

Confrontar es poner frente a frente. No necesariamente en una disputa o enfrentamiento violento, sino en un reconocimiento de lo que participa en el proceso actual de la configuración y construcción de la arquitectura popular. La cantidad de elementos que hoy se consideran como integradores de la arquitectura popular y la complejidad del fenómeno en tiempos de la posmodernidad obligan a hacer una aproximación que forzosamente inicia como taxonómica y termina por sorprendernos con evidencias de lo que tenemos frente a los ojos y pretendemos a principios teóricos de los filósofos de la arquitectura.



DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO  
CAMPUS GUANAJUATO  
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Arquitectura popular mexicana  
Confrontación de identidades



ALMA PINEDA



## Arquitectura popular mexicana Confrontación de identidades



ALMA PINEDA ALMANZA: Originaria de la ciudad de Puebla, arquitecta con Maestría en Arquitectura con especialidad en Restauración de Sitios y Monumentos y Doctorado en Artes, de la Universidad de Guanajuato en México.

Desarrollo en docencia, investigación, construcción y proyecto. Fue Jefa de Patrimonio Histórico del Municipio de León, trabajó en proyectos de restauración y legislación del patrimonio. Realizó trabajos de restauración en el Centro Histórico de Querétaro y proyectos arquitectónicos en diversas ciudades. Realiza investigación para soportar teóricamente e históricamente proyectos de restauración.

Ha participado en la revista *intergrafico* de la División de Arquitectura, Arte y Diseño. Ha publicado capítulos en diversos libros sobre teoría, arte y arquitectura, es coautora y compiladora de "Proyecciones Híbridas en el Arte Digital". Tiene artículos en Memorias de Coloquios de Investigación en la Arquitectura de la UG y cuenta con publicaciones de artículos en las memorias en diversos congresos nacionales e internacionales como en Colombia, Brasil, Francia y España.

Es profesora investigadora de tiempo completo del Departamento de Diseño, con una línea de investigación sobre arquitectura popular contemporánea posmoderna. Participa en la Maestría de Restauración de Sitios y Monumentos y Programas de Doctorado y Maestría en Artes de la Universidad de Guanajuato. Tiene perfil PROMER, es miembro de Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I. Su trabajo doctoral obtuvo el Premio Nacional INAH 2014, Modalidad Francisco de la Maza; en el área de conservación de patrimonio arquitectónico y urbano.

ARQUITECTURA POPULAR MEXICANA  
CONFRONTACIÓN DE IDENTIDADES



Alma Pineda

# ARQUITECTURA POPULAR MEXICANA

## CONFRONTACIÓN DE IDENTIDADES



UNIVERSIDAD  
DE GUANAJUATO



Universidad de Guanajuato  
División de Arquitectura, Arte y Diseño  
Campus Guanajuato



DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO  
CAMPUS GUANAJUATO  
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Luis Felipe Guerrero Agripino  
RECTOR GENERAL

Héctor Efraín Rodríguez de la Rosa  
SECRETARIO GENERAL

José Luis Lucio Martínez  
SECRETARIO ACADÉMICO

CAMPUS GUANAJUATO

Javier Corona Fernández  
RECTOR DEL CAMPUS GUANAJUATO

Juan Martín Aguilera Morales  
DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Concepción Rodríguez Argote  
DIRECTORA DE DISEÑO

Primera edición: 2016

Fotografía Portada: Mauricio Velasco  
Calle en Coatzacoalcos, Veracruz.

D.R. © 2017 Alma Pineda Almanza

Universidad de Guanajuato  
Lascuráin de Retana 5  
36000 Guanajuato, Gto., México

Producción editorial: Calygramma

ISBN: 978-607-9186-99-9

Impreso en México / *Printed in Mexico*

*Sólo Dios basta.*  
TERESA DE JESÚS

A Mauricio y María  
por su amor y paciencia



## ÍNDICE

PRÓLOGO	15
INTRODUCCIÓN	19

### ANTECEDENTES Y ABORDAJE

1. Actualidad	23
2. Antecedentes históricos	30
3. Ubicación teórica	32
4. Hipótesis	33
5. Aproximación metodológica	34

### CAPÍTULO 1

#### LA IDENTIDAD Y LA CONFRONTACIÓN

1. Identidad y su relación con la cultura popular	37
1.1. Necesidad de una identidad nacional	38
2. Identidad	42
2.1. Identidad y Mestizaje	48
2.1.1. Sincretismo	48
2.1.2. Eclecticismo	49

2.1.3. Hibridación	50
2.1.4. Creolización	52
2.1.5. Fusión	52
2.1.6. Nacionalismo	53
3. El modernismo, la posmodernidad y la identidad	55
3.1. El Posmodernismo	58
3.2. El modernismo y las vanguardias	60
3.3. El pensamiento posmoderno	64
3.4. Posmodernismo y arte	71
3.5. Posmodernidad en los estilos de la arquitectura	75
3.5.1. La arquitectura posmoderna	76
3.6. El posmodernismo y el pop art, el kitsch	82

## CAPÍTULO II

### TENDENCIAS CONTEMPORÁNEAS DE LA ARQUITECTURA POPULAR Y SUS CATEGORÍAS ESTÉTICAS

1. Expresiones populares	87
1.1. Lo tradicional y lo popular	88
1.2. La arquitectura popular	100
2. Lo Kitsch	108
2.1. Definiciones del Kitsch	110
2.2. Tipos de Kitsch	113
2.3. Razones del Kitsch	115
2.4. Manifestaciones del kitsch	121
3. Lo Cursi	121
3.1. Lo cursi en arquitectura	126
4. Otras variantes del kitsch	132
4.1. Lo vulgar	132

4.2. Camp y Mal Gusto	134
4.3. Fanatismo religioso y esoterismo	136
4.4. Fanatismo deportivo	143
4.5. Medios masivos y popularización del arte	146
5. Categorías estéticas de la arquitectura vernácula o popular	149
5.1. Consideraciones sobre el espacio y el símbolo en la arquitectura	151
5.2. Consideraciones sobre el patio y el tinglado	153
5.3. Formalismo servil y expresionismo articulado: mini mega estructuras y tecnologías	156
6. Símbolos en la arquitectura	158
6.1. El Símbolo	159
6.2. El signo	161
6.3. El código	162
6.4. Antecedentes de la semiótica	166
6.5. Los signos y los significantes en la arquitectura	167
6.6. Poder (Status)	170
6.7. La Riqueza y el kitsch	175
6.8. “Plenitud”	177
6.9. Machismo	178
7. Lecturas semióticas o estéticas para la arquitectura	182
7.1. Consideraciones para el análisis de lo popular mexicano contemporáneo	189
7.2. Los signos en la arquitectura popular contemporánea	191
7.2.1. Símbolos urbanos	194
7.2.2. Símbolos tipológicos arquitectónicos	194
7.2.3. Símbolos personales	197
7.3. Los símbolos del poder desde el Gobierno	201

CAPITULO III  
LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD MEXICANA EN  
LOS SIGLOS XX Y XXI: LAS ADAPTACIONES POPU-  
LARES EN LA ARQUITECTURA

1. Movimientos artísticos oficiales	211
2. El Nacionalismo	214
2.1. Tipos de Nacionalismo	219
2.2. El Nacionalismo y la identidad	
2.3. Nacionalismo Mexicano	223
2.3.1. Marco Histórico del México Independiente. La Ilustración y el nuevo pensamiento	223
2.3.2. Independencia de México. El origen de su identidad	224
2.3.3. El Porfiriato y la Revolución Mexicana	229
2.3.4. La idea del Nacionalismo Mexicano	233
2.3.5. Definición del Nacionalismo Mexicano	237
2.3.6. El Indigenismo	241
3. Las posturas arquitectónicas en la primera mitad del siglo xx en México	245
3.1. Las primeras décadas del siglo xx	245
4. Posmodernismo mexicano	256
4.1. La posmodernidad en los estilos de la arquitectura. Sus antecedentes	256
5. Adaptaciones populares	264
5.1. La arquitectura vernácula como ejemplo de identidad mexicana	269
5.2. Las primeras transformaciones en la arquitectura popular	275
5.3. Interpretación ART DÉCO en la arquitectura popular	281

5.4. Interpretación Funcionalista en la Arquitectura Popular	283
5.5. Interpretación posmodernista en la arquitectura popular	293
5.5.1. Transformaciones tipológicas en la vivienda	296
5.6. Papel del Gobierno en la transformación de la arquitectura popular en México	333
5.6.1. La arquitectura popular	333
5.6.2. Las políticas públicas sobre vivienda popular	337
5.6.3. Planes de desarrollo y otros programas de gobierno	338
5.6.4. Implicaciones de los programas oficiales de conservación	345
5.6.5. Políticas culturales en el siglo xx	346
5.6.6. La casa popular del siglo xx	350
5.6.7. Políticas de conservación de la arquitectura tradicional	352
5.6.8. Las políticas culturales en las últimas décadas	355
5.6.9. La influencia internacional y las políticas en la arquitectura tradicional	357
5.6.10. Pueblos Mágicos	362
5.6.11. Fuera de los programas oficiales	364

## CONCLUSIONES

Sobre Identidad y Posmodernidad	373
Arquitectura Popular Mexicana	374
Sobre el fenómeno Kitsch y la Semiótica	376
Sobre la arquitectura del siglo xx	379
y sus identidades en la arquitectura popular	379
Consideraciones finales.	380

FUENTES DOCUMENTALES	383
BIBLIOGRAFÍA	383
MEDIOGRAFÍA	389

## PRÓLOGO

En la segunda mitad del siglo xx, mientras Le Corbusier realizaba algunas de sus más conocidas obras en lo referente a vivienda, y en México Mario Pani resolvía vivienda para trabajadores en varios conjuntos de multifamiliares, el movimiento moderno iniciaba su declive. Las numerosas “minorías”, que nunca encajaron en la moderna “máquina para habitar”, exigieron sus derechos y aparece lo que era evidente: las sociedades están formadas por grupos más o menos homogéneos en un heterogéneo integral que forman sociedades complejas. Con algunos individuos elaborando discursos sobre la identidad, su búsqueda y su definición y otros aprovechando cada minoría como un nicho de mercado para su propio beneficio, las sociedades occidentales fueron llevadas hacia la posmodernidad.

La importancia del individuo común y sus particularidades se hicieron motivo de atención, tomando relevancia las historias locales, el estudio de lo popular y la vida cotidiana. En esta dirección se sitúa el estudio de Alma Pineda sobre la arquitectura popular mexicana y la confrontación de los elementos que la hacen realidad.

Confrontar es poner frente a frente. No necesariamente en una disputa o enfrentamiento violento, sino en un reconocimiento de lo que participa en el proceso actual de la configuración y construcción de la arquitectura popular. La cantidad de elementos que hoy se consideran como integradores de la arquitectura popular y la complejidad del fenómeno en tiempos de la posmodernidad obligan a hacer una aproximación que forzosamente inicia como taxonómica

y termina por sorprendernos con evidencias de lo que tenemos frente a los ojos y pretendemos que no es arquitectura, puesto que no responden a principios teóricos de los filósofos de la arquitectura. La confrontación consiste en hacer visibles muchos de los elementos conformadores de la arquitectura popular y una vez teniéndolos así, tratar de establecer los nexos entre todos ellos, si los hay, o al menos señalar su participación en la miscelánea de la arquitectura posmoderna.

Al abordar la complejidad se recurre a evocar a personajes populares iconos de lo “popular mexicano”, a los *reality shows*, al concepto de lo kitsch como sarcasmo o como categoría estética, a la “conservación de los valores tradicionales de la arquitectura popular”, la vivienda vernácula y muchos otros componentes del problema provenientes de diferentes ámbitos, discursos y sistemas.

La aclaración de lo complejo de la vivienda popular, junto a la propuesta de aproximación a lo general desde la particularidad, obliga a pensar en el usuario en primer término, y con éste en sus aspiraciones y sus intenciones. Así, una vez que el usuario ha sido puesto al centro del conjunto de elementos y relaciones de este tipo de espacio, los procesos sociales de comunicación y de representación del estatus social cobran importancia y se convierten en eje que transforma al aparente caos de la arquitectura popular en un sistema comprensible y se dan explicaciones sobre el origen e intenciones de las formas y espacios que hoy se construyen para la habitación de la gran mayoría de las familias en México.

Los resultados a los que se llega nos permiten ver una secuencia lógica en las consideraciones de los especialistas sobre la arquitectura popular. Los antecedentes se sitúan en 1964, cuando la vivienda vernácula, entendida en el sentido de construcción ligada al medio rural y basada en la tradición secular de formas constructivas y modos de habitación, hizo su entrada triunfal en el Patrimonio Cultural Edificado, desde la Carta internacional sobre la conservación

y la restauración de monumentos y sitios, conocida como la *Carta de Venecia* (ICOMOS), que le dio el carácter de monumento histórico. Más tarde, en 1972, la UNESCO elaboró su Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, en donde se mencionan como parte del patrimonio cultural los lugares con valores “...desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico”. Con estas consideraciones se pueden incluir desde entonces los conjuntos de edificaciones vernáculas o populares en las acciones de conservación patrimonial y hasta en la lista del Patrimonio Mundial y se explica el interés de los especialistas en esa rama de la construcción. Ya en el siglo XXI, la evidencia nos hace comprender que la arquitectura popular no es exclusivamente la que sigue tradiciones constructivas antiguas, sino que es un género vivo y muy dinámico, que conforma ciudades y que adopta novedades y crea símbolos a partir de las posibilidades, intereses e influencias de sus propios habitantes, generando nuevas prácticas, siendo además el tipo de vivienda más abundante en el país y al parecer de la que se obtienen la mayor parte de las satisfacciones tanto en el plano puramente práctico de sitio para habitar, como en la consideración de lugar de representación de la vida familiar, de los éxitos, de las aspiraciones. Esta característica de cercanía con aspectos inmateriales del habitante y la detección de características que permiten clasificar para su comprensión los fenómenos de producción de vivienda popular llevan estas nuevas manifestaciones, para sorpresa de muchos, a la categoría de Patrimonio Cultural Edificado.

El texto de Alma Pineda nos hace reflexionar ante la posibilidad de seguir considerando que la arquitectura popular es en México una tragedia que no merece ser estimada como parte de las manifestaciones arquitectónicas, y la posibilidad de abordarla como una expresión popular con origen en necesidades prácticas, realizada según códigos y aspiraciones identificables a partir de la comprensión de las múltiples influencias, con una evolución en el tiempo y un

resultado satisfactorio para el propio productor. Desde esta segunda opción, la calidad arquitectónica de las obras es una posibilidad real a pesar de que algunos hubieran preferido que ocurriera de otro modo. El resultado de nuestro modo actual de vivir, de la manera en que se organiza la sociedad, la existencia de aspiraciones de espacio habitable que no son satisfechas por los profesionales, las aspiraciones de una vida como en la ciudad, como en los Estados Unidos, como en las películas, como en cualquier otro ámbito que es posible conocer hoy, al menos virtualmente, generan las viviendas populares de la forma que se expone en este estudio, y son estos espacios, estos lugares personalísimos, codiciados y amados, los que tiene nuestra generación actual como principales y abundantes ejemplos para poder legar al futuro.

MAURICIO VELASCO ÁVALOS

## INTRODUCCIÓN

*Arquitectura popular mexicana. Confrontación de identidades*, tiene como origen la reflexión sobre una serie de ideas a propósito del reconocimiento de la *arquitectura vernácula y popular* como contenedor de la vida cotidiana. Este concepto, de reciente incorporación en los estudios sociológicos, ha permitido una nueva lectura de la *historia* en la que lo cotidiano es ahora una parte indispensable para la comprensión de los hechos sociales, incluido el cuestionado fenómeno de la formación de identidades. En este sentido, se considera necesario que el *arte* pueda ser explicado y comprendido desde la misma perspectiva de las *historias* locales y la cotidianeidad, por lo que se ve como necesario abordar esa formación de identidades, sus confrontaciones y sus resultados en las *expresiones artísticas populares*. Todo esto en un contexto posmoderno de globalización acelerada en el ámbito mexicano, caracterizado por migraciones, intercambios culturales y otros condicionamientos.

Entre las motivaciones que llevan a abordar este problema se encuentran principalmente el trabajo teórico realizado a través de varios años de reflexión sobre esta materia, las experiencias de intervención sobre el patrimonio cultural, la meditación sobre los procesos de creación actuales, ligados a las nociones de “lo mexicano”, de la identidad local, de las identidades nacionales en México y de la semiótica del objeto arquitectónico. Igualmente ha sido un impulso en la formación del proyecto, la preocupación al constatar cómo la

creación artística popular mexicana en general, y en la arquitectura en particular, se torna progresivamente en una actividad puramente mecánica, para la que no parecen ser necesarias reflexiones históricas o teóricas.

Esta investigación nos lleva a desarrollar un gran marco teórico de reflexión donde se abordan los conceptos de identidad, de mestizaje y posmodernidad. Con estos términos se pretende determinar la situación de la identidad en México en el siglo XXI y su problemática.

El análisis de las tendencias contemporáneas de la expresión popular nos conduce a revisar algunas de las formas en que se manifiesta la cultura popular, es decir características del “gusto” y definiciones del *kitsch*. Se presta atención a la relación de estos términos y su liga con el arraigo a las tradiciones y la formación de nuevas identidades que caracterizan a la cultura de masas, donde destacarse del resto parece ser un reto. En este orden de ideas, por un lado nos encontramos con la mimetización que establece vínculos de identidad y por otro, la obsesión por distinguirse entre el grupo al que se pertenece. El aspecto semiótico y la formación de nuevos símbolos, toman un papel fundamental en la expresión cultural.

Han de analizarse algunos de los estilos arquitectónicos que definieron la identidad mexicana, distinguiéndose algunos en particular, mientras que en otros, la necesidad de pertenecer a la modernidad, ofrecerá una resistencia a presentar elementos identitarios locales. Por tratarse de un tema que estudia la arquitectura popular, el análisis aborda todos estos estilos y sus interpretaciones resultado de la autoconstrucción o autodirección, en la que se identifican siempre los modelos estilísticos originales de los que se parte.

A pesar de que estos fenómenos de descontrol tienen origen en factores diversos, para tener una aproximación a nuestro tema de estudio hemos dedicado una sección a las transformaciones generadas por influencias extranjeras, en la que se toma en cuenta otro

problema de gran impacto en el fenómeno, que es la migración y con esto sus respuestas culturales.

La investigación nos conduce a comprender las formas de transformación de la identidad reflejada en arquitectura popular, donde las influencias y las condiciones son múltiples, pero que al final de cuentas son reflejo de una sociedad posmoderna característica de las últimas décadas del siglo xx y del presente siglo XXI.



## ANTECEDENTES Y ABORDAJE

### 1. ACTUALIDAD

El tema de confrontación de identidades en la arquitectura popular mexicana representa un tema contemporáneo situado específicamente en el campo de la arquitectura, pero comprensible a través de otras disciplinas como la sociología y la antropología. El argumento nos conduce a explicar la pertinencia del tema a través de la investigación de una serie de bancos de información que nos permitan constatar la originalidad del tema y la posibilidad de realizar aportaciones en el campo de las teorías estéticas referentes a la arquitectura. Se hace por lo tanto necesario indagar sobre cada uno de los subtemas que compone nuestro objeto de estudio.

La historiografía relacionada con la expresión arquitectónica popular mexicana ha sido tema de estudio desde el ocaso del siglo XIX hasta nuestros días, principalmente examinado como un fenómeno de migración, visto a través del crecimiento debido al cambio de vida rural al de la ciudad. Si podemos hacer una analogía entre la artesanía y la arquitectura tradicional, se puede observar que sus antecedentes son en un primer lugar de carácter utilitario y que conservan formas de elaboración como materiales regionales y técnicas muy antiguas que han permanecido hasta nuestros días y han permitido que actualmente sean consideradas parte del patrimonio histórico.

De igual forma, este tipo de expresión ha tomado con el tiempo nuevas posturas en el campo del arte y así como una artesanía actualmente puede ser considerada una obra artística, la arquitectura tradicional –o la inspiración en ella– ha sido integrada en la arquitectura de firma y ganado premios internacionales tal y como lo ha hecho el arquitecto Luis Barragán al hacer arquitectura con influencias de la arquitectura vernácula en miras de tener arquitectura con identidad. Es así como en el campo de la arquitectura surgen nuevas posturas y nuevas formas para revalorar a la arquitectura tradicional y se han generado así, una serie de investigaciones y publicaciones con la temática de arquitectura popular, tradicional o vernácula.

Para el caso del análisis de la arquitectura popular contemporánea, hemos podido comprobar a través de un sondeo por varios bancos de información, que gran parte de los estudios se enfocan al fenómeno de la arquitectura “popular” construida en serie como parte de un programa político de gobierno. Sin embargo, nuestro tema se centra en el fenómeno de la arquitectura popular urbana que no es construida en serie y que tiene como particularidad dejar un sello personal de identidad, referenciada en muchos de los casos a la autoconstrucción. Los enfoques de la misma, por lo general vinculan por separado aspectos sobre estética, identidad y sociología, entre otros, inherentes a las formas de expresión arquitectónicas y urbanas.

Entre aquellos acervos relacionados con el tema objeto de estudio se destaca por su incuestionable significado documental el libro de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Apren- diendo de las Vegas, un simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, (Venturi, Scott, Izenour, 1998) donde se analiza el caso de la Ciudad de las Vegas. Ciudad que ha tenido cambios importantes como resultado de una inercia posmoderna en la que el consumismo y la pérdida de supuestos elementos culturales han conformado su estructura urbana. Este libro podría ser lo más parecido al tema que pretendemos abordar, ya que no critica –en el sentido de cen-

sura– el resultado de la Ciudad de las Vegas, sino intenta explicar la arquitectura de una población cuyos intereses comerciales se podrían interpretar como una ausencia total de valores tradicionales, a lo largo del libro se entiende que se trata de una nueva forma de expresar una identidad actual.

Nuestro objeto de estudio también muestra algunas diferencias con la investigación de *Aprendiendo de las Vegas*, puesto que en el tema en cuestión, se tratan aspectos multidisciplinarios en un marco teórico general, y se centra en la problemática actual de muchas de las ciudades mexicanas con un fenómeno claro en su arquitectura tradicional y popular, donde se actualizan los términos y se revisa el caso de una ciudad y se abordan los problemas específicos de la cultura mexicana.

Otros estudios de tipo urbano son elaborados en documentos académicos (como tesis de posgrados) en donde se realizan propuestas encaminadas a la planeación, desarrollo de crecimiento y estrategias de consolidación, señalando una clara existencia de problemas de desorden y falta de planeación. En ellos se advierte un nuevo lenguaje urbano que empezó a utilizarse en estas ciudades, donde cambiaron las fachadas, los colores, los espacios abiertos, los remates visuales, los perfiles, los símbolos y las referencias. Tal y como lo explica Carlos García en su libro *La Ciudad de Hojaldre*, donde analiza prototipos de diversas ciudades con características muy específicas y comenta la importancia de tratar a las ciudades como “...pequeños relatos limitados en el espacio y en el tiempo, circunscritos a territorios determinados por intereses concretos, resultado de esta confluencia de sensibilidades e intereses...” (García, 2006). En este trabajo el autor tipifica siete ciudades, en donde intenta crear modelos establecidos en sus posturas de crecimiento urbano, modelos en los que no queda inserta ninguna ciudad con las características que pretendemos identificar en las ciudades mexicanas modificadas por el dinero y el “mal gusto”.

Por su parte, el tema de identidad, es abordado por una gran cantidad de autores como Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Jean Baudrillard, Gilberto Giménez, José Luis González Martínez y Carlos Chanfón, entre otros, los cuales afrontan el argumento desde la perspectiva literaria de conservación patrimonial, pero principalmente desde la visión filosófica y sociológica. Sobre este mismo tema de identidad y su relación con el patrimonio, el tema es abordado en tesis de posgrado de la Maestría de Restauración de la Universidad de Guanajuato, donde se centra como fundamento de las obras de restauración y conservación del Patrimonio Cultural Edificado,

Los temas de arquitectura popular, desorden urbano, identidad, se ven entrelazados por un tema que podría ser la esencia en lo referente a comprender las filosofías estéticas y la pérdida de identidad vistos a través de nuevos referentes culturales, que mueven las expresiones contemporáneas, específicamente relacionadas con el gusto. Lo *kitsch*, como concepto, es entonces una pieza clave, verdadero *leitmotiv* de la investigación.

El arte y la expresión *kitsch* se ven necesariamente relacionados con el posmodernismo, el consumismo de masas, el acceso a la tecnología e incluso a la pérdida de identidad, así se puede encontrar información centrada en diversos campos del conocimiento como la filosofía, la sociología, el arte e incluso se trata de manera muy superficial en la arquitectura. De este tema, autores como Gillo Dorfles, Umberto Eco, Tomas Kulka, Walter Benjamín, Hermann Broch y Abraham Moles son los especialistas. Nuevamente se ha encontrado cierta coincidencia en los tratados de estos filósofos y en sus percepciones sociológicas, psicológicas e incluso artísticas, pero no arquitectónicas y mucho menos referenciadas a la arquitectura popular, de tal manera que en la actualidad ha existido algún avance, aunque no apegado a los criterios preestablecidos en el presente trabajo. Lo arquitectónico ha sido abordado a través de pequeños

artículos de carácter informativo, más que de investigación social como referencias a la arquitectura de narcotraficantes, de dictadores o incluso de nuevos ricos.

Por su parte Carlos Monsiváis, ensayista mexicano, aborda la cultura mexicana contemporánea en aspectos de la vida cotidiana en sus libros de *Los rituales del caos* (2004), *Aires de familia: cultura y sociedad en América latina* (2006), *Imágenes de la tradición viva* (2006), *Apocalipstick* (2009) mismos que deberán ser interpretados para conocer la esencia de los mexicanos al expresarse en la obra arquitectónica. *Sobre la vida cotidiana*, Pilar Gonzalbo Aizpuru (2006) desarrolla varios libros cuyo tema central es la Historia de la vida cotidiana. En este aspecto también encontramos estudios sobre el fenómeno migratorio, cuyos contenidos se desarrollan también bajo diversas especialidades, particularmente desde la sociología como punto de partida para los estudios. En éstos, migración y vida cotidiana ayudan a conformar lo esencial del marco de referencia en relación con el comportamiento del fenómeno de lo popular actual, y por lo tanto de la razón de sus expresiones tangibles.

Los estudios antes descritos, no parecen brindar nexos entre sí, ni explicar el completo transcurrir de la expresión arquitectónica popular mexicana, su identidad e influencias foráneas, por esta razón se han seleccionado todos estos temas que formarán parte de las variables para nuestro estudio. Se ha buscado entonces en esta investigación descifrar una línea de identidad en la arquitectura, que desemboque en la arquitectura popular actual.

Entre algunos trabajos cercanos al tema de la arquitectura popular en México vista a través de las posturas del *kitsch* en una población específica destacan dos libros que trabajaban un tema similar: *Michoacán en transformación: arquitectura, turismo y migración*, de Salvador García (2010) y *La transformación de la vivienda vernácula en Michoacán: materialidad, espacio y representación*, de Catherine R. Ettinger (2010). Estos son estudios de caso y la temática se centra

en la arquitectura vernácula de Michoacán con su caso específico de transformación del patrimonio arquitectónico vernáculo.

El mismo tema de transformaciones en la arquitectura popular, ya sea urbano o rural, causado por una aspiración de mejora en la forma de vida y sustento, basado en el trabajo como migrante en los Estados Unidos, es abordado en un evento del Centro Cultural de España, en la ciudad de México, denominado *Arquitectura de remesas: sueños de retorno, signos de éxito* (CCEDM, 2011), que logró conjuntar investigadores que tratan el tema desde las perspectivas antropológica, social y arquitectónica de México, centro y Sudamérica. En este evento se recalcó la influencia de las arquitecturas extranjeras y el sentido de los *signos de éxito*, es decir, el aspecto semiótico que pueden tener estas construcciones.

Sobre la semiótica y su relación con las expresiones *kitsch*, se ha revisado documentación de Umberto Eco (1986, 2006, 2009) y André Chastel (2004). Herón Pérez Martínez (2009) profundiza sobre la semiótica y arquitectura y Charles Jenck's (Broadbent, Bunt, Jenck's, 1991) aplica la semiótica a la arquitectura. Jean Baudrillard, y su libro *El sistema de los objetos* (1969), tiene un apartado sobre la representación de la semiótica en la arquitectura y su relación simbólica con ciertos objetos.

Todos los fenómenos que se desean analizar, están inmersos en marco general de posmodernidad, por lo que se han considerado las ideas de Umberto Eco, Davis Harvey, Matei Calinescu, Benjamín Valdivia, Gianni Vattimo, por mencionar algunos de los especialistas con los que se trabajará el tema.

El estudio de las transformaciones en la arquitectura popular está conformado por diversas variables y condicionantes, muchos de ellos competencia de diversas ciencias como la sociología, la antropología, la filosofía, la economía, el urbanismo, la arquitectura, entre muchas otras. Es necesario aclarar que aunque en este Estado de la Cuestión hace referencia a algunos libros en particular, no son los únicos que forman parte del acervo de consulta. A partir de lo

anteriormente expuesto y según la documentación disponible, podemos afirmar que específicamente sobre nuestro tema, hay muchas reflexiones inéditas y todavía más por decir.

El análisis sobre el tema de la *Arquitectura popular mexicana. Confrontación de identidades*, se ha realizado tomando en cuenta su naturaleza, cuyo objetivo está encaminado a rescatar, valorar y revelar, en una dimensión plural, la trascendencia de todos los temas que conforman el contexto cultural mexicano de clases populares que han materializado sus aspiraciones en una arquitectura producida con recursos económicos suficientes para poder disponer de más medios de los que se habían tenido en décadas anteriores al fenómeno migratorio, detectado a partir de la década de los setentas. Se exponen aquellos aspectos más significativos relacionados con el consumismo y el desequilibrio en la educación y en los valores que llevan a una manifestación cultural muy particular de muchas poblaciones de nuestro país.

La pluralidad en el objeto de estudio, lleva consigo el compromiso de entender y explicar una relación comprobable y válida entre las formas de concebir la identidad cultural y la actividad del diseño arquitectónico popular. Éste se estructura a partir de la constatación de la existencia de una expresión artística popular mexicana que se considera tradicional y que involucra “valores” conceptualizados como el nacionalismo de mediados del siglo xx. Por otro lado, se percibe también una expresión artística popular mexicana contemporánea que parece no corresponder a identidades supuestamente tradicionales y que por lo mismo se ha menospreciado como parte de “lo mexicano”.

De acuerdo a lo anterior, podemos enunciar el problema a partir de la interrogante que nace cuando nos planteamos si las expresiones populares mexicanas contemporáneas en la arquitectura son una nueva forma de Arte Popular, con patrones de evaluación propios, diferenciados de otras maneras de manifestación de identidad.

Puesto que el argumento de la identidad forma continuamente

parte de las discusiones teóricas de los arquitectos, es objetivo principal de este proyecto explicar la expresión artística en la arquitectura popular contemporánea y sus nuevos modelos para el diseño, desde los que se pretende atraer hacia la propia identidad modelos extranjeros que implican símbolos de poder, de riqueza, de “plenitud”, de machismo, entre otros.

Estos símbolos, que se manifiestan físicamente, provocan un choque con maneras tradicionales de comunicar los mismos mensajes y una confrontación con el patrimonio de la ciudad (símbolos urbanos, traza y perfiles) que implica formas específicas de entender el espacio urbano, que ocasiona una transformación formal hacia un lenguaje congruente con la cultura social.

Al plantear desde la perspectiva de la arquitectura la confrontación de identidades se pretende reconstruir el argumento de la continuidad de un sentimiento de identidad a partir de los nuevos diseños arquitectónicos. La cuestión de la identidad será abordada desde diversos puntos de vista, pero principalmente aterrizada en la apropiación de lo “extranjero” a través del arraigo.

En el curso de la investigación, se analizan etapas sucesivas de la historia contemporánea, desde el nacionalismo hasta el año 2010, en las que son evidentes las manifestaciones de identidad en relación con las influencias extranjeras. Esto nos habilitará también para dilucidar lo que la población reconoce como propio, por corresponder a las expectativas de identificación social, y por lo mismo registrarlos como arte popular mexicano.

## 2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Con la presencia del funcionalismo del siglo xx, las ciudades del mundo que tenían los recursos para hacerlo se transforman, corriéndose el riesgo en muchas de ellas de la pérdida de sus elementos de identidad. Este fenómeno hizo que destruyeran edificaciones en

los centros históricos sustituyéndose éstos por edificios “sin identidad”, bajo la bandera de la internacionalización. En el caso de México tuvimos posturas donde la *integración plástica* ofreció una resistencia a la pérdida de la identidad mexicana. Artistas como Diego Rivera, Juan O’ Gorman, Orozco y Siqueiros plasmaron sus enormes murales en edificios racionalistas que continúan con una tradición nacionalista invadida por un funcionalismo internacional.

Un segundo fenómeno comenzó a formar parte de este problema inicial a partir de la década de 1970. La economía inestable del país que había generado durante décadas un desempleo desenfrenado obligaba a los menos preparados a buscar nuevas oportunidades en nuestro vecino más cercano: los Estados Unidos de América, que representó para muchos la mejor opción para sobrevivir.

La migración empezó a ser entonces la solución a los problemas de estas familias, y de México, si tomamos en cuenta que gran parte de los ingresos de México vienen precisamente de los remesas de mexicanos que residen en los Estados Unidos. El fenómeno tardó en dar fruto. Una vez que los migrantes mexicanos lograron establecerse y resolver sus primeras necesidades, la existencia de una “nueva riqueza” empezó a reflejarse en las ciudades “medianas y pequeñas”, así como en algunas de las colonias populares de las grandes ciudades, que recibieron esta riqueza a su manera, donde se dio inicio a cambios físicos reflejados en las estructuras de la ciudad. Un nuevo lenguaje urbano empezó a utilizarse en las ciudades, y cambiaron símbolos y referencias.

Estos fenómenos ocasionaron reflexiones referidas a la identidad, que han estado ligadas a las preocupaciones sobre la cultura, los procesos de re-creación de los pueblos, e incluso a un problema de conciencia (Chanfón, 1983). La relación que guarda esta reflexión con otras materias como la psicología, la sociología o aún la etnología y la antropología, pareciera alejar el problema de la identidad del área teórica del arquitecto, sin embargo, su consideración como ob-

jeto de atención se advierte totalmente pertinente cuando se acepta que la conciencia de identidad es un problema de actitud hacia los antecedentes históricos propios. (Chanfón, 1983, p. 111):

A fin de contextualizar el momento actual, se han tomado en cuenta las consideraciones que han surgido en relación con el estudio de la identidad y el proceso del diseño popular en edificios vernáculos y populares a través de la historia. Participan en la reflexión general del problema y son también objeto de atención los principales factores extranjerizantes que influyen en este proceso creativo.

### 3. UBICACIÓN TEÓRICA

El acercamiento esencialmente transdisciplinar que se impone a partir de la selección del tema de investigación lleva a considerar diferentes enfoques teóricos, principalmente derivados de las ciencias sociales y de la arquitectura como disciplina artística y humanística.

La arquitectura es un fenómeno claro de manifestaciones culturales y se aborda a través de las ciencias sociales mediante la historia, la sociología y la antropología. Por otro lado, la identidad, concepto básicamente social, puede ser abordada desde la filosofía y la psicología, pero también desde lo antropométrico, ergonómico y las características físicas naturales geográficas de un espacio. De ahí que muy diversos temas involucrados en este proyecto de investigación se ven enlazados en sus contenidos esenciales y en sus manifestaciones.

Identities, influencias, evolución, historia, arte, son conceptos que cada generación define conforme a sus intereses y que para nuestro caso parecen estar en proceso de cambio constante. Sin embargo, los fenómenos de transformación social del periodo histórico seleccionado pueden ser explicados desde algunos marcos conceptuales como el que aporta el posmodernismo, que han contribuido mucho en el campo filosófico y cultural y que también explican la conformación del espacio arquitectónico mexicano.

La aproximación histórica lleva obligadamente a considerar los antecedentes del siglo xx y de la arquitectura vernácula, o tradicional, como ejemplos de construcción física de símbolos de identidad, idea que subsiste desde otras épocas, con otros sistemas sociales. El periodo a considerar pasa por las etapas de transformación de las ciudades en el siglo xx, con algunas de sus principales manifestaciones a partir de la década de 1970, hasta los modelos claramente influenciados por la etapa de globalización de la primera década del siglo xxi, periodo que en historia del arte marcamos como arquitectura contemporánea. En este periodo es fundamental hacer énfasis en el tiempo justo cuando la migración comienza a ser evidente hasta nuestros días.

El centro de atención está inicialmente en la cultura mexicana y sus ciudades, por lo que la identidad es abordada en su generalidad, lo que no excluye la posibilidad de acudir a ejemplos de otras culturas para entender este concepto a través de ellos.

#### 4. HIPÓTESIS

La hipótesis general que guía la investigación puede enunciarse en dos sentidos. Por un lado, es probable que en el diseño arquitectónico mexicano popular contemporáneo, los ocupantes (usuarios) de los espacios arquitectónicos estructuren sus referentes de identidad cultural con elementos ideales, reinterpretados o diferentes al edificio. De esto se desprende que si la sociedad que actúa en conjunto “decide” que la actividad del diseño popular “tradicional” le es ajena, por entender su resultado como algo diferente en esencia de su ser actual, el diseño tradicional dejará de existir, pues se verá invalidado uno de sus fundamentos de continuidad.

Por otro lado, es posible que la intervención de ideas extranjeras en el diseño de una obra considere efectivamente las expectativas de la sociedad que ocupará sus espacios, de modo que sea factible una reinterpretación que conduzca a la apropiación de la obra, en el

sentido que puede tener toda obra de arquitectura, para integrarse paulatinamente a la imagen de lo propio que tiene el grupo social. Por lo que suponemos que la influencia extranjera modifica la expresión de lo tradicional, pero que se integra a su identidad actual. Así, la hipótesis general puede enunciarse como sigue:

Las expresiones populares mexicanas contemporáneas en la arquitectura, aun cuando no correspondan a modelos de arquitectura tradicional, deben ser identificadas como una nueva forma de arte popular mexicano, cuyos patrones de evaluación están probablemente ligados a fenómenos sociales como la migración, el reconocimiento de estatus, de poder, de riqueza, de “plenitud”, de machismo, y corresponden ampliamente a las influencias externas que se reciben en la sociedad.

## 5. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

El trabajo se encuentra organizado en 5 partes básicas:

DISEÑO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN. La primera parte está definida por un marco introductorio y de planeación del trabajo. En esta parte se encuentra también el Estado de la Cuestión que no sólo justifica el trabajo de investigación, sino que aborda la pertinencia del mismo.

CAPITULO I. *Antecedentes y abordaje*. Conceptos derivados de la identidad, plantea la forma de cómo ésta es vista en varios de los campos culturales y la dificultad de mantener una identidad “intacta” ante el mestizaje siempre presente, la globalización y la posmodernidad.

CAPITULO II. *Tendencias contemporáneas del arte popular*. Nos sitúa ante una forma de expresión que es la popular. Se relaciona el termino de lo popular con lo tradicional y se abordan las formas de expresión popular contemporáneas a través de lo kitsch, el simbolismo y la cultura de masas.

CAPITULO III. La búsqueda de la identidad mexicana en los siglos XX y XXI. Este capítulo es un recorrido por las principales corrientes estilísticas en la arquitectura en el siglo XX en México. Se trata de hacer un recuento de estos movimientos, pero principalmente resaltar las aportaciones que la arquitectura quiso hacer como únicas en esa búsqueda de la identidad mexicana. Aquí se trabaja un apartado sobre las interpretaciones que tiene la arquitectura popular de autoconstrucción, toma como modelos la arquitectura de autor.

CONCLUSIONES. Finalmente, este apartado, recupera los desenlaces, las averiguaciones, sondeos, búsquedas y las conclusiones de cada apartado, refuerza las ideas principales y determina el cumplimiento de la hipótesis generadora del estudio.



# CAPÍTULO I

## LA IDENTIDAD Y LA CONFRONTACIÓN

### 1. IDENTIDAD Y SU RELACIÓN CON LA CULTURA POPULAR

Al iniciar por constataciones señalemos que existe una expresión artística popular mexicana que se considera tradicional, que involucra a múltiples manifestaciones y que se ha elaborado a través de la mezcla de usos y costumbres, tamizados por la conceptualización de algunos “valores”, como en el nacionalismo de mediados del siglo xx, potenciado por medios masivos de comunicación. Esta propuesta sobre lo “popular mexicano” incide en la producción arquitectónica popular y las formas de concebir la identidad cultural, relacionándose con ellas en una estructura conceptual interdependiente. Sin embargo, es innegable que existen expresiones artísticas populares en México contemporáneo que parecen no corresponder a esas identidades supuestamente tradicionales, propuestas también como auténticas, aunque ideales, lo que ha ocasionado que sean desestimadas como parte de “lo mexicano”.

Por esto, es necesario definir *Identidad* como concepto guía que nos permitirá asumir una postura de análisis del tema, así como conocer las formas de la identidad, cómo ha sido interpretada y conocer los términos que están implicados en ella. La reflexión sobre el concepto de identidad y sus posturas teóricas permitirán precisar también la relación con el mestizaje y el arraigo, lo que a su vez fa-

cilitará encontrar la correspondencia con las expresiones populares mexicanas actuales.

### 1.1. *Necesidad de una identidad nacional*

Parece necesario que se inicie con la revisión de la pertinencia del estudio de la identidad y su relación con la cultura, considerando el concepto de identidad como cambiante ante las diversas épocas de la historia.

El concepto de identidad parece ser muy apreciado desde un punto de vista conservador, como un valor que debe salvaguardarse a toda costa, y que se enfrenta a la dinámica de una sociedad que al mismo tiempo responde a la modernización en un mundo globalizado y donde los medios de comunicación tienen un papel fundamental.

Luis De Tavira comenta que el estudio de la identidad parece corresponder a un fenómeno contemporáneo, donde especialistas de diversas ramas se involucran en su estudio, pero lo interesante de su comentario surge de la *necesidad* de estudiar la identidad, puesto que supone que ésta no es estable, es cambiante y que este fenómeno no es nuevo: “La afirmación de la identidad también consiste en saber que la identidad está en peligro.”(Cross, 2006, p. 220). Por esto, se puede pensar que la necesidad de su estudio en el momento actual se debe a que anteriormente no se pensaba que fuese necesario, pues no se contemplaba el riesgo de perderla.

Si pensamos cómo ha sido la historia de México, se observa que como cualquier pueblo, se ha visto expuesto a la influencia de otras culturas colonizadoras e impositivas. Deberíamos suponer entonces que efectivamente el concepto de identidad igualmente es cambiante y más que cambiante, adaptable a la situación del momento. Sin embargo se busca, a veces desesperadamente, la permanencia de esos lazos de unión cultural entre el grupo social.

Ejemplo de lo anterior es la conjunción de hechos ocurrida durante la promoción del Campeonato Mundial de Fútbol (FIFA) que

se llevó a cabo en el mes de junio del 2010 en el continente africano, mientras que en México se preparaba una campaña con una intención triunfalista que tomó como pretexto los festejos del bicentenario de la Independencia de México. Esta campaña tenía varios frentes de observación, por un lado nos encontrábamos con el inicio de los festejos del Bicentenario de la independencia y el centenario de la Revolución Mexicana, mientras que por otro parecía que se preparaba al pueblo mexicano a entrar en combate con el resto del mundo en una cancha de fútbol. En este marco, las televisoras más grandes de México lanzaron una campaña a la que se denominó *Iniciativa México*, y que consistía en proponer el reconocimiento y apoyo a individuos, comunidades o grupos cuya actividad beneficiara al país. (Malvido, 2010)

Esta campaña inició el 9 de mayo del 2010 con el lema “Y tú... ¿qué estás haciendo por México?” El 30 del mismo mes, se lanzó un nuevo spot en radio y televisión en el que el entonces, director técnico de la selección nacional, Javier Aguirre, invita al debate sobre el México de hoy y lo que queremos construir para el futuro. Este proyecto inició con una campaña que pretendía rescatar el orgullo de ser mexicano, y culminó en el mes de noviembre con proyectos de tipo social y con premios millonarios.

Curiosamente la primera imagen de este proyecto que se le da a la sociedad mexicana con el director técnico de la selección y de quien la reportera Carmen Aristegui se refería de forma sarcástica como “Javier Aguirre y Costilla, el Padre de la Patria”. Interesante comentario después de haber analizado los contextos históricos que ya mencionamos.

Esta forma de aprovechar la conmemoración de la historia nacional para apoyar una iniciativa de las televisoras a través de la imagen siempre reconocible de los miembros de la selección nacional de fútbol permite reflexionar sobre la forma como grandes sectores de la población mexicana buscan y encuentran una manera de identificarse a través de su afinidad con un equipo de fútbol, llámese la selección

nacional o cualquier equipo de la liga nacional, hasta el extremo de sentirse cada uno como el dueño del equipo, sintiéndolo tan propio que olvida que se trata de un negocio multimillonario y particular.

La necesidad de identificarse con su grupo social parece que es igualmente necesaria en las diversas culturas; los franceses con sus grandes problemas de migración, realizan constantemente debates que tratan de resolver el asunto de la identidad nacional. A continuación comentaremos algunos extractos de una entrevista que aborda la identidad nacional y que tiene lugar entre el Ministro de Relaciones Exteriores Eric Besson y la socióloga y periodista Caroline Fouret:

[...] Encontramos una situación de luchar permanentemente contra un malentendido, que reduciría el asunto de la identidad nacional a un problema de inmigración. Se debe tener un debate sobre la ciudadanía, sobre nuestra forma de hacer sociedad y sobre nuestro modelo social y cultural. [...] ¡Estos términos orientarían la discusión de una forma diferente!<sup>1</sup> (Bensson, 2009, p. 56)

Parece que el fenómeno de la identidad causa un primer problema cuando se trata de involucrar a la misma sociedad que vive las estrategias adoptadas desde el poder, y cuando se contempla que se *integre* gente que procede de culturas diferentes para formar una sola nación. En el caso de Francia, a muchos franceses les cuesta trabajo asimilar a la nueva sociedad que se forma como resultado de estas migraciones. El debate se centra entonces en encontrar elementos de cualquier tipo que los unifiquen como nación, como el hecho de habitar el mismo suelo, tener la misma moneda e incluso el mismo presidente, a veces poco reconocidos por toda la comunidad. Inclu-

---

<sup>1</sup> “Voilà qui vous met en situation de lutter en permanence contre un malentendu, qui résumerait la question de ‘l’identité nationale’ à un problème d’immigration. Il faut un débat sur la citoyenneté, sur notre manière de «faire société», sur notre modèle social et culturel... Ces termes- là orienteraient la discussion d’une toute autre manière!”. Trad. Alma Pineida.

so el idioma, que podría ser un elemento unificador, es motivo de dudas, pues se puede observar que muchos migrantes no hacen ni siquiera el intento de hablar el idioma del lugar a donde inmigran.

Por otro lado se presenta un fenómeno similar al que sucede en México con respecto a los deportes y que parece involucrar a gran parte de las sociedades modernas. La entrevista termina con una pregunta para los dos personajes, Besson y Fouret:

El futbol, más allá de los estadios, ¿les parece a ustedes el último refugio del patriotismo?

E.B. [el futbol] es uno de los símbolos y uno de los momentos de expresión del patriotismo, y, si todo va bien, incluso un reconocimiento de la mixtura de nuestro país. ¡La feliz caricatura es la de 1998! Cuando al mismo tiempo se puede producir lo peor de los arrebatos de pasiones, y todos los lugares en donde vibramos colectivamente.

C.F. En periodos de calma, el futbol es ciertamente un ritual potencialmente simpático, de compartir colectivamente, sin embargo, en este momento, la crispación de las identidades es muy reveladora de una tonta tentación patriótica de nuestra época.

E.B. ¡No!... El historiador Marc Bloch escribía en *L'Etrange Défaite*: “Hay dos categorías de franceses que no comprenderán nunca la historia de Francia: aquellos que rehúsan vibrar ante el recuerdo de una consagración en Reims; y aquellos que leen sin emoción la narración de la fiesta de la Federación.” ¡Yo podría agregar a esta lista la victoria de Francia en la final de la copa mundial de futbol en 1998!. (Besson, 2009, p. 58)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “Est-ce que le foot, et au-delà les stades, vous semble le dernier refuge du patriotisme? E.B: C'est l'un des symboles, l'un des moments d'expression du patriotisme et, lorsque tout se passe bien, la reconnaissance de la mixité de notre pays. La caricature heureuse, c'est 1998! En même temps, ça peut aussi produire le pire avec l'exacerbation des passions, comme tous les endroits où l'on vibre collectivement. C.F: En période apaisée, le football est certainement un rituel potentiellement sympathique, de partage collectif, mais, en ce moment, la crispation identitaire est très révélatrice d'une tentation bêtement patriotique de notre époque. E.B: Mais non... L'historien Marc Bloch écrivait dans *L'Etrange Défaite*:

Podemos constatar que la identidad es problema de gobernantes, de sociólogos, y filósofos, pero principalmente de la sociedad. Debemos entonces recurrir a la estrategia de no solo definir qué se entiende por identidad, sino cómo ésta se puede apreciar según la época. En nuestro caso, la posmodernidad da suficiente peso a los asuntos que no parecieran tan relevantes, como un partido de fútbol, o encontrar elementos superficiales que se enmarcan en el consumismo propio del posmodernismo, para controlar las pasiones de las masas, sin importar la esencia de otra identidad aparentemente más enraizada y fuerte.

## 2. IDENTIDAD

Definir el concepto de identidad parece una tarea muy complicada cuando nos queda muy claro que es un término que puede tener varios tipos de acercamientos disciplinares. Parecería que lo más conveniente sería comenzar citando algunas definiciones desde el punto de vista filosófico y tratar de acercarnos a los términos en áreas antropológicas y de tipo social que nos permitan comprender el fenómeno de la identidad en nuestra área de estudio.

Identidad, concepto lógico, muy empleado en filosofía, que designa el carácter de todo aquello que permanece único e idéntico a sí mismo, pese a que tenga diferentes apariencias o pueda ser percibido de distinta forma. La identidad se contrapone, en cierto modo, a la variedad, y siempre supone un rasgo de permanencia e invariabilidad. En la historia de la filosofía, la afirmación de la identidad como uno de los rasgos del verdadero ser ha sido muy utilizada desde Parménides, que ya afirmó el carácter idéntico del ser. Por el contrario, otras posturas filosóficas han afirmado que es

---

«Il est deux catégories de Français qui ne comprendront jamais l'histoire de France : ceux qui refusent de vibrer au souvenir du sacre de Reims; ceux qui lisent sans émotion le récit de la fête de la Fédération.» Je pourrais ajouter à cette liste la victoire de la France en finale de la Coupe du Monde de football en 1998! ” Trad. Alma Pineda.

precisamente la posibilidad de variación y modificación (es decir, la ausencia de identidad) la que caracteriza el verdadero ser (tal es el caso de Heráclito y de las filosofías que admiten el cambio y el devenir como rasgos esenciales de la realidad). Una de las aplicaciones más empleadas del concepto de identidad se encuentra en la lógica, que emplea el llamado ‘principio de no contradicción’. Según éste, no es posible afirmar de un mismo sujeto un determinado atributo y su contrario. La formulación elemental de este principio lógico es: “aquello que es, es; lo que no es, no es. (Encarta, 2007).

Entendemos en primer lugar que el término de identidad debe comprender el *ser*, para posteriormente fijar la necesidad de integrarse en una sociedad.

[...] identidad ontológica. Para entender ambos principios es necesaria la comprensión del concepto “ente” que puede ser considerada como el participio presente activo del verbo SER. [...] el principio de identidad expresado por los filósofos como ENS EST ENS. Que podríamos traducir como “lo que es, es”. Según el doctor en filosofía Juan Luis Cortina: Cuando se dice que dos contenidos son idénticos, significa que no son dos, sino uno. A pesar de ello, la identidad como relación supone necesariamente, por lo menos, dos miembros.

Llamamos identidad a lo que el ente, el ser, el objeto, el cuerpo químico, el vegetal, el animal o la persona física, empresa o institución, ES EN SI MISMO. Lo que le hace ser lo que es, igual solamente a sí mismo, irrepetible y absolutamente distinto de otro ser. (Cortina, 2006, p, 93-95).

En el campo de la psicología se definen subsistemas que permiten comprender las diversas formas como la identidad puede ser abor-

dada e interpretada en los campos de la cultura: “...hay identidad como totalidad, como universo, que incluye varias partes o subsistemas: La identidad sexual o de género, la identidad física, la identidad psicológica, la identidad social, la identidad moral y la identidad ideológica.” (Identidad, 2006).

Si definimos el ser, el individuo y su unicidad, se puede permitir que ahora éste se logre integrar a una sociedad y que éste pueda ser aceptado. La psicología relaciona la formación de los sentimientos y sus satisfactores e intuye la necesidad de tener identidad cultural con la urgencia por identificarse con su historia.

Erich Fromm plantea que “esta necesidad de un sentimiento de identidad es tan vital e imperativa, que el hombre no podría estar sano si no encontrara algún modo de satisfacerla” Según lo que él expone, la identidad es una necesidad afectiva (“sentimiento”), cognitiva (“conciencia de sí mismo y del vecino como personas diferentes”) y activa (el ser humano tiene que tomar decisiones” haciendo uso de su libertad y voluntad). [...] la identidad tiene que ver con nuestra historia de vida, que será influida por el concepto de mundo que manejamos y por el concepto de mundo que predomina en la época y lugar en que vivimos... hay en este concepto un cruce individuo-grupo-sociedad, por un lado, y de la historia personal con la historia social, por otro. (Identidad, 2006)

Con el acercamiento de la sociología en la interpretación de la identidad, se nota claramente la relación del ser humano con la colectividad en los diversos campos de su quehacer, se hace énfasis en elementos que ya no contemplan solo al individuo como medida.

Identidad: sensación o convencimiento íntimo de ser una persona o grupo único y distinto de cualquier otro, con personalidad, dignidad y libertades propias. Imagen que se construye intersubjetivamente, es decir, que se realiza a través del intercambio y luego de

un proceso de comparación en el que se lleva a cabo la elaboración de dicha idea colectiva interviene la dimensión interna del ser humano a través de sueños y ambiciones, así como también interviene la dimensión externa, por medio de la comunicación, aspecto gracias al cual evoluciona en el tiempo. (Identidad, Nuestro. cl)

Jesús María Cortina Izeta, en los estudios que realiza para trabajar sobre la identidad corporativa, parte de una serie de unidades que ha señalado como factores de identidad y que son interpretados en materia de diseño gráfico, sin embargo para nuestro estudio parece importante retomar esta clasificación ya que parece que en estos factores permanece la esencia del tema de identidad y sus campos de acción:

Factores de identidad:

- Su origen
- Quién o quiénes la fundaron
- Con qué finalidad
- Cuál es su filosofía bien diferenciada y real
- Sus valores
- Su historia
- Su situación financiera a lo largo del tiempo
- Sus planes actuales, etcétera. (Cortina, 2006, p.103)

El análisis de la identidad a través de estos elementos nos prepara a entender este concepto como un fenómeno cultural, pues analiza desde las raíces del individuo hasta su vida actual como algo indisoluble y concreto, tal y como se ha visto comúnmente, como parte de una enorme maquinaria llamada cultura.

[...] “identidad” es una idea completamente ambigua y una espada de doble filo. Puede ser un grito de guerra de individuos o de comunidades que desean que los primeros las imaginen. Unas veces el filo de la identidad está dirigido hacia “presiones colecti-

vas” por individuos resentidos por la conformidad y que aprecian sus propias creencias (que “el colectivo” tachará de prejuicios) y sus propias formas de vida (que “el colectivo” condenaría como casos de “desviación” o “estupidez”, o al menos de anormalidad que requiere cura o castigo). Otras veces el colectivo quien dirige el filo contra un colectivo mayor al que se acusa de devorar o destruirlo, de la innoble y viciosa intención de asfixiar la diferencia de un colectivo menor, para forzarlo o inducirlo a que su propio “ser colectivo” claudique, quede mal, se disuelva [...] en ambos casos, aunque parece que “identidad” es un grito de guerra que se utiliza en una guerra en defensa propia: un individuo contra el ataque de un colectivo, un colectivo más pequeño y más débil (y por esa razón amenazados) contra una totalidad mayor y con más recursos. (Bauman, 2007, p. 162)

Al tratar a la identidad como fenómeno unificado de la cultura, ésta también tomará elementos de la cultura ya sea tangibles como el patrimonio construido, la arquitectura o intangibles como pueden ser la lengua, las costumbres, las leyendas, entre muchos otros, que no quedaron registrados por ningún medio.

Para radicalizar esta desustancialización del concepto de patrimonio nacional hay que cuestionar esa hipótesis central del tradicionalismo según la cual, la identidad cultural se apoya en un patrimonio, construido a través de dos movimientos: la ocupación del territorio y la formación de colecciones. Tener una identidad sería, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una entidad donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable. En esos territorios la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos. (García, 2009, p. 177)

Las posturas tradicionalistas y tal vez hasta románticas que ven a la identidad junto con la cultura como un todo, apoyan sus puntos de vista hacia elementos culturales mismos que deberán de cambiar su punto de vista con respecto a las posturas filosóficas contemporáneas como las posmodernas en las que la vida cotidiana y hasta la cultura cambia. “La *identidad* entraña una lucha simultánea contra la disolución y la fragmentación; una intención de devorar y, al mismo tiempo, una respuesta negativa a ser consumido...” (Bauman, 2007, p. 164)

Jesús María Cortina Izeta, distingue un par de indicadores como atributos que permiten comprender a la identidad en las sociedades y comenta que son “el puente entre la identidad y la imagen”, estos son “simbólicos” o “conductuales”. Esta aportación es muy valiosa puesto que es utilizable en el momento de la interpretación arquitectónica y en el entendimiento de los símbolos sociales de identidad. Incluso en comunidades muy pequeñas, se pueden tener estos acuerdos simbólicos, mientras que los conductuales constituyen un acuerdo sobrentendido. (2006, pp. 123-124) Estos identificadores pueden ser utilizados en el estudio de las identidades de origen o las identidades que se encuentran en las sociedades actuales.

Tenemos un lenguaje (como lo entiende la semiótica) desde que nacemos y mucho antes, pero estamos conscientes de que cada día se generan nuevos símbolos, que toman a los medios de comunicación como vehículos de transporte ante la sociedad en general. También sabemos que así como podemos hablar de la formación de nuevos lenguajes y símbolos, las conductas también son cambiantes.

Las diversas definiciones de identidad dan cuenta de elementos comunes, y de que cuando se habla de ella es porque se tiene el miedo de perderla. La identidad está muy ligada a los símbolos y los símbolos también se ajustan y adecuan con los tiempos y aunque la identidad tiene un carácter universal (al menos en un grupo social), es cambiante, pero en su momento es concreta.

### 2.1. *Identidad y Mestizaje*

Los fenómenos migratorios son en gran medida causa del temor de pérdida de la identidad, el caso específico de los países como España, Francia, Alemania y Gran Bretaña son muestra de este fenómeno migratorio que se ha salido de control. Cada día son más alarmantes las noticias de que en costas españolas se encuentran cadáveres de migrantes que vienen del continente africano, del África negra o bien magrebí de religión musulmana. Estos inmigrantes llegan a Europa con la finalidad de mejorar sus condiciones de vida. Por su parte inmigrantes de Europa del Este intentan llegar igualmente a estos países.

El fenómeno se repite en América, los actores principales son los migrantes mexicanos, centro y sudamericanos que intentan llegar a los Estados Unidos. Este fenómeno se ve cada día más complicado con el tráfico de personas, drogas y armamento.

Sin embargo, el meollo del asunto en estos temas de identidad, más que ser económicos, parece ser el desarrollo cultural y su fusión entre razas, la pérdida de la “originalidad” y el temor (o deseo) al mestizaje. Estas fusiones hacen pertinente su definición y la mejor comprensión de sus diferencias.

#### 2.1.1. *Sincretismo*

El sincretismo puede ser entendido como parte de un proceso de mestizaje donde se mezclan dos culturas, pero estas uniones no se dan en todos los aspectos y sentidos. Una definición clásica lo limitaría a un sistema filosófico que concilia doctrinas diferentes, e incluso lo relaciona en el lenguaje como la expresión en una sola forma de dos o más elementos lingüísticos diferentes. (Sincretismo, RAE).

Néstor García Canclini es muy claro al definir que el sincretismo se centra en asuntos ideológicos y en especial de prácticas religiosas: Se refiere a la combinación de prácticas religiosas tradicionales. De creencias y también uniones de otras mezclas modernas entre lo artesanal y lo industrial, lo culto y lo popular, lo escrito y lo visual en los mensajes mediáticos. (García, 2009, p. xi)

Así, el estudio de sincretismos es generalmente relacionado con temas que tengan que ver con la combinación de ideologías o asuntos de carácter místico. En el caso de México, es común hablar de sincretismo haciendo referencia a la unión del catolicismo, sin querer, con manifestaciones religiosas preestablecidas en Mesoamérica. Es importante recalcar que no se trata de creer en dos religiones al mismo tiempo sino hacer una fusión. Por ejemplificar un caso claro de sincretismo en México colonial, se puede encontrar en el templo de Santa María Tonantzintla, en el Estado de Puebla, donde Tonantzin es aparentemente la imagen de la Virgen María y no una entidad prehispánica, adoptando el nombre y concepto indígena de la “madre” e incorporando la idea católica. En otras culturas donde las religiones no fueron bien asimiladas (por las razones que sean, a la fuerza o voluntariamente), se presentan casos de eclecticismos, como la santería en Cuba, en donde la Virgen María se asimila con Ochún, la “madre”.

#### 2.1.2. *Eclecticismo*

El eclecticismo además de identificar a algo o alguien que adopta una postura intermedia, en vez de seguir soluciones extremas o bien definidas o una doctrina o escuela de pensamiento que se fundamenta en la conciliación de diversos elementos pertenecientes a otras doctrinas o filosofías. (Salvat, 2004, p. 4869), significa también un estilo o forma de síntesis formal del siglo XIX, que se manifestó en las artes, y que en especial en la arquitectura, pretendía en una misma obra, mezclar diversos estilos arquitectónicos del pasado. Este estilo es considerado como poco original por no definir una postura ante la arquitectura, incluso fue considerado como arcaico.

Eclecticismo (del griego *eklegein*, 'escoger'), en filosofía y arte, la formulación de sistemas de pensamiento por la selección de doctrinas de otros sistemas ya desarrollados con anterioridad. Los pensadores eclécticos combinan lo que consideran doctrinas más

válidas, aunque a menudo estas doctrinas no formen una unidad integral.

La escuela moderna de filosofía ecléctica surge en Francia durante el siglo XIX; su figura más representativa fue Víctor Cousin, quien trató de unir el idealismo del pensador alemán Immanuel Kant, la filosofía del sentido común y las doctrinas inductivas del filósofo francés René Descartes.(Encarta, 2007).

Javier Ayala investigador del departamento de Historia de la Universidad de Guanajuato, ya comentaba en una conferencia a propósito del día de los muertos, que ésta más que ser un sincretismo, esta celebración representaba un eclecticismo, donde los elementos que conforman el simbolismo no están fusionados entre sí, no hay coherencia entre ellos, sino por el contrario es una mezcla de todo, es decir ideas de algunas culturas prehispánicas, otras de los árabes, los españoles y hasta las influencias norteamericanas del Halloween. No son reinterpretaciones, cada elemento aparece aislado uno de otro y solo los juntamos en esta ocasión. Es así que ponemos flores españolas, calaveras prehispánicas, calabazas decoradas con ojos del Halloween, entre muchos otros símbolos.

### 2.1.3. *Hibridación*

Probablemente el término más cercano al mestizaje como lo conocemos es el de hibridación. Éste término es definido como “fusión de dos células de distinta estirpe para dar lugar a otra de características mixtas”. (Hibridación, RAE) Término que probablemente se derive de los procesos botánicos en los que se cruza una planta en otra con la finalidad de tener un resultado de sabores combinados o de mejor calidad.

Néstor García Canclini tiene otra definición sociológica del término, la define como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separadas, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García,

2009, p. 111) Por otra parte García Canclini presenta todo un tratado sobre la hibridación en su libro *Culturas híbridas* y aborda el tema a través de los diversos investigadores multidisciplinares que han observado el fenómeno:

La construcción lingüística (Bajtin; Bhabha) y la social (Friedman; Hall; Papastergiadis) del concepto de hibridación han servido para salir de los discursos biologicistas y esencialistas de la identidad, la autenticidad y la pureza cultural. Contribuyen, por otro lado, a identificar y explicar múltiples alianzas fecundas: por ejemplo, el imaginario precolombino con el novohispano de los colonizadores y luego con el de las industrias culturales (Bernand; Gruzinski), la estética popular con la de los turistas (De Grandis), las culturas étnicas nacionales con las metrópolis (Bhabha) y con las instituciones globales (Harvey). Los pocos fragmentos escritos de una historia de las hibridaciones han puesto en evidencia la productividad y el poder innovador de muchas mezclas interculturales. (García, 2009, p. v)

García Canclini explica además en qué consiste la hibridación en la combinación intercultural e interracial:

[...] ocurre de modo no planeado o es resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No solo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. [...] el concepto de hibridación es útil en algunas investigaciones para abarcar conjuntamente contactos interculturales que suelen llevar nombres diferentes: las fusiones raciales o étnicas denominadas mestizaje, el sincretismo de creencias, y también otras mezclas modernas entre lo artesanal y lo industrial, lo culto y lo popular, lo escrito y lo visual en los mensajes mediáticos. (García, 2009, pp. v-x)

La hibridación propuesta tiene como finalidad establecer nuevas formas de observar el fenómeno del mestizaje y sus consecuencias culturales, que incluso supone una forma de entender la identidad como un fenómeno en constante cambio.

#### 2.1.4. *Creolización*

Un término también utilizado por García Canclini, poco conocido en México, pero muy utilizado en Francia, es el término de creolización. En Francia el término usado es creole y define una lengua derivada del francés, desarrollada por la mezcla del francés con las lenguas nativas de los pobladores de colonias africanas o americanas. El creole tiene su propio acento, e incluso se mezclan palabras propias de sus lenguas de origen y del lenguaje de inmigrantes de diversas nacionalidades. Los inmigrantes de Costa de Marfil, de las Islas de la Reunión o de Guadalupe, que llegan a vivir a territorio francés suelen tener este lenguaje.

Si entendemos el sentido de creolización en la lengua, en términos de mestizaje se habla entonces de un regionalismo. El término en castellano tendría más que ver con el término criollo. “Se refiere a mezclas interculturales. En sentido estricto, designa la lengua y cultura creadas por variaciones a partir de la lengua básica y otros idiomas del contexto del tráfico de esclavos”. (García, 2009, p. III) En el caso de México un ejemplo claro de este fenómeno es el spanglish, que tiene la misma explicación del creole francés, intenta tener una forma gramatical, un acento, y termina con la combinación de palabras en castellano e inglés.

#### 2.1.5. *Fusión*

Este término muy utilizado en la primera década del siglo XXI en expresiones culturales artísticas, generalmente lo escuchamos con mayor frecuencia al referirse en el campo de las artes. El término se deriva de la definición de *fusión*, al referirse al proceso de cambio de estado de un sólido a un líquido y al efecto que tiene en los metales

que se amalgaman para hacer un nuevo compuesto, es decir se logra integrar en una sola sustancia dos o más que forman entonces una entidad.

Hemos de observar que el término fusión se utiliza más en campo del arte de vanguardia que de identidad sociológica, psicológica o antropológica, distinguiéndose principalmente la música y el arte culinario.

Así la música “fusión” puede dar entrada a la música combinada de ruidos, voces, animales o algún otro sonido que no necesariamente tenga que ser música. Generalmente combina dos o más géneros que recibirán su nombre particular a esa combinación. En la música la modalidad fusión es también denominada *crossover* que como anglicismo, consiste en la creación de composiciones o arreglos que vinculan elementos de dos estilos de origen diferente, o combinan ritmos y expresiones que por costumbre no suelen ir juntas en una misma composición (por ejemplo reunir elementos de baladas con ritmos de baile).

En el área concerniente a la preparación de alimentos, se pretende extraer la esencia de platos originales y combinarlos con nuevas cosas, de tal forma que se puede hacer de un platillo tradicional toda una obra creativa, con la característica específica de que se obtiene una preparación que se ve y sabe diferente a lo conocido.

#### 2.1.6. *Nacionalismo*

Dentro de las celebraciones del bicentenario de la Independencia y del centenario de la Revolución Mexicana, hemos escuchado dos palabras constantemente en programas de difusión televisiva o radiofónica o cualquier otro medio de comunicación: *identidad y nacionalismo*. Nuevamente se hace presente esa necesidad de encontrar una identidad después de cien años en los que los movimientos de Independencia y de la Revolución Mexicana alentaron la búsqueda de una cohesión social e ideológica.

No será sino hasta que termina la Revolución mexicana que la

idea del nacionalismo mexicano como tal, empieza a tomar fuerza como movimiento cultural e ideológico. Este movimiento será el encargado de llevar a cabo una transformación verdaderamente cultural.

El tema del nacionalismo mexicano que tuvo sus inicios en las primeras décadas del siglo xx, una vez terminada la revolución Mexicana, será abordado más adelante. Por lo pronto, nos abocaremos al término de nacionalismo por su relación que tiene con la identidad.

El nacionalismo lo identificamos como el reconocimiento y apego de los pobladores con su nación. Esta relación se encuentra fuertemente ligada a las aspiraciones políticas, culturales, ideológicas. “El nacionalismo es un fenómeno de conciencia colectiva de esencia cultural”, ha afirmado también Fontana. El fundamento y legitimación del estado dependen del contrato social que se renueva cada vez que se celebran elecciones...” (Fontana, 2004) esta definición marca la relación tan estrecha del estado con la sociedad y de ahí su unión con la identidad.

Por su parte Jon Juaristi afirma que la idea de *Estado* no solo puede tener un nacionalismo implícito, sino que la gran variedad de pensamientos llevan al análisis del término de *plurinacional* frente al estado nacional, asunto que no le parece del todo acertado. (Juaristi, 2004).

Juaristi ha concluido con una pregunta respecto al nacionalismo o más bien sobre los nacionalismos ligados a la identidad, que toma en cuenta el resultado del mestizaje de un poblado o un país, se pregunta: “¿Cuál es el número máximo de identidades diferentes que pueden convivir en un mismo territorio político?” (Juaristi, 2004)

De alguna forma se han tratado de resolver las definiciones de nacionalismo derivadas a partir del término identidad y pertenencia. Una vez que se ha comentado lo complicado que resulta tener una sola identidad, de características inmaculadas, que no haya sido

influenciada, tocada o mezclada por ninguna otra “identidad”, estaríamos en condiciones de comprender otros fenómenos que de alguna forma hacen que se generen nuevas identidades, como la surgida probablemente a través del arraigo.

### 3. EL MODERNISMO, LA POSMODERNIDAD Y LA IDENTIDAD

La idea de la identidad cambiante es comprobable cuando analizamos la historia, pues no es lo mismo hablar de identidad entre los griegos del periodo clásico y de la época de Pericles, que hablar de identidad en el siglo XXI. En Francia la identidad es completamente diferente durante el periodo gótico, en la ilustración y en la Francia contemporánea, y de igual modo, la identidad italiana durante el Renacimiento y en la Italia del siglo XXI difieren en mucho. Así podríamos recorrer toda la historia de la humanidad, que pasa por los eventos más significativos de cada cultura, hasta llegar a los siglos XX y XXI, donde el análisis de la identidad sugiere tintes de internacionalización y de globalización.

Parece por demás interesante la serie de términos que se ven ligados entre sí, en el tratamiento del tema de identidad, y sin embargo, podemos plantear hoy que los términos que originalmente se definieron como parte de la identidad desde la época de los griegos, son válidos en el momento de comprender su esencia.

El tema de identidad puede parecer complicado por sus diversas facetas de aproximación y las disciplinas especializadas que pretenden estudiarlo e interpretarlo, su comprensión se dificulta aún más al entrar en escena factores de análisis que corresponden al contenido en sus diversos periodos históricos, que incluyen sus filosofías dominantes.

La identidad se plantea como un instrumento construido a partir de la experiencia, generador de sentido para las personas. Este

sentido, que puede ser religioso, nacional, étnico, territorial o de género, es fundamental para la vida de las personas y caracteriza el mundo tanto como lo hacen la globalización y las tecnologías. Se dan, por tanto, dos procesos simultáneos, a partir de los cuales se conforma la realidad. (Inglehart, 2004)

El inicio del siglo xx marca para el mundo, en materia de identidad una forma de alerta, ya que, como hemos analizado en los párrafos anteriores, los fenómenos migratorios y de colonización no son nuevos, siempre han existido, de igual forma ha permanecido el hecho de imponer cultura a través del poder e intentar así algún tipo de internacionalización. Los griegos primero y los romanos después, con su ansia expansionista, son claros ejemplos. En el sentido de intercambio de identidades debemos reconocer que el siglo xx, deja además constancia de la migración interna del campo hacia las ciudades industrializadas, a gran escala que ha generado así una nueva sociedad obrera:

Desde 1890, la clase obrera ha estado en contacto con varias formas culturales realistas que desempeñaron un papel importante en la formación de su identidad. El posmodernismo, a diferencia del modernismo, no está restringido a las elites. Por lo tanto, los efectos del posmodernismo pueden ser muy diferenciales. La cultura posmoderna, que de alguna manera desplaza al modernismo de las elites, puede servir para reestabilizar la identidad en las clases populares, puede tender a descentrar la identidad de la clase obrera. (Lash, 2007, p.47)

Atentos a la historia, lo que sucede en el siglo XXI no es nada nuevo con respecto al miedo de la pérdida de la identidad ante las diversas internacionalizaciones en épocas pasadas. ¿Es tal vez el siglo XXI, un periodo donde la globalización amenaza con penetrar a las diversas culturas invadiéndolas y unificándolas por medio de la tecnología?

Parece que bien podría ser visto así, como una amenaza, pero nos debe quedar claro que la única diferencia con los demás periodos históricos, podría estar en la velocidad con la que fluye la información.

