



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LO SUBLIME EN LA ARQUITECTURA MODERNA

EL CENOTAFIO A NEWTON DE ETIENNÉ LOUIS BOULLÉE,
LA CATEDRAL DE LA LUZ DE ALBERT SPEER Y
EL MUSEO JUDÍO EN BERLÍN DE DANIEL LIBESKIND.

Tesis que para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte presenta:

María Cristina Karla Vaccaro Cruz

Tutor principal:

Dr. Cuauhtémoc Medina González
Instituto de Investigaciones Estéticas

Tutores:

Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein
Instituto de Investigaciones Estéticas

Dr. Daniel Garza Usabiaga
Museo Universitario del Chopo

Dra. Helena Chávez MacGregor
Instituto de Investigaciones Estéticas

Mtra. Angélica Velázquez Guadarrama
Instituto de Investigaciones Estéticas

México, D. F. Agosto de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

El amor, la fuerza y la congruencia necesaria para poder empezar, desarrollar y terminar esta tesis se la debo a mi Mamá, María Cristina Cruz Ulloa. Te amo con todo mi corazón y tú me das la fuerza y la confianza para salir adelante siempre y ante todo.

Mi Papá, José Vaccaro Ponce, él me heredó su pasión por la historia y por la vida, por la política y por la posibilidad de vivir en un mundo mejor. A él le aprendí el poder de la mirada y del amor. Su mirada me construyó y espero me siga construyendo.

Soy Vaccaro y soy Cruz, y le agradezco a mis dos familias por el cariño y la compañía. Gracias a la Nona, Kemy Vaccaro Ponce, donde quiera que esté.

Soy nieta del Tata y la Abuela, Lisandro Cruz Ponce y Cristina Ulloa Chacón. Refugiados políticos chilenos, quienes formaron parte de la construcción de una democracia de izquierda que llevó a Salvador Allende al poder y que fue derrocado por el miedo a que haya igualdad en el mundo, a que todos tengamos los mismos derechos.

Fue mi creer en una realidad diferente lo que me llevó a estudiar la condición política de la experiencia estética y como desde ahí, se puede modificar al sujeto sujetado por el capital. Esta tesis tuvo ese objetivo y me parece, abre el camino a seguir analizando como mi profesión, la arquitectura, influye en la vida política de las sociedades, no sólo dando habitación a sus actividades sino influyendo y modificando a los que aquí vivimos.

Agradezco al Dr. Cuauhtémoc Medina no solamente que aceptara dirigir una tesis de arquitectura sino a una arquitecta intentando trabajar con la filosofía los espacios en los que vivimos. Sé que no ha sido una tarea fácil o rápida pero te doy las gracias por abrirme el territorio de lo sublime, guiarme en este camino y ayudarme a cerrarlo.

La Dra. Deborah Dorotinsky, desde la docencia y la coordinación, también ha sido parte importante en el desarrollo y la conclusión de esta tesis por lo que le doy las gracias. De igual manera, al Dr. Daniel Garza Uzabiaga, la Dra. Helena Chávez MacGregor y la Mtra. Angélica Velázquez, quienes han trabajado esta tesis en ocasiones caótica y sin sentido, casi cercana a lo sublime.

Estoy absolutamente orgullosa de ser de la UNAM. Soy universitaria por convicción y de las pocas afortunadas en haber estudiado la licenciatura, la maestría y el doctorado en una de las mejores universidades que, además, tiene un compromiso constante con la sociedad en la que vivimos. Mi agradecimiento espero que llegue a todas las entidades académicas, al Instituto de Investigaciones Estéticas, a la Facultad de Filosofía y Letras y a todas las bibliotecas, así como a cada uno de los docentes o administrativos que ahí laboran.

Este camino me ha permitido conocer gente fantástica a la que quiero con todo mi corazón y a los que nombro sin ningún orden sino el recuerdo, Maru Ríos, Nuri Sil, Abraham Rodríguez, Lili Sánchez, Rodolfo, Paola Alzati, Daniel Montero, Adriana Raggi, Rita Alazraki, Manuel Hernández, Octavio Mercado, Sofía, Mila, Ana. Gracias a los todos los Sanginés que me han adoptado, como yo a ellos, y a mis amigas con las que convivo en la cotidianidad del día a día y con quienes compartimos tristezas y alegrías.

Hoy, mi camino se construye de la mano de David Sanginés. Músico, matemático, programador. Me conoce, me entiende, me critica, me acompaña, me empuja, me sostiene. Te quiero.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	7
1. LO SUBLIME DE BURKE Y LA ARQUITECTURA DE LA REVOLUCIÓN.	15
1.1. EL CLASICISMO ARQUITECTÓNICO FRENTE A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA.	18
1.2. EL ENCUENTRO CON LO SUBLIME EN LA ILUSTRACIÓN.	35
1.3. LO SUBLIME, LA POLÍTICA, BURKE Y KANT.	44
1.4. LA ARQUITECTURA DE LA REVOLUCIÓN.	52
2. LO SUBLIME BURKIANO EN <i>LA CATEDRAL DE LA LUZ</i> DE ALBERT SPEER.	75
2.1. LA ARQUITECTURA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.	77
2.2. EL NACIONALSOCIALISMO.	89
2.3. <i>LA CATEDRAL DE LA LUZ</i> DE ALBERT SPEER.	107
3. EL ACONTECER DE <i>EL MUSEO JUDÍO EN BERLÍN</i> DE DANIEL LIBESKIND.	123
3.1. EL CONTEXTO TEÓRICO DE <i>EL MUSEO JUDÍO EN BERLÍN</i> .	125
3.2. UN MUSEO JUDÍO EN BERLÍN.	134
3.3. EL ACONTECER DE LA <i>TORRE DEL HOLOCAUSTO</i> .	150
CONCLUSIONES. ¿LO SUBLIME HISTÓRICO?	169
BIBLIOGRAFÍA.	181

INTRODUCCIÓN

En la presente tesis estudiaré tres obras arquitectónicas, edificadas en tres momentos de crisis.¹ Se trata del *Cenotafio a Newton* de 1784 de Étienne Louis Boullée quién, cinco años antes de la Revolución Francesa, propuso una esfera inmensa que afectara al espectador y diera cuenta, desde lo sensible, de los logros de este científico inglés y de la turbulencia al interior del Régimen Monárquico. *La Catedral de la Luz* de 1937-1938 de Albert Speer, diseño espacial que se realizó una vez al año en las Convenciones del Tercer Reich, para afianzar la relación política, a través de la experiencia estética, entre el Nacionalsocialismo y los ciudadanos alemanes. Por último, hacia el final del siglo XX, *El Museo Judío en Berlín* de 1988-2001 de Daniel Libeskind, que es contemporáneo a la caída del Muro de Berlín y a un momento en el que en Europa, se ponía en discusión la construcción de las naciones y su continuación. Mi intención es considerarlas desde el punto de vista teórico y de sus efectos estéticos, como parte de una larga pero discontinua cadena de momentos de crisis del paradigma arquitectónico dominante de la modernidad y como representantes de una arquitectura que puede ser referida al concepto de lo sublime, elaborado por el parlamentario irlandés Edmund Burke, en 1757.

¹ La Real Academia de la Lengua Española define crisis como “Situación de un asunto o proceso cuando está en duda la continuación, modificación o cese”. En términos políticos, hablaré de crisis en momentos de inestabilidad, en que los regímenes en el poder están trabajando en su construcción o en establecerse frente a otro que lo quiere derrocar. En el discurso de la Arquitectura Moderna, serán las propuestas que pongan en cuestionamiento los postulados que la definen. Real Academia de la Lengua Española, <http://www.rae.es/drae/?val=crisis>, recuperado el 20 de mayo de 2013.

En el siglo I DC, el ingeniero militar romano Vitruvio, en su obra *Los 10 libros de arquitectura*, describió los tres conceptos básicos que han persistido desde el Renacimiento y hasta nuestros días en la mayoría de los discursos sobre arquitectura, a saber: la belleza, la función y la estructura. Llama la atención la larga continuidad de esos conceptos y ver que están inscritos en tres de los discursos paradigmáticos de la arquitectura del siglo XX: el Estilo Internacional, que definió la arquitectura desde la forma; el Funcionalismo, que lo hizo desde la función; y el High Tech, que se basa en los sistemas estructurales más novedosos. Así, los edificios que no se ajustan a estos conceptos, han quedado fuera de algunos de los análisis historiográficos de la arquitectura y, cuando aparecen, se les menciona únicamente como “excepciones”.²

Longino, contemporáneo de Vitruvio, propuso en la oratoria una nueva categoría que diera cuenta de la conmoción del espectador, lo sublime. Esta categoría fue retomada en el siglo XVII, pero su estudio se desarrolló principalmente en el XVIII, por Edmund Burke, desde el empirismo e Immanuel Kant y su propuesta de teoría crítica. Desde discursos distintos, estos filósofos sostuvieron lo sublime como la experiencia ante ciertos objetos de la naturaleza u obras del ser humano que, por su peligro o por su inmensidad, provocan el desbordamiento de la constitución innata del sujeto, lo que la convierte en una

² Peter Collins, *Los ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750-1950)*, 6ª ed. Trad. Ignasi de Sola-Morales Rubio, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pp. 1-5. Por ejemplo, la crítica a la triada vitruviana es el eje del libro de Peter Collins, donde el autor propone ampliar la teoría arquitectónica a través de “términos intermedios” como son las “alusiones históricas”, las “perspectivas asimétricas” o las “técnicas pictóricas”.

categoría subjetiva, no objetiva y que da cuenta de cierto tipo de afectación estética.³

En la *Crítica del Discernimiento*⁴ de 1790, Kant describe como lo sublime le permite al sujeto trascendental demostrar el poder de su Razón sobre la naturaleza. Lo anterior se lleva a cabo, porque la razón triunfa sobre la imaginación, que se deja desbordar frente a un abismo, el mar o las Pirámides de Egipto y, mientras se genera angustia en un primer momento, hay una segunda etapa en la que produce un deleite al hacerse presente el poder de la razón, gracias al triunfo sobre lo indeterminado.

Edmund Burke, treinta años antes que Kant, definía lo sublime en la relación directa que hay entre las afecciones sensibles y la política, siendo esta categoría la que se experimenta ante el mar y ante un gobernante poderoso que infringe terror, y por lo tanto, respeto en los súbditos. Burke era un parlamentario al que le interesó la estética, porque la vio como parte fundamental de la política y contrapuso su discurso al de los ilustrados franceses quiénes, para el autor irlandés, buscaban solucionar los problemas políticos y sociales desde las ideas, lo que es la idea central en su texto sobre la Revolución Francesa.⁵

³ Edmund Burke, *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. Menene Gras Balaguer, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 85.

⁴ Immanuel Kant, *Crítica del Discernimiento*, trad. Roberto R. Amayo y Salvador Mas, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003, p. 215. Se propone una nueva traducción al título de la obra de Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, que desde la traducción de Manuel García Morente en 1914 se conoce como *Crítica del Juicio*.

⁵ Edmund Burke, *Textos políticos*, trad. Vicente Herrero, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 94.

Este problema acerca de la relación entre las afecciones estéticas y la vida política, es retomado en la década de los ochenta del siglo XX, por Jean-Francois Lyotard, en un periodo de cuestionamiento a los paradigmas de la modernidad. Para su estudio, el autor francés retoma lo sublime burkiano y su condición política, al situar esa categoría como el único momento de libertad del sujeto moderno ante los relatos, al permitir una relación directa entre la materialidad y las personas que son afectadas por ella, el acontecimiento.⁶ La cuestión que estaba en juego en ese momento histórico era entender que pasa con la experiencia del sujeto y su ubicación en un mundo sin discursos universales, siendo la categoría de Burke desde la que Lyotard genera una teoría sobre el tema, al estudiar la relación entre la materialidad y el sujeto, sin ninguna mediación.

Algunos años después, se gestó el análisis de Jacques Rancière, quien describe el discurso de Lyotard como la puesta en enfrentamiento con el Otro y que, en términos de este autor, limitaría la libertad del sujeto. Rancière acusa a Lyotard de poner de cabeza al sublime kantiano, al afirmar que el sujeto moderno sale derrotado al enfrentarse a la materialidad, cuando Kant, lo que hace con lo sublime, es generar un sujeto trascendental que triunfa ante lo sensible gracias a la Razón, una Razón con la que logra superar los límites de la imaginación, ante ciertos fenómenos u objetos.⁷

⁶ Jean-Francoise Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, trad. Horacio Pons, Manantial, Buenos Aires, 1998, pp. 90-91.

⁷ Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 228.

Traigo a la discusión a Rancière, porque en la frontera entre el siglo XX y XXI, puso en crisis al concepto de lo sublime desde un pensamiento crítico e histórico, al centrar su preocupación en la posibilidad de que la política dependa de conceptos ahistóricos y ligados más a la fisiología de los sujetos, al cuerpo, que a su posibilidad de razonamiento crítico. En contraste, el discurso de Lyotard estudia cómo los objetos afectan la sensibilidad y que sucede con la ubicación de los sujetos en el mundo a partir del enfrentamiento con ciertos momentos afectivos, lo que está basado más en el sublime burkiano que en el kantiano.

Sin embargo, como mi interés es estudiar el momento político en la experiencia estética de la arquitectura a través del juego de lo sublime, será el discurso de Burke el que sea el hilo conductor el que me permita ubicar en el mismo tejido, las tres obras. El *Cenotafio a Newton*, *La Catedral de la Luz* y *El Museo Judío en Berlín*, son obras que se construyeron en momentos de inestabilidad política, económica y social, por ejemplo, durante la Revolución Francesa o el Tercer Reich, y que tienen una respuesta formal que no busca conectarse con la razón de los sujetos, sino con su sensibilidad, siendo ese momento uno con implicaciones políticas. Esta es mi hipótesis fundamental: que la categoría de lo sublime nos permite abarcar una variedad de momentos de crisis de la arquitectura moderna que exploraron o pretendieron movilizar la relación entre la política y las emociones, en contextos tanto de despliegue de poder totalitario, como de disidencia estética. En otras palabras, creo que la relación entre la arquitectura y el poder a partir de la categoría estética de lo sublime

burkiano, es una línea alternativa al pensamiento arquitectónico que merece ser estudiada más a fondo.

Junto con Burke, parto de la noción de que el sentimiento de lo sublime es una de las experiencias más poderosa que el ser humano puede tener, ya que se origina del terror que se genera ante la posibilidad de perder la vida, por lo que me parece que su relación con la política es directa, al estar en juego la supervivencia. Así, al hablar de “Arquitectura Sublime”, estoy afirmando que una obra, por las características mismas de la construcción, como por ejemplo el tamaño, la iluminación o la temperatura, puede provocar terror estético en el visitante. Esto debido a la forma en que el sujeto experimenta sensiblemente los espacios, independientemente de que en ellos se hayan realizado, por ejemplo, torturas o masacres, es decir, más allá de su historia. La arquitectura no es neutra y su condición o función política no sólo depende de lo que se haga en ella, siendo ejemplo de este discurso la Arquitectura Moderna⁸ y su apéndice, el Estilo Internacional, que defendió un discurso arquitectónico que se puede repetir en todo el mundo, con plantas libres en las que es posible ubicar cualquier función, eliminándose cualquier posibilidad de singularidad y homologando todos los contextos y las subjetividades, es decir, imponiendo un discurso totalizador. El desarrollo de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX, demostró que no en cualquier espacio se puede ubicar cualquier función y que el diseño arquitectónico

⁸ La Arquitectura Moderna fue definida y defendida, principalmente, en los CIAM, Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna. Esta organización era dirigida y organizada por el arquitecto Le Corbusier y el historiador y crítico Sigfried Giedion. Es con ese discurso con el que busco entrar en discusión cuando analizo las obras arquitectónicas que hay en esta tesis ya que se convirtió en el predominante.

si requiere de cierta singularidad, por lo que no puede ser igual el espacio de una empresa, una casa o una iglesia.⁹

Las tres obras que aquí se estudiarán responden a momentos históricos singulares y su materialización tiene efectos estéticos similares en los sujetos que las contemplan, aunque con estrategias formales diferentes. Es decir, a las tres las podemos describir desde la categoría estética de lo sublime burkiano, no obstante una sea arquitectura en papel, otra arquitectura efímera y la tercera, una obra construida. Boullée describe que la arquitectura es el momento creativo que da origen al proceso de diseño en que se basará la construcción para realizarse¹⁰ y será esta definición en la que me basaré ya que, así como no toda construcción es arquitectura, la arquitectura no depende ni de la edificación, ni del tiempo que dura.

La elección de las tres obras que en esta tesis se estudiarán, se debe a que ponen en crisis los postulados de la Arquitectura Moderna en momentos de turbulencia política y, la bisagra que me permitirá estudiar estos hechos, es la categoría burkiana de lo sublime.

Es así que, los tres objetos arquitectónicos tienen las características formales que Burke describe en los objetos que provocan la experiencia de lo sublime y se gestaron en momentos de crisis políticas en los que la experiencia

⁹ La arquitectura de Mies van der Rohe maneja un mismo lenguaje, escala y diseño para sus casas, pabellones, escuelas e iglesias, siendo uno de sus mayores fracasos la capilla que hace en el *Illinois Institute of Technology* de 1949.

¹⁰ Manuel Dávila, comp., *La deconstrucción deja la Arquitectura*, Federación Editorial Mexicana, México, 2003, p. 19.

estética es utilizada por el poder. Además, esa singularidad formal es lo que la separa de los postulados de la Arquitectura Moderna y la hizo dar cuenta de dichos momentos de crisis política, al constituirse como la materialización del poder que afecta sensiblemente a los sujetos.

CAPÍTULO 1

LO SUBLIME DE BURKE Y LA ARQUITECTURA DE LA REVOLUCIÓN

¡Espíritu sublime!, ¡genio vasto y profundo!, ¡ser divino! Newton (...) Tú has determinado la forma de la Tierra, yo he concebido el proyecto de envolverte con tu descubrimiento.¹¹

Etienne-Louis Boullée (1728-1799)

En 1784, Etienne-Louis Boullée (1728-1799) diseña el Cenotafio de Newton.¹² Se

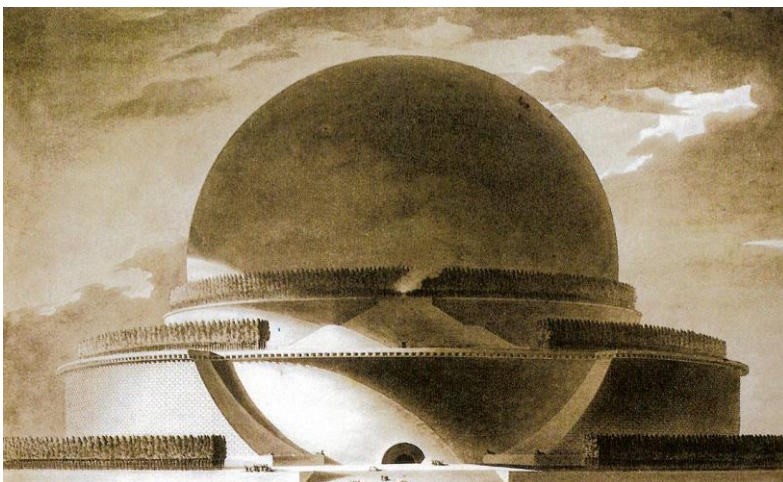


Fig. 1. Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio "A Newton"*, dibujo, 1784.

trata del proyecto de un sepulcro vacío en homenaje al físico, matemático y astrónomo inglés Isaac Newton (1643-1727) de quien Voltaire dijo, en 1752, es “el hombre más grande” porque “no sentaba

sistemas, no presuponía cosas, ni enseñaba verdad alguna que no se basase en la más sublime geometría y en los experimentos más irrefutables”.¹³ Lo interesante del Cenotafio es que, para rendir homenaje al científico que descubrió la Ley de la

¹¹ Roberto Masiero, *Estética de la arquitectura*, trad. Francisco Campillo, Antonio Machado, Madrid, 2003, Col. La balsa de Medusa, pp. 156-157.

¹² Con Galileo y Newton el mundo fue reducido a números y fórmulas. *Ibid.*, p. 101.

¹³ Peter Gössel, *Arquitectura del siglo XX*, trad. Carlos Caramés, Taschen, Köln, 2001, p. 13.

Gravitación Universal¹⁴ y las Tres Leyes de la Dinámica,¹⁵ Boullée eligió una de las formas geométricas perfectas, la esfera y la propuso, de tamaño monumental.

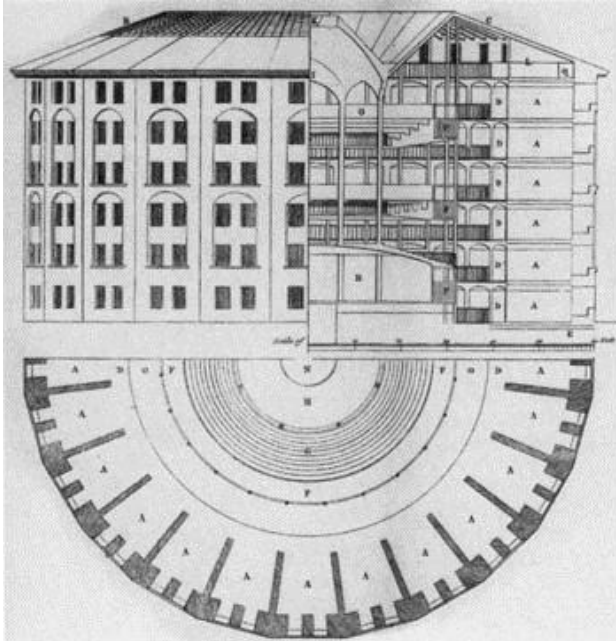


Fig. 2. Jeremy Bentham, *Plano del Panóptico*, dibujo, 1832.

En la misma década, tanto a Boullée como a Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), se les encomienda la tarea de diseñar las nuevas prisiones que le permitirían al gobierno controlar y ordenar a la sociedad, ya no sólo castigar.¹⁶ Este proceso los obliga a buscar nuevas distribuciones espaciales y eficientes formas de diseñar el espacio, siendo el panóptico de Jeremy Bentham

(1748-1832) la culminación de este proceso.

Boullée, junto a Ledoux y Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), entre otros, hacia el final del siglo XVIII, en Francia, son representantes de un discurso

¹⁴ La Ley de la Gravitación Universal de Newton, de 1685, sostiene que “La fuerza de atracción que experimentan dos cuerpos dotados de masa es directamente proporcional al producto de sus masas e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia que los separa”. <http://www.astromia.com/astrologia/gravita.htm> recuperado el 10 de agosto de 2014.

¹⁵ Las Tres Leyes de la Dinámica o del Movimiento de Newton fueron publicadas en 1687 y son: la primera, “Todo cuerpo persevera en su estado de reposo o movimiento uniforme y rectilíneo a no ser que sea obligado a cambiar su estado por fuerzas impresas en él”; la segunda, “El cambio de movimiento es proporcional a la fuerza motriz impresa y ocurre según la línea recta a lo largo de la cual aquella fuerza se imprime” y; la tercera, “Con toda acción ocurre siempre una reacción igual y contraria: quiere decir que las acciones mutuas de dos cuerpos siempre son iguales y dirigidas en sentido opuesto”. <https://sites.google.com/site/timesolar/fuerza/primeraleydenewton> recuperado el 10 de agosto de 2014.

¹⁶ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 2ª ed., trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI Editores, México, 2009, p. 201.

arquitectónico que la historiografía ha llamado “Arquitectura de la Revolución” o “Arquitectura autónoma”. Esta denominación no responde a la postura política de sus autores, ya que incluso, algunos eran defensores de la monarquía de Luis XVI y trabajaban en su gobierno,¹⁷ sino al hecho de que, a través de sus propuestas espaciales y volumétricas, rompieron con las formas arquitectónicas clásicas que hasta ese momento habían sido el modelo preservado por la Academia, para el diseño de edificios públicos y privados. También, a que ciertos de sus proyectos, como hospitales, cárceles o edificios de recaudación de impuestos, son representativos de la crisis social que se venía gestando al interior del Régimen monárquico y que derivó en nuevas formas del Estado.¹⁸

El autor Peter Collins afirma que “De 1750 en adelante, los arquitectos actuaron por motivaciones que no habían tenido vigencia hasta entonces”, lo que provocó la gestación de un nuevo proyecto, la Arquitectura Moderna, que se ubica por lo menos hasta 1950, por lo que para analizarla, el autor propone “términos intermedios” que ofrecieran más herramientas para su estudio y abrieran las posibilidades más allá de la belleza, la función y la estructura. Lo importante, es que estas nuevas propuestas arquitectónicas no se podían ni diseñar ni analizar, únicamente, desde la triada vitruviana.¹⁹

Mi intención en este capítulo será demostrar que hubo un cambio en el diseño arquitectónico en el siglo XVIII, materializado por la Arquitectura de la

¹⁷ Anthony Vidler, *Ledoux*, trad. Juan A. Calatrava, Akal, Madrid, 1994, p. 30. Claude-Nicolas Ledoux fue Comisario de las Salinas en el gobierno de Luis XV.

¹⁸ Anthony Vidler, *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, trad. Jorge Sainz, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 16.

¹⁹ Peter Collins, *op. cit.*, pp.15-16.

Revolución, que la liberó de las reglas impuestas por las teorías del arte clásico gracias a las nuevas ideas generadas por la Estética, acerca de la experiencia sensible y de su relación con la política.

EL CLASICISMO ARQUITECTÓNICO FRENTE A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

La teoría arquitectónica europea durante los siglos XVI y XVII estuvo sometida a los principios del orden y la ordenación y en la segunda mitad del XVII, a la proporción. Es hacia el año 1700 que nuevos planteamiento dominaron los discursos arquitectónicos como la conveniencia, durante los primeros cincuenta años del siglo XVIII; el carácter, de 1750 a 1800 y, por último, la utilidad, propuesta fundamental en los inicio del XIX, aunque desde el XVIII formaba parte de los procesos de diseño.²⁰

El hecho es que desde el siglo XVI, la arquitectura se había determinado a partir de ciertas normas formales racionales construidas desde las matemáticas, como la proporción, la perspectiva y la geometría, lo que estaba relacionado con el deseo de elevar a la arquitectura al status de arte liberal y escindirse de la producción técnica,²¹ para lo que se generaron listas de reglas, por ejemplo, de la utilización y la medida de las columnas, entablamento, friso y frontón que debían

²⁰ Werner Szambien, *Simetría, gusto, carácter. Teoría y Terminología de la Arquitectura en la Época Clásica*, trad. Juan A. Calatrava, Akal, Madrid, 1993, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 56. Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, trad. Eduardo Hyde, Paidós Ibérica, Barcelona, 2004, p. 60. La división entre artes liberales y mecánicas viene de la Edad Media, ubicándose entre las primeras la gramática, la retórica, la lógica, la aritmética, la geometría, la astronomía y la música y, entre las mecánicas, el tejido, el armamento (donde se incluía la fabricación de armas y la arquitectura), el comercio, la agricultura, la caza, la medicina y el teatro.

llevar cada uno de los cinco órdenes arquitectónicos, es decir, el dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto.²²

En 1648, Luis XIV²³ funda la Real Academia de Pintura y Escultura y en 1671, la Real Academia de Arquitectura de Francia, con la tarea de elaborar una teoría arquitectónica normativa que, a través de la razón, definiera un conjunto de normas a las que cualquier realización arquitectónica pudiera referirse,²⁴ promovieran la construcción de obras, más que útiles, bellas²⁵ y reflejaran la independencia de la nación francesa y su poder.²⁶

Un antecedente importante que impulsó la creación de la Academia Francesa de Arquitectura, es la lucha que en 1667 dieron los arquitectos Luis Le Vau (1612-1670) y Charles Le Brun (1619-1690), quienes formaban parte del equipo encargado de la restauración del Palacio de Versalles, en la segunda mitad del XVII, así como Claude Perrault (1613-1688), por quitar al italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) de la concesión del diseño de la fachada este del Louvre, quién había proyectado la plaza y la columnata de San Pedro en Roma.²⁷

El Rey nombra como primer director de la Academia a Francois Blondel (1618-1686), quién en 1674 organiza una campaña de medición y trazado de los

²² *Ibid.*, p. 59. Fue hacia el siglo XVII que se dio una unión total entre la arquitectura y la ciencia. Larry Shiner, *op. cit.*, p. 99. Estos principios, ligados a la razón, le permitían a las *beaux arts* escindirse de la producción artesanal.

²³ El Rey Luis XIV afirmó "El Estado soy yo".

²⁴ Werner Szambien, *op. cit.*, p. 81.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ Roberto Masiero, *op. cit.*, p. 129.

²⁷ Larry Shiner, *op. cit.*, p. 101.

monumentos antiguos, bajo la dirección de Antoine Desgodets,²⁸ donde se descubre que hay inconsistencias en las obras arquitectónicas clásicas, lo que hacía fundamental que se encontraran unas reglas definitivas que permitieran la construcción de obras bellas, verdaderas y francesas.

Blondel, desde la dirección de la Academia, fue considerado el líder de los arquitectos conservadores en la *Querelle des anciens et des modernes*, al defender



Fig. 3. Francois Blondel, *Origen de los capiteles*, Aguafuerte de Broebel 1675-1683.

la idea de que, desde la Antigüedad, existe una arquitectura bella y armoniosa regida por los principios absolutos de las matemáticas que, basados en la racionalidad, garantizan la verdad de las obras y que tienen su materialización última y más perfecta en el templo griego.²⁹

En esta misma dirección, Nicolas-Despréaux Boileau (1636-1711), crítico literario que fue el principal representante del Clasicismo y líder de los *anciens* afirmaba, “No es bello sino lo verdadero”³⁰ así

²⁸ Anthony Vidler, *El Espacio...*, p. 198.

²⁹ Bernd Evers, *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Taschen, Madrid, 2006, p. 156. Mathei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, trad. Francisco Rodríguez Martín, Editorial Tecnós, Madrid, 2006, p. 37. Desde el final del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII aparece la *Querelle des Anciens et des Modernes*, como resultado del descubrimiento, que tiene sus raíces en el Renacimiento, de la idea de historia, del desarrollo histórico progresivo, que tiene cierta dirección y es resultado de la fuerza del hombre, contrario a la noción de una historia predeterminada y cíclica. Esta conciencia histórica fue uno de los catalizadores que permitieron que se liberara a la razón y al gusto de la autoridad de la tradición del mundo antiguo y medieval.

³⁰ Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 3ª ed., Antonio Machado, Madrid, 2004, Col. La balsa de Medusa, p. 70. La razón que sostiene la mimesis es imitativa, encuentra constantes en la experiencia, la que es producto del sujeto moderno, es

como, “Amad la razón, entonces: de tal modo que, sea lo que sea que escribáis, extraigáis de ello su recompensa y su luz”.³¹

Esta postura, en la teoría arquitectónica, tiene como uno de sus antecedentes la definición del ingeniero romano Vitruvio,³² “La arquitectura es una ciencia”, así como las ideas plasmadas en su libro *De architectura libri decem* (*Diez libros de Arquitectura*) del siglo I AC, donde sostiene que la arquitectura tiene su origen en un modelo obtenido de la naturaleza, la cabaña primitiva y la caracteriza a través de la triada “*firmitas, utilitas, venustas*”. *Firmitas*, se refiere a los problemas técnicos de la construcción; *utilitas*, trata de la finalidad de las obras y *venustas*, es descrita como una belleza que depende de la teoría de los órdenes de las columnas, las proporciones y el decoro.³³

La definición defendida por los Clasicistas, de entender la arquitectura a partir de una verdad universal y atemporal es heredera, según el italiano Roberto Masiero, de la tradición mimética, rectora de las artes en el mundo clásico griego, que trataba de reproducir las acciones divinas, en particular, el acto original de los Dioses, que había dado orden al caos³⁴ determinando, delimitando, formando lugares y espacios de identidad.³⁵ De esta manera, las producciones griegas pretendían reproducir el orden natural, que es producto de los Dioses, a través de

productiva y autónoma. El cenit de este pensamiento lo encontramos en la *Crítica de la Razón Pura* de 1787 de Immanuel Kant.

³¹ Larry Shiner, *op. cit.*, p. 115.

³² El libro de Vitruvio fue conocido durante la Edad Media y adquirió importancia para la teoría de la arquitectura en el Renacimiento, cuando fue redescubierto y re-editado.

³³ Bernd Evers, *op. cit.*, p. 6.

³⁴ Roberto Masiero, *op. cit.*, p. 75. Esta idea está en enfrentamiento con el pensamiento católico en que Dios crea de la nada. En el mundo clásico, los Dioses ordenan desde el caos.

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

encontrar con la razón, las relaciones que hay en la naturaleza y las leyes que la gobiernan.

Dado lo anterior, lo bello en el discurso griego era el resultado del uso de las categorías que les permitieran imitar el orden de lo natural, como son el canon, la medida, la simetría, la proporción, el orden y la euritmia. Por ejemplo, el canon es una norma sustentada en el estudio y la abstracción de las leyes de la naturaleza; en un inicio era la cuerda con la que se tomaban las medidas, después un bastón con el que se colocaban los elementos arquitectónicos en la posición correcta, para finalmente convertirse en la forma perfecta o el final al que toda obra debe aspirar.³⁶ Es así que, en el mundo clásico, el sujeto griego es un sujeto pasivo que encuentra las bases de su actividad, en la copia del modelo natural exterior,³⁷ siendo la belleza una característica del objeto que el hombre reconoce a través del entendimiento y que es resultado de la abstracción de las relaciones de los objetos del mundo natural, con lo que el arte y la arquitectura, se convirtieron en deudores de una verdad única. El representante último de esta teoría, es el número de oro de la tradición pitagórica, que se trataba de la proporción perfecta que se obtiene del estudio de las estructuras de los elementos naturales, como el caracol y se afirmaba que todo edificio que siguiera esta proporción, la verdadera, sería bello.³⁸

³⁶ *Ibid.*, p. 41.

³⁷ *Ibid.*, p. 40. Lo anterior, es lo opuesto al sujeto moderno activo, que surge con la Ilustración y que construye su mundo a partir de la estructura de su pensamiento.

³⁸ *Ibid.*, p. 48. Pitágoras relacionó la experiencia sensible con las matemáticas, con lo que logró poner en números el orden del universo, lo que permitió la perfección en el arte, en particular, con

El historiador, filósofo y abad francés Marc-Antoine Laugier (1713-1769), en la línea de Vitruvio y Blondel, defendió la belleza ideal y universal, a través de una teoría arquitectónica basada en el postulado de que la “Cabaña Primitiva” es el origen de la arquitectura, al ser esta forma la que le permitió al ser humano



Fig. 4. Charles Eisen, *Alegoría de la arquitectura recobrando su modelo natural* en *Ensayo sobre la arquitectura* de M. A. Laugier, dibujo, 1755.

protegerse y que es el resultado, de nuevo, de la imitación de los principios que gobiernan la naturaleza.

Ocurre en la arquitectura como en todas las demás artes: sus principios se basan en la simple naturaleza, y en los procedimientos de ésta se hallan claramente marcadas las reglas de aquella. (...)

Este es el camino de la simple naturaleza; gracias a la imitación de sus procedimientos es como nace el arte. La pequeña cabaña rústica que acabo de describir, es el modelo según el cual se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura. Aproximándose a ese primer modelo en la ejecución de la simplicidad, es como se alcanzan las verdaderas perfecciones y se evitan los defectos esenciales. (...) De ahora en adelante es fácil distinguir las partes esenciales en la composición de un orden arquitectónico, de aquellas que se introducen por necesidad o de las que se añaden por mero capricho. En las partes esenciales es donde residen todas las bellezas; en las

partes introducidas por necesidad residen todas las licencias y en las añadidas por capricho residen todos los defectos.³⁹

el número de oro. Es así, que logró un número que hacía abstracción de la perfección y que servía para ejecutar obras igual de perfectas que las de la naturaleza.

³⁹ Marc-Antoine Laugier, “Ensayo sobre la arquitectura” en *Textos de arquitectura de la modernidad*, Pere Hereu, Josep María Montaner y Jordi Oliveras, ed., Nerea, Madrid, 1994, pp. 21-22.

Para Laugier, las partes que conforman la estructura, las columnas, el entablamento y la cubierta eran la “auténtica” arquitectura, es decir, el templo griego, al ser los elementos que tenían una referencia en el mundo natural, en los troncos, las ramas y las hojas, siendo la decoración algo que no era sustancial. En su *Ensayo sobre la arquitectura* de 1753, eliminó del inicio de la arquitectura, cualquier referencia social o material, para limitarla a la solución de necesidades y la imitación de los procesos internos de la naturaleza.⁴⁰

El bosque de Laugier, a la postre, también serviría para introducir una nueva idea de ciudad: “Es necesario –escribe en el *Essai*- mirar las ciudad como un bosque...”⁴¹

Sin embargo y de forma paulatina, la propuesta de normas racionales y naturales, desde las que se definía la arquitectura, fue puesta en cuestión. Dentro de la *Querelle*, en temas de arquitectura, uno de los representantes de los *moderns* es Claude Perrault, quién en 1673, realiza una nueva traducción de los *Diez libros de Arquitectura* de Vitruvio y llega a la conclusión de que la belleza arquitectónica no es resultado únicamente de una norma absoluta o de la ley natural, sino que también es el producto de un consenso de la comunidad, de una aprobación general, de la costumbre,⁴² además de que redefine conceptos que, desde la Antigüedad, habían permanecido inamovibles.

(...) en francés la palabra simetría tiene otro significado: significa la relación que tienen los lados derechos con los izquierdos, y las partes de arriba con las de abajo, y aquellas de delante con las de detrás, en cuanto a tamaño, figura, altura,

⁴⁰ Anthony Vidler, *op. cit.*, pp. 40-43.

⁴¹ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 107.

⁴² Bernd Evers, *op. cit.*, p. 156. Perrault, en su juventud, estudió medicina y física, ingresando a la Academia de las Ciencias en 1666 y a la Academia de Arquitectura en 1672.

color, número y situación (...) y resulta francamente extraño que Vitruvio no haya hablado de este tipo de simetría que representa buena parte de la belleza de los edificios.⁴³

El objetivo de la teoría artística representada por Perrault, fue encontrar unas reglas, una normatividad, que construyera una teoría de la belleza desde la racionalidad, más que sustentadas en el culto de la Antigüedad, para lo que defendió la existencia de dos tipos de belleza, una arbitraria, que depende de la autoridad y las costumbres y otra positiva, que se refiere a la concordancia de las formas con el uso y que está relacionado con la solidez, la salubridad y la comodidad.⁴⁴ Lo anterior implicó un triunfo, tanto de la modernidad, sobre la tradición, como de la idea de progreso,⁴⁵ la que sin embargo, era compartida por los antiguos y los modernos, al no estar en enfrentamiento con la postura de una belleza universal y atemporal. Perrault defendía una “crítica de las imperfecciones” en la que se valora la producción artística según su aproximación o alejamiento del ideal puro e incorruptible, con lo que se logra una mejor comprensión y un perfeccionamiento de los valores universales.⁴⁶

Es así que, tanto los defensores de la antigüedad como los de la modernidad, afirman que hay progreso en el arte, siendo la diferencia, la base crítica que sustenta cada postulado. Los *anciens* sostenían que el perfeccionamiento se lograba al emular los modelos de la antigüedad, mientras que los *moderns* afirmaban que las obras del periodo ilustrado eran superiores a

⁴³ Roberto Masiero, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁵ Matei Calinescu, *op. cit.*, pp. 44-46.

⁴⁶ *Idem.*

las de la tradición, por ser fruto de una razón autónoma y productiva, más que imitativa.

De forma paralela a la *Querelle des anciens et des modernes*, en el transcurso del siglo XVIII, se puso en crisis la idea de una verdad absoluta racional que determina todos los ámbitos de la experiencia, al observar que ciertos acontecimientos la desbordaban,⁴⁷ en especial, las afecciones sensibles. Este hecho permitió que ciertos discursos dejaran de sustentarse en un único principio, la razón, para comenzar a buscar, cada uno, las normas propias que los determinan, lo que llevó a la escisión del arte y la ciencia, ya que la primera trabaja con hechos singulares que afectan la sensibilidad, mientras la ciencia busca encontrar las constantes que hay en la naturaleza para hallar las leyes universales que la gobiernan.⁴⁸ Gran parte de las manifestaciones artísticas, que hasta ese momento se habían generado, dependían de las características de los objetos y de su relación con las normas preconstituidas, sin embargo, el cambio de dirección, hizo que los artistas y los teóricos comenzaran a preocuparse por las experiencias subjetivas de los espectadores que las contemplaban.⁴⁹

⁴⁷ Según la obra de Walter Benjamin, "El origen del *trauerspiel* alemán" en *Obras*, Libro 1, Volumen 1, 3ª ed., trad. Alfredo Brotons Muñoz, ABADA, Madrid, 2010, pp. 259-307. Esto es resultado de la pérdida de la trascendencia que sostenía una verdad única, de la muerte de Dios, en el siglo XVII.

