

Tania Beatriz Maya Sierra

tmayas@uniandes.edu.co

TANIA BEATRIZ MAYA SIERRA, *Nuevo Palacio de Justicia de Bogotá. La arquitectura como máscara*, Bogotá D. C., 2007, Universidad Nacional de Colombia, núm. 13, 24 imágenes, pp. 6-43

RESUMEN

Debido a la ausencia de una reflexión acerca del edificio público, del objeto al que se destina y de la sociedad en la que emerge, el intento de adoptar una fisonomía para el Nuevo Palacio de Justicia de Bogotá se ve reflejado en la adopción de una máscara, a través de la cual solo se busca poner de manifiesto los aspectos formales que lo deberían caracterizar. Las destrucciones intempestivas de los dos primeros Palacios tienen significativas implicaciones en su configuración y allí se advierte cómo el ideal –de edificio público– busca ser simulado y el factor determinante de diseño –concepto de seguridad– disimulado.

PALABRAS CLAVE

Tania Beatriz Maya Sierra, Palacio de Justicia colombiana, arquitectura en Bogotá, arquitectura colombiana.

TITLE

The New Justice Palace in Bogotá. Architecture as Mask.

ABSTRACT

The lack of a serious reflection on the object of a public building the physiognomy of the New Palace of Justice in Bogotá adopts a mask that only manifests formal aspects. The destruction of the two first palaces have significant implications and the ideal public building is simulated while the determining factor of its design, the concept of security, is hidden.

KEY WORDS

Tania Beatriz Maya Sierra, Colombian Justice Palace, Architecture in Bogotá, Colombian Architecture.

Afiliación institucional

Profesora
Universidad de Los Andes

Arquitecta, Pontificia Universidad Javeriana; Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. Sus investigaciones recientes se centran en el tema de la arquitectura institucional y residencial en Bogotá. Así mismo, ha escrito artículos sobre vivienda y desarrollo urbano. Ha sido conferencista invitada en la Universidad Nacional de Colombia, la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad de Los Andes. Se encuentra desarrollando un estudio sobre el Museo Nacional, como proyecto de investigación inscrito en la NEL. Actualmente se desempeña como asistente de investigación del Doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia.

Recibido Octubre 11 de 2007

Aceptado Noviembre 17 de 2007

Nuevo Palacio de Justicia de Bogotá. La arquitectura como máscara¹

Tania Beatriz Maya Sierra

Arquitecta

“La impresión que un edificio provoca en las masas
se basa en parte en reminiscencias”

(GOTTFRIED SEMPER EN *THE ARCHITECTURE OF COUNTRY HOUSES*).

El nuevo Palacio de Justicia de Bogotá, como edificio público e institucional, se erige persiguiendo el *ideal* de ser uno de los edificios más significativos del país. Uno de los fines que se busca para él es lograr que se constituya como símbolo y sede del poder judicial y, además, como un monumento acorde con el espacio y el tiempo en los que tiene lugar.

Sin embargo, en el nuevo Palacio de Justicia se advierte que la relación entre justicia y arquitectura que se pretende explicitar cuenta con la presencia implícita de otros elementos que no logran conciliarse con el objetivo que debe alcanzar el edificio. La pregunta que surge es si la imagen que se percibe como “negación” del carácter público y de la simbología del

¹ El presente trabajo surge de la investigación *Los Palacios de Justicia de Bogotá. La arquitectura como máscara*, proyecto de tesis para optar al título de Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2004. El estudio aborda los Palacios de Justicia de Bogotá, construidos durante 1919 y 1933, el primero; 1962 y 1976, el segundo, y 1986 y 2000, el último. La investigación se ha desarrollado en tres partes: la primera, se titula “Arquitectura como representación y sede del poder”; la segunda, “El Palacio de Justicia. Edificio público y destino trágico”, y la tercera “Nuevo Palacio de Justicia de Bogotá. La arquitectura como máscara”. En esta publicación se presenta una síntesis de la última parte.

poder obedece a una falsedad de la obra, en el sentido de que en ella no obra la *verdad*, es decir que no es verdadera porque no muestra lo que es. De ser así, no lograría el *deber ser* que como imperativo se le ha impuesto. En este sentido, se intenta descubrir qué expresa el edificio, y en este camino se infiere que aunque algo oculta, algo muestra.

En el país, teniendo en cuenta las diferencias de época y contexto, la búsqueda de representación del poder siempre ha estado presente; sin embargo, se ha producido una fractura con respecto al *ideal* de representación y a la realidad que le subyace. En el campo de la arquitectura, el segundo Palacio de Justicia de Bogotá es un ejemplo de ello, pues la falta de concordancia entre la absorción de los elementos y características de la arquitectura del Movimiento Moderno y la realidad precisa en la que se implantaron fue una divergencia que se acentuó al no abordar, en su concepción, el problema a partir de la reflexión en torno al edificio público.

Ahora bien, en la concepción, configuración e imagen del nuevo Palacio de Justicia hay otro factor determinante: la *violencia* y sus implicaciones, y allí aparecen otros dos elementos: el *miedo* y el *olvido*, los cuales se pueden advertir como elementos recurrentes que, además de relacionarse íntimamente, marcan la historia del edificio, su proyección, su ejecución, su recepción y su inscripción cultural. Nos atrevemos a decir que desde la etapa preliminar del proyecto se prefiguraron el *miedo* como factor de diseño y la asunción de la *máscara*² como elemento expresivo del edificio.

En esta aproximación se advierte cómo el carácter público y la necesidad de seguridad del edificio se presentan como una disyuntiva que no logra ser resuelta, especialmente respecto a su imagen. Los hechos violentos que han recaído sobre los anteriores edificios han incidido en la expresión del edificio actual.

En este sentido, se indagan los factores y circunstancias que incidieron en la adopción de un lenguaje para el edificio y que determinaron su constitución. Se advierte, entonces, que en la intención de asumir la imagen de *edificio público* para el Palacio, se recurre a la inserción de elementos formales que, por lo general en la arquitectura y en las mismas edificaciones del entorno en el que el edificio se implanta, denotan dicho carácter, pero que en este caso no consiguen su propósito. Este hecho se puede atribuir a la configuración y disposición específicas que ciertos elementos adquieren en el edificio y a su articulación con otros aspectos que imponen las exigencias de seguridad que demanda la construcción.

Estos elementos no solo presentan una inconcordancia a nivel de la función simbólica del edificio, sino que además la alteran. Por lo tanto, se puede pensar que el resultado es la inhibición de la función representativa del edificio, cuyo principal agente es la emergencia del paradigma de seguridad producto del *miedo*, de una historia signada por la violencia y la destrucción, de modo que “el ideal” que se establece desde la designación misma de “Palacio

² La palabra *máscara* es entendida no solo como la inevitable divergencia entre *ser* y *aparición*, sino como una configuración particular de disfraz.

de Justicia”, no solo no logra ser acogido, sino que frente a una realidad precisa, en franca oposición con ella, se golpea y se desvanece.

Conforme a lo anterior, en la búsqueda de expresión para el edificio, la relación *ideal-realidad/carácter público-necesidad de seguridad*, en el nuevo Palacio, no logra una conciliación, sino una contraposición de los términos. Así pues, se puede apreciar que ante la dificultad de alcanzar la correspondencia entre ellos, en el diseño de la obra se acudió a una serie de elementos que buscaban ocultar su cometido subyacente. Puede decirse que su imagen se prefigura como un “enmascaramiento”, mediante el cual se busca ocultar la realidad, “disimularla”, mientras el ideal, “simulado”, es solo apariencia.

Proyecto de reconstrucción del Palacio de Justicia, primeros rastros

El segundo Palacio de Justicia fue destruido sin haber sido concluido. Después del Holocausto se pensó en reconstruir el edificio, y para ello fue llamado nuevamente el arquitecto Roberto Londoño (–para ese entonces su socio, Humberto Cruz, había fallecido), ya no para continuar con los trámites relativos a la ejecución de la Torre del Ministerio que venía gestionando, sino para iniciar el proyecto de reconstrucción del Palacio con la asesoría de la Sociedad Colombiana de Arquitectos.

Una de las principales premisas en el nuevo diseño fue la de concebir el edificio de acuerdo con su carácter, debía “constituirse en el símbolo del poder judicial, buscando una gran sobriedad que respondiera, además, al carácter cívico e histórico de la Plaza de Bolívar”³. Entre los criterios urbanísticos que guiaron el proyecto, se atendió especialmente a los conceptos “contemporáneos que orientan las intervenciones en sectores urbanos históricos, se considera fundamental que la escala, proporciones y materiales del proyecto, presenten una relación armónica con el contexto de la Plaza de Bolívar”⁴.

En cuanto al aspecto formal del edificio, el arquitecto señaló, en la *Memoria Explicativa del Proyecto de Reconstrucción del Palacio de Justicia de Bogotá*, que teniendo en cuenta el paralelismo en el programa de las dos entidades que lo ocuparían, la Corte Suprema de Justicia y el Consejo de Estado, debía diseñarse un “edificio simétrico con relación a la Plaza de Bolívar”. Con base en este criterio, en el proyecto se dispusieron dos cuerpos de plataformas, uno en la parte oriental y el otro en la zona occidental del predio, entre los cuales se ubicaría un patio central. De este modo, según el arquitecto, se lograría crear una transparencia a través de este elemento entre la calle 12 y la Plaza de Bolívar, y a partir de

³ Presidencia de la Sociedad Colombiana de Arquitectos. *Memorando P.033-86. Concepto de Proyecto de Reconstrucción del Palacio de Justicia*, dirigido a la Subdirección de Patrimonio Cultural, Colcultura, Consejo De Monumentos Nacionales. Bogotá, 1º de julio de 1986, fol. 2.

⁴ *Ibid.*, fol. 1.



▲ FACHADA DEL PALACIO DE JUSTICIA, EN CONSTRUCCIÓN (1997).

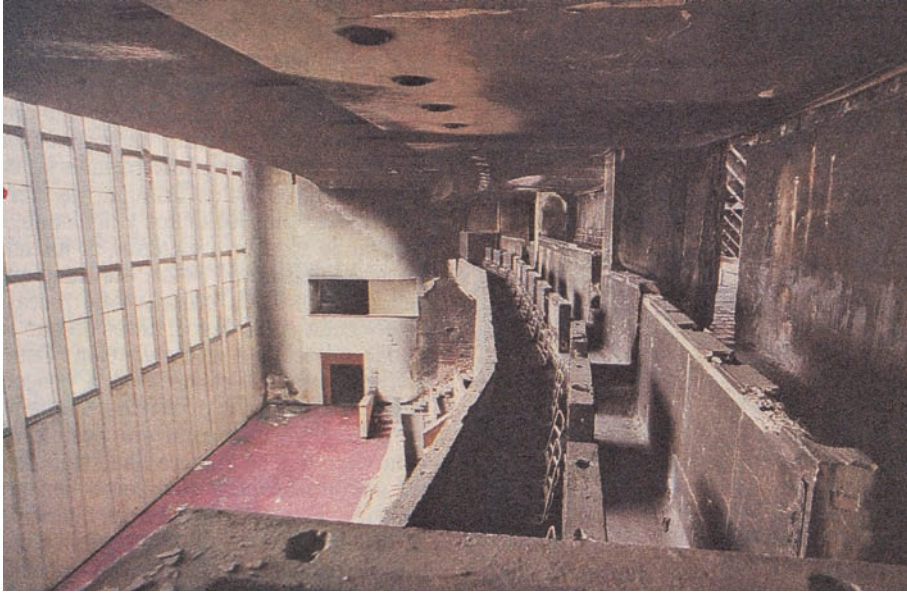
Fuente: Archivo de la autora, fotografía de Jorge Eduardo Rodríguez.

estos puntos se generaría una zona de acceso peatonal para el público con sus respectivos controles y centros de información. Con el fin de enfatizar el acceso de la calle 12 y de conferirle un carácter especial, se planteó una plazoleta elevada sobre esta zona, a la que se llegaría mediante una escalinata. No obstante, no primó la misma intención para el acceso sobre la Plaza de Bolívar, sino que, por el contrario, las escalinatas existentes se modificaron impidiendo el acceso directo desde ella.

Por factores de seguridad, los accesos de los magistrados se plantearon independientes de los del público, ocultos, con los controles y medidas de seguridad requeridos. Se definió que el acceso vehicular de los magistrados se ubicaría en el semisótano donde se proyectó el punto fijo exclusivamente para ellos; en esta zona se previeron también los espacios para la permanencia de los conductores y el personal de seguridad. Igualmente se estableció que la localización de los puntos fijos, de las circulaciones y de los ascensores debían “garantizar la seguridad necesaria al permitir diferentes alternativas de evacuación”⁵.

