

Actas de las 1^{as} Jornadas Tiempos Americanos

**Estudios sobre hibridación cultural
en arquitectura, diseño y urbanismo**



Programa

Tiempos Americanos: Jorge Ramos de Dios

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”



.UBAfadu

FACULTAD DE ARQUITECTURA
DISEÑO Y URBANISMO

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO
E INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo.

Primeras jornadas tiempos americanos: estudios sobre hibridación cultural en arquitectura, diseño y urbanismo ; director Mario Sebastián Sabugo ; editado por Julieta Perrotti Poggio ; Carola Herr ; Eduardo Rodríguez Leirado. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. FADU. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo, 2024.

Libro digital, PDF - (Ediciones digitales del IAA, FADU-UBA / Mario Sebastián Sabugo ; 2).

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-29-2019-1

1. Estudios Culturales. I. Sabugo, Mario Sebastián, dir. II. Perrotti Poggio, Julieta, ed. III. Herr, Carola, ed. IV. Rodríguez Leirado, Eduardo, ed.

CDD 306

© 2024

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.

ISBN 978-950-29-2019-1

Corrección de estilo: Lic. Virginia Garreta.

Diseño y compaginación de las Actas: Arq. Eduardo M. Rodríguez Leirado.

Diseño gráfico: DG. Sergio Martín Lobosco.

Institución editora

Ediciones Digitales del IAA, sello editorial del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

E-mail: iaa@fadu.uba.ar

Dirección postal

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (Universidad de Buenos Aires).

Intendente Güiraldes 2160. Ciudad Universitaria, Pabellón III, Piso 4°.

C1428EGA - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Tel.: (+54 11) 5285 9299

Dirección WEB: <http://www.iaa.fadu.uba.ar> - ISSN 1853-5518

Ediciones Digitales del IAA: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/omp/index.php/iaa/index>

Las opiniones vertidas en las publicaciones de Ediciones Digitales del IAA son responsabilidad de los autores, que también son responsables de contar con los derechos y/o autorizaciones correspondientes respecto de todo el material entregado para su publicación y difusión, ya sea texto, fotografías, dibujos, gráficos, croquis y/o diseños.

El material publicado en Ediciones Digitales del IAA podrá ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.



Ediciones Digitales del IAA utiliza la plataforma Open Monograph Press (OMP), de acceso abierto, libre y gratuito, bajo un licenciado Creative Commons Attribution License (CC BY-NC-ND 4.0).

EDICIONES DIGITALES DEL IAA

DIRECTOR DE EDIAA

Dr. Arq. Mario Sabugo, Director del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

COMITÉ EDITORIAL EDIAA

Dr. Arq. Mario Sabugo, Director del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

Dra. Arq. Alicia Novick, Directora Adjunta del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

Mg. Arq. David Dal Castello, Editor Serie Tesis del IAA.

Mg. Arq. Julieta Perrotti Poggio, Coordinadora editorial de Anales del IAA.

Mg. Arq. Laura Vázquez, Coordinadora Seminario de Crítica.

Mg. María Guillermina Zanzottera, Editor Serie Tesis del IAA.

Dr. Arq. Matias Ruiz Diaz, Coordinador editorial de Anales del IAA.

Arq. Eduardo Manuel Rodríguez Leirado, Coordinador de medios digitales.

Coordinador de medios digitales.

Arq. Eduardo Manuel Rodríguez Leirado.

Asistente editorial.

Arq. Yésica Soledad Lamanna.

ACTAS DE LAS 1^{AS} JORNADAS TIEMPOS AMERICANOS

ESTUDIOS SOBRE HIBRIDACIÓN CULTURAL EN ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

BUENOS AIRES, 12 Y 13 DE AGOSTO DE 2021

ORGANIZADORES



Tiempos Americanos

Programa Jorge Ramos de Dios



.UBAfadu

FACULTAD DE ARQUITECTURA
DISEÑO Y URBANISMO



.UBA200

1^{as} JORNADAS DE ESTUDIOS

HIBRIDACIÓN CULTURAL EN ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

12 Y 13 DE AGOSTO DE 2021

COMITÉ ACADÉMICO

Dr. Arq. Mario Sabugo (Director del IAA / FADU / UBA)

Mg. Arq. Julieta Perrotti Poggio (Directora Programa Tiempos Americanos / FADU / UBA)

Mg. Arq. Carola Herr (Directora Programa Tiempos Americanos / FADU / UBA)

Dr. Arq. Fernando Luis Martínez Nespral (Director DAR / FADU / UBA)

Arq. Regina Mintz de Ramos (FADU / UBA)

COMITÉ ORGANIZADOR

Arq. Lucio Magarelli (IAA / FADU / UBA)

Lic. Otilia Entraigues (IAA / FADU / UBA)

Mg. Arq. Andrés Muñoz (IAA / FADU / UBA)

Arq. Lorena Kiska (FADU / UBA)

Arq. Florencia Amado Silvero (IAA / FADU / UBA)

Arq. Guido Guillén Gutierrez (CIHE / FADU / UBA)

INDICE

Objetivos.....	11
Prólogo	13
Trabajos presentados	
1. La arquitectura tradicional, híbrida y multicultural de la región de Azuero en Panamá.....	17
Silvina Arroyo Duarte.	
MESA 1 (Patrimonio Urbano - Arquitectónico I)	
2. Ser y esencia de la vivienda vernácula de Chicolco. Aplicación de metodología de análisis desde su habitar doméstico.....	33
Sebastián Farías Parra.	
MESA 3 (Patrimonio Urbano - Arquitectónico III)	
3. La Plaza de Toros y la reproductibilidad de vestigios de modernidad en el paisaje del Real de San Carlos, Colonia del Sacramento, Uruguay.....	49
Maria Inés Travieso Ríos; Margarita Barretto.	
MESA 3 (Patrimonio Urbano - Arquitectónico III)	
4. La ciudad y sus representaciones: materializaciones e imágenes instituidas y alternativas en y de la Ciudad de Buenos Aires (1810-1880). Unidad: Catedral.....	65
Mariela di Sanso.	
MESA 3 (Patrimonio Urbano - Arquitectónico III)	
5. Historiografía arquitectónica de las Casas Patio Trujillanas y su influencia en la identidad socio-cultural al Bicentenario	83
María Lucía D. Boggiano Burga; . Carmen González Narváez.	
MESA 3 (Patrimonio Urbano - Arquitectónico III)	
6. <i>Voyage d'Ouest</i> . Lecciones aprendidas por Le Corbusier en América	101
Federica Ciarcia.	
MESA 4 (Diseño e Interculturalidad)	
7. La conformación del invariante correlacional: reflexiones sobre el fenómeno de homogeneización identitaria y espacial.....	109
Oscar Daniel Soto Morales.	
MESA 4 (Diseño e Interculturalidad)	

8. **Carolina Cárdenas, precursora del arte industrial en Bogotá en 1930. Elementos para reflexionar sobre la transculturación en la discusión entre las bellas artes y las artes industriales en Colombia123**
 Jaquelin López.
 MESA 4 (Diseño e Interculturalidad)

9. **Archipiélagos del imaginario mesoamericano en arquitectura. Su latencia durante el siglo XX en Oaxaca, México.....137**
 Fabricio Lázaro Villaverde; Edith Cota Castillejos; Juan Manuel Gastéllum Alvarado.
 MESA 5 (Datos Historiográficos)

10. **Narradores, narratario y narrados para la construcción del *exemplum* en *De Architectura*157**
 Juan José Gutiérrez.
 MESA 5 (Datos Historiográficos)

11. **Aportes de la interdisciplina para el estudio de la iconografía de las iglesias del altiplano peruano 171**
 Carla Maranguello.
 MESA 5 (Datos Historiográficos)

12. **Cultura y diseño arquitectónico: el arquitecto que comprende y facilita187**
 Jorge Andrés Flores Montero; Angélica Álvarez Quiñones.
 MESA 6 (Diseño y Formación)

13. **Ser uno mismo en la interculturalidad. Un desafío para la formación de arquitectos.....201**
 Alicia F. Sagüés Silva.
 MESA 6 (Diseño y Formación)

14. **Propuesta para la identificación de lo cotidiano en los procesos de diseño..... 211**
 Francisco Farit Acosta Pérez; María Esther Magos Carrillo.
 MESA 6 (Diseño y Formación)

15. **Notas sobre la hibridación desde la condición periférica..... 225**
 Celso Valdez Vargas; Selene Laguna Galindo; David Castillo Núñez.
 MESA 6 (Diseño y Formación)

OBJETIVOS

Dentro de las distintas líneas de investigación propuestas en el Programa de investigación *Tiempos Americanos* se ha planteado un acercamiento conceptual, bibliográfico y representacional sobre el encuentro de nuestra América profunda, con una América urbana y cosmopolita, a través de diversas formas discursivas, y de vínculos entre ideas e imágenes.

Una lectura posible sobre la arquitectura y ciudad latinoamericana y del Caribe se enmarca en su conformación como mestiza e híbrida, destacándose por su complejidad multicultural, encontrando gran diversidad de realidades y discursos.

Estas jornadas se proponen como espacio de reflexión, discusión e intercambio de experiencias sobre una amplia gama de trabajos que se enfoquen en esta dimensión híbrida de lo americano, específicamente enfocados desde la arquitectura, el diseño y el urbanismo.

PRÓLOGO

El Programa “*Tiempos Americanos. Jorge Ramos de Dios*”, cuya sede es el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso” (IAA-FADU-UBA), fue creado por la Dirección del IAA y convalidado por el Comité Académico en su sesión del 19 de marzo de 2018.

Pensar América desde un ámbito de investigación permite el planteo de diversas preguntas, miradas, enfoques e interpretaciones sobre complejas experiencias estéticas, sociales, territoriales y culturales presentes en nuestra región.

Jorge Ramos de Dios -Arquitecto de nuestra Casa de estudios y Maestro en Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México- ha sido un investigador referente en este campo temático. Su larga trayectoria como investigador principal del IAA, sumada a su Co-Dirección del Instituto por más de diez años, marcan su intensa labor en investigación, formación y docencia en torno a la compleja lectura de “lo americano”; lectura que se aclara a través de sus valiosos escritos, imágenes y apuntes teóricos, material en resguardo que permite la creación de este Programa como espacio de reflexión y crítica. El mismo lleva su nombre, acompañado por el título de la revista Anales 42 de la cual fue editor: “Tiempos Americanos”.

Las distintas líneas de investigación planteadas en el marco del programa permiten un acercamiento conceptual, bibliográfico y representacional sobre el encuentro de nuestra América profunda con una América eurourbana, a través de diversas formas discursivas y de vínculos entre ideas e imágenes. Una lectura posible sobre la arquitectura y la ciudad latinoamericana y del caribe se enmarca en su conformación como mestiza e híbrida, destacándose por su complejidad multicultural y encontrando gran diversidad de realidades y discursos.

El 1^{er} Encuentro, desarrollado de manera virtual los días 12 y 13 de agosto del 2021, puso de manifiesto la diversidad de investigaciones en el campo y la relevancia de la temática. La presentación de trabajos fue representativa de la rica producción existente en nuestra región, conformándose como un ámbito posible de creación de redes de intercambio e interacción sobre los estudios de hibridación cultural en América Latina.

El Encuentro se inicia mediante la presentación de las Jornadas a cargo de las autoridades de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU/UBA) y el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso” (IAA); junto al dictado de la Conferencia Magistral titulada “La estela de Félix Candela en Latinoamérica” a cargo del Dr. Arq. Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, Director de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

La mesa N° 1 del Encuentro se compone de diversos trabajos de investigación que indagan sobre la construcción híbrida y multicultural en diversos momentos históricos y escalas espaciales desarrollados en Centro y Sudamérica. Desde el ámbito urbano se explora la nueva traza urbana impuesta en la ciudad de Querétaro (México) en el siglo XVI y las políticas de intervención y salvaguarda de los centros históricos implementadas en la segunda parte del siglo XX. Las dinámicas de aislamiento y segregación que surgen de las diversas prácticas de urbanismo y patrimonialización en cada uno de los períodos históricos plantean el desafío de pensar diversas etapas de mediación previas a la transformación material de los modos preexistentes de habitar la ciudad. Como una de las aristas posibles desde donde plantear las diversas instancias de debate y mediación, el estudio de la ciudad-puerto grancaribeña se centra en detectar y abordar los procesos de construcción de hibridación cultural, que tienen lugar entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX en el sistema urbano-portuario reticular. Desde la escala doméstica se plantea el estudio de la vivienda unifamiliar, como patrimonio modesto que testimonia múltiples cruces multiculturales. Desde las viviendas de chapa berissenses a la casa chorizo, con particular extensión en el casco histórico de la Ciudad de Buenos Aires, estas tipologías condensan y evocan el trabajo, las luchas y los sueños de los migrantes de principios del siglo XX en la región bonaerense. Asimismo, la vivienda es testimonio de la red de influencias multiculturales que convergen en la “arquitectura tradicional de Panamá”. La materialidad, las técnicas constructivas, la disposición espacial y las estrategias bioclimáticas analizadas en dichas investigaciones permiten profundizar en las prácticas arquitectónicas que conformaron cada una de las tipologías y detectar las influencias de los cruces culturales, las convergencias y divergencias que devienen de estos y que se manifiestan como continuidades, hibridaciones y cambios entre las tipologías preexistentes y las nuevas conformadas.

La mesa N° 2 aborda, desde la perspectiva arqueológica, el área sanjuanina argentina durante la época colonial. Se exploran, por un lado, los usos alternativos de las acequias de la región de Cuyo, como el descarte de residuos sólidos y líquidos, e indaga en la disposición e influencias que tuvieron en la configuración del paisaje urbano sanjuanino, las problemáticas surgidas de dicha distribución y las diversas estrategias desarrolladas por la población para dar respuestas a estas. Por otro lado, se analizan los procesos constructivos de las tipologías domésticas, indagando en los actores involucrados en dichas prácticas y cómo su procedencia y background cultural influyó en la materialización de la vivienda colonial. Las investigaciones de esta mesa se complementan con estudios urbanos de ciudades brasileñas y chilenas que debaten acerca de los procesos de construcción de identidades a nivel local. La trama urbana de Osorno (en la República de Chile), resultante de la hibridación cultural compuesta por diversos aportes de migrantes de colonias durante el transcurso del siglo XX, por un lado, y por la presencia ancestral de las colectividades Mapuche Huilliches, por otro, expone y debate acerca de las tensiones, encuentros y disputas en torno al proceso de construcción cultural. Por su parte, las ciudades de Fraiburgo, Piratuba y Treze Tílias, pertenecientes al Estado de Santa Catarina en el sur de Brasil, permiten abordar la imagen urbana y turística como proceso de construcción de identidades, centrado en vincular la arquitectura con determinados grupos culturales de origen europeo, negando e invisibilizando la presencia de otros que forman parte de la historia de la región.