⁴⁸ Roberto Masiero, *op. cit.*, p. 43. Es interesante que la idea de una belleza objetiva, atemporal y universal también partía de encontrar las constantes que gobiernan la naturaleza bella.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 131. El desarrollo de la ciencia que determinó un espacio productor de conocimiento y de verdad, el racional, y otro autónomo para el mundo de las apariencias, de lo ilusorio, del arte. Sin embargo, es importante destacar que siguió permeando uno en otro, ya que el desarrollo y el estudio de los números irracionales y del infinito, influyó en la experiencia sensible. Lo infinito, lo indeterminado, lo incondicionado, se relacionó con la geometría proyectiva, es decir, con el estudio de las transformaciones de las formas.

Lo anterior provocó que se generara un diálogo entre los defensores de posturas metafísicas, universales y objetivas y ciertos teóricos que, conscientes de la escisión, comenzaron a interesarse en lo contingente, relativo y subjetivo. El 22 de enero de 1687, Charles Perrault (1628-1703), hermano de Claude Perrault, hace una violenta crítica al autor griego clásico Homero, reaccionando Boileau con la afirmación de que el autor francés era un “loco insensato”, sus palabras eran sólo “bajezas” y que “Nada resulta más insoportable de un autor mediocre que, mientras no ve en absoluto sus defectos, se propone encontrarlos en escritores más capaces que él”. Este hecho es, para muchos autores, el inicio de la *Querrelle*, sin embargo, en 1700, Boileau envía una carta a Perrault en la que sostiene que “vos de un inclinación, quizá demasiado fuerte, a menospreciar a los buenos escritores de la antigüedad y yo de una tendencia quizá demasiado violenta, a reprobar a esos malos e incluso mediocres autores de nuestro siglo”.⁵⁰

La reconsideración de Boileau trece años después, es un suceso importante porque ejemplifica la puesta en crisis de las verdades universales que encontró en la *Estética* el espacio, donde se delimitara y estudiara el mundo de lo contingente, de la experiencia y de las sensaciones, es decir, de lo que no está sometido a normas preconstituidas o a principios de autoridad indemostrables.

El primero que determinó este campo de reflexión en torno a las sensaciones, como una disciplina filosófica y la denominó Estética, fue el alemán Alexander G. Baumgarten (1714-1762) en 1735 en el texto *Meditationes*

⁵⁰ Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*, trad. Francisco Campillo, Antonio Machado, Madrid, 2000, Col. La balsa de Medusa, p. 21.

philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Entre 1750 y 1758 realiza *Aesthetica*, con el objetivo de encontrar un sistema que revele las leyes que determinan las representaciones estéticas. Baumgarten pretendía iluminar al mundo oscuro de las sensaciones que hasta ese momento se había mantenido en la sombra y excluidas de las teorías del conocimiento. Lo cierto es que su propuesta no buscó ser un análisis empírico de las sensaciones, sino lograr que sean objeto de un juicio lógico-racional que construyera un conocimiento estético, que sin embargo, era más bajo que el racional. La estética, para el autor, no construye conceptos, sino que se limita al estudio de individualidades sensibles, donde de forma intuitiva se comprende la totalidad en lo individual.⁵¹

En el contexto del Empirismo Inglés, John Locke (1632-1704), en el texto de 1690 *Ensayo del conocimiento humano*, defiende la inexistencia de ideas innatas, ya que todo el conocimiento es deudor de las experiencias sensibles sosteniendo, “Si se pregunta entonces cuando un hombre empieza a tener ideas, creo que la verdadera respuesta es: cuando tiene la primera sensación”.⁵² Esto es desarrollado por David Hume (1711-1776), al afirmar en 1739 en su *Tratado sobre la naturaleza humana*, que las ideas son las “imágenes débiles de las impresiones” y son esclavas de las pasiones.⁵³ Dentro de este discurso se observó que la belleza es resultado de una afección inmediata de la sensibilidad y no del entendimiento o de la razón, por lo que, al describir el empirismo la belleza como una afección sensible, como un sentimiento estético y no como una verdad

⁵¹ Valeriano Bozal, *op. cit.*, pp. 66-68.

⁵² John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, citado en Pere Hereu, *op. cit.*, p. 36.

⁵³ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 35.

objetiva, se abrió el camino al estudio de otras afecciones, como lo pintoresco, lo sublime o la fealdad.

Edmund Burke afirmaba que la belleza y algunas emociones, eran subjetivas y autónomas, principalmente, las relacionadas con el terror y el miedo, reconociendo estas sensaciones con el término sublime. Además, como antes Joseph Adison (1672-1719), separa lo bello de lo sublime, entendiendo lo bello como un sentimiento impotente que afecta a la imaginación y no al entendimiento.⁵⁴

Es así, que el problema de la belleza, durante el siglo XVIII, giró en torno al gusto, entendiéndosele de dos formas: o es la manera universal de reconocer la belleza objetiva producto de la razón o es una afección sensible, producida en el individuo. La solución a este problema del Clasicismo, fue plantear que el buen gusto era lo que agradaba a las personas inteligentes aunque pronto su estudio, demostró la contradicción que existe entre lo universal y el ser subjetivo.

(...) el hombre [del clasicismo] aprende a ver las leyes eternas de la naturaleza, siempre idénticas a la razón, y cuyos placeres saltan de tal modo a la vista que es inútil explicarlos a los incultos (...).⁵⁵

A mediados del siglo XVIII, Charles Batteux (1713-1780) continuó el eje del pensamiento de Blondel, Boileau y Laugier, manteniendo una defensa del arte clásico y de su sustento en la imitación de la naturaleza ya que, para el autor, el objetivo del artista es encontrar los aspectos más bellos de la naturaleza para

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 78-79.

⁵⁵ Werner Szambien, *op. cit.*, p. 18.

llegar a su idealización, siendo que la especificidad de cada arte depende de los diferentes modos de imitar el mundo natural. En 1746 publica *Las bellas artes reducidas a un único principio* que se considera el primer libro de gran difusión, donde el término *beaux arts* se refiere a un conjunto restringido, la música, la poesía, la pintura, la escultura y la danza, que tienen en común la imitación de la naturaleza bella.⁵⁶ Sin embargo, en su propuesta ya se nota la influencia del pensamiento empirista inglés, al afirmar que el fin último del arte, es producir placer y “mover el ánimo”,⁵⁷ mientras que las “artes mecánicas” están encargadas de satisfacer las necesidades, siendo la arquitectura y la elocuencia disciplinas donde se combina la utilidad y el placer.⁵⁸ Es decir, se mantiene un gusto por lo clásico y por la idealización formal que resultó de la imitación de la naturaleza, pero ahora se espera que las obras no sólo afecten al entendimiento sino a la sensibilidad, llegando incluso a “mover el ánimo”.⁵⁹

De esta manera, hacia el final del XVIII y de forma paralela o, en ciertas ocasiones, complementaria a los postulados que mantenía el discurso clasicista, se generaron ciertas teorías arquitectónicas en que se estudiaba la afección sensible de los edificios en los espectadores. Germain Boffrand (1667-1754), introduce el concepto de carácter, que se convierte en uno de los objetivos de la creación arquitectónica⁶⁰ y desemboca en la idea de arquitectura parlante, al tratar que las obras adquieran personalidad, al revelar su función a través de la

⁵⁶ Larry Shiner, *op. cit.*, pp. 128-129.

⁵⁷ Roberto Masiero, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁸ Larry Shiner, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁹ Roberto Masiero, *op. cit.*, p. 142. Immanuel Kant fue el traductor de Charles Batteux al alemán.

⁶⁰ Werner Szambien, *op. cit.*, p. 236.

disposición, estructura y decoración, generando una propuesta que dialoga con el sujeto que la contempla y no sólo con la antigüedad.⁶¹

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 aquéllos a los que se debe imprimir alegría y que sea serio y triste en aquellos a los que se debe imprimir respeto o tristeza.⁶²

En el discurso de Blondel, también adquieren importancia las afecciones, en particular, en el desarrollo de la teoría del decoro, en la que afirma que cada edificio, según su función, tiene una característica expresiva. Para el teórico francés, los templos tienen decoro, los edificios públicos grandiosidad, el monumento conmemorativo suntuosidad, una alameda elegancia y los sepulcros sublimidad.⁶³ De esta forma, para Blondel el carácter es la expresión de la función, aunque sus obras siguen limitadas por el marco de la arquitectura clásica.

Laugier, en una dirección parecida a la de Blondel, propuso que debía existir diversidad entre los edificios públicos, pero no a partir de su expresividad, sino de la *bienséance*.⁶⁴ Este concepto, hacia el final del siglo XVII significaba, al mismo tiempo, adecuación al programa, proporción y solidez, siendo lo relevante que factores como el uso comenzaron a ser principios determinantes del diseño arquitectónico. En el caso de Laugier, se mantiene el respeto a la idea de que todos los elementos de un edificio deben tener una razón para estar ahí, en este caso, según su estructura, que se constituye a partir de los elementos abstraídos

⁶¹ Roberto Masiero, *op. cit.*, p. 143.

⁶² Werner Szambien, *op. cit.*, p. 236.

⁶³ Roberto Masiero, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁴ Warner Szambien, *op. cit.*, p. 238.

de la naturaleza y su función, siendo estos condicionantes los que darían la forma final de la obra.

La *bienséance* exige que un edificio no tenga ni más ni menos magnificencia que la que corresponde a su destino; esto es, que la decoración de los edificios no debe ser arbitraria, que es preciso que sea siempre relativa al rango y a la calidad de quienes los habitan y conforme al objeto que se tiene a la vista.⁶⁵

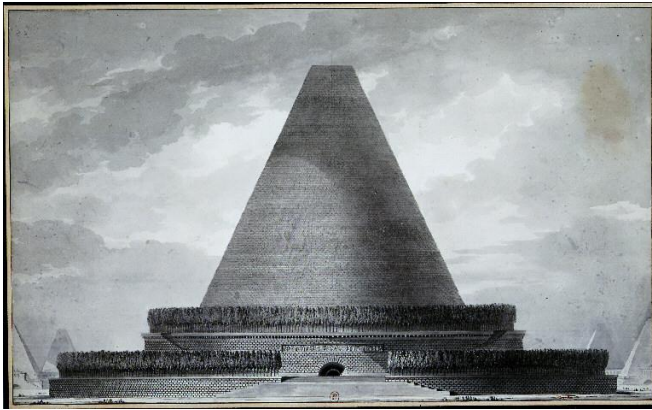


Fig. 5. Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio Egipcio*, Dibujo, 1786.

La idea del carácter es desplegada por Boullée a través de la arquitectura pública, porque “Los temas estériles son los de la habitación, [ya que] es difícil introducir en ellos la poesía de la arquitectura”.⁶⁶ El teórico francés era un profesor de la Academia,

por lo que su propuesta se mantuvo ligada a la naturaleza e incluso promovía su imitación, pero no a través de los principios rectores, sino de la copia de las emociones que provoca en los que la contemplan, en particular, las estaciones del año, ya que la primavera es dulce, agradable, encantadora, elegante, placentera y provoca placer; el verano es grande, correcto, puro, dotado de magnificencia; el otoño es alegría, lo pintoresco, la sorpresa y el encantamiento y; el invierno, es la encarnación de la tristeza.⁶⁷ Esta es la razón de porque en las representaciones de sus edificios, lo que aparece del mundo natural, junto a ciertos elementos como

⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 261.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 258-259.

árboles o montañas, son los fenómenos atmosféricos, el día, la noche, las nubes, los rayos del sol, la estrellas.⁶⁸ De esta forma, lo que la naturaleza logra con los elementos que componen las estaciones del año, Boullée lo producía, con el juego de la luz en la masa.

¿En qué consiste esta poesía? En el arte de presentar imágenes por el efecto de los cuerpos. Proviene de sus masas. Es, por tanto, del efecto de sus masas de donde nacen nuestras sensaciones. Sí, sin duda, y es por el efecto que producen sobre nuestros sentidos como hemos llegado a darles denominaciones convenientes y sabemos distinguir las formas macizas de las formas ligeras, etc.⁶⁹

Y este conjunto, en el que se presenta la masa, la luz, las sombras, las formas, será el carácter de una obra que producirá ciertas afecciones en los espectadores.

La impresión súbita que experimentamos a la vista de un monumento de arquitectura nace de la formación de su conjunto. El sentimiento que resulta de ello constituye su carácter; lo que yo llamo poner carácter en una obra es el arte de emplear de una producción cualquiera todos los medios propios y relativos al tema que se trata, de suerte que el espectador no experimente otros sentimientos que los que el tema debe comportar y de los que es susceptible.⁷⁰

Dado lo anterior, según el programa de un edificio, sería su carácter. Para un templo, el carácter que debe tener la construcción es la grandeza, un teatro la delicadeza, un palacio la magnificencia, un monumento funerario la tristeza, una entrada de ciudad la fuerza y el monumento a Newton, lo sublime.⁷¹ La arquitectura de la tristeza, la “sepultada”, es la que Boullée sostiene como su invención o en sus palabras, “Este género de arquitectura formado por sombras es

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 254-255.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 257.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 257-258.

⁷¹ *Ibid.*, p. 261.

un descubrimiento de arte que me pertenece”⁷² y este es un momento importante de quiebre para la producción arquitectónica, ya que no son las columnas o la decoración las que determinan el carácter, sino las sombras producidas por la interacción de la luz con la masa. Más de cien años después, Le Corbusier, uno de los cuatro arquitectos modernos más importantes del siglo XX, según la definición del historiador Sigfried Giedion, describe a la arquitectura como “el juego de volúmenes bajo la luz”. Para el clasicismo, en cambio, lo único que identificaría a un edificio como un teatro, sería el uso de columnas jónicas, que eran estilizadas, ligeras y elegantes, manteniéndose una fachada con un frontón y unas columnatas.

Esta relación entre Le Corbusier y la Arquitectura de la Revolución es planteada por Emil Kauffman en *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma* de 1933 y desarrollada por Peter Collins, quién tiene el objetivo de escindir la gestación de la Arquitectura Moderna de las vanguardias históricas, para observarla como un proceso más amplio que tuvo la intención de liberarse de la arquitectura clásica desde el siglo XVIII.⁷³

Es así que, con el desarrollo de la conciencia histórica y la aceptación de las sensaciones en el siglo XVII, la arquitectura perdió sus sustentos metafísicos al dejar de ser la naturaleza y la antigüedad soportes válidos, convirtiéndose la tradición en historia y el mundo natural, en sistema constructivo o atmósfera. La contemplación arquitectónica y su juicio dejaron de ocuparse del orden, de la

⁷² *Ibid.*, p. 259.

⁷³ Peter Collins, *op. cit.*, pp. 1-5.

belleza, para atender las afectaciones en el sujeto de lo tremendo, excesivo e imprevisible, por lo que se estudió lo deforme, como el momento originario anterior a la puesta en orden o lo pintoresco, como la naturaleza dominada por el sujeto, que después se presenta como exótica.

EL ENCUENTRO CON LO SUBLIME EN LA ILUSTRACIÓN

En 1657, Boileau, líder de los *anciens*, traduce al francés el texto *Peri Hypsos* del autor griego del siglo I AC Dionysius Longinus, como *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*⁷⁴

Según el autor Baldine Saint Girons, la pregunta sobre lo sublime debe situarse en dos tradiciones. La griega *hypsos*, que es filosófica, está encaminada a la búsqueda de la excelsitud y la elevación y busca sus manifestaciones en el Ser o en las Ideas. El griego *to hypsos* viene del adverbio *hynsi*, que es “en alto” y designa a la altura, en su condición espacial, en oposición a la anchura o a la longitud. La segunda, es la latina, *sublime*, que es retórica, lo trata como adjetivo y es sinónimo de grave y de elevado, de vehemente y de terrible. *Sublimis*, tiene su origen en la unión de la preposición *sub*, que es bajo, cerca y el movimiento de abajo hacia arriba, con el sustantivo *limen*, “límite” o “umbral”.⁷⁵

⁷⁴ Baldine Saint Girons, *Lo sublime*, trad. Juan Antonio Méndez, Antonio Machado, Madrid, 2005, Col. La balsa de Medusa, p. 106. Hay un antecedente en el Renacimiento de una traducción pero que no utilizó *sublime* en lugar de *hypos*, lo que sí hace Boileau.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 89-91. Sobre esta última acepción es importante que en la construcción latina de lo sublime está incluida la idea de límite, de umbral.

Estas dos tradiciones están en tensión ya que *hypsos*, se refiere a una esencia de la cual se busca conocer su génesis y *sublime*, es un adjetivo, que nace del latín, una lengua práctica y jurídica. Es la oposición entre un sustantivo abstracto, que no permite representación alguna y que se refiere al ideal griego de la elevación y un adjetivo que se remite a cierta experiencia estética y que se ocupa del modelo romano de la potencia.⁷⁶

En *Peri Hypsos*, Longino trabajó lo sublime dentro del estudio de la retórica. El texto más antiguo sobre esta materia es *Rhetorica ad Herennium*, de Cicerón y lo escribió entre el 86 y el 82 AC. En él, el autor distingue tres géneros retóricos: el grave, el medio y el tenue o sencillo, siendo el grave el caracterizado por la ornamentación y la amplificación, pero sin caer en la ampulosidad o el engolamiento. En un texto posterior de Cicerón, da al gran estilo tres nuevos trazos, la vehemencia, la variedad y la capacidad de encender pasiones, lo que estaba en relación directa con la última de las tres obligaciones de cualquier orador, que eran el convencer, el entretener y el conmover. Cicerón afirma en *Oratore* de 69 AC, si “convencer es propio de la necesidad y entretener propio del placer, conmover lo es de la victoria”. El estilo grave, logrará subyugar a la multitud, suscitar admiración y que el oyente se encuentre indefenso ante él.⁷⁷

En el tratado del autor latino Demetrio, del mismo siglo, identifica un gran estilo y un estilo potente o *deinós*, que viene del verbo *deído* que significa “temo” o “tengo miedo”, así como “espantoso, terrible”. El estilo potente se diferencia del

⁷⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 93-94.

grande, en que rechaza todo preciosismo verbal, ya que sin ornamentaciones, logra liberar una fuerza extraordinaria e irresistible. Dice Demetrio “lo que se sobreentiende se hace más potente y, por el contrario, lo que se explicita resulta inapreciado”.⁷⁸

Manteniendo esta línea de pensamiento, Longino defiende un sublime libre de los retoques técnicos, ya que lo importante es experimentar la elevación de hombre más allá de sí mismo.⁷⁹

La perfección de cada detalle corre el peligro de la vulgaridad... Quizá es inevitable que las naturalezas inferiores y mediocres, debido a que nunca corren riesgo alguno ni aspiran a lo excelso, sean las que menos faltas tengan y las que estén más seguras, pero los grandes genios, por ser precisamente grandes, están sujetos al peligro.⁸⁰

El texto de Longino del siglo I AC, más que un manual de instrumentos técnicos, como el de Demetrio, es un estudio de los medios que nos permiten “elevar nuestros dones naturales a un determinado nivel de grandeza (*mégethos*)”.⁸¹ Lo que le interesa son los distintos modos que permiten la aparición del *hypsos*, de la elevación, ya que “un discurso es sublime no porque posea la cualidad retórica de la sublimidad, sino porque nos permite experimentar lo sublime *in statu nascendi*”.⁸² El sustantivo *hypsos* es puesto en acción en la simplicidad del discurso, en la fuerza de la concepción y en la grandeza de la mente además de relacionarlo con la profundidad, ya que no sólo es lo que está

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 95-97.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 56

⁸⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁸¹ *Ibid.*, p. 98.

⁸² *Ibid.*, p. 99.

en alto, sino es el movimiento ascendente que liga lo inferior con la altura.⁸³ *Hypsos* se distingue de lo bello, porque irrumpe como una “desmesurada grandiosidad” en lo que antes estaba ordenado y, cuando Longino quiere hablar de lo “terrible”, de una imagen impresionante pero no repugnante, recurre a *dainos*.⁸⁴

(...) las cosas útiles o necesarias son siempre accesibles a los hombres, sin embargo, las que siempre admira son las inesperadas. (...) Lo que le sorprende en el discurso es lo que va más allá de lo humano.⁸⁵

El hombre construido por los griegos y que es al que se dirige el autor griego, es el ser humano levantado en dos pies y que su mirada no se dirige al suelo sino al cielo, hacia arriba, por lo que *hypsos* es algo natural del hombre, siendo necesario únicamente, que la obra actúe sobre su espíritu, para experimentarlo.

Con la traducción de *hypsos* por el sustantivo francés “*le sublime*”, Boileau trató de unir las dos tradiciones, la elevación y la potencia, a través de los actos de la razón y se colocó en oposición a la idea de “estilo sublime”.

Así que es preciso saber que Longino no entiende por sublime lo que los oradores llaman estilo sublime, sino ese rasgo extraordinario, maravilloso que sorprende en los discursos y que hace, efectivamente, que una obra nos eleve, nos atrape, nos transporte. El estilo sublime requiere siempre grandes palabras, pero lo sublime puede encontrarse en un solo pensamiento, en una sola figura, en una sola combinación de palabras. Una cosa puede decirse en un estilo sublime sin llegar a

⁸³ *Ibid.*, pp. 99-100.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 55.

ser, sin embargo, sublime, es decir, sin tener nada de extraordinario ni de sorprendente.⁸⁶

Lo cierto es que Boileau hace que el tratado de Longino se adapte a las exigencias de normalización de la Ilustración al relacionar lo sublime, como ya lo había propuesto Demetrio, con la claridad expresiva de las ideas que son producto de la razón universal, elevan al sujeto y lo separan de la materia.⁸⁷

En el siglo XVIII surgió, junto a lo sublime retórico propuesto por Longino y su traductor, un sublime natural, que trata de un elogio a los grandes fenómenos de la naturaleza, a través de categorías como lo vasto o lo elevado.⁸⁸ Addison, quién en 1712 plantea la diferencia entre la belleza y lo sublime, realiza las primeras referencias de una naturaleza hecha paisaje, de la que se celebra tanto su grandeza, como su brutalidad.⁸⁹

Con “grandeza” no me refiero sólo a la masa de un objeto aislado, sino a la extensión de todo lo que se ve, considerado sin solución de continuidad. Esas son las perspectivas que ofrece un campo abierto, un vasto desierto, un enorme macizo montañoso, elevadas rocas, inmensos precipicios, o una amplia extensión de agua, que no nos estremece sólo por su novedad o por la belleza de su aspecto, sino por esa especie de ruda magnificencia que aparece en varias obras de la naturaleza. [...] Nuestra imaginación gusta de ser colmada por un objeto y ama captar cualquier cosa que le resulte demasiado grande para sus capacidades. [...] La mente humana odia de forma natural todo aquello que se asemeje a una constricción.⁹⁰

Dado que Longino no había tenido el objetivo de generar una lista de las fuentes de lo sublime, ciertos escritores del XVIII, se dieron a la tarea de hacer

⁸⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 160-161. Para Saint Girons, la importancia que los fenómenos naturales como océanos y montañas tienen en el siglo XVIII se basa en “el deseo de encontrar imágenes físicas más adecuadas a esas ideas”, es decir, a las nuevas ideas generadas por la ciencia.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 158-161.

⁹⁰ Joseph Addison, “The Spector”, Monday, June 23, 1712 en *Ibid.*, pp. 158-159.

catálogos de objetos que inspiraran “pensamientos maravillosos o asombrosos”. Addison ubicaba en la naturaleza a los “objetos naturalmente magníficos”, situando en las percepciones sensibles el origen de nuestras ideas de lo sublime, ya que “lo sublime emerge en el punto donde el objeto grande y terrible es convertido en idea”,⁹¹ lo que forma parte del empirismo que afirma que lo que concebimos depende de nuestra sensibilidad.⁹²

El paso que da Addison, continuando la propuesta de Longino, que ubica el *hypsos* en el interior del ser humano, es afirmar que la grandeza no es una cualidad de los objetos, sino un acto de la reflexión, es decir, la grandeza “no surge de la Descripción de lo que es Terrible, como de la Reflexión que hacemos en nosotros mismos, en el momento en que lo leemos”.⁹³

En *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de 1757, Edmund Burke desarrolla la diferenciación entre lo bello y lo sublime, al ser lo primero, lo pequeño, liso, con variaciones, delicado e inofensivo mientras que un objeto es sublime si es grande, infinito a la vista, complicado, oscuro, brusco y con un poder incontrolable y ante el no hay placer sino deleite, que es la remoción del dolor. Tanto lo bello como lo sublime son afecciones de naturaleza positiva, por lo que son independientes una de la otra, generando la primera, amor y la segunda, asombro,⁹⁴ siendo esta última producto

⁹¹ Philip Shaw, *The Sublime*, Routledge, New York, 2006, p. 38.

⁹² *Ibid.*, pp. 35-36.

⁹³ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁴ Edmund Burke, *Indagaciones...*, p. 59.

de algún tipo de privación,⁹⁵ como la falta de luz, la oscuridad, o de sonido, el silencio.

(...) Muchos opinan que el dolor nace necesariamente de la remoción de algún placer, al igual que creen que el placer nace del cese o disminución de algún dolor. Por mi parte, me inclino más bien a imaginar que el dolor y el placer, en su manera más simple y natural de afectar, son ambos de naturaleza positiva, y en modo alguno dependientes necesariamente el uno del otro para su existencia. La mente humana a menudo se encuentra, y yo creo que casi siempre, en un estado que no de dolor ni de placer, sino en lo que yo llamo un estado de indiferencia.⁹⁶

La belleza trata de las cosas “pequeñas y placenteras”,⁹⁷ es “aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que éstos causan amor o alguna pasión parecida a él”,⁹⁸ y no requiere la ayuda de la razón o del entendimiento, porque no es resultado de la medida sino de la manera,⁹⁹ por lo que las proporciones, heredadas de los griegos, como el número de oro, no son bellas,¹⁰⁰ así como tampoco lo son la adecuación o la perfección.¹⁰¹ Tampoco es lo opuesto a lo deforme o lo raro, ya que algo novedoso o que no tenga una “forma común completa”, puede tener belleza.¹⁰² Para el autor, la mente humana normalmente se encuentra en un “estado de indiferencia” y, cuando se le presenta algo bello, experimenta “enternecimiento y languidez”, ocasionando una relajación de todo el sistema por debajo del tono natural, produciendo la pasión llamada

⁹⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 140-142.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 141-143.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 134-135.

amor,¹⁰³ lo que es criticado por el filósofo inglés ya que también genera melancolía, abatimiento, desesperación y hasta el suicidio.¹⁰⁴

Lo sublime, en cambio, produce una emoción tan fuerte porque está ligada al terror y a la autoconservación, ya que surge cuando el espectador se ubica frente a un objeto o hecho que pone en peligro su vida, sin embargo, debido a la distancia estética que hay, se genera no sólo temor, sino deleite. Ante un abismo, existe la posibilidad de la caída que provoca terror, pero como no hay una afectación directa, se experimenta deleite (“delight”). En un espacio totalmente oscuro, el terror surge por la falta total de consciencia de los peligros que rodean al sujeto, pero el daño está solo en posibilidad, al no haber una perturbación corporal directa, generándose deleite. Frente a un poder que en cualquier momento puede terminar con la vida de sus súbditos hay terror, pero mientras no haya una decisión del que ejecuta, hay deleite. De esta manera, lo sublime será cualquier acontecimiento que provoque deleite.¹⁰⁵

Las pasiones que pertenecen a la autoconservación están en conexión con el dolor y el peligro; son dolorosas simplemente cuando sus causas nos afectan inmediatamente; son deliciosas, cuando tenemos una idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias; he llamado deleite a este placer, porque está relacionado con el dolor, y porque es lo suficientemente diferente de cualquier idea de verdadero placer. Todo lo que excita este deleite, lo llamo *sublime*. Las pasiones que pertenecen a la autoconservación son las más fuertes de todas.¹⁰⁶

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 187-188.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁶ *Idem.*

Burke también describe lo sublime a partir de afecciones fisiológicas, ya que el dolor es al cuerpo, lo que el terror a la mente. Por ejemplo, el océano es una fuente del terror porque el ojo es golpeado constantemente por un gran número de puntos sensibles, lo que causará un dolor que, a su vez, producirá la idea de lo sublime.¹⁰⁷ Dado lo anterior, cualquier cosa que desborde o ponga en tensión a la sensibilidad, provocará dolor y, por lo tanto, deleite. Esta puesta en tensión, el autor la valoraba en términos positivos y la contraponía a la relajación, que genera la belleza y que hacía que los cuerpos de los seres humanos se fueran atrofiando, siendo el mejor remedio el ejercicio o el trabajo.¹⁰⁸

La providencia lo ha ordenado de tal manera que un estado de reposo e inacción, por mucho que halague nuestra indolencia, debe producir muchos inconvenientes; y debe generar tales desórdenes al igual que puede forzarnos a recurrir a algún trabajo, como una cosa absolutamente requerida para que pasemos nuestras vidas con una satisfacción tolerable.¹⁰⁹

Es así que lo sublime burkiano, es más cercano al *deinós* de Demetrio, que al *hypsos* de Longino, ya que la categoría sirve, por su relación con el poder, para causar, más que excelsitud, terror y admiración en los súbditos. El *hypsos* es un sustantivo griego que se refiere al movimiento ascendente del ánimo hacia lo ideal y que eleva “nuestros dones naturales a un determinado nivel de grandeza”,¹¹⁰ mientras que el *deinós*, cercano al *sublime* latino, trata de la fuerza, de la potencia que afecta a los sujetos.

¹⁰⁷ Philip Shaw, *op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁰⁸ Edmund Burke, *Indagaciones...*, p. 170.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 98.

(...) la naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras mentes desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural.¹¹¹

Es decir, Boileau le colocó a *le sublime* todas las referencias del *hypsos* y se “olvidó” de las connotaciones del adjetivo latino *sublime*, siendo Burke el que recupera lo terrible e impresionante de lo sublime, como lo que afecta tanto a la sensibilidad como a la mente y lo liga al poder, representado por la monarquía.

LO SUBLIME, LA POLÍTICA, BURKE Y KANT

Parte de la academia inglesa del siglo XVIII se había preocupado por las afecciones y por lo concreto¹¹² al estudiar las facultades cognitivas del sujeto a partir de la relación entre la experiencia singular y el mundo pero también por la discusión en torno a la política, ya que pensadores como Edmund Burke (1729-1797), observaban que la unión de la comunidad dependía más de los vínculos sentimentales, afectivos y concretos, que de las leyes y las ideas universales.¹¹³

Esos derechos metafísicos que entran en la vida común como rayos de luz que penetran a través de un medio denso, son, por lo general, refractados. Es más, en la grande y complicada masa de pasiones y preocupaciones humanas, los derechos primitivos de los hombres sufren una variedad tal de refracciones y

¹¹¹ Longino, *Sobre lo sublime*, trad. José García López, Gredos, Madrid, 1979, pp. 202-203.

¹¹² Valeriano Bozal, *op. cit.*, pp. 64-66. A diferencia del racionalismo de la Ilustración, donde la preocupación fundamental era encontrar una estrategia para ubicar todos los hechos en la forma dada por la razón, a través de las ideas, y del entendimiento, con los conceptos.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 34-35.

reflexiones, que resulta absurdo hablar de ellos como si mantuvieran la simplicidad de su dirección original. La naturaleza del hombre es intrincada (...).¹¹⁴

Burke nació en Irlanda y fue miembro del Parlamento inglés de 1765 a 1794, publicando de forma anónima, en 1757, el texto *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* y en 1790, *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*. De las lecturas de esos libros, se puede observar que las pasiones están en el centro del discurso de Burke, al reconocer que la unión de la comunidad depende más de los vínculos sentimentales y afectivos, que de las leyes.¹¹⁵ El texto sobre la Revolución Francesa se trata de un continuo ataque a todas las ideas ilustradas como la libertad que, según el autor, buscan imponerse a los pueblos, sin antes analizar las problemáticas concretas y las afecciones que están en juego en cada lugar.

Se dice que veinticuatro millones deberían prevalecer sobre doscientos mil. Cierto si la constitución de un reino fuera un problema aritmético. Este tipo de razonamiento puede hacerse apoyándose en las farolas; para hombres que pueden razonar en calma es ridículo. (...) No verán [en Francia] en esto ninguna igualdad y ha sido a base de ella como se les ha tentado para que repudien la fidelidad a su soberano juntamente con la antigua constitución del país. Con una constitución como la que se ha hecho últimamente no puede haber capitalidad. Han olvidado que al formar gobiernos democráticos han desmembrado virtualmente su país. La persona a la que continúan llamando rey, no conserva ni la centésima parte del poder necesario para mantener unida esta colección de repúblicas.¹¹⁶

También hace una crítica apasionada a la idea de democracia, ya que afirma que lo único que logra, es quitarle poder al ejecutivo, siendo que un ejecutivo, un monarca sin poder, no puede gobernar.

¹¹⁴ Edmund Burke, *Textos políticos*, p. 94.

¹¹⁵ Valeriano Bozal, *op. cit.*, pp. 34-35.

¹¹⁶ Edmund Burke, *Textos políticos*, p. 86.

(...) Porque Enrique de Navarra era un príncipe resuelto, activo y político. Poseía ciertamente gran humanidad y moderación; pero una humanidad y una moderación que nunca se interpusieron en el camino de sus intereses. No intentó nunca ser amado sin antes ponerse en situación de ser temido. Empleó un lenguaje suave, manteniendo una conducta decidida. Afirmó y sostuvo su autoridad en lo fundamental y nunca hizo concesiones (...).¹¹⁷

Y es que es en el poder, en el discurso de Burke, donde se relacionan la política y las pasiones, porque el poder, para ser poder, debe provocar terror. En el texto de 1757, describe que a los soberanos se les llama su *Pavorosa majestad*, porque tienen la facultad de decidir sobre la vida de sus súbditos en cualquier momento, generándoles terror y obediencia. Si un objeto que tiene una gran fuerza, además es útil e inocente no provocará terror, sino desprecio, por lo que nadie los respetaría, lo que hace necesario que los reyes tengan la capacidad de ejercer su fuerza mortal en cualquier momento y de manera arbitraria,¹¹⁸ de donde se desprende el desprecio del parlamentario hacia la democracia. El Rey francés, por ejemplo, tenía el derecho de generar las “órdenes del Rey” o las “*lettres de cachet*”¹¹⁹ donde por su mandato se ejecutaba el encarcelamiento, el destierro o la muerte de alguien sin ningún acto judicial de por medio.¹²⁰

(...) allí donde encontramos fuerza, y sea cual sea la luz bajo la cual consideremos el poder, observaremos juntamente lo sublime que acompaña el terror, y el desprecio unido a la fuerza que es útil e inocente.¹²¹

Este poder monárquico estaba representado tanto en la ampliación de Versalles del XVII, como por el suplicio, un espectáculo público, en el que el

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 159.

¹¹⁸ Edmund Burke, *Indagación...*, pp. 96-97.

¹¹⁹ Carta cerrada con el sello real.

¹²⁰ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 138.

¹²¹ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 96.

sufriente era torturado para establecer la diferencia entre un poder excesivo, el del Rey y el limitado de los súbditos, constituyéndose como un momento político de manifestación de fuerza y poder.¹²² También en ese acto, quedaba establecido que la verdad es un poder absoluto y exclusivo del Rey¹²³ y que el tormento era para que el sufriente confesara, y esto confirmara, la verdad ya determinada por el monarca.¹²⁴ La tortura además, se sostenía en el hecho de que cualquier falta era un ataque al Rey, ya que la ley “vale por voluntad del soberano”, siendo la tortura y la muerte, el derecho de venganza del Rey ante cualquier acto que desordenara la estructura del reino.¹²⁵

La tortura, que formaba parte de una “política del terror”, se buscaba que aterrorizara a los espectadores para que el ejemplo se inscribiera “profundamente en el corazón de los hombres” y los súbditos pudieran contemplar el poder desenfrenado del soberano. De esta forma, según el filósofo francés Michel Foucault, el suplicio más que restablecer la justicia, reactiva el poder.¹²⁶

Este terror, siempre conectado al poder, será la fuente de lo sublime o, en palabras de Burke, lo sublime será “cualquier cosa que sea terrible, o sea versado sobre objetos terribles, u opere de forma análoga al terror”.¹²⁷

Es así que el terror es un aspecto fundamental de lo sublime burkiano, pero sólo es un momento inicial, porque lo sublime requiere de una distancia estética,

¹²² Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 59-60.

¹²³ *Ibid.*, p. 45.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 52-53.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 58-59.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹²⁷ Edmund Burke, *Indagaciones...*, p. 86.

en que el ser humano esté físicamente a salvo del peligro, con lo que se experimentará un deleite, un placer intenso y negativo, anterior a cualquier reflexión.¹²⁸ No lo denomina placer, porque el placer es una afección positiva que se presenta ante objetos bellos, mientras que el deleite, es una emoción negativa, un “horror delicioso” que se experimenta ante la contemplación de un objeto sublime, que nos provoca terror, por la fuerza de la autoconservación, pero que, por la distancia estética que hay, no nos puede generar un daño o una violencia directa.¹²⁹

Y fue esta politización de la sensibilidad la que estudia Eagleton, al observar que el objetivo de Burke era encontrar la forma de mantener ordenada a la sociedad, no desde el enfrentamiento con un poder aplastante, sino desde el doble juego estético del “sometimiento voluntario”, del deleite, donde está en relación el amor y el terror.¹³⁰ Para Eagleton, lo sublime “nos aplasta hasta conducirnos a una sumisión admirada”,¹³¹ donde se ubica este momento de terror y admiración. Burke es estudiado en el libro de Eagleton, *La Estética como Ideología* de 2006, como un parlamentario que observa la experiencia estética como parte fundamental de la actividad política, al ser la conexión entre el poder y la vivencia que de él se tiene, ya que no se puede “simplemente creer que un poder no adecuado a la experiencia y al margen de la vida del cuerpo pueda conducir a los hombres y las mujeres a cumplir con sus deberes cívicos”.¹³² De

¹²⁸ Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 155.

¹²⁹ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 171.

¹³⁰ Terry Eagleton, *La Estética como Ideología*, trad. Germán Cano, Trotta, Madrid, 2006, p. 115.

¹³¹ *Ibid.*, p. 113

¹³² *Ibid.*, p. 119.

esta forma, el cuerpo del sujeto es punto de encuentro y de gestación de una comunidad consensual y no obligatoria.¹³³

Eagleton sostiene que la aparición de la Estética se debe a que llena la falta dejada por el soporte metafísico que permitía la cohesión social.¹³⁴ Esta idea, me parece, es deudora del problema planteado por Walter Benjamin en el texto *El origen del Trauerspiel alemán*, de 1916, donde se trabaja el barroco a partir de la muerte de Dios.¹³⁵

Lo interesante es que este vacío es llenado por el empirismo inglés en el cuerpo del sujeto y sus afecciones sensibles y es desde ahí, que se construirá la *Commonwealth* o en palabras de Eagleton, “Si el poder social tiene que naturalizarse de manera efectiva, debe de algún modo enraizarse en la inmediatez material de la vida empírica, comenzando por lo individual afectivo”.¹³⁶

Sin embargo, esta experiencia estética era vivida por la nobleza, pero no por los pobres, por lo que la clase proletaria la experimentaría en el trabajo, de forma fisiológica, con un esfuerzo que es recompensado como una “obligatoriedad gratificante”.¹³⁷

Algunos años después, Immanuel Kant reubicará lo que construye la comunidad, la intersubjetividad, en el hecho de que todos los sujetos tenemos las mismas facultades, la Imaginación, el Entendimiento y la Razón, lo que permite no

¹³³ *Ibid.*, pp. 122-124.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 125.

¹³⁵ Walter Benjamin, *Obras*, pp. 259-307.

¹³⁶ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 87.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 116.

sólo que nos podamos comunicar, sino que tengamos las mismas conclusiones y experiencias ante circunstancias iguales.¹³⁸ Es decir, se deja atrás la idea de una comunidad gestada desde el cuerpo, para ubicarla en el sujeto trascendental que tiene el objetivo de conocer y ordenar el mundo.