Una vez presentado el proyecto de reconstrucción del Palacio de Justicia, los arquitectos del Ministerio de Obras Públicas y Transporte emitieron un informe en julio de 1986 donde se sugería modificar el proyecto; ellos fueron partidarios de que se reconstruyera el anterior edificio, considerando conveniente conservar el lenguaje del edificio existente, dado que,

⁵ *Ibid.*, fol. 2.



▲ INTERIOR DEL PALACIO DE JUSTICIA EN RUINAS (1985).

Fuente: *Magazín Dominical*, No. 189, *El Espectador*, Bogotá, Noviembre 9 de 1986, p. 20.

en su opinión, el diseño urbanístico arquitectónico del proyecto original estaba concebido bajo interpretaciones acertadas del *edificio público* con implicaciones históricas, pues podría ser considerado como manifestación arquitectónica propia de una época que, en articulación con los testimonios representativos de otras épocas, “imprimen carácter, personalidad y fisonomía propia a la ciudad”⁶.

En contraste con la propuesta volumétrica y de fachadas que el arquitecto Londoño propuso para el nuevo edificio, la opinión fue que dicho diseño

No da una respuesta actual debido al lenguaje arquitectónico repetido empleado. Se limita a realizar un trasplante de formas y detalles de edificios centenaristas conocidos. Creemos que la arquitectura es válida, importante y significativa en la medida en que sea un testimonio de modos de pensar pertenecientes a una época determinada de la historia⁷.

Aunque se señaló que el proyecto obedecía a una interpretación acertada del *edificio público*, no se explicitó en qué consistía ni cómo se concebía un edificio tal, tampoco se precisó en qué elementos recaía el carácter público del proyecto. En cuanto a los criterios urbanísticos, el Ministerio de Obras Públicas retomó el proyecto original y sugirió la posibili-

⁶ Ministerio de Obras Públicas y Transporte. *Concepto sobre el Proyecto de Reconstrucción del Palacio de Justicia en Bogotá*. Bogotá, julio de 1986, fol. 2.

⁷ *Ibid.*



▲ INTERIOR DEL PALACIO DE JUSTICIA EN RUINAS (1985).

Fuente: *Magazín Dominical*, No. 189, *El Espectador*, Bogotá, noviembre 9 de 1986, p. 20.



▲ INTERIOR DEL PALACIO DE JUSTICIA EN RUINAS.

Fuente: *De la urbe*, Año 7, No. 29, Universidad de Antioquia, Facultad de Comunicaciones, Medellín, octubre de 2005, p. 15

dad de incorporar galerías a nivel de la calle sobre la carrera 7 y la Plaza de Bolívar, buscando que el edificio se integrara al espacio público, y señaló enfáticamente que se debería “evitar la privatización absoluta de estos espacios argumentando medidas de seguridad”⁸, lo que sin duda el arquitecto podría lograr con miras a que el resultado fuera la generación de un espacio “amable y acogedor y no un fenómeno urbano ajeno y desapacible”⁹.

Igualmente, en su concepto el Ministerio reiteró la importancia que debía tener la adopción acertada del lenguaje que caracterizaría al edificio e insistió, respecto al proyecto de reconstrucción presentado por el arquitecto, que no se podía caer en el historicismo, por lo cual se debía “evitar injertar forzosa y equivocadamente conceptos arquitectónicos y urbanísticos de épocas pasadas, falseando la Historia y el testimonio de la arquitectura en nuestros días”¹⁰. De esa manera, el Ministerio recomendó que se tuvieran en cuenta las diversas determinantes y limitaciones, se respondiera a la morfología del sector urbano, se lograra la integración de una propuesta arquitectónica contemporánea y que su lenguaje se expresara mediante una composición armónica y propia de la particularidad de la obra; solo así se lograría su acierto.

De otra parte, la entidad avaló la intención de generar la relación visual que se proponía entre la Plaza de Bolívar y la calle 12; sin embargo, discrepó con respecto a la solución formal y volumétrica que se le dio al conjunto arquitectónico, factor que atribuyó especialmente al manejo de la seguridad y protección que se planteaban para el edificio:

Entendemos que la rigidez en el nuevo diseño se origina en factores de seguridad, que están presionando demasiado cualquier propuesta, pero deberán encontrarse los mecanismos que permitan dar una buena solución¹¹.

Dadas las circunstancias y “en atención a la importancia que para la comunidad representa el proyecto de reconstrucción del Palacio de Justicia y tratándose de un edificio controvertido”¹², la Dirección de Inmuebles Nacionales del MOP consideró que para llevar a cabo la reconstrucción del Palacio se requería el replanteamiento del proyecto, para lo cual era necesario que se integrara un grupo con delegados de las distintas entidades gubernamentales partícipes en su estudio¹³.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Dirección de Inmuebles Nacionales – MOP. *Memorando TI-22747. Análisis de planos de Propuesta Palacio de Justicia*, dirigido a la Subdirección de Patrimonio Cultural. Bogotá, 31 de julio de 1986, fol.1.

¹³ Se decidió que el Comité Técnico debería estar conformado por representantes de Planeación Distrital, de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, de la Subdirección de Patrimonio Cultural y de Dirección de Inmuebles Nacionales.

El miedo, factor de diseño

Mientras se realizaban los diversos estudios y gestiones para la reconstrucción del edificio, este permaneció en ruinas durante tres años. Un semblante de tragedia, ruina y vacío, fue el que adquirió el marco de la Plaza de Bolívar; esa fue la imagen que se formó la población y que se insertó en la memoria colectiva, tejiéndola, configurándola, en unión a los demás elementos que ya la integraban; seguramente resignificándolos y potenciando su latencia.

En 1986, la fachada del Palacio de Justicia fue cubierta con una bandera durante las visitas del papa Juan Pablo II y el presidente francés Mitterrand. En 1987, durante el entierro de Jaime Pardo Leal los manifestantes forzaron la entrada del destruido Palacio y no faltó quien saqueara los restos calcinados¹⁴.

Pocos meses antes de su desaparición definitiva, se permitió por primera vez el acceso del público al atrio del destruido Palacio con motivo de la presentación de la obra de teatro *Demonios*, durante el primer Festival Iberoamericano de Teatro. Finalmente, en 1988 se decidió desaparecer el edificio como “una visión insoportable”¹⁵, pero no fue demolido para evitar que el ruido de los explosivos “reviviera la noche fatídica del 6 al 7 de noviembre de 1985. El palacio fue desmontado pieza por pieza en una operación de sortilegio”¹⁶.

La intención de *no revivir* un acontecimiento puede asociarse al terror que produce la evocación de un momento que se quiere olvidar; en consecuencia, se emprende el camino para evitar o atenuar su recuerdo. A la vez, se acude a estrategias y se generan mecanismos de protección que garanticen que el evento traumático no habrá de repetirse. La intención de silenciarlo se convierte en objetivo primordial. La escena, los hechos y demás elementos que integraron, dieron lugar y fueron la tragedia; que prefiguraron el dolor y bajo este signo se plasmaron en los recuerdos de quienes lo presenciaron y lo vivenciaron, la imagen que del Holocausto construyó la colectividad, son elementos que pretenden ser desterrados de la memoria. De esta manera, es imperativo enterrar, eliminar el recuerdo.

La experiencia de la fuerza destructora de la violencia hace parte de la historia, es historia que de una u otra forma se ha incrustado en la memoria de quienes la padecieron directamente y también en la memoria colectiva de un pueblo. A pesar de que se busca la desaparición del recuerdo asociado a dicho evento, la experiencia de este permanecerá como su sustrato, una marca indeleble que no se podrá borrar. Al no poderse erradicar se dormirá, se reprimirá; lo que produce esta represión es el *miedo*¹⁷ a que despierte, a que retorne; es entonces el miedo el que impera, el que desde el pasado, en el presente, anuncia su potencia.

¹⁴ LUIS JAVIER CAICEDO. “¿Para qué Palacio sin Justicia?”, en: *El Espectador, Magazín Dominical*, No. 368. Bogotá, mayo 13 de 1990, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

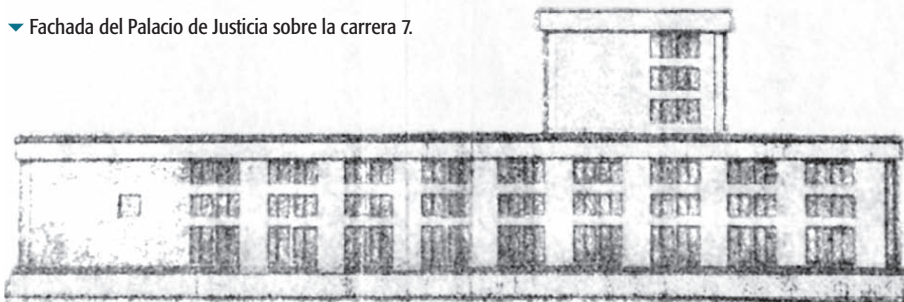
¹⁷ “Miedo: Temor ante un peligro real o imaginario, presente o futuro: tener miedo. 2. Temor o recelo de que suceda algo contrario a lo que se desea: tener miedo de caerse./ Miedo insuperable

PROYECTO DE RECONSTRUCCIÓN, ARQ. ROBERTO LONDOÑO DOMÍNGUEZ. (1986).
Planos tomados del Archivo del Ministerio de Cultura. *Memoria Explicativa del Proyecto de Reconstrucción del Palacio de Justicia*, Plano Anexo, Bogotá, 1986.



▲ Fachada del Palacio de Justicia sobre la Plaza de Bolívar.

▼ Fachada del Palacio de Justicia sobre la carrera 7.

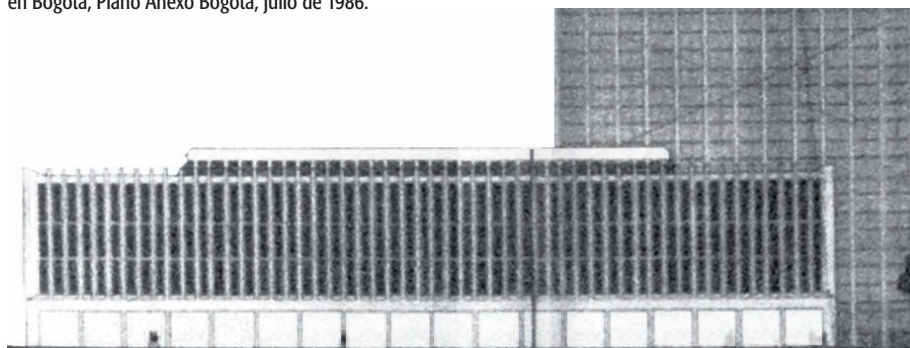


▼ Fachada del Palacio de Justicia sobre la carrera 8.



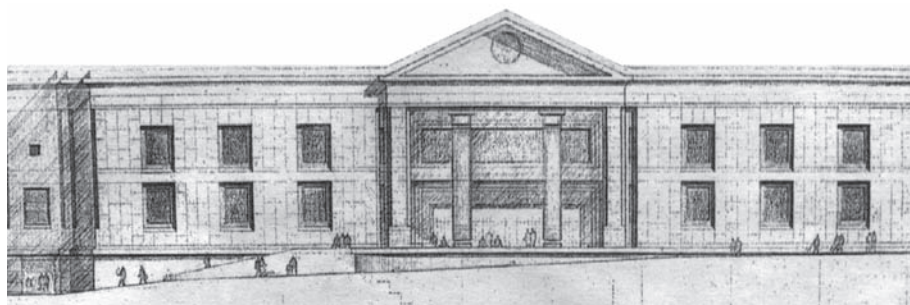
PROPUESTA DE RECONSTRUCCIÓN, MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS, (1986).

▼ Fachada del Palacio sobre la carrera Séptima. Tomado del Archivo Ministerio de Cultura. Concepto del Ministerio de Obras Públicas y Transporte, sobre el *Proyecto de Reconstrucción del Palacio de Justicia* en Bogotá, Plano Anexo Bogotá, julio de 1986.



▼ **PROPUESTA DE FACHADA DEL PALACIO DE JUSTICIA** sobre la Plaza de Bolívar (1987).

