudio de las ciudades que realiza Aymonino en su libro, busca comprender fundamentalmente cómo funcionan aquellas correspondientes a su época, y por ello entiende que no solo los monumentos tradicionales son los que sirven como focos de referencia y portadores de significados, sino que los nuevos equipamientos colectivos como edificios públicos -si tienden a convertirse en actividades estables por un largo período-, pueden cumplir una función similar. Para ello es preciso prever una implantación original que destaque sobre el resto de la trama, y se diferencie en sus cualidades arquitectónicas.

#### 4.3. Hacia su definición

Es entonces a partir de todas estas consideraciones que se procede a establecer un concepto de *ícono* que servirá de orientación para el desarrollo del presente trabajo.

Tomando como principio el concepto etimológico de la palabra, se considerará *ícono* a aquellos elementos que valiéndose de una imagen sean capaces de representar ideas o realidades abstractas. El *ícono arquitectónico*, por lo tanto, se presenta como portador de un mensaje que puede tanto traerlo desde su origen como adquirirlo con el tiempo gracias a los significados atribuidos por parte de la sociedad.

Las sociedades naturalmente necesitan elementos que representen su identidad colectiva como medio para marcar su presencia y perpetuarse en el tiempo, para lo cual pueden recurrir a elementos existentes o crear nuevos:

A society is not just defined by its symbols; it also produces the symbols it needs in order to perpetuate itself through time. Symbols provide not only the necessary means for a collective identity to express itself; they also provide the means for this collective identity actually to exist in the first place, to come into being as a collective.<sup>2</sup> (Kaika, 2011, p.5)

---

<sup>2</sup> Traducción de los autores: "una sociedad no está definida por sus símbolos; ella produce los símbolos que necesita para perpetuarse a lo largo del tiempo. Los símbolos ofrecen no solamente los medios necesarios para que la identidad colectiva se exprese; también ofrecen los medios para que esta identidad colectiva exista efectivamente, y que haga funcionar a la sociedad como colectivo."

Una vez comprendido esto, se debe aclarar que no es posible analizar estos edificios icónicos si no es en relación a su entorno. Por lo tanto se retoman los conceptos de Lynch, Rossi y Aymonino, quienes realizan sus estudios a nivel de ciudad. Para poder proclamarse como *ícono*, la obra debe poseer el carácter de *mojón*, esto es, erguirse como un punto estratégico en la trama urbana que permita ser una herramienta de orientación para el observador. Para ello es esencial que cumpla con las siguientes propiedades: ser singular, con límites claramente definidos; sencillo, es decir, de fácil lectura; contrastante con el entorno que lo rodea (ya sea en altura, alineación o implantación); y ciertamente, poseer un significado práctico o emocional.

Estas claves de identidad, son fruto de la creación de la sociedad, o bien, son el resultado de acontecimientos públicos que buscan trascender el momento histórico en el que se encuentran. Son estos *elementos primarios* los que influyen en el proceso urbano y son testigos de la evolución de la ciudad. Serán considerados íconos entonces, aquellos que demuestren ser el medio a través del cual se expresan las sociedades o se manifiesta el poder de las autoridades, y que de igual manera, fomentan el desarrollo de la forma urbana. En definitiva, se transforman en puntos de referencia tanto en el sentido físico – orientación- como en el sentido temporal: surgen como testimonios de aspiraciones específicas y configuran una permanencia.

En conclusión el ícono arquitectónico es aquel que a través de su imagen destacada respecto a su contexto urbano, logra instalarse en la memoria colectiva de una sociedad volviéndose representativo de su identidad.

Para llevar a cabo el análisis de los casos de estudio y comprender por qué cada uno de ellos se entiende como *ícono*, resulta necesario realizar una aproximación a su construcción a partir de dos categorías. En primer lugar la implantación, porque es a través de la relación entre la obra y la trama urbana en la que se inserta, que se pueden identificar las intenciones de destaque. Con el mismo objetivo, se aborda en segundo lugar la resolución formal, donde se analizan aspectos tales como: tipología, volumetría, escala, altura, espacio, lenguaje, textura y color, entre otros. Por entenderse que es esta la primera imagen que recibe el observador y por lo tanto, la que transmite de forma más directa el mensaje asociado a ella, se exponen paralelamente de qué manera cada una de estas cualidades aportan a la construcción de dicho mensaje.

## 5. Estudio de caso: Catedral de Cristo Salvador de Moscú-Palacio de los Soviets

### 5.1 Un ícono para la victoria

A lo largo de la historia se ha demostrado que la gran mayoría de los símbolos culturales desempeñan no solo funciones técnicas y expresivas, sino también ideológicas. Son estas últimas, las que permiten que estos símbolos se vuelvan portadores de la ideología y representantes de un valor histórico, adquiriendo así la trascendencia que los convierte en íconos.

Es precisamente dentro de esta categoría de símbolos culturales que entran las obras religiosas. Los templos no se construyen espontáneamente, sino que detrás de cada uno de ellos hay un estudio de implantación, orientación, simbología e ideología, entre otros, que le confieren gran valor. A pesar de que los motivos de construcción son variados, frecuentemente se trató de anuncios por acontecimientos importantes en la vida religiosa o incluso como manera de expresar gratitud hacia Dios por el triunfo en algún combate. Este es el caso de la Catedral de Cristo Salvador de Moscú.

Luego de la victoria frente a las tropas francesas encabezadas por Napoleón en 1812, el emperador Alejandro I emite un manifiesto donde resuelve la construcción de un templo que llevara el nombre de Cristo Salvador e hiciera honor a aquellos que formaron parte de la batalla, además de “expresar nuestra gratitud a la providencia divina por salvar a Rusia del desastre que se cernía sobre ella” (Minina, 2011, p.2) y dejar huella del coraje y el sufrimiento del pueblo ruso.

Hoy en día se puede reconocer un amplio abanico de monumentos en conmemoración de los combates, sin embargo, la idea de construir una catedral como memorial era un hecho poco común para la época y de todas maneras fue aceptado con gran entusiasmo del punto de vista social. Esta tradición –la de construir iglesias memoriales como agradecimiento a Dios por la victoria- se remonta a los tiempos pre-mongoles, como la Catedral de Santa Sofía de Kiev. A su manera, la catedral de St. Isaac en Petersburgo fue también diseñada como una iglesia memorial; se la dedicó a Isaac de Dalmacia como una iglesia en conmemoración al emperador que creó una nueva Rusia con una nueva capital. Incluso en Moscú se pueden encontrar algunos ejemplos como la Iglesia de San Basilio que conmemora la conquista del Kanato de Kazán.

En 1814 se lanzó un comunicado sobre la realización de un concurso para la elaboración del proyecto de la Catedral de Cristo Salvador, y contó con la participación de importantes arquitectos rusos, entre ellos: Quarenghi, Voronikhin A., A. Melnikov, Stašov y A. Vitberg. Se pueden detectar ciertos patrones de inspiración en los proyectos de este concurso asociados con la tradición clásica de la arquitectura. El primer modelo neoclásico que sirvió de referente fue la Catedral de San Pedro de Roma (1506-1614) identificado con la idea de poder estatal. El deseo de superarlo arquitectónicamente fue persistente en Rusia durante gran parte del S XVIII y principios del XIX, y sus características particulares en

cuanto a la composición espacial se utilizaron ampliamente en la arquitectura religiosa del periodo neoclásico, a saber, la gran cúpula soportada por pilares cuadrados, la forma de la misma, la composición unitaria de la cúpula y el pórtico, y la forma curvilínea de la columnata al frente de la entrada principal. El segundo modelo igualmente destacado, fue el Panteón de Roma. Su forma circular coronado por una cúpula hemisférica, su fachada principal definida por un pórtico colosal y el arqueado interior, lo han convertido en un referente para cementerios, mausoleos e iglesias conmemorativas. Por último cabe agregar como importante fuente de inspiración al clasicismo de la Antigua Grecia. (Kirichenko, 1997)

Los diseños para el primer concurso resultaron bastante homogéneos, siguiendo los conceptos del estilo imperial en su mayoría, y reflejando los modelos de inspiración detallados anteriormente. El proyecto de Giacomo Quarenghi, por ejemplo, mostró gran afinidad con el Panteón, especialmente en su fachada principal conformada por columnas corintias y una gran escalera por delante, haciendo hincapié en el carácter conmemorativo del edificio. (Kirichenko, 1997)

El proyecto ganador fue aquel elaborado por AL Vitberg, quien logró dar a las formas clásicas, el sentido y la expresión de la idea nacional, además de lograr interpretar la historia del evento dentro de los valores de la cristiandad ortodoxa. Se le confirió el encargo en 1817 y se le pidió específicamente que diseñara una catedral que reflejara la grandeza y poderío del estado ruso aún en expansión. Sus primeros diseños presentan una rotonda cuadrada y un edificio cruciforme coronado por una cúpula. (Sidorov, 2000)



Proyecto de AL Vitberg

Es preciso destacar la función de la arquitectura religiosa del siglo XIX como imagen para expresar valores sociales y étnicos, el carácter nacional y el nacionalismo. Es por esto, que el proyecto de Vitberg adquirió gran significancia histórica. Su idea acerca de la catedral se basaba en tres elementos: el tamaño colosal correspondiente a la majestuosidad de Rusia, el estilo arquitectónico completamente original y despojado de toda imitación, y por último, la expresión de la idea espiritual de la iglesia y el culto a Dios. Esta nueva catedral sería una obra nacional, patriótica, religiosa y valiosa para Rusia, digna de la población cristiana. "Russia, a vast and mighty state...has not a single monument which corresponds to its eminence...I understood that this cathedral must be

majestic and colossal, that ultimately it would outweigh the glory of St. Peter's Basilica in Rome."<sup>3</sup> Vitberg (citado en Kirichenko, 1997, p.43)

El emplazamiento escogido sería la alta orilla del río Moscú en la Colina de los Gorriones, siendo entendido por Vitberg como un pedestal idílico para este nuevo hito. Su diseño reflejaba simetría y jerarquía en la composición, y en términos de dimensiones, se trataba de una obra que superaba los doscientos metros de altura -si se mediera desde lo bajo del terraplén hasta la cruz sobre la gran cúpula de cincuenta metros de diámetro-. Esto demuestra la escala de ambición del pueblo, la búsqueda de la creación de un nuevo ícono en la ciudad con una gran carga emotiva y religiosa.



Colina de los Gorriones

El ambicioso proyecto trajo consigo varios problemas relacionados a la administración de la construcción. El principal, significó importantes reconsideraciones en temas de viabilidad debido a la fragilidad del suelo –ya que el sitio escogido contaba con importantes corrientes subterráneas-. Por este motivo, y luego del fallecimiento de Alejandro I, el nuevo zar Nicolás I determinó que se llevaría a cabo una segunda competencia, donde se elegiría una ubicación más apropiada para erigir la Catedral de Cristo Salvador, de la cual resulto ganador el arquitecto Konsantin Andréyevich Ton. Para lograr un adecuado entendimiento de su proyecto, se entiende necesario realizar una aproximación a las características que hicieron de este edificio un ícono y fundamentan la elección del caso a estudiar en esta investigación. En primer lugar, se verá la relación del mismo con su entorno y su situación a nivel urbano –entendido como implantación-, para luego adentrar en las características físicas del elemento –bajo el título de definición volumétrica-; a saber, planta, fachada, volumetría, escala y estilo.

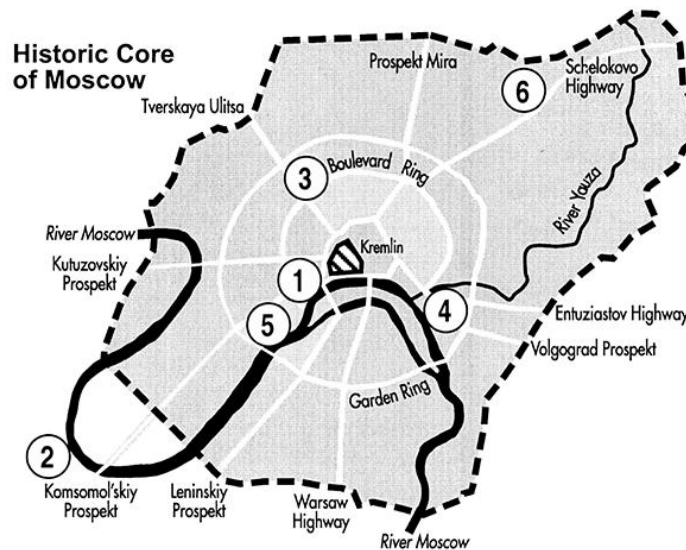
### 5.1.1 Implantación

Para remarcar el vínculo con el nuevo estado y con el pasado histórico, se entendió necesario repensar la ubicación de la nueva Catedral y trasladarla hacia el centro de la ciudad. Ton propuso varios sitios que consideró apropiados para la implantación de la misma. Resulta sugestivo que todos ellos contaran con la particularidad de encontrarse ya

---

<sup>3</sup> Traducción de los autores: "Rusia, un estado vasto y poderoso...no tiene un solo monumento que se corresponda con su eminencia...comprendí que esta catedral debe ser majestuosa y colosal, que a la larga lograra superar la gloria de la Basílica de St. Peter en Roma."

ocupados por otras iglesias o monasterios del centro de Moscú y alineados directamente con el Kremlin; se trataría de emplazamientos con carga simbólica ya asociada a ellos y que además permitirían un relacionamiento con el principal conjunto arquitectónico de la ciudad. Entre las opciones se encontraban: el lugar donde se hallaba la iglesia de Nikita, sobre el Río Moscú (4); el sitio del monasterio de Strastnoy sobre la actual plaza Pushkin (3); y el emplazamiento del Convento de San Alexius, sobre el 'Great Stone Bridge' (1). El emperador escogió este último, por reunir dos características decisivas: ser un sector elevado del margen del Río Moskva (Moscú), y a la vez hallarse cercano al Kremlin. Resultaba increíblemente ventajoso ya que incluía a la nueva catedral dentro del paisaje de las orillas del Moscú, sumándose al perfil de la ciudad junto a las iglesias del Kremlin, y ciertamente viéndose favorecido por la presencia del puente que se encontraba al nivel del terraplén. Esta decisión evidencia y refuerza las nuevas intenciones de realizar la transformación de la ciudad a lo largo de las orillas del Río Moskva, y ya no buscando reconstruir las manzanas y calles en función de los espacios públicos. (Sidorov, 2000)



3

Centro histórico de Moscú con los posibles emplazamientos de la Catedral de Cristo Salvador

La iglesia se montó de manera de sacar el mayor provecho posible de las características naturales del sitio. Se la colocó en el centro de la plaza otorgándole un valor arquitectónico a la plaza misma, tratándola como un pedestal que añade calidad escultural a la catedral en su conjunto. Además, la elevación del sitio de la catedral fue acentuada por muros de contención semicirculares a lo largo de los bordes de la plaza y por un doble volado de escalones que dirigían hacia el terraplén desde el eje de la construcción.

Como es característico de las iglesias ortodoxas rusas, la Catedral de Cristo Salvador de Moscú fue construida de manera que lograra una perspectiva abierta que permitiera su visualización completa, como un elemento independiente y aislado del entorno. La obra se muestra con límites bien definidos y contrastante en la trama de la ciudad. Se toma una postura completamente diferente a aquella de Europa donde se las situaba entre las estructuras existentes, sobre una calle angosta y se mostraba únicamente una de sus fachadas. En el caso de Rusia, estas iglesias se divisan desde lejos y sirven como

elementos de orientación en la ciudad. Pero esta orientación no se da solo en el sentido literal, sino que al tratarse de un edificio religioso de tal envergadura, también se da lugar a una orientación espiritual.



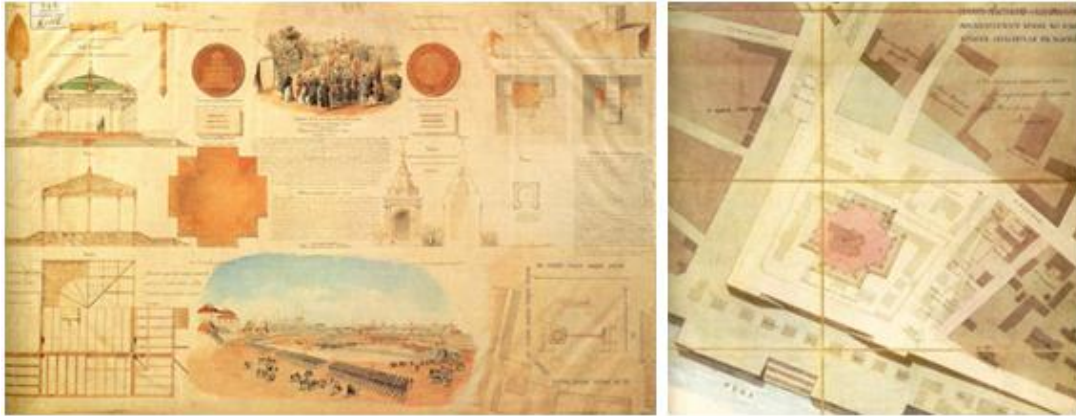
Catedral Cristo Salvador de Moscú junto al Río Moskva (Moscú)

### 5.1.2 Resolución formal

El diseño de Ton marcó el comienzo de una nueva etapa en el desarrollo de la arquitectura, significaría el cambio para las generaciones venideras, un prototipo para un nuevo estilo arquitectónico ruso, como arquitectura que reaviva lo antiguo, medieval, las tradiciones nacionales. Este nuevo “estilo ruso” para construir iglesias comenzó a dispersarse por todo el país convirtiéndose en un fenómeno masivo globalmente aceptado. Las influencias europeas del SXVIII fueron remplazadas por una nueva ideología nacional que buscó retornar a la antigua arquitectura de Rusia del siglo XV al XVIII, cuyos orígenes se encuentran en los modelos bizantinos. (Kirichenko, 1997)

El proyecto de la Catedral de Cristo Salvador, lo manifiesta en múltiples aspectos. En primer lugar, esto se evidencia al optar por una planta de cruz griega, es decir, cuya nave y transepto son del mismo largo y se intersecan a la mitad de su longitud. Se traduce en un modelo centralizado y cupulado que connota el símbolo primordial más característico: el Centro, aludiendo al centro de los centros, Dios. “Se afirma que el centro es el punto de partida del movimiento del uno hacia lo múltiple, de lo interior hacia lo exterior, de lo oculto a lo manifiesto, de lo eterno a lo temporal”. (Sebastián, 1994, p.26) A su vez, se evidencia otro de los símbolos primordiales: la Cruz.

La intersección de los brazos coincide en el centro; ella se inscribe en el círculo al que divide en cuatro segmentos y engendra el cuadrado. Por otra parte, la cruz simboliza la tierra, pero expresa aspectos intermedios, dinámicos y sutiles por cuanto se refiere a la orientación espacial (eje Este-Oeste) como temporal (eje Norte-Sur), de ahí que la veamos ordenando espacios sagrados, como templos y ciudades. Por último, la cruz posee el valor de símbolo ascensional a manera de escala por la que las almas llegan hasta Dios. (Sebastián, 1994, pp.28-29)



5

Proyecto de Konstantin Ton para la Catedral

Siguiendo las características de la tipología basilical y correspondiéndose a la planta de cruz griega, sus cuatro fachadas contaban con las mismas características formales en cuanto a su composición y su apariencia. Se conformaban por arcos con hastiales circulares decorados que expresaban las bóvedas del edificio, y las únicas variaciones se daban en cuanto al contenido de las esculturas que la constituían. Como la mayoría de las iglesias ortodoxas rusas, se erigió independiente de su entorno, dando lugar a que sus fachadas idénticas dominaran el área circundante y fueran apreciadas desde los diferentes puntos de vista.

La Catedral de Cristo Salvador recrea el esquema básico de cinco cúpulas y cuatro pilares propio de las iglesias bizantinas, y se vale de los materiales y el contraste de color —el blanco de los muros con el dorado de las cúpulas—, para destacarse del entorno. Además reproduce de estas iglesias otras características secundarias pero de simbólica importancia, como ser los contornos en forma de quilla de las secciones curvas de la pared superior, típico de aquellas pertenecientes al siglo XV y XVI. (Kirichenko, 1997)

La catedral cuenta con una galería de dos niveles coincidente con la altura del resto del edificio, que a diferencia de las anteriores -de menor altura y con una visión más vertical de la composición-, adquiere un aspecto sólido y compacto. Tanto la cúpula principal como las cuatro cúpulas de los campanarios, adoptan la forma de cúpula bulbosa propio de la arquitectura rusa antigua, cuyo origen se remonta a los modelos pre-mongoles. (Kirichenko, 1997) Este elemento resulta de gran importancia por su carácter simbólico religioso, ocupando el centro de la composición como culmen de la misma y utilizado no solo para cubrir el corazón del edificio, sino también las naves laterales. Por lo tanto, el componente más cargado de simbolismo de todo el edificio es esta cúpula.

Para la arquitectura bizantina:

La cúpula (...) no es un elemento arquitectónico meramente decorativo, sino que responde a concepciones estéticas fundamentadas en un simbolismo preciso. La cúpula no tiene sentido en sí misma, sino en cuanto a lo que representa: la bóveda celeste.(...) la cúpula representa al cielo y,

su base, la tierra; así, el edificio completo es una imagen del cosmos. (Marín, 2000, p.1)



Fachada y sección de la Catedral de Konstantin Ton

La forma circular y el cuadrado tenían una asociación directa con la imagen de la Jerusalén Celeste del Apocalipsis, que fue el modelo utilizado para la creación de los templos cristianos. En teoría, la ciudad celeste era circular, pero una vez que descendió a la tierra adoptó la forma del cuadrado, "como reflejo terrestre de la actividad celeste". (Sebastián, 1994, p.130) Estas ideas llevadas a la tridimensionalidad de la arquitectura dieron lugar a que los templos religiosos se construyeran con una nave cúbica coronada por una cúpula; la representación del cielo sobre la tierra, como sucede en el caso de la Catedral de Cristo Salvador.

Es un ejemplo claro de arquitectura religiosa que recurre a los símbolos primordiales para poder lograr transmitir mensajes específicos. El Centro, el Circulo, la Cruz, lo ascensional, todos ellos se conjugan en este edificio, manifestando el espíritu sagrado del edificio y cuáles eran sus objetivos. "La bóveda y la cúpula son imágenes de la percepción del mundo como espacio sagrado; en los dos se da cobijo al hombre y los dos evocan el cielo." (Ferrero, 1998, p.158)

Estas intenciones le permitían estar en armonía con las demás construcciones religiosas de la ciudad, como ser las catedrales del Kremlin, ya que las simbologías aplicadas le confirieron el estatus de esas catedrales y lo convirtieron oficialmente en un importante espacio sagrado. Pero se entiende una voluntad de destaque, que hizo del tamaño monumental algo intencional, dejaba claro el significado del edificio y atestiguaba la singularidad de la catedral como iglesia. A pesar de que su escala le permitió destacar entre las edificaciones de modesta altura propias de Moscú de siglo XIX, lo trascendente se encuentra en el hecho de que el diseño de Ton lograba superar incluso la altura de las iglesias del Kremlin, mostrando así a través de la monumentalidad, la superioridad y el poder del nuevo zar Nicolás I.

Se presenta como una síntesis de las características distintivas tanto de la Rusia antigua como de los estilos arquitectónicos más modernos, ya que se pueden distinguir también en la catedral ciertos aspectos conformes con el estilo neoclásico con el que Ton se había educado, cuyo popular esquema se revela en otras catedrales rusas como la de St. Petersburgo y toma elementos de los tres principales referentes neoclásicos detallados anteriormente. Estas propiedades se advierten principalmente en dos rasgos de la catedral: la particularidad de sus cinco cúpulas -donde la central es bastante mayor que las restantes- y la decisión de generar un espacio que fuera cúbico. (Kirichenko, 1997, p.99)

Su fuerte imagen y su imponente presencia en la ciudad, logró imprimirse en la mente de las personas, viéndose esto reflejado en la cantidad de pinturas, escritos, folletos, entre otros, que demostraban el carácter que adquirió la Catedral como identidad de la ciudad de Moscú, y por qué no, de Rusia. Logró convertirse en un elemento esencial en la identidad de los ciudadanos rusos más allá de su significancia religiosa. Evidentemente esto se vio reforzado por sus características formales, con grandes pretensiones de escala y altura, manifestándose con solidez en el paisaje de Moscú.

La erección de la Catedral de Cristo Salvador marcó un límite entre dos épocas en la historia de la construcción de Moscú y se convirtió en un destacado representante de esta nueva etapa en la arquitectura de Rusia y ciertamente del perfil de la capital. Se ve un cambio programático del edificio religioso ortodoxo concebido como un monumento histórico ruso, una catedral-monumento nacional. En las palabras del arquitecto: "The walls and the narthexes of the Cathedral should serve as memorial tablets for the nation...they should constitute a public record of words and of people."<sup>4</sup> (Kirichenko, 1997, p.77)

Desde que se comenzó a instalar la Catedral de Cristo Salvador y hasta que se concluyó el trabajo, se puede identificar en Rusia un intenso período de desarrollo de la antigua capital. La composición social y la vida económica de Moscú progresaron, así como los tipos de ocupación, la cantidad de población, la imagen de la ciudad y los edificios que la definieron. Resultó ser un estímulo para la mejora de las áreas adyacentes donde se levantaron bancos, plazas, y comercios, además de impulsar el desarrollo de nuevos modos de transporte urbanos, que luego de los carruajes, aparecieron cerca de 1870 los tranvías de tracción animal.

## 5.2 Expurgando el pasado

Con la llegada de la Gran Revolución Socialista de Octubre en 1917, y con los comunistas al poder, comenzó la persecución religiosa decretada por Lenin: los líderes religiosos fueron hostigados hasta forzar su exilio o incluso su ejecución; los edificios religiosos fueron tomados, ya sea para transformarlos y darles otro fin –mayoritariamente museos-, o sencillamente demolerlos; los cultos religiosos fueron prohibidos; y los libros, imágenes e

---

<sup>4</sup> Traducción de los autores: "Las paredes y los nártex de la catedral deben servir de lápidas para la nación...deberían constituir un registro público de las palabras y de las personas."

íconos destruidos. Se entiende en esta actitud una intención por eliminar todo aquello que no fuera de acuerdo a la nueva concepción de la Unión Soviética. (Minina, 2011, p.3)

El nuevo régimen comunista que se estaba instalando plasmó aquellas medidas que consideró necesarias en un acta sobre los monumentos pertenecientes a la República, en el que decretan –entre otras cosas- que: los monumentos erigidos en honor a figuras sin significancia artística o historia fueran removidos de las calles y plazas, y se reutilizara lo que pudiera servir para algún otro fin; que se conformara una comisión especial que decidiera el futuro de cada monumento; y que se remplazaran los signos, emblemas, nombres, y otros, por nuevos que reflejaran las ideas y los sentimientos del Rusia revolucionario. Se trataba de una decisión cien por ciento política. (Kirichenko, 1997)

Tanto Lenin como Stalin, su sucesor, respaldaban estas acciones sosteniendo que la preservación de los monumentos pertenecientes a la monarquía solo podía significar de interés para aquellos que añoraban la restauración de este tipo de mandato, pero que en su lugar, se debía instalar nuevos monumentos que inmortalizaran los grandes eventos del movimiento de liberación y a aquellos personajes que lo hicieron posible. (Kirichenko, 1997, p.269)

Por lo tanto no se trataba tanto de un acto de remover monumentos sino de remplazarlos por los nuevos, lo que simbolizaba y encarnaba la victoria de las nuevas ideas, el triunfo de un orden político sobre otro. Esta actitud de sustitución de monumentos es propia de eventos históricos tales como las guerras y las revoluciones, es una forma de autoexpresión y autoafirmación consecuencia de una reacción ‘arquetípica’.

The archetype in question is invariably one of substitution: the erection of a new sacred object, be it a city, sanctuary or monument, symbolizing a new faith, the victory of new ideas, usually on the spot where old sacred object once stood. The old objects have not merely lost their sacred quality but have turned into anti-sacred objects and, as such, are subject to quick annihilation. The very act of substituting a new monument for an old one acquires symbolic meaning.<sup>5</sup> (Kirichenko, 1997, p.273)

La re-planificación fue guiada tanto por consideraciones ideológicas como prácticas. Mientras que las primeras destrucciones fueron fruto de la supuesta necesidad de ensanchar las calles para facilitar el movimiento del tráfico, el deseo de poder llevó a dirigir la atención hacia construcciones específicas, principalmente hacia aquellas iglesias que contaban con una ubicación privilegiada, es decir, sitios clave desde el punto de vista

---

<sup>5</sup> Traducción de los autores: “El arquetipo en cuestión es invariablemente un de sustitución: la erección de un nuevo objeto sagrado, ya sea una ciudad, santuario o monumento, simbolizando una nueva fe, la victoria de nuevas ideas, usualmente en el lugar donde una vez se encontraba otro antiguo objeto sagrado. Los antiguos objetos no solo han perdido su cualidad sagrada sino que se han convertido en objetos anti-sagrados y, como tales, son objetos de rápida aniquilación. El acto mismo de sustitución de un nuevo monumento por uno antiguo adquiere significado simbólico.”

urbanístico. Se trató de una guerra declarada contra la Iglesia Ortodoxa Rusa y contra la religión en general en cuanto sistema de creencias.

Es bajo este contexto de mentalidad anti-religiosa, que se decide demoler la Catedral de Cristo Salvador de Moscú por ser considerado un emblema de los años zaristas, una pieza esencial en la identidad rusa. Para las nuevas autoridades soviéticas se trataba de uno de los principales símbolos de la vieja fe, del mundo hostil que buscaban erradicar y por ello decidieron reemplazarla por un nuevo ícono que encarnara los ideales del naciente estado soviético. Todo el valor que logra adquirir la catedral como ícono arquitectónico, la convierte en un blanco atractivo ante la vista de los enemigos ya que el destruirla implicaría la posibilidad de borrar su huella en la historia. Se trataría de una sustitución de monumentos, el viejo desaparece junto a los ideales que sostenía y se impondría uno nuevo, sobre las ruinas del anterior, que se mostraría como una especie de santuario sagrado ateo.

George Orwell expresa:

The implied objective of this line of thought is a nightmare world in which the Leader or some ruling clique controls not only the future but the past. If the Leader says of such and such an event, 'It never happened' - well, it never happened... This prospect frightens me much more than bombs - and after our experiences of the last few years, that is not a frivolous statement.<sup>6</sup>  
(Bevan, 2016, p.17)

Según Bevan (2011), el objetivo es la búsqueda de la limpieza étnica o “genocidio” para reescribir la historia y reforzar las conquistas del vencedor -en este caso el régimen comunista-. (p.11) Según Leach (2001) esto hace pensar en la arquitectura desde otro punto de vista, relacionándola con un acto de guerra, porque para poder llevar a cabo cualquier nueva construcción, es preciso provocar algún tipo de destrucción en aquello que solía existir en el lugar. Cabe aclarar, sin embargo, que se trata de un caso de destrucción en clima de ‘paz’, es un evento agresivo por ser una destrucción deliberada hacia un elemento representativo de una sociedad sin consentimiento total, pero no es precisamente una guerra o un acto terrorista como se estudiará en los siguientes ejemplos de esta investigación.

Esto justifica la manera de enfrentar la destrucción de la Catedral, identificándose tres principales medidas de actuación: la primera y de gran importancia fue la “ideológica”. Se realizó un trabajo psicológico en la sociedad antes de llevar a cabo la demolición, entendiéndose esto necesario por la significancia que había logrado adquirir a nivel colectivo como clave de identidad. En una segunda instancia, se optó por contactar

---

<sup>6</sup> Traducción de los autores: “El objetivo implícito de esta línea de pensamiento es un mundo de pesadilla en el que el líder o algún grupo dominante controla no sólo el futuro sino el pasado. Si el líder dice de tal o cual evento "Nunca sucedió" - bueno, nunca sucedió... Esta perspectiva me asusta mucho más que las bombas - y después de nuestras experiencias de los últimos años, esa no es una declaración frívola.”

especialistas en el área artística e histórica para investigar sobre las pinturas, esculturas, murales, y demás objetos utilizados con fin religioso para discernir aquellos que contaran con el suficiente valor histórico o artístico como para ser preservados, del resto. Por último, se llevó a cabo un estudio ingenieril que permitiría armar un plan para el desarmado de la estructura de la catedral con el fin de dejar el sitio apto para la instalación del nuevo palacio. (Kirichenko, 1997, p.316)

El simple desmantelamiento sería complicado de llevar a cabo, ya que la estructura de la antigua catedral era de carácter bastante robusto de ladrillo con hierro y con elementos de mármol, por lo que se acabó recurriendo a las detonaciones. Las piezas valiosas de la catedral fueron removidas primero, a saber, las cruces, cúpulas, campanas, esculturas y murales. Quedan registros del desdichado final de la antigua catedral ahora convertida en ruinas. La gran cúpula fracturada en el suelo despojada de su revestimiento dorado o las nubes de polvo rojo levantándose hacia lo alto luego de las explosiones son imágenes que lograron grabarse en la memoria de quienes formaron parte del perturbador episodio. (Kirichenko, 1997)

El artista Vasnetsov manifestó:

Apart from the fact that this monument is public property of enormous material worth which took more than fifty years to complete, it is also of unquestionably great artistic value. (...) To destroy the Cathedral is not difficult, but once a monument representing the architecture and art of an entire epoch has disappeared without a trace, it will be too late to express regret.<sup>7</sup> (Kirichenko, 1997, p.312)



Destrucción de la cúpula y los muros de la Catedral

En este terreno tan particular, que supo estar cargado de gran valor sentimental, Stalin propone la construcción de un nuevo programa, un palacio para los obreros y campesinos, banqueros, terratenientes y reyes. Según Viktor Balikhin –uno de los líderes de la ASNOVA (Asociación de Nuevos Arquitectos)- este era el lugar ideal en Moscú para

---

<sup>7</sup> Traducción de los autores: “Aparte del hecho de que este monumento es propiedad pública de un enorme valor material que tardó más de cincuenta años en completarse, también es de un valor artístico indiscutiblemente elevado. (...) Destruir la Catedral no es difícil, pero una vez que un monumento que representa la arquitectura y el arte de toda una época ha desaparecido sin dejar rastro, será demasiado tarde para expresar arrepentimiento.”

construir el nuevo ícono ya que consideraba que la Catedral como monumento artístico e histórico carecía totalmente de valor. Esta organización era la primera que tenía como objetivo vincular la arquitectura y el arte con los nuevos objetivos del gobierno ruso, es decir, subordinar la arquitectura a los objetivos políticos. Su principal premisa era que toda nueva construcción debía considerar los más recientes avances tecnológicos, pero además debía impulsar el desarrollo económico y ser un factor esencial en cuanto a su valor cultural e ideológico en las líneas del socialismo. (Kirichenko, 1997)

La intención era la de conjugar en un solo edificio, el *Palacio de los Soviets* y un monumento al líder del proletariado mundial: Lenin. Leonid Krasin escribió: “The memory of Lenin must and will be immortalized in a whole series of architectural monuments over the entire expanse of our Union”<sup>8</sup>. (Kirichenko, 1997, p.289) De cierta manera se proponía la sustitución del templo de Dios por un edificio en veneración a un hombre, un monumento al “hombre-dios” –idea que ya había sido planteada en la competencia del Mausoleo de Lenin en 1924 y cuyas propuestas sirvieron como prototipos para la imagen final del nuevo palacio-.