La **mesa N° 3** aborda la configuración de espacios híbridos, indagando en la inserción de nuevos lenguajes provenientes de Europa en las ciudades americanas, en sus diferentes escalas urbano-arquitectónicas. Por un lado, el caso uruguayo expone la dinámica presente en diversos recortes temporales, desde la Plaza de Toros del Real de San Carlos construida a comienzos de siglo XX en Colonia de Sacramento hasta las expresiones que primero irrumpen en las ciudades cosmopolitas y luego se expanden hacia “el interior” y debaten acerca de la activación patrimonial promovida por el turismo desde comienzos del siglo XXI. A nivel local, se explora el proceso de la hibridación que se desarrolla desde fines del siglo XIX, con foco en las expresiones aportadas por el modernismo catalán, particularmente en las obras proyectadas por el arquitecto Julián García Núñez en la capital porteña. Por su parte, las investigaciones de Perú y Chile analizan este proceso a través de la tipología doméstica. La primera se focaliza en la casa de patio implementada por colonizadores españoles en la ciudad de Trujillo, a partir de las reinterpretaciones que estos establecen sobre las influencias romanas, visigodas y musulmanas en la península ibérica, la cual se adapta a su vez a las necesidades y tradiciones locales del Perú, constituyendo actualmente la imagen arquetípica de la vivienda doméstica del centro histórico. La segunda estudia la vivienda rural situada en el pueblo de Chincolco, al interior del Valle de Petorca en Chile, donde la vivienda vernácula solo puede preservarse si prevalecen las condiciones del entorno, el paisaje y el territorio, por la relación identitaria establecida con estos.

La **mesa N° 4** indaga en la detección de hibridaciones a través de diversas relaciones transatlánticas y el modo en que los procesos identitarios se construyen a través de ellas, potenciando ciertos valores culturales e invisibilizando otros. Desde el ámbito arquitectónico, se estudian las hibridaciones plasmadas en intercambios culturales, proyectos y conjuntos urbano-arquitectónicos, que surgen entre los arquitectos latinoamericanos y europeos que tienen lugar tras la visita de Le Corbusier en 1929. Restringido al estudio objetual, se presentan dos casos de estudio que identifican a la cultura japonesa en Argentina. Estos son abordados para evidenciar las dinámicas de hibridación que surgen desde el proyecto a la materialización, evidenciando cómo la identidad japonesa también es resignificada bajo la perspectiva argentina, no solo mediante la práctica arquitectónica sino del habitar. En torno a los procesos identitarios, la investigación mexicana reflexiona sobre los arquetipos construidos socialmente, y cómo estos influyen en el desarrollo urbano arquitectónico y en los valores culturales, ideológicos y etnológicos que entran en juego, tendiendo a homogeneizar las soluciones espaciales y los modos de vida.

La **mesa N° 5** se centra en detectar los procesos de hibridación en el escenario americano, usualmente simplificados bajo el término “mestizaje” durante las primeras décadas del siglo XX, en un contexto de revalorización de las raíces prehispánicas y de consolidación de los estados nacionales. Por un lado, desde el campo de la historiografía del arte se presentan dos trabajos relativos a la región peruana-boliviana. El primero, indaga en la noción de “mestizaje” presente en las investigaciones que José de Mesa y Teresa Gisbert publican sobre el patrimonio virreinal a partir de la década de 1950 y las estrategias que se articularon en el relevamiento y difusión del patrimonio “nacional” boliviano. El segundo, propone evidenciar la complejidad que queda invisibilizada bajo el término “mestizaje”. En particular, para analizar la iconografía de las iglesias del Altiplano peruano se propone implementar un abordaje teórico-metodológico interdisciplinario, que

partiendo de la teoría y la historia del arte combine elementos conceptuales de la Antropología, la Arqueología, la Etnohistoria y la Etnobiología, con el objeto de profundizar en los vínculos del hombre andino con su entorno ecológico-cultural, identificando algunas especies naturales representadas. Desde el ámbito arquitectónico, se presenta la cultura andina bajo la perspectiva de Banister Fletcher, uno de los referentes europeos de la historiografía arquitectónica de fines del siglo XIX, al indagar en las categorías que se proponen para la historia de la arquitectura universal. Pasando al plano proyectual, la investigación de Oaxaca indaga en el imaginario mesoamericano durante el siglo XX que, mediante una mirada retrospectiva del pasado prehispánico, intentaba configurar una arquitectura mexicana. A través de un recorrido diacrónico se exploran las expresiones del Neo indigenismo que surgen a comienzos del siglo XX y las reinterpretaciones formales desarrolladas a partir de la segunda mitad, como la proyectada por Jörn Utzon en Monte Albán o Mauricio Rocha Iturbide en la escuela de artes plásticas.

La mesa N° 6, presenta diversas perspectivas de investigadores mexicanos que proponen exponer y debatir tanto las contradicciones resultantes como las problemáticas aún no resueltas durante los procesos de hibridación. A tal fin, uno de los trabajos indaga en las características de este fenómeno y de sus implicaciones para la lectura de la producción de la cultura material, incluido el hábitat de la periferia. Otro, se propone reflexionar sobre el papel de la cultura y su hibridación en la disciplina de la arquitectura, indagando principalmente en el rol del arquitecto como agente facilitador de las actividades del propio habitante, desplazando la perspectiva dominante que lo identifica como proyectista que, a través del proyecto, materializa su orientación artística. Siguiendo esta línea que debate acerca de la formación del arquitecto, otro de los trabajos plantea la necesidad de repensar las herramientas y los procesos de diseño arquitectónico que se enseñan y practican en las escuelas de arquitectura de Latinoamérica, incorporando la cotidianeidad humana, espacial, objetual y tecnológica que intervienen en dichos procesos. También circunscripta a la enseñanza académica, la investigación chilena presenta la experiencia pedagógica que aborda la búsqueda de lo propio en un contexto de interculturalidad. Por último, complementa esta mesa la investigación colombiana que aborda la visión precursora de la artista Carolina Cárdenas y la transculturación en los debates de las Bellas Artes y las artes industriales durante la década de 1930.

Esta publicación digital expone los casos de estudio presentados en este primer encuentro, los cuales ampliaron y enriquecieron este debate a partir de las particularidades detectadas en las diversas dimensiones de abordaje de la temática de estudio.

Entendemos que estas ponencias plantean nuevos interrogantes para futuras investigaciones sobre el campo.

Julietta Perrotti Poggio y Carola Herr (Directoras Programa Tiempos Americanos, IAA)
Fernando Luis Martínez Nespral (Investigador principal Programa Tiempos Americanos, IAA)

LA ARQUITECTURA TRADICIONAL, HÍBRIDA Y MULTICULTURAL DE LA REGIÓN DE AZUERO EN PANAMÁ

THE TRADITIONAL, HYBRID AND MULTICULTURAL ARCHITECTURE FROM THE AZUERO REGION IN PANAMA

SILVIA ARROYO DUARTE ¹

Resumen

Este artículo es el fruto de la hibridación de dos investigaciones. La primera, sobre la arquitectura de las Casas Reales de Panamá (siglos XVI y XVII) y la segunda, referente al urbanismo y la arquitectura tradicional de Panamá (siglo XVIII en adelante). Se centra en el tema común de las tipologías domésticas o de vivienda. Al cruzar la información de ambos estudios, surge una compleja red de influencias multiculturales que se transformaron en lo que hoy se conoce como la arquitectura tradicional de la región de Azuero. A través de la investigación documental y de campo, la narrativa de este artículo inicia contextualizando la región de Azuero, continúa con la vivienda indígena que se fusiona con la vivienda española, pasa por la vivienda colonial y termina en la vivienda tradicional.

Palabras clave: hibridación, multiculturalidad, arquitectura tradicional.

Referencias espaciales y temporales: Azuero, siglos XIV al XX.

Abstract

This article is the result of the “hybridization” of two investigations. The first one about the architecture of the Royal Houses of Panama (16th and 17th centuries). The other, referring to traditional urbanism and architecture in Panama (18th century and onwards). It focuses on the common theme of domestic or housing typologies. By cross-referencing the information of both studies, a complex network of multicultural influences that were transformed into what is known as the traditional architecture from the Azuero region in Panama arises. Through documentary and field research, the narrative of this article begins by contextualizing the Azuero region, continues with the indigenous housing that merges with the Spanish housing, passes through the colonial housing, and ends in the traditional housing.

Keywords: hybridization, multiculturalism, traditional architecture.

Time and space references: Azuero, XVIth to XXth Centuries.

1. Departamento de Arte de la Facultad de Arquitectura y Diseño. Universidad de Panamá.

Este trabajo forma parte de la investigación en proceso titulada “Urbanismo y Arquitectura Tradicional de Panamá”, inscrita en la Vicerrectoría de Investigación y Postgrado de la Universidad de Panamá con el número VIP-01-03-04-2017-05, realizada hasta la fecha con fondos obtenidos a través del Sistema Nacional de Investigación (SNI).

A modo de introducción

La definición del término hibridación menciona las palabras asimilación, fusión y asociación, o el producto de elementos distintos (RAE, 23ª Ed.). Kathleen James Chakraborty (2014) habla de *cross-cultural interchange* o “intercambio intercultural”, similar a la hibridación cultural. La autora explica sus atributos positivos, como la excelencia estética y la sofisticación, con el ejemplo del Monasterio de San Agustín de Acolmán en México.

Este monasterio fue construido entre 1520 y 1560 íntegramente por trabajadores mexica. Los monjes y la contraparte local incluyeron elementos indígenas en la fé cristiana para mejorar su familiaridad y fomentar su aceptación. Asimismo, su patio amurallado frente a la iglesia, para escuchar las misas al aire libre, recuerda a las plazas que se observan frente a los templos mesoamericanos, o tal vez a los grandes patios de entrada de las mezquitas convertidas en iglesias de la ciudad de Córdoba, en España. La fachada principal hace alusión a un arco del triunfo romano y en el interior de la iglesia se encuentran unas bóvedas góticas. En adición, está su geometría, que recuerda, por un lado, a las tradiciones locales, y por otro, al Renacimiento español (James-Chakraborty, 2014). En fin, un cúmulo de influencias, al igual que la arquitectura tradicional de la región de Azuero en Panamá, como se estudiará en este artículo.

Este trabajo es el fruto de la “hibridación” de dos investigaciones. La primera trataba sobre la arquitectura de las Casas Reales de Panamá, cuyos restos se encuentran en el sitio arqueológico de Panamá Viejo (Arroyo Duarte, 2016). En esta investigación se buscaba averiguar cómo pudo haber sido este conjunto arquitectónico que hoy en día está en ruinas. La segunda, referente al urbanismo y la arquitectura tradicional de Panamá -actualmente en proceso-, que busca resaltar y dar a conocer sus valores a través de un estudio actualizado.

Esta *hibridación* de investigaciones se centra en el tema común de las tipologías domésticas o de vivienda. Al cruzar la información de ambas, surge una compleja red de influencias que se transformaron en lo que hoy se conoce como la arquitectura tradicional de Azuero. El objetivo de este artículo es develar esta red de influencias y desglosar sus características comunes, con la intención de confirmar la arquitectura tradicional de la región de Azuero en Panamá como híbrida y multicultural.

El trabajo realizado incluye investigación documental y de campo. La primera, tanto gráfica como escrita, incluyó búsquedas en la Biblioteca Nacional de Panamá, el Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Panamá, los archivos españoles a través del sistema PARES (Portal de Archivos Españoles) y el Archivo General de Indias. La segunda implicó las visitas a campo en la región de Azuero, que se realizaron desde el 2018 hasta inicios del 2020, con la intención de observar el trabajo y entrevistar a los actores o personas relacionadas con el tema, especialmente los maestros de obra y sus ayudantes, que son los que preservan la tradición de la arquitectura tradicional.

La narrativa de este artículo inicia con la contextualización de la región de Azuero, continúa con la vivienda indígena que se fusiona con la vivienda española, pasa por la vivienda colonial y termina en la vivienda tradicional.

El contexto: Panamá y la región de Azuero

Sobre el istmo de Panamá, Cooke y Sánchez (2004, p.3) explican que: “la mera existencia del istmo repercutió en la dispersión de gentes, agricultura y tecnología a lo largo del continente americano desde la aparición de los primeros cazadores y recolectores hasta la época de las aldeas y ciudades”.

Mucho tuvo que ver la particular geografía panameña, que condicionó la distribución de la población y los asentamientos. La Cordillera Central divide el istmo en sus vertientes atlántica y pacífica, y deja que la mayoría de los ríos desemboquen en esta última. Por consiguiente, el lado pacífico, conformado por sabanas, se considera más amable, menos lluvioso y bueno para cultivar. Esto ha representado un factor determinante para el desarrollo de la región de Azuero, formada hoy en día por las provincias de Herrera, Los Santos y parte de Veraguas (Mora, 1995, p. 5; Tejeira Davis, 2007, p. 384).

Por esta razón la población se ha establecido en esta región desde la época prehispánica. Muchos de estos asentamientos se convirtieron en las capitales de los principales cacicazgos², y fue allí donde se concentró la mayor cantidad de asentamientos en esta época. Cabe mencionar que muchos de los nombres indígenas se mantienen en la toponimia, como es el caso del río Cubitá o los pueblos de Natá o Parita (Torres de Araúz, [1981]1999, p. 54; Mora, 1995, pp. 5-15; Tejeira Davis, 2007, p. 384).