Y en la estética kantiana el momento de intersubjetividad aparece en el momento en que todos los sujetos juzgan estéticamente como bello o sublime ciertos fenómenos, siendo importante que lo bello y lo sublime son categorías estéticas que no se ubican en el objeto, sino que dan cuenta de la relación que hay entre las facultades. Es en la *Crítica del Discernimiento*, donde Kant describe que lo bello es una experiencia que genera placer y aparece cuando hay un libre juego de la Imaginación y el Entendimiento, es decir, los objetos bellos son fenómenos que, según Salvador Mas, provocan la “vivificación de ciertas capacidades del sujeto”, la toma de consciencia de ellas,¹³⁹ ya que, “con ocasión de la contemplación de un objeto bello todo el mundo experimenta la vivificación de sus fuerzas cognitivas”.¹⁴⁰ El sujeto trascendental kantiano, es un sujeto que conoce el mundo, de ahí la importancia de un fenómeno que le permite disfrutar el juego de esas facultades desde las que conoce.

Este enjuiciamiento meramente subjetivo (estético) del objeto o de la representación por medio de la cual éste se da, precede al placer en el mismo objeto y es el fundamento de este placer que surge de la armonía de las capacidades cognitivas.¹⁴¹

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 132-133.

¹³⁹ Salvador Mas, “Belleza y moralidad: la crítica de discernimiento estético” en Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 168.

Lo sublime, en cambio, aparece cuando hay una inadecuación entre la Razón y “nuestra capacidad de exhibición”, la Imaginación.¹⁴² Este doble movimiento, crea un placer indirecto, ya que primero hay un momento de parálisis y sufrimiento ante la incapacidad de la Imaginación, pero seguido por un triunfo placentero de la Razón. Hay dos sublimes, el matemático que juzga los fenómenos que son “grandes sin más”¹⁴³ y el dinámico, que juzga a los que provocan temor.¹⁴⁴ Para Kant,

Puede describirse lo sublime de la siguiente manera: *es un objeto (de la naturaleza) cuya representación determina al ánimo a pensar la inalcanzabilidad de la naturaleza como exhibición de ideas.*¹⁴⁵

Este momento triunfal de la Razón, ha sido estudiado por Theodor Adorno y Max Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración* y observan que el discurso kantiano provocó la limitación del mundo a su conocimiento y dejó de lado todo lo que no podía ser abarcado de esa forma, es decir, el *noúmeno*. Y, cuando enfrentó al sujeto kantiano con el tamaño o la fuerza de la naturaleza, lo empoderó a través de una Razón que desde las Ideas y la distancia estética, lo hizo amo del mundo.

Sin embargo, en mi tesis, lo que busco es estudiar la relación afectiva que hay entre las construcciones arquitectónicas, los sujetos que las viven y el poder, no tanto el momento kantiano de empoderamiento del sujeto desde la Razón.

¹⁴² *Ibid*, p. 201.

¹⁴³ *Ibid*, p. 203.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 219.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 228.

LA ARQUITECTURA DE LA REVOLUCIÓN

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII,¹⁴⁶ se comenzaron a realizar reformas sociales en Francia, que alteraron toda la gama de las obras públicas, al intentar que edificios como hospitales, hospicios y cárceles, fueran no sólo grandes construcciones que albergaran el mayor número posible de personas, sino que respondieran a nuevos criterios como la economía, la utilidad y la exactitud programática, lo que dejaba de lado la idea de una arquitectura universal y convertía a los arquitectos en “diseñadores de la esfera pública” y de obras funcionales. Se trataba, según el autor Anthony Vidler, de atacar problemáticas sociales que estaban poniendo en riesgo al poder monárquico francés y al orden del Estado, como la pobreza, la vagancia, la mala asistencia médica y los hacinamientos de presos, a través de estrategias como la higiene y la aptitud. La teoría arquitectónica desde el inicio del siglo XVIII, se había preocupado por principios como la comodidad o la *bienséance*, pero es hacia la mitad del siglo, que estas condicionantes comenzaron a formar parte de los discursos institucionales y modificaron la edificación pública.

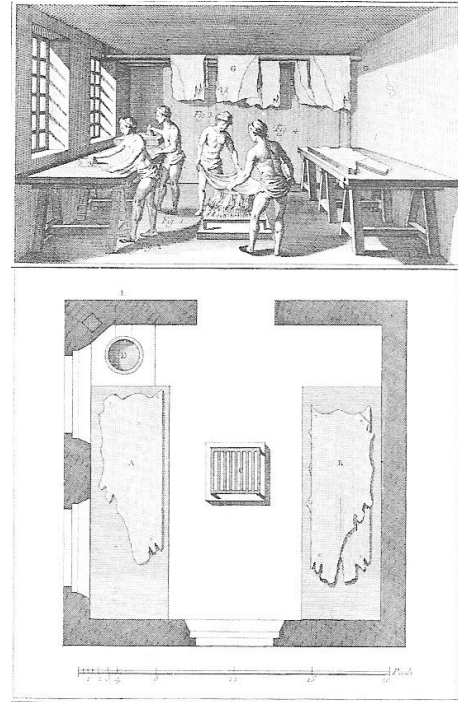


Fig. 6. Taller de un curtidor de pieles a la manera húngara, Dibujo.

¹⁴⁶ Por la Guerra de los 7 años.

En 1772 se incendió el *Hotel-Dieu*, uno de los hospitales más importantes de París. Para el proyecto del nuevo hospital, un grupo de doctores y administradores generaron una serie de nuevos criterios que tenían el objetivo de impedir que ocurriera otro desastre y que, a su vez, evitara las aglomeraciones, que facilitaban la transmisión de enfermedades e impedían la recuperación de los pacientes. De esta forma, la arquitectura institucional, dejó de estar regida por la belleza clásica, que limitaba las obras a fachadas con frontón, patios abiertos rodeados por habitaciones cubiertas y estructuras con columnas y travesaños, tomando su lugar los parámetros funcionales y la organización geométrica, así como el diseño a partir de elementos arquitectónicos como los muros o las plataformas y el juego con los vanos, que permitían generar espacios más eficientes. La respuesta a la problemática descrita fue la creación de diferentes tipos de edificios para cada uso que, a su vez, evocarían distintas emociones según su utilización.¹⁴⁷

Los primeros edificios públicos en que se aplicó una composición matemática y que se escindían de cualquier referencia al templo griego, fueron las fábricas y los talleres, que debían ser los espacios más funcionales, para lograr una competente producción industrial. Las formas que se propusieron, fueron las de la geometría primaria, en las que sólo se modificaba la ubicación y el tamaño de los vanos, siendo la propuesta estructural, la más sencilla posible.¹⁴⁸ En esta tipología, la planta cuadrada fue la preferida, al tener una forma “tan pura como la

¹⁴⁷ Anthony Vidler, *El espacio...*, pp. 16-17.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 16.

lógica de las máquinas” y al ser idónea tanto para la producción en serie, como apta en la utilización del espacio. En otro uso, las chimeneas industriales, la forma más conveniente, fue el cono, que llevaba los humos tóxicos hacia arriba, como una chimenea, liberando las áreas de trabajo. Se trataba de diseñar espacios donde se pudieran desarrollar el vigor, la rapidez, la habilidad y la constancia.¹⁴⁹

Es así que en las fábricas, hornos, fraguas, molinos y laboratorios los arquitectos franceses utilizaron cilindros, conos, pirámides, cubos, esferas y todas

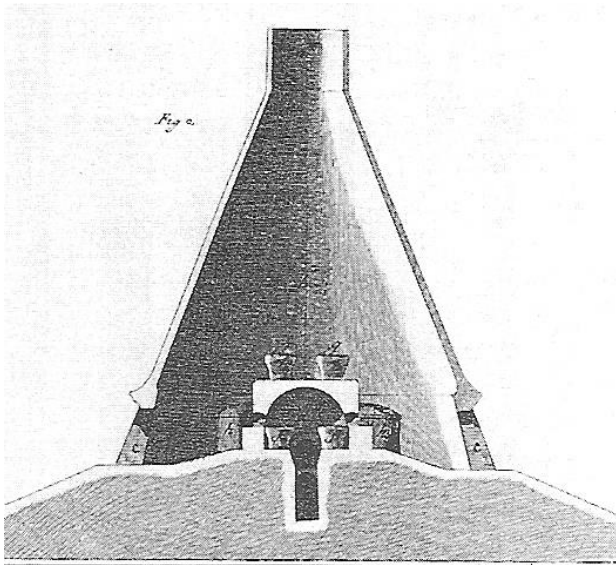


Fig. 7. Vidriería inglesa, dibujo.

sus combinaciones posibles, como las formas esenciales y representativas de la industria, al ser más flexibles, orgánicas y funcionales que las propuestas de la Academia y al llevar intrínseca, en su forma, el orden jerárquico y eficiente que se buscaba, permeara a toda la sociedad. De esta manera, las formas puras se

convirtieron en “signos prácticos del progreso industrial” por su aplicación en los edificios dedicados a la producción.¹⁵⁰

También se formularon nuevas formas de organización espacial para otras tipologías como los hospitales, las cárceles y los conjuntos fabriles, en los que no

¹⁴⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 168-169.

¹⁵⁰ Anthony Vidler, *op. cit.*, p. 52.

sólo había talleres sino habitaciones, espacios comunes, oficinas y capillas, que debían tener ciertas características como: estar cerrados al exterior; ser más eficientes al dividir el espacio en zonas que, en última instancia, llevarán a la celda aislada y a la individualización y que respondían tanto a la necesidad de áreas diseñadas para determinados usos, como a la disciplina y a la salud; lograr una mayor vigilancia de las actividades productivas y de recreación de los obreros y distribuir los espacios a partir de una organización jerárquica que ayudara a la circulación, al orden y la normalización.¹⁵¹

La figura arquitectónica preferida por los teóricos para estos usos, en particular las prisiones, fue el Panóptico, inventado por el inglés Jeremy Bentham (1748-1832) en 1791 y que según Michel Foucault es la materialización del nuevo orden disciplinario que se pretendía instaurar, en el que cada sujeto está aislado de sus compañeros, pero visible al ojo vigilante de la autoridad, que se mantiene invisible para los presos y que, en el caso de su uso en las cárceles trataba, más que de castigar, de “corregir”¹⁵² a través de ciertas “estrategias”.¹⁵³ El Panóptico es un edificio circular o semicircular que, por tener un centro geométrico equidistante, facilita el control, siendo en la fachada donde el edificio demostraba su función, ya que en planta su utilización era irreconocible.

Siendo monarca Luis XV (1710-1774), Ledoux trabajaba en encargos privados y en el aparato estatal, al ser nombrado, en 1771, “Comisario de las

¹⁵¹ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 164-173 y p. 214.

¹⁵² *Ibid*, p. 34.

¹⁵³ *Ibid*, p. 36.

Salinas” para el Franco Condado, Lorena y los Tres Obispados, con la tarea de “controlar la calidad y los procedimientos de la manufactura y recomendar la construcción de obras allá donde se considere necesario”.¹⁵⁴ En 1773, Ledoux realiza una gira de observación, llegando a la conclusión de que las salinas tenían una pésima ubicación, una mala disposición y una baja calidad constructiva, proponiendo la edificación de un conjunto en los bosques de Chaux, que reemplazara la de Salins, donde tendría más cerca la madera necesaria para las calderas y el agua la transportaría por un acueducto.

El anteproyecto para Chaux, se mantenía dentro de los parámetros de la Academia para los edificios industriales, con un patio cuadrado, con todos los servicios alrededor, excepto por dos innovaciones. La primera, es que las

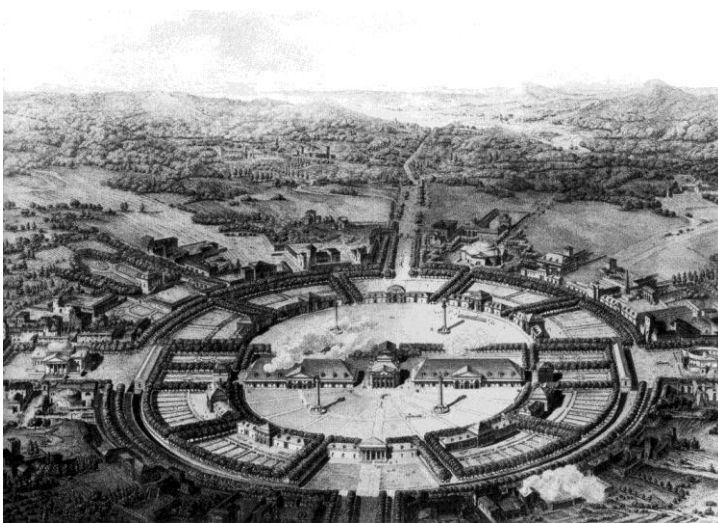


Fig. 8. Claude-Nicolas Ledoux, *Villa de Chaux*, Dibujo.

funciones se subsumían a una geometría eficiente y longitudinal, por ejemplo, en las naves de las máquinas o en paseos cubiertos que unían las esquinas y “acelera todos los servicios”.¹⁵⁵ La segunda novedad, y que fue la más

¹⁵⁴ Anthony Vidler, *Ledoux*, p. 30. La sal era un producto fundamental para la sociedad. Desde 1680 fue producida, empaquetada y vendida por la Recaudación general, además de tener un impuesto que beneficiaba al Estado.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 32. El que colocara en la esquina del edificio la capilla también fue rechazado, al no ubicarla en un área más importante del conjunto.

criticada, era que proponía dar una expresión arquitectónica a los conjuntos fabriles, es decir, Ledoux planteaba la existencia de una “estética de las fábricas”. Esto suscitó gran resistencia, porque las fábricas se entendían como el escalón más bajo de la jerarquía de la construcción, sosteniendo Jacques-Francois Blondel (1705-1774) que debía tener una ordenación simple y los motivos arquitectónicos sólo debían ubicarse en la entrada.

De forma paralela a la crítica del anteproyecto, Ledoux propuso cambios en la distribución, debido a los nuevos requerimientos de funcionalidad imperantes a partir del último proyecto del *Hotel-Dieu*.¹⁵⁶ Para la salina de Chaux, planteó una planta circular y, explotando el cubo del anteproyecto, pensó la fábrica como una serie de pabellones, sobre el diámetro, diseñando en lugar de un edificio único, volúmenes separados para cada uso, a la manera de una ciudad industrial. Eran diez edificios, de los cuales cinco se localizaban en el perímetro y cada uno tenía una planta longitudinal, con un espacio a la mitad de doble altura y dos alas de un piso. En la fachada se reflejaba la función, gracias a la colocación de ciertos detalles, por ejemplo, con un pórtico para el edificio de entrada, una serie de alegorías a la vigilancia en el eje que iba de la entrada a la casa del Director y un frontón para dicha casa o “Templo de Vigilancia”, que se ubicaba en el centro del círculo y que era el ojo vigilante del Director, en representación del Rey. Lo importante del conjunto era colocar al centro la dirección, para facilitar el control y

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 41. El médico Antoine Petit, en 1774, propuso para el nuevo hospital una forma de rueda ubicando la capilla y la cocina en el centro.

hacer más eficiente la producción y en el perímetro, la actividad productiva organizada, ordenada y siempre en inspección.

“Situada en el centro de los radios, nada escapa a la vigilancia”: al describir su planta de la salina, Ledoux insiste en lo que él considera como virtud principal del semicírculo: su capacidad para facilitar lo que llama vigilancia. Ya el anteproyecto preveía un gran espacio para la economía y el control. “El empleado de vigilancia, situado en el centro de las líneas convergentes –escribía Ledoux- puede abarcar de un solo vistazo los pormenores que le son confiados”.¹⁵⁷

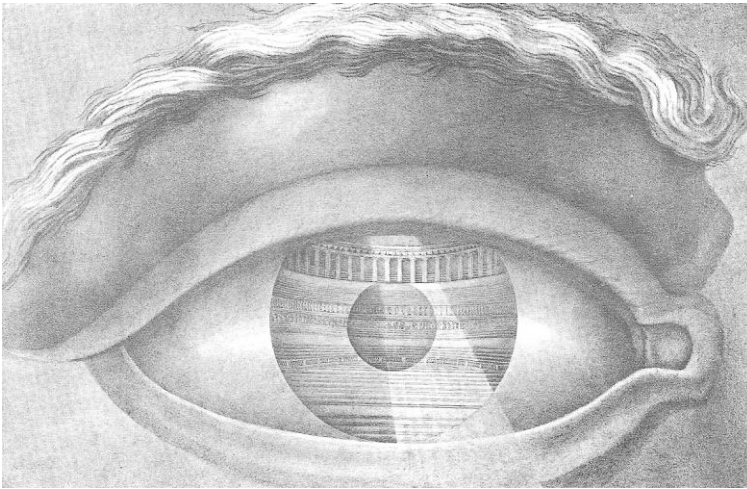


Fig. 9. Claude-Nicolas Ledoux, *Ojo reflejando el Teatro de Besacon*, Grabado.

Es así que, en esta obra, o “máquina de observar”¹⁵⁸, hay una correlación entre geometría, movimiento y control visual, por lo que está dentro de lo que Foucault llama el “espíritu del panoptismo de

Ledoux”,¹⁵⁹ que es una anticipación de la propuesta de Bentham. Lo interesante es que, trayendo a la discusión el grabado de Ledoux, donde en un ojo se refleja el teatro de Besacon, se percibe una doble visibilidad, ya que no sólo se observa en el centro el poder, el Director, el Rey, sino que se hace presente el espacio que ocupa la sociedad, que ve al poder y que le da sustento. En la Salina hay un centro que ordena y vigila, al tiempo que el trabajador ve al poder que en todo

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵⁹ *Idem.*

momento lo somete a examen, a diferencia del Panóptico, donde la visibilidad sólo era en un sentido, del centro al perímetro, manteniendo el área de la dirección en la oscuridad.

El ojo vigila fácilmente la línea más corta; el trabajador la recorre con un paso rígido; la carga del trayecto se hace más ligera con la esperanza de un pronto retorno. Todo obedece a esta combinación que perfecciona la ley del movimiento.

¹⁶⁰

Los trabajadores vivían en construcciones que tenían en el centro un “edificio de reunión” y en cada ala, seis apartamentos con cuatro habitaciones, alojándose en cada una, una familia. El objetivo es que estas áreas de descanso tuvieran un “efecto civilizador”, al ser “en estos lugares encantadores, donde todo es gozo, donde el amor ha depositado su constancia, donde el hombre aparece aún revestido de su inocencia”.¹⁶¹ Es decir, el poder buscaba controlar no sólo el momento laboral sino el tiempo libre, para que éste último no afectara la eficiencia del primero, a través de la corrección y vigilancia de todos los momentos de los trabajadores.

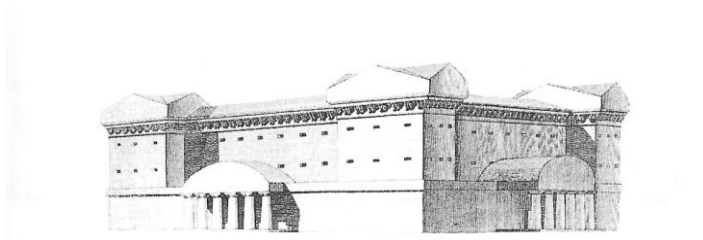


Fig. 10. Claude-Nicolas Ledoux, *Proyecto para prisiones en Aix-en-Provence*, Grabado, 1783-1785.

Es así que, no sólo era el orden y la funcionalidad de cada edificio público lo que estaba en juego en las propuestas de los arquitectos de la revolución ya que, en particular Boullée y

¹⁶⁰ Claude-Nicolas Ledoux en *Ibid.*, p. 50.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 56.

Ledoux, utilizaron estas formas puras para desarrollar una arquitectura no restringida a la volumetría, la eficiencia o la construcción, sino que representara ciertos objetivos sociales y ayudara a diseñar la esfera pública, al evocar mediante sus características formales y ornamentaciones, emociones, estados de ánimo y pasiones.¹⁶² Se trataba de una arquitectura institucional comunicativa, que fomentaría el orden social a partir de dos estrategias, la que trabaja desde la representación y la que estaba enfocada en la experiencia estética. En las prisiones, el terror se provocaba tanto por los símbolos, las cadenas, como por la composición de los volúmenes y de las celdas, convirtiéndose la cárcel en “una máquina de modificar espíritus”,¹⁶³ lo que llevaría al buen comportamiento de los ciudadanos.

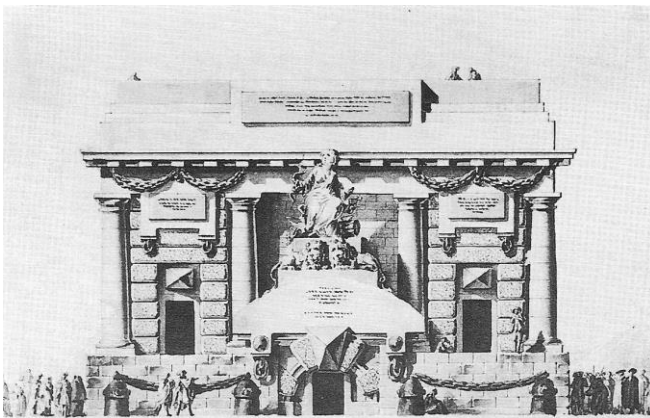


Fig. 11. Jean-Charles Delafosse, *Proyecto para una prisión*, Acuarela.

La prisión en Aix-en-Provence de Ledoux se componía de muros inmensos, prácticamente ciegos, con pequeños vanos y en el proyecto para una prisión de Jean-Charles Delafosse (1734-1789), tenía en su fachada cadenas gigantes

como decoración. De esta manera, en un mismo objeto, el arquitectónico, se

¹⁶² Anthony Vidler, *El Espacio....*, pp. 16-17. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 39. Para Foucault, el “alma moderna” no nace, como la Cristiana, culpable y castigable sino nace del procedimiento de castigo, de vigilancia, de pena y de coacción. Es esta alma la que se pretende afectar, modificar, ordenar.

¹⁶³ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 47.

genera una experiencia tanto estética como política en el sujeto que es afectado por él, que alteraría y “mejoraría” su conducta social.

En 1780 se le encarga a Boullée el proyecto de una cárcel, en el que el arquitecto, manteniendo un diseño centrado en patios, da prioridad a la composición de la fachada y a evitar el hacinamiento y la mala higiene, a través de

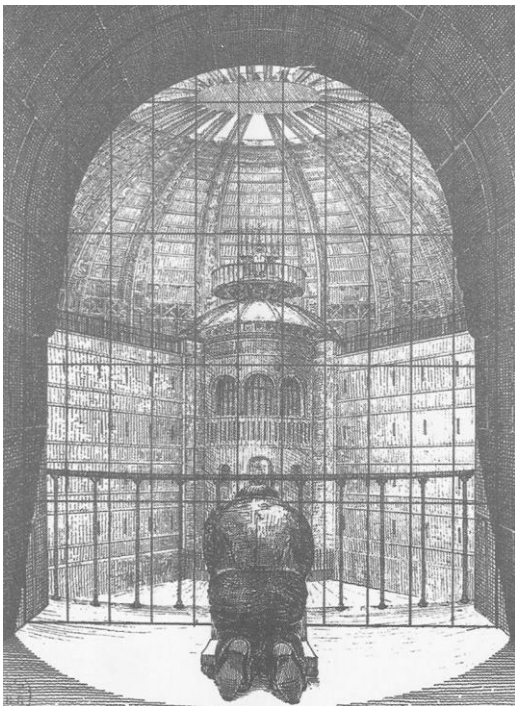


Fig 12. N. Harou-Romain, *Proyecto de prisión*, Grabado, 1840.

la división de los pabellones en pequeñas habitaciones, en las que se ubicaban de una a cuatro camas, con calefacción y agua potable.¹⁶⁴ En la línea “funcionalista” que surge con el *Hotel-Dieu*, Jacques Pierre Brissot de Warville (1754-1793), criticó las condiciones de las cárceles y propuso que ya no fueran “*maisons de forcé*”, para convertirse en “*maisons de correction*”.¹⁶⁵ Bentham, afirmaba que “El asunto consiste, pues, en proveerse de todo lo necesario para alcanzar el doble

objetivo de la custodia segura y el terror sin excluir el aire fresco” por medio de celdas individuales.¹⁶⁶

(...) la prisión individual en su triple función de ejemplo terrible, de instrumento de conversión y de condición para un aprendizaje: sometidos “a una detención

¹⁶⁴ Anthony Vidler, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹⁶⁶ *Idem*. Esta cita es 20 años anterior a sus propuestas de los Panópticos.

aislada, a un trabajo regular y a la influencia de la instrucción religiosa” algunos criminales podrían “no sólo inspirar el terror a quienes se sintieran movidos a imitarlos, sino también corregirse ellos mismos y adquirir el hábito del trabajo.¹⁶⁷

Es así que el terror, se pretendía que se experimentara no sólo hacia el exterior de las prisiones, sino hacia el interior, ya que se afirmaba que la soledad era una “experiencia terrorífica” o un “choque terrible”¹⁶⁸ que se lograba a través del encierro individual y sin contacto entre los presos, lo que tenía el objetivo de fomentar una reflexión que, alejada de las malas influencias, le permitiría al delincuente “descubrir en el fondo de su conciencia la voz del bien”¹⁶⁹. De esta forma, los edificios modificarían los comportamientos sociales a partir del trato con lo individual, con lo que ayudaría a construir una mejor y más “ordenada” sociedad.

Más que la muerte, sería elocuente “el ejemplo de un hombre a quien se tiene siempre ante los ojos, a quien se ha privado de la libertad y que está obligado a emplear el resto de su vida en reparar la pérdida que ha causado a la sociedad.¹⁷⁰

Entonces, hacia el final del siglo XVIII, nos encontramos en un punto en que corren en paralelo dos momentos del poder, materializado en el mundo penitenciario. Se mantiene la importancia de manifestar el poder y su exceso, tanto en la fachada como en la volumetría, al tiempo que toma significación la distribución normalizadora del diseño espacial interior jugando en ambos, el terror. El efecto terrorífico de la fachada, buscaba manifestar la presencia poderosa de la institución disciplinaria, lo que antes se había logrado con el espectáculo del

¹⁶⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 144.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 143.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 144

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 127.

suplicio. Dicha puesta en escena es eliminada, porque generaba un momento peligroso para el poder soberano, al existir la posibilidad de que el pueblo se sublevara por solidaridad con el martirizado o por una agitación pública, ocasionada por la violencia que se presenciaba. La apuesta fue mantener lo ilimitado del poder, pero ya no a través de lo personal e irregular, sino de lo institucional y regular,¹⁷¹ donde el castigo no es la venganza del Rey sino la defensa de la sociedad,¹⁷² a través de representaciones y experiencias que afecten el espíritu¹⁷³ e impidan el delito a futuro, siendo esto lo que protegerá a la comunidad.¹⁷⁴

De 1757 es el texto de Edmund Burke sobre la estética, pero la categoría de lo sublime había sido retomada por varios teóricos de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII, por ejemplo Jacques-Francois Blondel, lo proponía como el género idóneo para “edificios que precisan de un estilo ‘elevado’ o de un efecto ‘terrible’”, como las prisiones, para las que estableció el uso de grandes entrantes y salientes con muros altos y gruesos, que generaran sombras inmensas.¹⁷⁵ Para Ledoux, en cambio, era la categoría universal para la arquitectura pública al ser “el garante del efecto emocional e intelectual de un monumento”, es decir, de generar sensaciones poderosas en quienes lo observan.¹⁷⁶

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁷² *Ibid.*, p. 104.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 123.

¹⁷⁵ Anthony Vidler, *Ledoux*, p. 105.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 68.

Entre 1796 y 1797, Boullée escribe el libro *Arquitectura, ensayo sobre el arte*,¹⁷⁷ donde se lee,

¿Qué es la arquitectura? ¿La definiré con Vitruvio como el arte de la construcción? No. Esta definición contiene un craso error. Vitruvio toma el efecto por la causa. Uno debe concebir para hacer. Nuestros antepasados sólo construyeron su refugio después de que habían concebido su imagen. Esta producción de la mente, esta creación es lo que constituye la arquitectura, aquello que nosotros podemos definir ahora como el arte de producir cualquier edificio y llevarlo a la perfección. El arte de la construcción es así sólo un arte secundario y parece apropiado llamarlo la parte científica de la arquitectura.¹⁷⁸

En esta frase, el arquitecto está defendiendo que la arquitectura no es sólo la obra construida, es el proceso de diseño que permite generar un proyecto que, después, puede ser edificado. Dado lo anterior, los dibujos, los proyectos, ya son arquitectura.

En ese libro, además, propuso los conceptos de carácter y de *émouvoir*, que están íntimamente relacionados, ya que con el segundo planteaba que la arquitectura debe mover, crear emociones y evocar imágenes en el observador, que exciten ciertos sentimientos y con el de carácter, sostenía que las formas de los edificios deben provocar en el espectador un sentimiento análogo al destino de la obra arquitectónica, es decir, expresar el carácter de los edificios.

¡Lancemos nuestra mirada sobre un objeto! El primer sentimiento que experimentamos entonces viene, evidentemente, de la manera en que el objeto nos afecta. Y yo llamo carácter al efecto que resulta de este objeto y causa en nosotros una impresión cualquiera.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Publicado hasta 1953.

¹⁷⁸ Manuel Dávila, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷⁹ Etienne-Louis Boullée en Werner Szambien, *op. cit.*, p. 254.

Estas dos ideas, el *émouvoir* y el carácter, estaban relacionadas con la postura de que la arquitectura debía servir para construir una sociedad de instituciones, a través de las afecciones que cada edificio público provocaría en los espectadores. Por ejemplo, los palacios de justicia debían ser imponentes y al referirse a una basílica, Boullée demandaba grandeza, sosteniendo que “La imagen de grandeza tiene tal poder sobre nuestros sentidos que aún la idea de que es terrible, provoca en nosotros el sentimiento de lo maravilloso”. Además, en su propuesta teórica, encontramos la idea de la “belleza terrible”, que ejemplifica con erupciones, el océano, el abismo y el infinito,¹⁸⁰ que es más cercano a lo sublime burkiano, que a lo bello.

La imagen de lo grande nos gusta desde todos los puntos de vista porque nuestra alma, ávida de ampliar sus goces, desearía abarcar el universo.¹⁸¹

En su texto, Boullée va describiendo las propiedades de los cuerpos según su forma, así como la manera en que los espectadores son afectados. Por ejemplo, sobre los volúmenes esféricos sostiene,

De todas estas observaciones se deduce que el cuerpo esférico es, desde todos los puntos de vista, la imagen de la perfección. Reúne en sí la simetría exacta, la regularidad más perfecta, la variedad más grande; tiene el mayor desarrollo; su forma es la más simple, su figura está dibujada por el contorno más agradable; en fin este cuerpo está favorecido por los efectos de la luz que son tales que no es posible que la degradación de la misma sea más suave, más agradable y más variada. Estas son las ventajas exclusivas que le ha dado la naturaleza y que tienen un poder ilimitado sobre nuestros sentidos.¹⁸²

¹⁸⁰ Werner Sewing, *Architecture: Sculpture*, Prestel, Munich, 2006, p. 12.

¹⁸¹ Étienne-Louis Boullée, “Arquitectura. Ensayo sobre el arte” en *Textos de arquitectura de la modernidad*, p. 51.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 50-51.

Además Boullée observaba que había “grandes proyectos” que aunque no eran construibles, eran planteamientos arquitectónicos innovadores que abrían nuevos caminos. Es especial, sus proyectos de obras esféricas no eran edificables, pero son propuestas formales que se jactaban de ser libres de la utilidad vitruviana y que también fueron estudiadas por su discípulo, Ledoux.¹⁸³

Es así que, la Arquitectura de la Revolución, hacia el último tercio del siglo XVIII, se dio a la tarea de generar en los espectadores emociones que expresaran las funciones de los edificios, pero sólo a través de los elementos constitutivos de la arquitectura, como son los muros, las columnas, los vanos y la composición formal. Esta teoría arquitectónica veía en las superficies, sin ninguna decoración, una gran fuerza expresiva a través de los juegos de luz y sombra, lo que está en contacto directo con la idea de Demetrio, de que lo sublime o potente no debía

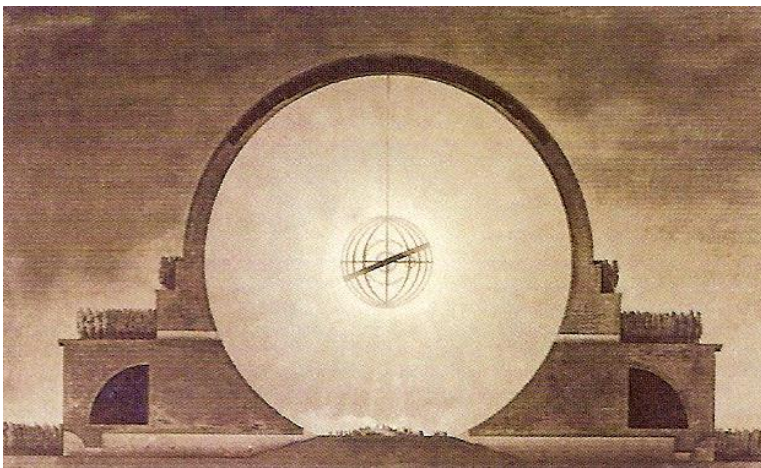


Fig. 13. Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio "A Newton"*, Visión diurna, Dibujo, 1784.

depender de la ornamentación¹⁸⁴ y con la propuesta de Ledoux, para la cárcel de Aix-en Provence.

El *Cenotafio de Newton*, de Boullée, era un monumento funerario,

¹⁸³ Peter Collins, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸⁴ Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 97. Aunque Laugier veía el potencial de las columnas y de los elementos estructurales al mantener la idea de una arquitectura universal, sus propuestas se limitaron a las volumetrías heredadas de Grecia.

que debía provocar tristeza, silencio y ausencia en los observadores a través de los juegos de luz y sombra en un volumen árido y duro pero, al ser para Newton, también debía evocar la importancia de su obra en el desarrollo de la ciencia, impresionando a los observadores por medio de un volumen esférico, liso y gigantesco. Según el autor Werner Szambien, el homenaje que se hace a Newton proviene del hecho de que el científico inglés descubrió que la unión de todos los colores forma la luz solar y Boullée, identificó la importancia de las sombras y creo la arquitectura de las sombras,¹⁸⁵ es decir, lo que los une son los estudios llevados a cabo alrededor de la luz, su producción y sus efectos.

Para Burke, “La grandeza de dimensiones es una causa poderosa de lo

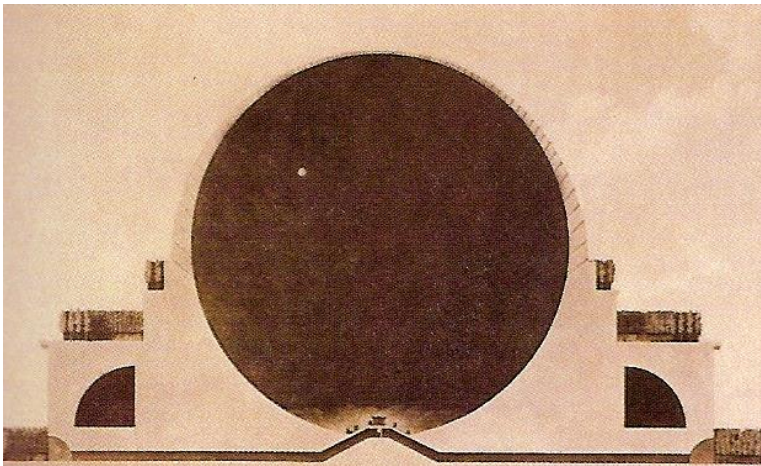


Fig. 14. Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio "A Newton"*, Visión nocturna, Dibujo, 1784.

sublime”, siendo más impresionante para los sentidos, la altura que la longitud o la profundidad.¹⁸⁶ Hacia el exterior, el Cenotafio es una inmensa esfera de 150 metros de diámetro, de superficie lisa, con una

línea de cipreses que la rodean y un basamento, en la que se ubica el acceso. Según la descripción del parlamentario inglés, sería sublime porque la enorme

¹⁸⁵ Werner Szambien, *op. cit.*, p. 259.

¹⁸⁶ Edmund Burke, *Indagaciones...*, p. 102.

esfera pondría en tensión todos los puntos que componen la retina, sin un descanso visual que aminorara la tensión.

El diseño no era una cúpula sobre un tambor, volumetría típica de las iglesias, sino que se trataba de la propuesta de la construcción de toda una esfera, sostenida por un basamento que la estabiliza y cubre su mitad inferior al exterior, lo que era un planteamiento muy innovador, dado lo complicado que hubiera sido su edificación, en un momento en que todavía no se había inventado el concreto armado e independiza su diseño de los postulados que hacían depender la forma de la estructura.¹⁸⁷ Ese volumen esférico pretendía ser una representación de los astros, con lo que se recordaría la importancia de las teorías de Newton, para la comprensión de las relaciones entre los cuerpos del Sistema Solar y del Universo, al explicar el movimiento de los cuerpos y las relaciones de fuerza y reacción que se da entre ellos.

Sin embargo, el objetivo de la obra de Boullée no era generar en los espectadores una relación con las propuestas espaciales desde el entendimiento, sino desde las afecciones, aunque me parece, no le debió ser difícil elegir la forma pura a utilizar, la esfera, tanto por las descripciones que hace de los volúmenes platónicos, como por la figura de los astros.

En el interior, primero el autor planteó que el espacio fuera iluminado por una esfera armilar, que representaría el sistema heliocéntrico de Nicolás

¹⁸⁷ Lo cierto es que su construcción era irrealizable por las tecnologías constructivas existentes en ese momento histórico.

Copérnico. La segunda propuesta trataba de hacer canales finos en toda la esfera, por los que entrara la luz, que representaran el firmamento estrellado, el universo.¹⁸⁸

En Burke, el verdadero infinito es el natural, por ejemplo, la bóveda celeste o el mundo microscópico y es causa de lo sublime, porque “la infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso”.¹⁸⁹ Lo que el arte puede hacer es dar la idea de infinito, cuando hay una sucesión uniforme de partes o cuando se presenta un objeto del que no percibimos los límites y nos parece infinito, porque la imaginación lo extiende a placer. La experiencia de penetrar en el Cenotafio sería la de ubicarse en el centro del universo al estar rodeado de millones de líneas de luz, un espectáculo del que, ni la mente, ni el ojo, puede hacer una forma o ponerle límites, con lo que se desbordan los sentidos.

Sin embargo, de forma paralela a esta arquitectura monumental e institucional que buscaba llenar los sentidos y representar al poder, se generó una arquitectura del aislamiento que, bajo la misma idea, la de la instrumentalización de las afecciones, en particular las englobadas en la categoría de lo sublime, buscaba aterrar al ocupante a partir de todo tipo de privaciones. Burke afirma que “Todas las privaciones *generales* son grandes, porque todas son terribles; la

¹⁸⁸ Como no existía el concreto armando la esfera debía ser de piedra. Sin embargo, este material trabaja a compresión, lo que hace prácticamente imposible pensar el *Cenotafio a Newton* con agujeros en toda la cubierta. Esto, y la escala de la obra, me parece que demuestran que Boullée sabía que su obra arquitectónica, en ese momento, se limitaba al papel pero no por eso deja de ser arquitectura.

¹⁸⁹ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 103.

vacuidad, la oscuridad, la soledad y el silencio.”,¹⁹⁰ y como son terribles, son sublimes. De esta forma, ya sea lo que desborda o lo que sustrae, es decir, lo que altera la media de una economía de la sensibilidad, es usado por el poder para controlar y disciplinar.

Los teóricos y arquitectos encargados del diseño de las cárceles, proponían que la experiencia al interior de las celdas debía ser aterradora gracias a la penumbra y al silencio, con lo que se observa la misma utilización de la experiencia estética sublime burkiana de los volúmenes de los monumentos, en que se reforzaba la presencia poderosa del soberano. Por ejemplo, Bentham proponía que no se colocaran ventanas, sino que los vanos debían ser cubiertos con rejas abiertas que dieran un “aspecto lúgubre o angustioso”,¹⁹¹ tanto al interior como al exterior. Si bien es cierto que no se generalizó el uso íntegro de las propuestas del Panóptico, en las cárceles se retomó la idea de aislar a los reclusos y de dividirlos según sus crímenes.¹⁹²

Lo interesante de las propuestas de Burke, Boullée, Ledoux y otros teóricos del siglo XVIII, es que se centran en el análisis y el desarrollo de las experiencias sensibles, ya que en ningún momento, en lo sublime o en la *émouvoir*, está en juego el entendimiento o la razón. Es principalmente la afectividad, la que está en movimiento y la que determinará la relación entre la obra y el sujeto y, continuando el pensamiento de Burke, entre la política y los sujetos que componen la nación.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹⁹¹ Anthony Vidler, *El Espacio...*, p. 119.