Resulta oportuno enmarcar esta situación en el escenario arquitectónico por tratarse del período en que comienzan a aparecer los conceptos de arquitectura moderna, entendida como aquella que responde a una nueva época que se está desarrollando. La modernidad en arquitectura tiene sus bases en la racionalidad y en la capacidad del ser humano de verificar las leyes del universo, y su desarrollo derivó en la mecanización de la vida.

Esto tuvo su correlato en Rusia, ya que desde principios de siglo XX, se desarrolló una de las corrientes arquitectónicas más significativas de su historia: las vanguardias. Estas se caracterizaron por la utilización de geometrías puras, cubiertas planas y la ausencia de ornamentación. Un ejemplo destacado de este periodo es la Torre de Tatlin, presentado como una obra en espiral que se desarrollaba en altura expresando la mirada hacia el futuro, y simbolizando el progreso de la sociedad. Pero con la llegada de la dictadura stalinista en la década de 1930, se dio un cambio radical. A pesar de tratarse también de una arquitectura que mirara hacia el futuro, en este caso lo principal era transmitir que el nuevo régimen duraría para siempre, condición que Stalin consideraba que los edificios de Lenin no cumplían. Debía mostrarse como una sociedad que ya no estaba cambiando sino que venía para quedarse, expresando trascendencia, permanencia y solidez. El nuevo líder consideró que la mejor manera de llevar esto a cabo era recurriendo al pasado, a lo clásico, pero valiéndose de las nuevas técnicas y materiales.

La orden era la de construir el principal edificio del país lo suficientemente grandioso para demostrar el poderío del nuevo orden. En 1931, se hizo pública la convocatoria para el concurso que buscaba encontrar a un diseñador que fuera capaz de crear “una estructura monumental que destacara por su expresión arquitectónica”. (Sudjic, 2010, p.54) Debía ser una demostración de la nueva identidad e imagen de la República Soviética, y se promovió

---

<sup>8</sup> Traducción de los autores: “La memoria de Lenin debe y será immortalizada en toda una serie de monumentos arquitectónicos sobre la completa extensión de nuestra Unión.”

sin escatimar en recursos ni esfuerzos. En las palabras del mismo Stalin: “the Palace of the Soviets is a monument to Lenin. Don't be scared of height; go for it.”<sup>9</sup> (Cortes, 2015, p.65)

Según Bevan (2016), todo aquello que resulta terrible a la vista, es sublime, puede ser por las dimensiones desmesuradas o el simple hecho de que se presente como una cosa peligrosa, apelando de algún modo al asombro, la admiración, y de cierta manera al temor. Se entiende en este caso una doble connotación en cuanto a que se apela al terror tanto al momento de la destrucción del edificio como al momento de construir el nuevo monumento. El impacto y el asombro de la acción de eliminación de la Catedral generan una fuerte impresión en el ánimo del hombre, en el sentido de que evidencia la incapacidad de conservar:

Las pasiones concernientes a la propia conservación versan principalmente sobre la pena o el peligro. Las ideas de pena, enfermedad, y muerte, causan en el ánimo fuertes mociones de horror; pero la vida y la salud, aunque nos ponen en disposición de poder sentir placer, no hacen en nosotros tal impresión gozándolas simplemente. Por consiguiente, las pasiones que se refieren a la propia conservación, versan principalmente sobre la pena y el peligro, y son las más poderosas de todas. (Burke, 1985, p.92)

En el otro sentido, se apela a lo sublime en cuanto a las características que se buscan en el Palacio como demostración del poder del nuevo régimen. Según Burke (1985), es el terror la principal causa de la sublimidad y es siempre recibida de una fuerza superior, porque nunca se trataría de un sometimiento por voluntad propia. (p.120)

Con esto en mente es que se anunciaron las bases del concurso. En cuanto a las exigencias más generales, el aspecto monumental de la obra era esencial, pero además de ello, debía lograr entenderse como un ícono representativo de la ciudad, del país e incluso a nivel internacional. Además, se presentaron requerimientos urbanísticos y programáticos bastante rigurosos. Se debía organizar urbanísticamente el sitio con el fin de permitir la concentración de 25.000 personas simultáneamente; y el edificio debía contar con amplios espacios interiores con capacidad para 15.000 espectadores la sala mayor y 6.000 la destinada a congresos y espectáculos. Además de estas, debían proyectarse salas de menor tamaño para albergar las actividades cotidianas, reuniones, congresos y demás programas. (Cubero, 2012, pp.69-70)

We proceeded to tackle the central problem of how to create a revolutionary image that would express the dynamism of the world's proletariat in establishing its dictatorship, the Union of Soviet Socialist Republics. We wanted to create an image that would express a heroic epoch of action by

---

<sup>9</sup> Traducción de los autores: “el Palacio de los Soviets es un monumento a Lenin. No tengan miedo de la altura; vayan por ella.”

the proletariat of the Soviet Union at the forefront of planned socialist construction using new forms of socialist labor. We wanted to design not a static monument but a living, active organism, one defined by parades and mass revolutionary-political celebrations.<sup>10</sup> (ASNOVA citado en Kirichenko, 1997, p.294)

El proyecto apuntaba a la magnificencia y por ello se decidió lanzar el concurso a nivel internacional, aspirando recaudar la mayor variedad de soluciones posible. Entre los arquitectos que aceptaron la invitación se encontraron Le Corbusier, Walter Gropius, Erich Mendelsohn, Auguste Perret y Hans Poelzig. El concurso se dio en varias fases, predominando en la primera de ellas las propuestas internacionales, relevantes por su minucioso estudio ingenieril y técnico acorde a la escala del proyecto y las dificultades que conllevaba. A diferencia de esto, las propuestas nacionales recurrieron a soluciones más tradicionales, con una arquitectura que priorizaba el sentimiento de comunidad y pertenencia.

Para la segunda etapa, el concurso había ganado popularidad y reconocimiento por lo que la cantidad de propuestas aumentó notablemente, con un total de ciento sesenta proyectos entregados. Entre los más destacados encontramos aquellos que se inclinan por formas simples como Boris Iofan o Hamilton; los que recurren a las formas más tradicionales y simbólicas como Zholtovsky y Kurovsky; y quienes apostaron por una arquitectura más innovadora como es el caso de Le Corbusier. El diseño de este último habría sido uno de los más interesantes de su carrera, y demostró su entusiasmo por los cambios en el gobierno en el siguiente texto dirigido a Anatoli Lunarcharsky:

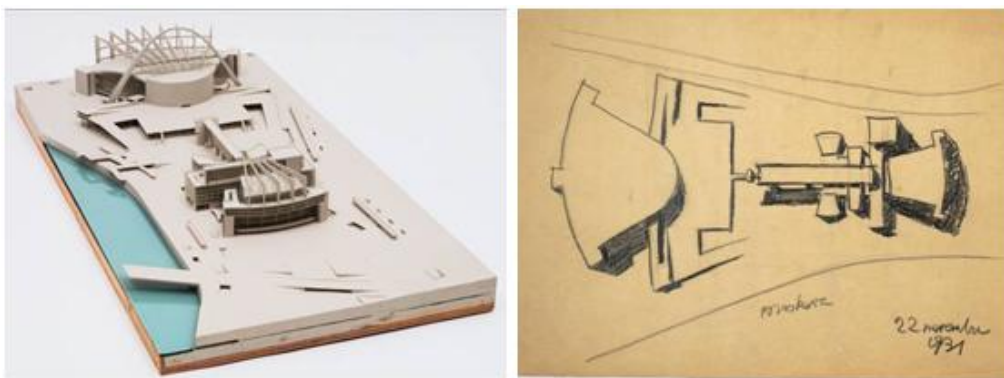
El Palacio de los Soviets es la culminación del Plan Quinquenal. ¿Y qué es el Plan Quinquenal? Es el heroico esfuerzo y la decisión verdaderamente heroica de forjar una nueva sociedad y posibilitar una vida en plena armonía. La meta del plan quinquenal no es otra que la de hacer al hombre dichoso. Desde el día de hoy la URSS ilumina el mundo entero con el esplendor de una nueva aurora. Todos los corazones sinceros están con vosotros, y esa es la victoria! (...) La arquitectura expresa el espíritu de la época que la ve nacer, y el palacio de los Soviets debe encarnar, en la magnificencia de sus proporciones y la extrema perfección de su forma, los ideales perseguidos desde 1918. El mundo todo debe ver, toda la humanidad debe atisbar en la arquitectura de esta obra una expresión clara e infalible de la voluntad popular. (Spiess & Taurozzi, 2013, p.196)

---

<sup>10</sup> Traducción por los autores: "...procedemos a abordar el problema central sobre cómo crear una imagen revolucionaria que expresara el dinamismo del proletariado mundial para establecer su dictadura, la Unión de Republicas Socialistas Soviéticas. Quisimos crear una imagen que expresara una época heroica de la acción del proletariado de la Unión Soviética a la vanguardia de la construcción socialista planeada utilizando nuevas formas de labor socialista. Quisimos diseñar no un monumento estático sino un organismo vivo, activo, definido por desfiles y celebraciones masivas político-revolucionarias."

El proyecto presentado por este arquitecto era el más constructivista de los entregados y se podían detectar sus múltiples influencias, a saber, las estructuras orgánicas, los emblemas políticos, las tradiciones locales y las obras de Eugène Freyssinet, entre otros. (Cubero, 2012, p.71) Se distinguía por tres características principales: su composición axial, su actitud neutral respecto al entorno y la inteligente utilización de las superficies curvas como recurso para el control de las multitudes. Se destacó por la resolución tomada para el basamento que fue tratado como un plano inclinado con varios niveles –donde los más bajos se destinarían a estacionamiento. Este recurso le permitía resolver temas de conglomeraciones y circulación de individuos; Le Corbusier detalla: “El vestíbulo y la entrada, verdaderas ‘maquinas de clasificación’; las numerosas categorías de visitantes, aun viéndose mutuamente, siguen ‘rutas’ precisas que los conducen automáticamente a su destino. Estas rutas (planos inclinados) constituyen una especie de carreteras de montaña” (Frampton, 1997, p.72)

A uno de los lados del solar se alzaba el edificio de administración, que se separaba del suelo con la intención de liberar un gran espacio por debajo y así lograr enmarcar el paisaje de fondo valiéndose de recursos arquitectónicos. La cubierta de la sala mayor fue quizás uno de los logros más destacables del proyecto de este arquitecto. Era sostenida por una estructura asimétrica: a un lado un gran arco de hormigón del que, mediante cables, colgaban ocho vigas de gran tamaño que apoyaban su otro extremo sobre pilares inclinados. Si se quisiera realizar un análisis simbólico de la forma, se podría entender que las dos figuras (el arco y la combinación de los pilares con las vigas) hacen referencia al emblema de la hoz y el martillo –símbolo del comunismo. (Quetglas, s.f.)



Proyecto de Le Corbusier para el Palacio de los Soviets

Pero los objetivos del concurso eran claros, buscaban un diseño que fuera capaz de materializar la monumentalidad y expresara el nuevo estilo nacional que Stalin demandaba, valiéndose de las herramientas del pasado para expresar trascendencia. Por no cumplir con estas exigencias fue que se desaprobó el planteamiento de Le Corbusier. Es en 1933, luego de un extenso proceso de selección, que se anuncia la victoria del básico proyecto de Boris Iofan, una masa escalonada de tres niveles coronada por una estatua que simbolizaba la liberación de los trabajadores. Resulta esclarecedor exponer los pensamientos del arquitecto acerca de la Catedral preexistente.

Iofan afirmó tan tranquilo que la antigua iglesia era 'enorme y engorrosa, parecida a un pastel, o un samovar, que aplastaba las casas alrededor y sus habitantes con su arquitectura oficial, fría y sin vida, reflejo de la autocracia rusa sin talento y de los constructores bien situados que habían creado este templo para terratenientes y mercaderes. La revolución proletaria está alzando la mano con audacia contra este edificio engorroso que simboliza el poder y los gustos de los señores del viejo Moscú'. (Sudjic, 2010, p.57)

Resulta llamativo el hecho de que arquitectos de tan opuestas características fueran aceptados a participar en un mismo concurso. "Mientras que un arquitecto exploraba ideas nuevas para el espacio, maneras desconocidas de sostener estructuras y un nuevo lenguaje arquitectónico, el otro acabó manipulando los signos arquitectónicos de la manera más burda y brutal." (Sudjic, 2010, p.56) Pero Stalin se percató de que un arquitecto como Iofan aceptaría acatar sus órdenes en cuanto a cuestiones arquitectónicas, mientras que Le Corbusier difícilmente lo hiciera. Así pues, Stalin exigió incorporar "lo mejor del pasado, con tecnología moderna" y Iofan -quien ya contaba con experiencia en la construcción de edificios monumentales del nuevo régimen soviético- sin dudarlo aceptó respetar los lineamientos estalinistas. Además se decidió incorporar a V. Shchuko y V. Gelfreikh al equipo con el fin de convertir el modesto diseño original en un palacio colosal. (Sudjic, 2010, p.56)

### 5.2.1 Implantación

El caso del Palacio de los Soviets, a diferencia de los demás casos de estudio de esta investigación, cuenta con la particularidad de ser un ícono nuevo asentado sobre uno preexistente (o al menos esa era la intención). Por ello, cabe aclarar que al ser la misma ubicación, múltiples características en cuanto a su implantación se mantienen. Se buscará exponer aquellas propiedades que difieren de la original haciendo hincapié en el contexto y la ideología que justificaron estas disparidades.

La creación de este ícono se da en un contexto donde Moscú era pensado como un laboratorio urbano, controlado completamente por el gobierno con el fin de convertirla en la capital del proletariado mundial. Se trataría, en las palabras de Walter Benjamin, de un caso de "estatización de la política". Con esto entiende que el control sobre la imagen no es ingenuo sino que con la estatización las intenciones éticas se transforman por obsesiones estéticas. (Leach, 2001) El papel de la arquitectura como 'palabra construida' resultó fundamental en los regímenes totalitarios, valiéndose del uso de las maquetas como reflejo de ese juego de poder y autoridad que permite la diferencia de escala. De alguna manera, se podría decir que la arquitectura se presenta como una "forma de guerra", entendiendo que el proceso de construcción significa también la destrucción de lo preexistente. Además, se ha dado un fenómeno que entiende a la guerra en cuanto espectáculo, donde lo que se disfruta es la estética de la destrucción misma. En este sentido, el fascismo se ve glorificado. (Leach, 2001)

Este afán por la destrucción es evidente en el plan de reconstrucción de Stalin ya que implicaba la destrucción de numerosas construcciones para dar lugar a las nuevas obras. En cuanto a las preocupaciones estéticas del plan, se evidenciaban en el anhelo de establecer en las orillas del Moscú los más grandes conjuntos arquitectónicos, como el Palacio de los Soviets -símbolo de la patria más importante y poderosa del momento-.

El Palacio es un caso claro de elección deliberada del sitio de emplazamiento. Además de presentarse como oportunidad para erradicar un ícono de la vida religiosa y social de una época cuyos ideales se quería dejar en el olvido, se contaba con la ventaja de encontrarse en el pie de la colina permitiendo perspectivas abiertas y puntos de vista múltiples. Al igual que el edificio anterior, se trataría de una obra aislada del entorno y predominante en el tejido de la ciudad. Para ello, se consideró necesario plantear una modificación a nivel urbano en los espacios adyacentes que, a través de amplias plazas y anchas avenidas, posibilitarían una mejor percepción del edificio. Debía implantarse de manera de dominar la silueta de Moscú y permitir ser divisado desde enormes distancias.

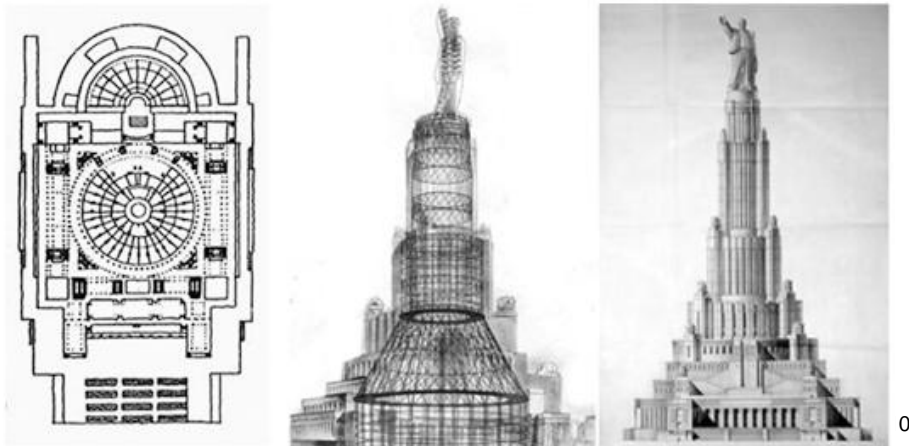


Perspectiva de Moscú con el Palacio de los Soviets

### 5.2.2 Resolución formal

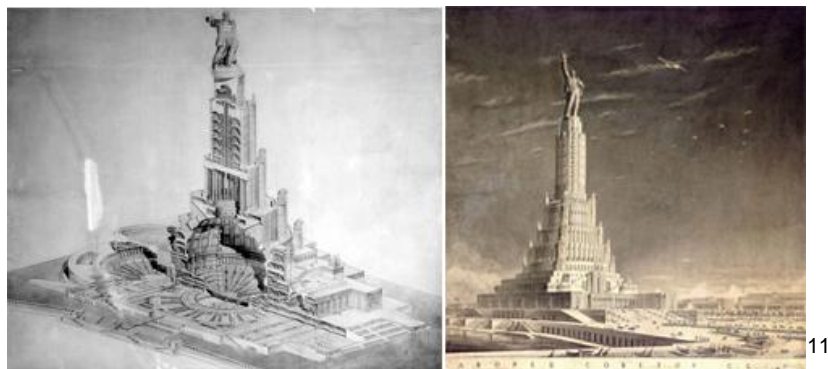
A pesar de acabar siendo un proyecto inconcluso, las características formales del diseño resultan esclarecedoras de las intenciones de los arquitectos en cuanto a la imagen que buscaban del edificio. A diferencia de la Catedral de Cristo Salvador, no se trataba de una planta cruciforme –claro está que buscaban alejarse lo máximo posible de cualquier connotación religiosa. Los niveles inferiores serían de planta rectangular conformados por terrazas y alojarían grandes y pequeños vestíbulos. Sobre la base rectangular se alzarían siete niveles de espacio cilíndrico, reduciendo su diámetro a medida que ascendía en altura. El diseño se reduce a una planta centralizada y de líneas austeras cuyo centro alojaría el principal espacio del edificio: un gran hall que serviría de anfiteatro con capacidad para 21.000 espectadores. ([Vizerra], 2015) El auditorio era una fusión entre el coliseo y el panteón, y buscaba generar una sensación de respeto hacia el nuevo sistema social pero sin transmitir opresión –para ello que se cubriría con una cúpula que expresara ligereza y se abriera permitiendo gran entrada de luz superior-. (Cortes, 2015, p.81) Sin embargo, esta resolución abovedada no era legible desde el exterior -a diferencia del caso

de la Catedral que buscaba exteriorizarla y por lo tanto, expresar todas sus connotaciones simbólicas.



Planta, estructura y fachada del proyecto ganador

El proyecto final del palacio borraba todos los rasgos vanguardistas y resultó en una torre art-deco con delirios de grandeza. La base rectangular se montaría sobre una vasta explanada que se prolongaría hasta el Kremlin y el acceso se haría por medio de una gran escalera que culminaba en la entrada conformada por importantes columnas.



Sección y perspectiva del proyecto de Iofan para el Palacio de los Soviets

Es el aspecto tridimensional el que haría del Palacio la obra cumbre del periodo stalinista. Como ya se ha detallado, para aceptar el proyecto de Iofan, el Consejo determinó ciertas instrucciones sobre cómo debía acabarse la obra, modificándola en cuanto a su carga ideológica y tamaño, con el único objetivo de declararse como el edificio más alto del mundo. Finalmente, acabó en un palacio monumental de quinientos metros de alto, coronado por una estatua de cincuenta metros de Lenin, y pensado de manera que fuera más de dos veces mayor que la altura de la Catedral. Se puede detectar en el diseño una alusión a la ya mencionada Torre de Tatlin, así como al zigurat de la Mesopotamia.

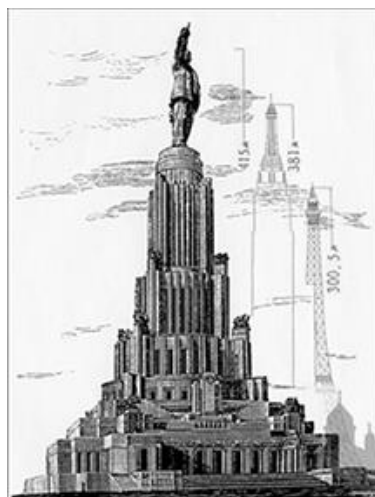
Los recursos formales fueron una herramienta más que sirvieron a los proyectistas para acentuar la verticalidad del conjunto. Franjas de distinto ancho y opulentos pilares dominarían las fachadas junto con composiciones escultóricas que hacían referencia a diversos 'héroes soviéticos'. La magnificencia de la obra se revelaba también en los materiales escogidos para revestir: el mármol y el granito predominarían en la

composición, mientras que la estatua sería realizada de aluminio u otro metal claro. ([Vizerra], 2015)

En el resto del mundo, y especialmente en Europa, se pueden detectar actitudes similares a las tomadas por Stalin, como ser en la Alemania nazi y la Italia fascista. Son también casos donde los regímenes nuevos que se buscan instalar demostrando el poder y grandeza de los mismos. En el sistema dictatorial de Mussolini en Italia, también había una búsqueda de lo nacional y la arquitectura resultaba ideal para llevar esto a cabo. La Casa del Fascio es un claro ejemplo de una construcción realizada para dar a entender a la sociedad el funcionamiento del régimen, debía ser un modelo de estabilidad, seguridad y superioridad, dejando en claro quién gozaba del poder. Se presenta como un cubo perfecto que combinaba la tradición clásica con los lineamientos del movimiento moderno. Por otro lado, Adolf Hitler junto con su arquitecto Albert Speer, buscaron generar una arquitectura concebida como escenografía donde desarrollar un régimen pensado para propiciar actos multitudinarios. Esto derivó en obras asociadas a los órdenes clásicos, como ser el edificio de la Cancillería que demuestra las intenciones del líder en cuanto al carácter monumental de la obra, pues, hace que el individuo se sienta pequeño frente al edificio generando una sensación de inferioridad ante Hitler como demostración de su poder. (Sudjic, 2010)

Stalin, Hitler y Mussolini, en su busca de prestigio, construyeron cuanto pudieron para mostrar su energía y, como en el caso de la transformación que hizo Stalin de las oficinas de una compañía de seguros en la sede de KGB, para proporcionar un recordatorio amenazador de su afán por sembrar terror. (Sudjic, 2010, p.48)

Esta obsesión por la altura tiene su correlato en el suelo americano y el desarrollo de los rascacielos. No parece ser casualidad que en 1931 se acabara de inaugurar en este país la torre más alta del mundo –el Empire State-. Para los comunistas la construcción del Palacio de los Soviets representaba la oportunidad de crear un ícono que demostrara su poderío y la superioridad sobre el capitalismo.



El Palacio de los Soviets comparado con el Empire State, la Torre Eiffel y la Catedral de Cristo Salvador.

Se presenta de manera diferente la alusión a la Montaña Sagrada. En los apartados anteriores se revelaba como un recurso de simbolismo ascensional, lo vertical y elevado como camino hacia el cielo y símbolo de lo trascendental, la cercanía a Dios. El Palacio de los Soviets se alzó como un templo para el “Hombre-Dios” y lo enfatizaba con la presencia de la escultura de Lenin en lo más alto del edificio icónico.

La torre era, simbólicamente, una composición tripartita: la base debía representar a los precursores del socialismo, el cuerpo a Marx y Engels, y el extremo superior, evidentemente estaría coronado con la imagen de Lenin. El diseño del Palacio de los Soviets se diferencia del de Speer en Berlín en al menos un aspecto. En lugar de preocuparse por su calidad como ruina, en la Unión Soviética los aduladores de Stalin afirmaron que ‘los siglos no dejaran huella en él; lo construiremos de manera que sobreviva eternamente sin envejecer’. (Sudjic, 2010, pp.57-58)

La arquitectura de Hitler se puede interpretar como una veneración al poder que la había creado y pretendía “dejar su impronta en la historia de una manera que habría excluido el buen juicio o toda posibilidad de disensión.” (Sudjic, 2010, p.43) De cierta forma anhelaba construir una versión propia de Roma. A diferencia de ello, Stalin buscaba generar estructuras atemporales, eternas, valiéndose del renacer historicista. No se trataba de una vuelta al pasado, sino de la búsqueda de una arquitectura que reflejara el fin de la historia de la explotación y del conflicto de clases.

Como en el resto de los regímenes totalitarios, la Unión Soviética se valió de la utilización de los desmesurados edificios, que ayudados por el trazado de anchas vías y ejes estructuradoras -además del empleo de materiales majestuosos-, buscaban intimidar a los peatones y marcar su sólida presencia. Las dimensiones exageradas parecen justificarse por actuar como medio para transmitir la idea de lo sublime valiéndose del recurso de la infinitud. Según Burke (1985):

La sucesión y la uniformidad de las partes constituyen el infinito artificial. En primer lugar, la sucesión, la cual se requiere para que las partes puedan continuarse por tanto tiempo, y en tal dirección, que por frecuentes impulsiones sobre el sentido impriman en la imaginación una idea de que pasan más allá de sus límites actuales. En segundo lugar, la uniformidad; porque si se mudan las figuras de las partes, la imaginación halla un nuevo obstáculo en cada mudanza: cada alteración nos presenta la terminación de una idea y el principio de otra; por la cual se hace imposible continuar aquella progresión no interrumpida, que es lo único que puede imprimir en objetos limitados el carácter de afinidad. (p.136)

El Palacio de los Soviets no era la excepción, Stalin intentó plasmar en él todas sus creencias y su filosofía generando así un edificio cuya razón fundamental era la de actuar

como propaganda política. Debía ser un símbolo de la victoria socialista, y servir como guía hacia un brillante futuro comunista.

Los grandes programas de construcción podrían ser una simple táctica, o también un reflejo del estado mental de los que aspiran a imponer a todo un país un estilo de vida de hecho, la mayoría de los regímenes parecen mostrar las dos tendencias en algún momento de su desarrollo. (Sudjic, 2010, p.61)

A pesar de que la intención inicial era la de crear la antítesis de la Catedral de Cristo Salvador, se evidencian algunas similitudes entre los edificios. En primer lugar se observa el hecho de que fueron determinantes para generar una ruptura con los estilos arquitectónicos que se venían dando hasta el momento. En segundo lugar, las características de ambos edificios fueron definidas por una relación con una jerarquía, esto es, una monarquía en el caso de la catedral y el estado totalitario en el caso del palacio. En cuanto a las características arquitectónicas en sí, las similitudes no se dan por el lado formal sino conceptual, ya que intentaban proclamarse como forma destacada en la ciudad con grandes aspiraciones de escala y monumentalidad ganando renombre a nivel nacional e internacional. En definitiva, ambos fueron creados para cumplir el rol de ícono en la arquitectura de Moscú. (Kirichenko, 1997)

### 5.3 Un sueño incompleto: la resurrección

Es recién en 1937 que comienzan las obras del Palacio de los Soviets y las complicaciones técnicas no resultaron un hecho menor. La implantación significó un gran problema ya que las mareas generaban inundaciones y el río ejercía presiones, cuestiones que el arquitecto no supo resolver. De todas maneras, las obras se iniciaron, y para 1938 los cimientos se encontraban excavados y la estructura de acero comenzaba a montarse. Pero en 1941, con la llegada de la Alemania Nazi, se vieron obligados a pausarlas. Por estas razones, sumado a los problemas económicos y los técnicos ya especificados, el proyecto del Palacio de los Soviets no llegó a concretar su materialización. Las estructuras de acero que ya se habían instalado fueron retiradas y reutilizadas, en su mayoría para la construcción de puentes o instrumental de batalla.

El sitio donde debía haberse emplazado este edificio supremo terminó heredando una gran carga simbólica, pero parece no haberse tomado esto en consideración cuando durante el gobierno de Nikita Jruschov, en la década del 60, se decidió convertir el gran hueco en una enorme piscina llamada *Moskva*.



13

No obstante, la fuerza del sentimiento de identidad y de apego de la población rusa con la Catedral de Cristo Salvador de Moscú supo superar los contratiempos. El recuerdo del templo no solo había quedado en libros clásicos rusos, sino que se había convertido en una leyenda de Moscú, seguía vivo en la memoria colectiva de la sociedad. La resonancia cultural que obtuvo la Catedral de Cristo Salvador de Moscú como elemento de identidad trascendió no solo el momento histórico en el que se originó, sino que logró perdurar incluso luego de su erradicación. Por ello, a finales de la década de 1980 comenzó a vislumbrarse un movimiento social del pueblo ruso y moscovita para promover el renacimiento del templo, algo impensado una década anterior. Sugiere un cambio en la conciencia social de Rusia.

Bevan (2016), explica que la pérdida del patrimonio arquitectónico no es simplemente un tema material, sino que perder estos elementos familiares –como la Catedral de Cristo Salvador- implica un daño en el entorno que ha rodeado a la sociedad y puede significar un obstáculo para el proceso de apelación a la memoria que solía desarrollarse.

La reconstrucción no se trató de un episodio aislado, sino que nuevas consideraciones estaban teniendo lugar en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo, especialmente en Moscú, al tratarse de la capital. Luego del estancamiento económico de Rusia de los años 70, el nuevo líder de la URSS, Mikhail Gorbachov, decidió lanzar un plan de reconstrucción y liberalización económica: la *Perestroika*, como última oportunidad de renovar el sistema. Para reforzar estos intentos de reforma, decidió también acompañarlo con la institución del *Glasnot* (apertura) como generación de una política abierta con pensamientos de transparencia y libertad de expresión, dando lugar a mayores permisiones religiosas y promoviendo la idea de la reconstrucción.

Cabe señalar que para ese entonces el marco ideológico arquitectónico se vinculaba con la corriente posmoderna, concebida como rechazo hacia el Movimiento Moderno. Su sentido era una actitud crítica que analiza la realidad y añade una cuota de sensibilidad a través de la reivindicación del pasado. Se trató de un programa *inclusivista* que optó por recuperar el lenguaje arquitectónico y los significados de las formas. Robert Stern planteó tres principios que caracterizan esta arquitectura posmoderna en oposición a aquellos de la arquitectura moderna:

'contextualismo' (esto es, entender el edificio como parte de un todo),  
'carácter alusivo' (que consiste en ver la arquitectura en continua referencia a la historia y como respuesta cultural) y 'ornamentalismo' (que busca la pared como 'médium' de los significados arquitectónicos). (Hernández, 1997, p.109)

Bajo este escenario es que se propone el renacimiento de la Catedral de Cristo Salvador de Moscú. Su construcción se inicia en 1994 como un modelo que refleja un nuevo comienzo y que contó con el esfuerzo y dedicación de todo un país donde importantes arquitectos, constructores, pintores y escultores se pusieron de acuerdo para recrear el

templo original. Se plantearon el desafío de levantar una réplica exacta de la obra destruida, valiéndose de antiguos planos, bocetos e imágenes del edificio original y no escatimando en fuerzas ni recursos. El arquitecto ruso Posokhin fue el encargado de tan delicado trabajo.