Fuente: *El Tiempo*, Bogotá, viernes 6 de noviembre de 1987, p. 1A.s



El escritor colombiano Arturo Álape, en su libro *El Bogotazo, memorias del olvido* habla del miedo, de un miedo específico producto de la violencia; de allí se infiere que el miedo tiene objeto: miedo al dolor, miedo a la destrucción, miedo a la muerte, también miedo al castigo; es un miedo que nace de la experiencia, pero también de que lo imaginado o conocido por referencia cobre realidad. La propensión a que lo temido se realice, la cercanía a su factibilidad que se experimenta en ciertas circunstancias como una amenaza, conduce, como mecanismo de defensa, a evadir los sucesos de los que se ha sido víctima o las condiciones que puedan prefigurarlos¹⁸.

der. miedo que imponiéndose de forma insuperable a la voluntad de una persona, le impulsa a ejecutar un delito cuyo mal es igual o menor a la amenaza recibida". Definición del *Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado* 2003. Barcelona, SPES, 2003, p. 675.

¹⁸ Ver SIGMUND FREUD. *Lo siniestro*, en: *Obras Completas*, Tomo III. Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 2483-2488.

La evasión es uno de los caminos para defenderse del miedo. Al respecto, Álape relata que al entrevistar, mucho tiempo después, a uno de los testigos de los hechos violentos del 9 de Abril de 1948, este le responde que no recuerda ciertas cosas y que prefiere omitir algunos hechos, reacción que, según el escritor, obedece a lo que él ha denominado como *miedo histórico*¹⁹, un miedo que la historia generó y que se perpetuó.

Además de tener objeto, el miedo lleva implícita la acción; es reacción, impulso, efecto de una determinada acción ejercida, que induce a, mueve a, lleva a, en el caso en estudio, defenderse del ataque, de la violencia que actúa y amenaza; a buscar protección y requerir seguridad; también a callar, a buscar no recordar. Así, el *miedo* no solo es un efecto o producto, también es causa.

Podría pensarse que el *miedo* constituye uno de los factores determinantes en el proceso de desarrollo de la obra del nuevo Palacio de Justicia, e incluso en su diseño previo, y conduce a la búsqueda de defensa no solo del posible ataque, sino también del propio *miedo*, de la inseguridad que este genera. Esto se puede apreciar en los mecanismos a los que se ha acudido para lograr la eliminación o atenuación del *miedo* en sí o del objeto que lo produce; así, se observa que la búsqueda de seguridad (por ejemplo a través de la protección –alejamiento del mundo exterior–) y el olvido (como efecto de la evitación, negación, represión de los hechos, entre otros) son recursos con los que se intenta garantizar dicho fin.

En relación con el carácter simbólico del edificio, se advierte que el *miedo* inhibe la función representativa que se le ha impuesto; el término *inhibición* se asume como lo ha definido Freud, a saber, como la *restricción de una función*²⁰. Igualmente, se puede apreciar que en el proceso de ejecución del edificio había flotado la sospecha de que al adoptar la función de *edificio público* en consonancia con su destino de ser el *símbolo del poder judicial* se podría mostrar su vulnerabilidad, lo que concordaría con la idea de que “algunas inhibiciones son evidentemente renunciadas a la función a causa de que durante su realización surgiría angustia”²¹.

Durante el proceso de ejecución del proyecto, el arquitecto Londoño señala como hecho anecdótico que, en una de las reuniones con los magistrados, funcionarios y demás ocupantes del edificio, estos, dominados por una especie de “paranoia”, llegaron a proponer que se enrejara el edificio²². Esta propuesta era inviable desde todo punto de vista –agrega el arquitecto–, pues rompía con el carácter de edificio público que debería definir al Palacio. De haberse realizado, lo habría aislado del espacio urbano, haciéndolo ver como un *ghetto*,

¹⁹ Ver ARTURO ÁLAPE. *El Bogotazo, memorias del olvido*. Bogotá, Universidad Central, 1983.

²⁰ Ver SIGMUND FREUD. *Inhibición, síntoma y angustia*, en: *Obras Completas*, Tomo II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, p. 31.

²¹ *Ibid.*

²² Tomado de entrevista realizada por la autora al arquitecto Roberto Londoño, Bogotá, octubre de 2001.

mientras que, por el contrario, lo que se buscaba era la integración con el espacio público y, para este caso, con el más importante de la ciudad: la Plaza de Bolívar. Además, dicha propuesta no se ajustaba a la norma establecida para el predio.

De acuerdo con las exigencias de seguridad que se imponían para el edificio, desde el mismo año en el que se inició su proceso de reconstrucción (1986), se incorporó otro concepto en los criterios de diseño que guiaban la obra: el de “seguridad integral”²³. Precisamente, el arquitecto añade que una de las cuestiones más difíciles de manejar en este proceso fue la relación con los usuarios en cuanto al manejo de la seguridad²⁴.

Con el fin de implementar medidas de máxima seguridad para el edificio y sus ocupantes, se dio prioridad al manejo de accesos y sistemas de circulación, atendiendo tanto a su disposición como a los tipos de recorridos internos y puntos fijos que se deberían establecer; se examinaron las posibilidades de su ubicación y el número en el que deberían realizarse, teniendo en cuenta siempre la diferenciación entre los accesos y la circulación del público y los de los magistrados y consejeros de Estado. Así mismo, se estudiaron cuidadosamente tácticas de evacuación, tales como el desalojo de ascensores, de oficinas y demás espacios, pero especialmente del edificio. También se analizó la implementación de sistemas constructivos y de tecnología, tipo y calidad de materiales, mecanismos para control de accesos, uso de equipos y diversos dispositivos de seguridad como alarmas, cámaras, sensores; en fin, se evaluaron una serie de medios que apuntaran a garantizar la protección.

La seguridad no solo fue un objetivo primordial, sino que, prácticamente, desplazó en jerarquía a otros aspectos como los relativos a la distribución espacial y la expresión arquitectónica del edificio; se convirtió en el concepto fundamental de los criterios de diseño que debían definirlo funcional, formal y espacialmente, pues se debía tener en cuenta que:

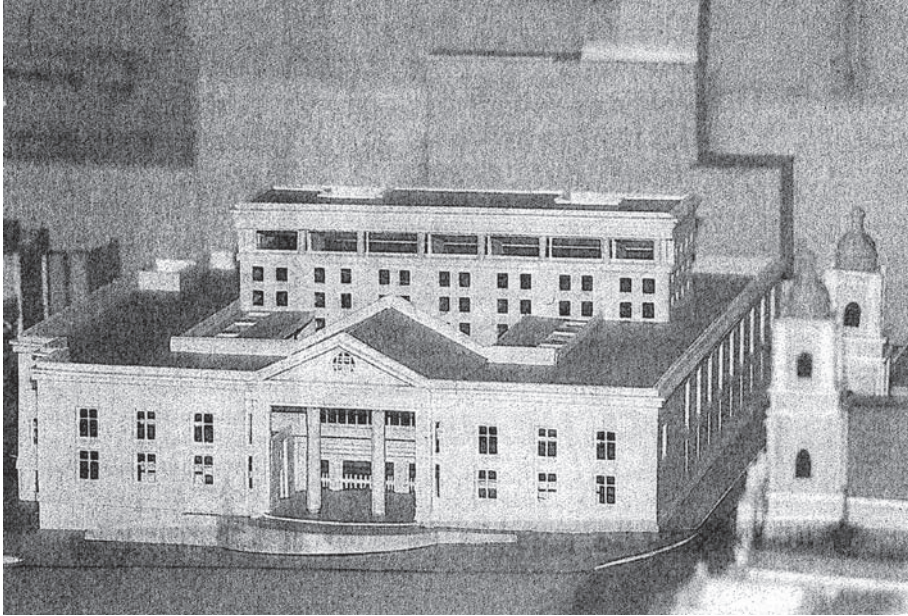
no era solo cuestión de espacio. Para alojar a los miembros del Consejo de Estado, la seguridad debía desempeñar también un papel primordial. Por ello, los asesores del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) fueron consultados durante todo el proceso. Se pensó en vías de acceso más claras. Así mismo se dio prioridad al sistema de evacuación²⁵.

La importancia que adquirió el concepto de seguridad en el proceso de diseño del edificio, se puede decir, fue la respuesta al dictamen del *miedo*; no obstante, es posible obedecer a él sin reñir con el cometido simbólico que debe alcanzar la obra. La implementación de mecanismos de seguridad y la función representativa pueden incluso encontrar coincidencia en la solución formal del edificio. Al respecto, el arquitecto Londoño señala que uno de los

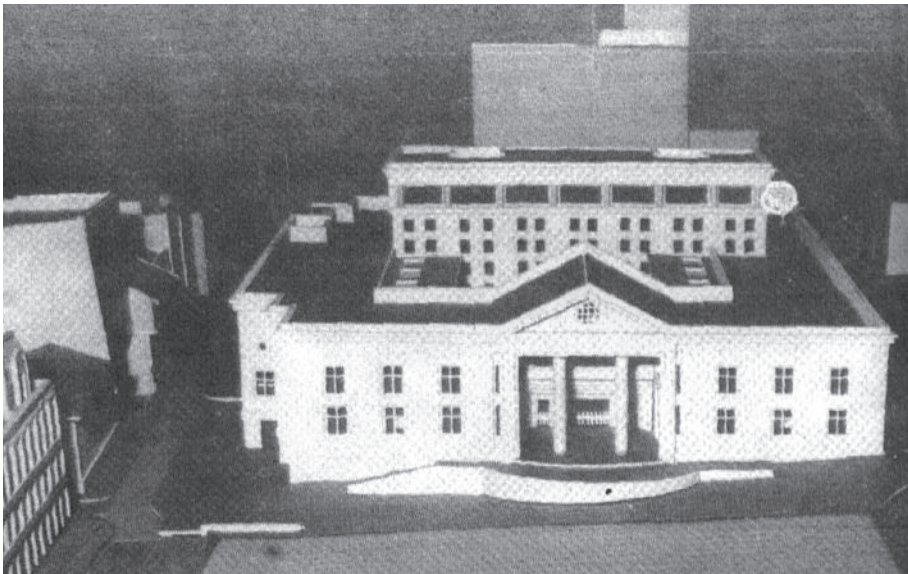
²³ “El Palacio de Justicia dos años después. Una historia de nunca acabar”, en: *El Tiempo*. Bogotá, viernes 6 de noviembre de 1987, p. 8A.

²⁴ Tomado de entrevista realizada por la autora al arquitecto Roberto Londoño, Bogotá, octubre de 2001.

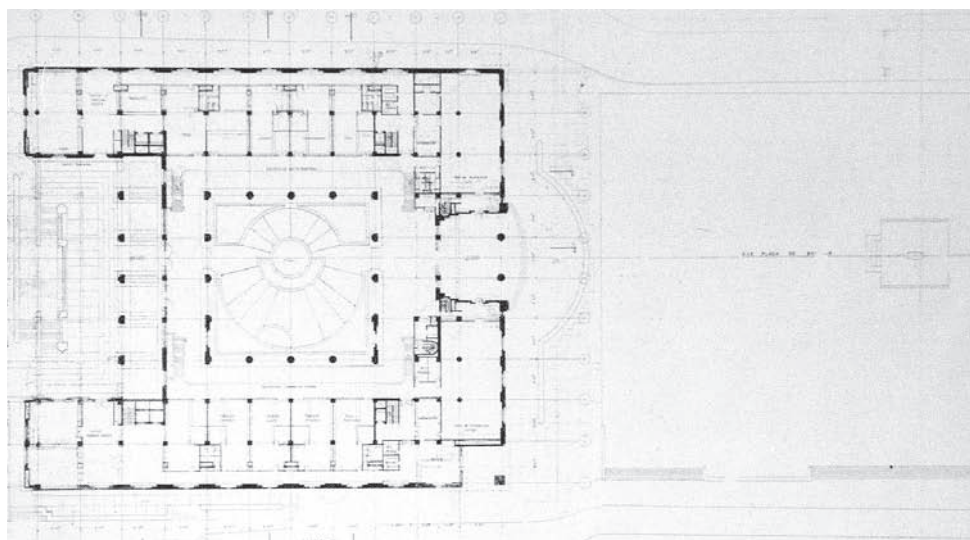
²⁵ JOSÉ LUIS VARELA. “La justicia tiene palacio”, en: *El Tiempo*. Bogotá, octubre 28 de 1990, p. 1E



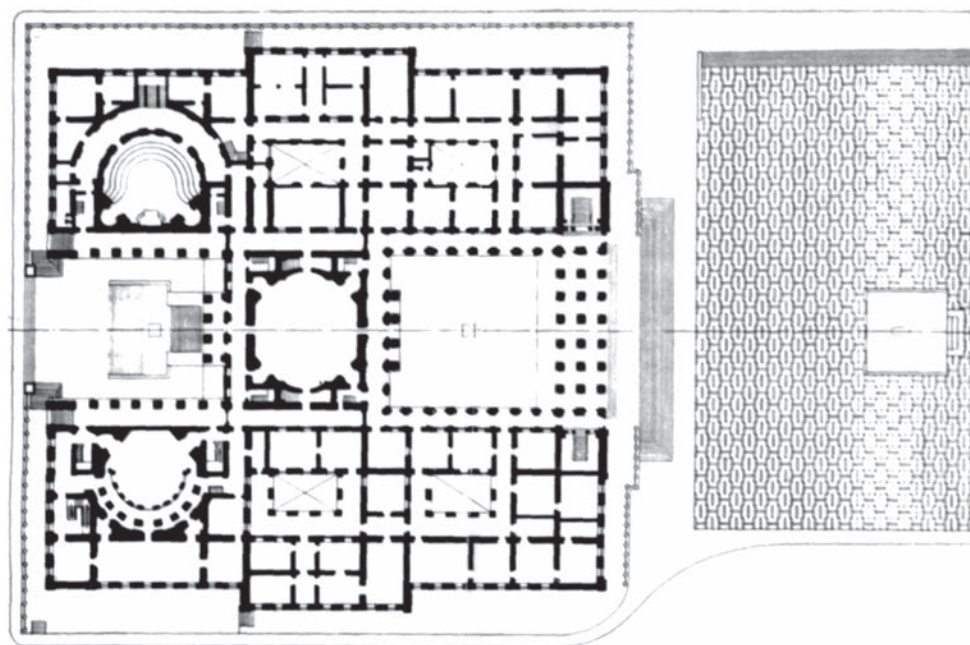
▲ MAQUETA DEL PROYECTO DEL PALACIO DE JUSTICIA (1988).
Fuente: *El Tiempo*, Bogotá, jueves 11 de febrero de 1988, p. 3-A.