La posmodernidad podría ignorar totalmente el asunto de la identidad y de hecho no reconocerla. La posmodernidad descansa en una sociedad que ha sido manipulada en masas, y ha perdido el cuidado de lo individual, es así que la tecnología y la cultura se pretende operar a gran escala y por lo tanto también el manejo de la identidad. Podría entonces ahora existir una identidad basada en elementos generales que definen la posmodernidad, como la tecnología y el consumo.

Luis de Tavira comenta sobre el tema de la pérdida de la actualidad y la actualidad de la pérdida, y al jugar con estos términos, nos lleva a pensar en lo efímero que pueden resultar los elementos que permiten afianzarse a la cultura y cómo las tradiciones, costumbres, el arte y cualquier manifestación cultural puede llevar una intención efímera de comunicación de masas:

[...] la dialéctica de la tradición-vanguardia se ha roto. En la indeterminación el arte ya no es ni la una ni la otra, sólo es el *mismo*. Sólo lo otro oculta otro arte, cuyo descubrimiento puede invitar-nos a saltar fronteras. Pero el mismo arte solo puede ocultar lo mismo, de ahí el fin de las búsquedas, del dinamismo, la desaparición de lo nuevo, el principio de aburrimiento, que es la agonía del arte. (Cross, 2006, p. 221)

Al parecer la identidad pura, en el campo de la posmodernidad, será muy difícil encontrarla o nos acostumbramos a ver una nueva forma de identidad cambiante o definitivamente considerarla como un fenómeno de hibridación como ya había sido comentado con anterioridad.

Es un hecho que con el tiempo cambian muchas cosas y por supuesto los contextos de análisis de la identidad. No podemos definir identidad sin contemplar que la identidad pretende ser única y que con frecuencia estas supuestas individualidades ya han pasado por procesos de mestizaje.

Estos procesos incesantes, variados, de hibridación llevan a relativizar la noción de identidad, cuestionan incluso las tendencias antropológicas y de un sector de los estudios culturales al considerar las identidades como objeto de investigación. El énfasis en la hibridación no solo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales auto contenidas o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o a la globalización. (García, 2009, p. vi)

Debemos contemplar que existen nuevas identidades, nuevos símbolos y que la identidad es cambiante, parece preferible pensar en esto antes que pensar que la identidad ha desaparecido, ya que como hemos analizado, la identidad es una parte fundamental en la estabilidad emocional, social, psicológica, cultural del hombre.

### 3.1. *El Posmodernismo*

El término de posmodernismo puede ser abordado a partir de muchos frentes, mismos que trataremos de abordar de forma general, con la finalidad de deslindar las diversas posturas que el término implica. Se pretende centrar la postura hacia donde se dirige el tema base de la confrontación de identidades y la nueva arquitectura popular.

El análisis parece tener ciertas contradicciones que van desde la ubicación temporal hasta la temática en sí. De tal forma que en la postura filosófica que puede implicar una reacción de desorden y caos

en las sociedades posmodernas, en los estilos arquitectónicos, por el contrario, nos lleva hacia una arquitectura que es capaz de identificarse en ciertos patrones y que, en el fondo, hemos de notar como un cierto parecido en los principios básicos del posmodernismo.

Podemos identificar tres formas de comprender el posmodernismo, que en relación con la arquitectura podrían causar cierta confusión. Matei Calinescu es quien nos proporciona dos de estas áreas:

Existen dos áreas en las que el concepto del posmodernismo ha aparecido más o menos insistentemente desde la publicación de *Caras de la modernidad*. La primera es ampliamente filosófica, incluyendo problemas de epistemología, la historia y la filosofía de la ciencia, y la hermenéutica. La segunda hace referencia a las nociones del modernismo, y la vanguardia en la cultura del siglo xx y su posible agotamiento. Las analogías que existen entre los dos tipos de cuestiones que se preguntan en las dos áreas son muy interesantes, aunque no justifican, creo, ninguna hipótesis más amplia de una estructura epistémica postmoderna o disposición o *Weltanschauung*<sup>3</sup>. Los usos del postmodernismo en estas dos áreas presentan en efecto, sin embargo, una especie de “parecido de familia”, y considerarlos más detenidamente puede que nos ayude en nuestro intento de identificar, por así decirlo, el posmodernismo “fisonómicamente”. (Calinescu, 2003, p. 263)

En algunos autores como Jameson, al posmodernismo se le identifica como un concepto periodizador: “... pero es renuente a concebirlo como un cambio epocal; el posmodernismo es, antes bien, la dominación o lógica natural del tercer gran estadio del capitalismo, el capitalismo tardío, que nace posterior a la Segunda Guerra Mundial.” (Featherstone, 1991, p. 25)

---

<sup>3</sup> Traducción del término en alemán esto es, *concepción del mundo*.

Por otro lado también explica las posturas con respecto al comportamiento social: “hablar de posmodernidad es sugerir un cambio o una ruptura epocal con la modernidad, que conlleva la aparición de una nueva totalidad social con sus propios principios distintivo de organización. En esta clase de cambios que se han identificado en los escritos de Baudrillard y Lyotard, hasta cierto punto los de Jameson. Los dos primeros suponen un movimiento hacia una edad posindustrial”. (Featherstone, 1991, p. 25)

La tercera postura es la referente a un movimiento internacional arquitectónico denominado postmodernismo y que se considera como el “regreso de los clásicos a la arquitectura”, aunque ésta puede tener otras variables como las vernáculas y los racionalismos que intentan fijar un traslape entre el funcionalismo (modernidad) arquitectónico y la forma del posmodernismo.

A continuación se tratarán más a detalle cada postura y antecedentes del postmodernismo y su relación con el modernismo como antecedente en la definición de sus posturas de análisis.

### 3.2. *El modernismo y las vanguardias*

Para iniciar nuestro análisis será necesario revisar el origen de un modernismo que para muchos autores desembocará en el posmodernismo. Se hace necesario señalar que los filósofos anglófonos y francófonos han definido a la *modernidad* en formas diversas, de acuerdo a su lengua y esto ha causado en el momento de las traducciones cierta confusión. Sirva la siguiente explicación para aclarar este asunto de terminología.

El término modernismo se refiere a un periodo de transformación tecnológica de principios del siglo xx, para los franceses equivale al término *avant-garde*, en las artes representa las *vanguardias*, mientras que en español el termino de modernismo equivale en el caso estilístico a la presencia del *art nouveau* español y que para este estudio no es necesario abordar porque

estamos en el análisis del fenómeno filosófico-social y no las posturas de estilos de arte.

Existe una razón por la que muchos autores dicen que el posmodernismo, término que indica *posterior a la modernidad*, es igualmente entendido como post vanguardia. En inglés el término *modernism* o *vanguard* es indistintamente utilizado y su evolución al posmodernismo se designa como *postmodernism*, “...el postmodernismo es meramente una extensión de la vieja vanguardia. El postmodernismo es, al contrario, una partida de ella.” [...] “En 1977 el posmodernismo era aún un término comparativamente raro y confuso, utilizado casi exclusivamente en América”. (Calinescu, 2003, p. 272)

Existen también diversas posturas sobre el tiempo de desarrollo del modernismo, que con frecuencia, más que llevarnos a un análisis cronológico de desarrollo, nos conducen a identificar patrones formales de comportamiento del periodo.

El concepto de *modernismo* en el arte es desde 1950, ambiguo. [...]

En un sentido grande Clement Greenberg, califica a las obras que a partir del impresionismo manifiestan una tendencia a la reflexión y a la autodefinition. Es así que, por un lado de los artistas minimalistas de los años 1960 se avienta el modernismo a un primer sentido. Por ensanchar la posibilidad de reflexión artística más allá de los límites donde Greenberg los cerraría... (Guibet Lafaye, s.f.)

Según Benjamín Valdivia, el inicio de la *modernidad* tiene su origen una vez que se descubren las tierras americanas desconocidas por los europeos y que llegan a causar confusión en sus parámetros de conocimiento, de tal forma que en el siglo XIX, especialmente en el periodo de la *Ilustración* se pretende tener una forma de exploración científica a través de la razón, que impida una nueva frustración ante el encuentro de una novel América desconocida. De esta forma

se puede comprender que la modernidad permitía, si no el conocimiento total, si poder tener las herramientas para abordarlo a través del método científico:

Al sustituir la creencia y la sabiduría por el conocimiento, la modernidad daba prioridad a la verificación sobre convicciones o las apropiaciones. [...] la modernidad [...] formula un proyecto social en el que todos los individuos tienen el mismo estatuto natural, legal y desde luego, epistémico [...] La garantía para que cualquier miembro del grupo tenga posibilidades de reiterar el procedimiento del saber social está en el método. (Valdivia, 2007, p. 13)

En la arquitectura el *modernismo* se dio a través de las propuesta de Le Corbusier, Mies Van de Rohe, Walter Gropius como iniciadores del funcionalismo y de la Bauhaus, pero también los movimientos de la famosa escuela de Chicago que llevaron a la construcción de los primeros rascacielos en Nueva York y Chicago. Se trataba de una arquitectura formulada partir de las nuevas tecnologías del uso del concreto armado, el muro ventana de los años 1920, y sigue el famoso dictado “a la función sigue la forma” de Louis Sullivan. Este *modernismo* que construyó grandes obras tanto urbanas como arquitectónicas dieron origen a un modernismo utópico ya que pretendían la transformación de mundo y los cambios sociales acompañados de una estética innovadora. Este modernismo utópico ha tomado cuerpo a partir de los años 1960 entre críticos y arquitectos posmodernos. (Guibet Lafaye, s.f.).

Independientemente de la postura cronológica que puede determinar el modernismo, el posmodernismo es considerado la secuencia de éste, en términos de cambios en la sociedad, cambios culturales y nuevas formas técnicas de abordar a la modernidad.

El posmodernismo es una cara de la modernidad. Revela algunas sorprendentes semejanzas con el modernismo (cuyo nombre continúa llevando dentro del suyo propio), especialmente en su oposición al principio de autoridad, oposición que ahora se extiende tanto a la razón utópica como a la sinrazón utópica que algunos modernistas adoraron. El refinado eclecticismo del posmodernismo, su cuestionamiento de la unidad, y su valoración de la parte contra el todo en este fin de siglo puede recordarle a uno la “euforia decadente” de la década de 1880. Pero el código popular que visiblemente utiliza puede hacer también que el posmodernismo se parezca mucho al kitsch o al camp, con los adversarios lo identifican deliberadamente. El posmoderno puede según la ocasión parecer un hermano gemelo de la vanguardia, especialmente de sus versiones no minimalistas... (Calinescu, 2003, p. 301)

Entonces Matei Calinescu trata de reconocer la influencia de las vanguardias y la lógica transformación hacia un posmodernismo que tiene origen en un modernismo corrompido:

Cualquier desviación del modernismo implica, entonces, una tradición o corrupción de los estándares estéticos. Visto desde este aventajado punto de vista, el “posmoderno” no puede ser mucho más que renovado “impulso para relajarse” especialmente penetrante después de la llegada del arte pop, con sus deletéreos efectos en el mundo del arte. El posmodernismo [...] “es sobre todo, un modo de justificarse uno por preferir un arte menos exigente que se le llame reaccionario o retrasado (que es el mayor miedo de los recién inventados filisteos del progreso)”. (Calinescu, 2003, p. 283)

Es importante resaltar que aun cuando se reconoce la secuencia del posmodernismo desde el modernismo, algunos filósofos ya no hablan de una ubicación temporal sino el aspecto del posmodernismo

centrado en lo referente a las nuevas actitudes sociales, como el hecho de responder a cambios culturales de flujo rápido, de mundialización, ya iniciado desde el modernismo y principalmente se habla de una fragmentación social que se proyecta en todas las áreas.

Baudelaire lo percibió muy rápidamente: si el flujo y el cambio, lo efímero y lo fragmentado constituían la base material de la vida moderna, la definición de una estética modernista dependía esencialmente de la posición del artista con respecto a estos procesos. El artista individual podía rebatirlos, adoptarlos, tratar de dominarlos o, simplemente, dejarse llevar por ellos, pero no podía ignorarlos. Por su puesto, el efecto de cualquiera de estas posiciones era alterar la forma en la que los productores culturales pensaban el flujo y el cambio, así como los términos políticos en los cuales ellos representaban lo eterno y lo inmutable. Las torsiones y los giros del modernismo como estética cultural pueden entenderse en gran medida desde los antecedentes de esas opciones estratégicas. (Harvey, 2008, p. 36)

Para Benjamín Valdivia las variables del posmodernismo estarían definidas en un posmodernismo que implique la condición de lo humano, la parte de la mundialización, la necesidad de ser global y su exposición al “aplanamiento” cultural, que en el caso de la arquitectura nos remite a una imposición de formas. En este sentido, el aplanamiento puede ser de naturaleza internacional, aunque cada uno tome su postura identitaria en el momento de representarse.

### 3.3. *El pensamiento posmoderno*

La posmodernidad tiene sus fundamentos principales en la filosofía y de esta se infiltra en el resto de las expresiones culturales. Hemos de distinguir también que la influencia del modernismo es esencial, pero definitivamente, el posmodernismo tiene sus propias cualidades que lo distinguen del modernismo.

Cabe resaltar que la sociedad contemporánea de la primera década del siglo XXI continúa realizando expresiones posmodernas que sin lugar a dudas son el signo de nuestros tiempos. Algunos filósofos marcan el inicio del posmodernismo como continuidad del modernismo, sin indicar fechas, sin embargo, hay quienes opinan que la década de 1970 del siglo XX fue determinante en su expresión formal.

El primer filósofo que habla en términos de *Verwindung*<sup>4</sup>, aunque naturalmente no usa esa palabra, no es Heidegger, sino Nietzsche. Se puede sostener legítimamente que la posmodernidad filosófica nace en la obra de Nietzsche y precisamente en el lapso que separa la segunda consideración inactual (*Sobre la utilidad y la desventaja de los estudios históricos para la vida*, 1874) del grupo de las obras que en pocos años se inaugura como *Humano, demasiado humano* (1878) y que comprende *Aurora* (1881) y *La gaya ciencia* (1882). En la consideración inactual sobre la historia, Nietzsche expone por primera vez el problema del epigonismo, es decir el exceso de conciencia histórica que encadena al hombre del siglo XIX (podríamos decir al hombre de comienzos de la modernidad tardía) y le impide tener un estilo específico por lo cual ese hombre se ve obligado a buscar las formas de su arte, de su arquitectura, de su moda en el gran depósito de trajes teatrales en que se ha convertido el pasado para él. (Vattimo, 2000, p. 145-146)

Toynbee tuvo un gran impacto en la vida intelectual de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial en Occidente, pero su noción de una edad postmoderna no fue adoptada por sus colegas filósofos de la historia, ni por otros eruditos de las disciplinas sociales e históricas. Su atractivo parece limitado a los poetas artistas y críticos literarios, que a menudo lo reinterpretaron como aplicándolo al inmediato periodo de la posguerra, ignorando que

---

<sup>4</sup> Se traduce como *Torcedura*.

para Toynbee los comienzos de la edad posmoderna se retrotraían a mediados de la década de 1870. (Calinescu, 2003, p. 261)

Aunque sea importante para algunos filósofos ubicar la cronología en la que el posmodernismo se impone, es necesario observar quiénes son los que de alguna forma se identifican con este fenómeno y clasifican sus características como Lyotard y Foucault, que dedicaron gran parte de sus trabajos filosóficos a ello, especialmente Lyotard con su libro *La Condición Posmoderna*.

En la medida en que el posmodernismo trata de legitimarse con referencia al pasado, vuelve típicamente a esa tendencia del pensamiento, la de Nietzsche en particular, que acentúa el profundo caos de la vida moderna y su carácter refractario al pensamiento racional. Sin embargo esto no quiere decir que el posmodernismo sea simplemente una versión del modernismo; las verdaderas revoluciones en la sensibilidad pueden ocurrir cuando las ideas latentes o sojuzgadas de una época se vuelven explícitas y dominantes en otra. (Harvey, 2008, p. 61-62)

[...] escritores como Foucault y Lyotard, [...] atacan explícitamente cualquier noción que suponga que las cosas puedan conectarse o representarse a través de un meta-lenguaje, meta-relato o meta-teoría. Las verdades universales y eternas, si existen, no pueden especificarse. Al condenar los meta-relatos (vastos esquemas interpretativos como los que desplegaron Marx o Freud) por su carácter “totalizante”, insisten en la pluralidad de formaciones del “discurso del poder (Foucault) o de los “juegos del lenguaje (Lyotard). En rigor, Lyotard define lo posmoderno simplemente como incredulidad hacia los meta-relatos.” (Harvey, 2008, p. 62)

Gianni Vattimo en su libro *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, reconoce que Nietzsche, a tra-

vés de sus obras da inicio al posmodernismo filosófico. Hemos de notar por parte de Nietzsche un rechazo por la historia. Empezaremos a observar en las diversas definiciones de posmodernismo que el rechazo a lo instituido por años será uniforme, y da lugar a nuevas formas de entender a la sociedad:

En la década de 1960 el destino del posmodernismo parecía haber estado indisolublemente vinculado con el destino de la contracultura, con sus numerosas, a menudo contradictorias, contracorrientes de anarquismo, antinomismo, y una “nueva gnosis”. Sorprendentemente, sin embargo, el posmodernismo no desapareció con el fervor radical de esa década. Fue de hecho durante las décadas más calmadas de 1970 y 1980 cuando el posmodernismo se convirtió en un término más plausible en la crítica literaria y artística, y sobre todo en la crítica de la arquitectura. Fue también durante estas décadas cuando se aclimató en mayor o menor grado, en otras disciplinas histórico-teóricas, que van desde la epistemología a las ciencias sociales”. (Calinescu, 2003, p. 262)

Gerald Graff ha denunciado así al postmodernismo literario como uno de los mitos centrales de contracultura, ideado para autorizar una celebración anti-intelectual de una energía vital bruta y una costumbre de despreocupado hedonismo. [...] Más recientemente Charles Newman ha atacado la mentalidad postmoderna de un modo incluso arrollador, considerando más allá de la literatura los factores sociales y económicos que dan cuenta de su destructivo atractivo. (Calinescu, 2003, p. 260)

Calinescu habla de contracultura y contracorrientes, que posteriormente se transformarían en determinantes en la época contemporánea posmoderna: la crítica en general. Por su parte Gerald Graff unifica la idea de Calinescu con respecto a la idea de caos definida como contracultura, anti-intelectual y en general, términos que nos

llevan a tener más de la idea de producción que nos conduce hacia la destrucción en todos los ámbitos de la cultura.

El movimiento posmoderno está basado sobre los fundamentos filosóficos, políticos y sociológicos que se diseminaron seguidos hacia los movimientos artísticos de vanguardia. Los teóricos y artistas posmodernos reprochan a la modernidad su creencia de que un arte puede estar de acuerdo con toda la humanidad y estar libres de toda implicación política. Uno de los principios fundadores del movimiento es la idea de la deconstrucción y la relativización: la verdad es siempre relativa a los diferentes puntos de vista de los esquemas intelectuales preexistentes del sujeto que los juega; el mundo, su sistema social y la identidad social no son nunca dados, pero contruidos por el lenguaje. El movimiento posmoderno reclama el hecho de ver claro más allá de los procesos de ilusión, y de comprender perfectamente la “verdadera naturaleza de las instituciones culturales y políticas que constituyen nuestra sociedad contemporánea”. (*Postmodernité*, s.f.)

Al ser parte de la cultura, el posmodernismo se involucra en todos los ámbitos, como en su momento lo han marcado otras formas históricas como el barroco o la ilustración. En este caso el posmodernismo se presenta en forma de caos probablemente porque apenas se empieza a estudiar y a detectar en todos los campos mencionados.

[...] la posmodernidad no es un movimiento ni una corriente artística. Es más bien que una expresión momentánea de una crisis de la modernidad que rompe a la sociedad occidental, y en particular a los países más industrializados del planeta [...] Éste tiene hoy un lugar considerable en el debate estético sobre el arte contemporáneo. (Jiménez, 1997, 418)

El posmodernismo, en este amplio escenario de mutación social, es el producto cultural del “surgimiento de este nuevo mo-

mento de capitalismo tardío, consumista o multinacional. Los rasgos formales [del postmodernismo] expresan de muchos modos la lógica más profunda de este particular sistema. (Calinescu, 2003, p. 286)

Se observa que en estas dos definiciones el posmodernismo acumula las más características distintivas, el primero es que se trata de un movimiento cultural que impacta en todo el quehacer social, que se identifica con países industrializados y el capitalismo y otro punto importante a considerar es la importancia que se le da a las instituciones culturales y políticas como moderadoras de cualquier actividad en nuestra sociedad contemporánea.

La idea de que todos los grupos tienen derecho a hablar por sí mismos. Con su propia voz, y que esa voz sea aceptada como auténtica y legítima, es esencial a la posición pluralista del posmodernismo. [...] Huysens destaca la apertura del posmodernismo a la comprensión de la diferencia y la otredad, así como el potencial liberador que ofrece a una multitud de nuevos movimientos sociales (mujeres, gays, negros, ecologistas, autonomistas regionales, etc.). (Harvey, 2008, p. 65)

Socialmente parece importante resaltar la idea de reconocimiento de pequeños fragmentos de la sociedad que habían estado “ocultos” y que más adelante analizamos como parte de la fragmentación social.

Calinescu en su libro *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismos* (2003, p. 301), realiza las siguientes observaciones a manera de conclusión: primero define un periodo desde la década de 1940 hasta la de 1980 como tiempo de desarrollo de diversas etapas del posmodernismo. Posteriormente comenta que el posmodernismo debe considerarse como una construcción explicativa y operativa (de modo significativo, la adopción o rechazo del postmodernismo implica una reconceptua-

lización de otras importantes construcciones que marcan periodos tales como el modernismo y las vanguardias) y sugiere los requisitos básicos que debería cumplir una buena teoría del posmodernismo como la autoconciencia hipotética, especificidad de aplicación y la habilidad del posmodernismo para producir vislumbres que son nuevos y emocionantes, y si no son realmente comprobables todas estas producciones, sí son argumentales (también en el sentido de merecer la pena ser argumentados). Una obra puede no existir, pero si puede ser explicada, entonces tiene sentido.

De todos estos comentarios de los especialistas en la posmodernidad, realizamos una serie de lineamientos donde podemos sintetizar algunas de las características que tiene la posmodernidad en términos generales, y que podríamos enumerar de este modo:

- El posmodernismo se infiltra en todas las expresiones culturales.
- Rechaza a la idea de la historia, considera que el exceso de conciencia histórica encadena al hombre.
- Se identifica con los movimientos sociales desde la década de 1970 hasta la fecha.
- Se identifica con el capitalismo.
- Se acentúa un caos en la vida moderna.
- La idea del caos se define como contracultura y anti-intelectualidad.
- Se promueve la apertura y comprensión a las diferencias y otredades.
- El posmodernismo permite argumentar cualquier hecho aunque no sea comprobable.
- La deconstrucción y la relativización son parte de sus principios.
- Expresión momentánea de una crisis de los países industrializados.

- El posmodernismo es consumista y multinacional.
- La sociedad posmoderna se caracteriza por un aplanamiento cultural u homogeneización.

#### 3.4. *Posmodernismo y arte*

Al convertirse en un fenómeno cultural el posmodernismo tiene una respuesta en el arte, que generalmente obedecerá a los principios filosóficos de aquel en la interpretación de los artistas.

Es decir un “... arte posmoderno [que] es fundamentalmente ecléctico, porque así encaja mejor con su raíz económica y sus intereses [por tanto,] el eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos reggae, miramos un western, comemos un Mac Donald’s a mediodía y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París, en Tokio nos vestimos al estilo retro, en Hong Kong el conocimiento es materia de juegos televisados”. (Lyotard, 2001)

El posmodernismo y sus expresiones en el arte o en la tecnología parecen estar relacionados con la vida cotidiana. Ésta hace uso de medios tecnológicos, del consumismo y de la vida popular para resaltar esta nueva postura del arte, que muchos cuestionarán como tal, e incluso la ubicarán como síntomas de una crisis.

Las manifestaciones artísticas contemporáneas serían entonces la expresión plástica de esta crisis. No habría por consecuencia del arte posmoderno más que un sentido confiable, es decir como simple reflejo de los tratados dominantes de la posmodernidad. En esta perspectiva, la búsqueda de un arte auténticamente posmoderno, define las características específicas y positivas parecen en vano.

Por tanto la crisis que toca a nuestra sociedad igualmente batida de los valores estéticos del modernismo. [...] ¿el arte posmoderno

es simple reacción antimodernista? En este sentido no habría entre el arte moderno y la posmodernidad alguna ruptura, puesto que el que critica vive en la continuidad de lo que critica. La tendencia de reactivar la función crítica y auto crítica del arte, defendida por el modernismo hace del arte posmoderno una exacerbación de la última. El posmodernismo artístico señalará entonces un simple periodo cronológico. (Guibet, s.f., p.2)

Una de las características del posmodernismo con respecto al arte, es que a éste no le interesa satisfacer un placer estético, sino que se enfoca simplemente en querer comunicar. La idea del concepto es esencial, al grado de que veremos acompañada a la obra de arte con su explicación, o bien se hará acompañar de su “crítica”, para tener sentido.

Katharine Kuh, en el libro *Habla el artista: conversaciones con 17 artistas* (1965), realiza ese número de entrevistas a diferentes artistas plásticos, pintores y escultores, considerados como significativos en los Estados Unidos, la lectura de este libro permite conocer algunas de las características generales de la posmodernidad, y al analizar cada una de las entrevistas puede uno percatarse de dos características comunes entre TODOS ellos y es el hecho de querer ser diferentes (entre ellos) y que además se tratan de asegurar de que no exista una línea *estilística* en la cual deban de encajar.

Se pueden notar algunos puntos comunes relacionados con estos artistas y es que todos ellos son artistas norteamericanos o cuando menos han decidido vivir en los Estados Unidos, donde han desarrollado su carrera artística, con especial presencia en Nueva York y Chicago. Temporalmente son artistas que ubicamos después de las vanguardias y muchos de ellos tienen a los artistas del periodo anterior al posmoderno como referencia. Entre los artistas que trabajan el realismo, es muy interesante analizar las definiciones del término, pues incluso son contradictorias entre ellos: “no existe, naturalmente, ningún medio, ninguna forma correcta que permita interpretar

el realismo o cualquier otro aspecto del arte” (Kuh, 1965, p. 23), los métodos son diametralmente opuestos.

Kuh comenta que con estas entrevistas pretende “llegar a una mejor comprensión de los que ya eran significativos, realmente, se trata incluso de “desenmascarar” ciertas teorías aceptadas desde hace mucho tiempo, las cuales daban motivo a confusiones y algunas veces, echaban por tierra, injustamente reputaciones”. (Kuh, 1965, p. 23)

Como se puede observar en este último comentario, sólo en contadas ocasiones estos artistas llegan a un acuerdo, no hay método, no hay estilo, aún acerca de la naturaleza básica del arte, ya que sus definiciones varían ampliamente como sus personalidades. (Kuh, 1965, p. 27) Parece importante mencionar que comprender la parte estética de una obra no es importante, se buscan nuevas sensaciones como lo “imprevisto como punto de partida, pero no como objetivo de sí mismo”, como diría Josef Albers, “...tantos imprevistos actúan como estímulos de represión” (Kuh, 1965, p. 39), para Ivan Albright “dominar al observador, lograr que se mueva y piense en la forma que yo quiero que lo haga. [...] No estoy tratando de realizar una experiencia que resulte estéticamente agradable; quiero sacudir al observador dentro del pensamiento, hacerlo sentir incómodo”. (Kuh, 1965, p. 77)

Por su parte Stuart Davis trabaja la espontaneidad como criterio técnico. “Es su contenido espontáneo lo que me interesa y con ello quiero expresar la reacción directa del espectador hacia la pintura terminada y la reacción continua del artista mismo mientras está trabajando en ella”. (Kuh, 1965, p. 81)

El mismo Albright, comenta otro asunto que es muy revelador en el posmodernismo: “...nunca me ha interesado el arte cuyo destino es ser colgado sobre la pared. Mi obra es estrictamente la interpretación de mí mismo y es ahí adonde yo quiero llegar. [...] el arte es un libro en que el artista se expone únicamente a sí mismo, quien

es y qué es lo que piensa. El arte es un psicoanálisis, y el artista su propio psiquiatra; la experiencia de su vida es el tema que sirve de base a su obra”. (Kuh, 1965, p. 117)

Así podemos observar que la definición de arte puede tener diversas formas de comprenderse y expresarse. Marcel Duchamp, por ejemplo, comenta que “Lo que yo hacía realmente era tratar de inventar algo, en lugar de simplemente expresar mis ideas. Nunca me interesó contemplarme en un espacio estético mi intención era siempre escapar de mi...” (Kuh, 1965, p. 117). Esta postura del arte contrasta con la de los artistas modernos, ya que podemos apreciar aquí que el artista quiere ante todo rendirse culto o expresar su individualidad.

Vale la pena comentar lo que dice Lyotard con respecto al arte y a los artistas, que de alguna forma complementan el sentido al libro de Katharine Kuh. (1965)

Un artista, un escritor posmoderno, está en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgadas por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento: de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su realización comience siempre demasiado pronto. *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*). (Casullo, 2004)

Por su parte David Harvey trata de explicar algunos puntos que revelan las características del arte posmoderno.

[...] el hecho más asombroso del posmodernismo: su total aceptación de lo efímero, de la fragmentación, de la discontinuidad y lo caótico que formaban una de las mitades de la concepción de la modernidad de Baudelaire. Pero el posmodernismo responde a este hecho de una manera muy particular. No trata de trascenderlo ni de contrarrestarlo, ni siquiera de definir los elementos “eternos e inmutables” que pueden residir en él. El posmodernismo se deja llevar y hasta se regodea en las corrientes fragmentarias y caóticas del cambio como si fueran todo lo que hay. (Harvey, 2008, p. 61)

David Harvey tendrá un papel fundamental como teórico del urbanismo posmoderno y cuyo análisis de la problemática de las ciudades deja en evidencia las características como el caos, la fragmentación, la falta de continuidad en la arquitectura y la ciudad.

### 3.5. *Posmodernidad en los estilos de la arquitectura*

A primera vista en el campo de la arquitectura las expresiones parecen tomar otra forma de lo que se ha explicado en el posmodernismo filosófico. Sin embargo, al revisar el trasfondo, no está muy alejado de los mismos principios. Parece como si existieran dos tendencias posmodernas. La primera, la elaborada por arquitectos y que se ajusta a las características internacionales del posmodernismo como *estilo arquitectónico*. La segunda postura de la arquitectura popular, elaborada sin arquitectos y que toma modelos que van más de acuerdo con lo referente a la postura de la sociedad, el reconocimiento de grupos vulnerables y sus formas de expresión caóticas.

Es a la primera, a la arquitectura posmoderna hecha por arquitectos, a la que dedicaremos este apartado. Una vez comprendida nos deslindamos de esta postura de la posmodernidad. Para nuestro tema central de investigación debemos retomar parte de la información que en un principio explicábamos con relación al modernismo

arquitectónico, representado por los principios básicos del funcionalismo.

### 3.5.1. *La arquitectura posmoderna*

Con este análisis se pretende revisar lo que sucede en las ciudades actualmente, y a qué obedece un aparente desorden en el crecimiento de las mismas. Se revisará también la relación con un posmodernismo arquitectónico de tipo social que se refleja en la edificación de autoconstrucción, es decir la arquitectura popular contemporánea. Una vez analizada esta parte del posmodernismo arquitectónico, es importante deslindar este fragmento del estudio principal de investigación, ya que necesitamos centrarnos en las formas sociales de comportamiento y el posmodernismo como fenómeno filosófico social.

Los principios filosóficos pueden partir del mismo tiempo histórico que los de la tendencia arquitectónica denominada de igual forma. El posmodernismo arquitectónico parece partir de buscar una forma de expresión arquitectónica diferente al funcionalismo. Uno de los personajes más importantes del movimiento es Robert Venturi, quien lo encabeza con su *Aprendiendo de las Vegas*, donde deja clara una postura que tiene la sociedad común con respecto a la construcción y formación de sus espacios.

Al principio de los años setentas, las protestas adquirieron forma. El lema de Mies Van de Rohe “less is more” (menos es más) fue parodiado como “less is bore” (menos es aburrido). Aparecieron los libros en este sentido *Failure of modern Architecture*, de Brolin, sobre el fracaso de la arquitectura moderna, o *Learning from las Vegas*, de Venturi, sobre las ventajas de una arquitectura trivial y popular. Cuando en St. Louis hicieron volar las casas de estilo moderno de alquiler de Monoru Yamasaki, el crítico Charles Jenks escribió triunfalmente: “la arquitectura moderna ha muerto el día 15 de julio de 1972 a las 15.32 horas en St. Louis”. Fueron sobre-

todo razones sociales las que decidieron volar este incubatorio de problemas sociales, y en menor extensión, consideraciones arquitectónicas. (Cejka, 1990, p. 24)

Las reflexiones sobre la inutilidad de espacios funcionalistas que fueron diseñados, precisamente, para que fuesen útiles, hizo que de alguna forma se abriera la posibilidad de que la población por sí sola desarrollara su propia arquitectura, tal y como lo habían hecho tradicionalmente, pero ajustándose a los nuevos materiales, que en teoría, “proporcionan más seguridad” como el concreto armado. El evento al que se refiere Venturi, es a la desaparición planeada del conjunto llamado Proyecto de Pruitt-Igoe en St. Louis. (*Imágenes 1-2, p. 78*)

La posmodernidad abre paso a Robert Venturi con sus teorías a las que hace referencias en el capítulo “Teoría de la Posmodernidad”. La tendencia populista, la arquitectura debe hacerse comprensible para el aficionado que poco sabía qué hacer con la Modernidad clásica. La arquitectura, dice Venturi, debe volverse denotativa, o sea descriptiva, lo que simplificado quiere decir que una ventana debe parecer una “ventana” y no una cinta abstracta. (Cejka, 1990, p. 23)

Recordemos que uno de los fundamentos del posmodernismo es la respuesta social y su reacción ante los símbolos. Más adelante veremos que la arquitectura popular expresa constantemente esta relación, insertando símbolos en sus espacios.

Para Robert Venturi, así como para otros especialistas en arquitectura y fenómenos urbanos como David Harvey, las ciudades obedecen claramente a muchos de los concernientes que ya se han mencionado en las posturas filosóficas del posmodernismo, especialmente en lo referente a lo caótico, la fragmentación y el populismo.



Imagen 1. Proyecto de Pruitt-Igoe con 33 bloques de edificios. Las cuatro estructuras que figuran en primer plano formaban el Vaughn Public Housing Complex (también demolido). El Colegio Pruitt, en el centro de la foto, y la Iglesia Polaca Católica Estanislao Kostka permanecen aún en pie. (Pruitt, 2009)



Imagen 2. Demolición del edificio que para Charles Jenks, representaba el fin del modernismo y el inicio del posmodernismo justo a las 15:32 horas del 15 de julio de 1972. (Pruitt, 2010)

De las características de la posmodernidad que afectan a la arquitectura expresadas por Robert Venturi y posteriormente por David Harvey en *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, con otros autores, se ha logrado hacer esta tabla resumen, comparativa entre este estilo y su antecedente el funcionalismo. Para ello, las formas sociales de responder a la arquitectura, definidas por Harvey en su mayoría, se han complementado con las de otros pensadores estudiosos del posmodernismo, para da una idea más cercana en los diversos ámbitos del posmodernismo, sus características, sus contextos y sus relaciones con acontecimientos que han marcado estos periodos.

	MODERNISMO	POSMODERNISMO
PERIODO HISTÓRICO	<p>Proyecto de modernidad (Haberma) siglo XVII.</p> <p>Modernismo aparece antes de la Primera Guerra Mundial.</p> <p>Periodo de avances industriales, post. de 1920.</p>	<p>El tránsito del modernismo al posmodernismo en 1972 con la demolición de Pruitt Igoe en St. Louis. (Harvey, 2008, p. 56)</p>
SECUENCIA	<p>La vanguardia ha desempeñado un papel vital en la historia del modernismo al interrumpir cualquier sentido de continuidad a través de movimientos, recuperaciones y represiones radicales (Harvey, 2008:27) Son las vanguardias: Impresionismo, posimpresionismo, cubismo, fauvismo, dadaísmo, expresionismo. (Harvey, 2008, p. 37)</p>	<p>En algún momento entre 1968 y 1972, de la crisálida del movimiento anti-moderno de la década de 1960 surge el posmodernismo. (Harvey, 2008, p. 55)</p>

ARQUITECTURA	Es el funcionalismo (escuela de Chicago, Bauhaus y le Corbusier). “La ciudad del mañana” de Le Corbusier 1924.	Aprender más del paisaje popular y vernáculos (de las zonas suburbanas y comerciales) que de los ideales abstractos, teóricos y doctrinarios. (Harvey, 2008, p. 57)
CARACTERÍSTICAS	No solo supone una violenta ruptura con alguna o todas las condiciones históricas precedentes, sino que se caracteriza por un proceso interminable de rupturas y fragmentaciones internas (Harvey, 2008, p. 27) Además de la conciencia general de flujo y cambio que circulaba por todas las obras modernistas, la fascinación por la técnica, por la velocidad y el movimiento, por la máquina y el sistema fabril, así como el repertorio de nuevas mercancías que ingresaban en la vida cotidiana. (Harvey, 2008, p. 39)	Total aceptación de lo efímero, de la fragmentación, de la discontinuidad y lo caótico que formaban una de las mitades de la concepción de Modernidad de Baudelaire. (Harvey, 2008, p. 61) Foucault y Lyotard, atacan cualquier noción que suponga que las cosas pueden conectarse o representarse a través de un metalenguaje, meta relato o meta teoría. Lyotard define lo posmoderno como “incredulidad a los meta-relatos”. (Harvey, 2008, p. 62). Foucault: Relación entre el poder y conocimiento son su tema central.
		El proyecto teológico posmoderno consiste en reafirmar la verdad de Dios, sin abandonar los poderes de la razón. (Harvey, 2008, p. 59)
URBANISMO	Dominio de la metrópoli como “totalidad” y diseño de manera deliberada una “forma cerrada”.	...Algo incontrolable y “caótico”, donde las “anarquías” y el “cambio” pueden “jugar” en situaciones “abiertas” (Harvey, 2008, p. 61)

EQUIVALENCIAS DE IDIOMA	Modernismo= avant-garde= vanguard	Postmodernismo= postmodernisme= Post vanguardia
POSTURA SOCIAL		Posición pluralista todos los grupos tienen derecho a hablar por sí solos. (Harvey, 2008, p. 64) Huysens destaca la apertura a la comprensión de la diferencia y la otredad así como su potencial liberador de nuevos movimientos sociales. (Harvey, 2008, p. 65)
		El concepto de heterotopía de Foucault significa coexistencia en “un espacio imposible” de “un gran número de mundos posible, fragmentarios” o más simplemente, espacios inconmensurables que se yuxtaponen o superponen entre sí. (Harvey, 2008, p. 66)

En esta tabla se establecen algunos de los conceptos básicos que se reflejan en el crecimiento de la ciudad. Existe un aparente caos, generado por la falta de orden, al mismo se tiene una libertad que permite la expresión libre y esta expresión suele ir acompañada con símbolos.

La fragmentación en la sociedad es evidente y podemos observarla en la arquitectura popular. Los grupos vulnerables son reconocidos con una cierta libertad que otorga el estado. La parte del

consumismo es evidente y con frecuencia pueden observarse nuevos materiales, algunos de mala calidad, pero modernos.

### 3.6. *El posmodernismo y el pop art, el kitsch*

El *pop art* es resultado del reconocimiento de la vida cotidiana norteamericana, lo que lo liga inmediatamente con el posmodernismo, y que fue presentado ante las sociedades del mundo como el ideal a seguir. Lucy Lippard hace una descripción de lo que significa esta postura de arte-expresión.

El arte pop es un fenómeno norteamericano que comenzó cuando el lugar común de una Norteamérica grande, audaz y cruda coincidió con el triunfo del expresionismo abstracto en el mundo entero. Su nacimiento fue doble: primero, en Inglaterra y luego, independientemente, en Nueva York. Con su segundo nacimiento, el pop atrajo instantáneamente a la gente joven de todo el mundo, que reaccionó con entusiasmo ante las implicaciones caliente y frías de un idioma artístico tan directo; atrajo también a la generación adulta, que buscaba con angustia en la juventud la emoción de las artes y el espectáculo; y, por último, atrajo al público de las distintas edades, que se daba cuenta de su validez formal. El pop art, por su parte, no fue un producto propiamente dicho del área de las discotecas, pero el recubrimiento que lo acogió si lo fue. Y más importante, el pop es un híbrido de dos décadas dominadas por la abstracción, de modo que desde este punto de vista, es heredero de una tradición abstracta más figurativa. El pop art tiene más relación con la “abstracción post pictórica norteamericana” de Ellsworth Kelly o Kenneth Noland con el realismo de su tiempo. Cuando, apareció el Pop en Inglaterra, Norteamérica y Europa, las expresiones de sorpresa e indignación se acompañaron de una profunda decepción por parte de muchos artistas y críticos. Este inesperado desenlace de una década de expresionismo abs-

tracto (o *tachisme, art autre, l'art informel*) apenas puede decirse que fuera bien recibido, ya que acaba con toda esperanza de que apareciese un “nuevo humanismo” en Norteamérica y una “nueva figuración” en Europa. (Lippard, 1993, p. 9)

Estilos como el *pop art* que no solo reconocieron a la sociedad común como parte de la materia prima de expresión, utilizaron de igual forma sus herramientas para la expresión artística: “En Europa las manifestaciones relacionadas con el *pop* tienden a objetivos sociológicos, mientras que en Norteamérica e Inglaterra son objeto de desaprobación, pero el estado de ánimo que despierta en general por doquier parece más bien de optimismo deliberado, por los observadores que no lo comparten no siempre sepan identificarlo: es un optimismo al que los obstáculos no desaniman.” (Lippard, 1993, p. 10)

Si relacionamos las bases del posmodernismo con el *pop art* podemos encontrar algunas coincidencias como el hecho de tener de ejemplo a una sociedad capitalista y consumista como modelos de perfección, como la sociedad norteamericana, ejemplo en todo el mundo.

John Coplans tiene razón cuando dice que los recursos del *pop art* “deben en gran medida su fuerza al hecho de carecer casi por completo de relación con la tradición europea. A pesar de que a la larga, los artistas de Europa y Norteamérica acabaron entrando en contacto recíproco, el idioma maduro del *pop* sigue siendo específicamente norteamericano y, de manera concreta, neoyorkino y de Los Ángeles. El *pop art* es fundamentalmente un producto de la sociedad norteamericana, una sociedad capaz de volar muy alto, que renace de nuevo a cada minuto y que posee la gran ventaja de estar más al tanto del futuro que del pasado. Es cierto, sin embargo que iconográficamente tiene muchos precedentes, tanto europeos como norteamericanos, al menos en lo relativo en su temática. (Lippard, 1993, p. 10-11)

Otro asunto que parece empatar es el carácter de lo efímero en cualquier tipo de producción, es más que un arte, una forma de expresión de la fuerte influencia norteamericana. De igual forma el fenómeno del pop art se basa en la expresión simbólica que llamará la atención del resto del mundo que los contemple.

Los artistas populares de todas las naciones, sin excluir África, se han servido siempre de materiales y emblemas comerciales. Importantes artistas europeos han usado también estos materiales, por lo menos desde 1912. Sin embargo, el pop no guarda relación con la ostentosa “modernidad” de los futuristas, con el estéril formalismo de puristas como Ozenfant y Le Corbusier, con los “retratos de objetos” publicados por Picabia [...] en reproducción resulta mucho más convincente que en el original; muy pequeño, delicado y pálido, veladas en parte las imágenes de tiras cómicas con papel rosa transparentes, este collage tiene poco parecido con las imágenes inmensas, intactas, de los artistas pop [...] Los objetos surrealistas y los objetos encontrados de los años treinta, como las *Estatuillas de vida frágil* de Jean Dubuffet, de comienzos de los años cincuenta, fueron seleccionados por su parecido con alguna otra cosa: un sueño, una figura, una imagen del subconsciente; era importante para su existencia reconocer a la larga ese parecido, pero el reconocimiento inmediato habría sido contraproducente. El *pop art* va instantáneamente al grano, es extrovertido, no introvertido. (Lippard, 1993, p. 11)

Podemos observar en el siguiente fragmento que la temporalidad del pop art, corresponde incluso con el posmodernismo:

El *pop art* nació de la mano de Jaspers Johns y Robert Rauschenberg, como reacción al expresionismo abstracto para convertirse en una de las muestras más genuinas de los sesentas. Empeñado

en transgredir el “buen gusto” convencional en una medida que no osaron las más audaces vanguardias, el pop introduce como objetos artísticos imágenes cotidianas, deliberadamente comunes y reproducidas con minuciosa fidelidad, a las que nadie se había atrevido a conferir un valor estético (Lippard, 1993, contraportada)

Si revisamos el listado donde definimos algunas de las características del posmodernismo podremos identificar que varios aspectos de esta cita como el hecho de trasgredir “el buen gusto” así como el reconocimiento de la vida cotidiano como parte del arte, en esa idea de la democratización del arte, observaremos que es parte del posmodernismo en su esencia también.

El apartado referente a la expresión kitsch, se encuentra sumamente ligado al posmodernismo por su carácter popular, de libertad y hasta de caos. Es también un medio ideal de expresión simbólica, y, como el posmodernismo, se relaciona con el consumismo, lo efímero y lo superficial.



## CAPÍTULO II.

### TENDENCIAS CONTEMPORÁNEAS DE LA ARQUITECTURA POPULAR Y SUS CATEGORÍAS ESTÉTICAS

#### 1. EXPRESIONES POPULARES

Comentemos ahora sobre las expresiones populares y su relación con la tradición, para ello, analicemos las principales expresiones contemporáneas presentes en la arquitectura popular y aclaremos manifiestamente lo que se entiende por tradición y por lo popular, para poder desde ahí analizar la correspondencia con las posturas contemporáneas.

Al tratarse sobre expresiones populares observamos también su relación con la semiótica, pues éstas expresiones, al pertenecer a la cultura, pueden ser analizadas como códigos, y ello nos permite explicar por qué se han producido, pues siguiendo a Eco, “reconstruir el código de una cultura no equivale a explicar todos los fenómenos de una cultura; en cambio nos permite explicar por qué tal cultura ha producido tales fenómenos”. (Pérez, 2009, p. 250)

Las categorías estéticas y su relación simbólica en la arquitectura popular contemporáneas están directamente ligadas, razón por la que se abordan todos estos elementos teóricos de estudio.

### 1.1. *Lo tradicional y lo popular*

Puesto que el tema central de interés se ubica en la arquitectura popular, inserta en la tradición constructiva y regional, se hace necesario definir los conceptos de tradición, así como los términos que se derivan de ésta.

La palabra tradición viene del latín *traditio*, *-ōnis* que significa transmisión de noticias (Tradición, RAE). En el aspecto sociocultural entendemos la *tradición* como:

[...] la comunicación o transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, hecha de padres a hijos al correr los tiempos y sucederse las generaciones. En sentido general, es la continuidad de ideas, instituciones y costumbres en la vida de los pueblos. Noticia de un hecho antiguo transmitida de este modo. Doctrina, costumbre, etc. conservado en un pueblo por transmisión de padres a hijos... (Salvat, 2004, p. 15061)

En otras definiciones se pueden encontrar datos importantes que permiten un acercamiento al término con sus características como elaboración literaria, en prosa o verso, de un suceso transmitido por tradición oral de padres a hijos. (Tradición, RAE).

La tradición no se aprende en la escuela, no es académica, tiene un carácter espontáneo que surge de remediar necesidades de forma práctica, es sencilla, ingenua y franca, pero al mismo tiempo tiene un arraigo importante sustentado en la experiencia.

Otro término que se asocia con la tradición es la *costumbre*, que viene del latín “*cosuetumen*, por *consuetūdo*, *-inis* que significa hábito, modo habitual de obrar” (Encarta, 2007), así la costumbre la entendemos como el “hábito o modo habitual de proceder o conducirse. Práctica muy usada que ha adquirido fuerza de precepto. Lo que por genio o propensión se hace más comúnmente. [...] Conjunto de cualidades o inclinaciones que forman la personalidad distintiva de

un individuo, grupo o nación, pueblo, etc. [...] Uso social establecido con cierta permanencia, aceptado y en ocasiones solo consentido, por la mayoría de una comunidad”. (Salvat, 2004, p. 39439)

Podemos derivar de este término, que la tradición y la costumbre además de ser una modalidad de *herencia*, son también *sabiduría de tipo popular* ya que la *costumbre* se puede asociar con principios de tipo religioso, que además pueden adquirir un carácter dogmático incuestionable. Por su carácter dogmático en algunas culturas se ha pensado en lo retrogrado que puede resultar ser tradicionalista impidiendo entonces los avances tecnológicos, e incluso se puede atribuir a quienes se aferran a las tradiciones los calificativos de fundamentalistas o extremistas.

Puesto que el tema se centra en la época contemporánea debemos aclarar la pertinencia de lo tradicional en el siglo XXI. Si definimos lo contemporáneo entendemos que es lo “existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa” (Encarta, 2007), por lo que corresponde con lo perteneciente o relativo al momento histórico en que se vive hoy, es decir, a la Edad Contemporánea.

De tal forma que podemos centrarnos en la temporalidad *actual*, en el entendido que lo actual no será lo mismo en unos años más. Sabemos pues que lo contemporáneo va de acuerdo a la parte última de la historia que se está viviendo, que incluso en este momento se está desarrollando. No implica necesariamente el análisis de la vida cultural, aunque para muchos estudiosos del arte, en algún momento se ha catalogado a *lo último* en propuestas artísticas, tecnológicas y culturales en general como lo moderno, al grado que se adueñan de un tiempo específico como sucedió con el *modernismo* en España para definir el *Art Nouveau* de Bélgica y Francia, con el mismo sentido de querer dejar en claro que era en ese momento lo más moderno, lo más nuevo o lo más contemporáneo.

Entonces surge una cuestión con lo referente a lo contemporáneo y lo tradicional: ¿Puede lo tradicional ser entonces contempo-

ráneo? Si lo contemporáneo es lo que se vive hoy, y lo tradicional ha podido llegar hasta nuestros días en esa transmisión generacional, luego lo tradicional puede ser también contemporáneo, puesto que no están reñidos. La diferencia entre ambos está en que lo tradicional puede tener antecedentes temporales muy largos mientras que lo contemporáneo supone un tiempo más corto, la discrepancia está así dada por su permanencia del tiempo.

Las transformaciones de lo tradicional son evidentes a lo largo de la historia, la esencia permanece pero la utilidad es cambiante. Se anexan a la vida cultural con la modernidad nuevos usos, actividades, materiales, para los que la tradición no permanece ciega, sino al contrario dentro de esa “practicidad” que ella misma experimenta, hace cambios.

Veamos por ejemplo lo que ha sucedido a las artesanías que han sido hechas inicialmente con un fin utilitario. Después de cubrir este primer aspecto de uso, la sobre producción de las mismas, le da la oportunidad de ser *embellecidas* o decoradas posteriormente, lo que permite que hoy en día, la parte de la *utilidad* pase a un segundo término de importancia y pueda incluso ser usada exclusivamente como pieza ornamental. Lo tradicional puede enriquecer a una sociedad moderna, le proporciona identidad y continúa enviando mensajes de generación en generación.

Las tradiciones se van adaptando también a la vida moderna y adecuan sus “conocimientos” a las funciones modernas. Una de las características de la tradición es la permanencia de sus conocimientos en el tiempo a pesar de todo.

Otro aspecto de la coexistencia entre la tradición y lo contemporáneo es el que expresa Bauman en su escrito sobre *la modernidad y la ambivalencia*. Ahí comenta su postura sobre la tradición en el sentido de que la tradición ultra conservadora sea centrada más bien en cuestiones ideológicas y filosóficas:

Todo fenómeno de tradicionalidad debe ser sometido al filtro de la razón. La *tradición rescatable* se revela como la *herencia razonable*: se halla al final y no al comienzo de nuestros esfuerzos interpretativos y presupone el tamizado del espíritu crítico. (Mansilla, 2003, p. 392)

Por su parte Felipe Mancilla revisa los términos de lo tradicional y lo moderno sacándolo del contexto religioso de la “costumbre” que como habíamos mencionado tiene un fuerte carácter dogmático y pone sobre la mesa, otros elementos de análisis dentro de lo contemporáneo y lo tradicional:

La síntesis postulada aquí entre lo tradicional y lo moderno puede ser explicitada brevemente mencionando el rol que la religiosidad (y aspectos afines) puede aún jugar en el mundo moderno. Las diferencias entre religión y mitos, por un lado, y saberes objetivos y conocimientos derivados de experimentos científicos, por otro, son importantes. Sobre esta diferencia se basa una buena parte de la civilización occidental moderna. Sería una absoluta necesidad negar esta distinción palpable y simplemente fundamental. Pero hay también semejanzas entre ambas formas del quehacer humano, similitudes que ahora comienzan a ser reconocidas en cuanto tales y que impiden la desvalorización y el desprecio sistemáticos del mito, la religión y, en general, de los valores y las instituciones pre modernas. (Mansilla, 2003, p. 382)

Las tradiciones están fuertemente arraigadas a cuestiones ideológicas, pero existen otras posturas que consideran aspectos diferentes de la tradición que han conformado a la civilización de un pueblo y que estando en constante cambio se tratarán de adaptar a la modernidad, de igual forma que fortalecen la identidad del mismo.

Por otro lado no debemos dejar a un lado que muchas civilizaciones se han fortalecido, han cambiado, o se han destruido con la

presencia de otras culturas invasivas cuyas políticas de conservación tradicional pueden ser diferentes.

Es aquí donde se cuestiona la antigüedad de esa *permanencia tradicional* donde se hace evidente distinguir el término de la *hegemonía*, donde los invasores intentarán ejercer su supremacía en todos los campos empezando por todo lo que arraiga la tradición.

[...] la tradición es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes hegemónicos. Siempre es más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso. Lo que debemos entender no es precisamente una “tradición” sino una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación social. (Rodríguez, 2005, p. 40)

Desde esta perspectiva se busca dar cuenta de las diversas conexiones del pasado con hechos culturales contemporáneos, a través de las cuales algunas áreas de significación son borradas, otras son acentuadas y otras resignificadas. De esta manera hechos del pasado se ratifican en el presente. Son descartadas, por ejemplo, visiones del pasado que atenten contra los pilares de la hegemonía. Por lo tanto solo se seleccionan aquellas tradiciones que cumplan alguna función en la reproducción del orden social contemporáneo. Pero es precisamente en esa selección que se establece en contra de las tradiciones seleccionadas desde lo hegemónico que surgen nuevas prácticas con significados impugnadores.

La *selección de tradiciones* se basa en ciertos aspectos del pasado que son traídos al presente con una carga de idealización. Es a través de las prácticas culturales alternativas que los sectores subalternos pueden oponerse al orden simbólico dominante al selec-

cionar y acentuar cierto significado, mientras que otros se borran o excluyen. En ciertas circunstancias, los sectores dominados pueden apelar a la invención de la tradición, o seleccionar aspectos culturales entre los ya existentes. Desde esta perspectiva, la tradición es un elemento vivo, dinámico, en contraste con una visión inerte, museográfica, perspectiva muy de cara a la antropología. Las *tradiciones inventadas*, se entienden como una serie de prácticas reguladas por reglas tácitas o abiertamente explícitas. Pueden ser de naturaleza ritual o simbólica. (Rodríguez, 2005, p. 41)

Mariángela Rodríguez es muy clara al comentar la supuesta pureza de las culturas, con el término de *hegemonía* debe quedar claro que si bien se permitió que se permearan las tradiciones, también se permitió que se mezclaran y fusionarán con otras, en el mejor de los casos, en los peores, el ser humano se va inventando sus nuevas tradiciones.

La hegemonía se relaciona con la dominación y fuerza de una cultura sobre otra: “La hegemonía es un hecho social total en el que los hombres configuran sus vidas organizados por valores y significados dominantes” (Rodríguez, 2005, p. 39) [...] el dominio del grupo hegemónico puede mantenerse ya sea de manera explícita (a través de la violencia), o implícita (por medio del consentimiento).

Este autor (Gramsci) divide el concepto de cultura popular en dos estratos: el estrato “fossilizado” refleja las condiciones de los estados pasados de la vida y es conservador y reaccionario; el estrato “progresista” refleja una serie de innovaciones que, frecuentemente, son creativas, determinadas espontáneamente por formas y condiciones de vida que están en proceso de desarrollo y en contradicción o yuxtaposición con los valores de la clase dominante. (Gramsci, 1976, p. 241)

Una hegemonía dada es siempre un proceso. Y excepto desde una perspectiva analítica, no es un sistema o una estructura. Es

un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tienen límites y presiones específicas y cambiantes. En la práctica, la hegemonía jamás puede ser individual. Sus estructuras internas con sumamente complejas [...] no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida, modificada. Asimismo es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias... (Rodríguez, 2005, p. 40)

Finalmente podemos comentar que esa peculiaridad de ser cambiante, permite que se pueda permear la tradición a los ámbitos contemporáneos. Volvamos a nuestro ejemplo de los objetos de producción popular, que tienen varias características comunes con el concepto de tradición, que junto con lo popular deberá analizarse también con el término *folklor*. Benjamín Valdivia, hace la siguiente reflexión sobre el tema donde además integra el término popular:

[...] distinguiremos como *folklóricas* aquellas formas que tienen una producción y un consumo comunitario de significados anónimos que se conservan en periodos de largo plazo; mientras que serán *populares* aquellas formas cuya producción es de un sujeto que se distingue del anonimato tradicional precisamente por su producto, el cual introduce un significado novedoso que es consumido por una masa que no intervino en su elaboración y que dejará la obra en el olvido. (Valdivia, 2003, p. 57)

Las características de los productos folclóricos se relacionan con el objeto artesanal y que tienen características parecidas a lo que recién se mencionó en el concepto de tradición, como el hecho de que sean transmitidos de forma oral, y que su autoría sea anónima, que se aprende en una comunidad y su primer razón de ser, es la función antes que el adorno o el placer estético. Al ser creados en una comu-

nidad se crea una identidad propia, reflejada en un estilo especial que los hace únicos. (*Imágenes, 3-4, p. 96*)

Como son productos que surgen para solucionar una necesidad se llega a un grado de especialización que los hace duraderos y perduran durante mucho tiempo. Muchos de estos productos tienen antecedentes muy antiguos que permiten que los conservemos hoy en día. Una vez que el artesano logra la perfección en su producto y tiene dominada la función, entonces puede darse el lujo de decorarlo y tratar de hacer piezas únicas. Si el producto sobra, tiene un resultado espectacular, puede pasar de lo folklórico a lo popular. Estas manifestaciones pueden darse tanto en las ciudades como en el campo.

Citando a Macdonald: “el arte popular se desarrolló desde abajo”, mientras que “la cultura de masas se impuso desde arriba. Se fabrica por técnicos contratados por empresas; sus audiencias son consumidores pasivos, su participación limitada a la decisión de comprar o no comprar...” (Calinescu, 2003, p. 240)

La arquitectura popular, es la que hace la gente común, es decir la gente del pueblo, sin ayuda de arquitectos. En este punto vale la pena reflexionar sobre tres diferencias entre el término *popular* que se deben tomar en cuenta en este trabajo. Si la habitación es popular entonces es de autoconstrucción, tiene sus inicios en el campo por lo que se le denomina *vernácula*, y posteriormente pasa al ámbito urbano con sus respectivas modificaciones adaptándose a la ciudad.

El arte popular, donde se encuentra inmersa la arquitectura popular imprime una identidad étnica, todo esto en un marco de aportaciones culturales que comienzan con la lengua como lo comenta Rodolfo Stavenhagen:

... se basa fundamentalmente en el uso cotidiano de la lengua indígena, que en la mayoría de los casos son lenguas orales, es decir, no existe o prácticamente no se conoce en la comunidad la len-



Imagen 3. Cerámica tradicional de Patamban, Michoacán.  
(Fotografía propia)



Imagen 4. Bordados de San Pablito Pahuatlán, en Puebla.  
(Fotografía propia)

gua indígena escrita. La lengua oral es el medio de comunicación en las relaciones sociales primarias en la unidad doméstica, entre vecinos, en las pequeñas transacciones comerciales, en fiestas, en ceremonias tradicionales, y en algunos casos en la vida política local. También es medio de socialización y transmisión generacional de los principales valores culturales del grupo. (Colombres, 2002, p. 33)

De esta forma podemos hablar de las expresiones populares como un fenómeno, que como tal, abarca muchas áreas de exploración tan amplias como la cultura:

Las comunidades indígenas son también esencialmente comunidades campesinas y su patrimonio cultural contiene ese cúmulo de conocimientos y sabiduría propio de las sociedades campesinas en todo el mundo. Conocimientos sobre plantas, animales para la nutrición y la curación de enfermedades, técnicas para el mantenimiento del equilibrio ecológico, técnicas de construcción de viviendas, de lugares para almacenaje de víveres, etc. Cada sociedad campesina tiene su saber acumulado, adecuado al medio ambiente en el cual se encuentra. (Colombres, 2002, p. 39)

Una definición como la que aquí se ha escrito parece tener claros varios de los principios básicos que conforman una cultura y es el hecho de la transmisión generacional o lo que algunos llaman también el patrimonio cultural, por el término patrimonio que implica una herencia de los padres a los hijos. En esta transmisión de noticias y costumbres se perciben las formas de vida práctica que siguen las ideas, normas o costumbres del pasado, asunto que se ve enriquecido cuando se analiza, en el caso de la arquitectura, todo aquello que puede aportar un contexto físico natural como los materiales de construcción, así como las formas de trabajarlos y las técnicas. (*Imágenes 5-6, p. 98*)



Imagen 5. Porta-servillas de cerámica, artesanía de Guanajuato, Gto. (Fotografía propia)



Imagen 6. Reloj con Santo Niño de Atocha, con alacranes en cada hora, artesanía de Durango. (Fotografía: Mauricio Velasco)

No podemos dejar pasar los cambios que han surgido en las últimas décadas y que han transformado todas las formas de expresión popular. Las características de los cambios ya han sido esbozadas durante el análisis de la posmodernidad y en este caso las expresiones populares no se escapan de sus principios. El carácter de comunicación de masas en el ámbito popular es reflejado también en la arquitectura.

Uno de los fenómenos que caracteriza los finales del siglo xx y el siglo xxi y que también distingue a la posmodernidad, es el fácil acceso a la modernidad, porque si bien hace unos años solo se conseguían los símbolos de la modernidad con un alto poder adquisitivo monetario, actualmente se puede acceder a estos sin importar la calidad de los productos a precios más económicos. Carlos Monsiváis (2006) parece reconocerlo en su libro *Aires de familia* y Muñoz, un crítico lo explica como:

[...] la ambiciosa lectura se detiene en los hitos esenciales de la tradición regional. El imaginario latinoamericano es aquel territorio de la memoria colectiva que va de la independencia y la fundación de las culturas nacionales (con su lucha arquetípica entre la civilización y la barbarie, naturalmente) hasta la aparición de nuevas identidades posmodernas originadas en la conjunción de las crisis nacionales y el largo proceso de americanización; de lo autóctono a lo popular, entendido como el producto de la cópula entre vida urbana e industria cultural; del paso de lo rural a la mega-ciudad y del rancho al internet. (Muñoz, 2000, p. 191)

Una de las “ventajas” de la modernidad ha sido la facilidad para las comunicaciones como lo comenta Margulis, de tal forma que los medios audiovisuales tomaron un fuerte impulso y con ellos la manipulación de los mensajes a las masas del pueblo.

Los medios de comunicación masivos penetran en las casas, sujetan durante largas horas a las personas frente a un aparato, transmiten no solo mensajes verbales, sino también imágenes de acciones, conductas, objetos [...] formas prestigiadas para imitar [...] Por primera vez, los productos culturales pueden ser producidos en forma masiva por minorías que disponen de vastos aparatos tecnológicos y que toman decisiones en cuanto al contenido, calidad y dirección de sus productos, en función de sus intereses y de los demandantes. El poder de estos medios es evidente: funden hábitos, costumbres, mercancías y opiniones, canciones y modelos de identificación, códigos culturales e ideológicos.

La cultura de masas implica un cambio cualitativo en la forma de creación de productos culturales: ya no son producto de la interacción directa de grupos humanos... (Colombres, 2002, p. 43)

Gran parte de las transformaciones en las expresiones populares se relacionan con este fenómeno de la posmodernidad, que también tiende a la globalización. Así podemos entonces observar que muchas de las transformaciones se dan precisamente por el fácil acceso a la tecnología, los créditos, la superficialidad del consumismo y hasta la pérdida por sustitución de valores.

### 1.2. *La arquitectura popular*

Es importante resaltar que en la arquitectura, de acuerdo con lo expuesto por Benjamín Valdivia, la casa folklórica sería aquella que contiene tradicionalmente materiales, sistemas constructivos y formas, y la arquitectura popular sería el traslado de esta arquitectura folklórica, que identificamos como vernácula, hacia la ciudad, o bien dentro de una población pequeña, pero ahora con rasgos más urbanos, que coincide con las características ya citadas como es el hecho del anonimato (autoconstrucción), que introduce significados de poder novedosos entre las otras construcciones, como colocar ma-

teriales industrializados y formas derivadas de las construcciones de las ciudades, entre otros símbolos de estatus y poder.

En la arquitectura vernácula y la arquitectura popular histórica de las ciudades, se conservan sistemas constructivos con técnicas tradicionales y mano de obra local, haciendo uso de los materiales de la región. Con frecuencia, la pérdida de esas tradiciones hace que se revaloren las técnicas artesanales tradicionales para involucrarlas en la arquitectura igualmente tradicional, pero ahora sobrevalorado como un valor de *exótico*. Así por ejemplo en Europa y en los Estados Unidos, la arquitectura tradicional mexicana de colores, patios y vegetación abundante resulta atractiva por original. (*Imágenes 7-8, p. 102*)

La arquitectura, que se encuentra inserta dentro de las bellas artes, es por su naturaleza un objeto construido con una finalidad útil. Si la arquitectura tiene esa facultad de utilidad, la arquitectura popular con mayor razón, puesto que para esta arquitectura pueden no ser necesarios muchos de los “adornos o decoraciones” que con frecuencia embellecen una obra arquitectónica y que para la arquitectura popular podrían parecer superficiales.

La arquitectura popular es la arquitectura que hace el pueblo, es decir no existe una formación de tipo académico y se limita a una arquitectura de autoconstrucción que puede ser hecha por el propio dueño, o bien requiere de un especialista de la construcción que podría ser un maestro albañil que por tradición ha recibido los conocimientos de algún miembro de la familia, pero que, presumiblemente, recibe las instrucciones de quien paga la obra.

Este tipo de arquitectura podría tener dos líneas de desarrollo, definidas por el lugar en donde se construye, por un lado la arquitectura que se realiza en el campo, también conocida como vernácula y por otro, la arquitectura que se desarrolla en las ciudades, o sea la *urbana popular*. (*Imágenes 9-10, p. 103*)

El valor de esta arquitectura puede residir en que contiene una carga muy fuerte de *identidad* ya que ésta se adapta a las diversas



Imagen 7. Arquitectura popular de Misión de Bucareli, Sierra Gorda, Querétaro. (Fotografía: Mauricio Velasco).



Imagen 8. Arquitectura tradicional de Pátzcuaro, Michoacán. (Fotografía propia).



Imagen 9. Arquitectura vernácula de Cuetzalan del Progreso, Puebla. (Fotografía propia)



Imagen 10. Casas populares históricas del barrio de la Cruz en Querétaro. (Fotografía: Mauricio Velasco)

condiciones, por ejemplo, topográficas, en el caso de Guanajuato, a las climáticas como en Cuetzalan, Puebla, casitas de techos altos inclinados, con tejas diseñadas para protegerse del agua, aún caminando en la calle, utiliza los materiales de la región y de *tradición*, razón que permite que ésta sea interpretada como un documental histórico vivo, puesto que lo tradicional tiene sus antecedentes desde varios siglos atrás y llega hasta nuestros días, utilizando sistemas y técnicas constructivas incluso de influencia prehispánica como en Yucatán.

Esta arquitectura recurre a los materiales cercanos y fáciles de conseguir, de tal forma que en todos estos casos queda siempre de manifiesto la *regionalidad*, además de la facilidad y la especialidad artesanal que se pudiera desarrollar en los sistemas constructivos, como las bóvedas de cuña, característica de Lagos de Moreno que se ha difundido a una región más grande, incluso a Guanajuato.

La arquitectura popular contemporánea tiene todavía rastros de esos dos factores de identidad y tradición, que han permanecido vigentes por varias generaciones. Sin embargo es una realidad que en el mundo globalizado, que permite la modernización de una manera más sencilla y económica, pasan a los sectores populares las características de la modernidad con mayor rapidez y permite que éstos tengan también transformaciones en menos tiempo.

Por otro lado, es necesario considerar el fenómeno de la pobreza, que ha sido estudiado a través de muchas de las áreas de la sociología y la economía. La arquitectura evidencia este fenómeno en los lugares en donde la economía no es abundante o solo es lo suficiente para subsistir. Cuando en un país existen problemas económicos, el área de la construcción y por lo tanto la arquitectura siempre será castigada, de tal forma que ciudades o barrios donde predomina la pobreza, la modernidad tardará más tiempo en llegar.

Casos muy claros los tenemos en los barrios de indios poblanos, fundados desde el siglo XVI, donde todavía hasta hace unos años,

antes del proyecto Angelópolis<sup>1</sup>, encontrábamos construcciones del siglo XVI y principios del XVII con muy pocas transformaciones. (*Imágenes 11-12, p. 106*)

Un fenómeno similar sucede en ciudades cubanas como Camagüey donde aún con el paso del tiempo no se ha transformado la ciudad, teniendo un registro urbano original con casi nada de transformaciones que permite la lectura de la arquitectura popular del siglo XVII.

Cuando existen los recursos, la nueva arquitectura popular se verá entonces impregnada de los modelos propuestos desde el exterior, integrando formas industriales, nuevos materiales de construcción, baratos, y fáciles de conseguir, que se logran ver en los medios de comunicación como “lo ideal”, con sus interpretaciones populares, a la medida tanto económica como intelectual y que muchas de las veces rebasarán el potencial real, dejando como lo podemos apreciar en nuestras ciudades, construcciones con mucha intención de amplitud y “grandeza”(en tamaño), pero siempre en obra negra, sin acabar.

Una vez analizados los conceptos de lo popular, lo vernáculo, lo folklórico y tomando en cuenta el análisis anterior se centrará el tema en la arquitectura folklórica que para este efecto nombraremos en adelante como *arquitectura tradicional*. Es precisamente en este tipo de vivienda en la que se señalará la intervención que los gobiernos han tenido en la última mitad del siglo XX hasta nuestros días, identificando algunas de las políticas con la intención de obligar a retener una identidad que pretendía ser original.

Así las políticas y estrategias de gobierno con respecto a la casa habitación han sido reconsideradas en las últimas décadas por programas de gobierno con fines turísticos, siempre y cuando se con-

---

<sup>1</sup> Proyecto, promovido por el gobernador Manuel Bartlett para el centro histórico de la Ciudad de Puebla, pretendía demoler los barrios de indios, construir ahí un corredor comercial, con Centro de Convenciones, abrir el río san Francisco para hacerlo navegable y cubrir con un domo la calle 5 de Mayo del zócalo hasta Santo Domingo.



Imagen 11. Barrio de indios de El Alto, ciudad de Puebla.  
(Fotografía propia).



Imagen 12. Barrio de indios del El Alto en ciudad de Puebla.  
(Fotografía propia).

serve su *entorno armónico*, entonces serán de un tipo, si no cuentan con ese ideal de entorno, entonces representará un dolor de cabeza para los gobernantes.

Los cambios que sufre una población con tradiciones debido a la modernización, son cambios lentos, tal y como le ha sucedido a la artesanía. Las tradiciones se van adaptando también a la vida moderna y adecúan sus “conocimientos” a las funciones actuales. Una de las características de la tradición es la permanencia de sus conocimientos en el tiempo a pesar de todo.

En la nueva arquitectura popular se ha detectado que viven “tres o cuatro generaciones... emparentados que entran y salen de manera independiente y donde existen cada vez menos arreglos económicos compartidos que comprometan a todos los co-residentes del hogar.”(Arias, 2009, p. 63 y 264)

Estas actividades de la sociedad contemporánea hacen que necesariamente se alteren las formas de la vivienda. Para la casa tradicional que lleva una carga de historia y de identidad estas transformaciones, generalmente han pasado desapercibidas, al grado que durante el periodo del funcionalismo y el art decó mexicano en las décadas de 1920 a 1940, las ciudades barrocas, ya transformadas por el neoclásico y los historicismos, fueron cambiando su fisionomía y sin importar lo existente, se realizaron demoliciones o transformaciones con la finalidad de modernizar la ciudad efectuando obras nuevas en contraste con las construcciones originales. La consigna era que mientras no se tratase de una obra arquitectónica relevante, se podía hacer lo que se deseara.

Es así, que los centros de población se fueron alterando, al grado de que, años más tarde, en las últimas décadas del siglo xx, la arquitectura popular histórica es reconocida como expresión cultural en peligro de extinción y tomada en cuenta por las autoridades encargadas de la conservación patrimonial como “arquitectura de valor contextual” y considerada como monumento histórico. Así se logró

colocar a varias ciudades como *Patrimonio de la Humanidad* con todo y sus contextos como Guanajuato, Querétaro y Tlacotalpan, Veracruz. (*Imágenes 13-14, p.109*)

## 2. LO KITSCH

Antes de abordar el kitsch, valdría la pena comentar ciertas generalidades que han permitido el orden de los siguientes textos. Empezaremos por explicar que el tema de lo kitsch es muy amplio, que lo relacionamos con manifestaciones populares desde el siglo XIX y probablemente desde muchos siglos antes, sin embargo en las cuatro últimas décadas con el reconocimiento de los historiadores, sociólogos, antropólogos, psicólogos, filósofos, arquitectos, entre muchos otros especialistas, de la importancia de la vida cotidiana en el quehacer cultural, el kitsch como manifestación popular ha tomado jerarquía en los diversos campos disciplinares.