14

El estudio teórico en cuanto a las modalidades de restauración ha sido ampliamente desarrollado desde múltiples opiniones y teorías a lo largo de la historia. En este caso, así como en la gran mayoría de las posturas del último siglo, la restauración se afilia a la 'cultura de conservación activa', entendiéndose por esto al "conjunto de acciones emprendidas sobre el patrimonio –dentro de un proyecto común- que tiene como objetivo el enriquecimiento de la memoria colectiva, el reconocimiento de su autenticidad y de sus valores cambiantes, y su apropiación por la comunidad." (Noguera Giménez, 2002, p.12)

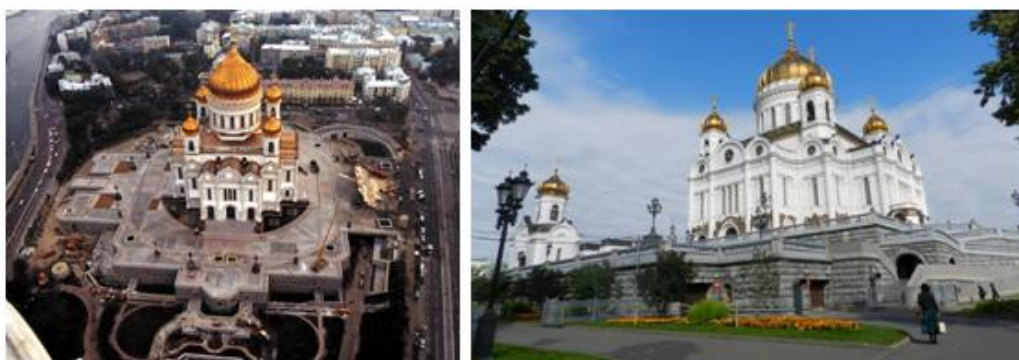
Esta actitud moderna considera como tesis de partida la *Teoría del Restauo Critico* formulada por Cesare Brandi y Roberto Pane que, a diferencia del *Restauo Cientifico* formulado por Giovannoni, defiende que los argumentos artísticos deben prevalecer sobre aquellos históricos. Niega la existencia de conceptos generales aplicables a cualquier obra y que dejan de lado el valor individual que atesora cada una de ellas. "Su conclusión consiste en que toda operación e intervención en un monumento estará subordinada al objeto a reintegrar y conservar el valor expresivo de la obra, porque la intervención debe lograr la liberación de su verdadera forma." (Fernández Alba, 1997, p.149)

La intención de recrear la antigua Catedral implicaba, entre otras cosas, que la nueva se implantara siguiendo los principios originales. Esto supuso una variedad de inconvenientes, ya que luego del desmantelamiento de las fundaciones de la Catedral y del posterior Palacio, la estructura natural del sitio había sido alterada. Esto se vio agravado por el hecho de que gran parte de la belleza del panorama con que contaba la antigua catedral dependía de las características estructurales del antiguo puente elevado a mediados del siglo XIX, que difiere en cuanto a materiales y emplazamiento del actual, construido en 1930. (Kirichenko, 1997, p.342)

La reconstrucción exacta del edificio suponía un gran desafío, entendiéndose que para lograr el mejor resultado posible se debía seguir un plan de restauración que minimizara la invención y las decisiones en cuanto a elementos faltantes o no completamente definidos. "Un proyecto con 'voluntad creadora' que ilusione y motive. Un Plan global abierto que

planifique el encuentro entre memoria colectiva, transformación del territorio y crecimiento cultural, estableciendo unos fines, unos objetivos y una estrategia.” (Noguera Giménez, 2002, p.13)

Se realizó una minuciosa investigación histórica, bibliográfica y artística, unificando toda la documentación existente. Se debieron recrear las decoraciones escultóricas de las fachadas, recuperar las pinturas, reconstruir los mosaicos florentinos, puertas, campanarios y ornamentos en general, y para eso se contó con mano de obra de gran calidad, como ser la participación de la Academia Rusa de las Artes. Implicó además, como ya se ha especificado, un enfrentamiento a problemas topográficos, debiendo restaurar el sitio en si mismo asegurándose de que la nueva Catedral tuviera el mismo nivel que el que tuvo la original.



15

Nueva Catedral Cristo Salvador

Cabe destacar el hecho de que se contó con la ventaja de poseer una tecnología bastante más avanzada que la que existía cuando se erigió la obra original y que gracias a estos métodos modernos y a los nuevos conocimientos de los materiales y equipamientos, se logró acabar en un corto periodo de tiempo. La fotogrametría y las proyecciones computarizadas resultaron de gran ayuda al momento de entender a la perfección los objetos de investigación. Se logró definir la naturaleza de los relieves, los colores de los mármoles y la correlación de los distintos elementos, como ser, el mobiliario, las luminarias, las pinturas, y las decoraciones. (Kirichenko, 1997, p.347)

La reconstrucción de la Catedral de Cristo Salvador pone de manifiesto la intención de recrear la catedral original pero introduciendo numerosas modificaciones respecto a la misma. No se trató de una reconstrucción filológica por entenderse que no hubo un respeto total de los materiales y técnicas, además de incluir reformas en el subsuelo de la nueva construcción. Correspondiéndose con la actitud *crítica*, “La restauración se impuso como la necesidad espiritual de recobrar el edificio principalmente como arquitectura unitaria, recuperando las proporciones, los espacios internos, las soluciones arquitectónicas sustanciales, el valor ambiental y la función social”. (González Varas, 2006, p.266) El objetivo último de la reconstrucción era revalidar su carácter como *ícono*.

La propuesta de realizar una reproducción casi literal de la antigua catedral se puede atribuir a la pérdida de fe en la arquitectura de esa época, buscando refugio en las

construcciones del pasado. Se evidencian distintas posturas en cuanto a este tipo de reconstrucción, por un lado, algunas figuras como Walter Benjamin entendían que la copia no podía llegar a contar con las mismas cualidades que la obra original ya que –pierde el *aura*, la *autenticidad*-. Entendiéndose que: “el concepto de autenticidad en arquitectura debe concebirse en relación con el mantenimiento de las formas, los espacios, los materiales –sin que necesariamente sean los originales–, las texturas y los sistemas constructivos que caracterizan una obra arquitectónica.” (Antoni González citado en Hernández, 2008, p.174) Sin embargo, también se evidencian casos donde la reconstrucción logra revivir sentimientos de identidad que de otra manera solo se preservarían en la memoria colectiva, como en el caso de la Catedral.

Fue el 19 de agosto del 2000 que Alexis II dio lugar a la gran consagración de la Catedral de Cristo Salvador de Moscú como símbolo de superación y sanación del pueblo moscovita, una reconstrucción que le dio más importancia al edificio como *ícono* que como monumento histórico. Se asentó como un símbolo no solo de la victoria de la lucha en 1812, sino también del colapso de la ideología antirreligiosa que estuvo al mando de Rusia por tanto tiempo, depurando así las huellas de la gran pérdida y del intento de sustitución. (Minina, 2011, p.4)

El objetivo de esta reconstrucción era claro: romper con el pasado inmediato de prácticas antirreligiosas y restablecer la relación con la herencia cultural soviética que se había perdido. Un intento de liberación de la actitud nihilista y el retorno al pasado histórico de Moscú, estableciéndose como un *ícono* que busca la inmortalidad en la memoria de las generaciones venideras; en las palabras de Alexander I: “May this cathedral stand for many centuries, and in it may the thurible of gratitude of later generations, together with love of and emulation of the deeds of their forebears make sweet the holy Throne of God.”<sup>11</sup> (Kirichenko, 1997, p.343)

En conclusión, este espacio ha sido testigo de una de las mayores transformaciones en el curso de la historia. Se trata de un caso extraordinario donde se manifestaron tres edificios que cumplen con las cualidades de *ícono* arquitectónico. Gestado como obra religiosa en honor a un triunfo bélico y transformado en un símbolo de identidad, fue destruido para imponer una filosofía opuesta a través de la instauración de un nuevo ícono en el mismo lugar, que al no lograr materializarse, posibilitó un retorno al inicio a través de la reconstrucción del ícono original.

---

<sup>11</sup> Traducción de los autores: “Que esta Catedral se mantenga por muchos siglos, y en ella, con la gratitud de las generaciones venideras, junto con el amor y la emulación de los hechos de sus antepasados, hacer dulce el Trono Sagrado de Dios”.

## 6. Estudio de caso: El edificio de Reichstag de Berlín

### 6.1 El poder del pueblo: construcción de un ícono

El Reichstag, no como edificio sino como institución, tuvo sus inicios en la Edad Media como el parlamento del Imperio Romano Germánico, y estaba conformado por príncipes, laicos, eclesiásticos y representantes de las ciudades que integraban el imperio. Su función no era la misma que la que tiene hoy en día, sino que se reunían para designar al emperador y controlar las decisiones de éste. Esta institución fue evolucionando junto con el proceso histórico y político adquiriendo progresivamente características más democráticas.

En el año 1871, los estados que conformaban la Confederación Alemana, que hasta el momento funcionaban de forma independiente, se unieron para fundar el Imperio Alemán, aunque no voluntariamente. Fue el reino de Prusia, uno de los más importantes de la Confederación, quién por medio de guerras contra los estados pertenecientes a esta forzó la Unificación Alemana. Una vez conformado el Imperio, Guillermo I fue nombrado emperador y el parlamento pasó a estar conformado por la Cámara Alta y la Cámara Baja también llamada Reichstag. Éste último organismo estaba conformado por 382 diputados, que se reunían en el edificio de la "Cámara Alta de Prusia" pero se quejaban por la falta de aire, espacio y malas condiciones acústicas. Se entendió entonces que debía construirse un edificio específico para esta función, y mientras se lanzaba ese mismo año el concurso para diseñar el Reichstag del Imperio Alemán, los funcionarios fueron temporalmente trasladados a la "Casa de los Diputados de Prusia" ubicado sobre la misma calle que el edificio anterior.

En el año 1872, el diseño de Ludwig Bohnstedt que había sido muy bien recibido por el público, es seleccionado como ganador del concurso. Por motivos de implantación que se detallarán en profundidad más adelante, se tenía en vistas un terreno en particular para construir el parlamento. El problema de este predio era que ya contaba con una construcción: un palacio perteneciente al conde, diplomático y coleccionista de arte Raczynski, el cual, en cuanto se enteró de estos planes y que el arquitecto elegido para la construcción era mitad ruso, se negó a vender su tierra, atrasando el proceso. Durante un buen tiempo se buscaron otros terrenos pero siempre surgía algún inconveniente que imposibilitaba la instalación de la nueva obra, hasta que en 1880 el hijo del conde cede el terreno pretendido desde el inicio, luego del fallecimiento de su progenitor.

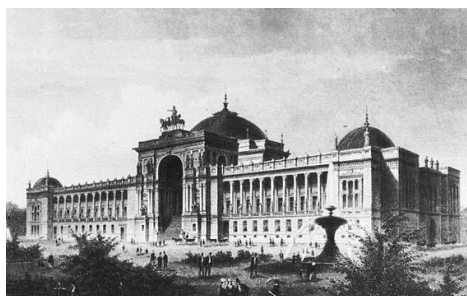
Al haber pasado tanto tiempo desde el primer concurso se decidió que lo mejor sería hacer uno nuevo para seleccionar el proyecto a construir, exclusivo para arquitectos alemanes. De este segundo concurso resultó ganador Paul Wallot, iniciando recién el 9 de junio de 1884 la construcción del edificio, con el acto simbólico de Guillermo I de dar tres martillazos a los cimientos del Reichstag en la ceremonia de inauguración de la obra.



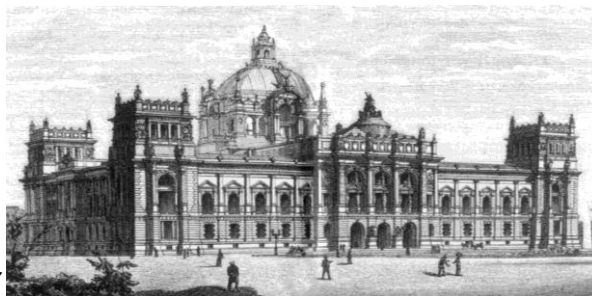
16

Foto de 1880 del Palacio de Raczynski y de la avenida diagonal hacia la Puerta de Bradenburgo de 1791.

La propuesta original de Wallot, coronaba el centro del edificio neoclásico con una cúpula de acero y cristal calculada por el ingeniero civil Hermann Zimmermann que permitía iluminar con luz natural la Cámara. El diseño fue revisado varias veces, ya que al parecer no fue del agrado del emperador quien intentó modificar las ideas del arquitecto entendiéndolo que no eran de buen gusto. (Trillo de Leyva, 2010, p.84) Probablemente, el descontento con el edificio se debiera a que sentía como una amenaza hacia la monarquía que se propusiera para el parlamento una cúpula de mayor tamaño que la del Palacio Real. Uno de los cambios sugeridos había sido la reubicación de la cúpula a la cual Wallot en un principio accedió. Las obras comenzaron a realizarse en función de esta decisión pero Wallot finalmente cambió de opinión. Al pretender colocar una cúpula donde no se habían previsto los cimientos necesarios, la ayuda del ingeniero Zimmermann fue fundamental para encontrar la solución. Debió reducir la altura de la cúpula en diez metros, y la utilización de los materiales como el acero y el cristal fueron esenciales para lograr que los cimientos construidos soportaran la imprevista construcción.



17



18

Proyecto de Ludwig Bohnstedt, 1872 (izquierda) y Proyecto original de Wallot, 1882 (derecha).

La realidad es que el proyecto -si bien es principalmente historicista-, por sus propuestas ingenierilmente innovadoras, daba un primer paso hacia la creación de un estilo alemán propio que mirara hacia el futuro, diferenciándose de las referencias históricas que abundaban en ese entonces.

Durante todo el proceso de selección del proyecto y construcción, los emperadores fueron sucediéndose, y sin embargo, el descontento con las ideas de Paul Wallot se mantuvieron. Muestra de ello fue lo que sucedió en 1894; el entonces emperador Guillermo II prohibió la inscripción "*Dem Deutschen Volke*" ("al pueblo alemán") que el arquitecto había planeado para el frontón principal, por considerarla una frase demasiado populista. Claramente, el

desagrado que la familia imperial sentía por el Reichstag derivaba de que era percibido como un augurio del fin del imperio.



19



20

La inscripción "al pueblo alemán" (izquierda) y el momento de su instalación en 1916 (derecha).

Fue recién en el año 1916 que se admitió que esta inscripción realizada en metal con una altura de sesenta centímetros y diseñada por Peter Behrens se añadiera al pórtico oeste, como forma de apoyar al ejército alemán que estaba participando de la Primera Guerra Mundial iniciada en 1914. Esta guerra sería la que llevaría a la democratización de Alemania en 1918 al abdicar Guillermo II y tomar el poder los socialdemócratas. La república se inició con un discurso que dio el diputado Philipp Scheidemann el día 9 de noviembre desde el edificio del Reichstag.

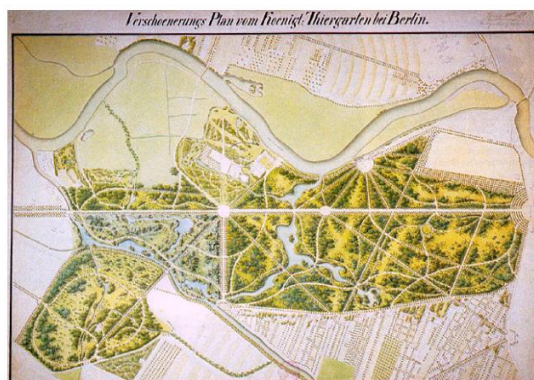
Antes de proseguir con la historia enormemente politizada y cambiante del Reichstag, se expondrán algunas de las características del edificio original que demuestran que desde su origen fue concebido para convertirse en un ícono arquitectónico. Como se viene explicando desde un inicio en esta investigación, la forma en que se implanta un edificio es la que determina de qué manera se relaciona con la trama y por lo tanto si será capaz o no de destacar en ella convirtiéndose en lo que Lynch (1998) llamaba "mojón". Pero además será importante la forma volumétrica, porque tal como este mismo autor dice, es esta la imagen que se graba en la memoria de los individuos. En el caso del Reichstag, será interesante analizar la forma, en primer lugar desde la bidimensionalidad de la planta, fuertemente relacionada con su particular implantación, para después estudiar la tercera dimensión desde la resolución formal de las fachadas. Dicho análisis de la imagen permitirá a la vez ir analizando el mensaje y los significados que están por detrás de ella, tal vez no tan visibles, y que convierten al Reichstag en un ícono.

### 6.1.1 Implantación

Para analizar la implantación del Reichstag resulta conveniente comparar las decisiones de su arquitecto Paul Wallot con las que Karl Friedrich Schinkel adoptó para la arquitectura pública de Berlín. Schinkel fue elegido por Federico Guillermo III como jefe del departamento de obras públicas y como arquitecto de la familia real. Su misión era aportar a la construcción de la ciudad de Berlín, como capital prusiana en aquel entonces -las primeras décadas del siglo XIX-, no tanto desde el diseño de plazas o avenidas, sino desde edificios puntuales.

Spiro Kostof en *Historia de la arquitectura* (1988) expone el panorama urbano de Berlín previo a los aportes de Schinkel:

La estructura planificada de la ciudad, con sus espinas dorsales y sus espacios públicos, fue determinada hacia 1800. La parte más nueva de la ciudad, trazada sobre una cuadrícula en el siglo XVII, tenía una arteria principal este-oeste, la famosa Unter den Linden. Corría desde el viejo castillo-palacio de los Hohenzollern y sus sucesores, hasta la Puerta de Bradenburgo de hacia 1790, uno de los primeros ejemplos de arquitectura cívica en el lenguaje neoclásico. Esta era la *via triumphalis* prusiana. En la correspondiente arteria norte-sur, la Friedrichstrasse, había hileras de casas idénticas (basadas en prototipos holandeses), alineadas con esa disciplina férrea y fanática que era la raíz del carácter nacional. Incluso el típico mecanismo barroco de una plaza circular al extremo sur de una arteria, con una especie de trivium emanado de ella, fue encajonada en un vacío estricto y restrictivo. (pp.1019-1021)



21

El plan de embellecimiento de Lenné para el Tiergarten (1832), donde se puede ver arriba a la derecha el área donde se insertaría el Reichstag y por debajo la puerta de Bradenburgo desde donde nace hacia el oeste la continuación de la Unter den Linden.

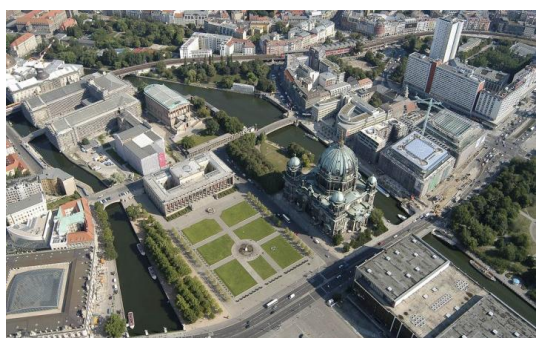
Además de la avenida Unter den Linden, otro espacio de recreación que tenía la ciudad era el Tiergarten, un parque verde diseñado paisajísticamente por Peter Joseph Lenné que funcionaba como pulmón de la ciudad y era atravesado por la continuación de esta importante avenida que cambiaba de nombre hacia el oeste de la Puerta de Bradenburgo.

Schinkel buscaba lograr una imagen unificada de la ciudad implantando y diseñando sus edificios de manera minuciosa para que se relacionasen con las construcciones vecinas:

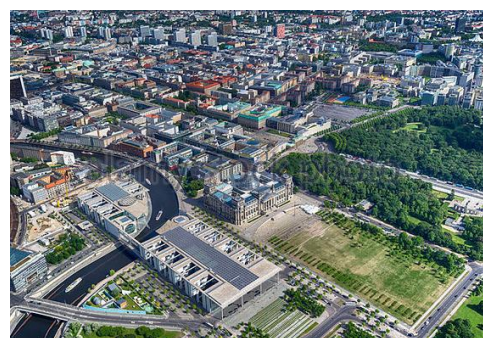
Entre sus edificios y los restantes de alrededor, estableció unas relaciones visuales independientes de ángulos rectos o de alineamientos axiales. La masa de cada edificio se erigía sobre un podio y se ordenaba según un clasicismo abstracto que prefigura algo de la claridad visual y de la expresión del funcionalismo del siglo XX. (...) los edificios de Schinkel se abren a sus vecindarios para reconocer y mejorar lo que ya había allí. (Kostof, 1998, p.1022)

Resulta interesante establecer una comparación con una obra en concreto de Schinkel; el Altes Museum -cuya construcción finalizó en 1828, casi sesenta años antes de que se iniciaran las obras del Reichstag- ya que tiene una implantación muy similar a la del parlamento de Berlín. Este museo ha sido siempre destacado por su excepcional implantación urbana:

El 'Lustgarten' (jardín del placer), bordeado al sur por el castillo real, al este por el 'Dom' [la Catedral de Berlín] (...) y al oeste por el 'Kupfergraben', un canal unido al Spree, forma un emplazamiento que se puede comparar con el Champ-de-Mars o con la explanada de los inválidos. (...) ...el jardín no está ocupado en su lado norte. Schinkel, deseoso quizá de adular al rey, designa este lugar como el más bello de Berlín. (Szambien, 2000, p.50)



22



23

Foto aérea actual de la implantación del Altes Museum (izquierda) y del Reichstag (derecha).

Como se ha sostenido durante el desarrollo de este trabajo, una de las características que define al ícono es su implantación destacada en la ciudad, que lo convierte en un punto focal con la capacidad de generar transformaciones en el desarrollo de esta. No es casualidad entonces, que un edificio como el Altes Museum que pretende como edificio público aportar a la cultura de Berlín y convertirse en un lugar representativo, se ubique de la manera que lo hace, frente a una plaza donde se encuentran otros edificios del estado y donde la amplitud del espacio permite su visibilidad desde diversos puntos.



24



25

Altes Museum frente al Lustgarten(izquierda) y Reichstag de Wallot frente a la Plaza del Rey

Iguals características se pueden encontrar en la implantación del Reichstag; desde la plaza que brinda una perspectiva amplia y la proximidad respecto a edificios de importancia, hasta la cercanía con los canales del mismo río Spree, borde de referencia en la ciudad.

Tal como fue mencionado anteriormente, el terreno para implantar el edificio se había elegido aún antes de contar con el consentimiento del dueño de éste. Esta elección se fundaba en parte sobre el hecho de que ya existía en ese lugar, desde 1735, una importante plaza llamada Plaza del Rey, con un área de treinta y seis mil novecientos metros cuadrados. Ya el Rey Guillermo I la utilizaba para organizar desfiles desde sus comienzos, pero más tarde cobró mayor importancia cuando al lado oeste de la plaza se construyó en el año 1844 la Ópera Kroll. La plaza se encontraba dividida en tres partes, siendo la central una enorme rotonda que interrumpía la continuidad vertical de una amplia avenida arbolada norte-sur que conectaba el borde del río Spree con la continuación de la Avenida Unter den Linden. En 1873 se erigió al centro de esta plaza la Columna de la Victoria que representaba el triunfo de la alianza entre Prusia y el Imperio Austríaco en la Guerra de los Ducados sucedida una década antes. La rotonda recibía además otras avenidas diagonales como la que conectaba la plaza con la Puerta de Bradenburgo; otro punto destacado de la ciudad ubicado en las cercanías, cuya construcción finalizó en 1791 y marcaba de cierta forma el acceso a la ciudad de Berlín.



26



27

Vista de la avenida que conectaba la Unter den Linden y el río Spree pasando por la rotonda central de la Plaza del Rey (izquierda). Vista de la rotonda con la Columna de la Victoria(derecha).

Resaltar los edificios que ya existían en el área es sustancial, pero para comprender la elección del lugar de implantación es necesaria también una visión más macro del entorno que rodea al Reichstag. Es importante destacar cómo el parlamento en conjunto con la Puerta de Bradenburgo y las demás edificaciones mencionadas que rodean la Plaza del Rey funcionan como una transición entre la densidad de la trama urbana edificada y el enorme parque verde Tiergarten, conformando de cierta manera el límite entre ambos. Se pasa de un tejido cerrado y calles angostas a un espacio que combina construcciones aisladas con amplias plazas y avenidas arboladas racionalmente diseñadas, para finalmente llegar a la naturaleza salvaje del parque donde incluso inicialmente los aristócratas asistían para cazar animales. Igualmente el Reichstag se inclina más hacia formar parte de la masa del parque y de esta manera, al integrar un conjunto de mayor escala en la ciudad, impone aún más su presencia volviéndose fácilmente identificable. Además, al estar elevado de manera exenta sobre un basamento *schinkeliano* que le da mayor importancia y altura, se enfrenta al enorme espacio verde de la Playa del Rey, que fuertemente conectado al resto de la ciudad por medio de amplias avenidas, le permite ser visto íntegramente a distancia. Como edificio del parlamento y por lo tanto representación

del poder del Káiser en sus orígenes, el Reichstag merecía una implantación como esta que le permitiera destacarse y volverse una referencia en la trama urbana.

### 6.1.2 Resolución Formal

La inspiración de Paul Wallot en las ideas de Schinkel para la arquitectura pública de Berlín no se limita a la implantación. En el diseño de la planta -fuertemente relacionada con la inserción en el entorno- también se pueden ver las influencias *schinkelianas*.

Es sabido que el siglo XIX se caracterizó por la aparición de manuales arquitectónicos que establecían formas de hacer arquitectura partiendo de la composición, sobretodo en planta, como método para resolver la relación entre la forma y el programa. (Vivanco, 2006) Uno de los manuales más destacados fue *Précis des leçons d'architecture* publicado en 1802 por Durand, donde establecía los principios para realizar arquitectura, tanto para edificios de tipo público como privado. Para él la base estaba en que el diseño se guiara por la conveniencia y la economía. Para lograr el primer objetivo el edificio debía ser sólido (materiales de calidad, buenos cimientos, elementos de sostén resistentes y bien distribuidos); salubre (correctamente iluminado y ventilado, protegido del sol y la lluvia, etcétera); y cómodo (espacios con tamaño y forma acorde para las actividades a realizar en su interior). El segundo objetivo se alcanzaba mediante la utilización de la simetría, la regularidad y la simplicidad; "...le cercle, le carré, le parallélogramme peu alongé, sont les formes les plus favorables à l'économie: parce qu'elles renferment une même superficie avec un moindre périmètre que les autres, et (...) ce sont celles dont on doit faire usage de préférence."<sup>12</sup> (Durand, 1802, p.23) Además, se planteaba dejar de lado todo aquello que fuera superfluo para la construcción, como las decoraciones añadidas, dado que generaban costos adicionales sin necesidad. Las pinturas, esculturas e inscripciones sí estaban admitidas siempre y cuando sirvieran para anunciar la función o el significado del edificio.

Durand pretendía con su manual encaminar la labor del arquitecto para que no cometiera errores. Se trataba de liberar a los arquitectos de su época de los órdenes arquitectónicos y las tipologías del Renacimiento para llevarlos a proyectar en base a la planta, que es para él "la gran organizadora de la composición, y está guiada por ejes mayores y menores y por una estructura de cuadrados multiplicados o subdivididos de acuerdo con las funciones a las que debe abastecer." (Kostof, 1998, p.1009) Pero en esta línea de facilitar el trabajo del arquitecto es que aparece el aporte más importante de Durand para este análisis: la simplificación que hace sobre el "material disponible a la profesión clasificando edificios por su función de una manera que podría llamarse tipológica, llegando a ser nada más que un artificio compositivo y esquemático." (Vivanco, 2006, p.105) En definitiva, lo que hace en su manual, es ofrecer un ejemplo de composición en planta para cada uno de los programas más usados en su época, tanto públicos como

---

<sup>12</sup> Traducción de los autores: "...el círculo, el cuadrado, el paralelogramo ligeramente alargado, son las formas más favorables para la economía: porque ellas encierran una misma superficie con menor perímetro que las demás, y (...) son ellas las que deben usarse preferentemente."

privados, para que el arquitecto pueda de cierta manera copiar ese modelo, facilitándole el desarrollo del proyecto y ofreciéndole una especie de fórmula exitosa.

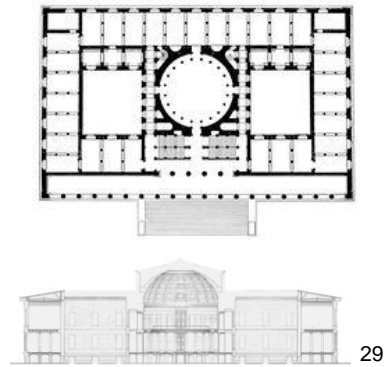
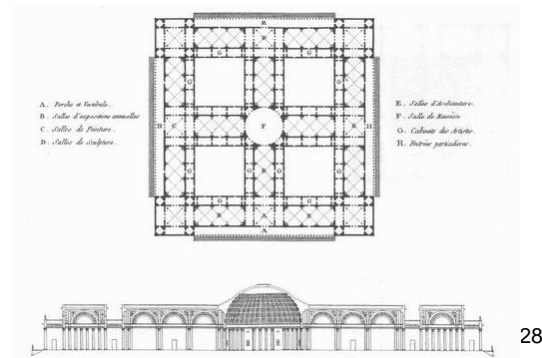
La obra de Karl Friedrich Schinkel, estuvo fuertemente influenciada por los manuales de Durand de principio de siglo:

La insistencia de Durand en la adecuación y la economía como causas fundamentales de belleza iba a ser crucial para Schinkel, en el momento en que estaba empeñado en la realización de los monumentos de una ciudad-estado emergente aquejada de problemas presupuestarios. Es evidente que el museo tipo de Durand influye en la forma del Altes Museum de Schinkel (Frampton, 1999, p.78)

Si se toma una vez más en consideración al Altes Museum las similitudes con el Reichstag saltan nuevamente a la vista. La propuesta en planta que Schinkel hace para el Altes Museum, se basa en la tipología de museo planteada por Durand en sus manuales. Durand (s.f.) dice sobre las bibliotecas, pero aclarando que aplican las mismas reglas para los museos -que es lo que interesa en este caso-, que se trata de programas que significan un "tesoro público que encierra el depósito más precioso, el del conocimiento humano" (p.135) y por ello la disposición del edificio tiene que ver fundamentalmente con el objetivo de lograr un espacio calmo y por sobre todas las cosas seguro.

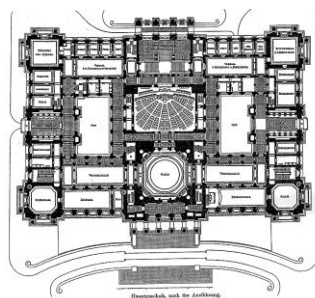
La única diferencia que debe haber en su disposición es que a las bibliotecas puede bastarles una sola entrada al albergar en su interior solo un tipo de objetos, estando destinadas en toda su extensión a un mismo uso. La misma seguridad lo exigiría, mientras que en los museos, incluso los que estuvieran únicamente destinados a albergar obras de arte, conteniendo objetos de diferente especie, estando compuesto de partes destinadas a estudios diferentes, deben, para que la calma que debe reinar en cada una no sea turbada, ofrecer, además de la entrada principal, tantas entradas particulares como partes distintas contienen. Se nos dirá quizá que esta multiplicidad de aberturas irían en detrimento de la seguridad; se puede ver en el proyecto, cómo, por medio de vestíbulos comunes, cada parte estaría perfectamente despejada, sin que sea necesario abrir un gran número de puertas al exterior. (Durand, s.f., pp.135-136)

Los espacios se organizan a partir de patios interiores, y de esta manera se logra que el edificio se mantenga lo suficientemente cerrado hacia el exterior facilitando la vigilancia y la seguridad, pero manteniendo las condiciones necesarias de iluminación y ventilación para los distintos espacios. Se plantea además como un edificio aislado, liberado en todo su perímetro donde las cuatro esquinas se destinan según Durand (s.f.) a alojar "los cuerpos de guardia y todos los demás edificios donde se pueda tener necesidad de fuego". (p.135)



El planteo tipológico de Durand para el programa museo en planta y corte (izquierda) Planta y corte del Altes Museum de Schinkel (derecha),

Lo mismo sucede en el edificio del Reichstag, con una distribución de planta rectangular cuyos espacios se ordenan a partir de dos patios interiores. También cuenta con las cuatro torres de las esquinas y un espacio circular rematado por una cúpula que acentúa su centralidad. Si bien la del museo no es acristalada sino más bien imponente con sus casetones decorados, el óculo superior aporta la luz cenital necesaria para darle claridad al espacio, mientras que la de Wallot apostaba por realizarse enteramente en cristal y acero. Más allá de la concreción material de cada una, la función era la misma: marcar la importancia del espacio central que es el que contiene la función principal, que en el caso del Reichstag era justamente albergar las reuniones de los parlamentarios.



Planta y corte transversal del Reichstag de Wallot.

En definitiva, lo importante de esta composición en planta inspirada en la arquitectura pública berlinesa de Schinkel, es que en colaboración con su implantación destacada dan un primer paso hacia la expresión del *carácter* del edificio. El análisis de la tercera dimensión de la obra, fundamentalmente a través de la resolución formal de las fachadas, es el que permite completar la idea de cómo el edificio manifiesta su *carácter*. Boffrand, al introducir este concepto en la arquitectura decía lo siguiente:

No basta con que un edificio sea bello, debe ser agradable, y que el espectador sienta el carácter que debe imprimir, de suerte que sea riente en aquellos casos a los que se debe imprimir alegría y que sea serio y triste en aquellos a los que se debe imprimir respeto o tristeza. (Szambien, 1993, p.236)

Un edificio con *carácter* es aquel que es capaz de manifestar a través de su forma, su estructura, su composición y sus elementos decorativos, aquello de lo cual se trata. Si bien cada uno de los órdenes clásicos tiene la capacidad de expresar algo diferente, como podría ser la solidez en el caso del orden dórico, por ejemplo, la realidad es que un edificio puede querer expresar una variedad mucho más grande de caracteres que las que ofrecen los órdenes, y por lo tanto estos no resultan suficientes. El carácter es el sentimiento que la arquitectura -por la manera en que fue conformada- es capaz de generar sobre aquel que se dispone a observarla. Pero esas sensaciones no son libradas al azar, sino que todo está creado de manera que despierte aquello que se busca. Se trata de una acción directa sobre el espíritu de quien contempla la obra arquitectónica. (Szambien, 1993) De acuerdo a Blondel:

Todos deben tener un carácter que determine su forma general y que anuncie al edificio por lo que es. No basta con que este carácter distintivo sea meramente diseñado por los atributos de la escultura...Es la bella disposición de las masas generales, la elección de las formas y un estilo sostenido lo que da a cada edificio una manera de ser que no le conviene más que a él o a los que son de su especie (Szambien, 1993, p.240)

Quatremère de Quincy, entendía este concepto de forma similar, como aquella cualidad dominante de un edificio, aquello que lo distingue de los demás y le da el toque de originalidad. La idea era que las formas materiales que componen al edificio se situaran de la manera más conveniente para hacer visibles a los ojos las cualidades o ideas que están por detrás, como puede ser el destino del edificio y las características o valores asociados a él. Para ejemplificar cómo debía lograrse la expresión del carácter Quatremère decía que "la apariencia de la solidez domina incluso sobre la solidez real, se trata ante todo de producir la idea: los almohadillados podrían ser un buen medio para ello..." (Szambien, 1993, p.249)

En definitiva, crear una obra con carácter significaba lograr algo nuevo, que representara al programa que alberga el edificio pero sin imitar lo existente, y eso solo lo podían lograr "los genios" basándose en la naturaleza. (Szambien, 1993, p.242) Los elementos de la naturaleza tienen un carácter y poseen sensaciones determinadas; lo mismo sucede con la arquitectura. Lo que debe hacer el arquitecto entonces es inspirarse en los "caracteres de la naturaleza para dotar a sus producciones de un carácter análogo que despierta en el espectador las mismas sensaciones que despertaría la naturaleza." (Szambien, 1993, p.258)

¿Por qué la importancia del carácter en este caso? El objeto de análisis, como edificio público y con un programa como es un parlamento, requiere que su imagen sea un reflejo de su destino y los valores que representa. Debe ser capaz de expresar caracteres tales como la grandeza, la seriedad, la solemnidad, entre tantos otros. Haber optado en el Reichstag por regir las líneas generales del proyecto por el estilo neoclásico -que está inspirado justamente en la naturaleza- tuvo que ver con el fin concreto de dotar al edificio

de carácter. Pero esta no fue la única determinante; el contexto histórico fue clave para la selección de un estilo del pasado.