▲ MAQUETA DEL PROYECTO DEL PALACIO DE JUSTICIA (1989).
Fuente: *La Prensa*, Bogotá, domingo 23 de julio de 1989, p. 6.



▲ PLANTA PRIMER PISO del Proyecto del Palacio de Justicia. Arq. Roberto Londoño (1989).



▲ PLANTA del Capitolio Nacional. Arq. Thomas Reed.
Fuente: Revista *Escala*, No. 2, Bogotá (s.f), hoja 9.

principales criterios de diseño que se establecieron fue lograr que el edificio fuera “abierto” en contraposición al concepto de hermetismo que se había manejado en el diseño del anterior Palacio, pues justamente el hecho de que el edificio fuera “cerrado” fue una de la principales causas que impidió la evacuación de las personas que se encontraban atrapadas por el incendio. Por otra parte, Londoño agrega que al concebir un edificio abierto, se lograría una mayor concordancia con el carácter público que le correspondía y obedecería de mejor forma a las determinantes de la Plaza. Sin embargo, en el mismo diseño preliminar del proyecto de reconstrucción, la búsqueda de protección se volvió una camisa de fuerza cuya solución formal y espacial se presentó como una contradicción a la premisa de que el concepto de seguridad y el carácter público podrían encontrar una coincidencia.

La búsqueda de defensa y resguardo no son funciones nuevas en la arquitectura. Las antiguas ciudades se vieron obligadas a generar mecanismos de defensa y control frente al ataque de los pueblos enemigos, y entonces erigieron murallas y fortalezas; estos elementos adquirieron un carácter simbólico en su propia inscripción cultural. Los ataques recibidos y las formas de defensa que desarrolló la ciudad la fortalecieron, la consolidaron de otro modo y la llevaron a acoger otras funciones que fueron determinantes en su evolución. El carácter de fortaleza fue asumido por la arquitectura militar; las funciones de defensa y resguardo le determinaron un tipo y un lenguaje específicos. En el siglo XVIII, la diversificación de actividades dio lugar a la diversificación de los *equipamientos* y, por ende, de los edificios públicos, los cuales fueron clasificados según su *uso* y de acuerdo con ello se desarrollaron nuevos tipos, se precisaron sus formas expresivas y su inserción en la ciudad en concordancia con las preexistencias urbanas. Una fortaleza se distinguía claramente de un palacio de justicia.

Sin embargo, la violencia que ha recaído sobre los edificios públicos y símbolos de poder hasta destruirlos exige de forma apremiante que su acción sea, si no combatida, por lo menos resistida. Por ello, en la concepción de este tipo de edificios se ha vuelto imperante que sean tomadas máximas medidas de seguridad.

Sin duda, el concepto de *seguridad* aplicado al diseño de edificios públicos cambia los paradigmas de la arquitectura, lo cual se evidencia en los últimos años donde se aprecia cómo este concepto se sobrepone a los anteriores paradigmas, reevaluando incluso su vigencia y, además, generando una nueva experiencia del espacio urbano. Un ejemplo de ello es la “bunkerización” de los edificios, que impone nuevas formas que ya hacen parte del paisaje de las ciudades²⁶, para no ir muy lejos, piénsese en la nueva Embajada Americana en Bogotá. Las nuevas formas adoptadas no pretenden ser ocultadas; por el contrario, buscan ser exhibidas en su máxima potencia, imponiéndose, desplegando la fuerza que representan y presentan, no expresan, muestran, exponen su silencio; se cierran impenetrables, ocultándose al ojo que quiera captar el movimiento, su organización, su interior; defendiéndose, en últimas.

²⁶ Ver ANTHONY VIDLER. *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, MIT Press, 2000, pp. 2-3.

Ahora bien, en el caso del nuevo Palacio de Justicia no se perseguía una “bunkerización”; todo lo contrario, lo que se quería era denotar su accesibilidad y transparencia de acuerdo con los criterios que definen al edificio público, lo cual, entre otros –como lo indicó el arquitecto Londoño–, fue el motivo de mayor peso para no conservar la fisonomía del anterior edificio. Pero tampoco se puede descartar la posibilidad de que esta decisión haya obedecido a otras razones; tal vez haber erigido de nuevo el edificio, repitiéndolo, habría podido despertar el recuerdo de los hechos que allí tuvieron lugar, siendo que lo que se pretendía era silenciarlos. La repetición del edificio se asociaría, casi inevitablemente, con la tragedia, y por ello, la intención de cambiar la apariencia del edificio hace suponer al arquitecto Jacques Mosseri “que obedeció a motivos estéticos y sentimentales. A nadie le gustó ese Palacio ni su destino fatal”²⁷. En efecto, cuando las ruinas del edificio comenzaron a ser desmontadas, surgieron muchos interrogantes con respecto al destino del edificio y se hizo evidente que no se podía eludir la asociación de su futura imagen con los hechos:

La tragedia ha ido consumiéndose en su propia mole.

Se apagó el incendio y pasaron dos años que solo dejaron polvo y escombros al interior del edificio. Mientras tanto, al margen del atronador recuerdo, se prendió la discusión sobre si la Justicia podría o no volver al escenario y la “fachada” que en adelante debía enseñar. Unos alegaron por la reconstrucción acaso para preservar la huella del brutal ataque al Palacio, y otros por el cambio total, quizá para desterrar cualquier asomo material del episodio. Nunca se dio mucha luz a los pormenores de la controversia, hasta que en mayo de 1988 se escucho de nuevo el “traqueteo”²⁸.

Siguiendo a Freud en su definición de lo *sinistro* como “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares”²⁹, también se puede advertir que la imagen, las formas, los espacios que una vez fueron familiares, después de los hechos, o incluso durante su mismo acontecer, serían experimentados como un extrañamiento, sería alterada su familiaridad. La construcción de un edificio idéntico al anterior Palacio quizá habría hecho retornar, precisamente desde el intento por lograr la recuperación de lo *familiar*, aquel terrible encuentro con lo *no familiar*, es decir, “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante se [habría] manifestado”³⁰:

Lo más aterrador de esa oficina lo advertimos ese día, y era que en la parte de atrás, es decir, la que da hacia la carrera séptima, había un vacío, casi mayor a dos metros, que nos separaba de la verdadera fachada del edificio, una cámara de aire ubicada entre el edificio y la fachada, lo

²⁷ JACQUES MOSSERI. “460 años de Bogotá. La injusticia de la Plaza”, en: *Revista Diners*, No. 340. Bogotá, julio de 1998, p. 24.

²⁸ ALBERTO FORERO. “Así se levanta el Nuevo Palacio de Justicia”, en: *El Espectador*. Bogotá, 29 de enero de 1989.

²⁹ SIGMUND FREUD, *Lo siniestro*, *op. cit.*, p. 2487.

³⁰ *Ibid.*

que nos imposibilitaba abandonar el Palacio en el momento del incendio y frustraba también cualquier intento para lograr nuestro rescate. Antes de los hechos, aunque el vacío y la doble fachada impidieran que las oficinas fueran luminosas, además porque sus vidrios eran oscuros, nunca nos había producido angustia, esa angustia que se origina por la impotencia para intentar salir y salvarnos³¹.

Pensar que la reproducción del anterior Palacio podría ser asociada al holocausto, a la misma destrucción del edificio, y por otra parte, considerar que al construir un nuevo Palacio de Justicia con un nuevo rostro, este lograría expresar su *deber ser* como edificio público y representativo del poder judicial –objetivo que no había logrado su antecesor–, induce a pensar que el aspecto de la imagen no fue ignorado en la empresa de su reconstrucción y que, además, se atribuía a la imagen una función asociativa. En este sentido, se puede decir que lo anterior concordaría con la idea de que la percepción de una imagen remite a representaciones previas, cuya correspondencia está signada por la memoria y la experiencia, experiencia de los hechos y experiencia de la forma –el lenguaje que le es propio a la arquitectura–.

De este modo, al concebir un palacio de justicia acorde con su finalidad representativa se presumía que en la recepción de su imagen esta debería ser asociada con lo que el edificio debía representar y sería, entonces, la adopción de un lenguaje lo que permitiría establecer esta relación, a partir de lo cual sería posible la identificación del edificio como palacio de justicia. Esta relación es determinada justamente por la marca que el acontecimiento imprime en la memoria –a través de la experiencia de la forma–; y por ello, mediante las representaciones que habitan en la memoria, se logra reconocer una imagen. Al respecto, la reflexión que hace Aldo Rossi sobre el valor de la imagen en la arquitectura es sugerente:

las cosas adquieren un valor propio una vez han sido reconocidas, y “reconocer” una cosa no significa haberla “visto”. Ese reconocimiento me parece el sentido del Shrine de Ise [la destrucción del templo cada veinticinco años y su continua reconstrucción]: y su capacidad para ser reconocido ya no está en la materia, vieja o nueva, en el objeto en sí, sino puramente en la imagen, en un acontecimiento que una vez se reproduce casi sin preguntar por su sentido³².

A pesar de lo anterior, en el proyecto de reconstrucción del edificio presentado por el arquitecto Londoño no se logró conciliar el carácter simbólico que se perseguía con la necesidad de seguridad que requería; esta se sobrepuso a tales fines. El miedo se impuso inhibiendo la función representativa que, según lo planteado, le correspondía al Palacio. Pero a la vez se buscaba evitar que el miedo fuera exhibido y que el concepto de seguridad aplicado al diseño de la obra no fuera evidente. Con el argumento de “abrir” el edificio, de hacerlo transparente, se pensó que se abordarían ambos aspectos: poner de manifiesto su

³¹ Tomado de entrevista realizada por la autora a exmagistrada auxiliar del Consejo de Estado R.Y. (sobreviviente de la toma de Palacio). Bogotá, 2003.

³² ALDO ROSSI. “Las distancias invisibles”, en: ALBERTO FERLENGA. *Aldo Rossi, obras y proyectos*. Madrid, Ed. Electa, 1993, p. 45.

carácter público y lograr su seguridad; sin embargo, no hubo tal coincidencia. Estos elementos irreconciliables en el diseño, se presume, buscaron ser enmascarados: al interior de esta discordia, se quería *disimular*³³ el miedo y *simular*³⁴ el “ideal” no alcanzado.

El problema de la máscara

La experiencia del *miedo* ante un peligro conduce a querer protegerse y a la vez a estar alerta, a la expectativa. Adoptar una posición defensiva y vigilante se hace imperante cuando la sospecha de que un peligro inminente se avecina puede ser confirmada; esta posición se refuerza cuando la historia, de forma recurrente, ha confrontado con los hechos aquello que no se espera –bien sea imaginado o vivenciado–, pero que, con todo, se aguarda en actitud vigilante. A partir de dicha recurrencia, el miedo se instala y en consecuencia se busca que la protección sea permanente. Entre las estrategias de protección prima la de no demostrar el miedo; por lo tanto, es necesario ocultarlo, una de las formas para lograr este objetivo es camuflarlo³⁵.