Las formas de expresión de este fenómeno nos han permitido realizar una clasificación lo más útil posible a nuestro tema de estudio que aborda las identidades contemporáneas en poblaciones de México, así como sus manifestaciones principales, aunque la mayoría de los estudios se centran en ejemplos norteamericanos o bien europeos. Empezaremos por marcar la temporalidad del tema:

Hablando de un modo más general, el romanticismo es el primer movimiento literario y artístico popular importante, el principal producto cultural del surgimiento de la democracia moderna. (Calinescu, 2003, p. 234-235)

Prácticamente se podría situar este movimiento a partir del siglo XIX, con el reconocimiento de una *democracia moderna* que no solo permitía acceder a la cultura al pueblo en general, sino ser creadores de arte popular, beneficio anteriormente exclusivo de las élites so-



Imagen 13. Casa con valor contextual e histórico en Cuetzalan, Puebla.  
(Fotografía: Mauricio Velasco).



Imagen 14. Arquitectura popular con valor contextual de Guanajuato, Gto.  
(Fotografía: Mauricio Velasco).

ciales e intelectuales. Sin embargo como fenómeno posmoderno lo ubicamos a partir de la segunda Guerra Mundial hasta nuestros días

El espectacular desarrollo y diversificación del pseudoarte en el periodo de entreguerras y después de la segunda Guerra Mundial ha confirmado la sombría observación de Wedekind, (s.f.)<sup>2</sup> y la mayoría de los críticos contemporáneos estarían de acuerdo, aunque de mala gana, con la valoración de Harol Rosenberg (s.f.)<sup>3</sup> hacia la cultura popular (y la crítica del kitsch) en un artículo publicado a finales de la década 1950 e incluido en *The Tradition of the New York*:

El Kitsch ha captado todas las artes [...] Cuando el pintor X o el dramaturgo Y comienza a producir Xs e Ys para sus instruidas audiencias –kitsch. Uno de los mejores poetas americanos ha producido poco mas durante años [...] En cada caso no hay ninguna cuestión de deshonestidad de “venta”, sino de relajación muscular asociada con encontrar normas [...] En la actual organización de la sociedad sólo el kitsch puede tener una razón social de ser. (Calinescu, 2003, p. 223-224)

### 2.1. *Definiciones del Kitsch*

Se han elegido algunas de las definiciones más comunes sobre el kitsch que resultan interesantes ya que los autores que abordan la temática son quienes dejan claramente su postura ante el fenómeno

---

<sup>2</sup> WEDEKIND (Alemania, 1864-1918): Dramaturgo alemán, cuyos experimentos con temas y efectos escénicos inusuales hicieron de él un importante precursor del expresionismo en Alemania y del teatro del absurdo. La condición grotesca de sus obras pretendía sacudir al público, pero fueron censuradas porque se consideraba que atacaban la moralidad de la clase burguesa.

<sup>3</sup> HAROLD ROSENBERG (2 de febrero de 1906, Nueva York-11 de julio de 1978, Nueva York) fue un escritor, educador, filósofo y crítico de arte estadounidense. Acuñó el término *Action Painting* en 1952 para lo que más tarde se conocería como Expresionismo abstracto. El término apareció empleado por vez primera en el ensayo de Rosenberg “American Action Painters”, publicado en el número de diciembre de 1952 de *ARTnews*. El propio título es ambiguo y revela la pretensión política de Rosenberg que consistía en acreditar a los Estados Unidos como el centro de la cultura internacional y a la *Action Painting* como la más avanzada de sus formas culturales.

y queda clara incluso hasta su formación profesional al abordar la definición de forma literaria, filosófica, histórica, social, etc.

Frank Wedekind dice: “El kitsch es la forma contemporánea del Gótico, Rococó, Barroco” (Calinescu, 2003, p. 325). Se centra en la postura nostálgica, mientras que Eric Gibson se centra en el mal gusto, el sentimentalismo, la falsedad y la saturación:

Kitsch en la cultura se ha convertido en sinónimo de cualquier cosa exagerada o de mal gusto. En arte, su significado es más específico. Se refiere a obras que trafican con emociones fáciles, bajas o falsas –más a menudo con lo sentimental– y cuya imaginería es comercial y rutinaria, una versión rebajada de lo que antaño fue una idea estética original. (Gibson, 2007)

El término Kitsch adquirió gran popularidad en la década de 1930, y particularmente cuando en 1939 el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg escribió: *Avant Garde and Kitsch*: “Kitsch es mecánico y opera por fórmula. Kitsch es una experiencia indirecta y falsa sensación. Kitsch cambia acorde al estilo pero permanece siempre igual. Kitsch es el epítome de todo lo que es falso (*spurious*) en nuestros tiempos”. (Escobedo, 2008)

Principalmente está inspirado en objetos, situaciones e imágenes nostálgicas, y aunque no hay un patrón definido, Kitsch puede ser la combinación de dos objetos entre los que no exista una relación lógica, elementos del pasado unidos con el futuro, hasta corrientes artísticas opuestas mezcladas de la forma más antiestética pero que de alguna forma termina siendo creativo y “curioso” a la vista (y la mayoría de las veces adictivo). (Hekutoru, s.f.)

En 1951, en sus *Observaciones sobre el kitsch*, Hermann Broch escribía que al kitsch se lo identifica de buena gana con la mentira, pero

el reproche recae también sobre el hombre que necesita ese espejo mentiroso para reconocerse en él y, no sin cierta satisfacción, tomar el partido de su falsedad. Y más adelante advierte: “Recordemos que el kitsch moderno está manifiestamente lejos de haber terminado su carrera victoriosa, y que también él, en particular en el cine, desborda de almíbar y de sangre...” (El País, 2000)

Matei Calinescu retoma la idea de la falsedad: “El artista Kitsch imita la vanguardia solo hasta el punto en que las originalidades de ésta última han demostrado tener éxito y han sido aceptadas ampliamente o incluso convertidas en estereotipos.” (2003, p. 229) Ésta fue quizá la primera vez que la esencia de la modernidad fue identificada especialmente como kitsch...debido a sus fuertes connotaciones peyorativas fue considerado como un gran estilo histórico...” (Calinescu, 2003, p. 325)

No debemos olvidar que cualquier libro en el que encontramos el tema del kitsch siempre nos llevara a analizar el origen del término. Especialmente es Umberto Eco quien estructura algunas de las definiciones más interesantes, entre ellas la que hace provenir el término de sketch (cuadro barato inconcluso, esbozo), y de aquí se deriva para indicar lo vulgar, pacotilla para compradores deseosos de experiencias estéticas fáciles. (2007, p. 394) Kitsch fue el arte conmemorativo (que pretendía ser popular) de las dictaduras [...] que calificaban de “degenerado” el arte contemporáneo. (Eco, 2007, p. 394)

Umberto Eco en sus libros Apocalípticos e integrados, y en Historia de la fealdad, toca el tema y redefine el concepto: “(El kitsch)... no se mide por la belleza sino por su grado de artificio y de estilización... tiene cierta exageración y cierta marginalidad., cierta vulgaridad incluso pretende ser refinado. (2007, p. 408)

[...] es un forma de sensibilidad que más que transformar lo frívolo en serio, transforma lo serio en frívolo [...] nace como un signo de reconocimiento entre los miembros de una élite intelectual, tan seguros

de su gusto refinado que puede decidir la redención del Mal gusto de ayer sobre la base de un amor por lo afectado y excesivo [...].

- a. Algo que tiende a provocar un efecto pasional en vez de permitir una contemplación desinteresada
- b. Aquella práctica artística que para ennoblecerse, y ennoblecer al comprador imita y cita arte de los museos. [...] los kitsch imitan el efecto de la imitación. (Eco, 2007, p.397)

Dentro de las definiciones que se han encontrado sobre el tema, llama la atención la de Gabriel Llanos por su aplicación a la cultura latinoamericana: “kitsch!, es reconocer el chojcho que llevamos dentro (naco, t’ara, cursi, cholo)”. (Llanos, 2009)

Gabriel Llanos, en su reflexión sobre el uso de kitsch en la literatura comenta que Kundera como escritor, aborda dentro de sus obras constantemente esta idea y la define como “la pseudo-seriedad, el elemento que roba la risa de Dios” (Llanos, 2009). De todas estas versiones se puede identificar al kitsch como algo nostálgico, cursi, mal educado, feo y de mal gusto, entre muchos otros adjetivos, razón por la que es necesario hacer las diferencias que nos hacen comprender el término.

## 2.2. *Tipos de Kitsch*

Nos hemos encontrado con varias definiciones, clasificaciones y características del kitsch, muchas de éstas se centran en un solo aspecto del tema y bajo ciertas condiciones. En el afán de hacer algún tipo de clasificación se ha observado que el kitsch en un principio pretende ser ingenuo, natural y que posteriormente, en especial a finales del siglo xx y lo que llevamos del siglo xxi, se trata de explotar estas posturas ingenuas para forzar un nuevo kitsch pre meditado, por esta razón se sugiere una primera clasificación de este estilo identificando si existe una intención premeditada de ser kitsch o bien si fluye de manera natural.

- *El kitsch ingenuo*. Surge de forma libre a través de expresiones sencillas y populares, que permiten el libre desarrollo de una estética ingenua, poco o nada estudiadas. Como por ejemplo un altar casero que incluye una composición de velas, flores, retratos y presencia religiosa.
- *Kitsch transformado urbano*. Sufre transformaciones, adapta su ingenuidad a las necesidades de la ciudad, y consigue sus productos de forma más industrializada. Continuando con el ejemplo, ese mismo altar ahora tiene velas eléctricas, foquitos, flores de papel o plástico.
- *El kitsch forzado*. Los artistas contemporáneos buscan repetir esta expresión, tratándola de hacer un “arte” que utiliza estos medios industrializados. Suele apoyarse en expresiones artesanales, este mismo altar se coloca en un museo y se puede vender como una “instalación”.
- *El kitsch que copia a los artistas*. Este modelo es forzado, pero se trata de personajes que no necesariamente tienen formación de artistas, reproducen diseños famosos de artistas o diseñadores, entre sus productos es posible encontrar cajitas en forma de altar que venden como artesanías o arte, si es “único en su diseño”.

La posibilidad de la vanguardia de utilizar elementos kitsch y, viceversa, del uso que hace el kitsch de los recursos de la vanguardia es solo una indicación de lo complejo que es un concepto del kitsch. Estamos tratando aquí, en efecto, con una de las categorías más desconcertantes y evasivas de la estética moderna. Como el arte mismo, del que es tanto una imitación como una negación, el kitsch no puede definirse desde un único punto de vista. Y de nuevo como el arte –y por eso el anti arte– el kitsch rechaza prestarse incluso a una definición negativa, porque sencillamente no tiene un concepto opuesto, preciso y distinto. (Calinescu, 2003, p. 230)

Este *neo kitsch* al que se refiere la nota puede hacer alusión al kitsch de los últimos años al cual se le antepone el prefijo *neo*, para diferenciarlo del romántico del siglo XIX. Sin embargo lo más común es hablar del kitsch en el siglo XX y XXI.

El *neo kitsch*. Este término es el que algunos estudiosos del tema clasifican como el kitsch contemporáneo, sin embargo aún conserva ciertas actitudes del kitsch del siglo XIX. Es en este tipo de expresión en donde se insertan los otros modelos de kitsch.

[...] hoy existen en el ámbito de los elementos domésticos unos polifuncionales de hipercolorido diseño italiano. Una moda que tienen una intención de refinamiento en la elegancia de sus líneas y que evocan el medio del arte y a Kenzo y a Armani como “maestros”, es decir que quiere dar prestigio artístico a algo que es otra cosa. Entonces habría que hablar de *neo kitsch*. (Moreno, 2000)

Hemos de concluir que cuando se estudia la postura del arte popular, se espera que se esté hablando de un kitsch con características que discurren por sí mismas y de forma natural. Es en efecto la postura del kitsch que se relaciona con el posmodernismo, el manejo de masas y el consumismo.

### 2.3. *Razones del Kitsch*

Al ser el kitsch una forma de expresión peculiar, debemos distinguir que ésta obedece a motivos no muy complejos. A partir de lo anteriormente expuesto, es posible determinar una serie de razones por las que se tiende a manifestarse a través de cualquiera de las formas del kitsch. La psicología podría determinarlas como resultado de algunos trastornos ocultos, sin embargo no existe duda que pueden ser originadas por la globalización y el consumismo característico de la posmodernidad. Analizaremos a continuación algunas de las razones por las que en este periodo se ha facilitado la difusión del kitsch.

1. *La democratización del arte*, ya se había mencionado que a partir del siglo XIX el pueblo no solo podía gozar del arte, sino hacerlo, debiendo pelear entonces con los artistas académicos: Alexis Tocqueville en su famoso libro de *La democracia en América* fue quizá el primer historiador y sociólogo intelectual que analizó los efectos de la democracia moderna sobre las artes y que explicó por qué la democracia conduce necesariamente a una disminución de los estándares tanto en la creación como en el consumo. En una democracia moderna “el número de los consumidores aumenta, pero los consumidores opulentos y quisquillosos disminuyen”. (Calinescu, 2003:p. 224)
2. *Reproducción de obras de arte, sólo lo más conocido* y lo más digerible (UABC, 2005) y reproducción de productos en serie. Esto permite que podamos hallar en el mercado discos que contengan “las obras más bellas de todos los tiempos”, siendo éstas una selección de trozos de piezas magistrales, donde encontramos principalmente los allegros de las obras que son más fáciles de digerir y de los autores “clásicos” más conocidos. Es posible también obtener en una oferta muy amplia, una copia de una obra de arte, cuya popularización a partir de la democratización del arte, permite tener su propia reproducción en casa.
3. *Posibilidad de comprar todos los objetos*. Los diseñadores han hecho posible ese acercamiento, al integrar los objetos “de diseño” a las modalidades de consumo a plazos. Esta propuesta contemporánea del Kitsch se ve representada en el *consumismo* (UABC, 2005). Así, una gran parte de la población ligada a este fenómeno es integrada por consumidores compulsivos, que compran sin importarles el endeudamiento, también característico de esta época.
4. *Gusto por los tiempos pasados* (el movimiento barroco en

México, los “clásicos”, la moda de los años 1960 y 1970, lo *retro*) Recuerdo de momentos pasados que son integrados a la memoria como “bellos” (Kundera, 2005). Hermann Broch dice que el kitsch es la manera más sencilla y directa para aplacar la nostalgia (Broch, 1970, p. 11). Milan Kundera relaciona la nostalgia como un regreso a la patria que lo ve nacer y que debe abandonar por la guerra civil, así lo manifiesta en la novela *La insoportable levedad del ser*. (Kundera, 2010)

[...] aunque podamos descubrir alguna relación formal entre el kitsch y el arte manierista o barroco, el kitsch parece ser, históricamente, resultado del romanticismo. Por una parte, la revolución romántica –en medida en que fue consecuencia de la querrela entre los antiguos y modernos acaecida en el siglo XVIII– ocasionó una relativización casi total de los estándares del gusto; por otra parte, muchos románticos (algunos de ellos verdaderamente grandes poetas o artistas y evidentemente sin tener nada que ver con el kitsch) fomentaron una concepción del arte sentimentalmente orientada, que abrió a su vez el camino a varios tipos de escapismo estético. La cuestión ha sido ya indicada anteriormente de que el deseo de escapar de la realidad adversa o simplemente monótona es quizás la razón principal del gran atractivo del kitsch. (Calinescu, 2003, p.234).

5. *Facilidad de asimilación.* Una de las condicionantes que se aprovechan para la difusión del kitsch es que las obras no impliquen mayor complicación para su comprensión, es decir, que el acercamiento a ellas no suponga estudios o reflexiones particulares. Las telenovelas proponen un buen ejemplo, pues en sus guiones se prevé lo que va a suceder, sin necesidad de ser especialista ni mucho menos por la elaboración de análisis complejos para entender las situa-

ciones presentadas. El kitsch recurre constantemente a los métodos más primitivos para difundir sus productos, los que no requieren sino su incorporación directa y sin dificultad a las referencias del pueblo (Broch, 1970, p.11).

6. *Reproducción de productos baratos y de mala calidad*, tipificación, seriación y reproducción típicos de la era industrial (González, 2004). Son productos de bajo costo, como los que en ocasiones han entrado a México provenientes de China, cuya producción masiva se refleja en una calidad deficiente, pero que satisfacen la necesidad de consumo. Aunque aquí se habla del consumo de masas, existe una parte de la sociedad que tiene posibilidad de hacer compras mucho más onerosas, y sin cuestionar el gusto de lo que compra, lo adquiere por lo que simbólicamente representa. Este fenómeno es claro cuando observamos las casas de los narcotraficantes en las noticias, por ejemplo.
7. *Relación de compra con el poder o algún otro símbolo*. Al parecer la cuestión simbólica toma un papel fundamental en el kitsch, se retoman símbolos que ya están establecidos (como las heráldicas, las chimeneas, la casa californiana) y se inventan nuevos según la tecnología y la época. (los celulares, los iPod, las camionetas blancas, por mencionar algunos.) La sola marca de diseñador parecen vender más que un buen diseño o el producto mismo.
8. *Sociedades con raíces culturales poco profundas*. Las sociedades contemporáneas están conformadas por muchos movimientos migratorios, no existe una relación de identidad con los territorios ocupados recientemente o con expectativa de migración próxima, lo que genera nuevas identidades, con nuevos valores donde al parecer la superficialidad y el poco compromiso son los mecanismos de la época. Umberto Eco comenta que “El kitsch como el esti-

lema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto” (UABC, 2005). Broch comenta al respecto: “el kitsch se ha de considerar como “mal” no solamente para el arte sino también para cualquier sistema de valores que no sea un sistema de imitación” (Broch, 1970, p. 13). Las sociedades nuevas que se ven obligadas a conformarse, inician con pocas o nulas raíces que permiten los cambios de valores.

9. *El kitsch fenómeno del sentimentalismo* (UABC, 2005). La situación es similar a la que plantea Kundera cuando habla de la nostalgia, sin embargo en este apartado se ha querido dar espacio a sentimientos de amor, compasión, tristeza y toda aquella emoción fácil que se expresa en las imágenes de niños “bonitos” vestidos pobremente y con una lágrima en la mejilla. Las tarjetas de amor, el día de San Valentín y muchos otros productos con una carga emocional grande.

Norbert Elias dice que “Casi todos los productos mediocres de la época kitsch y no pocos de los grandes productos, se distinguen de los del pasado por su carga emocional especialmente intensa [...] Y esta carga sentimental resulta igualmente palmaria en el llamado “kitsch”, en su sentido negativo, por ejemplo, en las tarjetas postales kitsch, diseñadas para avivar las emociones del espectador o en las baladas populares”. (Kulka, 2011, p. 44)

10. *Implementación de la tecnología y la vanguardia* (UABC, 2005) Aunque el consumismo es parte de esta postura, se crean necesidades por tener lo último en tecnología, estos son también símbolos que deben ser remediados no solo comprándolos, sino comprarlo antes que nadie y posteriormente desecharlos para obtener uno nuevo, aspecto relacionado con el tratado en el punto 7.
11. *Busca la copia de modelos elitistas* en todas las clases (UABC, 2005). Norbert Elias reconoce a un grupo de *snoobs* e imita-

dores atraídos por el prestigio de una obra de arte, dan todo por obtenerla, son obras que sus nuevos dueños no logran percibir ni entender y Elias comenta al respecto, que estas actitudes reflejan sus condiciones psicológicas.

12. *Sobrecarga*. Gracias a su poder de compra, cualquier cosa puede seducirlo y lo compra, acumula y llega a perder la escala de sus compras. Abraham Moles le llama *principio de acumulación* o la idea de *abarrotamiento* o de *frenesí* y “consiste en amueblar el vacío con una sobrecarga de medios [...] poesía con música, teatro con la poesía, ballet con drama [...] volutas doradas de los lechos de Luis de Baviera.” (Kulka, 2011, p. 50)
13. *Mezcla estilos pasados con contemporáneas*, antiguos con modernos, en diseño se convierte en un ecléctico o maximalista. Al ser una postura que permite cualquier tipo de expresión, las combinaciones y el abarrotamiento son “validados” en la propuesta.
14. *Cubre realidades*. Finalmente debemos resaltar algunas ideas más en las que casi todos los estudiosos del tema están de acuerdo y es la idea de considerar al kitsch como el anti arte: “La esencia del kitsch consiste en la substitución de la categoría estética” (Broch, 1970, p. 9). Milan Kundera es un poco más duro y claro en la forma de expresar su postura al decir que “el ideal estético del *acuerdo categórico con el ser* es un mundo en el que la mierda es negada y todos se comportan como si no existiese. Este ideal estético se llama Kitsch” (Kundera, 2010, p. 260). En este aspecto se debe analizar que el Kitsch pretende cubrir realidades, así el político actúa fingiendo que todo está bien rodeándose de belleza, al igual que los narcotraficantes, o el ama de casa en una fantasía de telenovela.

#### 2.4. *Manifestaciones del kitsch*

Cualquiera de las razones por las que se pueda manifestar el kitsch se puede centrar en alguna de las clasificaciones siguientes. Se han clasificado los campos en los que generalmente ubicamos estos objetos, pues si bien se relaciona al kitsch con el *mal gusto*, hemos de reconocer que éste tiene muchas formas de presentarse y es entonces que distinguimos ocho aspectos claramente diferentes e identificables.

- Lo Cursi
- Lo Vulgar
- El fanatismo
- La Obsesión nostálgica, lo retro y el recuerdo por lo antiguo
- Los coleccionistas
- El Mal Gusto
- La Pornografía
- El Esoterismo

En esta clasificación podemos encontrar manifestaciones combinables y pueden ser diversas en su estudio, de tal forma que aunque lo cursi es kitsch, dentro el aspecto cursi puede ser abordado lo vulgar, el camp y la pornografía, pueden tener una relación directa, así como el fanatismo religioso y los asuntos de esoterismo. Los coleccionistas con los fanáticos de artistas, de deportes y religiosos. Todo puede estar envuelto en un enorme *marco de mal gusto y de saturación*. Algunos de estos puntos serán abordados en los diversos temas de este capítulo y se tratarán de organizar de acuerdo a sus aplicaciones en la arquitectura popular.

### 3. LO CURSI

En las definiciones sobre el término de *Cursi* encontramos que es un adjetivo que se usa de forma despectiva “Dicho de una persona que

presume de fina y elegante sin serlo, así como de una cosa que con apariencia de elegancia o de riqueza, es ridícula y de mal gusto...” (RAE, 2006, p. 451).

Si bien el Diccionario de la Real Academia Española se centra en ubicar el término en la acción de querer aparentar lo fino y lo elegante de alguien y tacharlo de cursi, parece que en nuestro ámbito deberían existir además de éste, el término de ridículo, que sería en la escala de lo feo lo más básico. Pero el término de cursi es mejor reconocido como lo que se asocia a lo sentimental y a lo infantil. También podremos ubicar a lo cursi como lo pasado de moda y arcaico. Así que este apartado puede tomar alguna de las modalidades señaladas.

En Alemania el mercado del arte de la segunda mitad de siglo XIX usa el término para describir fotos y dibujos baratos que eran muy comerciales y buscados por la burguesía local, la mayoría los compraba creyendo adquirir automáticamente estatus social y clase. Esos trabajos generalmente exhibían sentimentalismo, *glamour* y exuberancia teatral. (Escobedo, 2008).

En la siguiente definición podemos notar los anhelos frustrados, muchas de las veces, no por lo económico o por no contar con recursos materiales, sino por ser inexistentes, como ser princesita del reino de un cuento.

Antonio Gómez Robledo quien con todo rigor filosófico, profundidad y comprensión, definió lo cursi, de manera perfecta, en dos palabras: lo cursi es lo *exquisito fallido*. “Lo cursi es el “quiero y no puedo” es el querer llegar a las cumbres de lo elegante y de lo distinguido y quedarse a la mitad, pero por supuesto, creyendo haber llegado, pues una característica esencial de lo cursi, de esa falla de lo exquisito, es la sinceridad” (De la Maza, 1992, p. 652). (*Imagen 15, p. 123*)



Imagen 15. *La despedida*. Impresión, fotografía digital de Favián Vergara (2005)

Se distinguen en esta postura varias características relacionadas con lo extremadamente sentimental y también relacionado con épocas pasadas donde todo es considerado como “lo bonito”, así tenemos algunas de las muestras más comunes que nos indica Francisco de la Maza (1991, p. 562) que sintetizan y complementan los sentimientos populares de quienes fabrican el consumo de los cursis. Dentro de estas representaciones encontramos principalmente las siguientes expresiones:

1. Tarjetas. De amor, de felicitaciones, de cumpleaños, del día de las madres. Las imágenes son ideales, los personajes son guapos, limpios, pulcramente vestidos y peinados, felices, tiernos, los escenarios “bonitos”, hacen uso de símbolos como anillos, palomas, flores que significan pureza, amor, fidelidad, etc. Lo cursi es casto, pudoroso, puro, limpio. Es moralista y conmovedor.
2. La poesía lírica, sobretodo de los poetas populares. Muy comunes las novelas rosa.
3. La pintura hecha para decoración de las casas: Flores, imágenes de santos, paisajes, hechas por amas de casa o inexpertos que se consideran con cualidades.
4. Decoración de carpetitas tejidas, bordadas y hoy en día hasta industrializadas de plástico o pre hechas en tiendas de telas.
5. Esculturas de angelitos o niños desnudos con coronas de flores y esculturas de porcelana, con figuras muy delgadas representando imágenes cotidianas. Últimamente muy de moda las figuras de hadas de colores con un toque *Art Nouveau*. (*Imágenes 16-17, p.125*)

Se hace necesario comentar que además de estas fórmulas que explica el maestro De la Maza, se puede identificar que existen nuevas fórmulas cursis muy utilizadas que se desprenden del mercado de



Imagen 16. Angelitos y hadas de resina, en escaparate de Salamanca, Gto. (Fotografía: Tania Ivette Lartigue).



Imagen 17. Lámparita porta plumas de plástico cromado que al encenderse vibra y se enciende. Tienda en Salamanca, Gto. (Fotografía: Tania Ivette Lartigue)

consumo de los niños. Al parecer todo lo que representa el mercado infantil ha resultado muy adecuado en el ámbito de lo cursi.

Sin lugar a dudas la explotación de imágenes de Disney, en “ese mundo mágico” logra la evasión de la realidad como ya se había comentado. Los padres que en su infancia tuvieron algún tipo de carencia tanto sentimental como material, parecen reflejar un gusto tardío por lo infantil. En este entorno parece muy común que, en un desplante de sexismo, las niñas jueguen el papel de “las princesitas” y los niños son “los campeones” y arman el teatro ideal en torno a ellos.

Otro fenómeno frecuente lo encontramos en personas, particularmente aunque no de modo exclusivo mujeres, que siendo adultas continúan vistiéndose como cuando tenían 10 años, con modelos *Disney* o *Hello Kitty*, broches de flores en la cabeza, uso de colores pastel y calcetas de colores o decoran sus habitaciones de forma infantil sin cambio en el gusto por ser “más maduras”, ni cambios en el modo de pensar. El conocido *Síndrome de Peter Pan*, para los hombres, sugiere un problema de carácter psicológico y social en el que el individuo se niega a madurar.

### 3.1. *Lo cursi en arquitectura*

Una de las razones por las que la arquitectura popular contemporánea empieza a llamar la atención, es precisamente al observar por los teóricos de la arquitectura, que muchas de las expresiones tenían un sentido muy particular que pretendía tener una identidad propia. Es así que de los primeros que tocaron el tema en su análisis fueron Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour en su libro *Aprendiendo de las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (Venturi, Scott, Izenour, 1998). En este libro, son precisamente estos autores quienes abordan el asunto de la “decoración” en varios sentidos, desde la forma intencional de hacerlo hasta la forma improvisada y libre de trabajar los adornos.

La primera edición de este libro es de 1978 y se centra en la

ciudad de las Vegas, criticada por sus formas y sus anuncios, muy de acuerdo con el posmodernismo y que hoy más que nunca continúa vigente. La decoración de la arquitectura es analizada y criticada como el *tinglado decorado*, y el *pato*. Se refiere al *pato* por el anuncio de una construcción donde prácticamente toda ésta, es un enorme pato. Así explican estos tipos de expresiones:

1. Cuando los sistemas arquitectónicos de espacio, estructura y programa quedan ahogados y distorsionados por una forma simbólica global. Llamaremos pato a esta clase de edificio...
2. Cuando los sistemas de espacio y estructura están directamente al servicio del programa, y el ornamento se aplica con independencia de ellos, llamaremos a este tipo el *tinglado decorado*... (Venturi, Scott, Izenour, 1998, p. 114- 115)

Mediante un trabajo comparativo se va realizando la explicación de cómo la decoración tiene una relación muy íntima con los significados durante toda la historia de la arquitectura. Incluso es muy interesante la forma como se plantea que estas formas obedecen a una significación muy particular donde “el tinglado decorado tiene un *frente retórico* y una *trasera convencional*: por la arquitectura como refugio con símbolos encima (Venturi, Scott, Izenour, 1998, p. 114-115), dándonos entrada también a la importancia de este tipo de manifestaciones dentro de la semiótica.

El tipo más puro de tinglado decorado se obtendría colocando sobre un refugio hecho con un sistema constructivo convencional y que correspondiera estrechamente con los requerimientos espaciales, estructurales y programáticos de la arquitectura, una decoración contrastante y, según las circunstancias, hasta contradictoria.

Y ocurre que el simbolismo de la decoración es feo y ordinario, con una pincelada de irónico carácter heroico y original, y que el tinglado es francamente feo y ordinario, aunque también es simbólico... (Venturi, Scott, Izenour, 1998, p. 114-115)

Al hacer las primeras definiciones de kitsch, hacíamos ya la diferencia entre éste y lo cursi, el mal gusto. Venturi, se refiere especialmente a la expresión popular, comercial y de mal gusto, pero con un sentido muy claro de identidad. Al referirse a las Vegas, habla de la identidad que toma cada una de las construcciones tratando de destacar unas de otras a toda costa, a pesar del mal gusto. El análisis de este fenómeno va de la obra arquitectónica hasta comprender el fenómeno urbano trastocado.

Al hacer el análisis de la *Disneyficación*, estaríamos hablando según Venturi, tanto del *pato* como del *tinglado decorado* en las propuestas arquitectónicas que a continuación analizamos.

El modelo Disney traspasa las barreras de lo doméstico a lo *arquitectónico* y hasta lo *urbano*, como en el caso de las Vegas, en los Estados Unidos y la misma Disneylandia, Disney World y cualquier centro de diversión temático. En el caso de la arquitectura es común que dueños de salones de fiesta soliciten que sean copia de los castillos, resultan ser de buen negocio en las fiestas de quince años y bodas, cuyo principal mercado seguramente es kitsch. (*Imágenes 18-19, p. 129*)

El Castillo de Santa Cecilia en la Ciudad de Guanajuato, construido durante el funcionalismo y con pegotes de pretendido carácter medieval, es una edificación que confunde a propios y extraños que pretendan hacer la ubicación temporal de esa arquitectura. Sin embargo, la propuesta es exitosa, pues sin importar de qué época sea, cumple su cometido mientras parezca “tan antigua como la ciudad”, como parece coincidir una mayoría que desconoce de tiempos y de historia. En esta ciudad, por cierto, se celebra desde hace unos



Imagen 18 Interior de casa griega. (Kampouridis, 1984)



Imagen 19. Salón de fiestas y restaurante, Grecia. Obsérvese el tamaño del caballo de concreto a lado del enorme castillo. (Kampouridis, 1984).

años a la fecha un “festival medieval”, tratando de confirmar la idea de lo antiguo de la ciudad, como si se tratara de una ciudad europea. Este tema suena a una *Disneyficación* que para algunos autores como David Harvey y Neil Smith, parece ser un tema urbano que se puede definir como sigue.

DISNEYFICACIÓN: el acto de transformar el mundo para convertirlo en algo seguro y feliz, desprovoyéndolo de todo peligro. La *disneyficación* más conocida fue la de la famosa calle 42 de Nueva York, antaño cuna de macarras y rufianes, que tuvieron que dejar la zona a raíz de que Disney y la MTV tomarán la calle (con la ayuda de algunas leyes y la presencia de unos cuantos miles más de policías en la ciudad). Pero también se aplica al hecho de censurar o convertir algo en recomendable “para todos los públicos. (Disneyficación, 2008)

Por lo que se puede observar en esta cita, es que así como hemos analizado la diversas definiciones del kitsch es posible reconocer que un espacio disneyficado siempre estará presente, la idea de lo irreal disfrazada necesariamente de realidad.

Europa está intentando rediseñarse de acuerdo con los patrones de Disney (y no solamente en consideración a los turistas estadounidenses). Pero –y aquí está el meollo de la contradicción– cuanto más se *disneyfica* Europa, menos excepcional y especial se vuelve. (Harvey, Smith, 2005, p.33)

Disneylandia es el mundo feliz, confirmado como tal por la gente que ha estado ahí e incluso quienes no lo conocen están seguros de esta idea. De tal forma David Harvey comenta acerca de una estudiante norteamericana que visitó Europa y lo compara con Disneylandia:

En Disneylandia todos los países están mucho más cerca entre sí, y muestran lo mejor de cada uno. Europa es aburrida. La gente habla idiomas extraños y las cosas están sucias.

A veces en Europa no ves nada interesante durante días, pero en Disneylandia en todo momento sucede algo diferente y la gente está contenta. Es mucho más divertido. Está bien diseñado. (Harvey, Smith, 2005, p. 33)

Seguramente esta estudiante no tiene la menor idea de lo que significa diseño urbano, sin embargo hemos de observar que para poder apreciar una ciudad no se debe ser experto en el tema. Por otra parte, la enorme mayoría de los visitantes de ciudades no son ni arquitectos ni urbanistas o interesados en la historia y lo más seguro es que muchos de ellos opinen lo mismo que la norteamericana.

Para el caso de México, con frecuencia sus ciudades son centro de comparativas similares a estas. La comparación surge desde funcionarios (esperemos que no sean arquitectos), que suelen forzar una semejanza entre nuestros Centros Históricos y las ciudades norteamericanas, especialmente con la ciudad de San Antonio, Texas.

No faltan “planeadores urbanos” en la ciudad de Puebla o en la ciudad de Querétaro que sugieran “abrir el río” para hacerlo navegable como en San Antonio, para que estas ciudades se vean tan bonitas como en los Estados Unidos. O bien propongan reproducir el *pueblito mexicano* para que los extranjeros vean bonitas a las ciudades, inventando escenarios, nichos, remates mixtilíneos, columnas, portones grandes de madera para atraer turistas como en el caso de Tequisquiapan o San Miguel de Allende. Lo peor es que se destruye un patrimonio original barroco, para ser sustituido por estas versiones cursis abarrocadas.

Cursi es el ensueño diario de la humanidad que se imagina mejor de lo que es, elevándose por la imaginación a deseadas categorías im-

posibles de cumplir. [...] pero todo sueño es necesario como válvula de escape, como huida fácil, pero profunda y necesaria de la cotidiana y triste realidad, más llena de espinas que de flores, para decirlo con una frase deliciosamente cursi (De la Maza, 1992, p. 655).

La realidad es que parte de la era posmoderna es la comunicación y por lo tanto la saturación de mensajes que nos llegan por la televisión y por internet, precisamente plagados de este dulce cursi para una sociedad que gusta de lo fácil, y lo fácil es simplemente recibir lo que nos llegue sin cuestionar su calidad.

Al iniciar este apartado hemos observado la relación tan estrecha que tiene la expresión cursi y de mal gusto en la arquitectura, por lo que este tema se complementa con el apartado de los símbolos en la arquitectura, e incluso en muchos otros temas esta idea se verá complementada por otros ángulos.

#### 4. OTRAS VARIANTES DEL KITSCH

##### 4.1. *Lo vulgar*

Antes de continuar con las siguientes posturas que se refieren a lo vulgar donde se consideran a la *pornografía*, el *camp* y el *mal gusto*, el *fanatismo religioso* y *deportivo*, como temas principales, es conveniente hacer algunas precisiones sobre su pertinencia de estudio. En primer lugar podemos decir que estas formas de expresión del kitsch se recopilieron a lo largo de nuestro estudio, incluso podemos afirmar que nunca encontramos una clasificación completa que explicara todas estas manifestaciones.

Por otro lado, es importante señalar que el análisis de todos estos apartados tienen la intención de conducirnos hacia sus expresiones específicas de la arquitectura, que probablemente en estos temas no son tan obvios, sin embargo podemos afirmar que cuando algunos de los usuarios de la arquitectura tienen alguna de estas ma-

nifestaciones del kitsch que hemos mencionado como lo vulgar o el fanatismo, son realmente evidentes en sus espacios, sobre todo en lo referente a la decoración interior.

El tema de la vulgaridad con frecuencia se relaciona con la pornografía y el albur, con las expresiones más corrientes, donde incluso la carga sexual parece ser elemento indispensable. Gillo Dorfles comenta sobre esta postura Kitsch que más que representar una degradación moral en este fenómeno, se padece una degradación estética, debida a la sustitución del “vicio” auténtico, por un vicio y un placer ficticios: “La vulgaridad de estos ambientes estaba a la altura del “placer” ofrecido (imitación del placer, “legalmente” suministrado). La legalización del vicio-placer añade un nuevo sello al elemento kitsch.” (Dorfles, 1973, p. 221)

Debemos aclarar que el tema de la pornografía y el mal gusto van de la mano sobre todo cuando han sobrepasado el campo de una revista o una película destinadas a ser consultadas en privado, y encontramos representaciones pornográficas en recuerdos de viaje, playeras, plumas, cartas de póker, pantallas de lámparas, entre muchos otros ejemplos, que representan una intención barata y primitiva de mover a una sonrisa cómplice de coincidencia en lo vulgar. En algunos espacios estos elementos son utilizados como parte de la decoración sin ningún tipo de contemplación hacia quienes en algún momento pudieran sentirse ofendidos ante el exhibicionismo.

Así encontramos espacios donde se muestran fotografías, posters, pintura, escultura, pantallas de lámparas y demás accesorios de decoración en algunos espacios con una intención claramente decorativa, integrándose de esta forma a la arquitectura. En lo referente a la expresión arquitectónica, más adelante, se explicarán algunas de las formas de cómo el machismo es expresado a través de símbolos sexuales masculinos principalmente.

#### 4.2. *Camp y Mal Gusto*

Al realizar el análisis de lo *Camp* se puede precisar que en el tema existen algunas de las variantes que tratan los diversos autores, reconociendo principalmente la tendencia homosexual.

La nueva moda Camp, nacida no hace mucho en círculos intelectuales (originalmente homosexuales) de la ciudad de Nueva York se extendió rápidamente por todos los Estados Unidos y ha contribuido sustancialmente al renacimiento del Kitsch en el mundo del gran arte. (Calinescu, 2003, p. 228).

Lo camp no puede ser intencional, se basa en el candor con que se realiza el artificio (y podríamos añadir, en la malicia de quien lo reconoce como tal). Hay en lo camp una seriedad que fracasa en su objetivo por exceso de pasión y cierta desmesura en las intenciones de modo que “los llamativos y magníficos edificios de Gaudí en Barcelona”, y en especial la Sagrada familia, revelan la “ambición de uno que quiso hacer él solo algo para cuyo logro se requerirían los esfuerzos de toda una generación. (Eco, 2007, p. 418)

También podemos distinguir que esta presencia va desde querer vestirse lo más elegante que se pueda buscar la perfección y distinción siempre envuelto en un aire homosexual, hasta lo exhibicionista como los acostumbrados “gay parade” desfiles que realizan los diversos grupos homosexuales (lesbianas, travestis, sados, entre muchísimos otros) en las principales ciudades europeas, norteamericanas, incluida la Ciudad de México. En la postura dentro del kitsch se ve envuelta en la idea de representar algo que no se es y es clara también una proyección de lo ideal, Abraham Moles, citado por Calinescu, recupera esta idea:

En la medida en que el hombre elige el ambiente que va con sus gustos, puede relacionarse de distintos modos con los objetos que

constituyen la decoración de su casa. Abraham Moles distingue nada menos que siete modos de conducta en este aspecto: ascética, hedonista, agresiva, surrealista, funcionalista o cibernética y kitsch. (Calinescu, 2003, p. 240)

Lo Camp es una forma de sensibilidad que, más que transformar lo frívolo en serio (como la canonización del jazz, nacido como música de prostíbulo), transforma lo serio en frívolo. El gusto camp nace como signo de reconocimiento entre los miembros de una élite intelectual, tan seguros de su gusto refinado que pueden decidir la redención del mal gusto de ayer sobre la base de un amor por lo afectado y excesivo, y se remiten al dandismo de Oscar Wilde[...] Lo camp no se mide por su belleza sino por su grado de artificio y de estilización, y más que como estilo se define como capacidad de mirar el estilo de otro. En el objeto camp ha de haber cierta exageración y cierta marginalidad (se dice “es demasiado bueno o demasiado importante para ser camp”), además de cierta vulgaridad, incluso cuando pretende ser refinado (Eco, 2007, p. 408)

Existe en el camp otra modalidad que se podría catalogar como lo *grotesco*, que pretende hacer arte en expresiones que generan una curiosidad o gusto morboso, la temática es sobre personas discapacitadas, enanos, o personas con algún tipo de deformidad, incluso muertos posando desnudos, Umberto Eco, recupera de Moles su clasificación:

En la medida en que el hombre elige el ambiente que va con sus gustos, puede relacionarse de distintos modos con los objetos que constituyen la decoración de su casa. Abraham Moles distingue nada menos que siete modos de conducta en este aspecto: ascética, hedonista, agresiva, surrealista, funcionalista o cibernética y kitsch. (Eco, 2007, p. 408)

[...] todos los objetos y las personas camp han de presentar un elemento de extremismo contra natura. Camp es el amor por lo excéntrico, por las cosas – que son lo que no son, y el mejor ejemplo lo constituye el *Art Nouveau*, puesto que sus objetos transforman las lámparas en plantas floridas, el salón en una gruta o viceversa, los tallos de orquídea en hierro fundido, como en las bocas del metro parisino de Guimard. (Eco, 2007, p. 411)

Esta última definición se aplica con mayor claridad hacia la idea de crear arte a través de expresarse con la idea de trasgredir la moral. En la arquitectura, se convierte en un ejemplo de arquitectura exagerada, exótica y sobrecargada, generalmente presente en los diseños interiores.

#### 4.3. *Fanatismo religioso y esoterismo*

Al iniciar este apartado debemos contemplar otro término con el que se puede ligar el kitsch religioso y que no es exclusivo de los religiosos, pero si pertinente, como el *fanatismo*. Si definimos el fanatismo como la tenacidad desmedida y el apasionamiento de creencias u opiniones, sobretudo religiosas o políticas, o bien la preocupación o entusiasmo ciego por algo, (RAE, 2006, p. 663) podemos partir que existe un mercado especial dentro de las reglas del kitsch consumista y es sobre el mercado religioso.

Los espacios sobrecargados suelen tener una cierta dosis de fanatismo. El coleccionismo, se puede ubicar en una modalidad de fanatismo, así responda a la religiosidad, al deporte, a un artista en especial o a una modalidad en particular, como la colección de duendes de jardín, de platitos, de una marca en especial o lo que se ponga enfrente es igual, al final de cuentas todos estos elementos de exageración deben ser ubicados en un espacio, ya sea dentro de la casa o fuera, en la fachada. A continuación se comentarán algunas de estas impresiones fanáticas.

Al parecer existe una serie de factores que hacen que un excelente edificio, de buena calidad arquitectónica y estilística, sea transformado con el tiempo y a través de su diseño interior e inclusión de accesorios decorativos se transforme en una manifestación kitsch. Del mismo modo, no se puede pensar que todo objeto sacro sea “arte”. Así lo menciona Gillo Dorfles (1973, p. 141) al afirmar que el kitsch siempre acaba por infiltrarse en la decoración y en el material iconológico sagrado.

El fanatismo religioso como muchos otros temas dentro de lo kitsch, puede tener sus orígenes dentro de una sociedad con poca o nula educación y pocas raíces culturales. La infiltración de múltiples sectas religiosas y la competencia entre todas las representaciones religiosas podría llevar a una estructura social de creencias múltiples.

Para Francisco De la Maza este fanatismo también puede ser reflejado dentro de la cursilería: Hay cuatro actitudes o grados que el espíritu humano desarrolla ante lo divino: la mística, la ascética, la devoción y la superstición. Sólo una de ellas puede ser cursi: la tercera. Por su grandeza y elevación no podrían ser las dos primeras. Por su degradación, tampoco la cuarta.

La mística es un fenómeno individual, como lo es el genio en el arte o la ciencia, o el héroe en la historia. No se es místico por voluntad, ni aún por sola gracia. Para los teólogos, el místico es un elegido; para los psicólogos, un desarrollo especial de la mente hacia el misterio trascendente. El místico no está en la realidad; no desea ni necesita de objetos sensibles para su unión con lo divino.

El asceta aspira y logra la misma meta, pero con ayuda de lo real y sensible. Si el místico se arrebata en Dios; el asceta lo hace en Cristo, forma tangible y humana. El místico es contemplativo; el asceta, activo.

El devoto necesita de la ayuda externa para acercarse a lo divino, crea el dialogo con Dios, le pide y amonesta, le suplica, lo

emplaza. Necesita del “retrato” de Dios, la Virgen, de los santos, de las almas. El asceta admite las imágenes; el devoto las necesita absolutamente”. (De la Maza, 1992, p. 656) (*Imágenes 20-21, p. 139*)

El fanatismo religioso entonces puede ser apreciado de diversas formas que a continuación distinguimos: entre ellas se centra en la representación cursi, sentimental de las principales imágenes religiosas: “Cristo, la Virgen y los Santos son siempre bellos, o mejor, bonitos. Cristo-Rey es un joven monarca [...] La Virgen es guapa y dulce con un manto, llena de joyas y vestidos de oro. Los santos son siempre hermosos así sean ancianos y con más razón si son jóvenes.” (De La Maza, 1992, p. 657)

El fanatismo religioso y especialmente la representación kitsch los podemos observar también en la misma celebración eucarística donde tanto sacerdotes como feligreses han perdido la dimensión y el sentido de lo religioso, convirtiendo las ceremonias en meros trámites sociales.

Para Karl Pawek la filtración del kitsch a lo religioso, demuestra “el testimonio de una colosal pérdida de substancia teológica” (Dorfles, 1973, p.147)

Los creyentes, empero (pienso en los católicos porque sólo éstos están en condiciones de juzgar la situación católica y el kitsch católico), excluirán de manera absoluta la posibilidad de un pérdida de sustancia teológica. Hablarán de un “avance en el proceso de dogmatización”, y ni siquiera sabrán concebir un posible debilitamiento de espiritualidad en el catolicismo actual. [...] El kitsch cristiano no radica tanto en la representación, en el elemento formal, como en la teología. (Dorfles, 1973, p.147-150)

Al parecer el fenómeno de la pérdida de religiosidad, no es exclusivo de la iglesia católica y podemos observar que puede tener problemas desde el siglo xx y el siglo xxi en un mundo donde las cuestiones



Imagen 20. Imagen cursi, tradicional de Grecia, el marinero que es orientado por Jesús. (Kampouridis, 1984, p. 103)



Imagen 21. Familia clase media, Jesús es el centro de la armonía. El diseño de estampas es de los años 40 del siglo pasado y todavía se continúan usando. (Kampouridis, 1984, p. 125)

espirituales parecen haberse olvidado o bien han pasado a un segundo o tercer plano y son sustituidas por fenómenos típicos de la globalización y la tecnología. El desconocimiento de las religiones permite que éstas sean mal interpretadas, generándose una serie de problemas como la pérdida de feligreses, la infiltración de imágenes nuevas que llegan a tener para los parroquianos más valor que el mismo Dios, confusiones entre el esoterismo y las religiones. Un ejemplo de esto son la formación de “triadas” de arcángeles que se crean según el signo zodiacal y según la hora de nacimiento, la combinación no deja de ser sorprendente: ángeles de la religión católica y signo zodiacal juntos en un conjuro o ayuda.

Otro fenómeno que ha estado creciendo en las actitudes kitsch en un fanatismo religioso es lo referente a la presencia de sectas que se pugnan por la atención de nuevos miembros. Por su parte la iglesia católica ha tomado nuevas modalidades como los “carismáticos del Espíritu Santo”, a quienes oficialmente la iglesia, a través de el Papa, ha rechazado, pero que se abrigan en órdenes religiosas como los franciscanos. Pareciera como si se intentara sustituir las prácticas religiosas tradicionales por prácticas de tipo sectas protestantes con bailes y cantos. La estrategia parece ser como una acción desesperada de la iglesia católica ante la pérdida de feligreses por la presencia de sectas cristianas. (*Imágenes 22-23, p. 141*)

Por otro lado el asunto del esoterismo y su fanatismo, representan desde finales de siglo xx y el siglo xxi un fenómeno interesante en crecimiento. Los problemas económicos, la ignorancia, la falta conocimiento de las religiones, incluso hasta la pérdida de valores, han orillado a que las prácticas esotéricas sean cada vez más frecuentes. (*Imágenes 24-25, p. 142*)

Al parecer la gente busca remedios mágicos que les permitan tener bienestar, principalmente en lo relacionado con el amor y el dinero. Es interesante observar tiendas de artículos religiosos que venden todo tipo de producto incluyendo los de carácter esotéri-



Imagen 22. Estampados en camisetas en puestos de San Juan de los Lagos. (Fotografía: Mauricio Velasco)



Imagen 23. Canastos con fondo de un Cristo resucitado, se convierten en accesorios de uso cotidiano. (Kampouridis: 1984: p.103)



Imagen 24. En San Juan de los Lagos se ofrecen todo tipo de remedios, desde los espirituales hasta los esotéricos y naturistas. (Fotografía: Leslie Jarquín)



Imagen 25. Puesto de objetos religiosos, todos se exponen como un producto cualquiera de consumo. (Fotografía: Leslie Jarquín).

co, por supuesto de una calidad de manufactura y de gusto bastante cuestionables. Parece importante resaltar que esta relación del fenómeno kitsch que se presenta en el fanatismo religioso como en sus formas de expresión pretende resolver problemas sociales de manera superflua.

#### 4.4. *Fanatismo deportivo*

Sin lugar a dudas una de las expresiones más kitsch en el mundo y por su puesto en México es la respuesta y expresiones de la “afición futbolera” principalmente el fútbol soccer. Este fenómeno lo veremos en menor grado, pero siempre presente por el gusto hacia algún otro deporte como el futbol americano, el béisbol, básquetbol, y tenis entre otros, que como todo fanatismo implica un apasionamiento y fe total en los equipos participantes. Cabe destacar que el fanatismo deportivo además representa para los dueños de los diversos equipos un negocio redondo.

No podemos negar que gran parte del éxito de este fenómeno lo representen los medios masivos de comunicación y que sin lugar a dudas tengan una relación, como mucho del kitsch, con un sentido de pertenencia o de identidad. Esta parte no la pierden de vista los gobiernos, a quienes se ha acusado de prácticas demagógicas para mantener la estabilidad, a través de la manipulación por el deporte “más bello del mundo” de un pueblo ignorante que no ve más allá de las canchas de futbol. “La expresión más obvia de una época es muchas veces más visible en la tecnología mecánica o en los eventos deportivos que en la arquitectura urbana o en las obras de arte” (UABC, 2005).

La posmodernidad le da suficiente peso a los asuntos que no son tan relevantes como un partido de futbol, y a encontrar elementos superficiales que se enmarcan en el consumismo propio de estos tiempos, los que logran controlar las pasiones de las masas, sin importar la esencia de la identidad enraizada y fuerte.

El fanatismo deportivo, así como el de los artistas, permite que los fanáticos se emocionen, griten, lloren, rían y hasta se sientan dueños de quienes ellos admiran. Todo lo disculpan y justifican: una mala actuación, una mala reputación, un mal comportamiento. La vida del fanático se planea alrededor de los itinerarios de estos deportistas, artistas y sus eventos, el apasionamiento por ellos llega hasta intentar entrar en la intimidad del admirado. El fanático debe ver el partido de fútbol para poder sobrevivir la semana y llegar al final de la siguiente semana y tener una razón para vivir.

Este asunto es perfectamente aprovechado por los comerciantes, quienes atraídos por un comportamiento kitsch, ahora diseñan los productos kitsch correspondientes: camisetas con costos exorbitantes, repletos de publicidad, banderas, gorras, posters y hasta tatuajes, para llevarlos en la piel. (*Imágenes 26-27, p. 145*)

El fanatismo puede llevar al descontrol y hasta hacer daño a terceros, puede incluso convertirse en una obsesión. Los estados de ánimo varían dependiendo de la situación de un equipo y la conversación del fanático es limitada. Estos fanatismos llevados al hogar hacen que el kitsch se explye sin medida, decoraciones, colecciones, vestimenta, plástica, todo es kitsch. Para el caso de la arquitectura existen en México aficionados que son capaces de pintar su casas del color de su equipo, incluso poner las banderas y los símbolos de los equipos dentro y fuera de la casa, los accesorios como vasos, manteles, toallas, posters, entre muchas otras cosas forman parte del diseño del hogar.

En algún momento Jean Baudrillard (1969) habla de la acumulación de objetos donde los coleccionista pueden tener alguna relación sentimental con los objetos como asegurando una continuidad con los objeto. Baudrillard encuentra en esta relación una necesidad de continuidad entre el objeto y el coleccionista, sin embargo, la idea de la colección está directamente ligada a la posesión por encima de la necesidad, esto es igualmente sustentado en una sociedad posmoderna de consumo.



Imagen 26. Esculturas de Vacas decorada como el luchador Blue Demon. (Fotografía: Tania Ivette Lartigue)



Imagen 27. Automóvil con uniforme del equipo Cruz Azul en Salamanca, Gto. (Fotografía: Tania Ivette Lartigue)

#### 4.5. *Medios masivos y popularización del arte*

La democratización de los medios y del arte provoca que se borren las barreras de las clases tanto sociales como intelectuales en el asunto de adquisición de bienes materiales. El arte se puede volver popular.

Si el verdadero arte contiene siempre un elemento finalmente irreductible, elemento que es constitutivo de lo que podemos llamar “autonomía estética”, el arte que es producido para el consumo inmediato es claramente y completamente reducible a causas y motivos extrínsecos. ”Si sustituimos la noción de cultura de masas por kitsch, esta distinción se hace aún más conveniente, por kitsch en este contexto queremos simplemente decir falsa conciencia estética o parafraseando la definición del kitsch de Theodor W Adorno como la “parodia de la catarsis” o parodia de la conciencia estética” (Calinescu, 2003, p. 237).

Lo que es difícil para Adorno es la identificación de las “masas” con la clase trabajadora en un sentido marxiano convencional. El hecho es que incluso cuando se escribió el artículo, el concepto de cultura de masas se aplicaba también a la clase media. Hoy día es quizás más evidente que hace tres o cuatro décadas el de la cultura popular, hasta donde kitsch responde principalmente a las necesidades psicológicas de la clase media en el mundo electrolizado que se parece mucho a la “Aldea Global” de Marc Luhan [...] Adorno escribe: “la gente quiere divertirse. Una experiencia totalmente concentrada y consciente del arte sólo es posible para aquellos cuyas vidas no les supone tanto esfuerzo que en su tiempo libre quieren aliviarse simultáneamente tanto del aburrimiento como del esfuerzo. Toda la esfera del barato entretenimiento comercial refleja este doble deseo. Induce al relajamiento porque está pautada y pre digerida (Calinescu, 2003, p. 239).

La industria de la cultura, destinada a una masa de consumidores genérica, en gran parte extraña a la complejidad de la vida cultural

especializada, se ve obligada a vender “efectos ya confeccionados”, a prescribir con el producto las condiciones de utilización, con el mensaje las reacciones que debe provocar. [...] Por consiguiente, mientras la cultura media y popular (ambas producidas a nivel más o menos industrializado, y cada día más elevado) no venden ya obras de arte, sino sus efectos, los artistas se sienten impulsados por reacción a insistir en el polo opuesto: a no sugerir ya efectos, ni a interesarse ya en la obra, sino en el procedimiento que conduce a la obra. (Eco, 2009, p. 90)

El kitsch pone en evidencia las reacciones que la obra debe provocar, y elige como finalidad de la propia operación la preparación emotiva del *fruitor*, como lo comenta Clement Greenberg en *Avant Garde and Kitsch*. (Eco, 2009, p. 90)

La industria de la cultura de consumo, dirigida a la provocación de efectos, nace, como hemos visto, antes del mismo invento de la imprenta. Cuando esta cultura popularizante se difunde, el arte producido por las élites sigue unido a la sensibilidad y al lenguaje común de una sociedad. Es precisamente cuando la industria de consumo se va afirmando, al tiempo que la sociedad se ve invadida por mensajes comestibles y consumibles sin fatiga, que los artistas empiezan a observar una vocación distinta. Es precisamente en el momento en que las novelas populares satisfacen las exigencias de evasión y de presunta elevación cultural del público, en el momento en que la fotografía se revela como elemento utilísimo para asumir las funciones celebrativas y prácticas que en otro momento debía asumir la pintura, cuando el arte empieza a elaborar el proyecto de una vanguardia. (Eco, 2009, p. 93)

Para Abraham Moles, así como para muchos otros estudiosos de kitsch, el consumo y la comunicación de masas van de la mano. De ahí el éxito del kitsch que a través de los medios de comunicación se predispone a la gente al consumo viendo en los diversos medios lo

que podría ser su “felicidad”, los modelos ideales de belleza, confort y estabilidad que promueven los medios, están ahora al alcance de todos:

[...] caracterizar al supermercado, desde el punto de vista cultural, como uno de los *medios de comunicación de masas*, [...] y el diseñador será uno de los mediadores situado en una posición intermedia entre el creador de ideas nuevas y el consumidor. [...] El kitsch moderno del supermercado es, de hecho, para la sociedad de masas, un modo de acceso a la cultura. Constituye una promoción de la sociedad y uno de los elementos de la movilidad social, un sistema de pedagogía popular, de aprendizaje de un arte de vivir. (Moles, 2009, p. 185)

El kitsch y el neo kitsch se perciben, ante todo, como un aspecto psicopatológico de la vida cotidiana. La acumulación, el frenesí, la inadecuación, la mediocridad, la inutilidad o la falsa funcionalidad están colmadas, para el moralista de connotaciones negativas, representan lo malo y si, por otra parte, el kitsch es permanente como el pecado, como observa Egenter. (Moles, 2009, p. 239)

Debemos llegar a una de las conclusiones donde quede claro que la imposición de los medios masivos de comunicación se encuentra siempre presentes en los fenómenos contemporáneos, donde el kitsch se manifiesta, en particular en la democratización de la cultura. Por ello debe ser forzosamente abordado por la sociología, el arte y el diseño, puesto que se ha convertido en uno de los medios de exploración cultural de nuestros tiempos, en donde la educación deficiente, la pérdida de los valores o más bien la sustitución de los valores por valores materialistas se hace presente y concuerda con la idea consumista del siglo XXI. “Como legajo científico, éste análisis acarrea una disolución de los valores planteados a priori por el filósofo moralista; no hay bien ni mal en el Kitsch, hay universalización

o particularismo. El estudio del kitsch, entablado como un irónico proceso, quizá se transforme en una justificación sociológica de éste, desde el momento en que el vínculo entre vida cotidiana y el kitsch se muestre como esencial (Moles, 2009, p. 241).

El malinchismo y los ejemplos extranjeros facilitan que la globalización permita la filtración de expresiones superficiales a la manera de los grandes, como los Estados Unidos. No perdamos en cuenta que nuestro modelo de estudio es una ciudad que tiene una migración muy fuerte hacia los Estados Unidos y combina sus elementos de identidad originales con los obtenidos allá, generando entonces nuevas expresiones en las ciudades mexicanas. “... el kitsch se siente a sus anchas en las tierras del consumismo ilimitado y, en este sentido, son los Estados Unidos el centro mayor de irradiación de kitsch en nuestro siglo...” (Amicola, 2000, p. 103).

## 5. CATEGORÍAS ESTÉTICAS DE LA ARQUITECTURA

### VERNÁCULA O POPULAR

El posmodernismo ha puesto sobre la mesa diversos discursos que suelen ser difíciles de comprender, probablemente por su carácter tan espontáneo y tan poco objetivo. Igualmente pretendemos clasificar situaciones y objetos dentro de esquemas más conocidos como las categorías que nos permiten entender el tema dentro de un universo similar. Iniciaremos por definir este término para posteriormente definir nuestra postura en el tema de análisis. De la definición de *categoría* según la Real Academia Española podemos distinguir varios elementos fundamentales que quisiéramos rescatar, por un lado se trata de *cualidades de los objetos*, esto nos permite un primer acercamiento al objeto de estudio, por otro lado el hecho de que sea *uno de los elementos de clasificación* que suelen usarse en las ciencias, pues en la arquitectura y en las ciencias sociales, al querer distinguir las transformaciones de la arquitectura de una población,

una categoría nos proporcionan la ayuda necesaria para lograr una síntesis de estudio y aunque Aristóteles y Kant, hayan fijado su postura sobre los contenidos de las categorías, es importante analizar su vigencia dentro de este proceso, al igual que como comenta Kant, nuestra categorías deben contemplar cantidad, cualidad, relación y modalidad.

En este capítulo se han distinguido ya, algunas categorías de clasificación de las expresiones populares, estas categorías en adelante también las llamaremos estéticas, pues una mejora en la capacidad expresiva del objeto esta es una de las finalidades que tienen los habitantes de la vivienda popular al hacer cambios en sus propiedades.

Recordemos que independientemente de que sea cuestionable “su estética”, lo que corresponde a este estudio es comentar las influencias, sus clasificaciones categóricas y hasta sus significados, que al final de cuentas, es lo que le da sentido a una arquitectura como expresión cultural.

Para el tema complejo de la expresión popular en la arquitectura citaremos una de las primeras clasificaciones categóricas que junto con la significación le dan sentido a una población, en este caso el objeto de estudio es la ciudad de Las Vegas. Robert Venturi, Denise Scott y Steven Izenour en su libro *Aprendiendo de las Vegas* (1998, p. 228) realizan varios tipos de análisis en donde logramos distinguir sus propuestas de categorías estéticas:

1. Arquitectura vernácula como *espacio*, como *símbolo* y como *sistema de comunicación*.
2. *El pato y el tinglado decorado*, lo heroico y lo original, lo feo y lo ordinario ornamentos: signos y símbolos, denotación y connotación, heráldica y fisonomía, significado y expresión.
3. *Formalismo servil y expresionismo articulado*: mini mega estructuras y tecnologías.

Estas categorías no están indicadas como tales en el trabajo de Venturi, sin embargo hemos podido distinguirlas en el momento de analizar el documento. Los autores proponen varios puntos de vista por los que el estudio de la estética debe ser medido, desde el propio objeto de estudio como arquitectura popular y la arquitectura vernácula. Posteriormente analiza con *el pato y el tinglado*, las formas de decorar la arquitectura y todas las posibles variantes que de ahí se derivan. En tercer lugar analiza la realidad de la arquitectura contemporánea vista a través de los nuevos sistemas constructivos y de la estandarización de la arquitectura popular. Todo esto representa tres formas claras de comprender las nuevas influencias en la arquitectura popular y de ahí sus categorías estéticas. Debemos observar que para estos autores, la semiótica tiene un papel esencial en las formas expresivas.

#### 5.1. *Consideraciones sobre el espacio y el símbolo en la arquitectura*

Consideramos que la arquitectura siempre tiene su relación con el espacio, misma que se ha transformado a lo largo de la historia. Por un lado la arquitectura histórica siempre obedeció a cánones comunes, a su regionalidad y a una cierta armonía que se complementaba con todas las construcciones de la plaza, de la calle o del poblado, tal y como lo vemos en los lugares donde la arquitectura histórica o la arquitectura vernácula continúan teniendo una armonía urbana.

Durante los últimos cuarenta años, los teóricos de la arquitectura moderna [...] se han centrado en el espacio como ingrediente esencial que diferencia la arquitectura de la pintura, la escultura y la literatura. Sus definiciones glorifican la unicidad de ese medio; y aunque a veces se permita a la escultura y la pintura ciertas características espaciales, la arquitectura escultórica o pictórica es inaceptable porque el espacio es sagrado.

No bastaban las definiciones de la arquitectura como espacio y forma al servicio del programa y la estructura. Es posible que el solapado de disciplinas diluyera la arquitectura, pero en cambio enriqueció el significado (Venturi, Scott, Izenour, 1998, p. 27-28).

Es importante hacer notar que el espacio es contemplado desde la misma obra arquitectónica, pero también desde fuera de ésta para poder ser percibido en conjunto. Debemos tomar en cuenta que los estudios de la arquitectura popular, a pesar de que actualmente se observan desde la problemática interior, se remiten a la imagen exterior y sus componentes urbanos, en estos casos podemos prestar atención que esta arquitectura popular ya no le interesa armonizar con las otras construcciones, ahora quiere distinguirse y recurre a su expresión propia, por esta razón Venturi habla de que cada construcción es más importante por su significado.

La arquitectura es símbolo, como medio de expresión, como forma de vida, como testigo de la historia. El símbolo acompaña a la arquitectura y es de aquí de donde se vale también Robert Venturi para hacer la disertación sobre la razón de los decorados, sin cuestionar si son bellos o no, al final de cuentas éstos obedecen a una forma diferente de estética, pero siempre son expresivos.

Esta arquitectura de estilos y signos es antiespacial; es más una arquitectura de la comunicación que una arquitectura del espacio, la comunicación domina al espacio en cuanto elemento de la arquitectura y del paisaje [...] provoca un audaz impacto en el marco vasto y complejo de un nuevo paisaje de grandes espacios, altas velocidades y programas complejos. Estilo y signo establecen conexiones entre numerosos elementos, [...] el mensaje es rastreadamente comercial; el contexto es básicamente nuevo. (Venturi, Scott, Izenour, 1998, p. 29)

La autoconstrucción, la arquitectura popular, o arquitectura vernácula contemporánea, es una arquitectura que expresa lo que sus habitantes quieren, en el caso de la ciudad de las Vegas, así como en otros sitios donde el comercio es parte de las formas de vida, también tiene sus formas expresivas y siempre van a querer decir más de lo que dicen los vecinos. Es aquí donde vemos que algunas de las transformaciones en el pensamiento del usuario de la arquitectura han cambiado sobre considerar la importancia del espacio común, y considerar cada uno su propio espacio que pelea contra los demás para distinguirse. Por esta razón se diluye la importancia grupal para tomar fuerza el simbolismo individual.

Esta categoría que expone Venturi, se centra en el análisis de los espacios comunes, urbanos como un todo contra los espacios individuales y sus significados. No perdamos de vista que podemos estar hablando de un espacio donde la individualidad de cada obra arquitectónica es tan evidente que ha dado lugar a una cierta uniformidad en el caos a todo el conjunto.

### 5.2. Consideraciones sobre el pato y el tinglado

Aunque ya hemos hablado en el apartado sobre la cursilería en la arquitectura, y tratamos estas forma de expresión del *pato* y el *tinglado decorado*, donde la obra arquitectónica puede ser todo un objeto decorado (pato), o donde la decoración se coloca sobre la estructura (el tinglado decorado) debemos hacer notar que nuevamente el símbolo se encuentra ligado a la decoración, sea o no comercial. La decoración es la forma de comunicación, aunque también analizaremos un poco más adelante, sobre la industrialización de la arquitectura, que es prácticamente muda en decoración, pero expresiva en sus sistemas constructivos.

El simbolismo [...] exige el ornamento y depende más o menos de asociaciones explícitas, parece lo que es y no solo a causa de lo que

es, sino también por lo que nos recuerda. [...] Leemos simbolismo implícito [...] en la fisonomía sin decoración del edificio, y lo hacemos a través de asociaciones de nuestra experiencia pasada; nos proporciona estratos de significado que van a más allá de los mensajes “abstractos y expresionistas” que se derivan de las características fisionómicas inherentes a las formas, de su tamaño, textura, color, etc. Estos significados nacen de nuestro conocimiento de la tecnología, de la obra y los escritos de los hacedores modernos de formas, del vocabulario de la arquitectura industrial y de otras fuentes. (Venturi, Scott, Izenour, 1998, p.121)

Según Venturi y colaboradores la arquitectura popular tiene nuevas formas de ser comprendida y aunque realiza sus categorías sobre un par de ejemplos de muestra podemos rescatar lo siguiente:

- Hace una relación sobre la *asociación implícita* al que también llama “heroico y original”, en esta versión el edificio no expone su estructura, al contrario, la cubre con elementos arquitectónicos.
- Le llama *heroico y original*, porque trata de cambiar la forma resultante exclusiva de los sistemas estructurales y la trata de cubrir con formas que propone el constructor, como adornos o volúmenes.
- Mientras que la obra que muestra sus materiales y sistemas constructivos, de forma brutalista, le llama *asociación explícita*, parece lo que es, y sirve para lo que es y así lo muestra.
- El simbolismo explícito *es feo y ordinario*, pues no propone nada, se queda con su estructura y la muestra.

Debemos tener cuidado con estas observaciones, pues el hecho de que una obra no quiera mostrar sus estructuras y materiales y trate de jugar con otras formas compositivas, bien puede ser original y

heroico, pero el resultado puede ser ordinario y feo, como algunos ejemplos de arquitectura kitsch.

De igual forma una obra que le apuesta a los sistemas constructivos desde su diseño puede que sea explícita, pero el resultado ser original y heroico. También depende de los periodos históricos y sus respectivas reglas de belleza.

El tipo más puro de tinglado decorado se obtendría colocando sobre un refugio hecho con un sistema constructivo convencional y que se correspondiera estrechamente con los requerimientos espaciales, estructurales y programáticos de la arquitectura, una decoración contrastante y, según las circunstancias, hasta contradictorias. [...] Y ocurre que el simbolismo de la decoración es feo y ordinario, con una pincelada de heroico y original, y que el tinglado es francamente feo y ordinario, aunque también es simbólico (Venturi, Scott, Izenour, 1998, p. 129).

Venturi también explica que el significado puede ser denotativo o connotativo. Se refiere a las cualidades del significado: *la denotación indica un significado específico; la connotación sugiere significados generales*. Ejemplo: un letrero tienen significado denotativo, la información es específica de ese rótulo, proporciona un nombre y un dato específico. En un mismo anuncio, la estructura del anuncio puede ser *connotativo* y mientras que el letrero es *denotativo*.

Una construcción como un campanario, tiene un significado *connotativo*, los campanarios pueden ser más bajos, anchos, de colores, pero siempre tienen ese carácter en donde sea que los encontremos, hay un lenguaje general, representa un templo cristiano y significa una forma de llamado.

Estas categorías, clasificaciones y significados que puede tener cualquier obra arquitectónica, se centran más en la definición del significado a través de las aportaciones formales más que en el análisis estético cuya importancia radica más en su expresión que en su forma.

5.3. *Formalismo servil y expresionismo articulado:  
mini mega estructuras y tecnologías*

El siglo xx se vio marcado por los adelantos tecnológicos y formales del funcionalismo, estos modelos permearon también hacia la arquitectura popular. Muchos de estos modelos fueron realizados por arquitectos, pero otros muchos fueron copia de esta arquitectura y recreados por la arquitectura popular de autoconstrucción.

La forma y los materiales, por si solos, llevaban una muestra de belleza y de modernidad, cuando menos así fue vista por muchos que consideraban los modelos vernáculos obsoletos y viejos.

El simbolismo de la arquitectura moderna suele ser tecnológico y funcional, pero cuando esos elementos funcionales actúan simbólicamente no suelen actuar funcionalmente. [...] Tampoco nos interesa criticar el contenido funcional-tecnológico del simbolismo de la primera arquitectura moderna. Lo que criticamos es el contenido simbólico de la actual arquitectura moderna y la negativa del arquitecto a reconocer ese simbolismo (Venturi, Scott, Izenour, 1998, p. 170).

La arquitectura moderna reciente ha logrado cierto formalismo rechazando la forma, ha promovido el expresionismo ignorando el ornamento y ha deificado el espacio rechazando los símbolos. [...] Este individualismo simbólico produce poco daño salvo en sus efectos sobre el presupuesto, pero es dañino en cuanto impone a todo el paisaje representaciones heroicas de las creaciones únicas de los maestros. Tal heroísmo simbólico está detrás de la proclividad moderna a la megaestructura y el diseño total. (Venturi, Scott, Izenour, 1998, p.183)

Un lenguaje de formas preindustriales ha complementado al de las formas industriales en la última arquitectura moderna. [...] *Le béton brut* se convirtió en un estilo, en el estilo [...] Los modernos vernáculos han alcanzado gran popularidad allí donde la

tecnología avanzada resultaba traída por los pelos incluso para los arquitectos modernos, es decir en las casas unifamiliares de los suburbios. La aceptación de la arquitectura primitiva y vernácula ha introducido la arquitectura tradicional por la puerta trasera en nombre del “regionalismo”. Incluso hoy, los tradicionales tejados, entarimados americanos son aceptados y sustituyen las cubiertas planas y el hormigón de imitación que tanto favor gozaban entre los arquitectos y que tanto habían de soportar sus clientes en los suburbios. (Venturi, Scott, Izenour, 1998, p.187)

Lo que los arquitectos llaman hoy arquitectura anónima se parece mucho a lo que nosotros denominamos arquitectura ordinaria, pero es lo mismo porque la primera rehúye el simbolismo y el estilo. Los arquitectos han adaptado las formas sencillas de la arquitectura vernácula pero han ignorado en gran medida el simbolismo complejo que hay detrás de ellas.

Reconocen el simbolismo pero no lo aceptan. Para ellos la decoración simbólica de los tinglados suburbanos representa los valores materialistas y degradados de una economía de consumo en que las técnicas de venta lavan el cerebro de la gente hasta privarla de toda capacidad de elección, con sus vulgares violaciones de la naturaleza de los materiales y su contaminación visual de la sensibilidad arquitectónica y como no, de la ecología. [...] Pero los significados simbólicos de las formas en el lenguaje vernáculo del constructor también sirven para identificar y sostener el individualismo del propietario (Venturi, Scott, Izenour, 1998, p.189).