El siglo XVIII significó para las sociedades europeas en general el fin de los absolutismos, comenzando en 1789 con la Revolución Francesa, la ola de revoluciones socialistas en contra de las monarquías. El poder entonces, dejó de estar en manos de la nobleza para pasar a la burguesía. Esta ya venía tomando fuerza en el ámbito económico desde mediados de siglo con la Revolución Industrial iniciada en el Reino Unido. Estos cambios iniciados hacia la segunda mitad del siglo XVIII en algunas naciones europeas se fue propagando por el resto del continente, dando lugar a una situación económica, social y política nueva: las formas de producción cambiaron, se generaron nuevas clases sociales que reclamaron su lugar, y lo consiguieron al punto de cambiar el régimen político y generar una democracia donde quienes tenían la autoridad de los nuevos estados era la nueva clase social burguesa. (Delaunoy, 2007)

En el caso particular de Alemania, la Revolución Francesa desencadenó la aparición de movimientos burgueses que pretendían la democracia. La Revolución de marzo de 1848 dio lugar a la primera señal de democratización: la creación de la Constitución de Fráncfort de 1849, y la creación de parlamentos elegidos verdaderamente por el pueblo. Se trataba de una monarquía constitucional, es decir que el poder del emperador era controlado por un parlamento que era elegido por la población masculina y tenía la capacidad de controlar las decisiones del emperador así como proponer nuevas leyes. La creación de un edificio especialmente diseñado para el parlamento, era clara evidencia de que el poder de la monarquía ya no tenía la misma fuerza, y que el pueblo estaba ganando su lugar.

Ante esta situación surge la necesidad de apartarse de los antiguos símbolos de autoridad y demostrar que ahora existe un respeto diferente por los nuevos valores y las instituciones. Por eso se opta por dejar atrás los monumentos vinculados al antiguo régimen y comenzar a generar una arquitectura que identifique los valores de la nueva nación. Se crea arquitectura nueva cargada de significado para unirse al amplio repertorio de símbolos culturales tales como el himno, la bandera y el arte, como forma de fomentar el sentimiento de pertenencia y aportar a la identidad nacional. De esta manera, se le da forma tangible a los valores nacionales que son abstractos. El objetivo era generar límites, lograr separar lo que era el "nosotros" del "ellos", a través de formas culturales que tuvieran un significado para esa comunidad en específico. (Jones, 2011, p.49-50)

Como dice Paul Jones (2011), la identidad nacional pasa a ser una construcción cultural y política ideada por los poderosos y llevada a cabo a partir del encargo de edificios públicos con un estilo particular que debe ser el que refleje los ideales de la nación:

The promise of the nation as an 'imagined community' is as both a mechanism for social integration among strangers -a key concern for modern states- and as a coherent narrative of progress based upon a constructed remembering (and just as importantly as forgetting); the

impression is of a united, coherent group moving together through history towards a common future (facing- and usually defeating - common enemies in the process).<sup>13</sup> (p.51)

Es decir que, es la memoria colectiva la que recordando el pasado común de una sociedad, genera los lazos necesarios para mantenerla unida y enfrentar con fortaleza lo que está por venir. En tiempos de cambios políticos y sociales, los estados encuentran en la creación de arquitectura pública el medio para hacer visibles estas transformaciones, marcar la historia, y sobre todo reafirmar su poder frente a la sociedad. Por eso, cada uno de los nuevos estados, hacia el siglo XIX inicia su búsqueda para encontrar el estilo arquitectónico que representara de la mejor manera sus aspiraciones, objetivos e identidad. En general, optaron por retomar y reinterpretar los estilos del pasado, dando lugar a los historicismos arquitectónicos y el eclecticismo. Paul Jones (2011) encuentra curioso que se recurran a estilos del pasado para representar la nueva realidad del estado, pero entiende que esto se debe a que tienen la capacidad de darle al nuevo edificio el sentido de tradición y linaje necesarios para conectarse con la memoria colectiva. (p.153)

"En las primeras décadas del siglo XIX (...) El clasicismo era aún el credo dominante, pero por entonces había abandonado ya toda pretensión de ortodoxia. Había una serie de lecturas, pero ninguna de ellas se conformaba según estrictas normas canónicas." (Kostof, 1998, p.995) Los arquitectos se permitían ciertas licencias dentro del lenguaje del estilo de los antiguos edificios griegos y romanos, dado que estos no se ajustaban perfectamente a los nuevos programas, haciendo necesarias ciertas adaptaciones de acuerdo a las necesidades particulares de cada edificio. (Kostof, 1998, p.995)

En el caso del Reichstag, las líneas generales del proyecto, basadas en la simetría y las proporciones monumentales son claramente neoclásicas, además de los elementos tales como el pórtico de columnas corintias, el frontón o la elevación de todo el conjunto sobre un basamento; sin embargo, se encuentran también elementos decorativos que fueron tomados de otros estilos.

Paul Jones (2011) distingue en la ornamentación del Reichstag elementos barrocos y rococó además del predominante neoclásico; dando lugar a una "original piece of bombastic, monumental architecture."<sup>14</sup> (p.153) Un ejemplo de ornamentación de este tipo son las dieciséis estatuas que se colocaron en el exterior del edificio, a ambos lados del pórtico de entrada, funcionando como imágenes alegóricas de cuestiones elementales que hacen a un estado: el arte, la agricultura, la ciencia, la educación, el ejército, la industria, el sustento del pueblo, etcétera. El frontón del acceso principal que se apoya sobre seis columnas de escala monumental, está decorado mediante un bajorrelieve que

---

<sup>13</sup> Traducción de los autores: "...la promesa de la nación como una 'comunidad imaginada' es tanto un mecanismo para la integración social entre desconocidos - un asunto clave para los estados modernos- como la narración del progreso basado en la construcción de recuerdos (tan importante como el olvido de algunos de estos); la impresión que se da es de un grupo unido y coherente que se mueve en conjunto a través de la historia y hacia un futuro común (enfrentando -y generalmente venciendo- a los enemigos comunes durante el proceso)."

<sup>14</sup> Traducción de los autores: "pieza original de arquitectura ampulosa y monumental".

traza el escudo imperial. En general todos los elementos ornamentales reflejan la intención del edificio de celebrar la unificación de las naciones y la formación del Imperio Alemán. Mediante estos gestos decorativos se buscaba también propiciar el sentimiento de comunidad y evitar que brotaran las diferencias entre las distintas naciones que se habían unido para conformar el imperio. La idea era que el nuevo Parlamento fuera capaz de representar a todos; de hecho, el interior del Reichstag contenía diversos elementos decorativos, tales como escudos, personajes, o referencias a cuestiones geográficas destacables de cada uno de los estados conformantes.

Pero la principal ruptura con un neoclásico puro aparece en la materialidad de la cúpula realizada en combinación de hierro y cristal. Se busca de esta manera crear un estilo propio para la nueva nación que no solo recoja la historia mediante los estilos del pasado sino que además muestre las ideas de la modernidad y el progreso usando las nuevas tecnologías como el reflejo de esta mirada positiva hacia el futuro. Tal como fue especificado anteriormente, las revoluciones políticas contra las monarquías venían de la mano con la Revolución Industrial y fue con ella que apareció esta nueva combinación constructiva. Pero en sus inicios estos materiales eran utilizados en programas más vinculados a lo industrial o instalaciones temporales:

Para los arquitectos, el hierro no era lo bastante correcto. En la clase de edificios públicos en que ellos se especializaron, se le disimulaba bajo una funda más presentable o, si se le dejaba expuesto, se estampaba con algún motivo estilístico. No obstante, era imposible no apreciar sus propiedades. El hierro era más barato que la piedra, y más elástico; soportaba el fuego mucho mejor que la madera. El proceso de fundición se adaptaba a la producción en masa, de manera que las piezas podían ser embarcadas con destino a su emplazamiento ya prefabricadas, y serían ensambladas con facilidad. En el hierro, había, pues, un sistema de soporte natural para la tradicional arquitectura de mampostería y madera. Sin ser visto, el hierro fortalecía los muros y los techos, formaba el armazón de las cúpulas de piedra (...) y en combinación con tejas huecas formaba un excelente tejado que retardaba la acción del fuego. (Kostof, 1998, pp.1029-1030)

Programas tales como fábricas, invernaderos, estaciones de ferrocarril o mercados podían utilizar las nuevas posibilidades tecnológicas, pero los edificios públicos que tenían fines más allá de los puramente utilitarios no podían permitírselo, porque en aquel entonces todo lo vinculado a la estética industrial era visto como grotesco. Pero incluso en programas como las estaciones de ferrocarril donde techos abovedados de cristal permitían la iluminación natural, eran disimulados en la fachada con muros de mampostería que no necesariamente tenían una relación constructiva con la real estructura metálica. En definitiva, una falsa fachada exterior que resultaba familiar a todos, enmascaraba un interior diferente que tomaba por sorpresa a quienes ingresaban.

Muchos arquitectos prácticos y teóricos estaban de acuerdo en que aquella época debía tener su propia arquitectura. Pero el lenguaje moderno debe basarse en lo que ha ocurrido antes. No se puede calibrar el progreso más que en una escala conocida. No era cuestión de inventar algo sin precedente.

El Crystal Palace era un fenómeno, una creación maravillosa para un momento muy especial. Nunca podría ser el punto de partida para una nueva arquitectura porque no tenía lazos con el pasado; por lo tanto, era incomunicativo en un plano general. (Kostof, 1998, p.1110)

De aquí lo revolucionario del proyecto de Wallot y la resistencia que tuvo por parte del káiser Guillermo I. No era común a la época encontrar un edificio público de tal importancia que ostentara con orgullo a la vista de todos las nuevas posibilidades tecnológicas. Como ya se expuso, se tendía a ocultar la combinación de acero y cristal; en el caso de las cúpulas, por ejemplo, si era necesario utilizar este método constructivo, sería posteriormente recubierto con tejas. El Reichstag, sin embargo, al enseñar la creación de Zimmermann, se presentaba como una arquitectura pública que acompañaba los cambios políticos y sociales que estaba atravesando la nación.



Postal de 1906 que ilustra la imagen del Reichstag, en particular la materialidad de la cúpula.

De hecho, la cúpula, no solo se renueva en cuanto a sus materiales tradicionales sino que además se renueva en cuanto a sus significados. Como ya se explicó en el caso de estudio de la Catedral de Cristo Salvador de Moscú, la cúpula como elemento arquitectónico estaba asociada a un significado religioso: la representación de lo celeste, lo divino. En el edificio del Reichstag se produce una resemantización de la cúpula con el nuevo modo de vida democrático; una forma sacra se traslada a un uso laico.

En el Reichstag, todas las connotaciones religiosas se dejan a un lado pero lo que se mantiene es la capacidad de la forma de la cúpula para lograr el impacto de lo sublime. Las iglesias bizantinas, por ejemplo, no se creaban pensando en alcanzar la "estética de lo bello" que apunta a conmover a los sentidos desde la percepción, desde lo visible -tal como pretendía el mundo clásico-, sino que se buscaba la "estética de lo sublime" como manera de impactar en el individuo, tratándose "de un goce místico, es un arte dirigido al espíritu, al alma del espectador que, iluminada, extasiada y ligera, se eleva a las alturas." (Marín, 2000, pp.156-157)

Si se retoma una vez más a la obra de Schinkel para el Altes Museum, se entiende que es un buen ejemplo de una cúpula creada para un edificio público totalmente reinterpretada y desacralizada. Allí, la búsqueda de lo sublime como categoría estética se mantiene:

El coronamiento cúbico del edificio, en el que se sitúan los dos caballos de Tieck y que tan natural nos parece, traza una silueta severa que constituye un camuflaje para la cúpula: el Panteón interior no se anuncia al exterior, mientras que los supuestos modelos de Schinkel (...) tienden todos a destacar la presencia de una rotonda central. (Szambien, 2000, p.52)

El espectador que desde el exterior aprecia un edificio dominado por el lenguaje clásico, y las líneas rectas, no espera encontrarse en el interior con un Panteón, provocándole la sensación de parálisis ante la sorpresa. Edmund Burke, escribe en la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1985) lo siguiente:

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas operan más poderosamente, es el *asombro*; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son *admiración, reverencia y respeto*. (p.110)

La cúpula del Reichstag genera el asombro no por estar escondida, sino a la inversa, por lo provocativo de sus materiales a la vista en contraste con la estética neoclásica a la cual el ojo está habituado a ver como la adecuada para programas públicos. Esto conduce directamente a las ideas de Addison de lo sublime, que tiene que ver con la ambivalencia que una imagen es capaz de generar: atracción y rechazo a la vez: "representations of the disagreeable please us by the contrast they present between the disagreeable scene they represent and the comparatively agreeable situation in which we find ourselves".<sup>15</sup> (Shelley, 2006, párrf. 48)

Es importante hacer una aclaración respecto del Reichstag. Desde el momento en que cumple una función tan específica y alberga un programa único e irrepetible para una nación en particular -como es el parlamento- es poco probable que no se convierta en un ícono arquitectónico. Muy difícilmente una construcción de estas características pase desapercibida cuando su vínculo con las autoridades -que son quienes la encargan en primer lugar-; su relación con la historia política de un país y su creación como parte de la

---

<sup>15</sup> Traducción de los autores: "...representaciones de lo desagradable nos complacen por el contraste que presentan entre la escena desagradable que representan y la situación comparativamente agradable en la cual nos encontramos."

construcción de la identidad de una nación, se encuentran tan presentes. No significa esto que por su función se convierta automáticamente en un ícono, pero es una realidad que el programa particular del edificio es el que obliga a una implantación que lo distinga del resto de la trama y una resolución formal específica cargada de simbolismos y mensajes que en definitiva lo conducen a convertirse en un ícono arquitectónico. Como tal, se convierte a su vez en un blanco de ataques.

## 6.2 ¿Víctima o victimario?

El siguiente evento significativo que marcó el porvenir del edificio sucedió en el año 1933, el día 27 de febrero. Un fuerte incendio dejó destruido el Reichstag. El Imperio Alemán ya se había disuelto desde 1918 con el fin de la Primera Guerra Mundial y había sido conformada la República de Weimar que ya para entonces iba por sus novenas elecciones parlamentarias. Fue en estas últimas que Adolf Hitler resultó electo Canciller. Insatisfecho con el hecho de no haber conseguido la mayoría parlamentaria para el Partido Nazi planificó el incendio del parlamento.

Quien fue acusado oficialmente como autor intencionado del suceso fue el comunista holandés de 24 años Marinus van der Lubbe, quién fue coincidentemente encontrado en el lugar del incidente. Fue sometido a juicio para ser finalmente condenado a la guillotina por el supuesto delito cometido. Ante este evento, Hitler declara estado de emergencia con la excusa de proteger al pueblo y al estado y así tener vía libre para perseguir a sus enemigos comunistas y socialdemócratas y comenzar con el totalitarismo que tanto venía planificando.



33



34

El incendio del Reichstag (izquierda) y sus efectos sobre el edificio (derecha).

El 1 de setiembre de 1939, Hitler realiza desde el Kroll Opera House y con el símbolo de nazi como telón de fondo, el discurso que significaría el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Durante este período el edificio recibió algunas reparaciones rápidas, fundamentalmente en el área de la cúpula y a su vez fue tapiado convirtiéndose en una fortaleza dentro de la cual se instaló un centro de atención médica militar. La sala del parlamento, a pesar de estar bastante destruida, se siguió utilizando para realizar exposiciones nacionalsocialistas.

En 1945, el Reichstag vuelve a ser escenario de importantes sucesos para la historia mundial: la guerra se da por finalizada el día 30 de abril al llegar el Ejército Rojo al edificio y plantar su bandera sobre el edificio como signo de victoria; imagen enormemente

difundida en los medios de comunicación de la época. A pesar de no haber figurado demasiado durante el transcurso de la guerra -en el sentido de que no cumplía la función para la cual fue creado debido a la gravedad de los daños sufridos- el edificio fue igualmente elegido para ser ocupado como forma de simbolizar el triunfo aliado lo que demuestra su valor como ícono.

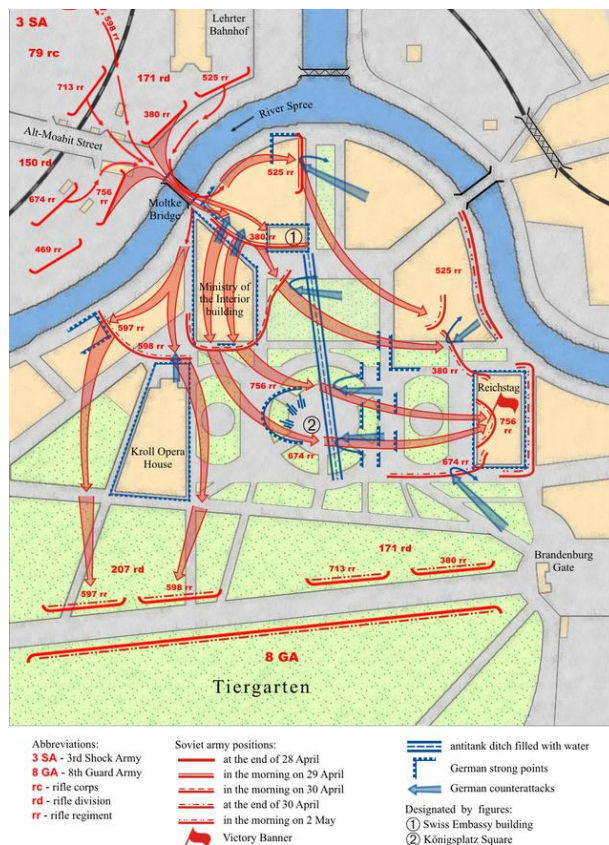


35



36

El Ejército Rojo llegando al Reichstag con la bandera en mano (izquierda) y la reconocida foto del soldado que alzó la bandera comunista sobre el edificio del Reichstag (derecha).



37

### Guía de las batallas por el Reichstag hacia el fin de la Segunda Guerra Mundial (1945)

Durante el transcurso de la guerra, el parlamento se trasladó a Bonn, y el deterioro del edificio del Reichstag siguió avanzando por causa de los bombardeos aliados, además de haber quedado aislado en una zona no accesible por estar militarizada. Esto llevó a que una vez finalizada la guerra, ya por el año 1954, se buscara la manera de preservar los restos recuperables del edificio apuntalándolo y cubriéndolo de los agentes climáticos. La cúpula, por su parte, a pesar de haberse mantenido en pie su esqueleto estructural de

acero, se entendió que no tenía como ser recuperada y corría riesgo de derrumbe, por ello optaron por dinamitarla.

La desaparición de su imagen en el cielo berlinés no hizo que se abandonaran los esfuerzos para reconstruirla [a la cúpula] , y en el año 1960, el Ministerio de Asuntos Exteriores, refiriéndose al edificio como 'lugar de encuentro', convocó un concurso para su reconstrucción con el objetivo de restaurar la puerta principal de entrada, los patios cubiertos y las salas de representantes del ala oeste; pero no había pasado un año cuando el Muro, trazado por fuera de la entrada este del edificio, construyó la división de Alemania, dando inicio al Berlín Este y a la República Democrática de Alemania. (Trillo de Leyva, 2010, p.84)

### 6.3 Destrucción consciente para un renacer merecido

Tras la Segunda Guerra Mundial finalizada en 1945 Alemania quedó dividida en cuatro sectores ocupados militarmente por las potencias aliadas: Francia, el Reino Unido, los Estados Unidos y la Unión Soviética. La Guerra Fría, que enfrentó a las últimas dos naciones hacia 1949, provocó la unión de Francia, el Reino Unido y los Estados Unidos en la República Federal Alemana (RFA), mientras que la Unión Soviética, por su parte, constituyó la República Democrática Alemana (RDA), dejando al territorio dividido en dos. La capital Berlín quedó integrada dentro del territorio de esta última pero quedó a su vez también dividido en dos; el Berlín Este bajo el mando de la RDA y el Berlín Oeste como parte de la RFA. Éste último, como enclave de la RDA en territorio de la RFA delimitó sus bordes mediante la construcción de un muro el 13 de agosto de 1961. El Muro de Berlín pasaba justo por la fachada trasera del Reichstag encerrándolo en el Berlín Oeste. Por encontrarse tan cercanos el uno del otro, el edificio se convirtió nuevamente en imagen del escenario político alemán de la división y telón de varios enfrentamientos.

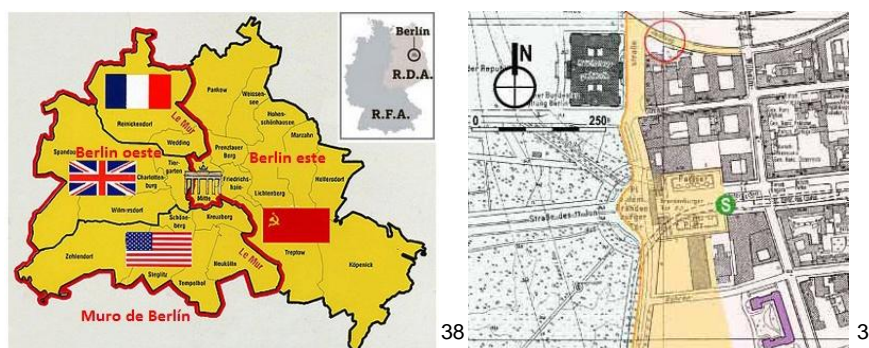


Imagen explicativa de la situación de Berlín durante la división alemana (izquierda). Plano que muestra la ubicación del Reichstag en relación al Muro de Berlín (derecha).

El mismo año que se construyó el muro comenzó la reconstrucción del Reichstag de la mano del arquitecto alemán Paul Baumgarten, quién resultó ganador del concurso organizado. Los conceptos que se venían manejando en el último tercio del siglo XX respecto a la restauración de edificios con valor histórico se desprendían de las ideas de Cesare Brandi. La restauración -tal como se definía en la *Carta de 1987 de la*

*Conservación y Restauración*- refería a “cualquier intervención que, respetando los principios de conservación, y sobre la base de todo tipo de indagaciones cognoscitivas previas, se dirija a restituir al objeto, en los límites de lo posible, la relativa legibilidad y, donde sea posible, el uso”. (Noguera Giménez, 2002, p.11) Esta postura -que era la más generalizada en el momento de la primera intervención en el Reichstag- apuntaba a recuperar las condiciones del edificio; "reconstruir una obra a una situación ideal, generalmente, existente en otro tiempo, considerada mejor que la actual". (Noguera Giménez, 2002, p.12)

Sin embargo, Baumgarten en su proyecto, no apuntó a reconstruir la cúpula, porque justamente pretendía alejarse lo más posible del pasado que no era ideal sino todo lo contrario. En esta primera reconstrucción del edificio el fin último era la rehabilitación del edificio, es decir, la recuperación de su funcionalidad y usos. (Noguera Giménez, 2002) En cuanto a su imagen, el objetivo era alejarse del estilo anterior fundamentalmente porque el edificio a lo largo de la historia nunca había alcanzado una democracia consolidada; y de cierta manera, si se quería cambiar la fortuna del Reichstag, cambiar su imagen podía ser un buen comienzo.

En esta línea, expresando un rechazo por el estilo anterior, se liberó al edificio de los elementos decorativos y las alegorías. A las fachadas también se les suprimió varios ornamentos, fundamentalmente porque el incendio y los posteriores bombardeos dejaron arruinados muchos de ellos. Los muros interiores fueron reconstruidos de manera que las líneas generales del edificio pasaron a ser más rectas y simples, y las superficies más limpias y planas. En los doce años que duró la restauración también sufrieron modificaciones las cuatro torres de las esquinas que fueron reducidas en su altura.

El espacio central esencial para la composición del planteo de Wallot, mantuvo su importancia en el proyecto de Baumgarten quien:

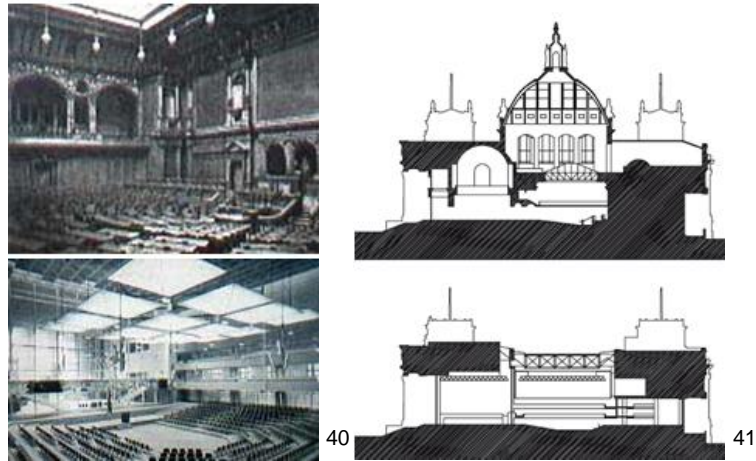
Eliminó el antiguo vestíbulo con bóveda, así como parte de las paredes de detrás del pórtico de entrada y lo sustituyó por un colosal cerramiento de vidrio. De esta forma creó un lugar de encuentro en la posición que antes ocupaba el vestíbulo cupulado de Wallot, lo que permitía la visión desde el exterior de la cámara de parlamentarios y visitantes desde un espacio iluminado cenitalmente situado entre la sala principal y el vestíbulo. (Trillo de Leyva, 2010, p.85)

El techo cupulado se eliminó por completo para ser sustituido por una cubierta plana que aportaba luz cenital en su perímetro. Además se añadió una planta más que duplicaba el área de la sala de plenos. Su proyecto pretendía lograr:

Espacios fluidos y transparentes. Se ocupó de controlar y modelar las desacostumbradas dimensiones del antiguo edificio con valor histórico, sin querer destruir la idea antigua de la construcción ni renunciar, por ello en el

interior, a contemporáneas formas de expresión” que le permitirían obtener "un edificio más abierto y ´democrático´. (Trillo de Leyva, 2010, pp.84-85)

En el año 1971 se instaló en el edificio una exposición que en principio sería temporal llamada "Cuestiones de la Historia Alemana". Esta alcanzó una concurrencia inesperada volviéndose cada vez más popular, lo que hizo que se mantuviera abierta al público por veinte años.



Cámara en 1933 (arriba) y Cámara con la reforma de Baumgarten (abajo).

El 10 de noviembre de 1989 tuvo lugar la caída del Muro del Berlín como consecuencia indeseada de haber abierto la frontera entre Hungría y Austria. A partir de ese hecho, varias manifestaciones comenzaron a exigir que se permitiera el paso de un lado a otro del muro hasta que finalmente el día 9 de noviembre en una conferencia de prensa se anunció que se permitirían visitas controladas. Ante semejante noticia la población se abalanzó sobre el muro queriendo pasar, y la guardia, frente la imposibilidad de controlar dicha situación sin hacer uso de armas y sin estar correctamente informados sobre qué procedimientos seguir, terminaron abriendo el paso de un lado a otro.

A partir de este hecho se desencadenó el proceso de reunificación alemana alcanzada el 3 de octubre de 1990, con lo cual el gobierno se traslada de Bonn (capital de la RFA) a Berlín, retomando el Reichstag su antigua función. Fue la imagen del entonces canciller Helmut Kohl llorando al anunciar desde el edificio la tan deseada unión de la República Federal con la República Demócrata, la que llevó a que la población pudiera recuperar el cariño y la identificación con el edificio.

Pero, "para trasladar al Parlamento de la Alemania unificada al Edificio del Reichstag era necesario someterlo a una nueva restauración que garantizara su modernización y devolviera a la construcción los elementos decorativos del proyecto original, deshaciendo los cambios hechos por Baumgarten." (EcuRed, 2014, párrf.35)

El debate sobre la restauración en la arquitectura alrededor del año 1993 -cuando se lanza el concurso para la remodelación del Reichstag- se encontraba en plena revisión de ideas. Aparecía por ejemplo el concepto de "de-restauración" como la "reversibilidad de la

intervención". (Noguera Giménez, 2002, p.24) En la Carta Italiana de 1987 sobre la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura se expresaba de la siguiente manera:

Se deberán rechazar: remociones o demoliciones que oculten el paso de la obra a través del tiempo a menos que se trate de limitadas alteraciones perturbadoras o incongruentes respecto a los valores históricos de la obra o de adiciones de estilo que la falsifiquen. (Noguera Giménez, 2002, p.24)

Esto motiva la decisión de eliminar todas las modificaciones efectuadas por Baumgarten, por haber borrado en gran parte su ornamentación de fachada y por haber querido imponer un estilo que no condecía con los valores del edificio. Pero la razón fundamental por la cual se tomó la decisión de deshacer los cambios de Baumgarten fue que esa nueva imagen que impuso al edificio no había podido ser asociada a cambios positivos en la realidad política y social de los alemanes. Al contrario, éstos identificaban esa imagen del Reichstag con un contexto de tensión y tristeza. La obra no era vista entonces con un valor real desde lo afectivo ni lo arquitectónicamente histórico, por ello lo más conveniente era eliminarla para plantear un nuevo proyecto.

Desde fines del siglo XX, la restauración:

Pretende evitar los anteriores errores históricos sin renunciar a dotar al monumento de una mejor legibilidad histórica y un uso. La restauración, que abarca diversas acciones justificadas y desarrolladas según un proyecto, con el objetivo de aunar memoria y futuro, se caracteriza por surgir y englobarse dentro de una cultura de la conservación, que llamaré "activa" para diferenciarla de una conservación pasiva y congeladora del bien en el tiempo. (Noguera Giménez, 2002, p.12)

Es decir que, en la contemporaneidad, las restauraciones no tienen por qué limitarse a efectuar sobre el edificio las intervenciones mínimas para conservarlo como si el tiempo no pasara, sino que está bien vista una posición más activa donde a través de un proyecto se logre congregar los recuerdos del pasado con una mirada hacia el futuro.

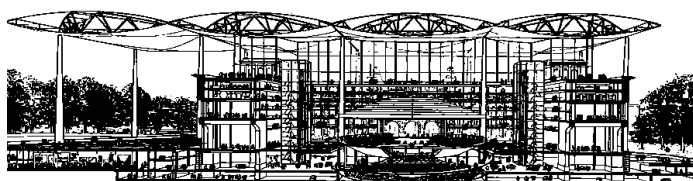
Se abre en este marco el concurso público para la restauración del Reichstag, en el año 1993, al cual se presentaron ochenta estudios de arquitectura. El concurso tenía dos partes: una que apuntaba a la remodelación del edificio y se desarrollaría en dos fases, y la otra solicitaba la realización de un plan urbano que estableciera con criterio donde irían los nuevos edificios complementarios a las funciones del Reichstag.

De la primera fase del concurso para el edificio del parlamento, resultaron seleccionadas tres propuestas: las de Bruijn, Calatrava y Foster. Pero en paralelo, el plan urbano elegido fue el diseñado por Axel Shultes que "planteaba una fuerte reducción del programa original a emplazar en el edificio del Reichstag, dejando sus necesidades de superficies en algo

menos de un tercio de las contenidas en el programa de la primera fase del concurso." (Trillo de Leyva, 2010, p.86) La segunda fase implicó que los arquitectos adaptaran sus propuestas a las nuevas condiciones impuestas por el plan urbano que reducía considerablemente las superficies, y de esta segunda etapa resultó ganador Norman Foster.

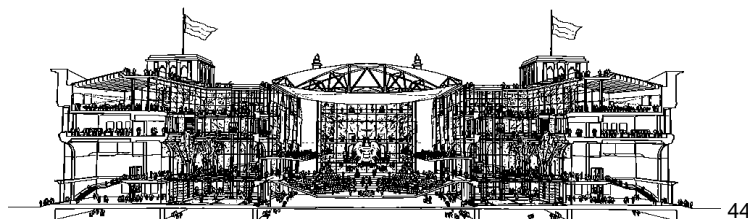
El proyecto presentado por este arquitecto en la primera fase proponía:

Una gran base que nos recuerda la vecina plataforma de la New National Gallery de Mies van der Rohe abierta al curso del río Spree, en la que alojaba gran parte del programa, y una especie de paraguas *lecorbusierano*, cobijando la totalidad del edificio existente. En sus dibujos, ya sean de planta o de alzados, el ciudadano parece ser el único protagonista, invadiendo las cubiertas de la gran basa de la planta inferior que rodea y abraza las fábricas exteriores del edificio original, extendiéndose hasta las márgenes del río berlinés y las del propio edificio, en una especie de ciudad ocupada, tal vez por el potente fenómeno del turismo. En el contacto de la base inferior con el río situaba al exterior los servicios de cafetería y comercios. El paraguas de la cubierta, que cubría toda la edificación, unificando la antigua y la nueva, actuaba en este proyecto como central de energía fotovoltaica, a la vez que resolvía la iluminación y ventilación natural. (Trillo de Leyva, 2010, p.87)



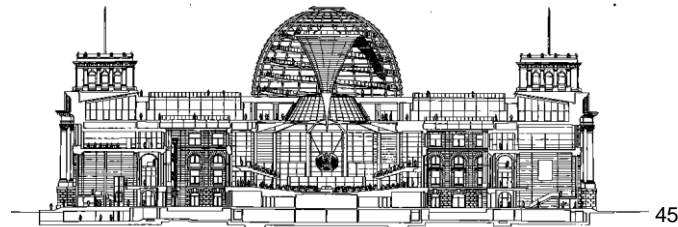
El planteo de Foster para el concurso inicial en corte longitudinal y maqueta.

