

LA ARQUITECTURA
COMO
SIMBOLO DE PODER



Albert E. Elsen - Barbara Miller Lane
Janislaus von Moos - Xavier Sust

Serie de Arquitectura y Diseño
dirigida por Xavier Sust

Volumen 8

Albert E. Elsen
Bárbara Miller Lane
Stanislaus von Moos

edición y prólogo a cargo de Xavier Sust

LA ARQUITECTURA COMO SIMBOLO DE PODER

Tusquets Editor



Títulos originales: «La arquitectura de la autoridad», Albert E. Elsen en *Los propósitos del Arte* (Aguilar S. A. de Ediciones, Madrid, 1971); *Nazi Architecture*, Bárbara Miller Lane in *Architecture and Politics in Germany 1918-1945* (Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1968); *The Politics of The Open Hand*, Stanislaus von Moos (escrito especialmente para este libro).

Diseño de este volumen: Clotet-Tusquets
Traducciones: *La arquitectura de la autoridad*, M.ª del Pilar Ganose de Altabella;
Arquitectura nazi y *La Política de la Mano Abierta*, Emma Bragulat de Martín.

720.4
EL76a

© De esta selección, del prólogo y de la traducción, Tusquets Editor, Barcelona, 1975.

Tusquets Editor. Rosellón, 285, 2.º

Barcelona.9

ISBN 84-7223-564-5

Depósito Legal: B. 47108 - 1975

Printed in Spain

Gráficas Diamante, Zamora, 83

Barcelona.5

Indice

- P. 7 Prólogo, de Xavier Sust
13 La arquitectura de la autoridad, de Albert E. Elsen
71 Arquitectura nazi, de Bárbara Miller Lane
115 La política de la Mano Abierta. Notas sobre Le Corbusier y Nehru en Chandigarh, de Stanislaus von Moos

a técnicas de construcción, Le Corbusier, Wright y Niemeyer han empleado de manera importante los métodos de ingeniería, estudiando también los diversos materiales de construcción, juntamente con la tecnología y la estética de la construcción. Además han procurado tomar en consideración los diversos aspectos sociológicos, económicos y psicológicos, así como las necesidades de sus clientes. Mientras que la arquitectura del pasado puede definirse diciendo que es primordialmente, el arte de organizar y encerrar el espacio, la obra del concienzudo arquitecto moderno, como Le Corbusier, comparte el arte, la tecnología y la sociología al crear un ambiente sintético para uso y goce humanos. Dado que el arquitecto de nuestros días tiene que enfrentarse con unos problemas que cambian con cada cliente, Le Corbusier se negó a repetir los símbolos convencionales de la arquitectura, tales como los que se relacionan con la autoridad política. Cuando se recuerda el pylon egipcio, resulta evidente que, en su obra de Chandigarh, Le Corbusier desarrolló una nueva arquitectura viable para simbolizar a una autoridad civil que depende del consenso del individuo a quien gobierna.

Albert E. Elsen

Arquitectura nazi

El compromiso político de la arquitectura en Alemania culminó con el programa de edificación del régimen nazi. La campaña de propaganda contra el nuevo estilo moderno y las purgas de 1933 habían comprometido el partido en una determinada política arquitectónica. El nuevo gobierno aceptó este compromiso de buen grado —sus jefes expresaron una y otra vez el punto de vista de que la cultura y la sociedad nazis debían reflejarse en una arquitectura específicamente «Nacional Socialista». Basándose en estos puntos de vista, el nuevo régimen estableció un amplio programa de construcción, acompañado de 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.

Pero, a pesar de la abrumadora importancia ideológica asignada a la arquitectura desde 1933, el programa de construcción nazi demostró ser, de muchas maneras, incoherente respecto a la anterior propaganda del partido. La arquitectura nazi no retornó a la manera historicista defendida por el Kampfbund, ni rechazó en modo alguno todas las enseñanzas de los arquitectos radicales. Los edificios oficiales del nuevo régimen estaban diseñados en una extraordinaria variedad de estilos; algunos se reportaban a tradiciones arquitectónicas más antiguas, aunque de una manera muy diferente de la que defendían los arquitectos conservadores del Kampfbund, otros se resentían de una considerable influencia del movimiento moderno.

Esta diversidad en la arquitectura nazi reflejaba los puntos de vista, ampliamente diversos, de los jefes del partido, quienes, después de que Goebbels, en 1933, se opusiera a los mecanismos de control estilístico centralizado, asumieron individualmente la iniciativa de tomar decisiones acerca de los estilos arquitectónicos. A pesar de los muchos pronunciamientos de Hitler sobre el tema, Feder, Schirach, Ley, Goering y las otras autoridades, que se convirtieron en los principales promotores arquitectónicos del régimen, nunca se pusieron de acuerdo para formular una teoría coherente de lo que debería ser la arquitectura nazi. Algunos de estos hombres favorecían el clasicismo modernizado de los edificios del Congreso del Partido, de Speer, concebido como un nuevo lugar de reunión para las masas de los adictos al partido; otros, el estilo Neo-Románico, como de castillo, de los Ordensburgen, escuelas casi militares para la formación de una «heroica» jefatura del partido; otros aún, la apariencia rústica de los proyectos de viviendas gubernamentales, destinados a simbolizar el retorno a la tierra de los trabajadores urbanos. Unos pocos encargaron edificios tan radicalmente modernos como cualquiera de los construidos en los años veinte; éstos eran anunciados como evidencia del carácter revolucionario y moderno del régimen nazi.

Las 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. Algunos de estos conflictos se vislumbraban ya en la duda del Völkischer Beobachter entre urbanismo y antiurbanismo, en sus primeros artículos sobre arquitectura, en 1928 y 1929, y eran ya evidentes en el debate entre revolucionarios e historicistas en el verano de 1933. Después de 1933, estos conflictos persistieron en los compromisos ideológicos de los líderes del partido, que diferían tanto en clase como en grado. Hombres como

Ley, Darré, Schirach, Feder y Rosemberg seguían contradiciéndose entre sí en sus afirmaciones sobre la arquitectura y, por lo tanto, en sus puntos de vista sobre la forma apropiada de la sociedad nazi. Además, muchos otros, preocupados por establecer la política arquitectónica, hacían caso omiso de todos los pronunciamientos ideológicos oficiales. Los edificios que encargó Goering para las Fuerzas Aéreas, aunque libres de las características más llamativas de la nueva arquitectura, adoptaron una forma muy progresista que no tenía nada de tradicional, ni de evocación de las virtudes militares. Y a la mayoría de los hombres responsables de la cuestión de la vivienda, o bien no le interesaban problemas como el del retorno masivo al campo de las poblaciones urbanas, o bien, presionados por circunstancias de orden práctico, no tardaron en aceptar soluciones más convencionales al problema del alojamiento de las masas.

Después de que Goebbels consiguiera impedir que el Kampfbund asumiera el control de la política cultural, no hubo ya obstáculo legal efectivo alguno para estos desacuerdos entre los jefes del partido. Ni tampoco Hitler estableció el control que hacía falta sobre las leyes nazis. Hitler tenía, por supuesto, sus propias preferencias estilísticas, pero éstas se expresaban sobre todo en el reducido grupo de edificios monumentales que él encargó directamente. Por otra parte, en sus discursos sobre arte, alababa alternativamente todos los tipos de arquitectura, viendo en cada uno una muestra de la creatividad nacional y negando cualquier conflicto entre ellos. La actitud de Hitler y la contradicción entre estilo y compromiso ideológico que aquélla permitía, demuestra, una vez más, el esencial oportunismo del partido nazi. Este oportunismo permitió a la propaganda nazi atacar al nuevo estilo en el momento en que la polémica en torno a éste estaba en su apogeo, pese a la presencia, en el movimiento nazi, de elementos

relativamente favorables a la obra de los arquitectos radicales. Después de 1933, este mismo espíritu condujo al desarrollo de una actitud permisiva con el estilo y la ideología, una vez que el ataque dejó de ser políticamente útil.

Este oportunismo se puso aún más de manifiesto en la propaganda nazi después de 1933, ya que, la falta de una teoría arquitectónica coherente, ni la variedad de estilos aparente en la nueva edificación, impidieron a los propagandistas del partido emprender una guerra ideológica a través de la arquitectura. Una gigantesca campaña de propaganda dio una incesante publicidad a todas las realizaciones arquitectónicas del régimen y las rodeó de elaboradas celebraciones y ceremonias. Se publicitaron con mayor énfasis aquellos estilos más evidentemente ideológicos, aunque edificios sin mucho significado ideológico hallaban, también, un lugar prominente en la propaganda nazi. Los edificios más modernos del régimen eran con frecuencia alabados en términos tomados de los argumentos que utilizaban los arquitectos radicales.

Así, el programa arquitectónico nazi tenía tres vertientes: una ideología, desgarrada por contradicciones internas, que los líderes del partido trataban de encarnar en la arquitectura; una campaña de propaganda que carecía, asimismo, de una dirección ideológica coherente; y un programa de edificación que, algunas veces, seguía las prescripciones ideológicas, otras —las más— las pasaba por alto y, otras aún, se manifestaba en franca contradicción con ellas.

A partir del otoño de 1933, fue Hitler quien asumió la máxima responsabilidad de la arquitectura para el nuevo Estado. Este era el tema central de sus «discursos de cultura» anuales, de sus más importantes arengas en la «Casa del Arte Alemán» y de un gran número de discursos en ocasiones menos específicamente culturales. Durante los primeros años de la República de Weimar, Hitler había ad-

quirido la idea, tanto a partir de los escritos de los pesimistas culturales de finales de siglo, como tal vez de los arquitectos radicales, de que el gran arte es producto de la grandeza nacional política. Este punto de vista, que él tanto destaca en *Mein Kampf*, surgió nuevamente, tras el largo silencio de Hitler en cuestiones artísticas, como la base de todos sus pronunciamientos sobre arquitectura y las artes. Ya en 1933 Hitler podía partir de esta idea central para formular todas sus demás opiniones sobre arte, porque había llegado a concebir el arte y la política como una misma y única cosa. Y así lo era, tal como lo explicó en el Congreso del Partido de 1936, porque tanto el arte como el Estado eran productos de una fuerza creadora que él denominaba «la voluntad autoritaria» (*autoritäre Wille*) o el «poder político de crear formas». ¹ De esta voluntad política surgían la forma del Estado y las formas artísticas, y, para ello, era preciso un pueblo o una nación unificados. ² Según Hitler, los intérpretes de esta fuerza creativa eran, por un lado, el político y, por otro, el artista. De modo característico, se refería con frecuencia a los dos en términos casi intercambiables. ³

1. «Rede auf der Kulturtagung», *Reden des Führers am Parteitag der Ehre 1936* (Munich, 1936), 33, 31.

2. *Ibid.*, 31, 34.

3. *Ibid.*, 33, y Richard Mönning, ed. y trad., *Adolf Hitler from Speeches 1933-1938* (Berlín: Terramare Office, 1938), 81. A Hitler, por supuesto, le gustaba considerarse tanto jefe artístico como jefe político del Estado Nazi: de aquí, las muchas referencias a él como el «artista político» o como el «maestro constructor del Tercer Reich» en la literatura nazi. Véase, por ejemplo, Otto Dietrich, «Adolf Hitler als künstlerischer Mensch», *Nationalsozialistische Monatshefte*, III (1933), 473; la dedicatoria de Hermann Geisler de uno de sus edificios a «Dem genialen Baumeister des dritten Reiches Adolf Hitler», *Die Kunst im deutschen Reich: Die Baukunst*, III (1939), 202, y la parábola de Schmitthenner sobre «el desconocido albañil», capítulo VII, n. 50 arriba. Goebbels aprovecha el agrado de Hitler por esta manera de dirigirse a él en muchos discursos; véase, especialmente, «Hier gilt's der Kunst: Im Geiste des Baumeisters des Dritten Reiches».