Los críticos de la iconografía suburbana atribuyen sus infinitas combinaciones de elementos ornamentales estandarizados más al amontonamiento que a la variedad. (Venturi, Scott, Izenour, 1998, p. 190)

Ya es momento de evaluar la otrora horripilante declaración de John Ruskin según la cual la arquitectura es la decoración de la construcción, pero sin olvidar la advertencia de Pugin: está muy

bien decorar la construcción, pero nunca construyamos la decoración. (Venturi, Scott, Izenour, 1998, p. 202)

Como elementos de enlace categóricos dentro de ciudades nuevas, las tres posturas que aquí se indican de Venturi y sus colaboradores son muy interesantes, sin embargo debemos considerar que para el análisis de las ciudades mexicanas, especialmente del centro del país y hacia el sur, en gran parte de las ciudades habrá que considerar además sus trayectorias históricas que son algunos siglos más largas que las norteamericanas.

A diferencia de la ciudad de Las Vegas, que se ha ido conformando anónimamente, en la posmodernidad y comercialmente, prácticamente partiendo de ningún antecedente histórico, las ciudades mexicanas generalmente tienen antecedentes históricos más antiguos, donde además de la transformación patrimonial, se observan mutaciones lentas de las viviendas antiguas y la colocación de los *tinglados* en varias etapas.

Por supuesto las categorías que se indican en este apartado son igualmente posibles en ciudades mexicanas y especialmente en las zonas de más reciente crecimiento, que llamamos colonias, y sin embargo, otro elemento formalmente muy influyente es la constante influencia norteamericana y la admiración de los que realizan su propia arquitectura de ciudades como Las Vegas. Sin lugar a dudas estas categorías son las mismas que influyen en ciudades de consumo mexicanas.

## 6. SÍMBOLOS EN LA ARQUITECTURA

La arquitectura vernácula y popular como contenedor de la vida cotidiana de cualquier población, en los últimos años se ha venido incorporando no solo a los estudios de arquitectura, sino a estudios antropológicos y sociológicos, así ha permitido una nueva

lectura de la historia en la que lo cotidiano es ahora una parte indispensable para la comprensión de los hechos sociales y de la historia cultural<sup>4</sup>, incluido el cuestionado fenómeno de la formación de identidades. En este sentido, se considera necesario que el *arte* pueda ser explicado y comprendido desde la misma perspectiva de las historias locales y la cotidianeidad, por lo que se advierte como necesidad de abordar esa formación de identidades, sus confrontaciones y sus resultados en las expresiones artísticas populares, es decir los *signos* contenidos en la arquitectura popular. Todo esto en un contexto de globalización acelerada en el ámbito mexicano, caracterizado por migraciones, intercambios culturales y otros condicionamientos.

#### 6.1. *El Símbolo*

A lo largo de todas estas unidades, con el estudio de la identidad, el arraigo, la expresión popular y muchos otros temas, una constante es el símbolo, el cual parece ser uno de los temas básicos de nuestro estudio. Hemos observado, nuevamente, que hay términos que son constantes en cada apartado, que no son aislados y que como fenómeno cultural, todos estos elementos se complementan y tienen sentido solo si están relacionados entre sí. Es así que el símbolo requiere ser estudiado, por lo que podríamos iniciar definiéndolo de la siguiente manera:

Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada.

Figura retórica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la escuela simbolista, a fines del siglo XIX, y más usadas

---

<sup>4</sup> Por mencionar un ejemplo, el Fondo de Cultura Económica y el Colegio de México han incluido dentro de sus colecciones con una primera edición del 2006, la colección *Historia de la Vida Cotidiana en México*, dirigida por Pilar González Aizpuru, donde asuntos que antes eran argumentos de nula importancia ahora son analizados en sus variantes desde el México prehispánico hasta el siglo XX.

aún en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, sobre todo en el surrealismo, y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes. (Símbolo, RAE, 2011)

Debemos rescatar de estos, diversos sentidos que tienen que ver con el símbolo, aspectos que tendrán que ser aplicados para el caso específico del arte y la arquitectura en especial. En primer lugar debemos resaltar el aspecto de su relación con *lo sensorial* además de distinguir que el símbolo debe ser un *acuerdo socialmente establecido*. De ahí la importancia con su relación del lenguaje y la parte del análisis *cultural y sociológico*.

También llama la atención su relación con la poética, donde se pretende establecer un lenguaje no tan expuesto y que requiere de esa interpretación velada, y la parte subliminal que más adelante abordaremos y que es muy utilizada en el lenguaje de la gráfica contemporánea.

Los símbolos están asociados a diversas ciencias y muchas veces tendrán un carácter universal, sin embargo en asuntos del arte, y las ciencias sociales éstas estarán condicionadas a esa convención social que ya se había establecido. En este aspecto se hace necesario reconocer que la producción del arte puede contemplar *ese símbolo* en la expresión, sin embargo los receptores no necesariamente reconocen el código de interpretación.

Para nuestro estudio que se enfoca a la implicación y profundidad del mensaje de la imagen arquitectónica como accesibilidad a lo imperceptible, se han propuesto cuatro símbolos en términos generales que suelen ser los más comunes en la arquitectura popular, sin querer decir que estos sean los únicos, pero que parece que podrían ser los más usados dentro de esta expresión artística. Estos análisis serán examinados más adelante.

## 6.2. *El signo*

El signo representa una unidad que se relaciona directamente con el lenguaje, transmite información o contenidos y debe ser interpretado como significante. Un aspecto sugestivo del signo es que en su papel de lenguaje, debe ser percibido por los sentidos, entonces este proceso puede tener diversas formas de hacerse sensible. Los olores, los rostros, los gestos, los sonidos, e incluso síntomas de conducta y de salud, pueden convertirse en signos de comunicación.

Al ser parte de un sistema de lenguaje, requiere que los receptores lo interpreten. Es así que éste con frecuencia implicará conocimientos a veces complicados, de vivencias, culturales, o incluso intelectuales. La semiótica es entonces la encargada de descifrar este lenguaje de signos, por su parte Umberto Eco lo define de la siguiente forma:

Si la semiótica no es solamente la ciencia de los signos reconocidos en cuanto a tales, sino que se puede considerar igualmente como la ciencia que estudia *todos* los fenómenos culturales *como si* fueran sistemas de signos –partiendo de la hipótesis de que en realidad todos los fenómenos culturales *son* sistemas de signos, o sea, que la cultura esencialmente es *comunicación*– uno de los sectores en el que la semiótica encuentra mayores dificultades, por la índole de la realidad que pretende captar, es el de la arquitectura. (Eco, 1999, p. 252).

La cultura en sus diversas manifestaciones involucra el término de signo. La arquitectura a través de la historia ha aceptado su rol dentro del lenguaje simbólico, razón por la que podemos, hoy en día, analizar los significados de una arquitectura popular ligada a los aspectos socioculturales de un pueblo.

### 6.3. *El código*

Si continuamos con la relación que existe entre la semiótica y el lenguaje en el proceso de comunicación, el código, en la interpretación de un objeto es igual al lenguaje mismo. Saussure utiliza este lenguaje para poder comprender mejor el sentido de la semiótica y de sus componentes como el código:

[...] el lenguaje no sólo es social porque está establecido por una comunidad, *une masse sociale*, y porque existe sólo en la colectividad de la *masse parlante*, sino también debido a su naturaleza de comunicación. Saussure por ello enfatiza el carácter sistemático de la *langue*, definiéndola como un sistema de signos arbitrarios, como código, y como fenómeno semiológico. (Código, RAE, 2011)

El Diccionario de la Real Academia de la lengua lo define como:

[...] Conjunto de normas legales sistemáticas que regulan unitariamente una materia determinada. [...] Cifra para formular y comprender mensajes secretos. [...] Combinación de signos que tiene un determinado valor dentro de un sistema establecido. [...] Sistema de signos y de reglas que permite formular y comprender un mensaje. (RAE, 2011)

Dentro de lo que tenemos que comprender en primera instancia, es el hecho de que se trata de un *conjunto* de normas, signos, reglas, etc., que permiten formular y comprender un mensaje. La definición del término código enfocada a la semiótica lo define Barthes a partir de que considera como análisis estructural la interpretación semiótica, donde además él mismo solicita que debería existir inventario de códigos en cada tema de estudio:

[...] código es un “número indefinido de unidades que guardan entre sí una relación muy tenue fundada en la asociación sin recu-

rrir para nada a una organización lógico taxonómica. El inventario tiene como objetivo apreciar las posibilidades de lectura de un texto. Para Barthes un código es el punto de partida de una serie de significantes; o si se quiere, es una cita que, por el hecho de serlo es punto de partida de otros significantes. Es que, como se sabe, en cuestión de lenguaje existen las tradiciones, los lenguajes dentro de las lenguas, las especializaciones de ciertos vocablos que remiten invariablemente a un ámbito determinado de la cultura: cada palabra arrastra otras palabras, las evoca [...] Un código es, como decía, un punto de partida hacia otros significantes hacia donde el vocablo evocador nos hace partir. (Pérez, 2009, p. 273)

Herón Pérez hace un recuento en su libro *En Pos del Signo*, sobre diversos aspectos semióticos y cita la postura de Jakobson con respecto al código:

[...] en todo proceso de comunicación verbal se requiere “un código del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario (o en otras palabras, al codificador y al decodificador del mensaje). (Pérez, 2009, p. 349)

Por su parte Bogatirev y Jacobson escribían un artículo sobre folklore que hace referencia de la semiótica como parte del estudio de la cultura, en este caso el código también tiene una parte sustancial en el proceso de interpretación:

Por principio de cuentas, que no se da innovación lingüística sin que haya un consenso que la acepte y la integre, y que esto vale también para los otros sistemas de comunicación. En segundo lugar, cualquier sistema semiótico está sujeto a leyes semióticas generales y opera como código, pero tales códigos están vinculados a comunidades específicas (del poblado al grupo étnico) del mismo modo que un lenguaje genera sus subcódigos ligados a profesio-

nes o actividades determinadas. En tercer lugar, que el estudio de un código es estudio en tanto de sus leyes sincrónicas como de la transformación diacrónicas. (Pérez, 2009, p. 241)

Es importante resaltar que el aspecto gramatical del lenguaje se va convirtiendo en semiótico y también la cultura, tal y como lo representa para Lotman:

Esta es la tradición a la que se adscribe Lotman en sus trabajos de semiótica de la cultura bajo el postulado de que los comportamientos sociales, los mitos, los ritos, las creencias, etc. son elementos de un magno sistema de significación que permite la comunicación social. En palabras de Lotman: “La semiótica de la cultura no consiste sólo en el hecho de que la cultura funciona como sistema de signos. Es necesario subrayar que ya la relación con el signo y la signicidad representan una de las características fundamentales de la cultura. (Pérez, 2009, p. 241)

La semiótica se ha convertido en un lenguaje donde el código es el idioma necesario para comprenderlo culturalmente, por esta razón Umberto Eco trata de explicar que el lenguaje en los diversos campos de acción donde se desarrolla el hombre se puede explicar a través de la semiótica a través de diversas formas de representación.

Es así que Eco trabaja en la explicación de sistemas de códigos, aplicables en cada caso, la cultura y las ciencias humanas tienen sus respectivos sistemas de códigos:

Aun así vemos que en muchos contextos el término /código/ no solo abarca los fenómenos [...] sino también casos de sistemas puramente articulados [...] Los códigos son en realidad sistemas o estructuras que pueden perfectamente subsistir independientemente del propósito significativo o comunicativo que los asocie

entre sí, y como tales pueden estudiarlos las teorías de la información o los diferentes tipos de teorías generativas. (Eco, 2006, p. 65-66)

Finalmente comentaremos que este apartado del código es pertinente en el estudio de esta investigación, puesto que lo que se pretende es, en base a lo que dice Umberto Eco, encontrar ese conjunto de elementos estructurados que componen la arquitectura popular contemporánea y descifrar el código que se está utilizando, que en definitiva es diferente al de la arquitectura popular tradicional que repetía esquemas de lo vernáculo durante muchos siglos. Umberto Eco comenta al respecto.

La propia multiplicidad de los códigos y la indefinida variedad de los contextos y de las circunstancias hace que un mismo mensaje pueda codificarse desde puntos de vista diferentes y por referencia a sistemas de convenciones distintos. La denotación básica puede entenderse como el emisor quería que se entendiera, pero las connotaciones cambian simplemente porque el destinatario sigue recorridos de lectura diferentes de los previstos por el emisor (pues ambos recorridos están autorizados por el árbol componencial al que se refieren los dos). (Eco, 2006, p. 65-66)

Finalmente, debemos reconocer que el trabajo que tiene el código dentro de la semiótica puede ser muy complicado si no logramos empatar las ideas tanto del emisor como del receptor, el tiempo puede ser un factor determinante en esta interpretación pues mientras más alejado de nosotros esté el periodo que origina el mensaje, no solo en el tiempo sino en contextos culturales, la interpretación será más complicada Sin embargo el trabajo multidisciplinario permite actualmente que el trabajo de la decodificación sea más real y precisa a través de los diversos especialistas que intervienen en la semiótica.

#### 6.4. Antecedentes de la semiótica

La concepción de la semiótica inicia con un sentido parecido al lenguaje, tiene sus orígenes con Ferdinand Mongin de Saussure, en cuyas teorías de la lingüística los signos irán tomando estructuras diferentes a lo largo del siglo xx. Levi-Strauss continuará con la idea del lenguaje donde los signos estarán ahora proporcionados por los aspectos antropológicos, dando origen a la postura de la semiótica estructuralista, las ideas forman un conjunto de conceptos que entre todos proporcionan el mensaje, incluso podemos suponer que los signos van más allá del objeto y la palabra, se acercan a los signos culturales.

Es Pierce, quien en 1874 con las ideas semióticas, define el sentido del ícono, índice y signo, en una relación física que ya vislumbraba Levi-Strauss, dando origen a lo que conocemos actualmente como psicología ambiental. Para las últimas décadas del siglo xx, podemos notar que la semiótica ha sido abordada en diversos campos del conocimiento, se busca el acercamiento y la interpretación directa en las áreas del arte y todo aquello donde el hombre actúa. Para Giovanni Bonifacio, en su libro *L'arte de'cenni*, resalta la importancia del gesto como un medio de comunicación, y lo interpreta además como un lenguaje visible:

[...] se trata de la elocuencia muda, es decir, de un silencio parlanchín. La rebuscada inversión subraya la intención no de estudiar el fenómeno de los “gestos expresivos” –no se trata de modo alguno de esto–, sino de continuar el repertorio de los signos corporales portadores de mensajes y por tanto susceptibles de ser combinados para formar una especie de “paralenguaje” coherente, o mejor aún, una retórica de comunicación no verbal. La dedicatoria precisa: “A los príncipes que, en razón de su dignidad, se hacen entender antes por signos que por palabras. (Chastel, 2004, p. 28)

Roland Barthes, francés, por su parte desarrolla sus posturas teóricas con respecto al objeto como un fenómeno que requiere ser narra-

do, es decir, desarrolla lo que le llama el *componente descriptivo*. Sin lugar a dudas, Barthes será quien proporcionará a Charles Jenck's, en su investigación sobre *El signo arquitectónico* (Broadbent, Bunt, Jenck's, 1991, p. 82), la materia prima de su objeto de estudio, misma que será transformada en lineamientos aplicados a la arquitectura y que más adelante retomaremos.

La historia de la semiótica tiene un largo caminar con aportaciones significativas en diversos campos del conocimiento, tal y como lo indica Herón Pérez Martínez (2009)<sup>5</sup> quien es muy claro en resaltar los estudios de los italianos y sus propuestas semióticas, muchas veces ligadas al análisis, la crítica y al entendimiento del arte y la cultura como las ideas de Gillo Dorfles, Umberto Eco y Emilio Garroni. (Pérez, 2009: pp. 301-336)

La semiótica se ha vuelto entonces materia de estudio en diversos campos del conocimiento, la psicología interpreta signos en ámbitos del comportamiento humano, y si la arquitectura es producto cultural, entonces podemos suponer que los símbolos están en la arquitectura. En el campo de la arquitectura popular una característica distintiva es la autoconstrucción, que no requiere de un intermediario entre el usuario y la obra, puesto que es el usuario mismo quien emite su propio lenguaje con sus recursos.

### 6.5. *Los signos y los significantes en la arquitectura*

Si bien Barthes propone un esquema de análisis de los fenómenos y su interpretación simbólica, será Charles Jenck's (Broadbent, Bunt, Jenck's, 1991, p. 82) quien realiza la interpretación hacia la arquitectura, donde ésta se convierte en el objeto que debe ser analizado tanto en sus contextos históricos, sociales, culturales que lo formaron como en la materia formal constructiva que percibimos en una primera vista. Sugiere dos niveles de aprendizaje, uno muy directo

---

<sup>5</sup> Herón Pérez, realiza un interesante y completo estudio de la semiótica desde la época de los griegos, pasando por los filósofos medievales y concluye con los maestros del siglo xx, que actualmente siguen dominado el campo de la semiótica.

y objetivo y otro que pretende un análisis de fondo de la obra arquitectónica.

	PRIMER NIVEL	SEGUNDO NIVEL
Significantes Códigos expresivos	Formas Espacio Superficie Volumen propiedades Segmentales Ritmo Color Textura, etc.	Ruido Olor Tactilidad Cualidad cinestésica, etc.
Significados Códigos contenidos	Iconografía Significados buscados Significados estéticos Ideas arquitectónicas Conceptos espaciales Creencias sociales y religiosas Funciones Actividades Estilo de vida Propósitos comerciales Sistemas técnicos, etc.	Iconología Significados translúcidos Símbolos latentes Datos antropológico Funciones implícitas Proxémica Valor del terreno, etc.

Charles Jenks explica que este sistema de comunicación tiene significantes, refiriéndose a los códigos expresivos como los que indica en la tabla, pero también asegura que la arquitectura contiene significados, lo que interpreta como códigos contenidos y que no siempre son totalmente comprendidos si no se analizan bajo un sentido fenomenológico cultural.

[...] los significados de la arquitectura [...] se puede brindar una jerarquía a grandes rasgos de los códigos arquitectónicos [...]

Existen códigos de expresión y códigos de contenido como:

1. Un signo de estilo de vida.
2. Un signo de actividad constructiva.
3. Un signo de ideas y creencias tradicionales.
4. Un signo de diversas funciones.
5. Un signo de significado socio antropológico.
6. Un icono social de clase económica.
7. Un signo de motivación psicológica.

Los códigos de expresión en orden correspondiente de importancia para el arquitecto:

8. Un signo de manipulación espacial.
9. Un signo de cubierta superficial.
10. Un signo de articulación formal (Broadbent, Bunt, Jenck's, 1991, p.115-118)

Una vez que Jenks realiza este listado de códigos de contenidos nos acercamos a la forma de análisis y de interpretación de la arquitectura popular mexicana que en las últimas décadas ha tenido comportamientos muy interesantes que parecen obedecer al momento de la posmodernidad. Umberto Eco estructura el concepto de que la arquitectura se encuentra ligada íntimamente a la semiótica, puesto que cumple tres de los papeles fundamentales:

[...] la semiótica estudia todos los fenómenos culturales como si fueran sistema de signos [...], entonces uno de los campos en los que sin duda se encontrará con más presiones es el de la arquitectura. (Broadbent, Bunt, Jenck's, 1991, p. 19), la arquitectura es además comunicación y es estímulo, puesto que se relaciona con los eventos sensoriales. (Broadbent, Bunt, Jenck's, 1991, p. 22)

[...] los gestos expresivos como una arquitectura de reflejos o, en todo caso, como complemento a dicha explicación, la doctrina "cultural" insiste como máximo en la parte de convención, y por

tanto en la definición social, de toda gestualidad. [...] siguiendo el modelo de la relación hablante-oyente de la actividad verbal, se establece una relación emisor-receptor que implica la existencia de un código para que tenga sentido la experiencia del mensaje. (Chastel, 2004, p. 26)

Al hacer este trabajo de análisis de las posturas que tiene la semiótica dentro de la arquitectura, hemos de observar que la gran mayoría de esta va enfocada al análisis de lo que el arquitecto debe tomar en cuenta para hacer una arquitectura con significado, observemos que en el trabajo que realizamos sobre el análisis de la arquitectura popular, el sentido del estudio es al revés, puesto que se trata de analizar algo ya construido por alguien que no es arquitecto y que sabe de construcción pero no de diseño ni de interpretación de formas. Así el lenguaje se convierte en algo que debe ser abordado por especialistas en sociología, antropólogos, arquitectos y hasta restauradores. De tal forma que podamos observar todos los ángulos existentes.

Dentro de los estudiosos de la semiótica y sus símbolos, es Jean Baudrillard quien explica el término de la hiperrealidad, elemento que se relaciona directamente con el posmodernismo, y que además le da sentido al consumismo, a la simulación artificial y a las apariencias, a través de la obtención de objetos que se convierten en símbolos. Estos símbolos, referenciados a la arquitectura, son los que trataremos de analizar en este apartado.

#### 6.6. *Poder (Status)*

Históricamente, el poder ha representado una de las formas más grandes de ambición, una facultad que hace al ser humano diferente de los demás, o mejor, que pone al hombre sobre los demás. Si entendemos que el poder es el “Dominio, imperio, facultad o jurisdicción que uno tiene para mandar o ejecutar una cosa. [...] facultades, au-

torización para hacer una cosa...” (Durvan, 1979, p. 997), en primer término estamos hablando de una prestación que debería poner al ser humano al servicio de los demás, pero es una realidad que la parte atractiva del poder, es precisamente la de distinguirse de los demás.

En otras definiciones podemos encontrar acepciones cuyo sentido resulta interesante examinar, como “el poder que implica tener más fuerza que alguien, vencerle luchando cuerpo a cuerpo [...] Ser más fuerte que alguien, ser capaz de vencerle...” (Encarta, 2007). Este poder generalmente implica un sometimiento a través de la fuerza, o la fuerza como apoyo al poder. Igualmente la arquitectura siempre ha simbolizado poder. Quien construye es el que puede, porque tiene los recursos. El gobernante es el que deja su huella en las obras que realiza en su periodo de gobierno, desde los griegos y los romanos. Los modelos son copiados y reproducidos y hasta magnificados en tamaño.

Al parecer uno de los símbolos de poder que se reflejan con frecuencia son los escudos de armas, los signos heráldicos, que representan una continuidad familiar. Un seguimiento de las genealogías y en algunos lugares es prueba de la alcurnia o la nobleza y en grado más extremo como en algunas culturas, evidencia la pureza de raza. El poder que se quiere representar puede abarcar todos los niveles, desde el líder de una pequeña comunidad hasta las categorías de dictadores con el ejército completo a sus pies. No importa la dimensión, en esta postura del kitsch, lo importante nuevamente es “aparentar” sin tomar en cuenta las aspiraciones de lo que se quiera alcanzar, incluso a ser como Dios.

Bien aceptemos la teoría de la búsqueda de “status” o prefiramos ver en el kitsch un escape placentero de la monotonía de la vida cotidiana, todo el concepto del kitsch se centra claramente sobre cuestiones tales como imitación, elaboración artificiosa, simulación y lo que podemos denominar como la estética del engaño y del autoengaño. (Calinescu, 2003, p. 226)

El Kitsch puede definirse convenientemente como una forma específicamente estética de mentir como tal tiene específicamente mucho que ver con la ilusión moderna de que la belleza puede comprarse y venderse. (Calinescu, 2003, p. 227)

Este tipo de aspiraciones de ser venerado como un Dios podemos notarlo en las propuestas de diseño de ciertos dictadores como Hitler o Hussein, entre muchos otros. Este tipo de aspiraciones no son nuevas y aunque no está contemplado dentro del periodo histórico de nuestro estudio, no podemos negar que los impulsos del Emperador Nerón, eran extremadamente kitsch, al grado de quemar una ciudad completa para demostrar su poder.

Centrémonos ahora en las representaciones que a continuación presentamos, se trata de una imagen que refleja al ex presidente de los Estados Unidos Bill Clinton durante un viaje a Corea del Norte con la finalidad de realizar una misión diplomática de liberación de dos periodistas norteamericanos. La siguiente foto causó revuelo por su alto contenido simbólico: (*Imagen 28, p. 173*)

En esta postura del símbolo del poder se ha identificado y clasificado un tipo de kitsch relacionado con dictadores que se le conoce como *kitsch totalitario*. Su intención es hacer sentir muy pequeño a cualquiera que contemple los diseños, que incluso pueden ser representaciones de la fuerza de la naturaleza, como la de esas enormes olas que tiene el mural de la foto.

Lo que pueden parecernos limitaciones es un resultado deliberado. Es una pieza del arte de la propaganda política. Como tal, su única razón de ser es reforzar un régimen dictatorial y glorificar a su líder. El kitsch totalitario coloca esas ideas al servicio del estado. Es el arte oficial de los gobiernos autoritarios, que tiene por objetivo extender el control del estado a través de la propaganda. El kitsch totalitario existe para glorificar el estado, desarrollar un culto de la personalidad en torno al dictador o presidente en turno y celebrar un progreso social y económico incesante e irrevocable a través de imágenes de fábricas



Imagen 28. Ex-presidente Bill Clinton sentado al lado del dictador norcoreano Kim Jong Il –un retrato oficial. El fondo el dramático telón de fondo: un enorme mural de mares furiosos y pájaros cantarines confeccionado con verdes lujuriosos y blancos brillantes. (Imagen: Gibson, 2007)

vibrantes y obreros exultantes. Lo hace usando el lenguaje corrompido del realismo académico –pesado y musculoso superhombres y mujeres y escalas colosales (Calinescu, 2003, p. 227).

El kitsch totalitario comenzó en la Unión Soviética en 1934, cuando el Primer Congreso Unificado de Escritores Soviéticos ratificó los principios de los que se conoció como Realismo Socialista, que utilizó las formas de arte del momento como el cubismo, el arte abstracto, el expresionismo y el *art déco*, como medios para representar el poder (Gibson, 2009). Las primeras décadas del siglo vieron las más grandes innovaciones del modernismo en Europa, y en Rusia artistas como Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin y Alexander Rodchenko contribuyeron de forma seminal al lenguaje del cubismo y el arte abstracto (Calinescu, 2003, p. 227).

Aspecto del kitsch muy interesante del que los mexicanos tampoco nos libramos, pues recordamos las bien conocidas acciones del gobierno de Porfirio Díaz en materia de política cultural en la arquitectura, incorporando el gusto por lo francés y posteriormente, terminada la Revolución Mexicana, el país queda sumido nuevamente en un periodo de desasosiego reflejado en todos los campos, pero en esa reconstrucción la arquitectura no era prioridad y mucho menos la arquitectura popular. Sin embargo, tenemos también las representaciones geometrizaras de enormes esculturas nacionalistas pertenecientes al *Art Decó* Mexicano con una fuerte carga de orgullo y reconocimiento de los valores indígenas.

Por las políticas culturales en el periodo que va de finales de la revolución hasta la década de los años 1960, la clase popular quedó limitada a servicios de equipamiento y de infraestructura, además de lo referente a la satisfacción de la vivienda creando, ahora sí una nueva arquitectura “popular” funcionalista, que se ubicaría en grandes edificios habitacionales concentrados en conjuntos<sup>6</sup>, como Ciudad Satélite, y el conjunto de Tlatelolco, en la ciudad de México, entre otros, así tenemos que la *arquitectura oficialista* será además la bandera de promoción política. Otras expresiones se siguieron dando años después con otros gobiernos, que hacían aparecer por las diversas carreteras los símbolos del programa oficial “solidaridad”.

Cabe destacar que para los políticos dejar construcciones que marquen su estada en el poder con frecuencia será un asunto más importante que cualquier otro de tipo reforma legal o política dentro de su gestión. Este tema se verá complementado con el aspecto simbólico en la arquitectura que será tratado al final de este capítulo.

---

<sup>6</sup> Edificios habitacionales o de servicios realizados por los ahora famosos Mario Pani, Enrique Yáñez, José Villagrán García y Pedro Ramírez Vázquez, entre otros.

### 6.7. *La Riqueza y el kitsch*

La riqueza es con frecuencia identificada como parte del poder, en este caso quisimos separarla, ya que según lo que se ha dicho más arriba, no siempre la alcurnia va acompañada con la riqueza económica.

Empezaremos por definir la riqueza como “abundancia de bienes y cosas preciosas, así como la abundancia de cualidades o atributos excelentes.” (Durvan, 1979, p. 1097) Para este estudio, estos “atributos” o “cualidades excelentes” los vemos específicamente reflejados en riquezas materiales, cualidades que serán representadas igualmente en la arquitectura.

El kitsch tiene como una de sus formas de expresión la idea de lo “falso” y la del “deseo de aparentar ser”, de ahí que esta postura del kitsch sobre la riqueza y adquirir símbolos que ayuden a lograr esta apariencia sea tan importante como tratar de hacer que algunos materiales pasen por otros. Esta condición podría ser aplicada incluso en fiestas populares donde se acostumbra usar coronas de papel dorado con vidrios de colores pintados en fiestas populares como el Día de Reyes, o los carnavales con sus máscaras de plumas y diamantina brillante. La intención es clara, aparentar ser alguien de otra clase económica, social o incluso cultural superior a quien la porta.

Desde Tocqueville en adelante, muchos críticos sociales y culturales, tanto conservadores como revolucionarios, estaban de acuerdo en que los estándares artísticos han estado deteriorándose rápidamente y atribuyeron la causa principal de la extendida corrupción del gusto a la búsqueda de status y al deseo de aparentar. Primero los plutócratas y los nouveaux riches, después los pequeños burgueses y ciertos segmentos del populacho fueron considerados como imitadores de la vieja aristocracia y de sus patrones de consumo, incluyendo el consumo de la belleza. Gustar del arte es necesario, por lo que creaban y compraban objetos de arte principalmente como un signo de status social. El objeto artístico no tenía ya que representar su difícil función

estética, y los auténticos artistas se vieron obligados a volver sus espaldas a una audiencia que aplicaba criterios exclusivamente pecuniarios a la cuestión estética (Calinescu, 2003, p. 225).

Hemos de observar en primer lugar que estas manifestaciones de riqueza y pretendido gusto por el arte intentarán cambiar el status social, tratarán de provocar la permuta de materiales antiguos que pueden ser considerados como “viejos y de mala calidad”, por productos industrializados. En la arquitectura de esta tendencia se buscará traer nuevos sistemas constructivos para deshacerse de los tradicionales e implementar formas de otros lugares que igualmente son símbolo de riqueza. Los símbolos ofrecidos a la lectura de riqueza incluyen adquirir nuevas formas y materiales, como los que a continuación se enumeran:

- Cambio de “estilos” por otros más modernos.
- Uso de jardines, fuentes y agua corriendo.
- Aplicación de colores dorados identificados como la presencia del oro, en objetos arquitectónicos y accesorios.
- Copia de modelos que tradicionalmente son leídos como “ricos”, como los de la realeza, los patrones renacentistas, barrocos, franceses en cualquiera de sus épocas y estilos.
- Integración de terciopelos, alfombras, dorados, mármoles, estucados, entre otros elementos.
- Exhibición de la adquisición de lo último en tecnología, por ejemplo mostrando las antenas parabólicas, en su momento, de sistemas de televisión satelital.

Tenemos que reconocer la existencia, junto a las variedades más humildes del kitsch, de un kitsch suntuoso privilegio de los ricos. No obstante, incluso cuando no es caro, se supone a menudo que el kitsch sugiere riqueza y superfluidad: objeto de imitación de oro y plata y joyas de cristales coloreados vendidos en comercios tienen induda-

blemente algo que ver con el kitsch. Respecto al kitsch rico y auténtico de la clase alta, la segunda mitad del siglo XIX y después el periodo de tiempo que ha sido denominado como *Belle Époque* puede proporcionar un gran número de ejemplos. (Calinescu, 2003, p. 239)

Para algunos escritores (Moles) el auténtico Kitsch tiene que buscarse precisamente en esa época, caracterizándose nuestra propia época por la formación de un estilo “neo- kitsch”, para abastecer las demandas de una opulenta sociedad de consumo. Aunque incluso aceptemos esa periodización del kitsch – y no veo por qué no deberíamos hacerlo– la variedad contemporánea más barata tiene, por así decirlo, sus raíces en las nociones estéticas pseudo aristocráticas de la rica burguesía del siglo XIX. (Calinescu, 2003, p. 240)

Quien no ha tenido la ilusión de sacarse la lotería y volverse millonario y comprar hasta cansarse, todo aquello que en su vida se le ha complicado y mucho más de lo que uno se pueda imaginar. De ahí el éxito de novelas, cuentos e historias de aquellos que no tenían nada y de pronto se vuelven ricos, esto sin duda es una imagen sumamente kitsch.

#### 6.8. “Plenitud”

La plenitud, puede ser interpretada de varias formas, sin embargo para nosotros lo conveniente sería hablar de la plenitud en lo referente a una estabilidad y permanencia de riqueza. Se entiende por plenitud “Totalidad, calidad de pleno// abundancia o exceso...”, “Pleno: lleno”. (Durvan, 1979, p. 994)

Parece entonces interesante que esa estabilidad y plenitud, puede ser interpretada también como abundancia de bienes en la arquitectura. El barroco representa para buena parte de la población en México esa plenitud de bienes materiales reforzada filosóficamente por la riqueza ideológica del momento. Para la arquitectura en México, el recuerdo de lo barroco parece tener una cierta identidad bien recibida aún en el siglo XXI. Contra esta interpretación del as-

pecto ego de la belleza –perfección y economía de medios– puede esgrimirse el contrario de la economía espartana, es decir, la exuberancia y la alegría de la ornamentación que a menudo ha sido una fuente de placer estético como, por ejemplo, en el gótico flamígero y en el barroco. Nuestra hipótesis parece basada en la estimación del laconismo, pero ha habido épocas y culturas que se han complacido en la hipérbole.

[...] La exuberancia del barroco, por ejemplo, transmite un sentimiento de poder y de grandeza terrenal muy apropiada para la época de la Contrarreforma triunfante y el absolutismo monárquico. Pero no estriba en la perfección y elegancia de las soluciones, es decir, no es una belleza “ego” propiamente dicha. Naturalmente, también puede tener esta última cualidad, si produce la misma impresión con menos líneas de las que hubieran parecido necesarias. (Hogg, 1968, p. 94) (*Imágenes 29-30, p. 179*)

Hemos de notar que el término de plenitud en este caso es relacionado con el placer, la alegría, la exuberancia y de igual forma se conecta con el poder y la grandeza. Con frecuencia esa plenitud se asocia también a un “exceso” o bienestar que se tiene que ostentar, y que encuentra un buen medio de expresión en el kitsch.

#### 6.9. *Machismo*

En otro momento, al trabajar las cuestiones del psicoanálisis, el placer físico y la postura de Freud con respecto a la importancia de lo sexual en la idea creadora del símbolo, ya veíamos que ésta es una de las formas más comunes de expresión desde las culturas más antiguas. Es una constante en todas las culturas, abierta o veladamente, la relación de las formas con símbolos que representan la fertilidad tanto femenina como masculina, la constante personificación fálica en símbolos del arte y de la arquitectura.



Imagen 29. Esculturas de resina que identifican un tipo de vida “elegante”. (Fotografía: Tania Ivette Lartigue)



Imagen 30 “Recuerdos de bodas” con detalles dorados, encajes listones, que parezcan de la realeza. (Fotografía: Tania Ivette Lartigue)

El machismo es un término que se deriva de la palabra macho, en este sentido la palabra macho no solo se relaciona con animales de sexo masculino, sino con el patriarca, el que manda en una comunidad tradicional y desde las culturas más antiguas. Incluso el Antiguo y Nuevo Testamento constantemente le da un valor superior a la presencia del hombre que a la de la mujer. El machismo ha sido replanteado en la actualidad con valores generalmente negativos que indican sometimiento, discriminación y diferencia de género.

El machismo ha sido aceptado en todo el mundo a través de la historia, culturalmente hablando, ya está establecido, a pesar de que también se reconoce la importancia de la madre en la comunidad y en algunas comunidades más que en otras. Aunque en el mundo entero y en México tenemos comunidades cuya dominación está marcada por el matriarcado, las comunidades con patriarcado suelen ser la mayoría y por mucho.

Debemos reconocer también que la postura machista ha sido aceptada culturalmente no solo por los hombres sino también por las mujeres que desde pequeños han educado a los futuros machos.

Para el caso específico de nuestro estudio y estos símbolos de poder, el machismo, sin lugar a dudas representa también parte de ese status del que hemos venido tratando. Así el machismo permite placeres, poder, dominación, virilidad y le da una cierta identidad a quien lo quiere demostrar.

Muy aparte de los problemas sociales que puede generar el machismo, es importante para nosotros describir el término e identificar los elementos con que se pretende resaltar y simbolizar en las representaciones artísticas, principalmente de la arquitectura.

Aunque parte del placer sigue consistiendo en la satisfacción de deseos ordinariamente prohibidos en la expresión pública –impulsos sexuales, particularmente de los tipos anal y fálica, o impulsos agresivos– estriba también en la sorpresa y en la forma en que esta liberación se ha producido inesperadamente, en el modo en que al censor se le ha escapado su presa. Freud concluye diciendo:

Las tres [formas de fenómenos cómicos] representan métodos de recuperar a partir de la actividad mental, un placer que de hecho se había perdido a través del desarrollo de esa actividad. Y es que la euforia que intentamos alcanzar por estos medios no es otra cosa que el estado de ánimo de un periodo de la vida en el que estábamos acostumbrados a tratar en general nuestro trabajo físico con un pequeño gasto de energía: el estado de ánimo de nuestra niñez, cuando ignoramos lo cómico, cuando éramos incapaces de bromas y cuando no teníamos necesidad del humor para sentirnos felices en nuestra vida (Hogg, 1968, p. 93).

Aunado al tema de machismo es importante resaltar otro concepto que se relaciona con ensalzar la postura de la virilidad y del placer y es el *álter ego* de la que definimos: “Persona en quien otra tiene absoluta confianza, o que puede hacer sus veces sin restricción alguna. Persona real o ficticia en quien se reconoce, identifica o ve un trasunto de otra”. (Encarta, 2007)

El término de *álter ego* parece interesante sobretudo en la parte concerniente a la persona ficticia sobre la que se reconoce, pero se enaltece mucho más de lo que podría ser. Este aspecto se identifica también con la sensación del poder y su relación con la belleza y el narcisismo, dentro de esa pérdida de la realidad.

El “ego”, en el modelo psicoanalítico posterior, es un agente de resolución de problemas. La calidad de una realización estriba en primer lugar, en encontrar una solución cuando la tarea parecía insoluble, o hubiera sido insoluble de aplicar el esfuerzo humano normal. En segundo lugar, la realización se basa en la perfección de la solución, y por último en su elegancia, en la economía de medios. Estas son las características que hacen de la belleza una solución, y por ello digo que constituyen el aspecto ego de la belleza (Hogg, 1968, p. 94).

Es así que podemos relacionar constantemente la idea del machismo, la virilidad, la reproducción de la especie y transportarla a los elementos del arte, exagerando la belleza, el tamaño de los obje-

tos y el uso de las formas fálicas aún en los modelos cotidianos del vestir como podría ser una corbata.

## 7. LECTURAS SEMIÓTICAS O ESTÉTICAS PARA LA ARQUITECTURA

Generalmente cuando se analiza la semiótica para el tema de arquitectura, suele centrarse para el apoyo de las áreas teórica del diseño arquitectónico, sin embargo, debemos pensar que la arquitectura popular, si no es analizada en su aspecto “vernáculo”, generalmente no es tomado en cuenta el aspecto semiótico de la autoconstrucción. Por esta razón hablar del alto contenido simbólico de la arquitectura popular y referenciarlo a sus habitantes se hace totalmente necesario.

Dentro de las posturas del kitsch y lo cursi, se ha tratado el tema de éstos en la arquitectura y algunos aspectos que tienen que ver con su aspecto formal como las cosas lo más “bonito posible”, incluso se comentaba que el kitsch buscaba la felicidad y ésta se asienta constantemente en “lo conocido” y hasta en la nostalgia, al tratar de repetir modelos pasados o modelos que no compliquen la vida de la gente, sino al contrario, puede incluso crear espacios ideales, como la *disneyficación*.

Si pretendemos realizar una lectura semiótica en un inmueble debemos considerar varios aspectos que están inmersos en ésta, como el aspecto simbólico, psicológico y social de la obra, por esta razón citaremos a Jean Baudrillard, a Umberto Eco y a Herón Pérez, quienes nos aproximan a conseguir un método en la lectura semiótica de una forma más clara.

Jean Baudrillard crea el termino de *hiperrealismo* para definir una realidad inexistente, que alimentada por el consumismo recrea una forma ideal de vida. Sostiene que los objetos tienen sentido mientras quien los posee les da un significado. Baudrillard (2007) es, sin lugar a dudas uno de los estudiosos del posmodernismo, quien

más sentido le da al uso de la semiótica en la vida cotidiana. Baudrillard utiliza también el término *sociedad de consumo*, donde el consumismo, la satisfacción y la moda tienen un aspecto que facilitan la posesión del objeto.

Después de Baudrillard, Umberto Eco en su libro *La estrategia de la ilusión*, vuelve a tomar el término de hiperrealismo con el mismo sentido que Baudrillard, completa algunas de las ideas iniciales del consumismo: “el hiperrealismo satisface con ella sus aspiraciones más ambiciosas” (Eco, 1986, p. 16). Cuando se habla de hiperrealismo se complicaría discutir sobre la existencia de un método para poder comprenderlo, por su carácter subjetivo, de hecho Eco lo ubica como:

[...] la existencia constante de la imaginación y del gusto norteamericano medio por la cual el pasado debe ser conservado y celebrado en forma de copia absoluta, en tamaño natural, a escala uno por uno.

Para hablar de cosas que se quieren connotar como verdaderas, esas cosas deben parecer verdaderas. El “todo verdadero” se identifica con el “todo falso”. La irrealidad absoluta se ofrece como presencia real. (Eco, 1986, p. 19)

Uno de los aspectos fundamentales en la posibilidad de hacer una lectura consiste en la habilidad de comprender la sensibilidad popular para lo que Umberto Eco comenta:

Se trata, sin embargo, de comprender de qué fondo de sensibilidad popular y de habilidad artesanal extraen su inspiración los hiperrealistas actuales, y por qué experimentan la exigencia de jugar con esta tendencia hasta la exasperación. Existe, pues, una Norteamérica de la hiperrealidad desaforada, que no es ni la del pop, de Mickey o de la cinematografía hollywoodense, sino otra más secreta (o mejor,

pública pero “snobizada” por el visitante europeo e incluso por el mismo intelectual norteamericano). En cierto modo, esa hiperrealidad forma una red de remisiones e influencias que se extienden al final incluso a los productos de la cultura culta y de la industria del entretenimiento. De lo que se trata es de encontrarla.

[...] más de lo que estamos habituados a tener, más de lo que jamás podríamos desear, que habrá hasta para tirar: ahí radica el bienestar.

He aquí la razón de nuestro viaje a la hiperrealidad en busca de los casos en los que la imaginación norteamericana quiere la cosa verdadera y para ello debe realizar lo falso absoluto; y donde los límites entre el juego y la ilusión se confunden, donde el museo de arte de contamina de la barraca de feria y donde la mentira se goza en una situación de “pleno”, de *horror vacui*. (Eco, 1986, p. 20 y 21)

Umberto Eco nos remite al análisis de varios conceptos importantes en los que las expresiones hiperrealistas tienen una explicación psicológica dentro del individuo y por otro en correspondencia con la sociedad y las apariencias, por un lado el *consumismo* sigue siendo la forma de obtener placer, incluso habla de *plenitud* al satisfacer la necesidad de compra. Es una forma de vida de esnobismo y de falsedades de las que éste también es consciente y sobretodo en la forma de expresar las apariencias. La acumulación de bienes y de símbolos también está presente en el horror al vacío y la sobresaturación en esa demostración de bienestar.

Otro aspecto del que ya se había indicado en definiciones del kitsch, es lo referente a la seguridad que proporciona lo conocido, es tal vez, la facilidad de no querer enfrentar lo nuevo y entonces se tiende a la repetición de las formas de otros tiempos. Eco sugiere que los actores culturales manejan estrategias que “facilitan” la información con reproducciones, incluso le llama a las falsificaciones históricas “nivelación de pasados” esto es *fusión entre copia y original*, por esta razón el hiperrealismo tiende a reproducir, ya que está

apoyado por un tipo de educación que “carece de nuestra dimensión histórica”. (Eco, 1986, p. 22, 24 y 25)

Si bien Umberto Eco, nos acerca a la comprensión de estas expresiones populares a través del sentimiento y nos aclara diversos aspectos aplicables en la nueva arquitectura popular, no da a entender que estos aspectos estén muy cercanos a estudios de psicología, donde los complejos pueden ser entendidos. La semiótica convierte los objetos en símbolos, pero no utiliza una metodología de estudio. Herón Pérez en su libro *En pos del signo, introducción a la semiótica* (Pérez, 2009) y específicamente en su ensayo semiótico sobre “las fachadas de la catedral de Morelia”, en Michoacán, nos proporciona un método de análisis semiótico, igualmente aplicable a nuestro caso de estudio.

Al realizar el análisis semiótico debemos considerar varios aspectos que son fundamentales, en primer lugar debemos pensar que si bien existen una serie de expresiones y resultados comunes, no debemos perder de vista que cada situación cultural le brinda una peculiaridad particular al objeto de estudio, por esta razón Herón Pérez rescata la idea de analizar los “textos desde el punto de vista de la semiótica”, es decir iguala la obra arquitectónica a un documento escrito, o sea un texto, ya que al igual que la gramática, la arquitectura también tiene su propio lenguaje y forma de interpretación y composición. Así él mismo lo define como:

[...] un texto es un tejido formado por las relaciones entre varios elementos que engendra un sentido. [...] es un sistema semiótico en el que las relaciones entre los diversos elementos constitutivos están organizadas de tal manera que engendran un sentido.

Un sistema semiótico es un lenguaje y todo lenguaje consta de unidades léxicas y de un conjunto de reglas que rigen sus posibilidades de combinación. (Pérez, 2009, p. 320)

Al iniciar su propuesta metodológica, Herón Pérez deja claro que el análisis no puede ser aislado y comenta la necesidad de relacionar los resultados; cita además los pasos de su método (Pérez, 2009, p. 319-322) que pueden ser recuperados de la siguiente forma:

1. Analizar la fachada como texto. Todos los elementos son importantes en el análisis.
2. El análisis semiótico es un acto de exploración de las raíces, condiciones y mecanismos de la significación y percibir el tipo de significaciones de lo que un texto es capaz de proporcionar. Hacer semiótica es un acto de desmontaje y análisis en el sentido estricto del término.
3. Presupone uno o varios tipos de lenguaje: en el interior de una lengua se crean lenguajes que son las tradiciones particulares de funcionamiento histórico de esa lengua. La lengua aporta el léxico y las reglas de combinación sintáctica; el lenguaje aporta no solo una serie de especializaciones verbales sino, sobre todo el peso de la interpretación. Reconstruir el marco hermenéutico es decir, definir las interpretaciones que se les ha dado y las de la cultura en la que funcionan y qué interpretaciones les ha atribuido la tradición. También es necesario aprender la lengua cuyo léxico está constituido por las *figuras* y cuyas reglas de combinación hay que aprender en cada caso.
4. El método pretende echar mano de las categorías de análisis tomadas por los análisis narrativos y relacionados con la naturaleza topológica del texto que nos ocupa. El punto de observación más importante son las relaciones entre los sujetos y los objetos fabricados, como entre los objetos mismos. Es en estas relaciones donde se genera el sentido en los textos topológicos.
5. Un texto está estructurado por varios niveles jerarquiza-

dos, que hay que tener en cuenta. A estos Herón Pérez le llama *sintagma de los textos*, de índole topológico que funcionan como nexos sintagmáticos, que como categorizadores (arriba, abajo, en medio, a la derecha, a la izquierda), son categorías o bien la prevalencia de un personaje sobre otro o bien la relación de un sintagma con otro a manera de palabra-eslabón (2009, p. 324).

Aunque se trata del análisis de una fachada arquitectónica, la idea del análisis se encuentra centrada en la semiótica, en la que analiza exclusivamente relieves, formas, y acomodos de los símbolos en fachadas, sin embargo, Herón Pérez, al limitarse a la semiótica no aborda el asunto de los contextos, de los tiempos de construcción, de los estilos arquitectónicos presentes y para el caso de las fachadas aborda muy poco el tema de función como parte complementaria del análisis cuando menos en este ejemplo, aunque en la metodología sí lo considera como necesaria su realización. Herón Pérez no tenía probablemente la pretensión de abordar los temas antes mencionados, sin embargo es muy claro que deja las puertas abiertas para la conclusión del análisis.

Dentro de su discurso, Herón Pérez, considera a la plástica de forma diferente al texto gramatical y se remite a las bases de la escuela *greimasiana*, donde rescata la forma de interpretar lo pictórico o visual en lo que él ha llamado *semiótica plástica*:

“El discurso plástico tiene su especificidad; posee su forma propia, realizable tanto por su juego de líneas y de colores como por sus volúmenes y luces de un cuerpo en movimiento o un espacio construido”. La semiótica plástica se ha planteado como objeto de estudio “la materialidad del significante de las imágenes y de los espacios construidos [...] La semiótica plástica procede así de ese mismo rechazo de la necesidad de inmediatez de la lexicalización

de los textos visuales que está en el origen del reconocimiento y de la definición de los sistemas semi-simbólicos. (Pérez, 2009, p.322)

Con la semiótica plástica Herón Pérez utiliza las “categorías plásticas” (2009, p. 323) como forma de expresión y distingue:

- *Categorías constitucionales*: las categorías que permiten aprehender una configuración plástica. Dos sub-clases de categorías cumplen este requisito: las categorías cromáticas de naturaleza constituyente y las categorías eidéticas de naturaleza constituida.
- *Categorías no constitucionales*: son las categorías topológicas que regulan “la disposición de las configuraciones plásticas en el espacio bi- y tridimensional. Se dividen en varias subclases, como la posición y la orientación”.

El análisis de las categorías constitucionales y no constitucionales, son muy importantes, pues terminan de revisar el lenguaje semiótico, y con muestra la importancia de un símbolo con su relación con el todo: “las figuras son unidades de contenido, realizadas por su núcleo permanente cuyas virtualidades se realizan de forma diversa según los contextos” (Pérez, 2009, p. 328).

Las relaciones que analiza Herón Pérez son muy interesantes cuando observa las fachadas de la catedral de Morelia, pues toma en cuenta varios componentes a la vez: por un lado interpreta un relieve, o un forma por sí sola, posteriormente estructura la relación de cada elemento constitutivo de la fachada, que él ha llamado *figuras*, después analiza sus formas y posiciones dentro de esta fachada, para finalmente, una vez hecho el análisis desde la unidad hasta el total de cada fachada, los une y analiza en conjunto de las tres fachadas y revisa la unidad semiótica.

En este caso es muy claro que su objeto de estudio son las tres fachadas de un mismo edificio, para nuestro caso, donde se analizan

formalmente las fachadas que han sufrido transformaciones de un poblado, la secuencia metodológica puede ser igualmente aplicable como lo propone Herón Pérez, sin embargo en nuestro caso es necesario que le demos un apartado especial al contexto histórico y cultural de las diversas etapas por las que ha pasado nuestra ciudad de estudio, puesto que éstas representarán parte del lenguaje de interpretación necesario.

Podríamos obtener los resultados de interpretación al integrar todas estas etapas, primero analizadas por separado, para posteriormente integrarla en un todo, que pertenece a la comunicación que la población (formas y estilos de sus fachadas) ha querido manifestar en varias épocas de su historia. Será necesario también contemplar las formas que han influenciado su identidad y transformarlas a nuevas formas de expresión arquitectónica.

#### 7.1. *Consideraciones para el análisis de lo popular mexicano contemporáneo*

Diversos son los signos que debemos contemplar ahora en los estudios de la arquitectura popular, que como expresión de un pueblo, obedece igual a una serie de contemplaciones de tipo axiológico, de comunicación, de sociología y de antropología, entre otros.

Si consideramos que la arquitectura popular no tiene intermedios, que es una expresión “artesanal”, sin arquitecto, que es autoconstruida, podemos suponer que lo que se encuentra escrito en las construcciones expresa el sentir y la esencia de quienes ahí habitan.

Otra de las consideraciones que llevan a abordar este problema se encuentra en el trabajo teórico realizado sobre el patrimonio cultural, la meditación sobre los procesos de creación actuales, ligados a las nociones de “lo mexicano”, de la identidad local, de las identidades nacionales en México y de la semiótica del objeto arquitectónico. Igualmente ha sido un impulso en la formación de esta reflexión, la preocupación al constatar cómo la creación artística popular mexicana en general, y en la arquitectura en particular, se torna progresi-

vamente en una actividad puramente mecánica, para la que no parecen ser necesarias reflexiones históricas o teóricas.

La arquitectura es un fenómeno claro de manifestaciones culturales y debería ser abordada a través de las ciencias sociales mediante la historia, la sociología y la antropología. Por otro lado, la identidad, concepto básicamente social, puede ser afrontada desde la filosofía y la psicología, pero también desde lo antropométrico, ergonómico y las características físicas naturales geográficas de un espacio.

La aproximación histórica lleva obligadamente a considerar los antecedentes del siglo xx y de la arquitectura vernácula, como ejemplos de construcción física de símbolos de identidad, idea que subsiste desde otras épocas, con otros sistemas sociales. El periodo a considerar pasa por las etapas de transformación de las ciudades en el siglo xx, con algunas de sus principales manifestaciones a partir de la década de 1970, hasta los modelos claramente influenciados por la etapa de globalización de la primera década del siglo xxi, periodo que en historia del arte marcamos como arquitectura contemporánea. En este periodo es fundamental hacer énfasis en el tiempo justo cuando la migración comienza a ser evidente hasta nuestros días. El fenómeno de la migración empezó a ser vista como la solución para los problemas de muchas familias, y de México, si tomamos en cuenta que gran parte de los ingresos de México vienen precisamente de las remesas de mexicanos que residen en los Estados Unidos.

El fenómeno tardó en dar fruto, una vez que los migrantes mexicanos lograron establecerse y resolver sus primeras necesidades, la existencia de una “nueva riqueza” empezó a manifestarse en las ciudades “medianas y pequeñas”, que probablemente no estaban preparadas para recibirla, y en donde se dio inicio a cambios físicos reflejados en las estructuras de la ciudad. Un nuevo lenguaje urbano empezó a utilizarse en las ciudades, y cambiaron las fachadas, los remates visuales, los perfiles, los símbolos y las referencias.

Es posible que la intervención de ideas extranjeras en el diseño

de una obra considere efectivamente las expectativas de la sociedad que ocupará sus espacios, de modo que sea factible una reinterpretación que conduzca a la apropiación de la obra, en el sentido que puede tener toda obra de arquitectura, para integrarse paulatinamente a la imagen de lo propio que tiene el grupo social.

Siendo así, echar raíces implica la asimilación de otras culturas y las adaptaciones a las nuevas que se mimetizan con diferentes elementos como las cualidades físicas y geográficas del lugar, los materiales y sistemas constructivos, las nuevas posturas sociológicas, ideológicas y religiosas, así como nuevas interpretaciones de lo que ya estaba establecido en otras culturas.

Estos símbolos, que se manifiestan físicamente, provocan un choque con maneras tradicionales de comunicar los mismos mensajes y una confrontación con el patrimonio de la ciudad (símbolos urbanos, traza y perfiles) que implica formas específicas de entender el espacio urbano, ocasionando una transformación formal hacia un lenguaje congruente con la cultura social.

### *7.2. Los signos en la arquitectura popular contemporánea*

Vittorio Gregotti, suponía hace sesenta años que las ciudades estaban pasando por un fenómeno de desorden con resultados de mal gusto que consideró como kitsch de ahí desprende algunas características que se apreciaban ya en ellas:

Sus huellas están presentes, de hecho en el contexto urbano, de la gran ciudad o de las grandes infraestructuras territoriales, en los lugares donde se concentra la distribución de las mercancías, o donde las mercancías se producen en una vasta aglomeración de operaciones. En todos estos lugares, el ambiente presenta tal densidad y brutalidad, que aleja y a menudo minimiza el significado de cada construcción individual, de cada uno de los objetos, manifestando la necesidad de ampliar y comprender, de acuerdo a

una nueva noción de materiales arquitectónicos, unos elementos de determinación mucho más complejos y menos seleccionados, que, más allá de las cosas, implican manipulaciones y comportamientos. Esto ha sugerido, en los últimos años, una problemática nueva, ya respecto al modo de formar el objeto y la obra arquitectónica, ya respecto su disponibilidad y utilización (Dorfles, 1973, p. 251)

Vittorio Gregotti, supone los siguientes motivos para que surja el kitsch en las ciudades:

- Ambientes altamente urbanizados
- Procesos de producción tecnológica cuantitativos
- Difusión y generalización de los sistemas de comunicación
- Exorcismo del mundo industrial
- Consumo de masas
- Productos de calidad anticultural. (Dorfles, 1973, p. 252-253)

La arquitectura popular contemporánea tiene todavía rastros de dos factores fundamentales en su composición como expresión popular: identidad y tradición. En el mundo globalizado se permite la actualización y modernización de medios, de forma sencilla y económica y con elevada penetración en sectores populares. (*Imágenes 31-32, p. 193*)

La nueva arquitectura popular se verá entonces impregnada de esos modelos, integrando formas industriales, materiales nuevos de construcción, materiales baratos, a veces materiales muy caros pero de dudoso buen gusto, que se promueven en los medios de comunicación como “lo ideal”, con sus interpretaciones populares, a la medida tanto económica como de exigencia intelectual, que muchas veces rebasarán el potencial real, dejando como lo podemos apreciar en nuestras ciudades, construcciones con mucha intención de am-



Imagen 31 Las ciudades en continuo crecimiento, transforman sus centros históricos. En Celaya, Gto. se ha sustituido la arquitectura tradicional por modelos con materiales nuevos y formas del funcionalismo. (Fotografía propia)



Imagen 32. En Celaya, Gto. se ha sustituido la arquitectura tradicional, barroca del siglo XVIII y ecléctica del siglo XIX. (Fotografía propia)

plitud y “grandeza”(en tamaño), pero en la mayoría de las veces en obra negra, sin acabar.

Para hacer una relación de símbolos en la arquitectura popular, hemos tomado ejemplos de varias ciudades de México, pero principalmente de nuestro estudio de caso, la ciudad de San Juan de los Lagos, Jalisco. A pesar de que el fenómeno tiene una cierta repetición en diversas ciudades, todos estos signos tienen como principal función expresar poder, estatus y riqueza. El Municipio de San Juan de los Lagos, Jalisco genera la economía más rica de todo el Estado, aún más que su capital. (*Imágenes 33-34, p. 195*)

De acuerdo a los símbolos identificados, según sus repeticiones tipológicas, se han clasificado los símbolos arquitectónicos en tres niveles, el urbano, arquitectónico y personales en detalles de decoración. Así se ha iniciado con la clasificación por cada sección:

#### 7.2.1. *Símbolos urbanos*

- Crecimiento desmedido de la mancha urbana.
- Elevación de plusvalía en las propiedades ubicadas en zona centro.
- Sobre ocupación de los espacios. Genera edificios de varios niveles.
- Se altera el perfil urbano tradicional. (*Imágenes 35-36, p. 196*)

#### 7.2.2. *Símbolos tipológicos arquitectónicos*

- Se desconoce el valor de la arquitectura histórica, pero al mismo tiempo se recurre a modelos clásicos, barrocos y renacentistas.
- Existe una masificación en el mensaje arquitectónico, se prefiere usar el lenguaje de uso de canteras y formas barrocas principalmente.
- Utilización decorativa de cada sistema lingüístico; la riqueza, el lujo, están representados en una desesperada búsqueda de personalización



Imagen 33. Sobrecargado en fachadas, la saturación “el tinglado decorado” en casa en Las Teresas, Guanajuato. (Fotografía propia)



Imagen 34. La edificación crece y deja elementos sin acabar, muestra evidencia de los símbolos como la altura, la forma de las ventanas “bay window”. (Fotografía propia)



Imagen 35. La actividad comercial se relaciona constantemente con los habitantes. (Fotografía propia)



Imagen 36. Entrada a Guanajuato. Las casas destinan la planta baja para comercio. (Fotografía propia).

- Se utilizan los elementos a escalas monumentales, sugiriendo superioridad.
- Nuevas tipologías inventadas, “el falso castillo [...] ficción teatral[ ...] el barrio nuevo popular, que a su vez se esfuerza, desesperadamente, por olvidar su origen proletario, para alcanzar al menos la dignidad del condominio, el nivel de la propiedad privada...” (Gregotti, 1968: pp. 267-268) (*Imágenes 37-38, p. 198 y 39-40, p. 199*)

### 7.2.3. Símbolos personales

- Vittorio Gregotti, distingue algunos de los símbolos que según él son característicos: “...un hecho de proyección, éste seguirá siendo ornamento, carrocería, o proyectará en un triunfo de cromados y de luces intermitentes la imagen de un *status-symbol* destinado a ser propuesto como Kitsch a través de un rápido proceso de obsolescencia”. (Dorfles, 1973, p. 264)
- El poder económico, se interpreta en la arquitectura a través de la altura, modificando el perfil urbano y sobresaliendo de entre todos los edificios que conforman los del uso de los materiales costosos.
- Elementos arquitectónicos que recuerden los modelos de las casas californianas como los techos a dos aguas, la construcción de madera o piedra, el uso de chimeneas y el uso de ventanas “bay window”, como modelos americanos.
- El reconocimiento del éxito. El cambio de materiales de los regionales por elementos de mayor duración, inicia cambiando los materiales tradicionales de la arquitectura de siglos anteriores, como aplanados de arena y cal, o de adobe por los industrializados concreto, cerámicos, azulejos, e incluso laminados de cantera.
- Estatus social. Colocando símbolos como los blasones, guirnaldas, cabezas de animales, candiles, fuentes. (*Imagen, 41 p. 201*)



Imagen 37. Se reproducen “barroquismos” como balcones de cantera, marcos en ventanas, roleos, remates mixtilíneos.  
(Fotografía propia)



Imagen 38. Todo este trabajo, es un trabajo artesanal a gran escala. (Fotografía propia)



Imagen 39 En el kitsch se tiene un gusto por elementos clásicos, sin mucho cuidado de las proporciones, entablamentos reinterpretados, incluso la inserción de escultura dentro del fuste en comercio en Grecia.  
(Fotografía: Kampouridis, 1984, p. 183)



Imagen 40. Representación de un escenario que pretende ser de lujo, plafones con detalles dorados, alfombras rojas, espejos y plantas de plástico. (Fotografía: Kampouridis, 1984: p. 294)

Para Vittorio Gregotti este tipo de símbolos parecen tener un sentido en la relación que guardan los pobladores con su sociedad. Dejar en claro que una situación económica ha sido superada y que se ha adquirido un estatus nuevo, pareciera ser necesario, aunque no deja de tener un sentido de complejo personal (resolución actual a un periodo de carencia en el pasado) que debe ser aliviado, y en este caso la arquitectura es el medio ideal.

[...] el Kitsch está, al contrario, entre los mecanismos sociológicos y estéticos inauténticos de producción y de goce de las cosas. Estos tienen su propio fundamento en la inautenticidad de la relación social y en la ocultación de la propia subjetividad: como hemos visto, esto solo puede expresarse a través del Kitsch, que no acepta la naturaleza de las cosas, en tanto ellas se revelan criticando y agrediendo, sino cuando cubren y protegen, cuando alejan y consuelan. (Dorfles, 1973, p. 272)

Para concluir hemos de observar lo que en un principio comenta Umberto Eco sobre el uso de la semiótica dentro de la arquitectura, cada elemento se convierte en un símbolo, que si bien su primer elemento de comprensión es la función, el resto de los elementos también se convierten en símbolos interpretables : “El examen fenomenológico de nuestras relaciones con el objeto arquitectónico ya nos indica que por lo general disfrutamos de la arquitectura como *acto de comunicación*, sin excluir su funcionalidad” (Dorfles, 1973, p. 272)

El estudio de la arquitectura a través de la semiótica también debe comprender otro aspecto que aporta Roland Barthes en relación a la comunicación y la sociedad. “desde el momento en que existe sociedad, cualquier uso se convierte en signo de este uso” (Dorfles, 1973, p. 254), pero si estamos hablando de la arquitectura inmersa en las ciencias sociales, vale la pena retomar la idea de que



Imagen 41. Casa en Coatzacoalcos, Ver. que muestra diversos símbolos, trata de mostrar una arquitectura moderna con los ventanales de aluminio y losas inclinadas, muestra símbolos de “lo bonito” como los cisnes y la fortaleza de las cabezas de caballos sobre el mismo balcón. (Fotografía: Mauricio Velasco).

además de ser símbolo, comunicación, es parte de la sociedad y que esta sociedad es cambiante, por lo que, según Lévi-Strauss, los significados vuelven a tener otros diferentes a los originales, además de que tienen que crearse nuevos símbolos que correspondan a la sociedad que en ese momento las vive.

Lévi-Strauss definía como *fisión semántica*, la descontextualización del signo y su inserción en un nuevo contexto que lo llena de significados nuevos. Esta operación va unida a la de conservación y descubrimiento de los viejos contextos. (Dorfles: 1973, p. 274)

### 7.3. *Los símbolos del poder desde el Gobierno*

Para todo gobernante, llámese presidente, monarca, dictador, o de otro modo, dejar huella de su gobierno es importante porque le permite perpetuar su presencia. Debemos reconocer que más que cualquier acto político, económico, o social, lo que siempre deja una

huella es la arquitectura. El kitsch también aquí se encuentra presente, pues el hecho de poseer el poder y el reconocimiento como uno de los personajes más importantes de su momento, no les confiere todos los conocimientos, ni erudición en arquitectura. Muchas obras están inspiradas por los propios gobernantes, dando por resultado ejemplos de gusto cuestionable, generando en arquitectura lo que habíamos señalado como kitsch totalitario.

Sin embargo debemos distinguir que los símbolos en su enorme mayoría tratarán de enviar mensajes y no precisamente de una forma tan clara como el realismo socialista, cuya finalidad era la de mostrar sin cifrar elementos denotativos de poder en tamaños verdaderamente exagerados, sin ningún tipo de abstracción, asunto que vuelve el estudio de los símbolos como materia de especialistas.

El concepto de vaciedad plena tiene un significado técnico más sobrio en los experimentos con la visión subliminal. Aquí podemos probar que el aparente vacío es coherente con la plenitud de la experiencia y en ciertos aspectos con una eficacia mayor. Podemos inducir un tipo de percepción onírica debilitando el estímulo fisiológico de la percepción, por ejemplo, abreviando la exposición de una imagen, reduciendo su luminosidad, etc. [...] Pero hay buen número de fenómenos que únicamente podemos explicar satisfactoriamente si suponemos que persiste, a un nivel inferior de la percepción, un tipo de visión inconsciente que registra la imagen desvanecida. Los psicólogos la llaman visión subliminal, es decir, por debajo del umbral, pero esto es sólo otro término para designar el inconsciente. (Hogg, 1969, p. 106)

Con respecto al diseño totalitario, suelen usarse los conceptos de mercadotecnia subliminal del diseño gráfico, concepto que en la publicidad se ha trabajado también. Al respecto hay más escritos que los centrados a la arquitectura y su símbolo. (*Imágenes 42-43, p. 204*)

[...] la imagería subliminal nos enseña también una lección esencial: no debemos tratar con vaguedad e indiferenciación crecientes los niveles psíquicos inferiores como una desintegración estructural debida al fracaso de la percepción. En muchos aspectos, un tipo menos diferenciado de percepción resulta más eficaz que nuestra visión normal. Por esta razón, el artista y el pensador creador han de recurrir tanto a la intuición del inconsciente. Su misma ambigüedad y su carencia de diferenciación detallada dan a la visión un nivel inferior un radio de acción más amplio y una capacidad de controlar estructuras altamente complejas como las que se dan libremente en el arte. (Hogg, 1969, p. 107)

Cuando la función a través de la tipología arquitectónica nos proporciona mensajes, podemos distinguir por ejemplo a la arquitectura funeraria, administrativas, religiosa, residencial, etc., y es a esto a lo que nosotros llamamos el *carácter* de la obra arquitectónica y su correspondencia con la forma-función. Con el espacio y los volúmenes es como se manifiesta la arquitectura, es así que los símbolos de poder, de estatus, riqueza, machismo, entre otros, en el kitsch son sin duda elementos de la arquitectura. Estos elementos a veces no son tan subliminales como en el monumento de Hussein y su mensaje se basa en la escala, como cuando se muestra una obra arquitectónica distintiva por sus dimensiones. Es definitivo: el tamaño en un edificio es como una declaración deliberada del poder. (*Imágenes 44-45, p. 205*)

Se hace necesario comentar que existen diversas formas de manifestaciones artísticas basadas en modos de vida y estructuras de carácter social, político económico, geográfico, climático, psicológico, entre otras y que originalmente son identificadas como productos culturales de un pueblo.

Los movimientos artísticos han obedecido a algunos de estos fenómenos y lo proyectan en las manifestaciones sensibles del arte, de modo que éste no siempre ha cumplido con la función de generar



Imagen 42. Legado artístico de Hussein: “Manos de la Victoria” de 1989, en Bagdad, manos que emergen del suelo sujetando espadas. El modelo es Hussein. (Fotografía: Gibson, Eric, 2009)



I

Imagen 43. Símbolo de Solidaridad, de Carlos Salinas de Gortari, compárese el tamaño con los camiones. (Fotografía propia)



Imagen 44. Templo “Luz del mundo” en Coscomatepec, Veracruz. (Fotografía propia)



Imagen 45. Templo “Luz del mundo” en Silao, Gto. En ambos casos, las construcciones sobresalen del perfil urbano semirural. (Fotografía propia).

un goce estético, un placer. La obra de arte fue utilizada como denuncia social en el expresionismo y el dadaísmo, como muestra del poder intelectual, como los griegos y el renacimiento, como muestra de poder como en el arte de los romanos y el caso de algunas de las vanguardias contemporáneas norteamericanas quienes marcarán la pauta a seguir.

Finalmente para acercar este trabajo al corpus principal donde constantemente se hace referencia a la arquitectura popular, resulta interesante rescatar este fragmento de la obra sobre la *Producción simbólica* de Néstor García Canclini (1988).

Cualquier investigación sobre el público de arte o sobre dominación simbólica ejercida por una clase sobre otra debe tomar en cuenta por lo menos cinco aspectos en los que dicha relación entre clases se muestra como un proceso dialéctico:

1. las personas no reciben individualmente la influencia ideológica, sino que ésta actúa en medio de solidaridad grupal y de clase;
2. las clases populares seleccionan los mensajes y sobre todo, los canales culturales (instituciones y medios de comunicación) que coinciden con sus intereses y prácticas,
3. los mensajes ideológicos de la burguesía influyen en los sectores populares solo en aquellos casos en los que, además de ser percibidos por los individuos, logran aceptación del resto de la clase o de la fracción con que cada miembro se identifica,
4. la coherencia entre los intereses de clase y la práctica de clase obstaculizada sistemáticamente, pero no en forma absoluta, por el encubrimiento y la distorsión cumplidos en las relaciones sociales por la ideología dominante,
5. los mensajes ideológicos de la burguesía aceptados por las clases populares sufren una adaptación, y a veces un cambio de

significado, para adecuarlos a la representación de lo real y la elaboración simbólica del pueblo. (García, 1988, p. 81).

Apreciaciones que de alguna forma ya se habían comentado en los apartados sobre la importancia de la sociología en la interpretación de los símbolos, pero debemos rescatar que la arquitectura popular de finales del siglo xx y principios del siglo xxi en México, obedece también a la formación de nuevas identidades, influenciadas por las vivencias culturales desarrolladas por los migrantes hacia los Estados Unidos, y migrantes internos, donde, efectivamente tal y como lo indica García Canclini existe una aceptación por parte de las clases populares, que son transformadas y adquieren nuevas interpretaciones simbólicas diferentes a las que de origen iniciaron. (*Imágenes 46-47, p. 208*)

La simbología en la arquitectura popular puede recibir estos mensajes desde el extranjero, pero también, se ha podido observar que los modelos no son siempre traídos desde el extranjero, sino desde las ciudades grandes más cercanas hacia las poblaciones más pequeñas. Los modelos que intentan reproducir en sus pueblos suelen ser los que corresponden a un nivel de vida superior a la de quien construye, relacionándolo con estereotipos de éxito trasladados a su población.

Es interesante observar cómo se traen formas que dejan a un lado lo tradicional y lo regional, para dar entrada a lo industrial, que se considera más sólido: “es más segura una casa de cemento que una de adobe que se puede caer”, incluso a estas aportaciones constructivas suele llamársele una *casa de material*, como si la tradicional no lo fuese.

Hemos de observar que varios elementos se integrarán a los modelos de la casa popular: empezando por el material de construcción, siguiendo con las formas como chimeneas, techos a dos aguas, o que cuando menos lo parezcan, balcones que nunca se abren, pór-



Imagen 46. Cuadro luminoso de San Juan Diego, en tienda de “arte” en Ixtapa Zihuatanejo. (Fotografía propia)



Imagen 47. Partes de un Cristo monumental, hecho de fibra de vidrio y cemento en Coatzacoalcos, Veracruz. (Fotografía Mauricio Velasco).

ticos de entrada, simulaciones de materiales de madera, pero hechos de concreto o de aplanado de cal y arena. Se aísla la casa, como si fuese de los suburbios norteamericanos, y pretenden dar espacio a un jardín que nunca se termina. En el mejor de los casos los espacios son terminados, pero con frecuencia nadie vive en la casa de los inmigrantes.



Imagen 48. Casas en León, Gto. Casa de gran tamaño, con símbolos como piedra, da idea de fortaleza, simulación de techos inclinados y ventanas de aluminio cuadrículado, como el modelo norteamericano, se construye hasta saturar el espacio. (Fotografía propia)

Este tema, así como todos los anteriores, serán estudiados y ejemplificados en la interpretación de los estilos en las casas de autoconstrucción, durante el capítulo siguiente, y en el estudio de caso, por lo que aquí solo se pretende dejar marcada la importancia de la relación simbólica de los elementos arquitectónicos como poder y éxito.