Este planteo inicial de Foster perdía todo sentido, porque los elementos que más caracterizaban su propuesta no tenían lugar en las nuevas condiciones del concurso. Para la segunda etapa de éste, entendió que lo más conveniente era comenzar de cero en cuanto a la forma, pero desarrollarla partiendo de la misma premisa: lograr un proyecto que se caracterice por su apertura al público. Foster reduce entonces el tamaño de la cubierta fotovoltaica para que teche simplemente el espacio que antes cubría la cúpula, que al combinarla con paneles de cristal permite una iluminación cenital tan potente que no hace falta encender las luces artificiales en prácticamente todo el día.



Corte del planteo de Foster en la segunda etapa del concurso.

Pero esta adaptación de la propuesta tampoco se construyó porque una vez más se cambiaron las reglas del juego; el Comité de Edificación del Gobierno solicitó que la cúpula original que coronaba el edificio iluminando su interior fuera reconstruida para recuperar la imagen original del Reichstag. Foster declaró que no repetiría la cúpula de Wallot, más aún cuando no quedaba ningún vestigio de ella, y por lo tanto planteó una gran cantidad de alternativas a la reconstrucción historicista.



Corte longitudinal del planteo final de Foster con la cúpula de cristal sobre la sala de plenos.

Antes de comenzar con las obras de reconstrucción del Reichstag, un evento en particular sirvió para marcar distancia con el pasado y limpiar al edificio de todas sus connotaciones negativas. El matrimonio de artistas Christo y Jeanne-Claude envolvieron el edificio en más de noventa mil metros cuadrados de tela -obra que denominaron "Wrapped Reichstag"- para ofrecerle a la población alemana y al mundo un medio para hacer borrón y cuenta nueva. Al sacar la tela, luego de dos semanas, el edificio se convirtió en un sitio de reconstrucción material y simbólica, dando lugar al nacimiento de un nuevo Berlín. (Jones, 2011, pp.153-154)



46



47

La propuesta de Foster nace de la búsqueda de dos características esenciales: la utilidad y la transparencia. Esta última refiere a lograr un edificio abierto al público y en cercanía con el ciudadano, pero también honesto con lo que le tocó vivir a lo largo de su historia.

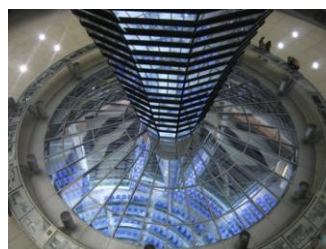
En este sentido, Foster plantea para el edificio una organización bien clara de cada una de las actividades específicas que contiene. Deja simplemente la fachada exterior, y el interior lo reconstruye pero manteniendo el criterio del edificio original. Si bien un edificio para ser ícono depende fundamentalmente de su imagen exterior porque es la cara visible desde la ciudad y la que permite una identificación por parte de toda la colectividad -incluso de aquellos que no han accedido al interior del lugar- resulta interesante mencionar la propuesta que Foster realiza para los interiores porque tiene que ver con los significados a transmitir: la apertura al público y la claridad de lectura de los espacios como metáfora de que el gobierno no tiene nada que esconderle al pueblo.

Todos los niveles por encima del área de servicio de subsuelo se encuentran identificados cada uno de ellos con un color específico que se puede apreciar en algunas paredes o elementos puntuales para facilitar la lectura del espacio y la orientación. Los visitantes acceden por el pórtico oeste que es el principal, que los conduce a un vestíbulo desde el cual puede verse la sala de plenos a través de una enorme pared de cristal. Todos los funcionarios, sean de la parte de administración o parlamentarios propiamente dichos, así como las visitas oficiales, ingresan al edificio a través del acceso ubicado en el lado contrario, es decir, el lado este, ya que está asociada a un área de estacionamiento exclusivo. El espacio central del edificio es el salón de plenos, identificada con el color azul, que con un área de mil doscientos metros cuadrados y una extensión en altura de veinticuatro metros que atraviesa todos los niveles del edificio, culmina en la cúpula de cristal. El Reichstag cuenta además con un entrepiso semicircular -asociado al color verde oscuro- que en forma de seis tribunas con capacidad para cuatrocientas personas, rodea a la sala de plenos ofreciéndole a ciudadanos comunes o medios de comunicación la posibilidad de presenciar las sesiones parlamentarias. El edificio cuenta también con salas de reuniones, algunas oficinas, salas para los distintos partidos políticos, espacios de conferencia y demás. El último nivel es el correspondiente a la azotea, donde se ubica el restaurante y finalmente el foco de atracción del proyecto: la cúpula de cristal.

El diseño de la cúpula se basa en un concepto que se venía manejando en las discusiones sobre restauración y que en la Carta de Venecia de 1964 se planteaba de la siguiente manera: "Los elementos destinados a reemplazar las partes inexistentes deben integrarse armoniosamente en el conjunto, distinguiéndose claramente de las originales, a fin de que la restauración no falsifique el documento artístico o histórico." (ICOMOS, art.12)



48



49

El interior de la cúpula: vista general (izquierda) y vista desde la cúpula hacia la sala de plenos (derecha).

Plantea una cúpula de cuarenta metros de diámetro por veintitrés metros y medio de altura, con una estructura conformada por un esqueleto de veinticuatro perfiles de acero, que se cierran al exterior mediante una superficie de cristal de unos tres mil metros cuadrados. Tanto el borde inferior como el superior no se encuentran cerrados, dando la sensación de que la estructura se encuentra suspendida en el aire. Un cono invertido cubierto de espejos nace del cénit de la cúpula y se inserta en la cubierta circular vidriada del área de plenos, a través de la cuál es posible apreciar la actividad parlamentaria. Estos espejos, además de generar interesantes juegos de reflejos y colaborar con la incidencia indirecta de luz natural en la cámara, tienen la función técnica de canalizar el aire hacia el interior del cono que luego lo expulsa hacia el exterior por su parte superior. En el interior de la cúpula, se desarrollan a lo largo de la circunferencia dos rampas en espiral que dan

la posibilidad a los visitantes de recorrerlas y tener una vista panorámica de la ciudad de Berlín.

El propio Norman Foster definió a la cúpula como una linterna, con todas las connotaciones metafóricas que supone. (Jones, 2011, p.156) Originalmente, durante la noche, la cúpula irradiaba haces de luz que alcanzaban una distancia de cuatro kilómetros iluminando el cielo de Berlín, y convirtiendo al edificio en un punto de referencia visible desde toda la ciudad. Tan fuerte iluminación debió ser disminuida considerablemente debido a que confundía al tráfico aéreo. Aún así, la cúpula sigue siendo para Foster un "faro de democracia", no solo en el sentido metafórico que se mencionaba por su condición de transparente y su capacidad de "echar luz sobre las cosas", sino porque es la materialización física del concepto de la democracia; el pueblo como los patrones y los políticos como los sirvientes. (Jones, 2011, p.156)

Sea desde esta posición elevada o directamente desde las tribunas de visitantes suspendidas sobre el área plenaria, el efecto simbólico es evidente: el Bundestag Alemán albergado en el edificio histórico del Reichstag se abre diáfano a todos los visitantes, a los ciudadanos, y cumple también así lo que promete la enorme inscripción que preside el frontispicio en la parte occidental del edificio: "Al pueblo alemán". (Bundestag, 2006, p.24)

Sin embargo, algunos entendieron que la arquitectura de Foster puede provocar el sentimiento opuesto, haciendo que los ciudadanos, más que sentirse como que son quienes están por encima de los legisladores y los observan desde una posición de control, terminan con la sensación de que son tan solo espectadores y no participantes de las decisiones políticas. (Jones, 2011, p.156)



Vista exterior del Reichstag con la cúpula de Foster.

Cuando el propio Foster define a su propuesta como una "reconstrucción crítica" (Jones, 2011, p.142) lo que hace es fundamentar la decisión de una reconstrucción de la cúpula con una imagen totalmente diferente basándose en las ideas que manejan reconocidas corrientes de la restauración como fue "el Restauo Crítico", instaurada por pensadores como Renato Bonelli, Roberto Pane y Cesare Brandi, quienes destacan el valor artístico del monumento respecto a su cualidad estética y la necesidad de una restitución de la imagen perdida del monumento. Esto resulta en nuevas metodologías que buscan vincular el "proceso crítico" con el "acto creativo" pero en todo momento teniendo en cuenta que se trata de operaciones limitadas estrictamente aplicables a aquellos objetos provistos de una condición artística. Por lo tanto, la definición de Cesare Brandi sobre la restauración

implica entenderla como actualización del monumento para en una segunda instancia aplicarlo en la intervención misma de la obra. (González-Varas, 2006, p.275) Son:

Los valores artísticos sobre cualesquiera otros del monumento los que prevalecen en el acto de la restauración crítica y en correspondencia no son validos los métodos generales, sino aquellos particulares que demandara cada obra según sus propias características, que siempre serán individuales e intrínsecas. (Fernández Alba, 1997, p.156)

Esto quiere decir que el valor social de las imágenes patrimoniales históricas y monumentales debía ser rescatado, y que el valor artístico y simbólico se comenzó a priorizar por sobre el valor documental de la obra. Este método, por lo tanto, consiste en la restauración como la necesidad de restablecer el vínculo espiritual con la obra.

Se concibe a la arquitectura como arte y se mantiene que consecuentemente la obra arquitectónica es una pura obra de arte. De esta manera la misión del restaurador debe tender a cumplir dos principios inevitables: 1. El de individualizar el valor del monumento reconociendo en él su calidad artística, 2. Recuperar, restituyendo y librando, la obra de arte, es decir, el total complejo de elementos figurativos que constituyen la imagen y a través de los cuales se realiza y expresa la propia individualidad y espiritualidad de la misma. (Fernández Alba, 1997, p.149)

En este sentido es que Foster, una vez que se le pide la reconstrucción de la cúpula en particular, la encara desde una visión crítica y plantea una reinterpretación de esta. Porque estaba dispuesto a dejar a un lado sus ambiciosos proyectos iniciales bien alejados de la imagen original del edificio pero no estaba dispuesto a hacer una reconstrucción literal donde no pudiera dejar su sello personal como arquitecto. En definitiva, Foster pretendía que la cúpula de su autoría tuviera un valor en sí misma y pudiera, desde su imagen y sus nuevos significados, agregar valor icónico al antiguo edificio.

La Carta de Venecia de 1964 ya instalaba la idea de que "la unidad de estilo no es el fin que se pretende alcanzar en una restauración, con lo que previene claramente acerca de las reпрistinaciones." (Noguera Giménez, 2002, p.24) El objetivo no era realizar una restauración que devolviera al edificio su aspecto original, pero sí se procuraba mantener la autenticidad de la obra. Autenticidad y originalidad ya estaban comenzando a tomar rumbos distintos en la teoría de la restauración al momento en que se encara la reconstrucción del Reichstag en 1993. De hecho, en el año 2000, en la Carta de Venecia se expresaba la idea de que:

Cuando se trata de una obra potencialmente completa en sí misma, espacial, funcional, o con intencionalidad artística, es cuando resulta necesario que se diferencie, que adquiera originalidad respondiendo al momento en el que se interviene, al grado histórico de desarrollo social y

arquitectónico. De esa manera adquiere autenticidad y, como consecuencia, exige su propia conservación.(...) lo cierto es que son añadidos históricos del actual monumento que le aportan legibilidad. ¿Pero son igualmente auténticos? La materia de estos complementos no es la original del resto y su carácter de históricos no le viene de constituirse en testimonio de la arquitectura de su tiempo, sino de formar parte de una indiscutible historia de la restauración del siglo XIX. Su autenticidad e historicidad, en todo caso, no se deducen de la originalidad de su forma. (Noguera Giménez, 2002, p.27)

El planteo más lógico resultó ser reconstruir la cúpula que una vez estuvo allí desde una mirada contemporánea, con las posibilidades técnicas que se ofrecen hoy, pero manteniendo la esencia. Tal como pensaba Brandi:

Debía conservarse el edificio junto con sus añadidos de distintas épocas manteniendo incólume su aspecto original, tal como había llegado a su tiempo, de forma que solo se podrían efectuar agregados necesarios por razones estáticas o de otra naturaleza similar, y las consolidaciones y reparaciones que fueran necesarias nunca debían alterar aquel y siempre se realizarían con materiales y técnicas distintas para que existiera notoriedad visual de su aplicación (Fernández Alba, 1997, p.153)

De aquí que dos tercios del edificio, en particular las alas norte y sur, se hayan reparado solo en su justa medida, para ser respetadas como testimonio de la historia. Los sectores más dañados del edificio, sin embargo, fueron restaurados usando nuevos materiales que contribuyeran a la transparencia buscada. "Predominan el vidrio, el acero, el hormigón visto y la piedra natural de color blanco mate o beige. La combinación de estos elementos proporciona una notable ligereza, claridad y diafanidad al edificio, a pesar de la colosal volumetría histórica."(Bundestag, 2006, p.5)

En definitiva, el objetivo de Foster no era actuar como si nunca hubiera pasado nada reconstruyendo tal cual era lo que alguna vez existió, y menos en este caso donde la destrucción se dio por causas violentas e intencionadas. Su voluntad, por el contrario, era devolverle al monumento la cúpula que había perdido para que recupere su calidad artística, pero reformular su expresión dejando en claro que no es la original. El edificio, por más que se reconstruya no vuelve a ser el mismo, entonces tiene más sentido que la reconstrucción no se quede en la imagen original como forma de retrotraerse al pasado sino que cuente la historia completa del edificio.

La "conservación de todas las fases" de una obra era otro concepto que se venía discutiendo desde la Carta de Venecia de 1964. Esto significaba mostrar la realidad del paso del tiempo sobre el edificio y de los hechos que fueron marcando su historia, para no caer en "restauraciones, que extreman la eliminación de todo vestigio de desgaste

producido por el paso del tiempo" provocando "una sensación de realidad virtual, recién estrenada, que acarrea rechazo." (Noguera Giménez, 2002, p.24)

Como forma de evitar esto y mostrar al edificio en todas sus etapas, Foster decide dejar algunas de las huellas que habían quedado marcadas en su arquitectura. Porque la idea no es mostrar una versión "limpia" y renovada de la identidad nacional escondiendo el pasado del edificio, sino hacer que este sirva de testimonio de lo vivido. Tal vez el ejemplo más representativo son los grafitis hechos por el ejército soviético aquel día de 1945 en que tomaron el Parlamento, que Foster decidió preservar. Los soldados rusos dejaron marcado en las paredes del edificio, en la escritura del alfabeto cirílico, desde sus nombres, sentimientos, pensamientos o nombres de sus pueblos de origen, hasta incluso frases como "*Hitler Kaputt*" ("Hitler hecho trizas"). De todas maneras se acordó eliminar los comentarios con contenido sexista o racista. También se dejaron expuestos los huecos que las balas habían provocado en los muros del Reichstag.

The preservation of such artefacts presents a certain aspect of a nation's history and, more than this, recalling earlier observations about historical memory, illustrates how decisions made about politically charged architecture cannot be considered neutral. For some, the conservation of the graffiti might be interpreted as verging on collective self-abasement...to erase the past with a seamless restitution of historical detail is one thing; not to clear up what are merely territorial markings are another [Buchanan 2000:172]; for others, it may be part of a 'state-supported myth' about the liberation of Berlin by the Soviet Red Army, central to legitimization of the East German communist regime [Fulbrook 1999:234].(Jones, 2011, p.159) <sup>16</sup>



51



52

El comienzo de la limpieza de los grafitis de los soviéticos sobre las paredes del Reichstag (izquierda) y los mismos grafitis incorporados a la remodelación de Foster (derecha).

Por otra parte, resulta de interés analizar el hecho de que se haya seleccionado un arquitecto inglés para la reconstrucción del parlamento alemán. "La elección de Norman

---

<sup>16</sup> Traducción de los autores: "La preservación de estos artefactos expone un determinado aspecto de la historia de una nación, e incluso, retomando observaciones anteriores sobre la memoria histórica, ilustra como las decisiones que se hacen sobre la arquitectura con carga política no pueden ser consideradas como neutrales. Para algunos, la conservación de los graffiti podría ser interpretada como que raya en el auto-abatimiento colectivo... borrar el pasado con un perfecta restitución de detalles históricos es una cosa; no limpiar lo que son meras marcas de territoriales es otra cosa; para otros, podría ser parte de un mito sostenido por el estado sobre la liberación de Berlín por el Ejército Rojo Soviético, central para la legitimación del régimen comunista en la Alemania Este."

Foster fue un gesto conciliador destinado a demostrar el cambio producido en la identidad alemana desde los años del totalitarismo y su rechazo al nacionalismo estrecho de miras." (Sudjic, 2010, p.290) Con la creación de la Unión Europea en noviembre de 1993, se siente la necesidad de reposicionar los símbolos arquitectónicos nacionales "europeizándolos". Paul Jones, en "*The Sociology of Architecture*" (2011) profundiza en este tema y plantea que los estados encuentran en la arquitectura el medio para "re-negociar" o "re-narrar" su historia, y alejarse de todas las visiones negativas que pueden estar asociadas a su nación. Varios miembros de la UE e incluso aquellos que aspiran a formar parte de ella han encargado proyectos a arquitectos de renombre para dar vida a los discursos de unión por encima de cualquier sentimiento nacionalista, anteponiendo lo cosmopolita a lo particular de cada pueblo. La reconstrucción de Foster:

Was explicitly designed to embrace and materialize Germany's central role in a 'new' Europe. In part, owing to the Europeanized discourse into which the architect sought to position the reconstruction of the Reichstag - a building with turbulent and contested history- sociologically interesting tensions between national pasts and futures, and between form and meaning, centered on the building's reconstruction. (Jones, 2011, p.142) <sup>17</sup>

El propio presidente de la Cámara Baja del Parlamento de aquel entonces, Wolfgang Thierse, declaraba: "the decision to choose Norman Foster demonstrates that Germany is serious in its attempts to unite Europe and its people, and sends out a signal against narrow-mindedness". (Jones, 2011, p.155) <sup>18</sup>

Foster, consciente de lo que significaba haber sido seleccionado para reconstruir el Reichstag a pesar de no ser alemán, se interesó por mostrar este mensaje de forma más directa a través de su proyecto. Dado que complementar a los edificios con texto es una forma interesante de conectar a la arquitectura con el discurso y los significados sociales, encontró en la utilización de una frase textual el medio para plantar al edificio en el contexto de una Europa más unida. (Jones, 2011, p.157) Así como el edificio original grababa en el frontispicio "al pueblo alemán", Foster diseña para uno de los patios interiores la inscripción "*der Bevölkerung*" ("la población"), que visible desde la azotea del edificio destinada a las visitas marca la voluntad alemana de abrirse al resto del mundo y dejar a un lado su nacionalismo.



53



54

<sup>17</sup> Traducción de los autores: "...fue explícitamente diseñada para abrazar y materializar el rol central de Alemania en una 'nueva' Europa. En parte, debido al discurso Europeizado dentro del cual el arquitecto buscó posicionar la reconstrucción del Reichstag -un edificio con una historia turbulenta y disputada- tensiones sociológicamente interesantes entre el pasado y futuro nacional, y entre forma y significado, aparecieron en torno a la reconstrucción del edificio. "

<sup>18</sup> Traducción de los autores: "... la decisión de elegir a Norman Foster demuestra que Alemania es serio en sus intentos por unir Europa y su gente, y le envía una señal a la estrechez de miras."

## 7. Estudio de caso: Torres Gemelas de Nueva York

### 7.1 El ícono dormido

La ciudad de Nueva York, hacia los años sesenta, se encontraba en una crisis presupuestaria importante y estaba perdiendo su importancia dentro de los Estados Unidos. La población, por falta de trabajo, abandonaba Manhattan para vivir en los suburbios o incluso trasladarse al sur del país en busca de mejores oportunidades. Este escenario comienza a preocupar a las autoridades que se dan cuenta de que es necesario tomar medidas para mejorar la situación económica y reanimar la ciudad.

Nelson Rockefeller, promotor privado y gobernador de la ciudad de Nueva York en ese entonces, da apoyo a las propuestas de su hermano David Rockefeller -director del Chase Bank de Manhattan y desarrollador inmobiliario- quien crea en 1959 la "Downtown Lower Manhattan Association" con el objetivo de iniciar la revitalización de esta zona de la ciudad, la cual, como distrito financiero había perdido importancia desde la Gran Depresión de 1929. De hecho, ya había comenzado con este proceso desde su actividad privada con el encargo de una torre de sesenta pisos a Skidmore Owings & Merrill, finalizada en 1960. Pero ese mismo año, como forma de reactivar el Downtown y con ello toda la ciudad, propone a la Autoridad Portuaria la creación de un World Trade Center que promoviera el comercio internacional en el Puerto de Nueva York. Su idea era crear un lugar que reuniera la actividad pública y privada generando contactos entre distintas empresas internacionales y ofreciendo un espacio de "comunicación, información, proximidad y el 'cara a cara' conveniente para los exportadores, importadores, transportadores, almacenistas, bancos y demás empresas involucradas en el mundo del comercio" (Yamasaki (a), 2001, p.107) Luego de analizar la propuesta y entender la importancia de esta para la reactivación de la economía de Nueva York y Nueva Jersey, la Autoridad Portuaria de esta zona da su aprobación para comenzar el desarrollar del proyecto.

Fueron Richard Sullivan y Malcolm Levy, en representación de la Autoridad Portuaria y como encargados de la tarea de seleccionar al arquitecto, quienes se comunicaron con Minoru Yamasaki por medio de una carta, para hacerle saber que habían pensado en él como el indicado para este desafío. Antes de establecer su propio estudio, el arquitecto había tenido experiencia en la década del treinta trabajando para quienes construyeron el Empire State Building y más adelante trabajó para algunos de los arquitectos involucrados en el diseño del Rockefeller Center. Quienes eligieron a Yamasaki para este encargo habían tomado en consideración unos cuarenta estudios de arquitectura, pero frente a la recomendación del director ejecutivo de la Autoridad Portuaria, Austin J. Tobin, se decidieron por él. Se trataba de un proyecto con un presupuesto estimativo de doscientos ochenta millones de dólares. "La escala sin precedentes de este proyecto se debe al hecho de que sus promotores no eran inversores particulares, sino las autoridades municipales, que manejaban bonos públicos garantizados por el Estado." (Cohn, 2001, pp.81-82)

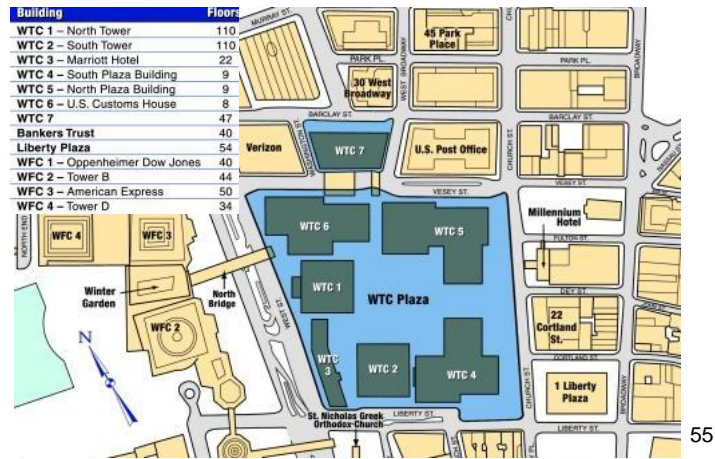
Yamasaki, cuyo estudio contaba con unos cincuenta y cinco empleados se sintió avasallado por semejante propuesta, por lo que se comunicó con Sullivan para hacerle saber que le parecía imposible abarcar un proyecto de semejante escala. Luego de concretar una entrevista personal donde se le informó a Yamasaki que la tarea para la cual había sido elegido era liderar un grupo de arquitectos e ingenieros de los más capacitados del país, terminó accediendo. Para enfrentar el desafío contrató más personal, logrando un equipo de ochenta personas, incluyendo ingenieros, administrativos, maquetistas y principalmente arquitectos.

Se probaron una gran cantidad de ideas con planos y maquetas. "Hacia la versión cuarenta y tantos nos dimos cuenta de que estábamos en el buen camino", decía el propio Yamasaki, "pero aún así elaboramos una veintena más." (Yamasaki (b), 2001, p.112) El proyecto, por el área que manejaba -unos noventa mil metros cuadrados- indicaba que se trataría de un complejo importante. Luego de quince meses de hacer diversos planteos de implantación, Yamasaki propuso crear "la estructura más alta del mundo" y "concentrar así todo el espacio de oficinas propuesto para el proyecto en dos torres idénticas". (Sudjic, 2010, p.270) El proyecto, que incluía estas torres y una serie de edificios más bajos, fue presentado y aceptado, comenzando así la etapa de diseño más detallada de la implantación y la forma, que se exponen a continuación.

#### 7.1.1 Implantación

La selección del lugar de implantación de este centro de comercio tuvo que ver con dos factores: en primer lugar con el objetivo de revitalizar el distrito financiero que había perdido importancia en comparación con las demás zonas de la Gran Manzana, y en segundo lugar influyó la cercanía con el puerto de Nueva York. Yamasaki decía que la ubicación del WTC "frente al puerto de Nueva York, podría simbolizar la importancia del mundo del comercio en este país y en la mayor de sus metrópolis, convirtiéndose en la encarnación de ese esfuerzo universal de los hombres en pro de la paz." (Yamasaki (a), 2001, p.107)

El lugar de emplazamiento elegido constaba de catorce manzanas con un área mayor a siete hectáreas, delimitada por las calles Church St. y West St. en la dirección este-oeste, y las calles Vesey St y Liberty St. en el sentido norte-sur. Para poder construir el proyecto debieron demolerse algunas construcciones sin mucha significancia como tiendas o bares. Tan solo dos edificios de los demolidos podían ser considerados de cierta relevancia porque se trataba de estaciones de líneas de subterráneo que conectaban la bajo Manhattan con Nueva Jersey atravesando el río Hudson, pero no se trataba de construcciones destacables por sus cualidades arquitectónicas o patrimoniales.



Por otra parte, esta zona, había sido originalmente urbanizada en la época de los carros de caballo y por lo tanto sus calles y manzanas habían sido hechas a esta escala y no pensadas para las densidades que se estaban manejando. La congestión del tráfico se había convertido en un problema cotidiano que requería una solución urgente, más aún si se iban a sumar con este proyecto, novecientos mil metros cuadrados de oficinas. Se entendió que la mejor solución sería crear una supermanzana, y con la ayuda de la Autoridad Portuaria se tramitó esto con el Ayuntamiento, haciendo posible un solar único sin calles intermedias para la implantación del proyecto. Además, las calles que rodeaban esta nueva manzana única fueron ensanchadas a más del triple de su medida original -a excepción de West Street- para facilitar el tráfico de automóviles, mientras que el tráfico peatonal también fue contemplado con la ampliación del espacio de vereda. Para el autor del proyecto:

La oportunidad real del World Trade Center fue abrir un área en nuestra gran concentración urbana y proveer gran cantidad de espacio libre, protegido del tráfico rodado, fácilmente accesible a los peatones y agradable para los usuarios o para los que se mueven por sus inmediaciones. Los edificios se elevaron dejando espacio libre al ras del suelo para el disfrute diario; si se hubiera llenado de más edificios más bajos se habría colmatado todo, habría sido una mera reproducción de la densidad de Wall Street. (Yamasaki (a), 2001, p.109)

Fue en este sentido que aprovechó la flexibilidad que ofrece una supermanzana libre en comparación con la ortogonalidad de tamaño reducido de las manzanas tradicionales de Manhattan. En un lugar donde la tierra es tan cara y solo resulta rentable un proyecto arquitectónico que multiplique su área aprovechable por medio de una inmensa cantidad de plantas, era ineludible la creación de las dos enormes torres de 110 pisos. Pero al utilizar la mayor parte del área a construir en esas torres, se podía lograr el efecto que el arquitecto buscaba de darles aire a través de edificios de pocas plantas o espacio público. Las fachadas de los edificios bajos se plantearon a distintos planos, con diversos retranqueos para diferenciarse de las típicas fachadas paralelas a la calle presentes en el resto de la ciudad y hacer del paso de los peatones una experiencia más atractiva. "El espacio público,-decía Yamasaki -realzado con verdura, es de vital importancia para la

vida cotidiana de la población siempre creciente de nuestro país y de otras naciones industrializadas." (Yamasaki (a), 2001, p.108)

La creación de una supermanzana, además de permitir esta implantación más libre de los edificios que componían el conjunto, tenía la ventaja de posibilitar la conexión de todos ellos a través de un subsuelo común. Con este objetivo se construyó bajo la plaza un vestíbulo con comercios que conectaba las torres y los diversos edificios con varias líneas de transporte subterráneo. De esta manera el World Trade Center se volvía fácilmente accesible y muy conectado con el resto de la ciudad mediante el metro, así como con Wall Street a través de un pasaje peatonal bajo tierra, además de proveer a los trabajadores del WTC de un espacio que les permitía trasladarse de un sector a otro sin verse expuestos a las inclemencias del tiempo.

Esta idea de las supermanzanas con rascacielos insertadas en un distrito de negocios, ya había aparecido en la disciplina arquitectónica de la mano de Le Corbusier desde su propuesta la "Ville Radieuse" de 1924, que Kostof (1998) describía de la siguiente manera:

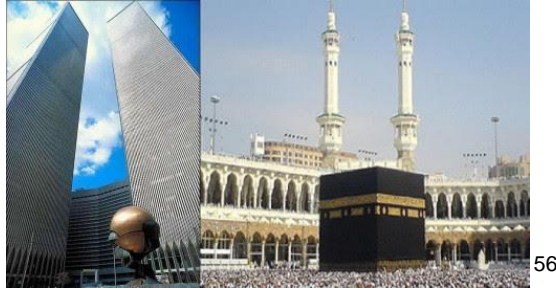
En su modelo alternativo, el paisaje urbano era un paisaje de rascacielos exentos que se elevaban sobre el suelo- altas torres de oficinas en el centro de negocios cuya supremacía afirmaba poderosamente Le Corbusier; y las torres residenciales más hacia el exterior (...) Por supuesto, esta metrópolis ideal del capitalismo moderno es actualmente un tópico. Estamos familiarizados con sus torres representativas del poder de las sociedades multinacionales. (...) Pero para su época, eran invenciones sorprendentes. (p.1234)

De esta manera se lograba un emplazamiento excepcional para las torres dentro del Manhattan tradicional. La plaza pavimentada Austin J. Tobin -nombrada así en homenaje al director de la Autoridad Portuaria entre los años 1942 y 1972- funcionaba como un oasis libre de la circulación de vehículos donde los trabajadores podían bajar a tomar un descanso y apreciar desde allí la escala de las torres con una perspectiva que los demás rascacielos del Downtown no tenían a causa de la falta de apertura y amplitud de vistas.

Yamasaki, en su publicación de 1979 *A life in architecture*, describía el diseño de la plaza de la siguiente manera:

La plaza ofrece variaciones de escala; su área central con una gran escultura esférica de bronce, la fuente del muniqué Fritz Koenig, contrasta con las zonas recoletas y plantadas en los nichos de borde y patios que conducen a los edificios más bajos. Hay otras esculturas en la plaza; un bello grupo esculpido en granito del japonés Mayasuki Nagare y una composición de acero inoxidable del neoyorquino James Rosati. Hay anillos de bancos, gráciles luminarias, maceteros con especies que cambian de color con el paso de las estaciones. Soy consciente del

entusiasmo que despiertan entre los neoyorquinos los relativamente nuevos parques de bolsillo en los espacios abiertos del Rockefeller Center o el Lincoln Center, y nuestra plaza es una experiencia inesperada del Trade Center. Ofrece gran cantidad de espacio abierto, con suficiente contención y variedad como para permitir a sus usuarios observar y relacionar la escala total de las torres con la del detalle de sus partes, haciéndolas abarcables y accesibles. La gente puede venir aquí a disfrutar de un momento expansivo, en contraste con la densidad de bajo Manhattan. (Yamasaki (a), 2001, p.109)



Las dos torres de Yamasaki (izquierda) cuya relación con la fuente de la plaza recuerda a La Gran Mezquita y sus dos minaretes en relación a la Qa'ba (derecha).

Laurie Kerr, arquitecta de renombre en Manhattan, declaró para la revista Slate en su artículo *The Mosque to Commerce: Bin Laden's special complaint with the World Trade Center*, que el diseño de la plaza se inspiraba en La Gran Mezquita (*Masjid Al-Haram*) ubicada en la ciudad sagrada del Islam: La Meca, Arabia Saudita. Describía las similitudes entre ambas de esta manera:

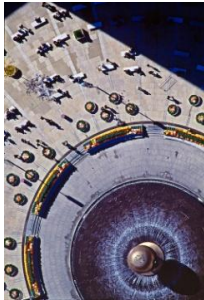
Yamasaki replicated the plan of Mecca's courtyard by creating a vast delineated square, isolated from the city's bustle by low colonnaded structures and capped by two enormous, perfectly square towers—minarets, really. Yamasaki's courtyard mimicked Mecca's assemblage of holy sites—the *Qa'ba* (a cube) containing the sacred stone, what some believe is the burial site of Hagar and Ishmael, and the holy spring—by including several sculptural features, including a fountain, and he anchored the composition in a radial circular pattern, similar to Mecca's. (Kerr, 2001, párrf. 4)<sup>19</sup>

La *Qa'ba* es para la religión musulmana la casa sagrada de Dios y alrededor de ella fue construida la mezquita de *Al-Haram*, dándole una posición central para que los fieles se arrodillen a orar en su dirección. En el diseño de Yamasaki como reinterpretación totalmente desacralizada, es la escultura de bronce de Fritz Koenig llamada "The Sphere"

---

<sup>19</sup> Traducción de los autores: "Yamasaki replicó en planta el patio de la Mecca creando un amplio cuadrado bien delineado, aislado del bullicio de la ciudad mediante una estructura baja de columnatas y tapado por dos enormes y perfectamente cuadradas torres - minaretes en verdad. El patio de Yamasaki imitaba el ensamblaje de los espacios sagrados de la Mecca - la Kaaba (un cubo) conteniendo la piedra sagrada, que algunos creen que es el cementerio de Hagar e Ishmael, y la *holy spring*- incluyendo varias esculturas y una fuente, y ancló la composición siguiendo un patrón circular, similar al de la Mecca."

la que se posiciona en el lugar central. Esta escultura de bronce de casi ocho metros de altura emplazada sobre una enorme fuente en el centro de la plaza, era un mensaje para el mundo entero: simbolizaba la fe en el comercio internacional como forma de promover la paz mundial. (Fanuzzi & Wolfe, 2014, p.160) Con su forma esférica representativa del planeta, rotaba por completo sobre su eje en el lapso de veinticuatro horas.