Entre las artes, que él veía como productos de la fuerza política y de la personalidad creadora del cuerpo político, Hitler asignó a la arquitectura el papel preponderante. Como ya precedían en 1919 los arquitectos radicales, él describía la arquitectura como el catalizador de las artes, cuyas formas «terminan» las de la pintura y la escultura.⁴ Para Hitler, por lo tanto, la arquitectura era más apta que cualquier otro arte para expresar la grandeza nacional: «Todo gran período», dijo, «halla en sus edificios la expresión final de su valor».⁵ Y creía, haciéndose eco, una vez más, de algunos de los argumentos de los primeros defensores del nuevo estilo, que la arquitectura no solamente «expresaba» la unidad y el poder de la nación, sino que también podía ayudar a crearlos. Según dijo a los miembros del partido reunidos en 1937, grandes edificios podían crear la clave de «voluntad» común a la que había definido anteriormente como su requisito imprescindible. 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 (*Zusammengehörigkeit*)».⁶ Finalmente, la arquitectura tenía también por función el proyectar las ideas de sus creadores en el pensamiento de otras naciones y, más importante aún, en la posteridad: «Tan

VB, 3 de junio, 1934, y «Die grosse Kundgebung der deutschen Künstler am Samstag», VB, 19 de julio, 1937, cuando Goebbels describió a Hitler como «aquél gran maestro de obras... cuyo Estado es una estructura de auténticas proporciones clásicas».

4. «Rede auf der Kulturtagung», *Reden des Führers am Parteitag der Arbeit 1937* (Munich, 1937), 47.

5. Discurso de apertura de la Exposición de Arquitectura, Munich, Haus der Kunst, Enero 22, 1938, N. H. Baynes, ed. y trad., *The Speeches of Adolf Hitler*, I, 601.

6. «Rede auf der Kulturtagung», *Reden des Führers am Parteitag der Arbeit 1937*, 48.

National Socialismo - 3.ª edición -
visible demostración de las más altas cualidades de la voluntad de un pueblo permanecerá, como lo prueba la experiencia histórica, durante miles de años, como indudable testimonio, no sólo de la grandeza de un pueblo, sino también de su derecho moral a existir».⁷

Pero, si Hitler insistía continuamente en la importancia de la arquitectura, ya sea como muestra que como fuente de la unidad y el poder nacionales, sus intentos de definir con mayor detalle la arquitectura apropiada al Tercer Reich fueron vagos y contradictorios y no proporcionaron una norma clara para el programa de construcción del régimen. Las frecuentes críticas del *Kamf Bund* al carácter revolucionario del nuevo estilo contribuyeron, probablemente, a que Hitler negara que cada nueva era requiere un estilo radicalmente nuevo, porque, de ser así, «toda revolución política destruiría inmediatamente las grandes obras de las culturas pasadas» y «cada gran obra de arte contiene un valor absoluto».⁸ Afirmaba, además, que la arquitectura debe representar la nación o la «raza», entidades perdurables, y justificaba su propia admiración por el arte y la arquitectura griegos afirmando que eran la obra, eternamente válida, de pueblos «nórdicos» o «arios». Por otra parte, al igual que Goebbels, Hitler insistía en que el Nacional Socialismo había introducido una «nueva era» y opinaba que, cuando «la vida general de los pueblos se forja de un modo nuevo... busca una nueva expresión».⁹ La posteridad ha de poder reconocer la

7. Mönning, 83.

8. «Rede auf der Kulturtagung», *Reden des Führers am Parteitag der Arbeit 1937*, 39-40.

9. Discurso inaugural en la Haus der Kunst, el 18 de julio, 1937, Baynes, I, 590. Véase, también, el discurso en la primera exposición de arquitectura y artes aplicadas del 22 de enero, 1938: «Esta exposición representa el comienzo de una nueva era» (Max Domarus, ed., *Hitler: Reden und Proklamation 1932-1945* (Würzburg, 1962), I, 778); y las alusiones al «comienzo de una nueva era» en «Die Führerrede auf der Kulturtagung der NSDAP», VB, Sept. 6, 1934.

arquitectura nazi «como la obra del pueblo germano y de esta nuestra época». ¹⁰ Por lo tanto, la arquitectura nazi debe estar «al día» y debe emplear «nuevos medios de expresión». ¹¹ En algunos de sus discursos, Hitler llegó incluso a describir el «funcionalismo» y lo «práctico» como las fuentes de la belleza arquitectónica. ¹² Sin embargo, compaginó siempre este tipo de argumento con la condenación del «funcionalismo» de la nueva arquitectura, cuyos creadores habían «confundido el primitivismo animal con la armoniosa belleza». ¹³ La arquitectura nazi, decía, sería *sachlich* de una manera similar, no a la obra de los arquitectos radicales, que habían adorado la novedad por sí misma, ¹⁴ sino al «espíritu griego» que, en su arquitectura, combinaba función y belleza. ¹⁵

Al decidir si la arquitectura nazi había de ser «moderna» o «tradicional», Hitler intentaba, de un modo ambiguo, sacar provecho de ambos argumentos. Utilizaba con frecuencia un slogan inventado en respuesta a la pregunta «¿Qué es el arte alemán?», que había surgido de la polémica de 1933. *Deutsch sein heisst klar sein* («Lo alemán equivale a claridad»), decía el slogan, que, según Hitler, quería decir «que ser alemán significa ser lógico y, sobre todo, ser verdadero». ¹⁶ Se aficionó tanto a este eufemismo

10. Discurso en la segunda exposición de arquitectura y artes aplicadas, el 10 de diciembre, 1938, publicado entero en «Der Führer über die Baukunst des Dritten Reichs: Wir Bauen für die Zukunft», VB, Dic. 12, 1938.

11. «Hacia la cultura» en el Congreso del Partido de 1935, recogido en Mönning, 87-88; y Adolf Hitler, *Liberty, Art, Nationhood* (Berlín, 1935), 51.

12. «Deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes», VBG, Sept. 3/4, 1933; y *Liberty, Art, Nationhood*, 51.

13. «Deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung...».

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, y *Liberty, Art, Nationhood*, 47-50.

16. «Hitler's Kulturrede: Deutsch sein heisst klar sein», VB, Sept. 6, 1934; «Adolf Hitler weiht das Haus der deutschen Kunst», VB, julio 19, 1937; y Domarus, I, 706.

que lo usaba una y otra vez, no sólo para describir lo «alemán» del arte y la arquitectura nazi, sino también para caracterizar la estructura del Estado nazi. ¹⁷

En la descripción que hace Hitler de la arquitectura del nuevo régimen, sólo afirmaba un punto de modo inequívoco. La arquitectura nazi debe ser «heroica». Pero el heroísmo, en los discursos de Hitler, se refería más a la escala monumental que a los rasgos específicos del estilo arquitectónico. 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». ¹⁸ «Debemos edificar cosas tan grandes como permitan las posibilidades técnicas de hoy día; debemos construir para la eternidad». ¹⁹ Estos criterios llevaron a Hitler a encargar algunos proyectos inverosímiles durante los últimos años de su régimen, tales como un monumento al partido de 225 metros de altura, y una nueva estación ferroviaria, para Munich, de más de un kilómetro de diámetro. ²⁰ Le indujeron también a apoyar la planificación urbana en gran escala. Hitler, especialmente cuando hablaba de sus planes para la reconstrucción de Berlín, condenaba la idea de que las grandes ciudades fueran la causa de la decadencia racial o cultural, «porque sin la ciudad de Roma, nunca hubiera habido un Imperio Romano». ²¹ Pero

17. Domarus, I, 569: discurso del 25 de enero, 1936, en la NSD-Studentenbund en el Zirkus Krone, Munich.

18. *Liberty, Art, Nationhood*, 51.

19. «Rede des Führers zur Eröffnung der "Zweiten deutschen Architektur und Kunsthandwerk-Ausstellung"», *Die Kunst im dritten Reich: Die Baukunst*, III (1939), 9. Véase, también n. 10.

20. Estos proyectos están analizados detalladamente en «Architektur der Superlative» del Dr. Armand Dehlinger, manuscrito escrito bajo los auspicios del Institut für Zeitgeschichte en Munich. Aprovecho la ocasión para agradecer al Institut por permitirme examinar el libro.

21. Discurso en la colocación de la primera piedra de la nueva división militar del Berlin Technische Hochschule, Nov.

ninguno de estos proyectos pudo llevarse a cabo, y la predilección de Hitler por lo gigantesco en la arquitectura no interfirió en el estilo de los proyectos más pequeños y factibles, que terminaron por ser las auténticas muestras de la propaganda nazi.

De este modo, al permitir una amplia gama de interpretaciones, Hitler dejó que una infinidad de distintos criterios arquitectónicos nazis coexistieran sin ser denunciados. Tras la polémica de 1933 y la exigencia de Hitler de un consenso a finales de aquel mismo año, los que ocupaban cargos en el partido y en el gobierno expresaron sus puntos de vista de modo cauteloso, disimulándolos con el mismo tipo de eufemismos que empleaba el propio Hitler. Sin embargo, el programa de un tipo de arquitectura rural y la esperanza de un estilo más «revolucionario» siguieron teniendo, ambos, fuertes defensores. Gottfried Feder,²² los funcionarios de la vivienda del Frente de Trabajo, y el Ministerio de Agricultura de Darré, siguieron, todos, los principales temas de la propaganda del Kampfbund, imponiendo una arquitectura, arraigada en «la sangre y la tierra» y adaptada al paisaje y a las costumbres regionales, «en la cual los hombres puedan hallar otra vez sus raíces en la tierra, y que les brinde un sentimiento verdadero hacia su hogar».²³ Muchos otros, tal vez bajo la influencia de las afirmaciones de Goebbels o de

27, 1938, donde Hitler anunció sus planes para la «reconstrucción» (Neugestaltung) de Berlín (Domarus, I, 765). Véase, también, los entusiastas comentarios al proyecto de traer a Berlín un «infinito número de gente», discurso en la ceremonia de la colocación de la primera piedra de la «Casa del turismo alemán», Junio 14, 1938 (Domarus, I, 873-874).

22. As Reichssiedlungskommissar: véase más adelante.

23. Otto Weichen, «Grundsätzliches über die Gestaltung des Bauernhofes», *Architektur-Wettbewerbe: Bauernhöfe* (Stuttgart, n. d.), 5. El artículo establece las reglas de admisión en el concurso de diseño de granjas patrocinado por el ministro de Alimentación y Agricultura de Darré.

las referencias de Hitler a estilos «puestos al día», solicitaban una política de «modernidad» arquitectónica. Baldur von Schirach, por ejemplo, que, como jefe de las Juventudes Hitlerianas era responsable de un gran sector de la construcción, defendía el derecho de su organización a edificar en un estilo «juvenil», usando acero, cristal y hormigón, y atacaba la monumentalidad preferida por muchos jefes nazis.²⁴ De modo similar, dentro del Frente de Trabajo de Robert Ley, la organización que supervisaba la construcción de salas de asambleas para los trabajadores, instaba continuamente a sus arquitectos a emplear estilos funcionales y eficientes.²⁵

Estos criterios, tercamente mantenidos, pero cautelosamente expresados, se manifiestan claramente en la diversidad de estilos que caracterizó el programa de edificación nazi. Este programa era comparable en magnitud al de la República de Weimar, e igualmente descentralizado en su dirección. Pero ahora eran los jefes del partido y del gobierno central y sus agencias, en lugar de los municipios, los responsables de su desarrollo.