¹⁹² *Ibid.*, p. 120.

Obras como las de Burke, pretendieron entender las relaciones que hay entre las afecciones y los sujetos, más no saber porque ante un abismo, el sujeto no siente repulsión sino deleite, de la misma forma que Newton logró establecer tanto las leyes de la atracción, de la gravedad, como las que gobiernan la luz, más no la causa, porque las causas, según el parlamentario inglés, son terreno de Dios, siendo propiedad de los seres humanos, lo inmediato y lo sensible.

En el siglo XVIII se cuestionaron las verdades universales y atemporales, por ejemplo, el Rey perdió la posesión y el enunciado de la verdad absoluta gracias a la falta de sustento trascendente,¹⁹³ por lo que se buscaron nuevas estrategias de soberanía y adquirió importancia lo contingente y lo relativo. Esto fomentó que ciertos discursos de la época no se centraran en las características universales objetivas de las obras, sino en las afecciones subjetivas de los espectadores que las contemplan. Según Valeriano Bozal, “El origen de la estética moderna está en el origen del sujeto moderno, es una de sus partes”,¹⁹⁴ ya que, con el giro copernicano del XVIII, el sujeto y sus pasiones se ubicaron en el centro de la reflexión, colocando en la periferia a los objetos.¹⁹⁵ Como consecuencia de este proceso, las categorías estéticas como lo sublime, la belleza o lo pintoresco, comenzaron a ser estudiadas para conocer y utilizar, las diferentes afecciones que hay en el sujeto, según los objetos y acontecimientos con los que se enfrenta.

¹⁹³ Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 259-307.

¹⁹⁴ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 32. La razón que sostiene la mimesis es imitativa, encuentra constantes en la experiencia, la que es producto del sujeto moderno es productiva y autónoma.

A estas afecciones, se les vio una potencia política, en particular en el diseño de obras arquitectónicas y en su relación con lo sublime, el terror y el poder. Lo sublime del monumento, del exterior, del exceso, de lo que desborda y lo sublime de la celda, del dentro, de la privación, siendo estos dos momentos representativos del poder. El primero, que trata del poder representado por el monarca, se expone y su luz coloca una sombra sobre los súbditos. El segundo, el poder en su momento disciplinario, es el que se mantiene invisible y somete a la visibilidad a los que gobierna, porque la “iluminación” de los súbditos “garantiza el dominio del poder que se ejerce sobre ellos”.¹⁹⁶ Los individuos que son vistos constantemente, permanecen sometidos, ya que los exámenes los mantienen en un mecanismo de objetivación y de formalización, en el que el poder se manifiesta.

La visibilidad apenas soportable del monarca se vuelve visibilidad inevitable de los súbditos.¹⁹⁷

Es un doble movimiento, que Ledoux representó en el grabado del teatro de Besancon, el del poder soberano que es excesivo y requiere demostrar esa potencia, este “gasto” exagerado en una ceremonia o monumento triunfal y el poder que disciplina y que es en el desfile, en un examen del orden de los súbditos, donde se establece el control bajo la mirada del poder.¹⁹⁸ Es la uniformidad de las representaciones, por ejemplo las militares, que se repite fila

¹⁹⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 218.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 219.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 218.

tras fila y que responde a un orden geométrico,¹⁹⁹ necesario para mantener el poder.

Sin embargo, en esta relación o contraposición de lo sensible y el entendimiento, hay un momento naturalizador del ser humano que está en obvia oposición a lo planteado por Foucault o por cualquier análisis histórico. Esta unión del exceso y la privación, en un mismo momento, sólo es posible ante un sujeto “natural” en el que únicamente está en juego su sensibilidad y que dicha experiencia estética anula cualquier capacidad de reflexión.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 219.

LO SUBLIME BURKIANO EN *LA CATEDRAL DE LA LUZ* DE ALBERT SPEER

Creíamos en él. Creíamos hasta el final. Como una adolescente de quince, era totalmente devota. Él era un ídolo. No sé si debo decirte esto pero en una ocasión tome su mano y nunca lo olvidaré. Observé a un grupo de personas y dije “¿Qué



Fig. 15. Albert Speer, *Catedral de la Luz*, fotografía, 1938.

está pasando ahí? Ellos dijeron, “El Líder viene”. Entonces llegó con su automóvil y salté al estribo y golpeé su mano. Yo estaba absolutamente emocionada. Me dije a mí misma “Nunca olvidaré este día” y nunca lo hice.

(...) Estaba oscuro y de repente había luces por todas partes, reflectores. Era cómo una catedral. Fue fabuloso. Nunca habíamos visto nada así. Aún puedo recordar, estaba con mi familia, como las luces saltaban hacia el cielo, estábamos muy sorprendidos. Teníamos el sentimiento de pertenencia común. Un pueblo, un imperio, un líder. Fue con este sentimiento con el que nos fuimos a la casa. Entonces, para nosotros, fue una experiencia fabuosa.

Frau Tauscheck, alemana de 15 años hacia 1937-1938.²⁰⁰

- ²⁰⁰ Frau Tauscheck en “Visions of Space. Albert Speer, Size matters” de Robert Hughes, BBC, Londres, 2010, <http://architecturalvdos.blogspot.mx/2010/01/albert-speer-size-matters-part-of.html>, recuperado el 2 de febrero de 2013. “We believe in him. We believe to the last. As a girl of fifteen, I was totally devoted. He was an idol. I don’t know if I should tell you this but I once shook his hand and I’ll never forget it. I saw a group of people and I said “What’s going on here?” They said “The Führer is coming” Then he came with his car and I jumped onto the running board and shook his hand. I was absolutely thrilled. I told myself “I’ll never forget this day” and I never have.

(...) It was dark and suddenly there were lights everywhere – searchlights. It was like a cathedral. It was amazing. We’d never seen anything like it. I can still remember –I was with my family- how the lights leapt into the sky, we were so surprised. We had the feeling of belonging together. One people, one Reich, one Führer. Is was with this feeling that we went home. So for us, it was an amazing experience.”

En la traducción del alemán al español en el video, en lugar de thrilling, el texto dice desbordar.

Ich war recht los begeistert!

Es war sagenhaft!

I was absolutly thrilled!

It was amazing!

¡Estaba muy emocionada!

¡Fue fabuloso!

Esta cita la retomo de la serie de televisión sobre arquitectura de la BBC de 2003-2004, *Visions of Space. Albert Speer, Size Matters*, donde el teórico e historiador de la arquitectura, Robert Hughes, realiza una entrevista a una alemana, que a los 15 años de edad presenció en Nuremberg, hacia el final de la década de los treinta, la *Catedral de la Luz*. En ella, Frau Tauscheck afirma, recordando la vivencia, me sentí *begeistert*, palabra alemana que en español se traduce como “fabuloso”. También señalo la frase en que comenta su experiencia ante el Führer, Adolf Hitler, en la que afirma, en alemán, *Ich war recht los begeistert!*, que se puede convertir en “Estaba muy emocionada”.

En el texto *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de 1757, de Edmund Burke, el autor sostiene, en la sección I de la parte segunda,

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la *naturaleza*, cuando aquellas causas 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 poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. Asombro, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto.²⁰¹

²⁰¹ Edmund Burke, *Indagaciones...*, p. 85. En la edición en inglés, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Harvard, 1909-1914. “The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that, far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force. Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence, and respect”.

Es así que lo sublime para Burke provocará *astonishment*, que al español se traduce como asombro. Asombro, según la Real Academia de la Lengua Española es “susto, espanto o gran admiración”.²⁰² Emoción, para la misma institución es “Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática”.

Estas descripciones de Frau Tauscheck, en que habla desde el asombro, son el punto de arranque que me permitirá generar la argumentación de este capítulo, en que busco poner en relación la experiencia ante la Catedral de la Luz y la categoría estética de lo sublime de Edmund Burke, a través de la conexión que hace el autor inglés entre las afecciones sensibles, la política y el poder.²⁰³

LA ARQUITECTURA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

El lenguaje arquitectónico que dominó las primeras décadas del siglo XX fue el caracterizado, según el teórico español Josep María Montaner, por “la abstracción, formalmente pura y plásticamente transparente, resuelta de manera pulcra, técnicamente avanzada, sin ornamentos y añadidos innecesarios”.²⁰⁴ A esta

²⁰² Si revisamos la etimología de “asombrar” viene de la combinación del sustantivo latino *unmbra*, que significa sombra y del prefijo *a*, que es “sacado de” lo que formaría la definición “sacar de la sombra”. Sin embargo, me parece que la misma palabra tiene un doble movimiento de estar en la sombra, en la oscuridad y luego ser sacado de ahí. <http://etimologias.dechile.net/?asombrar>, recuperado el 16 de julio de 2012.

²⁰³ Genero esta conexión al entender la modernidad como un proyecto que inicia en el siglo XVIII y llega hasta nuestros días, lo que se sostiene en textos como: Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morles Vidal, Siglo XXI Editoriales, México, 1988, pp. XI-XII y Peter Collins, *op.cit.*, pp. 9-11.

²⁰⁴ Josep María Montaner, *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, 4ª ed., Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p. 7.

propuesta arquitectónica se le conoce como Arquitectura Moderna, debido a que los arquitectos que la defendieron y materializaron, formaron parte de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM, Congrès International d'Architecture Moderne). El primero se llevó a cabo en 1928 en el Castillo de la Sarraz, Suiza, participando 28 arquitectos dirigidos y organizados por Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret, 1887-1965), Hélène de Mandrot, mecenas y artista, quién era la propietaria del castillo y el historiador del arte Sigfried Giedion, como Secretario General. Fueron un total de 11 congresos, siendo el último en 1959, periodo en que la Arquitectura Moderna estaba ya en crisis, porque no logró dar una respuesta a las problemáticas generadas en la Segunda Guerra Mundial y en el periodo de posguerra.

Sobre los textos teóricos cercanos a los CIAM, nombraré dos. El libro de Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* de 1923 donde propone y defiende la unión de los principios racionales de la arquitectura clásica con las nuevas tecnologías, lo que le permite describir a los silos de los campos de Estados Unidos²⁰⁵ o a los trasatlánticos²⁰⁶ como arquitectura, ya que se trata de volúmenes platónicos, sin ornamento y de concreto armado y acero. De ese libro, además, viene una de las definiciones más importantes de la Arquitectura Moderna, “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz”.²⁰⁷

²⁰⁵ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trad., Josefina Martínez Alinan, Poseidón, Barcelona, 1978, p. 16.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 73.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 16.

Y es que la arquitectura, para Le Corbusier, se experimenta desde los sentidos y tiene la función de emocionar al espectador o, en sus palabras,

Porque la arquitectura, que es emoción plástica, debe, en su dominio, COMENZAR TAMBIÉN POR EL PRINCIPIO Y EMPLEAR LOS ELEMENTOS SUSCEPTIBLES DE IMPRESIONAR NUESTROS SENTIDOS, DE COLMAR NUESTROS DESEOS VISUALES, y disponerlos de tal manera que su CONTEMPLACIÓN NOS AFECTE CLARAMENTE, por la finura o la brutalidad, el tûmulo o la serenidad, la indiferencia o el interés. Estos elementos son elementos plásticos, formas que nuestros ojos ven claramente y que nuestro espíritu mide. Estas formas, primarias o sutiles, flexibles o brutales, actúan fisiológicamente sobre nuestros sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblicuo, etc.) y lo conmocionan.²⁰⁸

Es esta descripción y la propuesta teórica y arquitectónica de Le Corbusier, la que hizo que el historiador Emil Kaufmann, en 1933, escribiera *De Ledoux a Le Corbusier*, donde afirma que el origen de la Arquitectura Moderna se localiza en las propuestas de la Arquitectura de la Revolución del siglo XVIII, en especial, de Ledoux. Para Kaufmann, el cambio vivido entre el barroco y la nueva propuesta arquitectónica de la Revolución, trató de darle autonomía a la forma y diseño de los edificios a través de la geometría pura, lo que le permite liberarse del lenguaje clásico y pensar la arquitectura desde el volumen.²⁰⁹ De esta manera, la propuesta de Le Corbusier, cercana a la del siglo XVIII, también ve la importancia de las sensaciones en la contemplación de la arquitectura, lo que adquiere relevancia al movernos al capítulo final del libro que se llama “Arquitectura o Revolución”, donde se considera a la arquitectura como una herramienta de la modernización que le

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 7-8.

²⁰⁹ Emil Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, trad., Reinald Benet, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 12-13.

permita a la sociedad su adaptación, en especial, gracias a la “máquina de habitar” o “casa-herramienta”.²¹⁰

Inquieto por las fuerzas que actúan sobre él desde todos los ángulos, el hombre actual percibe por un lado un mundo que se elabora regular, lógica y claramente, que produce con pureza cosas útiles y utilizables y, por otro lado, se encuentra desconcertado en medio de un viejo cuadro hostil. Ese cuadro es su albergue: su ciudad, su calle, su casa, su piso, se elevan contra él e, inutilizables, le impiden proseguir en las horas de reposo el mismo camino espiritual que recorre en su trabajo (...).²¹¹

Sin embargo Le Corbusier, en *Hacia una arquitectura*, estudia dos tipos diferentes de objetos arquitectónicos. Uno, son los que analiza desde la emoción, como los silos y los trasatlánticos y otro, que es el que detendrá a la revolución, la máquina de habitar, la casa, que tiene una escala más pequeña y son obras de su autoría. Esta emoción, frente a los trasatlánticos, puede ser una experiencia cercana a lo sublime, principalmente, por la escala de la obra, pero en la casa-habitación y en todas las obras de Le Corbusier, donde el objetivo es mediar, hay una afección ligada a lo bello kantiano que busca hacer comunidad y no conmocionar, sino ordenar. En la última frase del libro, “Arquitectura o revolución. Se puede evitar la revolución”,²¹² es la mediación la que está en el centro del argumento.

Y una herramienta de la mediación, era diseñar para el “hombre ideal”, quién es “puro, perfecto, genérico, total. Un hombre ética y moralmente entero, de costumbres puritanas, de una funcionalidad espartana, capaz de vivir en espacios

²¹⁰ Le Corbusier, *op. cit.*, p. 193.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 241-243.

²¹² *Ibid.*, p. 243.

del todo racionalizados, perfectos, transparentes, configurados según formas simples”.²¹³ Mide 1.83 metros de altura y gusta de la abstracción y limpieza de la Arquitectura Moderna, con espacios tan racionales y funcionales que difícilmente pueden ser singularizados, más bien, el habitante se adapta a ellos. Además, su propuesta urbana trataba de dividir las funciones de la ciudad: la habitación, el trabajo, los servicios y las circulaciones, para crear sociedades más ordenadas y eficientes.²¹⁴

Compartiendo las ideas de Le Corbusier, Sigfried Giedion, el teórico del Movimiento Moderno, genera en 1941 *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*, donde concluye que dicha arquitectura es la bisagra que le permitiría al sujeto moderno, relacionarse con este nuevo mundo.²¹⁵ Giedion, describió la arquitectura del siglo XX como la culminación de un proceso evolutivo que comenzó en el barroco y que, con cada avance, mejoraba lo anterior, de la misma forma que en la *Querelle* del siglo XVII, algunos modernos se veían como enanos, pero sostenidos en los hombros de los gigantes de la antigüedad.

Para Giedion, la nueva arquitectura se caracteriza por el concepto de interpenetración, donde lo que está en juego es el espacio indeterminado o sin forma, que fluye uno en otro y el tiempo, a través del movimiento, siendo ejemplo de esto, la Torre Eiffel o las estaciones de trenes europeas del siglo XIX,

²¹³ Josep María Montaner, *op. cit.*, p. 18. Al sistema métrico desde el que diseñó Le Corbusier se le llamó el "Modulor".

²¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

²¹⁵ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity*, MIT Press, Cambridge, 1999, pp. 41-43.

realizadas de acero y vidrio.²¹⁶ Esta idea se sostiene en el postulado de que un edificio moderno, no puede experimentarse desde un único punto de observación, como la arquitectura clásica, sino que es necesario desplazarse a través de ella. Ante un pórtico griego, se percibe la totalidad del edificio con una sola visión mientras que, para experimentar un edificio moderno como el de la Bauhaus, es

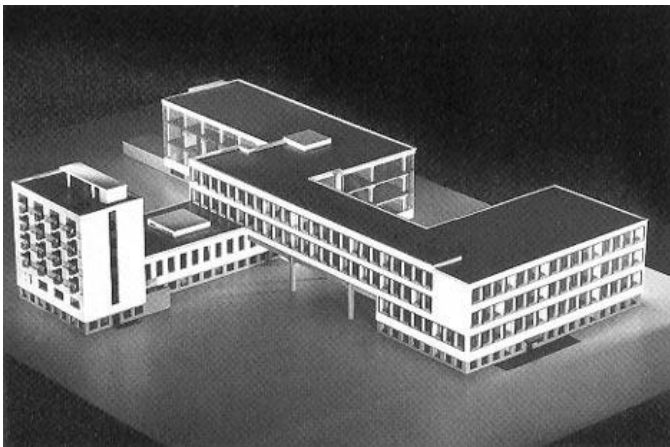


Fig. 16. Walter Gropius, *Bauhaus*, maqueta, 1925.

necesario desplazarse y así, observar el juego de volúmenes, los materiales y las texturas.²¹⁷ La interpenetración se define por los conceptos de “simultaneidad, dinamismo, transparencia y multilateralidad” y se materializaba a través de la flexibilidad y del diseño de obras,

cuya estructura es a base de columnas, lo que permite que los muros no sean de carga, sino planos que se despliegan por el espacio.²¹⁸

Estas dos nociones le facilitaron ligar la arquitectura con la ciencia y los avances tecnológicos, al defender un paralelismo entre el tiempo de la Arquitectura Moderna y la relatividad, lo que reforzaba la idea de que la nueva

²¹⁶ Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, 6ª ed., trad. Isidro Puig Biada, Editorial Dossat, Madrid, 1982, pp. XVI-XIX y pp. 286-299.

²¹⁷ Quisiera hacer notar como la posición del Partenón de Atenas en la Acrópolis estaba en escorzo en referencia al acceso para que con una sola visión se pudiera observar dos de los lados del edificio y así se pudiera apreciar la perfección total de la obra en términos de simetría, proporción y ritmo.

²¹⁸ Hilde Heynen, *op. cit.*, p. 40.

arquitectura tenía el mismo lenguaje de la modernidad y, por lo tanto, de la ciencia.

Le Corbusier fue miembro del Purismo, movimiento artístico de inicios del siglo XX y cuyos postulados quedaron asentados en el libro *Foundations of Modern Art* de Amedée Ozenfant de 1928, donde se proponía a través de la abstracción y la geometrización, encontrar las constantes que hay en el mundo.²¹⁹ El texto teórico que definió a la Arquitectura Moderna, *Space, Time and Architecture* y los postulados de los CIAM, trataba de defender cierto discurso arquitectónico basado, en parte, en la definición de la arquitectura desde el espacio y no ya, desde las formas.²²⁰

Este planteamiento tuvo eco en las propuestas arquitectónicas de la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos, en particular, en la exposición “Modern Architecture: International Exhibition” del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que en 1932 organizó Philip Johnson, primer comisionado de la sección de arquitectura del museo hasta 1934, junto historiador del arte Henry-Russell Hitchcock y Alfred H. Barr, director del museo.

Lo que se hizo para esta exposición, fue seleccionar las obras europeas y americanas que más se acercaban a los postulados del libro *The International*

²¹⁹ Amedee Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, Dover Publications, New York, 1952, pp. XII-XIII.

²²⁰ Sigfried Giedion, *op. cit.*, p. XXII-XXV. Ejemplo de lo anterior es la propuesta de que la arquitectura es espacio. Este argumento va en sentido opuesto a lo defendido por Peter Bürger como vanguardia, en el texto *Teoría de la vanguardia* de 1974, de que se trata de un arte que deja de ser una institución autónoma y modifica la vida desde los postulados artísticos. Giedion, en cambio, habló de una “Nueva tradición” que hacía justo lo contrario, permitirle y ayudarle al sujeto moderno a adaptarse a las condiciones sociales y económicas de la modernidad.

Style: Architecture Since 1922, que fue escrito por Hitchcock de forma paralela a los preparativos de la exposición, en el que se limitaba a la arquitectura, a ciertos postulados formales que, a su vez, eran universales.²²¹ La exposición y el libro defienden una arquitectura caracterizada por el volumen, por el juego de superficies y planos, ya no desde la masa; por la regularidad o la simetría axial y por la renuncia a la decoración. Es decir, se estetizó la unión de la arquitectura, las nuevas tecnologías y la eficiencia del capital y a esto se le llamó Estilo Internacional.

Alfred H. Barr, director de museo, había estudiado en el Departamento de Historia del Arte de Princeton en 1918 y en Harvard en 1924. Fue un formalista educado por profesores que seguían las doctrinas de Heinrich Wölfflin y Alois Riegl y trataban de demostrar la evolución en el arte, desde la Edad Media hasta la Modernidad.²²²

De esta forma, se puede observar que todos los teóricos e historiadores cercanos a la Arquitectura Moderna, trataron de demostrarla como la novedosa conclusión de una genealogía que comenzaba en algunos casos en el barroco, en otros en la Arquitectura de la Revolución o en el siglo XIX y que la anclaba al proceso histórico de la modernidad. Lo anterior, les permitía confirmar el desarrollo paralelo de la Arquitectura Moderna y del proceso de industrialización, cuyo origen se ubica en el siglo XVIII.

²²¹ Bernd Evers, *op. cit.*, p. 476.

²²² Sybil Gordon Cantor, *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Arte*, MIT Press, Cambridge, 2002, pp. 20-21.

Para la autora del libro *Architecture and Modernity*, Hilde Heynen, la experiencia típica de la modernidad es una “fisura” que se genera en el sujeto que vive en el mundo moderno, pero que mantiene valores internos más bien cercanos a la tradición,²²³ lo que significaría que no hay un proceso de cambio equivalente entre la modernización y el sujeto. En esta crítica, la propuesta de Giedion y de los CIAM, buscaba transformar esos valores internos para que se construyeran, de nuevo, de acuerdo a las nuevas condiciones económicas y sociales. Haynen ve como la propuesta de Giedion poco a poco se fue institucionalizando y



Fig. 17. Albert Speer, *Pabellón alemán en la Exposición de París de 1937*, fotografía, 1937.

adaptándose, construyéndose como mediadora, ya que, lo que antes fue interpenetración, después se llamó espacio-tiempo,²²⁴ lo que lo acercaba, todavía más, a las ideas de la ciencia, además de que se limpiaba de cualquier connotación revolucionara, en la que la interpenetración se podía ver como cercana a la democratización o a la permeabilidad social.²²⁵

Un catalizador en que varias de estas ideas se habían gestado fue la

²²³ Hilde Heynen, *op. cit.*, pp. 2-3 y pp. 14-15.

²²⁴ Sigfried Giedion, *op. cit.*, pp. 463-464. Giedion afirma que la arquitectura moderna es el descubrimiento del plano como medio de expresión artística y de la unidad indisoluble que hay entre el espacio y el tiempo.

²²⁵ Hilde Heynen, *op. cit.*, p. 41-43.

Bauhaus, Escuela de Artes y Oficios que se crea en 1919 en Dessau, Alemania y se mueve en 1925 a Weimar, donde se construye una de las obras más representativas de la Arquitectura Moderna, el conjunto de la Bauhaus de Walter Gropius, quién fue el director, desde su inicio, hasta 1925, cuando fue sustituido con Hannes Meyer y después por Mies van der Rohe en 1929. Sin embargo, en 1931, la Bauhaus de Weimar cierra, a pesar de ser Mies su director y de que no había tenido problemas con el nuevo gobierno, como sí lo había tenido por Meyer, por lo que se mueve a una bodega en Berlín, donde cierra de forma definitiva en 1933.

La clausura de la Bauhaus se debe, a que el Tercer Reich apoyaba un arte clásico que lo ligara al mundo griego y al imperio romano, siendo ejemplo de esto el Pabellón de Alemania de 1937, para la Exposición Internacional en París, de Albert Speer. Se trata de un elemento vertical dividido en tres, lo que hace eco del estriado de una columna griega, con un remate superior similar al entablamento que en los templos hacía de transición entre las columnatas y el frontón. El contraste con el Pabellón

que 8 años antes mandó Alemania a la Exposición Internacional de Barcelona del 29 de Mies van der Rohe, basta para ver el cambio que se vivió en la



Fig. 18. Mies van der Rohe, *Pabellón alemán en la Exposición de Barcelona de 1929*, fotografía, 1999.

arquitectura en Alemania, donde se dejaron de lado los planos verticales de mármol y las columnas de acero por un lenguaje masivo, volumétrico y simétrico de concreto. De esta manera, el Tercer Reich no hizo eco de la propuesta de la Arquitectura Moderna de mediar entre el sujeto y la vida moderna, sino que ligó su cultural al mundo griego y así, se diferenció del resto de Europa.

El gusto por lo clásico también se observa en la Haus der Kunst o Casa de Arte, localizada en la plaza principal de Munich, que fue la última obra del primer arquitecto oficial del nazismo, Paul Ludwig Troost, construida entre 1934 y 1937. Se trata de un pórtico simétrico de columnas y entablamento dórico, que es heredero no sólo de los templos griegos, sino de la arquitectura neoclásica del siglo XIX, de Karl Friedrich Schinkel, quién es el autor del Altes Museum, 1822-1823, en Berlín, un pórtico simétrico de columnas jónicas y escala monumental.

Speer se convirtió, a la muerte de Troost, en el arquitecto favorito de Hitler y

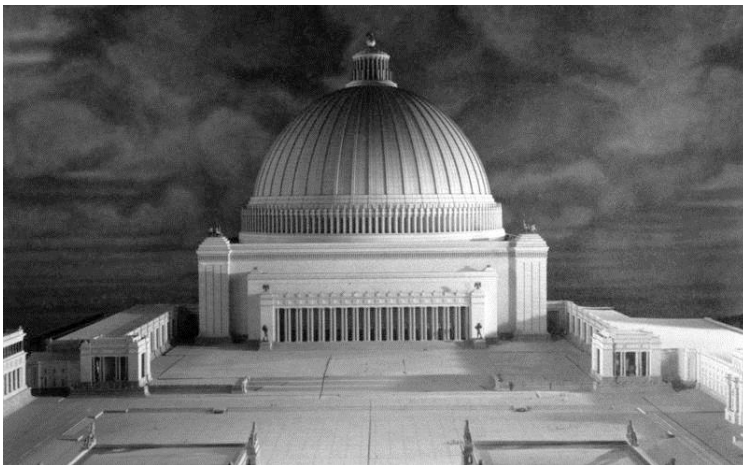


Fig. 19. Albert Speer, *Palacio del Pueblo en Alemania*, maqueta, 1940.

siguió un lenguaje clásico con nuevos materiales, como en su proyecto para Alemania, la que sería la nueva capital del Tercer Reich. El arquitecto alemán crea una urbanización estructurada por una gran avenida

central, la Avenida de la Victoria, que remataba con la Grobe Platz, que albergaría al oeste al Palacio del Führer, al este el edificio del Congreso, al sur la Cancillería y el mando del ejército y al norte el Palacio del Pueblo (“Volkshalle”), que consistía en una gran cúpula diseñada por Hitler y Speer, de 200 metros de altura y 250 de diámetro, que habría sido el espacio cubierto más grande del mundo. Siendo esta obra heredera del Cenotafio de Newton, quiero hacer notar como se adapta a la perfección, a la descripción de arquitectura de silos y trasatlánticos que hace Le Corbusier, ya que es un volumen geométrico platónico de concreto armado y que buscaba emocionar a los espectadores. Lo que ninguno de sus autores tomó en cuenta, fue que un espacio así, cuando estuviera lleno y sin una adecuada ventilación, tendría una lluvia interna de saliva, resultado de la condensación de la respiración de las miles de personas que ahí se ubicarían.²²⁶

De esta forma, Speer estaba trabajando y experimentando con la escala de la arquitectura y es lo que me permite ligar esta obra, con el texto de Le Corbusier *Hacia una arquitectura*, pero donde habla de la capacidad que tiene la arquitectura de emocionar, no de la posibilidad de mediar. Me parece que al Nacionalsocialismo no le interesa la mediación entre un sujeto conservador y un mundo industrializado, en ninguno de sus dos discursos arquitectónicos. En el primero, en el clásico, se buscó diferenciarse desde la cultura griega, del resto de Europa para empoderarse como heredero de esa tradición. En la Catedral de la Luz, en cambio, se buscó asombrar a los espectadores con estrategias que se

²²⁶ <http://www.german-architecture.info/GERMANY/TEN/TEN-NS-09.html>, recuperado el 5 de diciembre de 2012. Esto es importante porque al llevar cualquier forma arquitectónica a escalas inmensas hay efectos físicos de los que los proyectistas no son conscientes.

dirigen a la sensibilidad, más que a la razón, con una arquitectura efímera que se hacía una vez al año, que se construía, se vivía y se desarmaba, pero que se mantenía en la memoria de todos los que la vivieron.

EL NACIONALSOCIALISMO: INTRODUCCIÓN

El 30 de enero de 1933 llega al poder institucional alemán el NSDAP (Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán), cuando su líder, Adolf Hitler, fue elegido como canciller del gobierno del presidente electo del Tercer Reich,²²⁷ Paul von Hindenburg, Almirante del ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial.

El nombramiento de Hitler en ese régimen, se debió a la fuerza paramilitar que tenía el NSDAP, ya que contaba con un brazo armado, la SA, *Sturmabteilung* o tropas de asalto y su subdivisión, la SS, *Sicherheitsdienst* o guardia pretoriana, que tenía 600 mil uniformados.²²⁸ Desde el antecedente del NSDAP, el Partido Obrero Alemán, DAP,²²⁹ ese movimiento sostenía un discurso nacionalista y excluyente, anti-marxista y anti-semita que fue resumido en 1926 en un texto llamado los “Veinticinco puntos”, donde se establecía la construcción de una “Gran Alemania”, cuyas fronteras coincidieran con las del Primer Reich, la revocación de

²²⁷ Wolfgang Benz, *A Concise History of the Third Reich*, University of California Press, Berkeley, 2007, p. 18 y pp. 58-59. El término Tercer Reich fue inventado por la organización de los Jóvenes Conservadores, en especial, Arthur Moeller van den Bruck, en 1923.

²²⁸ *Ibid.*, p. 20. Esto fue definido por Goebbels como la “Asunción al poder del NSDAP”, a pesar de que dicha organización política sólo tenía tres representantes dentro del nuevo gobierno de coalición, Hitler, Wilhelm Frick, ministro del interior y Hermann Göring, ministro sin cartera.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 9-19. El DAP se establece el 5 de enero de 1919 en Munich a partir de la Völkisch Thule Society. En febrero de 1920 el DAP cambia su nombre por NSDAP. En Munich se llevó a cabo la Primera Convención del NSDAP en 24 de febrero de 1920 y en julio de 1921, Hitler se convirtió en su líder.

los tratados de paz de 1919, que habían quitado territorio a Alemania, le habían obligado a pagar por la destrucción provocada por la Primera Guerra Mundial y los habían forzado a desmilitarizarse, la expansión de la colonización alemana, la glorificación de la guerra, la destrucción de cualquier debilidad física o mental, la exclusión de los judíos como ciudadanos alemanes, la restricción de la ciudadanía alemana según un criterio racial y la detención de la inmigración. También hablaba de “una misión histórica”, la superioridad de la cultura alemana, la nacionalización de las corporaciones, la creación de una “saludable clase media”, la socialización de tiendas, la realización de una batalla contra los usureros y los criminales, entre otros.

Las ideas plasmadas en los “Veinticinco puntos” nunca tuvieron un sustento teórico y crítico, ya que Hitler pensaba que la propaganda y el espectáculo eran más importantes que cualquier discusión de programa, siendo la última reunión en que se llevó a cabo un debate al interior del Nacionalsocialismo, la celebrada en Bamberg, en 1926. En el texto *Mi lucha*, Hitler describe que el éxito de un mitin político no depende del “contenido” del discurso, sino de su “éxito visible”, ya que en ese momento “la voluntad, las aspiraciones pero también la fuerza de millones de hombres se acumulaban en cada uno de ellos”.²³⁰

Ante todo, es necesario desembarazarse de la idea de que las concepciones ideológicas podrían satisfacer a la multitud. El conocimiento es para la masa una

²³⁰ Eric Michaud, *La Estética Nazi*, trad. Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009, p. 63.

base tambaleante. Lo que es estable es el sentimiento, el odio. [...] Lo que la masa debe experimentar es el triunfo de su propio vigor.²³¹

Es así que el discurso del NSDAP se sostenía en la repetición de frases sacadas de los “Veinticinco puntos”, en monólogos que duraban horas y en concentraciones producidas a la perfección. Lo anterior se resume en las siguientes palabras de Rudolf Hess, jefe del NSDAP y secretario de estado, de 1938, “El pueblo alemán sabe que todas las acciones del Führer, son acciones correctas”.²³²

El concepto de pueblo es una construcción que se sostiene en un cúmulo de demandas no satisfechas por el estado, lo que las convierte en demandas populares según el autor argentino Ernesto Laclau en el libro *La razón populista*. Para él, en todo régimen político hay una base populista,²³³ que tiene como representante último al líder y es en ciertos momentos históricos donde se convierte en una categoría fundamental.²³⁴

Dicho líder se construye a partir de la identificación de los seguidores con él, lo que significa que hay una proyección del yo ideal en él.²³⁵ Este término Laclau lo toma del psicoanálisis, en particular de lo que propone Sigmund Freud

²³¹ *Ibid.*, p. 64. “[El orador], escribía Hitler en *Mein Kampf*, se dejará siempre llevar por la gran masa, de suerte que instintivamente hallará siempre las palabras necesarias para llegar directo al corazón de sus auditores actuales. Si comete el más ligero error, encontrará la corrección viva delante suyo. Como ya lo dije, puede leer en el rostro de sus auditores [...] Si le parece que no están aún convencidos de los buenos fundamentos de sus aseveraciones, las repetirá otra vez y siempre, con nuevos ejemplos que las apoyen, él mismo expondrá las objeciones inexpressadas que siente en ellos, y las refutará y cortará de un tajo, hasta que los últimos grupos de oponentes terminen por confesar, según su actitud y la expresión de sus rostros, que han capitulado ante su argumentación.”, *Ibid.*, p. 65.

²³² Alexander Schmidt y Markus Urban, *Terreno de las Convenciones del Partido del Reich en Nuremberg*, Sandberg Verlag, Munich, 2004, p. 45.

²³³ Ernesto Laclau, *La razón populista*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 11.

²³⁴ *Ibid.*, p. 10 y p. 62.

²³⁵ *Ibid.*, pp. 82-83.

en la obra *Psicología de las masas y análisis del yo* de 1920 y el autor argentino llama la atención a que, para que esta sustitución se efectúe, es necesario que existan rasgos comunes entre el líder y sus seguidores, así como con un cúmulo de demandas que se unifiquen desde la equivalencia y den concreción al sistema.

El populismo trabaja, al mismo tiempo, desde la negatividad y la equivalencia ya que, dichas demandas, se plantean en oposición al estado y, de forma paralela, se trata de la unión de varias demandas que se van haciendo equivalentes, hasta plantearse como una sola. El discurso teórico de Laclau parte de ver el conjunto político, no a partir de identidades, sino de diferencias que crean identidades no positivas, sino que se construyen en referencia a otro.²³⁶ El argumento afirma que la condición de la significación es la totalidad, pero para poder aprehenderla es necesario darle límites y distinguirla de algo diferente a sí misma, pero como la totalidad abarca todas las diferencias, la diferencia ante la que se construye es una exclusión salida de esa totalidad, entre los que se ubican los judíos, los negros, los gitanos y los enfermos mentales, entre otros. Pero frente a esa exclusión, todas las diferencias se hacen equivalentes, lo que provoca una tensión que crea, en última instancia, una “totalidad fallida”.²³⁷ Sin embargo, ese objeto no se puede “aprehender” por medio conceptual pero si se puede representar y es en este momento donde, para Laclau, una diferencia se puede asumir como “la representación de una totalidad inconmensurable”, es decir, gracias a lo que es, se mantiene su particularidad, pero es portadora de una

²³⁶ *Ibid.*, p. 93.

²³⁷ *Ibid.*, p. 94.

“significación universal” y es esto lo que se llama hegemonía. Sin embargo, como esta “totalidad o universalidad encarnada” es imposible, “la identidad hegemónica pasa a ser algo del orden del significante vacío”, transformando su particularidad en totalidad.²³⁸

Si se trabajara desde la identidad, la totalidad podría ser representada y aprehendida conceptualmente, al estar este análisis ubicado en el horizonte del populismo, lo que permite la cohesión social no es lo conceptual sino lo afectivo, lo sensible, que es el origen de las demandas.

Dado el caso de este capítulo y siguiendo a Laclau, el nazismo hizo equivalentes una serie de demandas provenientes de problemas dejados por la Primera Guerra Mundial y, para lograr generar una unidad coherente que tuviera poder para gobernar, excluyeron a judíos, comunistas y gitanos y se identificaron con un líder carismático que afirmaba ser igual a ellos y sólo buscaba recobrar el poder de Alemania.

El uso del filósofo argentino de la identificación propuesta por Freud para hablar del fascismo, también se encuentra en el texto de Theodor Adorno *Ensayos sobre la propaganda fascista. Psicoanálisis del antisemitismo*, donde el autor afirma que “el mecanismo que transforma la libido en el lazo entre el líder y sus seguidores y entre los seguidores mismos, es el de la *identificación*”.²³⁹ Sin embargo, el análisis que hacen Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la*

²³⁸ *Ibid.*, p. 95.

²³⁹ Theodor Adorno, *Ensayos sobre la propaganda fascista. Psicoanálisis de antisemitismo*, trad. Wenceslao Galán, Paradiso Ediciones, Buenos Aires, 2005, p. 32.

Ilustración, parte de analizar el mundo desde las identidades, mientras que Laclau, trabaja con totalidades no aprehensibles conceptualmente, sino experimentadas desde la sensibilidad.

Esta afección social, estas demandas, pusieron en crisis al gobierno y unió a los que las comparten, incluso si eso que se comparte no es lo mismo, sino parecido.²⁴⁰ El siguiente paso que dio el NSDAP, fue institucionalizar la unión generada por dicha demanda en asociaciones que representaban al pueblo, no a través del entendimiento, sino en experiencia sensibles generadas, por ejemplo, con la arquitectura. Hay dos momentos en los que las afecciones son importantes, el primero son las demandas, que dan cohesión y, el segundo, la representación que le permite al pueblo aprehenderse no desde el entendimiento, sino desde la imaginación.

Es decir, el discurso nacionalista del NSDAP tuvo éxito gracias al contexto que se generó, tras la derrota alemana en la Primer Guerra Mundial y la crisis económica que la siguió, durante el gobierno de la República de Weimar. Al inicio de 1933, el NSDAP tenía aproximadamente 850 mil miembros, siendo la mayor parte de la baja clase media, con un tercio de obreros, de los que la mitad eran desempleados, contando además, con más jóvenes que en cualquier otra organización política. Meses después, cuando Hitler ya era el canciller alemán,

²⁴⁰ Ernesto Laclau, *op. cit.*, pp. 98-99.

tenía 2.5 millones, adhiriéndose principalmente, funcionarios públicos y maestros y en 1937, 8.5 millones.²⁴¹

El gobierno liderado por el canciller Adolf Hitler, con von Hildenburg como presidente, disolvió el parlamento el 1 de febrero de 1933,²⁴² para llamar a nuevas elecciones el 5 de marzo del mismo año, lo que provocó que las actividades de los demás partidos se obstruyeran, se restringió la libertad de prensa y se disminuyó el servicio civil. El 28 de febrero, firmó el “Decreto para la Protección del Pueblo y del Estado”, donde se suspendían otros derechos básicos, como la libertad de expresión, de prensa, de asamblea y de asociación, así como la privacidad del correo y de las comunicaciones, implicando para cualquier violación de esta prohibición, la pena de muerte. Además, se legalizó la propuesta de una “Custodia protectora”, que permitía la detención del enemigo, del excluido y su envío a una nueva institución, los campos de concentración, a cargo de la SS, que fueron ocupados, en un inicio, por comunistas y oficiales opositores electos.²⁴³

Este Estado de Emergencia duró hasta el final del Régimen Nazi y se formalizó en marzo de 1933 con la “Ley habilitante”, siendo este suceso el punto crítico que llevó al Nacional Socialismo al poder, ya que quedaron en manos del Canciller y del Ministro del interior, no del Presidente, todos los instrumentos del

²⁴¹ Wolfgang Benz, *op. cit.*, pp. 142-143. Sin embargo, hacia 1935, habían salido de Alemania, por razones políticas o racistas, cerca de 20 mil alemanes, entre los que estaban comunistas, pacifistas, demócratas, filósofos, artistas y judíos.