Ahora bien, se ha afirmado que en el diseño del edificio, en lo que se refiere a su función representativa, se advierte que: primero, los hechos violentos que dieron lugar a la destrucción del anterior Palacio quieren ser evadidos, silenciados en respuesta al *miedo* y que este, a su vez, quiere ser ocultado, *disimulado*; segundo, su carácter público y su carácter simbólico respecto a su *deber ser*, quieren ser alcanzados, pero mediante una *simulación*, y tercero, que, igualmente, la discordia entre las finalidades del edificio pretenden ser enmascaradas; si esto es así, entonces ¿cómo y mediante qué elementos se expresa el edificio?

En lo expuesto, se ha hecho alusión al término *máscara*; para abordar su significado el trabajo de Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara*³⁶, resulta pertinente. Vattimo estudia el

³³ “Disimular: (lat. *dissimulare*). Ocultar, encubrir una cosa para que no se vea o no se note. Disimular el defecto de la madera. 2. Ocultar un sentimiento, un sufrimiento, etc. / [...] 4. Disfrazar, desfigurar una cosa representándola distinta de lo que es. 5. Ocultar una cosa mezclándola con otra para que no se conozca [...]”. Definición tomada del *Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado* 2003, *op. cit.*, p. 354.

³⁴ “Simular (lat. *simulare*). Hacer aparecer real algo que no lo es. Simular un combate”. Definición tomada del *Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado* 2003. *Ibid.*, p. 929.

³⁵ “Camuflaje: Acción y efecto de camuflar. 2. Manera de disimular las instalaciones y efectos militares para ocultarlos a la observación del enemigo./ Camuflar: Disfrazar, enmascarar, disimular, encubrir”. Definiciones tomadas del *Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado* 2003. *Ibid.*, p. 192. Por ejemplo, un combatiente busca ser percibido como parte del entorno circundante pero sin ser reconocido; su objetivo es confundirse con el paisaje a los ojos del enemigo. Pero no busca adoptar las características del entorno sino sus efectos visuales; por eso su uniforme y demás accesorios retoman ciertas propiedades de algunos de los elementos, como la forma y el color, y él mismo adopta posiciones y movimientos que permitan despistar al enemigo. El *camuflaje* fue inspirado en los mecanismos que ciertos animales desarrollaron en respuesta al peligro que amenazaba su existencia, en aras de su subsistencia.

³⁶ El autor aborda el *problema de la máscara* como el *problema de la relación entre ser y apariencia*, desde la visión de Nietzsche, en contraposición a la divergencia entre *ser* y *parecer* planteada

tema de la *máscara* desde la relación entre *ser* y *parecer* a partir de Nietzsche y examina la posición sobre la que se ha basado la filología frente a la Antigüedad clásica, cuyo punto de vista se pone de manifiesto en el concepto mismo de clásico: “La asunción de la Antigüedad como modelo, el estudio de la literatura y el arte griegos con vistas a una ‘crítica’, a un juicio sobre el presente, que inevitablemente aparece (esto sobre todo partiendo del clasicismo del siglo XVII alemán) como decadencia y degeneración”³⁷.

La posición que toma la *Antigüedad como modelo* fue refutada por Nietzsche, quien debatió nuevamente el concepto de *clásico*. La Antigüedad es “clásica”: una afirmación que, desde la perspectiva del clasicismo, lleva implícito el supuesto de que lo es así “en tanto realiza una perfecta coincidencia de esencia y manifestación, de interior y exterior, de cosa en sí y fenómeno”³⁸.

Nietzsche descubre que la coincidencia que lo clásico nos presenta no solo no realiza verdaderamente la adecuación recíproca de ser y parecer, sino que, al contrario (cosa que debe subrayarse), lo clásico es ya un modo de reaccionar defensivamente ante la imposibilidad experimentada de esta coincidencia³⁹.

Con ello se advierte que las cualidades de armonía, euritmia, entereza y perfección formal con las que usualmente se ha asociado lo clásico son tan solo máscara, “apariencia de una ‘cosa en sí’ que adolece de profundos desgarramientos”⁴⁰; aún así, el “clasicismo” de cierto modo sigue manteniendo una función de modelo, pero desde una particular configuración, a partir de la inevitable divergencia entre ser y parecer, una forma particular de máscara, es decir, una relación de no equilibrio. No obstante, aclara Vattimo, aunque Nietzsche lo haya descubierto y se haya apartado de la concepción tradicional de lo clásico, continuó siendo clasicista en el sentido de que planteó el modelo de una cultura no decadente. Esto quiere decir que

la decadencia, y en general la valencia negativa de los fenómenos históricos, no podrá identificarse simplemente con su condición de máscara, con su divergir de la cosa en sí; se deberá dar una forma de enmascaramiento no decadente en lugar de una máscara decadente⁴¹.

por Schopenhauer, tomando el sentido de las *raíces de su filosofía en la experiencia filológica*. Así mismo, al incursionar en el tema, el autor señala la necesaria remisión a Hegel, quien desarrolló previamente a ellos el tema, lo cual también implica considerar la destrucción marxista de la dialéctica de Hegel, pero desde el enfoque del *materialismo* no entendido como pura “sustitución” del Espíritu hegeliano por la “materia”, sino comprendiéndolo desde el alcance “que esta ‘sustitución’ tiene sobre el plano del modo de entender la dialéctica y la imposibilidad de lograr un estado de coincidencia absoluta entre ser y conciencia, entre naturaleza y espíritu, entre esencia y apariencia, precisamente”. Gianni Vattimo. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona, Ed. Península, 1989, pp. 13-15.

³⁷ *Ibid.*, p. 15.

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁴¹ *Ibid.*

Y esto obedece a que la vida presente frente a la Antigüedad, vista como modelo y ejemplo, aparece como decadencia. Esta decadencia es la que se advierte en la falta de unidad estilística:

No se trata [...] de falta de belleza a modo de no correspondencia a algún canon formal, sino de la relación forma-contenido, interior-exterior, ser-parecer. El hombre de su tiempo [...] se le aparece –a Nietzsche- caracterizado por la total ausencia de una coherencia entre forma y contenido, por lo que necesariamente [...], la forma no puede aparecer más que como disfraz. [...] El disfraz es algo que no nos pertenece por naturaleza, sino que se asume deliberadamente en consideración de algún fin, impelidos por alguna necesidad. En el hombre moderno, el disfraz es asumido para combatir un estado de temor y de debilidad⁴².

Lo anterior, para el filósofo, ha respondido a la incapacidad de crear historia, al miedo a asumir responsabilidades históricas, lo cual es propio de la civilización historicista. En este contexto, el disfraz nace de la inseguridad, y la máscara se constituye como disfraz. En dicha situación de debilidad en la que se halla el hombre, este “ha adoptado como única arma posible de defensa la ficción”⁴³, es decir que para asegurar su supervivencia se ha visto precisado a desarrollar su fuerza a partir del *fingimiento*.

Bajo esa perspectiva, la civilización actual, al ser confrontada con la griega, se presenta como un fenómeno de decadencia, una decadencia que “pertenece a una historia de la que hace parte, como momento inicial o en todo caso como punto de referencia privilegiado, precisamente aquella clasicidad con que se pretende confrontarla”⁴⁴. No obstante, Vattimo encuentra en Nietzsche una diferenciación entre la *ficción*, la *máscara* y el *disfraz* propios del hombre moderno y los que caracterizan el mundo de las formas perfectas de la Antigüedad. En el hombre moderno, la ausencia de unidad estilística se contraponen a la armonía entre forma y contenido de la cultura clásica, pero, a su vez, este mundo de las formas definidas y completas no está exento “del enmascaramiento, de la escisión entre ser y parecer”⁴⁵.

Aquel mundo perfecto que, desde Winkelmann, se erigió como expresión de una humanidad igualmente perfecta, es el que Nietzsche denominó *apolíneo*: los griegos lograron construir un mundo de *belleza* y *compostura* que se manifestó en sus diversas creaciones, en la medida en que ellos mismos constituían el modelo de una “humanidad serena y equilibrada, ignorante de conflictos, en perfecta armonía entre interior y exterior, carne y espíritu”⁴⁶. Sin embargo, Nietzsche advirtió que, en contraposición a “esta serenidad que desde siem-

⁴² *Ibid.*, p. 20.

⁴³ *Ibid.*, p. 21. Vattimo además define la ficción, en su acepción más general, como la “que cubre a la vez el acto de camuflarse y el de excogitar ficciones útiles como los conceptos científicos, está en cualquier caso ligada al temor, a la inseguridad, a la lucha por la existencia”.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 23.

pre ha caracterizado en nuestra cultura la imagen del espíritu clásico⁴⁷, se escondía otro mundo subterráneo, la otra faceta del alma griega, al cual él logró introducirse mediante la incursión en otras fuentes, especialmente en las que ofrecían ciertos mitos que recogían la visión del mundo de la sabiduría y el alma popular de la cultura griega. Este descubrimiento lo llevó a emprender el desmonte del edificio de la cultura *apolínea*. Este mundo *apolíneo* es el *enmascaramiento* de aquel mundo oscuro: el *dionisiaco*.

Vattimo sintetiza lo anterior afirmando que el disfraz del hombre débil de la civilización historicista es la *máscara decadente*, como lo es toda máscara nacida solamente de la inseguridad y del temor; entretanto, la máscara que nace de la libre *fuera plástica de lo dionisiaco* es la máscara no decadente. Con base en esto, el autor señala que Nietzsche propuso centrar el problema de la máscara a partir de la *tragedia*, que no apunta a la supresión de la apariencia sino que se dirige a “reencontrar lo dionisiaco como libre energía poetizante, más allá del temor y de la inseguridad que lo hacen decaer a producción de ficciones defensivas y encubridoras”⁴⁸.

De acuerdo con este acercamiento que se ha hecho al problema de la *máscara* y su definición, se intenta descubrir qué máscara peculiar caracteriza al edificio, y para ello es necesario tener en cuenta la subyacente relación entre *miedo* y *máscara* —esta como enmascaramiento de aquel—, y considerar que, a través de la aproximación a la destrucción del anterior Palacio y con base en los indicios que ha aportado el estudio del proyecto de reconstrucción del edificio y su proceso de ejecución, se ha inferido cómo, de cierto modo, un *miedo* particular ha surgido y se ha instalado guiando el diseño de la obra a partir de la incorporación del concepto de seguridad, el cual, partir del manejo que se le ha dado en los planteamientos del proyecto, se ha evidenciado como factor inhibitor de la función representativa del edificio.

Ahora bien, la falta de concordancia entre su deber ser y su expresión no puede ser reducida exclusivamente a la divergencia entre ser y parecer, que, como se ha dicho, se establece como una discordancia inevitable, pues alude, por una parte, a la inconcordancia que se presenta entre la caracterización que se pretende dar al edificio y el manejo de los mecanismos de seguridad que se busca implementar. La incapacidad para lograr tal conciliación lleva implícita la pretensión de que el *miedo* sea ocultado y el “ideal” no alcanzado sea *simulado*, de modo que ocultamiento y simulación vienen a ser formas de encubrimiento que adquieren su singularidad en el caso del nuevo Palacio de Justicia.

Por otra parte, se podría decir que también se presenta una falta de correspondencia entre el destino que el gobierno decide para el edificio como un *símbolo de poder* y la obra en su manifestación como tal. Pues, según lo expuesto, en la etapa preliminar del proyecto del nuevo Palacio de Justicia, las instituciones implicadas en su estudio hicieron referencia

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

a una serie de conceptos y lineamientos que debían determinar la consecución de la obra; no obstante, en el análisis del proyecto, los resultados y conceptos emitidos por las distintas entidades no solo eran contradictorios entre sí, sino que incluso contradecían las pautas y criterios que ellos mismos habían establecido para la ejecución de la obra. Lo anterior podría tomarse como un desconocimiento del carácter que debería asumir el edificio y del contexto en el que se implantaba, de la realidad misma en la que se pretendía erigir.

De esta forma, es necesario indagar a qué tipo de enmascaramiento ha conducido el *miedo* en la proyección de la obra, en qué elementos recae, además de los mencionados atrás, en cuanto a su configuración formal y espacial. Igualmente, de acuerdo con la historia que ha rodeado los anteriores edificios en relación con el poder que representan, se deben explorar las implicaciones que tienen los efectos de la máscara en el nuevo Palacio de Justicia y su percepción: ¿cómo disimula el miedo?, ¿cómo simula “su deber ser”?, ¿cuál es su disfraz?