Con la llegada de los europeos y principalmente desde la fundación de Panamá por los españoles en 1519, la conquista y la colonización tomaron dirección hacia el oeste, hacia las tierras bajas de las sabanas del Pacífico. Allí encontraron gran cantidad de recursos para su subsistencia (Mora, 1995, p. 6; Rubio, 1950, p. 113). Explica Alfredo Castellero Calvo (2006, pp. 25 y 59) que la visión de Pedrarias o Pedro Arias de Ávila, quien funda el asentamiento español de Panamá, era crear un eje norte-sur y otro este-oeste, para aprovechar el potencial geográfico del istmo. En el norte, Nombre de Dios (sustituida más adelante por Portobelo) y en el sur, Panamá. Ambas como ciudades portuarias, tanto para enlazar con España como para continuar las conquistas. En el centro del istmo y más hacia el oeste, Natá sería la fuente de alimentos o centro agropecuario. Castellero Calvo lo llama un “proyecto visionario” o el “primer proyecto nacional”. Así, la región de Azuero se convirtió en la zona agrícola y ganadera del istmo. Estos recursos, según Ángel Rubio (1950, p. 113), probablemente se utilizaron para emprender la conquista del Perú.

Menciona Jorge Hardoy que “casi todas las ciudades precolombinas se originaron en una aldea agrícola o en un centro religioso alrededor del cual surgieron viviendas y otros edificios complementarios destinados a servir a una población con residencia permanente en el sitio”. Para este autor, “la localización de las ciudades precolombinas y de las áreas con densa población indígena fue decisiva en la formación de esa red urbana básica [española]” (Hardoy, 1974, p.12; 1978, pp.88-100). Esto quiere decir que los españoles claramente se apoyaron en la localización de los asentamientos prehispánicos para ubicar las primeras fundaciones españolas en América.

2. Los cacicazgos se describen como estados o provincias, “pequeñas sociedades agrícolas, [...] los cuales comprendían desde cientos hasta varios miles de habitantes liderados por parentelas o ‘linajes’ encabezados por caciques” (Cooke y Sánchez, 2004, p. 48).

De esta manera, los españoles se establecen sobre los asentamientos indígenas de la región de Azuero. Se distribuyeron en caseríos o grupos de casas aisladas unas de otras (probablemente construcciones con materiales perecederos). Poco a poco estos establecimientos adquirieron algunas características en común, y fusionaron costumbres y se adaptaron al territorio. Esto dio como resultado la “forma típica de centro rural”, el pueblo (Mora, 1995, pp. 40-41). Estos pueblos presentan una plaza central, calles ordenadas -que no necesariamente forman una cuadrícula-, diseño acorde al sol y a los vientos, que cuentan con amplios portales para resguardarse de la lluvia y el sol. Estos últimos reemplazan a las arcadas o pórticos que se observan en algunas ciudades coloniales (Arias y Martínez, 1981, pp. 204-206).

Por consiguiente, en esta región se desarrolló lo que se puede describir como urbanismo tradicional, una rama del urbanismo colonial (Arroyo Duarte, 2021) que, en el caso de Panamá, se caracteriza por encontrarse en asentamientos del interior del país que no compitieron con las principales ciudades del istmo (Tejeira Davis, 2007, pp. 116-117). Se deriva del modelo colonial que menciona Jorge Hardoy (1978, pp. 83-118): sencillo, práctico y rápido de construir, sin necesidad de técnicos. Como ejemplo, el pueblo de Parita, en Herrera -región de Azuero- cuya imagen se observa en la Figura 1.



Figura 1: Parita, Herrera. Región de Azuero. Fuente: foto de la autora.

La arquitectura tradicional (o vernacular) de la región de Azuero en Panamá se desarrolla en torno a este tipo de urbanismo, probablemente desde el siglo XVIII (Tejeira Davis, 2007, p. 117). Se caracteriza porque la comunidad produce su propio hábitat, responde a una unidad familiar y a su forma de vida. También utiliza materiales naturales, como la tierra y la madera (ICOMOS, 1999). A continuación, se develan sus diferentes influencias.

La vivienda indígena

La información de los asentamientos indígenas en torno a la región de Azuero se conoce a través de los cronistas, que explican cómo eran los pueblos indígenas del istmo y sus viviendas. Por ejemplo, narran que no existían grandes aldeas, que la población estaba dispersa, formada por casas aisladas o bohíos, con no más de tres o cuatro por cacicazgo, construidas con materiales perecederos -de madera y paja- y techos altos (Mártir de Anglería, [1526]1964-65, Libro III, p. 310; Oviedo, [1535]1944, Libro XXIX, Cap. XXVII, pp. 131-132; Andagoya, [1540]1977, p. 53).

Llaman la atención las descripciones de estos palacios o viviendas principales, como el del cacique Comogre: “sus techos y pavimentos estaban trabajados con arte exquisito” (Mártir de Anglería, [1526]1964-65, Libro III, p. 233) o esta otra narración del mismo palacio:

Tenía sus casas reales las más señaladas y mejor hechas que hasta entonces se habían visto en todas las islas y en lo poco que se sabía de la tierra firme; la longura della era ciento cincuenta pasos, la anchura y hueco de ochenta; de muro hecho de piedra, entretejida madera por lo alto, como zaquizamí, por tan hermosa arte labrada, que los españoles quedaron espantados de verla, y no sabían dar a entender su artificio y hermosura (Bartolomé de las Casas, [1552]1986, Libro Tercero, Cap. 41, p. 153).

Interesa la descripción de Bartolomé de las Casas (1552) en la que usa la palabra zaquizamí, del árabe hispano sáqf fassamí, que literalmente significa “techo en el cielo” y se utiliza para describir el “enmaderamiento de un techo” (RAE, 23ª Ed.), armaduras o artesonados. Lo que quiere decir que encontró, por azar, un parecido entre las estructuras indígenas y españolas.

También existen descripciones del uso de la tierra en las viviendas indígenas de las regiones occidentales (hoy provincia de Chiriquí, hacia Costa Rica), Fray Antonio de la Rocha se refiere a este material para la construcción:

No hay arroyo que no tenga su casa. Estas las hacen por la mayor parte de tierra de poco más de 30 a 40 pies de largo, y 20, o más de ancho: aseguranlas con palos fuertes, y estos las atan con sogas que la naturaleza les de [...] (Rocha, [1681]1986, p. 88).

De las regiones orientales (hoy provincia del Darién, hacia Colombia) se encuentra la narración del médico británico Lionel Wafer:

In building, they lay no foundations, only dig holes two or three feet afunder; in which they fet fmall [150] pofts upright, of an equal heighth, of 6, 7, or 8 foot high. The walls are walled up with sticks, and daub'd over with earth: And from thefe walls the Roof runs up in fmall Rafters, meeting in a ridge, and cover'd with leaves of fome trees of the palm kind (Wafer, [1699a] 1903, p. 145)³.

3. “No echan ningún cimiento para edificar. Se contentan con hacer hoyos á dos ó tres pies de distancia unos de otros, en que clavan estacas de una altura igual, y de seis á ocho pies de largo. El intermedio lo llenan de varas que embarran para formar las paredes” (Wafer, [1699b] 1960, p. 63 y 64).

Actualmente se continúa con la construcción de este tipo de vivienda. Una investigación reciente en las comarcas indígenas del occidente del país (Hervás y González Quiel, 2020, pp. 41-48) explica que este tipo de arquitectura ayuda a la interpretación de estructuras identificadas en algunos sitios arqueológicos del país como, por ejemplo, El Caño, un posible centro ceremonial situado en el límite entre las provincias de Coclé y Los Santos, esta última en la región de Azuero. Esta arquitectura tradicional indígena se construye con materiales perecederos como cañas y bejucos que, según la tradición, se encuentran en lugares específicos y deben cortarse en luna menguante.

La vivienda española

Muchos expertos aseguran que la tipología arquitectónica de vivienda americana tiene su base en las viviendas andaluzas. En el caso de la vivienda colonial panameña, estaba basada en tradiciones constructivas y artísticas arraigadas en poblados del sur de España, ya que sus habitantes eran “gran parte de ellos originarios de la ciudad de Sevilla” (Patronato Panamá Viejo, 2006, p. 38). Las viviendas andaluzas son de origen oriental, su utilización se difundió gracias a la romanización de la península Ibérica y luego se fusionó con los rasgos afines que posee la vivienda islámica. Dentro de las viviendas andaluzas, cuyos modelos son varios, este estudio se centrará en la casa patio andalusí, considerada la más extendida en este medio urbano (Silva, 2001, pp. 876-880; Pérez Ordóñez, 2008, pp. 16 y 23).

La casa patio andalusí que se desarrolló entre los siglos XIII y XVI ‘se repliega al interior, mostrándose hermética con respecto a los espacios públicos’, es ‘aislada del exterior’, ‘introvertida’ o ‘cerrada hacia afuera’. Sus fachadas eran pobres, no presentaban decoración, y prácticamente no tenían vanos -salvo las puertas-. Sus interiores eran apacibles, todo lo contrario que en el exterior. La vivienda se distribuía a través de un zaguán que llevaba al patio, con las habitaciones, que variaban en función dispuestas alrededor de este espacio central abierto, con la cocina en el exterior. Luego se agregaron las influencias renacentistas y, más adelante, barrocas (Silva, 2001, pp. 876-880; Pérez Ordóñez, 2008, pp. 23-25).

Es importante hacer énfasis en algunos elementos arquitectónicos de este tipo de viviendas, mencionados en la investigación realizada por Alejandro Pérez Ordóñez (2008), que se encontrarán en sus contrapartes colonial y tradicional: los pórticos o galerías, usualmente ubicados hacia el patio central; el pie derecho; los ajimeces, “saledizo o balcón saliente hecho de madera y con celosías” (RAE, 23ª Ed.); las celosías; los estrados o alhánias, elevados un peldaño sobre el pavimento; las tacas (nichos decorativos para colocar jarras de agua) o tinajas a la entrada de las casas; armaduras y artesonados; las grandes alturas gracias a estas armaduras, entre otros. Los materiales utilizados eran la mampostería (piedra, ladrillo, cal), el tapial (tierra) y la madera, entre otros. El autor explica que, la casa andalusí es “un testimonio más de la ‘orientalidad’ de la sociedad hispanomusulmana” (Pérez Ordóñez, 2008, p. 25).

La vivienda colonial

La arquitectura española se prolonga en América modificada, para adaptarse a las nuevas condiciones con la ayuda de elementos locales. La arquitectura colonial fue rea-

lizada “según la tradición, híbrida, que se fue consolidando en el tiempo, con carácter regional y que conservaba cierto grado de espontaneidad” (Gutiérrez, 2014, p. 31).

En la arquitectura colonial panameña se sabe que de la construcción se encargaban los carpinteros, albañiles o maestros constructores. La arquitectura era austera, modesta, sencilla y sin pretensiones. Las descripciones del primer asentamiento de la ciudad de Panamá, hoy sitio arqueológico de Panamá Viejo, indican que ésta contaba con una mayor cantidad de casas de madera que de piedra. La mampostería se empezó a utilizar a finales del siglo XVI, generalmente en las iglesias, conventos y edificios civiles más importantes. También era muy común la técnica mixta, es decir, la planta baja del edificio en mampostería y la planta alta en madera. Las construcciones se coronaban con una cubierta de tejas. La medida utilizada era la lumbre o cuatro metros con veintiún centímetros, el equivalente a cinco varas, quince pies o doce palmos⁴ (Tejeira Davis, 2007, pp. 88-89; Patronato Panamá Viejo, 2006, p. 38).

Existen interesantes descripciones de las viviendas de Panamá Viejo entre 1607 y 1648 que confirman que la mayoría de las construcciones eran de madera y tejas, con entresuelos y “ricamente labrados y adornados” en su interior, lo que demuestra la persistencia de la adaptación de la arquitectura a las posibilidades del medio (Gage, [1648] 1946, p. 292; Exquemelin, [1678] 2002, pp. 182-183). Una de las descripciones más conocidas de la construcción en la antigua ciudad de Panamá la publica Juan Requejo y Salcedo en la *Relación histórica y geográfica de la provincia de Panamá* de 1640, de acuerdo con fray Juan de Fonseca:

Los antiguos fundadores de esta ciudad, con experiencia de algún caso semejante, o por falta de materiales, o por los calores excesivos, hicieron los edificios para su morada, templos y casas reales, de maderos y tablas, con tan lindo arte y disposición [que] vienen a quedar las casas tan firmes y con tanta fortaleza, que hacen ventaja a las de piedra (Requejo y Salcedo, [1640]1908).

Como ejemplo de una vivienda colonial panameña, se ha estudiado a fondo la descripción de las viviendas del Licenciado Gonzalo Núñez de la Cerda (oidor y fiscal) y el doctor Juan del Barrio de Sepúlveda (oidor) -Figura 2- que se encontraban entre los seis edificios de madera que rodeaban las Casas Reales. Este era uno de los conjuntos arquitectónicos más importantes en el primer asentamiento de la ciudad de Panamá, conformadas por un edificio de mampostería en donde se realizaban las actividades públicas (estaba la sala Real de la Audiencia, la Real Contaduría y la cárcel). Alrededor de este edificio principal se distribuían las seis construcciones de madera, tres de cada lado, que albergaban las viviendas de los oficiales reales (destinados a las actividades privadas) (Arroyo Duarte, 2016).

Las viviendas incluían un patio interior que dividía la casa principal de los servicios, dos plantas y balcones hacia el interior, zaguán, sala, estudio, aposentos y cocina (ubicada en el patio). Además, cada una tenía una pequeña construcción aladaña descrita como

4. “La lumbre se utilizaba para dimensionar pilares, arcos y vigas. Además, era el módulo básico de diseño, sinónimo de luz o distancia entre los dos apoyos de un arco. Un salón podía medir tres por dos lumbres o un portal usualmente medía una lumbre de ancho. El frente o ancho de un lote era aproximadamente entre dos y tres lumbres, entre ocho y 12 metros, aunque los había más anchos” (Tejeira Davis, 2007, pp. 88-89).

caballeriza (probablemente el cañón o área de servicios). Según las descripciones, estas casas estaban construidas completamente de madera. Para la cubierta, se utilizaba la armadura de parhilara (o par e hilera), compuesta por pares que formaban la pendiente de la cubierta, normalmente muy inclinada. Se sujetan en la parte inferior en las soleras y en la parte superior en la hilera, como se observa en la Figura 3. La estructura se coronaba con un techo de tejas (Arroyo Duarte, 2016, pp. 407-417).