Desde el momento en que busca los elementos del código de la arquitectura fuera de la arquitectura, el arquitecto ha de saber configurar sus formas significantes de manera que puedan enfrentarse con otros códigos de lectura. Porque la situación histórica en que

se apoya para individualizar el código es más transitoria que las formas significantes que este código le inspira. Por lo tanto, el arquitecto ha de recibir orientaciones del sociólogo, del fisiólogo, del político, del antropólogo, pero al disponer las formas que corresponden a las exigencias de aquéllos, ha de prever también el fracaso de sus predicciones y el error de sus investigaciones. Y sobre todo ha de saber que su obligación es la de anticipar y acoger, pero no promover, los movimientos de la historia. (Eco, 1986, p. 309)

De Umberto Eco rescatamos esta cita sobre la necesidad de integración multidisciplinaria del estudio simbólico de la arquitectura. Parece que la lectura que pueda tener un arquitecto en el momento de diseñar, será diferente a los códigos de quien construye la arquitectura popular.

### CAPITULO III.

## LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD MEXICANA EN LOS SIGLOS XX Y XXI: LAS ADAPTACIONES POPULARES EN LA ARQUITECTURA

#### 1. MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS OFICIALES

Conocer los antecedentes de los cuestionamientos sobre la identidad en las edificaciones durante el siglo xx en la arquitectura en México se ve como necesario si se aborda el problema en el inicio del siglo xxi. Esto nos permitirá también determinar los elementos identitarios y posteriormente hacer una proyección a las construcciones populares e identificar sus características de forma tipológica.

Se ha comentado con anterioridad el asunto de la identidad y el nacionalismo, sus relaciones en el siglo xx en México, incluso se ha ilustrado la importancia de los festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana en el 2010, donde se buscaba una cohesión social e ideológica. Para el desarrollo de este tema, una vez abordado un marco teórico general, se derivará un apartado, donde se estudia a la identidad a través de la arquitectura y los estilos arquitectónicos “oficiales” que han predominado durante los siglos xx y xxi en México, entendiendo como oficiales, los estilos arquitectónicos que generalmente tienen un reconocimiento internacional o que han sido empleados como parte del discurso poder público.

En el inicio de esta revisión histórica, se debe reconocer la importancia que tiene la situación política a partir de 1917, con la aparición de la Constitución Mexicana y específicamente en 1923, cuando ideológicamente surgen las diversas posturas del nacionalismo y regionalismos reflejadas en las expresiones del campo del arte mexicano.

Se destaca la secuencia de los siguientes estilos: *eclecticismo histórico* de finales del siglo XIX, el *Art déco*, la modernidad arquitectónica reflejada en el *funcionalismo*, además se aborda las formas arquitectónicas posteriores al funcionalismo como el *posmodernismo* arquitectónico, y los otros estilos vigentes hasta el siglo XXI.

Es necesario reconocer que los estilos arquitectónicos en México, obedecen en gran medida a diversas influencias ideológicas, algunas de tendencias globalizadoras y otras como el nacionalismo a tendencias en búsqueda de una identidad local.

Los estilos en México no se desarrollan uno justo después que termina el otro, encontramos desarrollos simultáneos de diversas posturas arquitectónicas. Mientras que en México se pretendía consolidar una identidad a través del nacionalismo, en ese mismo periodo se estaría desarrollando estilos arquitectónicos como el *Art déco*, en diversas sus vertientes que como el *estridentismo* (Garone, s.f.) como corriente plástica mexicana, y el *funcionalismo* que posteriormente analizaremos. Los traslapes de tiempo y mezclas de formas entre el *Art déco* y el *funcionalismo*, son evidentes en propuestas arquitectónicas híbridas.

Es también evidente que contamos con artistas que están desarrollando las integraciones plásticas con visiones nacionalistas no sólo en edificios nuevos, sino en obras arquitectónicas virreinales, al mismo tiempo que había arquitectos que desarrollaban la arquitectura *funcionalista* al más puro estilo de lo que se desarrollaba en Europa. Por otro lado encontraremos que cada vertiente buscará en estos movimientos sus expresiones inspiradas en regionalismos de

la arquitectura tradicional mexicana, como el *neocolonial* y el *indigenismo*.

Cada periodo de la historia de México representará diversas formas de la arquitectura independientemente de las consideradas como “oficiales”, así por ejemplo en el *Posmodernismo* el desarrollo de sus propuestas viene acompañado por un reconocimiento por lo tradicional y nuevas posturas sobre los *regionalismos*, la “arquitectura sin arquitectos”, arquitectura de cartón y la arquitectura de firma de los precursores nacionales. El periodo del posmodernismo arquitectónico inicial todavía continúa en México hasta nuestros días, mientras que en otros países desarrollan con cierta independencia el *High tech* y el *Deconstructivismo*, al mismo tiempo que la *arquitectura bioclimática*, la *arquitectura sustentable* y el reconocimiento por el *regionalismo crítico* están posicionándose como tendencias a seguir.

El *nacionalismo*, el *funcionalismo* y el *posmodernismo* parecen ser los estilos arquitectónicos que predominan en este periodo de estudio, por lo que hace necesario considerar su relación directa con la identidad y las expresiones culturales y artísticas mexicanas. De igual forma será abordado en este capítulo el *High Tech* y posturas más modernas como el *Deconstructivismo* arquitectónico que en México no tiene buena acogida en sectores populares, salvo para mostrar el poder económico y la nueva modernidad a la que quieren pertenecer ciertos sectores de la sociedad, lo que lo acerca al kitsch.

Una vez analizados todos estos movimientos, estaremos en posibilidad de rescatar algunos postulados fundamentales de la arquitectura “académica”, vista desde el arte e ideas que van hacia la arquitectura, además de dar soporte al discurso sobre la presencia de la postura popular dentro de estas expresiones arquitectónicas y dirigirnos hacia el tema principal de investigación de caso y encontrar las identidades nuevas del siglo XXI.

En otros términos se busca reconocer la expresión cultural en la arquitectura, asociada a su tiempo y espacio para posteriormente

analizar su desarrollo. Dos preguntas estructuran este capítulo: ¿Son los estilos oficiales del siglo xx y xxi los que determinan la identidad arquitectónica en México? Y los estilos arquitectónicos del siglo xx y xxi, ¿tienen impacto a través de sus interpretaciones en la arquitectura popular mexicana?

Basados en la introducción de este capítulo podemos observar que existe un continuo regreso en la búsqueda de la regionalidad y de la identidad en la arquitectura mexicana, algunas tendencias más que otras, se acercan a este encuentro identitario y a su relación con la arquitectura vernácula y popular.

## 2. EL NACIONALISMO

Más que hacer una reseña histórica de los orígenes del nacionalismo, lo que haremos es señalar las principales causas del surgimiento de este término y su aplicación en la sociedad, para observar posteriormente cómo en México un estímulo globalizador muy temprano va a hacer que se una a su mismo sentimiento, el de otros países en circunstancias parecidas, con la intención de ser reconocidos como naciones independientes.

El nacionalismo (Salvat, 2004: pp. 10711-10712) surge en el siglo xix, que se caracteriza por ser una época de transformaciones culturales en Europa, sin embargo podemos encontrar antecedentes muy claros desde la edad media a través de las monarquías absolutas que pretendían ser identificadas como un sólo reino.

Al inicio del siglo xix, en el periodo de Napoleón, los ejércitos napoleónicos de las naciones ocupadas facilitaron la *formación de una conciencia nacional y acrecentaron el espíritu nacionalista*. Mientras tanto en América los movimientos independentistas empezaban a identificarse con la idea de nación en el siglo xix. Hegel incluso hablaba ya del “espíritu de la época” como la caracterización de un pueblo en un tiempo determinado, con una cultura, tradiciones

y costumbres. Kant por su parte habla de “la condición de ser una nación” para su pueblo frente a los ataques franceses.

Las revueltas Francesas, así como el surgimiento del pensamiento ilustrado resultaron una fuerte influencia para muchas de las naciones nacientes. En Europa el nacionalismo fue impulsado por *la clase social más dinámica, que generalmente era la burguesía*.

Si bien este movimiento tiene como principal objetivo la unidad cultural, de pensamiento y de vida en términos generales, el nacionalismo tiene varias tendencias que parten de este mismo principio. Que van desde la postura romántica de Auguste Renan hasta las tendencias extremas del fascismo.

Auguste Renan fue el máximo expositor de la teoría romántica de la nación. En la primera mitad del siglo xx se produjeron dos importantes hechos históricos en relación con el nacionalismo. Por una parte, la Revolución rusa significó la formación de un Estado Federal, la URSS, constituido por diversas naciones con sus características específicas y la profundización en la teoría marxista de la nación, debida a Lenin y Stalin principalmente.

Por otra parte, una serie de causas sociales y económicas llevaron a Italia y Alemania al “fascismo” y al “nacional socialismo”. Estos regímenes elaboraron una teoría racista de la nación, justificativa de sus expansiones militares, y para llevar a término las mismas se produjo una inusitada exaltación del espíritu nacionalista. Un hecho semejante se dio en el Japón antes de la II Guerra Mundial y durante la misma. Finalizada ésta, se produjo una fuerte expansión del nacionalismo en los países afroasiáticos. Factores que influyeron en este hecho fueron la victoria de los aliados sobre el fascismo, la formación del bloque socialista y las luchas contra el invasor japonés en el Extremo Oriente asiático (Salvat, 2004, p. 10711).

Entonces, el nacionalismo tuvo diferentes formas de ser interpretado a lo largo del mundo, primero fue una respuesta contra las potencias coloniales para la obtención de la independencia, pero posteriormente para las luchas civiles muy identificadas con las capas populares, pero siempre dirigidas por intelectuales o por la burguesía, como la Guerra Civil Española, la Revolución Mexicana, entre otras muchas el nacionalismo se convirtió en la identidad de la nación.

El término de NACIONALISMO reconoce tres significados, lo encontramos generalmente definido de la siguiente forma:

1. Se trata, por un lado, del *apego de los naturales* de una nación a ella. [...]
2. El nacionalismo es, por otra parte, la *ideología* que atribuye una entidad diferenciada y propia a un territorio y a sus ciudadanos. Esta tendencia del pensamiento suele construirse en oposición a otros territorios. [...]
3. *La aspiración de un pueblo* a obtener una cierta independencia respecto a condiciones externas también se conoce como nacionalismo.  
[Existen] casos históricos [que] muestran también que el concepto de nacionalismo cambia con la historia. [...] Para otras personas, en cambio, el nacionalismo está estrechamente relacionado al lugar de nacimiento.”(Nacionalismo. RAE, 2011)

Observamos que los tres significados van dirigidos a distinguirse del resto de los grupos, de las naciones y a un reconocimiento de valores. El fenómeno del nacionalismo lo identificamos como el reconocimiento y apego de los pobladores con su nación y a sus actividades. Esta relación se encuentra fuertemente ligada a las aspiraciones políticas, culturales, ideológicas, pero siempre en colectividad. Cuando se habla de cultura no se puede dejar pasar los componentes de la vida cotidiana ya que pueden ser también elementos que

definen el nacionalismo. Por esta razón historiadores como Gino Martini se remiten incluso a resaltar la importancia del *imaginario colectivo* dentro de estas expresiones.

Todos esperamos que las relaciones humanas se ajusten a nuestras imágenes mentales, por ejemplo: la familia, la amistad, la pareja, incluso el mundo natural es visto bajo estos parámetros: la primavera, los árboles, todo nuestro entorno; y cuando nuestro entorno responde a este imaginario nos sentimos tranquilos, contenidos, pero la realidad se sale de estos cauces (lo que suele ocurrir) y entonces se genera la incertidumbre y por consiguiente la angustia aparece en escena.

El “imaginario colectivo” no surge de la nada sino que se trata de una construcción social en la que intervienen los diferentes grupos de la sociedad y concurren a ella todos los sectores que la conforman.

Los que disponen de mayores recursos, humanos, económicos, artísticos, mediáticos, hacen “pesar” para imponer su “imagen” por sobre las provenientes de grupos más numerosos, pero con menores posibilidades.

El ejemplo más claro de la lucha y la construcción de un imaginario colectivo lo constituyen los nacionalismos.

Lo que hoy nosotros esperamos y tenemos interiorizado como la imagen de “lo mexicano”, “lo argentino”, “lo francés”, es el resultado de largos procesos delineados tanto por la integración territorial de los estados como por la formación e invención de la “nación”, esto último generalmente en medio de luchas de facciones que se suceden en el poder y que enfrentan a dos grupos dirigentes. Al concluir estas pugnas, “la nación” se convierte en la entidad legitimadora del estado. (Martino, 2011)

Es importante resaltar que el imaginario colectivo, como expresión que sale de la imaginación popular, se ve también reflejado dentro

de las expresiones del pueblo, sencillas, que como colectivo, resultará en elementos simbólicos parecidos.

Por su parte Jon Juaristi afirma que la idea de estado no sólo puede tener un nacionalismo sino que la gran variedad de pensamientos llevan a hablar del término de plurinacional frente al estado nacional, ya que este último no le parece del todo acertada. Ha afirmado que lo importante es que “el estado sea democrático y pueda satisfacer todas las necesidades del estado, y que la concurrencia de diferentes culturas plantea un problema que no se resuelve y que se expresa mediante el conflicto”. (Juaristi, 2004)

El nacionalismo es un fenómeno de conciencia colectiva de esencia cultural [ha afirmado también Fontana]. El fundamento y legitimación del estado dependen del contrato social que se renueva cada vez que se celebran elecciones... (Fontana, 2004)

Juaristi han concluido con una pregunta respecto al nacionalismo o más bien sobre los nacionalismos ligados a la identidad, tomando en cuenta el resultado del mestizaje de una población o un país: “¿Cuál es el número máximo de identidades diferentes que pueden convivir en un mismo territorio político?”. (Fontana, 2004)

Aunque se han tratado de resolver preguntas en las definiciones en el Marco Teórico que guía la investigación, particularmente a partir del término de identidad y de pertenencia, es ahora que se aparecen otros términos que tienen que ver con este tema. Por ejemplo el hecho de que la idea de nacionalismo pueda ser interpretada según sus diversas necesidades de reconocimiento en lo social, en lo ideológico, en lo político y su asociación con otras naciones ya sea adhiriéndose a estas o marcando su total separación. Así el término de nacionalismo puede ser abordado según sus tipos.

Del vocablo del nacionalismo se hace necesario revisar otro concepto derivado: el fenómeno nacionalista, que suele confundirse con el anterior y que Alfredo Cruz explica de la siguiente forma:

Es preciso distinguir entre nacionalismo y fenómenos nacionalistas. El primero pertenece al campo de las *ideas* o ideologías políticas; los segundos, al ámbito de los hechos y *acontecimientos* históricos. Esos fenómenos se denominan “nacionalistas” porque en ellos están presentes ideas nacionalistas, pero el modo de estar presentes nunca es el mismo. La ideología nacionalista se encuentra en los fenómenos nacionalistas según grados diversos, en un tanto por ciento o en otro, con una intensidad y plenitud mayor o menor; y eso hace que lo que podamos decir del nacionalismo no se puede aplicar en la misma medida y en todos sus rasgos a todos los fenómenos nacionalistas. (Cruz, 1995, p. 199)

El nacionalismo por su carácter colectivo se relaciona con la sociedad y la política, de las que surgen precisamente todos estos acontecimientos, que deben ser considerados todos en conjunto como fenómeno cultural para poder ser contemplado como nacionalismo. Por su parte David Brading, identifica otro término como el *patriotismo* y su relación con el nacionalismo, dato importante que diferencia estos dos términos puesto que el patriotismo forma parte esencial para la construcción del nacionalismo. Brading hace una distinción de los conceptos patriotismo: “orgullo que uno siente por su pueblo”, y nacionalismo: “expresión de una reacción frente a un desafío extranjero, sea éste cultural, económico o político”. (Brading, 1973, p. 9)

Dentro de la historiografía el término, más que comprenderse como un movimiento social identificado con una idea de nación, como ya se ha expuesto, puede referirse exclusivamente a un periodo histórico, por ejemplo en Europa del siglo XIX con los alemanes y en México, el periodo posterior a la Revolución Mexicana.

### 2.1. *Tipos de Nacionalismo*

A lo largo de la historia universal podemos identificar varias posturas sobre el tema. El *nacionalismo romántico*, también llamado de la

*identidad* u *orgánico* (Herder, Fichte: <http>)<sup>1</sup> es una de las primeras formas de identificar este movimiento, con características muy idealistas y que van de acuerdo con el romanticismo del siglo XIX. Implica que sean reconocidas todas las personas nacidas dentro de una cultura, con lengua, raza, religión, cultura, etc. Y, como habíamos comentado anteriormente, se apoya fuertemente en el pensamiento de la Ilustración.

Para algunos historiadores se distinguen otros dos tipos de nacionalismos, los cuales parten de la idea de que los pueblos tienen derecho a tener su propio estado independiente. Los dos tipos de nacionalismo derivados de esta idea son el *nacionalismo centrífugo* o separatista y el *centrípeto* o unificador.

En el nacionalismo centrífugo los pueblos quieren independizarse de los Estados que los dominan, mientras que en el nacionalismo centrípeto los pueblos quieren formar un Estado Nacional uniendo territorios independientes. (Herder, Fichte, 1808)

Para David Brading existe en México un *nacionalismo popular* (Brading, 1973, p. 15), donde se repudian los orígenes españoles y se busca una identificación con lo indígena, que en teoría distingue a la insurgencia mexicana, de donde se entiende ahí el gusto por la representación del indigenismo en México constantemente presente en las diversas expresiones artísticas.

Ranko Bugarski reconoce otro tipo de nacionalismo al que define como *nacionalismo étnico* el cual se expresa en símbolos:

[...] desde la Madre Patria y las imágenes del muy amado líder nacional, los himnos, banderas y escudos de armas, hasta la lengua. Y en lo que concierne a la lengua, el nacionalismo escoge, desarrolla e incluso hipostatiza de entre todas sus muchas e importantes funciones, precisamente la simbólica o manifestativa; aquella

---

<sup>1</sup> HERDER Y FICHTE, con su obra "Discursos a la nación alemana" de 1808. Serían los iniciadores del pensamiento nacional que en Alemania parte de la idea de que la nación forma parte de un órgano vivo que presenta rasgos externos hereditarios.

en la que la lengua sirve para la identificación, como un símbolo de lealtad étnica, nacional, confesional, profesional u otro tipo de vínculo colectivo.

La interacción entre las funciones integradora y demarcacional del nacionalismo es de este modo particularmente llamativa a nivel lingüístico. Los miembros de una colectividad étnica o nacional dada están bajo presión para homogeneizarse hacia dentro, y heterogeneizarse hacia fuera, también en lo relativo a la lengua. No sólo es deseable que todos ellos usen la misma lengua o variedad lingüística y alfabeto, sino también que éstos sean marcadamente diferentes de aquellos usados por otros, especialmente por comunidades vecinas y por lo demás estrechamente relacionadas. (Bugarski, 1997, p. 19-20)

Pueden existir otros tipos más de nacionalismos, incluyendo las regionalidades como el *nacionalismo mexicano* en donde en un mismo país (delimitación geográfica), es posible encontrar diversas identidades. Igualmente ocurre en Rusia con el tártaro, el checheno, el prusiano, etc., y con algunos europeísmos, como el nacionalismo catalán, o el vasco, por mencionar algunos.

El estudio del nacionalismo y sus clasificaciones parece ser un tema muy abundante que por su carácter y proyección mundial, puede tener muchas líneas de estudio. Para terminar este apartado sólo se mencionarán brevemente otras posturas del nacionalismo como el nacionalismo liberal o “voluntarista” que “considera que una nación surge de la voluntad de los individuos que la componen y el compromiso que estos adquieren de convivir y ser regidos por unas instituciones comunes”. (Mazzini, s.f.)

## 2.2. *El Nacionalismo y la identidad*

Durante el análisis de los tipos y definiciones del término nacionalismo, hemos podido constatar que la relación entre éste y la identidad se establece constantemente. En el capítulo sobre la identidad,

se pudo considerar que la identidad es cambiante y que es muy complicado tener una *identidad pura* que permita que un individuo o una comunidad sean efectivamente únicos y no tengan parecido a otros. Además se debe prever que no se mantendrán estáticos, sin cambios, lo que resultaría imposible. Los individuos pueden obtener nuevas identidades que junto con la tradición se irán modificando y formando otras identidades diferentes.

El fenómeno del nacionalismo, está ligado directamente con la identidad y le preocupa mucho la mezcla de ideas, de razas y de culturas, es por eso que debemos observar que el arraigo puede generar nuevas posturas en el intento de unificación de la identidad. A partir del acercamiento a diversos nacionalismos, hemos podido observar que en naciones que manejan una sola lengua oficial, con un gobernante común, leyes y ejército común, existen pequeñas comunidades que pueden verse a sí mismas como naciones independientes por considerar que tienen muchos más elementos de identidad que el resto, pese a los otros elementos identitarios.

Parece más sencillo comprender la búsqueda del nacionalismo cuando se trata de invasiones colonialistas, sin embargo el mestizaje parece complicar el encuentro de la identidad de una nación.

En resumen, el nacionalismo se basa en rasgos comunes, que van desde la vida cotidiana, hasta los asuntos más complicados de política, economía y filosofía. Pretende identificar en una colectividad una serie de rasgos comunes de situación política, geográfica y en general de la cultura. Por esta razón la existencia de una identidad colectiva es reflexión necesaria en este fenómeno del nacionalismo. Queda claro que el nacionalismo implica una identidad de ubicación geográfica espacial. Se relaciona con los que nacen en una zona, de ahí que se tenga incluso una postura de tipo *orgánica* que pretende ver unidad en un grupo de personas. De igual forma es necesario entender que la identidad puede ser sólo física (étnica) y llevar a nacionalismos fascistas y de identidad extrema.

### 2.3. *Nacionalismo Mexicano*

#### 2.3.1. *Marco Histórico del México Independiente.*

##### *La Ilustración y el nuevo pensamiento*

La formación del nacionalismo, en general, implica la búsqueda de identidad de una nación. Debemos reconocer que generalmente esta preocupación se manifiesta una vez que ha terminado algún proceso de revueltas sociales, tal como las de independencia, pero en el caso de México, este fenómeno es mejor identificado en el siglo Xx, una vez terminada la Revolución Mexicana. Sin embargo los elementos de identidad son generados con mucha anticipación a estas revueltas.

Como hemos ya analizado en los apartados anteriores, en México, los intelectuales, humanistas e ilustrados europeos han influenciado el desarrollo de estos movimientos.

La presencia de la colonia española en México y la falta de equidad en las decisiones a todos los niveles permitieron que estos movimientos de inconformidad y de liberación fueran producidos con mayor facilidad. El reconocimiento de los valores de una nación por otra parte dió el marco ideal para generar el pensamiento de liberación.

Dentro de los primeros incidentes que permitieron la identificación de los valores de la Nueva España encontramos el pasaje de la expulsión de los jesuitas, quienes en el exilio comenzaron a escribir las historias nacionales de los países latinoamericanos de habla hispana como *La historia de México* de Clavijero, *La historia de Chile* de Molina y *Las inventivas contra la monarquía española*, lanzada desde Londres por el jesuita Vizcardo. (Fuentes, 2003, p. 28) Los jesuitas novohispanos expulsados por orden de Carlos III, se dedicaron a exaltar los valores e identidad americanos” (Fuentes, 2003, p. 276).

Debemos reflexionar sobre el hecho de que se estuviera escribiendo algunos textos en donde se pone en valor a México y todo su significado. Como era de suponerse y como aconteció de manera general en los países colonizados, la Ilustración representó una parte fundamental y fuente inspiradora para conseguir las ideas liberta-

doras, junto con la Revolución Francesa y las ideas Napoleónicas de expansión (Fuentes, 2003, p. 28)

### 2.3.2. *Independencia de México. El origen de su identidad*

El movimiento de la independencia de México inicia hacia fines del siglo XVIII, promovido especialmente por los criollos inconformes y, tal y como lo comenta Carlos Fuentes, inician la revuelta pensando en sus propios intereses y no a favor de los indios o los mestizos; “pero los primeros hábilmente alborotaron a los segundos y a los terceros y así obtuvieron carne de cañón a precio de regalo” (Fuentes, 2003, p. 28).

Convencer a los indígenas y a los mestizos resultó relativamente fácil, cuando además se hace uso de símbolos que en adelante identificarán a la nación. La Virgen de Guadalupe, símbolo de mestizaje, resultó ser un éxito.

En su momento Hidalgo llamaría a la “Virgen mexicana” a declarar la guerra contra la Virgen española. La Guadalupana, entonces, avanzaría luchando y matando a los realistas, mientras que la Virgen de los Remedios aplastaría insurgentes. (Rodríguez, Ramírez, 2004, p. 27)

Nos queda claro que los símbolos de identidad inician su aparición más palmaria, pero al mismo tiempo se empezarán a perder otros grandes símbolos, generados inicialmente por la guerra de independencia y posteriormente por el rechazo a todo lo que significara lo hispano:

Entrando ya el siglo XIX, los debates acerca de la identidad y el patrimonio cultural de México se acrecentaron, en paralelo a veces con grandes detrimentos y pérdidas. También se perdieron en ese siglo muchos tesoros arqueológicos y documentales, como có-

lices indígenas, que vendidos o sustraídos pasaron al extranjero. Con las leyes de desamortización de la reforma se vieron enajenadas, destruidas o arbitrariamente modificadas numerosas edificaciones coloniales, sobre todo religiosas como conventos, iglesias y colegios, convertidos algunos en cuarteles y caballerizas. (León Portilla, 1999, p. 69)

Dentro del reconocimiento de los valores materiales e inmateriales de México, se empieza a comprender que éste es resultado de un mestizaje, donde cada etapa y condición histórica ha aportado una parte significativa de lo mexicano y por lo tanto cada etapa tiene un valor esencial en su formación.

Una aportación de considerable trascendencia fue la publicación a fines del siglo XIX, de *México a través de los siglos*. Allí, distinguidos investigadores ofrecieron amplia y bien documentada visión histórica de la evolución del país. Su ser debía entenderse sin mutilaciones, integrado por tres grandes etapas: prehispánica, novohispana e independiente. (León Portilla, 1999, p. 21)

Como era de imaginarse al término de la guerra de la Independencia y la expulsión de los españoles del territorio de México, se intentará buscar nuevos modelos políticos y culturales, siempre afianzando una identidad mexicana. El siglo XIX, después de la guerra de Independencia, representa para México un periodo de conflictos y de intervenciones extranjeras, por parte de quienes trataban de aprovecharse de la nueva situación de la nación. Será Benito Juárez quien tratará de consolidar en todos los sentidos el poder y la identidad mexicana

En el campo del arte, en México imperaba el Neoclásico. Artistas formados en la Academia de San Carlos, como comenta Raquel Tibol, representaban la forma oficial de hacer arte del siglo XIX hasta el Porfiriato:

Los arquitectos de principios del siglo XIX eran, en su mayoría, maestros españoles traídos especialmente para impartir sus enseñanzas en la Real Academia de San Carlos de Bellas Artes. Formados en la Academia de San Fernando de Madrid, venían impregnados de las nuevas ideas estéticas que fueron surgiendo en Europa a fines del siglo XVIII, paralelamente a las convulsiones políticas, económicas y sociales; ideas que, apoyándose en principios humanistas y liberales, preconizaban el abandono de la frondosidad barroca y la adopción racional y científica de la sobriedad clásica (Historia, 1975, p. 11).

Como podemos darnos cuenta en un principio los modelos a seguir serían los modelos clásicos, quienes querían estar considerados por el gobierno deberían seguir los patrones de la Academia, aún a costa de una identidad propia.

El neoclásico fue en México expresión de las clases poderosas y de cultura bastante desarrollada. En los pocos casos en que la arquitectura y la pintura populares adoptaron el nuevo estilo, lo hicieron en forma superficial, copiando la apariencia. Por su parte la masa miserable de las minas, las haciendas y los obreros miró con hostilidad esas formas que venían a reemplazar otras con las que estaba familiarizada y cuyo carácter le emocionaba y comprendía. En su conjunto los edificios, altares y monumentos neoclásicos tienen el valor de haber sido la última afirmación de las fuerzas dominantes en el ocaso de la Colonia. (Historia, 1975, p. 17)

Debemos reconocer que el neoclásico representaría uno de los estilos internacionales que unifica a Europa y América en el mismo tiempo, y que al tener ese carácter de “internacional” pierde sus elementos identitarios con México. Con esta afirmación no negamos la calidad de las obras que se realizaron en este periodo como el palacio de Minería de Manuel Tolsá construido en 1813 (Historia, 1975,

p. 19), el ciprés de la Catedral de Puebla, por mencionar algunas de entre muchas exitosas obras arquitectónicas y escultóricas.

Aunque se formaron algunos arquitectos dentro de la Academia como el poblano José Manzo y Pedro Patiño Ixtolinque, entre otros, los formatos de las obras siguieron la línea clásica retomando algunas veces modelos barrocos. (*Imágenes 49-50, p. 228*)

Al estallar las luchas libertarias comenzó la decadencia de la Academia; el ambiente de agitación no era propicio para el cultivo de las bellas artes. En el año de la Independencia su situación era tan precaria que fue necesario clausurarla. En 1824, durante el gobierno del ministro Lucas Alamán, la Academia volvió a abrir sus puertas. Para ese entonces los maestros españoles habían muerto y las inquietudes de los terratenientes criollos y de la naciente burguesía nacional se concentraron en la defensa de su predominio dentro del conglomerado confuso y anárquico que comenzaba a crecer cargado de contradictorios problemas internos y difíciles amenazas exteriores. Durante veinte años la Academia llevó una triste existencia... (Historia, 1975, p. 26)

Después de pasar por altibajos, la Academia finalmente volvió a posicionarse como generadora de artistas y esa búsqueda de identidad posterior a la Guerra de Independencia, parece que a final de cuentas empieza a dar frutos en el neoclásico mexicano, principalmente en la pintura y la escultura, utilizando detalles de afinidad con México en las decoraciones como nopales, magueyes y águilas, por mencionar algunos elementos, así como escultura de personajes mexicanos como Miguel Hidalgo, Morelos, la Corregidora, o bien personajes prehispánicos como Moctezuma, Cuitláhuac, Itzcóatl y Ahuizotl, entre otros modelos. Es en la pintura donde el costumbrismo empieza a tomar una fuerza identitaria, mostrando bodegones con alimentos tradicionales mexicanos, paisajes y la narración de la vida cotidiana en imagen.



Imagen 49. Museo Nacional de Arte, antiguo Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas, Cd. de México.  
(Fotografía propia)



Imagen 50. Ciprés de la Catedral de Puebla, proyecto de Tolsá.  
(Fotografía propia)

### 2.3.3. *El Porfiriato y la Revolución Mexicana*

Durante el Porfiriato, la Academia fue muy bien recibida. Podríamos decir que Porfirio Díaz se convierte en el benefactor e impulsor de las artes y de la cultura en general.

El gobierno auspició y protegió un arte capaz de proporcionar el indispensable oropel al efectivo programa de progreso que incluía la fundación de industrias e instituciones de crédito, la multiplicación de ferrocarriles y telégrafos, instalación del teléfono y la luz eléctrica, servicios regulares de navegación y de tranvías, mejoras en el servicio postal y modernización de las principales ciudades, sobre todo de la capital. Para realizar tantas y tan importantes obras materiales el gobierno abrió la puerta grande al capital extranjero, que entró con fuertes empréstitos y mayores inversiones. Siendo esa la puerta del progreso se consideró justo que por ahí también circularan los vientos de la renovación artística. El gobierno aplicó a la producción artística un criterio idéntico que a la producción industrial; si para ésta se contrataron ingenieros, gerentes y capataces en el extranjero y se importó la maquinaria y el instrumental, para aquéllas contrataron artistas y se importaron los materiales para sus creaciones. No fue éste un proceso de aclimatación de formas artísticas foráneas, similar al que había intentado la Academia durante su formación y resurgimiento. Aquella política, con todos los desaciertos que tuvo, fue de servicio y estímulo a los artistas nacionales (Historia, 1975, p. 176).

Las políticas artísticas durante el periodo del Porfiriato están muy bien definidas por Armida Patrón (1998, p. 8) en su trabajo de análisis estético donde destaca tres posturas principales representadas por tres artistas de la época: Saturnino Herrán, Jesús Contreras y José Guadalupe Posada a quienes identifica como ejemplos de la política cultural y su papel en la identidad nacional.

Dichas tendencias se encuentran delimitadas por la introspección en el universo individual y la identificación de los valores de la cultura manifestados en un arte, expresión sintética moderna de diversos elementos –realismo, modernismo, costumbrismo de ruptura, simbolismo– en el caso del primero de ellos; la participación directa en los proyectos ideológicos del Estado en la expresión del Arte Clásico Formal; otorgando una fuerza técnica y estilística inusitada, en el segundo caso y la expresión del Arte Popular surgida desde una ideología y técnica tradicionales, en el caso del tercer artista.

En su momento histórico y desde sus lugares de oficio, Herrán, Contreras y Posada, presentan una respuesta individual a los hechos mismos de la realidad social, política, económica, esto es, a través de una identidad nacional que se organiza desde el interior de su arte, asumiendo la responsabilidad de vincularse al exterior social, ampliando la creatividad, vigorizando el nacionalismo y dando a la comprensión y a la sabiduría, permanencia garantizada. (Patrón, 1998, p. 8)

La forma más clara de comprender estas tres visiones, es como lo comenta Benjamín Valdivia en este documento de Armida Patrón (1998). Saturnino Herrán crea expresiones propias emanadas desde la élite intelectual, con temas populares, cultura que es atraída hacia la alta sociedad, esta expresión junto con la del taller de González Ledesma derivaría en el estudio folclórico y no del arte popular.

Jesús Contreras se alinea a la postura de no preocuparse por modelos populares y al ser discípulo de Rodin, toma modelos europeos de expresión. Trae a los clásicos a las escuelas mexicanas y establece un código de alta cultura. Por su parte José Guadalupe Posada, representa la expresión del pueblo, su expresión sale de la noticia popular, acontecimientos sociales y de la vida política, de tal forma que se muestra una política cultural abierta. (*Imágenes 51-52, p. 231*)



Imagen 51. Escultura "Malgré tout" de Jesús Contreras.  
(Fotografía propia)



Imagen 52. "La ofrenda" Obra de Saturnino Herrán. (Saturnino,  
2010, p. 90).

Con la presencia de Porfirio Díaz como presidente de la República por poco más de 33 años, los mexicanos empiezan a pensar nuevamente en la formación de una nación que vea por todos y no sea excluyente, que permita a toda la sociedad formar parte del desarrollo y no sólo a los privilegiados, que en ese momento sólo representaban el 10% de toda la población. Carlos Fuentes explica lo que significó este movimiento para los mexicanos y el camino nuevamente de la búsqueda de la identidad.

[...] el epílogo de la “paz porfiriana” de treinta y cinco años que si bien propició la inversión extranjera, la construcción de complejos industriales y puertos, el tendido de casi veinte mil kilómetros de ferrocarriles, la explotación de minerales y la extracción del petróleo cada vez más solicitado por la incipiente industria automotriz y la navegación marítima, descuidó el desarrollo de una cultura democrática que permitiera la proliferación de partidos y elecciones libres. (Lara, 2001, p. 21)

No podemos negar que el trabajo que realizó Porfirio Díaz durante su gobierno fue sorprendente para el país, sin embargo el pueblo nunca perdonaría el olvido y descuido de las clases más débiles, que eran la mayoría. Este descuido se comprende al tratar de sintetizar al mismo tiempo la dimensión de la revuelta, que incluía a más de cien mil soldados, el tamaño del territorio y sus poblaciones, ante este panorama, realmente la omisión era mayúscula.

La Revolución Mexicana fue un movimiento armado, fue un movimiento político y social, y fue un movimiento cultural. Como movimiento armado quebró el espinazo del Ejército Federal, el ejército de casta de Porfirio Díaz y Victoriano Huerta, creó en cambio un ejército popular que no sólo ganó batallas, sino que logró algo quizás más importante: relacionó al pueblo mexicano consigo mismo, rompió el aislamiento secular de México, un país

dividido entre montañas, desiertos y barrancas. En la Revolución, los mexicanos se conocieron entre sí. Las grandes cabalgatas del cuerpo del noreste de Obregón y sus yaquis desde Sonora; de la división del Norte, de Pancho Villa, desde Chihuahua, y desde el sur, el ejército libertador de Emiliano Zapata significaron que los mexicanos por fin se conocieron entre sí, por fin se encontraron, por fin se identificaron... (Fuentes, 2003, p. 31)

Hemos de notar que el final de la Revolución Mexicana, deja en los mexicanos la necesidad de volverse a conformar e identificarse y consolidar la idea de nación. Un medio ideal para esta realización estaría representado por el nacionalismo mexicano.

#### 2.3.4. La idea del Nacionalismo Mexicano

En la época posrevolucionaria los actores son muchos, pero sin lugar a dudas, uno de los intelectuales que tomará un papel esencial en esta transformación cultural será José Vasconcelos.

Posteriormente varios intelectuales de finales del siglo xx y del siglo xxi se encargaron de recrear las intenciones nacionalistas del periodo posrevolucionario, entre los que se cuentan Carlos Fuentes, Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Miguel León Portilla, Eduardo Matos Moctezuma y Federico Campbell, además de muchos otros.

Federico Campbell, en su artículo “México en cinco décadas” describe las delimitaciones temporales brevemente y sus avances en el camino de una verdadera independencia.

El arco temporal que va de 1901 a 1950 representa un tramo del quehacer histórico mexicano que hubo que transformar el rostro de la nación e impulsarla a la modernidad. Las cinco décadas comprendidas entre los estertores del Porfiriato y la presidencia de Miguel Alemán son determinantes en el proyecto de país que se venía dibujando desde el siglo xix, desde la Independencia hasta la República restaurada por Benito Juárez. Fue la etapa inevitable destructi-

va del antiguo régimen y sus ideales tuvieron su primera plasmación teórica y jurídica en la Constitución de 1917. (Lara, 2001, p. 21).

Carlos Monsiváis en su capítulo sobre “Revelación y Revolución”, en uno de los libros conmemorativos del Bicentenario de la Independencia llamado *Alma de México*, del que incluso, se hicieron varios documentales y videos, comenta lo siguiente con respecto a las etapas de conformación de la nación mexicana, en donde resalta la Revolución Mexicana como el inicio del país actual.

De entre las muchas posibles, una lectura del siglo xx mexicano localiza tres periodos que concentran los cambios radicales: [...] La Revolución Mexicana (1910-1946 aproximadamente); la modernización, primordialmente tecnológica (1945 a 1990, también aproximadamente), y a partir de entonces la globalización, una modernización más drástica, que obliga a ajustarse a los ritmos de las metrópolis, no tolera excepciones y privilegia la sucesión de espectáculos sobre el desarrollo cultural sostenido.

También, se precipita lo tan anhelado: la puesta al día de la literatura, las artes plásticas, la arquitectura, la música, el teatro. Un país cerrado en lo esencial ve abrirse numerosas vías de acceso a las experiencias del mundo entero. Fenómeno múltiple, que mezcla lucha de facciones y logros institucionales, la Revolución Mexicana no sólo modifica extensamente la vida del país, es también una gran metamorfosis cultural. Incluso José Vasconcelos la señala en un orden de cosas como un *triunfo del espíritu*. (Fuentes (pról.), 2003, p. 365)

Son las artes en su teoría y en la producción de objetos sensibles las que fundamentaron el cambio cultural del país. Carlos Fuentes realiza un pequeño catálogo de los exponentes en las diversas artes más importantes en este nacionalismo:

Gracias a la Revolución hay una eclosión de creatividad absolutamente única en la historia de México, donde quiera que uno mire. La pintura; aquí estamos frente a un gran mural de José Clemente Orozco, La trinchera. Los murales de Diego Rivera, de Orozco, de Siqueiros. La música, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas. La prosa de Alfonso Reyes. La poesía, desde Ramón López Velarde a los contemporáneos. La novela, Yáñez, Rulfo, Azuela, Guzmán, José Revueltas. El cine, Fernando de Fuentes, Alejandro Galindo, Emilio Fernández, Luís Buñuel. En todos los aspectos de la vida cultural mexicana, la Revolución dio frutos magníficos.

De esta manera, La Revolución nos dejó la gran lección: toda cultura que es excluyente muere, y las culturas sólo viven mediante la inclusión. Gracias a ello, llegamos al siglo XXI con una identidad propia de mexicanos, pero con la seguridad de que habiendo adquirido la identidad, ahora debemos pasar al desafío aún más importante, que es descubrir y respetar la diversidad; la diversidad política, religiosa, sexual, cultural. Estas son pues las grandes lecciones de la Revolución Mexicana, en tanto revolución cultural.” (Fuentes (pról.), 2003, p. 31)

Carlos Monsiváis al referirse a Revolución mexicana se adentra a la intención de la esencia de conocimiento del ser, que se encuentra y se identifica, que se atreve finalmente a ser y a expresarse.

En *El laberinto de la soledad*, el poeta Octavio Paz resume magníficamente su revisión del proceso: La Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser. México se atreve a ser. La explosión revolucionaria es una portentosa fiesta en la que el arte mexicano, borracho de sí mismo, conoce al fin en abrazo mortal, al otro mexicano.

La “Revolución es revelación”. No otra cosa piensan los creadores ocupados en interpretar, recrear o transfigurar el fenómeno.

Quieren ofrecer las revelaciones que trascienden el detalle preciso y permiten acercarse a la otra realidad: la del arte. (Fuentes (pról.), 2003, p. 365)

Octavio Paz en el prólogo denominado “El águila, el jaguar y la Virgen: voluntad de forma contenido” en el libro *México, esplendores de treinta siglos* (1992), hace una reflexión sobre las cualidades del mexicano y la importancia de la Revolución mexicana como detonador del nacionalismo impulsado por las tradiciones, la patria y las artes, a diferencia de otras naciones.

El primer movimiento artístico del continente americano fue el muralismo mexicano, iniciado en 1921. En general, se le considera como una consecuencia de la Revolución mexicana, que comenzó unos diez años antes. [...] es indudable que sus vidas y su arte mismo habrían sido muy distintos sin la Revolución. En primer lugar, el gobierno revolucionario los llamó y les ofreció los muros de los edificios públicos; en segundo lugar, la Revolución fue un gran sacudimiento histórico que reveló muchos aspectos desconocidos de México. La Revolución no sólo se propuso crear o inventar una nueva sociedad, sino también rescatar e incluso desenterrar el pasado mexicano. De ahí que uno de sus rasgos distintivos fuese el tradicionalismo; a la inversa de las otras revoluciones de la edad moderna, en México el fermento utópico, aunque considerable, no fue determinante: la gran novedad revolucionaria fue el descubrimiento de la patria y de sus artes y tradiciones populares. La palabra revolución fue sinónima de otra llena de resonancias religiosas: resurrección. (México, 1992, p. 47)

Con el nacionalismo no sólo se genera esta explosión en las diversas artes como una necesidad de expresarse y de encontrar una identidad, sino que permite la filtración de la expresión popular y sus tradiciones las cuales se habían visto restringidas durante el porfiriato.

### 2.3.5. Definición del Nacionalismo Mexicano

Las definiciones sobre nacionalismo mexicano son vertidas en libros, artículos y reflexiones a partir de la primera década del siglo xx, sin embargo la perspectiva sobre el asunto que tiene Carlos de Sigüenza y Góngora en el siglo xvii, resulta interesante cuando observamos la carga ideológica del mestizaje como parte de la formación de los pobladores de una nación.

El nacionalismo puede concebirse como la identidad que los habitantes de una comunidad tienen como cultura propia y diferenciada que ha nacido del solar patrio. El sentimiento de identidad se va formando y fortaleciendo en él a través del amor y respeto que siente por el pasado indígena de México. Si en el presente había rivalidades entre españoles y criollos, mestizos, indios y negros, el arraigo, el entronque que Sigüenza necesitaba para su idea de patria había de buscarlo en lo autóctono, aunque sin renegar, claro está de lo español (Rionda, 2007, p. 57).

En la obra *Los orígenes del nacionalismo mexicano* del historiador inglés David Brading (1973), se analizan desde la historia y a partir de la sociedad mexicana, las razones que generaron el surgimiento del nacionalismo en México. Su postura es interesante, pues centra su atención en las clases sociales, la economía y la ideología principalmente. Brading reconoce los siguientes factores como detonantes del nacionalismo:

1. El origen del nacionalismo mexicano es consecuencia del sentimiento antiespañol de la clase criolla que tuvo su génesis en el hecho de encontrarse siempre relegada, como clase social, de los puestos públicos por los peninsulares.
2. Revivificación del pasado indígena
3. Exaltación elementos de la religión, concretamente el guadalupanismo.

4. Estancamiento que sufrió el desarrollo del nacionalismo, debido al rechazo de los pasados indígena y colonial, por parte tanto de los ideólogos liberales como de sus adherentes populistas.

Hemos de notar que Brading, al realizar este análisis sobre México, confirma lo que otros pensadores habían ya establecido, al señalar la relación entre el nacionalismo y los elementos de identidad. El nacionalismo en las artes tuvo una acogida muy especial en el muralismo de la década de los años 1920, cuyos temas no tenían otra intención que resaltar los símbolos mexicanos, algunos de ellos los mencionados por Brading, pero destacaba además los eventos más importantes para la nación, como el desarrollo de las culturas mesoamericanas, la llegada de los españoles, la Independencia, las Leyes de Reforma y Benito Juárez, El Porfiriato y la Revolución Mexicana.

El nacionalismo mexicano de los años veinte y las décadas sucesivas podrán merecer más de una crítica, pero tuvo una justificación cultural que siempre será necesario ver en una perspectiva adecuada: después del cosmopolitismo del Porfiriato, cuyos productos artísticos nunca pudieron igualar sus modelos europeos o norteamericanos, buscar en el propio suelo el lugar donde pudieran sujetarse las raíces de una cultura nacional era un razonamiento plenamente justificado. Algo similar había ocurrido en Europa a principios del siglo XIX con el *revival gótico*. Adicionalmente, la situación mexicana coincidía con el auge, en todo el mundo, del arte y la arquitectura contemporáneos, que también se proponía sepultar una cultura académica centrada fundamentalmente en un arte clásico que ya había cumplido su ciclo histórico. La crítica de arte del mismo siglo XIX había abierto el camino a una nueva visión universal del arte (Jiménez, 1997, p. 13).

Es muy importante resaltar que el nacionalismo se contrapone a los modelos prehechos y copias de los modelos europeos del Porfiriato. Si bien durante el Porfiriato se copiaron modelos del eclecticismo europeo con formas antiguas del bizantino, románico y gótico, en México los revivals prehispánicos aparecieron influenciando también a algunos países en Sudamérica. En el campo de la arquitectura un personaje muy importante es Federico Mariscal quien inicia con la idea del *nacionalismo mexicano*:

Un discípulo de Acevedo, Federico E. Mariscal, proseguidor de aquél en su ilusión por dar una arquitectura nacional y moderna a la vez, impartió un curso que posteriormente publicó bajo el sugerente título *La patria y la arquitectura nacional*, animado, como él mismo explicó, por la preocupación de “despertar el más vivo interés por nuestros edificios y dar a conocer y estimar sus bellezas, a fin de iniciar una verdadera cruzada en contra de su destrucción”. (González, 1996, p. 31).

Mariscal por primera vez no sólo tocaba el tema de la conservación patrimonial sino el de la identidad, las costumbres y la casa popular, reconociendo así los valores y aportaciones de toda esta arquitectura a lo largo de la historia de México. Louise Noelle, lo reconoce también como uno de los iniciadores del nacionalismo arquitectónico:

Dentro de los arquitectos promotores de una postura nacionalista destaca de manera temprana Federico Mariscal, quien dictó una conferencia titulada “Amor a los monumentos nacionales” en octubre de 1913; en ella proponía que las obras de arquitectura “[...] han de ser la fiel expresión de nuestra vida, de nuestras costumbres, y estar de acuerdo con nuestro paisaje, es decir con nuestro suelo y nuestro clima; sólo así [...] pueden llamarse obras de arte arquitectónico nacional”. Así a pesar de que su expresión plásti-

ca se inscribe dentro de una tendencia ecléctica, la lucidez de sus conceptos amplifica su influencia en otros creadores. Además, resulta adecuado señalar aquí algunos de los pensadores mexicanos que se preocuparon desde muy temprano por definir algunos de los conceptos relativos al nacionalismo y la identidad cultural, sobre las que algunos arquitectos se basaron; entre otros se distinguen particularmente Manuel G. Revilla, con el *Arte en México* y Manuel Gamio con *Forjando Patria* (AAA, 2010).

Federico Mariscal además de ser un arquitecto activo, era profesor universitario y a través de sus talleres, sus clases, conferencias y artículos logró realizar una labor de trabajo sobre los valores identitarios en la arquitectura mexicana. Las propuestas de Federico Mariscal se vieron fortalecidas por el proyecto nacionalista del Estado:

[...] que partió de la recuperación del legado cultural de la Colonia como medio de lograr la síntesis nacional, resultado de la Revolución mexicana, que constituye la expresión más coherente y articulada del concepto de mexicanidad tan ansiosamente buscado, elaborado y dirigido por José Vasconcelos, primero desde Rectoría de la Universidad Nacional y después en la Secretaría de Educación Pública, centro rector de la política cultural del país... (González, 1996, p. 62)

Haciendo el recuento de la élite cultural mexicana que se preocupaba por el fortalecimiento de la identidad, es interesante recalcar que los arquitectos tuvieron a sus representantes, primero con Mariscal, y después con muchos otros, que experimentaron en la arquitectura. Ésta, por lo tanto, se alistó casi desde el principio de estos movimientos en la reconstrucción nacional que siguió a la Revolución Mexicana, provocando que la arquitectura del siglo xx tuviera una presencia transcendental dentro de las artes.

### 2.3.6. *El Indigenismo*

Una de las posturas interesantes que surgen dentro del nacionalismo, y que de alguna forma ya se venía contemplando a través de la pintura costumbrista de la Academia, es el tema del indigenismo.

El costumbrismo planteaba recrear imágenes de la vida cotidiana, de la vida común, que no tuvieran ninguna referencia personal como el retrato que se realizaban los individuos de las clases altas, sino ligados incluso a oficios comunes y aún a la vida anterior a la época virreinal, dando origen a la postura de recrear imágenes con temas prehispánicos. Revivificar el pasado indígena fue un recurso usado en la pintura en la escultura y hasta en la arquitectura, intención muy pretendida en el siglo xx.

El indio para Vasconcelos había empezado a existir cuando Colón llegó a las Indias; el indígena actual no formaba parte de su vocabulario, era tan sólo gente ignorante a la que había que educar. Vasconcelos expuso que el periodo intelectual del país había empezado con la llegada de los españoles y estableció que lo anterior a ese periodo era la prehistoria, de la cual quedaban ruinas arquitectónicas que mostraban la superioridad de los habitantes de las zonas cálidas confrontados con los habitantes del norte..

Para Vasconcelos, el indio continuaba revelando semejanzas de rasgos físicos con sus antepasados precolombinos, pero la idiosincrasia se había modificado con el advenimiento de la cultura europea. La guerra santa, como Vasconcelos se refiere a la conquista, “marco el fin de la raza indígena que no volverá a ser jamás lo que fue y marca también la transformación del español que no volverá a ser súbdito europeo, sino, si se quiere, el factor turbio pero resuelto y vigoroso de una nueva cultura mundial, la del mestizaje. (Acevedo, 1987, p. 18)

El indigenismo tuvo muy buena acogida en el *Art déco* que integra-

ba imágenes del indio triunfante, fuerte, fértil. De esta forma la escultura indigenista se fusiona con la arquitectura desde épocas muy tempranas hasta mediados del siglo xx. El tema del Art déco será analizado un poco más adelante en la arquitectura.

Una vez que se trabajó el indigenismo en pintura y escultura, posteriormente pasará a ser parte de la arquitectura también en el funcionalismo y como integración plástica en los murales. Esta forma de expresión artística fue bien acogida por su postura tan identitaria.

Así como cobra fuerza el indigenismo, podemos afirmar que otro asunto cultural empezó a llamar la atención y a consolidar la idea de la importancia del indígena en la formación de la identidad mexicana, se trata del trabajo de exploración arqueológica en México, asunto mediante el cual, otra vez, se reconoce la importancia de las culturas prehispánicas.

Durante la segunda y tercera décadas del siglo xx, el trabajo arqueológico reavivó los sentimientos de afecto por lo prehispánico. En un momento en el que trabajo y el conocimiento de los sitios prehispánicos eran todavía muy escasos, Manuel Gamio y Alfonso Caso, tuvieron que llevar a costas la nueva encomienda del rescate patrimonial que era tema de actualidad en ese momento. (*imágenes* 53-54, p. 243)

[...] Manuel Gamio se dedicó a estudiar arqueología y antropología social...por lo que su visión hacia el prehispánico y el indígena contemporáneo adquirió una perspectiva diferente...

Para Gamio, el desconocimiento de la población indígena es muy grande pues no ha sido estudiada sensatamente [...] es decir se necesita estudiar desde el punto de vista antropológico sus antecedentes pre coloniales, coloniales y sus características contemporáneas.[...] Gamio para acercarse al problema del indígena toma un tono paternalista al hablar de que tiene que redimir, que regenerar; misión que ellos no pueden hacer espontáneamente,



Imagen 53. La mujer indígena en el Parque México, Cd. de México, Colonia Hipódromo Condesa. (Fotografía: Mauricio Velasco)



Imagen 54. Escultura indigenista en una de las esquinas superiores del Monumento a la Revolución. (Fotografía: Mauricio Velasco)

sino que deben ser “amigos” de quienes van a laborar para su redención. Como sustento objetivo de su tesis, dio gran difusión a las conclusiones de su maestro Franz Boas en lo que prueba:

1. que no existe inferioridad innata;
2. que ésta se ha producido por causas de orden histórico, biológico y geográfico y
3. que al variar la educación y el medio, desaparecerá del indio aquella inferioridad. [...].

Sólo conociendo sus antecedentes se podría sentir el arte prehispánico. La recuperación artística de lo prehispánico en este momento se ve avalada por los movimientos artísticos europeos... (Acevedo, 1987, p.19)

Resulta interesante observar que Gamio realiza todo un análisis científico para llegar a esas conclusiones, probablemente con una visión más humanista y reconociendo de forma natural los valores implícitos en los seres humanos, defendiendo seriamente la postura indigenista para dejar claro todo en sus investigaciones y elementos de análisis.

El *indigenismo* en la arquitectura se verá reflejado dentro los eclecticismos del siglo XIX y principios del siglo XX, pero es una vez terminada la Revolución Mexicana que pueden encontrarse casos de indigenismo como estandarte del nacionalismo y tendremos obras dentro del *Art déco* y el funcionalismo visto a través del *neo indigenismo* o *neo prehispánico*.

De esta corriente surge la postura del Arquitecto Alberto T. Arai, (1952) quien se considera como uno de los precursores del indigenismo o neo indigenismo en la arquitectura

Esta tradición considera que la arquitectura nacional es la representación de una forma identitaria mestiza en la que la herencia precolombina, colonial y moderna se fusionan, conformando una

forma cultural, homogénea y exitosa, entre la “raza española” y el “espíritu” indígena. La raza española –concepto en singular– trasciende el asunto de la sangre definiéndose a partir de la triada cultura, religión y lenguaje. Lo segundo –plural y sinónimo de aborígen, cultura prehispánica o etnia– es una esencia espiritual, reducto del Yo autóctono a decir de Alberto T. Arai en *Caminos para una arquitectura mexicana*, que se manifiesta a través de una singular y popular destreza técnica. (Lozoya, 2010)

Con esta idea, varios arquitectos en México, realizaron sus propuestas al mismo tiempo que se realizaban otros estilos con formatos más internacionales. Alberto T. Arai, realizó los frontones en Ciudad Universitaria de la ciudad de México, ejemplo que consiste en copiar modelos del talud y tablero prehispánico. Juan O’Gorman y el mismo Diego Rivera intentaron jugar con formas prehispánicas en el Anahuacalli, sin embargo las formas más comunes de indigenismo en arquitectura fueron integraciones plásticas y escultóricas sobre edificios, donde la figura del indígena será el protagonista principal.

### 3. LAS POSTURAS ARQUITECTÓNICAS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX EN MÉXICO

#### 3.1. Las primeras décadas del siglo xx

La arquitectura, como el resto de las artes, se ha visto fuertemente influenciada por los movimientos de la propuesta nacionalista; los problemas económicos posteriores a la Revolución Mexicana y por las influencias externas, sin olvidar las tendencias estilísticas mundiales que México ya compartía desde varios años atrás, como el barroco, el neoclásico y los tan promocionados europeísmos del siglo XIX que agradaban a Porfirio Díaz.

Para iniciar este apartado se hace necesario analizar las influencias ideológicas que impactan en la arquitectura del siglo xx, ne-

cesitamos derivarlo de la confrontación de identidades mexicanas, desde la idea de la existencia de identidades puras en la arquitectura hasta las posturas de la arquitectura mexicana con rasgos de identidad resultado de mestizajes, eclecticismos, hibridaciones, etc., de esta forma podemos enlazar los temas del marco teórico hasta llevarlo a ejemplos específicos que serán analizados posteriormente.

Antes de empezar a comentar algunas de las posturas más importantes de historiadores y arquitectos en referencia a la producción arquitectónica del siglo xx, se resumirán las tendencias de la época en una tabla con la finalidad de contribuir a la comprensión de los estilos principales, del proceso, de los traslapes estilísticos, así como de sus influencias internacionales y las aportaciones que sólo se dieron en México. Este análisis permite una contribución que nos acerca a comprender una identidad propia.

Hemos de identificar en primer lugar, que la mayoría de las expresiones arquitectónicas del siglo xx son derivadas de influencias internacionales y que igualmente encontraremos las expresiones puras, tal y como se concibieron fuera de México, y las transformaciones territoriales de éstas en la intención de conseguir una identidad mexicana.

PERIODO. FECHAS APROXIMADAS DE DURACIÓN	ESTILOS ARQUITECTÓNICOS (en las tres columnas se indican manifestaciones estilísticas simultáneas)		
Finales del s. xviii y mediados s. xix	Presencia de algunas expresiones del <i>Barroco tardío</i> .	Origen y desarrollo del Neoclásico en México	

<p>Finales del siglo XIX hasta las primeras dos décadas del s. XX</p>	<p>El Neoclásico se va transformando en Eclecticismo arquitectónico</p>	<p>Combinaciones de estilos clásicos pasados Estilos exóticos como la influencia árabe</p>	<p>El Art Nouveau Europeísmo: Copias de modelos franceses, italianos, ingleses y españoles principalmente.</p>
	<p>Historicismos arquitectónicos</p>	<p>Copian modelos antiguos en lugares donde nunca existieron estos estilos originales y fuera de tiempo, principalmente se dan las siguientes manifestaciones Neo Bizantino Neo Románico Neo Gótico Primer Neo prehispánico (propuesta exótica de los arquitectos mexicanos, en lugar de formas árabes):</p>	<p>Presencia del Neocolonial Estilo californiano Modelos de las haciendas y casa mexicana que se hicieron en la frontera, los norteamericanos copian esta arquitectura. En México tenemos versiones que se mezclan con el eclecticismo</p>
<p>Siglo XX Hasta las dos primeras décadas</p>	<p>Continúan todas las posturas Eclécticas e Historicistas.</p>	<p>Nuevas formas de lo modelos prehispánicos, como resultado de la búsqueda de la identidad posterior a la Revolución Mexicana: nacionalismo</p>	
<p>Siglo XX 1920 a 1945 aproximadamente</p>	<p>Los eclecticismos pueden continuar, incluso hasta la década de los años 50</p>	<p>Aparecen los estilos modernos, internacionales inspirados en el funcionalismo</p>	<p>Como continuación formal del Art Nouveau, surge el Art déco, como símbolo de elegancia y modernidad</p>

Década de los años 1930 y 1940	El Art déco y el funcionalismo	El Art déco desarrolla varias posturas: Decó combinado con Eclecticismo clásico: Geométrico puro Neo-prehispánico Neo colonial	Derivado del Neocolonial: El Spanish o Neo colonial californiano Neo plateresco y El Neobarroco
Después de la década de 1940 Hasta la década de 1950	El Art déco y el racionalismo o funcionalismo se fusionan dando una mezcla entre los dos.	Con el funcionalismo se define el México moderno. Se encuentran algunas inserciones del muralismo en edificios	Minimalismo funcionalista
De la década de 1950 hasta 1970		Estilo Internacional. Continuación del funcionalismo Después de la 2ª guerra Mundial. Tiene gran aceptación entre la preferencia estilística constructiva del s. XX	
A partir de los años 70 hasta la fecha 2013	Se inicia el posmodernismo arquitectónico	Primeros ejemplos del funcionalismo fusionados con el posmodernismo	Posmodernidad historicista Regionalismo Posmodernismo individual Posmodernidad racional (Cejka, 1999) También se tiene una conciencia sobre la conservación patrimonial y el reciclaje de edificios

Década de 1980 a la fecha	Se integra la arquitectura high tech con características en nuevos fraccionamientos empresariales	Encontramos fusiones posmodernas con arquitectura high tech	Al mismo tiempo se experimenta con la arquitectura ecológica, arquitectura sustentable domótica o arquitectura inteligente
A partir de la década de 1990 a la fecha	Se integra con muy poca producción la arquitectura deconstructivista	Fusión de arquitectura high tech con arquitectura deconstructivista	Aparece un nuevo minimalismo asociado al high tech.

Una vez terminada la Revolución Mexicana se definieron las líneas de trabajo de los artistas. La culminación de una guerra civil dejó dañada a la sociedad, a la economía y limitó la producción artística y arquitectónica. Los artistas intentaron tener nuevas formas de expresión ya fuera arquitectónica o artística en general, y aunque hubo algunos que siguieron la corriente del nacionalismo e imprimían su sello en la obra, hubo también quienes viajaron a Europa para copiar los modelos que en ese momento dictaban la vanguardia conformando la “generación de ruptura”.

Durante la primera década del siglo xx se realizaron obras que Porfirio Díaz inauguraba. Grandes infraestructuras urbanas como avenidas, paseos, alamedas, elementos de equipamiento urbano como palacios de gobierno, teatros, mercados, nuevas colonias y fraccionamientos y mucho mobiliario urbano que transformaron a la Plaza Mayor de cada ciudad en jardines franceses diseñados simétricamente, arbolados y decorados con bancas, kioscos, luminarias, fuentes y monumentos. Este trabajo se facilitó con la introducción de nuevos materiales como el hierro colado y el uso de moldes en la fabricación de más de una pieza del mismo diseño. Decisiones que permitieron amueblar fácilmente plazas y espacios públicos

Otra característica de este periodo es que la mayoría de las obras trataban de presentarse como brillantes, es decir, que daban una buena vista a las ciudades, una imagen “europeizante”, sin embargo las obras que se realizaron para el resto de la ciudad y para el resto de la sociedad común, eran casi nulas.

La arquitectura de este periodo se vio fuertemente influenciada por el *Eclecticismo europeo*<sup>2</sup>, y fue muy común la representación mexicana en las exposiciones universales de París con ejemplos de *historicismo*<sup>3</sup> *neo prehispánico*, que abarcarían todo el Porfiriato y una década después. En este historicismo se traen de regreso los modelos prehispánicos, con la intención de encontrar una identidad digna de mostrarse en los pabellones internacionales o bien en los arcos del triunfo, de carácter efímero en su mayoría, y que se hicieron en honor de Porfirio Díaz.

Se usaban como se siguen usando todavía en algunas comunidades los *chimalis*<sup>4</sup>, llenos de flores, que decoraban las entradas del pueblo y la entrada del templo o de la plaza principal. Su carácter efímero, permitía que una vez terminada la fiesta, estos marcos alegóricos se retiraran. El caso del Arco del triunfo de León Gto., gustó tanto que se decidió transformar su estructura inicial de madera, papel, flores y velas en uno que permanece hasta nuestros días, de lo que es posible encontrar constancias en el archivo histórico de León, a través de algunos registros de cómo era el arco originalmente.

---

<sup>2</sup> Entendemos por eclecticismo arquitectónico al movimiento estilístico posterior a Neoclásico, que se desarrolla en Europa a finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX. Este estilo pretende combinar varios estilos en una sola obra arquitectónica.

<sup>3</sup> El Historicismo arquitectónico corresponde al mismo periodo que el eclecticismo, incluso para algunos especialistas eclecticismo e historicismo son lo mismo. Sin embargo se hace necesario precisar que la diferencia es entre estos dos términos se encuentra en que algunos estilos regresan del pasado e incluso a lugares donde nunca se desarrollaron de forma íntegra (historicismo) y otros combinan (eclecticismo) varios estilos, ambos hacen uso de estilos pasados históricos.

<sup>4</sup> Marcos que se encuentran hechos con una estructura de madera y entramados que permiten colocar flores y otras ofrendas. Son de carácter festivo religioso, en algunas comunidades de Cholula se siguen haciendo y en la fiesta de la Santa Cruz que se celebra en Querétaro en el convento del mismo nombre el 14 de septiembre, donde se reúnen concheros de todo el país.

En cuanto a los arcos triunfales y la arquitectura efímera para la entrada del Presidente Díaz o algún otro personaje importante, es conveniente hacer notar que, a pesar del gusto por lo europeo, existió la necesidad de reconocer elementos identitarios, como las formas prehispánicas.

Dentro de esta postura europeizante del Porfiriato, se diseñaron residencias principalmente en las nuevas colonias que copiaban modelos arquitectónicos franceses, españoles, italianos e ingleses, tanto de su arquitectura histórica como de su arquitectura vernácula. Con todos estos elementos surgieron estilos como el *Victoriano* inglés y el *Art Nouveau* Belga. Con estos modelos se realizó la construcción de casas en los Paseos desarrollados en las ciudades más importantes, como el Paseo de la Reforma en México, el Paseo Juárez en Puebla, el Montejo en Mérida y el de la Presa en Guanajuato. (*imágenes 55-56, p. 252*)

Como parte de estos estilos europeos se trajeron a la arquitectura mexicana algunas formas arquitectónicas como la mansarda y lucarna francesa, el porche inglés, el ladrillo aparente, la chimenea, el sótano, el jardín para la casa y hasta las primeras cocheras. (*Imágenes 57-58, p. 253*)

Después de la Revolución Mexicana se presentaron los nuevos modelos de la arquitectura, algunos de ellos apoyados en estilos que pretendían ser nacionalistas y que trataban de recuperar modelos ya probados en México. Así, la arquitectura prehispánica y la colonial legaron algunas de sus formas e intenciones al *Art déco* y a los funcionalismos que empezaban a fluir por el mundo moderno.

En las primeras décadas del siglo xx, varios arquitectos se propusieron buscar una expresión propia, en alternativas que transitan desde la recuperación mimética de elementos arquitectónicos del pasado, muchas veces bajo el dominio de una actitud formalista, hasta la reinterpretación de esencias, adecuadas al contexto físico,



Imagen 55. Arco maya en honor a Porfirio Díaz, 1906, Mérida Yucatán, México. (Fotografía: Robles García, 1987, p. 23)



Imagen 56. Antonio M. Anza y Antonio Peñafiel. Proyecto del pabellón Mexicano en la Exposición Universal de París, 1889. (Fotografía: Eguiarte Sakar, 1987, p. 12)



Imagen 57. Casa en el Paseo de la Presa, junto al Palacio de Gobierno, en Guanajuato. (Fotografía propia)



Imagen 58. Casa Art Nouveau en el Paseo de la Presa, Guanajuato. (Fotografía propia)

sociocultural y temporal; búsquedas en ocasiones acompañadas de un discurso reflexivo tendiente a apuntalar la inserción de las soluciones propuestas en afinidad con otras arquitecturas del momento en el cual se implantan (Cárdenas, 1998, p. 102).

Jorge Manrique expone algunos de los muchos estilos que se imponen en México, que además tienen como finalidad cubrir las necesidades de vivienda, infraestructura y equipamiento urbano que requieren las ciudades con crecimientos fuertes como el que se dio en el inicio del siglo xx.

El nacionalismo que se hacía presente en toda la cultura nacional se hizo ver también fuertemente en la arquitectura (que en esto continuaba y extendía, igualmente, algunos planteamientos teóricos de antes de la Revolución). Tuvo importancia una arquitectura neoindígena, pero por su mayor adaptabilidad a las necesidades del momento se prefirió la arquitectura neocolonial. Esa fue la que apoyó Vasconcelos desde la Secretaría de Educación para las escuelas y las bibliotecas, pero frente a ese nacionalismo historicista se levantó, especialmente en el ámbito de la construcción pública, una oposición que tenía un doble origen.

Por una parte llegaron a México las influencias de la gran renovación arquitectónica que estaba teniendo lugar (aunque en escala limitada) en Europa; esto en dos maneras, por vía del estilo *Art-déco* (de la Escuela de Artes Decorativas de París), que abandonaba el lenguaje tradicional e historicista para sustituir las plantas por otras más racionalmente acordes a las necesidades de servicios modernos y la decoración por una que recogía las enseñanzas de los cambios artísticos del siglo; esto por vía del *racionalismo* más estricto y el abandono de toda decoración que proponía el arquitecto suizo-francés Le Corbusier. Por otra parte, un país empobrecido después de la lucha revolucionaria, y simultáneamente volca-

do a resolver necesidades de la población en escuelas, hospitales y habitación, debía encontrar soluciones que permitieran construcciones rápidas y a bajo costo. (Historia, 1986, pp. 8020 y 8021)

Con anterioridad habíamos hablado de José Vasconcelos como un personaje fundamental dentro del proceso del nacionalismo, pues sobre él descansaron los esfuerzos en la transformación de México, además de ser quien impulsa a la arquitectura y las demás artes.

El ideólogo del nacionalismo cultural mexicano fue José Vasconcelos, filósofo y escritor que había sido miembro del Ateneo de la Juventud y quien en 1915 llegó a ser ministro de Instrucción en la breve presidencia de Eulalio Gutiérrez, y posteriormente rector de la Universidad y jefe de la nueva Secretaría de Educación Pública bajo Álvaro Obregón. Vasconcelos se inspira en el programa de Lunatcharsky, ministro de Instrucción de la URSS y elabora un plan cultural para México. Con una visión global y catalizadora se hace rodear de la intelectualidad mexicana para llevar a cabo sus proyectos.

El programa fue trazado de acuerdo con su propia filosofía que concebía al arte, la receptividad estética y la creatividad en la cima de los logros humanos. En la Secretaría creó tres departamentos: escuelas, bibliotecas y bellas artes. Fundó escuelas en todo el país y en su campaña de alfabetización trató de incorporar el elemento indígena... (Historia, 1986, p. 2037)

Con Vasconcelos no sólo se daba entrada al nacionalismo a través del estilo *Art déco*, sino a la presencia del racionalismo que José Villagrán García, Mario Pani y Enrique Yáñez, entre muchos otros arquitectos empezaron a trabajar. Es importante enfatizar que el estilo funcionalista o racionalista es de carácter internacional, y que en su variante mexicana buscó la integración plástica que pretendía llevar la arquitectura a otro nivel simbólico.

## 4. POSMODERNISMO MEXICANO

### 4.1. *La posmodernidad en los estilos de la arquitectura.*

#### *Sus antecedentes*

En el campo de la arquitectura las expresiones parecen tomar otra forma diferente a lo explicado como posmodernismo filosófico. Sin embargo, al revisar el trasfondo, no está muy alejado de estos principios. Al parecer existen dos tendencias posmodernas: una elaborada por arquitectos que se ajusta a características internacionales del posmodernismo como estilo arquitectónico; por otro lado la postura de la arquitectura popular, elaborada sin arquitectos y que toma modelos que van de acuerdo al reconocimiento de grupos vulnerables y lo referente a sus formas de expresión.

De la primera tendencia, debemos retomar parte de la información que en un principio explicábamos acerca de la modernidad arquitectónica, representada por los principios básicos del funcionalismo. Nuevos materiales, formas y la solución de los espacios internos eran el símbolo de perfección. Los cánones estaban dados, desde el uso de los materiales básicos de la construcción como el concreto armado, las formas básicas como los que dictaba en su momento Le Corbusier y las otras escuelas y que eran los elementos esenciales en la arquitectura moderna.

Para comprender la Posmodernidad es necesario examinar sus orígenes. Para ello, tenemos que situarnos primero en el tiempo tras la segunda Guerra Mundial. En aquella época, finalmente fueron aceptados en todo el mundo (libre) los ideales de la modernidad Clásica, tal como lo difundían Le Corbusier y los arquitectos de la Bauhaus, Gropius y Mies van der Rohe. Hasta esta época se construyeron los grandes edificios con muros cortina acristalados, ya propuestas por Mies van der Rohe en los años veinte. Y el incansable propagandista de la Modernidad en los Estados Unidos, Philip Johnson, se cuidó ampliamente de su difusión. (Cejka, 1999, p. 24)

Al parecer fueron casi 60 años de permanencia del funcionalismo, aún con la etapa en la que se dieron las combinaciones estilísticas con el Art déco. La persistencia de tantos años generó una reacción como se ha visto a lo largo de la historia de la arquitectura, que responde con elementos contrarios a los ya establecidos como cánones funcionalistas. Si antes era la *función* la que gobernaba, para el periodo del posmodernismo, después del estilo Internacional y de la posguerra en la década de los años setentas, es la *forma* la que regirá en adelante. En los inicios de la década de los setenta se observan las primeras imágenes de un nuevo estilo arquitectónico.

¿Qué es el posmodernismo arquitectónico? Si lo describimos como una reacción contra el modernismo (que evidentemente lo es), debemos apresurarnos a añadir que ésta no es meramente una reacción formal sino una que compromete a toda la filosofía vanguardista que subyace al proyecto modernista desde los días de la Bauhaus. Lo que está en juego en el conflicto es realmente mucho menos el legado modernista como tal [...] que las más amplias declaraciones realizadas por la belleza funcional e intransigente pureza de formas del modernismo arquitectónico: declaraciones sobre su propia necesidad y universalidad, a la luz de la cual la legitimidad de todas las demás formas habría de denegarse de una vez por todas. (Calinescu, 2003, p. 274)

Aunque podríamos asegurar que el apartado de las teorías posmodernistas en el nivel filosófico tiene un trato diferente sobre la arquitectura, es pertinente afirmar que gran parte de sus principios están presentes como a continuación lo veremos con los comentarios de varios de nuestros filósofos posmodernos, quienes al parecer le dan una carga simbólica muy fuerte a este periodo, misma que se había perdido durante el modernismo funcionalista.