Nuevo Palacio de Justicia, disimulo y simulación

Después de la controversia generada alrededor del proyecto de reconstrucción del Palacio, entre las entidades a cargo de su evaluación se vio la necesidad de establecer un Comité Técnico Asesor para que orientara el desarrollo del proyecto. En agosto de 1986, el Consejo de Monumentos⁴⁹ señaló que para la aprobación del anteproyecto general las premisas a tener en cuenta serían las relacionadas con los aspectos urbanísticos y formales.

Con base en el estudio del proyecto y el análisis de los conceptos emitidos a lo largo del proceso por las diversas entidades, los miembros del Consejo dieron visto bueno al anteproyecto general, el cual, según su apreciación, presentaba evoluciones sustantivas con respecto a la propuesta anterior, pues se lograba una mayor armonía con las características urbanas tanto de la Plaza de Bolívar como de la zona histórica de Bogotá, “por cuanto su volumetría es acorde con la horizontalidad del contexto en el cual se inscribe”⁵⁰; es decir, el Consejo pensó que adoptar la horizontalidad del entorno significaba que el edificio se integraba a él. Una vez aprobado el anteproyecto, se solicitó al arquitecto que en la propuesta definitiva indicara las especificaciones del tratamiento de fachadas.

Aunque en diciembre de 1986 se dio curso al proyecto, se objetó la propuesta de fachadas: “Se presentó el anteproyecto al Presidente Barco y al Consejo de Ministros y no les gustó la fachada. Según ellos, rompía la armonía arquitectónica y urbanística que rodea la Plaza de Bolívar”⁵¹. Ante esta inconformidad, se solicitó nuevamente al arquitecto Fernando

⁴⁹ En reunión integrada por representantes del Instituto Colombiano de Cultura, la Corporación Nacional de Turismo, la Sociedad Colombiana de Arquitectos y el Ministerio de Obras Públicas.

⁵⁰ Reunión del Consejo de Monumentos Nacionales. *Acta No. 6. Aprobación de proyectos*. Bogotá, 5 de agosto de 1986, fol. 3.

⁵¹ “El Palacio de Justicia dos años después. Una historia de nunca acabar”, *op. cit.*, p. 8A.



◀ COLUMNATA DEL CAPITOLIO NACIONAL (1995). Fuente: Archivo de la autora. Fotografía de Jorge Eduardo Rodríguez.

Martínez Sanabria que asesorara al arquitecto en el proceso, los arquitectos conjuntamente “ajustaron la fachada y corrigieron el perímetro”⁵².

Con motivo de la conmemoración del holocausto ocurrido dos años atrás, el 6 de noviembre de 1987, el diario *El Tiempo* informó que el proyecto definitivo se entregaría en diciembre del mismo año y que la ejecución se emprendería

en 1988; la obra comprendería las actividades de demolición, remodelación y construcción. En dicha publicación apareció en primera página la fotografía de la propuesta de la nueva fachada sobre la Plaza de Bolívar, que sería “el nuevo rostro del Palacio de Justicia”⁵³, y en ella se puede apreciar que su diseño correspondía a la planta del anteproyecto presentado inicialmente.

La fachada presentada solo correspondía a la parte de los antecuerpos del edificio, los cuales eran articulados mediante un pórtico central rematado por un tímpano que se apoyaba en un par de columnas macizas. Este pórtico creaba una amplia zona de acceso a través de la generación de un retroceso en la fachada. Sin embargo, no se planteó un acceso peatonal que permitiera ingresar de forma directa desde la Plaza a este gran receptáculo, tampoco el acceso desde este punto al Palacio era directo. En este proyecto se advierte que la configuración de los recorridos laterales que desde la carrera 7 y la carrera 8 dirigían a esta zona y que habían sido planteados en la propuesta preliminar no habían sido modificados, salvo que en la nueva propuesta estos recorridos, al encontrarse en la zona de acceso, se ensanchaban abriéndose en forma curva sobre la Plaza y marcando aún más el límite que se interponía con ella, límite que correspondía a un muro que intentaba salvar la diferencia de desnivel de cuatro metros que presenta la Plaza entre los costados oriental y occidental .

La configuración de esta fachada obedeció al propósito de buscar una semejanza con el Capitolio. En este sentido, el tímpano del Palacio era un intento de imitación mediante

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*



▲ PATIO INTERIOR norte del Capitolio Nacional (1995).
Fuente: Archivo de la autora. Fotografía de Jorge Eduardo Rodríguez.

una presunta abstracción del frontón que corona la fachada del patio interior del Capitolio, la cual se encuentra antecedida por la columnata que une, igualmente, los cuerpos laterales del edificio que consolidan la fachada sobre la Plaza. Esta propuesta evidentemente remite al Capitolio, pero si se comparan los edificios, se puede apreciar que sus configuraciones, así como las motivaciones que las guiaron, son diferentes. Thomas Reed en 1847, en el informe⁵⁴ que presentó al gobierno respecto a los conceptos y criterios que rigieron el diseño del Capitolio Nacional explicó que, aunque guiado por el lenguaje clásico, se vio precisado a responder a otras determinantes en la concepción de la obra, pero sin alterar su carácter o su función; por el contrario, dichas decisiones deberían corresponder a ellos. En cuanto a la determinación de generar los antecuerpos, Reed expresaba que:

Los dos cuerpos laterales actúan como brazos recibiendo a su pueblo, pero razones de solidez y resistencia exigen que se ligen estas dos alas con una inmensa columnata, conformada por tres o

⁵⁴ Se presume que este informe fue escrito por Reed en 1847, pero solo se tuvo conocimiento de él hasta 1882 a través de una copia, debido a que el original se había perdido; por ello, no se puede afirmar con toda certeza que el documento pertenezca a Reed. Sin embargo, es lógico que su autoría sea atribuida a él. Ver GONZALO ARTEAGA DÍAZ. *De la "Querelle des anciens et des modernes" al Capitolio Nacional*, tesis para optar al título de Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1994, p. 40.

cuatro filas de a seis columnas, cuyos estribos son redondos para facilitar la articulación. A los lados de la columnata hay dos escaleras recubiertas por macizos sobresalientes que soportan los empujes de las dovelas y separan las columnas de los muros con ventanas. La vivienda del presidente y la sede de la Corte Suprema de Justicia estarán resguardados del bullicio y del tumulto⁵⁵.

Así mismo, Gonzalo Arteaga señala que disponer un patio interior en el Capitolio era una configuración espacial que no correspondía al antiguo lenguaje ni a la tipología clásica de los templos griegos en los que se inspiró Reed, pero el motivo que rigió la obra, en el caso de este *templo civil de una Nación*, fue la función, a partir de lo cual el autor infiere que las nociones nuevas pueden ser adaptadas al viejo lenguaje; también indica que “la presencia de la columnata interpuesta entre el exterior del edificio y el patio interior”⁵⁶ rompe con los ejemplos clásicos donde, por lo general, se dispone de muros u otras superficies para respaldarla. Igualmente, el autor muestra cómo Reed recurre a procedimientos arquitectónicos destinados a proteger el edificio:

Para mejor resguardo de mi columnata, en la cual el menor descalabro sería irreparable, y para que al menos los proyectiles del Este y del Oeste no la ofendan, avanzaré un tanto los macizos o machones, y así también podrán ser más robustos, sin perjuicio de la amplitud de unas escaleras de doble tramo, cada tramo con su puerta en frente⁵⁷.

En la propuesta del Palacio de Justicia se observa que el tímpano que une los brazos laterales no cumple ninguna función estructural ni simbólica, lo mismo ocurre con las columnas en las que se apoya. Puede decirse que esta respuesta formal es una imitación del Capitolio; sin embargo, no se intenta repetir de forma idéntica los elementos que lo componen, sino que se retoman algunos de sus aspectos para generar nuevos elementos que se disponen de forma arbitraria. De esta manera, se evidencia la ausencia de reflexión sobre el tema, el edificio público, la integración con su entorno físico y su momento histórico. Se advierte, además, que con la nueva configuración del proyecto se busca obviar el edificio que le antecedió y su destino. Si esto último era la intención, podría haberse planteado una respuesta contemporánea que ayudara a consolidar la Plaza con lenguajes definidos, como expresiones de una época. Al respecto, el arquitecto Rogelio Salmona expresó que:

Con el nuevo proyecto del Palacio de Justicia, el arquitecto trata de borrar la imagen del diseño anterior. Recurre a un lenguaje que no corresponde al momento histórico, tampoco al clasicismo que es la solución que él propone. Al rechazar la contemporaneidad, se cae en una mascarada que tergiversa no solo el proyecto, su relación con el entorno, su escala, sino la historia misma. El

⁵⁵ Ver Informe en Alfredo Ortega. *Datos para la historia del Capitolio Nacional*. Boletín de de Historia y Antigüedades. Año XI, No. 137. Bogotá, enero de 1919, pp. 257-269. Citado en Carlos Niño Murcia. *Arquitectura y Estado. Contexto y significado de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas. Colombia 1905-1960*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1991, p. 42.

⁵⁶ GONZALO ARTEAGA DÍAZ. *Op. cit.*, p. 46.

⁵⁷ REED, citado en *Ibid.*, p. 47.

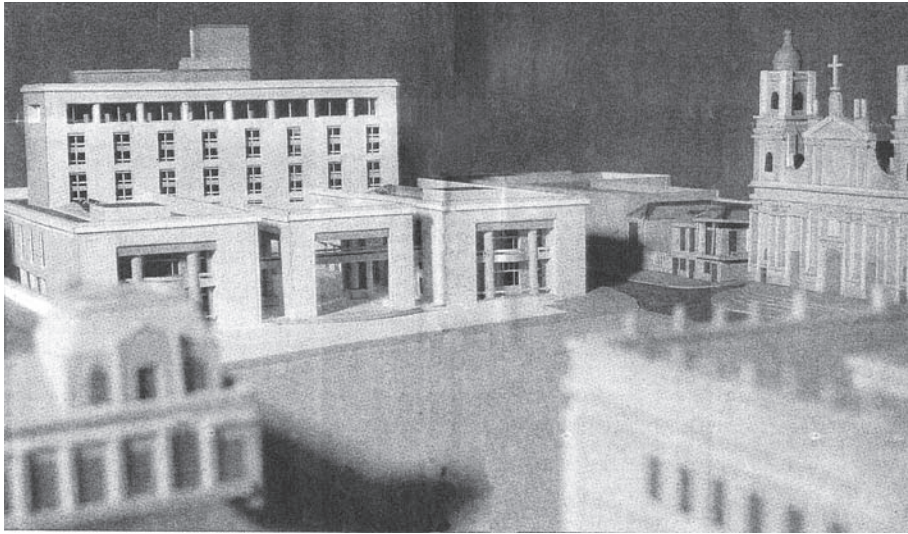
nuevo proyecto es ambiguo y carece de autenticidad. Además, el uso de la gramática neoclásica en este proyecto se ha pervertido⁵⁸.

En la propuesta de dicha fachada se observa también el intento de seguir la horizontalidad que domina el entorno; para lograrlo se recurrió, como se ha dicho, a la generación de dos antecuerpos de fachada con una altura menor a la del cuerpo central y casi coincidente con el nivel de la cornisa de la Catedral. Estos antecuerpos correspondían a los cuatro niveles que se habían planteado para la plataforma, pero pese a que eran rematados de la misma forma, mediante una cornisa continua con la que se pretendía reforzar la idea de horizontalidad, su lectura es la de dos pisos altos, lo cual obedece a que se propuso desarrollar esta parte del edificio en dos plantas. Estos espacios corresponderían, en el primer piso, a las salas de audiencias y, en el segundo, a las salas plenas, respectivamente, del Consejo de Estado, sobre el ala occidental, y de la Corte Suprema de Justicia, sobre el ala oriental.

Esta generación de espacios a doble altura señalados sobre la fachada, sin ningún manejo de escala en relación con las edificaciones circundantes, no permitía una integración armónica con el entorno; además, las ventanas, a pesar de que se había intentado retomar las características del Capitolio, acentuaban el problema de proporción debido a que la relación lleno-vacío no era equilibrada, pues el lleno predomina, lo que hace percibir la fachada como compacta y cerrada. Así mismo, el hecho de que se planteara una plataforma sobre la cual debería levantarse el edificio, determinada por el cambio de nivel del terreno, y la disposición de un muro que separara el edificio de la Plaza, enfatizando con ello el desnivel, era ya una solución contradictoria con respecto a lo que se manifestaba en cuanto al carácter público, accesible y abierto que debía definir al Palacio; esta propuesta no generaba ninguna integración con el espacio público ni permitía el acceso peatonal de modo directo, y esto hacía percibir el edificio más distante y fuera de escala.