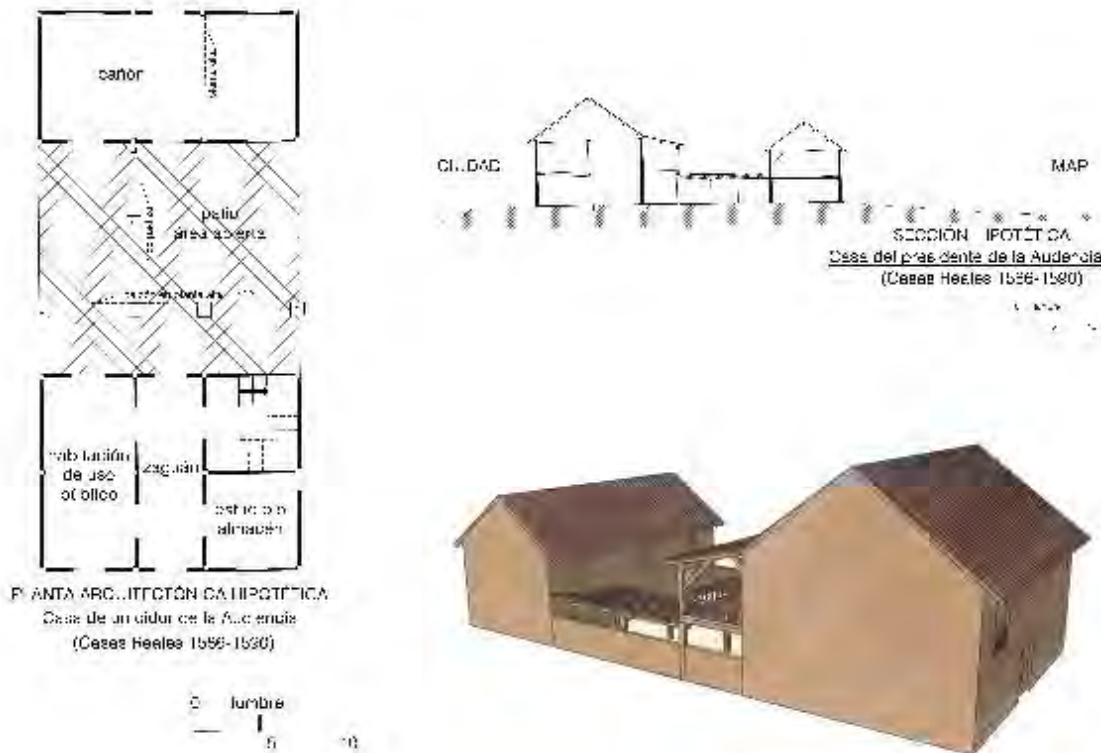


Figura 2: viviendas de los oidores Cerdá y Barrio. Fuente: Silvia Arroyo y Ana Beatrice Beitia.

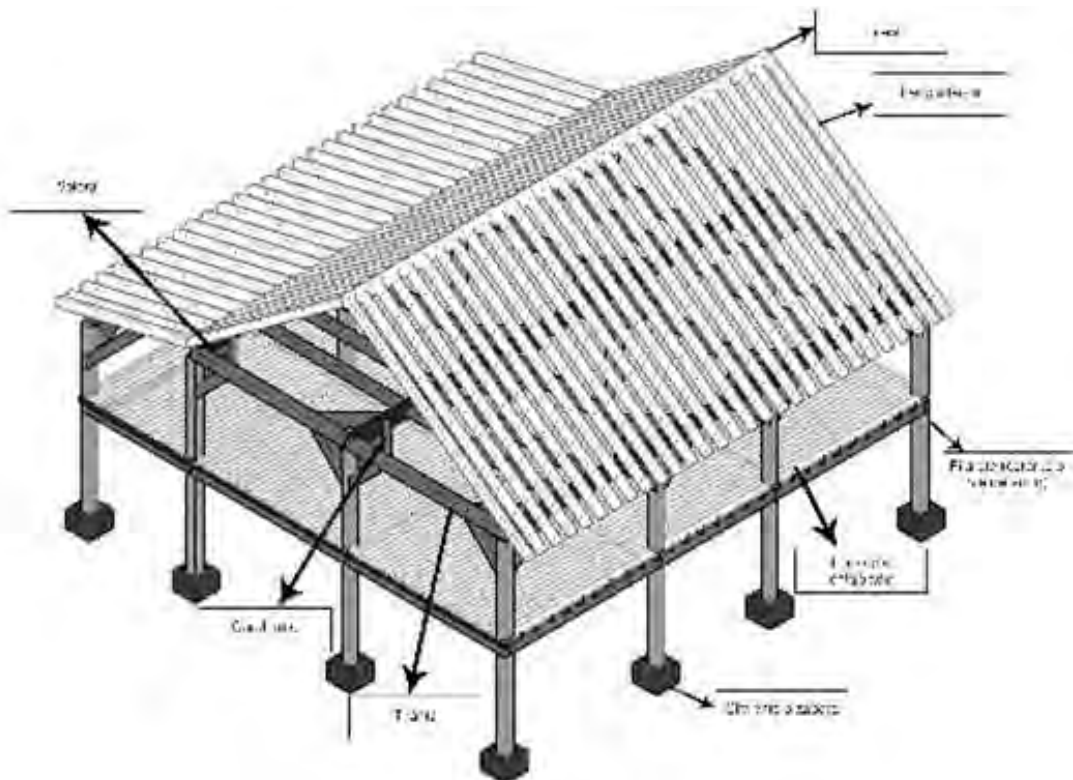


Figura 3: estructura de una vivienda colonial panameña. Fuente: Silvia Arroyo y Ana Beatrice Beitia.

Esta información se complementa con la obtenida por el historiador Alfredo Castillero Calvo (2004, pp. 35-62), quien estudió el mobiliario e interior de las viviendas coloniales panameñas y encontró relatos sobre diversos estrados en las casas de Juan Pérez de Lezcano y su esposa, así como de Juan de Alvarado y Bracamonte y su esposa, doña María de Ávila (entre 1615 y 1628). El historiador define este espacio, que se utilizó en las viviendas panameñas desde 1592, como “exclusivamente femenino”. Allí se encontraban cojines de terciopelo carmesí, arquimesas o mueble con tablero de mesa y varios compartimientos o cajones, taburetillos y sillas con clavos dorados y una esterilla de junco de alfombra. El autor lo define como un típico espacio español.

En la distribución básica de la tipología arquitectónica doméstica en Panamá se puede observar una similitud con la casa patio española: también se repliega al interior, es “introvertida” o “cerrada hacia afuera”. Cabe mencionar que sus espacios interiores son similares, los estrados recuerdan a las alhanías, elevadas un peldaño sobre el pavimento. Tanto la casa patio española como la vivienda colonial panameña utilizan elementos como el pie derecho, los pórticos o galerías hacia el patio y también las armaduras (usualmente de par e hilera o parhilara) y artonados sencillos que brindan grandes alturas.

Además de los parecidos a la casa patio española, se puede agregar que los materiales utilizados (piedra, arcilla para ladrillos, piedra caliza para la cal, madera, entre otros) eran encontrados en zonas cercanas a la ciudad (Arroyo Duarte, 2016, pp. 369-373). Es muy probable que los locales hayan traspasado conocimientos a los españoles sobre dónde encontrar estos materiales y cómo utilizarlos. Por consiguiente, los indígenas transmitieron sus conocimientos a los españoles y viceversa. A través de un sistema de ensayo, error y corrección se transmitieron sus experiencias (Gutiérrez, 1992, p. 13).

La vivienda tradicional

Como se ha mencionado, la arquitectura tradicional de Panamá se observa principalmente en los asentamientos hispanos que se distribuyeron sobre los indígenas en la región de Azuero. Esta es una descripción del siglo XVIII de uno de estos pueblos:

La villa de los Santos, población de españoles está bien poblada y situada de casas, todas de teja; compónese de dos calles bien largas y otra que sale a la plaza, tira como hacia la costa del mar; habrá en toda la dicha población hasta doscientas casas, y en todo el vecindario, cincuenta familias de españoles, todo lo demás, gente de color de toda especie, porque hay mestizos, cuarterones, mulatos, zambos y negros; es mucho gentío que hay repartido en toda aquella Jurisdicción (Pedro Morcillo Rubio y Auñón, [1736]1986, pp. 120-129).

La vivienda tradicional utiliza la tecnología constructiva de quincha, que Eduardo Tejeira Davis (2007, p. 117) describe como “un sistema para construir paredes a partir de una estructura de cañas o reglillas de madera colocadas horizontalmente sobre un armazón y repelladas con barro en ambas caras”. De acuerdo con las entrevistas realizadas a los maestros de obra de la región de Azuero, se sabe que el proceso de construcción de la casa de quincha inicia “cuadrando la casa” o con la construcción del armazón o estructura de madera (Figura 4). Luego se “enjaula” la estructura con las cañas o reglillas. Finalmente, la estructura se “embarra” en un proceso cooperativo conocido como la junta de embarre, en el que participa toda la comunidad (Figura 5).



Figura 4: “Cuadrando la casa” en El Sesteadero, Los Santos. Región de Azuero. Fuente: fotografía de la autora.



Figura 5: Junta de embarre en El Sesteadero, Los Santos. Región de Azuero. Fuente: fotografía de la autora.



Figura 6: Interior de la iglesia de San Atanasio de la Villa de los Santos. Fuente: fotografía de la autora.

Tejeira Davis (2007, p. 117) explica que la estructura de madera que soporta la construcción y su cubierta son similares a las de las iglesias coloniales. Un ejemplo de ello es la iglesia de San Atanasio de la Villa de los Santos, con cinco naves y pilares de madera, probablemente construida alrededor del siglo XVIII (Figura 6).

Llama la atención su interior, en el que se observa una armadura mudéjar (Fernando Martínez Nespral, 2017). Su tramo central es de par y nudillo, con un almizate de lazos muy simplificados. Se podría agregar que es la iglesia con mayor cantidad de rasgos de arquitectura mudéjar, ya que las otras iglesias de la región, como en la Basílica de Santiago Apóstol en Natá (provincia de Coclé, en el límite con Los Santos, región de Azuero), “el *maderamen* interior original es irregular y tosco, [mientras que] en la iglesia de San Atanasio los trabajos de carpintería son más cuidadosos (se desconoce la edad de este *maderamen*, que está pintado de blanco)” (Tejeira Davis, 2007, pp. 404-405).

Además de compararla con las iglesias coloniales, al estudiar a fondo su arquitectura se puede afirmar que la vivienda tradicional de la región de Azuero está relacionada con sus contrapartes indígena, colonial y española, de quienes ha heredado este cúmulo de influencias. Se pueden mencionar algunas:

- Utilización de materiales perecederos: barro o tierra, madera, cañas, bejucos. Estos fueron probablemente adoptados de la vivienda indígena, incluso desde la tradición sobre cómo obtenerlos y utilizarlos. Ya se mencionó el caso de la caña y los bejucos, que para la construcción de la vivienda tradicional también se cortan en menguante.

- La vida social de este tipo de viviendas está centrada en el portal, es tradición que las visitas se reciban allí (Figura 7). Al igual que las viviendas coloniales y españolas, es “introvertida”, cerrada hacia afuera. Usualmente los únicos vanos son las puertas.



Figura 7:
Portal de vivienda tradicional en Las Palmas,
Los Santos. Región de Azuero.
Fuente: fotografía de la autora.



Figura 8:
Tinajera en una vivienda tradicional en Pocrí, Los Santos.
Región de Azuero. Fuente: fotografía de Jaime Arroyo.

- Utiliza el pie derecho en los portales, las celosías y las fascias decoradas, similares a la casa patio andalusí y a la vivienda colonial.
- Está diseñada con medidas coloniales, cuyo uso todavía mantienen vigentes los maestros de obra que construyen estas casas de quincha.
- Su cubierta se soporta a través de la armadura de par e hilera y le aporta la gran altura de sus espacios, de la misma manera que en la vivienda española y colonial. Los nombres de las piezas de ensamblaje de las armaduras se mantienen desde la época colonial, de acuerdo con los maestros de obra.
- A la entrada de la vivienda siempre había una tinajera (que recuerda las “tacas” de la casa patio andalusí).

Reflexiones finales sobre la arquitectura tradicional de la región de Azuero en Panamá

A través de este artículo se ha podido analizar cómo ha evolucionado la arquitectura panameña hasta llegar a la arquitectura tradicional de la vivienda de quincha, que adoptó las características de la vivienda indígena, la vivienda o casa patio española y la vivienda colonial. Se ha desvelado esta red de influencias y en el siguiente cuadro se pueden observar algunas de sus características comunes.

VIVIENDA	VIVIENDA TRADICIONAL	VIVIENDA INDÍGENA	VIVIENDA COLONIAL	VIVIENDA ESPAÑOLA
Materiales de construcción	Materiales perecederos: barro o tierra, madera, cañas, bejucos.	Materiales perecederos: barro o tierra, madera, cañas, bejucos.	Mampostería (piedra, ladrillo, cal), madera.	Mampostería (piedra, ladrillo, cal), tapial (tierra), madera.
Diseño	Centrada en el portal, “introvertida”, “cerrada hacia afuera”.	Un solo espacio, usualmente de forma circular.	Centrada en el patio, “introvertida” o “cerrada hacia afuera”.	Centrada en el patio, “introvertida” o “cerrada hacia afuera”.
Estructura	Armadura de par e hilera (parhilera).	Estructura de madera.	Armadura y artesonado sencillos, diferentes estilos.	Armadura y artesonado, diferentes estilos.
Decoración y/o mobiliario	Pie derecho en los portales, las celosías y las fascias decoradas, tinajera.	Poco mobiliario, hamacas.	Estrados recuerdan a las alhauas, pie derecho, pórticos o galerías hacia el patio central, armaduras y artesonados, grandes alturas.	Pórticos o galerías hacia el patio central, pie derecho, ajimeces, celosías, estrados o alhauas, tacas o linajas, armaduras y artesonados, grandes alturas.

Tabla 1: Características comunes de la vivienda tradicional, indígena, colonial y española. Fuente: Elaboración propia.

Como se ha desglosado en el artículo y se concluye en este cuadro, la vivienda tradicional hereda sus materiales de construcción de la vivienda indígena, el diseño de la vivienda española y colonial, la estructura es una mezcla de lo indígena, colonial y español, mientras que su decoración está mayormente influenciada por la vivienda española.