Más allá de la identificación de los límites históricos del posmodernismo, es la posibilidad misma de un arte en particular de una arquitectura postmoderna que se hace interrogar. La sola elucidación de principios de la arquitectura contemporánea permitirá decir si no es su expresión de una crisis histórica y artística. Nuestra hipótesis es mucho más que la razón de la distinción entre un arte modernista y un arte posmoderno que tiende a la interpretación de la significación que se elabore y que producen las obras. (Guibet, 2011)

Algunos arquitectos posmodernos recurrieron precisamente a copiar de modelos clásicos y renacentistas que el modernismo había rechazado, especialmente por la idea del rechazo al ornamento, aquí la estructura funcionalista se perdía ante el adorno posmoderno y su significación.

La decoración y más generalmente, la expresión, pensaban los modernistas, era social y moralmente censurable, intelectualmente indefendible y estéticamente corrupta. Era en una palabra, lo que hoy en día llamaríamos kitsch de clase alta o clase media. A tan mal gusto y mala fe, el modernismo opuso su estética ascética, utópica y racionalista. (Calinescu, 2003, p. 275)

La arquitectura hecha por arquitectos, en el periodo del posmodernismo, al contrario de lo que pensaba Nietzsche, tratará de recuperar las formas de la historia a tal grado que en la historia de la arquitectura, al posmodernismo se le reconoce con frecuencia como el regreso de los clásicos en los siglos xx y XXI. Es indiscutible que el posmodernismo es un estilo formal que reacciona contra el funcionalismo.

Bajo este concepto se reúnen tendencias que han reaccionado radicalmente a la decadencia de la modernidad comercializada

y que han dirigido con sus atributos (simetría, eje, columna, ornamentación, ventana de medio punto, etc.) hacia la arquitectura clásica. Se incluyen también las tendencias marcadamente individuales, pero que trabajan con referencias históricas<sup>5</sup>. Un ejemplo sería el racionalismo que también recurrió al repertorio clásico, aunque de una forma más variada. La Posmodernidad, que cambió todo el concepto de la arquitectura en los años setenta, parece actualmente agostada, pero de alguna manera actúa sobre otras tendencias. (Cejka, 1999, p. 8)

La posmodernidad arquitectónica más que ser un caos es todo lo contrario: pues al copiar los modelos establecidos por los clásicos tiende a ser homogénea, ordenada y limpia y sigue reglas de algunas de las tendencias totalmente clasificables, sin embargo podemos ver que en algunas expresiones en los Estados Unidos, rebasa la línea del mal gusto y la saturación. (*Imágenes 59-60, p. 260*)

La posmodernidad no es un estilo homogéneo en el sentido de las épocas estilísticas del pasado. Se trata más bien de un colectivo que engloba distintas tendencias que, en los años setenta, rompieron radicalmente con la Modernidad comercializada. (Cejka, 1999, p. 24).

Aunque el tema del posmodernismo pretendemos enfocarlo al caso de México, será necesario analizar las posturas internacionales, como lo hemos hecho con los otros estilos arquitectónicos, para luego tratar de encontrar las variantes mexicanas de este estilo. Jan Ceska, clasifica la posmodernidad arquitectónica de acuerdo con los siguientes tipos:

---

<sup>5</sup> No se puede clasificar sin tener alguna duda la posmodernidad individual europea, tal como la representan James Stirling y Han Hollein, porque incluye muchos rasgos de la Modernidad; las últimas obras de estos arquitectos pertenecen más bien al *pluralismo Moderno*. (Cejka, 1999, p. 8)



Imágenes 59-60. Obras de Ricardo Bofill construidas en Paris, Francia en 1985, (Conjunto habitacional) Place de Catalogne (Plaza de Cataluña). Las formas nos llevan a recordar las plazas renacentistas con trazos geométricos, las fachadas interiores recuerdan columnas dóricas, donde los fustes de las columnas se convierten en pequeñas estancias, los entablamentos son utilizados a manera de remates monumentales en su interior se alojan un nivel más, la Plaza tiene un arco triunfal romano.

(Fotografías propias)

- Posmodernidad historicista, inspirada en la arquitectura griega, romana, renacentista y del neoclásico (como los ejemplos de arquitectura que hace Ricardo Bofill en España y Francia).
- El posmodernismo regionalista, inspirado en la arquitectura vernácula y la tradición local de la construcción.
- La posmodernidad individual, determinada por la arquitectura de arquitectos influyentes y conocidos.
- El posmodernismo racional, que se destaca de formas simples y geométricas y por una cierta severidad, la importancia volumétrica y la masividad es al parecer lo más importante. (Cejka, 1999, p. 8).

La arquitectura posmoderna resulta entonces ser tan ordenada que permite que Jan Cejka logre sintetizar algunas de las características de este tipo de arquitectura y presentarlas en un resumen en forma de tabla con las posturas menos cuestionables del estilo. En esta tabla comparativa (Cejka, 1999, p. 29) indica cómo se enfrenta el concepto (que sólo más tarde recibió la denominación de Posmodernidad) con la propuesta que en su momento realizó Venturi, con el de Modernidad clásica:

Modernidad	Robert Venturi
Simbolismo insinuado, connotativo. (Cejka, 1999, p. 29)	Simbolismo descriptivo, denotativo. (Cejka, 1999, p. 29)
Ornamento integrado (no buscado, sino resultado de la formación de elementos integrados).	Ornamento aplicado (decoración en la superficie, principalmente configuración de fachadas).
Arquitectura pura, sub-ordenada a una idea principal.	El empleo simultáneo de diferentes medios heterogéneos.
Arquitectura por sí misma. Sólo comprensible para el experto.	Arquitectura comunicativa y respectiva a la sociedad.

Revolucionaria, no histórica, opuesta a la tradición.	Evolutiva. Siguiendo los ideales históricos.
Singular, autóctona hasta “heroica”	Convencional y configuración barata.
Todos los frentes son tratados de igual forma.	Fachadas frontales bellas y lujosas.
Tecnología progresista.	Construcción probada y convencional.
Intenta conseguir algo de manera ideal y superior.	Acepta escala de valores del contratista.

Mucho de lo que se determina en la tabla se refiere en general a las actividades de la sociedad posmoderna donde existe un aparente caos, generado por la falta de orden. Existe al mismo tiempo una libertad que permite la expresión libre que suele ir acompañada de símbolos.

En este aspecto Robert Venturi y su libro *Aprendiendo de Las Vegas*, vuelve a ser el punto de partida, por un lado una arquitectura de autoconstrucción, sin orden, pero simbólica, y por otro lado le damos entrada a unos parámetros de arquitectura ordenada que Jan Ceska organiza en cuatro modelos. Sin embargo se hace necesario retomar la idea de la autoconstrucción de la que ya hablaba Venturi, pero en esta ocasión citaremos a otro personaje, que hace referencia a la autoconstrucción pero no del tipo comercial, sino dirigida a países en desarrollo.

Se trata del holandés Johan Van Lengen, quien al vivir algunos años en Brasil y experimentar una estancia en México, lleva su estudios hacia la “autoconstrucción dirigida” a través de su libro *Manual del arquitecto descalzo* (1989). Este libro pretende por un lado poner orden en el proceso de la autoconstrucción y por otro lado intenta rescatar las raíces y el valor de lo vernáculo mediante el diseño, materiales y una zonificación universalista dirigida a los países en desarrollo como ya habíamos mencionado. Hemos rescatado de una entrevista que se le hace a Johan Van Lengen algunos extractos donde deja claro su intención con el libro.

*Toni:* Tu libro del *Arquitecto Descalzo*, ha sido una guía para muchas personas, sobre todo para arquitectos jóvenes que empezaban la carrera y que se daban cuenta de que lo que habían estudiado no servía para nada. ¿Qué significó para ti escribir este libro?

*Johan:* Todo comenzó porque trabajaba con gente que vivía en chabolas, a las que les explicaba formas de reconstruir sus casas, purificar y reconducir el agua... Muchas veces les dejaba unos simples dibujos, así que, estando en México, pensé que sería mejor hacer un libro. El problema vino porque, como trabajaba en la ONU, no tenía tiempo, además las órdenes eran que no podíamos dar ningún tipo de consejo, sólo observar. Así que tuve que esperar algún tiempo antes de comenzar el Manual del Arquitecto Descalzo.

*Toni:* Has trabajado, dime si me equivoco, en que esa arquitectura se acerque a la gente pobre. ¿Este trabajo es quizás de los más importantes?

*Johan:* Claro, pero existe ese problema del que ya hablé, la gente de clase baja mira a la clase media para imitarla, porque quiere llegar a ese nivel y si la clase media está usando bloques de hormigón, quiere bloques de hormigón.

La gente prefiere vivir miserablemente para un día comprar cien bloques para construir otra parte de la pared y estar otros tantos años así.

Una historia interesante que ocurrió en Ciudad de México donde Claudio, arquitecto, convenció al dueño de uno de los periódicos más importantes de la ciudad de construir su casa de fin de semana con adobe. De esto hace unos treinta años y ahora Caia-caosan, que así se llama la localidad, es toda de adobe, porque la gente ve una familia con casa de adobe, con coche, piscina, y entonces tienen que hacer la suya de adobe. (Marín, 2011)

En la entrevista deja claro la preferencia de la arquitectura vernácula, o el reconocimiento de los valores vernáculos dentro de la ar-

quitectura académica, dando entrada a una de las posturas del posmodernismo que también indica Jan Cejka como posmodernismo regionalista, pero también hace referencia al caos arquitectónico que implica una ciudad grande desorganizada como las brasileñas y las mexicanas, que al final de cuentas son también parte del fenómeno de la posmodernidad.

## 5. ADAPTACIONES POPULARES

La arquitectura mexicana ha tenido sus manifestaciones ajustándose a los movimientos internacionales, sobretodo en el siglo xx y es interesante observar que, si bien hay una línea formal y funcional que siguen los estilos arquitectónicos, la regionalidad nos proporciona nuevos modelos que al integrarse producen ejemplos extraordinarios que se distinguen como únicos, como el caso de los barrocos en México. Si además se le agrega a esta fórmula estilística, una dosis de interpretación popular, el resultado será muy interesante.

Los antecedentes de estudio de la arquitectura popular en su versión de vernácula realmente representan estudios muy recientes, donde cada vez encontramos a más especialistas que desean abordar el tema, sin embargo Gabriel Arboleda explica cómo la preocupación del tema tiene sus antecedentes desde el siglo xix, y que el estudio de la arquitectura vernácula podría seguir la trayectoria de los regionalismos y los historicismos.

Que hayan existido teorías sobre arquitectura vernácula ya en la década de 1800 significa que, como concepto, la arquitectura vernácula no es tan nueva como puede parecer. De hecho, aunque el interés por la lengua vernácula ha crecido en tiempos relativamente recientes, ha estado latente durante un largo rato. La idea de dialectalismo en relación con la creación se insinúa en el idioma Inglés desde la década de 1600, mientras que el término “arquitectura vernácula” ha sido explícitamente en uso desde tan temprano como 1818.

Durante la década de 1800, la lengua vernácula era un tema de la exploración de diferentes disciplinas y con diferentes sesgos. En primer lugar [...] fue un elemento crítico en la búsqueda de lenguajes arquitectónicos nacionales. En segundo lugar, los edificios vernáculos en el hemisferio sur fueron vistos como objetos de curiosidad: en revistas europeas y los libros, los viajeros narraron historias sobre los lugares exóticos que visitaron, y estas historias incluyen a menudo las descripciones de los edificios típicos de cada lugar. En tercer lugar, la lengua vernácula fue utilizado como un elemento para avanzar en la agenda colonial: Algunos científicos sociales a finales del siglo 19 trataron de demostrar que los edificios vernáculos indígenas eran en realidad la evidencia material de la inferioridad intelectual de sus constructores. (Arboleda, 2003)

Aunque se trata de estudios de la arquitectura vernácula, observamos, como dice Arboleda, no se trata de distinguir el valor de estas obras, sino al contrario aprender a convivir con esto un poco en tono de desprecio.

Es en el siglo xx cuando en verdad se empieza a apreciar este tipo de construcciones, a partir de la evidencia de su transformación y por las características de la posmodernidad que lleva a la sociedad a “modernizarse”. Anteriormente hemos analizado cómo diversos arquitectos han trabajado el tema de la regionalidad, aún en el funcionalismo, tema que ha sido ampliamente estudiado, lo que nos permite abordar algunos datos que nos podrían situar en un panorama tanto nacional como internacional del asunto.

Los arquitectos se interesaron en llevar la lengua vernácula a la teoría de la arquitectura de la preparatoria para el primer cuarto del siglo xx. *El elogio de la lengua vernácula* por Adolf Loos, Frank Lloyd Wright y Le Corbusier es bien conocido. Sin embargo, el

momento decisivo para la inserción del término vernáculo en la alta teoría del diseño era *Arquitectura sin arquitectos*, en 1964, en una exposición muy importante de fotografías donde se comentó sobre las estructuras vernáculas en el Museo de Nueva York de Arte Moderno (MOMA). La exposición fue organizada por Bernard Rudofsky y tenía el objetivo final de elevar construcciones vernáculas de todo el mundo a la categoría de las bellas artes. (Arboleda, 2003)

Con esta cita de Arboleda podemos observar que el objetivo de cada periodo de la historia del siglo xx con respecto a la arquitectura vernácula, tiene diversos sentidos, por un lado el reconocimientos de esta arquitectura, por otro el reconocimiento de la tradición que esta conlleva y ya a partir de la década de 1960 se habla de su conservación y a finales del siglo xx es un tema recurrente la información que para la sustentabilidad del medio ambiente esta arquitectura puede proporcionar.

Sin embargo, a finales de la década de 1960, y con obras como Shelter Paul Oliver and Society (1969) y Amos Rapoport Vivienda y Cultura (1969) los estudios comenzaron a concentrarse menos en la belleza de las tipologías vernáculas y más el medio ambiente tecnológico, y el contexto social en el que fueron construidos. En 1976, el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) formó un comité especial para promover la cooperación internacional en la identificación, estudio y protección de la arquitectura vernácula. El creciente interés por el lenguaje vernáculo alcanzó un hito en 1997, con la publicación (bajo la dirección del ya mencionado folclorista británico Paul Oliver y después de diez años de trabajo de edición) de la obra de referencia más importante editado hasta ahora sobre el tema, la enciclopedia de *Arquitectura Vernácula del Mundo*, que tiene entradas por más de 750 especialistas, escribiendo desde más de 80 países. (Arboleda, 2003)

El reconocimiento para la protección de este patrimonio nos lleva a revisar los documentos que se han realizado para su conservación, en el caso de México la arquitectura popular ha sido motivo de estudio durante muchos años, especialmente la arquitectura vernácula. Sin embargo, no es el caso de la arquitectura urbana popular, de la cual hasta el momento no es posible recopilar estudios en número considerable que traten sobre el tema. No obstante, en la cultura de la posmodernidad, se contemplan nuevas formas de reconocimiento hacia la vida cotidiana, la tradición y la sustentabilidad, donde el tema de la casa popular se convierte en caso común de estudio. El libro *Arquitectura popular mexicana* tiene un antecedente muy importante en un diagnóstico que realiza el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez desde la SAHOP<sup>6</sup>, donde se pretende hacer un catálogo de pueblos, plazas, calles, fachadas, entre otros elementos. Este documento pretendía no sólo formar un catálogo, sino dictar una serie de normas que procuraran el mantenimiento de los objetos incluidos. El documento es sin lugar a dudas uno de los antecedentes escritos más completos sobre el patrimonio vernáculo de México, ya que incluso presenta una metodología para la división por estados y clasificación de este patrimonio.

En el plan internacional es Paul Olivier quien realiza una de las clasificaciones más completas del patrimonio vernáculo con *The Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*

Tal y como destaca Paul Olivier en el primer estudio internacional sobre edificios vernáculos *The Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*, publicado en 1997, parece que “la sabiduría y la tradición locales en la construcción, con la utilización de fuentes renovables y técnicas indígenas, todavía pueden ofrecer soluciones gestionadas con sensatez, económicamente efectivas y culturalmente apropiadas para las crecientes necesidades de vivienda”.  
(CVA, s.f.)

---

<sup>6</sup> Secretaría de Asentamientos Humanos y Obra Pública, creado en 1977 en México.

La enciclopedia de Paul Olivier tiene la importancia de no sólo compilar la arquitectura vernácula de todo el mundo, sino que la propone en relación con cuestiones de conservación patrimonial y su articulación con la cultura, de donde se desprende que este es un documento sumamente valioso.

La enciclopedia de Oliver se ha convertido en un importante marco para el debate sobre la arquitectura vernácula. Teniendo ahora una parte importante de edificios del paisaje vernáculo documentado en un formato fácil de usar, la obra de referencia como es la *Enciclopedia*, muchos estudiosos han cambiado en los últimos años su enfoque de la investigación, de documentación pura de tipo vernácula, para centrarse más bien en el análisis de cuestiones generales que afectan a la teoría y práctica de la arquitectura vernácula. Algunos de los más importantes entre los temas explorados son la identidad, el origen étnico, el patrimonio y el turismo, el fin y reinención de las tradiciones, el poder y el dominio, y la sostenibilidad. (Arboleda, 2003)

Particularmente con el desarrollo de la investigación sobre aspectos de sustentabilidad, se han vuelto los ojos de muchos especialistas hacia el análisis de la arquitectura vernácula, pues se pretende que se regrese a aprender de la relación de la arquitectura tradicional con su entorno, que es adecuada, sencilla y no daña al ambiente. Sin embargo, no podemos decir que esta arquitectura sea igual en el campo que en la ciudad. Hemos de observar que las características de la arquitectura popular de la ciudad ya no conserva muchas de sus tradiciones constructivas ni de las técnicas artesanales, por el contrario hemos de notar que se ve fuertemente influenciada por la industrialización y las exigencias de las ciudades, dejando a los pobladores con la necesidad de identificarse con la ciudad en la que viven.

Para iniciar el análisis debemos pensar que la arquitectura po-

pular se encuentra en dos versiones: vernácula<sup>7</sup> o popular urbana<sup>8</sup>, y que éstas se construyen por sus propios moradores o bien por mano de obra que ha aprendido el oficio de la construcción de generación en generación, como la del maestro albañil, pero que no es hecha por arquitecto ni por especialista profesional alguno, sino por la gestión y mano de obra del propietario y morador, por lo que esto es también llamado *autoconstrucción*.

En el siglo xx distinguimos el final de los eclecticismos y europeísmos, los inicios del *Art déco*, la presencia del *funcionalismo*, y a partir de la década de 1970, los posmodernismos y las primeras manifestaciones de *High tech*. Para el caso de este estudio nos centraremos en el art déco, el funcionalismo y las formas arquitectónicas del posmodernismo popular, pues es partir de estas fechas de desarrollo del pensamiento posmodernista que encontraremos su símil en la arquitectura popular.

Si además agregamos que en México actualmente tenemos una migración muy fuerte hacia los Estados Unidos, debido a los problemas económicos del país, es claro que esta condición traerá consigo, otras influencias y formas de pensar. Esta influencias extranjeras se irán explicando a lo largo del siguiente capítulo donde los factores urbanos de transformación de la ciudad son tratadas específicamente, como la migración interna y externa, el crecimiento sin planeación de las ciudades y la condicionante del turismo, en particular el religioso.

### 5.1. *La arquitectura vernácula como ejemplo de identidad mexicana*

El tema de la arquitectura vernácula ha sido muy estudiado en México donde es posible encontrar una gran variedad de particularidades regionales y constructivas que permiten distinguir el acervo de

---

<sup>7</sup> Es la arquitectura tradicional popular que generalmente se encuentra en el campo, suele ser más artesanal.

<sup>8</sup> Es la arquitectura popular que se realiza en las ciudades y que generalmente ya tiene transformaciones industriales

conocimiento tradicional que contiene. Esa arquitectura sin autor, ha sido también objeto de atención cuando se trata de identidad mexicana, aunque pareciera que actualmente se diluye ante las influencias globalizadoras.

En “arquitectura vernácula, fundamento en la enseñanza de sustentabilidad” Gerardo Torres Zarate (s.f.) propone un acercamiento conceptual a este tipo de arquitectura como la que sigue:

La arquitectura vernácula, es aquella que se constituye como la tradición regional más auténtica. Esta arquitectura nació entre los pueblos autóctonos de cada país, como una respuesta a sus necesidades de habitar. Lo que hace diferente a estas edificaciones de otras, es que las soluciones adoptadas son el mejor ejemplo de adaptación al medio. Esta arquitectura es realizada por el mismo usuario, apoyado en la comunidad y el conocimiento de sistemas constructivos heredados ancestralmente.

En este mismo artículo de Gerardo Torres, cita una definición más de Francisco Morales, quien define a la arquitectura vernácula mexicana y donde expone la fusión de razas como mezcla de culturas en el proceso de la siguiente forma: “López (1987) define la arquitectura vernácula de México como la ‘que nació de un lento y decantado proceso histórico en el cual mezcla elementos indígenas, africanos y europeos’”.

Finalmente veamos otra definición que intenta describir de forma general a la arquitectura vernácula, según el Comité Internacional de Arquitectura Vernácula derivado del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS):

El concepto más aceptado establece que la arquitectura vernácula es aquella que “comprende a la vivienda y otras edificaciones producto de la participación comunitaria, que mantiene sistemas

productivos resultado de sus recursos disponibles y que utiliza tecnologías producto del conocimiento colectivo”. (Torres, s.f.)

Esta definición se centra en la idea de la sustentabilidad, más que en la tradición que es la imagen que pretendemos recuperar por el momento. Si bien estas casas vernáculas son producto de la autoconstrucción, y pueden parecer ingenuas y funcionales, para personas de otras culturas han sido consideradas como modelos o prototipos de la casa mexicana.

La arquitectura vernácula permite por un lado detectar la permanencia de técnicas tradicionales, la cultura, la regionalidad y la integración eficiente al medio en que es construida, pero por otro lado la carga simbólica de estas características condiciona la extensión que pudieran tener hacia la casa popular en la ciudad.

Catherine Ettinger, realiza una investigación muy particular, vista desde la perspectiva de los norteamericanos, concerniente al estudio de la arquitectura tradicional mexicana y sobre lo que consideraban los extranjeros como *lo mexicano*, asunto que resulta muy interesante cuando vienen los inmigrantes norteamericanos y modifican las casas tradicionales, como en el caso de San Miguel de Allende, Guanajuato, para poder adaptarlas a lo que ellos consideran *lo mexicano*, cuando por el sólo hecho de estar en México, ya lo son. Esto es probablemente un regreso de la idea del *Mission style* del neocolonial que ya habíamos hablado, pero ahora a finales del siglo xx. Ettinger se refiere así a un estudio que realizó sobre las primeras revistas de arquitectura del siglo xx, cuyo tema principal es la *casa mexicana*:

El presente trabajo analiza algunos de los textos producidos por extranjeros durante este periodo con atención a la manera en que se crea un retrato de la casa mexicana como escenario de lo exótico. Los rasgos que estos autores exaltan –el color, la irregularidad,

la fábrica artesanal y la exuberante vegetación– se vinculan con el deseo del extranjero de volver a una vida más auténtica y los textos están imbuidos de una crítica a la vida moderna, a la máquina y a la arquitectura impersonal de las grandes ciudades americanas. Se indaga la manera en que aparecen y fluyen estos imaginarios. Se observa cómo en México, de manera contemporánea, la prensa especializada estaba creando una imagen distinta de la arquitectura mexicana, imagen en la cual destacaban los rasgos modernos. A manera de conclusión se sugiere la importancia de las formulaciones extranjeras de las cinco décadas que siguieron a la Revolución Mexicana y su incidencia en la reapropiación de este imaginario de arquitectura doméstica mexicana en términos de color, textura y tradición en publicaciones mexicanas a partir de los años ochenta. (Cebey y Contreras, 2010, p. 137)

Ya habíamos observado que para los norteamericanos como para los europeos, lo mexicano forma parte de lo “exótico”, junto con los hindúes, los africanos (negros) y algún otro asiático que se pueda integrar. Esta caracterización de los objetos mexicanos los convierte en *símbolos* y los hace deseables, desnaturalizándolos, por lo que el deseo de adquisición llega a transformarse en una cacería de *souvenirs* que además se consiguen a buen precio.

Catherine Ettinger identifica algunos de los elementos los extranjeros consideran identitarios para la arquitectura mexicana como el uso del color, la “irregularidad” que se refiere a su manufactura, los sistemas constructivos, la vegetación exuberante y las tradiciones a las que le llaman el *imaginario popular*. Interesante postura pues a partir de estos elementos los no mexicanos tratarán de hacer su propio modelo de arquitectura mexicana, aún en México y fuera de aquí. (*Imágenes 61-62, p. 273*)

Resulta interesante que el descubrimiento de la arquitectura vernácula de México por los extranjeros conduce a otros a buscar su



Imagen 61 Casas en la población minera de La Inmaculada, Municipio de Zimapán, en Hidalgo. (Fotografía propia)



Imagen 62. Bohío, construcción tradicional en la huasteca, en vías de extinción, en Ciudad Valles, San Luis Potosí. (Fotografía propia)

propia versión y es así como desde las primeras décadas de la vida “nacionalista” de México, se realizan una serie de publicaciones que no circularon en México, pero que se encargaron de dar una visión de la arquitectura popular que se mantenía al margen de la modernización de las grandes ciudades mexicanas.

No obstante las distintas miradas, se encuentra en esta literatura un hilo común: la contraposición entre modernidad y tradición y la casa como el *locus* de la tradición y de una vida auténtica asociada a ella. La importancia de la casa aparece desde el título de algunas obras como *House in Coyoacán* de Carleton Beals hasta en los detalles de los variados aspectos de la vida cotidiana y los coloridos personajes.

Los textos suelen rescatar como valores propios de México la superioridad moral del indígena, el valor de la labor manual (incluyendo la producción de artesanías), una noción distinta del tiempo y la belleza de las casas de México, fabricadas artesanalmente con las irregularidades que la mano produce y enmarcadas por una naturaleza exótica. En esta literatura la modernidad se presenta a manera de amenaza; las comparaciones con Europa o Estados Unidos están impregnadas de retratos de la riqueza sensorial y espiritual de la vida en México en comparación con la empobrecida sociedad industrializada moderna. (Cebey y Contreras, 2010, p. 137)

Las conclusiones de Ettinger resultan muy favorables para los mexicanos en el comparativo de las formas de la vida cotidiana y el reconocimiento de los valores únicos e insustituibles, que permiten a final de cuentas armar las conclusiones sobre los elementos de identidad que hacen única a este tipo de arquitectura.

A pesar de lo anterior, ya desde el siglo xx la arquitectura vernácula se encuentra en peligro de extinción, debido, entre otras cosas,

a que los moradores no valoran las formas de vida a las que están tradicionalmente ligados y es lógico comprenderlo cuando se entiende que la ciudad, o el lugar de residencia dominante, exige *nuevos símbolos* que relacionados con mejoras de vida permiten fácilmente cambiar sus tradiciones y mostrar símbolos de poder, de estatus y de una nueva riqueza. Incluso podríamos distinguir algunas situaciones que aceleran los cambios como el hecho de que muchas de las técnicas tradicionales ya no tienen esa continuidad de generación en generación y que el costo de los materiales de tradición ya no es tan económico, ni tampoco se obtienen fácilmente como algunas maderas, arcillas o piedras.

Los nuevos fenómenos afectan la imagen tradicional de las ciudades, generando nuevas formas de expresión de identidad, cuando la economía familiar va mejorando y se apoya en modelos de identidad y símbolos de importación, sin importar el choque con lo “tradicional”, para finalmente ajustarse a una nueva condición social y económica.

### *5.2. Las primeras transformaciones en la arquitectura popular*

Cuando se analiza el fenómeno de la arquitectura tradicional y específicamente el de la arquitectura popular, pensamos que generalmente las transformaciones más agresivas se han venido dando en las últimas décadas del siglo xx y las que van del xxi, sin embargo, debemos recordar que precisamente es con la Revolución Industrial y el sobre poblamiento de las ciudades, la falta de oportunidades en el campo, la gran migración del campo a las ciudades, que aparecen nuevas expectativas sobre la habitación popular para las nuevas clases obreras, tanto entre los intelectuales y arquitectos, como en los mismos nuevos pobladores urbanos. En México, recordemos que durante el gobierno de Porfirio Díaz se descuidó al habitante del campo por muchos años y las ciudades capitales del país se vieron beneficiadas y enriquecidas.

Tal es el caso de las clases medias que se estaban formando y desarrollando en la sociedad porfirista, así como núcleos aún poco numerosos de proletarios industriales, ambos teniendo como asiento casi exclusivo las áreas urbanas. Y es que, en verdad, la polarización social de México hacia 1900 era un fenómeno bien pronunciado, que con suma frecuencia alcanzaba un mayor contraste en las zonas agrarias que en las urbanas.

Por otra parte, en el último cuarto de siglo XIX, la composición demográfica del país mostraba un desproporcionado predominio de la población rural sobre la urbana. De esa suerte, el número de localidades con más de 15 mil personas ascendía a 51. De ellas, únicamente la capital de la República rebasaba los 200 mil habitantes, mientras que otras sólo 50 mil y 100 mil pobladores: éstas eran Guadalajara, León, San Luis Potosí y Guanajuato. Ya para 1900, la capital del país se acercaba a los 350 mil habitantes, al tiempo que la población urbana de México crecía prácticamente al mismo ritmo que la total. Aun así, el número de habitantes asentados en localidades mayores a 15 mil personas era de 1 millón 400 mil individuos, de un total de 13 millones 500 mil en todo el país, lo que arrojaba poco más de 10% de la población nacional ubicada en centros urbanos. Las otras 12 millones 100 mil personas conformaban lo que en líneas generales puede considerarse como población rural. (Boils, 2003, p. 44)

Vale la pena resaltar que en la migración del campo a la ciudad implicó además que la gente que inmigraba no traía recursos, y que intentaría erigir su vivienda, a pesar del nuevo medio y nuevas aspiraciones, incluyendo algunos elementos del único modelo que dominaba y que correspondía a lo vernáculo de su región. Guillermo Boils describe en que consistían estas primeras transformaciones mismas que marcaremos dentro del texto:

En un sentido similar, actúa el concepto de vivienda que el hombre del campo heredó de otros tiempos. Un concepto que por tradición se ha aceptado –durante siglos en algunos casos– y que consistía en espacios raramente mayores a 8 metros de ancho por 12 de largo, como máximo, aunque las longitudes promedio eran la mitad de éstas. La extensión, por lo general, tendía a ser mayor, en la medida en que la vivienda campesina iba haciéndose cada vez más mestiza; esto es, en cuanto la influencia decisiva de la cultura indígena iba asimilando patrones constructivos de origen hispánico, se iba operando un evidente crecimiento en el espacio construido. Era una suerte de *ladinización* de la morada a través de una serie de modificaciones que, entre otras cosas, suponían la consiguiente expansión superficial de la misma.

Cualquier visión modernizante, como las prevalecientes entre algunas corrientes intelectuales que adquirieron gran vigor en el Porfiriato, condenaba a las construcciones ancestrales. Desde su punto de vista, con pretensión académico-científica, la vivienda indígena resultaba un producto del atraso *precivilizatorio* y, en consecuencia, un objeto a ser superado por nuevas formas de vivienda. Se perdía la perspectiva de cómo esas casas seguían siendo las más adecuadas, frente a las condiciones ambientales, en las múltiples regiones del campo mexicano. (Boils, 2003, p. 47)

Es muy interesante revisar esa negación de pertenencia de los antecedentes del campo para tratar de arraigarse a su nueva condición urbana, tal y como sucede actualmente. Cuando analizamos el caso de las transformaciones de las viviendas en la época que corresponde a nuestro estudio de las últimas décadas del siglo xx y del siglo xxi, debemos considerar un dato que es muy revelador en la comprensión de las transformaciones de la arquitectura popular y es lo referente a una lucha entre el arquitecto y la autoconstrucción, que Fidel Herrera la plantea de la siguiente forma.

En nuestro país aproximadamente el 70% de las viviendas son edificadas por sus moradores, ya sea a través de procesos de autoconstrucción o por medio de la contratación de personal que les apoya en la edificación de la misma, Esta forma de producción, sin embargo, ha generado numerosos asentamientos anárquicos, que en los niveles de bajos ingresos, se traducen en viviendas insalubres, poco funcionales, inseguras y carentes de servicios.

Esta acción masiva, pero identificada como un esfuerzo individual, ha significado para el sector informal de la economía, un esfuerzo que llega a prolongarse más allá de quince años para poder contar con una vivienda. (Herrera, s.f.)

Tener un 70% de arquitectura autoconstruida, hace que el fenómeno sea más que evidente y que entonces propicie diversos tipos de estudios como el de conservación de la tradición constructiva, la revaloración de las formas arquitectónicas vernáculas y populares históricas, sus aplicaciones a la arquitectura sustentable, o bien que permitan resolver los problemas de desorden urbano que genera la autoconstrucción, por mencionar algunos ejemplos.

Con esta cantidad de casas de autoconstrucción, la arquitectura hecha por arquitectos se ve opacada por este fenómeno y nos permite hacer incluso estudios de clasificación de las nuevas tipologías populares.

En las transformaciones de las ciudades pueden observar diversas secuencias, dentro de las más evidentes encontramos que, particularmente en las pequeñas ciudades, la arquitectura popular se irá transformando donde la situación económica ha cambiado. Cuando existen problemas financieros el inmueble se deteriora y hasta se destruye por falta de mantenimiento, la degradación estructural de los edificios es evidente, a causa de intervenciones que usan materiales o procedimientos de mala calidad. En estos medios urbanos, el deterioro se acompaña en muchas ocasiones de una degradación

formal en la que se niega la espontaneidad tradicional de la arquitectura vernácula y se intenta repetir los modelos estilísticos establecidos por la arquitectura popular, además de que entra en juego la falta de creatividad para proponer soluciones formales integrales. En casos en que el deterioro y las transformaciones son extremas, la casa puede incluso ser abandonada.

En el caso de que la economía del propietario o inquilino sea buena la necesidad de mantenimiento o las aspiraciones de prosperidad, llevan a mejorar la vivienda. Uno de los primeros pasos en estas transformaciones es la sustitución de materiales por otros que a los ojos de los otros ciudadanos indiquen un cambio de estatus, tal y como lo explicaba Guillermo Boils con las casas que sufrían cambios en el siglo XIX, en aras de integrarse a su nueva condición urbana. la arquitectura tradicional comienza en ese momento a sustituir muchos de los elementos originales. En el caso de la arquitectura vernácula mexicana, los elementos estructurales son los primeros en ser sustituidos, como las cubiertas de viguerías que se cambian por losas de concreto y después por el sistema de “vigüeta y bovedilla”; muros de adobe se reemplazan por muros de block o ladrillo rojo. En seguida se propone el cambio de los elementos de ornato y terminados, como cuando los pisos de barro dejan su lugar a los pisos cerámicos, y en las fachadas se colocaran las antenas parabólicas.

En los casos en que existe un comercio o un arrendatario para un nivel de la casa, se distinguirá la planta baja de la planta alta, con materiales, colores y elementos diferentes, dejando siempre ver rasgos de esa arquitectura tradicional. Por supuesto, en estos casos no se pone cuidado en la posibilidad de sacrificio de un elemento original, si se pierde la proporción o si los cambios de materiales alteran la percepción del espacio urbano en términos de continuidad y de lectura. (*Imágenes 63-64, p. 280*)

Sin embargo veremos cómo hay otro tipo de cambios que rebasan la línea de lo constructivo a lo formal y tratarán de copiar estilos.



Imagen 63. Centro de Ciudad Valles, SLP. Las terrazas superiores se conservan todavía con características art déco, la planta baja ha modificado sus proporciones en los vanos, integra uso del suelo comercial. (Fotografía propia)



Imagen 64. Casa tradicional michoacana con alteraciones, conserva muros y cubiertas, las ventanas ya son modelos funcionalistas. Uruapan Mich. (Fotografía propia)

Estos modelos de transformación dejan ver parte de la casa original, aunque también dejan ver la necesidad de cambio, este efecto ya fue analizado por los especialistas en el posmodernismo, como respuesta a la sociedad globalizada.

### 5.3. Interpretación ART DÉCO en la arquitectura popular

Durante el análisis del *Art déco* en México hemos podido apreciar que diversos arquitectos como Federico Mariscal, Manuel Amábilis entre muchos otros, manifiestan una preocupación por resaltar elementos identitarios y distinguir los estilos de las posturas internacionales. Parece necesario en ese momento rescatar la idea de la influencia colonial, que los norteamericanos habían tomado como modelo de la casa mexicana, así como la reproducción de las haciendas del norte de México como modelo de estatus. A partir de ello, las casas parecían haciendas y mostraban sus encantos en los Estados Unidos. Por otro lado está la casa tradicional que resulta igualmente atractiva para los extranjeros.

Todo este imaginario de la arquitectura habitacional mexicana tiene su impacto a través del *Art déco*, en la arquitectura popular con diversas posturas, con características y tendencias muy claras. En México se tuvo la propuesta neocolonial, que se usó en colonias residenciales de la ciudad de México, y que igualmente se copiaron en algunas ciudades de provincia. Lo interesante es que los modelos mexicanos que llegaron a Norteamérica regresaron con la experiencia del migrante, con no tan buenos resultados, pues algunos ejemplos neocoloniales resultaron sumamente recargados y hasta toscos.

Los modelos *déco* son de seguimiento complicado en la arquitectura popular, pues se convierten en verdaderas obras artesanales como la de la imagen de la escuela Manuel Ávila Camacho, que copia a su modelo prestigioso más cercano, el convento del Huejotzingo, integrando las tecnologías del concreto armado y de muros de tabique. (*Imágenes 65-66, p. 282*)



Imagen 65. Escuela en Huejotzingo, *Art déco* neo plateresco, las almenas y portada lateral recuerdan el Convento de Huejotzingo. (Fotografía propia)



Imagen 66. Portada lateral del convento del siglo *xvi* Huejotzingo en Puebla. (Fotografía propia)

Sin lugar a dudas, uno de los ejemplos de transformación más común es la que pertenece a la transición entre el modelo Art déco y el funcionalismo, pues combina elementos formales de ambos estilos, a veces de forma muy ingenua. En estos edificios ya no parecen una preocupación principal sus proporciones ni la fineza en sus acabados. El tiempo además ha hecho lo suyo convirtiendo estos inmuebles, cuando falta un mantenimiento siquiera regular, en construcciones de aspecto descuidado y viejo. Pero definitivamente, los estilos más copiados por la arquitectura popular son el funcionalismo y el posmodernismo como a continuación se analiza.

#### 5.4. Interpretación Funcionalista en la Arquitectura Popular

El funcionalismo es un estilo que representó a la modernidad en el siglo xx. Es sin lugar a dudas el estilo que más permanencia ha tenido en el siglo xx, e incluso en el XXI. Muchos de los principios de este estilo arquitectónico han tenido una muy buena acogida entre la arquitectura popular especialmente en la urbana.

Las transformaciones funcionalistas en la *arquitectura popular* las podemos ver expresadas en varios patrones repetitivos, como por ejemplo la *transformación lenta de materiales*. Estos se van cambiando poco a poco incorporando materiales como ladrillo, concreto armado, aplanados de yeso, y herrerías de ángulo estructural, azulejos y pisos cerámicos pegados en los muros exteriores, así como materiales prefabricados.

También es el periodo del uso definitivo de una arquitectura forzosamente *brutalista*, por llamar de alguna forma la idea de dejar los materiales expuestos sin acabados, de hecho gran parte de las casas populares de autoconstrucción permanecen en obra negra sin ningún uso durante años, guardando los materiales que sobraron. Es común la imagen de estas construcciones con las varillas de la estructura de concreto armado expuestas, y cubiertas con botellas, a la espera de un piso “extra”. (*Imágenes 67-68, p. 284*)



Imagen 67. Sustitución de los acabados exteriores por azulejos en toda la fachada. (Fotografía propia)



Imagen 68. Muros hechos de tabique rojo, muchas de estas obras nunca se terminan. (Fotografía propia)

En el periodo del funcionalismo, muchas de las *casitas vernáculas* tradicionales fueron cambiando sus sistemas constructivos. Los muros exteriores fueron recubiertos incluso con azulejos, y habiendo cambiado los sistemas de cubiertas y techumbres tradicionales por concreto armado, aparecen las marquesinas corridas, con las que con frecuencia se destroza la fisonomía original. La marquesina se convirtió, junto con el cambio de sistemas constructivos en losa maciza de concreto, en un elemento indispensable de la arquitectura popular, no sólo en las alteraciones de los edificios históricos y de arquitectura vernácula, sino en la casa popular urbana. (*Imágenes 69-70, p. 286*)

En algunas ciudades los primeros conjuntos habitacionales, o multifamiliares, fueron hechos con diversas características, aunque inspirados todos en el urbanismo moderno, y aunque estuvieron proyectados por arquitectos, muy pronto los dueños y los usuarios en general, empezaron a transformarlos. Algunos de estos multifamiliares los encontramos en la fase final del *Art déco* que se fusiona con el *funcionalismo*, cambiando las proporciones de ventanas de la vertical a la horizontal y con escasos ornamentos *déco*.

Para distinguir las aportaciones del funcionalismo a la arquitectura popular, será necesario enlistar algunas de las propuestas que éste hace en términos generales y que se distinguen con mayor frecuencia como:

- cambio de materiales de construcción donde predomina el ladrillo y concreto armado,
- cubiertas planas de concreto armado,
- uso de marquesinas,
- cambio de la proporción en las ventanas de vertical a horizontal o incluso en “ventanal”, eliminación de elementos expresivos tradicionales,
- colocación de azulejos cerámicos en la fachada,
- uso de puertas metálicas,



Imagen 69. Cuetzalan, Puebla, llueve con frecuencia y han transformado los tradicionales techos de armaduras de madera y tejas por marquesinas de concreto. (Fotografía propia)



Imagen 70. En Cuetzalan, Puebla, podemos comparar sistemas constructivos, proporciones en las ventanas de recubrimientos en los muros exteriores. (Fotografía propia)

- uso de herrería estructural, con ventilas deslizables hacia afuera,
- Ocupación de las azoteas para patios de servicio y de tendedido, entre otros.

Esta arquitectura permitió también la degradación de sus materiales al no contemplar la exposición solar en ventanales que nunca fueron controlados, además del deterioro de los materiales donde no existió el mantenimiento mínimo necesario, por considerarse resistentes desde su creación.

La arquitectura popular también trató de integrar algunos elementos de tipo identitario, aunque en su forma general siga siendo el funcionalismo, sin embargo, así como le sucedió a grandes edificios funcionalistas, donde se integraron las artes plásticas a través de los murales, sucede lo mismo a menor escala en los espacios populares en los cuales a partir de la inserción de algunos elementos se trata de proporcionar cierta identidad a estas construcciones. (*Imágenes 71-72, p. 288*)

Dentro de los ejemplos de arquitectura funcionalista se presentó un modelo que es muy común en las ciudades, las fachadas son cubiertas total o parcialmente con azulejo, también se usaron como guardapolvos en algunas poblaciones, por mencionar un ejemplo en Puebla, se utiliza un azulejo industrializado, que ya no es la talavera original y se coloca sobre y bajo las ventanas. (*Imágenes, 73-74, p. 289*)

En casi todas las ciudades en las décadas de 1960 y 1970, los centros históricos mexicanos fueron transformados y se destruyeron algunas de las casas para ser sustituidas por edificios funcionalistas, lo que era indicativo de la modernidad de la ciudad. Una de las características de estos edificios es el tamaño de la construcción en comparación con la altura de la tipología tradicional, pues generalmente estas construcciones tienen más de tres pisos. Otro elemento que modificó la tipología arquitectónica fueron las marquesinas, que no



Imagen 71. Edificio en Coatzacoalcos Veracruz. Falta de mantenimiento, acumulación de basura en azotea, grandes ventanales, sin elementos expresivos. (Fotografía: Mauricio Velasco)



Imagen 72. Edificio decó-funcionalista, semiocupado, en centro Puebla, los cambios de uso de suelo hacen el lugar de negocios y no para vivir. (Fotografía propia)



Imagen 73. En el Centro Histórico de la ciudad de Puebla. Edificio funcionalista cuya única decoración es el azulejo. (Fotografía propia)



Imagen 74. Centro de San Juan de los Lagos, Jal. Fachada y columnas forradas con azulejos. (Fotografía propia)

sólo se construyen en los edificios nuevos, sino se insertan violentamente en muchas de las fachadas de casas históricas adquiriendo un papel importante. En el caso de los edificios grandes, las marquesinas se convierten en grandes balcones corridos con ventanas horizontales continuas o bien cortadas, conservando la posición horizontal.

Las fachadas inferiores parecen ser otro edificio aislado del resto de la construcción puesto que no hay cuidado en conservar la unidad de color, materiales, ni proporciones en los claros. Estos cambios son evidentes, pues parece como si camináramos por dos ciudades diferentes a la vez, la de la planta baja y la de los altos. (*Imágenes 75 y 76, pág. 291*)

Hablando de simultaneidad podemos referirnos que al mismo tiempo que se presenta el modelo austero del funcionalismo, surgen muchas casas populares que intentarán copiar modelos norteamericanos, como las siempre codiciadas *casas californianas*. Los principales esquemas que hemos de observar son losas inclinadas con techos a dos aguas, que algunas veces se sustituyen sobreponiendo pequeñas marquesinas inclinadas, incluso con teja encima para dar esta apariencia. La apariencia de materiales de construcción a la manera americana, como la madera y la reproducción de las formas en el aplanado es otro elemento característico.

La ventana plana se remplace por una ventana volumétrica llamada *baywindow*, que sobresale en volumen de forma poligonal de la fachada, y que en su interior suele tener asientos hechos en obra con cojines, que junto con la chimenea, nos remiten a símbolos de la casa norteamericana. (*Imágenes 77-78, p. 292*)

Sin lugar a dudas el funcionalismo y esta postura de la copia de casas americanas, siguen siendo hoy en día, una de las manifestaciones más solicitadas en la arquitectura popular urbana. Aunque hablemos del posmodernismo como estilo arquitectónico, debemos reconocer que la posmodernidad como postura filosófica tiene una temporalidad anterior a la manifestación del estilo arquitectónico del mismo nombre.



Imagen 75. Centro histórico de Celaya, Gto., andador Góngora entre la plaza principal y el Convento de San Francisco. Edificio de tres niveles con marquesinas y balcones corridos (Fotografía propia)



Imagen 76. Centro de Ciudad Valles, SLP. Edificio con las mismas características del edificio anterior. (Fotografía propia)



Imagen 77. Simulaciones de losas inclinadas y de ventanales con diseños en cuadrícula, como modelos norteamericanos, en Celaya, Gto. (Fotografía propia)



Imagen 78. Simulación de áticos norteamericanos con tejas planas con lucarnas. Otro modelo de imitación de casa norteamericana en San Juan de los Lagos Jal. (Fotografía: Leslie Jarquin)

El pensamiento posmoderno dará sus frutos con una sociedad de masas consumista mismo que ya analizábamos en el apartado sobre posmodernidad en capítulos anteriores, donde Baudrillard habla de la homogeneización social, cuya colocación en la sociedad es evidente cuando observamos el caos de la arquitectura popular, que *aplana* a la sociedad en vías de una globalización, donde el consumismo indiscutible permite la adquisición de nuevos materiales, accesibles y *más modernos*.

#### 5.5. Interpretación posmodernista en la arquitectura popular

El pensamiento posmoderno, concebido desde antes de la década de 1970, simultáneo a la última etapa formal del funcionalismo, se sigue conservando en el posmodernismo arquitectónico. El pensamiento posmoderno impacta en todo lo relacionado con la sociedad contemporánea, en el aspecto cultural es muy característico el “aplanamiento” al que hace referencia Valdivia, que se observa en las formas de expresión, donde la tendencia es globalizadora. Marc Augé nos presenta la noción de los *no lugares* como lugares en los que los elementos de identidad se pierden. Resulta interesante la reflexión, pues Venturi, por un lado dice que la arquitectura posmoderna tiende a tener ciertos símbolos, pero al popularizarse la necesidad de tenerlos, éstos se repiten y las ciudades se vuelven iguales unas a otras, ahora sin distinción.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional, ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí definida es que la sobre-modernidad es productora de los no lugares, es decir de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: estos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscripto y específico. (Augé, 2004, p. 83)

Este pensamiento que si bien se podría asociar con una pobreza económica, es más bien de tipo cultural, puesto que podemos observar que gran parte de las transformaciones se han dado debido precisamente a un aumento o mejora en las economías particulares familiares. Así se comprende la presencia de modelos arquitectónicos que bien pueden estar en Monterrey, Veracruz o en Oaxaca; la regionalidad y sus condiciones naturales, así como las habilidades de la población, quedan perdidas ante este “aplanamiento” que tiene gran parte de la arquitectura popular contemporánea, produciendo la transformación de la arquitectura popular en modelos que pretenden ser más modernos, localizados en cualquier ciudad, ya sea en nuevas colonias, o en ciudades completas.

En la arquitectura popular hay algunas características que permiten el acercamiento a sus manifestaciones sensibles, como las hubo en el funcionalismo, cuyo fracaso es explícito en las transformaciones que tuvo en México

El posmodernismo arquitectónico, desde sus fundamentos, pretende retomar *elementos clásicos*, (posmodernidad historicista) (Cejka: 1999, p. 30) y reutilizar formas de la arquitectura clásica, con frontones, columnas y pórticos a manera de nártex o pronaos frente a los edificios. La otra postura es la que tratando de recordar una *arquitectura tradicional*, se basa en las relaciones entre elementos volumétricos (posmodernismo regionalista) (Cejka: 1999, p. 42). En Estados Unidos esta postura reinterpreta la tradicional casa norteamericana, de techos inclinados, chimeneas, volumetrías de jardineras, jardines frontales y resalta los materiales regionales de construcción: piedra y maderas.

La tercera postura se centra en identificar al *posmodernismo de autor*, versión difícil de encontrar, si pensamos en que la arquitectura popular es anónima, pero con una traducción arquitectónica interesante, cuando advertimos que la imaginación popular puede proponer cosas increíbles y de mal gusto.

La arquitectura que reinterpreta los ejemplos de la arquitectura clásica, donde el frontón sobre la fachadas, y la reproducción de algunas columnas parecen ser elementos muy significativos, resulta interesante al análisis, pues si bien hay problemas con la comprensión de las intenciones originales, que se traducen en la incapacidad de representación y de omisión de la proporción, lo que es muy claro es el simbolismo al representar una arquitectura muy valiosa, de mucha fuerza representativa para todos, al respecto Ettinger comenta:

Las fuentes de este imaginario son incontables: el uso de lenguajes clasicistas en capitolios, edificios legislativos y de justicia y para instituciones bancarias, sobre todo en el mundo anglosajón, les otorga una fuerte presencia asociada con el poder tanto político como económico. [...] Así el uso de elementos clasicistas, o en particular un pórtico de templo con columnas y frontón en la fachada de una casa, llegó a asociarse simultáneamente con una manifestación de lo culto y del poder económico del propietario. Estas asociaciones forman parte de un imaginario colectivo que aún sin conocer sus raíces en la historia de la arquitectura, percibe sus connotaciones. (Ettinger, 2010, p. 109, 110)

Con frecuencia este frontón es sólo simbólico y no representa la cubierta inclinada, puede hacerse también como parte de un pretil y de forma abstracta, las columnas pueden estar disimuladas de muchas formas, incluso tratar de reproducirlas fuera de toda proporción. (*Imágenes 79 y 80, p. 296*)

En cuanto a la segunda variación, que hemos llamado posmodernismo regional, al igual que como ocurre con el funcionalismo, la arquitectura popular continua la reproducción de algunos elementos de la *casa norteamericana*, sólo que en esta ocasión agrega nuevos materiales y nuevos elementos, como el uso de la *baywindow*, simulaciones de techos inclinados con tejas, las apariencias de



Imagen 79. San Juan de los Lagos Jal. Reproducción de una portada clásica proporcionada, elaborada de forma artesanal. (Fotografía: Leslie Jarquin)



Imagen 80. Celaya Gto. Abstracción de frontón en fachada, los muros que separan las ventanas realizan función de columnas. (Fotografía propia)

madera, entre otras manifestaciones, el posmodernismo transforma algunos de estos materiales: cambia el material de las ventanas, de acero estructural a perfiles de aluminio dorados, los vidrios polarizados, se integran ventanas en forma de arco en la parte superior con el cuadrículado, simulando la “ventana francesa” en el aluminio en blanco o dorado como los modelos norteamericanos.

Si la casa tiene espacio, en el campo o en la ciudad intenta reproducir el área de jardín norteamericano que precede a la casa, incluso reproduce la cerca. (*Imágenes 81-82, p. 298*)

El posmodernismo permite en algunos casos que la arquitectura del pasado sea reinterpretada y no sólo los clásicos. En el caso de México, los *barroquismos* tienen muy buena acogida, así como formas y modelos renacentistas. Se integran cúpulas y molduras muy decoradas, pretilos mixtilíneos, ventanas ajimezadas, haciendo posible reproducir cualquier elemento en cantera. (*Imágenes 83-84, p. 299*)

Todas estas posturas serán explicadas más adelante, sin embargo vale la pena comentar, que para la casa popular el posmodernismo que marca Robert Venturi, cargado de simbolismos es la tendencia que permanecerá hasta nuestros días, aunque algunas veces se identifique con el caos, la desorganización y la falta de conclusión de las construcciones, tal y como lo observamos desde el funcionalismo. La fragmentación de la obra arquitectónica es evidente tanto en sus formas, como en su organización interior, sin un partido arquitectónico definido, así como la intencional falta de continuidad lógica formal en relación con su contexto. (*Imágenes 85 y 86, p. 300*)

#### 1.5.1. *Transformaciones tipológicas en la vivienda*

Hemos tratado más arriba las *transformaciones urbanas* originadas por la dinámica poblacional, específicamente centrada el turismo y las migraciones. Pudimos distinguir que dentro de las dinámicas poblacionales, las transformaciones urbanas, pueden ser generadas por el crecimiento de una población originado por nuevos habitan-



Imágenes 81- 82. Casas en San Juan de los Lagos Jal. Copia de modelos como la baywindow, la “madera” en fachada, y las interpretaciones de losas inclinadas de la casa americana (Fotografías propias).



Imágenes 83-84. Fachadas en San Juan de los Lagos Jalisco. Reproducen barroquismos en arcos mixtilíneos, balcones, frontones, columnas, cúpulas, gárgolas. (Fotografías: Diego Olivares)



Imagen 85. Casa en Calle 31 Oriente, Ciudad de Puebla, el caos en la construcción, amontonamiento de formas y materiales. (Fotografía propia)



Imagen 86. Ciudad Valles, San Luis Potosí, combinaciones formales diversas, planta baja diferente a la planta alta. (Fotografía propia)

tes venidos de otras ciudades, estados, regiones y hasta países, por la dinámica turística, e incluso por el efecto de tratar de arreglar los problemas urbanos en una planificación *ex post*, a falta de un programa de planeación más controlado.

Por su parte *las transformaciones tipológicas en la arquitectura habitacional*, podrían obedecer más a otras razones, es decir, a un conjunto de acciones y elecciones de los particulares que residen permanentemente en una ciudad o que tienen un segundo domicilio ahí. Ello, salvo en los programas de gobierno que tienen una extensión federal, como tu *piso firme*, o la dinámica de construcción masiva de casas de tipo popular, todos estos comentados y analizados con anterioridad, en torno a las políticas de gobierno sobre la casa popular.

Al comentar que estas transformaciones tienen una intención de tipo individual, queremos decir que se trata de una posición particular ante un escenario simbólico colectivo, que puede llevar a estas transformaciones. Enumeraremos a continuación las razones por las que observamos estos cambios y nuevos modelos en las últimas décadas:

- Enriquecimiento relevante de los pobladores.
- Transformaciones por influencias extranjeras, donde obviamente, las remesas tienen un papel fundamental.
- Necesidad de mostrar los nuevos símbolos de éxito.
- La influencia de las ciudades grandes cercanas a poblaciones donde se puede optar por cambios.
- Necesidad de crear nuevos servicios, donde el inmueble original parece ser obsoleto.
- El turismo que desplaza la actividad residencial y la transforma en servicios.
- Problemas graves de educación y desconocimiento del patrimonio.

- Pérdida de valores o sustitución por otros de carácter más material y de consumo.

La transformación urbana se consigue a través de los cambios arquitectónicos, haciendo la observación en una escala de menor a mayor, donde cada casa es como una célula, que se une a otras. Debemos reconocer que cada una de ellas es el centro de operaciones, símbolo y ancla de cada familia durante el proceso de migración interna o externa.

Hemos tratado ya algunos de los temas que competen a las transformaciones residenciales como las *expresiones populares en la arquitectura*, y en los *cambios estilísticos en la casa popular en el siglo XX*, y ahora abordaremos el tema a través de las influencias más directas, a partir del crecimiento de las ciudades sin orden, de la migración y del turismo.

Se debe contemplar inicialmente, que si no hay una mejora económica, este proceso de cambio no se puede dar, la economía es fundamental en cualquier caso y permite además satisfacer las necesidades básicas de vivir, vestirse y tener un refugio, antes de pasar a la segunda etapa, ¡arreglar la casa! Es esta parte de la autoconstrucción a la que nos referiremos en adelante.

Como los objetivos de los migrantes ya fueron planteados, distinguimos las siguientes fases en las mejoras: en primer lugar se trata de tener una forma de vivir, encontrar trabajo seguro, arreglar la situación aceptable en su nueva condición de migrante y posteriormente ayudar al sostenimiento del trabajo del campo y fortalecimiento de la calidad de vida de las familias que se quedan en las comunidades rurales o urbanas periféricas, sin embargo, podemos observar, que gran parte de este dinero que llega a las comunidades fruto del trabajo fuera de la población de origen, es destinado a la construcción y a las mejoras residenciales. A continuación algunos de los resultados sobre la forma de pensar, específicamente del migrante y el destino de sus ahorros.

La investigación de Massey *et al.* (1991) constató, con información precisa y comparativa de cuatro comunidades, tres de ellas rurales que, efectivamente, el dinero de la migración se destinaba principalmente al consumo y no a la inversión productiva en actividades agropecuarias. En general, más de la mitad del dinero ahorrado en Estados Unidos se destinó al consumo. Pero constató también que el segundo rubro de importancia eran la compra de vivienda o lote y la construcción o reparación de viviendas. Y eso marcaba una diferencia importante con los no migrantes. Los emigrantes habían “tenido más éxito en la adquisición de casas que los no emigrantes” y hasta los más pobres tenían “la oportunidad de tener casa”. (Arias, 2009, pp. 123-124)

La arquitectura se convierte en un símbolo de prosperidad y de éxito en la población de origen, además de que permite hacerlos evidentes ante el resto de la comunidad, por lo que es también un asunto de alarde y marca un reto para los que todavía no se van.

[...] los campesinos no eran, no han sido, no son sujetos de crédito para préstamos que no estén atados a las actividades agropecuarias y con salarios locales resulta prácticamente imposible lograr ese objetivo. Tampoco solían tener documentos para solicitar un crédito y los campesinos siempre han tenido un enorme temor de que “el banco” se quede con la prenda. La vivienda ha sido un ámbito que siempre ha tenido que ser resuelto exclusivamente por los que la necesitan. O dicho de otro modo, los campesinos nunca han tenido apoyos para generar espacio habitacional en sus comunidades ni para la construcción de sus casas. Y el ejemplo estaba ahí: el hermano, el vecino, casi todos los que migraban conseguían, en pocos años, levantar su casa, con gusto discutible y ostentación excesiva si se quiere, lo que ratificaba, en cualquier caso, la certeza de que era posible. Lo demás, como dicen siempre, de algún modo irá saliendo.

Para los hombres, la casa propia era una prioridad. La casa propia marcaba el inicio de la residencia neo local, es decir, la posibilidad de vivir aparte e iniciar un grupo doméstico independiente (Robichaux, 1997). De esta manera, además, se mitigaba o eliminaban un sinnúmero de tensiones que estaban muy presentes en la residencia patrivirilocal entre suegras y nueras, entre hermanos, entre hijos y padres. La migración a Estados Unidos se convirtió en la clave para conseguir la casa propia, lo que incluía en verdad una serie de objetivos.

La construcción de la casa traía efectos multiplicadores: daba empleo a hermanos, cuñados y otros familiares. Como los padres de repente se gastaban el dinero en borracheras –o esa fue la excusa–, se convirtió casi en una norma que los hijos enviaran remesas a las madres, mucho más férreas cuidadoras de ese dinero que tanto trabajo y privaciones costaba generarlo. Esto reforzó la relación de las madres con los hijos ausentes y el poder de ellas frente a sus maridos y, por supuesto, respecto a las nueras. (Arias, 2009, pp. 123-124)

De este escrito que presenta Patricia Arias, se deben rescatar varios de los puntos que son fundamentales; además de tener éxito y regresar con recursos suficientes que permitan adquirir bienes inmuebles, así como el hecho de tener un trabajo que posibilite, no solo el mantenimiento del migrante en donde éste se encuentra, sino la capacidad de sostener desde lejos, una familia y de resolver el problema de la administración de los recursos familiares. La decisión del uso del dinero más que verse influenciada por una necesidad de mejorar la calidad de vida, podría significar la construcción de símbolos de éxito.

Por otro lado, vale la pena hacer notar que junto con este tema de construir la vivienda, se enlaza el tema de los nuevos gustos, tradiciones e identidades. Patricia Arias identifica también un proble-

ma en la transformación de valores como la pérdida del valor de los recursos tradicionales del campo como patrimonio y como herencia. (Arias, 2009, p. 213)

[...] la casa rural se ha hecho cargo de cinco transiciones que definen la situación actual de los grupos doméstico en el campo.

En primer lugar, la transición demográfica y epidemiológica de las familias, lo cual resulta crucial frente a la inexistencia de sistemas formales de seguridad social y jubilación en el campo. En la casa se lleva a cabo el cuidado cada vez más prolongado de los ancianos, de los discapacitados, que también viven mucho más. [...] En segundo lugar, la casa se mantiene como una posición estratégica como lugar de refugio y seguridad para el retorno temporal de los emigrantes, hombres y mujeres. La permanencia de las casadas sigue siendo la principal garantía del retorno del ausente y de la llegada regular de remesas a los grupos domésticos. [...]

Como respuesta frente a esta nueva situación, los solares han comenzado a ser subdivididos para que los miembros de los grupos domésticos que residen en diferentes lugares construyan vivienda en el pueblo. Ya no se trata de casas, sino de cuartos separados, pero individuales, que permanecen cerrados con llave mientras sus usuarios están ausentes.

En tercer lugar, la casa ha permitido enfrentar las situaciones creadas por el cambio en las uniones, en la conyugalidad, es decir, el paso de la estabilidad a la inestabilidad de las parejas en el campo y en las ciudades. Cada vez más mujeres aceptan el hecho de que la migración de sus parejas puede significar el fin de la relación entre ambos; cada vez más ellas deciden romper relaciones de pareja desafortunadas o violentas. [...] En cuarto lugar, la casa es un refugio ante el desempleo y las crisis laborales recurrentes [...] Los migrantes son acogidos en sus casas cuando pierden el trabajo, mientras se define un nuevo empleo, en tanto buscan o

crean nuevas actividades, deciden nuevos rumbos, tramitan un nuevo contrato, hacen y rehacen relaciones laborales la casa es el espacio para rediseñar estrategias de trabajo y empleo a fin de cuentas. [...]

En quinto lugar, en la casa rural, los abuelos y tíos se encargan de la socialización en la cultura mexicana de los hijos de los emigrantes, en especial, de los niños y niñas que han nacido y crecido en las ciudades y en Estados Unidos. Los migrantes suelen estar muy preocupados por los “peligros” que representan las ciudades en general y la cultura estadounidense en especial: los espacios residenciales donde suelen vivir con ámbitos de violencia, discriminación, drogas, conductas delictivas. [...] Para muchos migrantes resulta necesario que sus hijos regresen a México a que “aprendan la cultura” mexicana. (Arias, 2009, pp. 267, 270)

Las transiciones aquí indicadas por Patricia Arias, trabajan los siguientes puntos con respecto a la casa: la casa sigue siendo el refugio tanto de los que se quedan como los que se van ante cualquier circunstancia, es este mismo espacio el que crece con las nuevas familias de los descendientes, en pocas palabras el espacio se conserva, pero crece y se transforma.

Debemos distinguir que a estas alturas del estudio, todos los temas se van conjuntando, así el análisis de las tipologías urbanas, como los símbolos, el mal gusto, el kitsch, la semiótica y los estilos apropiados y reinterpretados. La situación de la ciudad transformada a partir de sus habitantes migrantes puede representar al prototipo de algunas de las ciudades mexicanas como la *ciudad sociológica* en la que se considera el consumo de masas, la globalización, la movilidad, los problemas de desorden y la falta de planeación.

Particularmente asociada con todos los elementos citados, se encuentra la clasificación que hace García Vázquez de la *ciudad espectáculo*. Este prototipo obedece a transformaciones de apariencia,

improvisadas y de mal gusto y propone que la ciudad trata de llamar la atención, algunas veces finge para agradar al turista y es pantalla comercial, aunque también trata de buscarse una nueva identidad local.

Fue la izquierda intelectual francesa la que descubrió el gran filón que representaba la semiotización de la ciudad, un filón que la visión sociológica ha explotado para denunciar las mistificaciones que se ocultan tras el deslumbrante espacio urbano contemporáneo. Pionero en este sentido fue el filósofo Jean Baudrillard (1976), quien se interesó por la tendencia a la simulación que caracteriza a la sociedad de masas. Según él, las esencias de los hechos humanos han desaparecido de las ciudades.

La vida en ellas está cada vez más exenta de experiencias auténticas y cada vez más plagada de hábitos precodificados. Esta creciente artificialidad ha provocado en sus habitantes una inmensa nostalgia por lo real. Ante la ausencia de naturaleza, el ciudadano posmoderno anhela bosques y cataratas; ante la ausencia de contacto social, añora pasiones y emociones. Ello explica que busque sensaciones fuertes, experiencias en vivo y en directo, ya sean deportes de riesgo o *reality shows*.

En la ciudad esta exigencia ha inducido una enloquecida dinámica de simulaciones que ha desembocado en lo que Baudrillard denomina “el tercer orden de simulacros”, el que irrumpe en el momento en que, tras ser duplicado una y otra vez por los medios de comunicación de masas, lo real desaparece y lo que queda es una copia exacta del original, una imagen hiperreal. Es lo que ocurre cuando la verdadera *Little Italy*, con sus inmigrantes, sus penurias y sus carencias, es reemplazada por la imagen que la gente tiene de *Little Italy*, con sus terrazas, sus *camarieri* y sus *spaghetti alla siciliana*, una imagen hiperreal que duplica la original y enfatiza hasta el artificio sus más pulcras esencias materiales (García, V, 2006, p. 78).

Las *ciudades espectáculo*, están hechas de *casas espectáculo*, que intentan reproducir escenografías, es decir modelos norteamericanos cuando menos en las fachadas, así la casa con modelos formales, como ya habíamos comentado reproducen símbolos. La casa californiana con losas inclinadas, de madera, con chimenea y jardín al frente, aunque gran parte de estos elementos sean tan sólo simulados.

El caso de las casas de migrantes y la reproducción de modelos norteamericanos podrían obedecer, como lo que comentan Manuela Camus y Santiago Bastos, al desarraigo de los migrantes y la facilidad de adquirir nuevos modelos y reflejarlos cuando ellos regresan:

Regresar y fincar en sus lugares de origen es una forma de contestar a esta condición de desechables anónimos, de dejar al menos alguna huella de su devenir, un gesto allá donde aún son personas y parte de un colectivo.

Levantar una vivienda puede significar muchas cosas. Pero dos fundamentales: una es la certeza de contar con un “lugar en el mundo” un sitio del que uno es y donde uno quiere trascender. El otro se asocia al hecho de cumplir con el papel social de ser un miembro adulto y con responsabilidades en la familia y en la comunidad (Camus, 2011, p. 5)

Habíamos comentado que muchas de estas casas tratan de reproducir la arquitectura que los norteamericanos quisieran tener en México como la *hacienda barroca* con arcos, cúpulas y molduras de cantera, patios, pero también se trata de indicar a toda costa, la modernidad y el cambio de materiales industrializados como el ladrillo y las losas de concreto o vigueta y bovedilla en vez de las cubiertas tradicionales de la arquitectura vernácula. Es interesante que no reproducen directamente su arquitectura de origen, su arquitectura barroca, sino que se reproduce lo que ellos imaginan que el norteamericano desea con modelos mexicanos como el ideal de riqueza

del norteamericano y posteriormente traen su versión. Parece pertinente retomar la idea ya analizada del *art déco* y la presencia del *spanish* o *mission style* de principios del siglo xx, que tomaba los modelos de las haciendas norteñas, las interpreta y al parecer, ahora en el siglo xxi vienen de regreso.

Encontramos también como ya lo habíamos analizado, elementos sueltos, aislados, que tratan de mostrar una “alcurnia” que se desearía tener, símbolos que han visto en otros lugares y que saben que socialmente pueden tener un reconocimiento como poner símbolos reales, escudos y blasones de cantera en las fachadas, remitiéndonos nuevamente a los símbolos. Incluso hay quienes reproducen torreonnes, almenas, o elementos arquitectónicos medievales.

Las transformaciones de los migrantes centroamericanos, a diferencia de los mexicanos, que también han trabajado en los Estados Unidos, parecen tener más símbolos de identidad norteamericanos que los mexicanos, como puede constatarse en algunos de los estudios generados por diversos arquitectos, antropólogos y sociólogos de origen salvadoreño, guatemalteco, hondureño y hasta mexicanos. Llama la atención que en algunos caminos rurales o locales en el estado de Michoacán se ha encontrado ondeando alguna bandera norteamericana en una casa de manufactura característica de migrantes, o el uso de palabras que intentan reproducir en inglés una palabra, como denominación de propiedades o de negocios, pero no encontramos expresiones tan reiterativas como en grupos de migrantes cuyo origen no es México.

La fuerte influencia y apego al país receptor de los migrantes (en donde se ha estado o a donde se piensa ir) se observa también en otro ámbito, como los nombres de los descendientes. Los niños son registrados frecuentemente con nombres norteamericanos como Bryan, Allan, Jenny, entre muchos otros, escritos de formas diversas. Este fenómeno se da en México, por supuesto, pero en menor cantidad que en Centroamérica, donde desde hace muchos años es

común encontrar personas que portan estos nombres. (*Imágenes 87-88, p. 311*)

En el encuentro denominado *Arquitectura de Remesas: sueño de retorno, signos de éxito* (CCEDM, 2011), organizado por el Centro Cultural de España, que es parte de una red de Centros Culturales de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el desarrollo (AECID), celebrado en el año 2011, se expusieron diversas problemáticas que tienen que ver con este aspecto de tipología. Hemos podido observar a través del análisis de las diversas exposiciones, que, si bien en México hay cambios significativos, en los países centroamericanos la influencia parece ser todavía más profunda, lo que se puede constatar por la mencionada presencia de símbolos como la bandera norteamericana colocada en fachadas, además del uso de símbolos y logotipos de marcas comerciales como *Nike*, o algún otro sello que se identifica con la vida norteamericana, formando parte incluso de sus altares íntimos de familia. (*Imágenes 89-90, p. 312*)

En lo referente a las extravagancias formales estilísticas, parece ser que los mexicanos también tenemos lo nuestro en las propuestas, con ejemplos interesantes de análisis en muchas partes del país, vale la pena diferenciar que a pesar de contar con los recursos económicos siempre se trata de pretender una identidad que los distinga de las demás excentricidades. (*Imágenes 91-92, p. 313*)

En la labor de ubicar diversas formas de abordar el tema de las tipologías arquitectónicas y su clasificación, nos hemos encontrado con algunos intentos de otros investigadores por clasificar la arquitectura autoconstruida. En esta búsqueda pudimos analizar el trabajo de Diana Maldonado Flores, en su tesis doctoral denominada *La clasificación: una herramienta para la inclusión de la vivienda vernácula urbana en el universo arquitectónico*, realiza una fórmula que pretende afrontar la clasificación total de la arquitectura, llamando *académica* a la arquitectura hecha por arquitectos, y *vernácula* a la autoconstruida. Además menciona que existen los siguientes mo-

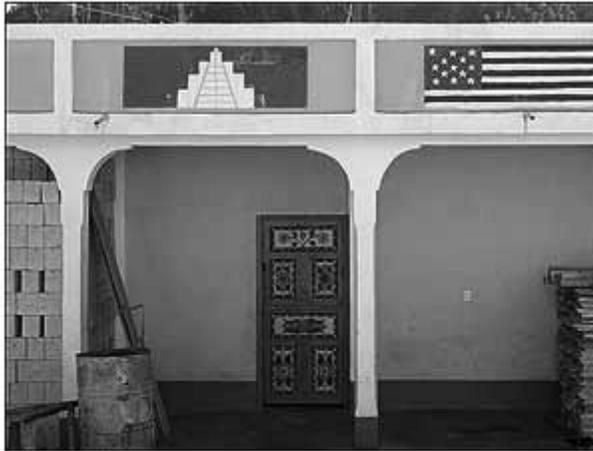


Imagen 87. Exposición fotográfica en El Salvador y Honduras, tras pasar por Guatemala. Casa de autoconstrucción, integra símbolos de identidad, pirámides mayas y bandera de Estados Unidos. (Fotografía: Asturias, en CCEMX, 2011)



Imagen 88. Pareja guatemalteca posa frente a su vivienda, se distinguen detalles de color y bandera norteamericana ondeante. (Fotografía: Asturias, en CCEMX, 2011)



Imagen 89. Exposición fotográfica en *El Salvador y Honduras, tras pasar por Guatemala*. La demostración de poder adquisitivo, de éxito, comparando con una casa vernácula tradicional. (Fotografía: Asturias, en CCEMX, 2011)



Imagen 90. Casa de tres niveles, con nuevos materiales, ventanas panorámicas curvas y terrazas, son modelos norteamericanos. (Fotografía: Asturias, en CCEMX, 2011)



Imagen 91. Casa en Morelia Michoacán. El objetivo es construir lo más que se pueda en el espacio que se tiene, con muchas ventanas y terrazas. (Fotografía propia)



Imagen 92. Casa en Janitzio, Pátzcuaro, Michoacán, en la casa toda la familia se concentra, aprovecha el terreno accidentado de la isla para construir la mayor cantidad de niveles posible. (Fotografía propia)

delos básicos de la arquitectura: "...modelo de clasificación fundamentado en los componentes básicos característicos de los objetos arquitectónicos: el estilo, la forma, el ornato, la estructura, la función y el espacio" (Maldonado, 2009, p. 115).

