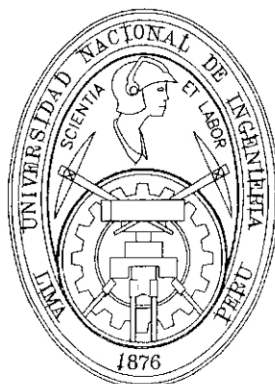


UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERIA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y ARTES



**“LA INTERPRETACION CANONICA DE LA
ARQUITECTURA CONTEMPORANEA QUE
CONSTITUYE LA IMAGEN DE LIMA”**

Los nuevos símbolos del Poder en la Arquitectura de los últimos 10 años

TRABAJO DE INVESTIGACION

ERIKA NORMA RIVERA QUIÑONES

DIRECTOR

MAG. ARQ. PERCY ACUÑA VIGIL

LIMA – PERÚ 2011

Universidad Nacional de Ingeniería
Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes

**LA INTERPRETACIÓN CANÓNICA DE LA ARQUITECTURA
CONTEMPORÁNEA QUE CONSTITUYE LA IMAGEN DE LIMA**

Los nuevos símbolos del Poder en la Arquitectura de los últimos 10 años

Un análisis arquitectónico de los centros bancarios de Lima

RIVERA QUIÑONES, Erika Norma

Director de Tesis: Mg. Arq. Percy Acuña Vigil

Tesis de Antegrado.

Lima - Perú. 2011

INDICE

INTRODUCCIÓN	5
PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO	9
Planteamiento del estudio	9
Estado de la Cuestión	12
Formulación del Problema	14
Delimitación de objetivos	16
Justificación e importancia del estudio	16
Limitaciones previas a la investigación	17
MARCO TEÓRICO	18
Investigaciones relacionadas al estudio	18
Bases teóricas científicas.....	19
Definición de términos básicos	20
METODOLOGÍA	24
Tipo de investigación	24
Hipótesis.....	25
Supuestos básicos.....	25
Identificación y relación entre variables	26
Correlación de las variables con las hipótesis.....	28
Diseño de la Investigación	28
DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS	30
CAPÍTULO 1. El Poder, las imágenes y las interpretaciones canónicas.	30
1.1. EL PODER	30
1.1.1. Definiciones relacionadas al estudio	30
1.1.2. De la representación del poder, al poder de la represent.....	33
1.1.3. Teorías relacionadas al Poder.....	36
2.3.2. La arquitectura del SXXI: Introducción al análisis	80

1.2.	LAS IMÁGENES	
CAPÍTULO 3	1.2.1. Imágenes, mitos y símbolos.....	37
	1.2.2. La semiótica de la Imagen.....	38
1.1.	1.2.3. La Imagen Corporativa	42
1.2.	1.2.4. La Imagen del Poder.....	55
1.3.	LAS INTERPRETACIONES CANÓNICAS	
	1.3.1. Respuestas precanónicas e interpretación canónica.....	43
	1.3.2. Interpretaciones canónicas autoritarias	44
	1.3.3. Las Interpretaciones Arquitectónicas según Bruno Zevi y la Teoría Simbolista de Einfuehlung	46
CAPÍTULO 2.	Interpretaciones canónicas del poder en la historia.	48
2.1.	LA HETERONOMÍA.....	50
	<i>lo sagrado es juzgado superior a lo profano</i>	
	2.1.1. El poder de la Iglesia y su arquitectura	50
	2.1.2. El poder civil y su arquitectura.	54
2.2.	LA AUTONOMÍA.....	57
	<i>mejor que lo sagrado es lo profano... mejor que la iglesia es el estado</i>	
	2.2.1. El Poder del Estado y su arquitectura	58
	- El Fascismo en Italia. La Era de Mussolini.....	58
	- La Alemania Nazi. La Era de Hitler.....	61
	- El Constructivismo de la U.R.S.S. La Era de Stalin	65
	2.2.2. La Modernidad: urbanismo, arquitectura y poder.....	69
	- Brasilia. La Era de Kubistek.....	69
2.3.	LA MODERNIDAD LÍQUIDA	75
	<i>lo liviano significa ahora progreso, este es ahora el mayor símbolo de poder</i>	
	2.3.1. Los Templos del Consumo: Posmodernismo y Poder	77
	- El Arco de la Défense. La Era de Mitterrand.....	61
	2.3.2. La arquitectura del SXXI: Introducción al análisis.....	80

CAPÍTULO 3. Análisis de las sedes bancarias más representativas de Lima.

3.1. EL INTERBANK.....	82
3.2. EL SCOTIABANK.....	88
3.3. EL BANCO DE CRÉDITO.....	94
PRUEBA DE HIPÓTESIS.....	102
CONCLUSIONES.....	105
BIBLIOGRAFÍA.....	108

INTRODUCCIÓN

Lima constituye una ciudad de cambios. Una ciudad en transición en donde se puede observar claramente el impacto global en la sociedad a nivel cultural, político, socio-económico, y por ende genera una respuesta arquitectónica producto de estas políticas de transición, pues como afirma Aníbal Quijano “los procesos de cambio generados por la modernización capitalista... activan diversas tendencias de cambio”¹

Es por ello que todo edificio igualmente se caracteriza por una pluralidad de valores: económicos, sociales, técnicos, funcionales, artísticos, espaciales y decorativos, y cada persona es muy dueña de escribir historias económicas, historias sociales, historias técnicas y volumétricas de la arquitectura; como afirma Bruno Zevi, la realidad del edificio es consecuencia de todos estos factores, y su historia válida no puede olvidar ninguno de ellos.²

Es sobre este tema en general de lo que tratará básicamente toda la tesis, de cuáles fueron estos factores que propiciaron la aparición de los diversos cánones arquitectónicos hoy existentes, pero más que ello, de cómo se manifestaron simbólicamente y cómo se transformaron con el transcurrir del tiempo hasta llegar al día de hoy.

La historia del simbolismo muestra que todo puede asumir significación simbólica: los objetos naturales (como piedras, plantas, animales, hombres, montañas y valles, sol y luna, viento, agua y fuego), o cosas hechas por el hombre (casas, barcos, coches) o, incluso formas abstractas (números o el triángulo, el cuadrado o el círculo). De hecho, todo el cosmos es un símbolo posible. Pero, tres motivos reiterativos ilustran la

¹ Pajuelo Teves, Ramón. (2002) *.El lugar de la utopía aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder*. Caracas: Clacso, p. 80.

² Zevi, Bruno. (1958). *Saber ver la Arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón, p. 21.

presencia y naturaleza del simbolismo en el arte de períodos muy diferentes. Son los símbolos de la piedra, el animal y el círculo, cada uno de los cuales tiene su significancia psicológica permanente desde las más primitivas expresiones de la conciencia humana hasta las formas más artificiosas del arte del siglo XX. Su empleo puede considerarse como una forma primitiva de escultura, un primer intento de investir a la piedra con un poder más expresivo que el que podrían darle la casualidad y la naturaleza.³

Es entonces, cuando me pregunto, ¿podría el concepto de Poder también asumir una determinada connotación simbólica?, ¿si es así, cómo se ha manifestado ésta en la historia de la Arquitectura y cómo se revela en la arquitectura contemporánea? Pese a parecer algo subjetivo y difícil de determinar, pues bien sabemos el estudio del Poder casi siempre se ha orientado a un estudio político-económico del estado y la sociedad, es innegable que el poder se ha hecho manifiesto también en la Arquitectura como una herramienta indispensable para actuar en el mercado de competencia global.

Una mejor explicación nos la da Augusto Ortiz de Zevallos al decir que, “no es fácil ni siempre propio establecer correlatos entre regímenes políticos y estilos, tanto para la arquitectura como para otras expresiones culturales y artísticas. Pero hay, en todo medio social, y en este especialmente, un cierto consenso colectivo sobre qué formas asociar globalmente a qué periodos, lo que produce un cierto dibujo de identidad pública de la arquitectura de cada episodio. Esa asociación da, además, frutos políticos y resulta así intencional... El Poder usa este lenguaje, le establece requerimientos y obligaciones artificiales, le dispone un cuadro de actuación...”⁴

Sin embargo, algunos se podrían preguntar ¿por qué estudiar las épocas pasadas si se quiere conocer la realidad de hoy? No hay mejor lugar que empezar nuestro estudio en la experiencia y sabiduría de épocas anteriores, desde los tiempos en los que el hombre le empezó a dar forma a la arquitectura experimentalmente y donde el mundo se

³ González Q., Álvaro. (1998). *El Alma, el Tiempo, las Cosas*. Lima: UNI-FAUA. Instituto de Investigación. (pp. 36-37)

⁴ Ortiz de Zevallos, Augusto. *Arquitectura ante o bajo el poder*. Revista de arquitectura Debates.

concebía de forma más libre sin límites ni parámetros establecidos; puesto que fue aquí donde se empezaron a formular ellos. Estas fueron épocas en las que se empezó a buscar y encontrar respuesta a varias inquietudes del hombre y la arquitectura, transformando progresivamente sus respuestas precanónicas en las interpretaciones canónicas que hoy percibimos del mundo y que siguen formándose con el paso del tiempo. Es así como hoy se ve en la obra de diversos arquitectos y artistas la intención de introducir a sus planteamientos ciertos elementos “*tradicionales*” abstraídos de un largo proceso histórico.

Es por ello, que para abordar el tema del PODER expresado en las obras de arquitectura contemporánea, es necesario remontarnos al pasado; de donde podamos extraer las herramientas necesarias para el estudio del lenguaje y la gramática de la arquitectura de hoy.

El arquitecto Wiley Ludeña señala dos procesos de transformación en la arquitectura de los últimos años en Lima, a lo que él denomina el primer y el segundo cambio de piel. Siendo el primero la implementación de iconografía gráfica y publicitaria que invadió Lima en los primeros años de la década de los noventa –arquitectura de cartón y plástico como las cadenas de food court-, y siendo la segunda una que se aproxima más al objeto de análisis de la siguiente tesis, la arquitectura que bombardea Lima a partir de inicios de la segunda mitad de los noventa, dentro de ellas las *transnacionales*. Aquí es cuando empieza un segundo cambio de piel en la ciudad: es el momento de los grandes condominios residenciales, los edificios de lujosos apartamentos, las nuevas sedes bancarias y los nuevos complejos empresariales premunidos de una previsible estética corporativa. La arquitectura de este segundo grupo se ha convertido en una especie de imagen paradigmática para reflejar el exitoso nuevo rostro del país y Lima, expresado entonces en términos del lenguaje oficial del régimen.⁵

Esto es, como diría Bauman y sobre lo que se ahondará más adelante, el proceso de *fluidización*; la extraordinaria movilidad de los fluidos es lo que los asocia con la idea

⁵ Ludeña, Wiley. *Paisajes Encontrados. Lima: Arquitectura y Neoliberalismo en los años noventa*. ARQUITEXTOS 17. p. 134.

de 'levedad'... La 'fluidez' o la 'liquidez' son las metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual de la historia de la modernidad.⁶

Es por todo lo anterior, que para el desarrollo de la tesis se abordarán inicialmente, ejemplos correspondientes a ciertos periodos de la arquitectura abstrayendo los códigos lingüísticos de los que hicieron uso para connotar el concepto de PODER; y tomándolos como herramientas de análisis, se hará una evaluación semiológica de los ejemplos arquitectónicos más representativos de la arquitectura de los centros bancarios de Lima de los últimos 10 años.

⁶ Bauman, Zygmunt. (2000). *La Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, p.8.

PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO

PLANTEAMIENTO DE ESTUDIO

En un rápido examen de la situación actual de la cultura arquitectónica, el carácter difuso y efímero de la producción actual hace evidente el contraste con la arquitectura de épocas anteriores, quizá esto se debe a un intento de descubrir experimentalmente una nueva dimensión del operar arquitectónico, basada en la introducción de nuevas tecnologías y métodos de expresión.

Sobre esto, Manfredo Tafuri indica en su libro *Teoría e Historia de la Arquitectura*, cinco instrumentos típicos del experimentalismo arquitectónico, importantes de conocer para el desarrollo de la tesis:

- a) *La acentuación de un tema dado*, exasperado hasta la contestación más radical de las leyes fundamentales que lo configuran, o desarticulado en una especie de desarme de cada una de sus piezas: tal es el caso de muchas arquitecturas...
- b) *La introducción de un tema*, profundamente arraigado en un determinado contexto, en otro contexto totalmente diverso: tal es el caso de la mezcla entre emblemas sacrales y funciones civiles...
- c) El *assemblage* de los elementos sacados de códigos diversos...
- d) *El compromiso de temas arquitectónicos con estructuras figurativas de naturaleza diversa...* o mediante su repentina introducción en una *serie*...
- e) *La articulación exasperada de un tema* originariamente dado como absoluto...⁷

Es aquí donde interviene el factor 'tema' en la expresión y específicamente su compromiso con la configuración de estructuras figurativas –como indica Tafuri– que se plasmarán en la obra arquitectónica para otorgarle un significado colectivo. Y sobre la acentuación del tema nos referimos en este punto. Un tema referido a la expresión de la arquitectura contemporánea y a la utilización de nuevos símbolos, tal vez traídos del pasado transformándose progresivamente hasta alcanzar su significado actual

⁷ Tafuri, Manfredo (1972). *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Barcelona:Laia, p.144.

Bruno Zevi sostiene que estos temas en la expresión de la arquitectura han pasado por varias interpretaciones a lo largo de su historia tales como la interpretación política, filosófico-religiosa, científica y ahora económico-social; explicando, esta última, como el momento en que “la arquitectura es la autobiografía del sistema económico y de las instituciones sociales... y ésta tiene también sus aplicaciones simbolistas, por ejemplo, los rascacielos de Nueva York –cita en su libro *Saber ver la Arquitectura* - ¿no son el símbolo de un individualismo, del poder de los *trusts*⁸, ensombreciendo a todos los edificios circundantes?”⁹

Y sobre este punto recalca Balandier con una cita de manera bastante clara y objetiva: “*no hay nada más físico que el Poder*”, con el que se refiere a la solidificación del Poder, en su operatividad en lugares concretos y tangibles como lo es la arquitectura, y en donde se ha visto reflejado como respuesta a determinados momentos, todos ellos influenciados por un avance tecnológico y un pensamiento científico.

A la par con el avance tecnológico, la expresión de la Arquitectura ha mostrado nuevos símbolos de comunicación, transformando los códigos lingüísticos para mantener la imagen de Poder. Es entonces, cuando se observa que el poder “...ya no se halla asociado a una figura lejana, perfilada por el mito inicial, lo imaginario colectivo y la tradición, sino por una elaboración que otorga a los responsables presencia y celebridad, haciendo de ellos personajes capaces de atraer hacia sí la más amplia adhesión.”¹⁰

A partir de lo anterior nos preguntamos, ¿qué es ARQUITECTURA DEL PODER? Para ello mencionamos a dos teóricos que darán definición a estos dos términos para luego intentar dar una aproximación del concepto en general.

⁸El término *trust* (voz inglesa: «confianza») se refiere, dentro del ámbito económico, a una concentración de empresas bajo una misma dirección. Es la unión de empresas distintas bajo una misma dirección central con la finalidad de ejercer un control de las ventas y la comercialización de los productos.

⁹Zevi, Bruno. (1958). *Saber ver la Arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón, p. 98.

¹⁰Balandier, Georges. (1994). *El Poder en Escenas*. Barcelona: Paidós, p. 120.

William Morris define ARQUITECTURA como:

La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio¹¹

Así mismo, otros teóricos mencionan que “Arquitectura es la concepción del espacio en función a las actividades que se darán en él por el hombre”.

Al mismo tiempo Talcott Parsons define PODER como:

La capacidad de asegurar el cumplimiento de obligaciones por parte de una organización... la capacidad de asegurar obediencia... debe estar generalizada y el medio utilizado debe ser “simbólico”¹²

En términos arquitectónicos diríamos que PODER es la percepción de dominio que ejerce la arquitectura (de las corporaciones) a través de su Imagen mediante diversos símbolos y que origina distintas respuestas en las personas u otras organizaciones.

Si bien no se ha definido literalmente lo que es Arquitectura del Poder, si se han manifestado diversos ejemplos a lo largo de la historia que serán objeto de estudio en la presente tesis para encontrar respuesta a esta pregunta, que dejando de lado su connotación de intangibilidad y subjetividad, se le busca dar un significado estático que sirva de directriz para desarrollo de la investigación.

¹¹ Ignasi de Solá-Morales, M. Llorente, J. M. Montaner, A. Ramón, J. Oliveras. (2000) *Introducción a la arquitectura. Conceptos Fundamentales*. Barcelona: UPC. p. 35

¹² Wright, M., Lasswell & Parsons, T. (1991). *Sociología del Poder*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. p.65.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Diversos teóricos e investigadores han estudiado el concepto de Poder, cada uno de ellos desde diferentes puntos de vista, y de ellos rescato los conceptos y bases teóricas para relacionar el Poder a la Arquitectura y partiendo de esta relación estudiar y analizar los ejemplos arquitectónicos más representativos de cada época de la historia de la Arquitectura hasta abordar ejemplos contemporáneos.

Uno de los teóricos que ha estudiado más profundamente este concepto es Georges Balandier –sociólogo y antropólogo– que indaga sobre la esencia del poder. Discute que no se trata de conceptualizar el poder como una estructura que consigue formas de escenificación, sino que la propia escenificación se convertirá en la esencia del Poder. Afirma que “todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos”. *El Poder en Escenas*¹³ constituye un libro interesante que hace reflexionar sobre la relación entre el poder y los medios de comunicación. Al mismo tiempo constituye para mi tesis un libro indispensable, mentor principal que proporcionará las bases del Poder para extraer los códigos arquitectónicos de las obras del pasado y el presente.