Hitler encargó, por su cuenta, algunos de los proyectos más importantes del régimen: los edificios

24. «Baustil für die Jugend», *Frankfurter Zeitung*, Marzo 6, 1936.

25. Wilhelm Lotz, *Schönheit der Arbeit in Deutschland* (Berlín, 1940), 49. «Amt Schönheit der Arbeit» fue un subsidiario del Frente de Trabajo que diseñó el modelo «Kameradschaftshäuser» para los miembros del Frente de Trabajo y realizó un programa, principalmente un intento propagandístico, de limpieza y reacondicionamiento de los talleres de las fábricas. Véase, también *Schönheit der Arbeit-Sozialismus der Tat* (Berlín, 1936); Herbert Steinwarz, *Wesen, Aufgaben, Ziele des Amtes Schönheit der Arbeit* (Berlín, 1937), y Anatol von Hübbenet, *Das Taschenbuch-Schönheit der Arbeit* (Berlín, 1938). A pesar de la insistencia de cada una de estas publicaciones en afirmar que la organización deseaba crear una arquitectura «funcional» de los trabajadores, los Kameradschaftshäuser se realizaron muchas veces en estilo «folclórico» (véase más adelante).

del partido y un museo de arte (la «Casa del Arte Alemán»), en Munich, una nueva cancellería en Berlín, y el complejo de plazas de armas y salas de sesiones para el Congreso del Partido en Nuremberg. Aparte la construcción de las autopistas, los intereses arquitectónicos de Hitler se limitaban a estos Führerbauten. 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 un estilo neoclásico modernizado, que obedecía al deseo de Hitler de poner al día el «espíritu griego».

El primero de los proyectos de Hitler, y en el que él mismo intervino como co-diseñador, fue la «Casa del Arte Alemán», de Paul Ludwig Troost, en Munich, empezado en 1933 (fig. 1).²⁶ Troost había participado, sin destacarse, en el movimiento historicista progresista de la pre-guerra. El hecho de que utilizara la 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 que había influido a hombres como Behrens y Bonatz, antes de 1914. Al mismo tiempo, los grandes volúmenes del museo, sus superficies lisas, libres de todo ornamento con excepción de pequeños adornos en zócalos y cornisas, y la orientación horizontal del edificio manifestaban su deuda con los radicales de los años veinte.

Esta combinación de modernismo y neoclasicismo, que caracterizó el primer encargo de Hitler, llegó mucho más lejos con la obra de Albert Speer, el

26. La VB pidió a Hitler que diseñara él mismo el edificio («Adolf Hitlers Monumentalbaupläne für München», Abril 22/23, 1933), y, en su discurso inaugural del museo, Hitler dijo que había empezado a proyectar el edificio mucho tiempo antes de 1933 (Julio 13, 1937: «Adolf Hitler weiht das Haus der deutschen Kunst», VB, Julio 19, 1937).

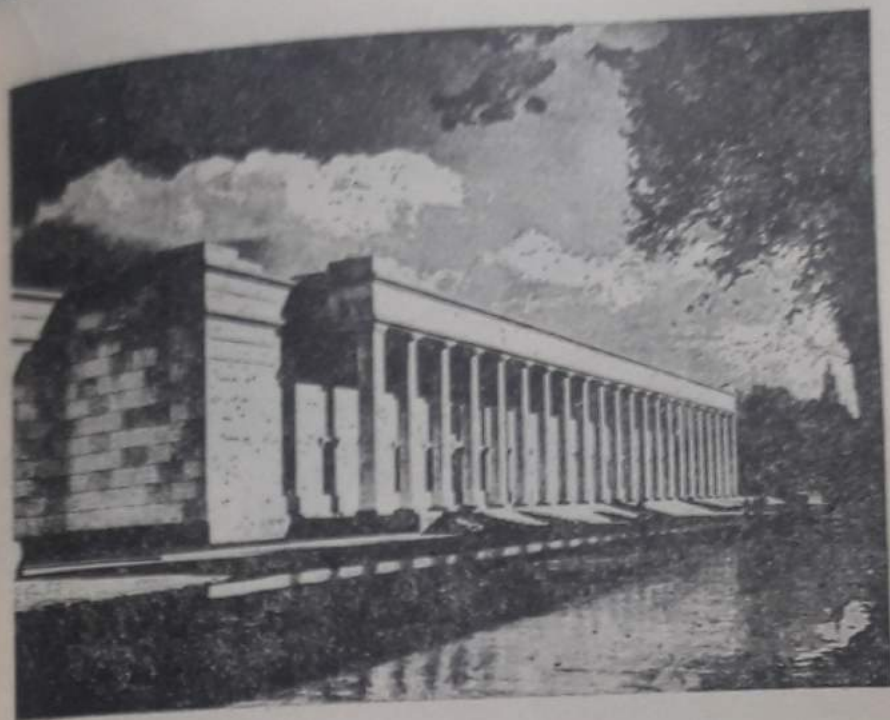


Fig. 1. Paul Ludwig Troost, Casa del Arte Alemán Munich.

joven arquitecto que sucedió a Troost en el interés de Hitler, después de la muerte de éste en 1934.²⁷ Speer, que más tarde fue uno de los hombres más poderosos del gobierno nazi, atrajo por primera vez la atención de Hitler gracias a Goebbels, quien había descubierto su especial talento para diseñar decoraciones en ceremonias del partido.²⁸ Así fue cómo Hitler le pidió a Speer que hiciera los planos de los

27. Después de la muerte de Troost, sus edificios de Munich fueron completados de acuerdo con sus planos por su viuda, Gerdy Troost, y su primer asistente, Leonhard Gall.

28. Speer, nacido en 1905, fue ayudante de Heinrich Tessenow, en Berlín, desde 1929 a 1932. Se afilió al partido en 1931 y realizó trabajos arquitectónicos de reconstrucción para jefes del partido entre 1931 y 1933. En 1933, Goebbels le hizo su primer encargo importante: el diseño de las decoraciones de una reunión del partido en Tempelhof. Véase Rudolf Wolters, *Albert Speer* (Oldenburg 1943).

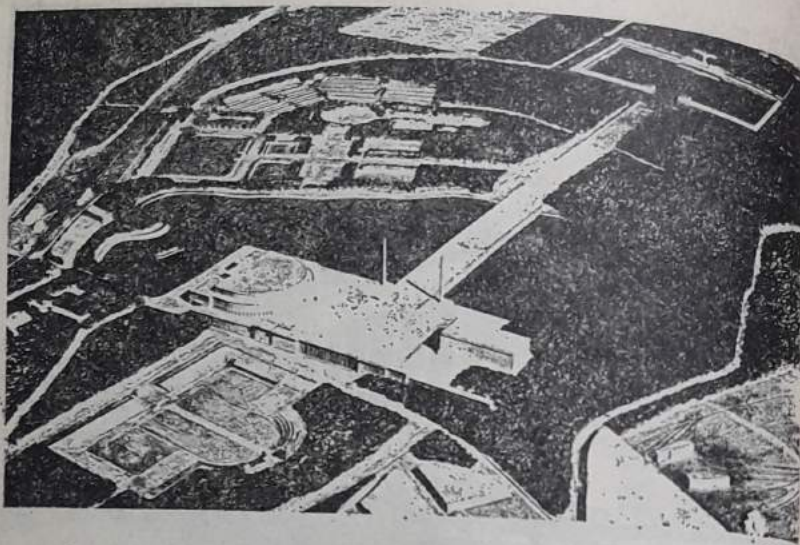


Fig. 2. Albert Speer, Terrenos del Congreso del Partido, Nuremberg, maqueta.

inmensos auditorios y plazas de armas para los Congresos del Partido en Nuremberg (fig. 2). 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. Utilizado para los desfiles de las Juventudes Hitlerianas y la SA, así como para las reuniones más generales de los Congresos, tenía una cabida de más de 100.000 personas. La tribuna que rodeaba el campo enmarcaba las banderas y los emblemas del partido y, de noche, todo el foro quedaba iluminado por focos, como un escenario.²⁹

La tribuna ocupaba toda la fachada del campo, estructura larga y baja que, aun recuperando elementos clásicos, respondía a un concepto muy moderno,

29. Ilustrado en *Bauten in der Stadt der Reichsparteitage Nürnberg* (Nürnberg, 1942). El otro trabajo de Speer para Hitler incluía los nuevos edificios de la Cancillería del Reich en Berlín, el pabellón alemán en la Feria Mundial de París de 1937, la casa de campo de Hitler en Berchtesgaden, y muchos de los proyectos para la «reconstrucción» de Berlín.

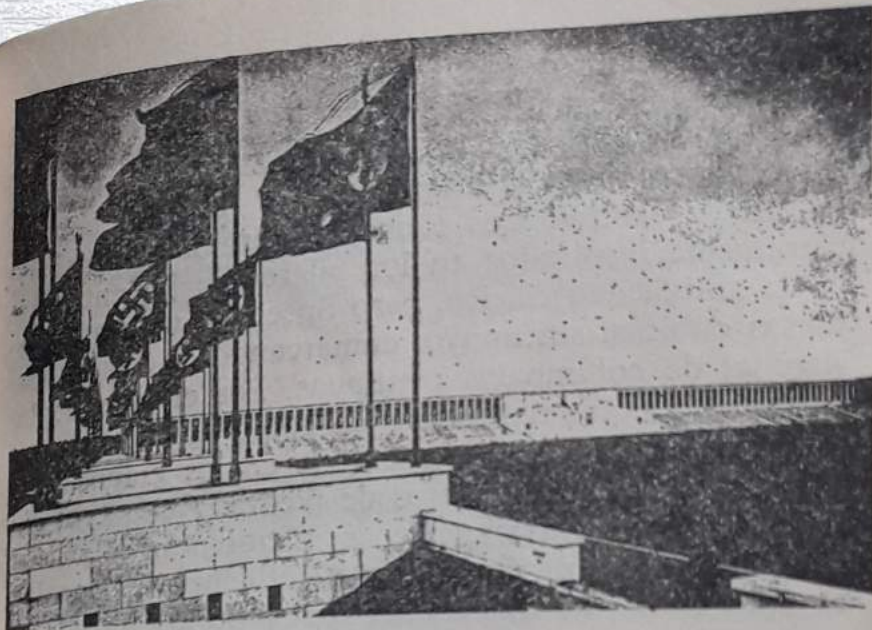


Fig. 3. Albert Speer, Zeppelinfeld, Nuremberg.