Llama la atención la gran cantidad de detalles que se heredan de la casa patio andalusí, en su mayoría de influencia islámica u oriental. Esto no solamente se observa en la vivienda tradicional, se puede ver claramente en la arquitectura de la citada iglesia de San Atanasio de la Villa de Los Santos. A esto se suma la descripción de 1736, que señala que en este pueblo viven habitantes “de toda especie”, lo que se puede ver en su arquitectura. Surge la pregunta ¿quién llevó la carpintería mudéjar a Panamá y específicamente a esta región?

Sobre el tema, Rafael López Guzmán cita a Marco Dorta que, en el caso de Quito, Ecuador dice que:

La ‘carpintería de lo blanco’, que entonces estaba en auge en la península, encontraría buenos oficiales entre aquellos musulmanes conversos que, formando escuela en Quito, divulgarían los secretos de la complicada geometría arábiga que tantas obras dejó en Sudamérica, entre las cuales ocupan lugar preferente los bellos alfarjes quiteños (López Guzmán, [2000]2016, p. 45).

El propio López Guzmán explica que el tema es incierto. Según el autor, las leyes prohibían el paso de “cristianos nuevos”. Y señala que:

[...] algunos pasaron como se deduce de algún proceso inquisitorial o de la orden de enviar a México moriscos granadinos que introdujeran el cultivo de la morera y la industria de la seda. Otro ejemplo es cuando el ingeniero Antonelli, responsable de buena parte de las fortificaciones de América, propone en 1604 anegar las salinas de Araya (Venezuela) contando para la apertura de las zanjas con moriscos andaluces y señalando que regresarían, una vez terminada la obra, a la Península (López Guzmán, [2000]2016, p. 423).

Otro tema importante es la impronta africana, un tema que no se ha tocado en este artículo. En el caso del sitio arqueológico de Panamá Viejo pareciera que fue mucho más fuerte que la indígena. En este territorio, a la llegada de los españoles, la población indígena se redujo un 90% en 20 años. Es posible que, con la disminución demográfica de los indígenas, la actividad de la ciudad dependiera de los “negros horros o libres” y los esclavos y es posible que ocurriera lo mismo en la región de Azuero (Cooke y Sánchez, 2004, p. 49; Hernández Mora, Martín y Aram, 2021, p. 16). En ambos casos hace falta una investigación, seguramente centrada en el Archivo General de Indias.

Esta investigación abre un compás hacia un enfoque diferente y matizado de la interpretación de la arquitectura tradicional de la región de Azuero en Panamá. Esta es una arquitectura sencilla, que incluso puede llegar a pasar desapercibida. Su mayor valor está en la hibridación y la multiculturalidad, que surgen por medio de la combinación de los diferentes procesos constructivos. Todos estos aspectos complementan la idea de Panamá como centro de intercambio, donde se han combinado -y todavía continúan combinándose- procesos y prácticas en la arquitectura.

Referencias bibliográficas

- Andagoya, Pascual de ([1540] 1977). Relación de sucesos de Pedrarias Dávila en las provincias de Tierra Firme o Castilla del Oro, y lo ocurrido en el descubrimiento de la Mar del Sur y costas del Perú y Nicaragua. *Revista Patrimonio Histórico*, 5(1), pp. 49-102.
- Arroyo Duarte, S. (2016). Transformaciones en el sitio arqueológico de Panamá Viejo: el ejemplo de las Casas Reales. Tesis de doctorado inédita. Universitat Politècnica de València. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/68508>
- (2021). El urbanismo y la arquitectura tradicional como ejemplo frente a la COVID 19. En: Asociación Panameña para el Avance de la Ciencia APANAC (Ed.). *Congreso Nacional de Ciencia y Tecnología - APANAC*. Panamá, Panamá: Universidad Tecnológica de Panamá. Recuperado de: <https://revistas.utp.ac.pa/index.php/apanac/article/view/3230>
- Casas, Fray Bartolomé de las ([1552]1986). *Historia de las Indias*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Castillero Calvo, A. (2004). Cultura material en el Panamá hispano: metodología y hallazgos. En. *Revista Tareas*, No. 117, pp. 35-62. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/tar117/casti.rtf>

- (2006). *Sociedad, economía y cultura material: historia urbana de Panamá la Vieja*. Buenos Aires, Argentina: Imprenta Alloni.
- Consejo Internacional de Monumentos y Sitios - ICOMOS (1999). *Carta del patrimonio vernáculo construido*. Recuperado de: http://www.icomos.org/charters/vernacular_sp.pdf
- Cooke, R. y Sánchez H. (2004). *Arqueología en Panamá (1888-2003)*. Panamá, Panamá: Editores Manfer, S.A.
- Exquemelin, A. O. ([1678] 2002). *Piratas de América*. Madrid, España: Edición de Manuel Nogueira Bermejillo.
- Gage, T. ([1648] 1946). The English American his travel by sea and land: A new survey of the West Indias. En: *Nueva relación que contiene los viajes de Tomas Gage en la Nueva España*. Guatemala, Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala.
- Gutiérrez, R. (1992). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A.
- Hardoy, Jorge (1974). El proceso de urbanización en América Latina. *La cultura en América Latina. Monografías*, 2, pp. 1-33.
- (1978). La construcción de las ciudades de América Latina a través del tiempo. *Problemas del desarrollo*, 34, pp. 83-118.
- Hernández Mora, I., Martín, J. G. y Aram, B. (2021). The first Cathedral on the America's Pacific Coast. *Historical Archaeology*, 54, pp. 219-237. Recuperado de: <https://doi.org/10.1007/s41636-020-00275-z>
- Hervás Herrera, M. A. y González Quiel, J. (2020). Study and cataloguing of indigenous vernacular architecture in Western Panama. *Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spatial Inf. Sci.*, XLIV-M-1-2020, pp. 41-48. Recuperado de: <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLIV-M-1-2020-41-2020>
- James-Chakraborty, Kathleen (2014). *Architecture since 1400*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press. Edición de Kindle.
- López Guzmán, Rafael ([2000] 2016). *Arquitectura Mudéjar: del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Martínez Nespral, Fernando (2017). *Architectural links between the Islamic World and Latin America*. Global Architectural History Teaching Collaborative (GAHTC) Module. Recuperado de: <https://gahtc.org/modules/38>
- Mártir de Anglería, P. ([1526] 1964-65). *Décadas del Nuevo Mundo*. México, México D.F.: José Porrúa e hijos, sucs.
- Patronato Panamá Viejo (2006). *Panamá Viejo: de la aldea a la urbe*. Panamá, Panamá: Editorial Patronato Panamá Viejo.
- Pérez Ordoñez, A. (2008). *Arquitectura doméstica tardoandalusí y morisca: aproximación al modelo de familia y a su plasmación en la arquitectura y el urbanismo de los siglos XIII al XVI*. (Trabajo de investigación tutelada). Escuela de Estudios Árabes, Laboratorio de Arqueología y Arquitectura de la Ciudad (LAAC). Granada, España.
- Real Academia de la Lengua (23.^a ed.). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es>
- Requejo y Salcedo, Don Juan ([1640] 1908). Relación histórica y geográfica de la provincia de Panamá. En M. Serrano y Sanz, *Relaciones históricas y geográficas de América Central*. Madrid, España: Librería General de Victoriano Suárez.
- Rocha, Fray Antonio de la ([1681] 1986). Tesoros verdaderos de las Indias en la historia de la gran provincia (Caps. II al X). *Hombre y Cultura. Revista del Centro de Investigaciones Antropológicas de la Universidad de Panamá*, 3(1), pp. 82-132.
- Rubio y Auñón, P. M. ([1736]1986). El istmo de Panamá a principios del siglo XVIII: Informe que hizo al presidente del estado de aquel Reino. En: Jaén Suárez, Omar (Ed.). *Geografía de Panamá: estudio introductorio y antología* (pp. 121-129). Panamá, Panamá: Biblioteca de la Cultura Panameña.
- Rubio, Ángel (1950). *La vivienda rural panameña*. Panamá, Panamá: Banco de Urbanización y Rehabilitación.
- Silva, M. B. (2001). La vivienda a patios de origen hispánico y su difusión en Iberoamérica. En: *Actas III Congreso*

Internacional del Barroco Americano: Territorio, arte, espacio y sociedad. España: Universidad Pablo de Olavide. (pp. 875-896). Sevilla, España.

Tejera Davis, Eduardo (2007). *Panamá: Guía de Arquitectura y Paisaje*. Sevilla, España: Consejería de Obras Públicas y Transportes y Panamá, Panamá: Instituto Panameño de Turismo.

Torres de Araúz, R. ([1981] 1999). *El Panamá Indígena*. Panamá, Panamá: Autoridad del Canal.

Wafer, Lionel ([1699a] 1903). *A new voyage and description of the Isthmus of America*. Cleveland: The Burrows Brothers Company.

----- ([1699b] 1960). A new voyage and description of the Isthmus of America o Viajes de Lionel Wafer al Istmo del Darién. *Publicaciones de la Revista Lotería*, 14.

Bibliografía

Arias Peña, E. y Martínez Arroyo, E. (1981). *El hábitat rural de Panamá: diagnóstico, análisis y clasificación de la vivienda*. Panamá, Panamá: Talleres Diálogo, S.A.

Fernández de Oviedo y Valdéz, G. ([1535] 1944). *Historia general y natural de las Indias, islas y Tierra Firme del Mar Océano*. Asunción, Paraguay: Editorial Guaranía.

Gutiérrez Montoya, N. (2014). Los ingenieros del rey en América durante el periodo de la ilustración. *Revista Arte y Diseño, Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, Universidad Autónoma del Caribe*, 2(12), pp: 29-50. Recuperado de: <https://doi.org/10.15665/ad.v12i2.704>

Mora Saucedo, J. E. (1995). *Arquitectura Vernacular en Panamá*. Washington DC, Estados Unidos: Departamento de Asuntos Educativos.

ACERCA DE LA AUTORA

Silvia Arroyo Duarte

Doctora en Arquitectura, edificación, urbanística y paisaje por la Universitat Politècnica de València. Magister en Patrimonio Mundial por la Università degli studi di Torino. Magíster en Restauración de monumentos por la Universitat Politècnica de Catalunya. Licenciada en Arquitectura estructural por la Universidad Santa María la Antigua, Panamá. Actualmente es investigadora del Sistema Nacional de Investigación (SNI) y docente del Departamento de Arte de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Panamá.

Correo electrónico: silvia.arroyo@up.ac.pa

SER Y ESENCIA DE LA VIVIENDA VERNÁCULA DE CHINCOLCO. APLICACIÓN DE METODOLOGÍA DE ANÁLISIS DESDE SU HABITAR DOMÉSTICO

BEING AND ESSENCE OF CHINCOLCO'S VERNACULAR HOUSING ANALYSIS METHODOLOGY APPLICATION FROM HIS DOMESTIC'S INHABIT

SEBASTIÁN FARÍAS PARRA¹

Resumen

El presente artículo expone la metodología de análisis realizada para el estudio de la vivienda rural situada en el pueblo de Chicolco al interior del Valle de Petorca, Chile. En este tipo de vivienda vernácula se considera que se manifiesta lo necesario para perpetuar y facilitar un modo de vida que se encuentra en armonía con su paisaje, el que actualmente se encuentra vulnerado. El enfoque se encuentra en el modo en cómo el ser humano entiende y se adapta su entorno, construyendo su propia manera ideal de vivir. Se propone que en ese lugar el verdadero patrimonio está en su paisaje y en su arquitectura de carácter vernáculo. Esta investigación es un trabajo de análisis que se basa en la documentación del territorio. Se expondrán las lógicas de este tipo de asentamientos. El fin es la búsqueda de la estructura profunda de esta arquitectura y el modo de habitarla dentro de sus relaciones perceptivas.

Palabras clave: Arquitectura vernácula, paisaje, modo de vida, estructura profunda, esencia.

Referencias espaciales y temporales: Chile, siglo XXI.

Abstract

This article sets out the analysis methodology carried out for the study of the rural housing located in Chicolco, in the interior of the Petorca Valley, Chile. In this type of vernacular dwelling, it is manifested what is necessary to perpetuate and facilitate a way of life that is in harmony with its landscape, which now is currently violated. The focus is in the way the human being understands and adapts to his environment, building his own ideal way of living. It is proposed that in this place the true heritage is in its landscape and in its vernacular architecture. This investigation is an analysis work that is based on the documentation of the territory. The logic of this type of settlement will be exposed. Whose purpose is the search for the deep structure of architecture and its way of inhabiting from its perceptual relations

Keywords: Vernacular architecture, landscape, way of life, deep structure, essence.

Time and space references: Chile, XXIst Century.

1. Estudiante del Departamento de Arquitectura, Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso, Chile.

El presente artículo deriva de la investigación desarrollada en la tesis “Remirar desde el habitar, Análisis estructural de la vivienda vernácula de Chicolco desde su habitar doméstico”, para optar al título de Arquitecto con Magister en Rehabilitación Arquitectónica Sostenible dirigido por la profesora Carolina Carrasco y Nina Hormazábal con sede en el Departamento de Arquitectura de la Universidad Técnica Federico Santa María.

Introducción

La vivienda rural se considera como algo más que una casa. Es un dispositivo físico en el que se sintetiza la forma, técnica, cometido y lo que esta investigación propone como el ser y la esencia. En esta se encuentra lo necesario para perpetuar y facilitar el modo de vida. Modo en cómo el ser humano entiende, se adapta a su entorno y construye su propia manera ideal de vivir.

En Chile, la manera rural de habitar el territorio se termina de configurar a fines del siglo XIX, periodo en que se asientan los valles centrales. Paisajes determinados por una estructura territorial y social encargada de los latifundios y grandes propiedades agrícolas y ganaderas lideradas por la figura del patrón. Modelo de producción basado en la estrecha relación del ser humano con el campo. Que hoy, con la consolidación de un modelo neoliberal, se reducen a agricultoras multinacionales en donde los comuneros pasaron a ser temporeros. Esto afecta directamente la manera ideal de vivir.