Al mismo tiempo, otros autores se han hecho presentes para otorgar un alcance sobre el poder. En el campo cultural, y con una investigación llamada *El Lugar de la utopía*¹⁴, Anibal Quijano revisa sus aportes sobre cultura y poder, sus reflexiones sobre el proceso de cholificación, cultura y dominación. Conforman un buen referente de contextualización, de la cultura y el dominio de las sociedades, en especial porque el contexto donde enmarca la investigación es nuestro País.

En otras investigaciones, ya entrando al nivel Arquitectónico, encontramos a Eliseo Guzmán y Estuardo Núñez, con su tesis *Los grupos de Poder en el Sector Vivienda*¹⁵,

¹³ Balandier, Georges. (1994). *El Poder en Escenas*. Barcelona: Paidós.

¹⁴ Quijano, Anibal. (2002). *El Lugar de la Utopía. Aportes sobre cultura y poder*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

¹⁵ Guzmán, Eliseo y Núñez, Estuardo. *Los Grupos de Poder en el Sector Vivienda*. Tesis de Bachiller. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.

donde realizan un análisis del funcionamiento de la vivienda a nivel de las relaciones de producción, de la política de vivienda y en la ideología dominante. Habla de la realidad de Lima de la época.

Más al hablar de Poder en la Arquitectura no podemos escaparnos del tema de los Monumentos, y sobre este punto el arquitecto, Álvaro González Quijano en su tesis *Discursos, Imágenes y Acciones de Restauración*¹⁶ estudia las características actuales y evolución de las plazas relacionando el concepto de Poder con la permanencia o la secularización de los monumentos en las comunidades andinas. Conforman una muy buena tesis de donde valoro los conceptos y teorías de los autores mencionados por el autor donde se vincula el tema con los procesos de culto y secularización relacionados al Poder.

La inserción de esta investigación en el Estado de la Cuestión tendrá un carácter arquitectónico visto desde una óptica semiológica, que aportará un nuevo enfoque del Poder referido exclusivamente a las características físicas de la arquitectura que puedan connotar tal concepto.

¹⁶ González Q., Álvaro. (2008). *Discursos, imágenes y acciones de restauración en templos*. Tesis de Maestría en Arquitectura. Universidad Nacional de Ingeniería.

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Para formular mi problema de investigación, sostengo dos tesis primarias y una tesis de apoyo que me acompañarán a lo largo de toda mi investigación.

Tesis 1:

Manfredo Tafuri afirma en su libro “Teorías e Historia de la Arquitectura”

...Toda nueva arquitectura nace en relación – continuidad o antítesis- con un contexto simbólico creado por obras precedentes... y carece de importancia la proximidad o lejanía histórica de tal horizonte respecto al presente.¹⁷

Tesis 2:

Joseph M. Montaner alega en su libro “La Modernidad Superada”

...la arquitectura debe expresar funciones secundarias, elementos connotativos, cualidades simbólicas: capacidad que la actual arquitectura ha perdido;... en suma la pérdida de significados públicos de gran parte de la arquitectura.¹⁸

Tesis de Apoyo:

Georges Balandier afirma en su libro “El Poder en Escenas”

A través de las nuevas técnicas se refuerza la producción de las apariencias, se liga el destino de los poderosos a la calidad de la imagen pública tanto como a sus obras. Sirve de inspiración para proyectar los cursos de acción, la comunicación y la repetición son fundamentales.¹⁹

¹⁷ Tafuri, Manfredo (1972). *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Barcelona: Laia, p.141

¹⁸ Montaner, Josep María. (2002). *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. España: Gustavo Gili. p. 149.

¹⁹ Balandier, Georges. (1994). *El Poder en Escenas*. Barcelona: Paidós, p. 20.

De lo anterior, deduzco mi problema de investigación respondiendo a las siguientes preguntas:

- Es cierto como sostiene Tafuri que toda nueva arquitectura es continua a una anterior y además, que la actual arquitectura está desprovista de elementos simbólicos y una ausencia de significados como afirma Montaner
- Pero, si por la teoría de Balandier, la imagen pública de los poderosos “comunica”; entonces no es cierto, que debería estar provisto de diversos códigos y significados que “comuniquen”?
- ¿Cuáles son, entonces, esos códigos lingüísticos que denotan Poder en la arquitectura actual?

Como afirma Tafuri y Montaner, la arquitectura actual está desprovista de elementos simbólicos y una ausencia de significados que debieron ser traídos como continuidad de obras precedentes, pero según Balandier, la imagen pública comunica por lo que los códigos lingüísticos de expresión que connotan Poder en la arquitectura actual no serían percibidos como tales.

Pero si nos referimos a los precedentes históricos... ¿no encontramos quizás en aquellos hechos muchas analogías con nuestra situación? Esta es, como afirma Tafuri, precisamente la contradicción de la arquitectura actual que pretende agotar los propios significados del aporte de épocas anteriores. Por un lado, esta arquitectura anhela por todos los medios construirse como reveladora de valores, de dificultades, de contradicciones. Por otro, lleva al extremo aquellos valores, aquellas dificultades, aquellas contradicciones.²⁰

La elucidación de esta contradicción es el problema de la presente investigación, y al que se le dará una solución con la comprobación o refutación de la hipótesis a través del análisis arquitectónico que se realizará.

²⁰ Tafuri, Manfredo (1972). *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Barcelona: Laia, p.167

DELIMITACIÓN DE OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

La siguiente investigación tiene como objetivo principal:

- Determinar si el Poder se manifiesta en la arquitectura contemporánea de Lima mediante diversos símbolos y significados abstraídos del pasado y traducidos al presente.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Demostrar mediante un análisis semiológico cómo se emplea el lenguaje y la gramática arquitectónica para connotar PODER en los edificios bancarios del periodo 2000-2010.
- Determinar cuáles son los elementos semióticos, según Juan Pablo Bonta en su libro *Sistemas de significación en arquitectura*, que connotan PODER en los tres edificios bancarios más representativos de Lima.

JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA DEL ESTUDIO

Como sostiene Balandier, *cada 'reino' señala de una forma siempre nueva su territorio, una ciudad o un espacio público. Ordena, modifica y organiza los espacios de acuerdo con las exigencias de las relaciones económicas y sociales para no quedar en el olvido y crear condiciones de sus propias conmemoraciones futuras.*²¹

Esta 'forma nueva' a la que se refería Balandier, no es más que el amplio campo de símbolos, el sistema simbólico, del que hablaba Cassirer –filósofo alemán–, cuando se refería al nuevo método que tiene el ser humano de adaptación; el entorno que se sitúa entre el emisor y el receptor, entre la percepción y el entorno, una dimensión nueva de la realidad.²²

²¹ Balandier, Georges. (1994). *El Poder en Escenas*. Barcelona: Paidós, p. 24.

²² Cassirer, Ernst. (1979). *La filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Es por ello que como respuesta a un determinado momento o periodo, el hombre utiliza un sistema simbólico nuevo o de repetición, que le ayudará a desdoblarse el significado de un edificio, de un lugar o de una ciudad.

Se hace interesante, pues, el estudio de este tema relacionado a un periodo a un contexto, a un lugar, a un concepto, pues igualmente en Lima se vive un proceso de transformación, en el que el movimiento económico es ahora el contexto de este sistema simbólico, así como lo fue en algún momento la religión, el estado, el movimiento moderno, etc.

Es por ello que ahora los santuarios de este movimiento económico masivo son todas las instituciones que hacen posible el crecimiento económico de un país o una ciudad. Los centros bancarios constituyen una muestra de ello. Son instituciones que están haciendo crecer sus empresas y para ello invierten su mayor esfuerzo en crear obras de gran envergadura que atraigan a sus clientes y así formen parte del mercado competitivo de Lima.

Es por ello, que la investigación constituye una investigación detallada de los principales símbolos arquitectónicos presentes en los edificios de carácter institucional que les otorgan una Imagen de PODER a las corporaciones bancarias.

Es por todo lo anterior que ésta será de gran interés tanto para corporaciones como para grupos constructores pues se detallarán los elementos arquitectónicos con los que deben de contar sus construcciones para entrar en un mercado competitivo.

LIMITACIONES PREVIAS A LA INVESTIGACIÓN

Considero que una de las limitaciones de mi tema de investigación, es el hecho de que no existen muchas investigaciones en las que se relacionen paralelamente los conceptos de ARQUITECTURA y PODER, y que la aproximación de su relación será un aporte propio a través del análisis semiológico que realizaré.

MARCO TEÓRICO

INVESTIGACIONES RELACIONADAS AL ESTUDIO

- BALANDIER, Georges. (1994). *El Poder en Escenas. De la representación del Poder, al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.

Discute que no se trata de conceptualizar el poder como una estructura que consigue formas de escenificación, sino que la propia escenificación se convertirá en la esencia del poder.

- BAUMAN, Zygmunt. *La Modernidad Líquida*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México DF. 2004

Explora cuales son los atributos de las sociedades que han permanecido en el tiempo y cuáles las características que se han cambiado.

- TALCOTT, Parsons. *Sociología del Poder*. Centro Editor de América Latina.

Se dedica al estudio de las diferentes concepciones del concepto de PODER, proporcionando diversas teorías otorgadas por teóricos del tema.

- CASSIRER, Ernst. (1979). *La filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Analiza la naturaleza de las formas como contenedoras de las expresiones del pensamiento, como matrices de la simbología que determina el alcance del progreso dialéctico de la cultura. Las formas adquieren un significado simbólico de representación de lo que se piensa o se percibe como realidad, esto es, son un producto de la función representativa de pensamiento.

- GUTIERREZ, Ramón. *Arquitectura Latinoamericana. Textos para la reflexión y polémica*. Epígrafe Editores S.A. 1997.

Relaciona el Poder con el consumo que se está dando producto del proceso de globalización y que origina una desvalorización del patrimonio cultural americano y su arquitectura.

BASES TEÓRICAS CIENTÍFICAS

- BRUNO ZEVI, habla de los cambios de paradigma en la arquitectura, y cómo esta ha sido sometida a diferentes interpretaciones, desde lo religioso, político, social, hasta lo económico. Consultado en...²³
- MANFREDO TAFURI, afirma que “estos son instrumentos de mercado en competencia, que actúan como Arquitectura Auto-Publicitaria de persuasión al servicio del Capital Comercial”.²⁴
- MONTANER JOSEPH MARIA afirma que hay un problema de la arquitectura moderna “que es la pérdida de su capacidad connotativa”.²⁵
- GEORGES BALANDIER sostiene que “...La naturaleza de la relación política establece sobre otras cosas: dispositivos simbólicos, prácticas fuertemente codificadas que se ejecutan según las reglas del ritual, de lo imaginario y sus proyecciones dramatizadas... todo el universo político es un espacio dramático, en que se crean efectos. Lo que en pocas décadas han cambiado son, sobre todo, las técnicas utilizables para tal fin, técnicas cuyo uso se modifica en función de los distintos tipos de sociedad.”²⁶
- ZYGMUNT BAUMAN afirma que, ... La modernidad líquida es una figura del cambio y de la transitoriedad: “los sólidos conservan su forma y

²³ Zevi, Bruno. (1958). *Saber ver la Arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.

²⁴ Tafuri, Manfredo. (1972). *Crítica radical a la Arquitectura. De la vanguardia a la metrópoli*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 55

²⁵ Montaner, Josep María. (2002). *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. España: Gustavo Gili. p. 149.

²⁶ Balandier, Georges. (1994). *El Poder en Escenas*. Barcelona: Paidós. (pp. 115-119)

persisten en el tiempo: duran, mientras que los líquidos son informes y se transforman constantemente: fluyen”.²⁷

- ERNST CASSIRER sostiene que, una señal es una parte del mundo físico; un símbolo es una parte del mundo humano. El símbolo es puramente formal y esta reúne todas las actividades del hombre.

DEFINICIÓN DE TÉRMINOS BÁSICOS

1. PODER

La Capacidad de asegurar el cumplimiento de obligaciones por parte de una organización... la capacidad de asegurar obediencia... debe estar generalizada y el medio utilizado debe ser “simbólico”²⁸

2. ARQUITECTURA

La definición más precisa que se puede dar hoy de la arquitectura es aquella que tiene en cuenta el espacio interior... el carácter por el que se distingue de las demás actividades artísticas, reside en su actuar por medio de un vocabulario tridimensional que involucra al hombre.²⁹

3. IMAGEN

Nuestra percepción del mundo sensible y del espacio a nuestro alrededor no es el producto bruto de las informaciones recibidas por medio de nuestros sentidos; nuestro cerebro clasifica y estructura esas informaciones, las organiza en representaciones significantes. Esta transformación de las informaciones sensitivas produce lo que llamaremos aquí la imagen, o sea la construcción mental resultante

²⁷ Bauman, Zygmunt. (2000). *La Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.

²⁸ Wright, M., Lasswell & Parsons, T. (1991). *Sociología del Poder*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. p.65.

²⁹ Zevi, Bruno. (1958). *Saber ver la Arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón., p.19.

de la percepción (sensible) de un espacio y de la calificación (intelectual) de esa percepción.³⁰

4. SÍMBOLO

Forma artística, especialmente frecuentes a partir de la escuela simbolista, a fines del siglo XIX, y más usadas aún en las escuelas artísticas posteriores y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes.³¹

5. PUBLICIDAD

Divulgación de noticias o anuncios de carácter comercial para atraer a posibles compradores, espectadores, usuarios, etc.³²

6. ECONOMÍA

La Economía es el estudio de cómo las sociedades utilizan recursos escasos para producir bienes valiosos y distribuirlos entre diferentes personas.³³

7. ICONO

Es el conjunto de signos o símbolos que reflejan el significado de una sociedad o grupo social definido. Por sí solo alguno de los elementos pudieran no representar nada o no tener una forma específica pero su significado es trascendental en la sociedad. Por lo tanto el ícono es presencia e identidad de un grupo social determinado.³⁴

³⁰ Monnet, J. (1995). *Usos e imágenes del Centro Histórico de la Ciudad de México*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. México, p. 21.

³¹ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Editorial Espasa. 22ª Ed.

³² Op. Cit.

³³ Samuelson. *Economía*. México: Mc. Graw Hill. p. 4.

³⁴ *Fundamentos teóricos del diseño: La semántica arquitectónica* (2008), disponible en http://static.scribd.com/docs/knpz4wser8uen.swj?INITIAL_VIEW=width

8. CÁNONES ARQUITECTÓNICOS

...puede decirse que los cánones arquitectónicos constituyen un sistema a través del cual los seres humanos establecen una predecible continuidad en su interacción tanto con el entorno físico, como en el ambiente social. De ninguna manera se trata de un proceso dedicado centralmente al cambio; por el contrario, la mayor parte de esta interacción está destinada a mantener un cierto estado de equilibrio. El sistema de cánones arquitectónicos es esencialmente una organización que busca un equilibrio estable, que debe operar no sólo para permitir cambios en nuestras pautas de interacción, sino también para inhibirlos. Contrariamente a creencias muy difundidas, los cambios estilísticos son posibles no porque el público sea capaz de generar interpretaciones permanentemente originales de formas siempre nuevas, sino porque puede encontrar en una forma nueva una cierta similaridad con un canon ya establecido.³⁵

9. CÓDIGOS ARQUITECTÓNICOS

Los objetos arquitectónicos denotan una función y hay que conocer las reglas de interpretación de dichos códigos.

- Código tipológico; es decir, hay un código tipológico establecido por la abstracción, por ejemplo iglesia, estación, mercado, tenedor, escalera, ventana, etc.
- Código geométrico; si la arquitectura es el arte de articular los espacios, la codificación de esta articulación podría ser proporcionada por Euclides en su geometría: ángulo, línea recta, diversas curvas, punto, etc. Hay otras articulaciones más complejas: cuadrado, triángulo, rectángulo, elipse y formas irregulares ambiguas. Esto no quiere decir que la arquitectura se base o se funde solamente en la geometría euclidiana.

³⁵ Bonta, Juan Pablo. (1977). *Sistemas de significación en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 162.

- Código estructural; vigas, soportes, bóvedas, arcos. No hay referencia a la función ni al espacio. Hay más bien condiciones estructurales para la creación del espacio
- Código sintáctico; el momento privilegiado de este código es la elaboración del proyecto dibujado en un plano.
- Otra codificación derivada de ciertos modos o maneras de actuar, es la articulación de los elementos por funciones primeras y funciones segundas, en donde las primeras son techo, terraza, cúpula, escalera, ventana, etc, mientras las segundas son frontón, columna, y otros elementos que son más simbólicos y ornamentales.³⁶

³⁶ Guiraud, Pierre. (1979). *La Semiología*. Séptima Ed. España: Siglo Veintiuno. p.7.

METODOLOGÍA

TIPO DE INVESTIGACIÓN

La Imagen a través de la expresión arquitectónica es el arma principal del PODER. Por ello, es que el perfil de estudio y análisis es semiótico a través del lenguaje, llegando muchas veces a relacionarlo con el aspecto formal, pues si bien se sabe, son las formas las que connotan un significado.

El tipo de investigación será de carácter Hipotético Deductivo, a través de diversas fases, empezando por una descripción y revisión histórica de los hechos, luego haciendo una comparación analítica, para llegar a la deducción de la hipótesis. Se realizará, por tanto, en primer lugar un estudio de las variables dentro de los límites de trabajo, posteriormente un análisis, y seguidamente se deducirán las conclusiones según los resultados de análisis.

Se programará una revisión por periodos de cómo la arquitectura se ha manifestado como símbolo de PODER, estudiando los edificios más representativos, analizándolos y extrayendo de ellos los códigos que en conjunto les otorgaron una imagen de Poder.