Por otra parte, la simetría que se pretendía mostrar –mediante la creación de los cuerpos laterales, el desarrollo en planta, el énfasis del acceso mediante el tímpano y el intercolumnio, la distribución y disposición de vanos– no era tal, no solo porque su eje no se correspondía con el de la estatua de Bolívar, sino porque intentaba disimular su mayor dimensión respecto a su ancho en el enfrentamiento con el Capitolio. Para lograr este efecto, se acudió a la generación de un retroceso del cuerpo de fachada correspondiente a la sección que sobraba del edificio en la zona occidental; esta sustracción era evidente, a pesar de que no era de gran tamaño respecto a la dimensión total de la fachada. Sin embargo, cuando se detalla la maqueta, se advierte que el cuerpo occidental era extrañamente recortado en toda su esquina –la que forma la carrera 8 con la Plaza de Bolívar– por lo cual el cuerpo de fachada occidental parecía adosado al edificio, mientras su apariencia ajena también era resaltada por la configuración de la fachada, pues era apoyada sobre una arcada, único elemento que pretendía integrarse con la calle, y esto no concordaba con el manejo dado a las otras fachadas.

⁵⁸ ROGELIO SALMONA. “Un rechazo a la contemporaneidad”, en: *La Prensa*. Bogotá, 23 de julio de 1989, p. 8.



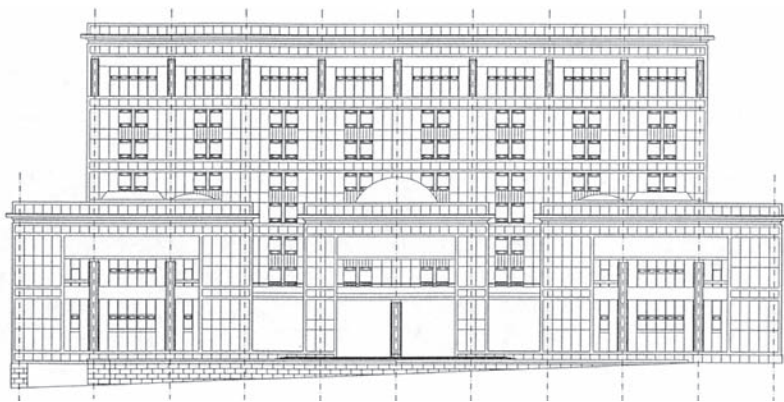
▲ MAQUETA DEL PROYECTO DEFINITIVO del Palacio de Justicia (1990).
Fuente: *El Tiempo*, Bogotá, domingo 28 de octubre de 1990, p. 1E.

Aun sin que se hubiera decidido la aprobación de las fachadas, en 1988 se emprendieron los trabajos de “desmonte de las ruinas” del edificio, en una operación artesanal que, a pesar de obedecer a diversos motivos, había sido asociada al intento de acallar cualquier vestigio del recuerdo de los hechos. Era necesaria una dispendiosa labor de separar el material recuperable del que no, hacer su clasificación y establecer qué parte de la estructura se dejaba para la ejecución de la obra. En el proceso se advirtió que gran parte de la estructura se había afectado más de lo que se había pensado, pues las altas temperaturas que soportaron las habían dejado prácticamente inútiles, así que se desechó un cantidad mayor que la planeada.

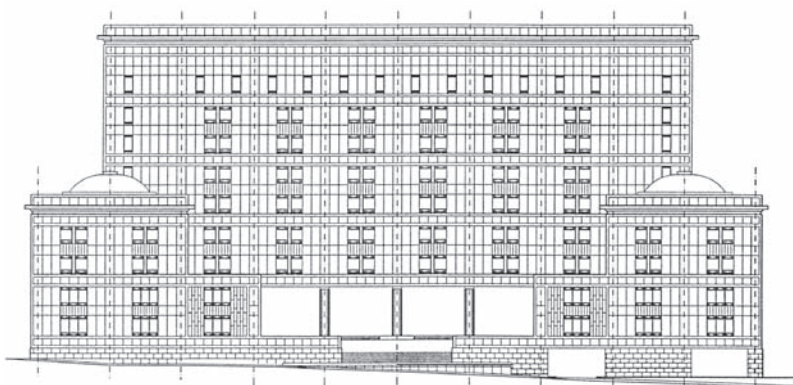
En el mismo año, el Consejo de Monumentos Nacionales se pronunció respecto a la propuesta de fachada, aclarando que había emitido un concepto favorable en cuanto a la solución volumétrica dada al edificio, pero que veía con preocupación que “no se trata de una adecuación puesto que la estructura está siendo demolida en su totalidad”⁵⁹, en consecuencia, en este memorando dirigido al arquitecto Londoño, el Consejo expresó que:

Ante esta nueva situación es necesario reestudiar y solucionar adecuadamente la escala del acceso propuesto, en el que las proporciones no corresponden con las columnas e intercolumnios del Capitolio Nacional. La desproporción que presenta la nueva propuesta afecta y minimiza al edificio Liévano, ubicado sobre el costado occidental de la Plaza. Dado que no se está conservando la estructura del edificio antiguo, es posible reconsiderar (o replantear) su ‘simetría aparente’ y estudiar una mejor solución a la esquina nororiental del cruce de la calle 11 con carrera 8 que

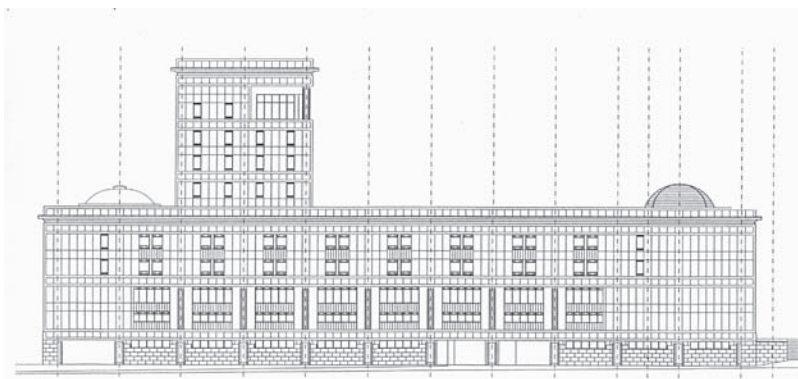
⁵⁹ Presidencia del Consejo de Monumentos Nacionales. *Memorando No. 536. Obra Palacio de Justicia. Proyecto No. 237*, dirigido al arquitecto Roberto Londoño. 1988, fol.1.



▲ **FACHADA DEL ACTUAL** Palacio de Justicia sobre la Plaza de Bolívar.
Arq. Roberto Londoño. Fuente: Archivo de la autora. Digitó: Arq. Isadora Maya Sierra



▲ **FACHADA DEL ACTUAL** Palacio de Justicia sobre la calle 12,
Arq. Roberto Londoño. Fuente: Archivo de la autora. Digitó: Arq. Isadora Maya Sierra



▲ **FACHADA DEL ACTUAL** Palacio de Justicia sobre la carrera 8,
Arq. Roberto Londoño. Fuente: Archivo de la autora. Digitó: Arq. Isadora Maya Sierra

sea más proporcionada y acorde con las características de las edificaciones próximas a ella, de la misma forma es necesario estudiar la solución del espacio público y principalmente en este sitio que es uno de los puntos críticos del proyecto⁶⁰.

No obstante, al indagar por la expresión formal del edificio, es decir, su aspecto simbólico, dos instancias son claras en este proyecto:

la del edificio en sí y la de su relación con la Plaza de Bolívar. Pero aparece una tercera –de índole conceptual– que se relaciona con las dos anteriores: la imagen del edificio, o el o los significados que desea proyectar en relación dialéctica con el o los significados percibidos por la gente⁶¹.

Ese mismo año apareció una serie de publicaciones en *La Prensa*⁶² con motivo de la propuesta que el gobierno presentaba del nuevo Palacio de Justicia; en ellas se expresaban las opiniones de reconocidos arquitectos del país. Germán Téllez afirmó que era una solución torpe, una copia mal hecha del Capitolio, una farsa arquitectónica, grotesca, una caricatura; Sergio Trujillo dijo que la propuesta era un desastre, especialmente porque intentaba ser un remedo de los estilos históricos, pues escogía el camino historicista y, por otro lado, señaló que el edificio seguía siendo hermético e impositivo; Carlos Niño por su parte enfatizó la falta de integración que el edificio presentaba con la Plaza de Bolívar, señaló los problemas de accesibilidad y criticó el lenguaje que se adoptaba, el cual obedecía a un pseudohistoricismo posmoderno, que estaba de moda en esa época, evidente en la introducción de columnas, frisos, tímpanos, criticables de por sí y más aún si se disponían en un entorno como el de la Plaza de Bolívar. Para Alberto Saldarriaga, la fachada era desconcertante, pues no respondía adecuadamente al entorno y más precisamente a la fachada del Capitolio, al cual se intentaba imitar erróneamente; así mismo, manifestó su preocupación por la integración con el espacio público, encontrando un acierto en la propuesta de la galería sobre la fachada de la carrera 8. No obstante, según lo afirmó el arquitecto, la importancia de relación con la carrera 7 era ignorada; concluyó diciendo que en cuanto a su aspecto urbano, la fachada insinuaba más un *maquillaje* que una *realidad definida*, cuya configuración formal podría ser asociada más a la imagen de un edificio comercial de la calle 85 que a la de un edificio público como este. Juan Manuel Robayo también coincidió con las apreciaciones anteriores al afirmar que el Palacio de Justicia era el signo del olvido del siglo XX y de un “retornar a las culturas anteriores pero cayendo en modelos sin base”⁶³.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ JOSÉ IGNACIO ROCA. “Arquitectura y simbología del poder. ¿Qué va de la arquitectura autoritaria a la arquitectura democrática?”, en: *El Espectador, Magazin Dominical*, No. 188. Bogotá, noviembre 2 de 1986, pp. 20-21.

⁶² Ver *La Prensa, Favor no maquitectear*. Bogotá, 23 de julio de 1989, p. 8.

⁶³ JUAN MANUEL ROBAYO. “Se olvidó que vivimos en el siglo XX”, en: *La Prensa, Favor no maquitectear*. Bogotá, julio 23 de 1989, p. 8.

Finalmente, Fernando Cortés centró el problema en la imagen que presentaba el edificio, y en su opinión, los principales errores recaían en el tratamiento de las fachadas y los remates, lo que connotaba la imagen de una *justicia de carácter arcaico*, a lo que añadió que si lo que se quería era hacer una ironía, mejor habría sido realizar una copia fiel de algún proyecto, modelo de lo clásico, como se ha hecho en muchas ciudades. Indicó que la imagen que debería tener la justicia a través del edificio podría ser la de una democracia participativa, donde su conjunto y sus fachadas revelaran “las mismas tensiones a las cuales está sujeta la justicia”⁶⁴.

En estas apreciaciones se puede advertir un denominador común: aparte de que ninguna manifestó agrado o aceptación del edificio, hubo una crítica general a la imposibilidad del edificio para integrarse con la Plaza de Bolívar y una desaprobación del lenguaje asumido para él, el cual fue percibido como maquillaje, disfraz, enmascaramiento. Tal vez a ello se deba que el edificio no haya sido aceptado.

El problema del lenguaje que se advierte en el edificio se podría relacionar, en parte, con las tendencias posmodernistas propias de las décadas de los ochenta y los noventa en el país, las cuales se habían producido algún tiempo atrás en Estados Unidos y Europa, y habían sido adoptadas sin ningún tipo de cuestionamiento. Algunas corrientes del posmodernismo surgieron con la intención de suplantar aquellos signos del lenguaje de la arquitectura clásica especialmente, entre otras formas de lenguaje que han caracterizado la arquitectura en su historia, expresiones que el Movimiento Moderno había querido olvidar y erradicar. La sustitución a la que acudió el posmodernismo en aras de su “recuperación” fue contradictoriamente a partir de la especulación formal y de retomar arbitrariamente elementos y repertorios de la arquitectura de la Antigüedad; un ejemplo de ello lo constituye el populismo:

Al simular escenográficamente los perfiles clásicos y vernáculos y reducir de esta manera la arquitectónica de la construcción a una mera parodia [...] tiende a mirar la capacidad de la sociedad para continuar con una cultura significativa de la forma construida. La consecuencia de esto para la profesión ha sido un giro seductor pero decisivo hacia una especie de “patetismo vulgar”⁶⁵.