La investigación se sitúa en el interior del valle de Petorca, V región de Valparaíso, Chile. Dónde se posicionan las últimas casas y habitantes. Lo que se propone es que, en este lugar el verdadero patrimonio está en su paisaje y en su arquitectura de carácter vernácula. Se reconocen casas construidas por sus propios habitantes, con los materiales disponibles en el lugar y su propio saber hacer. Lo que aquí se presenta no corresponde a un pensamiento, hegemónico y euro-centrista, de un posible objeto “patrimonializable” producto de la descendencia arquitectónica española. Lo que aquí se presenta corresponde a un tipo de residencia autóctona, que nace desde los conocimientos y modo de habitar propio del territorio, entendido desde su forma más esencial. Donde el espacio existencial nunca es bidimensional, el espacio es vivido y multisensorial, saturado y estructurado por memorias e intenciones, por la forma de habitar (Figura 1).



Figura 1: Mapa de identificación de la zona de catastro enfocada en Chicolco. Fuente: Elaboración propia.

Hoy se encuentra en peligro la continuidad del saber hacer, que se materializa en la obsolescencia y el abandono de la vivienda. Por lo tanto, es de vital importancia identificar las singularidades de este tipo de arquitectura. Se presenta una lucha que corresponde al rescate de lo que queda en existencia, antes de que termine de morir por completo en manos de la violencia territorial que se ha llevado a cabo en este valle producto de la agresiva agricultura de monocultivos de exportación de principalmente la palta y también algunos tipos de frutos cítricos, que significan una de las principales causantes de que el río de Petorca se encuentre seco.

El presente corresponde a un trabajo de análisis que se basa en la documentación del territorio, que forma parte de la investigación realizada para obtener el título de Magíster en Rehabilitación Arquitectónica Sostenible de la UTFSM. El fin es la búsqueda de la estructura profunda de la arquitectura y su modo de habitarla, con herramientas de representación como modo de análisis.

Aspectos domésticos del habitar

El territorio rural se organiza desde la vivienda. Estas corresponden a un tipo de residencia, que tiene una estructura, materialidad y uso, que habla de una forma de vida que es originada por la consideración de la cultura y el paisaje de la zona central de Chile y que es parte de una mezcla entre una preexistencia y una influencia.

En las construcciones vernáculas la casa es cuerpo. Se configura por un programa, por un sistema constructivo, por la relación que tiene con el exterior y por la identificación que tiene el habitante. Se desdibuja el límite entre el espacio casa y el territorio donde se emplaza. Conviven estos dos de manera simbiótica. Esta visión sobre los límites pone en crisis la idea tradicional de la casa. Las que pasan a considerarse como estructuras morfológicas variables, que mutan y se transforman, que palpitan en un movimiento perpetuo de expansión y contradicción, que dependen de las actividades productivas y participan de variaciones temporales (Alarcón, 2018).

Estas viviendas a nivel general comparten una estructura profunda. Con un espacio para la habitación y otro para la cocina. Articulada por una serie de recintos de espacios intermedios. Esta estructura se comparte con los recintos de abastecimiento y producción, como gallineros, graneros, bodegas, ya que comparten un mismo suelo. Esto no es simple y es lo que le otorga una complejidad a la vivienda, donde los recintos habitables se encuentran a un mismo nivel que los recintos de producción, hecho que permite que las prácticas se entremezclen. Las que son también parte de variables exteriores, como el cambio entre el día y la noche, y los cambios anuales como las estaciones, en donde las actividades agrícolas-ganaderas se modifican y modifican las dinámicas de la misma vivienda.

Por lo tanto, estos cambios en el uso determinan territorios variables, con presencia de un exterior de proximidad o un interior abierto que se definen sobre la base de los límites frágiles (Martínez, 2004). La vivienda entonces se presenta como tipo, concepto que describe una estructura formal. El es tipo un ordenador según el cual una serie de elementos, gobernados por unas precisas relaciones, adquiere una determinada estructura. (Marti, 1993). A su vez, esto da cuenta de la condición espacial de la arquitectura y que

ésta no sólo depende de sí misma, sino que depende de algo que se construye a través de las relaciones entre los espacios y la condición humana del hombre. Por tanto, se puede entender que el espacio en la arquitectura se puede construir de diversas maneras y tiene una fuerte carga cultural asociada a cómo el humano entiende el espacio.

La arquitectura vernácula se mantiene en profunda relación con su entorno y, según definiciones como las de Rudofsky (1964), Norberg-Schulz (1967), Rapoport (1969), Oliver (1969, 1997), se entenderá la arquitectura vernácula como la arquitectura que se sitúa en un lugar de emplazamiento que posee un clima determinado y que se somete a las variaciones de este clima. Que, a la vez, son parte de variaciones a nivel planetario (si se consideran todos los cambios relacionados con la catástrofe climática producida por la crisis climática mundial). La arquitectura dialoga con su medio y con las demás expresiones construidas. Establece órdenes dentro de parámetros que generan un lenguaje. Más no es rígida, acoge variaciones, modificaciones y/o adaptaciones dentro del lenguaje común al que pertenece. Es parte de una tradición que se manifiesta en un modo de vida, arraigado profundamente con la manera en que el ser humano como especie entiende su medio y lo hace propio, identificándose con los espacios y dándole un uso doméstico. Lo que lleva a esta arquitectura a tener una fuerte carga no tan solo emocional, sino de cosmovisión, ya que en ella se materializa la forma ideal de vivir (Figura 2).

Trebbi (1985) señala que “La arquitectura se hace mediante el habitar”. Con respecto a la consideración doméstica del habitar Rapoport (Ibíd.) dice que la creación del am-



Figura 2: Fotografía vivienda de Chincolco con su dueño. Abril 2019. Fuente: Archivo del autor.

biente ideal se expresa a través de la organización específica del espacio. La influencia, algunas veces sutil, de estas fuerzas es lo que afecta el comportamiento y cómo se desea que sea ese comportamiento. Las variables que se encuentran dentro del habitar doméstico se consideran desde un lado sensorial, en cómo el ser entiende el paisaje y su territorio. El territorio del paisaje no consiste solo en su configuración material y en lo que lo conforma, si no que nace desde la relación sensible de la percepción del territorio desde un aspecto multisensorial de relaciones ecológicas. Las variables dentro de esta percepción multisensorial se entremezclan unas con otras, ya que se activan o desactivan continuamente en su relación con el paisaje. Todo ello es un total, tan coherentemente unido, que es imposible definir los límites en los que alguno de los factores comienza a intervenir o termina el otro (Kapstein, 2015).

En esta arquitectura, cada acción tiene lugar dentro de una estructura espacial más o menos definida, y tiene necesidad de ella para producirse (Norberg-Schulz, 1967). Desde esta espacialidad de la acción se pueden distinguir espacios públicos y privados. En donde los aspectos espaciales descriptibles de una forma de vida tienen que ver con la imagen que el individuo se ha creado de las relaciones espaciales que forman parte de la existencia (Kapstein, *Ibíd.*). En la creación de los espacios, para el ser la casa no es tan solo una vivienda, es una institución, porque la construcción de una casa es un fenómeno cultural, una unidad espacial social. Lo que decide la forma de vivienda, moldea sus espacios y sus relaciones es la visión que tienen las personas de la vida ideal. Es en esta proyección de una manera ideal de vivir en que los espacios de la vivienda se cargan de un sentido existencial, ya que la arquitectura pasa a ser una con la vida del habitante (Rapopport, *Ibíd.*).

Los aspectos del habitar en la arquitectura son tan complejos de entender en sí mismos, ya que son parte de la comprensión inherente de la vida humana. Se generan fuertes vínculos con los aspectos antropológicos de la arquitectura. Resulta necesario el estudio sistemático de la gente y sus culturas, ya que, comprender el comportamiento podría ser esencial para entender los vínculos entre la vida humana, la naturaleza y el medio ambiente construido (Figura 3).

Ser y esencia

Se considera como importante la esencia multisensorial de la experiencia arquitectónica. Aunque la arquitectura aún es considerada como una disciplina visual, hay un enfrentamiento a los espacios, los lugares y los edificios a través de experiencias multisensoriales, con todos los sentidos a la vez y su experimentación como parte del mundo existencial, no como un objeto exterior (Pallasmaa, 2018.).

Los modos en que las personas perciben y valoran son aún más variados: no hay dos personas que perciban de forma precisamente visual la misma realidad ni dos grupos sociales que hagan exactamente la misma valoración de su medio, así el concepto de lo multisensorial se asocia a la experiencia. Bachelard (1965) habla de “la polifonía de los sentidos”, el ojo colabora con el cuerpo y el resto de los sentidos. El sentido de la realidad de cada uno se fortalece y se articula por medio de esta interacción constante. Pallasmaa (*Ibíd.*) habla de que cada experiencia conmovedora de la arquitectura es multisensorial; las cualidades del espacio, de la materia y de la escala se miden a partes iguales por el ojo,

el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y el músculo. La arquitectura fortalece la experiencia existencial, el sentido de cada uno de ser-en-el-mundo, y esto constituye fundamentalmente una experiencia fortalecida del yo. La arquitectura implica varios ámbitos de la experiencia sensorial que interactúan y se fusionan uno con el otro. Yi-Fu Tuan (2007) expone con respecto a la topofilia y el entorno que, ésta se centra en las manifestaciones específicas del amor humano por el lugar. La topofilia, cuando llega a ser una emoción fuerte, podemos estar seguros de que el lugar o el entorno se han transformado en portadores de acontecimientos de gran carga emocional, o que se perciben como un símbolo.

Los significados existenciales se manifiestan como cosas palpables. El hombre conquista un equilibrio existencial si consigue dar a su lugar un carácter concreto y significativo. Lo que comúnmente se denomina “cosas” está al alcance de la mano. Cuando se ocupan de las cosas, se habita en este lugar (Kapstein, 2015). Esto da indicios de que, los elementos intangibles de la domesticación de un espacio podrían manifestarse de una manera tangible y más concreta de captar dentro de un posible análisis de un caso de estudio. El sentido multisensorial entonces es dónde las estructuras arquitectónicas juegan también un significativo papel existencial y mental, domestican el espacio para que el ser humano lo ocupe mediante la transformación de espacios anónimos, uniformes e ilimitados en lugares concretos y significativos para el ser humano. La casa es un instrumento para afrontar el cosmos. Cada paisaje y cada edificio es un mundo condensado y una representación microcósmica del propio lugar (Bachelard, *Ibíd*).



Figura 3: Fotografía interior doméstico de la vivienda. Abril 2019. Fuente: Archivo del autor.

Finalmente, el sentido sensorial es entender al ser dentro de la arquitectura no como un usuario, si no como un ente que es capaz de manifestar una esencia que es parte de su entorno y que es propio de la persona. El núcleo poético, experiencial y existencial de la arquitectura tiene que confrontarse, vivirse y sentirse, más que comprenderse y formalizarse intelectualmente. Muchos aspectos de la construcción, del funcionamiento y de la esencia estructural, así como de las propiedades formales y dimensionales, pueden sin duda ser estudiados científicamente, pero el significado experimental y mental del organismo solo puede ser el resultado del encuentro y la experiencia (Pallasmaa, *Ibíd*).

Método de selección de casos de estudio

Para la selección de casos de estudio se desarrolló una herramienta metodológica que establece los principios. Desde la revisión bibliográfica se consideró el trabajo realizado por Correira (2014) en *Versus*, dónde los principales objetivos del proyecto están orientados a ampliar el conocimiento sobre los principios fundamentales del patrimonio vernáculo, así como a explorar nuevas direcciones para integrar dichos principios en el diseño de una arquitectura ecoresponsable. Dentro de la metodología *versus* se especifican tres pilares de la sostenibilidad, los cuáles corresponden a medioambiental, sociocultural y socioeconómico. Los tres pilares expuestos se desglosan cada uno en 5 principios que se deben considerar. La consideración de los puntos fue enfocada para los fines de esta investigación. A pesar de que esta metodología fue planteada en un contexto europeo ajeno, es de gran ayuda y forma parte importante de la selección de casos, ya que se comprende que dentro de la generalidad de los preceptos de la arquitectura vernacular, estos pueden ser aplicados de igual manera, aunque el enfoque para esta investigación siempre será desde el territorio. Es el territorio de Petorca quién habla y plantea las lógicas de lo que se puede catalogar como arquitectura vernácula.

Desde la revisión bibliográfica y las reflexiones y observaciones del territorio, se añaden cinco variables más a las quince⁵ descritas en la metodología *versus* basándose en la misma manera de diagramar. Estas cinco nuevas variables están inscritas dentro de un nuevo ítem propuesto: “ser y Esencia”, que plantea aspectos ontológicos de la visión y el entendimiento del mundo, que considera aspectos fundamentales para el desarrollo del ser que se manifiesta en su visión de vida, en cómo desarrolla esta vida en el territorio y cómo estos aspectos a lo largo de la vida de la persona se traslapan a la arquitectura y generan un nuevo diagrama (Figura 4).

Las visitas a terreno se realizaron desde el invierno del 2019 al verano del 2020. El área de investigación se centra en el pueblo de Chicolco, incluyendo las zonas de “El sobrante” y “Pedegua”. Lugares que cumplen condiciones similares a las de Chicolco que radican en viviendas construidas en la técnica del adobe, pertenecientes a personas del lugar que fueron construidas en tiempos cercanos.

El catastro de las construcciones no discriminó tipo ni uso, y llegó a un total de 71 expresiones vernáculas en tierra (Figuras 5 y 6). Los datos recopilados han sido seleccionados, editados durante el proceso, por medio de las visitas a terreno se llega a determinar que 58 construcciones corresponden a expresiones registradas bajo la categoría vivienda. Dentro de esta categoría el total de expresiones aptas para el análisis son 41 y las que no se encuentran aptas para el análisis por no cumplir los parámetros son 17 (Figura 7).