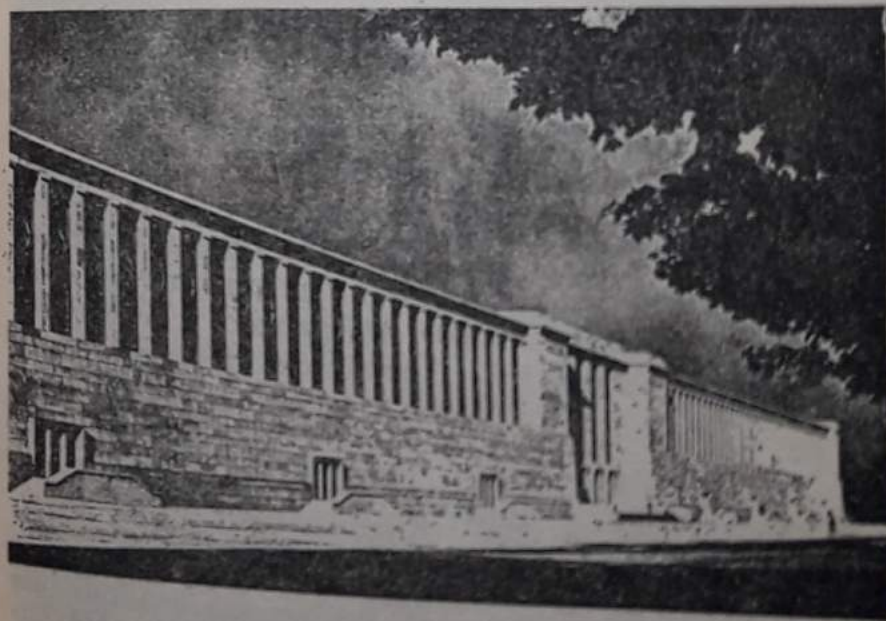


Fig. 4. Zeppelinfeld, entrada.

mucho más aún que el museo de Troost (fig. 3). Se caracterizaba ante todo por la gran columnata al fondo de las tribunas, a lo largo de toda la estructura e interrumpida solamente por la masa cúbica del podio central. 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. Por el lado de la entrada, la columnata aparecía como una franja horizontal ininterrumpida, asentada en las grandes superficies lisas de los muros de piedra. Aunque el diseño de Speer era simétrico e inequívocamente neoclásico, estaba profundamente influenciado por las composiciones de formas abstractas de los años veinte. Este tipo de diseño inició un considerable renacimiento de lo neoclásico entre los arquitectos que trabajaban para el régimen.³⁰

Aunque objeto de una elaborada publicidad, estos edificios encargados por Hitler no representaban más que una proporción muy pequeña en el conjunto de la edificación oficial bajo el nuevo régimen. Entre las secciones del partido que mayor volumen de construcciones debía realizar, estaban el movimiento de Schirach de las Juventudes Hitlerianas y el Frente de Trabajo de Ley. Robert Ley era también Reichsorganisationsleiter del partido y, por su cargo, él y su personal encargaron varios Ordensburgs, o escuelas de dirección, y quizás un centenar de edificios para oficinas locales del partido y centros comunitarios, llamados Gemeinschaftshäuser.³¹ Estos

30. Véase, por ejemplo, los cuarteles generales del ejército en Kassel y el Teatro del Estado en Dessau (Gery Troost, *Das Bauen im neuen Reich* (Bayreuth, 1943), I, 75, 79).

31. «Nach Mitteilung der Gauleiter sind Gemeinschaftshäuser bereits erbaut in...», informe manuscrito del 20 de noviembre, 1940, en «Files of Reichsorganisationsleiter der NSDAP», U. S. Documents Center, Berlín, archivo 342, carta 965.

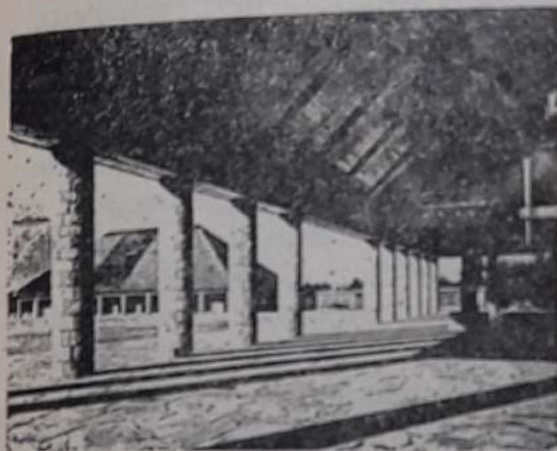


Fig. 5. Clemens Klotz, Ordensburg Vogelsang.

Fig. 6. Clemens Klotz, Ordensburg Crössinsee.

Fig. 7. Herman Giesler, Ordensburg Sonthofen.

edificios del partido, de igual influencia, y objeto de una publicidad casi tan amplia como los encargados por Hitler, se apartaban radicalmente del neoclasicismo monumental que él prefería y trataba de apelar al sentimiento nacionalista asociado a la Edad Media alemana. Revivían, no las tradiciones de los estilos góticos, sino la arquitectura militar de la fortaleza medieval o de los elementos rurales y regionales que remontaban al último período medieval y que se ajustaban a la propaganda del partido según el slogan «sangre y tierra».

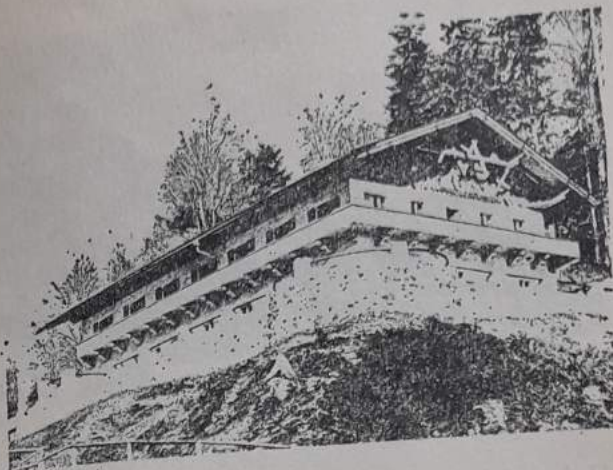
De estos edificios del partido, los tres Ordensburg-

gen contruidos por la Organisationsleitung de Ley eran los mayores en escala (figs. 5-7). Destinados a escuelas de entrenamiento para una nueva élite dirigente, los Ordensburgen recibían el mismo nombre que los castillos de las órdenes de caballería medievales, y su estilo manifestaba un intento consciente de recordar una era de cruzadas y colonización militar.³² Cada una de las escuelas tenía almenas y torres de piedra rústica, y Ordensburg Vogelsang, la primera, estaba imponentemente situada sobre una colina, a la manera de una fortaleza medieval. Pero, a pesar de su deliberada evocación de una tradición románica,³³ los Ordensburgen estaban, como las obras de Speer y Troost, profundamente influenciados por el movimiento moderno. Las superficies pétreas de los edificios se hallaban desnudas de ornamentos y tenían contornos libres, a la manera de la arquitectura progresista de los años diez y, en Vogelsang y Crössinsee, los arquitectos incorporaron a sus edificios románticos de piedra la asimetría en la disposición de las ventanas y las franjas de ventanas continuas que diseñaban los radicales de los años veinte. Los Ordensburgen estaban entre los edificios oficiales del régimen nazi más estéticamente logrados.

Pero si los monumentales Ordensburgen dieron romanticismo a una tradición militar del pasado medieval, muchos de los edificios más modestos del régimen volvieron a los temas principales de la propaganda del Kampfbund y trataron de evocar la imagen de una sociedad rural por medio del uso de estilos regionales «folklóricos». Los techos de paja de la región del Mar del Norte; los tejados de dos

32. El programa de educación en los Ordensburgen para los graduados elegidos de las Juventudes Hitlerianas incluía deportes, eugenesia, e historia alemana. Véase «Die drei Ordensburgen der NSDAP», *Nationalsozialistische Monatshefte*, VI (1936), 566-567.

33. Naturalmente, la mayoría de los «verdaderos» Ordensburgen fueron contruidos mucho después del período románico, en estilo gótico o gótico tardío.



Figs. 8 y 9. Albergues de las Juventudes Hitlerianas.

aguas y los entramados de madera de la Baja Sajonia; y los tejados «tirolese», voladizos tallados y estuco blanco de las regiones montañosas del sur de Alemania, habían ido utilizándose en granjas rurales y pequeñas aldeas desde la Edad Media, aunque en el siglo veinte, sólo en áreas rurales y particularmente remotas se habían empleado en edificios nuevos. Ahora, sin embargo, varias facciones del parti-

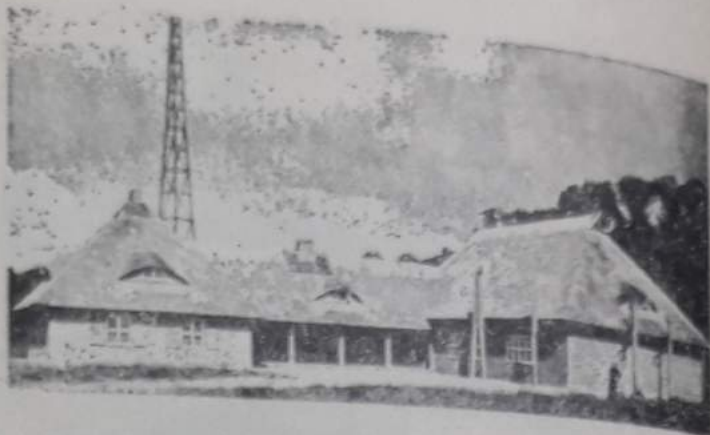


Fig. 10. Ministerio de las Fuerzas Aéreas. Estación de Radio del Servicio Meteorológico.

do y del gobierno insistían en la adaptación de estas tradiciones a otros tipos de construcción y, a pesar de la predilección de Schirach y de muchos miembros de la organización de Ley por los estilos modernos, las Juventudes Hitlerianas y el Frente de Trabajo se pusieron un tiempo a la cabeza de esta tendencia. El resultado fue que muchos albergues de juventud y muchos Kameradschaftshäuser del Frente de Trabajo terminaron por asemejarse a chalets alpinos y casitas con techo de paja y entramado de madera (figs. 8 y 9).³⁴ El estilo «folklórico» fue también recuperado en edificios mucho mayores, como los hoteles en las autopistas, las salas de exposición del Kraft durch Freude en Berlín y los edificios de la administración de la oficina de correos federal. Además, fue empleado en edificios prácticos, a los que siempre se había considerado como de la especial competencia de la arquitectura moder-

34. Las dos organizaciones construyeron una cantidad de estructuras-tipo ordenando a su sedes locales a seguir las «en línea general», y las Juventudes Hitlerianas también organizaron un concurso general para albergues y hogares de juventud, cuyos participantes debían seguir las tradiciones regionales. Véase Erhard Brüninghaus, *Heime der Hitler-Jugend* (Stuttgart, 1940); y Herbert Steinwarz, *Das Kameradschaftshaus im Betrieb* (Berlín, 1939).



Fig. 11. Garaje en la autopista.

na, tales como la emisora de radiodifusión y el garaje mostrados en las ilustraciones 10 y 11. El estilo «folklórico» fue, por lo tanto, el más extendido entre los oficialmente apoyados y, para muchos jefes nazis, reflejaba un auténtico compromiso ideológico. Pero, en muchos casos, reflejaba también el lado cínico de la propaganda arquitectónica nazi, ya que, cuando se empleaba indiscriminadamente, sin relación con la ubicación ni con la función, el estilo «folklórico» estaba destinado a crear una impresión de vida rural allí donde ésta no existía.