Una vez que se definen los contenidos de análisis de la arquitectura, se proponen las denominaciones que les corresponden, según los resultados de su clasificación.

[...] el nombre del grupo utilizará lenguaje arquitectónico, es decir, será: formalista, ornatista, estructuralista, funcionalista, espacialista o estilista, si se toma en cuenta el componente que encabeza la lista; si se decide considerar el primero y el segundo, el nombre del grupo será el resultado de la combinación de estos dos componentes. (Maldonado, 2009, p. 145)

Hemos de comentar que este tipo de propuesta presenta algunas contradicciones como el hecho de poner al mismo nivel el *espacio y función* que el *ornato*, cuando éste podría ser de un nivel e importancia menor que estos dos. El *estilo y ornato*, podrían contenerse en el aspecto general de forma dentro del análisis. Las formas de valoración no son explicadas en ningún momento por lo que quedan totalmente a criterio de quien evalúa y pueden parecer subjetivos.

El análisis del trabajo de Maldonado, nos hace pensar en lo complicado que puede resultar realizar una propuesta de clasificación de la arquitectura en términos generales, tanto en la que ella misma llama *académica*, realizada por arquitectos, como la *vernácula*, realizada por autoconstrucción. A partir de esta premisa de análisis de proyectos que han intentado sugerir un tipo de clasificación, haremos la propuesta de clasificación según los casos conocidos, las repeticiones y elementos distinguibles, que posteriormente serán aplicados a nuestro caso de estudio en San Juan de los Lagos Jalisco.

Una vez que retomamos los conceptos generales analizados durante todo el marco teórico de referencia nos centraremos en las clasificaciones tipológicas de análisis tomando en cuenta las siguientes premisas:

- Las casas de nuestro análisis pertenecen a una arquitectura de autoconstrucción y en ocasiones no se ajustan a la categoría de populares, pues por sus dimensiones y materiales pueden no parecer así, aunque el origen y la creatividad sigue siendo popular.
- Las casas presentadas han sufrido cambios de su forma original, regional y tradicional de la zona.
- La mayoría de las casas además presentan cambios que les permiten mejorar su situación de vivienda.
- Las transformaciones formales obedecen a influencias externas e incluyen algún tipo de símbolo que se desea hacer patente.
- Las casas utilizan recursos económicos que se distinguen en la mejora.
- No hay distinción entre las viviendas que se construyen en ambientes urbanos o rurales, pues una de las tendencias de las localidades donde hay migrantes es la tendencia a la “urbanización”.
- Algunos de los ejemplos de estas casas tipo residencial, se encuentran en la mitad de grandes extensiones de terreno, o sea en el campo, pero no tienen características de las casas rurales sino más bien urbanas.
- Las poblaciones donde se realizan estas casas, suelen no tener una regulación clara que respete los planes de desarrollo urbano, o los reglamentos de construcción o los concernientes a la conservación patrimonial, por lo que la forma de expresión arquitectónica no tiene restricciones, es decir, que queda totalmente “libre”.

De acuerdo con los análisis realizados en las diversas imágenes de la arquitectura popular construida en los últimos años en México hemos podido observar varios elementos constantes y repetitivos que han representado, en lo que constituye, a final de cuentas, nuevos estilos, conceptos de diseño y formas de ver las cosas.

En los capítulos anteriores se determinaron parte de estas unidades de observación de la arquitectura popular como parte de un marco teórico, como la *identidad transformada* y los *símbolos arquitectónicos* que se articulan y unifican cuando el constructor (propietario o albañil) realiza la obra, de tal forma que la arquitectura es también un medio de expresión para el que construye y las posturas de la arquitectura académica, son retomados en la arquitectura de autoconstrucción con versiones creativas y muy ingeniosas.

A continuación, se realiza una tabla que refleja una clasificación derivada de este estudio, cabe comentar que aquí no existe un parámetro de evaluación numérico, simplemente se registran las variables en los elementos de análisis. En ésta podemos ver 8 elementos que componen estas viviendas, estos son aspectos de forma, de función y de estructura.

MATERIALES Y SISTEMAS CONSTRUCTIVOS	INFLUENCIA ESTÉTICA	SÍMBOLOS (connotación)	TAMAÑO Y ALTURA	ORNAMENTOS	CRECIMIENTO Y DISTRIBUCIÓN ESPACIAL	CONCIENCIA PATRI-MONIAL HISTÓRICA	USO DEL SUELO
Regionales Tradicionales: maderas, adobe, ladrillo, piedra, etc.	Art Déco	Poder	Grande. invade todo el terreno y crece hasta 3 niveles	Excesivos Molduras, canteras, remates, colores, vidrios con espejo, aluminio, escultura, balaustradas, macetas, azulejos, etc.	Saturada. Se construyen muchas habitaciones, para cada miembro y a veces sin pensar en un uso determinado	Respeto elementos en general de la casa original	Residencial generalmente referenciado a lo urbano
Estructurales-industriales Block de concreto, vigueta y bovedilla, ladrillos industrializados, concreto armado, etc.	Funcionalismo	Éxito	Mediano Crece en una segunda planta y construye nuevas habitaciones en la parte trasera del terreno	Medianos Se nota el cambio pero no agrega muchos elementos decorativos.	Ordenada. Puede seguir un modelo de casa tradicional, con un programa convencional	Respeto fachada e interiores, cambia algunos materiales de construcción: cubiertas o muros	Comercial o turístico ( terciario) Venta de productos y / o servicios
Antiguos Tradicionales: canteras, maderas, adobe, ladrillo, piedra, etc.	Posmodernismo regional	Riqueza	Chico El crecimiento es evidente, pero a una escala menor, sustituye el cuarto donde se convive principalmente y los cuartos redondos.	Nulos, solo muestra los materiales nuevos Se puede quedar en obra negra, pero se habita la parte interior.	Vacía, se encuentra abandonada	Respeto solo fachada, destruye lo demás	Mixto Combina el uso del suelo residencial y el comercial
Mixtos Al crecer la construcción, es común que existan parte originales vernáculos o antiguas y los nuevos materiales	Clasicismos	Machismo	Alta, sobrepasa el perfil urbano. Evidente la altura de más de 3 niveles	En obra negra Nunca se terminó la obra, se quedan las puntas de los castillos en espera de <i>continuar otro piso más.</i>	Destrucción total o parcial del edificio original, ya sea vernáculo o histórico	Destruye todo y no conserva nada de lo que existía originalmente	Rural Casa habitación que se encuentra en el campo

	Casa californiana	Malinchismo Preferencias por los símbolos norte americanos	Se eleva a tres pisos	Decoraciones Uniformes: los mismos ornamentos se colocan de forma repetitiva	Subdividida El edificio patrimonial se divide y cada dueño hace lo que se desea en él, la imagen general del inmueble se pierde	Destruye todo y no construye nada	Semirural Transformaciones del campo a la ciudad.
	Histórica Barroquismo		Se conserva del mismo tamaño	Dispersos: utiliza varios modelos de diseño en la misma casa, a veces la satura y la vuelve excesivamente ornamentada	Evidente diferencia entre fachada inferior y fachada superior, generalmente por encontrarse comercio en la parte inferior y la residencia en la parte superior, o bien la bodega.	Construye todo nuevo desde el terreno vacío	
	Histórica Renacentista y Medieval		Se remete del alineamiento original de la calle y crea un espacio anterior a la construcción. Rompe secuencia del paramento	Anuncios Ocupa muchos anuncios en la fachada, al grado de no distinguir los elementos que la componen, incluso se saca la mercancía y se expone.			
	Narco kitsch Arquitectura del nuevo rico de origen humilde	Fuerza		Gris La vista general de la construcción, sólo con aplanados de cemento, indican fortaleza			
	Conserva su estilo original: barroco o eclecticismo			Colorido Propuesta de varios colores o combinaciones exóticas, impensables			

Con esta tabla se pretende identificar un panorama de *forma*, principalmente, aunque como ya hemos analizado, también existen factores constructivos y de función que nos permiten comprender mejor este tipo de arquitectura.

No podemos negar que existen influencias tanto estilísticas, como de símbolos que están directamente ligadas a los estudios sociológicos y antropológicos, pero al realizar esta tabla se pretende que el trabajo multidisciplinario pueda tener una explicación en el área que corresponde también a la arquitectura.

Podemos apreciar que uno de los primeros cambios que experimenta la casa rural y la casa popular urbana, es precisamente *el cambio de materiales y sistemas constructivos*. Estos se cambian de la casa tradicional vernácula por materiales nuevos e industrializados. (*Imágenes 93-94, p. 320*)

En las comunidades podemos prestar atención a varias de estas etapas de transformación o bien ya las vemos totalmente transformadas, por lo que, en la tabla hemos ubicado un rubro sobre *conciencia patrimonial histórica*, pues recordemos, que la casa popular y vernácula, pueden ser también arquitectura histórica. Estas transformaciones, se realizan en aras de cambiar sus materiales “inseguros” y de generar un nuevo estatus. Sin embargo, a pesar de que la gente sabe que es una casa histórica, se presta a demolerla y transformarla, aunque sólo le quede el recuerdo “de lo bonitas que eran esas casas”. (*Imágenes 95, 96 y 97, p. 321*)

Sin lugar a dudas una de las situaciones que se dio además del cambio de materiales es la necesidad de crecer, esta parte funcional está representada en la tabla en *crecimiento distribución espacial*. (*Imágenes 98-99, p. 322*)

Estas distribuciones obedecen a querer separar los espacios para cada integrante, si pensamos que estas casas son multifamiliares, vemos que se construyen todos los espacios posibles y se extienden hacia arriba y hacia los lados. Si el inmueble es grande, la vivienda



Imagen 93. Comunidad rural Oaxaca en San Miguel de Allende, Gto. en zona Otomí. Arquitectura vernácula. (Fotografía propia)



Imagen 94. Templo de la comunidad rural Oaxaca de San Miguel de Allende, se restaura la capilla familiar, con apoyo y asesoría de restauradores del Gobierno Municipal, la mano de obra es de la comunidad. (Fotografía propia)



Imagen 95. Dentro del circuito de las capillas otomíes se encuentra esta comunidad que ha transformado los sistemas constructivos tradicionales y ha agregado estructuras de concreto, la obra se encuentra abandonada. (Fotografía propia)



Imágenes 96-97. Exterior e Interior de capilla otomí, la utilizan como bodega de paja. Comunidad Rural San Isidro de Bandita en San Miguel de Allende, Gto. (Fotografías propias)



Imagen 98. En Janitzio, Michoacán la imagen actual, podemos ver el caos del amontonamiento y el desorden estilístico. (Fotografía propia)



Imagen 99. En la periferia de León, Guanajuato, casas que ocupan el terreno en su totalidad y hasta un tercer piso, imitan techos a dos aguas, y muros de piedra. El uso del suelo es mixto. (Fotografía propia)

se subdivide y se vende o se distribuye a los propietarios. Con frecuencia encontramos que el nivel bajo es usado para negocio y es común encontrar dos tipos de fachada divididos horizontalmente por plantas y usos. (*Imágenes 100-101, p. 324*)

Otra característica que podría ligarse a estas nuevas funciones, es el *cambio de uso del suelo*, pues en ámbitos urbanos principalmente, la residencia suele transformarse adaptándose a un uso del suelo mixto o bien comercial si se encuentra en un centro urbano. En el caso del tema del turismo, hemos observado ya que la residencia se desplaza para dar entrada a servicios y comercios.

Observando de cerca este tipo de construcciones, se aprecia con frecuencia el espacio interior vacío y los muebles replegados hacia las orillas, incluso es muy común ver las ampliaciones arquitectónicas en obra negra y totalmente vacías, a veces sin siquiera cubierta y sirviendo de bodega, a veces por muchos años.

Pero sin lugar a dudas la parte más transformada es la formal, pues se observa que hay una necesidad de decorar el exterior y definir la volumetría. (*Imágenes 102-103, p. 325*)

Es aquí en donde observamos lo más exótico de las formas y los adornos, inspiradas en estilos arquitectónicos, o en mezclas formales que algunos llaman *eclecticismos*, y que reproducen una serie de elementos que no pueden ser vistos sin considerar la fuerte intención simbólica. Los formatos y estilos más reproducidos son los de las casas norteamericanas y los barroquismos, ejemplos que siempre serán diferentes y desbordan creatividad. Una de las formas muy recurrentes son los modelos clásicos, que confunden formas entre frontones clásicos y cubiertas a dos aguas. Las columnas y los porches de entrada, igualmente son muy utilizados en los diseños. (*Imágenes 104 y 105, p. 326*)

De este aspecto formal también se desprende la idea de superioridad social, de indicar quien es más importante, igualmente usando tamaño y altura como símbolos de poder y éxito. Sobrepasan las alturas de los perfiles urbanos tradicionales de la población, y como



Imagen 100 En Quiroga, Michoacán, la necesidad de tener un negocio a pesar de tener poco frente, se construye accesoria comercial y el espacio se compensa con la altura. (Fotografía propia)



Imagen 101. En la Av. De las Torres, León, Gto. Encontramos este tipo de casas, grandes y con un tercer nivel, sin uso. (Fotografía propia)



Imagen 102. Comunidad rural Pátzcuaro, Michoacán. Casa a dos aguas, con chimenea, ventanales y cancelería de aluminio dorado, vidrios ahumados, jardín frontal.  
(Fotografía propia)



Imagen 103. León, Guanajuato. La casa particular toma modelos exóticos como simulaciones de piedra y remates de cubiertas a dos aguas con torreones encimados.  
(Fotografía propia)



Imagen 104. Capula, Michoacán, encontramos construcciones de concreto, de losas planas, con ventanas bay-window. La planta baja es comercio familiar. (Fotografía propia)



Imagen 105. Casa en comunidad rural, Pátzcuaro, Michoacán, con un porche frontal, ventanas de cancelería de aluminio, losas a dos aguas, la casa se encuentra en plena zona rural. (Fotografía propia)

comentábamos anteriormente, no se hace caso, si existe, de regulación alguna, sea reglamento de construcción, de planeación urbana o de la conservación del patrimonio. Es la anarquía del juego de símbolos sociales e individuales la que conforma la ciudad mexicana contemporánea. (*Imágenes 106 y 107, p. 328*)

Puesto que la ornamentación va directamente ligada a los símbolos, y en este mismo sentido los barroquismos sugieren la concentración de riqueza, no se escatiman recursos ni posibilidades y esto es muy común en las casas de los narcotraficantes. Sobre todo en lugares donde la pobreza es evidente y resaltan estas construcciones de muy dudoso gusto. (*Imágenes 108-109 y 110, p. 329*)

Los interiores de estas casas también reflejan numerosos accesorios y muebles muy costosos, pero sin ninguna idea del diseño interior. Los objetos suelen ser muy exóticos, los acabados de la casa muy pobres, la estructura queda visible sin cuidado alguno. El maximalismo y el mal gusto también son cualidades de estos interiores. En estos casos se considera que los narcotraficantes vienen de medios muy pobres o pauperizados culturalmente, y que al igual que los migrantes, tienen sus ideales de belleza en símbolos inmediatos, por lo que no escatiman para obtenerlos y decorar sus casas.

En otros contextos ocurre de modo similar, como puede observarse en los símbolos de riqueza de ciertas ciudades de Afganistán, donde se repite la idea del *nuevo rico*, y que genera el tipo de arquitectura al que llaman *narcotecture*, uniendo las palabras de arquitectura y narco, pues se vincula con gente que hace su riqueza con el tráfico de droga. (*Imágenes 111-112 y 113, p. 330*)

El análisis de estos ejemplos permite percibir de forma lo más claro posible las condicionantes planteadas al principio, y al mismo tiempo observar de cerca esta arquitectura autoconstruida. Las imágenes propuestas, además de proporcionarnos información visual sobre el tema, nos permiten diferenciar elementos comunes de análisis en las transformaciones de la arquitectura popular y realizar



Imagen 106. Quiroga, Michoacán, ha transformado su imagen drásticamente, aquí un hotel que no respeta el perfil urbano. (Fotografía propia)



Imagen 107. Jalapa, Veracruz, ha transformado su imagen que conservaba su perfil urbano, a pesar de que las casas ya están transformadas, se distingue construcción de tres niveles con carácter de “castillo medieval”. (Fotografía propia)



Imágenes. 108-109 .Comparativo de las casas de la *Barbie* y de Beltrán Leyva, vista de las fachadas de la Casa de Beltrán Leyva, el narcotraficante, se observan algunas de las características como casas de tres niveles, exceso de ventanales, uso de materiales caros y flora decorativa.



Imagen 110. Casa del Narcotraficante apodado la *Barbie*, mismas características que la anterior, rodeadas de jardín, que les permite tener vigilancia por todos lados. (Fotografías: Notifama, 2012)



Imágenes 111-112. Interiores de casas de narcotraficantes, publicadas por el New York Times, se puede mobiliario y acabados exóticos.



Imagen 113. Casa del Narco traficante Beltrán Leyva, muebles de diseño animal print, pianos, cortinas de terciopelo rojo, siempre son símbolo de poder (y de mal gusto) (Fotografías: Notifama, 2012)

agrupaciones para conformar la tabla, en la que distinguimos: (*Imágenes 113-114, p. 332*)

- FUNCIÓN a través del *crecimiento y distribución espacial y del uso del suelo*.
- FORMA a través del análisis de *influencia estilística, tamaño y altura*, y de los *ornamentos* que contiene. El aspecto *semiótico* también puede tener un punto importante dentro de este análisis, puesto que le da sentido al adorno.
- ESTRUCTURA es vista a través de los *materiales y sistemas constructivos*, en términos generales, donde incluso se puede percibir el rechazo o la presencia de regionalismos.
- Finalmente el ASPECTO SOCIAL y antropológico identitario, que puede ser visto a través de los *símbolos* y de la *conciencia patrimonial* que en muchos casos ha sido ya transformada.

El estudio de las transformaciones tipológicas de la arquitectura y la ciudad pueden ser abordadas a partir de la vocación de la ciudad, ya que muchas de éstas han cambiado desde su fundación hasta el siglo XXI, por lo que la ciudad ha transformado también su imagen. Las ciudades pueden tener diversos factores que aceleran los cambios y para el caso específico de nuestra investigación, hemos identificado los correspondientes a la migración, al turismo, y en general a cualquier ingreso extraordinario de recursos económicos que permiten realizar construcciones en la arquitectura popular.

A partir de lo anterior podemos manifestar que existen nuevas forma de interpretar el papel de la arquitectura popular, a través de las diversas constataciones sobre las nuevas tipologías, que permite comprender la formación de un nuevo patrimonio y descubrir la razón de la destrucción de un patrimonio histórico y tradicional como símbolo de la ideología posmoderna. Así, con los registros de las principales influencias, es posible comprender que estamos ante



Imágenes 114-115. Casas que pertenecen a narcotraficantes afganos, los elementos barrocos, clasicistas y modernistas, forman parte de estos conjuntos. Molduras mixtilíneas, balaustradas, colores, gigantismos, vidrios ahumados y espejados, cancelería de aluminio. Las casas se localizan en contextos muy pobres, donde las calles no se encuentran pavimentadas. La seguridad en estas casas es extrema. (Fotografía: Narcotecture, 2012)

la creación de una nueva identidad en la arquitectura popular y tal vez esto permite planear la toma de acciones orientadas a conservar el patrimonio popular tradicional en vías de extinción y el reconocimiento del nuevo.

## 5.6. *Papel del Gobierno en la transformación*

### *de la arquitectura popular en México*

#### 5.6.1. *La arquitectura popular*

Para comprender los aspectos culturales de una nación y de sus poblaciones así como sus relaciones en el proceso de formación, resulta importante tomar en cuenta las políticas de gobierno en los diferentes niveles y campos de desarrollo del país. La cultura y la tradición no se encuentran exentas de este control y éste es utilizado con frecuencia como medio de organización, de influencia y de difusión de los diversos niveles de gobierno.

Si bien, para el arte específicamente hablando de arquitectura y sus estilos, siempre asociado a la creatividad y a la libertad de expresión, parece difícil establecer esta relación con la política cultural, se puede observar que a través de la historia de México, el arte ha sido una herramienta del poder y también sobre la arquitectura.

Una vez terminada la guerra de Independencia, México tiene dos compromisos principales: la organización y reestructuración del país y la búsqueda de su identidad, fenómeno que tomará más intensidad una vez concluida la Revolución Mexicana en el siglo xx. México afianzará entonces su identidad a través de la educación y el impulso a las artes que, como lo menciona Miguel León Portilla (1999, p. 21-24), resultará en una explosión de intelectuales y artistas como nunca antes se había visto.

El arte popular pasa entonces a un segundo término, dándole prioridad a la *cultura de élite* (Valdivia, 2003: 57-77), existiendo sin embargo un fenómeno interesante para el caso específico de la arquitectura popular, que parece tomar importancia una vez que se da

el reconocimiento de los valores, primero como patrimonio histórico y arqueológico con Lázaro Cárdenas en 1936 y después fortalecida con la *Ley Federal de Monumentos* de 1972. Así se proponen valores para lo tradicional arquitectónico, y con ello un reconocimiento internacional, que obliga a los gobiernos federal, estatal y municipal a tomar decisiones sobre esta arquitectura, especialmente en las dos últimas décadas del siglo xx.

Conocer las estrategias políticas que pretende llevar a cabo un gobierno y sus pobladores en relación con su patrimonio resulta tan interesante como comprender la forma como el pueblo percibe las sensaciones en contextos manipulados, forzándolo una identidad que debe *ajustarse a lo estipulado* para posteriormente lograr un reconocimiento como *patrimonio de la humanidad*, o alguno otro similar. el panorama de la vivienda popular debe ser abordado además desde diversos frentes, no sólo el que tradicionalmente la reconoce por sus valores, sino desde la comprensión de algunas de las razones de las transformaciones, vistas a través de las acciones propuestas desde el gobierno, en las que con frecuencia se ve involucrado el patrimonio histórico.

La casa siempre ha representado el espacio ideal de una familia, donde se imprimen los detalles de identidad y seguridad de cada uno de los que ahí habitan. Tradicionalmente en el campo es el espacio donde los habitantes no sólo viven sino también trabajan. En el medio urbano la casa es la célula de un entramado urbano. Siempre ha estado ahí, desde sus orígenes y posee las características de la región: sus materiales, sus formas de vida, sus costumbres, sus espacios interiores en acuerdo con las actividades que se desarrollan dentro. Con los cambios de forma de vida y el paso del tiempo, estas actividades han tenido que transformarse, no así los espacios materiales, de tal forma que los espacios permanecen, sólo cambian las funciones originales para las que fueron creados, se recicla el espacio existencial.

En la arquitectura se conservan sistemas constructivos con téc-

nicas tradicionales y haciendo uso de los materiales de la región. Con frecuencia la pérdida de esas costumbres hace que se revaloren las técnicas artesanales para involucrarlas en la arquitectura regionalista, tomando valores entre los que lo *exótico* (visto desde fuera), no está descartado.

La arquitectura popular es la que construye la gente común del pueblo, sin ayuda de arquitectos. En este punto vale la pena reflexionar sobre tres diferencias entre el término *popular* cuyas diferencias conceptuales deben tomarse en cuenta. Si la habitación es popular entonces es de *autoconstrucción*, si tiene sus inicios en el campo se le denomina *vernácula*. Posteriormente el constructor o sus saberes pasan al ámbito urbano adaptándose la vivienda con sus respectivas modificaciones, e integrando las evidencias de nuevas costumbres y expectativas, convirtiéndose en popular. Al respecto, Benjamín Valdivia, hace la siguiente reflexión donde además integra el término folklórico:

[...] distinguiremos como *folklóricas* aquellas formas que tienen una producción y un consumo comunitario de significados anónimos que se conservan en periodos de largo plazo; mientras que serán *populares* aquellas formas cuya producción es de un sujeto que se distingue del anonimato tradicional precisamente por su producto, el cual introduce un significado novedoso que es consumido por una masa que no intervino en su elaboración y que dejará la obra en el olvido. (Valdivia, 2003, pp. 57-77)

Es importante resaltar que en la arquitectura, de acuerdo con lo anterior, la casa folklórica sería aquella que contiene materiales, sistemas constructivos y formas tradicionales, y la arquitectura popular sería el traslado de esta arquitectura folklórica, que identificamos como vernácula, hacia la ciudad o bien dentro de una población pequeña, pero ahora con rasgos más urbanos. Esta obra coincide con las características ya citadas como es el hecho del anonimato

(autoconstrucción), pues su autor se ha perdido con el tiempo. Por otro lado, la construcción popular introduce significados de poder, novedosos entre las otras construcciones, a partir de la lectura que se propone con la utilización de materiales industrializados y formas derivadas de las estructuras utilizadas en las ciudades, entre otros símbolos de estatus y de poder.

Tomando en cuenta la distinción anterior abordaremos la arquitectura folklórica, que identificaremos en adelante como *arquitectura tradicional*. Es precisamente en este tipo de vivienda en la que se pretende señalar las actividades que los gobiernos han tenido desde la última mitad del siglo xx hasta nuestros días, identificando algunas de las políticas oficiales con la intención de obligar a *retener una identidad* en una pretensión de originalidad.

Las políticas y estrategias de gobierno con respecto a la casa habitación tradicional han sido reconsideradas en las últimas décadas por programas de gobierno, principalmente con fines turísticos, siempre y cuando se conserve como parte de su entorno armónico, lo que les permite ser identificadas como arte de una tipología. Si la vivienda no cuenta con ese entorno ideal, representará un dolor de cabeza para los gobernantes y las estrategias estarán enfocadas a otros objetivos a través de sus programas como los que mencionaremos más adelante.

La arquitectura popular se vuelve tema de estudio, primero en el siglo xix, como una valoración de ésta ante la arquitectura hispánica (colonial) y académica que consideraba a la vernácula como arquitectura “de mala calidad”, después entrando al siglo xx, cuando se reconoce la *regionalidad* que esta arquitectura tiene y por lo tanto, su *identidad* también. Esto influenciará algunos teóricos de la arquitectura funcionalista que tratarán de diferenciar lo internacional, por una arquitectura funcionalista nacional con identidad. Posteriormente a mediados del siglo Xx, le otorga la sociedad y la historia un reconocimiento a su valor y aboga por la recuperación de

los modelos tradicionales de construcción y tipológicos como forma de rescate patrimonial junto con el resto del patrimonio y en últimas fechas, la idea de buscar en la arquitectura vernácula una respuesta para la *sustentabilidad* que permita solucionar en la arquitectura actual, una solución a los daños ecológicos.

#### 5.6.2. *Las políticas públicas sobre vivienda popular*

Dentro de la valoración de la arquitectura vernácula y su tendencia a desaparecer por causa de la globalización, debemos tener presente el dato que proporciona Guillermo Boils (2003) cuando dice que el 70% de la vivienda en México es de autoconstrucción. A partir de esto necesitamos preguntarnos sobre el papel que ha tenido el gobierno en este proceso, ya que éste también ha destruido y transformado gran parte del patrimonio arquitectónico:

A partir de 1917, en que la Constitución establece en su artículo 123 la obligación patronal de proporcionar habitación a los trabajadores, los esfuerzos más importantes en materia de impulso a la vivienda a lo largo del siglo xx se dirigieron principalmente a los trabajadores asalariados, con la creación de instituciones como el Infonavit, el Fovissste o el Fovi.<sup>15</sup> (Flores, 2009, p. 8)

A pesar de la propuesta que hace la Constitución a favor de la vivienda para trabajadores, los apoyos no llegaron a todos los que la necesitaban y la gente común tuvo la necesidad de realizar sus propias adaptaciones. La situación de la vivienda construida por el gobierno tendrá un impulso muy fuerte en las últimas décadas del siglo xx, así lo explica Liliam Flores en su estudio denominado *La Vivienda en México y la población en condiciones de pobreza* (Flores, 2009, p. 17) donde muestra las estadísticas sobre el diagnóstico de la necesidad de vivienda que tiene la gente, dividiéndolo en dos rubros, necesidad de tener una vivienda y mejoramiento de ésta.

NECESIDADES DE VIVIENDA 2006-2012						
	2006			Acumulado 2006-2012		
	Urbano	Rural	Total	Urbano	Rural	Total
República Mexicana	815,667	195,309	1,010,967	5,968,024	1,389,924	7,357,948
Vivienda nueva	519,068	109,222	628,290	3,637,785	753,969	4,427,754
Mejoramiento de vivienda	296,599	86,087	382,686	2,294,239	635,955	2,930,154

Fuente: CONAVI. Necesidades de vivienda, p. 13.

Con información como esta, se llega a diagnósticos que permiten definir las estrategias de Gobierno a través de sus diferentes programas. El diagnóstico reporta la cantidad de vivienda existente, de tipo rural y urbano, los propietarios y los que son arrendatarios, observándose principalmente que al faltar dinero para construir, se opta en gran medida a realizar transformaciones sobre la propiedad que se tiene una vez que tienen algo de posibilidades económicas para transformarla.

### 5.6.3. Planes de desarrollo y otros programas de gobierno

El *Plan Nacional de Desarrollo* indica las líneas de acción de la presidencia de la República sobre las diversas materias que le competen al desarrollo del país. En materia de vivienda, vivienda popular, vivienda vernácula, se puede hablar de estrategias que deben llevar a cabo a través de uno o varios frentes, por ejemplo, la arquitectura popular puede ser vista como un problema *de vivienda y de pobreza*, pero también de *patrimonio*, asimismo como tema de turismo y si la casa está en el centro histórico o es patrimonio histórico, también tendrá que ver con políticas de preservación, así que un sólo tema puede pertenecer a varios programas de gobierno federal actuando a la vez.

El *Plan Nacional de Desarrollo 2007-2012* del presidente Calderón (PND, 2012), al que el presidente Peña Nieto dará continuidad con acciones análogas, se encuentra estructurado en cinco ejes rectores:

1. Estado de Derecho y seguridad.
2. Economía competitiva y generadora de empleos.
3. Igualdad de oportunidades.
4. Sustentabilidad ambiental.
5. Democracia efectiva y política exterior responsable. (PND, 2012).

De los cinco ejes principales del Plan se ha podido identificar la información de nuestro objetivo de estudio en los ejes dos y tres. El tema de *turismo*, aunque está enfocado principalmente a su *difusión y promoción*, incluye el fortalecimiento de la infraestructura y equipamiento, que compete a estructuras de conservación del entorno. Sabemos que este punto podría estar mejor ubicado en las políticas de Gobierno en términos de cultura, sin embargo lo dejaremos en este rubro para revisar las intenciones del Gobierno Federal. En el eje dos, *economía competitiva y generadora de empleos*, encontramos el punto referente a la *vivienda* y se extraen algunas de las explicaciones tanto de los objetivos como de las estrategias de acción.

## Construcción y Vivienda

### *Sector Construcción*

*Promover el desarrollo de los sectores de construcción y vivienda es un elemento esencial de la estrategia de la presente administración. Son sectores altamente generadores de empleos y que tienen el potencial de constituirse en motores del crecimiento de la demanda interna, reduciendo la sensibilidad ante fluctuaciones en la economía internacional. La construcción mantiene una vinculación directa con el desarrollo de una infraestructura moderna y eficiente y con la producción de satisfactores para demandas sociales como la vivienda.*

### *Sector Vivienda*

*La vivienda constituye la base del patrimonio familiar y es el centro de la convivencia y desarrollo social. Una vivienda de calidad,*

*con certidumbre jurídica sobre su propiedad, permite a las familias generar mayor riqueza, tanto para las generaciones actuales, como para las futuras. Durante la presente administración, la política de vivienda tendrá un sentido preponderantemente social y buscará, en todo momento, ampliar el acceso de las familias de menores recursos a una vivienda, atendiendo sus necesidades, preferencias y prioridades a lo largo de su ciclo de vida*

*Objetivo 17. Ampliar el acceso al financiamiento para vivienda de los segmentos de la población más desfavorecidos así como para emprender proyectos de construcción en un contexto de desarrollo ordenado, racional y sustentable de los asentamientos humanos.*

De este objetivo se derivan las estrategias:

*ESTRATEGIA 17.3. Incrementar disponibilidad de suelo apto para el desarrollo económico y construcción de vivienda*

*ESTRATEGIA 17.6. Generar un mayor dinamismo del mercado de vivienda semi-nueva y usada, y asistir para el desarrollo de un mercado eficiente y activo de vivienda para arrendamiento.*

*ESTRATEGIA 17.7. Promover el mejoramiento de la vivienda existente y las condiciones para impulsar vivienda progresiva y la producción social de vivienda. (PND, 2012)*

Todos estos objetivos tomarán forma una vez que se les asigna el trabajo a las diversas Secretarías con las que cuentan los Gobiernos Federales y Estatales para darle salida y cumplimiento. Por supuesto que también son importantes los *Planes Estatales y Municipales de Desarrollo* en el cumplimiento de estrategias, pero en definitiva, quien marca la pauta será el *Plan Nacional*.

Los Gobiernos Federal, Estatales y Municipales en sus políticas culturales han tomado cartas en el asunto y podemos distinguir dos corrientes claramente identificables en sus estrategias en las que proponemos esta clasificación: por un lado veremos estrategias que reconocen los valores, las tradiciones y la historia y sus programas estarán entonces enfocados a su conservación, es decir se hará lo

necesario para *preservar* las formas, las técnicas tradicionales y mantendrá la imagen tradicional de la ciudad, se procura cuidar a las *identidades de resistencia*, generalmente las encontramos a nivel urbano, en donde los programas intentarán a toda costa, conservar las formas “originales”, los proyectos se pondrán en acción en lugares donde se reconoce su belleza y sus valores patrimoniales.

Las otras estrategias dejan claro que hay otro tipo de patrimonio popular que no tiene mucho valor (para ellos) o que es aislado, lo que le preocupa en esta ocasión al gobierno es integrarlo a programas para contrarrestar la pobreza y no lo protege, reconoce que tienen *identidades en evolución*, por lo que los programas de apoyo van encaminados a hacer reformas en las viviendas sin tomar en cuenta nada de la conservación, ni la tradición, esta postura propone la construcción masiva de la casa popular, el apoyo para conseguir nuevos materiales, etc.

Las dos posturas son muy claras en sus programas y ambas tienen que ver con intereses particulares y van enfocadas hacia el populismo y consumo de masas, por otro lado, el turismo, como fuente de ingreso importante, se interesa en conservar la identidad como en las *identidades de resistencia*, ya que hace lo posible para que los elementos formales resistan ante los cambios de la globalización.

En la modalidad clasificada como identidades en evolución, los gobiernos contribuyen para la transformación de la vivienda popular. Sus acciones son fundamentales en el cambio y la manipulación de masas con programas de acción social es evidente, además de presentar socialmente una cierta modernización en la vivienda. Es el mismo Gobierno quien apoya por un lado la *conservación de los valores tradicionales de la arquitectura popular* y por otro fomenta la *transformación de la vivienda popular* con programas de apoyo contra la pobreza y mediante el incentivo para la construcción de viviendas nuevas. Si bien el Gobierno Federal pretende ser bien intencionado al mejorar las condiciones de vida y seguridad de las fa-

milias, es obvio que la casa popular tradicional se verá modificada, pues cambiará los sistemas constructivos, materiales y hasta formas de distribución interior y por supuesto la tipología.

Conocer la situación de la vivienda popular a través de los diversos diagnósticos que se realizan por investigadores como Liliam Flores, el INEGI o alguna otra instancia federal, permite advertir que los programas de gobierno actualmente trabajan en cinco programas federales que otorgan subsidios directos para construcción, mejoramiento o adquisición de una vivienda. Se cuenta con programas, como *Zonas de Atención Prioritaria*, en los que al menos una parte de los recursos se destinan a la construcción de pisos firmes, y otros que han dado apoyo para mejoramiento de vivienda, tanto a través del CDI<sup>9</sup> como de DIF<sup>10</sup>. No obstante, hay otros programas y tipos de incentivos para promover la vivienda, como los de apoyo a la adquisición de los trabajadores afiliados a los institutos de trabajadores con subsidios indirectos y otros incentivos adicionales como la deducibilidad fiscal del pago de hipotecas. (Flores, 2008).

Fidel Herrera comenta de qué forma se renuevan los artículos de la Constitución para dejar en claro que la *Constitución de 1917*, que en desde un principio propone el mejoramiento de la vivienda a favor de la sociedad, actualiza esta necesidad en 1983 e incluso crea las instituciones necesarias que se encargarán de llevar a cabo los programas.

Con fecha de 3 de febrero de 1983 se reformó el artículo 4º constitucional, adicionándose con un cuarto párrafo, cuyo texto es el siguiente: “toda familia tiene derecho a disfrutar de vivienda digna y decorosa. La ley establecerá los instrumentos y apoyos necesarios a fin de alcanzar tal objetivo”.

La Ley Federal de Vivienda, establece los lineamientos generales de la política nacional de vivienda, y el impacto producido por estos cuerpos normativos ha sido inmediato. (Herrera, s.f., p.371)

<sup>9</sup> Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

<sup>10</sup> Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de las Familias.

El principal organismo en atender a la vivienda a través de las diversas sub secretarías es el FONHAPO

[...] el FONHAPO financia el desarrollo de programas de vivienda popular en las siguientes modalidades.

- Lotes con servicios.
- Vivienda progresiva.
- Vivienda mejorada.
- Vivienda terminada .
- Apoyo a la producción y distribución de materiales.

Es necesario ver a la vivienda no como producto terminado, sino como un conjunto de componentes esenciales que le son inherentes, tales como agua drenaje y pavimentación, entre otros componentes que conllevan fuertes implicaciones técnicas, financieras y sociales. (Herrera, s.f.: pp. 374 y 378)

En lo que se refiere al *Programa de Desarrollo de Zonas Prioritarias* del Gobierno Federal, conviene resaltar lo siguiente:

*Hábitat* es un programa de la SEDESOL que articula los objetivos de la política social con los de la política de desarrollo urbano y ordenamiento territorial del Gobierno Federal, para contribuir a reducir la pobreza urbana y mejorar la calidad de vida de los habitantes de las zonas urbanas marginadas.( Hábitat, 2011)

De los programas de gobierno de SEDESOL, se desprenden otros programas secundarios que tienen como principal objetivo resolver la pobreza extrema y algunos de estos programas se combinan también con programas de salubridad, como el denominado “piso firme”.

Con los programas “Tu Casa” y “Vivienda Rural”, del FONHAPO, organismo sectorizado a la SEDESOL, el Gobierno Federal te apoya

a ti y a las familias mexicanas que más lo necesitan para que estrenen casa propia y puedan vivir mejor.

El *Programa para el Desarrollo de Zonas Prioritarias (PDZP)* participa en la Estrategia del Gobierno Federal para la construcción de pisos de concreto (piso firme) en las viviendas de las familias que más lo necesitan, con el propósito de mejorar las condiciones de vida, como es la salud de niños, de las mujeres y de adultos mayores. (FONHAPO, 2011)



Imagen 116. Bohíos en comunidad rural cercana a Ciudad Valles, SLP. Es evidente el cambio de material y cambio formal de la tradicional vivienda de la Huasteca Potosina. Obsérvese que la primera construcción ya no es un bohío, es una estructura de tabique y aplanados de cemento que sustituye los muros de varas con adobe y aplanado de adobe, coloca cubierta de láminas, que sustituye la cubierta de palma característica. (Fotografía propia)

Dentro de las cualidades de la arquitectura popular está su carácter de anónimo, su tradición en sistemas constructivos antiguos, además esta arquitectura no tiene reglas, parece como si ésta asumiese de forma sumisa lo que se ha propuesto para ella, donde los materiales regionales y la experiencia artesanal son fundamentales, por esta razón las imposiciones de gobierno a través de sus programas, hacen que esta arquitectura sea a partir de este momento se verá forzado al cambio.

#### 5.6.4. Implicaciones de los programas oficiales de conservación

Los cambios que sufre una población en sus tradiciones debido a la modernización, son cambios lentos. Tal como le ha sucedido a la artesanía, que ha sido hecha antes que nada con un fin utilitario, las tradiciones constructivas y los modos de habitar se van adaptando también a la vida moderna y adecuan sus “conocimientos” a las funciones actuales.

Los programas de gobierno *evolucionistas* obedecen a los intereses (posmodernos) que pueden estar basados en la economía y la política de cada sexenio. En ellos, la vivienda tradicional es un producto y, como supone Ettinger, al forzar a que se conserve la arquitectura tradicional de las zonas históricas o de contextos vernáculos, se impide la expresión natural de los habitantes y el resultado puede ser interpretado como “falso” puesto que no se le permitió evolucionar, o cuando menos observar cómo se comportaría la población en este periodo de cambio de pensamiento posmoderno. Esta postura a propósito de la arquitectura popular tradicional observa esta arquitectura como respuesta de las formas de vida y lo que hace es considerar que las cualidades de vida actualmente son otras y por lo tanto cambia también la arquitectura, a menos que el Gobierno lo impida como en Pátzcuaro y en otras ciudades patrimoniales. Si en programas como *Pueblos Mágicos*, la arquitectura es forzada a mantenerse “intacta” entonces se corre el riesgo de que esa arquitectura popular no fuera una “arquitectura popular original”, puesto lo que estamos generando son escenografías artificiales, ya que son imágenes ideales creadas por el Gobierno y la Secretaría de Turismo.

Por otro lado, la propuesta de abatir la pobreza, probablemente sin haber analizado tipologías arquitectónicas tradicionales, lleva a los cambios formales que hemos ya analizado generando una identidad general en la expresión arquitectónica popular. La postura de las influencias extranjeras o bien nacionales, de las grandes ciudades que son tomadas como modelos y llevadas a la arquitectura popu-

lar, implica para los habitantes cambios simbólicos y nos manifiesta otras formas de arquitectura.

Para la casa tradicional que lleva una carga de historia y de identidad, estas transformaciones generalmente habían pasado desapercibidas, al grado que durante el periodo entre las décadas de 1920 a 1940, las ciudades ya transformadas por el neoclásico y los historicismos, fueron cambiando su fisonomía y sin importar la arquitectura y sus modelos existentes, se realizaron demoliciones o transformaciones hacia estos estilos modernos, con la finalidad de rejuvenecer la ciudad, efectuando obras nuevas en contraste con las construcciones originales. Se trató de tener *cuidado de no destruir* obra arquitectónica relevante, (según sus propios criterios<sup>11</sup>), respetando algunas formas de patrimonio, en el resto de la arquitectura se podía hacer lo que se deseara. Es así, que los centros de población se fueron alterando, al grado de que la arquitectura popular que ha sobrevivido, es ahora tomada en cuenta como patrimonio con valor y considerada como si fuese un ente en peligro de extinción.

#### 5.6.5. Políticas culturales en el siglo xx

Son bien conocidas las acciones del gobierno de Porfirio Díaz en materia de política cultural en la arquitectura, por incorporar las referencias a la Ilustración y al liberalismo a través del gusto por lo francés, representado por el neoclásico de la Academia, los europeísmos, historicismos y eclecticismos de finales del siglo xix y principios del siglo xx. En este manejo de la política cultural es evidente la manipulación de las sensaciones hacia el pueblo mexicano. En las capitales de los Estados la elegancia y distinción en las ciudades, demostraba la ostentación de la arquitectura y de costumbres recién adquiridas al estilo europeo como la construcción de equi-

---

<sup>11</sup> Se observa destrucción del patrimonio arquitectónico, no siempre los que deciden que se destruye o no es un especialista en arquitectura patrimonial, así que la forma de selección de la arquitectura relevante solía ser muy subjetiva.

pamiento urbano<sup>12</sup> como mercados, teatros, palacios de gobierno y de infraestructura como las avenidas y paseos, la introducción del jardín francés en la Plaza Mayor y plazas secundarias, así como las innovaciones e integración de mobiliario: esculturas, kioscos, luminarias, bancas, entre otros.

Una vez terminada la Revolución Mexicana, el país queda sumido nuevamente en un periodo de desasosiego reflejado en todos los campos, pero en la inmediata reconstrucción, la arquitectura no era prioridad y mucho menos la arquitectura popular. Sería un poco después, con la estabilidad de los gobiernos siguientes, cuando la gente cambia su residencia del campo a la ciudad en busca de oportunidades y por lo tanto la vivienda se vuelve un problema por solucionar.

El funcionalismo ayudó a que las ciudades tomaran nuevas formas al buscar dar un espacio a la gente que emigraba del campo. El funcionalismo en México, representa un periodo sumamente largo que prácticamente terminaría hasta la década de 1970.

En el periodo que va de finales de la Revolución hasta la década de 1960, la clase popular fue atendida con limitaciones, quedando restringida a ciertos servicios de equipamiento y de infraestructura<sup>13</sup>, además de lo referente a la satisfacción de la vivienda. Esto fue suficiente para crear una nueva arquitectura popular funcionalista, que se ubicaría en grandes edificios habitacionales concentrados en conjuntos<sup>14</sup>, el de Tlatelolco y ciudad Satélite, entre otros. Esta arquitectura *oficialista* será además una bandera de promoción política.

En relación con el Patrimonio Cultural Edificado, las políticas de gobierno surgen con mucha frecuencia desde los niveles estatales y de acuerdo a las necesidades y patrimonio existente. Manuel Ávila

---

<sup>12</sup> Entendemos por equipamiento los servicios con los que debería contar una ciudad para medir la calidad de vida, reflejada con edificios como hospitales, escuelas, bibliotecas, templos, universidades, entre otros.

<sup>13</sup> Son los servicios con lo que cuenta una ciudad para proveerse de energía, como electricidad, agua potable, drenaje, gas, cable, etc. Algunos urbanistas incluyen vialidades en este rubro.

<sup>14</sup> Edificios habitacionales realizados por los ahora famosos Mario Pani, Enrique Yáñez, Losé Villagrán García y Pedro Ramírez Vázquez, entre otros.

Camacho en Puebla y Lázaro Cárdenas en Michoacán, introdujeron en las comunidades indígenas, con una visión socialista, las primeras escuelas que hasta la fecha siguen siendo las únicas en zonas de difícil acceso, como en la sierra poblana, o poblaciones ubicadas en terrenos complicados al sur de Michoacán.

El reconocimiento de lo *tradicional popular* a nivel de políticas culturales, se toma en cuenta a manera de capricho por las primeras damas de Luis Echeverría y José López Portillo, de tal forma que los poblados michoacanos, los del Estado de México y los yucatecos, principalmente, seguirán una *política de conservación* que consistirá en pintar las casas de blanco con un guardapolvos de color marrón, que puede agregar marcos del mismo color que el usado en el guardapolvos, tal y como hasta ahora podemos apreciar en lugares como Pátzcuaro, Cuetzalan, Real del Monte, Cuitzeo, tan sólo por mencionar algunos. Esta estrategia es muy parecida a las políticas griegas donde las poblaciones de las islas que pueden ser vistas desde el mar, “deben dar una imagen armónica, donde predomine el azul del mar contrastando con el blanco de la arquitectura tradicional y haciendo juego con el azul de la carpintería y herrería”<sup>15</sup>, de esta forma aseguran la conservación de la imagen urbana “tradicional”, lo que busca sin duda un fuerte impacto para el turismo. (*Imágenes 117-118, p. 349*)

Por último, no podemos dejar de reconocer un trabajo que se realizó durante varios años en ciudades consideradas patrimonio, donde la Secretaría de Turismo (SECTUR), a través de su Programa “Ciudades Coloniales” realizó un manual denominado *La imagen urbana en ciudades turísticas con Patrimonio Histórico*, que pretendía hacer un análisis de la problemática urbana de las ciudades que tienen un patrimonio histórico importante. este documento también contempla las poblaciones con valor contextual, es decir que aún si tener un valor relevante podían tener un valor vernáculo armónico. En este documento se ofrecía una metodología para realizar

---

<sup>15</sup> Dimitri Kiosopoulus, Historiador griego. Entrevista. París. 2005.



Imagen 117. Calle de Pátzcuaro, Michoacán.  
(Fotografía propia)



Imagen 118. Calle en Cuetzalan del Progreso, Puebla.  
(Fotografía propia)

un análisis de cada población, “contribuyendo a la conservación y mejoramiento del patrimonio edificado, natural y cultural” (SECTUR, 1995).

El manual fue ideado como apoyo a talleres que iniciaron su trabajo a partir de 1993 y que fueron dirigidos a presidentes municipales, directores de obras públicas estatales y municipales y representantes de dependencias estatales y municipales de turismo, representantes de Colegios de arquitectos e ingenieros, cámaras de comercio y asociaciones civiles interesadas en el patrimonio histórico, además de universidades. Se impartieron varios de estos talleres como eventos regionales en diversas ciudades como Villahermosa, Tab., Mérida Yuc., Morelia Mich., Veracruz, Ver., Oaxaca, Zacatecas, Zac. y Guanajuato, entre otros.

#### 5.6.6. *La casa popular del siglo xx*

Generalmente los estudios de arquitectura popular se remiten al estudio de la casa vernácula, en el medio rural, y la casa popular urbana suele no centrar sus estudios hacia lo tradicional, sino más bien hacia los diagnósticos dirigidos a combatir la pobreza. Por esta razón integramos a la arquitectura popular algunas referencias que nos permitan abordar el tema de las transformaciones en esta arquitectura popular de autoconstrucción.

Entre los antecedentes de la casa popular producida en conjuntos, es decir, que han sido construidas en serie, es necesario anotar a algunos poblados como los que se generan en las haciendas, donde vivían los empleados. Los obreros que fueron considerados como parte importante en el desarrollo de diversas empresas, como los empleados del ferrocarril, fueron beneficiados por viviendas en pequeños conjuntos localizados a un lado de la estación del tren, como en San Miguel de Allende. Otro ejemplo de vivienda popular en serie existe en la ciudad de Querétaro, donde a principios del siglo XIX, la Junta de beneficencia Josefa Vergara y Hernández, realizó una serie de viviendas de carácter social en la actual calle de Pasteur norte.

Estos conjuntos se caracterizan por la uniformidad de elementos, composición, alturas y materiales, por otra parte aunque los colores han sido transformados no es difícil formarse una imagen del conjunto en el momento de su producción. Tienen sistemas de construcción tradicionales y formas que armonizan con la tipología arquitectónica de las poblaciones a las que pertenecen. Lo interesante de estos conjuntos es que probablemente, se está hablando de los primeros conjuntos de lo que hoy llamaríamos casa de interés social, siendo el antecedente más antiguo las casas de los campesinos y trabajadores de las haciendas históricas.

Con el funcionamiento del tren, los trabajadores empezaron a construir casas con un peculiar sentido de uniformidad como las construidas de madera, en el Barrio de Tepetapa en la ciudad de Guanajuato, frente a la estación, pintadas de colores, con una pequeña terraza al frente y delimitadas por una cerca de tablas.

Aunque en casos como los anteriormente descritos podemos observar que los gremios o quienes construyen para ellos intentan tener uniformidad en la vivienda producida, el fenómeno de la casa popular de las últimas décadas ha rebasado cualquier expectativa en lo concerniente a homogeneizar, en particular por las acciones de los organismos de gobierno como ocurre con el Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (INFONAVIT), que ha superado en volumen cualquiera otra iniciativa en el trabajo de modernización, aplicando una tipología común y un mismo modelo a la vivienda popular en todo el país.

De modo similar, el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), se creó desde 1944 como un organismo dedicado a la construcción de escuelas, instituciones de educación superior e institutos tecnológicos para todo el país, sin tomar en cuenta las especificaciones de cada zona, como el clima, materiales y costumbres.

El INFONAVIT tiene sus orígenes en 1971 y su finalidad es dar cumplimiento al derecho a la vivienda de los trabajadores y propor-

cionar las condiciones de habitación, comodidad e higiene en cada una de sus viviendas, termina consolidándose con la *Ley Federal del Trabajo*, donde se establecen las aportaciones del trabajador para ahorro con la finalidad de obtener una vivienda. (INFONAVIT, 2010) El volumen de construcción de vivienda popular obligó a que la nueva arquitectura popular disponga a muchas familias en edificios iguales, con departamentos invariables y monótonos, sin embargo el sentido de identidad hace que cada habitante, trate de distinguirse, aun cuando sea por algún pequeño detalle, colgando algo por fuera, pintando la puerta de otro color, colocando una maceta, o de alguna otra forma que lo diferencie de los demás.

Las viviendas producida por el INFONAVIT no son ejemplo de arquitectura tradicional y el gobierno no ha tenido políticas culturales a propósito de ellas, además de pintarlas de blanco con sus guardapolvos rojos. Sus acciones se centran en el aspecto social, oficialista y a veces hasta populista en lo que a vivienda contemporánea popular se refiere.

Aunque las casas que se hacen en conjunto, como las producidas por el INFONAVIT son transformadas por el habitante, este se encuentra con un producto que tiene en sí mismo un mensaje, es decir, el discurso que se estructura a partir del uso de símbolos se encuentra pre-diseñado. Por esto, las transformaciones de la vivienda popular autoconstruida tienen una carga simbólica más significativa y proveen de mejores oportunidades de reflexión sobre los mensajes de la arquitectura popular, pues además de su lenguaje explícito, este tipo de vivienda es mucho más abundante en las ciudades, sus centros, barrios y asentamientos populares en general, desplegando en ellos su tipología contemporánea posmoderna, como hubiera dicho Robert Venturi.

#### 5.6.7. *Políticas de conservación de la arquitectura tradicional*

Es durante la primera mitad del siglo xx que las ciudades tienen una actividad transformadora muy importante, que se pierde la continuidad tradicional e histórica en las nuevas construcciones y nuevos

símbolos son utilizados dentro de la arquitectura popular. Algunos gobiernos estatales o municipales realizan sus propios instrumentos de regulación, sin embargo ninguno será tan importante como la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, elaborado hasta 1972.

Es con este instrumento legal de alcance federal, que se empieza a revalorar la arquitectura popular histórica, no tanto por ser popular, sino por la temporalidad de su construcción. Más tarde esta *Ley Federal sobre Monumentos*, permite reformas en el año de 1986 y contempla a la arquitectura popular-tradicional por su *significación en el contexto urbano* como a continuación se expone:

ARTICULO 33.- Son monumentos artísticos los bienes muebles e inmuebles que revistan valor estético relevante. [...], podrá considerarse también su *significación en el contexto urbano*. [...] (INAH, 1972, p. 5)

ARTÍCULO 36.- Por determinación de esta Ley son monumentos históricos:

I.- Los inmuebles *construidos en los siglos XVI al XIX*, [...] y las *obras civiles relevantes de carácter privado realizadas de los siglos XVI al XIX inclusive*... (INAH, 1972, p. 6)

El artículo 36, sólo menciona que ha de ser protegido prácticamente cualquier edificio, construido en el periodo entre el siglo XVI y el siglo XIX, especificando que las obras privadas deberán ser relevantes<sup>16</sup>, por lo tanto algunas construcciones que son consideradas como arquitectura tradicional deberían someterse a esta ley. El artículo 33 no marca la limitante del tiempo, haciendo ver que en este tipo de arquitectura tradicional la importancia radica más en la valoración en conjunto y se protege a través de la delimitación de zonas:

<sup>16</sup> Se entiende por arquitectura relevante, aquella arquitectura que por sus dimensiones, estilo o trabajo a toda vista resulta superior en el diseño que el resto de una comunidad. Son también relevantes las obras que tienen arquitecto o constructor reconocido, o bien aquellas en las que sucedió algún hecho histórico importante.

ARTÍCULO 40.- Zona de monumentos artísticos, es el área que comprende varios monumentos artísticos *asociados entre sí, con espacios abiertos o elementos topográficos, cuyo conjunto revista valor estético en forma relevante.*

ARTÍCULO 41.- Zona de monumentos históricos, es el área que comprende varios monumentos históricos *relacionados con un suceso nacional o la que se encuentre vinculada a hechos pretéritos de relevancia* para el país. (INAH, 1972, p. 7)

El Gobierno Federal emprende estas políticas de conservación del patrimonio, sin tomar en cuenta explícitamente lo referente a la arquitectura popular tradicional. Por esto, la ley se ve como ambigua, pues realmente no dice lo que se puede hacer o no con respecto a las obras populares históricas artísticas o arqueológicas y nos remite siempre a sacar permisos para que el proyecto sea sometido a un juicio por especialistas.

ARTÍCULO 43.- En las zonas de monumentos, los Institutos competentes *autorizarán previamente la realización de obras*, aplicando en lo conducente las disposiciones del capítulo I. (INAH, 1972, p. 7)

Lo que es un hecho es que a pesar de no comprometerse explicando lo procedente o no en estas obras, el INAH se ha encargado junto con la Secretaría de Turismo, de realizar una serie de documentos que sugieren los cambios *permitidos* en los centros históricos, como pintar las casas con una gama de colores preestablecida. Se trata nuevamente de una imposición como ya se había visto en la década de los 60 con el ejemplo de identificar las zonas de arquitectura tradicional con color blanco y guardapolvos rojo. En estas guías también sugieren otras restricciones como la delimitación de las alturas de los inmuebles, evitar los remetimientos y los volados, normar la alineación del inmueble con respecto a la banquetta, y las

restricciones para abrir claros excesivos como los de una cochera, entre otras sugerencias.

Otras legislaciones de conservación, que incluyen acciones de protección de este patrimonio popular son los planes Estatales y Municipales de Desarrollo Urbano, de donde se derivan proyectos de rescate de imagen urbana, instrumentos legales, y acciones diversas de conservación patrimonial. Los instrumentos internacionales también tienen influencia en las estrategias de desarrollo patrimonial mexicanos.

#### 5.6.8. *Las políticas culturales en las últimas décadas*

Una nueva postura a partir de la década de los 70, es el *repentino reconocimiento de las arquitecturas popular y de contexto*, donde organismos internacionales como el ICOMOS<sup>17</sup>, órgano consultivo de la UNESCO<sup>18</sup>, dependientes de la ONU<sup>19</sup>, fueron un factor importante y de proyección internacional. No quiere decir que anteriormente no se tomaran en cuenta, pues existían algunas legislaciones aisladas en ciudades cuyo patrimonio es reconocido, como en Guanajuato o Querétaro.

En este tiempo específico aparecen en escena dos aspectos importantes dentro de las políticas de cultura: por un lado, el *reconocimiento internacional* de un monumento o zona, que será tan impactante que necesariamente atraerá no sólo las vistas a México, sino al turismo y por otro lado, todas las propuestas que tengan que ver con conservación, desplazarán la importancia del poblador tradicional siendo sustituido por el turista, de tal forma que los gobiernos locales realizan sus programas de conservación, imagen urbana y rescate patrimonial por los turistas y no para sus pobladores. Esta revalorización provocó incluso cambios en el uso del suelo, encaminados hacia servicios de turismo. La UNESCO marcó sus objetivos

<sup>17</sup> International Council on Monuments and Sites. Consejo Internacional de los Monumentos y Sitios.(ICOMOS).

<sup>18</sup> Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO).

<sup>19</sup> Organización de las Naciones Unidas (ONU).

en referencia al patrimonio popular, aclaró la importancia del turismo y con él, el riesgo de la pérdida de la identidad genuina al ser desplazada por éste, e incluso el posibilidad de crear una *identidad forzada*, como ha sucedido en lugares como San Miguel de Allende y Tequisquiapan, que han inventado escenografías *coloniales*, para hacer *bonita* una ciudad, a fin de que la actividad turística permanezca.

Se crearon instituciones trabajando en conjunto los gobiernos de los Estados, la Secretaría de Turismo, el INAH, con sugerencias del ICOMOS para lograr objetivos de conservación, y se emitió la *Carta Internacional de Turismo Cultural*, de donde extraemos estos dos lineamientos:

- Facilitar y animar a cuantos están involucrados en la gestión y conservación del Patrimonio para que transmitan su importancia *tanto a la comunidad anfitriona como a los visitantes*.
- Animar a las partes interesadas para formular planes y políticas concretas de desarrollo, objetivos mensurables y estrategias para la presentación e *interpretación de los sitios con Patrimonio y sus actividades culturales para su defensa y conservación*. (ICOMOS, 1999)

México trabaja por su parte en otro documento más, integrador de las posturas tradicionales y culturales puesto que le reserva un lugar especial a la identidad mexicana, como la *Declaración de México sobre las políticas culturales* donde podemos observar los siguientes puntos:

#### IDENTIDAD CULTURAL

1. Cada cultura representa un conjunto de valores único e irremplazable, ya que las tradiciones y *formas de expresión de cada pueblo constituyen su manera más lograda de estar presente en el mundo*.

2. La afirmación de la identidad cultural contribuye, por ello, a la liberación de los pueblos. Por el contrario, *cualquier forma de dominación niega o deteriora dicha identidad*.
3. La identidad cultural es una riqueza que dinamiza las posibilidades de realización de la especie humana, al movilizar a cada pueblo y a cada grupo para *nutrirse de su pasado y acoger los aportes externos compatibles con su idiosincrasia y continuar así el proceso* de su propia creación.
4. Todas las culturas forman parte del patrimonio común de la humanidad. La identidad cultural de un pueblo se renueva y enriquece en contacto con las tradiciones y valores de los demás. La cultura es diálogo, intercambio de ideas y experiencias, apreciación de otros valores y tradiciones, se agota y muere en el aislamiento. (UNESCO, 1982)

La importancia del aspecto social se destaca y la estrategia de conservación va más ligada al concepto de cultura como un fenómeno, apartándose de la visión de conservación parcial de monumentos o personajes importantes. También la *vida cotidiana* aparece ahora con el reconocimiento del *aspecto popular y el tradicional* que se mantiene vivo y de ahí la posibilidad de realizar políticas culturales.

#### 5.6.9. *La influencia internacional y las políticas en la arquitectura tradicional*

A partir de 1972, la UNESCO, apoyada en ICOMOS, empezó su labor de reconocimiento para proteger el patrimonio que en adelante será mundial. Esta postura representa para cada país un estatus de cultura y de riqueza patrimonial de sus habitantes que le dará prestigio ante el mundo, asunto que traducido en dinero representa millones de dólares, por lo que países como España y Francia, generaron estrategias de turismo (políticas culturales) que permitieron sostener la economía nacional. Especialmente España ha podido moderar al-

gunos de sus problemas económicos por el turismo, que sostiene en gran parte la economía del país.

México es el país de América con mayor cantidad de sitios inscritos en la lista del patrimonio mundial por la UNESCO, y ha empleado diversas modalidades para poder insertar en ella nuevos sitios patrimoniales. ICOMOS considera para la conservación modalidades que van desde el reconocimiento de un sólo edificio, un conjunto de edificios (sitio o zona), una ruta, un espacio de valor natural, y combinaciones entre lo natural y lo cultural, incluso ahora reconoce actividades tradicionales como la producción de la cerámica talavera, el tequila, el camino del azogue, entre otras actividades, como “las fiestas indígenas dedicadas a los muertos” y “la ruta de los esclavos en la región América Latina y Caribe”. (UNESCO, s.f.)

Para el año 2008, México tenía veintinueve sitios inscritos en la lista del Patrimonio Mundial, veinticinco sitios culturales y cuatro naturales. Los primeros cuatro sitios se registraron en 1987 y son el Centro Histórico de la ciudad de México y Xochimilco, el Centro Histórico de Puebla, el Centro Histórico de Oaxaca y la Ciudad de Monte Albán y la Ciudad prehispánica de Teotihuacán<sup>20</sup>, y los más recientes sitios culturales, el Camino Real de Tierra Adentro y las Grutas prehistóricas de Yagul y Mitla al centro del Valle de Oaxaca, en el año 2010.

---

<sup>20</sup> Lista del Patrimonio Mundial:

Paisaje agavero y antiguas industrias fábricas en Tequila, (2006), Ciudad maya de Calakmul, Campeche (2002), Zona arqueológica de Xochicalco (1999), Zona arqueológica de Paquimé, Casas Grandes (1998), Ciudad universitaria de Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (2007), Monasterios del siglo xvi en las faldas del Popocatepetl (1994), El Tajín, ciudad prehispánica (1992), Misiones franciscanas de Sierra Gorda en Querétaro (2003), Centro Histórico de la Ciudad de México y Xochimilco (1987), Centro Histórico de Morelia (1991), Centro Histórico de Oaxaca y el sitio arqueológico de Montealbán (1987), Centro Histórico de Puebla (1987), Centro Histórico de Zacatecas (1993), Centro Histórico fortificado de Campeche (1999), Zona de monumentos y Centro Histórico de Querétaro (1996), Zona monumental de Tlacotalpan (1998), Centro Histórico de Guanajuato y sus minas adyacentes (1988), Hospicio Cabañas, Guadalajara (1997), Casa y Estudio de Luis Barragán (2004), Ciudad prehispánica y parque nacional de Palenque (1987), Ciudad prehispánica de Chichen-Itza (1988), Ciudad prehispánica de Teotihuacán (1987), Ciudad prehispánica de Uxmal (1996), Ciudad de San Miguel y santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco (2008), Pinturas rupestres de la Sierra de San Francisco (1993).

Desde 1987 se han realizado obras de recuperación, de restauración y revitalización en los sitios históricos con la finalidad de poder ser distinguidos como Patrimonio de la Humanidad, con el componente de haber convertido esta inscripción en una bandera política que tanto gobernadores de estado como alcaldes, no quieren dejar escapar.

Debemos tener en cuenta que los recursos pueden fluir de parte de instituciones como la UNESCO, además de las partidas presupuestales especiales de la federación para la conservación de los sitios. Por esta razón gobiernos municipales y del estado continúan trabajando en esta misma línea, sin embargo, la manera de obtener una retribución a la inversión se plantea principalmente a través del turismo:

Al tener un bien reconocido como patrimonio mundial, los Estados Partes son beneficiarios de:

- La asistencia internacional, en casos determinados, a través del Fondo del patrimonio Mundial...
- El fortalecimiento de la conciencia conservacionista...
- Incremento de atracción turística hacia el bien...
- La capacidad de negociación para obtener subvenciones y créditos blandos...
- Una mayor autoestima, tanto para el bien patrimonial como de identidad de la comunidad.(INAH, 2011, pp. 65 y 66).

Existe además, otra *lista indicativa* que es una lista “de espera”, que tiene ya 24 expedientes nuevos que podrían entrar a un proceso de deliberación<sup>21</sup>. Una vez que un sitio tiene el “honor” de ser inscrito

<sup>21</sup> Bienes propuestos en la lista indicativa (como aparecen en la lista de UNESCO). Réserve de la Biosphère Banco Chinchorro (06/12/2004); Aire de protection de la flore et de la faune Cuatrociénegas (06/12/2004); Aqueduct of Padre Tembleque (20/11/2001); Archipelago of Revillagigedo (15/10/2008); Chapultepec Woods, Hill and Castle (20/11/2001); Church of Santa Prisca and its Surroundings (20/11/2001); Cuetzalan and its Historical, Cultural and Natural Surrounding (27/09/2006); Diego Rivera and Frida Kahlo's Home-Study Museum (20/11/2001); El Arco del Tiempo del Río La Venta (06/10/2010); Great City of Chicomostoc-La Quemada (20/11/2001); Historic Town of Alamos (20/11/2001); Historic Town of San Sebastián del Oeste (20/11/2001); Historical city of Izamal (Izamal, Mayan continuity in an Historical City) (15/10/2008); Historical Town The Royal of the Eleven Thousand Virgins of Cosala in Sinaloa (06/12/2004); Huichol Route through the sacred

en la lista del patrimonio mundial, los gobiernos estatales y municipales deben encargarse de su conservación y difusión, sobre todo para las estrategias de turismo que es el fin último.

Con respecto a la casa tradicional, en el caso del ICOMOS y la deliberación de *Patrimonio Mundial*, la arquitectura de valor contextual<sup>22</sup>, con características tradicionales, aunque no sean *relevantes* ha tomado un papel fundamental, sobre todo en la delimitación de los sitios, de tal forma que a pesar de no ser relevantes esta arquitectura sencilla deberá controlarse y ajustarse a las políticas culturales.

Un caso muy particular lo representa la nominación de la población de Tlacotalpan en Veracruz, cuya principal virtud es precisamente ser un poblado de arquitectura tradicional, hecha con sistemas y materiales regionales, con colores diversos y pasto en las calles. El proceso de este caso llamó la atención, pues se buscó sensibilizar al jurado hacia este tipo de arquitectura sin pretensiones, al grado de contemplar dentro de la nueva lista de espera poblaciones como Cuetzalan del Progreso en Puebla, población de casitas tradicionales que obedece a su contexto geográfico e histórico; tal y como se había comentado en el inicio de esta reflexión, se trata de un ente en peligro de extinción y por lo tanto debe protegerse.

El ICOMOS tiene reuniones periódicas donde se trabajan temas de interés de conservación y en las que quedan asentados los lineamientos a seguir en internacionalmente en cuestiones patrimoniales. En las reuniones existen representantes de muchas partes del mundo, especialmente de países que tienen inscritos algún sitio como Patrimonio Mundial. En la Asamblea general en México, la número 12, realizada en octubre de 1999, se redactó la *Carta del Patrimonio*

---

sites to Huiricuta (Tatehuari Huajuje) (06/12/2004); Las Labradas, Sinaloa archaeological site (07/12/2012); Las Pozas, Xilitla (30/11/2009); Los Petenes-Ría Celestún (15/10/2008); Pre-Hispanic City of Cantona (20/11/2001); Région Lacan-Tún-Usumacinta (06/12/2004); Ring of cenotes of Chicxulub Crater, Yucatan (11/12/2012); Tecoaque (06/12/2004); Tehuacan-Cuicatlan Biosphere Reserve (11/12/2012); Vallée des Cierges (06/12/2004).

<sup>22</sup> Valor contextual es la casa tradicional, sencilla, hecha por el pueblo y es anónima. El nombre de valor contextual es por la armonía que tienen en conjunto las series de casas.

*Vernáculo* construido (ICOMOS, 1999), de donde se derivan algunas formas de reconocimiento identitario, previendo el problema de la globalización y la homogeneización de la que ya hemos hablado, se apoya en la Carta de Venecia, y establece los modos de procurar cuidado y protección al patrimonio vernáculo.

El documento es muy importante pues no sólo reconoce los valores de esta arquitectura y de sus sistemas, sino que solicita a los Gobiernos que protejan y que otorguen los recursos necesarios para su conservación.

Dentro de los principios de conservación derivados de esta Carta resumimos los siguientes puntos:

1. Un grupo multidisciplinario que se encargue de estos trabajos
2. Sobre las intervenciones a estos edificios
3. Mantenimiento y preservación de cada región
4. El patrimonio vernáculo como parte de un conjunto y contexto natural
5. La arquitectura vernácula integrada a una dinámica ligada a la sociedad.

Dentro de sus líneas de acción propone regular:

1. Investigación y documentación
2. Asentamiento y paisaje
3. Sistemas tradicionales de construcción
4. Sustitución de partes o elementos
5. Adaptación
6. Cambios de periodos de intervención
7. Educación y difusión

La instancia que debería encargarse de dar seguimiento a lo estipulado en las Cartas y acuerdos del ICOMOS, en el caso de México, debería de ser el Instituto Nacional de Antropología e Historia, pues

la representación nacional del organismo internacional no tiene estatus legal para realizar intervenciones. La realidad es que el INAH no cuenta con el material humano suficiente para hacerse cargo de este patrimonio y con dificultades es capaz de atender los sitios históricos y arqueológicos de las ciudades más importantes.



Imagen 119. Arquitectura vernácula de Tlacotalpan, Veracruz.  
Actualmente Patrimonio de la Humanidad.  
(Fotografía: Turismo, 2012)

#### 5.6.10. *Pueblos Mágicos*

Pareciera que una vez que se hace la inscripción de Tlacotalpan, Veracruz en la lista del patrimonio mundial, se descubre una nueva forma de valorar la arquitectura popular, ya sea vernácula o tradicional en las ciudades y surge en el gobierno federal un programa que pretende a toda costa aprovechar el patrimonio con fines turísticos, fomentando la obtención de recursos económicos.

Si bien Tlacotalpan fue inscrita por UNESCO en 1998, para el año 2001, estaba consolidada la idea de revalorar los poblados de

arquitectura tradicional a través del programa de *Pueblos Mágicos* (SECTUR, 2012), al principio sin muchas restricciones. Otra forma de adquirir un estatus, no internacional, pero reconocimiento al fin, que permite ofertar paquetes económicos, por ser destinos que implican servicios más sencillos, ciudades que ahora son patrimonio de la humanidad como San Miguel de Allende, pertenecían a este programa.<sup>23</sup>

Este programa es desarrollado por la Secretaría de Turismo en colaboración con diversas instancias gubernamentales y gobiernos estatales y municipales, “contribuye a revalorar a un conjunto de poblaciones del país que siempre han estado en el imaginario colectivo de la nación en su conjunto y que representan alternativas frescas y diferentes para los visitantes nacionales y extranjeros” (SECTUR, 2012). Y aunque en los objetivos se describa la preocupación por conservar los valores tangibles e intangibles de un patrimonio, es bien cierto que se busca apoyos federales y el impulso de la Secretaría de Turismo para lograrlo y mantenerse como un destino turístico, quedando los valores originales remplazados por un negocio y forzando una identidad.

*Un Pueblo Mágico* es una localidad que tiene atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianidad, en fin magia que emana en cada una de sus manifestaciones socio-culturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico [...] serán consideradas aquellas localidades que cuenten con una población base de 20,000 habitantes. [...] Asimismo, la localidad deberá ubicarse en una distancia no superior a los 200 Km., o el equivalente a 2 horas de distancia vía terrestre, a partir de un destino turístico consolidado o bien de una población considerada como mercado emisor. (SECTUR, 2012)

---

<sup>23</sup> El programa de Pueblos Mágicos, es absolutamente independiente de la lista del Patrimonio Mundial.