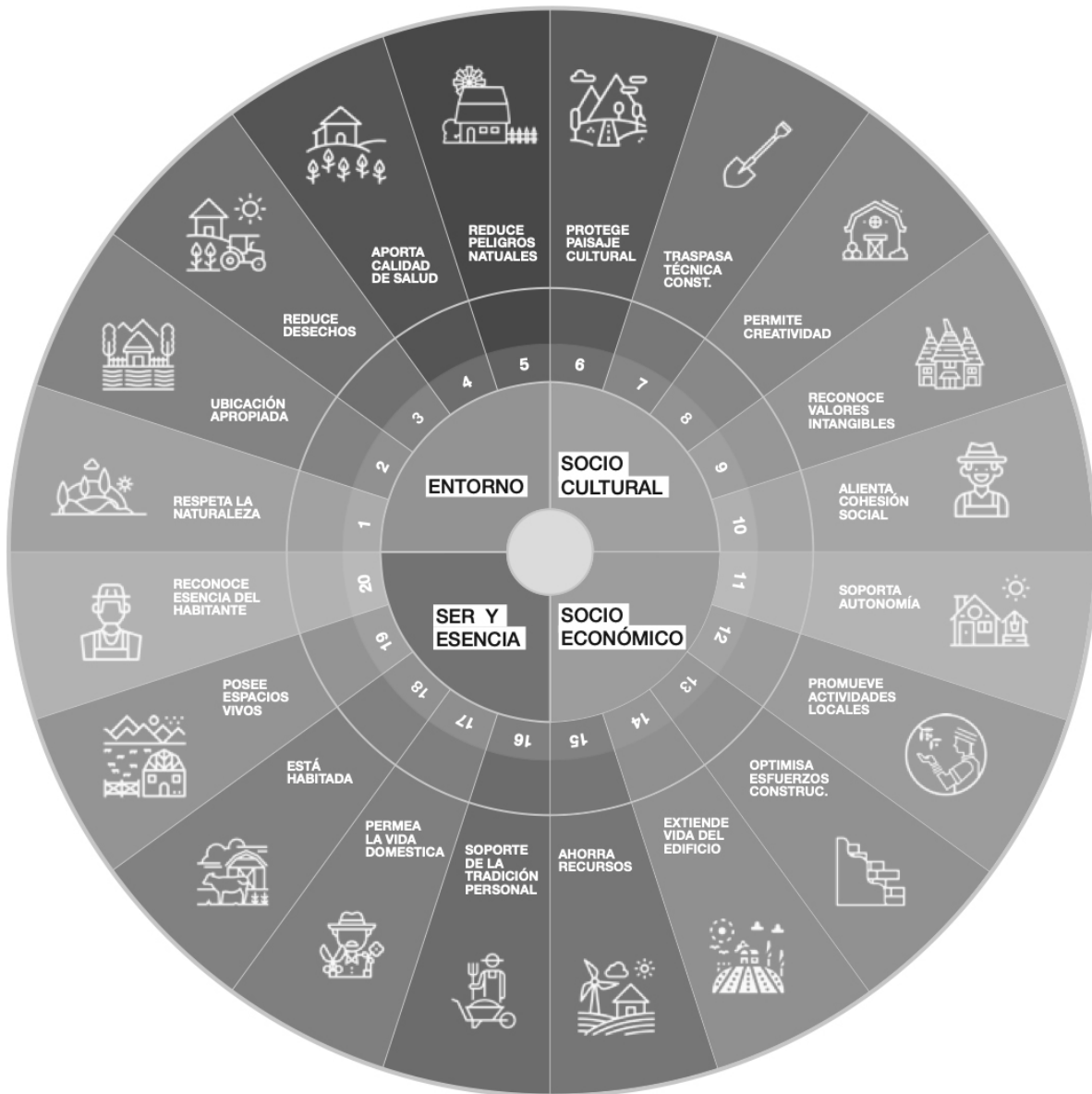


Figura 4: Cuatro principios que considerar como método de selección de casos, basado en los principios de la sostenibilidad medioambiental, sociocultural y socioeconómica, incluyendo un nuevo ítem Ser y Esencia. Fuente: Elaboración propia.

A través de un análisis tipológico, se aplicó la herramienta de selección de casos al catastro de viviendas recopiladas en el territorio, por medio de una valoración cualitativa de cada caso según lo observado. Finalmente, se realizará el análisis a 3 casos de estudios debido a dos principales razones. La primera es que son los casos más representativos, estas viviendas son capaces de traer a flote la información que se busca con respecto a la estructura profunda de este tipo de arquitectura. La segunda razón corresponde a que se logró tener el acceso de más información con respecto a estos tres casos a analizar.

Matriz de análisis

Los conceptos se agruparon en ideas relacionadas a la dignidad y ética territorial. Estas nutren la estructura, que a través de la metodología busca encontrar la estructura profunda, que se realizó en un análisis de casos de estudio por medio de cuatro ítems. Los primeros tres corresponden a lo planteado por Norberg-Schulz (1967), cometido, forma y técnica, y se suma un nuevo parámetro (ser y la esencia) basado en conceptos expuestos por Pallasmaa (2018).

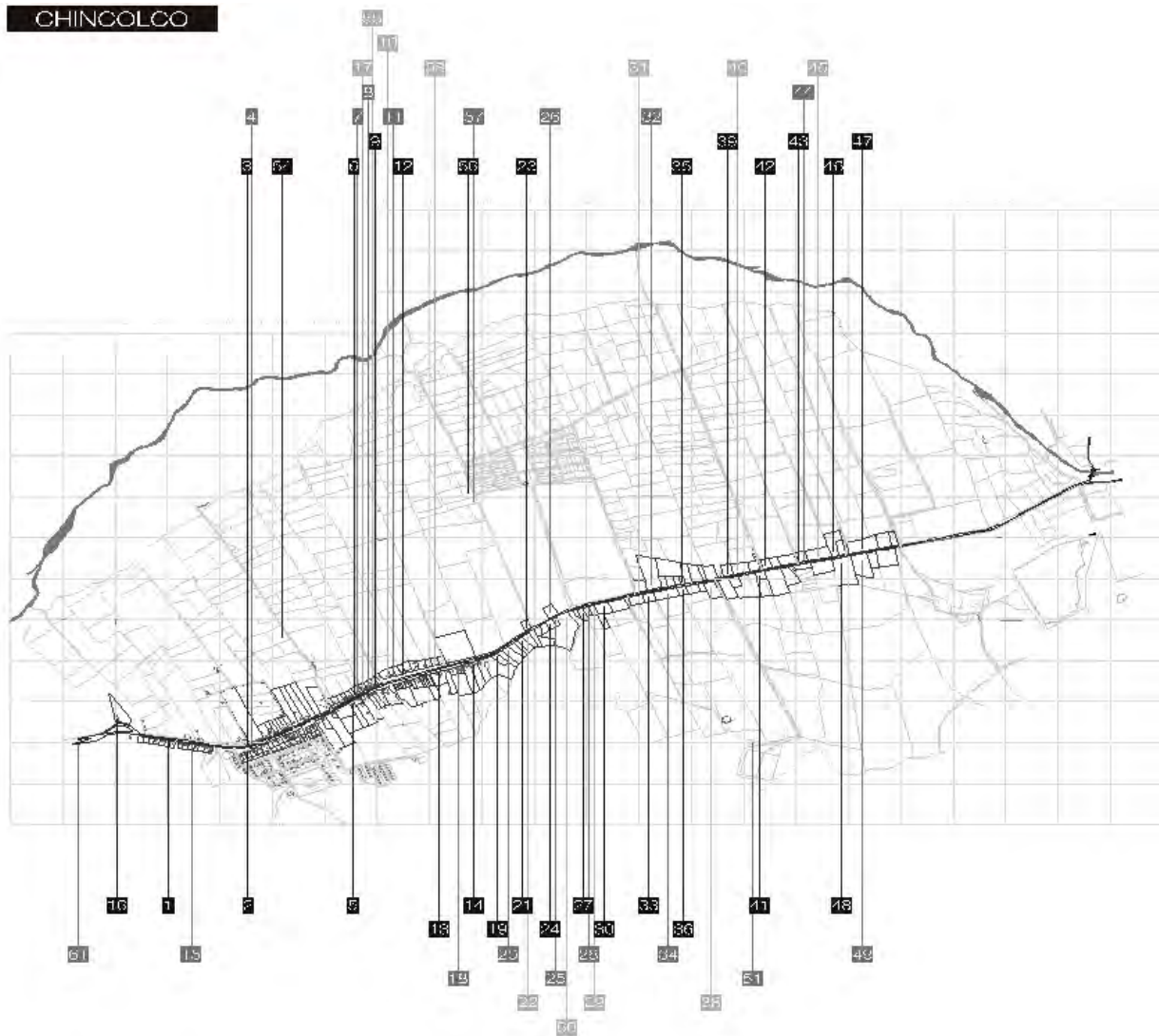


Figura 5: Mapa de identificación de casos enumerados. Fuente: Elaboración propia gracias a la facilitación del plano de Chincolco por la Dirección de Obra de la Ilustre Municipalidad de Petorca.

El énfasis está en determinar los espacios vitales de los casos de estudio, con atención en la unión de la arquitectura con el modo de vida es indisoluble. Se plantea el pensamiento de que el habitar de las construcciones es perteneciente a un lugar, dónde la arquitectura tiene un carácter indisoluble con el ser humano que lo habita existiendo inherentemente características asociadas al ser. El humano que habita lo rural posee un modo de vida que reconoce, en sus relaciones primordiales, un carácter existencial a la arquitectura. El despliegue de ser y esencia posee tres grupos: habitante, esencia y existencialidad, se despliega entonces un abanico de relaciones a considerar en la herramienta de análisis que recogen experiencias socio-bioculturales en su relación con los elementos construidos y los no construidos (Figura 8).

Análisis aplicado

En el cometido se reconocen todos los elementos que influyen o actúan sobre la arquitectura y que determinan la respuesta arquitectónica. Los casos de estudio se caracterizan por pertenecer a su dueño o a su familia, quiénes fueron constructores de su propia casa. La vivienda se compone de la interrelación entre: espacios auto-funcionales, de distinto orden jerárquico, destinados al cotidiano quehacer y espacios sin función aparen-

te que se activan cuando entran en relación con espacios funcionales. Estos espacios se conforman tanto en el interior, como en el exterior por muros límite de la vivienda y sus actividades. Los espacios actúan como nodos catalizadores de las prácticas que se realizan, de manera transversal al ordenamiento de la vivienda construida. Existen espacios arquitectónicos y espacios naturales. Ambos llenos de carga simbólica para el habitante. Se representa a través de una isométrica.

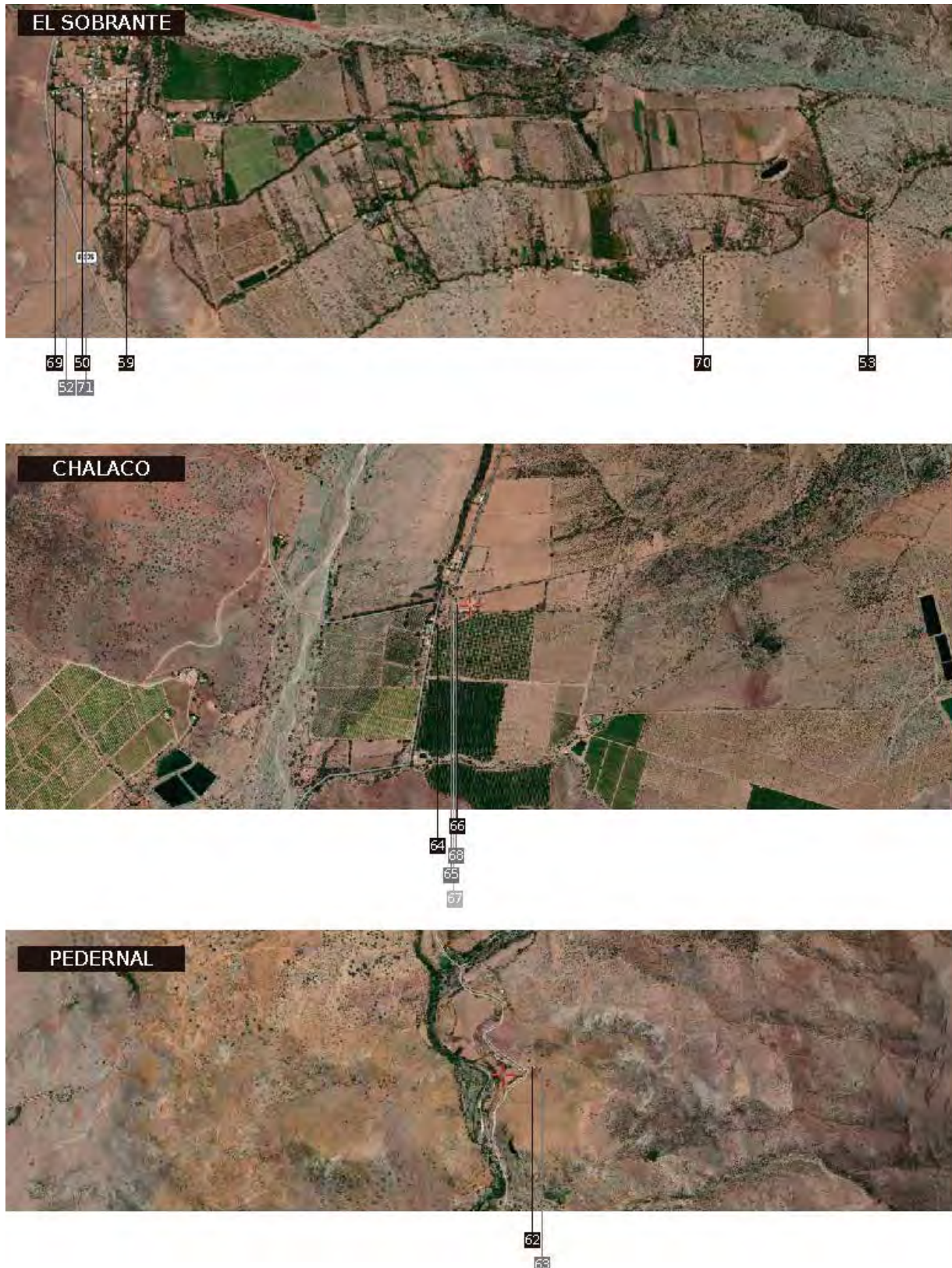


Figura 6: Mapa de identificación de casos enumerados. Fuente: Elaboración propia.