57



58



59

Austin J. Tobin Plaza (izquierda y centro) y La Gran Mezquita en La Meca, Arabia Saudita (derecha).

En cuanto a las torres, las mismas se erigían en las esquinas sur y oeste de la plaza, y sus primeras plantas generaban una base permeable que permitía percibir las desde dicha plaza como un elemento más ligero y transparente, olvidando la pesadez de su imponente escala. Igualmente, desde la plaza no había un acceso directo a las torres. Si se quería acceder a ellas desde la plaza podía irse a través del subsuelo comercial, o dirigirse al acceso que las torres tenían a nivel de planta baja pero en comunicación con la calle. (Cohn, 2001, p.82)

Pero, ¿qué era lo que distinguía a las Torres de Gemelas haciendo que se destacaran más que otros edificios? Ya para 1975, con la construcción de la torre Sears de Chicago del estudio SOM dejaron de ser las más altas del mundo y aún así mantenían su importancia. Sudjic (2010) plantea una posible respuesta

Las Torres Gemelas se elevaban entre un grupo de edificios más bajos y lograban de algún modo imponerles una sensación de orden y disciplina. Creaban un horizonte que se reconocía en el acto desde cualquier ángulo de NY, a diferencia de la silueta anónima de tantas ciudades que usan los mismos elementos verticales sin conseguir dar una sensación de identidad. (...) El World Trade Center tenía personalidad, y eso, tanto como su altura, era lo que daba su impacto a las torres. (p.274)

### 7.1.2 Resolución formal

Condicionado por la cantidad de metros cuadrados de oficinas a construir, el arquitecto Yamasaki tomó la decisión de distribuir la mayor parte de esa área en dos torres de idéntica volumetría como figuras principales del proyecto para el WTC. Tal como fue analizado en la implantación, el criterio era combinar edificios de baja altura con otros más prominentes, pero para poder lograr este efecto fue preciso asignar a los edificios de mayor altura un área de doscientos mil metros cuadrados cada uno, que distribuidos en 110 plantas dieron lugar a dos enormes rascacielos.

Pero, ¿qué se entiende por rascacielos y cuál es el valor de su forma? Los primeros edificios definidos como tales aparecen en el siglo XIX, y claramente son muy diferentes a los de hoy en día. Surgieron principalmente en la ciudad estadounidense de Chicago que fue la que lideró la revolución tecnológica que los hizo posibles, pero la ciudad de Nueva York no se quedó atrás. Su aparición estuvo fundamentalmente ligada al aumento considerable de población en las ciudades por la migración del campo a la ciudad. Hacia 1900 "Nueva York alcanzó una población de 3 millones de habitantes, más del doble de lo que tenía cuando comenzó la Guerra Civil. La opresiva retícula se extendió y se llenó implacablemente." (Kostof, 1998, p.1143) La demanda de terrenos en la ciudad aumentó enormemente, fundamentalmente para programas vinculados a lo comercial como oficinas, fábricas o almacenes. Debido a que la oferta de terrenos se encontraba acotada por los límites de la ciudad, el valor de la tierra aumentó considerablemente, haciendo rentable su compra únicamente si se multiplicaba su área por una buena cantidad de plantas. Así aparecieron los primeros edificios en altura, tecnológicamente posibles gracias a la utilización de estructuras metálicas y los elevadores; y urbanísticamente posibles debido a la falta de regulación respecto a límites de altura para la construcción. En el centro de Nueva York los edificios que a fines de la Guerra Civil tenían un máximo de cuatro pisos, para finales del siglo XIX ya alcanzaban las quince plantas de altura. Pero en definitiva, más allá de la altura que alcanzan estos edificios, el concepto del rascacielos se ha mantenido a lo largo de la historia.

Según Spiro Kostof (1998), el primer rascacielos fue el edificio Second Leiter, de William Le Baron Jenney, cuya construcción finalizó en 1891. La realidad era que sus proporciones aun tendían hacia la horizontalidad y no tanto hacia la esbeltez, pero lo importante era que podía definirse como un rascacielos porque se trataba de:

Una estructura de metal resistente al fuego que soporta su propio peso, así como todos los suelos y los muros que regulan la organización funcional del interior. No hay muros de mampostería sustentantes. No hay muros en absoluto en sentido estricto; sólo una cortina compuesta de bandas verticales y horizontales de mampostería, encajada a unos planos de cristal, que impermeabilizan el edificio y hacen resistentes al fuego a las columnas más exteriores y las vigas de la estructura de metal. (p.1153)

De acuerdo a Leonardo Benévolo, otro de los destacados historiadores de la arquitectura, el rascacielos nace de la repetición de "la huella del solar todas las veces que sea técnicamente posible, con el fin de generar el mayor rendimiento del precio del suelo." (Cohn, 2001, p.80) Y deja en claro que los límites de altura no tienen que ver con lo estructural, sino con "el punto a partir del cual el espacio necesario para dar servicio a los pisos suplementarios (principalmente la circulación vertical) supera el espacio adicional de alquiler que tales pisos ofrecen." (Cohn, 2001, p.80)



60



61

El Second Leiter Building de William Le Baron Jenney (1891) comparado con la esbeltez de las Torres Gemelas de Yamasaki (1972)

Si se toman en consideración estas dos definiciones, se puede concluir que un rascacielos es el edificio en altura, que para lograr el mayor aprovechamiento del suelo multiplica cuantas veces sea posible su planta, pero además lo hace a través de un sistema estructural resistente de vigas y pilares que permiten una planta flexible y una resolución de fachada más libre, donde se tiende a optar por la utilización del cristal como cerramiento. Este concepto base que define al rascacielos se mantuvo, desde que las posibilidades tecnológicas permitían alcanzar quince niveles hasta cuando permiten alcanzar ciento diez, como es el caso de las Torres Gemelas.

Las Torres Gemelas en el momento de su construcción, con sus 417 metros de altura, se imponían como las más altas del mundo y de esta manera demostraban el poder de los Estados Unidos y de su modelo económico. Construir el edificio más alto del mundo no solo es una muestra de los avances en cuanto a posibilidades técnicas, sino también del poderío económico de una nación; y en este caso no era un solo edificio, eran dos. Al conseguir algo que ningún otro país había logrado, Estados Unidos afirmaba su supremacía y la de su sistema. "Más allá de sus usos concretos, el World Trade Center había adquirido pues el status de monumento, de un edificio vampiro simbólicamente amenazador porque cristalizaba el orden mundial capitalista." (Cohen, 2001, p.92)

El mayor valor del rascacielos está entonces en lo que desde siempre ha simbolizado: la demostración del poder del capitalismo. Ya desde sus inicios, se basaba en el aprovechamiento máximo del suelo como consecuencia de la gran demanda de terrenos para la poca oferta existente, es decir que se basaba en la economía de mercado que caracteriza el capitalismo. Pero además, su imagen que se impone en el territorio y su silueta distintiva que marca el *skyline*, sirve como propaganda, elemento esencial en el sistema capitalista para lograr posicionarse en el mercado. El rascacielos, por basarse desde lo más esencial en las lógicas capitalistas, es la clara representación de este sistema y su gran dimensión vertical es la imagen de los logros técnicos, el progreso y el poder que otorga el capitalismo.

Como arquetipo del rascacielos norteamericano contemporáneo, el World Trade Center era fruto de dos principios opuestos pero mutuamente dependientes: por un lado, un frugal pragmatismo protestante, para el que la consecución del máximo beneficio es el único valor; y por otro, un

espíritu de competencia disparatada que provoca proezas de una desmesura temeraria (es decir, los mismos impulsos opuestos que constituyen el motor de la expansión económica capitalista en general). (Cohn, 2001, p.80)

Pero el rascacielos no solo se destaca por su altura como medio de expresión de poder, sino que desde sus inicios se ha diferenciado por romper con el pasado en cuanto a la volumetría y resoluciones de fachada que propone. Los primeros rascacielos tenían una "estética desornamentada y ahistórica, algo que resultaba de la expresión franca de la función y del marco estructural", se trataba de un "precoz modernismo americano, muy por delante del de Europa". (Kostof, 1998, p.1246) En Nueva York, el aumento en la construcción de este tipo de edificios que crecían en altura cada vez más, afectando la incidencia de luz y la circulación de aire en las calles, llevó a la creación de una normativa en el año 1916 llamada Ordenanza Zonal que marcó la resolución de los edificios posteriores a este año. Esta establecía que:

Después de elevarse en vertical desde el suelo hasta una cierta altura, dependiendo del tamaño de la parcela y de la anchura de la calle, el edificio debía retroceder en una serie de escalones. Sólo así podía elevarse una torre hasta la altura que quisiera su propietario, dado que su área no excedería el 25 por ciento aproximado del área total de la parcela. (Kostof, 1998, p.1242)



62



63

El Empire State Building (1931) de volumetría escalonada basado en la ordenanza de 1916 (izquierda).  
Detalles decorativos de la coronación del Chrysler Building (1930) (derecha).

Los años veinte encarnaron el *boom* de la construcción de edificios de este tipo, al punto en que "la mayoría de los ayuntamientos respetables construyeron al menos uno, incluso aunque no hubiera justificación económica para ello." (Kostof, 1998, p.1240) Si bien el rol predominante era el comercial, aparecieron también viviendas lujosas en formato apartamento, imponiendo un cambio con respecto a la vida en suburbios residenciales que se estilaba en ese entonces. "El sistema estructural había sido ensayado en su mayor parte hacia 1900, pero la altura, que crecía valientemente, el coste y la logística de la construcción en marcos urbanos limitados precipitaron varias respuestas." (Kostof, 1998, p.1240) El rascacielos comenzó a caracterizarse por la estandarización de las piezas estructurales de acero que permitían el rápido montaje una vez que estas llegaban a la obra, logrando así velocidades de construcción de cinco plantas y media por semana,

como sucedió en el caso del Empire State Building, cuya construcción duró tan solo un año, consiguiendo con sus 378 metros de altura erigirse como el edificio más alto del mundo hasta el momento. Así como el Empire State -que fue finalizado en 1931- aparecieron por ese entonces otros rascacielos como el Chrysler o el Rockefeller Center, que se inclinaban por la tendencia del momento, el Art Decó, que también se trataba de una estética anti-historicista pero no por eso desornamentada:

Modernidad, y no arquitectura <<moderna>>, es lo que deseaban las sociedades: algo menos puro, más ostentoso, más popular. Una locura decorativa se apodero de los rascacielos en los años veinte; era una alegría indiscriminada que gustaba a la gente, y que tomaba elementos de una gran variedad de fuentes, del cubismo al expresionismo, de las formas mayas y Frank Lloyd Wright, de la estética de la máquina de los diseñadores progresistas europeos y la Feria Europea de París de 95, la Exposition des Arts Décoratifs et Industriels, de los que toma este estilo su nombre acostumbrado: Art Déco. En poco tiempo se desarrolló todo un repertorio de formas angulares y curvilíneas, ninguna de ellas relacionadas a los estilos históricos. (Kostof, 1998, p.1248)

Inspirados también por la estética del transporte como los transatlánticos se alcanzó la "máxima expresión" de los rascacielos hasta el momento. (Cohn, 2001, p.80) Pero en 1929 llega a Estados Unidos la Gran Depresión que estanca este *boom* de la construcción privada, y por varias décadas el perfil de la ciudad se mantiene prácticamente inalterado.



64



65

Vista del Chrysler Building con la Trump World Tower de fondo (izquierda), inspirada en la estética del Seagram Building de Mies Van der Rohe (derecha).

Quien viene a revolucionar la estética de los rascacielos -por la cual se ve influido en cierta medida Yamasaki- es el alemán Mies Van der Rohe, quien llega a los Estados Unidos emigrando de Alemania tras la toma de poder por parte de los nazis que cierran en 1933, por sus tendencias comunistas, a la escuela de diseño de la cual él era director. Dicha escuela, la reconocida Bauhaus, era una de las que llevaba adelante las ideas más funcionalistas del movimiento moderno en Europa, el llamado Estilo Internacional. Mies llega entonces a Chicago, donde comienza a trabajar como director del área de arquitectura del Instituto de Tecnología de Illinois, y se ve fuertemente inspirado por la arquitectura de rascacielos de la ciudad. De todas maneras, no copia su imagen sino que la revoluciona mostrando el esqueleto del edificio; "Extendía el cristal tenso delante de las

columnas estructurales, y le daba substancia cromática. El muro de ventanas era transparente u opaco, dependiendo del punto de vista, y el edificio era reflectante y vigoroso al mismo tiempo." (Kostof, 1998, p.1273) Para él no tenía importancia ni la novedad ni la variedad en la imagen del edificio, la idea era depurar la arquitectura y que esta fuera el resultado de la aplicación de los mismos principios, consiguiendo siempre resoluciones similares. Pero esta idea de Mies no condecía con las leyes que rigen al consumismo capitalista basadas en los "cambios rápidos de gusto, en el potencial propagandístico de la envoltura. Una sociedad impelida a cambiar regularmente de coche y de aparatos, sea cual sea su estado de funcionamiento, no es muy probable que se acomode a un edificio eterno." (Kostof, 1998, p.1275)

La construcción de las Torres Gemelas de Yamasaki comienza en el año 1965, pero los primeros bosquejos aparecían en el 60, tan solo un poco después de la finalización del rascacielos más representativo de Mies y del Estilo Internacional: el Seagram Building en Nueva York de 1958, el cual:

Retrayéndose respecto a la línea de la calle (...) puede burlar las provisiones de escalonamiento del código municipal, así como crear su propio espacio de desahogo: una plaza pavimentada de granito con fuentes gemelas. El bloque vertical rectangular se yergue majestuosamente sobre pilotes de dos pisos, ligeramente retrasados tras el plano del muro de ventanas cobijando un vestíbulo acristalado. En las esquinas, los pilotes quedan descubiertos en toda su longitud hasta la cima, manteniendo por detrás de ellos al muro de cristal. Este muro es una malla homogénea formada por parteluces de vigas I hechas a medida, de un bronce sombrío y lubricado y dispuestas en bandas interrumpidas, paños de pared parecidos, de una aleación de cobre y cristal oscuro y de color ámbar que están en consonancia con la sombría cualidad general. Aquí tenemos uno de esos edificios intemporales que resumen un discurso organizado y lo trascienden, provocando la imitación y poniendo de antemano en desventaja a todos los intentos posteriores. (Kostof, 1998, p.1273)

En la obra de Yamasaki para las Torres Gemelas se pueden encontrar varias semejanzas con las ideas de Mies. "En cuanto a la estética, es simplemente una continuación de esas cajas rechonchas de los años sesenta, en la que la verticalidad (...) queda reducida a la sutil textura conservadora de un traje de raya diplomática para hombres de negocios." (Cohn, 2001, p.81) De la misma manera que el Seagram, las torres aprovechan su implantación frente a amplios espacios de plaza para poder concretar la realización de un prisma exento y puro, sin ninguna clase de rebajes como los que exigía la ordenanza, dando lugar a un "esquematismo formal" que llevaba a identificarlas "con la imagen del 'rascacielos desnudo' elaborada por Rem Koolhaas." (Segre, 2001, p.98)

El recurso formal que utiliza Mies para destacar la continuidad de las esquinas y acentuar así la sensación de verticalidad es usado también por Yamasaki en las torres. Las cuatro

esquinas en chaflán que recorrían de manera continua los cuatrocientos metros de altura de cada una de las torres, resaltaban aún más al reflejar la luz del sol sobre su revestimiento de aluminio.



66



67

Vista hacia la ciudad desde el restaurante en el nivel 106 de la Torre Norte (izquierda). Verticalidad acentuada por el reflejo en las esquinas de las torres (derecha).

En cuanto a lo estructural, las Torres Gemelas se sostenían a partir de un núcleo central donde se ubicaban los ascensores, escaleras y servicios, y una estructura perimetral. El núcleo central -que requiere de continuidad y de la utilización de cruces de San Andrés como rigidizadores que limitan su apertura hacia el resto del edificio- debió ser complementado con otro sistema estructural dado que se requería por cuestiones funcionales que el área de servicio se abriera considerablemente hacia los demás espacios. Una estructura perimetral basada en el uso de vigas Vierendeel que permiten la resistencia al viento sin interferir con los espacios interiores fue elegida como sistema de refuerzo. Esta solución tenía que ver con que una torre de semejante altura funciona como una ménsula empotrada en el suelo, que debe resistir la carga perpendicular del viento. El sistema dio como resultado pilares de casi 46 centímetros de ancho separados a una distancia de 55,44 centímetros, la cual era ocupada por las ventanas. Para Yamasaki no era un problema que la parte más resistente de la estructura se haya trasladado a la fachada, porque consideraba que para un edificio de semejante altura, ventanas de ese ancho eran lo más adecuadas para evitar el vértigo, porque de todas maneras, el ritmo repetitivo de pilar-fachada permitía recomponer las visuales exteriores sin inconvenientes. Se colocaron incluso antepechos o barandillas en las zonas donde se dejó cristal continuo para brindar sensación de seguridad. Esto dio lugar a una fachada diferente a la mayoría de los rascacielos de su época, con tan solo un 30% de área acristalada. Yamasaki decía sobre los pilares que "enfatan asimismo la fundamental verticalidad de las torres" que era para él "la expresión arquitectónica característica de la construcción en altura". (Yamasaki (b), 2001, p.115)

La empresa de aluminios Alcoa en conjunto con su subcontrato Cupples Products, fue la encargada de diseñar un sistema de fachada que no utilizara selladores que debieran ser sustituidos con el tiempo, teniendo en cuenta la magnitud del proyecto y la imposibilidad de hacerle un mantenimiento regular. Se diseñó entonces un muro cortina que por solapamiento de las hojas de aluminio y contando con la presión que ejerce el viento, lograba la estanqueidad del sistema. Además, al sobresalir el aluminio una buena distancia respecto al nivel del cristal, y teniendo en cuenta la estrechez de las ventanas, se lograba

la sombra justa para evitar el uso excesivo de aire acondicionado para alcanzar una temperatura confortable.

De todas formas, Yamasaki, quién estaba analizando la posibilidad de utilizar acero inoxidable y que había accedido a hacer uso del aluminio por su menor costo, solicitó que se hicieran varias pruebas de aleaciones hasta alcanzar la tonalidad deseada. Él quería un aluminio de un tono más cálido que el estándar, frente a lo cual se ofrecieron tonos amarronados o hasta incluso rosados. Finalmente se alcanzó una "bellísima aleación de plata, cálida y luminosa." (Yamasaki (b), 2001, p.115)

La fachada de las torres en términos generales, al igual que sucedía con el Seagram de Mies, eran el resultado de cuestiones funcionales y estructurales y no específicamente estéticas. La expresividad se lograba fundamentalmente mediante los juegos cromáticos de los materiales que componen el *curtain wall*.

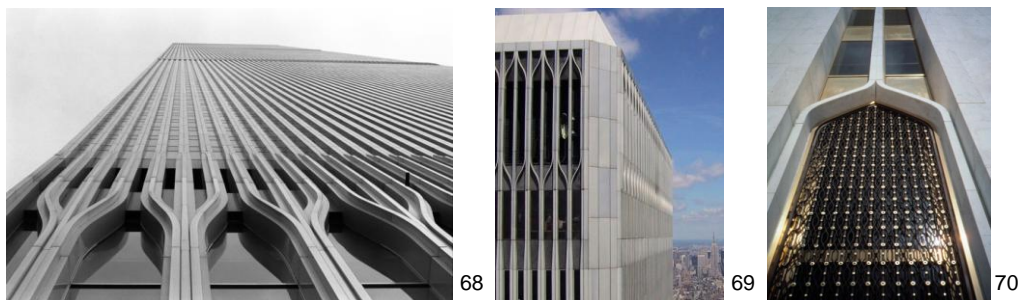
Si bien la resolución formal del edificio se trataba predominantemente de esta "estética minimalista de la masa y el volumen" cuya única característica distintiva era el énfasis en la verticalidad, se podía encontrar en la planta baja un "cierto despliegue decorativo" de detalles góticos sutilmente reinterpretados por el arquitecto. (Ockman, 2001, p.94) "El World Trade Center era testimonio de un momento crítico de la arquitectura americana, en el que la repetición formularia de los prismas de vidrio de Mies Van der Rohe había llevado a 'enriquecerlos' con citas históricas." (Cohen, 2001, p.91) Similarmente a lo que se podía ver en planta baja, los "detalles decorativos incongruentemente remilgados" podían encontrarse también en la coronación de las torres, donde el aluminio se curvaba para lograr terminaciones en punta que acentuaban la verticalidad. (Ockman, 2001, p.93) La Torre 1 además, se diferenciaba de su gemela por la aguja en su cima, que le agregaba cien metros de altura potenciando la sensación de ascensión y recordando una vez más al estilo gótico.

De todas formas, hay quienes le dan otra interpretación a la sutil ornamentación. La arquitecta Laurie Kerr, de la misma manera que encontraba similitudes entre el diseño de la plaza Austin J. Tobin y la Mezquita al-Haram, interpreta la ornamentada transición entre los pilares de la base hacia la densa malla estructural del resto del edificio, como arcos apuntados de clara influencia islámica. Con la piel estructural de la fachada establece una asociación similar: "Yamasaki was following the Islamic tradition of wrapping a powerful geometric form in a dense filigree, as in the inlaid marble pattern work of the Taj Mahal or the ornate carvings of the courtyard and domes of the Alhambra." <sup>20</sup>(Kerr, 2001, párrf.5) Esta lectura de la obra de Yamasaki se basa en la trayectoria que el arquitecto tuvo en Arabia Saudita que pudo haber influido fuertemente su arquitectura. Todo comenzó con el concurso para el Aeropuerto de Dhahran del cual Yamasaki resultó ganador con una propuesta que combinaba la tecnología moderna del hormigón prefabricado con las formas de la arquitectura islámica: arcos apuntados y minaretes. El gusto por la obra alcanzó un

---

<sup>20</sup> Traducción de los autores: "Yamasaki estaba siguiendo la tradición islámica de envolver una potente forma geométrica en una densa filigrana, como sucede en el patrón incrustado de mármol del Taj Mahal o la ornamentación tallada de los patios y cúpulas de la Alhambra."

grado tal que su imagen fue utilizada en billetes y el arquitecto pasó a ser uno de los predilectos de la familia real del país, los Bin Laden. De allí que haya tenido la oportunidad de llevar a cabo otras obras como la Agencia Monetaria Saudí en la ciudad de Riad, el Aeropuerto Internacional King Fahd, y el pabellón de recepción de la realeza King Fahd, en el Aeropuerto de Jeddah.



Detalles decorativos de las torres en planta baja (izquierda) y en la coronación (centro), en comparación con los arcos apuntados que Yamasaki usa para su obra de la Agencia Monetaria Saudí (derecha).

La piel de fachada diseñada por Yamasaki para las Torres Gemelas, estuvo probablemente más influida por las formas árabes que las góticas. Muchos arquitectos del Oriente Medio coincidieron en que en ella reconocían la forma de una *mashrabiya*. El brillo del entramado producido por el material de la fachada recuerda además a los patrones geométricos de las filigranas de valor sagrado, presente en los velos que envuelven a la *Qa'ba*. (Kerr, 2001)

Pero en definitiva, lo remarcable es que:

Este refinado diseño de la piel de los colosos proporcionaba a los dos esbeltos prismas del distrito financiero de Manhattan una apariencia abstracta, lindante con lo metafísico, que los había convertido en algo más que una postal de la ciudad de Nueva York: las Torres Gemelas eran la imagen más rotunda y persuasiva del poder del dinero y de la tecnología, una imagen exacta de la razón geométrica (Fernández-Galiano, 2001, p.27)

## 7.2. El despertar: un acto destructivo que marca la historia del nuevo siglo

El reconocido atentado del 11 de setiembre no fue el primero que sufrieron las Torres Gemelas. En el año 1993, el día 26 de febrero las torres resistieron a un atentado islámico que consistió en la explosión de un camión bomba al nivel de subsuelo en los estacionamientos bajo la Torre 1. El acto fue cometido por el terrorista Ramzi Ahmed Yousef, quién reveló que su intención era dañarla desde los cimientos para derrumbarla, y con ello hacerla caer sobre la otra torre generando mayores daños. Si bien hubo seis víctimas mortales y más de mil heridos, la realidad fue que las torres se mantuvieron en pie. Lo que sí se vio afectado fue el sistema de seguridad, por lo que las torres se mantuvieron desocupadas durante un año mientras que se realizaban los arreglos correspondientes, no sin afectar la economía durante ese período.

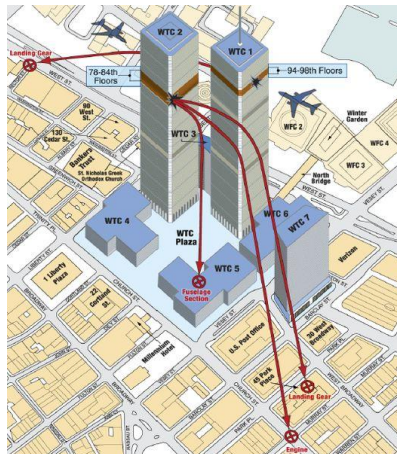
Este primer suceso ya era una demostración de la imagen que se tenía de las torres en todo el mundo, que al igual que la Estatua de la Libertad por ejemplo, se identificaba como "símbolo de las oportunidades económicas en el corazón de los Estados Unidos". (Jiménez, 2001, p.68)

El 11 de setiembre de 2001, a las 8:45 de la mañana entre las plantas 90 y 94 de la Torre 1, impacta un avión Boeing 767 de American Airlines. En principio, no se sabía qué era lo que había sucedido; algunas personas se habían percatado de que un avión estaba volando más bajo de lo normal y luego se sintió el estruendo del choque, haciendo que los medios de comunicación comenzaran con la cobertura del hecho pensando que se trataba de un accidente. En plena transmisión en vivo del suceso, exactamente a las 9:03, se ve otro avión igual pero perteneciente a la compañía United Airlines impactar entre las plantas 70 y 73 de la Torre 2, dejando en evidencia que se trataba de un atentado perfectamente planificado. Estos dos aviones fueron los primeros en ser secuestrados, pero no los únicos; otro avión de United Airlines se desvió de su ruta para estrellarse contra el Pentágono, mientras que otro caía en Pensilvania en medio del campo sin alcanzar su verdadero objetivo debido al frente que los pasajeros y tripulantes le hicieron a los terroristas.

La Torre 2, una hora después de recibir el impacto se derrumba, y lo mismo sucede con la Torre 1 casi media hora después. La que recibe el choque en segundo lugar es la primera en caer, por haber sido afectada en un lugar más crítico (más hacia el centro de la torre). Las torres eran estructuralmente muy resistentes, de hecho el avión al parecer tan solo atravesó la estructura perimetral por uno de sus lados y afectó solo en parte al núcleo estructural de servicios, aún cuando venía a una velocidad de 500 kilómetros por hora. Es decir, se encontraba severamente dañado, pero aún así se mantenía en pie. Lo que desencadenó realmente el colapso fue el fuego. Las setenta toneladas de combustible que cargaban estos aviones, se encendieron en llamas con el impacto provocando la debilitación de la estructura de acero. Si bien esta contaba con protección contra incendios RF-120 que provee de un tiempo de evacuación de dos horas aproximadamente, la realidad es que el choque del avión destruyó en gran parte esa capa de protección, además de destruir los sistemas de rociadores haciendo imposible detener el fuego. Fue éste el que debilitó aún más la estructura en la zona de la colisión, haciendo que los pisos superiores ya no pudieran ser soportados desencadenando el derrumbe. El núcleo central estructural funcionó como una aguja que enhebró las plantas haciendo que cayera una sobre otra verticalmente a modo de implosión, reduciendo los daños en comparación a la destrucción que se habría producido de haber caído de forma inclinada. (Martínez Calzón, 2001)

Las Torres Gemelas en particular, no fueron los únicos edificios afectados del WTC; todos los edificios bajos de la supermanzana fueron aplastados por la caída de las torres, y el único que había sobrevivido, el WTC 7 de cuarenta pisos, terminó colapsando también siete horas más tarde. Este último no se encontraba en el mismo predio que el resto del

complejo sino que se ubicaba ocupando una manzana completa cruzando la calle, por eso algunos encuentran dudoso que de todos los alrededores de la Torres Gemelas, el único edificio que haya colapsado haya sido el que formaba parte del complejo del WTC. La versión oficial dice que la causa fue el fuego que se generó en el interior del edificio, y los escombros que lo golpearon y dañaron seriamente. Sin embargo, hay quienes sostienen hasta el día de hoy que se lo hizo implosionar controladamente mediante explosivos.



71

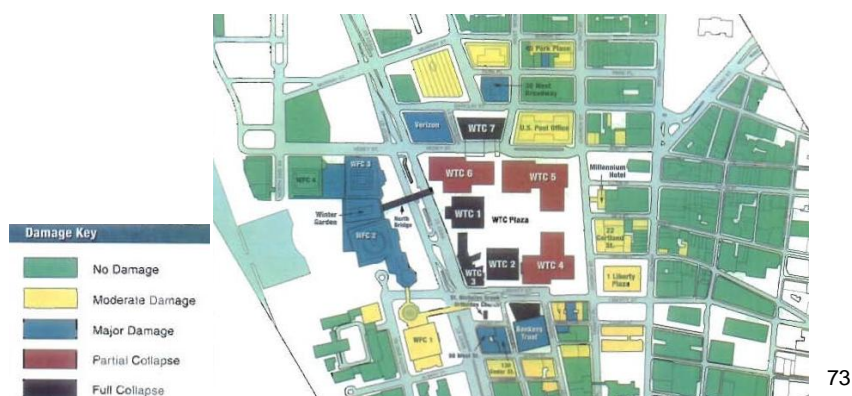


72

Pero, ¿quiénes fueron los autores del ataque? El responsable fue la organización terrorista Al-Qaeda, liderada por Osama Bin Laden. El 7 de octubre de 2001, el propio Bin Laden transmitió a través del canal de televisión *al-Jazeera* un video donde se atribuía la autoría del atentado y declaraba las razones que lo llevaron a hacerlo: "Hypocrisy stood behind the leader of global idolatry -behind the Hubal of the age... Namely, America and its supporters".<sup>21</sup> (Bevan, 2016, p.86) Los salafistas, grupo extremista islámico al cual pertenecía Bin Laden, entienden que la civilización moderna occidental es una fuente de mal en este mundo porque no deja de promover la idolatría en forma de secularismo, es decir, la adoración hacia imágenes no religiosas. Para ellos, Estados Unidos contamina el mundo con su poder cultural, político y económico creando ídolos e imponiéndolos al resto del mundo, como lo hace al instalar bases militares en Arabia Saudita, territorio sagrado. De hecho, según Laurie Kerr, las Torres Gemelas eran vistas por ellos como un falso ídolo, que promovía el consumismo enmascarado por el velo espiritual de la imagen de la mezquita presente en la conformación general del conjunto y en los elementos decorativos desacralizados totalmente. Las torres no solo estaban mal vistas por ellos por pretender generar admiración hacia el poder del capitalismo a través de su imagen, sino que esto se veía agravado por el hecho de que esa imagen se inspiraba en la cultura islámica de forma banal. Para un líder como Bin Laden, que pretende purificar al Islam del mercantilismo, esto significaba una ofensa. (Kerr, 2001) Los objetivos elegidos por los terroristas, a saber, el World Trade Center, el Pentágono como sede del Departamento de Defensa de Estados Unidos y la casa presidencial Camp David -a donde se cree que estaba dirigido el último avión estrellado- significaban un ataque directo hacia el poder económico, el poder militar y el poder político respectivamente. De esta manera, se daba un golpe de humildad a los Estados Unidos demostrándoles su vulnerabilidad y se pretendía asimismo que tomaran

<sup>21</sup> Traducción de los autores: "La hipocresía estuvo detrás del líder de la idolatría global -detrás del Hubal de esta época... a saber, America y sus seguidores".

represalias para ir deslegitimizando su imagen frente al resto del mundo. Además de llegar a todo el globo mediante los medios de comunicación, estaba la idea de alcanzar más fieles inspirándolos a sumarse a su movimiento y tomar acciones radicales. (Bevan, 2016, p.86)



Alcance de los daños producidos por el ataque sobre las construcciones de la zona.

De cierta forma, la respuesta que esperaban de los Estados Unidos la consiguieron. Al cumplir un año los eventos del 11 de setiembre, el presidente George W. Bush declaró desde el Pentágono ya reparado totalmente:

The terrorists chose this target hoping to demoralize our country but they did not succeed. (...) Within hours, in this building, the planning began for a military response ... Within one year this great building has been made whole again... This place is a symbol of our country's might and resolve. (Bevan, 2016, p.89)<sup>22</sup>

Pero, ¿por qué eligieron a las Torres Gemelas y no a otro símbolo como forma de atacar el poder económico estadounidense? La ciudad de Nueva York de por sí es la representación del capitalismo, ya que es uno de los principales centros de finanzas desde donde se maneja la economía. Ahora, la decisión de acabar con las torres en vez de con otro edificio representativo de la ciudad -como pudo haber sido el Empire State, por ejemplo, identificado en todas partes por ser en su momento el edificio más alto del mundo- tuvo que ver probablemente con otras cuestiones: "La retorcida decisión de los fanáticos islámicos de volar el World Trade Center en Nueva York deriva, en parte, de la misma lógica del espectáculo que impulsó a la cultura capitalista a levantar esos edificios." (Ockman, 2001, p.93) Más allá de la altura de las torres, que desafiaba a cualquier edificio que se hubiera construido antes y más allá de lo que esta actitud reflejaba sobre la cultura que les dio forma, "[l]o más brillante del diseño de Yamasaki fue su dualidad" (Sudjic, 2010, p.275), y fue esta característica la que las volvió atractivas frente a los ojos de los terroristas.

<sup>22</sup> Traducción de los autores: "Los terroristas eligieron ese blanco esperando desmoralizar nuestro país pero no lo consiguieron. (...) A las pocas horas, en este edificio, comenzó a planificarse la respuesta militar... En un año este magnífico edificio se ha vuelto a hacer completo... Este lugar es símbolo del poder y determinación de este país".