Para ello tomaré los conceptos semióticos básicos otorgados por los tres autores: Juan Pablo Bonta "Sistemas de significación en arquitectura", Geoffrey Broadbent "Función y Signo" y Charles Jencks "El Signo Arquitectónico", para conformar la matriz que será aplicada a los siguientes casos de análisis

- Banco Scotiabank. Paseo de la República. Centro Empresarial. San Isidro.
- Banco Interbank. Cruce de Av. Javier Prado y Paseo de la República. La Victoria.
- Banco de Crédito. Av. La Molina. La Molina

HIPÓTESIS

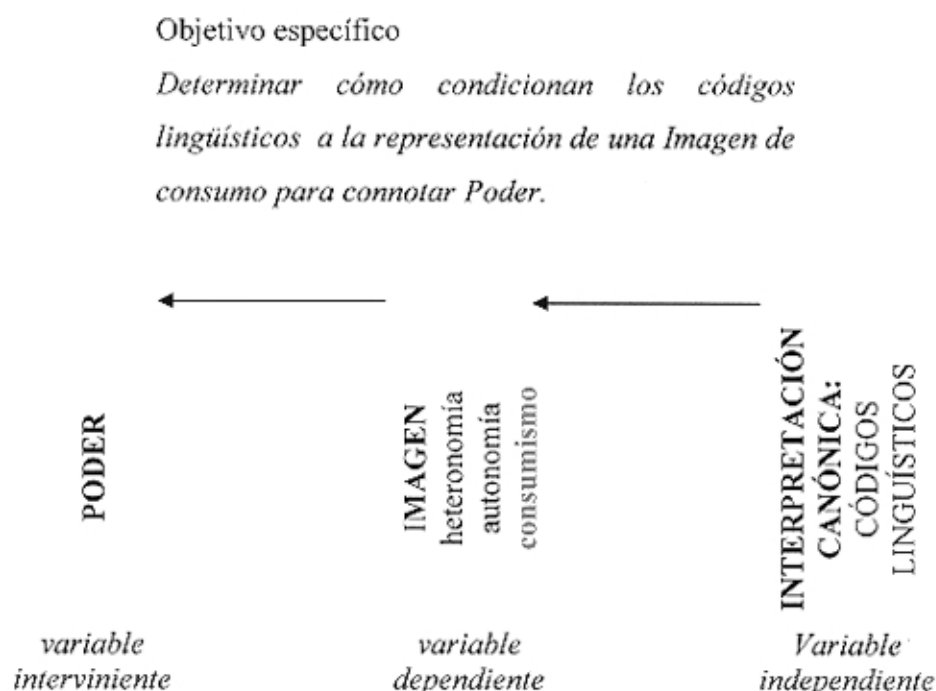
Para la siguiente Tesis de Investigación me formulo una Hipótesis que actuará como legisladora a lo largo de la investigación:

- Si el Poder se ha manifestado a lo largo de la historia de la arquitectura en su Imagen mediante determinados códigos lingüísticos, entonces, de igual manera, la arquitectura contemporánea nos comunica el concepto de Poder mediante diversos símbolos y significados abstraídos del pasado y traducidos al presente.

SUPUESTOS BÁSICOS

- La representación del Poder en la arquitectura tiene un carácter simbólico que solo un análisis semiológico nos puede ayudar a descifrar.
- La arquitectura contemporánea de Lima nos brinda nuevos códigos lingüísticos producto de la influencia de aquellos periodos en los que la manifestación del Poder fue más notable.
- Los edificios bancarios son hoy en día; como lo afirma Bauman, los nuevos Templos del Consumo, y por lo tanto del Poder; y los que guardan celosamente los nuevos códigos del Poder.

IDENTIFICACIÓN Y RELACIÓN ENTRE VARIABLES



PODER, IMAGEN Y CÓDIGOS LINGÜÍSTICOS, constituyen las variables generales de la investigación; más serán las sub-variables las que organicen el análisis arquitectónico; para ello encontramos diversos teóricos que nos ayudarán a organizar el desarrollo de esta.

En primer lugar encontramos a Enrico Tedeschi quien nos brinda, en su libro “Teorías de la Arquitectura”, valiosas herramientas de análisis, que se constituirán como las categorías en la presente investigación, tales como:

“EL ESPACIO, LA PLÁSTICA Y LA ESCALA”

“Plástica” indica el carácter formal de los elementos construidos que limitan al espacio, esto es, muros, pisos, techos, considerados con toda prescindencia de sus calidades técnicas o funcionales.

“Escala” indica la relación dimensional entre edificio y un patrón. En el caso de que el patrón sea el hombre, aparece la importancia de la escala como elemento de comunicación entre la arquitectura y el observador, y en particular como factor de la experiencia espacial.

Resulta claro que “Plástica” y “Escala” se refieren a aspectos parciales de la forma arquitectónica, mientras que “Espacio” pudiera incluir una consideración de aquellas y convertirse así en el único punto de enfoque.”³⁷

Por su parte Juan Pablo Bonta en su libro “Sistemas de Significación en Arquitectura” señala otra categoría que acompañará a las anteriores, siendo esta la ‘Ornamentación’, designada en esta investigación con el nombre de Detalles.

Así mismo, el Emplazamiento será la categoría primera, que además servirá para dar una breve descripción del edificio.

Dentro de las cinco categorías de análisis EMPLAZAMIENTO, ESPACIO, PLÁSTICA, ESCALA Y DETALLES; se desprenderán diversas variables, tales como:

- ✓ la ubicación,
- ✓ la orientación,
- ✓ el ritmo,
- ✓ el retiro,
- ✓ la jerarquía,
- ✓ las texturas, entre ellas.

³⁷ Tedeschi, Enrico. (1962). *Teoría de la Arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CORRELACIÓN DE LAS VARIABLES CON LAS HIPÓTESIS

Mi hipótesis dice:

Si el Poder se ha manifestado a lo largo de la historia de la arquitectura en su Imagen mediante determinados códigos lingüísticos, entonces, de igual manera, la arquitectura contemporánea nos comunica el concepto de Poder mediante diversos símbolos y significados abstraídos del pasado y traducidos al presente.

Los conceptos de mayor importancia, señalados anteriormente, constituyen las variables generales de la investigación. Las sub-variables estarán referidas a la interrelación de estos tres conceptos, para la demostración o refutación de la hipótesis.

Diseño de la investigación

En el primer capítulo las variables serán definidas por teóricos reconocidos, para encontrar aquella definición que engloba la investigación y que limitará el campo de estudio y análisis.

En el segundo capítulo se realizará una breve reseña descriptiva de las obras arquitectónicas más representativas que a través de su Imagen: heterónoma, autónoma o de consumo, se han destacado como símbolo de Poder en los diferentes periodos de la historia.

En el tercer capítulo se realizará el análisis; primero sintáctico –dentro de la variable IMAGEN– y luego semántico –para ver su representación CANÓNICA–; donde intervendrá la variable PODER, como espectadora y unificadora del análisis. Esto a través del siguiente sistema matricial:

		Sub-VARIABLES	INDICADORES	PONDERACIÓN		PNT.
IMAGEN DE PODER	EMPLAZAMIENTO	UBICACIÓN	n° frentes. Av., Ca., Jr., etc.	buena	se integra	3
				regular	+/- adecua	2
				mala	no se adecua	1
		ACCESOS E INGRESOS	n° accesos, x av., calles, etc.	fácil	frontal	3
				complejo	lateral	2
				difícil	posterior	1
		ORIENTACIÓN	N-S-E-O	buena orientación		3
				orientación regular		2
				mala orientación		1
	PLÁSTICA	RETIROS	ml	se retira	se integra	3
				no se retira	no se integra	1
		GEOMETRIA Y JERARQUIA DEL PLANO	formas geométricas 2D y % de ocupación	forma 1	buena organiz.	3
				forma 2	regular	2
	ESPACIO	GEOMETRÍA Y JERARQUÍA DEL VOLUMEN	formas geométricas 3D y % de ocupación	volumen 1	+ equilibrio	3
				volumen 2		
				volumen 3	- equilibrio	
		RITMO	a, b, c, d,....	homogéneo		2
				heterogéneo		1
	ESCALA	ALTURA DE LA EDIFICACION	Ha = m	resalta sobre el perfil urbano		3
				pe mantiene al perfil		2
no resalta sobre el perfil				1		
ESCALA		Hb = hombre Ha = edificio	escala monumental		2	
			escala peatonal		1	
			combinación de escalas		3	
DETALLES	TEXTURAS	% materiales	materiales líquidos		3	
			materiales mixtos		2	
			materiales sólidos		1	
	COLOR	% colores y tonalidades	color 1	Buen contraste	3	
			color 2			
			color 3			Poco contraste
	ILUMINACION	% iluminación	iluminación atrayente		3	
iluminación insuficiente			2			
iluminación deficiente			1			

Posteriormente se realizará el análisis semántico:

CÓDIGOS LINGÜÍSTICOS DE PODER

- ICONOGRAFÍA Y SIGNIFICADOS
- CONNOTACIONES SIMBÓLICAS DE LAS sub-VARIABLES:
significados buscados, significados estéticos, concepciones espaciales.

DESARROLLO DE LA
INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 1:

El Poder, las Imágenes y las Interpretaciones canónicas

CAPÍTULO 1: El Poder, las imágenes y las interpretaciones canónicas

1.1. EL PODER

1.1.1. Definiciones relacionadas al estudio

La palabra PODER es difícil de encuadrar en una única definición que sea reconocida como objetiva por todos, capaz de englobar las diversas “situaciones de poder” y que al mismo tiempo sea verificable. Sin embargo, muchos teóricos han intentado darle forma a este concepto, llegando a definiciones bastante aproximadas que intentaré resumir en este capítulo para encontrar así la definición más objetiva y conveniente para el desarrollo de la tesis.

Es así, como encontramos a Talcott Parsons -sociólogo estadounidense-, quien ofrece una definición bastante concreta de lo que es Poder. Afirma que éste es “la capacidad de asegurarse el cumplimiento de obligaciones por parte de las unidades de un sistema de organización colectiva, en base a su relevancia para el logro de objetivos...debe estar generalizada y el medio utilizado debe ser simbólico”³⁸. Esta definición es una muy buena aproximación del estudio que se está realizando en la presente investigación, pues muestra cómo el Poder está vinculado a un determinado lenguaje (simbólico) que será el ‘medio’ para la obtención de resultados.

Por otro lado, ofreciendo una definición más profunda y clasificatoria, encontramos a Max Weber³⁹ -economista y sociólogo alemán- quien define Poder como “la posibilidad de hallar obediencia, entre ciertas personas, a una orden que posea determinado contenido, y ésta constituye uno de los elementos más importantes del accionar de la comunidad”.

³⁸ Wright, M., Lasswell & Parsons, T. (1991). *Sociología del Poder*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. p.64.

³⁹ Wright, M., Lasswell & Parsons, T. Op. Cit. p.37.

Weber, así mismo, describe tres formas típicas de poder: el tradicional, el carismático y el legal; definiéndolas de la siguiente manera:

- *El Poder Tradicional*: Un sistema basado en la legitimidad sobre la base de la santidad del orden. La persona o personas que ejercen la autoridad son designadas de acuerdo con leyes transmitidas por tradición.
- *El Poder Carismático*: Constituye la forma más típica del poder: sus rasgos pueden rastrearse desde las sociedades primitivas más antiguas hasta las sociedades reguladas por un poder y administración burocráticos. Irrumpe en las relaciones con grandes masas, a modo de propaganda política.
- *El Poder Legal*: Es el característico de la sociedad capitalista moderna, está dotado de un órgano específicamente suyo; y que exige el cumplimiento de normas o leyes en zonas jurisdiccionales fijas.

Probablemente nuestro estudio se encuentre dentro del segundo tipo de Poder que define Weber, pues como afirma más adelante, “el carisma se funda en la convicción emocional de la importancia y del valor de una manifestación de tipo religioso, ético, artístico, científico, político o de cualquier otra índole”⁴⁰; el que, veremos más adelante, constituye desde mucho tiempo atrás una herramienta de acción de las políticas que dominaron cada periodo de la historia de la arquitectura.

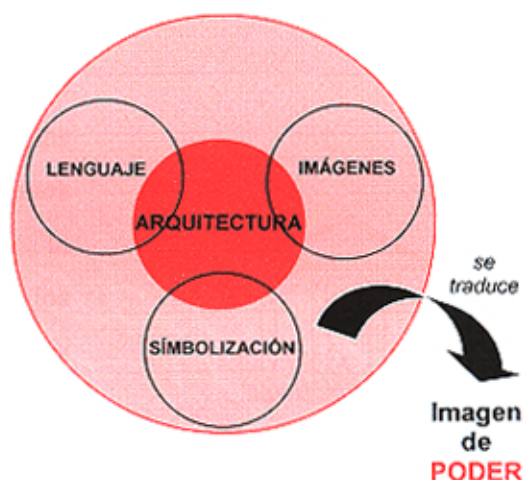
El lenguaje del Poder –como afirma Balandier- contribuye, además, necesariamente a hacer manifiestas las diferencias sociales, empezando por aquellas que separan gobernantes de gobernados...pues se funda ante todo en el estudio de las sociedades de la tradición, de su simbolización y de su manifestación espectacular.⁴¹ El poder dispone así de medios permanentes y de una capacidad, jamás alcanzada antes, de elaborar su propia representación y su planteamiento. La medida del poderío se corresponde con la de la capacidad de producir y difundir dichas imágenes.⁴²

⁴⁰ Wright, M., Lasswell & Parsons, T. Op. Cit., p. 44.

⁴¹ Balandier, Georges. (1994). *El Poder en Escenas*. Barcelona: Paidós. (pp. 29-33)

⁴² Balandier, Georges. Op. Cit., p. 144.

Así mismo señala que la obra de la “trinidad” que hoy todo lo rige es la información –a través del lenguaje–, la comunicación –a través de las imágenes– y la técnica –a través de la simbolización–. A ella deberá atribuírsele todo cuanto el poder ha recibido de la trascendencia, de lo sagrado y de la historia. Esa tríada domina y, con ella, quienes aseguran su sacerdocio, atiende a las construcciones de lo real, las maneras de producirlo y de dotarlo de significación.⁴³



Es entonces, cuando vemos que la definición de Poder es muy amplia y abarca varias categorías y relaciones; además que sí constituye un concepto sin duda relacionado también al campo de la arquitectura, puesto que de ella se sirven todos los regímenes políticos tradicionales que la usaron como herramienta para plasmar de manera tangible su poder.

La definición de poder que nos interesa es, entonces, aquella que se manifiesta a través de la imagen pública, mediante un medio físico en el que se encuentren todos los símbolos posibles para otorgarle tal significado.

⁴³ Balandier, Georges. Op. Cit., p. 12.

1.1.2. De la representación del poder, al poder de la representación

Tradicionalmente, la arquitectura símbolo ha estado al servicio del poder político y eclesiástico, mientras que hoy son cada vez más numerosas las referencias al poder económico. La que algunos estudiosos denominan “arquitectura de la autoridad” no se manifiesta por igual en todos los periodos históricos, sino que en algunos de ellos alcanza un mayor desarrollo.

El significado de la arquitectura, su mensaje, se manifiesta a través del espacio, de los volúmenes y de las formas abstractas propias del lenguaje arquitectónico. Ésta, por sus asociaciones simbólicas, su grandeza, su perduración, era, en cierto modo, un sustituto del soberano, un recordatorio constante del poder de éste.

...Durante un periodo de siglos, algunos de los rasgos arquitectónicos, tales como las puertas y las fachadas palaciales, adquirieron connotaciones de autoridad... Cuando los reyes actuaban como dioses, y los dioses eran interpretados como reyes. No sorprende que la arquitectura antigua de palacios y templos adquiriese asociaciones reales y divinas.

La influencia de la arquitectura real antigua descendió a través del medioevo, hasta las épocas renacentista y barroca.



Fig.1. El pórtico de columnas por su especial poder simbólico se destinó, en la Grecia antigua, únicamente al gobernante de la ciudad.



Fig.2. Los gobernantes posteriores más deificados fueron trasladados a un lugar claramente más visible.

En los tiempos modernos, sus valores propagandísticos y simbólicos fueron resucitados por Mussolini y por Hitler. Resulta claro, pues, que la historia de la arquitectura está frecuentemente inserta en la historia de las ideas y ha sido usada como instrumento poderoso por los gobernantes para reforzar su propia imagen en la mente de sus súbditos.⁴⁴

En estos regímenes tradicionales, de exuberante simbolismo, la transfiguración que provoca el poder y la puesta en escena de la jerarquía resultan de algún modo evidentes... Las sociedades de la modernidad permanecen, en relación con todos estos aspectos, más próximas a la tradición de lo que podría antojarse. Han cambiado el modo de la representación, puesto que han sufrido los efectos de la laicización...⁴⁵

González Q., Álvaro (2008) cita a Jacob Burckhardt (1962), quien afirma en su libro *Reflexiones sobre la historia universal*, que "... la historia habla, ante todo, a través de los monumentos arquitectónicos que son la expresión voluntaria del poder, sea en nombre del Estado, sea de la religión..."⁴⁶

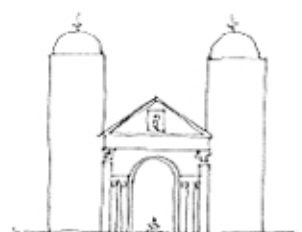


Fig. 3. La columna podía convertirse en una torre.



Fig. 4. Y todo el repertorio formal del triunfo podía combinarse dando lugar a una portada.

⁴⁴ Elsen, Miller, B. & von Moos S. Op. Cit. p. 13

⁴⁵ Balandier, Georges. (1994). *El Poder en Escenas*. Barcelona: Paidós, p. 35.