Los edificios erigidos por el partido, por encargo directo de Hitler o por organizaciones del partido, tales como las Juventudes Hitlerianas y el Frente de Trabajo, recibían una publicidad mucho más amplia que cualquier otro; pero la mayor parte de los edificios públicos durante el período nazi fue financiada por otras entidades. El nuevo régimen apadrinó un vasto programa de viviendas públicas, supervisado, en parte, por el Frente de Trabajo y, en parte, por el Ministerio de Trabajo. Varias otras ramas del gobierno, como el Ministerio de Alimentación y Agricultura de Darré, que financió la construcción de

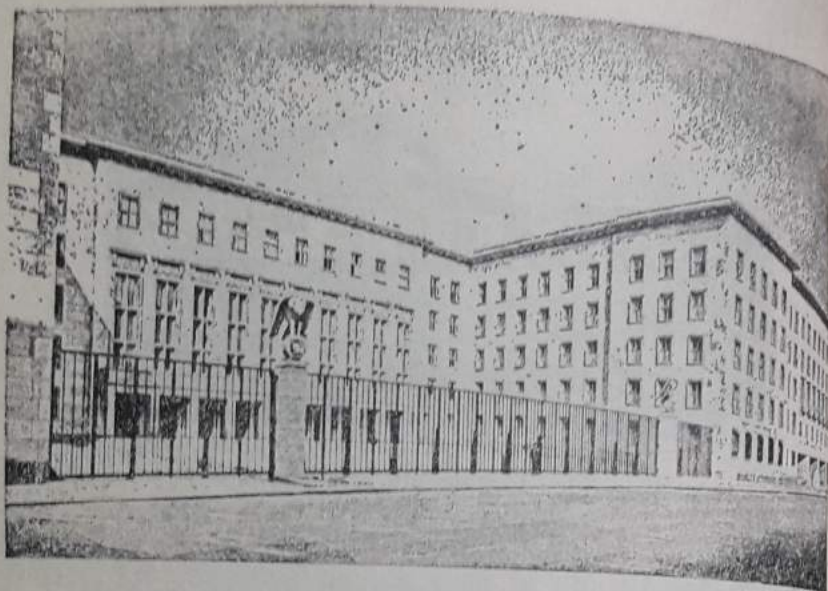


Fig. 12. Ernst Sagebiel. Ministerio de las Fuerzas Aéreas, Berlín.

granjas y viviendas para agricultores, realizaron programas de edificación propios. Pero el mayor volumen de construcción fue llevado a cabo por las fuerzas armadas, especialmente por el Ministerio de las Fuerzas Aéreas de Goering. Las Fuerzas Aéreas proyectaron campos de aterrizaje, laboratorios, oficinas y cuarteles; el Ejército necesitó también nuevos cuarteles y facilidades administrativas en el proceso de preparación para la guerra.

El tipo de edificios encargado por Goering, a través de las Fuerzas Aéreas o de las industrias controladas por él, eran de un estilo mucho menos historicista que cualquier otro edificio nazi; y, en algún caso, Goering consiguió imponer diseños tan modernos como cualquiera de los realizados por los arquitectos radicales. El más importante de los edificios construidos por las Fuerzas Aéreas, el nuevo Ministerio de las Fuerzas Aéreas en Berlín, desdénaba incluso el muy moderado historicismo de los Führerbauten; sólo el material de superficie y la orienta-

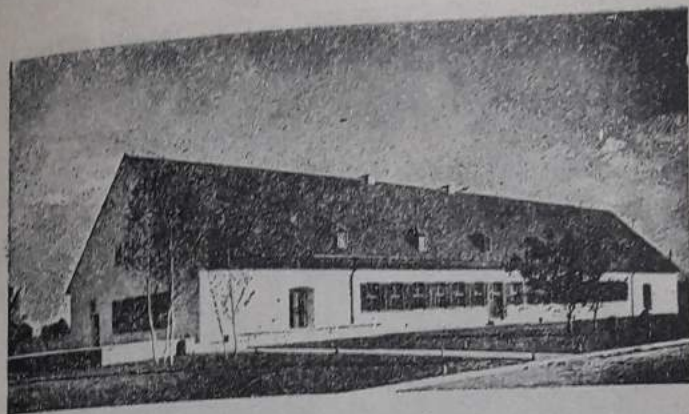


Fig. 13. Oficinas del Ministerio de las Fuerzas Aéreas.

ción de sus ventanas sugerían un vínculo con los estilos tradicionales (fig. 12). Además, contrariamente a los edificios más ceremoniosos de los demás ministerios y del partido, la escala de la mayoría de las construcciones de las Fuerzas Aéreas era menor. El modesto edificio de estuco de la figura 13, con sus nítidas líneas y superficies y su reducida proporción, era típico de la gran mayoría de las construcciones de las Fuerzas Aéreas. Gradualmente, este tipo de diseño se hizo muy popular entre las fuerzas armadas, así como entre otros muchos organismos públicos. Hubo varias interpretaciones: más «moderno» en el hospital de distrito de la figura 14, y algo más conservador en la escuela bávara de la figura 15. Estas simples edificaciones, como el resto de la arquitectura nazi, representaban un compromiso estilístico. Sus tejados de vertiente inclinada y sus proporciones relativamente reducidas tenían una lejana semejanza con la arquitectura «folklórica», sin el *appliqué*, logrando así sugerir un cierto ruralismo. Aunque carecieran de las características más sobresalientes del nuevo estilo —el tejado plano y la ordenación alineada de las ventanas—, tomaban de él sus lisas superficies de estuco, sus regulares e ininterrumpidos perfiles y su antimonumentalismo. Como en muchos otros

Fig. 13

Fig. 13

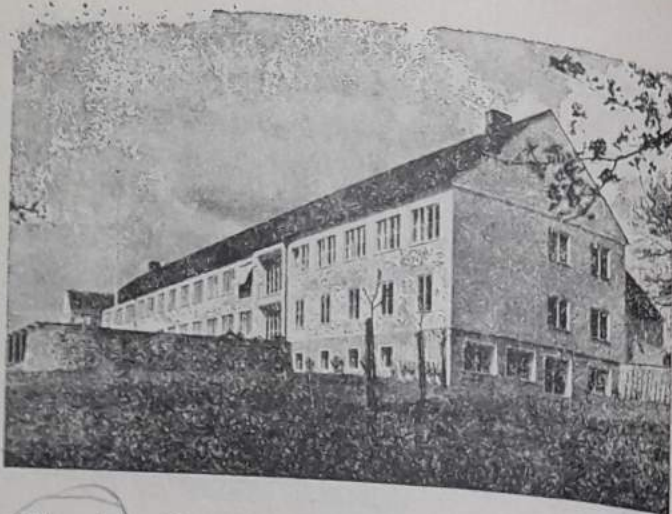


Fig. 14. Hospital de Distrito, Vaihingen-Henz.

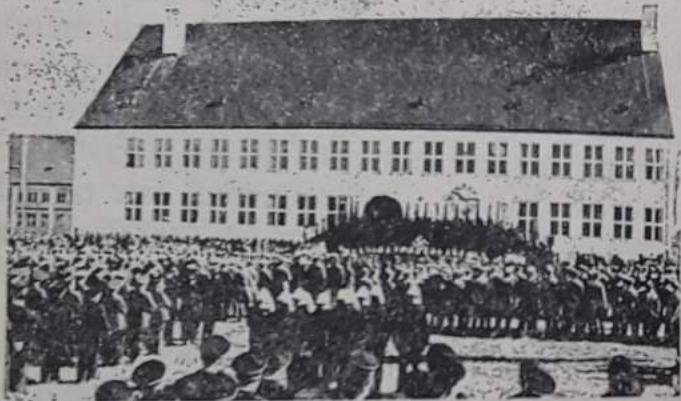


Fig. 15. Escuela en Allach, Baviera (ceremonia de dedicación).

tipos de construcción nazi, se alcanzaba un estilo que carecía de la brillante originalidad del período anterior, pero que, a menudo, se concretaba en diseños agradables y bastante logrados.

Así como los edificios menos importantes de las oficinas de las Fuerzas Aéreas debían mucho al mo-

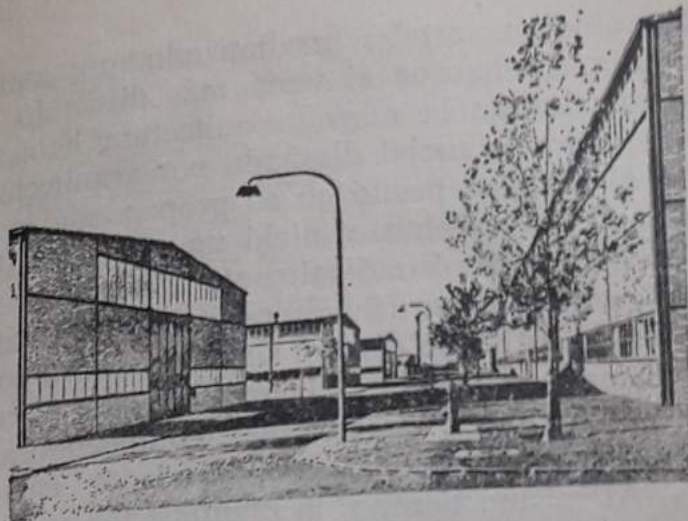


Fig. 16. Ministerio de las Fuerzas Aéreas, Deutsche Versuchsanstalt für Luftfahrt.

blues water do modernismo nazi

vimiento moderno, Goering encargó construcciones en las que no había rastro alguno de influencias tradicionales. En las fábricas de montaje de la Estación Experimental Alemana de las Fuerzas Aéreas (Deutsche Versuchsanstalt für Luftfahrt), por ejemplo, las superficies planas y la disposición finamente detallada de cristales, ladrillos y elementos estructurales a la vista hacían gala del mismo elegante refinamiento que los diseños industriales más radicales de los años veinte (fig. 16). Un vernáculo similar fue realizado por los diseñadores del Hermann-Goering-Werke.³⁵ Obras de este tipo se publicaban en las revistas nazis como muestra del «verdadero sentido práctico» y «cristalino funcionalismo» impuesto por Hitler en 1933.³⁶

Más que cualquier otro aspecto del programa de construcción nazi, el de la vivienda pública, bajo el

35. La firma Herbert Rimpl que contrató hombres que habían trabajado antiguamente para May.

36. Werner Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart* (Berlín, 1938), 45. Rittich fue el editor, junto con Speer, del periódico patrocinado por el partido *Die Kunst im deutschen Reich*.

nuevo gobierno, estaba mediatizado por criterios ideológicos. Dado que el tema más discutido entre los partidarios de la nueva arquitectura había sido el de la vivienda social diseñada por arquitectos racionales, el régimen prestó en su propaganda especial atención al alojamiento e inició un programa de viviendas que declaró radicalmente distinto al de la República de Weimar. Su propósito no era tanto un determinado estilo de diseño, sino una nueva política de la vivienda, que incluía la reintegración al campo de los habitantes de las ciudades, cumpliendo así las promesas implícitas en la propaganda de «sangre y tierra». Al mismo tiempo, la planificación y el estilo de las viviendas nacionales nazis diferían de las normas fijadas por la ideología nazi mucho más que cualquier otro tipo de edificio nazi, ya que, aunque el régimen podía destacar unos cuantos Siedlungen realizados según el concepto de la reintegración al campo, no se hizo ningún esfuerzo sistemático para transformar el programa de la vivienda, en su totalidad, de acuerdo con estas normas. La mayoría de las viviendas nazis siguieron careciendo de contenido ideológico, y a la propaganda oficial le quedó la tarea de disculparse ante el público de la diferencia entre la política de la vivienda y su realización en la práctica.