²⁴² *Ibid.*, pp. 49-59. En base al artículo 48 de la Constitución de Weimar, que le daba al ejecutivo el poder de declarar el Estado de Emergencia.

²⁴³ *Idem.* Entre el 27 y el 28 de febrero de 1933, un ciudadano holandés incendió el edificio del Reichstag o parlamento, de Berlín, lo que sirvió al Nacional Socialismo para culpar a los comunistas y reforzar la idea de la necesidad de un Estado de Emergencia. Tras el incendio del Reichstag, el parlamento se reunió entre 1933 y 1942 en la Kroll Opera House y Göring se convirtió en su presidente.

Estado, incluyendo la policía y el ejército. El 1 de agosto de 1934, ya enfermo Hindenburg, por medio de un decreto, desapareció la oficina de la presidencia y nombró a Hitler, Führer y canciller, concentrando todo el poder del nuevo estado en él, al presentarse como el ejecutivo de la nación y como el jefe del partido, como el líder.²⁴⁴

La SA y la SS, desde la fundación del NSDAP, fueron los órganos que sostuvieron al partido, gracias a la violencia física con la que afectó a gran parte de la población alemana, al eliminar a todos sus enemigos, destruir



Fig. 20. *La Noche de los Cristales Rotos*, fotografía, 9 y 10 de noviembre de 1938.

organizaciones e incendiar edificios, logrando así intimidar y controlar a un amplio sector de los alemanes. Sin embargo, desde el 30 de enero de 1933, dicho régimen de terror se institucionalizó, atacando y llevando a la clandestinidad al Partido Comunista, al Partido Social Demócrata y a la Organización Republicana, a través de asesinatos y desapariciones. En febrero de 1933, Hermann Göring, ministro sin cartera, transformó 40 mil miembros de

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 95 y pp. 58-59. Este acto fue importante, porque el ejército alemán se había mantenido fiel al Presidente y gracias a la puesta en orden del SA por parte de la dirección del NSDAP y al cambio formal desde las instituciones, el ejército se declaró fiel a Hitler. Hacia el mes de julio de 1933 desaparecieron de forma forzosa o voluntaria todos los partidos políticos y el 14 de julio se proclamó una ley en que se prohibía la fundación de nuevos partidos.

esas organizaciones armadas del partido en policías, con la instrucción de usar la fuerza contra cualquiera que pusiera en cuestión el “interés del pueblo” y afirmó, el 3 de marzo, que “no le afligía ninguna clase de asunto legal”, ya que su trabajo no era ejercer la justicia, sino “solamente destruir y exterminar”.²⁴⁵ Para citar un ejemplo, entre el 9 y el 10 de noviembre de 1938, la SS se levantó contra la comunidad judía, asesinando, tomando prisioneros, quemando aproximadamente 180 sinagogas y destruyeron 7,500 tiendas y algunas otras propiedades, lo que se conoce como las “Noche de los Cristales Rotos”.²⁴⁶

Es así que, desde un inicio y durante el desarrollo del NSDAP, su discurso se sustentó en la construcción de una identidad, la nación, la raza, el pueblo, a partir de la contraposición con el otro, el extranjero, el judío, el comunista. Rosa Sala Rose en el libro *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, también sostiene que el Nacional Socialismo se definió más a partir de la delimitación del otro, que da construcción del nazismo en sí, ya que se sustentó en rechazos y discriminaciones que venían desarrollándose en Europa desde el siglo XVIII y durante todo el XIX. Por ejemplo, la idea de una “raza superior” se puede ubicar en el XVIII en estudios hechos por el taxonomista francés, Georges-Louis Leclerc,

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 26. Para ampliar su campo de acción y de control, el 1 de mayo de 1933 el Reich declaró ese día como el “Día Nacional del Trabajo” y como feriado nacional. Esta celebración fue convertida por la NSDAP en un mitin masivo para la unión de los trabajadores, la *Volk Community*, con discursos y música, sin embargo, al día siguiente, la oficina de la Unión de Trabajadores fue ocupada por fuerzas del gobierno, la SA y por la Organización de Trabajadores de la NSDAP. Los trabajadores no presentaron resistencia y fueron incorporados al Frente de Trabajadores Alemán, DAF, convirtiéndose en la organización nazi más grande, contándose en 1938, 23 millones de miembros y hacia 1942, 25 millones, con una burocracia de 40 mil funcionarios, aunque no tenía ninguna influencia real en las negociaciones salariales o contractuales con los industriales alemanes, a pesar de englobar empleados de cuello blanco, artistas, comerciantes y obreros.

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 144-145. El NSDAP sostuvo que fue una reacción espontánea ante el asesinato del Secretario de la Embajada Alemana en Francia, Ernst von Rath, por un joven judío, Herschel Feibel Grynszpan. Lo cierto es que sólo fueron arrestados unos alemanes acusados de la violación de jóvenes judías. http://www.ihr.org/jhr/v06/v06p183_Weckert.html

conde de Buffon, (1797-1788) quién afirmó “de no existir la circunstancia de que negros y blancos pueden tener hijos entre sí, se podría hablar de dos especies distintas; el negro sería respecto al hombre como el asno respecto al caballo; o mejor dicho, si el blanco es el hombre, el negro no sería un hombre, sino un animal como el mono”.²⁴⁷

Ernst Haeckel (1834-1919) fue un biólogo, naturalista, filósofo y artista alemán que creó el término “ecología” y se dio a la tarea de estudiar al ser humano como un animal más, por lo que se dedicó a analizar las diferencias raciales en la especie humana.²⁴⁸

(...) dado que “las razas inferiores (como los veda o los aborígenes australianos) están psicológicamente más cerca de los mamíferos (monos y perros) que de los europeos civilizados, tenemos, por tanto, que asignarles un valor totalmente distinto a sus vidas”.²⁴⁹

Los dichos de Haeckel se sustentaban en la afirmación de que era “ciencia pura”, “por sí misma”, la que había hecho explotar el concepto de hombre, para dividirlo según las razas. Sin embargo, pongo entre paréntesis “pura” o “por sí misma”, porque lo que no se toma en cuenta, es que la idea de ciencia es una construcción de la Ilustración, que a partir del XVIII, intentó dar forma a todos los objetos que se ubican en el mundo.²⁵⁰

²⁴⁷ Rosa Sala Rose, *Diccionario críticos de mitos y símbolos del nazismo*, Acantilado, Barcelona, 2003, p. 24.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 25.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 25-26.

²⁵⁰ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 5ª ed., trad., Juan José Sánchez, Trotta, Madrid, 2003, p. 63.

Los nazis dieron un paso más en la taxonomía, al romper la continuidad entre las especies, entre los blancos y los demás y sostener que los “otros” debían ser destruidos para conservar a los “unos”, los “arios” en toda su pureza.²⁵¹ Es decir, se llegó a un dualismo de buenos y malos, luz y oscuridad, campo y ciudad, vigor físico e intelecto, cultura y civilización, ario y no-ario.²⁵²

Esta disposición en que la única construcción posible es la que trabaja desde la identidad, desde la unidad, es la que Adorno y Horkheimer identifican como la estructura de la Ilustración en sí, ya que lo diferente y desconocido, es eliminado del mundo. Lo interesante es que el proceso que describe Laclau funciona justo al revés, ya que primero excluyo, porque eso me permitirá crear un vacío que, a su vez, sea el sostén que de identidad a ciertas diferencias, a través de la equivalencia. Lo importante es que, en los dos sistemas, hay un excluido que queda fuera del sistema y al que se le ataca con toda la violencia posible, para lograr una unidad.

Sin embargo, lo que está en juego en la Ilustración, para Adorno y Horkheimer, es la vida, ya que la Ilustración es la relación con el mundo que surge cuando el ser humano, por miedo a perder la vida frente a una naturaleza mucho más poderosa materialmente que él, concentra sus esfuerzos en dominarla y ponerla a su servicio, todo esto gracias a su capacidad racional, a la Razón. Dominar la naturaleza implica nombrarla, identificarla, desechando todo lo que no puede ser delimitado bajo cierta unidad y este sistema es llevado al ámbito

²⁵¹ Rosa Sala Rose, *op. cit.*, p. 31.

²⁵² *Idem.*

político, cuando se constituye una unidad o identidad, la nación, la “raza pura” y se sostiene que el otro, el no-idéntico debe ser desechado, ya que puede poner en peligro la supervivencia de lo uno.²⁵³ Laclau no se preocupa por la parte racional que domina el mundo, porque la ve como un cascarón en el que se intenta ubicar lo que no se deja colocar ahí y decide analizar las demandas particulares, que son las que después permitirán la identidad del sistema y la toma del poder del líder.

El Führer, Adolf Hitler, se presentaba ante su pueblo como el líder de la nación alemana y de la raza aria. Este discurso se reforzaba constantemente con las conmemoraciones masivas que el NSDAP organizaba para llenar todo el año, con paradas militares, discursos y fiestas, ante la mayor cantidad posible de asistentes.²⁵⁴ Se trataba de un ciclo de festivales que comenzaban el 30 de enero, con un discurso del ministro de propaganda Joseph Goebbels en la mañana y uno del canciller Adolf Hitler en la tarde, frente al parlamento, en el que se recordaba la llegada al poder del NSDAP. El 24 de febrero se conmemoraba el Día de la Fundación, que reunía en Múnich a todos los “viejos luchadores” del Nacional Socialismo. En marzo se celebraba el Día del Recuerdo de los Héroeos, con paradas militares del ejército alemán en Berlín y que reemplazaba al Día Nacional de Duelo de la República de Weimar, en que se recordaba a todos los caídos en la Primera Guerra Mundial. El último domingo de marzo, se admitía a los niños de 14 años en la Juventud Hitleriana. El 20 de abril, el día del cumpleaños del Führer, se hacían desfiles militares en todas las ciudades, más una fiesta en Múnich. El 1 de

²⁵³ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*, pp. 98-100.

²⁵⁴ Alexander Schmidt y Markus Urban, *op. cit.*, pp. 8-10. También eran un recuerdo de la Alemania Imperial, del Primer y del Segundo Reich.

mayo era el Día del Trabajo Nacional, que se celebraba con grupos nacionalistas y danzas folklóricas y el segundo domingo de mayo era el Día de las Madres, en que se entregaron, hasta 1939, 3 millones de Cruces de honor. Entre 1937 y 1939, en el solsticio de verano en junio, se realizaban eventos masivos, en el Estadio Olímpico de Berlín.

El ciclo anual de festividades, tenía su punto más importante en septiembre, con la convención del NSDAP, en Nuremberg. En octubre se celebraba el Día de Gracias por la Cosecha en Bückeberg que reunió, en 1937, a 1.2 millones de espectadores. El 8 de noviembre se conmemoraba en Múnich el intento de golpe de estado del NSDAP, a la República de Weimar en 1923 y el 9 de noviembre, se recordaba a los mártires del movimiento y se aceptaba a los graduados de la Juventud Hitleriana al NSDAP. Se propusieron dos ceremonias para cerrar el ciclo anual, mismas que no fueron muy bien recibidas, una para el solsticio de invierno y el Festival de Navidad.

Además, la relación entre el NSDAP y el pueblo se reforzó con el establecimiento del Ministerio de Iluminación Pública y Propaganda el 13 de marzo de 1933, que monopolizaría la opinión pública y la vida cultural, con Joseph Goebbels a la cabeza. El 22 de septiembre de 1933, se creó la Cámara de Cultura del Reich, que buscaba estructurar toda la vida cultural a través de siete subdivisiones: la cámara de literatura, prensa,²⁵⁵ radio,²⁵⁶ teatro, película,

²⁵⁵ Wolfgang Benz, *op. cit.*, p. 65. Hacia 1944, Max Amann, el encargado de los periódicos del Reich, tenía en su control el 82.5 por ciento, manteniéndose un 17.5 por ciento de prensa libre que tenía cobertura, aunque sólo era local.

música²⁵⁷ y artes finas,²⁵⁸ a las que podía unirse cualquier alemán “ario”, que no fuera judío o demócrata.²⁵⁹

De forma paralela a las exhibiciones multitudinarias, la sociedad alemana de la década de los treinta, estaba organizada en un sinnúmero de instituciones gubernamentales que se daban a la tarea de homogeneizar y educar a los sujetos. La SA y la SS, fueron los órganos más dinámicos y más leales, el Cuerpo Motorizado del Nacional Socialismo, la Juventud Hitleriana,²⁶⁰ la Liga de

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 63. La Compañía de Radio del Reich daba entretenimiento y hacía propaganda al Tercer Reich durante todo el día. En 1933, el 25 por ciento de la población tenía radio y en 1939, subió al 70 por ciento, gracias a incentivos y apoyos del gobierno, ya que se trataba de llevar el mensaje del Nacional Socialismo, al tiempo que se generaba entretenimiento apolítico que alentaba la pacificación y la disciplina.

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 71-73. En la música, el Régimen Nazi excluyó a los judíos, al jazz y a la música atonal y convirtió las representaciones de las óperas de Wagner en eventos de culto, además de que adquirieron auge las marchas que acompañaban las representaciones militares, las operetas, la música pop y el cine que publicitaba los ideales del NSDAP. Los compositores más apoyados por el gobierno fueron Carl Orff, Hans Pfitzner, Werner Egk y Richard Strauss, quien fue presidente de la Cámara de la Música entre 1933 y 1935, mientras Paul Hindemith, Arnold Schönberg, Alban Berg, Ernst Krenek y Kurt Weill tuvieron que huir, al tiempo que se convirtieron en los pilares de la exhibición “Música Degenerada” que se presentó en 1938, en ocasión del Día de la Música del Reich en Düsseldorf.

²⁵⁸ *Ibid.*, pp. 66-67. En 1930 Wilhelm Frick, se manifestó en contra del arte abstracto, cubista, expresionista o de cualquier vanguardia y lo denunció como degenerado. El mismo año, se declaró Munich como la capital del Arte Alemán y en octubre, el Führer colocó la primera piedra de la Casa del Arte Alemán en dicha ciudad, inaugurándose esa “Catedral del Arte Alemán”, el 18 de julio de 1937, con un festival con música, teatro y discursos de Hitler y Goebbels, con el tema “2000 Años de la Cultura Alemana”. Fue igualmente en Munich donde se realizó la exhibición el “Gran Arte Alemán” que se mantuvo hasta 1944, estando Hitler involucrado en la elección de las obras, en donde había paisajes, escenas de la vida rural y desnudos anatómicamente perfectos. También estaba involucrado el “Fotorreportero del Reich” Heinrich Hoffmann, quien tuvo el monopolio de la imagen de Hitler, durante todo el tiempo que éste estuvo en el poder.

La exposición “Arte Degenerado desde 1910”, viajó por 30 ciudades durante 4 años, teniendo obras de Van Gogh, Franz Marc, Kandinsky, Oskar Schlemmer, Marc Chagall, Max Beckmann, Paul Klee, Käthe Kollwitz, Otto Dix, George Grosz, Erich Heckel y Kurt Schwitters, que eran cambiadas constantemente, ya que muchas de las piezas eran vendidas en el mercado mundial para obtener dinero para el Nacional Socialismo. En el otoño de 1939, Goebbels declaró ilegal la “crítica de arte” y colocó en su lugar la “apreciación artística” que sería llevada a cabo por aquéllos que “se acercaran a esta tarea con un corazón puro y las visiones y los sentimientos del Nacional Socialismo”. El término “degenerado” viene de la biología. *Ibid.*, pp. 66-69.

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 32-33. Uno de los actos más ilustrativos de esta limitación y direccionamiento de la vida cotidiana y del pensamiento, fue la quema de libros de autores como Karl Marx y Sigmund Freud, entre otros, organizado por la Asociación de Estudiantes del Nacional Socialismo Alemán, el 10 de mayo de 1933.

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 75-76. En diciembre de 1936, la Juventud Hitleriana dejó de ser un brazo del NSDAP para convertirse en una liga estatal que era obligatoria desde los 10 años y donde se llevaban a cabo entrenamientos físicos y adoctrinamiento ideológico, para 9 millones de jóvenes. El objetivo

Estudiantes Alemanes del Nacional Socialismo, la Organización de Mujeres del Nacional Socialismo,²⁶¹ la Liga de Médicos Alemanes del Nacional Socialismo, la Asociación de Abogados del Nacional Socialismo, la Organización para el Bienestar del Pueblo del Nacional Socialismo, la Liga del Servicio Civil del Reich, entre otros. La asociación más importante fue el Frente Alemán de Trabajo, DAF, con 5 veces más miembros que la NSDAP, siendo su tarea, según Hitler, “formar un verdadero ‘pueblo’ y lograr la comunidad de todos los alemanes”.²⁶²



Fig. 21. Marcha del ejército alemán en Berlín, fotografía, 1938.

Estas organizaciones implicaban un compromiso constante que se demostraba en las conmemoraciones y festividades, siendo muchas las imágenes que retrataron los contingentes de mujeres, hombres y niños que marchaban, en orden y sincronía, ante los dirigentes del

era abrazar toda la “educación física, espiritual y moral del joven”, cuando se encontrara fuera de la escuela y de las familias. Además, en las instituciones educativas, a partir de 1937, se fomentó una representación épica de la historia, donde se enfatizara la grandeza alemana y se justificaban las exclusiones a partir de la ciencia racial y genética.

²⁶¹ *Ibid.*, pp. 77-79. Lo que seguía para las adolescentes después de la Liga de las Niñas Alemanas, era la Organización de la Fe y la Belleza, donde se preparaba a las jóvenes entre 17 y 21 años, para cumplir los únicos oficios que podían ser desempeñados por las mujeres, ser esposas y madres. En 1938 se instituyó la Cruz de Honor para las madres alemanas, premiándose con la cruz de bronce a la mamá que tuviera de 4 a 6 niños arios y físicamente perfectos, de plata a las que tuvieran de 6 a 8 y oro, para la que tuviera más de 8.

²⁶² *Ibid.*, p. 54. Lo cierto es que no dejaron de existir problemas entre las áreas de influencia de las distintas asociaciones, aunque fueron el mecanismo de control y guía más importante del Tercer Reich, siendo el más importante el que se dio entre la SA y la SS y que concluyó con la “Noche de los cuchillos largos”, de 1938, donde fue asesinado Ernst Röhm, líder de la SS.

gobierno. El mismo año en que se funda el NSDAP, 1921, Sigfried Kracauer escribe *El ornamento de masas*, donde describe a las *tiller girls* como un “complejo de muchachas” que pierden su individualidad y se despliegan al infinito a través de líneas matemáticas perfectas,²⁶³ por lo que funcionan de la misma manera que el ornamento de masas, que es descrito por el autor como una forma sin materialidad o vacía. La experiencia ante este ornamento es la misma que ante las “vistas aéreas” de paisajes y ciudades, donde se despliega una imagen lineal que hace abstracción de las partículas con las que se compone, construyéndolo desde afuera y las “vistas de pájaro”, con las que los arquitectos modernos representaron el conjunto y el juego de volúmenes de cada una de sus obras.²⁶⁴

La estructura del ornamento de masas, Kracauer la entiende como un reflejo de la producción capitalista, al sostenerse únicamente en cálculos racionales, que dejan fuera cualquier fenómeno que no se adecúe a las formas universales impuestas,²⁶⁵ con lo que las *tiller girls* tienen la misma experiencia que los obreros de una fábrica del tipo del taylorismo, en que los trabajadores mantienen un movimiento ordenado y en armonía con los demás, generando sólo una parte de un producto final que nunca verán terminado.²⁶⁶

Las piernas de las *tiller girls* corresponden a las manos en la fábrica. Más allá de la destreza manual, se intenta computar también ciertas disposiciones mentales por

²⁶³ Sigfried Kracauer, *El ornamento de masas*, trad. Laura S. Carugati, Gedisa, Barcelona, 2008, p. 258. Las *tiller girls* son las jóvenes que en los espectáculos hacían bailes en una coreografía ordenada y perfecta.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 259.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 260.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 261.

medio de pruebas de aptitud. El ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad, a la que aspira el sistema económico dominante.²⁶⁷

Este argumento es el que explica el por qué la multitud gusta de las *tiller girls*, ya que las dos están organizadas según el mismo principio formal, con lo que el espectador logra tener una visión estética de la realidad capitalista, lo que las “formas pretéritas” del arte no logran.²⁶⁸ El problema es que esta experiencia no requiere de una reflexión, que permitiría generar una visión crítica de la realidad.²⁶⁹

Sin embargo, Kracauer opone las *tiller girls* a las paradas militares, porque la masa es una forma sin materialidad, mientras las paradas militares están sostenidas en los “sentimientos patrióticos”.²⁷⁰ Sin embargo, me parece que el arreglo de los cuerpos, ya sea de las bailarinas o de los militares, son la base del entretenimiento y el disfrute de unos espectadores que están formados con los mismos lineamientos normalizadores, que los seres humanos que desfilan.

Kracauer, Adorno y Horkheimer coinciden en el peligro de un sistema que no parte de lo singular, sino que desde formas universales, constituye una realidad que deja fuera todo lo que no se limita a dichas formas. De esta manera, en la Ilustración se genera un doble movimiento que, por un lado, produce una representación desde la identidad y, por el otro, destruye lo que no se deja delimitar por ella. Es decir, la Ilustración en sí, el monopolio del mundo por el sujeto a través de la razón, tiene en su base una violencia primigenia que se dio a

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 262.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 263.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 272.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 259.

la tarea de controlar la naturaleza por el medio a perder la vida y después, de destruir lo que pueda poner en crisis a la unidad. El Nacionalsocialismo está llevando hasta las últimas consecuencias los postulados de la Ilustración, al construir una identidad, el Tercer Reich, la nación alemana y buscar destruir todo elemento que pudiera poner en cuestión la homogeneidad y el orden de dicha identidad.

Sin embargo, es Laclau el que permite entender como este proceso de homogeneidad surge, no a través de ideas-cascarón, sino por medio de un líder y la designación del excluido. Es desde esta pareja, Hitler y los judíos-comunistas-gitanos, que se dio el proceso de equivalencia desde la diferencia y que permitió la identificación entre los alemanes. Lo que se hizo en el populismo del NSDAP, fue generar una hegemonía a través de la universalización de las demandas singulares, surgidas tras la Primer Guerra Mundial.

En términos estéticos y esto es lo que desarrollaré a continuación, el Nacionalsocialismo hizo presente, en la *Catedral de la Luz*, el asombro que se experimenta ante el gobernante que tiene decisión sobre la vida y ante el líder que logra unificar las diferentes demandas de la sociedad. Me parece que, siguiendo a Laclau, en esa obra se logró uno de los momentos de representación del Nacionalsocialismo, donde lo que estaba en juego no era el entendimiento, sino la experiencia sensible que es afectada y, en este caso, da unidad. En esa obra, me parece, hay una relación con la propuesta de lo estético y lo sublime de Edmund Burke, al estudiar la interacción entre la política y la pura afectación sensible y no

con el sublime kantiano, en el que se pone la razón en juego. La arquitectura más representativa del nazismo, se basó en el mundo griego clásico, con columnatas y frontones pero, cuando en Nuremberg se hizo desfilar frente al pueblo a la maquinaria institucional, Speer eligió algo más afectivo y, en mi opinión, más efectivo a nivel de la propaganda política, por lo menos en un primer momento. Es decir, Laclau ubica más el momento político de los totalitarismo, en la afectación sensible, que en el uso de la razón, lo que hace eco de la crítica de Burke a la Revolución Francesa, de ahí la diferencia entre el discurso de la mayor parte de la arquitectura del Nacionalismo, la clásica y la Catedral de la Luz, donde está en juego el asombrar, al ubicarlo en la oscuridad, para luego llenarlo de una luz cegadora que afecta a la sensibilidad.

LA CATEDRAL DE LA LUZ DE ALBERT SPEER

Hacia la década de los veinte, Nuremberg, ciudad ubicada al sur de Alemania, en la región de Baviera, fue definida por el nazismo como la “más alemana de todas las ciudades alemanas”,²⁷¹ no sólo porque fue en la parte meridional del país donde el Nacionalsocialismo se originó y desarrolló, sino porque había sido una localidad importante durante los primeros siglos del Sacro Imperio Romano Germánico, al llevarse a cabo, en el castillo de estilo románico que se ubica en la parte medieval de la ciudad y que está delimitada por una muralla, reuniones

²⁷¹ Hans-Christian Täubrich, *Fascination and Terror, Documentation Center. Nazi Party Rally Grounds Nuremberg*, Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, Nuremberg, p. 41.

políticas y administrativas. Es así que en 1933, Hitler elevó el estatus de Nuremberg de “Stadt der Reichstage” o “Ciudad de las Dietas Reales” durante el Primer Reich, a “Stadt der Reichsparteitage” o “Ciudad de las Convenciones del Partido del Reich”²⁷² realizándose, a partir de ese momento cada año, durante una semana, paradas militares y discursos.²⁷³

El primer mitin multitudinario del NSDAP se había llevado a cabo en

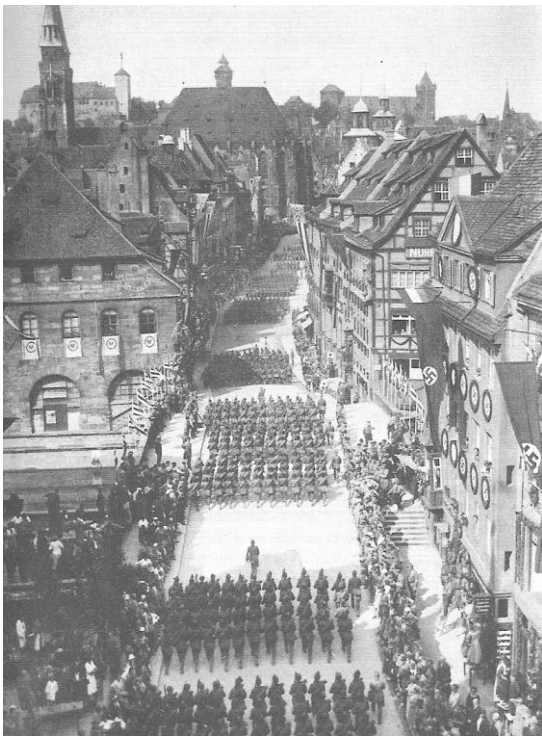


Fig. 22. *Marcha del ejército alemán en Nuremberg,* fotografía, 1938.

Munich, en enero de 1923, con 20 mil miembros, en el que destacó la participación de su líder, Adolf Hitler,²⁷⁴ quién había sido descrito en 1921, por un observador enviado por el gobierno de la República de Weimar a una reunión del Nacionalsocialismo, como un gran orador pero con una “personalidad patológica”.²⁷⁵ En 1927, se realizó por primera vez en Nuremberg una convención del NSDAP, más tarde la tercera y en 1929, la cuarta, en el

²⁷² Alexander Schmidt y Markus Urban, *op. cit.*, pp. 8-11. Se llamaba ciudad de las Dietas Reales porque durante el Sacro Imperio Romano Germánico se tenía la costumbre de que en Nuremberg se llevara a cabo la primer comida del Emperador después de su elección.

²⁷³ *Ibid.*, pp. 10-11. Nuremberg era un bastión importante el NSDAP. Desde el inicio de los veinte los habitantes judíos de la ciudad vivieron agresiones encabezadas por Julius Streicher En 1934 se llevó a cabo un boicot contra los comercios de judíos, se incendió una sinagoga y se condenó a muerte al presidente de la comunidad judía, Leo Katzenberger, por ser culpable de “Ofensas a la raza”.

²⁷⁴ Wolfgang Benz, *op. cit.*, p. 14.

²⁷⁵ *Idem.*

“Monumento a los Caídos”, donde se celebraron rituales en memoria de los mártires del movimiento nazi.

El Campo de las Convenciones del Reich se ubicó al sureste del área medieval, en el espacio que rodeaba el lago Dutzenteich. En ese lugar, en 1825, se localizó la fábrica de Johann Wihelm Spaeth, que transformó un antiguo molino de herrero, en una empresa que producía piezas para ferrocarril y para canales, convirtiéndose en punta de lanza de la industrialización de esa localidad. Este proceso desembocó en la realización, en 1906, de la Primer Exposición Industrial



Fig. 23. Pabellón de la Primer Exposición Industrial Bávara en Nuremberg, postal, 1906.

Bávara,²⁷⁶ para lo que se construyó una Galería de máquinas de acero y vidrio en Estilo Art Nouveau, un faro en el noroeste del lago²⁷⁷ y el Parque de Luitpoldhain, con fuentes y cuadros de flores, que llevaba ese nombre, en honor al Príncipe Luitpold de Baviera.²⁷⁸

²⁷⁶ Alexander Schmidt y Markus Urban, *op. cit.*, p. 28. La tradición de las exposiciones industriales comenzó en Francia, en 1798, como un espacio de exhibición, con una escala nacional, para los productos de uso cotidiano que reflejaban el proceso de industrialización del país. Sin embargo pasaron más de cien años para que celebrara una en la región de Bavaria, porque en los primeros años del siglo XIX, la producción que caracterizaba la economía alemana era la manual y, mientras la libertad industrial se había proclamado en Francia en 1791, en Prusia se adoptó hasta 1846 y llegó al sur de Alemania en 1862. Esto cambió, cuando alrededor de 1870, de la mano del Canciller Otto von Bismarck, se vivió una rápida transformación que buscó llevar a Alemania a ser líder en la producción industrial. La primera exposición universal se lleva a cabo en Londres en 1851 y, según el teórico de la arquitectura moderna, Sigfried Giedion, el deseo de competencia e innovación presente en las exposiciones también se vio reflejado en la arquitectura, al usarse en su construcción los materiales más modernos y eficientes, el acero y el cristal. Sigfried Giedion, *op. cit.*, pp. 192.

²⁷⁷ Demolido en 1935.

De forma paralela al desarrollo de la Exposición Industrial Bávara, el lago Dutzenteich y el bosque de la zona de Langwasser, se convirtieron en un área de esparcimiento, donde en invierno se patinaba sobre hielo y en el verano se practicaba natación, vela y remo. El 8 de agosto de 1909, en un descampado cercano al lago, aterrizó el Conde Zeppelin, pionero de la aviación alemana, su tercer globo dirigible.²⁷⁹ Además, entre 1926 y 1928 se construyeron, siguiendo los planos del director de los jardines municipales, Alfred Hensel, un parque deportivo con pistas de atletismo, piscinas, campo de fútbol, canchas de tenis, jardines privados, restaurant, café con terraza para tomar el sol y un estadio, para 42 mil espectadores, todas obras del arquitecto Otto Ernst Schweitzer, seguidor de las teorías de la Bauhaus.²⁸⁰

En 1933, el NSDAP ordenó a la ciudad de Nuremberg que preparara el Parque de Luitpoldhain y la Sala de Máquinas de la exposición, para que en ese lugar se llevara a cabo la próxima convención. El proyecto fue encargado a Alfred Hensel, quién demolió la torre de agua y la fuente del parque, niveló el terreno y taló cualquier árbol que estorbara a las representaciones que ahí se llevarían a cabo, además de recubrir el pabellón, con un muro de piedra diseñado por Albert Speer, instalarle aire acondicionado y ventilación y ampliarlo para que alcanzara la

²⁷⁸ En 1912 se edificó en la zona del lago Dutzenteich un zoológico que fue demolido y reinaugurado en 1939 en otra área de Nuremberg.

²⁷⁹ Alexander Schmidt y Markus Urban, *op. cit.*, p. 32. Lo que generó gran expectación en la población local y nacional.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 28. A partir de 1933 fue incluido como un elemento del Centro de Convenciones del NSDAP, añadiéndole dos torres de madera en cada extremo y una tribuna, para celebrar ahí los “Días de las Juventudes Hitlerianas” y los “Juegos de Combate Nacional-Socialista”.

capacidad de 15 mil personas.²⁸¹ En el área donde en 1909 había aterrizado el Conde Zeppelin, se colocaron unas gradas provisionales con un águila de madera en el sur, en el lado opuesto al lugar donde se edificaría la tribuna permanente en 1936,²⁸² lo que se trató de un primer ejercicio, una maqueta al tamaño natural de madera de la tribuna y de las columnas, de la misma altura, 23 metros, que tuvo la construcción final. Además, en todo el casco medieval, se colgaron estandartes con una esvástica y se llevaron a cabo desfiles con columnas de las SS y la SA.

Sin embargo, dada la importancia que fue adquiriendo la semana de la Convención del NSDAP, era necesario diseñar y construir todo un complejo que albergara, ordenara, jerarquizara y diera unidad arquitectónica a cada uno de los mítines de las diferentes organizaciones de la NSDAP. La realización del proyecto fue el segundo encargo que el Führer dio al joven Albert Speer de 29 años, quién había salido de la Academia Técnica de Berlín en 1927 y se había adherido al partido en 1931. Su primera tarea había sido el embellecimiento de Berlín, para la feria del primero de mayo de 1933²⁸³ y en 1942, Speer aceptó la cartera de ministro de la industria armamentística y dirigió, de forma muy eficiente, la fabricación de armas en los últimos años de la guerra.

²⁸¹ El pabellón fue destruido por un bombardeo aliado entre el 28 y 29 de agosto de 1942.

²⁸² Alexander Schmidt y Markus Urban, *op. cit.*, p. 32.

²⁸³ Wolfgang Benz, *op. cit.*, pp. 71-72. Speer se convirtió en uno de los hombres más cercanos del Führer y durante los 11 años que fue el arquitecto del Nacional Socialismo, desarrolló el proyecto de reestructurar Berlín y convertirlo en Germania, que sería el centro del mayor imperio de la historia de la humanidad. Se trataba, entre otros elementos, de una gran calzada, un arco del triunfo y el domo más grande del mundo, para lo que se hubiera requerido demoler gran parte de las áreas centrales de Berlín y desplazar a sus miles de habitantes. Este proyecto sólo se materializó en una maqueta que servía a Hitler y a Speer para observar la luz, las sombras, los volúmenes y las perspectivas de la ciudad nodal del Tercer Reich. Parte de la expulsión de los judíos, llevada a cabo por el Tercer Reich, respondió a la necesidad de alojar a los alemanes que eran removidos de sus hogares, dada la necesidad de derrumbar sus viviendas para poder rehabilitar Berlín.

El Campo de Convenciones del Partido del Reich, Speer lo concibió en 1934 como un gran conjunto urbano, dividido en las áreas norte y sur, con una Gran Avenida que los unía. En el sector septentrional se ubicarían los edificios monumentales para los mítines: la Luitpoldarena, con el “Monumento a los Caídos”, la “Tribuna del Honor” y la “Vía del Führer”, para ser usado por la SA y la SS; el Campo de Zeppelin, para la Organización de Trabajadores del Reich, con una capacidad de 80 mil personas en las gradas y 150 mil en la explanada; el Estadio Alemán con 400 mil asientos; la Sala de Congresos para 50 mil personas, y el Estadio Municipal para las Juventudes Hitlerianas. En la parte meridional se localizaría el Campo de Marte, para llevar a cabo prácticas militares del ejército alemán o Wehrmacht, frente a 115 mil personas y las áreas donde se establecerían los campamentos de las organizaciones nazis.

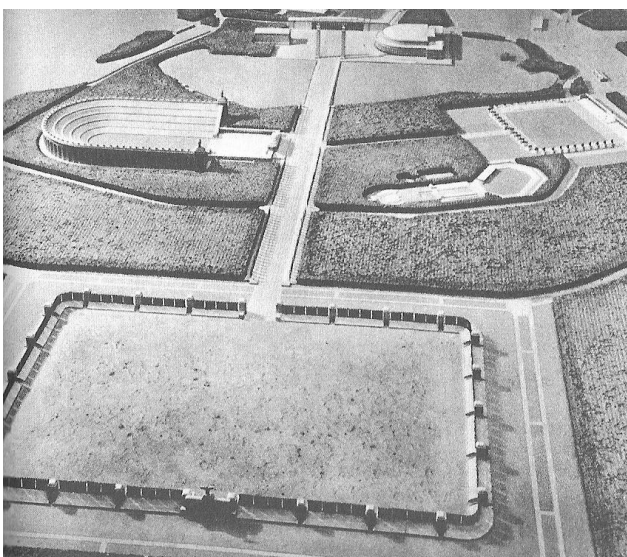


Fig. 24. *Campo de las Convenciones del Partido del Reich, Nuremberg, maqueta, 1934.*

De todos estos edificios, sólo se alcanzaron a construir la Luitpoldarena, el Campo de Zeppelin, los cimientos del Campo de Marte, parte de la Sala de Congresos y la Gran Avenida y se utilizó hasta septiembre de 1938, ya que el inicio de la Segunda Guerra Mundial, el 1 de septiembre de 1939, impidió la realización de

las siguientes convenciones.²⁸⁴ Todas las obras tenían una estructura de concreto armado y ladrillo y una piel o piso pétreo de granito, piedra caliza o mármol, lo que fue una elección simbólica, pues se buscaba que las fachadas representaran la “calidad” y la “solidez” de la nación alemana, a través del uso de materiales tradicionales de ese país, que eran traídos de todos sus rincones.²⁸⁵

Es así que cada uno de estos espacios cumplía una función precisa en la totalidad de la representación del Nacional Socialismo y en todos se generaban discursos de Hitler o de otros dirigentes del NSDAP que podían durar de 4 a 8 horas, por lo que los oyentes eran removidos 3 a 4 veces, durante cada evento.²⁸⁶

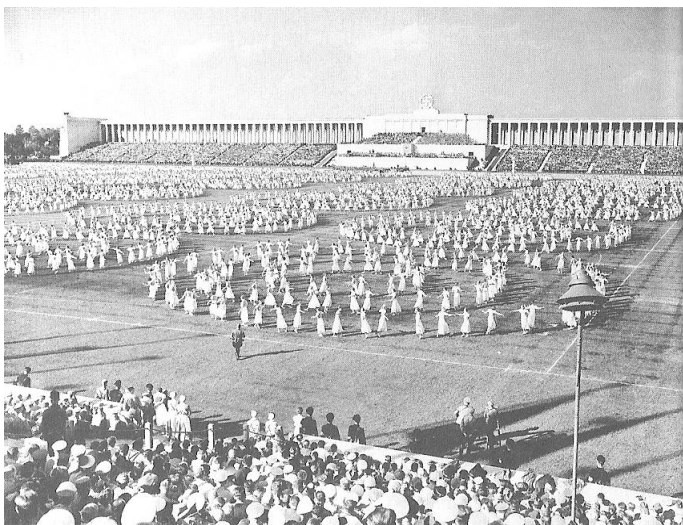


Fig. 25. *Tribuna principal*, Convenciones del Partido del Reich, Nuremberg, fotografía, 1937.

Sin embargo, fue en el Campo de Zeppelin donde se realizaban la mayoría de los mítines, gracias a que su edificación comenzó en 1934 y concluyó en 1937, cuando se terminó la “Tribuna Principal”, siendo también el lugar donde se llevaba a cabo la “Catedral

²⁸⁴ Alexander Schmidt y Markus Urban, *op. cit.*, p. 38. Ante la rendición incondicional de Francia en 1940, se comenzaron los preparativos para llevar a cabo una nueva convención, pero la ofensiva del ejército inglés lo impidió.

²⁸⁵ Se sabe que el granito del Palacio de Congresos no es el único que se produjo con mano de obra de esclavos de los campos de concentración, ya que el primero que se abrió con ese objetivo es de 1938.

²⁸⁶ Cada evento fue inmortalizado por la directora de cine del Reich, Leni Riefenstahl. Su filmografía se puede revisar en el sitio <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/index.html> tomado el 4 de octubre de 2012.

de la Luz”, por lo que es el único espacio del Campo de las Convenciones del Reich, que describiré a detalle.