⁴⁶ González Q., Álvaro. (2008). *Discursos, imágenes y acciones de restauración en templos*. Tesis de Maestría en Arquitectura. Universidad Nacional de Ingeniería. p. 12.

Fig.5. La forma del Pilono consistía en una gran portada coronada, por un disco solar. Su gran escala tenía por objeto abrumar a los que se acercaban a ellos y a menudo estaba orillado por esfinges guardianas.

Fig.6. El arco era un símbolo celeste y simulaba la aparente curvatura del cielo; la decoración, en azul, subraya esta comparación. Así mismo, el empleo de figuras simbólicas en la entrada significaban engrandecimiento.

Fig.7. Se ven aquí símbolos arquitectónicos primitivos de autoridad centralizada, logrados por medio de la subordinación de las partes laterales y de una manipulación de saliente y entrante.

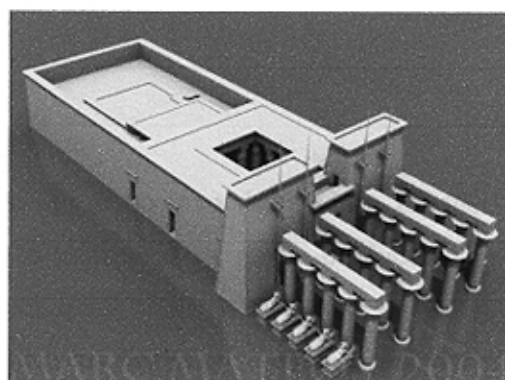


Fig.5. Pilono del Templo de Khons, en Karnak, Egipto



Fig.6. Puerta de Ishtar de Nabucodonosor en Babilonia



Fig.7. Puerta de la ciudad de Mileto (restaurada)

1.1.3. Teorías relacionadas al Poder

Balandier afirma que todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos. Éste no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos... En otros casos es el pasado colectivo, elaborado en el marco de una tradición o de una costumbre, el que se convierte en fuente de legitimidad. Constituye entonces una reserva de imágenes, de símbolos, de modelos de acción; permite emplear una historia idealizada, construida y reconstruida según las necesidades y al servicio del poder actual⁴⁷ Así mismo, sostiene que toda sociedad está siempre en transformación y su unidad no se realiza sino en la imagen que impone precisamente el poder dominante.⁴⁸

Por su parte Bauman, afirma que, la presencia del Poder en la sociedad está representada por una fluidez en las comunicaciones. Es decir que, anteriormente la riqueza y el poder se arraigaban firmemente en la tierra –eran macizos, enormes e inamovibles...⁴⁹ y que en la actualidad lo ‘grande’ no sólo ha dejado de ser ‘mejor’, sino que ha perdido cualquier sentido racional. Lo pequeño, lo liviano, lo más portable significa ahora mejora y ‘progreso’; este es ahora el mayor bien y símbolo de poder. Los poderosos de hoy son quienes rechazan y evitan lo durable y celebran lo efímero, mientras los que ocupan el lugar más bajo, luchan desesperadamente para lograr que sus frágiles, vulnerables y efímeras posesiones duren más y les rindan servicios duraderos.⁵⁰ Por lo tanto, el poder según Bauman, es la capacidad de deshacerse de las cosas con ligereza para dejar espacio a otras cosas igualmente transitorias y destinadas a consumirse.

⁴⁷ Balandier, Georges. *El Poder en Escenas*. Barcelona: Paidós, (pp.16-19).

⁴⁸ Balandier, Georges. Op. Cit., p. 41.

⁴⁹ Bauman, Zygmunt. (2000). *La Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 122.

⁵⁰ Bauman, Zygmunt. Op. Cit., p. 19.

1.2. LAS IMÁGENES

1.2.1. Imágenes, mitos y símbolos

Se entiende por imagen a toda aquella percepción visual que impacta de manera inmediata y provoca una respuesta al estímulo que este le provoca. En arquitectura, es de vital importancia crear formas cuyo significado y apariencia emitan una imagen clara u concisa de lo que se pretende comunicar al receptor, evitando elementos distractores que impidan que la imagen sea captada tal y como fue diseñada.⁵¹

La imagen nace con la prehistoria de lo social, acompaña la evolución de las civilizaciones... Es una intermediaria, es decir, una médium, entre el pensamiento y el acto; genera efectos reales; convierte la idea en una fuerza que actúa sobre el mundo material y sobre las relaciones sociales... Esta se ha convertido en el principal artífice de las construcciones de lo real... Se convierte en algo equivalente a una profesión de fe que no se afirma, pero que está implícita, que pretende atraer la confianza, suscitar la convicción, desplegando una dramatización positiva del porvenir.⁵²

Nuestra percepción del mundo sensible y del espacio a nuestro alrededor no es el producto bruto de las informaciones recibidas por medio de nuestros sentidos; nuestro cerebro clasifica y estructura esas informaciones, las organiza en representaciones significantes. Esta transformación de las informaciones sensitivas produce lo que llamaremos aquí la imagen, o sea la construcción mental resultante de la percepción (sensible) de un espacio y de la calificación (intelectual) de esa percepción.⁵³

⁵¹ Fundamentos teóricos del diseño: La semántica arquitectónica (2008) disponible en http://static.scribd.com/docs/knpz4w_ser8uen.swf?INITIAL_VIEW=width

⁵² Balandier, Georges. Op. Cit., (pp. 157-158).

⁵³ Monnet, J. (1995). *Usos e imágenes del Centro Histórico de la Ciudad de México*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, p.21

Por otro lado, la abstracción hacia el simbolismo requiere una simplicidad última, la reducción del detalle visual al mínimo irreductible. Un símbolo, para ser efectivo, no sólo debe verse y reconocerse sino también recordarse y reproducirse. Por definición, no puede suponer una gran cantidad de información detallada. Sin embargo, puede retener algunas cualidades reales del pájaro, como se ilustra en la figura 6; esa misma información visual básica del contorno del pájaro con la única adición de un ramo de olivo, se convierte en el símbolo fácilmente reconocible de la paz. En este caso es necesario cierta educación en el público para que el mensaje sea claro. El símbolo debe referirse a un grupo, una idea, un negocio, una institución o un partido político (figura 7).⁵⁴ Su significado radica en fuerzas visuales elementales y puras; y su comunicación es muy intensa.⁵⁵

1.2.2. La semiótica de la Imagen: la capacidad denotativa y connotativa

La semiótica es la ciencia que estudia el comportamiento de los signos: lenguajes, códigos, señales, etc., en la vida social.⁵⁶ La clave de la semiótica es la distinción entre lo que una forma es y lo que significa para un cierto grupo social... si el significado coincidiese completamente con la forma, el enfoque semiótico de la arquitectura sería imposible. Las formas no transmitirían significado; sólo se significarían a sí mismas.⁵⁷

La obra arquitectónica por lo tanto comunica mensajes a un público que recibe los mensajes y los entiende. Pero la obra arquitectónica, no comunica un solo mensaje, comunica varios mensajes, lo que Broadbent denomina la capacidad denotativa y connotativa en la obra arquitectónica.

⁵⁴ Dondis, D.A. (1985) *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili (pp. 88-89).

⁵⁵ Dondis, D.A. Op. Cit., p 95.

⁵⁶ Guiraud, Pierre. (1979). *La Semiología*. Séptima Ed. España: Siglo Veintiuno, p.7.

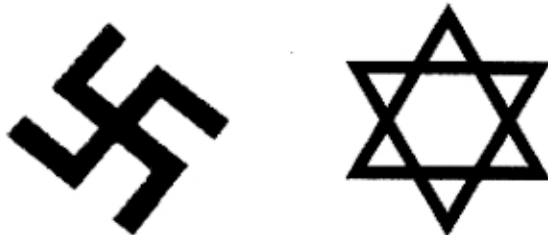
⁵⁷ Bonta, Juan Pablo. (1977). *Sistemas de significación en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 34.



Fig.8. La connotación de un objeto puede cambiar rápidamente con la simple adición de un elemento.

Fig.9. En muchos casos no es necesario la especificación escrita del significado de un símbolo, pues éste ya es reconocido como tal.

Fig.10. Los símbolos también pueden ser iconografías, que se asocian a periodos, regimenes, etc, y forman parte de la historia de la humanidad.



La capacidad denotativa (función primaria) de la obra arquitectónica se explica de la siguiente manera “el objeto de uso es el vehículo signico de un significado denotado precisa o convencionalmente; a saber su función. Así, Broadbent señala, como un claro ejemplo la denotación de la escalera o rampa que no es otra que la posibilidad de subir, por lo tanto existe una relación directa entre el objeto y su función, su forma denotará inmediatamente su función convencional.

La connotación arquitectónica (función secundaria) se refiere al hecho de que además de evidenciar su función “connota cierta ideología de las funciones, sin duda también puede connotar otras cosas... es la función simbólica del objeto arquitectónico”.⁵⁸ Por ejemplo una silla puede invitar a que se siente en el, pero la silla de un Rey, además connotará dignidad y realeza (fig. 9)

Por lo tanto el objeto arquitectónico responde a inquietudes y necesidades de un determinado público, como tal, transmite mensajes que buscan lograr la satisfacción de un determinado público, el objeto arquitectónico tiene entonces una capacidad informativa para un público masivo, quienes lo aceptan y lo encuentran atractivo, aun a pesar de que estos códigos informativos se devalúan con el tiempo, les transmite una información que ellos comprenden y asimilan. Pero existe la posibilidad de innovar, crear un nuevo objeto arquitectónico con códigos renovados, esto es lo que se ve reflejado en la evolución tipológica.

⁵⁸ Eco, Umberto. (1980). *Función y signo: La semiótica en la arquitectura*. Limusa, (pp.28-32.)

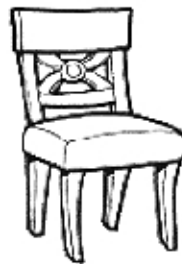


Fig.11. La silla es un claro ejemplo del cambio de capacidad denotativa y connotativa. La segunda connota riqueza, esplendor y esta actuará como objeto de admiración más que de uso.

Fig.17. La escalera tiene como función primaria (capacidad denotativa) "subir" más su función secundaria (connotación) indicará un significado de "elevarse al cielo".



Fig.13. Un edificio puede cambiar su significado completamente, con la simple adición de un elemento (cruz) con un significado establecido.



1.2.3. La Imagen Corporativa

La imagen corporativa no es más que la que un determinado público percibe sobre una organización a través de la acumulación de todos los mensajes que haya recibido.

El público recibe continuamente mensajes transmitidos de manera intencionada y no intencionada, lo cual resta credibilidad a aquellas formas de comunicación más susceptibles de control, como las campañas de publicidad y las relaciones públicas diseñadas para crear la imagen más idónea de la organización. En este sentido, la imagen “idónea” es la que ayuda en vez de oponerse a la estrategia corporativa.

Es la que tiene un determinado público sobre la empresa. Estará determinada por todo lo que haga dicha empresa. El problema que hay que afrontar es que públicos diferentes interpreten los mensajes de forma diferente. Así pues, la gestión de la Imagen Corporativa es una tarea permanente.

Se debe diferenciar la función de la Imagen Corporativa de otras funciones de comunicación que no son globales. Algunos programas específicos de comunicación (financiera, de crisis, interna, etc)

Es necesario adaptar permanentemente el mensaje corporativo a los cambios estratégicos de la empresa; en caso contrario, existe el peligro de crear una realidad ficticia de la misma a través de su imagen, si la proyección que aquella hace de ésta no es coincidente.

Debe ofrecerse una expresión creativa y creíble de la identidad en la empresa, que sea además comunicable a cada público y que permita que éste pueda identificarse con su cultura.⁵⁹

⁵⁹ Canchis A., Huber. (2003). *Arquitectura del lugar y la Imagen corporativa*. Tesis de investigación en Arquitectura. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Universidad Nacional de Ingeniería. Lima, p. 91

1.3. LAS INTERPRETACIONES CANÓNICAS

1.3.1. Respuesta precanónicas e interpretación canónica

Una respuesta precanónica y una interpretación canónica pueden coincidir en cuanto al significado atribuido a la forma. Las diferencias no han de buscarse en el contenido, sino en la forma en que las interpretaciones operan en su marco social. Las respuestas precanónicas se consideran como tentativas o provisorias, mientras que la interpretación canónica se considera definitiva. Las respuestas precanónicas son reacciones individuales y por lo tanto pueden ser controvertidas por otros individuos. La interpretación canónica aparece compartida por toda una comunidad, o al menos por grupos caracterizables de ella, tales como por ejemplo las subculturas profesionales o la académica.⁶⁰

Por lo tanto, la interpretación canónica es el resultado acumulativo de muchas respuestas previas, destiladas por repetición y reducidas a sus puntos esenciales. La formación de un canon ha de describirse, por lo tanto, no como un proceso de crecimiento, sino como un proceso de filtración. Una de las fuerzas que gobiernan el proceso de filtración de respuestas es la necesidad de limar aspectos contradictorios entre las diversas



Fig.15. En Oriente, se utilizaron cúpulas como remate de los edificios.



Fig.16. En el lejano Oriente, la cubierta concéntrica originaba un lugar central



Fig.17. Y podía aumentar la importancia por medio de la multiplicación

⁶⁰ Bonta, Juan Pablo. (1977). *Sistemas de significación en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A. p.157

diversas apreciaciones iniciales. En la etapa de las respuestas precanónicas pueden coexistir una variedad de enfoques conflictivos. La interpretación canónica surge a medida que una cantidad de respuestas inconexas se van acomodando gradualmente hasta dar lugar a una imagen consistente.⁶¹

1.3.2. Interpretaciones canónicas autoritarias

Cuando una persona se la reconoce como especialmente versada para producir o convalidar una interpretación, su interpretación se vuelve una interpretación autoritaria. Las interpretaciones autoritarias pueden ser propuestas por individuos, cuerpos colegiados, o instituciones: aquellos quienes comisionaron el edificio, quien lo proyectó, un comité de expertos, un jurado, una academia. La aceptación de una interpretación autoritaria se basa en el reconocimiento de la versación del intérprete. Las interpretaciones autoritarias se parecen a las respuestas precanónicas en tanto son producidas individualmente, y se asemejan a las interpretaciones canónicas en cuanto son aceptadas por la comunidad.

En su discurso durante la ceremonia inaugural del Pabellón de la Exposición Internacional de Barcelona, el comisionado alemán Dr. Von Schnitzler explicó el propósito de su país al presentar el edificio:

Hemos querido mostrar aquí quiénes somos, qué somos capaces de hacer y cómo sentimos en la Alemania de hoy. Buscamos, por sobre todas las cosas, claridad, simplicidad e integridad.

La obra fue presentada como un símbolo de la pacificación y recuperación de Alemania, lo cual debía constituir un mensaje realmente significativo durante la depresión de los años de posguerra. La postulación política adoptada, supuestamente, las formas de un ideario arquitectónico: claridad, simplicidad e integridad...⁶²

⁶¹ Borta, Juan Pablo. Op. Cit. p.162

⁶² Borta, Juan Pablo. Op. Cit., p.172

PABELLÓN DE
BARCELONA

*"Hemos querido mostrar aquí quiénes
somos, qué somos capaces de hacer y cómo
sentimos en la Alemania de hoy. Buscamos,
por sobre todas las cosas, claridad,
simplicidad e integridad."*

Von Schnitzler

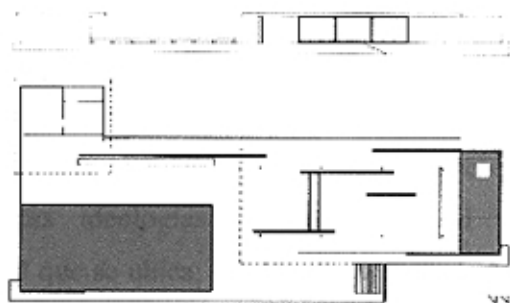


Fig.18. Planta y elevación del Pabellón de Barcelona



Fig.19. Pabellón de Barcelona



Fig.20. Pabellón de Barcelona

1.3.3. Las Interpretaciones de la Arquitectura según Bruno Zevi y la Teoría Simbolista de Einfuehlung.

En su libro, *Saber ver la Arquitectura*, Bruno Zevi, nos relata cómo la representación de la arquitectura es el resultado de las distintas interpretaciones sociales por las que el mundo ha transcurrido; y que evoca ciertas ideologías de la humanidad y específicamente del contexto físico y social en el que se ubica; es así, como muestra de ello y para mencionar los que constituyen los antecedentes de la investigación, hablaremos de las interpretaciones religiosas – donde los edificios estaban al servicio del clero y constituían un arma esencial para el compromiso de los fieles –, las interpretaciones políticas – donde los monumentos guardan una estrecha dependencia con los acontecimientos políticos – y dentro de los que mencionaremos ciertos periodos predominantes para el relato de su poder y su manifestación arquitectónica.

Por otro lado, la teoría del Einfuehlung, se refiere a las interpretaciones fisiopsicológicas, es decir, las formas simbólicas de la arquitectura que suscitan reacciones en nuestro cuerpo y en nuestro ánimo; y como éstas van de la mano con otras interpretaciones en la historia de la arquitectura.