El programa de la vivienda del régimen utilizó el mismo aparato legal y administrativo del período de la Weimar; pero, como en otras áreas de la administración nazi, el gobierno central asumió la responsabilidad directa de lo que anteriormente había sido competencia de los municipios y de los Estados. El desplazamiento de la autoridad de los Estados, municipios y sociedades constructoras comenzó durante el proceso de Gleichschaltung en 1933, cuando los dirigentes de las sociedades constructoras fueron reemplazados por miembros del partido. En 1934, una nueva ley aisló totalmente las sociedades constructoras del control municipal, fundiéndolas en

una organización nacional bajo la dirección del gobierno federal, y enteramente dependientes de éste en cuanto a la financiación.³⁷ Al mismo tiempo, Gottfried Feder fue nombrado Reichssiedlungskommissar con plenos poderes administrativos sobre las sociedades constructoras, mientras que el poder de asignar fondos y establecer normas federales para las viviendas fue concedido al Reichsheimstättenamt del Frente de Trabajo.³⁸

Al asumir su cargo, Feder hizo públicos sus am-

37. El Gesetz über Beaufsichtigung und Anerkennung gemeinnütziger Wohnungsunternehmen del 26 de Marzo, 1934. El estado más antiguo y el Wohnungsfürsorgegesellschaften municipal y el personal de planificación municipal permaneció hasta después de las reorganizaciones de 1933, pero después de 1934 actuaron sobre todo como un instrumento local de la política nacional. Para un examen más detallado de los trabajos de la política de la vivienda nazi, véase Rolf Spörhase, *Wohnungsunternehmen in Wandel der Zeit* (Hamburgo, 1947), 124-127; y *Geschichte der gemeinnützigen Wohnungswirtschaft in Berlin* (Berlín, 1957), 125-131.

38. Feder fue nombrado para este cargo por Hitler el 20 de marzo, 1934, y lo conservó por un poco más de un año. Durante el período que ocupó su cargo, dirigió la política de la vivienda del Reichsheimstättenamt, nueva versión de la antigua organización de este mismo nombre que había supervisado la concesión de préstamos federales para la vivienda rural durante el período de Weimar (Gottfried Feder, «Das deutsche Siedlungswerk», *Siedlung und Wirtschaft*, XVI (1934), 184). Después de 1935 el Heimstättenamt tuvo todo el programa de la vivienda del régimen bajo su control, excepto el de los Siedlungen para granjeros, que estaba programado y financiado por el ministerio de Darré (*Die deutsche Heimstätten-Siedlung*, Berlín: DAF, 1935). Sobre los fundamentos del «Gesetz zur Neubildung des deutschen Bauerntums» del 14 de julio, 1933, Darré ideó un extenso programa de los nuevos establecimientos rurales, pero los realmente construidos fueron demasiado pocos como para tomarlos aquí en cuenta. Véase Fritz Wenzel, *Der Sieg von Blut und Boden* (Berlín, 1934); Wilhelm Grebe, *Gegenwartz- und Zukunftsaufgaben im ländlichen Bauwesen* (Berlín: Reichsnährstand, c. 1936); y Kurt Kremmer, «Das ländliche Bauwesen im Dienst der Landflucht bekämpfung und der Neubildung des deutschen Bauerntums», *Nationalsozialistische Monatshefte*, IX (1939), 133.

biciosos planes para la redistribución de las poblaciones urbanas. El principal objetivo de su programa de viviendas fue, según dijo, «La disolución de la metrópoli, a fin de lograr que nuestro pueblo se asiente de nuevo y reencuentre sus raíces en la tierra (*Wiederbodenständig-und Sesshaftmachung*)... La metrópoli ha destruido los sentimientos de los hombres por su tierra natal (*Heimat*)... La reincorporación de las poblaciones metropolitanas al ritmo del paisaje alemán es una de las principales tareas del gobierno Nacional Socialista». ³⁹ La nueva orientación de la vivienda sería, explicó, uno de los elementos más importantes de «la política de población Nacional Socialista», porque, en una sociedad urbana, «las familias se extinguen después de la tercera generación... al perder el deseo de tener hijos... La metrópoli es la muerte de la nación». ⁴⁰ Bajo la influencia de Feder el Reichsheimstättenamt publicó panfletos con «slogans» como «¡Lejos de la metrópoli!» y «¡Heimatlicher Hausbau!» ⁴¹ y anunció que la nueva orientación política de la vivienda «fortalecería la raza». ⁴²

Pero, durante su breve mandato, que duró solamente un año, Feder no tradujo nunca estas promesas a un programa concreto y extenso, ni tampoco lo hizo el propio Reichsheimstättenamt. La mayoría de las casas edificadas no reflejaba su deseo de brindar a los habitantes de las ciudades alemanas «hogares» rurales, sino que, seguía más bien ajustándose a la práctica de la Weimar de construir hileras

39. Feder, «Das deutsche Siedlungswerk», 183-185.

40. *Ibid.*, 186.

41. Estos son los títulos de las dos partes de *Die deutsche Heimstätten-Siedlung* (Berlín: DAF, 1935).

42. «Das Nationalsozialistische Siedlungswerk», *Wege zur neuen Sozialpolitik* (Berlín: DAF, 1936), 215. Los mismos conceptos aparecieron en todas las publicaciones del Heimstättenamt. Véase, por ejemplo, *Ein Beispiel aus der Siedlungplanung* (Berlín: DAF, 1934); *Städtebild und Landschaft* (Berlín: DAF, 1939); y *Die Siedlung* (Berlín: DAF, 1938).



Fig. 17. Edificios de apartamentos, Nuremberg.
Fig. 18. Edificios de apartamentos, Braunschweig.

de casas y edificios en la periferia de los centros de población urbana. Las sociedades constructoras abandonaron las principales innovaciones introducidas por los defensores de la nueva arquitectura; no trataron, por ejemplo, de edificar nuevas ciudades satélite, como el proyecto del Valle de Nidda, de May, en Frankfurt, y desecharon, junto con el odiado tejado plano, características tan destacadas de la «nueva vivienda» como el complejo equipo mecánico, los «espacios interiores continuos», las grandes superficies acristaladas y la disposición irregular de

volúmenes y balcones para evitar la monotonía en la fachada. Pero los edificios de estuco y superficies planas que construyeron, como casi todo el resto de la arquitectura del régimen, representaban un compromiso con la tradición del diseño creada por el nuevo estilo. Sus ventanas verticales, a menudo con postigos, y sus techos de tejas de vertientes inclinadas proclamaban su carácter «alemán», mientras que las líneas ininterrumpidas, las superficies lisas y plantas sin patios interiores estaban tomadas de la arquitectura progresista de los años veinte (figs. 17 y 18).

Sólo un tipo de agrupación de viviendas, que no era más que una pequeña muestra dentro del conjunto de viviendas realizadas bajo el régimen, se ajustó por completo a las normas del programa de Feder. Cerca de las grandes ciudades, pero generalmente situadas a una distancia considerable, más allá de los barrios extremos más alejados, el régimen edificó algunas pequeñas agrupaciones, que consistían en casas unifamiliares con jardín. Este tipo de proyecto era el que las publicaciones nazis describían, a menudo, como el característico de la vivienda nazi. Algunas agrupaciones de casitas unifamiliares habían, de hecho, sido construidas durante el período de la Weimar, pero estas agrupaciones de casas aisladas eran caras y casi siempre ocupadas por la burguesía media. Los funcionarios responsables de la vivienda en la República comprobaron que este tipo de casa no servía en la práctica para aliviar la congestión metropolitana, y dedicaron raramente los fondos públicos a este tipo de viviendas. Sin embargo, en 1931, el gobierno de Brüning utilizó sus poderes de emergencia para iniciar un programa para la construcción de Kleinsiedlungen, colonias de casas unifamiliares para los desempleados, como medida contra la depresión.⁴³

43. Spörhase, *Wohnungsunternehmen*, 122.



Fig. 19. Colonia de viviendas, Aquisgrán.

A partir de una serie de ordenanzas publicadas en 1931, el gobierno de Brüning entregó a los trabajadores desempleados terrenos y materiales para construir pequeñas casas que serían, en lo sucesivo, de su propiedad. Cada parcela tenía terreno para un huerto que permitiría a su propietario vivir en parte del producto de éste.

El gobierno nazi hizo suyo el plan general del programa de los Kleinsiedlung de sus predecesores. Siguió favoreciendo las casas de tamaño mínimo, con huertos, según el programa de Brüning, pero desechó la idea de que las construyesen los mismos futuros residentes de las colonias proyectadas y exigió que éstos fueran asalariados.⁴⁴ Después de 1933, se construyeron algunos centenares de estas pequeñas colonias, que consistían cada una en cien o doscientas casas casi siempre para trabajadores de las nuevas fábricas que se edificaban en zonas industriales de las afueras (fig. 19).⁴⁵ Las casas eran chiquitas; generalmente cubrían sólo una superficie de 65 m²,

44. *Die Neuordnung der Kleinsiedlung* (Berlín, 1938).

45. «Vorstädtische Kleinsiedlungen», *Statistisches Jahrbuch deutscher Städte* (Leipzig), XXXIV-XXXIX (1933-1938).



Fig. 20. Siedlung Heddernheim, Frankfurt am Main.

gran parte de la misma ocupaba el segundo piso, bajo el tejado inclinado. Sin embargo, las parcelas, según las normas alemanas, eran enormes, normalmente de unos 1.000 m² cuando tenían huertos.

El exterior de las casas de estos proyectos sugería, ocasionalmente, referencias a la tradición «folklórica» —algo de entramado de madera o listones de madera verticales, un tejado de paja, o un alero con vistas (fig. 20). Estas viviendas recibían todo el apoyo del Reichsheimstättenamt como parte de su programa de Heimlicher Hausgau.⁴⁶ Pero la gran mayoría de las casas en el Kleinsiedlungen eran de ladrillo encalado o estuco blanco, con techos de tejas de mucha pendiente y sin ornamento alguno (fig. 19). Aun sin el empleo de los detalles de tipo «folklórico», las pequeñas casitas, en sus grandes parcelas, creaban un contraste impresionante con los

46. *Die deutsche Heimstätten-Siedlung*, 22-23.

aerodinámicos edificios de apartamentos en Britz y hasta con las hileras de casas de May, en Frankfurt, y este contraste apoyaba la iniciativa nazi de un programa de viviendas «rurales». Pero el nuevo régimen no había inventado este tipo de viviendas, y el reducido número de casas realmente construidas en el Kleinsiedlungen no representaba un paso significativo hacia «la disolución de la metrópoli».