Speer relata en su libro *Memorias* de 1969 que Hitler, a principios de 1934, le hizo el encargo de sustituir la tribuna provisional de madera, que se había levantado en el Campo de Zeppelin, por una de piedra caliza. Describe Speer,

Estuve torturándome a conciencia con los primeros diseños, hasta que por fin se me ocurrió la idea más convincente: una gran escalinata, realzada y rematada por una larga columna que se alzaría en la parte superior, y flanqueada por sendos cuerpos de piedra que la cerrarían por ambos lados. No hay duda de que el diseño se hallaba influido por el altar de Pérgamo. Para que la indispensable tribuna de honor no desentonara en el conjunto, traté de colocarla de la manera más discreta posible en el centro de la escalinata.²⁸⁷

El proyecto de la “Tribuna Principal” tenía una longitud de 390 metros y una altura de 24, lo que sobrepasaba las medidas del encargo original y lo convertía en casi el doble de las termas de Caracalla, en Roma. Este dato era importante, porque Speer recuerda que “A Hitler le gustaba explicar que edificaba para legar a la posteridad el espíritu de su tiempo. Opinaba que, finalmente, lo único que nos



Fig. 26. *Tribuna principal*, Convenciones del Partido del Reich, Nuremberg, parte trasera, fotografía, 1937.

hace recordar las grandes épocas históricas son sus monumentos. ¿Qué quedaba de los emperadores romanos?”²⁸⁸

La “Tribuna Principal”, era una inmensa gradería simétrica

²⁸⁷ Albert Speer, *Memorias*, trad. Ángel Sabrido, Acantilado, Barcelona, 2004, p. 101.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 102.

que tenía en el centro la “Tribuna Central”, a los lados dos muros con un pebetero en la parte de arriba y como fondo, un gran pórtico de aproximadamente 20 metros de altura, todo de piedra caliza. Sobre la “Tribuna Central” había una gran esvástica y en la parte de abajo se localizaban servicios y la “Sala Dorada”, que era el vestíbulo de acceso a la “Tribuna Principal” con paredes y suelo de mármol y un techo cubierto con un mosaico de esvásticas doradas. Por atrás, la “Tribuna Central” presentaba una fachada simétrica con un gran basamento, del que se desplanta un pórtico que tenía en sus vanos estandartes con la esvástica.²⁸⁹

Frente a las gradas, se abría un gran espacio cuadrangular, donde se realizaban las paradas militares, con desfiles y maniobras de la artillería y de la aviación, contenido en sus tres lados, con tribunas de 7 metros de altura para los espectadores, en las que se ubicaban 34 torres que tenían, cada una, un mástil con una bandera nazi para, según palabras de Speer, “hacer visible el viento” y los servicios sanitarios. El conjunto del Campo de Zeppelin tenía el aspecto de una fortaleza que protegía a todos los miembros del Nacional Socialismo que formaban parte de las representaciones, lo que es un eco de la muralla que rodeaba Nuremberg en el Medioevo.

En 1936 se llevó a cabo el “Día de la Libertad” en el Campo de Zeppelin, ya que no se había terminado el Campo de Marte o el Palacio de Congresos, para lo que se requirió compactar bien el suelo y así pudiera pasar la artillería pesada del

²⁸⁹ Alexander Schmidt y Markus Urban, *op. cit.*, p. 68. La esvástica fue dinamitada por las tropas de Estados Unidos en marzo de 1945 y en 1967 se decidió destruir las columnas que remataban la tribuna, ya que no estaban bien construidas, dada la premura de las obras.

ejército, frente a la tribuna ocupada por Hitler y los más altos generales del ejército. Dado que estos dos edificios no se concluyeron nunca, el “Día de la Libertad” se realizaba todos los años en el Campo de Zeppelin generándose en 1937, 550 mil peticiones de reserva de plazas para el evento.²⁹⁰

Sin embargo, el evento más importante que se realizaba en el Campo de Zeppelin y al que se la ha denominado la “Catedral de la Luz”, se llevó a cabo desde 1936, según diseño de Albert Speer. Se trataba de una ceremonia nocturna para rendir homenaje a los miembros de la NSDAP con cargos administrativos, que comenzaba en la oscuridad y era seguida por el encendido, paulatino y constante, de ciento cincuenta focos antiaéreos que cercaban todo el perímetro,



Fig. 27. *Catedral de la Luz*, Convenciones del Partido del Reich, Nuremberg, fotografía, 1937.

con una columnata hecha de haces de luz.²⁹¹

Relata Speer, que para Hitler era una preocupación que el “Día de la directiva del partido”, en lugar de verse contingentes militares, caminarían burócratas con mala presencia física y a los

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 37.

²⁹¹ Albert Speer, *op. cit.*, p. 109. Algunos de los dirigentes del NSDAP llamaban la atención al hecho de que las luces antiaéreas no se usaran para proteger los territorios alemanes, sino en este tipo de representaciones, lo que era respondido con la afirmación de que las naciones enemigas pensarían que el ejército alemán era tan poderoso que podía usar los focos antiaéreos en escenificaciones.

que no se podía exigir que marcharan en líneas perfectamente ortogonales y ordenadas. La respuesta de Speer fue “Pues dejemos que marchen en la oscuridad”.²⁹²

Desarrollé mi plan ante los jefes de organización del Congreso del Partido. Durante los actos nocturnos, los miles de banderas de todos los grupos locales de Alemania debían colocarse tras los altos muros del Zeppelinfeld y, a una voz de mando, se “derramarían” en diez columnas a través de sendas calles abiertas entre los funcionarios del Partido, las banderas y las brillantes águilas que las coronaban serían iluminadas por diez potentes reflectores, con lo que se podría conseguir un efecto impresionante. No contento con esto, y como había tenido ocasión de ver nuestros nuevos reflectores antiaéreos, cuyo haz de luz ascendía varios kilómetros, pedí a Hitler 130. Al principio Göring puso algunas trabas a mi solicitud, pues esos reflectores constituían la parte más importante de la reserva estratégica. Hitler, sin embargo, logró convencerlo:

-Si los montamos aquí en tan gran cantidad, en el extranjero creerán que tenemos reflectores a manos llenas.²⁹³

Es decir, en un ambiente manipulado gracias a los impulsos sensibles diseñados por Speer, se hacía la presentación de la burocracia del NSDAP y del Führer, siendo los dos fenómenos causa de lo sublime, debido al exceso con que es llenada o vaciada la sensibilidad y al hecho de estar frente al gobernante del Tercer Reich, quién tiene decisión sobre la vida. Esto último, generaba la misma experiencia que ante la presencia de los reyes absolutistas del siglo XVIII, a los que se les llamaba su “pavorosa majestad”.²⁹⁴

Sin embargo, lo que llenaba la presencia sensible del espectador no eran los contingentes de burócratas marchando o el inmenso edificio clasicista sino la oscuridad, la luz y el paso inmediato de un estado al otro, porque el

²⁹² *Idem.*

²⁹³ *Idem.*

²⁹⁴ Edmund Burke, *Indagaciones...*, p. 97.

Nacionalsocialismo, trabajó sobre las pasiones de los alemanes en la *Catedral de la Luz*. En esa obra, se provoca el asombro: a través de la gran longitud del espacio central, de la imponente altura de la Tribuna Principal y, principalmente, del paso de una oscuridad absoluta a una iluminación total y cegadora, que culminaría con discursos que defenderían la importancia de la burocracia de la NSDAP, que se mantenía a la sombra en este momento de la representación.

Siguiendo a Laclau, lo que permitió que el NSDAP se convirtiera en el pensamiento hegemónico en Alemania, fue la exclusión que hizo de comunistas, judíos y gitanos y la ubicación de un líder que ocupara el lugar del yo ideal de los sujetos. La exclusión es la única forma de dar límite a todo sistema político que no se puede estudiar desde el entendimiento, sino desde el análisis de los afectos presentes en ella y de cómo se logra representar. El líder se convierte en el ideal de todos los sujetos que gobierna y Speer, en la *Catedral de la Luz*, lo que hace son dos cosas. Darle el marco más grandioso y sublime que reforzara su presencia ante el pueblo y generar una representación que le permitiera al alemán aprehender lo presentado y colocar en la sombra lo que no se quiere que esté, pero debe estar, la burocracia, la maquinaria administrativa que permitía el funcionamiento del Tercer Reich.

Además, no hay nada más equivalente que miles de sujetos en la oscuridad total, frente a un grupo de burócratas marchando, frente a esa sociedad. Es como si la experiencia del populismo, donde hay líder y equivalencia, se pusiera en términos estéticos, en la oscuridad total y la luz que enmarca y dotara de poder al

líder. Lo interesante es que, la exclusión se vuelve a hacer presente ahora dentro del gobierno, al necesitar poner en la oscuridad a los burócratas que no cumplen el ideal que se quiere hacer presente.

Los edificios que componían el Campo de las Convenciones del Reich no duraron, no sólo porque fueron demolidos por las tropas aliadas al terminar la Segunda Guerra Mundial, sino porque estaban mal contruidos, dada la premura que se tenía de concluir todo a tiempo, siendo este el caso de la columnata de la tribuna del Campo de Zeppelin.

Me parece que, la razón última de la arquitectura del nacionalsocialismo, es el asombrar de la forma más eficiente posible, para lo que sus dirigentes llevaron a cabo varias estrategias. La primera se relaciona con las escalas de las construcciones, ya que se proponía que sus obras fueran las “más grandes del mundo”, siendo los máximos ejemplos de esta definición el estadio o el “Palacio del Pueblo”, los que albergarían la mayor cantidad de personas, tanto espectadores, como miembros de las diferentes organizaciones, marchando frente al Führer.

Otra táctica se concentraba en la edificación de maquetas a escala real, con el color del acabado final e incluso con el material que se utilizaría en la realidad, lo que permitía analizar la recepción de cada altura, textura o forma y estudiar si cumplía la meta en cada pieza. Este ejercicio se llevó a cabo en la tribuna del Campo de Zeppelin, en el Palacio de Congresos y en el estadio y cumplía con el objetivo de analizar la experiencia sensible real que se tendría de cierto objeto, ya

que no es lo mismo realizar un ejercicio mental, imaginándolo, que ser afectado por un muro inmenso o por una oscuridad total.

Es decir, el Nacionalsocialismo implicó una maquinaria no sólo de armas, sino de propaganda y espectáculos que le permitieran demostrar su poder y, siguiendo a Burke, un poder que para ser tal, debe basarse en el terror. Sin embargo ¿qué aporta este estudio de la Catedral de la Luz desde el sublime burkiano? ¿Una justificación a un pueblo alemán aterrorizado? ¿Una alegoría del nazismo?

La intención de mi tesis es observar la relación que hay entre la arquitectura y el poder a través de la categoría burkiana de lo sublime, pero me parece importante someter a crítica esta categoría y es el autor Jacques Rancière de quién me sostendré para ver la implicación que por sí misma tiene. En particular, el uso dado a Burke por la posmodernidad, a través de Jean-Francoise Lyotard, de quién hablaré más adelante. Sobre lo que quiero llamar la atención es que la Ilustración, desde la razón, siguiendo a Horkheimer y Adorno, quiso controlar la naturaleza y la sensibilidad por el miedo a perder la vida y su estudio, la *Dialéctica de la Ilustración*, quiso entender como este proceso culminó en el Holocausto. Es así que, la razón instrumental, es la que se puso en el estrado de los acusados y la que es necesario poner de lado, para evitar que algo así vuelva a suceder. Esto es, justo lo opuesto al sublime kantiano, para quién la razón salvaba al sujeto frente a la naturaleza y es que, me parece, los procesos históricos sólo pueden ser entendidos desde la razón. Si los hechos de los seres humanos se analizan desde

su naturalidad y no desde su historicidad, no pueden ser juzgados, ya que se convierten en “procesos naturales” y es al peligro de esto, a lo que llama la atención Rancière, quién cree que describir algo desde lo sublime es ubicarse en la naturalidad del fenómeno y dejar de lado cualquier proceso racional, es naturalizar las manifestaciones y sus respuestas y, por lo tanto, dejar al ser humano con las manos cruzadas, sin posibilidad de cambio. En particular, frente al nazismo, es quedar en la pura melancolía y mirando hacia atrás o en la pura conmoción provocada por el cambio de tinieblas a una luminosidad cegadora.²⁹⁵

Sin embargo, y a pesar de lo anterior, me parece que es un hecho que los regímenes que gobiernan hacen uso, principalmente en momentos de crisis, de las experiencias estéticas como herramienta de control político y la más eficiente será la que ponga al ser humano en una vivencia cercana a la posibilidad de perder la vida, en este caso, lo llamado, sublime.

²⁹⁵ Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, trad. Miguel Petrecca, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011, pp. 128-131.

EL ACONTECER DE *EL MUSEO JUDÍO EN BERLÍN* DE DANIEL LIBESKIND

El Museo Judío en Berlín abrió sus puertas al público en 1999. El edificio estaba vacío y la ocasión del festejo, era la celebración del triunfo de Gerhard Schroeder como Canciller de Alemania y de Johannes Rau, como Presidente.²⁹⁶

El arquitecto encargado del diseño fue Daniel Libeskind, quién relata que en algún momento de la noche, Schroeder se acercó a su padre, Nachman Libeskind de noventa años, al que el nuevo canciller alemán dijo, “Sr. Libeskind, debe estar muy orgulloso. Gracias por estar aquí”. Libeskind describe esta situación como algo insospechado, ya que Schroeder es el hijo de un soldado alemán muerto en la Segunda Guerra Mundial y que agradece la presencia de un judío polaco, sobreviviente del Holocausto, en el nuevo Museo Judío de Berlín.²⁹⁷

Este encuentro, sesenta años atrás, hubiera sido imposible, en un momento histórico en que el Nacionalsocialismo había negado la posibilidad de vida y de

²⁹⁶ Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, Riverhead Books, New York, 2004, p. 151. El 8 de septiembre de 2011 se hizo una nueva gala para inaugurarlo. Primero, se celebró un concierto en la sala de conciertos de Hans Scharoun, donde la Filarmónica de Chicago tocó la séptima sinfonía de Mahler y después los invitados, todos importantes miembros del gobierno alemán e incluso Henry Kissinger, en una noche lluviosa, se dirigieron al museo. La calle del museo se cerró y se podían ver francotiradores protegiendo el edificio. La cena se ofreció en el edificio barroco y ahí Michael Blumentahl, el curador, informó que el museo ahora era una institución federal, con lo que se elevaba de local, a nacional.

El 9 de septiembre se llevó una visita guiada para los líderes más importantes dentro del museo y el 10 se realizó una celebración en un bote dentro de los canales de Berlín para los trabajadores que habían llevado a cabo el museo. El 11 de septiembre del 2001 el Museo Judío en Berlín abrió sus puertas para el público en general, pero hacia la tarde tuvo que cerrar, como casi todo alrededor del mundo, dados los atentados a las Torres Gemelas de Nueva York. *Ibid.*, pp. 24-25.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 149. “Mr. Libeskind, you must be so proud. Thank you for being here”.

representación a los judíos, en la nación alemana. En el libro de Rosa Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, la autora describe como esta oposición a lo judío no es una actitud que se pudiera circunscribir a la Alemania de la segunda mitad de la primera parte del siglo XX, sino que se trata de una postura de Europa, que se puede ubicar temporalmente en escritos del siglo XVIII. En cambio, Élisabeth Roudinesco, en *A vueltas con la cuestión judía*, hace una diferenciación del rechazo al judío religioso, al judío laico y al semita, a través de la historia europea después de Cristo.

Sin embargo, es un hecho que en la Alemania de entreguerras, esta postura adquirió connotaciones estatales, al ser uno de los temas a los que más atención puso el NSDAP ya que, en gran parte, se definió en oposición a los judíos-semitas.

En las décadas de los ochenta y noventa, gran parte de Europa vivía un momento de tensión entre la inclusión y la exclusión por razones políticas, económicas o religiosas. En 1991 comenzó la disolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS, en 1992 la de Checoslovaquia y en 1991 inició la Guerra de los Balcanes en la que se desintegró Yugoslavia, poniendo todas estas crisis en cuestión, qué mantiene unida a la población y en que momento ese adhesivo pierde fuerza. En el otro polo, es en 1989 que cae el Muro de Berlín y se unieron los dos estados alemanes, antes separados por la Guerra Fría.

El inicio de la materialización del *Museo Judío en Berlín*, fue el concurso al que convocó el Senado de Berlín Occidental en 1988, para ampliar el museo de esa ciudad. En ese mismo año, el filósofo francés Jean-Francois Lyotard escribe *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo (L'inhumain. Causeries sur le temps)*. Es la recopilación de diecisiete ensayos en los que trata sobre el tiempo, la libertad y la categoría estética de lo sublime.

En este capítulo pondré en relación el Museo Judío en Berlín, en particular, la Torre del Holocausto y la categoría estética de lo sublime burkiano, a través del discurso que generó Lyotard desde ella.

EL CONTEXTO TEÓRICO DE *EL MUSEO JUDÍO EN BERLÍN*

En 1988, el MOMA, Museo de Arte Moderno de Nueva York, realiza la exposición “Deconstructivism Architecture” (Arquitectura Deconstructivista), curada por Mark Wigley y Philip Johnson. En ella, se presentaron como arquitectura deconstructivista, las obras de Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelblau, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi y Daniel Libeskind.

El término deconstructivismo se tomó de la propuesta del filósofo francés Jacques Derridá, quién lo describe no como un discurso, sino como una forma de escapar de la teoría clásica, al buscar nuevas maneras de estructurar el pensamiento. Es decir, no se trata de destruir o buscar las partes que componen

un discurso para después reconfigurarlo, sino lanzarse en la búsqueda de un nuevo pensamiento.

Por algún tiempo, algo como un procedimiento deconstructivista se ha establecido, un intento de liberarse de las oposiciones impuestas por la historia de la filosofía como “*physis/techné*, Dios/hombre, filosofía/arquitectura”.²⁹⁸

En particular, Derrida plantea una interconexión entre la filosofía deconstructivista y la arquitectura, no en el sentido de pasar la arquitectura por un aparato de rayos X para ver cómo está compuesta, sino en el intento de observar cómo se puede pensar desde la arquitectura y así, dejarla de ver como una materialización de cierto discurso, lo que sería mantenerse en uno de los binomios clásicos del pensamiento: teoría-práctica.²⁹⁹

Este pensar desde la arquitectura, Derrida lo liga al postulado “Uno vive en la escritura. Escribir es una forma de vida”³⁰⁰ y se pregunta cómo hacer esta relación, cómo conectar este “escribir es una forma de vivir”, con la práctica que se dedica a dar forma al habitar. El énfasis en estudiar la arquitectura, parte de que es una disciplina que no depende de la representación, por lo que, por sí misma, debería tener un discurso que la sostiene.³⁰¹ En palabras de Kenneth Frampton, “Derrida parecía aspirar a la aporía de un término medio” entre el “legado idealista

²⁹⁸ Jacques Derrida, “Jacques Derrida interviewed by Eva Meyer. Architecture where desire can live” en *Theorizing a new agenda for Architecture. And Anthology of Architectural Theory: 1965-1995*, Kate Nesbitt, ed., Princeton Architectural Press, New York, 1996, p. 146. “For some time, something like a de-constructive procedure has been establishing itself, an attempt to free oneself from the oppositions imposed by the history of philosophy, such as “*physis/techné/God/man, philosophy/architecture*.”

²⁹⁹ *Idem*. En 1983, llevó su propuesta a la práctica, al colaborar con Bernard Tschumi y Eisenman en un pequeño jardín en el *Parque de La Villete* en París. Este proyecto se realizó después de que Tschumi ganó el concurso creado por la ciudad de París que trató de un nuevo diseño urbano y de la ubicación de juegos plásticos rojos sin ninguna función más que provocar. Kenneth Frampton, *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*, trad. Jorge Sainz, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 316.

³⁰⁰ *Idem*. “One lives in writing. Writing is a way of living”

³⁰¹ *Ibid.*, p. 147.

de la Ilustración” y las “demandas contradictorias de la razón práctica y la razón poética”.³⁰²

Tschumi, fue el teórico y arquitecto que más diálogo tuvo con Derrida y su discurso se sostiene en la afirmación de que han existido dos líneas de pensamiento en la teoría de la arquitectura, el definido por la Pirámide, que la observa como “un asunto de la mente”, como una “disciplina conceptual”, tratándola como un objeto de análisis. El segundo, el Laberinto, que trata de la “experiencia en el espacio”.³⁰³

Sin embargo, existe una tercera vía para la arquitectura, que más que poner en confrontación los dos términos, observa “la imposibilidad de percibir tanto el concepto arquitectónico (las seis caras del cubo) y el espacio real, al mismo tiempo”, lo que hace necesario “cuestionar la naturaleza del espacio y, a la vez, elaborar o experimentar un espacio real”.³⁰⁴

Y es que, el espacio había sido uno de los principales conceptos defendidos por la teoría de la Arquitectura Moderna pero, para Tschumi, se trató de una idea que limitó el estudio de la arquitectura al vacío, al área que se ubica entre las construcciones. En cambio, para su teoría, lo que permite la existencia de la arquitectura es el límite, ya que es lo que marca, forma, divide, une, genera

³⁰² Kenneth Frampton, *op. cit.*, p. 317.

³⁰³ Manuel Dávila, *op. cit.*, pp. 24-25. Tschumi afirma que Bataille afirma que “el Laberinto estuvo ligado con el deseo de salir, y la ciencia fue vista como el medio de encontrar una salida. Rechazando tal interpretación, Bataille sugirió que su único efecto fue transformar el Laberinto en banal prisión”.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 27.

volumen, etc.³⁰⁵ La idea de límite, me parece, va en conexión directa con los problemas geopolíticos de la inclusión y la exclusión. ¿Cuál es la línea que une y cuál la que separa?, convirtiéndose en preocupación de la arquitectura ya no el espacio, sino el perímetro.

Cierto momento de esta discusión, se puede ubicar en el planteamiento de Charles Jencks, en particular en su libro *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna* de 1977, donde tiene el objetivo de observar a la arquitectura como lenguaje, no como espacio. Para lo que se da a la tarea de analizar lo materializado, porque el lenguaje se ubica más en lo construido, en los edificios que limitan las plazas, que en el área entre ellos, en las fachadas y cubiertas. Está en el volumen que contiene y no en el espacio contenido.³⁰⁶

Jencks describe la Arquitectura Posmoderna como un “estilo híbrido, doblemente codificado y basado en dualidades fundamentales”,³⁰⁷ en el contexto de un ataque a la Arquitectura Moderna y a la formalización y universalización en que se convirtió hacia la mitad del siglo XX, principalmente en su epílogo, el Estilo Internacional. Lo que defiende Jencks son dos cosas. Primero, el entender que la arquitectura es lenguaje, es comunicación, por lo que una arquitectura únicamente abstracta se vuelve silenciosa y lejana a las personas que la habitan. De ahí que sea necesario regresar a los techos a dos aguas que hablan de hogar, a las columnas griegas que son lo clásico y a los materiales regionales, entre otros.

³⁰⁵ Bernard Tschumi, “Architecture and limits I” en *Theorizing a new agenda for Architecture*, op. cit., p. 152.

³⁰⁶ Charles Jencks, *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*, 3ª ed., trad. Ricardo Pédigo Nárdiz, Gustavo Gili, Barcelona, 1986, p. 10, p. 48, p. 50 y pp. 118-121.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 5.

Lo segundo, es dejar de lado la idea de una arquitectura universal y comenzar a proyectar desde lo singular y desde los problemas que existen en cada zona, ya que, incluso, cada lugar tiene su propio lenguaje. Lo anterior, es parte de la discusión que en 1966 abrió Robert Venturi con el libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura* donde se pide dejar de lado “el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna” por una arquitectura “compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna”.³⁰⁸

Jencks no menciona a Libeskind en su libro, ya que hasta ese momento, el autor del Museo Judío en Berlín, era más un teórico y maestro, pero trabaja a Eisenman de quién se queja el que no da importancia a la capacidad “semántica” de la arquitectura³⁰⁹ y para entenderla es necesario “un texto complementario”³¹⁰ ya que, por si misma, no dice nada. Sin embargo, la ubica como posmoderno gracias a sus espacios complejos, que llevaron al límite las propuestas de Le Corbusier y de Mies van der Rohe, a través de juegos geométricos.³¹¹

Lo interesante, es que la propuesta de Eisenman, por lo menos al inicio de su carrera, era trabajar únicamente con los elementos de lo que depende la forma arquitectónica, la geometría.³¹² Sus primeras 11 casas, de nombre *House 1* o *House 11*, son juegos volumétricos con el cubo, al romperlo, deslizarlo, girarlo, sin importar la funcionalidad al interior de la obra. Sin embargo, hacia la mitad de su

³⁰⁸ Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª ed., trad. Antón Aguirregoitia, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 25.

³⁰⁹ Charles Jencks, *op. cit.*, p. 64.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 67.

³¹¹ *Ibid.*, p. 118.

³¹² Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual*, ACTAR, Barcelona, 2004, p. 148.

carrera, cuando comenzó a hacer referencias al deconstructivismo y a Derrida, le empezó a dar importancia no sólo a la composición formal, sino a “lo que las obras cuentan, la capacidad de expresar, mediante acertadas metáforas formales, el contenido ideológico de la arquitectura”.³¹³ En la discusión de Jencks está la primer propuesta de Eisenman, la de una arquitectura autorreferencial³¹⁴ pero, por una cuestión temporal, no alcanzó a observar, para su publicación de 1977, el cambio a una arquitectura a la que sí le interesa expresar algo y no concentrarse en juegos formales.

De la misma manera, en el *Museo Judío en Berlín*, Libeskind trabaja la forma pero cada uno de sus gestos se sostiene en referencia a la historia de los judíos en Alemania, lo que me parece está en contra de los postulados de Derrida de un pensar desde la arquitectura, porque hay un discurso externo del que se sostiene la forma del museo.

Durante la construcción del *Museo Judío en Berlín*, se da un encuentro entre Libeskind y Derrida, donde este último pone en cuestión los postulados con que Libeskind defiende el Museo.

En el texto de Libeskind “The Berlin Museum with the Jewish Museum” que aparece en el libro *Radix-Matrix* de 1997, plantea que su interés fue hacer

³¹³ *Ibid.*, p. 169. En 1989 realiza en Berlín el *Monumento a los judíos de Europa asesinados*, que se trata de 2711 estructuras de concreto de 2.38 metros de largo por 0.95 metros de ancho que juegan en alturas en un rango de 20 centímetros a 4.8 metros en un área de 19,000 metros cuadrados. En el subterráneo está el anexo o *Punto de información*, donde están los nombres de todas las víctimas judías del Holocausto de las que se tiene registro. Fue inaugurado el 10 de mayo del 2005 y se abrió el 12. Su propuesta trata de jugar con una superficie ordenada pero ya que, no se respeta la altura, el orden se pierde y se vuelve una experiencia caótica.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 148 y p. 173.

presente la relación entre la “tradición judía y la cultura alemana” pero, como esa relación no existe, su presencia sólo se puede producir en los vacíos que se crean en la conexión del edificio en zig-zag y la columna que cruza dicha construcción. Sin embargo, a estos espacios del edificio el visitante no tiene acceso, porque dicha relación no existe, por lo que se experimenta “nuestro presente ausente” (“own absent present”). Derrida, en su texto, llama la atención a que Libeskind en “todos sus textos” ha afirmado que él quiere hacer arquitectura que invite a la participación, que se experimentara, lo que queda negado con espacios



Fig. 28. Daniel Libeskind, *Museo Judío en Berlín*, foto aérea, 2002.

clausurados a ser vividos por el espectador.³¹⁵ Por ejemplo, en el texto de Libeskind, *Between Zero and Infinity*, el arquitecto habla de la “geometría de la experiencia” donde estudia la vivencia sensible frente a las formas geométricas antes de que el entendimiento las ubique como tales.³¹⁶

Lo interesante es que en este texto de Libeskind, el autor no menciona que hay un vacío al que el visitante si tiene acceso, el “Vacío del Holocausto” o “Torre del

³¹⁵ Daniel Libeskind, “The Berlin Museum with the Jewish Museum” en *Radix Matrix. Architectural and writings*, Prestel-Verlag, Munich, 1997, p. 110.

³¹⁶ Manuel Dávila, *op. cit.*, p. 45.

Holocausto” y que no forma parte del cruce del zig-zag con la columna vertebral del edificio, sino que es una torre especial, aislada y a la que sólo se tiene acceso por el sótano.

Derrida cuestiona a Libeskind, preguntándole por el discurso en que se busca hacer presente lo impresentable, lo que no existe, es decir, la tradición judía-alemana, llamando la atención no en la respuesta formal, sino en el error de la pregunta, en parte porque, para muchos esa relación no existe, por ejemplo, para Gershom Scholem, quién creía que “la tradición alemana-judía era un mito”.³¹⁷

Pero además y más importante, Derrida le discute a Libeskind cuál fue la respuesta desde la arquitectura al concurso de hacer una ampliación para el Departamento Judío al Museo de Berlín, es decir, cuál es la respuesta arquitectónica a esa cuestión, más que el postulado teórico propuesto por Libeskind y luego materializado. Si es el vacío sellado al visitante, resulta complicado que la respuesta arquitectónica sea algo que no se pueda experimentar, cuando sólo así es posible vivir la arquitectura, definición del propio Libeskind. En mi opinión, la respuesta arquitectónica que busca Derrida, se da en el Vacío del Holocausto y en el terror que la pura espacialidad genera en el visitante.

Dado lo anterior, me parece que únicamente la Torre del Holocausto del Museo Judío en Berlín, puede ser estudiado desde la deconstrucción tal como lo

³¹⁷ Daniel Libeskind, *Radix Matrix*, p. 111. “The German-Jewish tradition was a myth”.

plantea Derrida. La otra parte del edificio no cumple el principal postulado de ella, proponer nuevas estructuras de discurso, al depender de lo escrito desde la historia. Además, su inclusión en la exposición del MOMA responde al mismo interés de la exposición del Estilo Internacional de 1932, donde se buscaba delimitar el discurso arquitectónico de una época a respuestas formales similares, en lugar de analizar críticamente cada una de ellas y, ya después, ubicarlas como parte de un discurso curatorial.

En la Torre del Holocausto se puede vivir la experiencia de lo sublime y creo que es un área donde se observa la importancia que la reflexión sobre la experiencia fue tomando en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX ya que, según Rafael Moneo, la Arquitectura Moderna se trataba de diseñar un objeto con el que se marcaba una distancia física, mientras que muchas de las propuestas a partir de 1950 trataron sobre los recorridos, las vivencias.³¹⁸ Moneo dice sobre Venturi “El resultado es ahora completamente distinto: la arquitectura desde la experiencia de los individuos lleva indirectamente a la arquitectura como sensación. Los vanguardistas preconizan la autonomía del objeto; Venturi, la del espectador”.³¹⁹ Es decir, nos llama la atención al hecho de que se dejó de pensar la arquitectura como un objeto autónomo, diseñado, que se estudia desde fuera para comenzar a vivirlo desde dentro y tomando en cuenta la experiencia que de él se tenga.

³¹⁸ Rafael Moneo, *op. cit.*, p. 63.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

Es la Torre del Holocausto la que es de interés de este capítulo y en la que me parece hay una relación estética-política como la descrita por Edmund Burke y que sólo puede presentarse en un espacio accesible al espectador.

UN MUSEO JUDÍO EN BERLÍN

El Nacionalsocialismo expulsó a los judíos de sus casas, primero hacia ghettos, luego hacia los carros de los trenes y por último a los campos de concentración. Esto fue llamado por Adolf Eichmann, teniente coronel de la SS, la “Solución Final” y la llevó a cabo la *Jüdische Abteilung der Gestapo* o *Departamento Judío de la Gestapo*.

Es en 1988, en Milán, Italia, cuando Libeskind recibe una carta del Senado de Berlín Occidental, que lo invitaba a participar en un concurso para crear el *Jüdische Abteilung* o *Departamento Judío del Museo de Berlín*. Fue después que el museo adquirió tanta importancia que terminó siendo, toda la construcción, el edificio del siglo XVIII y el diseño de Libeskind, el Museo Judío en Berlín.

Frente a esta repetición en la nomenclatura, Libeskind primero se pregunta en el libro *Breaking ground*, ¿es realmente posible separar la historia de los judíos de Berlín, de la historia de Berlín? Su respuesta es que en la primera parte del siglo XX, Berlín era una ciudad “tan viva”, gracias a todos los grupos que ahí se

asentaban, incluyendo a los judíos, pero el Senado de Berlín los sigue viendo como una parte anexa a la historia, nunca totalmente integrados.³²⁰

Después cuestiona, ¿cómo utilizar las mismas palabras para describir la muerte sistemática de judíos y la construcción de un espacio que hable de ellos? Con esta repetición, lo que se hace evidente, para Libeskind, es que el judío siempre ha sido un extranjero en Alemania. Sin embargo, me gustaría abrir una pregunta crítica al cuestionar el por qué no se ha llevado a cabo esta integración. Libeskind vivió una década en Berlín por la constante atención que puso en la realización del museo y él describe que nunca aprendió a hablar alemán, siempre se dirigió en inglés dentro de Alemania, según sus palabras, como una “resistencia”.³²¹ Ante el problema descrito, adelanto que esta tensión se repite al interior del museo, no sólo en la distinción realizada por Libeskind, sino por las diferentes espacialidades que hay en ese espacio.

Roudinesco, en el libro *A vueltas con la cuestión judía*, hace una descripción de la relación de los judíos con los europeos, desde el comienzo de la era cristiana. Describe como al inicio, en los primeros siglos después de Cristo y durante la Edad Media, la confrontación era religiosa, al convertirse el catolicismo en la religión del Estado a partir del Concilio de Nicea de 325 DC, lo que generó un antijudaísmo que no definía al judío ni como el enemigo, ni el bárbaro, ni el infiel, ni el hereje, ni el *otro*. El problema era que el judaísmo era la base de la

³²⁰ Daniel Libeskind, *Breaking ground*, pp. 79-80.

³²¹ *Ibid.*, pp. 101-102

nueva religión, Cristo era judío, lo que lo transforma en el “enemigo del interior”³²² y que es “más detestable cuánto que está a la vez *dentro y fuera*”.³²³ Para la autora, esto hizo que más que destruirlos, se les quisiera convertir, para incorporarlos o se les perseguía o se les expulsaba,³²⁴ y así se le ubicaba exactamente ya fuera en el dentro, o en el fuera.

En el siglo XVIII, el Siglo de las Luces, los ilustrados se declararon en oposición no sólo al judaísmo, sino a todas las iglesias en el poder, lo que provocó que muchos judíos europeos abandonaran el judaísmo, más no su judeidad. Este término es empleado por Roudinesco para describir una comunidad que tiene ciertas identidades y que no sólo se sostiene desde la religión, sino desde la pertenencia y la memoria, lo que permitió que se pudieran asimilar a las naciones europeas que se formaron en el siglo XIX. En Alemania, se llamó *Haskalá* a la reforma del judaísmo, que desde la razón buscaba que los judíos no tuviera que elegir entre su religión y una nación, sino ser a la vez judíos y alemanes, manteniendo la memoria ancestral, pero adaptándose a las costumbres de su ubicación territorial.³²⁵ Esta definición permite afirmar a Karl Marx y a Sigmund Freud, entre otros, como judíos.

En Francia, el programa de la Ilustración fue más lejos, ya que el sujeto sólo era “el sujeto de derecho (...) liberado de la influencia religiosa o comunitaria y, en

³²² Élisabeth Roudinesco, *A vueltas con la cuestión judía*, trad. Antonio Prometeo Moya, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 17.

³²³ *Ibid.*, p. 18.

³²⁴ *Ibid.*, pp. 19-20. En el Concilio de Trento en 1542 la iglesia cristiana se manifestó en contra del judaísmo de Lutero.

³²⁵ *Ibid.*, p. 19.

consecuencia, autorizado a practicar el culto que elija”.³²⁶ Mientras en Alemania se mantiene un sujeto “germano-judío”, en Francia se construye el humanismo laico que crea comunidad desde el derecho, ya que la religión se ubica únicamente en el ámbito privado. En noviembre de 1791, en la Asamblea Constituyente, los judíos franceses pasan a ser ciudadanos con todos los derechos, lo que es ratificado el 13 de noviembre de 1791 por Luis XVI, siendo esta la primera vez que son ciudadanos de un país europeo.³²⁷

A partir de la Ilustración francesa, Francia no se define por los orígenes o por las fronteras, sino por una colectividad, que se remite a un Estado de Derecho que tiene la función de representarlo. Los escritos políticos del parlamentario irlandés Edmund Burke, en los que analiza a la Revolución Francesa, se construyen en oposición a este discurso, ya que cree que la abstracción de la idea de ciudadano o de nación, no tiene tanta fuerza como las pasiones que crean los lazos afectivos con la tierra, o con la comunidad, por lo que una nación construida desde lo universal, corre más peligro de desintegrarse.

En el país galo, el francés es el ciudadano que forma parte del Estado de Derecho Francés, ¿pero por esto deja de ser cristiano o judío? ¿y si se es judío primero, ya no se puede ser francés? En Alemania al hablarse de germano-judíos, ¿primero se es germano y después judío? Es esta relación compleja la que se buscó hacer presente en el Museo Judío en Berlín, tanto en el edificio diseñado

³²⁶ *Ibid.*, p. 33.

³²⁷ *Ibid.*, pp. 36-37.

por Libeskind, como en la exposición de objetos de la historia de la judeidad en Alemania, curada por Michael Blumenthal.

Este problema de representación de lo judío en Europa, se convirtió en un discurso sobre la raza en el siglo XIX, cuando se recuperó la relación de la nación con la tierra y, desde la filología, se buscó demostrar como las lenguas son reflejo del “alma colectiva”. Fueron los filólogos los que crearon la pareja de arios y semitas, como los pueblos originarios, desde lo que se puede estudiar la identidad de todos los pueblos.³²⁸ El discurso de la filología afirmaba que los semitas habían inventado el monoteísmo, pero como se mantuvieron nómadas, no pudieron generar una gran cultura; en cambio los arios fueron politeístas, pero construyeron una gran civilización, siendo la unión de los dos, lo que llevó a cabo el cristianismo.³²⁹ El siguiente paso fue definir a los judíos, no desde la religión, sino como semitas, una raza inferior.³³⁰

Es así que la visión del judaísmo de Libeskind y de Roudinesco, no es la misma. La última, a partir del término judeidad, busca demostrar una integración de judíos laicos en la cultura europea, una asimilación que en ocasiones hizo que fueran excluidos de la comunidad judía. Libeskind en cambio, me parece, entiende lo judío desde la religión, lo que hace que lo judío nunca se pueda asimilar, no sólo en una sociedad dominada por el catolicismo, sino en una determinada por la ilustración, lo que está en relación directa con la idea del arquitecto, acerca de que

³²⁸ *Ibid.*, p. 51.

³²⁹ *Ibid.*, p. 52. Sin embargo, el enunciado anterior no pretende negar la connotación política que tiene la construcción de dicho museo.

³³⁰ *Ibid.*, p. 53.

en los vacíos del museo se hace presente lo impresentable, una relación que se quiso gestar pero nunca existió.

Este estudio no pretende analizar el problema de la asimilación, sino el hecho de que las identidades delimitan y generan cierta representación y, en esa formalización, siempre hay un dentro y un fuera que incorpora y excluye. Cuando se habla del Museo Judío en Berlín, parecería que sólo debería tener un público judío o un público interesado en la cultura judía. En mi opinión, ciertos espacios del Museo Judío no ponen en crisis únicamente al judío, sino al sujeto de la modernidad, en especial, las áreas denominadas por Libeskind la *Torre del Holocausto* y el *Jardín del Exilio y la Emigración*.³³¹

Esta obra de Daniel Libeskind, no sólo se enfrenta con los postulados esenciales de la Arquitectura Moderna, que es el discurso rector de la arquitectura del siglo XX en occidente, sino que da cabida a objetos que narran la historia del pueblo judío en Alemania y presenta, a través de su diseño espacial, en especial en la *Torre del Holocausto*, el terror ante la muerte, el terror de privarte de la vida. Para Libeskind la historia se hace presente en la arquitectura, al sostener que “Cuando consideramos la historia, lo que vemos ante nosotros son edificios. Pregunta por la Revolución Francesa y no visualizamos a Dantón, conjuramos la imagen de Versalles”.³³²

³³¹ Se ha llamado por la historiografía “Holocausto” al exterminio sistematizado de judíos, gitanos y comunistas que el Nacionalsocialismo llevó a cabo entre 1939 y 1945, siendo esta una palabra de origen griego que significa “sacrificio por fuego”. Shoá, o la catástrofe, es el término en hebreo empleado por los judíos para nombrar el exterminio de los judíos de Europa.