Aquí mencionamos algunas:

- la línea horizontal; expresa el sentido, de lo racional, de lo intelectual. Es la paralela a la tierra... su trayectoria siempre encuentra algún obstáculo que subraya su límite;
- la línea vertical; es símbolo del infinito, del éxtasis, de la emoción. La línea vertical se rompe en el cielo.... Es símbolo de lo sublime...;
- la línea recta y línea curva; Las líneas rectas significan decisión, rigidez, fuerza. Las líneas curvas representan flexibilidad o valores decorativos;
- la helicoidal; es el símbolo de ascender, del desprendimiento, de la liberación de la materia terrena;

- el cubo; representa la integridad, porque todas sus dimensiones son iguales entre sí, inmediatamente comprensibles, y dan al espectador el sentido de la certeza definitiva y segura;
- el círculo; da el sentido del equilibrio, del dominio, del control sobre todos los elementos de la vida;
- la esfera y, por tanto, las cúpulas semiesféricas; representan la perfección, la ley final, conclusiva;
- la elipse; desarrollándose en torno a dos centros, nunca permite reposar al ojo, lo hace móvil e inquieto;
- la interpenetración de las formas geométricas; es símbolo de dinamismo y movimiento continuo.

Éstos son ejemplos de la semántica del *Einfuehlung*, que analiza 'científicamente' la extensión del propio yo en los elementos arquitectónicos, ya sea por parte del arquitecto, ya del observador. La gramática está dada por las proporciones, por el ritmo, por la simetría, por la euritmia, por el contraste y por todas las demás cualidades de la arquitectura.⁶³

Constituyen todas estas, así mismo, herramientas que nos servirán para entender el significado simbólico de los ejemplos que mencionaremos y posteriormente de nuestros casos de análisis; los que además serán complementados por aquellos elementos importantes que iremos descifrando en el transcurso de la investigación, y que así mismo formarán parte de este grupo simbólico para comprender lo que la unidad de un objeto arquitectónico desea transmitir semiológicamente.

⁶³ Zevi, Bruno. (1958). *Saber ver la Arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón, (pp. 104-106)

CAPÍTULO 2:

Interpretaciones canónicas del Poder en la historia

CAPÍTULO 2: Interpretaciones Canónicas del Poder en la Historia

La arquitectura es la historia de los múltiples coeficientes que informan la actividad de la construcción a través de los siglos y que abarcan casi toda la gama de los intereses humanos.⁶⁴

Es Bruno Zevi quien nos da las pautas para esquematizar un proceso histórico-crítico frente a una época y que se deben ilustrar de la siguiente manera:

- Los factores sociales: se funda en la situación económica del país y de los individuos que promueven las construcciones,
- Los factores intelectuales: incluyen además de lo anterior todas sus aspiraciones,
- Los factores técnicos: el progreso de las ciencias,
- El mundo figurativo y estético: el conjunto de las concepciones e interpretaciones del arte.

Todos estos factores integran la escena en la que nace la arquitectura, cuyas obras indican la supremacía ya de una clase directora, de un mito religioso, de un propósito colectivo, de un problema o descubrimiento técnico, o de una moda galana, pero siempre son el producto de la coexistencia y el equilibrio de los componentes de la civilización en la que surgen.⁶⁵

Es así como estos factores originan cambios en la sociedad, que se manifiestan como interpretaciones que van desde lo político hasta lo económico y en cuyos periodos se observan además notables cambios y transformaciones en la arquitectura que van acorde a las distintas concepciones del espacio y del paradigma político que se quiere resaltar en su momento. La escala monumental y el carácter escenográfico que se dio en Grecia y Roma y que connotaba grandilocuencia especialmente durante el Imperio Romano, o, la directriz humana que se dio en el espacio cristiano del medioevo para enaltecer al hombre como representante de Dios en la tierra; son algunas de las características de lo

⁶⁴ Zevi, Bruno. (1958). *Saber ver la Arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón., p.37.

⁶⁵ Zevi, Bruno. Op. Cit., p.37.

antes mencionado, y de las que realizaré un breve recuento en épocas posteriores para poder así extraer experiencias que serán de utilidad para el análisis.

La interpretación canónica de la arquitectura, nace entonces, a partir del régimen político que domina un determinado periodo, pero así mismo, de otros factores sociales, intelectuales y artísticos que se mueven dentro de este cuadro de acción y cuyas respuestas canónicas surgirán por la intención de adaptarse al medio dominado. Estas respuestas, como se ha mencionado anteriormente, son parte de un proceso de filtración, de respuestas anteriores hasta alcanzar sus puntos esenciales y significativos.

Es así, como el uso de elementos convencionales en la arquitectura ordinaria evoca asociaciones con la experiencia pasada. Tales elementos pueden elegirse cuidadosamente o adaptarse reflexivamente a partir de vocabularios previos o catálogos estandarizados, en lugar de ser creados de un modo único mediante datos originales e intuiciones artísticas. Por ejemplo, al diseñar una ventana uno no parte solamente de la función abstracta de modular los rayos de luz y las brisas para servir el espacio interior sino también de la imagen de la ventana, de todas las ventanas que uno conoce más otras que puede descubrir. Esta aproximación es simbólica y funcionalmente convencional, pero promueve una arquitectura del significado amplia y rica.

A medida que los individuos aprenden a reconocer las formas como un canon, serán capaces de identificarlas, aun cuando la forma se vuelva cada vez más esquemática, simplificada o distorsionada. La escala del elemento arquitectónico podrá cambiar, así como también sus materiales, o los detalles de su construcción.⁶⁶

⁶⁶ Bonta, Juan Pablo. (1977). *Sistemas de significación en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 161.

2.1. LA HETERONOMÍA

“lo sagrado es juzgado superior a lo profano”

Raimundo Pannikar⁶⁷, en su libro *“Culto y Secularización”*, confronta dos discursos referentes al Poder, el de la Heteronomía y la de la Autonomía. En este caso el discurso de la heteronomía, donde sostiene que lo sagrado debe ser restaurado, está vinculado a la Imagen de culto que ha sido tradicionalmente vinculada al dominio de lo sagrado. Según Pannikar “lo sagrado es juzgado superior a lo profano. La imagen de culto posee su propia esfera de acción: lo sagrado, que es precisamente lo que está separado de lo no sagrado. Lo profano es lo que se encuentra delante del templo. Lo sagrado es lo sarto, lo que está segregado del mundo”.⁶⁸

2.1.1. El poder de la Iglesia y su arquitectura.

Toda ciudad se va enriqueciendo, a lo largo de su historia, de estos lugares a los que puede serles atribuida una función simbólica, que reciben de manos del destino o que obtienen de los acontecimientos.

Ciertos sitios expresan el poder, imponen su sacralidad, mejor de lo que podría hacerlo cualquier explicación. La basílica de San Pedro de Roma, realizada por la plaza columnata que concibiera Bernini, es un decorado destinado a provocar veneración y temor. La liturgia, participación y espectáculo, se convierte en una consagración de la omnipotencia de Dios tanto como de la del pontífice soberano, hasta no hace mucho señor de todo imperio.⁶⁹

⁶⁷ Balandier, Georges *El Poder en Escenas*. Barcelona: Paidós, p.26.

⁶⁸ González Q., Álvaro. (2008). *Discursos, imágenes y acciones de restauración en templos*. Tesis de Maestría en Arquitectura. Universidad Nacional de Ingeniería.(pp.29-30).

⁶⁹ González Q., Álvaro. (2008). *Discursos, imágenes y acciones de restauración en templos*. Tesis de Maestría en Arquitectura. Universidad Nacional de Ingeniería.(pp.29-30).

“nosotros, los cristianos, construimos bien altas nuestras iglesias, para que aquellos que penetren en su interior se sientan elevados y para que el alma pueda ascender hasta la contemplación de Dios. También se nos habla del efecto reconfortante del círculo pues, al contemplar un círculo (cúpula), la mirada gira en torno instantáneamente, sin interrupción ni obstáculo...”

Filarete, 1469
arquitecto



Fig. 21. Vista panorámica de San Pedro, Roma

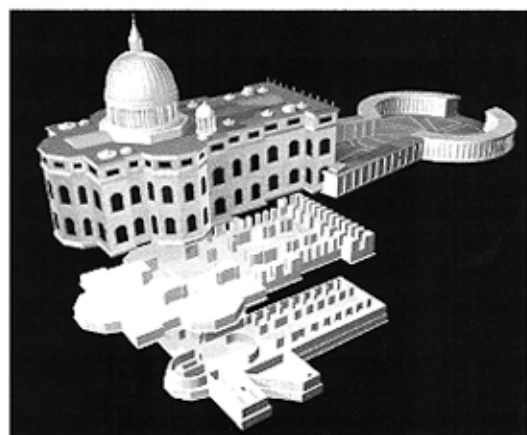


Fig. 22. Vista volumétrica de San Pedro.



Fig. 23. Columnata monumental de la Plaza.

Es así como la Basílica de San Pedro –Vaticano- fue y sigue siendo el más importante edificio religioso del catolicismo. No es la catedral de la diócesis de Roma, pero sí es la iglesia del Papa, del representante de ‘divino en la tierra’, en la cual celebra las ceremonias litúrgicas más importantes.

La basílica actual, que comenzó por ser un monumento conmemorativo, es el resultado de una obra desarrollada durante varios siglos y donde intervinieron, igualmente, numerosos arquitectos para su construcción y sucesivas remodelaciones, tales como: Bramante, Rafael, Miguel Ángel, Maderno, Bernini, entre otros; y que sufriera varias transformaciones desde su primera proyección como edificio de planta de cruz griega, hasta su transformación de planta en cruz latina, cuya interpretación deriva de la simple –por no ingenua– fórmula de la religión trascendental del Medioevo, que fuese reemplazada en el Renacimiento por la autonomía del hombre.⁷⁰

Pero es, sin lugar a dudas, Bernini quien le da a San Pedro una concepción mucho más ‘macro’ en el que el desarrollo de la basílica pasa a ser esencialmente urbanista.⁷¹ El diseño de la plaza de San Pedro se concibe como un gran espacio abierto frente a la imponente basílica. Para ello, prolonga delante de la fachada, una suave pendiente que remata en una enorme plaza elíptica, rodeada por enormes columnas a excepción de la parte frontal que se abre hacia la ciudad de Roma y el resto del mundo. El conjunto es una enorme plaza para ser usada en manifestaciones multitudinarias (desde los balcones pontificios el papa sale a bendecir), para grandes celebraciones (misa del resucitado), situando el altar delante de la fachada de la basílica. Contribuye a ello su gran visibilidad. Se ha dicho que Bernini quiso simbolizar los brazos abiertos de la iglesia en los que tiene cabida toda la humanidad.

⁷⁰ Wittkower, Rudolf. (1958). *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Madrid: Alianza.

⁷¹ Carzanti, Aldo. (1960). (1960). *L'Architettura Barocca in Italia*. Primera Ed. Milán.

Fig.24. En la fachada principal se ven los balcones, por donde se asema el papa para celebrar la ceremonia religiosa colectiva. Así mismo, el edificio se encuentra ubicado sobre un pedestal.

Fig.25. Representa la perfección, lo divino; el haz de luz remarca lo celestial.

Fig.26. Baldaquino de 29 metros de altura de columnas salomónicas que remata en una esfera que representa al mundo y sobre ella el símbolo del cristianismo, la cruz.



Fig. 24. Fachada principal de Carlo Maderno.



Fig. 25. Cúpula de Miguel Ángel, interior de San Pedro.



Fig. 26. Baldaquino de Bernini, interior de San Pedro.

2.1.2. El poder de civil y su arquitectura

En la arquitectura civil se produjo un fenómeno análogo al de la arquitectura religiosa; se empezaron a preferir los edificios alargados a los compactos. Al igual que en las iglesias, se pasó del aislamiento a una integración más estrecha con el entorno.⁷²

A lo largo de la historia del planeamiento de palacios, se repite el mandato perentorio de proclamar la dignidad, el poderío y el gusto de su propietario. *Una de las reglas fundamentales relativas a las fachadas de palacios urbanos era que no debían revelar la intimidad de sus habitantes ni la naturaleza real de éstos...* Desde el punto de vista práctico, esto condicionaba la elección de los materiales y la disposición de los espacios.⁷³

El mejor ejemplo del poder en la arquitectura civil, es sin duda, Versalles, la estancia del rey Luis XIV durante aproximadamente 72 años. Todos los caminos que vienen tanto de París como de otros lugares convergen en ese punto, y a partir de él se extienden los sucesivos jardines que encierran a la naturaleza en las garras imperiales.



Todos los caminos conducen a Versalles

La adaptación de la aristocracia francesa a este palacio en particular requería de principios de unidad y centralidad. En este palacio, la pared con aberturas cuidadosamente ordenadas se convierte en un elemento de singular importancia. Aparecen columnas formando parte de los muros (como sucedía en los arcos de triunfo) y sólo se utilizan exentas cuando se destinan a prolongar el cuerpo del soberano (comparable al cuerpo político) en el paisaje, por medio de una geometría explícita mucho más extensiva que cualquier otra anteriormente usada en el mundo occidental.

⁷² Kaufmann, Emil. (1989). *La Arquitectura de la Ilustración*. Barcelona: GG. p.106.

⁷³ Elsen, Miller, B. & von Moos S.(1975). *La Arquitectura como símbolo de poder*. Barcelona: Tusquets, p.33

En el palacio francés de Versalles fue donde se reunieron, se perfeccionaron o se refinaron muchos de los símbolos arquitectónicos de la autoridad... Versalles simbolizó la centralización total del poder en un solo hombre... El edificio principal del palacio, que mide más de 548 metros de anchura era una ciudad autosuficiente. Comprendía unas partes residenciales, oficinas de administración, cocinas, salones comedores, salones de baile, otras de ceremonial, y poseía incluso su propio teatro. Las vistas aéreas de Versalles ilustran la relación simbólica del palacio con sus alrededores... La fachada pública del palacio miraba hacia la gente, fuente de recursos financieros y fuerzas de combate del rey. La forma de embudo de la ciudad refleja esta relación. La fachada posterior del palacio miraba a grandes extensiones de jardines privados, zona particular de recreo reservada al rey y a su corte. En ella se ponían de manifiesto el dominio del rey Luis sobre la Naturaleza, por la rígida pero bella geometría de los jardines... El palacio, que, de manera significativa, está enclavado en los terrenos más elevados, constituía, según eso, el fulcro entre dos mundos, el público y el privado, el foco del hombre y de la Naturaleza.

En el centro del palacio, y por encima de la puerta principal, encuadrado por columnas dobles, se hallaba el dormitorio del rey, y el cual se abría a un balcón desde donde Luis podía hacer sus apariciones públicas y contemplar las paradas militares. La “ventana de las apariciones”, que antiguamente se desarrolló en Egipto, había adquirido allí un escenario de lo más esplendoroso.

...Además se realizaron magníficas columnatas al aire libre, cuya idea se remontaba a las construidas por Bramante para el Vaticano, y por Miguel Ángel en la Colina Capitolina...”⁷⁴

⁷⁴ Elsen, Miller, B. & von Moos S.(1975). *La Arquitectura como símbolo de poder*. Barcelona: Tusquets, (pp. 50-51)



Fig. 27. Fachada suroeste de Versailles.

Fig.27 El edificio dominaba su entorno y se prolongaba hacia la ciudad.

Fig.28. El edificio para ser el Palacio de Versailles debía caracterizarse por su unidad y centralidad, como representación de su autonomía y perfección. Esta centralidad debía ser remarcada por todos los elementos de la fachada, especialmente por los de la fachada principal; la puerta y "la ventana de apariciones".

Fig.29. Los Jardines de Versailles representan el dominio del Rey sobre la naturaleza



Fig. 28. Palacio de Versailles.



Fig. 29. Jardines de Versailles.

2.2. LA AUTONOMÍA

“mejor que lo sagrado es lo profano... mejor que la iglesia es el estadio”

El discurso de la Autonomía, señalado por Raimund Pannikar, donde lo sagrado debe ser sustituido, está vinculado a la imagen de secularización, que es ambivalente. Por un lado destruye ciertas formas de culto y, por otro, las purifica. Unos defienden las ventajas de correr adelante libres del peso del pasado, mientras que otros abogan por una vuelta a las raíces de la tradición...⁷⁵

“A nueva política, nueva arquitectura”. En realidad éste era un viejo lema que se había invocado constantemente a lo largo de la historia. Los precedentes más inmediatos eran los de las revoluciones soviéticas en Rusia, fascista en Italia y nazi en Alemania. Una arquitectura que no se contenta solamente con satisfacer unas determinadas necesidades funcionales, pues actúa también como un medio efectivo de propaganda. Gio Ponti lo expresó claramente en su escrito Política de la Arquitectura, en tiempos de la Segunda Guerra Mundial.

Decía así:

“La Arquitectura en el pasado era la expresión de una política... conmemorativa, histórica ‘a posteriori’; más adelante señala, “la Arquitectura como disciplina y como arte no es ya la expresión física y necesaria de una política, sino que ella impone y orienta una política propia, que le dicta el concepto y la línea de los edificios...”⁷⁶

Todo régimen totalitario aspiraba tener su propia personalidad arquitectónica.

⁷⁵ González Q., Álvaro. (2008). *Discursos, imágenes y acciones de restauración en templos*. Tesis de Maestría en Arquitectura. Universidad Nacional de Ingeniería. (pp.29-33).

⁷⁶ Elsen, Miller, B. & von Moos S. (1975). *La Arquitectura como símbolo de poder*. Barcelona: Tusquets, p. 8

Esta presentación de obras arquitectónicas, por periodos de la era de la Autonomía, servirá para darnos cuenta de cuál fue la idea francilocuente en el diseño de sus edificios y proyectos urbanísticos, así como su simbología y referencias más cercanas.

2.2.1. El Poder del Estado y su Arquitectura.

- EL FASCISMO EN ITALIA. La Era de Mussolini.

Un conflicto entre modernidad y tradición acaparó la ideología arquitectónica del movimiento fascista italiano de Mussolini.