Este programa de viviendas fue acompañado por un costoso esfuerzo de propaganda, que pasaba por alto las deficiencias de los alojamientos nazis y que trataba de crear una imagen pública favorable, mediante el montaje y divulgación de exposiciones de casas-tipo. Este plan tuvo su origen en 1933, cuando el reorganizado Werkbund decidió construir una nueva colonia de viviendas en Stuttgart, cerca de Weisenhof Siedlung y en competencia con éste. Los líderes del Werkbund se proponían con este proyecto, llamado el Kochenhof Siedlung, dar el primer ejemplo de verdadera arquitectura nazi, y fue proyectado y construido en madera bajo la dirección de Schmitthenner. Pero, cuando terminó la construcción el Siedlung, a finales de 1934, el Werkbund, el Kampfbund y el propio Schmitthenner habían caído en desgracia, y el proyecto no obtuvo publicidad oficial alguna. En su lugar, el régimen tuvo la idea de convertir una colonia de viviendas en exposición permanente de la política de alojamiento nazi en el Ramersdorf Siedlung, edificado a principios de 1934 en un barrio extremo del sudeste de Munich.

La exposición Ramersdorf consistía en dos partes. La colonia de viviendas en sí contenía unas 150 casas unifamiliares de unas dimensiones relativamente generosas, situadas en parcelas muy grandes y profusamente ajardinadas, dispuestas, a su vez, alrededor de una larga franja de parque abierto (figura 21). La colonia tenía, así, la apariencia de una pequeña aldea rural, aunque ninguna auténtica aldea alemana había estado nunca tan extensamente do-

tada de parques y vegetación. Adyacente al poblado, había una sala de exposición permanente, que contenía planos standard de casitas-tipo para futuras colonias en áreas rurales y ejemplos de decoración interior recomendados. Entre éstos, había una habitación completa de «la nueva granja», con paneles de madera en la pared y pesados muebles de madera, cojines y cortinas de brillantes colores. Semejante mobiliario era, con mucho, demasiado caro para ser incorporado jamás al Kleinsiedlungen.

La exposición se inauguró con gran pompa y publicidad, con la asistencia de representantes de la prensa nacional e internacional. El «VB» publicó una edición especial con fotografías y comentarios y, comparándolo con el Weissenhof Siedlung, describía las viviendas de Ramersdorf como las representativas de «la casa alemana del futuro». El delegado de Feder, Wilhelm Ludovici, principal orador en las ceremonias de inauguración, trató de fijar el tono para toda esta publicidad, describiendo Ramersdorf como un ejemplo de cómo la política de viviendas del régimen «conduciría a los alemanes de vuelta a la tierra».⁴⁷

Al menos otras dos de estas exposiciones fueron construidas durante los cuatro siguientes años, cada una de ellas asistida de extensa publicidad y ceremonial.⁴⁹ Eran estas colonias-tipo, en vez de los

47. «Deutsche Wohnkultur der Zukunft. Presse besichtigt Muster-Siedlung Ramersdorf», VB, 10 de marzo, 1934; «Die Siedlungsausstellung München 1934», 8 de junio, 1934; y Guido Harbers, «Sinn und Aufbau der Ausstellung», 9 de junio, 1934 (edición especial dedicada a la exposición).

48. Wilhelm Ludovici, «Nationalsozialismus und Siedlung», VB, 9 de junio, 1934.

49. Düsseldorf, 1937, que presentaba dos extensos proyectos de viviendas estables, y Frankfurt, 1938. Véase «Siedlung Schlageterstadt», *Baukunst und Städtebau*, 1937, 210-212, 233-240, 353-355; «Wilhelm-Gustloff-Siedlung», 213-214; y «Dr. Ley eröffnete die Deutsche Bau- und Siedlungsausstellung Frankfurt am Main», VB, 5 de septiembre, 1938.

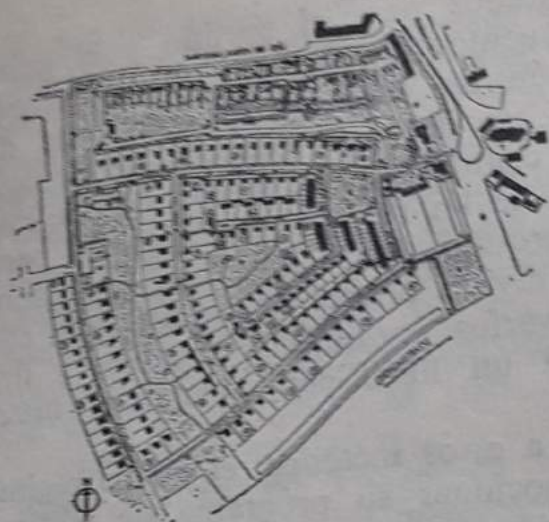


Fig. 21. Siedlung Ramersdorf, Munich.

mucho menos atractivos productos normales del programa de viviendas nazi, las que aparecían más a menudo en las publicaciones oficiales, donde eran descritas como típicas de la política de la vivienda nazi en general. Las colonias se construían invariablemente en áreas suburbanas, pero la propaganda oficial las describía como modelos para la repoblación rural que seguiría inmediatamente. Eran, por lo tanto, para la propaganda nazi el símbolo de aquel «retorno a la tierra» que nunca tuvo lugar.

Los métodos de la propaganda nazi para la vivienda eran característicos de la propaganda arquitectónica en general. Mediante constantes ceremonias oficiales y elaboradas exposiciones, se exhibían continuamente al público los principales edificios oficiales del régimen durante su construcción que, con frecuencia, duraba varios años; también se publicaban de la misma forma los proyectos que nunca alcanzaban a realizarse. De estas ceremonias y exhibiciones se daba completa información en la prensa diaria bajo la supervisión de Goebbels. Llenaban la prensa fotografías y artículos acerca de los edifi-

ellos levantados para el partido y el gobierno, así como frecuentes reportajes sobre el progreso en la construcción de edificios especialmente destacados como la Casa del Arte Alemán, de Troost. Gracias al control centralizado de los periódicos, los nazis no dependían de las revistas profesionales para su propaganda arquitectónica. Aun así, el gobierno publicaba una revista oficial de arquitectura, editada por Speer, y varios organismos estatales y del partido publicaban un libro con abundante material gráfico.⁵⁰

Gracias a estos métodos, el nuevo régimen consiguió promocionar su programa de edificación con una publicidad igual o mayor a la realizada por los arquitectos radicales con su propio esfuerzo. Pero los propósitos de esta publicidad eran, naturalmente, muy diferentes. En cuanto la propaganda arquitectónica nazi trascendía a un contenido ideológico ésta reflejaba las contradicciones de los principales promotores de la arquitectura del régimen. Aún más importante, la propaganda arquitectónica nazi servía también para crear en el público la impresión de que se realizaba un volumen de obras mucho mayor del que realmente se estaba llevando a cabo. Asimismo,

50. Las publicaciones de arquitectura más importantes del partido y del gobierno fueron: *Bauen im Nationalsozialistischen Deutschlands* (Munich: NSDAP, 1940); Albert Speer, *Neue deutsche Baukunst* (Praga, 1943); Gerdy Troost, *Das Bauen im neuen Reich* (Beirut, 1943), 2 vols.; Werner Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart* (Berlín, 1938); y Speer y Rittich, eds., *Die Kunst im deutschen Reich* (Munich, 1937 ff.), que el periódico oficial de arte y arquitectura publicó en dos ediciones, de las cuales «Ausgabe Baukunst» se trató con la arquitectura bajo el título *Die Kunst im deutschen Reich - Die Baukunst*. Además de estas publicaciones, una larga serie de periódicos más especializados fueron publicados por agencias y redacciones de prensa envueltas en el programa de construcción; aproximadamente todo tipo de proyecto de viviendas tenía varios libros dedicados a él; y la mayoría de los Gaue publicaron libros y panfletos sobre sus programas de construcción.

como en el caso de la publicidad dedicada a las colonias de casas-tipo, se proponía presentar el programa oficial de construcción como algo muy distinto de lo que era en realidad.

Hitler desempeñó el papel de protagonista en este programa masivo de propaganda arquitectónica. Aparecía como el principal orador en las ceremonias de colocación de la primera piedra de muchos edificios importantes y hablaba en las inauguraciones de la mayoría de las grandes exposiciones de arquitectura. Lo que mejor ilustra la participación de Hitler en la propaganda es, tal vez, la historia de la Casa del Arte Alemán, de Troost, en Munich. El edificio de Troost tenía especial importancia para la propaganda arquitectónica nazi porque fue el primer edificio promocionado por el propio Hitler y porque estaba destinado a salas de exposiciones de pintura y escultura nazis. Era, por lo tanto, descrito con insistencia en la prensa y en las publicaciones del partido como la «obra» de Hitler; y para la propaganda nazi se convirtió en símbolo de la creatividad, no sólo arquitectónica, sino también artística, del nuevo régimen.⁵¹

La primera de las ceremonias que tuvieron lugar con motivo de la construcción de la Casa del Arte Alemán se celebró el 15 de octubre de 1933, cuando Hitler colocó la primera piedra del edificio.⁵² Representantes del partido, de la prensa alemana y extranjera y de varias embajadas, fueron invitados a

51. «Ein Werk des Führers. Die Münchener Bauschöpfungen im Werden», VB, 29 de octubre, 1934. Véase también «Tempel der neuen deutschen Kunst», VB, 19 de julio, 1933, y n. 26.

52. Descritas en una serie de artículos bajo el título «München wieder Hauptsadt der deutschen Kunst», VB (Süddeutsche Ausgabe), 16 de octubre, 1933. Véase también *Grundsteinlegung des Hauses der deutschen Kunst* (Munich, n. d.), un impreso que contenía las ilustraciones de las maquetas de los edificios y reproducía los discursos pronunciados en la ceremonia.

presenciar un fastuoso e ingenioso espectáculo. Antes de la ceremonia propiamente dicha, columnas de las Juventudes Hitlerianas, SS, y SA desfilaron a lo largo de la Prinzregentenstrasse hacia el lugar de la edificación. Al llegar, Hitler fue recibido por el capataz de los albañiles y otros obreros de la construcción vestidos con trajes medievales. Tras la ejecución del Preludio de *Die Meistersinger*, Hitler habló de la gran misión cultural de Alemania: en plena depresión, cuando otros países se preocupaban de meras cuestiones materiales, Alemania iniciaría una nueva era de creatividad y les demostraría que «no sólo de pan vive el hombre». Concluyó otorgando a Munich el título de «capital del arte alemán». Esa noche, en la Rathaus de Munich, el «Maestro de Obras del Tercer Reich» aceptó una medalla de honor de manos de German Bestelmeyer, presidente de la Academia de Arte. Al día siguiente, Munich celebró el «día del arte alemán» con una serie de ceremonias y desfiles que el Ministro bávaro de Cultura proclamó como «el nacimiento del alma alemana».⁵³

Mientras duró la construcción de la Haus der Kunst, la propaganda oficial se dedicó a recordar constantemente al público su significación. La «VB» y otras publicaciones reproducían con frecuencia artículos sobre el progreso de la construcción, y se organizaban excursiones con guías para visitar el lugar en que se estaba edificando.⁵⁴ Munich siguió

53. «'Tag der deutschen Kunst' in München», *Das Werk*, XX (Nov. 1933), xxxviii. Lo más importante del día fue el desfile para ilustrar los «2000 años de arte alemán», el cual incluía una carroza que portaba una reproducción en yeso del Bamberg Rider, así reflejaban la definición del arte alemán de Schultze-Naumburg.