El hecho de atacar primero una, haría que la gente pensara que se trataba de un accidente, y lograría captar la atención de los medios de comunicación masiva que estarían cubriendo los hechos. De esta manera, cuando se diera el ataque sobre la segunda torre quedaría todo registrado sorprendiendo aún más a todos los espectadores y haciendo del atentado un show televisado que alcanzaría todos los rincones del mundo. De hecho, hay dudas sobre si Osama Bin Laden, como ingeniero civil, era consciente de los puntos débiles la estructura de Yamasaki y el espectáculo visual que desencadenaría (Bevan, 2016, pp.86-87):

Esos atrevidos terroristas (...) pretenden dar a su acciones el máximo impacto desde el punto de vista no sólo físico, sino también psicológico y simbólico. La destrucción de la arquitectura, como refugio y como símbolo, satisface estos requisitos. Y los medios de comunicación -que llevan a cabo su propia forma de bombardeo de saturación, más benigna pero no menos insidiosa, mediante la repetición incesante de las imágenes- secundan y amplifican estas tácticas. (Ockman, 2001, p.93)

El objetivo del terrorismo como acto de propaganda violento, es generar terror como medio para bajar la moral de los enemigos y ponerse en posición de control. Cuanto más preciso el blanco, más directo es el mensaje; un bombardeo genérico no causa el mismo impacto que una acción dirigida hacia un objetivo claro. (Bevan, 2016, p.84) Y en el caso de las Torres Gemelas, para que no quedara ninguna duda, los terroristas se encargaron de atacar las dos.

Lo que llama particularmente la atención en el caso de las Torres Gemelas es que su condición de *ícono* no solo se ve confirmada por la planificada destrucción sino que además se potencia una vez que ya fueron destruidas. Muchos antes daban por sentado su presencia o no las consideraban bellas o significativas, pero resulta imposible que luego de los hechos no se reconozca su importancia desde su capacidad simbólica. Charles Jencks (2005) lo expresa así: "While he terms the World Trade Center an icon, few in the architectural community thought the original towers were worth much until they were destroyed." (p.72) De hecho, tal como dice Robert Bevan (2016), las ruinas del WTC resultaron ser incluso más fantásticas que lo que eran los edificios cuando se encontraban intactos. (p.88)



Vista satelital de las torres el 30 de junio de 2001 (izquierda); del Ground Zero el 15 de setiembre de 2001 (centro) y el 8 de junio de 2002 ya en proceso de limpieza y reconstrucción (derecha).

El arquitecto Fernández-Galiano declaraba para la revista *Arquitectura Viva* en el 2001:

Las imágenes apocalípticas de una Nueva York que ha reemplazado el pánico de las multitudes por el silencio polvoriento de las ruinas recientes nos obligan a aceptar que si el siglo XX terminó el 9 de noviembre de 1989, con la caída del muro de Berlín y el final de la guerra fría, el siglo XXI ha comenzado el 11 de setiembre de 2001, con la escenificación cruel y devastadora de la vulnerabilidad del centro modular de ese imperio económico y militar que el terrorismo musulmán singulariza como el Gran Satán, por más que los hitos arrasados no sean sino nodos esenciales de una red resistente y difusa que enmadeja el conjunto del globo. (p.28)

Y esta no sería la primera vez que la destrucción de una obra de Yamasaki sería la representación del fin de una etapa ya sea histórica o cultural. (Segre, 2001, p.98) El mismo año en que se finalizaba la construcción de las Torres Gemelas, el arquitecto vio cómo se derrumbaba ex profeso una de sus obras. En 1955 había construido un complejo de viviendas basado en los principios de la arquitectura moderna, y en especial de los conceptos urbanos planteados por Le Corbusier. El complejo, llamado Pruitt-Igoe y ubicado en Misuri, era originalmente para ciudadanos de raza blanca, hasta que en 1956 se termina con la segregación racial en la ciudad. Una vez que la población negra comenzó a alquilar apartamentos allí, los habitantes blancos se fueron, dejando la mayor parte de los edificios inhabitados volviéndose un foco de vandalismo e inseguridad. Por esta razón, se decidió finalmente terminar con ellos realizando una demolición controlada el día 15 de julio de 1972 a la hora 15:32, lo cual puede definirse según Charles Jencks como el día en que el Movimiento Moderno llegó a su fin para dar lugar al posmodernismo. (Segre, 2001, p.98) De la misma manera, "La prensa internacional ha sido unánime al reconocer que el mundo será otro a partir de las 10.28 horas de la mañana del 11 de setiembre, al borrarse las Torres Gemelas del skyline del río Hudson." (Segre, 2001, p.98)

### 7.3. Desde cero: "Recordar, reconstruir, renovar"

El atentado del 11 de setiembre no solo borro del *skyline* de Manhattan al World Trade Center y afectó otros edificios de Nueva York y los Estados Unidos, sino que dejó tres mil dieciséis muertos y más de seis mil heridos. Dentro de los fallecidos se encuentran los diecinueve terroristas, los pasajeros de todos los aviones secuestrados, ciento veinticinco trabajadores del Pentágono, trabajadores del WTC (eran alrededor de cincuenta mil personas que pudieron ser en su mayoría evacuadas a excepción de aquellos que se encontraban trabajando en el lugar del impacto o en los pisos superiores a éste), así como policías y bomberos que colaboraron en la evacuación y el rescate.

En un caso como éste -a diferencia de los casos de estudio anteriores- la forma de encarar la reconstrucción no es tan fácil, porque el impacto en la sociedad por la pérdida de un ícono con el que se sentían identificados se ve agravado por la pérdida de vidas humanas que merecen ser recordadas. El mismo día que sucedió el atentado la pregunta ya estaba

planteada, de hecho, el propio ex alcalde de la ciudad de Nueva York Ed Koch, se apresuraba a declarar que contaban con los planos de las torres originales, dando a entender que la reconstrucción literal era una posibilidad. (Fernández-Galiano, 2001) Todos sabían que de alguna manera se encararía esta violenta destrucción. La revista *Arquitectura Viva*, en la edición de octubre del 2001, recoge la visión de distintos arquitectos y críticos donde expresan entre otras cosas su opinión al respecto, en un momento en que aún estaba fresca la herida.

Julio Martínez Calzón (2001), reconocido ingeniero español, escribía para esta edición que esperaba que las torres se reconstruyeran:

No en el estado que conocíamos -aunque el atentado habrá servido para preservarlas de manera indefinida en nuestra memoria-, sino mediante otras grandes construcciones que reafirmen la validez de nuestra civilización occidental (...) Las Torres Gemelas perdurarán de forma indeleble entre los grandes edificios del pasado. Su elegante imagen en el perfil de Nueva York de finales del siglo XX ha entrado en la historia, y no puede haber duda de que los grandes valores del pueblo americano, que son muchos pese a sus detractores, llevarán a cabo una reconstrucción ejemplar de la zona dañada y levantarán el más excelso monumento recordatorio de las víctimas. (p.78)

Joan Ockman, por su parte, repasaba las distintas ideas propuestas por la población común en distintos foros de opinión, que iban desde excavar dos huecos tan profundos como la altura de las torres hasta contactar a Frank Gehry para que creara un nuevo centro financiero. Pero su opinión en particular era que teniendo en cuenta que "[n]o hay modo alguno de mitigar la magnitud de esta atrocidad, ni el dolor y el altruismo de tanta gente que se ha visto involucrada y a la que ha afectado el atentado", no solo era necesario reconstruir sino también conmemorar. (Ockman, 2001, p.94) En cualquier caso, es consciente de que "el escenario del 'arquiterrorismo' está destinado a convertirse en el lugar del 'arquiterismo' por antonomasia." (Ockman, 2001, p.94)

Como dice Luis Fernández-Galiano (2001) en esta misma edición de la revista:

El pragmatismo inmobiliario demanda la reposición de la superficie de oficinas extirpada del corazón económico del planeta; el patriotismo afirmativo reclama un emblema imperioso que exprese la tenacidad resistente frente al desafío del terror; y la desolación elegíaca exige un monumento conmemorativo que recuerde a los desaparecidos y cristalice la memoria de la tragedia. Unas nuevas Torres Gemelas podrían ser las tres cosas: oficinas, símbolo y memorial. (p.44)

Sin embargo, está convencido que la reproducción literal de las torres no permitirían realmente alcanzar este objetivo porque estarían cargadas de contenidos negativos como

la nostalgia, o la testarudez de pretender congelar el pasado, o la ceguera de creer que la reconstrucción de las torres logrará que las oficinas que antes las ocupaban regresen a ese lugar sin el temor de sentirse blanco de ataque, cuando Nueva York les ofrece tantos otros lugares donde instalarse. "Solo la ceguera puede juzgar a las Torres Gemelas imprescindibles para garantizar la supervivencia financiera de Wall Street y la centralidad económica de Manhattan" (Fernández-Galiano, 2001, p.44) También entiende que para recordar a las víctimas, la reproducción mimética tampoco es la mejor opción: "la mejor conmemoración de los muertos es la que no interfiere con el libre curso de la vida: aquella que permite el recuerdo y el duelo sin encerrar a los supervivientes en la jaula de cristal del tiempo detenido." (Fernández-Galiano, 2001, p.47)

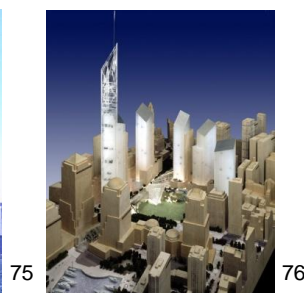
En general la opinión universal tendía a promover la realización de un nuevo proyecto de oficinas que incluyera un memorial para las víctimas. Reconocidos arquitectos internacionales se expresaron al respecto: Richard Meier defendía la creación de un nuevo símbolo de la ciudad; Bernard Tschumi proponía construir algo incluso mejor a lo anterior como forma de mirar al futuro; Philip Johnson desde una mirada pragmática entendía que lo esencial era recuperar el área de oficinas que se había perdido; mientras que Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio totalmente opuestos a las visiones anteriores, estaban convencidos de que el vacío tenía la capacidad de comunicar mucho más que la reconstrucción. (Fernández-Galiano, 2001, pp.47-48)

La decisión demoró en tomarse, primero había que enfrentar la tragedia. Teniendo en cuenta que el WTC era propiedad de un organismo público como es la Autoridad Portuaria en conjunto con un promotor privado, Larry Silverstein -quien tenía un contrato de renta sobre el lugar por cien años-, debió crearse una entidad aparte que facilitara la toma de decisiones, ya que "ni el propietario público (...) ni el arrendatario privado del complejo (...) tendrán la última palabra en un proyecto que afecta tan profundamente al orgullo colectivo de una nación herida" (Fernández-Galiano, 2001, p.48) Se crea así en noviembre de 2001 la Lower Manhattan Development Corporation (LMDC), integrado por dieciséis miembros que recibían la opinión de distintas comisiones conformadas por los habitantes de la ciudad, los familiares de las víctimas, las agencias de finanzas y ejecutivos inmobiliarios. A su vez, se creó otro organismo paralelo conformado por urbanistas, arquitectos y diseñadores llamado New York New Visions (NYNV). También se organizaron las audiencias llamadas "Listening to the City" para conocer la opinión pública, donde asistían en su mayoría personas que no tenían un vínculo directo con los afectados pero que sentían interés por el encare de la reconstrucción. El NYNV, mediando entre las distintas opiniones -tanto a aquellos que guiados por los negocios pretendían la reconstrucción; aquellos familiares que veían al lugar como un cementerio donde habían sido sepultados sus seres queridos; y el público en general- llegó finalmente a la conclusión de que los espacios de oficina debían ser reconstruidos -respetando el metraje original ya que había un contrato firmado con Silverstein que se debía cumplir- acompañados de un espacio de conmemoración a las víctimas, así como la restauración de los sistemas de transporte que accedían a la zona y la generación de espacios culturales.

El sociólogo Paul Jones (2011) lo expresaba con estas palabras:

The ongoing reconstruction of the site has been characterized by attempts to position these spaces within a state-led nationalized discourse of commemoration, but the tensions between architects' and politicians' memorial discourses and those material economic considerations associated with bringing the once hugely profitable commercial space back into use have become pronounced. The numerous competing interests - including those of economic capital- reveal much about the tensions of positioning architecture as memorial.<sup>23</sup> (p.103)

La LMDC bajo su lema "Recordar, reconstruir, renovar", en conjunto con la NYNJV, lanza finalmente en agosto de 2002 una competencia dirigida a estudios de arquitectura para que plantearan un máster plan para el Ground Zero, basándose en las premisas antedichas. La idea era escoger finalmente un número acotado de propuestas para ser luego presentadas públicamente. Los proyectos preseleccionados fueron los de los estudios siguientes: Foster and Partners, Studio Daniel Libeskind, The New York Five (Eisenman, Meier, Gwathmey y Holl), Skidmore, Owings & Merrill, THINK (estudio conformado por el uruguayo Rafael Viñoly y otros arquitectos americanos), United Architects y Petterson Litterberg. Luego de darle a cada uno de ellos ocho semanas así como una suma total de cuarenta mil dólares para poder avanzar en las propuestas; la exposición pública se hizo finalmente en diciembre de ese año. El 1° de febrero de 2003 se escogieron los dos finalistas, para finalmente triunfar día 27 de febrero la propuesta "Memory Foundations" de Libeskind frente a su competidor THINK Architecture.



Daniel Libeskind

A pesar de no lograr gran trascendencia, vale la pena exponer algunos de los diseños presentados en el concurso. Resulta interesante observar como todos los proyectos plantearon rascacielos que superaran en altura o en espectacularidad a las anteriores torres. El proyecto de Foster, de gran aprobación, planteaba dos torres facetadas siguiendo líneas zigzagueantes que hacían que se tocaran en varios puntos y creaba

<sup>23</sup> Traducción de los autores: La reconstrucción ya en marcha de este lugar se ha caracterizado por los intentos por posicionar a estos espacios en un discurso nacionalista de conmemoración liderado por el estado, pero las tensiones entre los discursos conmemorativos de arquitectos y políticos y las consideraciones asociadas a poner en uso nuevamente el espacio comercial que supo ser enormemente rentable en alguno momento, han sido pronunciadas. Los numerosos intereses en conflicto -incluyendo aquellos de capital económico. revelan mucho sobre las tensiones de posicionar a la arquitectura como memorial."

jardines en el aire (además de proveer una salida de escape de una torre a través de la otra). Estas nuevas torres gemelas pretendían volverse las más altas, más "verdes" y más seguras del mundo. (Foster and Partners, 2002) "As reborn version of the old World Trade Center, they looked at once more elegant and fragile, and thereby became an appropriate memorial, less aggressive than the original." <sup>24</sup> (Jencks, 2005, p.78) Pero estas nuevas torres no buscaban reemplazar a las antiguas ya que el área donde una vez estuvieron emplazadas sería un espacio destinado a la conmemoración.



77



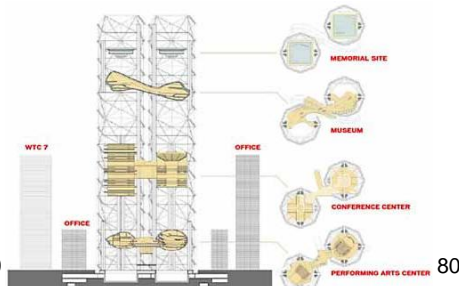
78

Richard Meier & Foster and Partners

Por otro lado, la propuesta de Eisenman, Meier, Gwathmey y Holl, que constaba de torres conectadas por losas horizontales, fue condenada por el público por su similitud con un tablero de "Ta-Te-Ti", a pesar de que posiblemente la intención fuera que se leyera como un cementerio de cruces. Bernard Tschumi –Decano de Arquitectura en la Universidad de Columbia- encontraba el resultado: "too monumental and iconic to be effective".<sup>25</sup> (Jencks, 2005, p.76)



79



80

THINK Architecture

El proyecto finalista "World Cultural Center" de THINK proponía la reconstrucción virtual de las torres mediante una estructura hueca de acero que recuerda a la imagen de la Torre Eiffel. Dentro de ella se desarrollarían a modo de cápsulas flotantes los distintos programas: un anfiteatro, un centro de convenciones, un memorial y un museo. Esta reinterpretación de las torres fue denominada "Ghost Towers". Dos lecturas eran posibles sobre este diseño: por un lado, podían entenderse como dos contenedores simbólicos donde se plasmaría la esperanza de un futuro prometedor; pero por el otro, las lecturas negativas lo asociaban a dos esqueletos –connotaciones que se querían evitar a toda costa- y que puede decirse que le costaron la victoria. (Jencks, 2005)

<sup>24</sup> Traducción de los autores: "Como versión renacida del antiguo World Trade Center, eran más elegantes y frágiles, y por lo tanto, se volvían un memorial apropiado, menos agresivo que el proyecto original"

<sup>25</sup> Traducción de los autores: "demasiado monumental e icónico para ser eficaz".

De acuerdo a Charles Jencks (2005), Libeskind logró finalmente imponerse sobre sus competidores porque:

He faced the symbolic and spiritual issues of the task both directly and through the enigmatic signifier. He appealed to specific signs of New York and September 11th, with some confidence and precision because of personal contact with survivors, victims' families, and the many stakeholders that have claims to the site. (p.98) <sup>26</sup>

El proyecto de Libeskind consistía en un masterplan que incluía un nuevo rascacielos icónico, un memorial ubicado sobre la huella de las antiguas torres rodeado por un área de museo, así como un centro para espectáculos artísticos y una estación. Pero como en cualquier masterplan, lo que Libeskind establecía no era la imagen particular de cada uno de estos elementos sino la propuesta conceptual ideada para toda la manzana, la disposición particular de cada uno de los elementos dentro del predio y las cuestiones simbólicas con las que debían cumplir cada uno de ellos, para luego ser asignados a un diseñador en particular que lo desarrollaría en profundidad. Tal como él mismo dijo, el desafío de un proyecto como éste radicaba en lograr una unidad en la expresión de elementos tan contradictorios como son la muerte por un lado y la esperanza por el otro. Esto requirió de un acercamiento al lugar desde lo emotivo y de un encare fuertemente simbólico, que lo diferenció de los demás proyectos, interesados fundamentalmente en el lenguaje formal. (Jencks, 2005, p.79)

De acuerdo a Paul Jones (2011):

This architecture has been positioned within the frame of a nationalized political memorial (...) In this particular case, universalized discourses, including memory, democracy and freedom, have framed the architect's 'discursive construction' (...) the collection of architecture suggested for the site (including commercial buildings, memorial spaces and religious buildings - none of which bears any ostensible architectural symbols of the nation, such as flags or particularized national styles) has become situated within a nationalize, and often emotive, cultural discourse. (pp.103-104) <sup>27</sup>

Uno de los elementos más significativos de la propuesta de Libeskind, que por su carga simbólica prometía convertirse en un nuevo ícono arquitectónico era el rascacielos "Freedom Tower". (Jencks, 2005) Crear un nuevo rascacielos tenía el objetivo de mostrar

---

<sup>26</sup> Traducción de los autores: "...él enfrentó de forma directa los asuntos simbólicos y espirituales de la tarea a través de los significados enigmáticos. Apeló a símbolos específicos del Nueva York y el 11 de setiembre, con confianza y precisión, por el contacto personal que tuvo con sobrevivientes, familiares de las víctimas y muchos de los inversores que reclamaciones al sitio."

<sup>27</sup> Traducción de los autores: "...esta arquitectura ha sido posicionada en el marco de un memorial político y nacionalista (...) En este caso en particular, discursos universales, incluyendo memoria, democracia y libertad, enmarcaron la 'construcción discursiva' del arquitecto (...) la colección de arquitectura sugerida para el sitio (incluyendo edificios comerciales, espacios conmemorativos y edificios religiosos- de los cuales ninguno ostenta símbolos arquitectónicos de la nación, como banderas o estilos particulares de la nación) se ha situado en un discurso nacionalista, cultural e incluso emotivo."

a los enemigos que habían causado tanto daño que no habían podido lograr lo que buscaban; que los Estados Unidos es una nación fuerte con la capacidad para reponerse ante cualquier ataque. En este sentido es que Libeskind entendía que la arquitectura que se hiciera en el lugar debía inspirar a Nueva York, América y el mundo entero con los ideales de libertad y democracia. (Jones, 2011, p.105) Para reflejar estos valores de manera simbólica, Libeskind establece en primer lugar que la torre debe tener 1776 pies de altura como forma de hacer referencia al año de la Declaratoria de la Independencia de la Nación, lo que la convertiría en la torre más alta del mundo; tal como las Torres Gemelas supieron ser también en su momento. En segundo lugar, sugiere que la forma de la torre debe estar inspirada en la Estatua de la Libertad.

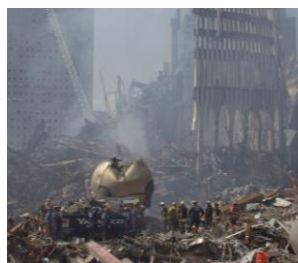
En esta misma línea simbólica, era importante para el arquitecto dejar los rastros de las *slurry walls*, que resistieron al ataque, porque era una forma de mostrar lo fuerte de las bases de la democracia. (Jones, 2011, p.107) El sistema del *slurry wall*, fue una idea propuesta por el ingeniero Martin Kapp, parte del equipo de Yamasaki, que inspirado en una solución que vio en Milán, lo entendió como la solución ideal para contener el agua, ya que "[e]l emplazamiento presentaba un serio problema de nivel freático porque la superficie de West Street está a menos de un metro por encima del río Hudson." (Yamasaki (b), 2001, p.112) Se trataba de unos muros de casi un metro de espesor y unos veinte metros de profundidad -para alcanzar la roca y tener un apoyo firme- y crear así un borde que contuviera toda el área de excavación previamente a sacar la tierra, para evitar que brotara el agua una vez que se comenzara a excavar. Como única parte de la construcción original que se mantuvo en pie era importante para el arquitecto exponerlas, porque ayudaría a sentir la tragedia ocurrida desde un lugar más cercano y tangible. Eliminar el último vestigio que quedó del edificio sería casi como borrar la historia; y en un lugar que pretende no solo renacer sino también recordar, esto no tendría ningún sentido. La idea de Libeskind, sin embargo, fue muy criticada, sobre todo por Silverstein, quién desde su mirada comercial, consideraba que esta imagen fea repelería a posibles futuros clientes, a lo que Libeskind reaccionó diciendo: "it is important to embrace the reality of the terrorist act, not bury it. You can't say nothing happened here. That day changed the world."<sup>28</sup> (Jones, 2011, p.107) El resto de los arquitectos participantes en la competencia creían que dejar este muro de contención -cuya función era evitar que se filtraran aguas del Río Hudson hacia el interior- podía ser interpretado de forma negativa como un nuevo Muro de los Lamentos, en vez de simbolizar la resistencia ante los ataques. (Jencks, 2005, p.84)

Por otra parte, la escultura "The Sphere", si bien se vio gravemente dañada por el colapso de las torres sobre ella, aún podía ser reconocida por su forma de globo. La escultura que reflejaba el cosmopolitismo al que siempre ha aspirado Estados Unidos, fue restaurada pero se instaló en el Battery Park, al sur del WTC. Desde su origen había sido concebida para representar la búsqueda de la paz mundial por medio de las relaciones internacionales del comercio. Frente a este ataque violento causado por el choque entre

---

<sup>28</sup> Traducción de los autores: "es importante abrazar la realidad del acto terrorista, no enterrarla. No se puede decir que nada pasó en este lugar. Ese día cambió el mundo."

culturas diferentes, el hecho de que la escultura representante de la paz mundial haya sobrevivido, podría haber sido explotado como símbolo de resistencia y triunfo de la tolerancia. Sin embargo, fue relocalizada y en su antiguo emplazamiento se colocó otro símbolo, la "World Trade Center Cross"; una cruz formada por dos perfiles de acero de la estructura que fue encontrada entre los escombros y a la cual los afectados por la tragedia se dirigían a rezar. A un mes del atentado fue bendecida por un sacerdote cristiano, y se volvió un símbolo ya no dirigido hacia la población mundial sino hacia un público en particular. (Fanuzzi & Wolfe, 2014, pp. 160-161)



"Slurry Wall" el muro de contención que sobrevivió al ataque (izquierda) y The Sphere, la escultura de Koenig que se mantiene en pie luego de recibir sobre ella el impacto de los escombros (derecha).

El masterplan de Libeskind planteaba además, una plaza a la cual denominó "Wedge of Light", cuyos bordes estaban determinados por las sombras que los edificios del entorno generaban sobre el predio cada 11 de setiembre. El resultado era una plaza triangular que en esa fecha no recibiría sombra entre las 8:46 -hora en que se estrella el primer avión- y las 10:28 de la mañana -hora en que cae la segunda torre-. Charles Jencks explica de dónde surge esta idea: "he uses a natural element, as did Stonehenge the sun, to mark significant moments of time and connect earthy events with cosmic ones, a traditional mode of memorialization."<sup>29</sup> (Jencks, 2005, p.86) Finalmente, al trasladar las ideas a la realidad se encontraron con que el efecto buscado no se concretó, distanciando la forma real del discurso social asociado. (Jones, 2011)

Cualquiera de estos simbolismos descritos son difíciles de percibir si el arquitecto no los dice explícitamente, por eso, desde un inicio se informó que quien resultara ganador del concurso debía salir en los medios para que no quedaran dudas sobre el discurso que pretendía asociar a su arquitectura. Libeskind dio entrevistas de radio, internet, y televisión -hasta incluso con Oprah Winfrey- como forma de llegar a toda la población. (Jones, 2011)

Pero como ya mencionamos, cada uno de los elementos en particular, originalmente pensados por Libeskind, son otorgados finalmente a distintos arquitectos. La "Freedom Tower", por ejemplo, se le asignó al estudio SOM, del cual Silverstein era seguidor. El estudio se plantea como objetivo lograr un nuevo punto de referencia que recupere el *skyline* de la ciudad, imponiéndose como nuevo ícono cívico del país. Al igual que las torres originales, se plantea una imagen simple y clara, capaz de mantenerse vigente a lo largo del tiempo. Se parte de una base cuadrada que se va deformando a medida que se

<sup>29</sup> Traducción de los autores: "él usa un elemento natural, como hacia Stonehenge con el sol, para marcar momentos significativos en el tiempo y conectar eventos terrestres con lo cósmico, un modo tradicional de conmemorar."

sube en altura, llegando a ser un octógono en el medio del edificio, y culminando nuevamente en un cuadrado pero rotado 45 grados con respecto al inicial. Se obtiene así una fachada facetada a partir de formas triangulares, inspirada en las siluetas de íconos arquitectónicos de Nueva York como el Empire State o el Chrysler Building. El muro cortina reflejante que envuelve todo el edificio, va generando a lo largo del día debido a sus diversas facetas, distintas escenas luminosas. Este es el elemento del proyecto que con su forma esbelta y afilada que se proyecta hacia el cielo, representa la mirada esperanzadora hacia el futuro. (SOM, s.f.)

En contrapartida, encontramos materializada en el memorial la mirada hacia el pasado, en este caso teñido de tristeza por la tragedia. Para dar con la mejor respuesta posible la LMDC realizó un concurso internacional abierto para recordar tanto a las víctimas del 11 de septiembre de 2001 como a las del 26 de febrero de 1993. Recibieron más de cinco mil propuestas de 63 países diferentes y luego de un largo proceso de selección, fue electo el proyecto de Michael Arad y Peter Walker llamado "Reflejando la ausencia".

Su propuesta para el memorial consistía en dos enormes vacíos coincidiendo con las huellas cuadradas de doscientos pies de lado, de las dos torres destruidas. El proyecto original difiere un poco de lo realmente construido pero la esencia es la misma, porque logra transmitir las mismas emociones y mensajes. En la obra que se llevó a cabo, los dos huecos que se hunden en el suelo funcionan como fuentes que a modo de cascada dejan caer el agua hacia un hueco todavía más profundo cuyo fondo no es visible. El borde de cada una de las fuentes tiene grabado el nombre de los fallecidos, uno por uno, ordenados de manera totalmente azarosa. La decisión de colocar los nombres al azar se fundaba en el hecho de que cualquier clasificación que se hiciera; así fuera por año de nacimiento, por oficina en la que trabajaba la persona o por cualquier orden que pretendiera añadir significado, podría llegar a despertar aún más dolor en los allegados. Esta idea se contradice un poco con el hecho de que algunos de los nombres, aquellos de los rescatistas fallecidos, fueran distinguidos con una insignia particular. Muchos interpretaron este hecho como inapropiado, dado que de cierta forma, establece un orden de jerarquía entre las víctimas; algunos "tan solo" perdieron su vida mientras que otros son vistos como héroes.

With symbolism already so prominent and highly politicized in the project in general, it is difficult to convince people that names with insignias next to them -as was suggested by Governor Pataki and Mayor Bloomberg for victims who were police officers, fire fighters, workers from other emergency services and court officials- are of equal symbolic 'worth' to those names that are unembellished. (Jones, 2011, p.110)<sup>30</sup>

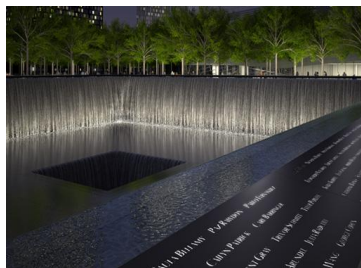
---

<sup>30</sup> Traducción de los autores: "Con el simbolismo tan prominente y altamente politizado en el proyecto en general, es difícil convencer a la gente que los nombres con insignias a su lado -tal como lo sugirieron el Gobernador Pataki y el Alcalde Bloomberg para las víctimas que eran policías, bomberos o trabajadores en servicios de emergencia y funcionarios judiciales- son de igual "valor" simbólico a aquellos nombres que no están adornados."



83

La cascada de agua brota con fuerza y de manera constante desde todo el contorno de la fuente, para "llevarse" consigo a las víctimas de la tragedia hacia un fondo que se siente inaccesible. Estas fuentes se convierten así en "open and visible reminders of the absence". (Arad & Walker, s.f., párrf. 1)



84



85

La plaza que rodea a las fuentes se encuentra al nivel de planta del resto de la ciudad integrándose a su tejido e invitando a los ciudadanos a hacer uso de ella de manera cotidiana. Funciona como un espacio intermedio que pertenece tanto al memorial como a la ciudad en su totalidad. La expresividad de esta plaza se logra intercalando franjas lineales de pavimento de piedra, césped y árboles de hojas caducas. La experiencia del memorial se potencia con la variedad que el ciclo de estos árboles ofrece, simbolizando año a año la posibilidad de renacer luego de la tragedia y el dolor. Es en medio de las dos fuentes que se encuentra el Museo, dentro del cual se encuentran: la "Slurry Wall" ya mencionada; uno de los tantos tridentes de acero que caracterizaban la fachada de Yamasaki; partes de la estructura que recibió el impacto directo del avión en la Torre Norte; y la última pieza estructural de acero en ser retirada del Ground Zero en el momento de su limpieza mediante un protocolo especial, cubierta por la bandera de los Estados Unidos y escoltada por una guardia de honor. Esta, de 36 pies de altura, se exhibe cubierta por pertenencias, inscripciones y anuncios de búsqueda de desaparecidos, y nuevamente de pie, para despertar sentimientos de esperanza y comunidad, necesarios para poder construir un futuro colectivo. (9/11 Memorial and Museum, s.f.)

Es en 2004 que se incorpora un nuevo edificio icónico del plan de Libeskind, una estructura arqueada, que simula la figura esquelética de las alas de un ave pensado como

intercambiador de transportes diseñado por el arquitecto Santiago Calatrava. Las costillas de acero que conforman la estructura dotan al edificio de un carácter escultórico, donde a su vez:

El cristal permite entrada a la luz natural, un símbolo poderoso de esperanza y vitalidad, para inundar el lugar. Calatrava habla de luz como un elemento estructural en el Hub, diciendo que el edificio es apoyado por "columnas de luz." De noche, el Oculus iluminado sirve como una linterna para el sitio de WTC reconstruido. El 11 de septiembre de cada año, así como durante días templados de primavera y de verano, la claraboya operable de Oculus se abre para traer una rebanada del cielo de Nueva York en el edificio, evocador del Panteón en Roma. (Plataforma Arquitectura, 2016, párrf. 6)

Por todas estas connotaciones simbólicas es que Libeskind apoyaba el diseño de Calatrava, a pesar de que se significaba algunos cambios en su plan original. En las palabras del mismo arquitecto: "El intercambiador será la puerta y el catalizador del desarrollo del área, de la misma forma que lo han sido Grand Central y Penn Station" (Calatrava citado en Ansorena, 2016, párrf.9)



86



87

Al contrario de los ejemplos anteriormente expuestos en este trabajo, se puede ver cómo en el caso de las Torres Gemelas de Nueva York, es preciso responder a varias cuestiones a la vez, dando lugar a una respuesta bien particular. Lo más destacable de esta resolución es el hecho de tomar la decisión de recordar mediante la ausencia. Una construcción icónica merece recuperar con su reconstrucción su carácter de ícono, pero ¿cómo crear un nuevo ícono arquitectónico en una ciudad como Nueva York donde los rascacielos logran superarse día a día? Las Torres Gemelas llegaron a distinguirse por su dualidad y su altura superior a cualquier otro edificio en el mundo al momento de su construcción. Pero en la contemporaneidad, los rascacielos que se superan en altura o espectacularidad unos a otros es cosa de todos los días, al punto en que nunca llega a consolidarse la identificación por parte de la población. Si se quiere lograr una identificación que perdure a lo largo del tiempo, la respuesta dada debe proponer algo diferente. Para lograr el destaque formal y de implantación que un ícono requiere, en un entorno donde la proliferación de rascacielos que van llenando el *skyline* es lo que predomina, trabajar el valor de la ausencia parece ser un recurso más eficaz.

## 8. Conclusión

El trabajo de análisis realizado permitió reconocer la existencia de tres características principales que hacen que un edificio pueda adquirir el valor de ícono: su implantación, sus cualidades formales y su capacidad comunicativa. En cuanto a esta última, el ícono puede ser concebido con la intención específica de constituirse como tal, y en ese caso, el mensaje que busca transmitir está establecido desde su origen; o puede que la capacidad comunicativa la adquiera con el transcurso del tiempo a través de significados que la propia sociedad le atribuye. En cualquier caso, lo esencial es que debe tratarse de un elemento que se instale en la memoria colectiva.