³³² Daniel Libeskind, *Breaking ground*, p. 3

El jurado del concurso de la ampliación del Museo de Berlín, estaba integrado por arquitectos, gobernantes, miembros de la comunidad judía en Berlín, comerciantes e historiadores y su veredicto dio el triunfo a Libeskind, porque el proyecto “servirá como un espejo individual, en el que cada visitante se puede leer de diferente forma”. Sin embargo, se escuchaban voces detractoras que afirmaban que no era posible construirlo, que en él no podía albergarse nada y que se preguntan ¿dónde se pondrían los nombres de los soldados judíos muertos en la Primera Guerra Mundial?³³³

Y es que Libeskind describe que es probable que su proyecto fuera el elegido porque muchos creían que era imposible construirlo, lo que sería un pretexto para la cancelación de la obra.³³⁴ Por ejemplo, después de recibir el premio, el primer encuentro fue con el encargado de las construcciones de Berlín, quién le pidió a Libeskind realizar un esquema del basamento del edificio, para demostrar la imposibilidad de la construcción, ya que era probable que fuera una cimentación muy compleja. Libeskind hizo el dibujo de un basamento cuadrangular.³³⁵

La siguiente reunión de Libeskind fue con el presidente del jurado, Josef Kleihues, el que reafirmó la idea de lo complicado que iba a ser la construcción del museo. Libeskind ya había aceptado formar parte del cuerpo de investigación de arquitectura del Centro Getty de Los Ángeles, pero después de esas dos

³³³ *Ibid.*, p. 85.

³³⁴ *Ibid.*, p. 95.

³³⁵ *Ibid.*, p. 87.

reuniones adquirió conciencia de que sí quería realizar el proyecto, debía permanecer en Berlín.³³⁶

Más adelante, se nombró a un nuevo director de construcciones del Senado de Berlín, el senador Wolfgang Nagel, quién le preguntó a Libeskind, “¿Qué grandes edificios ha diseñado que lo hace calificado para construir este edificio?”. La pregunta del parlamentario iba con malicia, ya que Libeskind no había construido nada, era un académico y un teórico, que le contestó “Senador, si usted sólo se atiene a lo que ha sucedido en el pasado, Berlín no tiene ningún futuro”.³³⁷

Después el senador preguntó, frente a una maqueta del edificio de Libeskind, cómo se entraba al mismo, a lo que Libeskind contestó que el edificio no tenía ninguna puerta para él, “que no tenía ninguna puerta porque la historia de los judíos y de Berlín no tiene una puerta tradicional”.³³⁸

Hay que tomar una ruta más complicada para comprender la historia judía en Berlín y para comprender el futuro de Berlín. Hay que regresar a las profundidades de la historia de Berlín, a su periodo barroco y, por lo tanto, ir al edificio barroco primero.³³⁹

En 1992 se nombró un nuevo encargado de las construcciones de Berlín, Herr Stimmann. Normalmente el director de construcciones es un personaje muy poderoso en cualquier ciudad, en Berlín, es todavía más. A su llegada, Libeskind tuvo que presentar de nuevo el proyecto, ahora ante Stimmann.³⁴⁰

³³⁶ *Ibid.*, pp. 87-88.

³³⁷ *Ibid.*, p. 98.

³³⁸ *Idem.*

³³⁹ *Idem.*

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 133.

Stimmann dijo luego de la presentación, “Este edificio es una burla arquitectónica” y después afirmó “Estoy enfermo y cansado de toda esta historia judía. Tenemos demasiada historia judía en Berlín. No necesitamos más”. El desagrado de Stimmann por Libeskind, según el arquitecto, se debió a que era conocido en Berlín como el “Arquitecto judío” y era invitado todo el tiempo a dar conferencias sobre la cultura y la historia judía.³⁴¹

El principal desafío que tuvo que enfrentar el Museo Judío en Berlín se presentó el 3 de julio de 1991, cuando se dio la noticia de que el Senado había cancelado el museo, después de un voto unánime. Había rumores de que algunos miembros del gobierno querían cancelar la obra, pero Libeskind no estaba enterado de que ese tema se discutiría en el parlamento.³⁴²

Esta votación se debió a que el Senado de Berlín quería poner todo el dinero que tenía, en la tarea de conseguir la candidatura de Berlín para alojar las olimpiadas, así que los 50 millones de dólares que tenía para el museo, iban a formar parte del presupuesto de esa candidatura. Además, la unificación de Berlín estaba siendo más costosa de lo que el Senado y el gobierno habían pensado.³⁴³

La campaña en favor del museo la lideró la esposa de Libeskind, Nina Lewis, quién era hija de políticos canadienses, judíos, rusos y liberales. Empezó con comunicados a la prensa internacional, que provocaron dos meses de discusiones en Alemania y en Berlín, alrededor de la idea de que una nación como

³⁴¹ *Ibid.*, p. 134. “This building is an architecture fart” y “I’m sick and tired of all this Jewish history. We’ve got too much Jewish history in Berlin as it is. We don’t need any more”.

³⁴² *Ibid.*, p. 141.

³⁴³ *Idem.*

Alemania, hacia el final de los noventa, tenía pocos edificios dedicados a la cultura, algo impensable a inicios del siglo XX. Berlín, en particular sólo tenía 3 óperas, 8 orquestas, algunos museos y pocos teatros.³⁴⁴

Libeskind continuó trabajando en el proyecto ejecutivo, como un fantasma, dada las pocas posibilidades de que se materializara, mientras Nina mantenía la campaña política. Ella mandó cartas a figuras políticas y culturales importantes. A Benjamin Netanyahu, ministro de relaciones exteriores de Israel; al alcalde de Jerusalem, Teddy Kollek y a Jacques Lang, el ministro de cultura de Francia, entre otros.³⁴⁵ Uno de los que más los ayudó, fue Willy Brandt, ex alcalde de Berlín Occidental y canciller alemán, quién era conocido del padre de Nina y ahora encabezada el Partido Social Demócrata Alemán.³⁴⁶

Incluso dentro de la comunidad judía, no todos sus miembros apoyaban el proyecto del Museo. A algunos les “aterrorizaba” volver a ser tan visibles y que se despertara un nuevo antisemitismo, lo que era posible, porque en la década de los noventa, en Berlín, sólo vivían tres mil judíos aproximadamente. El líder de Berlín, Heinz Galinski, era un polaco sobreviviente del Holocausto que recordaba la apertura del primer museo judío en Berlín en noviembre de 1933 y como fue inmediatamente cerrado. Sin embargo, al Libeskind mostrarle las cartas de apoyo

³⁴⁴ *Ibid.*, pp. 142-143.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

³⁴⁶ *Ibid.*, pp. 143-144.

que el museo había recibido a lo largo de todo el mundo, Galinski cambió de opinión y decidió apoyar el proyecto.³⁴⁷

También el alcalde de Berlín, Eberhard Diepgen, cambió su postura, gracias a la presión que se ejerció sobre él. El senado de Berlín le ofreció a Libeskind en septiembre de 1991, 150 mil dólares para continuar trabajando, hasta que se resolviera el problema. Pero para Nina, eso era un distractor y decidió buscar que el apoyo al museo fuera total.³⁴⁸

Dada esta reacción, el mayor de Berlín, Mayor Diepgen, llamó a Libeskind y después de informarle que él no podía hacer nada para cambiar la decisión del senado de Berlín, le propuso darle el proyecto de un rascacielos en la Alexanderplatz, lo que fue rechazado por Libeskind.³⁴⁹ Ese mismo día en la tarde un reportero de la BBC, se acercó a Diepgen para saber en que iba el proyecto del museo. El reportero fue apartado, pero no lo suficiente, ya que alcanzó a grabar como Diepgen le decía a su asistente “Ya lo tengo. Haz lo que sea necesario pero quítame a esa mujer Libeskind de mí espalda”, lo que fue presentado en la televisión británica.³⁵⁰

En octubre del 1991, el parlamento de Berlín unánimemente revocó la decisión del senado y voto por la construcción del museo.³⁵¹ El museo tardó doce años en construirse, desde que se llamó al concurso para su diseño y fueron años

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 144.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 145.

³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 145-146.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 146. “I’ve had it. Do whatever it takes –but get that Libeskind woman off my back”.

³⁵¹ *Idem.*

de constantes peleas, que hicieron que Libeskind en 1994 se fuera a Los Angeles, donde obtuvo un puesto en UCLA. Sin embargo, el años siguiente, Libeskind ganó tres concursos en Alemania, el *Museo Felix Nussbaum* en Osnabrück, la *Sala de la Filarmónica* de Bremen y un proyecto urbano en Berlín oriental en Landsberger Allee. Esto hizo que volara cada dos semanas a Berlín, por lo que decidieron regresar a vivir a la capital alemana.³⁵²

Durante la construcción del museo, la obra parecía estar el peligro, cada vez que había un cambio en el gobierno alemán. También el director del museo cambió en varias ocasiones. El primero fue el Dr. Rolf Bothe, quién después de sufrir un ataque cardiaco, se fue a Weimar. Después el israelí Amnon Barzel, el que lo intentó convertir en una galería de arte, actitud que no tuvo mucho sentido para los alemanes. Luego, un curador americano, Tom Freudenheim, quién renunció por la burocracia alemana. Es en 1998 que llegó como director W. Michael Blumenthal, el que había huido del nazismo en bote a Shanghai y luego a USA, llegando a ser el secretario del tesoro, en el gobierno de Jimmy Carter. Él fue el que le puso el nombre de “Museo Judío en Berlín: Dos Milenios de Historia Judía Alemana” y terminó por definir su objetivo final, ser un espacio en que se relatara la historia judía y su relación con la cultura germana, a través de objetos, fotos y escritos.³⁵³ De enero de 1999 a septiembre de 2001, el equipo de Michael Blumenthal llenó el segundo piso del museo, con miles de objetos que les

³⁵² *Ibid.*, pp. 147-148.

³⁵³ *Ibid.*, p. 149.

permitirían representar 2 mil años de la historia judía alemana.³⁵⁴ Es así que el museo sobrevivió a cinco nombres, cuatro cambios en el gobierno, cuatro directores y el torbellino que implica el cambio de milenio.³⁵⁵

Y el museo refleja la problemática de su diseño, construcción y representación, en el hecho de que tiene tres discursos espaciales. El primero se ubica en la planta alta, donde se presenta la narración de la historia judía en Europa hasta el siglo XX, con imágenes de Karl Marx, Sigmund Freud, Walter Benjamin o Theodor Adorno. El segundo, corre a lo largo de toda la obra y son unos vacíos a los que no se puede tener acceso y que, según Libeskind, representan la no-relación entre los judíos y los alemanes. Por último, en el Vacío del Holocausto, hay una presentación del Holocausto, del terror y de la muerte, en la espacialidad del edificio y no en los objetos ahí albergados.

En el ensayo llamado “El instante, Newman”, Lyotard trabaja la categoría de lo sublime como la posibilidad de hacer presente lo impresentable, el instante, el ahora, el acontecimiento. Este sublime tiene como base el discurso de Burke, quién llama terror a la “amenaza” que generan ciertos objetos o situaciones al poner la vida del ser humano en peligro.³⁵⁶ Burke ubica este terror en las tinieblas, la soledad, el silencio, siendo todas estas situaciones en las que hay una privación, que podría poner en peligro la vida, afirmando Lyotard que el deleite, que es necesario que haya en lo sublime, para que sea sublime, se produce

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 151.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 152.

³⁵⁶ Jean-Francois Lyotard, *Lo inhumano...*, p. 90-91.

cuando el ser humano tiene simplemente la certidumbre de que hay, de *aquí está*, del ahora, yo agregaría de la vida, que lo tranquiliza ante la posibilidad de la muerte.³⁵⁷

Me parece que en la Torre del Holocausto del Museo Judío de Berlín, se experimenta lo sublime, porque se está ante la privación y ante la afirmación de la presencia e intentaré desarrollar el por qué, más adelante. Sin embargo, hay una contradicción entre el planteamiento de un Museo Judío, ya que sólo el nombre le da un lugar en la representación y en la narración histórica, y lo que afirma Lyotard del acontecer, ya que la principal de sus condiciones de posibilidad, es que es una experiencia que no forma parte de ningún relato y que, repito, da cuenta únicamente de la presencia. Quisiera adelantar que me parece que en dicho espacio del Museo Judío se busca, tanto hacer presente a los sujetos que lo experimentan, como aterrorizarlos.

Lyotard también trabaja lo sublime desde la *Crítica del Discernimiento* de Immanuel Kant, retomando de dicho texto, que lo sublime permite al sujeto dar cuenta de sí mismo ante la imposibilidad de representar ciertos fenómenos de la naturaleza. Es decir, siguiendo el relato de “Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo”, hay un sublime-terrorífico que se experimenta ante la condición de posibilidad de la muerte y de la privación, que es seguido por un sublime kantiano, que genera otro doble movimiento. Primero una autoconsciencia del sujeto y después una derrota de él frente a la naturaleza.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 91. La complejidad de lo sublime es que se refiere a situaciones en que hay peligro y placer al mismo tiempo. Lo que Burke llama *delight*.

Sin embargo y retomando a Ranciére, Lyotard genera una interpretación truncada del sublime kantiano ya que, lo que para Kant era un empoderamiento del sujeto a través de la razón, en Lyotard se convierte en una derrota frente a la naturaleza y, por lo tanto, esto genera una inmovilidad del sujeto. Para Ranciére, lo que hace Lyotard con lo sublime es reducir la actividad del ser humano a dos opciones: una emancipación que le sirve al dominio como señuelo para lanzar a la humanidad el totalitarismo, lo que es la catástrofe y la muerte; o la sumisión a un otro absoluto, que permite vivir, pero sometido a la naturaleza, a la sensibilidad, al acontecer.³⁵⁸

El sentido de disenso estético se reformula entonces de esta forma: o el desastre o el otro. O bien el “desastre” de lo sublime que es el anuncio “sacrificial” de la dependencia ética respecto de la ley inmemorial del Otro; o bien el desastre que nace del olvido de este desastre, el desastre de la promesa de emancipación que no se realiza más que en la barbarie abierta de los campos soviéticos o nazis, o en el totalitarismo suave del mundo de la cultura mercantil y la comunicación.³⁵⁹

Libeskind describe que acompañó a dos judías sobrevivientes del Holocausto, que venían como reporteras del periódico inglés *Evening Standard*, a recorrer el edificio. Al entrar a la Torre del Holocausto y después del ruido de la puerta al cerrarse, quedaron aislados de la cotidianidad de Berlín, ya que justo fuera de la torre se escucha, no sólo el ruido normal de un museo, sino de los niños de una escuela y del movimiento de la calle. Libeskind señala que las dos judías comenzaron a llorar, al ver que en la torre se repetía lo ocurrido en la Segunda Guerra Mundial, cuando los judíos de Berlín fueron asilados,

³⁵⁸ Jean-Francois Lyotard, *Lo inhumano...*, p. 47 y pp. 142-143.

³⁵⁹ Jean-Francois Lyotard en *El malestar en la estética* de Jacques Ranciére, *op. cit.*, p. 131.

desconectados, de la vida cotidiana de Berlín,³⁶⁰ cuando se presentó la catástrofe del Holocausto.

En esta experiencia hay una actualización de la memoria y sin embargo, encuentro un problema. Según la descripción, la Torre del Holocausto sólo puede ser vivida por los judíos sobrevivientes, porque los demás no pueden dar cuenta, por ejemplo, del aislamiento. Me parece que ese espacio del *Museo Judío en Berlín* da cuenta del terror que se produce ante la privación y ante la amenaza de perder la vida. Sólo quiero dejar asentada la cuestión que surge cuando se quiere hacer referencia a la experiencia de un hecho histórico, ya que si se estetiza una experiencia como la del Holocausto, se la puede anestesiar ¿pero si se la trae a la presencia, adquiere importancia en la actualidad? Para Ranciére, lo que está en juego es la importancia de hacer presente la catástrofe que se vivió y que no se debe repetir, por lo que la opción que se deja abierta, al juzgar la Torre del Holocausto desde el sublime burkiano, sería la inmovilidad ante la pura sensibilidad, ante el Otro.

Además, en la obra de Libeskind, está la propuesta de “presentar la ausencia” en los vacíos que recorren el museo, presentar lo impresentable, lo que podría ligarse a lo sublime. Sin embargo, esto sólo ocurre en la Torre del Holocausto ya que, si a los otros vacíos no se puede entrar, es imposible que se genere en ellos una experiencia estética. El problema es que lo que se experimenta en la torre, es la ausencia, la privación y, por lo tanto, el terror

³⁶⁰ Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, p. 150.

burkiano, lo que me parece Libeskind quiere evitar discutir. Esto lo compruebo al no estar mencionado en la discusión entre Libeskind y Derrida, quién le pregunta al arquitecto por la respuesta arquitectónica del problema planteado por un Museo Judío en Berlín después del Holocausto y su respuesta fue la evasión, al llamar la atención a los vacíos aislados e inaccesibles que, en términos de experiencia, no dan cuenta de nada.

EL ACONTECER DE LA *TORRE DEL HOLOCAUSTO*

Daniel Libeskind era profesor de teoría e historia de la arquitectura en 1988 en Milán, Italia, en un programa que él llamó “Architecture Intermundium”,³⁶¹ cuando el Senado de Berlín Occidental lo invita a participar en el concurso para adherir al Stadtmuseum Berlín o Museo de Berlín un departamento judío y así conmemorar



Fig. 29. Daniel Libeskind, *Museo Judío en Berlín*, foto aérea, 2002.

el hecho de que los judíos habían sido “clave en la riqueza cultural de dicha ciudad”.³⁶² Hasta ese momento Libeskind había concursado en el diseño urbano y de viviendas para una sección de Berlín

³⁶¹ *Ibid.*, p. 78.

³⁶² *Ibid.*, p. 5. “One of the keys to the city’s rich culture”.

Occidental y tenía varias propuestas arquitectónicas en papel.³⁶³

El edificio que albergaba al Museo de Berlín era el “Baroque Kollegienhaus” de 1734-1735, que fue comisionado por Federico Guillermo I, para alojar la Primer Corte Prusiana de Justicia. Es en la década de 1960, que allí se localiza el Museo de Berlín. Se trata de un edificio barroco, con una planta en forma de U en la calle Linderstrasse en el barrio de Kreuzberg, al oeste de la capital alemana que, en tiempos anteriores, había sido el centro de Berlín.³⁶⁴

La competencia se abrió con una junta en el auditorio del museo barroco, con todos los arquitectos invitados. Libeskind relata que terminada la reunión, todos se dedicaron a tomar fotos del lugar en se erigiría la obra. Él, en cambio, afirma que se concentró en la complicación de un proyecto que debía “capturar un pasado vital y creativo, que al mismo tiempo es tan horroroso y doloroso”.³⁶⁵ Además, afirma que “Ofreceré un diseño que integre arquitectónicamente la historia judía en la riqueza de Berlín, su historia multitextual y le permita a las personas, incluso las ajenas, a sentir que ha sucedido”.³⁶⁶

Es así, que la mayoría de los arquitectos propusieron un espacio neutral y moderno que dialogaba, a partir del contraste con el edificio barroco, en que se ubica el Museo de Berlín. Libeskind propuso una obra dividida en tres partes, el

³⁶³ *Ibid.*, p. 82.

³⁶⁴ Daniel Libeskind, “Jewish Museum Berlin. Between the Lines. 1988, 1991-1999” en Connie Wolf, *Daniel Libeskind and the Contemporary Jewish Museum: New Jewish Architecture from Berlin to San Francisco*, Rizzoli, San Francisco, 2008, p. 63.

³⁶⁵ Daniel Libeskind, *Breaking ground*, p. 5. “Capture simultaneously a turbulent past and an unforeseeable future?”.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 82. “I would offer a design that would architecturally integrate Jewish history into Berlin’s rich, multitextured history and enable people, even encourage them, to feel what had happened”.

Museo Judío, la Torre del Holocausto y el Subsuelo, con formas y materiales singulares que más que albergar obras, hicieran presente a la cultura judía y su relación con la alemana, a través de la arquitectura. Su antecedente de ser hijo de dos judíos polacos sobrevivientes del Holocausto hace que, según sus palabras, busque crear una “arquitectura diferente, una que refleje un entendimiento de la historia después de catástrofes mundiales”³⁶⁷ y en la que la historia del judaísmo en Alemania debía hacer presente al Holocausto.

La arquitectura moderna, representada por Walter Gropius o Mies van der Rohe, se sostenía en un discurso “imparcial”, ya que se creía que la arquitectura debía reflejar una cara neutral del mundo, lo que se lograba con prismas euclidianos perfectos, superficies lisas y el sincero uso de los materiales, más la idea de un espacio dinámico que permitiera la interacción entre el adentro y el afuera de las obras. Sin embargo, Libeskind se pregunta, ¿después de la devastación del siglo XX es posible pensar que hay una “realidad antiséptica”?³⁶⁸

¿Realmente queremos estar rodeados por edificios que no tienen alma y son aburridos? ¿O confrontaremos nuestras historias, nuestras realidades complicadas y confusas, nuestras emociones inalteradas y crearemos una arquitectura para el siglo XXI?³⁶⁹

En *Breaking Ground*, Libeskind relata que uno de sus libros favoritos es *Einbahnstrasse* o *Calle de dirección única* de Walter Benjamin, de 1928, quién en el “sketch” llamado “Piso de lujo, amueblado, de diez habitaciones” dice,

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

³⁶⁸ *Idem.* “After the political, cultural, and spiritual devastations of the twentieth century, it is possible to embrace an antiseptic reality?”

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 12-13. “Do we really want to be surrounded by buildings that are soulless and dull? Or do we comfort our histories, our complicated and messy realities, our unadulterated emotions, and create an architecture for the twenty-first century?”

La única descripción satisfactoria –a la vez que análisis- del estilo del mobiliario en la segunda mitad del siglo XIX, la ofrece cierto tipo de novelas policíacas en cuyo centro dinámico se halla el terror suscitado por la casa. La disposición de los muebles es al mismo tiempo el plano de las trampas mortales y la hilera de habitaciones prescribe a la víctima el itinerario de su huida.³⁷⁰

Es una descripción de las primeras casas “modernas” en la Europa del siglo XIX donde su neutralidad, para Benjamin, sólo puede relacionarse con la muerte, con la destrucción, siendo que el espacio que esa arquitectura abarca “no puede cobijar adecuadamente más que a un cadáver”.³⁷¹ La arquitectura moderna no se hace cargo de la singularidad, de la sensibilidad, de la vida, de los que la habitarán y en cambio, aloja la muerte.



Fig. 30. Mies van der Rohe, *Nueva Galería Nacional de Berlín*, fotografía, 2010.

Esta misma crítica es la que hace Libeskind a la Nueva Galería Nacional de Berlín de 1968 de Mies van der Rohe, al describirlo como el edificio más objetivo que se ha construido. Es un piso negro, un techo negro, ocho columnas negras y un muro de vidrio y tiene una

desnudez “violenta”, que muestra todo, “su desnudez nos asalta, abrumba”.³⁷² Y esta desnudez provoca que el espacio de exhibición esté en el sótano, ya que la

³⁷⁰ Walter Benjamin, “Calle de dirección única” en *Iluminaciones*, trad. Jesús Aguirre, Taurus Ediciones, Madrid, 1971, p. 19.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 20.

³⁷² Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, p. 121. “Its nakedness assaults us, overwhelms”.

fachada acristalada no permite que en la planta, que está al nivel de la ciudad, se realicen exposiciones.

Lo interesante es que Libeskind afirma que la arquitectura que denomina “neutra”, es decir, la moderna, es la arquitectura del poder, porque desde ella se impone un gusto aséptico que no tiene un lugar y que, por lo mismo, se puede repetir en todo el mundo y permite que en él se pueda albergar cualquier función. Esta arquitectura mató la singularidad de las construcciones y convirtió en extraña la arquitectura vernácula. Libeskind buscó romper con esta universalidad en el Museo Judío, al pensarlo como la puesta en material de un hecho histórico, el Holocausto.

Libeskind defiende una arquitectura basada en “Un sentido del lugar” (“A sense of place”), que significa que las personas pertenecen a ciertos lugares o a que hay edificios que reflejan ciertas cosas. Para Libeskind, la arquitectura moderna del siglo XX, Le Corbusier, Mies van der Rohe o Erich Mendelsohn, ignoraron que había “un sentido del lugar”, al tiempo que rompieron los lazos de la arquitectura con el pasado. Es decir, en lugar de tomar en cuenta las condicionantes de los lugares, impusieron sus visiones, de la misma manera, en todos los lugares, lo que hace que su propuesta arquitectónica sea una arquitectura autoritaria y elitista.³⁷³

El proyecto de Libeskind fue la materialización de varias fuerzas históricas y religiosas que encontró en Berlín. Primero, se dio a la tarea de unir el mapa de

³⁷³ *Ibid.*, p. 42.

Berlín y el *Gedenkbuch* o *Memorial Book*, que es la lista de todos los alemanes judíos muertos en el Holocausto. En él se ubican cerca de 160 mil judíos de Berlín con sus fechas de nacimiento, ciudades natales, posibles fechas de muerte y los ghettos y campos de concentración donde fallecieron.³⁷⁴

Libeskind tomó al azar nombres del *Memorial Book* y los ubicó en el mapa de Berlín, ayudado de un directorio telefónico de antes de la Segunda Guerra Mundial, donde a través del nombre, encontró cada una de las direcciones. Después localizó los nombres de judíos y de alemanes importantes en Berlín y dibujo líneas con las que se unía sus hogares.³⁷⁵

Con este método “casó” a Rahel Levin Varnhagen, alemana de origen judío, que en los inicios del XIX generó un Salón literario importante para la vida cultural y al teólogo luterano Friedrich Schleiermecher, visitante del salón de Levin. Si liga sus casas, esa línea corta Lindernstrasse, calle del museo. También unió el hogar

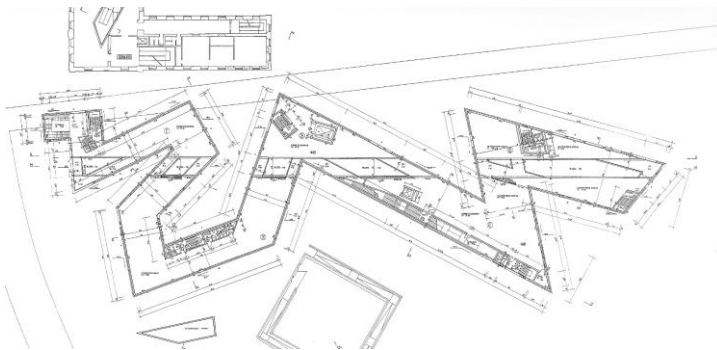


Fig. 31. Daniel Libeskind, *Museo Judío en Berlín*, planta, 1989.

del poeta Paul Celan y el arquitecto Mies van der Rohe y del escritor E.T.A. Hoffmann y el almirante prusiano Friedrich von Kleist. Con la alianza de estos seis nombres, formó

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 91.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 92.

una Estrella de David distorsionada sobre el mapa de Berlín.³⁷⁶

Es de esta unión de líneas de donde surge la planta del museo, pero no se trata de que el edificio siguiera la forma de la estrella de David distorsionada, sino que la obra se ubica en una de las esquinas de la estrella de David, desplantada sobre el mapa de Berlín.³⁷⁷

Otro soporte del museo, es el compositor y músico Arnold Schoenberg, judío asimilado que se convirtió al cristianismo, según Libeskind, más por razones sociales y políticas, que religiosas. Sin embargo, cuando los nazis llegan al poder, renunció al protestantismo y comenzó a escribir “Moisés y Aron”, ópera en la que se celebra la liberación de los judíos de Egipto. Esta es la última ópera de Schoenberg y no la terminó, algunos afirman que porque tuvo que salir de Alemania, aunque para Libeskind, fue porque “él sintió que había alcanzado el límite de la música”.³⁷⁸

El museo, entonces, es un intento de ser el tercer acto de la ópera o según palabras de Libeskind, “En sus muros de piedra, en el espacio final del Vacío, los caracteres de la ópera cantarían silenciosamente. Y al final, sus voces se oirán a través del “eco de tú Palabra”, lo que para Libeskind es la localización de la

³⁷⁶ *Idem.*

³⁷⁷ *Idem.*

³⁷⁸ Daniel Libeskind, *op. cit.*, pp. 92-93.

“ausencia de la Palabra”, siendo la presentación un eco de esta visión de la ausencia de mundo.³⁷⁹

La competencia pedía a los concursantes que se hiciera un reporte, que acompañara a la maqueta del proyecto. Libeskind lo escribió en partituras o “Between the Lines”, siendo este nombre, con el que identificó la planta del museo. El proyecto se establece sobre “dos líneas de pensamiento, organización y relación”. En planta, la primera línea es una recta rota en cinco fragmentos y la segunda es una línea “tortuosa” en zig-zig que viene de la deformada Estrella de David.³⁸⁰ La maqueta, al exterior, estaba vestida con copias del *Memorial Book*, con nombre de las víctimas de Berlín y algunos con apellido Berlín, porque algunos judíos al venir del campo a la ciudad, habían cambiado su apellido por el de Berlín. Además, Berlín tiene seis letras, igual que la estrella de David, que tiene seis puntas.³⁸¹

En los dibujos de la entrega, también había frases de los profetas judíos y el nombre de algunos, Libeskind. El nombre Libeskind había sido elegido por el abuelo de Daniel Libeskind, Chaim, quién era hijo de una familia ortodoxa pobre y cuando fue adulto y vivía en Lodz con su familia, en un censo le pidieron tener un apellido y el que eligió, fue Libeskind. Según relata el arquitecto, los judíos de provincia no tenían apellido, sino que eran conocidos por su patronímico. Nachman, el padre de Daniel, era conocido como Nachman, hijo de Chaim. Chaim

³⁷⁹ Connie Wolf, *Daniel Libeskind and the Contemporary Jewish Museum...*, p. 63. “The absence of the Word”.

³⁸⁰ *Idem*.

³⁸¹ Daniel Libeskind, *op. cit.*, pp. 93-94.

eligió Libeskind, que significa “lovely child” porque así lo llamaban de niño y cuando lo registró, le quitó la letra “e” a la palabra Liebe para que el apellido no fuera confundido con un nombre alemán y pudiera ser relacionado con Yídish, es decir, con la cultura judeo-alemana. Para no ser descalificado, ya que el concurso era anónimo, el nombre Libeskind fue escondido junto a otros apellidos judíos.³⁸²

El anexo al Museo de Berlín, no tiene una entrada frontal. Para llegar al museo se debe entrar al vestíbulo del viejo edificio barroco, donde se encuentra

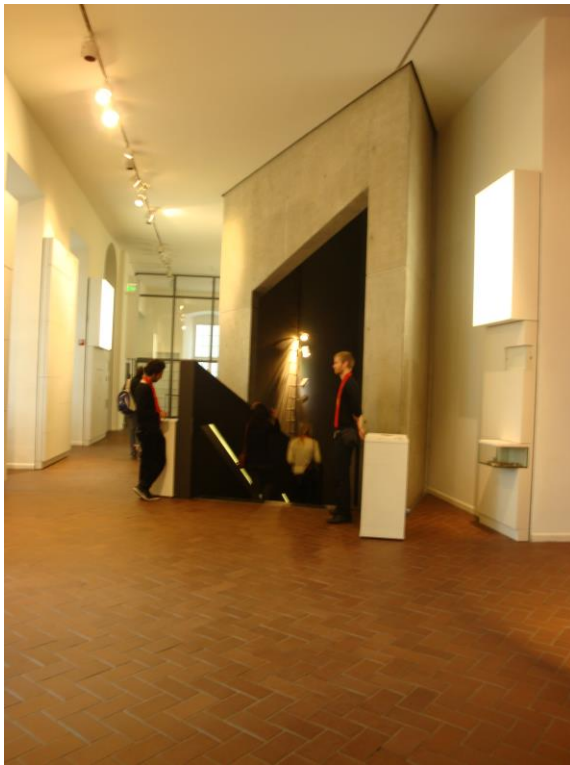


Fig. 32. Daniel Libeskind, *Museo Judío en Berlín*, fotografía del interior, 2010.

un espacio que contiene unas escaleras que permiten descender a un nivel por debajo de la calle. Es decir, la conexión entre los edificios, es sólo por el subsuelo. La historia, para Libeskind, ha buscado demostrar que la historia alemana y la judía corren en paralelo, lo que queda plasmado en el nuevo diseño. Sin embargo, hay un nexo innegable, que ha existido desde siempre en las bases fundantes de Berlín. En cada edificio, el nuevo y el viejo, se cuentan historias paralelas de

³⁸² *Ibid.*, p. 94.

Berlín, siendo que en realidad esas historias están conectadas.³⁸³

Al descender las escaleras, se llega a un nodo, del que salen tres ejes, que presentan experiencias diferentes. Un camino es la “Escalera de la Continuidad” (“Stair of Continuity”), que sube por el museo y lleva a las salas de exhibición donde se cuenta la historia de los judíos en Alemania y hace referencia al continuo de la historia judía, a través de los objetos expuestos, como son kipás, menorás, mapas y fotos de personajes importantes para esa narración, por ejemplo, Albert Einstein.



Fig. 33. Daniel Libeskind, “Jardín del Exilio y la Emigración”, *Museo Judío en Berlín*, fotografía, 2010.

La segunda lleva al “Jardín del Exilio y la Emigración”, en el que Libeskind pretende se recuerde a los judíos que fueron forzados a abandonar Berlín. Se trata de un jardín en que la vegetación está encima de 49 pilares de concreto

aparente, que se desplantan sobre un suelo inclinado, lo que hace que los visitantes se sientan desorientados y casi enfermos. Libeskind buscaba que los

³⁸³ *Ibid.*, p. 84.

“visitantes recordaran el naufragio de la historia Judía Alemana”, lo que es llegar a una “tierra extraña”.³⁸⁴

El tercero, en palabras del autor, lleva a la muerte, al “Vacío del Holocausto”, un espacio oscuro de concreto armado aparente, sin ningún ángulo recto, sólo iluminado por una luz en una de las esquinas superiores. En la volumetría general del conjunto, visto desde la calle, se ve como una torre maciza, porque su acceso es por el sótano y no tiene ningún vano.

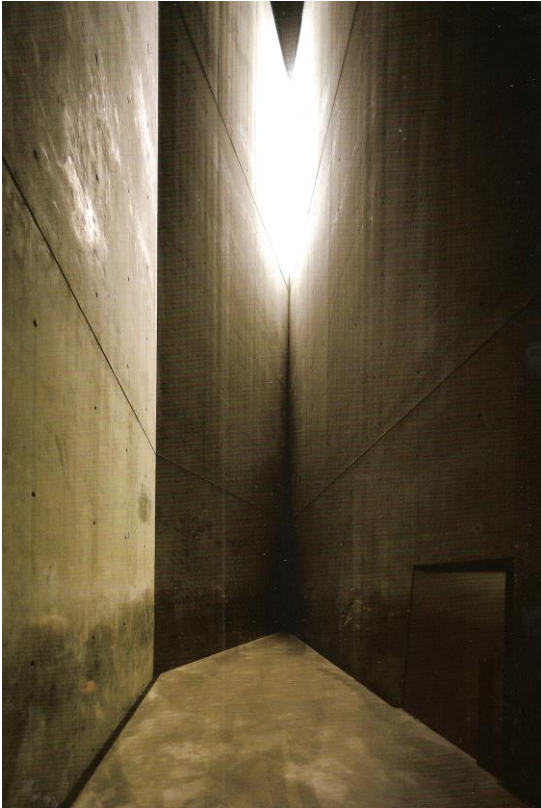


Fig. 34. Daniel Libeskind, “Torre del Holocausto”, *Museo Judío en Berlín*, fotografía, 2010.

Además, en la intersección entre la línea recta y la que tiene forma de zig-zag, se generan espacios vacíos que hacen referencia, para Libeskind, a la ausencia, a la muerte. Para el visitante, cruzar todo el edificio, va pasando por puentes que sortean esos vacíos, que son los ecos de la no-relación entre el judaísmo y Alemania.

Es así que en el Museo Judío en Berlín, hay dos tipos de experiencia en juego. Una que depende del relato y la representación y al que se tiene acceso

³⁸⁴ *Idem*. “I wanted visitors to be reminded of the shipwreck of German Jewish history, reminded too of hat it’s like to arrive, totally without bearings, in a strange, new land”.

a través de la “Escalera de la Continuidad”, donde los objetos van dando forma a la narración de la historia del pueblo judío. Este relato está más en consonancia con lo propuesto por Roudinesco, que por lo que sostiene Libeskind en su libro, lo que hace ver que la curaduría del museo se hizo desde una idea de judeidad más que de judaísmo, al hacerse hincapié en la integración, por lo menos, en lo referente a la relación de los judíos y Alemania.

Fue en el siglo XVIII, en la *Crítica de la Razón Pura*, que Immanuel Kant describió el proceso de conocimiento del sujeto moderno, a partir de la diferencia entre la imaginación, el entendimiento y la razón. La representación, en este discurso, es el uso que hace el entendimiento de conceptos para relacionarse con la realidad, a través de su aplicación a las formas que le da la imaginación. Es gracias al juego de la imaginación y el entendimiento, que se experimenta el mundo de forma controlada, además de que se le conoce.

En la *Dialéctica de la Ilustración*, Theodor Adorno y Max Horkheimer hacen una descripción de como el sujeto kantiano ordena, controla y domina a la naturaleza, gracias a que su relación con ella es a base de conceptos y de las formas de la imaginación. Lo que queda fuera de esas formas y por lo tanto no se puede dominar, sale del área de conocimiento y de interés del sujeto trascendental.

La segunda experiencia, es la relación de los sujetos y la presencia, es decir, de fenómenos con lo que la relación no está determinada por el entendimiento, con acontecimientos. Esta diferencia está puesta en juego por

Lyotard en el ensayo “El Tiempo. Hoy”, en el que describe que el acontecimiento es “el presente que presenta” y que por lo tanto no ha sido formado por el sujeto, lo que además demuestra su “pasibilidad” frente a la “alteridad recurrente”.³⁸⁵ El filósofo francés llama la atención a que en este padecer, la conciencia queda desarmada porque ella depende, tanto de la síntesis que haga de lo exterior, de la relación imaginación-entendimiento, como de la memoria, de una “actualización” que no se hace cargo de la pura presencia, sino que la domina y la relaciona con lo ya conocido.³⁸⁶ Es decir, hay un sufrimiento del sujeto que no puede sintetizar el mundo, lo que en términos kantianos, es el primer momento de lo sublime.

Para Lyotard, la representación es la transformación del presente en pasado, ya que cada fenómeno es ubicado en una narración que lo delimita y domina.³⁸⁷ Lo opuesto a esta experiencia es el acontecimiento, ya que en el se mantiene la carga “emotiva” o afectiva de los fenómenos, lo que la conciencia elimina, ya que ella neutraliza los momentos, al ubicarlos en un relato que les da “sentido”.³⁸⁸ Es decir, hay una reacción controlada ante los fenómenos del mundo,³⁸⁹ hay un dominio de toda experiencia futura, lo que impide que el sujeto experimente lo incierto o lo contingente y por lo tanto, viva en libertad.³⁹⁰

Para el autor francés, pensar es “acoger el acontecimiento”, por lo que ese pensar lyotardiano se vuelve un momento de libertad, que no queda limitado al

³⁸⁵ Jean-Francois Lyotard, *Lo inhumano...*, p. 66.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 67.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 66 y p. 70.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 70.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 72.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 75.

buscar controlar o determinar.³⁹¹ Se trata de mantener la capacidad de inquietud de ciertos fenómenos a través de la no explicación, si los observamos como la relación entre causa y efecto.³⁹²

Dentro del acontecimiento, Lyotard ubica lo poético y las artes, porque “cada uno genera ocurrencias antes de conocer las reglas de esa generatividad y que algunos ni siquiera tienen ninguna inquietud por determinar esas reglas”.³⁹³ Y es que la apuesta de Lyotard es “estar dispuestos a acoger aquello que el pensamiento no está preparado para pensar”,³⁹⁴ es decir, se trata de no limitar las experiencias futuras.

Sin embargo, Lyotard se pregunta ¿qué pasa si nada sucede?, ¿qué pasaría si nada pudiera ser sujetado por la representación? Sólo esta pregunta genera angustia al sujeto, la cercanía de la nada. Y la respuesta que nos propone es el *sucede*, no el *sucede esto* o *sucede aquello*, sino la pura presencia, la materia, el color, siendo el arte moderno, el arte que da cuenta de ese suceder, en especial, la obra del expresionista abstracto norteamericano Barnett Newmann.