54. Véanse, por ejemplo, los discursos pronunciados en el funeral de Troost y la descripción de éste en la VB, enero 23-27, 1934: «Vom Haus der deutschen Kunst», abril 9, 1934; «Haus der deutschen Kunst: Ein Meisterwerk der Gründungstechnik», Sept. 30, 1934; «Das Haus der Deutschen

celebrando todos los años el «día del arte alemán» con ceremonias dedicadas a exaltar la idea de que el nuevo edificio representaba tanto una restauración como un renacimiento de la cultura alemana. Cuando se abrió finalmente el museo, en julio de 1937, el partido volvió a organizar dos días de celebraciones, y la prensa nacional se llenó de artículos sobre el edificio en sí y las obras de pintura y escultura expuestas en él. En la ceremonia de inauguración, Hitler pronunció otro gran discurso sobre arte y arquitectura, y Munich fue objeto de otra serie de espectáculos conmemorativos del «día del arte alemán» y de su título honorario de capital del arte alemán.⁵⁵

La publicidad otorgada a los otros Führerbauten fue menos exhaustiva, pero muy parecida. Generalmente se organizaba una ceremonia para la colocación de la primera piedra en la que aparecía Hitler acompañado del Ministro de Cultura y del Gauleiter local. Tras arrojar la primera paletada de tierra, Hitler hablaba insistiendo largamente en la impor-

Kunst ein Werk der ganzen Nation!», junio 26, 1935; y «Das Haus der deutschen Kunst. Der jetzige Baustand und die Künftige Ausgestaltung», junio 28, 1935.

55. Descritos en una serie de artículos en la VB, julio 19 y julio 20, 1937. Véase, especialmente, «Adolf Hitler weiht das Haus der deutschen Kunst», 19 de julio. La inauguración del museo fue también la ocasión para la apertura de la famosa exposición de «arte decadente» organizada por la RDBK. Situada en un edificio cercano a la Casa del arte alemán, esta última exposición presentaba muchas de las obras de la mayoría de los artistas modernos de Alemania, mal colgadas y con títulos burlones. Está explicada en detalle en P. O. Rave, *Entartete Kunst* (Hamburgo, 1963). La exposición no presentaba ninguna alusión a las obras de los arquitectos radicales; de hecho cuando Nonn exigió la inclusión en la exposición de las fotos que representaban a la nueva arquitectura, Ziegler se negó explícitamente (véanse las cartas de Nonn en el archivo de Behrens, sociedad perteneciente a la división de Berlín del RDBK, U. S. Documents Center, Berlín).

tancia de las construcciones monumentales para el nuevo régimen. En los Congresos del Partido, Hitler aprovechaba cualquier posible oportunidad para referirse públicamente a los edificios del Congreso, de Speer, a los que describía, con poca exactitud, como «gigantescos», «prodigiosos», «colosales».⁵⁶ Funcionarios del partido llevaban a observadores y delegados extranjeros a excursiones por los lugares en que estaban emplazados los edificios, en Nuremberg, y subrayaban, una y otra vez, la monumentalidad de las obras: «El espíritu de nuestro tiempo está encarnado aquí... en este eterno monumento al renacimiento alemán, en este símbolo pétreo de la grandeza, la vitalidad y la cultura alemanas».⁵⁷ Puesto que la construcción de todos los Führerbauten requería un largo proceso, no completado en muchos casos, se publicaban con frecuencia fotografías de los diseños en las publicaciones oficiales y se exhibían regularmente dibujos y maquetas en las exposiciones oficiales de arquitectura.

Tres de estas exposiciones arquitectónicas se celebraron en la Casa del Arte Alemán en 1938 y 1939. Hitler, acompañado de Goebbels y, en una ocasión, del Primer Ministro de Yugoslavia,⁵⁸ inauguró cada una de las exposiciones con un largo discurso sobre arquitectura. Las exposiciones dedicaban un amplio espacio a las fotografías y las maquetas a gran escala de los edificios monumentales del régimen —los Führerbauten, los Ordensburgen, y los memoriales de guerra—, aunque los edificios del Frente de Tra-

56. Véanse, por ejemplo, los discursos de Hitler del 11 de septiembre, 1935 (Domarus, I, 527) y VB, 9 de septiembre, 1936.

57. «Der Reichspressechef begrüßt im Auftrag des Führers die Weltpresse», VB, Sept. 9, 1936.

58. «Der Führer über die Baukunst der dritten Reiches: Wir Bauen für die Zukunft», VB, dic. 12, 1937. En la primera exposición, realizada en enero de 1938, véase Baynes, I, 601-602, y Domarus, I, 778-779. En la tercera exposición presentada en julio de 1939, véase Baynes, I, 606-608.

bajo y las Juventudes Hitlerianas de estilos «folklóricos» y las fotografías de colonias de viviendas-tipo ocuparan también un lugar destacado. Los edificios de las fuerzas armadas también eran expuestos, pero con menos aparato; entre ellos, algunos diseñados según criterios más modernos y otros que no eran más que modestos edificios de estuco enteramente desprovistos de carácter monumental alguno. Hitler alababa cualquier tipo de edificio en sus discursos y los describía a todos como «documentos del comienzo de una nueva era».

Las normas de propaganda de las exposiciones de arquitectura se aplicaban también, en general, a las publicaciones de arquitectura del régimen. Las fotografías de «la arquitectura alemana moderna» se reducían a unos pocos edificios que aparecían una y otra vez.⁵⁹ Los Führerbauten y los Ordensburgen, fotografiados a menudo desde diez o quince puntos de vista, figuraban en primer lugar en cada libro publicado por Speer y otros funcionarios nazis; en el periódico de Speer, «Die Kunst im Deutschen Reich», los mismos edificios aparecían en casi todos los números. Casi invariablemente, las fotografías de estos edificios iban acompañadas de citas tomadas de los discursos de Hitler, subrayando la importancia de la monumentalidad en la creación de una «voluntad común», y simbolizando al tiempo la renovada fuerza nacional. A esto seguían una variedad de ejemplos de los estilos «folklóricos» y fotografías de colonias de casas-tipo, así como proyectos de poblaciones rurales, cada uno acompañado de las apropiadas referencias a «sangre y tierra». Pero, como las exposiciones de arquitectura, las publicaciones oficiales incluían también un amplio muestrario de todos los tipos de edificios oficiales, desde los cuarteles de la Wehrmacht hasta los más modernos edificios del Hermann-Goering-Werke, como ejemplos

59. Véase n. 49.

de la «modernidad» en la construcción nazi. Se publicaban incluso viviendas individuales y edificios de la industria privada para destacar «la voluntad Nacional Socialista de construir». ⁶⁰ La prensa del partido empleaba los mismos métodos en su propaganda arquitectónica. Aunque los principales edificios oficiales ocupaban el lugar más destacado en sus páginas, ninguna oficina de correos era demasiado pequeña, ni Albergue de las Juventudes Hitlerianas demasiado oscuro para escapar a la atención de la «VB». ⁶¹ Cualquiera que fuese su estilo, estos edificios eran descritos como «arquitectura Nacional Socialista».

Al igual que el aparato de control arquitectónico en el Tercer Reich y que el mismo programa de construcción nazi, la propaganda arquitectónica nazi denotaba el conflicto entre ideas y propósitos contradictorios. Los pocos edificios explícitamente «ideológicos», a los que se otorgaba gran importancia, reflejaban casi siempre dos ideas conflictivas sobre el carácter de la nueva sociedad. 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. Este punto de vista era absolutamente incompatible con el que se desprendía de los Kleinsiedlungen y de los estilos «folklóricos», los cuales, simbolizando una sociedad pre-industrial e individualista, se ajustaban más bien a los ideales del Kampfbund y de los primeros críticos del nuevo estilo. Pero la propaganda nazi no sólo pretendía ignorar este conflicto, sino que también otorgaba publicidad a casi cualquier otro tipo de

60. Véase especialmente Troost, *Das Bauen im neuen Reich*, y Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*.

61. Véase, por ejemplo, «Ein Kraftpostneubau in Würzburg», VB, abril 3, 1935; y «Penzburg's grosser Tag. Ein Weihung des H. J. Heime, der Hans-Dauser-Siedlung und des Sparkassengebäudes», sept. 1, 1936.

construcción posterior a 1933 y, a menudo, alababa aquellos estilos que se asemejaban fielmente al trabajo de los radicales de los años veinte. La excepción, en esta tolerancia de la propaganda nazi, se daba con la arquitectura historicista de los primeros críticos del nuevo estilo. El hecho es que no hubo ningún renacimiento a gran escala del historicismo de 1910 bajo el nuevo régimen. Schmitthenner, Schultze-Naumburg y algunos de sus seguidores realizaron obras menores, pero éstas fueron casi completamente ignoradas por la prensa nazi. ⁶² Los estilos «folklóricos», que seguían la línea del «sangre y tierra» popularizada por los primeros críticos conservadores, tenía poco que ver con la clase de arquitectura en la que ellos mismos creían. 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. El régimen nazi se contentaba con explotar esta creencia en su propaganda, sin intentar resolver los conflictos implícitos en su programa de construcción, o dictar sobre cuestiones de estilo arquitectónico.

Como la nueva arquitectura de los años veinte, la construcción oficial del régimen nazi no se desviaba del desarrollo de la arquitectura europea en general. En todos los países europeos, así como en Norteamérica, los años treinta fueron testigos de un resurgimiento del interés por los estilos monumentales, para los que se empleaban formas neoclásicas modificadas. Un historiador de arquitectura describió in-

62. Y cuando la oficina de Nonn en el ministerio prusiano de finanzas publicó la colección de ilustraciones titulada *Bauten der Bewegung* (Berlín: Zentralblatt der Bauverwaltung, 1938), Speer trató de evitar su distribución porque «da demasiado énfasis a la obra de Schultze-Naumburg» (Speer, carta a Gerdy Troost del 30 de diciembre de 1938, Los papeles de Troost, archivo n.º 674, Library of Congress, Manuscript Division).

cluso los Führerbauten como manifestaciones de un «estilo Trocadero», subrayando así la contribución francesa a este tipo de arquitectura.⁶³ El renacimiento «folklórico» tuvo también su paralelo en otros países, donde las experiencias de la depresión desviaron la atención de la gente de los temas urbanos hacia los rurales. Por otra parte, como hemos visto, el régimen nazi no llegó a establecer jamás un control «totalitario» del estilo arquitectónico, aunque impidiera a los líderes del movimiento radical ejercer su profesión. Así, el estilo, en Alemania, siguió siendo en gran medida producto del gusto de los que lo pagaban, como en el resto de Europa occidental. Lo que diferencia el desarrollo de la arquitectura nazi del resto de la historia arquitectónica europea es el grado de significación ideológica que le atribuyeron los líderes nazis, y la intensidad de la propaganda política que la rodeaba. Estas características de la arquitectura nazi sólo pueden ser comprendidas a la luz de las feroces controversias en torno a la arquitectura que tuvieron lugar durante el período de Weimar. El hecho de que la política arquitectónica del régimen nazi surgiera de estos antecedentes, determinó tanto el carácter general de su programa arquitectónico, como su significación política. Así, aunque el compromiso político de la arquitectura alcanzase su apogeo en la Alemania de Hitler, había comenzado ya en 1918.

Bárbara Miller Lane

63. Bruno Zevi, *Towards an Organic Architecture* (Londres, 1950).

*La política de la Mano Abierta
Notas sobre Le Corbusier y Nehru
en Chandigarh*