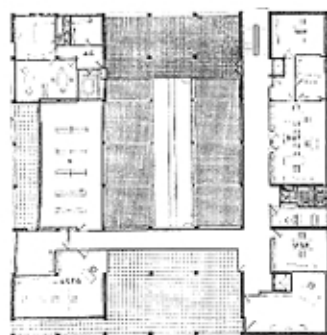
El desarrollo de la ideología fascista después de la guerra había derivado de dos aspectos distintos del movimiento futurista anterior a la guerra: de su interés revolucionario por reestructurar la sociedad, y de su culto a la guerra y su adoración por la máquina.⁷⁷

“Nuestro pasado y nuestro presente no son incompatibles. No deseamos dejar a un lado nuestra herencia tradicional. Es la tradición la que se transforma a sí misma y asume nuevos aspectos reconocibles sólo para unos pocos”. (Gruppo 7. ‘Nota’, en Rassegna Italiana, diciembre de 1926)

Todos querían lograr una síntesis nueva y más racional entre los valores nacionalistas del clasicismo italiano y la lógica estructural de la era de la máquina. Sin embargo, pese a todo su entusiasmo por la era de la máquina, el Gruppo 7 daba más peso a la reinterpretación de la tradición que a la modernidad, decían: *“no pretendamos romper con la tradición, la nueva arquitectura, debería ser fruto de una íntima combinación de lógica y racionalidad”.*

⁷⁷ Frampton, Kenneth. (2002). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A. p. 216.

En 1932, Terragni creó la obra canónica del movimiento racionalista italiano: Casa del Fascio en Como. Proyectada como un cuadrado perfecto, la Casa del Fascio estableció la base de una geometría estrictamente racional. En cada uno de los lados (excepto en el alzado sureste, que resalta la escalera principal), las ventanas y las capas externas del edificio se manipulan de tal modo que expresan la presencia del atrio interno. El edificio se proyectó originalmente en torno a un patio abierto, según el modelo del palazzo tradicional.



Planta Casa del Fascio

En fases posteriores del diseño, éste se convirtió en una sala central de doble altura, iluminada cenitalmente mediante una cubierta acristalada de hormigón y rodeada en los cuatro lados por galerías, oficinas y salas de reuniones. Al igual que en el Pabellón de Barcelona (1929) de Mies van der Rohe, el rango monumental de toda la construcción lo establece la ligera elevación sobre un basamento de fábrica, descrito por Terragni como un piano rialzato.

El propósito político original del edificio se expresa en términos casi literales mediante la serie de puertas de vidrio que separan la plaza del vestíbulo de entrada. Esas puertas – que podían abrirse simultáneamente mediante un dispositivo eléctrico- habrían unido el ágora interna del cortile con la plaza, haciendo posible así el flujo ininterrumpido de las grandes manifestaciones desde la calle hasta el interior... El edificio se trata como si fuese una matriz espacial continua, sin ninguna orientación particular. Al mismo tiempo, la sutil implantación del edificio en un núcleo urbano histórico, el revestimiento completo con mármol de Bolticino, y el uso de bloques de vidrio para señalar su espacio honorífico se combinan para crear una obra que es al mismo tiempo tectónica, meticulosa y monumental.⁷⁸

⁷⁸ Frampton, Kenneth. (2002) *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., p.207.

Fig.30. La matriz estática de su planteamiento le otorga una apariencia solemne y esdrúxula.

Fig.31. De noche la racionalidad es evidenciada por la iluminación de sus ambientes en el interior.

Fig.32. Revestido completamente en mármol, el edificio logra una apariencia más ostensible y apropiada para sus propósitos políticos.



Fig. 30. Vista frontal de la Casa del Fascio.



Fig. 31. Vista de noche de la Casa del Fascio.



Fig. 32. Detalle de fachadas.

- LA ALEMANIA NAZI. La Era de Hitler.

El gobierno nazi expresó que la cultura y la sociedad nazis debían reflejarse en una arquitectura específicamente “Nacional Socialista”. Fue así, como se estableció una intensiva campaña de propaganda que señalaba con insistencia la significación ideológica de la arquitectura nazi. De este modo, en el Estado nazi, la arquitectura alcanzó una significación política sin precedentes y la construcción nazi demostró ser, de muchas maneras, incoherente pues muchas veces los edificios oficiales del nuevo régimen estaban diseñados en una extraordinaria variedad de estilos, con el fin de ser de agrado para la gran mayoría de espectadores.

Es por ello que nunca se formuló una teoría coherente de lo que debía ser la arquitectura nazi. Algunos favorecían el clasicismo modernizado de los edificios del Congreso del Partido, de Speer; otros, el estilo Neo-Románico, como de castillo, de los Ordensburg; otros, la apariencia rústica de los proyectos de viviendas gubernamentales, destinados a simbolizar el retorno a la tierra de los trabajadores urbanos; pero la producción de la arquitectura, durante este periodo, no enfatizó en un único estilo, sino que estuvo a la orden del día con las diferentes tendencias, quizá para abarcar toda la gama de gustos estilísticos del pueblo.

Estas múltiples tendencias estilísticas de los promotores nazis reflejaban muy claramente los conflictos fundamentales de la ideología nazi en lo que se refería a la arquitectura.

Ya para 1933, Hitler había llegado a considerar el arte y la política como una única cosa; que ambos eran productos de una fuerza creadora que él denominaba ‘la voluntad autoritaria’ o el ‘poder político de crear formas’...

Según Hitler, los intérpretes de esta fuerza creativa eran, por un lado, el político y, por otro, el artista.⁷⁹

Para Hitler, por lo tanto, la arquitectura era más apta que cualquier otro arte para expresar la grandeza nacional: “Todo gran periodo”, dijo, “halla en sus edificios la expresión final de su valor”... “estas construcciones despertarían la conciencia nacional y, de este modo, contribuirían más que nunca al fortalecimiento y la unificación política de nuestro pueblo; serían un elemento en el orgulloso sentimiento de unión de la sociedad alemana”.

...De los edificios públicos del régimen nazi, dijo: *‘Si han de tener un valor y un significado perdurables, deben ajustarse a la grandeza de escala que prevalece en las otras esferas de la vida nacional’. ‘Debemos edificar cosas tan grandes como permitan las posibilidades técnicas de hoy día; debemos construir para la eternidad’.*⁸⁰

...Proyectados por sus arquitectos personales, cuyos diseños supervisaba cuidadosamente, estos edificios estaban destinados a expresar ‘la grandeza de escala...de la vida nacional’, y estaban realizados en estilo neoclásico modernizado, que obedecía el deseo de Hitler de poner al día el ‘espíritu griego’.

El primero de los proyectos de Hitler fue la ‘Casa del Arte Alemán’, de Paul Ludwig Troost, en Munich, empezado en 1933... El hecho de que utilizara piedra caliza como material de superficie y la clásica columnata dominante en la fachada del museo reflejaba el mismo deseo de recuperar en precedentes históricos un estilo grandilocuente...

⁷⁹ Elsen, Miller & von Moos (1975). *La Arquitectura como símbolo de poder*. Barcelona: Tusquets, (pp.72-75)

⁸⁰ Elsen, Miller, B. & von Moos S. Op. Cit., (pp. 76 -79)

Esta combinación de modernismo y neoclasicismo, que caracterizó el primer encargo de Hitler, llegó mucho más lejos con la obra de Albert Speer, el joven arquitecto que sucedió a Troost.

Así fue cómo Hitler le pidió a Speer que hiciera los planos de los inmensos auditorios y plazas de armas para los Congresos del Partido en Nuremberg. El Zeppelinfeld, primera unidad de este grupo y la única que llegó a realizarse, muestra el estilo de Speer y los intereses arquitectónicos de Hitler bajo su aspecto más aparatoso... tenía una capacidad de más de 100.000 personas. La tribuna enmarcaba las banderas y los emblemas del partido y, de noche, todo el foro quedaba iluminado por focos, como un escenario.

La tribuna tenía elementos clásicos, pero respondía a un concepto muy moderno... Los elementos terminales estaban claramente inspirados en los pilares de las entradas en la antigüedad clásica, pero Speer los convertía en masas cúbicas, sin apoyo, enmarcando el diseño horizontal de columnatas continuas.⁸¹

Los edificios monumentales, descritos por Hitler como símbolos de 'la heroica escala de vida', estaban destinados a demostrar a la masa de súbditos el poder del dictador y de su moderno Estado.

...El principal elemento de continuidad entre la controversia de los años veinte y la propaganda arquitectónica nazi después de 1933 era, por tanto, la creencia en el significado simbólico de la arquitectura.⁸²

⁸¹ Elsen, Miller & von Moos (1975). *La Arquitectura como símbolo de poder*. Barcelona: Tusquets, (pp.84-86)

⁸² Elsen, Miller, B. & von Moos S. Op. Cit., (pp. 112-113)

Las obras del periodo Nazi, debían ser grandes y ostensibles, según Hitler esto demostraría el poder del régimen.

Todos los proyectos, realizados o no, debían basarse en obras precedentes y adaptar de ellos los elementos que simbolizaran poder, como las columnatas, escalinatas, cúpulas, arcos, etc.



Fig. 33. Casa del Arte Alemán.



Fig. 34. Maqueta Congreso del partido Nuremberg.



Fig. 35. Albert Speer, Zeppelinfeld, Nuremberg.

- EL CONSTRUCTIVISMO DE LA U.R.S.S. La Era de Stalin.

El papel unificador, que en su momento tuvieron en la sociedad, el templo central de culto y la fe religiosa, habían de desempeñarlo ahora el templo vivo del proletariado.⁸³ Para ello la arquitectura rusa de vanguardia manifestó dos tendencias predominantes en toda la producción arquitectónica de la era de *Stalin*⁸⁴: la constructivista-formalista y la materialista-programática.

Es así como aparecieron diversos arquitectos y artistas con propuestas arquitectónicas que iban más allá de lo imaginado, haciendo prevalecer los elementos simbólicos del pasado con el fin de plasmarlos en sus obras y alcanzar una proyección colectiva. Entre sus representantes pioneros podemos nombrar a Tatlín, quien en 1919 elaboró su proyecto en honor de la Tercera Internacional una torre de acero de 400 metros de alto, traducido en maqueta para la exposición del VII Congreso de los Soviets, Leningrado en 1920.

El monumento-máquina tiene finalidades prácticas y está compuesto por tres enormes recintos de cristal. Tatlín indica – *Fullop&Miller (1932) Il voto del bolscevismo*– “Estos recintos están colocados verticalmente, uno encima de otro, y rodeados de varias armaduras que armonizan entre sí. Gracias a un mecanismo especial, se mantienen siempre en movimiento, pero cada uno de ellos a distinta velocidad. El más bajo tiene la forma de un cubo y realiza al año un giro completo sobre sí mismo; servirá para las funciones legislativas y en él tendrán lugar las conferencias de la Internacional. El recinto intermedio tiene forma piramidal y gira sobre sí mismo en un mes; en él se reunirán los órganos administrativos y ejecutivos. El recinto superior, cilíndrico, gira sobre sí mismo una vez al día; está destinado a la información y a las proyecciones cinematográficas... Todo el monumento reposa sobre dos ejes estrechamente relacionados entre sí... La forma quiere vencer a la materia; la fuerza de atracción busca

⁸³ Frampton, Kenneth. (2002) *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., p.170.

⁸⁴ *Iósif Stalin. Sucesor de Lenin como líder de la Unión Soviética desde 1920 a 1953; periodo en el cual se desarrolló la mayor producción arquitectónica del comunismo ruso en sus primeros años de formación.*

una salida en las líneas elásticas y más ligeras, es decir, en las espirales... Lo mismo que el triángulo es la mejor expresión del Renacimiento como símbolo del equilibrio general, así la espiral es el símbolo más eficaz de los tiempos modernos...»⁸⁵

Al respecto, Nikolai Punin –crítico de arte ruso- escribió que “La espiral es una línea de liberación para la humanidad. Apoya uno de sus extremos en la tierra, pero con el otro se separa de ella; de este modo se convierte en un símbolo de desinterés, en lo contrario de la mezquindad terrena”⁸⁶

El simbolismo milenarista tanto de su forma como de sus materiales quedan claramente patentes en una descripción coetánea que presumiblemente parafraseaba las propias palabras de Tatlin: *...Mediante la unión de estos materiales de importancia fundamental se expresa una simplicidad, y al mismo tiempo una relación, compacta e imponente, puesto que estos materiales, para los cuales el fuego es creador de vida, forman los elementos del arte moderno.*⁸⁷

Lavovski –uno de los principales representantes del formalismo- indica que la base ‘objetiva’, ‘científica’, se resuelve en primer lugar con la elaboración simplista de formas expresivas fundamentales, de las que surge una serie de simbolismos: del cubo, la sugestión de la integridad; de la esfera, el equilibrio; de la espiral exaltada por Tatlin, el dinamismo revolucionario, etc., según esquemas convencionales.⁸⁸

La proyección de objetos arquitectónicos basada en estas premisas es casi siempre completamente teórica y abstracta y, a menudo, decae en la elaboración de proyectos de monumentos esféricos, oficinas piramidales, edificios en los que se repite la obsesionante espiral.

⁸⁵ De Feo, Vittorio (1979) *La Arquitectura en la URSS, 1917-1936*. Madrid: Alianza. p.28.

⁸⁶ Citado por Berthold Lubetkin. *The builders in the Architectural Review*, mayo de 1932.

⁸⁷ Frampton, Kenneth. (2002) *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., p.172.

⁸⁸ De Feo, Vittorio (1979) *La Arquitectura en la URSS, 1917-1936*. Madrid: Alianza. p.47.

Lisitski elabora, en 1924, el ‘estribanubes’ su proyecto arquitectónico más conocido. Consiste en una serie de núcleos horizontales orientados hacia el centro de Moscú y suspendidos de manera que dejen la mayor cantidad de área de superficie posible.

El mismo Lisitski, al hablar del proyecto, precisa su intención “de crear edificios para oficinas adecuados a las nuevas exigencias, adaptándose al sistema urbano del viejo Moscú, ciudad centralizada, con anillos de bulevares concéntricos y calles radiales. La construcción está proyectada para los puntos de intersección entre calles radiales y anillos concéntricos en la zona de tráfico más intenso. Todo lo que el tráfico horizontal lleva hacia la construcción, es transportado en sentido vertical mediante las torres y ascensores, y se distribuye después nuevamente en sentido horizontal.”⁸⁹

La batalla entre el Movimiento Moderno y la Nueva Tradición de desató una vez más en el concurso para el Palacio de los Soviets en 1931, donde se recomendó a los proyectistas extraer elementos de la experiencia clásica, utilizando al mismo tiempo una técnica moderna y avanzada. Es así como la propuesta ganadora a cargo de la B. M. Iofán muestra un edificio cuyos auditorios constructivistas se mostraban como edificios terminales semicirculares que delimitaban un patio clásico rectangular. En el centro de este recinto se alzaba un pilono igualmente clásico rematado por la estatua de un trabajador. Esta figura parecía ser una referencia consciente a la estatua de la Libertad, con el brazo levantado proyectando la luz de la revuelta, si no de la propia libertad⁹⁰... donde más tarde esta figura se convertiría en la de Lenin ofreciendo la mano al universo a una altura de 150 metros.

⁸⁹ De Feo, Vittorio. Op. Cit. p. 51.

⁹⁰ Frampton, Kenneth. (2002) *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., p.215.

En la Unión Soviética, el ritmo de la metrópolis, de las fábricas, de las máquinas y la organización de las masas eran los que debían impulsar el nuevo arte, por eso las obras plásticas de la revolución que debían reflejar el espíritu del colectivismo.



Fig. 36. Tatlin, Monumento a la tercera Internacional.

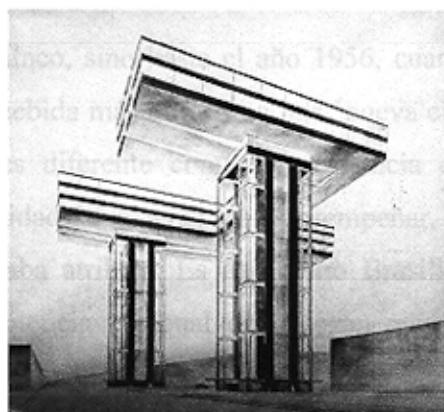


Fig. 37. Lisitski, El Estribanubes.



Fig. 38. Proyecto para el Palacio de los Soviets.

2.2.2. La Modernidad: urbanismo, arquitectura y poder

- BRASILIA. La Era de Kubistek.

Para plasmar el poderío de una nación dejó de ser suficiente un edificio, una calle o un grupo de personas; fue entonces cuando se vieron nuevas alternativas. Desde mucho tiempo atrás en épocas de Grecia y Roma, e inclusive mucho antes, siempre se tuvo en cuenta el aspecto de ‘ciudad’ pero como un gran espacio donde se localizarían pequeños focos, centros directores, que darían cierto orden a la ciudad, y más que ello cierta uniformidad de que el Estado estaba presente en todas partes.

Pero en ningún lugar se dio esto con tanto ahínco, sino hasta el año 1956, cuando se inició la construcción de Brasilia, que fue concebida más que como una ‘nueva ciudad’ como una ‘nueva capital’. Su concepción es diferente como consecuencia de las funciones directivas (precisamente de capitalidad) que tenía que desempeñar, y del carácter representativo y simbólico que deseaba atribuir. Es así, como Brasilia, fue concebida políticamente como símbolo de potencia nacional de un gran país; cuyo planteamiento responde a una grandiosa simplicidad, que, por otra parte, aparece como un maduro fruto tardío de la idea de ‘ciudad funcional’.⁹¹

“...una nueva capital viene a materializar otra era: muestra los primeros pasos de una empresa colectiva; es el espectáculo que el poder brinda del país en acción y de sí mismo. Es la desmesura aplicada al tiempo y al espacio; disuelta en la extensión, para ser representativa de un país-continente; vertical sobre un terreno vacío y llano, y construida a partir de un modernismo de vanguardia, para afirmar un porvenir que se anticipa”.⁹²

⁹¹ De Terán, Fernando. (1982). *El Problema Urbano*. Barcelona: Salvat. p.47.