El ícono arquitectónico trabaja por impacto ya que es su forma distinguible la que asombra al individuo impulsándolo a acercarse a él, no tanto desde la racionalización y análisis de sus significados, sino desde la conexión emocional que lo graba en su memoria. A partir de allí es que se da comienzo al proceso de identificación, y es solo cuando esto sucede a nivel colectivo, que el ícono puede alcanzar su estatus, entendiéndose al pasaje del tiempo como una condición esencial para su consolidación.

Esa identificación es la que hace aflorar el flanco débil del ícono: su destrucción como recurso para enviar un mensaje, ya sea de forma violenta como repudio a la sociedad que ha puesto en valor los ideales que ese ícono representa, o en clima de "paz" como forma de imponer nuevos ideales sobre los anteriores.

Tal como dice Bevan (2016), la reiteración de esta clase de ataques han llevado a que la UNESCO exponga su postura: "UNESCO has, finally, condemned attacks on cultural sites not simply for the damage to their intrinsic historical or aesthetic value but because such attacks are also so often a component of ethnic cleansing and genocide." 31(p.11) Si se elimina la identidad cultural de un grupo de personas, lo que se logra es similar a la erradicación física de esa comunidad, pierden reconocimiento como "grupo cultural distintivo". (p.11)

El estudio de casos resultó esencial para comprender esta realidad de los íconos. En el caso de Moscú, se entiende que se trató de un ícono gestado como tal, con una clara idea de los ideales que se buscaban representar y que se vio cargado de significados no solo religiosos sino también sociales. Esta solidez a nivel cultural lo convirtió en el blanco de aquellos que buscaron borrar las huellas de su historia, quienes por medios "pacíficos" tomaron la decisión de demolerlo para imponer nuevos ideales –entendiéndose igualmente, cierto grado de violencia en esta acción-. Si bien no fue posible llevar a cabo esta sustitución, lo atractivo del ejemplo se encuentra en el hecho de que se haya entendido esto como una oportunidad para rehacer el edificio icónico, de manera de reafirmar el valor que éste había adquirido para la sociedad afectada.

---

<sup>31</sup> Traducción de los autores: "UNESCO ha finalmente condenado los ataques a sitios culturales, no solo por el daño a su valor histórico o estético intrínseco sino porque esos ataques son muchas veces también un componente de limpieza étnica o genocidio."

El Reichstag, por su parte, se crea con la intención expresa de imponerse como ícono, lo cual se ve reflejado no solo en su resolución formal e implantación -que buscan otorgarle el carácter apropiado para la sede de un parlamento- sino fundamentalmente en el mensaje claro que pretende transmitir: el poder del pueblo a través del sistema político de la democracia. Difícilmente un edificio de estas características, que representa de forma tan directa a una comunidad, presente problemas para lograr una identificación colectiva. De hecho, es este vínculo tan fuerte con el pueblo el que desata las acciones violentas que provocan su destrucción, desencadenando una guerra de escala mundial. Lo destacable del caso es cómo las dos veces que se encara la reconstrucción del ícono se lo hace desde distintas miradas pero con el mismo objetivo: borrar la imagen asociada a intentos fallidos de democracia para restablecer su mensaje original.

Finalmente, el estudio de las Torres Gemelas permitió ver aspectos que no estaban presentes en los demás casos. Si bien, al configurarse como las más altas del mundo pretendían imponerse en la historia, tenían un fin económico por detrás que valía más que la voluntad de alcanzar una identificación por parte de la sociedad. Su consolidación se da entonces a través del paso del tiempo, por la familiaridad de los habitantes de la ciudad con la presencia de esta obra en su vida cotidiana, pero lo interesante es que el carácter icónico se potenció aún más cuando fueron destruidas de forma violenta. La reconstrucción, se diferencia de los demás casos, en que debe enfrentar un acto violento que no solo termina con la arquitectura sino con vidas humanas, haciéndose necesaria la inclusión de espacios de conmemoración. Pero su particularidad reside en que la reconstrucción icónica no logra la notoriedad a partir del destaque formal -que se vuelve casi imposible en una ciudad donde el rascacielos es moneda corriente- sino que ocurre por oposición, donde la expresión de vacío pasa a ser la manera más efectiva de comunicar.

Se entiende que en los últimos años ha comenzado a darse un fenómeno sin precedente que podría definirse como la crisis del ícono en la contemporaneidad, esto no es sino otra cara de la debilidad del mismo.

La obstinada necesidad de muestra de poder y el interés del mercado inmobiliario son los principales motores del ícono contemporáneo. Las nuevas corporaciones los utilizan como emblema para imponer su superioridad frente a la competencia, valiéndose de la espectacularidad de su imagen que resalta en todo sentido: formal, tecnológico, dimensional. Shangai y Londres parecen ser los principales ejemplos de este fenómeno, donde no se termina de construir un ícono que ya se está comenzando a construir otro que lo supere en características. La proliferación de íconos genera el efecto contrario al buscado, porque convierte al destaque formal en la regla general y ya nada resulta novedoso. (Jencks, 2005)

Así, estas estructuras logran ser el foco de atención por un corto periodo de tiempo, perdiendo su fama muy rápidamente. Es este carácter efímero el que no permite el pasaje

del tiempo necesario para que se genere la identificación por parte de la sociedad. A su vez, si bien el edificio cumple con las características del ícono en cuanto a implantación, resolución formal y transmisión de un mensaje, el carácter banal de este último no le permite generar un vínculo emocional con la sociedad. Se tiende a imitar los recursos formales que han servido a otras obras de arquitectura olvidando que el ícono no puede generalizarse a cualquier situación geográfica y social. El rol simbólico que es el capaz de insertarlos en la memoria colectiva es dejado a un lado dándole mayor valor a la espectacularidad de la forma. "The new iconic building, with its will to artistic power, challenges the very notion of appropriateness and commonalty." 32(Jencks, 2005, p.17)

En definitiva, el ícono contemporáneo no brinda la oportunidad de establecer una relación con el individuo ya que no posee un mensaje lo suficientemente profundo ni logra mantener su preeminencia a lo largo del tiempo, la cual resulta fundamental al entenderse que "the great monuments of humankind have acquired their iconic status through an extensive process of ritualisation into everyday life."33 (Kaika, 2011, p.24)

Esto plantea la duda sobre si las obras que nacen en estos tiempos bajo la denominación de "ícono" pueden ser consideradas realmente como tales de acuerdo a esta tesis. La respuesta la dará el tiempo, que es el único capaz de determinar cuáles establecen la conexión necesaria con la sociedad para permanecer en su memoria y cuáles serán tan solo imágenes artísticas que quedaron en el intento.

---

<sup>32</sup> Traducción de los autores: "El nuevo edificio icónico, con su voluntad de poder artístico, desafía la noción de apropiación y comunidad."

<sup>33</sup> Traducción de los autores: "los grandes monumentos de la humanidad han adquirido su estatus icónico a través de un extenso proceso de ritualización en la vida cotidiana."

## 9. Bibliografía

- Ansorena, J. (2016). ABC. Accedido el 4 de febrero, desde: [http://www.abc.es/cultura/arte/abci-intercambiador-calatrava-world-trade-center-echar-volar-201601202142\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/arte/abci-intercambiador-calatrava-world-trade-center-echar-volar-201601202142_noticia.html)
- Arad, M., & Walker, P. (s.f.). *World Trade Center Site: Memorial Competition*. Accedido el 4 de febrero, 2017, desde: <http://www.wtcsitememorial.org/fin7.html>
- Arquitectura Viva SL. (2001). 11 de septiembre: El primer día del siglo XXI. *Arquitectura Viva* nº 79-80.
- Aymonino, C. (1975). *El significado de las ciudades*. Madrid: H. Blume.
- Azara, P. (1995). *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Siruela.
- Barclay, W. (1970). *Comentario al Nuevo Testamento*. Barcelona: Clie.
- Bevan, R. (2016). *The destruction of memory*. Londres: Reaktion Books.
- Brooks, S. (2000). *Icons and Iconoclasm in Byzantium*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Bundestag, D. (2006). *Un recorrido por el parlamento y sus edificios: Aspectos arquitectónicos, artísticos y funcionales de los edificios del Bundestag*. Berlin: Deutscher Bundestag.
- Burke, E. (1985). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. España: Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU.
- Cabas, M. (2011). Los rascacielos y su evolución tipológica. *Revista Módulo*, vol. 1, 205-215
- Carassale, M.; Corrales, S. & Robles, M. (2014) *Canales de la memoria: Significado y simbolismo de los espacios conmemorativos*. Montevideo: Universidad ORT Uruguay
- Casullo, N. (1989). *El debate modernidad - posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur.
- Choay, F. (2007) *Alegoría del patrimonio*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Cohen, J.-L. (2001). Iconos e Iconoclastas: el significado ambiguo del rascacielos. *Arquitectura Viva*: "11 de setiembre: el primer día del siglo XXI", vol.79/80, 90-92
- Cohn, D. (2001). Muerte de un Coloso: El Titanic de Manhattan. *Arquitectura Viva*: "11 de setiembre: el primer día del siglo XXI", vol.79/80, 80-83.
- Cortes, R. (2015). *Las Torres Sovieticas de Moscú*. Granada: Universidad de Granada.
- Costa, J. (1971). *La imagen y el impacto psico-visual*. Barcelona: Zeus.
- Cruz, F. (s.f.). *Estética de lo sublime*. Chile: Universidad de Viña del Mar Cubero, J. G. (2012). Hilos de teatro: la puesta en escena del Palacio de los Soviets de Le Corbusier, 1931. *Arquitectura entre concursos*, vol.7, 68-89.
- D'Angelo, M. A. (2007). *Gramática del signo icónico*. Buenos Aires: Universidad de Palermo - Tesis.
- Delaunoy, I. M. (2007). *Democracia, revolución industrial y socialismo*. Accedido el 27 de enero, 2017, desde: <http://elsigloxx.blogspot.com.uy/2007/05/democracia-revolucin-industrial-y.html>
- Durand, J. N. (s.f.). *Compendio de lecciones de arquitectura*. vol. 2-3.
- Durand, J. N. (1802). *Précis des leçons d'architecture*. Accedido el 8 de febrero, 2017, desde: <https://archive.org/details/prcisdesleon01dura>

- Eco, U. (1986). *La Estructura Ausente: Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Fanuzzi, R. & Wolfe, M. (2014) *Recovering 9/11 in New York*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Fernández Alba, A. (1997). *Teoría e historia de la restauración*. Madrid: Munilla-Lería.
- Fernández-Galiano, L. (2001). El parque de cristal: Una especie indómita en un mundo frágil. *Arquitectura Viva: "11 de setiembre: el primer día del siglo XXI"*, vol.79/80, 28-31.
- Fernández-Galiano, L. (2001). Los pilares del cielo: la destrucción de las Torres Gemelas neoyorquinas. *Arquitectura Viva: "11 de setiembre: El primer día del siglo XXI"*, vol.79/80, 24-27.
- Fernández-Galiano, L. (2001). Manhattan Mañana: La reconstrucción de la ciudad y el futuro del rascacielos. *Arquitectura Viva: "11 de setiembre: El primer día del siglo XXI"*, vol.79/80, 44-51.
- Ferrero, F. Y. (1998). El Universo poético de Claudio Rodríguez. *Biblioteca UCM*. Accedido el 3 de febrero, 2017, desde: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3076101.pdf>
- Frampton, K. (1997). *Le Corbusier*. Paris: Hazan.
- Frampton, K. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal Arquitectura.
- Gonzales Varas, I. (2006). *Conservación de bienes culturales*. (5ª.ed.) Madrid:Cátedra.
- Gombrich, E. (1999). *Los usos de las imágenes*. Mexico: Fondo de la cultura economica.
- Hernández, A. (2008). La arquitectura del Movimiento Moderno: entre la desaparición y la reconstrucción. *Apuntes*, vol.21, 156-179.
- Hernández, M. & Manuel, J. (1997). *La invención de la Arquitectura*. Madrid: Celeste
- Herscher, A. (2008), Warchitectural Theory. *Journal of Architectural Education*, p. 35–43
- Herscher, A. (2010) Violence taking place: The architecture of the Kosovo Conflict, ed. Stanford University Press.
- Holl, S. (2011). *Cuestiones de percepción: Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ICOMOS (1964). Carta Internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios: Carta de Venecia 1964.
- Jencks, C. & Baird, G. (eds.) (1975). *El significado en arquitectura*. Madrid: Hermann Blume.
- Jencks, C. (2005). *Iconic Building*. Nueva York: Rizzoli International Publication Inc.
- Jiménez, C. (2001). Dos prismas ausentes : Nueva York: los restos de una mañana. *Arquitectura Viva: "11 de setiembre: el primer día del siglo XXI"*, vol.79/80, 68-69.
- Jones, P. (2011). *The Sociology of Architecture*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Kaika, M. (2011) *Autistic Architecture: the fall of the icon and the rise of the serial object of architecture*. Manchester: University of Manchester
- Kenzari, B. (Ed.). (2011) *Architecture and violence*, ed. Barcelona: Actar.
- Kerr, L. (2001). The Mosque to Commerce: Bin Laden's special complaint with the World Trade Center. *Slate*. Accedido el 5 de febrero, 2017, desde: [http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2001/12/the\\_mosque\\_to\\_commerce.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2001/12/the_mosque_to_commerce.html)
- Kirichenko, E. (1997). *Moscow's Cathedral of Christ the Savior*.
- Kostof, S. (1998). *Historia de la arquitectura*. Madrid: Alianza.

- Leach, N. (2003). 9-11. *Diacritics*. Accedido el 15 de octubre, 2016, desde: <https://neilleach.wordpress.com/publications/articles/>
- Leach, N. (2001). *La an-estética en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- López Dominguez, G. (2010) *La arquitectura de la destrucción*, Universidad Autónoma de Querétaro, México. Accedido el 19 julio, 2016, desde: <http://ri.uaq.mx/handle/123456789/2952>
- Lynch, K. (1998). *La imagen de la ciudad*. (3ª.ed.) Barcelona: Gustavo Gili
- Marín R, J. (2000). Apuntes en torno al simbolismo de la arquitectura cupulada bizantina. Accedido el 20 de enero, 2017, desde: [http://opac.regesta-imperii.de/lang\\_en/autoren.php?name=Marin+Riveros%2C+Jos%C3%A9](http://opac.regesta-imperii.de/lang_en/autoren.php?name=Marin+Riveros%2C+Jos%C3%A9)
- Martínez Calzón, J. (2001). Integridad en altura: Réquiem por un proyecto modélico. *Arquitectura Viva: "11 de setiembre: El primer día del siglo XXI"*, vol.79/80, 75-79.
- Másmela, C. (2006). *Dialéctica de la Imagen: una interpretación del Sofista de Platón*. Barcelona: Rubí.
- Minina, V. (2011). El nuevo templo en el antiguo lugar: la función del signo ideológico en el espacio simbólico de la ciudad. Accedido el 8 de enero, 2017, desde: [http://mupart.uv.es/obra/ver/id/342/El\\_nuevo\\_templo\\_en\\_el\\_antiguo\\_lugar:\\_la\\_funci%C3%B3n\\_del\\_signo\\_ideol%C3%B3gico\\_en\\_el\\_espacio\\_simb%C3%B3lico..html](http://mupart.uv.es/obra/ver/id/342/El_nuevo_templo_en_el_antiguo_lugar:_la_funci%C3%B3n_del_signo_ideol%C3%B3gico_en_el_espacio_simb%C3%B3lico..html)
- Montaner, J. M. (1995). *Después del movimiento moderno*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Noguera Giménez, J. F. (2002) La conservación activa del patrimonio arquitectónico. *Loggia*, vol. 13 , 10-31.
- Ockman, J. (2001). Sinrazones simbólicas: entre el 'arquitecturismo' y el 'arquiterorismo'. *Arquitectura Viva: "11 de setiembre: el primer día del siglo XXI"*, vol.79/80, 93-95.
- Quetglas, J. (s.f.) *Asociaciones ilícitas: el Palacio de los Soviets de Le Corbusier*. Accedido el 27 de enero, 2017, desde: <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/8/homeless/08s.html>
- Riegl, Alois (1999). *El culto moderno a los monumentos*. (2a.ed.) Madrid: Visor.
- Rodríguez López, M. I. (2005). *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología*. Accedido el 10 enero, 2017, desde: [pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf](http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf)
- Rodriguez, A. S. (2015). Discutir el hueco en la postal: La reconstrucción del WTC en Nueva York. *Nexos: La brujula*. Accedido el 25 enero, 2017, desde: <http://labrujula.nexos.com.mx/?p=524>
- Rodríguez, J. M., Rossi, C., Salgarelli, S., & Zimbone, G. (1984). *Arquitectura como semiótica*. Buenos Aires : Ediciones Nueva Visión.
- Rossi, A. (1981). *La arquitectura de la ciudad*. (2ª.ed.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Runnquist, E., & Nubiola, J. (2010). Semiótica. En Á. L. (ed.), *Diccionario de Filosofía* (págs. 998-1004). Pamplona: Eunsa.
- Sauter, F. (2009). *Iconoclastia: news from a post-iconic world*. Barcelona: Actar.
- Sebastián, S. (1994). *Mensaje simbolico del arte medieval*. Madrid: Encuentros.
- Segre, R. (2001). La memoria mutilada: El WTC como signo de fragilidad urbana. *Arquitectura Viva: "11 de setiembre: el primer día del siglo XXI"*, vol. 79/80, 96-99.
- Shelley, J. (2006). *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Accedido el 3 de febrero, 2017, desde: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-british/#Add>

- Sidorov, D. (2000), National Monumentalization and the Politics of Scale: The Resurrections of the Cathedral of Christ the Savior in Moscow. *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 90, 548–572.
- SOM. (s.f.). *One World Trade Center*. Accedido el 8 de febrero, 2017, desde: [http://www.som.com/projects/one\\_world\\_trade\\_center](http://www.som.com/projects/one_world_trade_center)
- Spiess, I. & Taurozzi, S. (2013). *Otros rascacielos: Los casos del Río de la Plata, Italia y la Unión Soviética*. Montevideo: Universidad ORT Uruguay.
- Sudjic, D. (2010). *La Arquitectura del Poder: como los ricos y poderosos dan forma al mundo*. Barcelona: Ariel.
- Szambien, W. (1993). *Simetría, Gusto, Carácter: Teoría y Terminología de la Arquitectura en la Época Clásica 1550-1800*. Madrid: Akal.
- Szambien, W. (2000). *Schinkel*. Madrid: Akal.
- Trillo de Leyva, M. (2010). A la luz de las cúpulas: Restauración del Reichstag de Berlín (1992-1999). Foster and Partners. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, vol. 2, 82-95.
- Velasquez, M. A. (2012). *El método iconológico*. Accedido el 12 de enero, 2017, desde: <https://miguelangelvelasquez.files.wordpress.com/2012/07/actividad-2-1.pdf>
- Vivanco, E. (2006). *Aproximaciones*. Catalunya: UPC.
- Yamasaki, M. (a) (2001). World Trade Center: Las decisiones urbanas. *Arquitectura Viva: "11 de setiembre: el primer día del siglo XXI"*, vol. 79/80, 107-111.
- Yamasaki, M. (b) (2001). World Trade Center: Proyecto y construcción. *Arquitectura Viva: "11 de setiembre: El primer día del siglo XXI"*, vol. 79/80, 112-116.

## Páginas web

- EcuRed. (2014). Accedido el 9 diciembre, 2016, desde: <https://www.ecured.cu/Reichstag>
- ABC Internacional. Reichstag, la huella de la historia democrática de Alemania. Accedido el 15 de diciembre, 2016, desde: [http://www.abc.es/internacional/abci-reichstag-huella-historia-democratica-alemania-201701070150\\_noticia.html](http://www.abc.es/internacional/abci-reichstag-huella-historia-democratica-alemania-201701070150_noticia.html)
- Mega Construcciones. Accedido el 15 de diciembre, 2016, desde: <http://megaconstrucciones.net/?construccion=reichstag>
- Catálogo Artium. Accedido el 15 de diciembre, 2016, desde: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/7718>
- Edificio del Reichstag. Accedido el 15 de diciembre, 2016, desde: [https://es.wikipedia.org/wiki/Edificio\\_del\\_Reichstag](https://es.wikipedia.org/wiki/Edificio_del_Reichstag)
- Reunificación alemana. Accedido el 15 de diciembre, 2016, desde: [https://es.wikipedia.org/wiki/Reunificaci%C3%B3n\\_alemana](https://es.wikipedia.org/wiki/Reunificaci%C3%B3n_alemana)
- Zimmerman y la cúpula del Reichstag. Accedido el 20 de diciembre, 2016, desde: <http://berlunes.com/zimmermann-cupula-reichstag?page=1>

Rare Historical Photos: The Reichstag covered in graffiti after being seized from the Nazis by the Red Army, 1945. Accedido el 20 de diciembre, 2016, desde:

<http://rarehistoricalphotos.com/reichstag-covered-graffiti-1945/>

The Cathedral of Christ the Saviour. Accedido el 9 de enero, 2017, desde:

<http://www.xxc.ru/english/map.htm>

Pericias Caligráficas. Accedido el 10 enero, 2017, desde:

<http://www.periciascaligraficas.com/v2.0/resultados.php?contenidosID=66>

Atentado del World Trade Center de 1993. Accedido el 30 de enero, 2017, desde:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Atentado\\_del\\_World\\_Trade\\_Center\\_de\\_1993](https://es.wikipedia.org/wiki/Atentado_del_World_Trade_Center_de_1993)

9/11 Memorial and Museum. Accedido el 4 de febrero, 2017, desde:

<https://www.911memorial.org/memorial-museum-faq>

World Trade Center Site Memorial Competition. Accedido el 4 de febrero, 2017, desde:

<http://www.wtcsitememorial.org/fin7.html>

Discutir el hueco en la postal: La reconstrucción del WTC en Nueva York. Accedido el 18 de febrero, 2017, desde:

<http://labrujula.nexos.com.mx/?p=524>

Twin Towers History. Accedido el 18 febrero, 2017, desde:

<http://www.twintowers-newyork.com/history.htm>

Sitio del World Trade Center. Accedido el 19 de febrero, 2017, desde:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Sitio\\_del\\_World\\_Trade\\_Center#cite\\_note-31](https://es.wikipedia.org/wiki/Sitio_del_World_Trade_Center#cite_note-31)

History of the twin towers. Accedido el 18 febrero, 2017, desde:

<https://www.panynj.gov/wtcprogress/history-twin-towers.html>

Studio Libeskind. Accedido el 20 de febrero, 2017, desde:

<http://libeskind.com/work/ground-zero-master-plan/>

New York Magazine. Accedido el 20 de febrero, 2017, desde:

<http://nymag.com/news/articles/wtc/proposals/finalplans/9plans.htm>

La kaaba y la piedra negra. Accedido el 24 febrero, 2017, desde:

<https://elartedelahistoria.wordpress.com/2010/03/29/la-kaaba-y-la-piedra-negra/>

Las Cartas del Restauo. Accedido el 2 de marzo, 2017, desde:

<https://artenconserva.wordpress.com/2013/12/21/las-cartas-del-restauro/>

The NYC That Never Was: 1 WTC and the Competition for the World Trade Center Site, Accedido el 18 de febrero, 2017, desde:

<http://untappedcities.com/2014/11/04/the-nyc-that-never-was-1-wtc-and-the-competition-for-the-world-trade-center-site/>

El origen de la cúpula como símbolo en la arquitectura. Accedido el 3 febrero, 2017, desde:

<https://foroalfa.org/articulos/el-origen-de-la-cupula-como-simbolo-en-la-arquitectura>

## Referencia de imágenes

---

- 1 <http://damepasando.blogspot.com.uy/2010/11/cristo-salvador-y-el-palacio-de-los.html>
- 2 <http://damepasando.blogspot.com.uy/2010/11/cristo-salvador-y-el-palacio-de-los.html>
- 3 Sidorov, D. (2000)
- 4 [http://antikclub.ru/load/club\\_collektors/istoriceskie\\_fakti/graf\\_zeppelin/47-1-0-419](http://antikclub.ru/load/club_collektors/istoriceskie_fakti/graf_zeppelin/47-1-0-419)
- 5Página oficial de la Catedral de Cristo Salvador de Moscú. Disponible en: <http://www.xxc.ru/english/history/index.htm>
- 6Página oficial de la Catedral de Cristo Salvador de Moscú. Disponible en: <http://www.xxc.ru/english/history/index.htm>
- 7 <http://oldmos.ru/old/photo/view/38877> // <http://oldmos.ru/old/photo/view/38681>
- 8 <http://press.lacaixa.es/socialprojects/photo.html?noticia=19480&imagen=23>
- 9 <http://h3gag.blogspot.com.uy/2016/05/blog-post.html>
- 10 <http://urban-networks.blogspot.com.uy/2014/06/los-rascacielos-estalinistas-de-moscu.html>
- 11 <http://soldetokioblognovela.blogspot.com.uy/2012/04/el-palacio-de-los-soviets.html>
- 12 Sidorov, D. (2000)
- 13 <http://www.forocoches.com/foro/showthread.php?t=3425483>
- 14 [http://oldmos.ru/old/upload/photos/1/8/9/800\\_189acdf2b311bcc6a2a5a487545837bf.jpg](http://oldmos.ru/old/upload/photos/1/8/9/800_189acdf2b311bcc6a2a5a487545837bf.jpg)
- 15 <http://www.panoramio.com/photo/59031411?source=wapi&referrer=kh.google.com>
- 16 <http://www.wikiwand.com/de/Reichstagsgeb%C3%A4ude>
- 17 <http://www.wikiwand.com/de/Reichstagsgeb%C3%A4ude>
- 18 <http://www.wikiwand.com/de/Reichstagsgeb%C3%A4ude>
- 19 [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Dem\\_Deutschen\\_Volke\\_Reichstag.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Dem_Deutschen_Volke_Reichstag.JPG)
- 20 <http://www.alamy.com/stock-photo-installing-the-inscription-dem-deutschen-volke-to-the-german-people-37013965.html>
- 21 [http://www.stadtentwicklung.berlin.de/umwelt/stadtgruen/geschichte/en/stadtgruen/bis\\_1870/index.shtml](http://www.stadtentwicklung.berlin.de/umwelt/stadtgruen/geschichte/en/stadtgruen/bis_1870/index.shtml)
- 22 <https://iniciodeinmediato.wordpress.com/2014/10/01/despedita-al-altar-de-pergamino/>
- 23 <http://www.alamy.com/stock-photo/reichstag-building-aerial.html>
- 24 [http://ceramica.wikia.com/wiki/Categor%C3%ADa:Altes\\_Museum\\_\(Berlin\)](http://ceramica.wikia.com/wiki/Categor%C3%ADa:Altes_Museum_(Berlin))
- 25 <http://www.wikiwand.com/de/Reichstagsgeb%C3%A4ude>
- 26 <http://www.deutsches-architektur-forum.de/forum/showthread.php?t=3691&page=54>
- 27 <http://www.deutsches-architektur-forum.de/forum/showthread.php?t=3691&page=54>
- 28 Durand (s.f.)
- 29 <https://www.pinterest.com/pin/420171840213865371/>
- 30 <http://www.wikiwand.com/de/Reichstagsgeb%C3%A4ude>
- 31 Trillo de Leyva, M. (2010)
- 32 <http://www.fotocommunity.de/photo/berliner-reichstag-juni-1906-guenter-grosskopp/12420907>
- 33 <http://queaprendemoshoj.com/el-incendio-del-reichstag-la-excusa-de-hitler/>
- 34 <https://blog.quintinlake.com/2013/07/>
- 35 [http://blogdelviejotopo.blogspot.com.uy/2015/05/70-aniversario-de-la-victoria-del\\_9.html](http://blogdelviejotopo.blogspot.com.uy/2015/05/70-aniversario-de-la-victoria-del_9.html)
- 36 [http://blogdelviejotopo.blogspot.com.uy/2015/05/70-aniversario-de-la-victoria-del\\_9.html](http://blogdelviejotopo.blogspot.com.uy/2015/05/70-aniversario-de-la-victoria-del_9.html)
- 37 <http://www.wikiwand.com/de/Reichstagsgeb%C3%A4ude>
- 38 <http://www.petrogrado.es/blogspot/5-cosas-que-no-nos-contaron-sobre-del-muro-de-berla-n/261-Ene-0.html>
- 39 [http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale\\_in\\_berlin/es/berliner\\_mauer/mauer-spuren/mitte/spree.shtml](http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/es/berliner_mauer/mauer-spuren/mitte/spree.shtml)
- 40 <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org>
- 41 Trillo de Leyva, M. (2010)
- 42 <http://catalogo.artium.org/book/export/html/7718>
- 43 <https://www.pinterest.com/pin/302233824965777853/>
- 44 <http://catalogo.artium.org/book/export/html/7718>
- 45 <http://catalogo.artium.org/book/export/html/7718>
- 46 <http://catalogo.artium.org/book/export/html/7718>
- 47 <http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag>
- 48 <http://conciencia-sustentable.abilia.mx/la-cupula-del-reichstag-arquitectura-sustentable-360/>
- 49 <http://www.viajejet.com/10281/>
- 50 <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/bundestag-stromausfall-im-reichstag-in-berlin-a-1004090.html>

---

51 <http://rarehistoricalphotos.com/reichstag-covered-graffiti-1945/>  
52 <https://www.flickr.com/photos/daikrieg/5114574599>  
53 <http://www.fnp.de/lokales/frankfurt/50-Frankfurter-verstreuen-Erde-in-Berlin;art675,1392555>  
54 <http://www.fnp.de/lokales/frankfurt/50-Frankfurter-verstreuen-Erde-in-Berlin;art675,1392555>  
55 [http://911research.wtc7.net/mirrors/guardian/WTC/WTC\\_ch1.htm](http://911research.wtc7.net/mirrors/guardian/WTC/WTC_ch1.htm)  
56 <http://www.groundzeromedia.org/2015/09/15/the-signs-of-impending-judgement/>  
57 <http://jakerajs.photoshelter.com/gallery/Twin-Towers-of-the-World-Trade-Center-Moments-in-Time-app-lpad-25-years-of-photography-A-portion/G0000dPe17fynZtY/>  
58 <http://johnii2.tripod.com/wtcfountain2.jpg>  
59 <http://meccamadinalive.com/saudi-arabia-makkah-mecca-kaba-haram-day-photo-clear-view-from-top/>  
60 [http://www.essential-architecture.com/IMAGES2/034-leiter1a\\_small.gif](http://www.essential-architecture.com/IMAGES2/034-leiter1a_small.gif)  
61 [http://www.skyscraper.org/TALLEST\\_TOWERS/t\\_wtc.htm](http://www.skyscraper.org/TALLEST_TOWERS/t_wtc.htm)  
62 <http://travelercorner.com/empire-state-building-new-york/>  
63 <http://photoblog.newyorkcityfeelings.com/post/137007935714/the-chrysler-building-the-gem-of-nyc-by-nyonair>  
64 <http://wirednewyork.com/landmarks/chrysler/>  
65 <http://news.getty.edu/press-materials/press-releases/seagram-phyllis-lambert.print>  
66 <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=56090&page=7>  
67 [https://www.ecured.cu/Torres\\_Gemelas](https://www.ecured.cu/Torres_Gemelas)  
68 [http://bigeducationape.blogspot.com.uy/2012\\_09\\_11\\_archive.html](http://bigeducationape.blogspot.com.uy/2012_09_11_archive.html)  
69 <https://www.theatlantic.com/photo/2011/09/911-the-week-before/100142/>  
70 [http://yamasaki-inc.com/saudi\\_monetary.html?m5](http://yamasaki-inc.com/saudi_monetary.html?m5)  
71 [http://911research.wtc7.net/mirrors/guardian/WTC/WTC\\_ch1.htm](http://911research.wtc7.net/mirrors/guardian/WTC/WTC_ch1.htm)  
72 <http://www.diaadia.com.ar/mundo/donde-viste-ataque-torres-gemelas>  
73 <https://www.lib.utexas.edu/maps/wtc.html>  
74 [http://archive.boston.com/bigpicture/2011/09/ground\\_zero\\_september\\_11\\_2001.html](http://archive.boston.com/bigpicture/2011/09/ground_zero_september_11_2001.html)  
75 <http://untappedcities.com/2014/11/04/the-nyc-that-never-was-1-wtc-and-the-competition-for-the-world-trade-center-site/>  
76 [http://www.world-architects.com/es/projects/52502\\_World\\_Trade\\_Center\\_Master\\_Plan](http://www.world-architects.com/es/projects/52502_World_Trade_Center_Master_Plan)  
77 <http://www.fosterandpartners.com/projects/world-trade-center/>  
78 <http://untappedcities.com/2014/11/04/the-nyc-that-never-was-1-wtc-and-the-competition-for-the-world-trade-center-site/>  
79 <http://nymag.com/news/articles/wtc/proposals/finalplans/9plans.htm>  
80 <http://nymag.com/news/articles/wtc/proposals/finalplans/9plans.htm>  
81 <http://www.nbcnewyork.com/news/local/Slurry-Wall-Sept-11-New-York-City-Leak-Report-Family-Bodies-Move-322979221.html>  
82 [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Sphere#/media/File:FEMA\\_-\\_4042\\_-\\_Photograph\\_by\\_Michael\\_Rieger\\_taken\\_on\\_09-21-2001\\_in\\_New\\_York.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sphere#/media/File:FEMA_-_4042_-_Photograph_by_Michael_Rieger_taken_on_09-21-2001_in_New_York.jpg)  
83 <https://flashmomentcontinued.wordpress.com/2016/02/21/nyc>  
84 <http://nyc-architecture.com/NEW/AAGAAR06.htm>  
85 <http://beautifulnyc.com/post/132150737974/view-of-the-world-trade-center-memorial-plaza-from>  
86 <https://www.dezeen.com/2016/08/29/santiago-calatrava-oculus-world-trade-center-transportation-hub-new-york-photographs-hufton-crow/>  
87 <https://www.dezeen.com/2016/08/29/santiago-calatrava-oculus-world-trade-center-transportation-hub-new-york-photographs-hufton-crow/>