El programa cuenta actualmente con 83 poblaciones (2014), registradas desde el año 2001: Huasca de Ocampo en Hidalgo (la primera) y los últimos registros son del año 2012: Mineral de Pozos, Sombrerete, Angangueo, Cuatro Ciénegas, Magdalena de Kino, Pahuatlán, Loreto, Valladolid, Metepec, Chiapa de Corzo, Comitán, Huichapan, Tequisquiapan, Batopilas, Chignahuapan, San Andrés y San Pedro (estos últimos en proyecto conjunto denominado Cholula), Pinos, Lagos de Moreno, Tacámbaro, Calvillo, Nochistlán de Mejía, Jiquilpan, Tlatlauquitepec, Tzintzuntzan, Mapimí, Tecate, Arteaga, Viesca, Jalpa de Cánovas, Salvatierra, Yuriria, Xicotepec, Jala, El Rosario y Papantla.

#### 5.6.11. *Fuera de los programas oficiales*

Debemos reconocer que existe mucho descuido en ciudades con patrimonio vernáculo, y que con frecuencia poblaciones que están fuera de estos programas internacionales o nacionales corren el riesgo de ver desaparecer lo que para otros tiene valor. Existen poblaciones donde la riqueza es aplicada a la transformación sin sentido, donde se “obliga” a los pobladores a adquirir identidades que son símbolo de un estatus diferente. Muchas de estas poblaciones son reactivadas por economías externas, y al buscar la aceptación a toda costa, corren el riesgo de perder sus características de origen.

La pobreza, aunque tiene como efecto que poblaciones enteras permanezcan intactas en su esencia, las políticas gubernamentales de combate a ese mal social con frecuencia acaban con los elementos tradicionales u obligan a tener “identidad” por conveniencia a los poblados. (*Imagen 120, p. 365*)

La sociedad mexicana suele relacionar sus propiedades inmuebles con la sensación de bienestar y utilidad en una primera instancia. Es común que no se conceda importancia a la tipología constructiva en lo referente a elementos compositivos formales, y los conceptos de armonía, proporción, simetría, u otros atributos sean



Imagen 120. Poblado Minero del Municipio de Zimapán, Hidalgo  
Las Calles son de mármol. El Pueblo ha sido casi abandonado y  
conserva su tipología tradicional, sin embargo desde la cabecera  
municipal llegan trabajadores que deciden el color de las puertas,  
ventanas y fachadas. (Fotografía propia)

ignorados. Lo que concede a la vivienda su cualidad principal es la solución tecnológica, es decir, edificarla de “material”, como suele llamársele al concreto armado, a la vigueta y bovedilla o a la losa maciza, como si los materiales tradicionales como la piedra, el adobe o la madera fueran materiales de desecho, sin embargo se obtiene así otro tipo de sensación de seguridad.

Frases del habla común como: “Amplios cuartos” “piso de cemento, donde llevar a la familia”, nos llevan a pensar que para la familia, el hecho de poder ampliar la casa y construir nuevas habitaciones o mejorar las disponibles en el espacio familiar indica un grado de éxito de alguno de los miembros. En una tradición más antigua, esta construcción se refería a levantar la vivienda con lo ya conocido y establecido por las generaciones pasadas. Actualmente, el más exitoso de los pobladores busca parecerse a los habitantes de la ciudad, hacer patente su “urbanidad”, tratando de colocar materiales

industrializados, es decir, toma modelos nuevos que ha percibido en las ciudades grandes, en las ciudades donde ha trabajado el jefe de familia o en modelos tomados de los medios de comunicación como el televisor, o bien modelos de casas de los Estados Unidos, donde trabajan los mexicanos que tienen familia en México y envían dinero (e ideas) para su sostenimiento, este fenómeno nos lleva a una sensación de bienestar social y reconocimiento del resto de la comunidad.

Lo popular nace de la relación entre vida urbana e industria cultural. “Por momentos lo popular es el sentimiento imposible de distinguir del sentimentalismo.” Pero si, en el ámbito masivo, el cine es el primer vehículo cohesionador y formador del gusto, enseguida lo sigue la radio y lo desplaza la televisión con su producto más vernáculo: la telenovela. El objetivo no tan oculto: alcanzar “la simbiosis pantalla-realidad” (Muñoz, 2000: pp. 191-197).

En el caso de la ciudad, la nueva postura de la arquitectura tradicional en las colonias y barrios populares, las políticas de gobierno pretenden llevar a los pobladores a una estandarización, que permite aminorar gastos en la construcción, sin tomar en cuenta que los habitantes de estos espacios tienen la necesidad de ser diferentes y proponer su propia identidad, que reflejarán a toda costa en sus hogares. (*Imágenes 121-122, p. 367*)



Imágenes 121-122. En un gran conjunto habitacional de Coatzacoalcos, Ver., experimento de propuesta de imagen urbana, lograda sólo con el uso del color. ( Fotografías: Mauricio Velasco)



## CONCLUSIONES

El análisis de la arquitectura popular contemporánea en México nos permite comprender las transformaciones formales tipológicas y cómo se liga el espacio habitado con la determinación de una identidad.

La problema de la construcción de identidades está ligada al fenómeno de la autoconstrucción o la autodirección del espacio habitado, que está lejos de ser un hecho aislado, sino que es un modo de hacer ciudad que se ha manifiesta en todo el país. La relación comprobable y válida entre las formas de concebir la identidad cultural y la actividad del diseño arquitectónico popular se advierte como indispensables en la comprensión actual del problema.

La arquitectura popular es una forma tradicional de construcción, que durante siglos se ha practicado y que ha sido llamada vernácula, ha sido reconocida como valiosa y se ha evidenciado como constructora de un concepto complejo de identidad, en el cual la tradición está presente.

Al comprender que la arquitectura popular también se construye en las ciudades, con un carácter que se aleja de lo vernáculo, nos enfrentamos también a estas mismas consideraciones de expresión como parte de la cultura.

Durante el análisis de las principales transformaciones en la arquitectura del siglo xx, podemos observar que la arquitectura del movimiento moderno proponía una supuesta internacionalización de la arquitectura y que la arquitectura académica respondía a los cánones mundiales. Sin embargo, en un lance puramente identitario, los arquitectos mexicanos se resistían a la internacionalización y de alguna forma integraban a estas posturas estilísticas su aportación desde la identidad mexicana. En el campo de la arquitectura popular estaba pasando algo similar y esto nos permitió preguntarnos si algunas de

las expresiones nuevas de la arquitectura popular mexicana correspondían a identidades supuestamente tradicionales y que por lo mismo se ha menospreciado como parte de “lo mexicano”.

El planteamiento del problema se deriva de la constatación de que los fenómenos relacionados con la producción de la arquitectura popular mexicana sugieren una serie de confrontaciones de identidades, en un momento histórico en el que lo global se tiñe de tradición y las tradiciones mutan rápidamente ante las influencias provenientes de todo el orbe.

Las expresiones populares mexicanas contemporáneas en la arquitectura deben ser vistas como una nueva forma de Arte Popular, con patrones de evaluación propios y diferenciados de otras maneras de manifestación de identidad, puesto que ellas corresponden a su momento y a las aspiraciones, modelos y nuevas tradiciones de sus ocupantes.

Al realizar el estudio encontramos una serie de influencias que llevan a que las expresiones arquitectónicas populares obedezcan a ciertos patrones diferentes a los considerados *tradicionales*. Entre esas determinantes se encuentran las dinámicas de la población como la migración, el turismo y hasta las necesidades que tienen los usuarios. Estas condiciones provocan en numerosos casos que los habitantes de la vivienda popular piensen que la actividades ligadas al diseño popular “tradicional” les son ajenas, por entender su resultado como algo diferente en esencia de su ser actual. Este es el inicio de la creación de nuevos diseños en la arquitectura popular.

Con la formación de nuevos ideales y necesidades, inmersos en una sociedad posmoderna, los usuarios de estas construcciones están en la construcción continua de una nueva identidad cultural, diferente a la de otros tiempos.

Los problemas económicos del país, recrudescidos en las últimas décadas, ha obligado a que se tengan muchos tipos de migraciones y aunque generalmente nos centramos en las que van a hacia el ex-

trajero, debemos considerar que existen muchas migraciones internas que buscan nuevas oportunidades de subsistir y de mejorar la calidad de vida.

De este modo, los cambios de residencia, definitiva o temporal, la adquisición de nuevos códigos que devienen en nuevas ideas, llámémoslas *extranjeras*, para la nueva casa popular, generan la necesidad de mostrar los nuevos referencias simbólicas, acordadas recientemente entre los miembros de una sociedad. Así, la reinterpretación de la obra que conduce a su apropiación, está ligada también un reconocimiento social y a la certeza de participar del lenguaje actual del acuerdo social que se reinterpreta en las diversas moradas.

Podemos afirmar entonces que las expresiones populares mexicanas contemporáneas en la arquitectura, aun cuando no correspondan a modelos de arquitectura tradicional, deben ser identificadas como una nueva forma de Arte Popular Mexicano, y debe ser evaluada con la consideración de fenómenos sociales a la que está ligada, como la migración, el turismo, el turismo religioso, el reconocimiento social y las aspiraciones de estatus, de poder, de riqueza, de “plenitud”, de machismo, correspondiendo ampliamente con las influencias globales que se admiten en la sociedad.

Los contenidos temáticos que deben ser analizados con los conceptos complementarios que permiten comprender mejor el tema central de la *arquitectura popular*, la *identidad*, y el *reconocimiento social* en el momento actual son el *pensamiento posmoderno* y *semiótica de la arquitectura*, sin los cuales el problema tiene el riesgo de caer en la nostalgia de bienes perdidos.

A lo largo del estudio hemos podido identificar los siguientes elementos de análisis, que aunque se han separado para efecto de estudiarlos mejor, se encuentran estrechamente ligados. En resumen, los temas obligados para avanzar en la comprensión del problema de la confrontación de identidades en la arquitectura popular mexicana son los siguientes.

En lo que se refiere a la posmodernidad, deberemos considerar la homogeneización o aplanamiento en el comportamiento social; la banalización y pérdida o transformación de valores; la facilidad en la adquisición de bienes y el consumismo; la facilidad para acceder y obtener medios tecnológicos que facilitan la comunicación; la influencia de los medios de comunicación en la determinación de aspiraciones de la población; la poca profundización de los asuntos importantes que propone el consumismo y los niveles bajos de estudios que garantizan la permanencia del *status quo*. Sin embargo, ligado a la posmodernidad surgen nuevas materias de estudio por los problemas actuales como la necesidad de conservación patrimonial, cuidar la ecología, y reconsiderar las posturas nuevas del arte.

Por su parte, el estudio de la identidad nos ha permitido darnos cuenta de que las tradiciones más arraigadas continúan, pero se van agregando nuevos lenguajes culturales, con sus respectivos nuevos símbolos. Como derivación de lo anterior, en el caso del turismo de masas, y con la idea de implementar una estructura turística más sólida, los nuevos lenguajes se apoyan en creaciones de nuevas tradiciones apuntaladas en sus imaginarios

En lo que se refiere a los símbolos, debemos tener en cuenta el uso de los símbolos contemporáneos, de acuerdo con la posmodernidad, con la consideración de la influencia externa en la elaboración de nuevos símbolos y el papel de la comunicación de masas en la formación de nuevos símbolos.

Por último, debemos tener en cuenta que en lo referente a la arquitectura tradicional popular y la arquitectura patrimonial, en la posmodernidad se conservan las construcciones más antiguas cuando no pertenecen a particulares; que la arquitectura se transforma por considerarse débil y vieja; que se sustituyen los valores históricos por los valores económicos y que se ve estrechamente ligada con la representación social y el estatus.

## SOBRE IDENTIDAD Y POSMODERNIDAD

Identidad y posmodernidad son preocupaciones actuales concomitantes y principales, en ellas incide el gobierno, en el intento de definir la identidad en las poblaciones, haciendo de esta identidad una imposición desde las políticas gubernamentales.

La identidad, debe ser contemplada como un fenómeno cultural complejo y analizado desde ese principio. La identidad como concepto que se construye con premisas de la sociedad y el tiempo, debe necesariamente ir adquiriendo nuevas formas que se adaptan a los tiempos, a los lugares y a la sociedad. En esta relación de contenidos, la migración y el arraigo toman también un papel importante en la definición de nuevas identidades.

Todas las reflexiones que hacen los diferentes filósofos que han escrito sobre la posmodernidad, son muy claras al marcar como un inconveniente la pérdida de identidad, ya que esta tendencia obedece a cuestiones de economía y de globalización, particularmente aumentadas en las últimas décadas del siglo xx y las primeras del xxi. Sin embargo habrá que cuestionarse, puesto que la identidad de toda comunidad es cambiante, si esta nueva definición es una búsqueda que forma parte de un proceso natural.

Hemos de concluir que la identidad no se pierde, sino que solo se va transformando, creciendo hacia donde se encuentra conveniencia, y que este crecimiento tiene en sus raíces en los elementos culturales que están más fuertemente establecidos. Para estos tiempos posmodernos, podemos distinguir que las identidades simplemente siguen su rumbo natural de transformación y que es la sociedad la que decide sobre qué se apoya para construir su identidad presente y futura. Asumir la identidad como una construcción socialmente compleja en el tiempo nos llevará a comprender el fenómeno de las transformaciones identitarias y la globalización como parte fundamental de la vida cotidiana, símbolo de las últimas décadas.

## ARQUITECTURA POPULAR MEXICANA

En nuestro momento histórico las instituciones de gobierno se encuentran ligadas a la producción arquitectónica y a la conservación patrimonial. Es a ellas a quienes podemos responsabilizar de la construcción de miles de casas cada año con un mismo prototipo formal, pero son ellas también, las que quieren impedir que se transformen las ciudades por considerar que existe un valor en las edificaciones calificadas de patrimoniales o por su contexto, procurándoles el reconocimiento de *Patrimonio Mundial* o de *Pueblos Mágicos* y es de ellas de quien se debería esperar la propuesta de establecimiento de un orden urbano y arquitectónico. Ante esta situación podemos preguntarnos quién permite el caos en una ciudad.

El *aplanamiento* u *homogeneización* que no es provocado directamente por instancias de gobierno deberá considerarse cuidadosamente. Al respecto anotemos que aunque parezca que una sociedad no tiene contacto con otras, es decir, que no buscan el mismo fin, se puede observar que el origen de esta homogeneización puede ser tratar de aparentar situaciones que no son verdaderas, a partir de la materialización simbólica de situaciones deseables. En esta situación, los miembros de una sociedad utilizan las experiencias vividas en otros lugares de lo que se considera como “bueno” e intenta reproducirlas en sus propiedades, lo que se facilita por otra característica de la posmodernidad, consistente en la facilidad de comunicación y la influencia de los medios en la sociedad.

Así, entre los cambios que se producen en una sociedad y que se expresan en transformaciones físicas en la vivienda popular, según lo que hemos podido apreciar, encontramos cuatro elementos importantes por considerar: en primer lugar las influencias externas; en segundo lugar la facilidad de comunicación y por lo tanto de conocer las formas “ideales” inventadas por los medios de comunicación; en tercer lugar, las imposiciones del gobierno y finalmente la viabilidad del cambio ligada con la disponibilidad de recursos, en relación direc-

tamente proporcional, lo que permite una manifestación plena cuando existe una economía estable, floreciente y abundante.

Al tratar de arquitectura popular podemos abordar varios aspectos desde el posmodernismo, que nos permite ver la complejidad de esta manifestación como fenómeno social en proceso continuo. Entre otros, el comportamiento de la sociedad posmoderna que habita en viviendas populares que no son hechas por arquitectos y que van respondiendo culturalmente al *aplanamiento* social, comportamiento que es similar en muchas de las ciudades y poblaciones mexicanas y que han experimentado transformaciones en las últimas décadas como resultado de entrada de remesas de los migrantes que viven en los Estados Unidos, cambios ideológicos en las aspiraciones y en las maneras de pensar, por mencionar algunas de las formas de influencias extranjeras.

Otra cuestión a considerar es la apreciación del arte y el supuesto caos que impide que se tenga una lectura clara de éste. En las últimas décadas se ha notado un fenómeno en las manifestaciones artísticas, ligado con la transformación de su pretensión, de donde se ha eliminado la provocación de un goce estético, ni siquiera su permanencia, como se hubiera planteado en otro tiempo como esencia de ellas. por esto, Valdivia (2007) ha encontrado que estos objetos que pertenecen a la neo-vanguardia pueden ser tratados como objetos meta-artísticos y conocidos a través de sus características específicas, en las que la obra queda a expensas del gusto, la crítica y hasta la historia de la obra, para ser aceptada o rechazada. La arquitectura, en tanto que arte, nos permite trasladar este fenómeno cultural a su esfera, y contemplar que también se encuentra inmersa en el caos.

La transformación del gusto no es un asunto exclusivo de nuestro momento histórico, pues es evidente que ha tenido que variar con las diversas formas de interpretar el arte y la forma como se nos ha obligado a percibirlo. Es también una evidencia el hecho de que no podemos tener la misma escala de valoración para todas las manifes-

taciones artísticas culturales, puesto que cada una de ellas tendrá sus condicionantes contextuales e históricas específicas.

Se puede pensar entonces que con las vanguardias han surgido posturas en la producción de objetos artísticos que difícilmente se entienden como tales, pero del mismo modo ha ocurrido en otros tiempos como la modernidad y la posmodernidad, donde han surgido nuevas posturas ante las expresiones culturales que replantean la importancia del arte, de lo popular, de lo histórico, de la conservación y de lo ecológico.

Esto quiere decir que a pesar de que se ha hablado de grupos que obedecen “en masa” a muchas de las ofertas de la posmodernidad, ésta ofrece la especialidad en muchos otros temas. En el siglo XIX tal vez no se consideraba la idea de la conservación de la arquitectura patrimonial, a menos que se tratara de la egipcia, la griega o la romana, pero no como se trata de ver a partir del siglo XX. Los problemas de la ecología, el calentamiento global, la sustentabilidad, entre otras especialidades, son parte del fenómeno de la posmodernidad también. Y lo es también, por supuesto, el tema del arte y del análisis de las obras, incluso sin tener la obra.

#### SOBRE EL FENÓMENO KITSCH Y LA SEMIÓTICA

El fenómeno de lo popular debe ser entendido con todas sus condicionantes y limitantes tanto económicas como culturales. Un factor importante que ha cambiado a algunos tipos de arquitectura popular de las últimas décadas es la relativa abundancia de capital que permite modificar toda una ciudad. A partir de esto, se deberá percibir el fenómeno del “mal empleo” de la riqueza como una forma expresión y nuevos símbolos que cobran cada día más importancia.

El kitsch como manifestación de la mayor actualidad tiene muchas formas de expresión que principalmente se asientan sobre una sociedad que no suele ser muy ilustrada y que está dispuesta a cambiar

los valores que la han sustentado, además de que pretende solucionar gran parte de su vida a través del consumismo.

El kitsch representa para la sociedad un mundo feliz, muchas veces irrealizable, pero al que el individuo se aferrará fuertemente. El kitsch se explica como la búsqueda de identidad de cada individuo y aunque suele repetir los modelos de consumo, de igual forma hace que cada individuo pueda tener su propia manera de expresión kitsch.

En estas expresiones, las implicaciones simbólicas de la imagen pueden estar relacionadas con las intenciones ocultas del artista creador o del usuario. Aunque el kitsch es una forma de expresión que se pervierte cuando el artista quiere reproducirlo intencionalmente, llamaremos artista kitsch a quien lo realiza de manera natural.

Los creadores de la autoconstrucción se expresan libremente, según sus interpretaciones y según sus consideraciones de lo bello, sobre la arquitectura popular. El artista tiene la oportunidad de expresar y objetivar todo aquello que resulta significativo para él y que compone desde sus aspiraciones y capacidades técnicas.

La accesibilidad a lo que las sociedades tienen de imperceptible por los sentidos está dada en la arquitectura por el significado que históricamente han tenido las formas y los espacios. Los símbolos de poder, riqueza, plenitud y machismo y sus diversas variantes, parecen formar parte de la personalidad creativa del artista o de quien encomienda las obras de arte. Estas obras buscan la auto satisfacción y si además logra generar placer en quien ve la obra, es un beneficio extra. Los símbolos utilizados en la arquitectura popular provienen de una manera particular de entender algunos conceptos que tienen un significado en una cultura o en un nicho particular de una cultura y pueden no significar nada para otra.

Sin embargo, algunos símbolos de poder pretenden ser los más claro posible, comprensibles para cualquier sector de la sociedad, al grado de que en expresiones arquitectónicas o escultóricas como el realismo socialista, el tamaño, la altura y la monumentalidad son evi-

dentes. Todo tiene un significado y el símbolo de poder, busca un reconocimiento de su propia significación.

Sean comunes o personalizados el uso de los símbolos de poder atrae la atención de los espectadores. La búsqueda del status, de las imágenes de la perfección (según los cánones sociales), el tema del machismo y el sexo solicitan el reconocimiento e identificación del género y la sensación del placer animal más básico del ser humano, según Freud.

Finalmente, el análisis del aspecto concerniente a las expresiones populares y su significación, parece estar definido por imposiciones sociales y políticas que en los siglos xx y xxi se están concretando por grupos de consumo masivo, de modo que el individuo quiere distinguirse a través de un nuevo poder que es el consumo. Esto no deja de lado que lo popular tenga grandes aportaciones y que como se discutía en un principio, sean generadas a partir de la libertad que tiene el artista, el creador, ejecutor, sin importar nada más a su alrededor, expresándose sin ninguna restricción, llegando incluso a tener la candidez de la ingenuidad.

El fenómeno de lo popular, debe ser entendido con todas sus condicionantes y limitantes tanto económicas como culturales, por lo que los símbolos que se reflejan en una población deben ser analizados en su contexto propio de producción.

Aunque la arquitectura tradicional generalmente se percibía como parte de una población con problemas económicos, que se mantenía pobre pero original, se puede distinguir que un factor importante que ha cambiado a la arquitectura popular es el acceso a algún grado de riqueza económica que permite modificar a una ciudad, a una colonia o barrio y se deberá comprender entonces más que como “mal empleo” de la riqueza, como una forma de expresión y nuevos símbolos, cobrando cada día más importancia en las ciudades mexicanas.

Parece interesante que existe en la cultura mexicana un desequilibrio entre lo económico y la educación, pues mientras en países de-

sarrollados podemos observar que la riqueza camina a la par de la educación y que permite que se adquieran otro tipo de valores no materiales, como el conocimiento, la capacidad de análisis y hasta el “buen gusto”, en México como en otros muchos países definidos por la desigualdad, es evidente que tanto la educación como la formación personal no son prioritarios para los gobiernos, dando como resultado individuos producto de lo fácil, el mensaje de masas y del consumismo que dejan evidencia en las expresiones en las ciudades.

#### SOBRE LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX Y SUS IDENTIDADES EN LA ARQUITECTURA POPULAR

Cuando se consideró la historia de la arquitectura del siglo xx (capítulo tercero), se pretendía no sólo hacer un recuento de la arquitectura que estaba conformando una identidad mexicana, también se inició con un análisis para definir aspectos tipológicos formales de cada propuesta estilística y resaltar la idea del arquitecto mexicano dejando su huella en elementos identitarios, siempre descansando sobre la arquitectura académica.

Se ha mostrado que la arquitectura académica proporciona elementos de referencia para que la arquitectura popular tome sus propios elementos y los interprete aún sobre arquitectura de otros tiempos. Esto nos deja claro que muchas construcciones antiguas fueron modificadas o construidas totalmente utilizando los sistemas constructivos del momento y apoyándose en formas arquitectónicas ya probadas en las arquitectura académica.

Nuevamente el caos, el desorden y la ingenuidad de la autoconstrucción queda en evidencia, permitiéndonos observar que una influencia ajena, como la de la arquitectura académica, puede ser también influencia en las formas tipológicas de la nueva arquitectura popular contemporánea.

La vivienda es una forma de expresión, que obedece formalmente a los acuerdos sociales, incluso a estos acuerdos que muchos sociólo-

gos centran como imaginarios colectivos, por esta razón, sorprende cuando la realidad social no concuerda con una realidad espacial. Las transformaciones de la vivienda corresponden entonces a los cambios sociales, entre los que está principalmente el mejoramiento de la economía familiar. Esto quiere decir que las necesidades que se tenían por los espacios y la necesidad de decir a la sociedad que se ha cambiado de estatus a través de construir “mucho” no concuerdan con una realidad social. Cantidad no es símbolo de calidad.

#### CONSIDERACIONES FINALES

El término de hibridación que utiliza García Canclini, es evidente en diversas poblaciones mexicanas donde los recursos permiten u obligan a las mezclas culturales. Muchos de los pobladores que emigraron a los Estados Unidos han hecho sus vidas allá y sólo regresan como visitantes, permitiendo considerar la existencia incluso de una “tradicón migratoria”, que completa la hibridación y da lugar a su permanencia.

La repetición y la similitud de expresiones podrían obedecer, como ya lo hemos visto, a una interpretación popular de los estilos de moda, también a la experiencia de usar los nuevos materiales, a las disposiciones de espacios que ahora se integran al partido arquitectónico y por supuesto a las disposiciones y sobresaturaciones de elementos.

Es innegable entonces que lo que puede aparecer como confrontación de identidades es la consecuencia de la existencia de una nueva identidad dentro de las expresiones populares, que tiene nuevos patrones de medición como son los problemas contextuales, las situaciones económicas del país y los cambios en las formas de pensamiento, procedentes de la propuesta posmoderna.

El tema de las confrontaciones, nos ha permitido abrir varias líneas de trabajo que aún no están agotadas, como el aspecto estilístico fuera de la zona de estudio, el asunto de la conservación patrimonial,

el análisis de la expresión arquitectónica en los interiores de los inmuebles y el estudio de las coincidencias tipológicas en diferentes poblaciones de una misma zona, haciendo una comparación con el estudio que aquí se ha realizado.

También queda abierta líneas de trabajo que hagan posible encontrar las variables que pueden ocasionar transformaciones urbanas y arquitectónicas y la diversidad tipológica que las poblaciones van adquiriendo a lo largo de su historia. Por último, otro aspecto que se ofrece también como una oportunidad de trabajo es el concerniente a la interpretación multidisciplinar con sociólogos, antropólogos, psicólogos, entre muchos especialistas que pudieran tratar el tema donde el análisis de expertos sea conveniente. El llamado está hecho para otros investigadores en arquitectura y para el trabajo multidisciplinario que nos acerque a la comprensión del fenómeno completo de la conformación de las identidades populares.



## FUENTES DOCUMENTALES

### BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. (1998) *A fin de siglo cien años de arquitectura*. México. Los Ángeles: El antiguo Colegio de San Ildefonso/ The Museum of Contemporary Art.
- AAA 034 (2010) *Caribbean Modernist Architecture*. Nueva York: U Tech Jamaica /MOMA.
- ACEVEDO, E. (Coord.) (2002). *Hacia otra historia del arte en México: la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo III. México: CONACULTA. Col. Arte e Imagen.
- ACEVEDO, E. (1987) "El presente indígena y el pasado prehispánico en el pensamiento de José Vasconcelos y Manuel Gamio." en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*. División de estudios de Posgrado. Núm. 9. Enero de 1987, 96 p. México: Facultad de Arquitectura. UNAM.
- AMICOLA, J. (2000) *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- ARAI, A. T (1952) *Caminos para una arquitectura mexicana*. México: UNAM.
- ARIAS, P. (2009) *Del arraigo a la diáspora: dilemas de la familia rural*. México: H. Cámara de Diputados, LX legislatura/Universidad de Guadalajara: Miguel Ángel Porrúa.
- ARIZPE, L. (2004) *Los retos culturales de México*, México. Cámara de diputados LX legislatura/ UNAM, Artes/ Centro Regional de Investigaciones multidisciplinarias.
- AUGÉ, M. (2004) *Los no lugares: espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. (8ª ed.) Barcelona: Gedisa.
- BAUDRILLARD, J. (1969) *El sistema de los objetos*. Paris: Gallimard.
- (1976) *L'Échange symbolique et la mort*. Paris: Éditions Gallimard.
- (2007) *Cultura y Simulacro*. (1978). Barcelona: Editorial Kairos.
- BAUMAN, Z. (2007) *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- BENSSON, E. (2009) "Qu'est-ce qu'ètre français?" En L'EXPRESS, Núm. 3047. Semaine du 26 novembre au 2 décembre 2009. p. 56. Paris: L'EXPRESS.
- BOILS MORALES, G (2003) "Las viviendas en el ámbito rural" en *Notas. Revista de información y análisis Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Núm. 23. México: UNAM
- BRADING D. A. (1973) *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública (Sep. Setentas, 82).

- BROADBENT, G, R BUNT y Ch JENCK's, (1991). *El lenguaje de la arquitectura: un análisis semiótico*, (1a. reimp.) México: LIMUSA.
- BROCH, H. (1970) *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.
- BUGARSKI, R (1997) "Lengua, nacionalismo y la desintegración de Yugoslavia", en *Revista de Antropología Social*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 6, 1997, pp. 19-20. Madrid: UCM.
- CALINESCU, M. (2003) *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. (2ª. ed.) Madrid: Editorial Tecnos.
- CAMUS; M y BASTOS, S. (2011) "Arquitectura de migrantes, las caras contradictorias del orgullo contra hegemónico". En *Arquitectura de remesas: sueños de retorno, signos de éxito*. Folleto de Congreso México. Centro Cultural de España. México: CCEDM.
- CÁRDENAS, E. (1998) *Problemas de teoría de la arquitectura*. Tesis de Maestría. Guanajuato: Universidad de Gto.
- CASULLO, N. (2004) (compilación y prólogo). *El debate: Modernidad- posmodernidad*. (2ª ed.) Buenos Aires: Retórica.
- CCEDM. (2011) *Arquitectura de remesas: sueños de retorno, signos de éxito*. Evento del Centro Cultural de España, en Cd. de México. Folleto. Celebrado en junio y agosto del 2011. México: CCEDM.
- CEBEY MONTES DE OCA, G. y A. CONTRERAS PADILLA (Editoras) (2010) *Selección de textos del 8º Foro de Historia y Crítica de la Arquitectura Guanajuato, Gto*. Del 18 al 20 de noviembre de 2010. México: UG
- CEBEY MONTES DE OCA, G. (2012) *Nociones de lo moderno en la Historiografía cultural de la Arquitectura del Siglo XX: la obra escrita de Carlos Obregón Santacilia*. Tesis de Grado. México: UAM.
- CEJKA, J. (1999) *Tendencias de la arquitectura contemporánea*. (3º ed.) Barcelona: Gustavo Gili.
- CHANFÓN OLMOS, C. (1979) *Problemas teóricos de restauración*. México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH.
- (1983) *Fundamentos teóricos de la restauración*. México: Facultad de Arquitectura, División de Estudios de Posgrado, UNAM.
- CHASTEL, A. (2004) *El gesto en el arte*. España: Ediciones Siruela.
- COLOBRES, A. (2002) (Compilador). *La cultura popular*. (2º ed.) México: Ediciones Coyoacán.
- CORTINA IZETA, J. M. (2006) *Identidad, identificación, imagen*. México: FCE.
- CPV. (1999) Carta del Patrimonio Vernáculo, 12 de la Asamblea General en México, en octubre de 1999. México
- CROSS, E., MONTEMAYOR, C., ARELLANO A. y DE TAVIRA L. (2006) *Raíces míticas y rituales de la estética y las artes escénicas en India, Grecia y México*. México: CONACULTA-INBA/ Casa del teatro/ Quinta de Agua.
- CRUZ PRADOS, A. (1995) "Sobre los fundamentos del nacionalismo", en Re-

- vista de Estudios Políticos, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, núm. 88, abril-junio 1995, p. 199. España: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/ Ministerios de la Presidencia de España
- DE ANDA ALANÍS, E. X. (1990) *La arquitectura de la revolución mexicana: corrientes y estilos de la década de los veinte*. México: UNAM.
- DE LA MAZA, F. (1992) *Francisco de la Maza: Obras escogidas*. México: Col. Cuatro siglos/ UNAM.
- DEL ACEBO IBÁÑEZ, E. (1996) *Sociología del arraigo. Una lectura crítica de la teoría de la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- DORFLES, G. (1973) *El kitsch: antología del mal gusto*. Barcelona: Editorial Lumen.
- \_\_\_\_\_ (2004) *El devenir de las artes*. (2ª. ed.) Colección: Breviarios, Núm. 170. México: FCE.
- DURVAN, (1979) *Diccionario Durvan de la lengua española*. Bilbao: Durvan Ediciones.
- ECHO, U. (1999) *La estrategia de la ilusión*. (1986, 3ª ed.) España: Lumen.
- \_\_\_\_\_. 1999) *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. (3º ed.) Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_. (2006) *Tratado de Semiótica general*. México: Debolsillo.
- \_\_\_\_\_. (2007) *Historia de la fealdad*. España: Lumen.
- \_\_\_\_\_. (2009) *Apocalípticos e Integrados* (2º ed.) España: Fábula-Tusquets.
- EGUIARTE SAKAR, M. E. (1987) "Consideraciones para un análisis de la presencia prehispánica en la Cultura del Porfiriato" en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*. Núm. 9. Enero 1987. México: UNAM.
- ENCARTA (2007). *Enciclopedia Digital Encarta (1993-2006)*. Microsoft® Encarta® 2007. © Microsoft Corporation.
- ETTINGER, C. R. (2010) *La transformación de la vivienda vernácula en Michoacán: materialidad, espacio y representación*. Morelia: CONACYT/ Gobierno del Estado de Michoacán/ UMSNH.
- FEATHERSTONE, M. (1991) *Cultura de consumo y posmodernismo*. Argentina: Amorrortu.
- FLORES RODRÍGUEZ, L. (2009) *La Vivienda en México y la población en condiciones de pobreza*. Documento de Trabajo núm. 63, febrero de 2009. México: Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública de la Cámara de Diputados/ LX Legislatura.
- FUENTES, C. (Prólogo) (2003) *El Alma de México*. España: Océano.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1988) *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. (4ª. ed.) México: Siglo XXI editores.
- \_\_\_\_\_. (2009) *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo.
- GARCÍA ESPINOSA, S. (2010) *Michoacán en transformación: arquitectura, turismo y migración*. Morelia: CONACYT/ Gobierno del Estado de Michoacán/ UMSNH.

- GARCÍA VÁZQUEZ, C. (2006) *Ciudad de Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. España: Gustavo Gili.
- GEA. (2010). *Saturnino Herrán: instante subjetivo*. México: Gobierno del Estado de Aguascalientes/Museo del Palacio de Bellas Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/CONACULTA.
- GONZALBO AIZPURU, P. (2006) *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ GORTÁZAR, F. (1996) *La arquitectura mexicana del siglo XX* (Coordinación y Prólogo). México: CONACULTA.
- GRAMSCI, A. (1976) *Cuadernos de la cárcel: literatura y vida nacional*. México: Juan Pablos Editor.
- HARVEY, D. y SMITH N (2005) *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- HARVEY, D. (2008) *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. (2ª ed.) Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- HERMES. (1975) *Historia general del Arte Mexicano: Época Moderna y Contemporánea*. Tomo I. México: Hermes.
- HISTORIA. (1986) *Historia del arte Mexicano: arte contemporáneo I y II*. (2º ed.) Tomo 13 y 14. México: SEP/ SALVAT.
- HOGG, J., (et. al.) (1969) *Psicología y las artes visuales*. Colección comunicación. Barcelona: Gustavo Gili.
- IIC. (2012) v Congreso Grupo Español del I.I. C: *Patrimonio Cultural, criterios de calidad en intervenciones*. Memorias, Celebrado en Madrid, España, los días 18-20 Abril 2012. España: IIC.
- INAH (2011) *El Patrimonio de México y su valor universal: sitios en la lista de patrimonio mundial 2011*. (5º ed.) México: INAH.
- INAH, (1972) *Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas E Históricas*. Nueva Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 6 de mayo de 1972. Texto Vigente. Última reforma publicada DOF 13-01-1986. México: INAH.
- JIMÉNEZ, V. (1970) "Arquitecturas Mexicanas". En *México en el tiempo. Revista de Historia y Conservación*. Año 3. Núm.18, ed. México Desconocido. mayo-junio 1997. 70 p. México: INAH/México Desconocido.
- KAMPOURIDIS, H., KOUSTSIKOU, D. y PAPOUTSAKIS, Ch, (1984) *Algo Bonito: un recorrido en el mal gusto moderno neo-griego*. Atenas: Trad. Dimitris Kiosopoulus.
- KASSNER, L. (1986) "Escultura nacionalista" en *Historia del arte Mexicano: arte contemporáneo II*. (2º ed.) Tomo 14. México: SEP/SALVAT.
- KUH, K. (1965) *Habla en artista: conversaciones con 17 artistas*. México: Limusa-Wiley.
- KULKA, T. (2011) *El kitsch*. Madrid: Casimiro Libros.
- KUNDERA, M. (2010) *La insoportable levedad del ser*. (4º reimpresión) México: Tusquets editores.

- L'EXPRESS, (2009) Núm. 3047. Semaine du 26 novembre au 2 décembre 2009. 168 p. Paris: L'EXPRESS.
- LAFAYE, J. (1992) Quetzalcóatl y Guadalupe. México: FCE.
- LARA ELIZONDO, L. (2001) *Promoción de arte mexicano: visión de México y sus artistas: siglo XX*. Tomo I 1901-1950. (2a. ed.) México: Quálitas Compañía de Seguros.
- LASH, S. (2007) *Sociología del posmodernismo*. (2° ed.) Buenos Aires: Amorrortu.
- LE NOUVEL OBSERVATEUR (julio- agosto 2003), Núm. 51, *Levi- Strauss et la pensée sauvage á la rencontré de aborigènes, des Bamileké, des Navajo, des Quechua, des Otomí...*, 99 p. Francia: Le Nouvel observateur du Monde.
- LEÓN-PORTILLA, M. (1999) "Legado e identidad: los retos del milenio." En *México en el tiempo. Revista de Historia y Conservación*. Año 5. Núm. 33, noviembre-diciembre 1999. 69 p. México: INAH/ México Desconocido
- LIERNUR, J F. (1998) "América Latina. Los espacios del "otro"" en *A fin de siglo cien años de arquitectura*. México: El antiguo Colegio de San Ildefonso/The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles.
- LIPPARD, L R. (1993). *El pop art*. Barcelona: Ediciones Destino Thames and Hudson.
- LÓPEZ MORALES, F. J. (1987) *Arquitectura vernácula en México*. México: Trillas.
- LYOTARD, J. F. (1979) *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Édition de Minuit.
- MALDONADO FLORES D. I. (2009) "La clasificación: una herramienta para la inclusión de la vivienda vernácula urbana en el universo arquitectónico." En Revista, *INVI: Instituto de la vivienda*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile Núm. 66, August 2009. Volumen núm 24. Chile: Universidad de Chile.
- MANSILLA, F. (2003) ¿Es posible combinar lo tradicional con lo moderno?, p. 392. Vol. 28, núm. 2: pp. 379-395. España: Revista de Filosofía.
- MÉNDEZ SÁINZ, E (2003) *Hermosillo en el siglo XX: urbanismos incompletos y arquitecturas emblemáticas*. Colección sin colección. México: Editorial El Colegio de Sonora.
- MÉXICO. (1992) *México esplendores de treinta siglos: Colegio de San Ildefonso*. México: CONACULTA.
- MOLES, A. A. (2009) *El Kitsch: el arte de la felicidad*. (2° ed.) Col Biblioteca Mundo Moderno, núm. 55. Buenos Aires: Paidós.
- MONSIVÁIS, C (2004) *Los rituales del caos*. México: Ediciones Era.
- \_\_\_\_\_ (2006) *Aires de familia: cultura y sociedad en América latina*. (3° ed.) Barcelona: Editorial Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2006) *Imágenes de la tradición viva*. México. FCE.
- \_\_\_\_\_ (2009) *Apocalipstick*. México. Debate.

- MUÑOZ PÁRRAGA, M. del C. (1999) “Hospitales de la ruta Jacobea” en *Descubrir el Arte*. Año 1, Núm. 5. Julio 1999. p. 78. España.
- MUÑOZ, B., (2000) “Historia de la sensibilidad latinoamericana en siete capítulos y medio”. En revista *Nueva Sociedad*. Núm. 170. Noviembre – Diciembre 2000, pp. 191 a 197.
- ORTIZ MONASTERIO, P. (coord.) (1992) *El neo barroco en la ciudad de México*. México: Conaculta.
- PAPPE, S. (2006) *¿Eres tú? Casi ¿Cómo casi? Estridentópolis: urbanización y montaje*. México: UNAM.
- PATRÓN REYES, A. L. (1998) *Las categorías estéticas en tres tendencias dominantes a inicios de la Revolución Mexicana*. Tesis de Licenciatura. Guanajuato: Universidad de Guanajuato/ Escuela de Filosofía, Letras e Historia.
- PÉREZ MARTÍNEZ, H. (2009) *En pos del signo: introducción a la semiótica*, (3ª. ed.) Zamora Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- RAE (2006) Real Academia Española. *Diccionario esencial de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.
- RIONDA ARREGUIN, L. (2007) *México entre el sueño y la realidad*. México: Universidad de Guanajuato.
- ROBLES GARCÍA, N. M., MOREIRA QUIRÓS y M. L. MAGADAN “Notas sobre neo prehispánico en el arte y la ornamentación arquitectónica”, en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*. Núm. 9. Enero 1987. México: UNAM.
- RODRÍGUEZ ESTRADA, M. y P. RAMÍREZ BUENDÍA. (2004) *Psicología del mexicano en el trabajo*. (2º ed.) México: McGraw Hill.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I. (1982) *Juan O’Gorran: arquitecto y pintor*. México: UNAM.
- RODRÍGUEZ, M. (2005) *Tradición, identidad, mito y metáfora: mexicanos y chicanos en california*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- SALVAT (2004). *La Enciclopedia*. Colombia: Salvat editores.
- SÁNCHEZ MENA, R. (1990) *El art decó en León*, Gto. Tesis de Licenciatura para obtener el título de arquitecto. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- SECTUR. (1995) *La imagen urbana en ciudades turísticas con patrimonio histórico: Manual de protección y mejoramiento*. (3ª. ed.) México: SECTUR/ Programa de Ciudades Coloniales.
- TIBOL, R. (1975) “Neoclasicismo e Independencia” en *Historia general del Arte Mexicano: Época Moderna y Contemporánea*. Tomo I. México: Hermes.
- UNAM. (1987) *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*. Núm. 9. Enero 1987. México: UNAM.
- VALDIVIA, B. (2003) “Algunos criterios teóricos para la formulación de políticas culturales” en *Colmena Universitaria*, núm. 81. Guanajuato, 2003, 08 pp. 57-77. Guanajuato: UG.

- (2007) *La muerte de Venus; fragmentación en la estética actual*. (2ª ed.) México: Universidad de Guanajuato/ Instituto Cultural de León/ Azafrán y Cinabrio ediciones.
- VAN LEGEN, J. (1989) *Manual del arquitecto descalzo: como construir casas y otros edificios*. (9º reimp.) México: Ed. Concepto.
- VATTIMO, G. (2000) *El fin de la modernidad; nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. México: Gedisa.
- VENTURI R., SCOTT BROWN, D. y IZENOUR, S. (1998) *Aprendiendo de las Vegas, un simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. (6º reimp.) España: Gustavo Gili.
- WUEST, J (2009) “¿Eres tú? Casi ¿Cómo Casi? Estridentópolis: urbanización y montaje, de Silvia Pappé”, en *Sociología*, año 24, núm. 71, pp. 265-269, septiembre-diciembre, 2009.
- YÁÑEZ, Enrique. (1987) “El movimiento de integración plática en la arquitectura contemporánea de México” en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*. Núm. 9. Enero 1987. México: UNAM.

## MEDIOGRAFÍA

- ALSAYYAD, N. (2004) en Diálogos del Forum BCN 2004. Fórum Barcelona 2004. Tema 3.La identidad cultural un mundo globalizado. Disponible en: [www.barcelona2004.org](http://www.barcelona2004.org)
- ARBOLEDA, G. (2003) Ethnoarch Home “Articles Home” What is Vernacular Architecture? Disponible en: <http://www.vernaculararchitecture.com>
- CABRERA, D. H. (s.f.), “Imaginario social, comunicación e identidad colectiva” pdf. Facultad de Comunicación. Universidad de Navarra. Disponible en: <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Imaginario%20social%20e%20identidad%20colectiva.pdf> Consultado en agosto 2012
- CATEGORÍA. RAE. (2011) “Definición de Categoría” en Diccionario de la Lengua Española. 22º edición. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=categor%C3%Ada>
- CCEMX. (2011) Congreso Arquitectura de remesas: sueños de retorno, signos de éxito. Del 23 de junio al 21 de agosto 2011. Disponible en: [www.ccemx.org](http://www.ccemx.org) y [http://www.bbc.co.uk/mundo/cultura\\_sociedad/2010/09/100924\\_galeria\\_imagenes\\_mexico\\_arquitectura\\_remasas\\_jp.shtml](http://www.bbc.co.uk/mundo/cultura_sociedad/2010/09/100924_galeria_imagenes_mexico_arquitectura_remasas_jp.shtml) consultado septiembre 2012. Fotos de Andrés Asturias
- CÓDIGO. RAE. (2011) “Definición de código” en Diccionario De La Lengua Española - Vigésima segunda edición. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=codigo>
- COEPO, Jalisco. <http://www.jalisco.gob.mx/wps/portal> consulta febrero 2012.
- CVA. CENTRO VASCO DE ARQUITECTURA (s.f.) “La identidad y las arquitecturas regionales” Universidad del país Vasco. Disponible en: <http://>

- ehai-cva.com/httpdocs/paginas/tema72.html
- DISNEYFICACIÓN, (2008). “Disneyficación neologismos están seleccionados y adaptados de Urban Dictionary”. Disponible en: <http://makememini-mal.com/2008/10-nuevas-palabras-para-la-vida-diaria/>
- EL PAÍS. (2000) El kitsch gubernamental. A modo de anticipo, dos textos de Trabajos (Seix Barral), libro póstumo que reúne notas periodísticas escritas por el autor de La grande a partir de 2000 y publicadas en Folha de São Paulo, El País de Madrid y LA NACION Domingo 05 de marzo de 2006 Por Juan José SAER. Disponible en: [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=785920](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=785920)
- ESCOBEDO, M., (2008) “Artes visuales: ¿Qué es Kitsch?” Sábado, 25 de Octubre de 2008 Disponible en: <http://www.correo-gto.com.mx/notas.asp?id=90026>
- ESPACIO CULTURAL POLIFORUM, en León Guanajuato. Consulta. 28 de noviembre de 2011. [forumcultural.guanajuato.gob.mx/fcg/forums/forum/museo](http://forumcultural.guanajuato.gob.mx/fcg/forums/forum/museo)
- ESQUIVEL, G. (2012) “Top 10 remittance corridors 2010”. En *El placer de disentir: comentarios sobre economía, política y todo lo demás*. Disponible en: <http://gerardoesquivel.blogspot.mx/2012/05/corredores-de-remesas.html> Consultado en septiembre 2012
- FERNÁNDEZ, R. (s.f.) “Ciudades americanas, ausencia de la modernidad y apogeo de la postplanificación”. Disponible en: [http://biblioteca.universia.net/html\\_bura/ficha/params/title/ciudades-americanas-ausencia-modernidad-apogeo-postplanificacion/id/44767421.html](http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/ciudades-americanas-ausencia-modernidad-apogeo-postplanificacion/id/44767421.html)
- FONHAPO. (2011). Programas de FONHAPO Disponible en: <http://www.sedesol.gob.mx/es/SEDESOL/PDZP?page=3> Consultado Marzo de 2011.
- FONTANA, J. en Diálogos del Forum BCN 2004. Fórum Barcelona 2004. Tema 3. La identidad cultural en un mundo globalizado. Disponible en: [www.barcelona2004.org](http://www.barcelona2004.org)
- GARONE, M.,(s.f.) “Notas para una historia contemporánea del diseño gráfico en México”. Disponible en: [http://www.mexicandesign.com/revista/historia\\_dg\\_mexico.htm](http://www.mexicandesign.com/revista/historia_dg_mexico.htm)
- GIBSON, E. (2007) “Por qué a los dictadores les gusta el kitsch?”, August 22nd, 2009 en The Wall Street Journal, 10 de agosto de 2007, Disponible en: <http://www.penultimosdias.com/2009/08/22/%C2%BFpor-que-a-los-dictadores-les-gusta-elkitsch/>
- GONZÁLEZ SOLAS, J. (2004) “Diseño kitsch, el Kitsch en publicidad” en II SIMPOSIO DE CREATIVIDAD PUBLICITARIA, Sesión II: *Enseñanza de la creatividad publicitaria y sociedad: crítica, deontología y cambio social*. UCM. Disponible en: <http://es.slideshare.net/mariuxiandraco/diseo-kitsch>
- GUIBET LAFAYE, C. (2011) L'architecture de la Postmodernité: de la forme au symbole. Article paru dans le recueil de travaux du département

- de Philosophie et de la Faculté des Arts de l'Université Masaryk de Brno (République Tchèque). Disponible en: [http://carolineguibetlafaye.pagesperso-orange.fr/Documents\\_Arch\\_postmodernite\\_Brno.pdf](http://carolineguibetlafaye.pagesperso-orange.fr/Documents_Arch_postmodernite_Brno.pdf), Consultado en septiembre de 2011
- GUIBET LAFAYE, C.(s.f.) “L'architecture de la Postmodernité: de la forme au symbole”. Article paru dans le recueil de travaux du département de Philosophie et de la Faculté des Arts de l'Université Masaryk de Brno (République Tchèque). Disponible en: [http://carolineguibetlafaye.pagesperso-orange.fr/Documents/Arch\\_postmodernite\\_Brno.pdf](http://carolineguibetlafaye.pagesperso-orange.fr/Documents/Arch_postmodernite_Brno.pdf)
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. (s.f.) “La arquitectura neo prehispánica. Manifestación de identidad nacional y americana 1877/1921” Disponible en: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/04.041/647>
- HÁBITAT. (2011). Programa Hábitat. SEDESOL Disponible en: [http://www.sedesol.gob.mx/es/SEDESOL/Programa\\_Habitat](http://www.sedesol.gob.mx/es/SEDESOL/Programa_Habitat). Consultado en Marzo 2011.
- HEKUTORU, “La Delgada Línea entre lo Pop y lo Kitsch”, Disponible en: [http://www.drip.com.mx/56\\_kitsch\\_hekutoru](http://www.drip.com.mx/56_kitsch_hekutoru)
- HERDER, J. G, y FICHTE, (1808) con su obra “Discursos a la nación alemana”. Disponible en: [http://elvillorrio.x10.mx/villorrio/historico/pdf/SPDFB9\\_4.pdf](http://elvillorrio.x10.mx/villorrio/historico/pdf/SPDFB9_4.pdf)
- HERRERA BELTRÁN, F., ( s.f.) “El derecho a la vivienda como garantía constitucional y la vivienda familiar”, UNAM. Disponible en: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/4/1766/5.pdf>
- HIBRIDACIÓN. RAE. (s.f.) Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=hibridaci%C3%B3n>. Consultada junio 2011
- ICOMOS (1999) “Carta del Patrimonio Vernáculo” en Reunión 12 de la Asamblea general en México, en octubre de 1999. Disponible en: [http://www.international.icomos.org/charters/vernacular\\_sp.pdf](http://www.international.icomos.org/charters/vernacular_sp.pdf)
- ICOMOS (1999) “Carta Internacional sobre turismo cultural”. ICOMOS, Octubre 1999. Disponible en: [http://www.international.icomos.org\\_centre-doc-icomos@unesco.org](http://www.international.icomos.org_centre-doc-icomos@unesco.org)
- IDENTIDAD (2006) “El concepto de identidad” en Centro de Formación en técnicas de evaluación psicológica. Disponible en: [www.geocities.com/centrotecnicas/id.html?2006](http://www.geocities.com/centrotecnicas/id.html?2006). Cursos de Formación grafología@fiber-tel.com.ar
- IDENTIDAD. NUESTRO.CL: el sitio del patrimonio cultural chileno. Disponible en: [www.nuestro.cl/biblioteca/textox/diccionario.htm](http://www.nuestro.cl/biblioteca/textox/diccionario.htm)
- INEGI. INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (22 de noviembre de 2010). Censo de Población y Vivienda 2010-Resultados preliminares (PDF) p. 114, p. 237. Disponible en: Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Consultado el 29 de diciembre de 2010.

- INFONAVIT (2010) Disponible en: [http://portal.infonavit.org.mx/wps/portal/EL INSTITUTO/Acerca del Infonavit/Historia fecha de consulta 6 de mayo 2010](http://portal.infonavit.org.mx/wps/portal/EL_INSTITUTO/Acerca%20del%20Infonavit/Historia%20fecha%20de%20consulta%206%20de%20mayo%202010).
- INGLEHART, R. (2004) "Proyecto World Values Survey" presentado en Diálogos del Fórum BCN 2004. Fórum Barcelona 2004. Disponible en: <http://www.barcelona2004.org>
- JIMÉNEZ, M., (s.f.) Qu 'est-ce que l'esthétique?, Gallimard, Folio essais, Paris, 1997; p 418. Citado en GUIBET LAFAYE, Caroline. L'architecture de la Postmodernité: de la forme au symbole. Article paru dans le recueil de travaux du département de Philosophie et de la Faculté des Arts de l'Université Masaryk de Brno (République Tchèque). Disponible en: [http://carolineguibetlafaye.pagesperso-orange.fr/Documents Arch\\_postmodernite\\_Brno.pdf](http://carolineguibetlafaye.pagesperso-orange.fr/Documents/Arch_postmodernite_Brno.pdf). Consultado en septiembre 2011.
- JUARISTI, J. (2004) en Diálogos del Fórum BCN 2004. Fórum Barcelona 2004. Tema 3.La identidad cultural en un mundo globalizado. Disponible en: [www.barcelona2004.org](http://www.barcelona2004.org)
- KUNDERA, M. (2005) "Definición de kitsch". KITSCH (BROCH, KUNDERA Y ECO) 18.3.05. Disponible en: <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/kitsch-broch-kundera-y-eco.html>
- LLANOS C, G. (2009) en "Disgresiones kitsch en torno a La Paz y su literatura", en Peripecias, núm. 129-14 de enero de 2009. Disponible en: <http://www.peripecias.com/cultura/698LlanosLaPazKitsch.html>
- LOOS, A., "Ornamento y delito" artículo que realiza Loos contra el ornamento y nos ayuda a comprender la evolución de la arquitectura moderna. 1908. Disponible en: <http://www.disenoyarquitectura.net/>
- LOZOYA, J, (2010) "¿Nosotros, ustedes o ellos?: los españoles en la memoria nacionalista de la arquitectura mexicana" 2010 en pdf. Lo español en la memoria nacionalista de la arquitectura. Disponible en: [http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/658KYTHHS9IU9BUNM3FD3SJEJSY5F.p.1042](http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/658KYTHHS9IU9BUNM3FD3SJEJSY5F.p.1042)
- LYOTARD J. F. (2001) "El Punto de vista de J.F. Lyotard" Disponible en: <http://www.arrakis.es/~afr1992/horizonte2001/lyotard.htm>. Consultado en septiembre 2011.
- LYOTARD, J. F. (2001) "El punto de vista de J. F. Lyotard". Disponible en: <http://www.arrakis.es/~afr1992/horizonte2001/lyotard.htm> consulta junio 2012.
- MALVIDO, A. (2010) "Iniciativa México, la desconfianza. Cambio y fuera". Disponible en: <http://impreso.milenio.com/node/8781195>. Disponible en: [adriana.neneka@gmail.com](mailto:adriana.neneka@gmail.com) <http://www.eluniversal.com.mx/notas/685902.html> Consulta mayo 2010
- MARÍN T. y M. TUR. (2011) en Revista Eco Habitar bio construcción-permacultura transición el 19 diciembre, 2011. Disponible en: <http://www.ecohabitar.org/johan-van-lengen-arquitecto-descalzo/>

- MARTINO, G. (2011) “Un imaginario se compone de costumbres” Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/59028455/Un-Imaginario-Colectivo-Se-Compone-de-Costumbres>
- MAZZINI, (s f.) en El nacionalismo liberal o "voluntarista" en “El nacionalismo. Tipos”. Revista digital de historia y ciencias sociales. Las revoluciones burguesas. Romanticismo y nacionalismo Disponible en: <http://www.claseshistoria.com/revolucionesburguesas/nacionalismotipos.htm>
- MORENO, M. (2000) “Todo por dos pesos”, Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-08-25/nota2.htm>
- NACIONALISMO. (s.f.) Educación Secundaria para Personas Adultas Nivel II Ámbito Social Bloque IX. Tema 4: Liberalismo y nacionalismo se extienden por Europa: Las ideas. Bloque. Disponible en: [http://elvillorrio.x10.mx/villorrio/historico/pdf/SPDFB9\\_4.pdf](http://elvillorrio.x10.mx/villorrio/historico/pdf/SPDFB9_4.pdf)
- NACIONALISMO. RAE. (2011). Real Academia Española. *Diccionario Nacionalismo*. Disponible en: <http://definicion.de/nacionalismo/>
- NARCOTECTURE, (2012) “The rise of narcotecture”, en Ironiclast.com en afghan afghanarchitecture afghanistan architecture building drugmoney gates gaudy glitz housing Kabul mansion narcotecture newlyrich nouveauriches. Disponible en: <http://www.ironiclast.com/2012/01/rise-of-narcotecture.html> Monday, January 2, 2012
- NOTIFAMA. (2012) Publica NYT fotografías de residencias de narcos en México. Jueves, 19 de enero de 2012. En Notifama Información Nacional Noticias de Radio Fama 97.5 FM y 960 AM LA GRANDOTA. Disponible en: <http://notifamanacional.blogspot.mx/2012/01/publica-nyt-fotografias-de-residencias.html>
- PAPPE, S. “Estridentópolis: urbanización y montaje”, Disponible en: <http://mepagp.blogspot.mx/2008/02/estridentopolis-urbanizacin-y-montaje.html> consulta del 7 de febrero de 2008.
- PARTISAN REVIEW. (1940). Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Harold\\_Rosenberg](http://es.wikipedia.org/wiki/Harold_Rosenberg)
- PINTOR IRANZO, I. (2011) A propósito de lo imaginario. Disponible en: <mailto:ivan.pintor@peca.upf.es> Consulta del 10 abril 2011.
- PND (2012) Plan Nacional de Desarrollo 2007-2012. Disponible en: <http://pnd.calderon.presidencia.gob.mx/> consulta en diciembre 2012.
- POSTMODERNITÉ. Explication et définition basique du mouvement artistique postmoderne?. Disponible en: <http://www.ada-online.be/frada/spip.php?rubrique163>
- PRUITT (2009) “Conjunto de Pruitt-Igoe en St. Louis Missouri”. Disponible en: <http://whyarchitectsdrink.blogspot.com/2009/06/pruitt-igoe-and-failure-of-modern.html>. Consultado el 8 septiembre 2011.
- PRUITT (2010) “Demolición de Pruitt-Igoe”. Disponible en: <http://www.umsl.edu/~keelr/010/pruitt-igoe.htm> Consultado el 8 septiembre 2011.

- ROSENBERG, H (2014) “The Fall of Paris” (La caída de París) publicado en *Partisan Review* en 1940. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Harold\\_Rosenberg](http://es.wikipedia.org/wiki/Harold_Rosenberg)
- SAER J.J. (2006) “El kitsch gubernamental” en Lanación.com, complemento cultural Disponible en: [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=785920](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=785920)
- SECTUR. (2012) Programa de Pueblos Mágicos. México: Secretaría de Turismo. Disponible en: <http://www.sectur.gob.mx/pueblos-magicos/>
- SÍMBOLO. RAE. (2011) Definición de Símbolo, en *Diccionario de la Lengua Española*. 22º edición. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=simbolo>
- SINCRETISMO RAE. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=sincretismo>
- TARINGA! (2010). Detalle de la imagen de versus ¿La mansión de los Beltrán Leyva o “la Barbie”? LA MANSIÓN DEL NARCO. Disponible en: <http://www.taringa.net/posts/info/8147958/La-mansion-del-Narco.html>
- TORRES ZARATE, G. (s.f.) “Arquitectura vernácula, fundamento en la enseñanza de sustentabilidad”. Disponible en: <http://www.arquitecturaypatrimonio.com.mx/html/ARTICULO18.pdf>
- TRADICIÓN RAE (s.f.) Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=tradición>
- TURISMO. (2012) *Turismo en México Tlacotalpan*. Disponible en: <http://www.turismoenmexico.com.mx/veracruz/tlacotalpan>
- UABC. (2005) “Definición de kitsch” KITSCH (BROCH, KUNDERA Y ECO) 18.3.05 Disponible en: <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/kitsch-broch-kundera-y-eco.html>
- UNESCO (1982) “Declaración de México sobre las políticas culturales”. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México D.F., 26 de julio-6 de agosto de 1982. Disponible en: [http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico\\_sp.pdf/mexico\\_sp.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf)
- UNESCO. (s.f.) Página oficial. Disponible en: [www.unesco.org](http://www.unesco.org)
- VERGARA (2005) *Colección Reyes Veray*. Disponible en: [http://coleccionreyes-veray.com/artwork/819898\\_Vergara\\_Favian\\_1549.html](http://coleccionreyes-veray.com/artwork/819898_Vergara_Favian_1549.html) consultado en 2011.
- WEDEKIND (Alemania, 1864-1918). Disponible en: <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2428>
- ZAVALA, J F. (2008) “Turismo cultural y religioso” en “El turismo religioso se promueve en México” *El oficio de historiar: la historia como arte*. Disponible en: <http://eloficiodehistoriar.com.mx/2008/06/22/el-turismo-religioso-se-promueve-en-mexico>

TABLA DE REFERENCIAS DE IMÁGENES			
IMAGEN	TITULO	AÑO	AUTOR O FUENTE
<b>CAPÍTULO I</b>			
1.	Proyecto Pruitt St. Louis Missouri	2009	Pruitt, 2009.
2.	Proyecto Pruitt, St. Louis Missouri. demolición	2011	Pruitt, 2010
<b>CAPÍTULO II</b>			
3.	Cerámica de Patamban, Mich. Colección Banamex en la Expo Bicentenario de Guanajuato.	2010	Alma Pineda
4.	Bordados de San Pablito, Pue. Colección Banamex en la Expo Bicentenario de Guanajuato	2010	
5.	Rana. Cerámica Guanajuato	2011	
6.	Reloj Santo Niño de Atocha	2010	Mauricio Velasco
7.	Misión de Bucareli, Querétaro.	2011	
8.	Pátzcuaro Michoacán	2012	Alma Pineda
9.	Cuetzalan, Puebla	2010	
10.	Barrio de La Cruz. Querétaro, Qro.	2011	Mauricio Velasco
11.	Barrio de Analco, Puebla	2011	Alma Pineda
12.	Barrio de El Alto en Puebla	2011	
13.	Cuetzalan, Puebla	2010	Mauricio Velasco
14.	Guanajuato, Gto	2010	
15.	La despedida	2008	Favian Vergara (2005: <a href="http">http</a> )
16.	Angelitos, Salamanca, Gto.	2010	Tania Ivette Lartigue
17.	Lámpara musical, Salamanca, Gto.	2010	
18.	Interior de una casa en Grecia	1984	Kampouridis, Koustsikou, Papoutsakis (1984)
19.	Centro de diversiones en forma de castillo, Grecia	2011	
20.	Estampa de Navegante con Jesús	2011	
21.	Cena con bendición de Jesús	2010	
22.	Puestos de camisetas en San Juan	2011	Mauricio Velasco
23.	Fondo de canasta con imágenes religiosas	2010	Kampouridis, 1984, p.103.
24.	Puestos de productos de magia, esotéricos y naturistas. San Juan.	2010	Leslie Jarquín
25.	Puesto de artículos religiosos San Juan	2010	Tania Ivette Lartigue
26.	Escultura de Vaca convertida en luchador	2010	
27.	VW con uniforme del Cruz Azul	2010	

28.	Bill Clinton en Corea Esculturas de porcelana	2009	Gibson, 2007: http
29.	Esculturas de porcelana	2010	Tania Ivette Lartigue
30.	Cajita de recuerdo de bodas	2010	
31.	Calles del centro histórico de Celaya, Gto	2012	Alma Pineda
32.	Calles del centro histórico de Celaya, Gto	2012	
33.	Casa en carretera libre Silao, Gto	2012	
34.	Casa en Morelia Michoacán	2011	
35.	Carretera de Guanajuato-San Miguel, Gto.	2012	
36.	Carretera de Guanajuato-San Miguel, Gto.	2012	
37.	San Juan de los Lagos, Jal.	2012	
38.	San Juan de los Lagos, Jal.	2012	
39.	Entrada negocio en Atenas, Grecia	1984	Kampouridis, 1984: 183.y 294
40.	Interior de Casa en Atenas Grecia	1984	
41.	Casa en Coatzacoalcos Veracruz.	2011	Mauricio Velasco
42.	“Manos de la Victoria” de Hussein en Bagdad	2009	Gibson, Eric
43.	SOLIDARIDAD. Carretera León-Lagos de Moreno	2011	Alma Pineda
44.	Templo “La Luz del Mundo en Coscomatepec, Ver.	2010	
45.	Templo “La Luz del Mundo en Silao, Guanajuato.	2011	
46.	Cuadro de Juan Diego iluminado	2010	
47.	Cristo monumental en Coatzacoalcos, Ver.	2010	Mauricio Velasco
48.	Casa en León Guanajuato	2012	Alma Pineda
<b>CAPÍTULO III</b>			
49.	Palacio de Minería, Cd. de México	2010	Alma Pineda
50.	Ciprés de la catedral de Puebla	2011	
51.	«Malgré tout» de Jesús Contreras MUNAL	2011	
52.	«La ofrenda» Jesús Contreras MUNAL	2010	Saturnino Herrán, en GEA, 2010: 90
53.	Fuente. Parque México	2010	Mauricio Velasco
54.	Monumento a la Revolución, detalle	2010	Alma Pineda
55.	Arco Maya 1906		Robles García (1987:23)
56.	Pabellón Mexicanos 1889		Eguiarte Sakar (1987:12)

57.	Casa en Paseo de la Presa, Guanajuato	2011	Alma Pineda
58.	Casa Art Nouveau, en Paseo de la Presa Gto	2011	
59.	Plaza de Cataluña, Paris Francia	2009	
60.	Plaza de Cataluña, Paris Francia	2009	
61.	Casa vernácula en Zimapán, Hidalgo.	2009	
62.	Casa vernácula en Ciudad Valles, SLP	2010	
63.	Casa en centro de Ciudad Valles, SLP	2010	
64.	Casa en Uruapan Michoacán.	2009	
65.	Escuela en Huejotzingo, Puebla	2015	
66.	Convento de Huejotzingo, Puebla	2015	
67.	Casa en San Juan de los Lagos	2012	
68.	Casa en San Juan de los Lagos	2012	
69.	Calle en Cuetzalan del Progreso, Puebla	2009	
70.	Calle en Cuetzalan del Progreso, Puebla	2009	
71.	Edificio en Coatzacoalcos, Ver.	2011	Mauricio Velasco
72.	Edificio en centro de Puebla	2011	Alma Pineda
73.	Edificio en centro de Puebla	2011	
74.	Edificio en San Juan de los Lagos	2012	
75.	Centro histórico de Celaya, Gto	2011	
76.	Centro de Ciudad Valles, SLP	2010	
77.	Casa en Celaya, Gto.	2011	
78.	Casa en San Juan de los Lagos.	2011	Leslie Jarquin
79.	Interior de casa San Juan de los Lagos	2011	Alma Pineda
80.	Casa en Celaya, Gto	2011	
81.	Casa en San Juan de los Lagos	2012	
82.			
83.	Casa en San Juan de los Lagos	2010	Diego Olivares
84.	Casa en San Juan de los Lagos	2010	
85.	Calle 31 Oriente, en la Ciudad de Puebla	2010	Alma Pineda
86.	Hotel en Ciudad Valles, San Luis Potosí	2010	

87.	Exposición fotográfica en <i>El Salvador y Honduras, tras pasar por Guatemala.</i>	2011	Fotos de Andrés Asturias en CCEDM, 2011
88.			
89.			
90.			
91.	Casa en Morelia Michoacán	2012	Alma Pineda
92.	Casa en Janitzio, Pátzcuaro, Michoacán		
93.	Comunidad rural Oaxaca en San Miguel de Allende		
94.	Templo comunidad Oaxaca, San Miguel de Allende		
95.	Casa en comunidad rural, San Miguel de Allende		
96.	Capilla Otomí, en San Miguel de Allende		
97.	Capilla Otomí, en San Miguel de Allende		
98.	Janitzio, Michoacán		
99.	Periferia de León, Guanajuato		
100.	Casa en Quiroga, Michoacán		
101.	Av. De las Torres, León, Gto		
102.	Comunidad rural Pátzcuaro, Michoacán		
103.	León, Gto		
104.	Casa en Capula, Michoacán		
105.	Casa en comunidad rural, Pátzcuaro, Michoacán		
106.	Quiroga, Michoacán		
107.	Jalapa, Veracruz		
108.	Casas de la Barbie y de Beltrán Leyva	2011	TARINGA!, 2010: <a href="http://www.taringa.net">http</a>
109.	Casa del Narco traficante Beltrán Leyva		
110.			
111.	Interiores de casas de narcotraficantes	2011	Notifama, 2012: <a href="http://www.notifama.com">http</a>
112.			
113.			
114.	Casas que pertenecen a narcotraficantes afganos	2012	Narcotecture, 2012 <a href="http://www.narcotecture.com">http</a>
115.			

116.	Bohío en Ciudad Valles, Hidalgo	2010	Alma Pineda
117.	Pátzcuaro, Michoacán	2011	
118.	Cuetzalan, Puebla.		
119.	Tlacotalpan, Veracruz	2012	Turismo, 2012: <a href="http">http</a>
120.	Poblado Minero del Mpio de Zimapán, Hgo	2009	Alma Pineda
121.	Conjunto habitacional en Coatzacoalcos, Ver	2011	Mauricio Velasco
122.			

*Arquitectura popular mexicana*  
*Confrontación de identidades,*  
de Alma Pineda,  
se terminó de imprimir  
en febrero de 2017  
en Santiago de Querétaro por



*Calygramma*

El tiraje fue de 500 ejemplares.



UNIVERSIDAD  
DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO  
CAMPUS GUANAJUATO  
DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO  
DOCTORADO EN ARTES

3. Los criterios de evaluación atenderán fundamentalmente al rigor analítico y metodológico.
4. El premio, consistente en **120 mil pesos** (ciento veinte mil pesos mexicanos), o su equivalente en dólares, será **único e indivisible**. Esta cantidad se considera como pago de los derechos de autor del artículo.
5. El artículo ganador será publicado en la **Revista Mexicana de Sociología** del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.
6. El jurado podrá dar menciones a otros trabajos sobresalientes.
7. Los trabajos deberán ser presentados en español.
8. Cada participante podrá presentar un solo trabajo.
9. Se pueden presentar trabajos en coautoría de no más de dos personas.
10. Los participantes deberán enviar el archivo del trabajo a la dirección de correo electrónico: **premiercs@sociales.unam.mx**, tomando en cuenta lo siguiente:

#### Características:

- Escrito en español, podrá acompañarse de su versión en portugués, si es el caso.
- Extensión mínima de 8 mil y máxima de 10 mil palabras, incluidas las referencias, notas, cuadros y figuras.
- El margen izquierdo será de 2.5 cm, y el derecho, de 3 cm.
- Los párrafos deberán ir indicados sin espacio, con sangría, salvo cuando se trate de los que siguen a títulos o subtítulos.
- Escrito en Times New Roman de 12 puntos con interlineado de 1.5.
- Presentará foliación continua.
- Formato PDF de máxima protección.

El nombre del archivo deberá corresponder con el del seudónimo que utilizará(n) el (los) autor(es).

La carátula del trabajo deberá llevar escrito solamente el título del artículo y el seudónimo del autor o autores, **sin información que identifique al autor** (nombre, institución o entidad).

En el mismo mensaje del correo electrónico se deberá adjuntar los siguientes dos archivos: **a)** un resumen del trabajo, de un máximo de tres páginas, indicando cuáles son sus aportaciones y en qué consiste su originalidad, y **b)** una carta firmada con el seudónimo en el que explícitamente se haga constar que el trabajo es inédito y que no ha sido sometido a dictamen en ningún medio de publicación. Ambos archivos deberán estar en formato PDF, identificando cada uno con el inciso que corresponda a la anterior descripción: "seudónimoA" y "seudónimoB".

La dirección electrónica desde la que se envíe **no** deberá tener el nombre real del concursante, ni el nombre de su institución.

**La fecha límite de recepción de trabajos por correo electrónico es el 16 de junio de 2017, a las 14:30 horas.**

- 11.** Asimismo, los participantes deberán enviar, por correo ordinario y/o mensajería comercial, dos sobres cerrados, rotulados con el seudónimo y título del trabajo, que contengan:
- El primero, los datos de identificación personal real (nombre, institución de adscripción, domicilio, teléfono, dirección de correo electrónico y un resumen del currículum vitae).
  - El segundo, una constancia de su adscripción institucional.

Ambos sobres deberán ser remitidos a la Dra. Maritza Caicedo Riascos. Secretaría Académica. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. IX Premio Iberoamericano en Ciencias Sociales. Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, Ciudad de México, México.

**Importante:** Sólo serán considerados para el concurso los trabajos que hayan enviado también los dos sobres cerrados.

- 12.** El jurado estará integrado por siete especialistas en Ciencias Sociales de prestigiadas instituciones. Su decisión será inapelable.
- 13.** El premio puede ser declarado desierto.
- 14.** No podrán participar en este Premio los integrantes del personal académico del Instituto convocante.
- 15.** Una vez terminada la evaluación correspondiente, los dos sobres cerrados del trabajo ganador y de los que obtengan mención (en su caso), serán abiertos por el jurado. Los sobres cerrados restantes serán destruidos, junto con los trabajos no ganadores.
- 16.** La decisión del jurado se hará pública el 24 de noviembre de 2017 en la página Web del Instituto (<http://www.iis.unam.mx/>). Se informará de manera directa sólo a quien gane el premio (y en su caso, a quien obtenga mención).
- 17.** Quienes participen en el certamen aceptan someterse a las disposiciones establecidas en las presentes bases.
- 18.** Cualquier caso no previsto por esta Convocatoria será resuelto por el jurado.

Mayores informes: Secretaría Académica del Instituto a los teléfonos:  
+52 (55)56654068 y +52(55)56227370 o e-mail:  
**sacadiis@sociales.unam.mx**

[www.iis.unam.mx](http://www.iis.unam.mx)