⁹² Balandier, Georges. (1994). *El Poder en Escenas*. Barcelona: Paicos, p. 25.

El planteamiento urbano de Brasilia nace a partir de un eje "monumental"; zona en la que se encuentran ubicados los edificios gubernamentales y los monumentos más importantes de la ciudad.

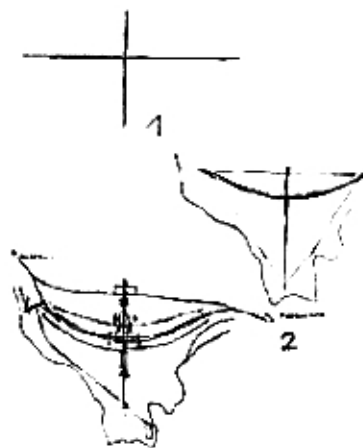


Fig. 39. Concepción del planteamiento urbano de L. Costa.



Fig. 40. Proyecto urbano final para Brasilia.



Fig. 41. Imagen de Plaza de los Tres Poderes.

La idea de 'civitas'- ciudad capital- en oposición a la 'urbs' – ciudad vital- aparece explícita en el programa de Lucio Costa, quien fuera el urbanista de la nueva ciudad, para una ciudad que debería tener 'el idóneo carácter monumental'.

Las ideas troncales del diseño parten de la cruz que significa la posesión del espacio desde el antiguo castrum romano, arqueando uno de los ejes en atención al lago y definiendo el área urbanizada en un triángulo equilátero. El sistema vial de autopistas, con cruces a distinto nivel, de diverso rango y una zonificación explícita determinada por ésta señala una de las ideas de fuerza del proyecto. El propio baricentro o centro vital sería una gran plataforma ubicada en el cruce del eje monumental y debajo de la autopista, donde se concentrarían los lugares recreativos y culturales.

La importancia del sistema vial en el planteo señalaba claramente la idea del urbanismo de la máquina planteada en 1922 en el proyecto de Le Corbusier para la 'ciudad de tres millones de habitantes' con sus supercuadras, y la rígida estratificación del sistema de circulaciones.

La destrucción de la trama tradicional de plazas, calles y manzanas se hace coherente a partir de que el automóvil era el nuevo eje del diseño y definió las prelación de estratificación y uso.



Fig. 41. Foto panorámica de la ciudad de Brasilia de noche

La Plaza de los Tres Poderes (Fig. 41), es una plaza cuyo nombre se deriva del encuentro de los tres poderes gubernamentales alrededor de la misma: el Ejecutivo representado por el Palacio de Planalto; el Legislativo representado por el Congreso Nacional y el Judicial, representado por el Supremo Tribunal Federal. Fue diseñado por Lucio Costa y Oscar Niemeyer como un lugar donde los tres poderes se reunirían armoniosamente.

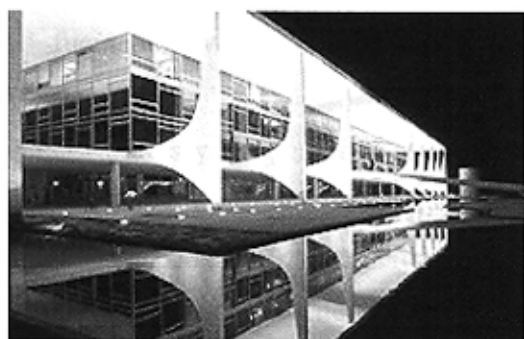


Fig. 42. Palacio de Planalto. Poder Ejecutivo.

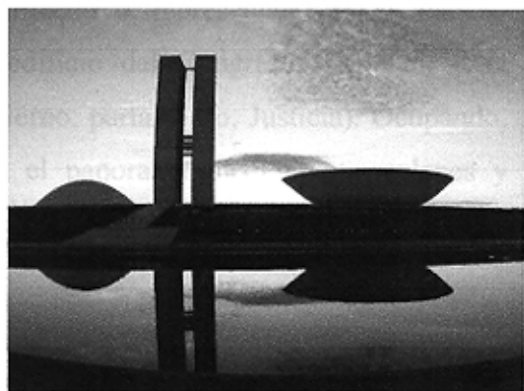


Fig. 43. Congreso Nacional. Poder Legislativo.

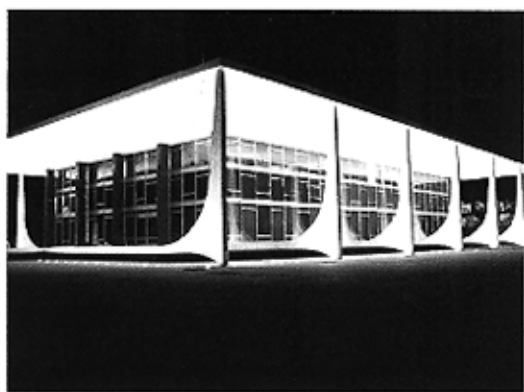


Fig. 44. Supremo Tribunal Federal. Poder Judicial.

Esta definición de por sí implicaba convertir en utopía la idea de Lucio Costa de estar diseñando una ciudad que siendo 'monumental' fuera a la vez 'cómoda, eficiente, acogedora e 'íntima'.

Sin embargo, fue evidente que prevalecieron las clases altas y los peatones quedaron marginados por el carácter monumental. Por las carencias de transportes colectivos, la falta de pistas para ciclistas y vías peatonales, Brasilia se convirtió en una ciudad sin peatones y dónde se privilegió el automóvil individual en detrimento del más lógico transporte colectivo para una ciudad planeada para medio millón de habitantes.⁹³

La base geométrica del triángulo equilátero presidirá la organización del gran espacio simbólico de la plaza de los Tres Poderes: el Ejecutivo, representado por el Palacio Planalto; el Legislativo, representado por el edificio del Congreso Nacional; y el judicial, por el Supremo Tribunal Federal (Gobierno, parlamento, Justicia). Ocupando, cada uno de ellos, los vértices y dominando el panorama mediante terraplanes y explanadas.

Bullrich ha señalado con claridad el problema. 'La concepción urbanística racionalista resulta impotente para crear una atmósfera urbana. La mecánica división de la ciudad por áreas funcionales unida a la utopía automovilística y a la alegoría paisajística conduce inexorablemente a la eliminación del peatón, histórico protagonista de la ciudad'.

Sin embargo, las ideas de Lucio Costa y Niemeyer se plantearon con claridad en el sentido de buscar una integración entre los diversos sectores sociales.⁹⁴

Lo que es dado a contemplar, finalmente, es la jerarquía de las clases y de los empleos; un sistema de diferencias y de distinciones cuya expresión espacial es ordenada por el poder, director y actor por cuenta de la historia.⁹⁵

⁹³ Gutiérrez, Ramón. (1983). *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, (pp.693-695).

⁹⁴ Gutiérrez, Ramón. Op. Cit., (pp.698-699).

⁹⁵ Balandier, Georges. (1994). *El Poder en Escenas*. Barcelona: Paidós, p. 25.

Este edificio proyectado por Oscar Niemeyer sirve de residencia al presidente y de recinto para actos estatales. Dotó a la fachada del edificio, de una elegante columnata curvilínea; que se reflejan armoniosamente en el estanque situado ante el edificio.

La fachada de cristal tiene por finalidad dar a entender que un gobierno elegido por el pueblo ha de estar expuesto a la vista en todo momento. Niemeyer aprovechó el terreno, consistente en una ancha altiplanicie, para hacer un despliegue por el paisaje del palacio y de las restantes construcciones.



Fig. 45. Fachada principal Palacio de la Alvorada

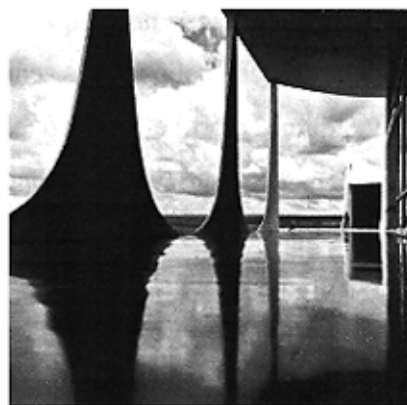


Fig. 46. Detalle de Fachada.

2.3. LA MODERNIDAD LÍQUIDA

“lo liviano, lo líquido significa ahora progreso, éste es ahora el símbolo de Poder”

La modernidad ‘sólida’, como afirma Bauman, planteaba que la duración eterna era el motor y el principio de toda acción; en la modernidad ‘líquida’, la duración eterna no cumple ninguna función. El ‘corto plazo’ ha reemplazado al ‘largo plazo’ y ha convertido la instantaneidad en ideal último.⁹⁶

En la antigüedad, los *objetos durables* eran aquellos destinados a ser preservados durante un tiempo muy largo; se acercaban tanto como era posible a la encarnación de la vida y la etérea noción de eternidad; se les asignaba un valor especial y eran ambicionados gracias a su asociación con la inmortalidad. Los *objetos transitorios*, por su lado, son opuestos a los durables, y están destinados a ser usados –consumidos– y a ‘desaparecer’ en el transcurso de su consumo. Muchos podrían pensar que el deseo de ‘tener objetos durables’ es constante en las personas más poderosas; quizá por la primera impresión, traída de épocas anteriores, de que un edificio durable queda perenne en un lugar como celebración de un determinado periodo.

Bauman sostiene que esos pensamientos parecen ciertos dentro del contexto de lo que él llama la modernidad sólida. Sin embargo, afirma que, el advenimiento de la modernidad fluida ha debilitado su credibilidad. El privilegio de los poderosos de hoy, y lo que los hace poderosos, es la capacidad de acortar el lapso de la durabilidad, de olvidar el “largo plazo”, de centrarse en la manipulación de lo transitorio y no de lo durable, de deshacerse de las cosas con ligereza para dejar espacio a otras cosas igualmente transitorias y destinadas a consumirse... Una vez que la infinidad de posibilidades ha desalojado a la infinidad del tiempo de su poder de seducción, la durabilidad pierde atractivo y pasa de ser un logro a ser una desventaja.⁹⁷

⁹⁶ Bauman, Zygmunt. (2000). *La Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica. p.134.

⁹⁷ Bauman, Zygmunt. (2000). *La Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica. p.135.

Fue entonces, cuando la pesadez y el gran tamaño dejaron de ser posesiones valiosas para convertirse en desventajas y la levedad empezó a ser la posesión más cara y provechosa. La instantaneidad (anular la resistencia del espacio y 'licuificar' la materialidad de los objetos) hace que cada momento parezca infinitamente espacioso, y la capacidad infinita significa que no hay límites para lo que puede extraerse de un momento, por breve y fugaz que sea.

Visto desde una óptica arquitectónica, Bauman se refería notablemente a la habilidad de crear espacios en donde el volumen contenedor no sea un objeto cerrado, hermético y sólido que ocupa un lugar estático en la ciudad, que por más sólido que este sea perderá en algún momento su propiedad de objeto 'nuevo', moderno e innovador; sino que éste pueda irradiarse en el espacio urbano, apropiarse del entorno inmediato a través de una máscara líquida, leve, translúcida: que permitirá que su espacio interno se proyecte hacia el infinito mimetizándose con la ciudad y seduciendo al consumidor con la capacidad que tendrá de ser visto en su interior. Esto hará que el poderoso se muestre transparente y más confiable; que manifieste éxito y confiabilidad.

Lo que expone Bauman, no es, definitivamente, una simple teoría caprichosa de la posmodernidad; es, sin duda, una realidad que todos podemos comprobar tan sólo viendo a nuestro alrededor y haciendo una comparación de lo 'antiguo' y lo 'nuevo'. En Lima y en otras ciudades que sufren el proceso de globalización se proyectan edificios propios de la modernidad líquida de Bauman, que se caracterizan por la composición de materiales livianos y técnicas innovadoras; que transforman la imagen de las ciudades. Éste es el más reciente periodo en el que nos encontramos inmersos y donde tendrá lugar el análisis de la investigación.

2.3.1. Los Templos del Consumo: El Posmodernismo y el Poder.

La era de la Modernidad Líquida que menciona Bauman, no es más que la consecuencia de todos los procesos de cambio –primordialmente- tecnológicos que se ha desarrollado progresivamente en toda la historia de la humanidad; y que se vincula a la arquitectura puesto que es aquí donde se experimenta tangiblemente con las nuevas herramientas traídas por este proceso de globalización.

Es por tanto, tal paradigma económico el contexto donde nos emplazamos, y donde se desarrollan constantemente diversas respuestas de cambio; en el que el consumo actúa como el principal motor y la arquitectura como objetos del mercado. El objeto que más se consume será el que tiene más poder; a estos llama Bauman los “Templos del Consumo”.

Bauman define los templos del consumo como “un pedazo de espacio flotante... que debe gran parte de su magnético poder de atracción, a su colorida y caleidoscópica variedad de sensaciones sensoriales. Los lugares de consumo ofrecen lo que ninguna ‘realidad real’ puede ofrecer afuera: un equilibrio casi perfecto entre libertad y seguridad... Dentro de estos templos, los consumidores pueden encontrar lo que vanamente han buscado afuera: el consuelo de pertenecer –la confirmadora impresión de formar parte de una comunidad-.”⁹⁸

La multiplicidad de aspectos que pueden vincularse a ella confirman a la globalización como tema dominante de la década, tema que ejerce un influjo directo e indirecto sobre la mentalidad contemporánea. El proceso de internacionalización que la arquitectura ha desarrollado desde los años ochenta puede apreciarse como parte de un proceso más general de globalización...⁹⁹

⁹⁸ Bauman, Zygmunt. Op. Cit. (pp. 107-108)

⁹⁹ Ibelings, Hans. (1998). *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*. Barcelona: Gustavo Gili (pp 88-89)

- ARCO DE LA DÉFENSE. Mitterrand.

Todo emperador tiene su Arco de Triunfo, así mismo también, Mitterrand hizo construir el Gran Arco de la Defensa. En 1982, el entonces presidente de la República Francesa François Mitterrand, quien gobernó Francia durante 14 años, convocó a concurso para el diseño de este edificio y el proyecto elegido correspondió al arquitecto Johann Otto Von Spreckelsen (1929–1987). Finalmente en 1989, coincidiendo con el bicentenario de la Revolución Francesa, el monumento fue inaugurado.

El Gran Arco de la Défense en París es un monumento cuya forma está inspirada en un hipercubo, que es una figura geométrica formada por dos cubos tridimensionales desplazados en un cuarto eje dimensional. Es un hipercubo casi perfecto de 35 plantas, con 108 metros de ancho, 110 metros de alto y 112 metros de profundidad. Sus 300.000 toneladas reposan en doce pilares. Las caras exteriores están cubiertas de 2.800 paneles de vidrio opaco de 5 cm de espesor, pensadas especialmente para prevenir deformaciones ópticas y resistir poderosos vientos. Las caras interiores fueron cubiertas de mármol blanco de Carrara y granito gris.

La parte más alta de la construcción contiene un centro de conferencia y de exposición, un museo de informática, y también un punto panorámico del distrito de La Défense y el oeste de París. Estas instalaciones se encuentran abiertas al público y son accesibles por elevadores de vidrio que se encuentran en la parte hueca del arco. Las dos paredes laterales albergan oficinas gubernamentales.

El Arco de la defensa está ubicado perfectamente alineado con el Arco del Triunfo y el Arco de Triunfo del Carrusel,

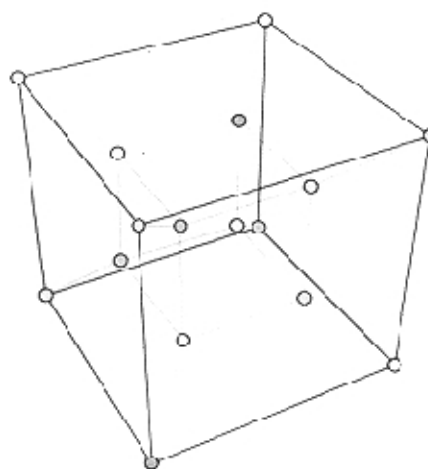


Fig.47. La forma del edificio a modo de arco del triunfo, enmarca el cielo actuando como fondo para las actividades de actuación y esparcimiento que se desarrollan tanto de día como de noche.

Fig.48. De noche se convierte en un icono espectacular iluminado y colorido que se irradia a su entorno.

Fig.49. Se alinea además con el Arco del Triunfo, ubicado al otro extremo de esta vía importante.

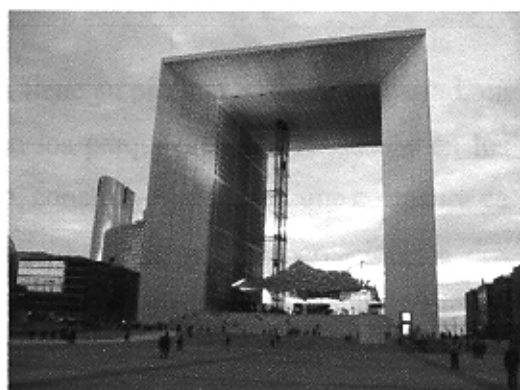


Fig. 47. Arco de la Defense de Mitterrand.