De esta manera, se ha pretendido vaciar la arquitectura de su significado original para intentar valorarla, luego, por su apariencia. La propuesta del Palacio de Justicia se presentó como un ejemplo de la renuncia deliberada a la búsqueda de significado, como un caso de “clonación infinita de la imagen”, en términos de Neil Leach, donde el signo ya no posee significado alguno⁶⁶. Se puede advertir que en dicha propuesta la elección arbitraria de órde-

⁶⁴ FERNANDO CORTÉS. “El edificio es la imagen de la justicia”, en: *La Prensa, Favor no maqupear*. Bogotá, julio 23 de 1989, p. 8.

⁶⁵ KENETH FRAMPTON. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1987, p. 296.

⁶⁶ NEIL LEACH. *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2001, p. 16.



▲ **IMAGEN ACTUAL** del Palacio de Justicia (2003).
Fuente: Archivo de la autora.

nes arquitectónicos y elementos formales no tiene correspondencia con ningún contenido; la recontextualización de estos elementos, mediante los cuales se presenta el edificio, es un encubrimiento, oculta el vaciamiento que se ha hecho del signo de la arquitectura y al mismo tiempo, mediante una ficción, lo quiere exhibir. Busca también fingir la historia a través de su *negación*, al apropiarse equívocamente de los elementos formales que han caracterizado una época y traerlos con el fin de hacer creer que así la historia ha sido recogida en nuevo tiempo y un nuevo lugar, lo cual, según lo expuesto, al intentar sobreponer la imagen sobre la materia, puede considerarse como un simulacro, un engaño.

En la opinión pública también surge la necesidad de que se aclare cómo forma y función en el Palacio de Justicia se vinculan con la ideología:

Quienes aprueban y necesitan las formas diseñadas para el Nuevo Palacio de Justicia parecen tener la convicción de que la Justicia y la democracia así representadas son apropiadas para una Nación en caos y de que esta es una manera de recuperar la credibilidad⁶⁷.

En 1990, después del debate surgido en torno al lenguaje adoptado para el edificio y de las observaciones que las diferentes entidades a cargo hicieron al proyecto, la Sociedad Colombiana de Arquitectos –mediante contrato suscrito con el Fondo Rotatorio del Minis-

⁶⁷ GERMÁN MARTÍNEZ SEGURA. “El Palacio de Justicia. Forma e ideología”, en: *Estrategia Económica y Financiera*, No.135. Bogotá, agosto de 1989, p. 22.



▲ FACHADA del actual Palacio de Justicia sobre la calle 12 (2003).
Fuente: Archivo de la autora.

terio de Justicia—nombró un Comité Asesor para que guiara al arquitecto Roberto Londoño, respetando su autonomía profesional, en la etapa final del diseño del proyecto. Este comité fue integrado por los arquitectos Arturo Robledo, Germán Samper Gnecco, Dicken Castro, Luis Kopec, Sergio Trujillo y Nicolás Rueda.

El nuevo diseño presentado introdujo un cambio sustancial en la fachada, en el acceso, donde en lugar del tímpano, se diseñó un baldaquino cuya función —explica el arquitecto— era la de generar un gran pórtico de acceso y a la vez dotar a la Plaza de un escenario público



▲ **DETALLE DE LA FACHADA** del Palacio de Justicia sobre la Plaza de Bolívar(2003). Fuente: Archivo de la autora.



▲ **DETALLE DE GALERÍAS** del primer piso del Palacio de Justicia, esquina de la Plaza de Bolívar con la carrera 8 (2003). Fuente: Archivo de la autora.



▲ PATIO INTERIOR Y BALDAQUINO del Palacio de Justicia (2001). Fuente: Código, Suplemento Jurídico de *El Espectador*, Bogotá, martes 24 de julio de 2001, p.12.

como complemento a su función urbana. El baldaquino es dilatado algunos metros de los cuerpos laterales y rematado en su cubierta por una cúpula en vidrio. Se une a ellos débilmente por un par de rejas cuya presencia, aunque marca el paramento del edificio, puede ser asociada a la intención de responder a las solicitudes de los ocupantes del edificio, quienes buscaban que el edificio fuera enrejado. De esta forma, el baldaquino, en lugar de lograr la articulación de los dos cuerpos laterales, reitera su desmembramiento.

Además de este cambio respecto al anterior proyecto, se modifica la zona de acceso principal: el muro que separaba el Palacio de la Plaza fue enderezado, ya no se abriría en forma curva sobre el acceso, sino que se trazó recto y continuo. El diseño definitivo fue aprobado por el Consejo de Monumentos Nacionales el cual se pronunció “aclarando que estas [las fachadas] son resultado de un proceso de evolución coherente del mismo proyecto”⁶⁸; conforme a ello, se continuó con la obra. En 1993, se emprendió su construcción y a finales de 1999 se pudo apreciar su aspecto definitivo, aunque no se habían concluido ciertas obras. Finalmente, el Palacio de Justicia fue ocupado en el año 2000.

⁶⁸ CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES. *Acta No. 10 de 1990. Reunión Extraordinaria*. Bogotá, 30 de agosto de 1990, fol. 1.



▲ FOTOGRAFÍA PANORÁMICA de la Plaza de Bolívar, vista desde Monserrate (1997). Fuente: Archivo de la autora. Fotografía de Jorge Eduardo Rodríguez.

Básicamente el edificio se constituye de un cuerpo central de diez plantas dispuesto de forma rectangular y orientado en dirección occidente-oriente, al cual se articulan perpendicularmente, abrazándolo, dos cuerpos laterales de cuatro pisos. Estos volúmenes forman los antecuerpos de la fachada sobre la Plaza de Bolívar y también los que conforman la fachada sobre la calle 12, donde es mayor su adelantamiento con respecto al elemento central. Este denota una verticalidad que contrasta con la horizontalidad que caracteriza las edificaciones del entorno, y con ella se busca reforzar la idea de magnificencia que se quiere dar al edificio,

pero también obedece a la necesidad de dar solución espacial al programa arquitectónico. En esta torre se han dispuesto las oficinas de los magistrados.

Si se atiende a la relación entre objetivos y resultados, es posible advertir cómo se establece una dicotomía en la solución formal del edificio: por una parte, el edificio debe ser abierto de acuerdo con su carácter público, y por otra, debe garantizar su impenetrabilidad, según la necesidad de seguridad. El edificio no logra resolver esta paradoja, es ambiguo. Su accesibilidad, en términos de edificio público, no se logra cabalmente. Por otra parte, la transparencia y apertura que presenta, se intenta realizar a partir de tres elementos: la disposición del baldaquino, la configuración del patio interior que dilata este elemento del cuerpo central, y la transparencia visual que se genera en el primer nivel de dicho cuerpo en sentido sur-norte. Sin embargo, esta transparencia solo se percibe cuando se está ubicado sobre el basamento del edificio, al que prácticamente no se puede acceder. Además, no hay una transparencia directa desde el exterior hacia el interior del edificio.

También es necesario señalar la distinción que se ha hecho de los accesos y las circulaciones del edificio, que ha obedecido especialmente al manejo de seguridad y que determina en gran medida la distribución espacial del edificio. La configuración y disposición de los recorridos y de los puntos fijos no solo no permite una circulación clara cuando se accede al edificio, sino que también condiciona el diseño de la planta, la conformación y dimensión de los espacios, que resultan laberínticos.

En cuanto a la imagen del edificio, se puede decir que la intención de establecer un lenguaje propio a partir de un *deber ser* que se perseguía, especialmente desde la idea de *edi-*

ficio público, y el propósito de responder a sus requerimientos funcionales no logran llevarse a cabalidad. La respuesta dada a la necesidad de seguridad no logra articularse con dichos objetivos; por el contrario, la imagen del edificio no es la que caracteriza a un *edificio público*. Así pues, la búsqueda de seguridad vuelve a reñir con el carácter de lo público, y en ese camino se acude a la *ficción*, en el intento de sustituir la imagen por la materia, de olvidar la historia, los hechos y de reprimir la memoria. El carácter de lo público y la simbología del poder en el nuevo Palacio no son asumidos desde la concepción que debe regir la construcción de un edificio con este destino, sino que son tomados como los caminos y mecanismos de *simulación* de lo que no logra ser, con los que se intenta *disimular* lo que se quiere ocultar.

Aquellos recursos con los que usualmente se denota lo público, como accesibilidad, unidad del edificio, transparencia, integración con el espacio urbano, o los elementos que suelen conformar el repertorio formal de este tipo de edificios y que se hallan presentes en los edificios vecinos, cúpulas, columnatas, balcones, pórticos de acceso, o las características de monumentalidad y simetría, o la elección de materiales, entre otros, son los que se utilizan para configurar la máscara del edificio con la cual se busca aparentar su *deber ser* no alcanzado y ocultar el objetivo que le subyace, que se advierte también a partir de los mecanismos de seguridad adoptados, tales como la separación de los espacios interiores del edificio de su propia fachada, el manejo de circulaciones y puntos fijos, la disposición de accesos y separación del espacio público.

La memoria, lo que pudo haber sido

Como nostalgia de la arquitectura y, paradójicamente, como olvido de la misma, se ha erigido el nuevo Palacio de Justicia. Además de establecerse como un edificio público e institucional, símbolo de la justicia, el holocausto –para muchas personas– le confería también otro destino: ser un edificio conmemorativo. Por ello, y por la trascendencia de los hechos, se ha reprochado que el edificio no cumpliera ningún cometido en este sentido, como lo expresa uno de los hijos de los magistrados inmolados en el anterior Palacio de Justicia:

Quería saber el presidente de la Corte sobre cuál sería la reacción de los familiares de las víctimas del holocausto, si los actos conmemorativos se hicieran dentro de la nueva edificación, y no con la ya tradicional peregrinación a los cementerios. Fui tajante. Es para nosotros mucho más auténtico y emotivo hacerlo dentro del Palacio. Al fin y al cabo, los magistrados, magistrados auxiliares y trabajadores asesinados, jamás abandonaron el Palacio. Los funerales de entonces fueron algo más simbólico que real. La mayor parte de los cadáveres desaparecieron con el fuego. Muchos de los cuerpos no fueron encontrados. Las cenizas fueron colocadas en los ataúdes. Tuvimos que ir al cementerio, y de hecho allá hemos vuelto. Sin embargo, junto con nuestros muertos de aquí, de este recinto, nunca nos fuimos. Hoy, por ejemplo, es un día de visitas⁶⁹.

⁶⁹ CARLOS MEDELLÍN. “Para que no se olvide”, en: *El Tiempo, Lecturas Dominicales*. Bogotá, 26 de noviembre de 2000, p. 2.

A lo que agrega más adelante, con el fin de señalar la importancia de recordar los acontecimientos trágicos de una institución vital en el destino del país, para valorar una historia común que, por lo tanto, ayuda a construir una Nación:

Para nadie es un secreto que el holocausto judío sigue tan actual gracias a que sus víctimas no han desfallecido un instante en recordarlo. Se siguen construyendo museos. Se dejaron muchos campos de concentración intactos para que otros vieran con sus propios ojos lo que había sucedido. Para evitar que todos aquellos interesados en ocultar la realidad inventaran su propia historia. Muchas iglesias destruidas en Alemania se dejaron como monumentos y símbolos de la tragedia. Los arcos del triunfo y los obeliscos no solo recuerdan las victorias en las batallas, sino que dejan grabados los nombres de los muertos. Son monumentos a la muerte. Pero no a la muerte en sí misma, sino a lo que esta muerte representa para un pueblo. Para una memoria colectiva⁷⁰.

Se puede decir, entonces, que en la obra converge, no la arquitectura civil, sino la arquitectura como *máscara*, pues a ello se aproxima por el énfasis y el tratamiento de la seguridad, por su severidad formal, que ante la mirada y ante la proximidad de los cuerpos se defiende y que oculta todo, guardándolo en su hermético interior.

Al objetivo de establecer con la construcción del edificio un *símbolo de poder* se superpusieron otras ideas y necesidades que, aunque consideradas de segundo orden, obedecían a una concreta realidad y se manifestaron en el edificio, marcando de esta forma el signo desde el cual se le reconoce y bajo el cual es acogido por la sociedad.

La relación con la forma en este edificio no solo está determinada por lo que la memoria asocia, sino también por lo que el mismo edificio pone en evidencia: ausencia de referentes en el intento de instaurar el olvido; *disimular* el miedo, *simular* su deber ser, es decir, a través de la presencia de su *máscara*.

⁷⁰ *Ibid.*