Es así que para Lyotard, ciertas obras de arte moderno tienen varios tiempos. El tiempo de su producción, el tiempo para consumirla, el tiempo al que la obra se refiere, el tiempo en que la obra circula y el “tiempo que es ella misma”. Siendo este último en el que se trata la “presencia plástica”, la materialidad de la obra, la masa, el volumen, el color, las texturas, los materiales, en sí mismos y no

³⁹¹ *Ibid.*, p. 80.

³⁹² *Ibid.*, p. 81.

³⁹³ *Ibid.*, p. 79. Me parece que Kracauer es un antecedente de esta idea de una razón creativa.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 80.

como parte de un relato. A esta presencia que no ha sido formada por ninguna narración, es a lo que Lyotard llama el acontecimiento y a la experiencia de ese fenómeno, lo sublime.

En lo sublime burkiano, desde la óptica de Lyotard, se trata de un doble movimiento que comienza cuando el sujeto se enfrenta con la nada, la ausencia, la falta, la privación y esto es seguido por la afirmación del sucede, del hay, que cierra el círculo del deleite. Y este cierre permite que el sujeto sea consciente de su propia presencia.

Sin embargo, el desarrollo de Lyotard no se limita a Burke, sino que continúa con el sublime kantiano. La facultad que se pone en crisis en lo sublime propuesto por Kant es la imaginación, la que representa, al enfrentarse con fenómenos que exceden dicha capacidad de representación y cuando el sujeto da cuenta de la carencia de la imaginación, es la razón la que por medio de ideas, identifica el fenómeno y tranquiliza al sujeto.

No obstante, Lyotard le dio la vuelta a Kant y convirtió a la razón, fortalecida en el sublime kantiano, en una razón derrotada, frente a la fuerza de la sensibilidad y es aquí donde Ranciére realiza una crítica a Lyotard al preguntarse ¿por qué puso de cabeza Lyotard al sublime kantiano?

La preocupación de Lyotard en el texto “Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo” en última instancia, es la libertad, la que sólo ve posible en el momento del

acontecer cuando no aparece esta liga determinante y limitante entre el mundo y el entendimiento, sino está el padecer de un sujeto ante la sensibilidad.

Sin embargo, me parece que el problema que presenta Lyotard para la teoría crítica, es que de lo que hay que liberarse es de la razón, ya que siguiendo el análisis que hace Ranciére de Lyotard, ella sólo ha llevado a los regímenes totalitarios y a la catástrofe del Holocausto. Y es aquí, donde Ranciére ve un punto de encuentro entre Theodor Adorno y Lyotard, al ver el Holocausto como un momento final de la Ilustración. Pero la razón criticada por Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*, es la razón instrumental que se ha dado a la tarea de limitar la experiencia ante el mundo. Lyotard hace dependiente al sujeto de otro que no lo conduce a la catástrofe del Holocausto, pero si al desastre de la inmovilidad.

Dado lo anterior, es el hincapié que hago en la diferencia de dos de los tres tipos de discurso en juego, en el Museo Judío en Berlín. En el del segundo piso, hay un desarrollo de la historia judía en Alemania, su inicio, triunfos y establecimientos, que permiten entender la relación de la judeidad y Alemania a través de pinturas, objetos, fotos, textos. El otro discurso, lo que hace es llamar la atención a la catástrofe, a la muerte, al miedo y al terror al enfrentar a los sujetos con una sensibilidad que únicamente los hace padecer y los congela.

En la “Torre del Holocausto” hay oscuridad, o no hay luz, ya que, según palabras de Libeskind, “Después de todo, no había luz en las cámaras de gas”³⁹⁵ y es que la luz permite discernir, ver y entender las formas que se presentan, por lo que la falta de ella anula el poder de la razonar y deja el ser en enfrentamiento con la sensibilidad. Según el arquitecto, su objetivo no es saber cómo el edificio se verá, sino como se sentirá.³⁹⁶

Para Libeskind su obra es difícil de describir, porque en ella es más importante “la experiencia de estar ahí –la atmósfera, la acústica, la temperatura-“,³⁹⁷ porque de lo que se trata, es de un enfrentamiento entre una arquitectura de la contemplación y una de la experiencia, donde adquiere importancia la temperatura interior, la humedad, la iluminación, los vanos, como vibra la estructura, como se escuchan las pisadas y las voces que se desplazan por ella, como se presentan las escaleras o las puertas o como se siente el piso debajo del pie.³⁹⁸ El autor afirma que “La forma del espacio es importante porque en él participan el cuerpo y la mente, la emoción y el entendimiento, la memoria y la imaginación”.³⁹⁹

Al interior, el museo tiene muros de yeso, que no tienen ángulos rectos. Al exterior está cubierto con delgadas capas de zinc, el que es un material barato, maleable, fácil de producir, se enfrenta bien al clima, se puede pintar y es fácil de

³⁹⁵ Daniel Libeskind, *Breaking ground*, p. 55. “After all, there was no light in the gas chambers”.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 6.

³⁹⁷ *Ibid.*, pp. 219-220. “The experience of being there –the atmosphere, acoustics, temperature-“.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 220.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 222. “The shaping of space is important because it engages the body and the mind, emotion and intellect, memory and imagination”.

instalarlo.⁴⁰⁰ Se le dijo a Libeskind que el zinc se oxida y pierde vida, respondiendo Libeskind que esto es lo que él quería, ya que no buscaba que brillara por siempre, lo que se lograría con acero inoxidable, sino que el museo fuera demostrando el paso del tiempo, la historia. Se trata de que el edificio tenga una relación orgánica con su contexto, no que lo niegue o se mantenga aislado de él.⁴⁰¹

Es así que en la obra en Berlín de Daniel Libeskind, hay dos discursos que generan tensión en el recorrido del museo y que dan cuenta, de dos discursos sobre la historia judía en Alemania. Sin embargo, me parece que es en el segundo piso donde el visitante mejor entiende la problemática que rodea este espacio, ya que la Torre del Holocausto, al presentarse únicamente con la sensibilidad, le habla a la parte “más natural” y no histórica del sujeto moderno, lo que provoca que se pueda relacionar con los más de siete mil millones de habitantes que hay en este planeta y la experiencia elegida por Libeskind, fue el terror. Desde Lyotard, no se genera un momento crítico, sino una experiencia de pura sensibilidad, de frío, oscuridad, silencio, que remita a la catástrofe vivida por la cultura judía, aunque esta relación, sólo se hace por el nombre del museo y de dicho espacio. Me parece que lo importante, sería activar lo sublime como categoría estético/política para que, desde ella, pudiera emerger un momento crítico en el espectador.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 217. En el siglo XIX, Karl Friedrich Schinkel, el arquitecto de la ciudad de Berlín en la época del Imperio Prusiano, sugirió que todos los techos de Berlín deberían cubrirse de zinc y esto sí se hizo.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 218.

Y es este discurso el que critica Jacques Rancière ya que, si se presenta un espacio ante la pura sensibilidad, no se está dialogando sino padeciendo y esto, más que construir, paraliza y genera una experiencia estética que es testigo de lo pasado, más no un constructor dirigido al futuro. Se elimina la posibilidad de un espacio arquitectónico que propicie el pensamiento crítico, en el sujeto que lo vive.

Derrida le pedía a Libeskind la repuesta arquitectónica. Podría ser que el afectar desde la pura materialidad de la obra sea un primer paso en esa dirección, sin embargo, es necesario, para que exista un pensamiento crítico-histórico, que dicho espacio permita la reflexión, el análisis y así no quedarse en la pura presencia. Es necesario regresar al sublime kantiano, como lo describió Kant, donde el último momento es el de la razón, pero no para que triunfe sobre lo sensible, sino para que el sujeto reflexione sobre su contexto y su lugar en el mundo.

CONCLUSIONES - ¿LO SUBLIME HISTÓRICO?

Bajo el nombre de “estética”, esos filósofos han captado y pensado inicialmente el desplazamiento fundamental: las cosas del arte se identifican, de aquí en adelante, cada vez menos según los criterios pragmáticos de las “maneras de hacer”. Y se definen cada vez más en términos de las “maneras de ser sensibles”.⁴⁰²

Tomo esta cita del libro de Jacques Rancière de 2004, *El malestar en la estética*, quien comienza su texto defendiendo y describiendo el término estética. Y es que, para dicho autor francés, la estética no es tanto una disciplina, como yo la defino en el primer capítulo de esta tesis, sino un régimen de identificación, que permite nombrar como arte a ciertos objetos y experiencias, al tiempo que coloca como no-arte, a otros.⁴⁰³

La diferencia entre ser disciplina o régimen de identificación, estaría en que la estética, como lo primero, trata de la construcción de un marco teórico para estudiar cierta parte del mundo a la que no se le había prestado atención, pero que ya estaba ahí. En cambio, la propuesta de Rancière, trata de una forma diferente de estudiar las relaciones entre los objetos, los sujetos y entre ellos, en cierto tiempo y cierto espacio. Esta diferencia, es la que le permite ligar la estética con la política, ya que dicho tiempo y espacio lo son no sólo para el arte, sino para las relaciones dentro de la sociedad, entre las personas, con los gobiernos, con las cosas, etcétera.

Rancière describe tres regímenes de identificación, el ético, el representativo y el estético, llamando en este libro la atención sobre los dos

⁴⁰² Jacques Rancière, *El malestar en la Estética*, p. 20.

⁴⁰³ *Ibid.*, pp. 15-17.

últimos. El representativo, es el que se sostiene en la unión entre la mimesis, la historia y el arte, donde hay una reglamentación que permite la construcción de los objetos artísticos y que hace que los sujetos se puedan relacionar con ella, desde el conocimiento y sin tensión. Una materialización de este estado es la arquitectura clásica que tenía ciertas reglas de cómo elaborarse y juzgarse, en particular, en el uso de las proporciones y los tipos de columnas.

Este régimen tiene su momento político en una sociedad escindida, ya que no hay relación entre los diferentes ámbitos, por ejemplo, entre los poetas y los ciudadanos, siendo el principal momento histórico de este modelo el mundo en que vivió Platón, donde los que hacían política no se mezclaban con los que hacían objetos artísticos ya que, al final, era esa división la que daba orden a la sociedad. Es decir, es un mundo donde cada elemento tiene su ámbito de acción y cualquier mezcla o choque es evitado al máximo, con lo que se mantiene la armonía política.

El régimen estético, en cambio, es uno donde existe dicha escisión, pero los contrarios no permanecen separados sino que están en constante enfrentamiento, en tensión. Y esta experiencia, el autor la describe a partir de la *Crítica del Discernimiento* de Immanuel Kant, a través de las experiencias de lo bello y lo sublime, en las que hay un enfrentamiento entre las dos facultades del sujeto trascendental, el entendimiento y la imaginación, que están en acuerdo cuando el sujeto conoce y en desacuerdo, cuando tiene una experiencia estética de lo sublime. Esto hace que el arte y ciertas manifestaciones de la naturaleza generen

una tensión entre dichas facultades del sujeto, y por lo tanto, en el sujeto. Dicha tensión, Ranciére la lleva al ámbito de la política en términos de igualdad, ya que se trata de un régimen que permite el choque, la confrontación de las partes de la sociedad, en vez de contenerlas aisladas e inmóviles. Es decir, es en la confrontación de la estética, donde Ranciére ve un potencial político, al permitir el enfrentamiento de lo antes escindido.

Además, es ante la experiencia estética, ante la tensión, donde surge un nuevo sujeto autónomo, que deja de depender de la ley de la razón y de la ley del deseo⁴⁰⁴ y, por lo tanto, es libre.⁴⁰⁵ Un arte sometido a las leyes de la proporción o de la armonía generaba una experiencia limitada e, igualmente, una vida en sociedad restringida, controlada. Es ante la experiencia estética, donde el ser humano comienza a vivir su libertad dentro de una sociedad capitalista, que se basa en la mercancía y en la objetivación del mundo y, siguiendo a Georg Lukács, en “Historia y conciencia de clase”, en la cosificación de la subjetividad.⁴⁰⁶

Y es en este punto, donde el autor del *El malestar en la estética*, realiza un férreo ataque al discurso de Jean-Francois Lyotard en el libro *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, donde lo sublime es planteado como un acontecimiento que pone al sujeto en crisis, al enfrentarlo con la pura sensibilidad, con la materia, lo que es llamado por Ranciére, como la puesta en enfrentamiento con el Otro y que, en términos de este autor, limitarían la libertad del sujeto.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁰⁶ Georg Lukács, *Historia y conciencia de clase*, trad. Francisco Duque, Instituto del Libro, La Habana, 1970, p. 45.

Ranciére acusa a Lyotard de haber puesto de cabeza al sublime kantiano, al afirmar que el sujeto moderno sale derrotado al enfrentarse a la materia, cuando Kant, lo que hace con lo sublime, es generar un sujeto trascendental que triunfa ante lo sensible, gracias a la razón, una razón que por medio de las ideas, logra superar el límite que tiene la imaginación ante ciertos fenómenos u objetos.

Pero este triunfo de la razón es puesto por Ranciére en segundo plano, ya que su interés por lo sublime radica en el enfrentamiento entre las facultades que genera un momento en que la sensibilidad y el entendimiento no están aislados, sino en relación y en confrontación, lo que genera un momento político. Para Ranciére, la razón de esta puesta de cabeza lyotardiana, es que se impide toda modificación del mundo por parte del sujeto moderno, que ya tiene una dependencia, una esclavitud lo llamaría yo, ante la materia, ante la heterogeneidad sensible, lo que invalida toda “promesa de emancipación”.⁴⁰⁷ Es decir, el sujeto pierde toda posibilidad de acción y sólo le queda observar la catástrofe generada por no tomar en cuenta a ese Otro y convertir al arte en testimonio.⁴⁰⁸

Toda esta teoría Ranciére la basa en la siguiente diferencia. La experiencia estética de lo sublime en Kant dependía de la libertad, ya que el sujeto no está controlado ni por el entendimiento ni por el deseo, siendo lo fundamental no una toma de postura, sino dicho disenso.⁴⁰⁹ Lyotard, en cambio, planteó que la estética

⁴⁰⁷ Jacques Ranciére, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 114 y p. 128.

depende o bien “de la perpetuación de la escisión en dos del sujeto humano, o bien la restauración de su integridad”.⁴¹⁰

Y es que, lo que Ranciére no está tomando en cuenta es que la propuesta de Lyotard no es sólo deudora de Kant, sino de Edmund Burke, un empirista conservador irlandés que trabajó lo sublime, únicamente, como una experiencia sensible generada ante la posibilidad de la muerte, de perder la vida, lo que hace al sujeto un ser atemorizado ante todo lo que ponga en peligro su perpetuación en el mundo. Esta postura hizo de lo sublime burkiano, un sublime fisiológico y ahistórico que surge ante el peligro y depende únicamente de la naturaleza humana y del miedo a perder la vida.

En la sección “Palabras preliminares: de lo humano” de *Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo*, Lyotard concluye que el límite del desarrollo de la actual civilización es la muerte del sol, y por lo tanto, de la destrucción de la materia y la desaparición de la vida, llevando la preocupación sobre lo humano, en última instancia, a lo fisiológico.⁴¹¹

Para Lyotard, lo humano es el momento inicial del sujeto, que gracias a la educación y la civilización se inhumaniza, siendo prueba de la falsedad de un desarrollo natural civilizatorio la “lucha sin cesar para asegurar su conformidad a

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁴¹¹ Jean-Francois Lyotard, *op. cit.*, p. 14.

las instituciones”, así como “el poder de criticarlas, el dolor de soportarlas y la tentación de huir de ellas” y la materialización de todo esto, es el arte.⁴¹²

Es así que, el ejemplo de que la educación es inhumana, es que sólo se puede llevar a cabo con la coacción y el terror y, al mismo tiempo, para la razón, lo indeterminado le genera terror. De esta manera, si la educación y la civilización son inhumanas y aterrorizan, Lyotard concluye que la política sólo puede ser “la resistencia a la inhumanidad”, siendo la principal fortaleza del ser humano, basarse en su indeterminación inicial⁴¹³ y, por lo tanto, la política en su discurso, depende del sujeto fisiológico, de la pura sensibilidad, dejando de lado, por ejemplo, al sujeto histórico o crítico.

Este desarrollo generado por Lyotard, Ranciére lo convierte en el o bien ... o bien, que trata de la perpetuación de las formas políticas en que un estado controla, gobierna y mantiene las diferencias sociales, a través de un terror ante el miedo a perder la vida. En cambio, el ni.... ni kantiano, para Ranciére, “anuncia (...) una revolución completamente nueva: una revolución de las formas de la existencia sensible, en lugar de una simple transformación de las formas del Estado”,⁴¹⁴ donde haya confrontación.

El ni... ni hace patente que queda un espacio de libertad del que el sujeto pueda hacer uso y modificar su sociedad, de ahí la liga con la “emancipación

⁴¹² *Ibid.*, p. 11.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹⁴ Jacques Ranciére, *op. cit.*, p. 123.

política”. En cambio, si el sujeto sólo depende de una sensibilidad que lo hace padecer, su movimiento queda anulado y su capacidad de cambio también.

La oposición entre estos dos pensamientos la ubico claramente en la obra que estudio, en el último capítulo, el Museo Judío en Berlín de Daniel Libeskind.



Fig. 35. Daniel Libeskind, “Torre del Holocausto”, *Museo Judío en Berlín*, fotografía, 2010.

En la llamada Torre del Holocausto, el autor provoca un asilamiento del mundo y enfrenta al sujeto con las tinieblas, con una monotonía sonora y con bajas temperaturas para, en mi opinión, poner al sujeto frente a un terror estético, que genera cierto shock y padecer en el espectador. El sublime que está en juego, retomando a Lyotard, es el sublime burkiano, ya que hay una confrontación, más que con el sujeto moderno, con un “ser humano natural” que teme perder

la vida, porque la ausencia de luz y calor no le permite saber si está en peligro de muerte.

La Torre del Holocausto se puede estudiar desde la categoría estética de lo sublime burkiano también a través del juego del exceso y la privación. Se trata de una torre vacía de más de 10 metros de alto con un área irregular de aproximadamente 3 por 5 metros, sólo con un haz de luz que, desde una de las esquinas superiores, deja en penumbra la mayor parte del espacio, una privación de sonido, ya que tiene la apariencia de estar aislado y un ruido monótono, que se logra por una pequeña entrada de aire en la parte de arriba. Entonces, la Torre del Holocausto es un espacio que busca a un espectador que no es el sujeto moderno trascendental, sino uno “natural” que padece frente a ciertos fenómenos sensibles.

Sin embargo, en el segundo piso, el visitante que entra al Museo Judío en Berlín, puede observar un relato histórico de la cultura judía y de su relación con Alemania, donde están famosos judíos asimilados, como Karl Marx o Walter Benjamin y donde la dicotomía vida/muerte no es el objetivo curatorial.

Lo sublime como lo plantea Lyotard abre un abismo entre lo sensible y la razón, que no tiene posibilidad de solución⁴¹⁵ y que los escinde tan profundamente que se impide toda posibilidad de relación, oposición o tensión. Lyotard plantea un arte que da constancia de lo irrepresentable y, para hacerlo, utiliza a Burke. Sin embargo, según Rancière, Burke no estaba en contra de la representación, sino que analizó sus límites, siendo ejemplo de esto, como un poema sobre Lucifer es más fuerte que una pintura sobre él⁴¹⁶ y es que Lyotard, para Rancière, libera al

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 150.

arte de la representación, porque el arte debe demostrar, ser testimonio, de la dependencia de los sujetos ante la naturaleza.⁴¹⁷

A lo largo de esta tesis intenté realizar un análisis de la categoría de lo sublime a través de entender porque en dichas obras es esa categoría la que está en juego, porque en ciertos momentos de crisis política, se necesita una arquitectura que aterrice y afecte a las emociones y no una que permita la convivencia y la democracia. Estos momentos son la Revolución Francesa, el Tercer Reich y la Caída del Muro de Berlín.

En un primer momento, esta tesis intentó usar la categoría de lo sublime como una herramienta para estudiar ciertas obras del siglo XX, que nombré con el término “Arquitectura Contemporánea”. Después, me pareció que podía ser una manera de estudiar la Arquitectura Moderna, por lo que regresé a la arquitectura del siglo XVIII, ya que para Peter Collins en *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)* ahí se ubica su inicio.

Ya en el siglo XVIII observé la relación que existe entre la arquitectura que yo observaba desde lo sublime y el poder, o el Estado, es decir, el que tiene el monopolio legítimo de la violencia, como dijo Max Weber. Además, esto es expuesto de forma literal por Edmund Burke en el texto *Indagaciones filosóficas acerca de las ideas de lo bello y lo sublime*, ya que afirma que un poder que no provoca terror, no es poder.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 156.

Y, de nuevo, siguiendo a Rancière, este afirma que

El terror es una de las palabras claves de nuestro tiempo. Es la que seguramente designa una realidad de crímenes y de horrores que nadie puede ignorar. Pero es también un término de indistinción. “Terror” designa los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, o del 11 de marzo de 2004 en Madrid y la estrategia en la que esos atentados se inscriben. Pero, poco a poco, esta palabra designa también el *shock* que los acontecimientos produjeron en los espíritus, el miedo a que semejantes hechos se reproduzcan, o a que se produzcan violencias todavía más impensables, la situación marcada por esas aprehensiones, la gestión de esa situación por parte de aparatos del Estado, etcétera.⁴¹⁸

Siendo un terror que, ligado a una vida natural en peligro, paraliza al ser humano, volviéndose frágil frente al poder. Por ejemplo, el presidente de los Estados Unidos, George W. Bush, promovió una guerra que buscaba la “justicia infinita”,⁴¹⁹ después de que el 11 de septiembre de 2001 Al Qaeda tiró el World Trade Center de Nueva York de Minoru Yamasaki, ejemplo máximo del Estilo Internacional. El momento del desplome del edificio, desde la distancia estética, desde el televisor, se puede describir desde lo sublime y generó un terror que permitió dicha guerra.

Lo interesante es que el 11 de septiembre del 2001 se estaba inaugurando el Museo Judío en Berlín, en el que el arquitecto Daniel Libeskind diseñó un espacio que desde cierta teoría estética, la de Edmund Burke, puede definirse como sublime y que, por lo mismo, provoca terror.

El uso de lo sublime tiene un peligro señalado por Rancière y es que, cuando se habla sobre esa categoría desde el discurso de Lyotard, la relación que

⁴¹⁸ Jean-Francois Lyotard, *op. cit.*, p. 139.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 136.

se crea entre el evento y las personas, no parte de un análisis crítico, sino de la sensibilidad, de las afecciones y, en última instancia, del miedo a perder la vida. Sin embargo, esta es la experiencia que me parece está en juego en las obras que analizo en esta tesis, es decir, en el Cenotafio a Newton de Etienne-Louis Boullée, la Catedral de la Luz de Albert Speer y el Museo Judío en Berlín de Daniel Libeskind. En ellas, el objetivo no es dialogar con un sujeto crítico sino afectar la sensibilidad y, desde ella, aterrorizar con la oscuridad, la luz, el contraste absoluto, la presentación de la materialidad, la privación.

Es cierto que el sujeto crítico también es un sujeto sensible, pero estas obras están diseñadas para afectar su parte sensible, antes de cualquier posibilidad de momento crítico. Es decir, primero está el sujeto ante el frío, el silencio, lo inmenso, la total oscuridad que afectan al sujeto y es con esto, con lo que juega sublime.

La Arquitectura Moderna que podemos observar en las ideas de Giedion y en las obras domésticas de Le Corbusier, como decía Montaner, se trató de una abstracción que confiaba en las tecnologías y en su relación con las nuevas condiciones económicas a través de volúmenes ortogonales, líneas limpias, superficies planas, materiales que permiten la perfección en las aristas y una funcionalidad, al interior, perfectamente resuelta. Las obras que en esta tesis se estudiaron, tienen otras estrategias, ya que trabajan desde el tamaño, el juego de luz/sombra/oscuridad, las texturas, y mi intención fue ver que este planteamiento formal “excepcional” no sólo era un capricho del arquitecto, sino que se trata de

espacios en los que cierta condición política está en juego, gracias a un tipo de experiencia estética que en ellos se puede tener, lo sublime. Y lo importante, es que no es cualquier experiencia estética. Es la más fuerte que un sujeto puede vivir al estar presente la posibilidad de perder la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor, *Ensayos sobre la propaganda fascista. Psicoanálisis de antisemitismo*, trad. Wenceslao Galán, Paradiso Ediciones, Buenos Aires, 2005.
- Benjamin, Walter, *Obras*, 3ª ed., trad. Alfredo Brotons Muñoz, ABADA, Madrid, 2010. Volumen 1, Libro 1.
- Benjamin, Walter, *Iluminaciones*, trad. Jesús Aguirre, Taurus Ediciones, Madrid, 1971.
- Benz, Wolfgang, *A Concise History of the Third Reich*, University of California Press, Berkeley, 2007.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morles Vidal, Siglo XXI Editores, México, 1988.
- Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 3ª ed., Antonio Machado, Madrid, 2004, Col. La balsa de Medusa.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Editorial Península, Barcelona, 1997.
- Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Trad. Menene Gras Balaguer, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Harvard.
<http://www.bartleby.com/24/2/>
- Burke, Edmund, *Textos políticos*, trad. Vicente Herrero, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, trad. Francisco Rodríguez Martín, Editorial Técnos, Madrid, 2003.
- Collins, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, 6ª ed., trad. Ignasi de Sola-Morales Rubio, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- Colomer, Eusebi, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. La filosofía trascendental del Kant*, 3ª ed., Herder, Barcelona, 2001.
- Dávila, Juan Manuel, comp., *La deconstrucción deja la Arquitectura*, Federación Editorial Mexicana, México, 2003.
- Eagleton, Terry, *La Estética como Ideología*, trad. Germán Cano, Trotta, Madrid, 2006.
- Evers, Bernd, *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, trad. P.L. Green, Taschen, Madrid, 2006.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 2ª ed., trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI Editores, México, 2009.

- Foster, Hal, *La posmodernidad*, 4ª ed., trad. Jordi Fibla, Editorial Kairós, Barcelona, 2002.
- Frampton, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, 9ª ed., trad. Jorge Sainz, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- Franzini, Elio, *La estética del siglo XVIII*, trad. Francisco Campillo, Antonio Machado, Madrid, 2000, Col. La balsa de Medusa.
- Giedion, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura*, 6ª ed., trad. Isidro Puig Boada, Editorial Dossat, Madrid, 1982.
- Gordon Cantor, Sybil, *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Arte*, MIT Press, Cambridge, 2002.
- Gössel, Peter, *Arquitectura del siglo XX*, trad. Carlos Caramés, Taschen, Koln, 2001.
- Hereu, Pere, Montaner, Josep María y Oliveras, Jordi, ed., *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994.
- Heynen, Hilde, *Architecture and Modernity. A Critique*, MIT Press, Cambridge, 1999.
- Hitchcock, Henry-Russel y Johnson, Philip, *The International Style: Architecture Since 1922*, Norton, Nueva York, 1932.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*, 5ª ed., trad. Juan José Sánchez, Editorial Trotta, Madrid, 2003.
- Hughes, Robert, *Visions of Space. Albert Speer, Size matters*, BBC, Londres, 2010.
<http://architecturalvdos.blogspot.mx/2010/01/albert-speer-size-matters-part-of.html>
- Jencks, Charles, *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*, 3ª. Ed., trad. Ricardo Pédigo Nardiz, Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, trad. Pedro Ribas, Taurus, México, 2006.
- Kant, Immanuel, *Crítica del Discernimiento*, Trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente, Porrúa, México, 2003.
- Kaufmann, Emil, *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, trad. Reinald Bernet, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- Kracauer, Sigfried, *El ornamento de masas*, trad. Laura S. Carugati, Gedisa, Barcelona, 2008.
- Laclau, Ernesto, *La razón populista*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trad. Josefina Martínez Alinari, Poseidón, Barcelona, 1978.
- Libeskind, Daniel, *Breaking Ground*, Riverhead Books, Nueva York, 2004.

- Libeskind, Daniel, *Radix Matrix: Architecture and writings*, Prestel-Verlag, Munich, 1997.
- Lombardo, Giovanni, *La estética antigua*, trad. Francisco Campillo, Antonio Machado, Madrid, 2008, Col. La balsa de Medusa.
- Longino, *Sobre lo sublime*, trad. José García López, Gredos, Madrid, 1979.
- Lukács, Georg, *Historia y conciencia de clase*, trad. Francisco Duque, Instituto del Libro, la Havana, 1970.
- Lyotard, Jean-Francois, *La fenomenología*, trad. Aída Aisenson, Pidós, Barcelona, 1989.
- Lyotard, Jean-Francois, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, trad. Horacio Pons, Manantial, Buenos Aires, 1998.
- Lyotard, Jean-Francois, *Lessons on the analytic of the sublim*, trad. Elizabeth Rottenberg, Stanford University Press, Stanford, 1994.
- Masiero, Roberto, *Estética de la arquitectura*, trad. Francisco Campillo, La Balsa de Medusa, Madrid, 2003.
- Michaud, Eric, *La estética nazi*, trad. Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009.
- Moneo, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual*, ACTAR, Barcelona, 2004.
- Montaner, Josep María, *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, 4ª ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
- Nesbitt, Kate, ed., *Theorizing a new agenda for Architecture. And Anthology of Architectural Theory: 1965-1995*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996.
- Ozenfant, Amedee, *Foundation of Modern Art*, Dover Publications, Nueva York, 1952.
- Rancière, Jacques, *El malestar en la estética*, trad. Miguel Petrecca, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011.
- Rancière, Jacques, *La división de lo sensible*, trad. Antonio Fernández Lera. <http://poderesunidosstudio.files.wordpress.com>
- Roudinesco, Élisabeth, *A vueltas con la cuestión judía*, trad. Antonio-Prometeo Moya, Anagrama, Barcelona, 2011.
- Sala Rose, Rosa, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Acantilado, Barcelona, 2003.
- Saint Girons, Baldine, *Lo sublime*, trad. Juan Antonio Méndez, Antonio Machado, Madrid, 2008, Col. La balsa de Medusa.
- Schmidt, Alexander y Urban, Markus, *Terreno de las Convenciones del Partido del Reich en Nuremberg*, Sandberg Verlag, Nuremberg, 2007.
- Sewing, Werner, *Architecture: Sculpture*, Prestel, Munich, 2004.
- Shaw, Philip, *The Sublime*, Routledge, Nueva York, 2006.

- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, trad. Eduardo Hyde, Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.
- Speer, Albert, *Memorias*, trad. Ángel Sabrido, Acantilado, Barcelona, 2008.
- Szambien, Werner, *Simetría, gusto, carácter. Teoría y Terminología de la Arquitectura en la Época Clásica, 1550-1800*, trad. Juan A. Calatrava, Akal, Madrid, 1993.
- Täubrich, Hans-Christian, *Fascination and Terror, Documentation Center, Nazi Party Rally Grounds Nuremberg*, Dokumentationszentrum Reichsparteitagsglände, Nuremberg, 2006.
- Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª ed., trad. Antón Aguirregoitia, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- Vidler, Anthony, *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, trad. Jorge Sainz, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- Vidler, Anthony, *Ledoux*, trad. Juan A. Calatrava, Akal, Madrid, 1994.
- Wolf, Connie, ed., *Daniel Libeskind and the Contemporary Jewish Museum: New Jewish Architecture from Berlin to San Francisco*, Rizzoli, San Francisco, 2008.
- *The Nazi Party Rally Grounds Nuremberg – 1933 until today*, Interactive CD-ROM, Museen der Stadt Nürnberg, Nuremberg, 2006.

LISTA DE IMÁGENES

Fig. 1. Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio "A Newton"*, dibujo, 1784, en Peter Gösel, *Arquitectura del siglo XX*, trad. Carlos Caramés, Taschen, Köln, 2001, p. 12.

Fig. 2. Jeremy Bentham, *Plano del Panóptico*, dibujo, 1832, en Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 2ª ed., trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI Editores, México, 2009, p. 373.

Fig. 3. Francois Blondel, *Origen de los capiteles*, Aguafuerte de Broebel, en *Cursos de Arquitectura*, París, 1675-1683 en Bernd Evers, *Teoría de la Arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, trad. P.L. Green, Taschen, Madrid, 2006, p. 160.

Fig. 4. Charles Eisen, *Alegoría de la arquitectura recobrando su modelo natural*, en *Ensayo sobre la arquitectura* de M. A. Laugier, 1755 en Anthony Vidler, *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, trad. Jorge Sainz, Alianza Editorial, Madrid, 1997, imagen 9, p. 64.

Fig. 5, Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio Egipcio*, Dibujo, 1786, en <http://es.paperblog.com/etienne-louis-boullee-arquitecto-visionario-218452/> recuperado el 3 de junio de 2014.

Fig. 6. Taller de un curtidor de pieles a la manera húngara, placas en, Anthony Vidler, *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, trad. Jorge Sainz, Alianza Editorial, Madrid, 1997, imagen 12, p. 64.

Fig. 7. Vidriería inglesa, dibujo, en Anthony Vidler, *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, trad. Jorge Sainz, Alianza Editorial, Madrid, 1997, imagen 21, p. 64.

Fig. 8. Claude-Nicolas Ledoux, Villa de Chaux, dibujo, en Anthony Vidler, *Ledoux*, trad. Juan A. Calatrava, Akal, Madrid, 1994, pp. 46-47.

Fig. 9. Claude-Nicolas Ledoux, *Ojo reflejando el Teatro de Besacon*, grabado, en Anthony Vidler, *Ledoux*, trad. Juan A. Calatrava, Akal, Madrid, 1994, p. 53.

Fig. 10. Claude-Nicolas Ledoux, *Proyecto para prisiones en Aix-en-Provence*, grabado, en Anthony Vidler, *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, trad. Jorge Sainz, Alianza Editorial, Madrid, 1997, imagen 68, p. 96.

Fig. 11. Jean-Charles Delafosse, *Proyecto para una prisión*, acuarela, en Anthony Vidler, *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, trad. Jorge Sainz, Alianza Editorial, Madrid, 1997, imagen 66, p. 96.

Fig 12. N. Harou-Romain, *Proyecto de prisión*, grabado, 1840, en Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 2ª ed., trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI Editores, México, 2009, p. 376.

Fig. 13. Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio "A Newton"*, Visión diurna, dibujo, 1784, en Peter Gösel, *Arquitectura del siglo XX*, trad. Carlos Caramés, Taschen, Köln, 2001, p. 13.

Fig. 14. Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio "A Newton"*, Visión nocturna, dibujo, 1784, en Peter Gösel, *Arquitectura del siglo XX*, trad. Carlos Caramés, Taschen, Köln, 2001, p. 13.

Fig. 15. Albert Speer, *Catedral de la Luz*, fotografía, 1938, en <http://entre-historias.blogspot.mx/2011/03/germania.html> recuperado el 22 de julio de 2012.

Fig. 16. Walter Gropius, *Bauhaus*, maqueta, 1925, en <http://cornersofthe20thcentury.blogspot.mx/2012/11/escuela-de-la-bauhaus-1919-1933.html> recuperado el 5 de abril de 2013.

Fig. 17. Albert Speer, *Pabellón alemán en la Exposición de París de 1937*, fotografía, 1937, en [http://es.wikipedia.org/wiki/Horcher_\(Berl%C3%ADn\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Horcher_(Berl%C3%ADn)) recuperado el 3 de octubre de 2013.

Fig. 18. Mies van der Rohe, *Pabellón alemán en la Exposición de Barcelona de 1929*, fotografía, 1999, en [http://es.wikipedia.org/wiki/Pabell%C3%B3n_alem%C3%A1n_\(Barcelona\)#mediaviewer/Archivo:Barcelona_mies_v_d_rohe_pavillon_weltausstellung1999_01.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Pabell%C3%B3n_alem%C3%A1n_(Barcelona)#mediaviewer/Archivo:Barcelona_mies_v_d_rohe_pavillon_weltausstellung1999_01.jpg) recuperado el 4 de mayo de 2013.

Fig. 19. Albert Speer, *Palacio del Pueblo en Alemania*, maqueta, 1940, en http://es.wikipedia.org/wiki/Volkshalle#mediaviewer/Archivo:Bundesarchiv_Bild_14_6-1986-029-02,_%22Germania%22,_Modell_%22Gro%C3%9Fe_Halle%22.jpg recuperado el 6 de mayo de 2013.

Fig. 20. *La Noche de los Cristales Rotos*, fotografía, 9 y 10 de noviembre de 1938, en <http://antifaspeyer.blogspot.de/> recuperado el 29 de junio de 2011.

Fig. 21. *Marcha del ejército alemán en Berlín*, fotografía, 1938, en <http://historyimages.blogspot.mx/2009/11/when-berlin-fell-in-1945-second-world.html> recuperado el 11 de abril de 2011.

Fig. 22. *Marcha del ejército alemán en Nuremberg*, fotografía, 1938, en Alexander Schmidt y Markus Urban, *Terreno de las Convenciones del Partido del Reich en Nuremberg*, Sandberg Verlag, Nuremberg, 2007, p. 9.

Fig. 23. *Pabellón de la Primer Exposición Industrial Bávara en Nuremberg*, postal, 1906, en Alexander Schmidt y Markus Urban, *Terreno de las Convenciones del Partido del Reich en Nuremberg*, Sandberg Verlag, Nuremberg, 2007, p. 44.

Fig. 24. *Campo de las Convenciones del Partido del Reich*, Nuremberg, maqueta, 1934, en Alexander Schmidt y Markus Urban, *Terreno de las Convenciones del Partido del Reich en Nuremberg*, Sandberg Verlag, Nuremberg, 2007, p. 47.

Fig. 25. *Tribuna principal*, Convenciones del Partido del Reich, Nuremberg, fotografía, 1937, en Alexander Schmidt y Markus Urban, *Terreno de las*

Convenciones del Partido del Reich en Nuremberg, Sandberg Verlag, Nuremberg, 2007, p. 36.

Fig. 26. *Tribuna principal*, Convenciones del Partido del Reich, Nuremberg, parte trasera, fotografía, 1937, en Alexander Schmidt y Markus Urban, *Terreno de las Convenciones del Partido del Reich en Nuremberg*, Sandberg Verlag, Nuremberg, 2007, p. 62.

Fig. 27. *Catedral de la Luz*, Convenciones del Partido del Reich, Nuremberg, fotografía, 1937, en Alexander Schmidt y Markus Urban, *Terreno de las Convenciones del Partido del Reich en Nuremberg*, Sandberg Verlag, Nuremberg, 2007, p. 39.

Fig. 28. Daniel Libeskind, *Museo Judío en Berlín*, foto aérea, 2002, en <http://theluxury.es/arquitectura/el-museo-judio-de-libeskind> recuperado el 3 de octubre de 2012.

Fig. 29. Daniel Libeskind, *Museo Judío en Berlín*, foto aérea, 2002, en Connie Wolf, ed., *Daniel Libeskind and the Contemporary Jewish Museum: New Jewish Architecture from Berlin to San Francisco*, Rizzoli, San Francisco, 2008, pp. 64-65.

Fig. 30. Mies van der Rohe, *Nueva Galería Nacional de Berlín*, fotografía, 2010, tomada por Cristina Vaccaro Cruz el 19 de septiembre del 2010.

Fig. 31. Daniel Libeskind, *Museo Judío en Berlín*, planta, 1989, en Connie Wolf, ed., *Daniel Libeskind and the Contemporary Jewish Museum: New Jewish Architecture from Berlin to San Francisco*, Rizzoli, San Francisco, 2008, p. 62.

Fig. 32. Daniel Libeskind, *Museo Judío en Berlín*, fotografía del interior, 2010, tomada por Cristina Vaccaro Cruz el 18 de septiembre del 2010.

Fig. 33. Daniel Libeskind, "Jardín del Exilio y la Emigración", *Museo Judío en Berlín*, fotografía, 2010, tomada por Cristina Vaccaro Cruz el 18 de septiembre del 2010.

Fig. 34. Daniel Libeskind, "Torre del Holocausto", *Museo Judío en Berlín*, fotografía, 2010, en <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JewishMuseumBerlinInteriorHolocaustTower.jpg> recuperada el 20 de octubre de 2010.

Fig. 35. Daniel Libeskind, "Torre del Holocausto", *Museo Judío en Berlín*, fotografía, 2010, en <http://andberlin.com/2013/04/22/judisches-museum-berlin-jewish-museum-berlin/> recuperada el 21 de octubre de 2010.