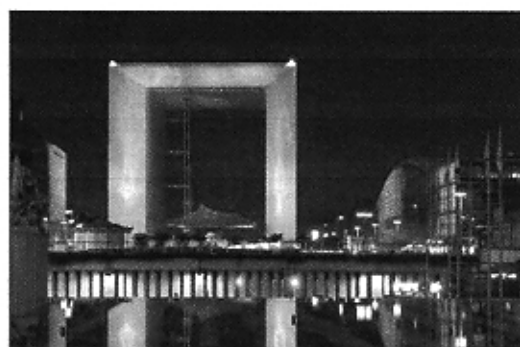


Fig. 48. Arco de la Defense iluminado, de noche.



Fig. 49. Alineamiento de los arcos.

2.3.2. La Arquitectura del SXXI: Introducción al Análisis

La experiencia espacial propia de la arquitectura tiene su prolongación en la ciudad, en las calles y en las plazas, en las callejuelas y en los parques, en los estadios y en los jardines... Ahora dado que cada volumen edilicio, constituye un límite, una cortadura en la continuidad espacial, es claro que todo edificio colabora en la creación de dos espacios: los espacios internos, definidos completamente por cada obra arquitectónica, y los espacios externos o urbanísticos, que están limitados por cada una de ellas y sus contiguas.¹⁰⁰ Es precisamente esta espacialidad la que agrupa toda la gama de códigos lingüísticos que tiene una obra arquitectónica y donde se encuentra implícito el significado que le confiere un simbolismo único dentro de su radio de acción. Es, sin embargo, el significado espacial externo el que es de mayor interés en la investigación, pues es la más atractiva en primera instancia y finalmente digerida por el espectador, quien distingue más rápidamente su significado.

Como se ha visto anteriormente, en el Renacimiento se hizo una reformulación de la gramática de la Antigüedad como disciplina universal, la disciplina heredada de un pasado remoto y aplicable a todas las empresas constructivas *honorables*;... en el Modernismo, por el contrario, se hablaba de una nueva era en la que desaparecen las leyes compositivas universales y se crearon nuevas ideologías o corrientes que rechazaban el pasado, pero que sin embargo mantenían ciertos componentes formales en consecución, de un contenido simbólico. En la actualidad, en la era del posmodernismo o *supermodernismo*, como lo define Hans Ibelings¹⁰¹, la globalización ejerce una influencia directa sobre la naturaleza de la arquitectura. Se toma en una arquitectura que tiene como principal objetivo ser usada y consumida. Esta arquitectura es la que Bauman define como Templos del Consumo y el campo que abarcamos para la extracción de los casos de análisis.

¹⁰⁰ Canchis Agreda, Huber. (2003) *Arquitectura del lugar y la imagen corporativa*. Tesis de investigación en Arquitectura. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Universidad Nacional de Ingeniería. Lima, p. 27

¹⁰¹ Ibelings, Hans. (1998). *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*.

Puesto que en la primera etapa, la de la HETERONOMÍA, nos situamos en los edificios al servicio de la Iglesia, en la segunda etapa, la de la AUTONOMÍA, en edificios al servicio del Estado, en esta etapa que constituye la tercera etapa de estudio, la que vivimos hoy en día denominada en la presente investigación LA MODERNIDAD LÍQUIDA, nos referiremos principalmente a los edificios al servicio del poder económico; pues es principalmente la economía mundial el motor de la era de la globalización y la arquitectura que debe atraer mayores masas para ser consumida.

La producción de arquitectura comercial en el Perú hace unos pocos años comenzó a levantar cabeza, al cabo de una prolongada recesión que quejó a partir de las dificultades económicas que afligen a nuestra sociedad hace más de tres décadas. En efecto, los locales del banco Interamericano de Finanzas, el Banco del Sur y el banco del Nuevo Mundo presagiaron la reinstauración del género, una bienvenida recuperación a la que hoy se suman las obras de otras connotadas instituciones financieras.¹⁰²

Las entidades bancarias han puesto un gran interés en establecerse en Lima en los últimos años, especialmente para ubicarse en el distrito de San Isidro, nuevo centro financiero de la capital, y muchos de estos bancos en tal proceso de expansión han optado por contratar los servicios de prestigiosos arquitectos para que a través de sus proyectos puedan expresar la solidez e imagen que toda entidad bancaria desea proyectar.

Al pensar en entidades bancarias dentro de la ciudad de Lima, se nos viene a la mente quizá tres de los más emblemáticos ejemplos, y estos son, el edificio del Banco de Crédito, el Interbank y el edificio del Wiese Sudameris, actualmente Scotiabank; que se constituirán como los casos de análisis de la investigación.

¹⁰² Arkinka N° 54, año 2000. Lima, p. 16.

PRUEBA DE HIPÓTESIS

Para la Presente Tesis de Investigación se formuló la siguiente Hipótesis:

- Si el Poder se ha manifestado a lo largo de la historia de la arquitectura en su Imagen mediante determinados códigos lingüísticos entonces, de igual manera, la arquitectura contemporánea nos comunica el concepto de Poder mediante diversos símbolos y significados abstraídos del pasado y traducidos al presente.

A partir del análisis realizado y los cuadros comparativos expuestos, se han observado diversos elementos repetitivos en la arquitectura de los centros bancarios de Lima que guardan una estrecha relación entre ellos y con elementos del pasado; ya sea en continuidad o antítesis; pero siempre, manteniendo similar interpretación simbólica.

Para la reafirmación de la Hipótesis se muestra, así mismo, el siguiente cuadro comparativo de los casos de estudio, incluyendo algunos de los símbolos más representativos que se han podido observar a lo largo de toda la Investigación, y que muestran repetición en diferentes épocas, incluyendo nuestra situación actual.

El cuadro que se mostrará, es sólo un extracto de todos los símbolos que se han observado en cada una de las épocas ilustradas y que conjuntamente con los símbolos estudiados en la Teoría Simbolista de Einfuehlung forman parte de la gran gama de símbolos que evidencia el comportamiento sígnico evolutivo de la Arquitectura para mostrarse dominante y atrayente, y que en la actualidad se manifiestan de la misma manera.

Cuadro Demostrativo de la manifestación simbólica de Poder en la Arquitectura de los Casos de Estudio, comparados con los Casos de Análisis en nuestro país.

SÍMBOLO DE PODER	HETERON.		AUTONOMÍA			M. LÍQUIDA		SIGNIFICADO	
	VATICANO	VERSALLES	ITALIA	ALEMANIA	U.R.S.	BRASIL	FRANCIA		PERÚ
LA COLUMNA	X	X		X	X	X	X	X	Representa al soberano
EL ALTAR	X	X	X	X	X	X	X	X	Posición privilegiada
EL CÍRCULO	X								Centralismo, perfección
EL TRIÁNGULO						X			Equilibrio del Poder
EL BALCÓN	X	X		X	X			X	Visibilidad del dominio
EL ARCO	X			X			X		Símbolo celeste
EDIFICIO GRAN ALTURA	X	X	X	X	X	X	X	X	Importancia, hito urbano
ESC. MONUMENTAL	X	X	X	X	X	X	X	X	Grandilocuencia
CONVERGENCIA DE EJES	X	X				X	X		Centralidad
REPETICIÓN DE FORMAS		X	X	X	X	X	X	X	Mayor importancia
PLANTA EN CRUZ	X					X			Posesión del Espacio
CARÁCTER ESCENOGRÁF.	X	X	X	X	X	X	X	X	Aprehensión
LA PLAZA	X	X	X	X	X	X	X	X	Lugar de conmemorac.
RITMO HOMOGÉNEO	X	X	X	X	X	X	X	X	Confianza, estabilidad
ABERTURAS EN FACHADA	X	X	X	X	X	X	X	X	Acceso sus gobernantes
ORGANIZ. URBANÍSTICA	X	X		X	X	X	X	X	Dominio sobre el entorno
ILUMINACIÓN CENITAL	X		X						Enaltecimiento
MATERIALIDAD EXPUESTA	X	X	X	X	X	X	X	X	Ostensibilidad
ILUMINACIÓN NOCTURNA	X	X	X	X	X	X	X	X	Volumen escenográfico
EJE MONUMENTAL	X	X		X	X	X	X	X	Espacio principal
EDIFICIO HERMÉTICO	X	X		X					Lo perenne, durable
EDIFICIO MIXTO			X		X	X			Lo transitorio
EDIFICIO LIVIANO							X	X	Lo nuevo, renovable

Se demuestra, entonces, que la Hipótesis planteada es VERDADERA; pues en el cuadro anterior se evidencia que varios de los códigos lingüísticos (elementos simbólicos) que hoy están presentes en nuestra Arquitectura Contemporánea son elegidos cuidadosamente para resaltar el significado que cada sede bancaria quiere otorgarle a su Imagen Corporativa.

Se observa además, que la mayoría de los símbolos evidenciados hoy en día, son de repetición (los señalados en color azul) y otros símbolos han sufrido un proceso evolutivo para ajustarse al paradigma dominado (señalados en color verde). Esto es a lo que se refería TAFURI cuando afirmaba que:

*... Toda nueva arquitectura nace en relación – continuidad o antítesis- con un contexto simbólico creado por obras precedentes... y carece de importancia la proximidad o lejanía histórica de tal horizonte respecto al presente.*¹⁰³

Se ha comprobado, por tal motivo, que sí existe una estrecha relación con una arquitectura preexistente, y que la Imagen que proyecta un edificio, es la agrupación de diversos códigos lingüísticos que comunican, en este caso, PODER, pues se ha visto a lo largo de la investigación que estos elementos, que en su determinado momento connotaban Poder, se han visto representados actualmente en otro contexto u otra forma, pero que por abstracción siguen siendo los mismos.

Estos componentes del diseño, sin embargo, no son elegidos arbitrariamente dentro de la amplia gama de símbolos del pasado, sino que son elegidos cuidadosamente y son producto de un previo estudio realizado por la entidad para el logro de sus objetivos. Así mismo, responden a determinadas características por su emplazamiento, orientación y cualquier otro factor que condicionen previamente su formulación.

¹⁰³ Tafuri, Manfredo (1972). *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Barcelona: Laia, p.141

CONCLUSIONES

Se concluye además, que los elementos simbólicos sufren también un proceso de evolución que es originado por varios factores externos, según la situación política de un lugar, o el advenimiento acelerado de una nueva tecnología que siempre quiere mostrarse novedosa y renovada; y que serán estos elementos cambiantes los de mayor importancia, básicamente, contenedores de los elementos simbólicos primarios.

En el cuadro anterior estos símbolos cambiantes son los señalados en verde, denominados como Edificios Herméticos, Mixtos o Livianos, y que confirma la tesis de Zygmunt Bauman del derrocamiento de la Modernidad Sólida por la Modernidad Líquida, de la fluidización del Poder.

Esto nos hace preguntarnos entonces, que vendrá después de la Modernidad Líquida, era que según Bauman vivimos en la actualidad. Es evidente que cualquier paradigma futuro estará sujeto siempre a diversos agentes externos, y que la Arquitectura de las Corporaciones responderá de manera que pueda mantenerse siempre actualizada y viva, sin perder los elementos simbólicos primarios a los que nos referimos anteriormente (señalados en color azul).

Se ha comprobado, por tanto, que el simbolismo resulta esencial en arquitectura y el modelo de una época anterior o de la ciudad existente forma parte de las fuentes que nos nutren, como la reproducción de elementos es parte del método de diseño de la arquitectura actual. En conclusión, la arquitectura depende de la asociación para su percepción, así mismo, depende de la asociación para su creación.

Podemos remarcar esta conclusión citando a Alan Colquhoun, quien ha dicho que la arquitectura es parte de un 'sistema de comunicaciones dentro de la sociedad' y expone las bases antropológicas y psicológicas para el uso de una tipología de formas en el diseño, afirmando que no sólo no estamos 'libres de las formas del pasado y de la disponibilidad de esas formas como modelos tipológicos, sino que, si creemos ser libres, perderemos el control sobre un sector muy activo de nuestra imaginación y de nuestra capacidad para comunicarnos con los demás'.

Se ha demostrado, entonces, que el estilo y la forma de los edificios bancarios comunican algo que va más allá de sus funciones naturales propias, expresando el gusto y las aspiraciones de los grupos e instituciones que los diseñaron y construyeron. Asimismo, que la elección y jerarquización de ciertas variables le otorgará mayor importancia y preponderancia a un edificio sobre otras instituciones.

Georges Balandier resalta que *lo que se considera ahora es la manera como el lenguaje político constituye (en parte) la realidad política; como su eficacia le debe poco a sus descripciones del mundo real, y sí bastante más a sus reconstrucciones del pasado, a sus representaciones (no verificables) del presente y de las potencialidades del porvenir...*

*En el momento actual, lo político se asocia mucho más a las imágenes que a las palabras; como éstas, a su vez, a las técnicas que las producen y rigen su encadenamiento, su eficacia -narrativa-...*¹⁰⁴

Efectivamente se ha comprobado que este enunciado es cierto, pues no solamente en el momento actual, como se ha visto, sino en épocas anteriores el régimen político se valía de sus representaciones físicas para transmitir su grandeza y estabilidad,

¹⁰⁴ Balandier, Georges. (1994). *El Poder en Escenas*. Barcelona: Paidós, p. 181.

Podríamos decir además que la capacidad de hacer perdurar las imágenes políticas trae consigo el debilitamiento de las manifestaciones, es decir, el aburrimiento de los espectadores; para ello el poder debe alimentar a la renovación de las imágenes. En la sociedad de hoy, a la que hemos llamado la era de la Modernidad Líquida, los gobernantes se nutren de los instrumentos y elementos que la tecnología les brinda para ser constantemente renovados; cuando en sociedades anteriores sucedía lo contrario, el poder debía dramatizar la larga duración, de modo que quedasen perennes en la memoria colectiva.

Es, por tanto, evidente que el simbolismo resulta esencial en arquitectura y no se puede prescindir del pasado, pues es el camino previo que siguió el símbolo para ser considerado hoy en día como tal; y que adquiriese importancia en las actuales manifestaciones de poder.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Sobre la Teoría del PODER

- Balandier, Georges. (1994). *El Poder en Escenas. De la representación del poder, al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Zygmunt. (2000). *La Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Elsen, Miller, B. & von Moos S. (1975). *La Arquitectura como símbolo de poder*. Barcelona: Tusquets.
- Wright, M., Lasswell & Parsons, T. (1991). *Sociología del Poder*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Sobre las Teorías de la ARQUITECTURA

- Borissaulievitch, Miloutine. (1949). *Las teorías de la Arquitectura*. Buenos Aires: El Ateneo.
- De Feo, Vittorio (1979) *La Arquitectura en la URSS, 1917-1936*. Madrid: Alianza.
- De Terán, Fernando. (1980). *El Problema Urbano*. Barcelona: Salvat.
- Frampton, Kenneth. (2002). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Garzanti, Aldo. (1960). *L'Architettura Barocca in Italia*. Primera Ed. Milán.
- Gutiérrez, Ramón. (1983). *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra
- Ignasi de Solà-Morales, M. Llorente, J. M. Montaner, A. Ramón, J. Oliveras. (2000). *Introducción a la arquitectura. Conceptos Fundamentales*. Barcelona: UPC.
- Kaufmann, Emil. (1989). *La Arquitectura de la Ilustración*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Montaner, Joseph María. (1998). *La modernidad superada*. Segunda Ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montaner, Joseph María. (1993). *Después del Movimiento Moderno*. Cuarta Ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tafuri, Manfredo. (1970). *Teorías e historia de la Arquitectura*. Barcelona: Laia.
- Tafuri, Manfredo & Francesco Dal Co. (1980). *Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: Aguilar.
- Wittkower, Rudolf. (1958). *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Madrid: Alianza.
- Zevi, Bruno. (1958). *Saber ver la Arquitectura*. Tercera Ed. Buenos Aires: Poseidón.

Sobre las Teorías de SEMIÓTICA E IMAGEN

- Bonta, Juan Pablo. (1977). *Sistema de significación en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Broadbent, Geoffrey. (1984). *Función y signo: La semiótica en la arquitectura*. México: Limusa.
- Dondis, D.A. (1985). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hesselgren, Sven. (1973). *Los medios de expresión de la Arquitectura*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires.
- Huyghe, René. (1968). *Los Poderes de la Imagen*. Barcelona: Labor.
- Guiraud, Pierre. (1979). *La Semiología*. Séptima Ed. España: Siglo Veintiuno.

Publicaciones teóricas

- González Q., Álvaro. (1998). *El Alma, el Tiempo, las Cosas*. Lima: UNI-FAUA. Instituto de Investigación.
- González Q., Álvaro. (2008). Discursos, imágenes y acciones de restauración en templos. Tesis de Maestría en Arquitectura. Universidad Nacional de Ingeniería.
- Quijano, Aríbal. (2002). *El Lugar de la Utopía. Aportes sobre cultura y poder*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ludeña, Wiley. *Paisajes Encontrados. Lima: Arquitectura y Neoliberalismo en los años noventa*. ARQUITEXTOS 17.

Investigaciones y Tesis

- Cahuana Mendoza, Irma A. (2004). *Importancia de la expresión simbólica en la arquitectura contextual posmoderna*. Tesis de antegrado. Lima, Perú, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- Canchis Agreda, Huber. (2003). *Arquitectura del lugar y la Imagen corporativa*. Tesis de investigación en Arquitectura. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Universidad Nacional de Ingeniería. Lima.
- Guzmán, Eliseo y Nuñez, Estuardo. *Los grupos de Poder en el Sector Vivienda*. Tesis de Bachiller. Lima, Perú, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- López Marsili, Mario. *Arquitectura y comunicación. El concepto*. Tesis de antegrado. Lima, Perú, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, 2000.
- Rey Velásquez, Freddy. *Evolución y significado de la arquitectura de Lima en el siglo XX*. Tesis de Bachiller. Lima, Perú, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, 1974.

Otras referencias

- DICCIONARIO de la Real Academia de la Lengua Española. 22º Edición. Madrid, Ed. Espasa.