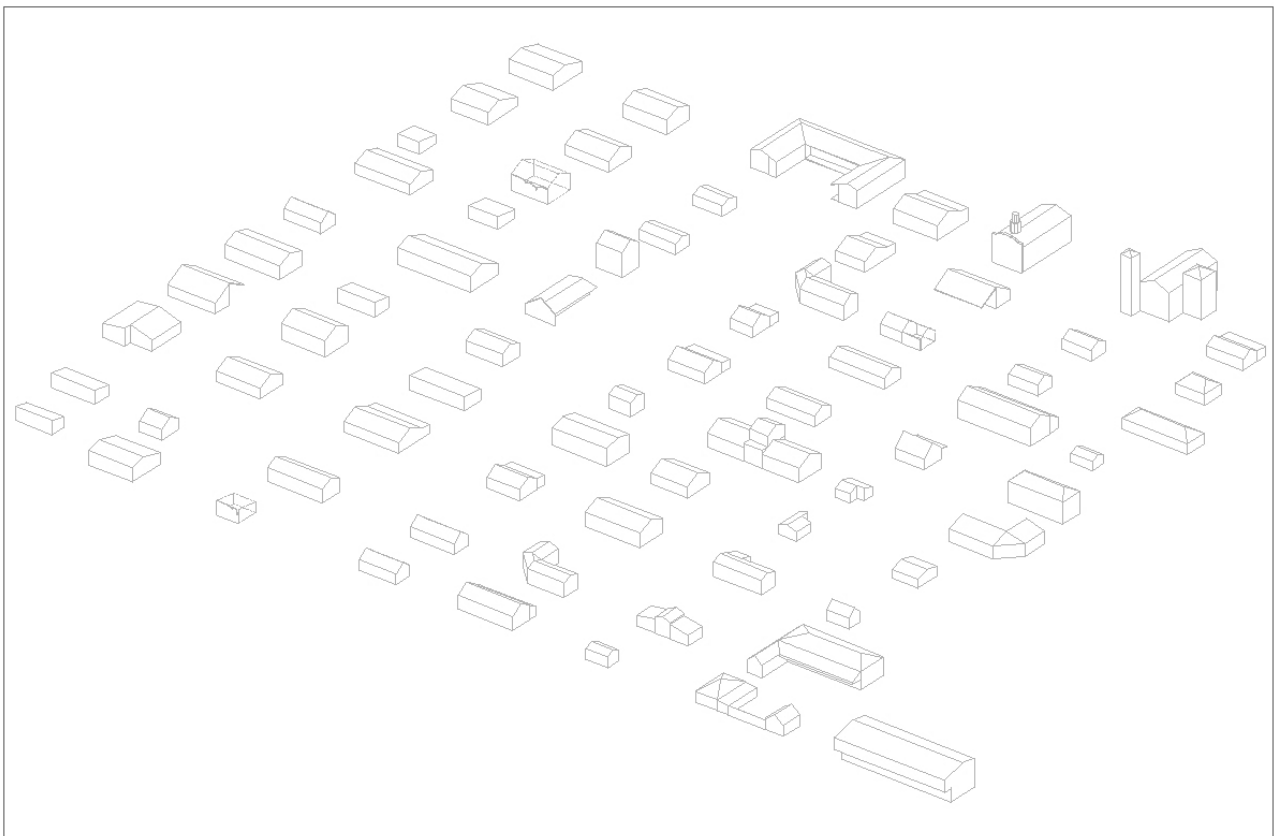


Figura 7: Volumetría formal de los 71 casos catastrados. Fuente: Elaboración propia.

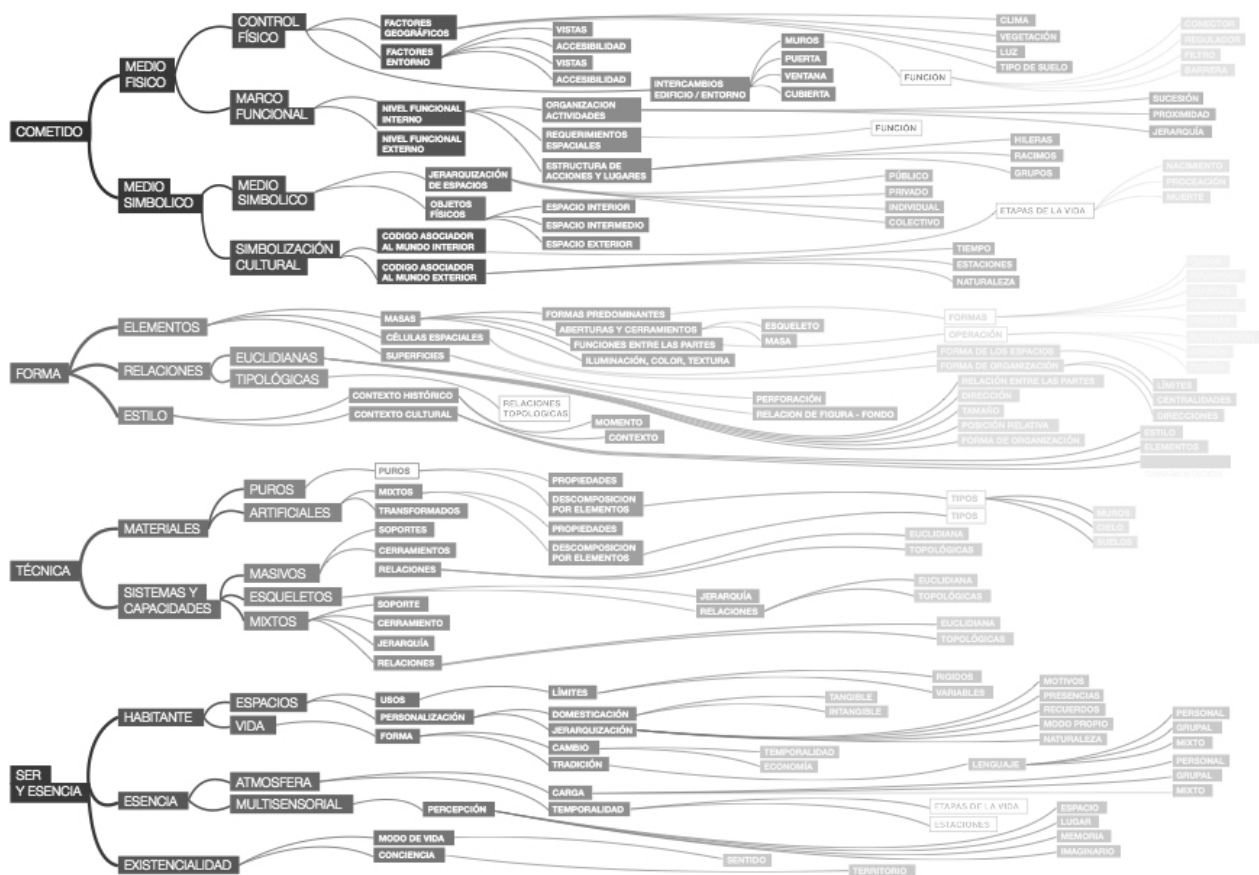


Figura 8: Matriz de análisis de cometido, forma, técnica, ser y esencia. Fuente: Esquema del autor.

En el análisis de forma está introducido por un corte isométrico a un metro del NPT. Esto permite observar los espacios interiores de la vivienda, ya que la forma ve principalmente espacio tridimensional. Las relaciones formales son necesariamente tridimensionales o espaciales puesto que los elementos son principalmente masas o espacios. La relación tipológica más elemental en el análisis formal es la de proximidad. En la imagen se representa la vivienda y los elementos cercanos que la rodean, que conforman en sus relaciones espacios interiores y exteriores. Estos son primordiales para entender el uso que se le da a los espacios y como estos se conforman.

El análisis de la técnica consiste en indicar lo relacionado al proceso constructivo, los materiales y el modo de hacer, por medio de una representación isométrica explotada del caso de estudio, se muestran por capas los materiales y cómo estos se relacionan entre ellos. El soporte es una fundación corrida de piedras las que en su interior contienen un relleno de tierra, que dan la horizontalidad a la vivienda debido a la pendiente. El NPT entonces corresponde al resultado de esta acción constructiva. No existe un piso que cubra la tierra, por lo que se produce una relación material entre el exterior y el interior, ambos de la misma tierra, que genera una sensación de simbiosis. En el caso de los muros estos corresponden a un muro autoportante de adobe de aparejo horizontal entrecruzados con una escalerilla de madera cada 0,6 mts. de altura que otorga resistencia sísmica, unión y flexibilidad a la estructura. Tienen un estuco de yeso que da visibilidad continua al muro y lo protege de factores exteriores. La techumbre es simple, soportada sobre vigas con costaneras, entablado de madera y con empallados que soportan la teja. No posee elementos de aislamiento. La vivienda como sus elementos constructivos son de carácter sencillo en donde los elementos cumplen su función determinada. Este es el valor de construir con lo mínimo.

En el análisis del ser y esencia se considera a la arquitectura en una constante relación indisociable con el humano que lo habita su manera de sentir. Se presenta el ítem a través de un collage que viene a crear un imaginario que muestra un escenario posible de la vivienda. La vivienda y el habitante no son sólo arquitectura y usuarios. Se considera la materialización de la cosmovisión, una forma de enfrentar la vida y de persistir. Los espacios y los elementos tangibles y etéreos que rodean a la persona están llenos de recuerdos, vivencias y cargas emotivas que representan un territorio en sí mismo. Un recorrido trazable y difuso que solo puede ser dibujado por la persona que lo vivió. El análisis del ser y la esencia es considerar los aspectos humanos existentes en una manera de habitar (Figura 9).

Resultados

Los resultados se enfocan en el análisis del caso Aguilera. Se realizaron ilustraciones arquitectónicas que tienen una fuerte carga en el habitar traído desde el relato del habitante Francisco Aguilera cuya actividad productiva, antes de que ocurriera la problemática de la sequía, estaba asociada al trabajo que él realizaba dentro del fundo "El Sobrante", que consistía en el pastoreo de ovejas y cabras. En ese tiempo el territorio del valle podía dar soporte a este tipo de actividad productiva, ya que se daban las condiciones para que durante las épocas del año Francisco pastoreara y alimentara a más de 300 ovejas y cerca de 150 cabras. Estos animales se mantenían dentro de un corral construido en pirca de



Figura 9: Ser y esencia. Fuente: Esquema del autor.

pedra, el mismo material de la pirca que limita su terreno. Se une el material constructivo de la actividad productiva con el material constructivo de la vivienda, es la misma piedra con la que se construyó su cocina y los cimientos de su vivienda. Dándose a entender lo entrelazado que se encuentra la acción del hacer con la acción del vivir, en donde no solo comparten el mismo suelo si no también los límites físicos rígidos. Esto también se relaciona con la tierra, ya que la tierra no sólo es suelo, también es muro, es techo, es paisaje, es objeto, forma parte del modo de vida y la arquitectura. Estas técnicas constructivas no solo hablan de un saber hacer si no también de una tradición, ya que Francisco dentro de su relato se refiere a los constructores originarios como “los antiguos”, fueron ellos los que dejaron construido en primera parte el camino que esta limitado por los muros de pirca, ellos sabían como construirlo para que durara en el tiempo y las piedras no se cayeran. (Figura 10).

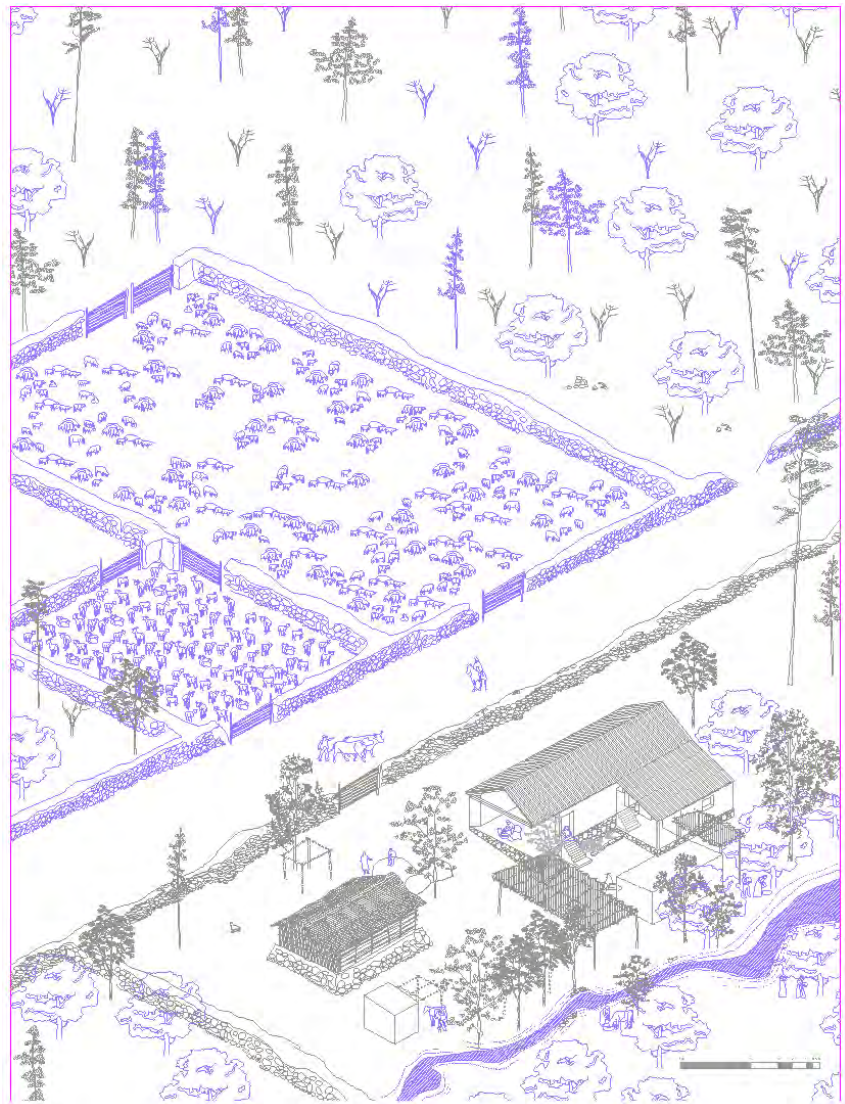


Figura 10:
Ilustración de la vivienda de Aguilera.
Fuente: Elaboración propia.

A partir del relato y la influencia de la actividad productiva del pastoreo, se presentan los tres espacios esenciales para entender la estructura de la vivienda, los que corresponden a los siguientes (Figura 11).

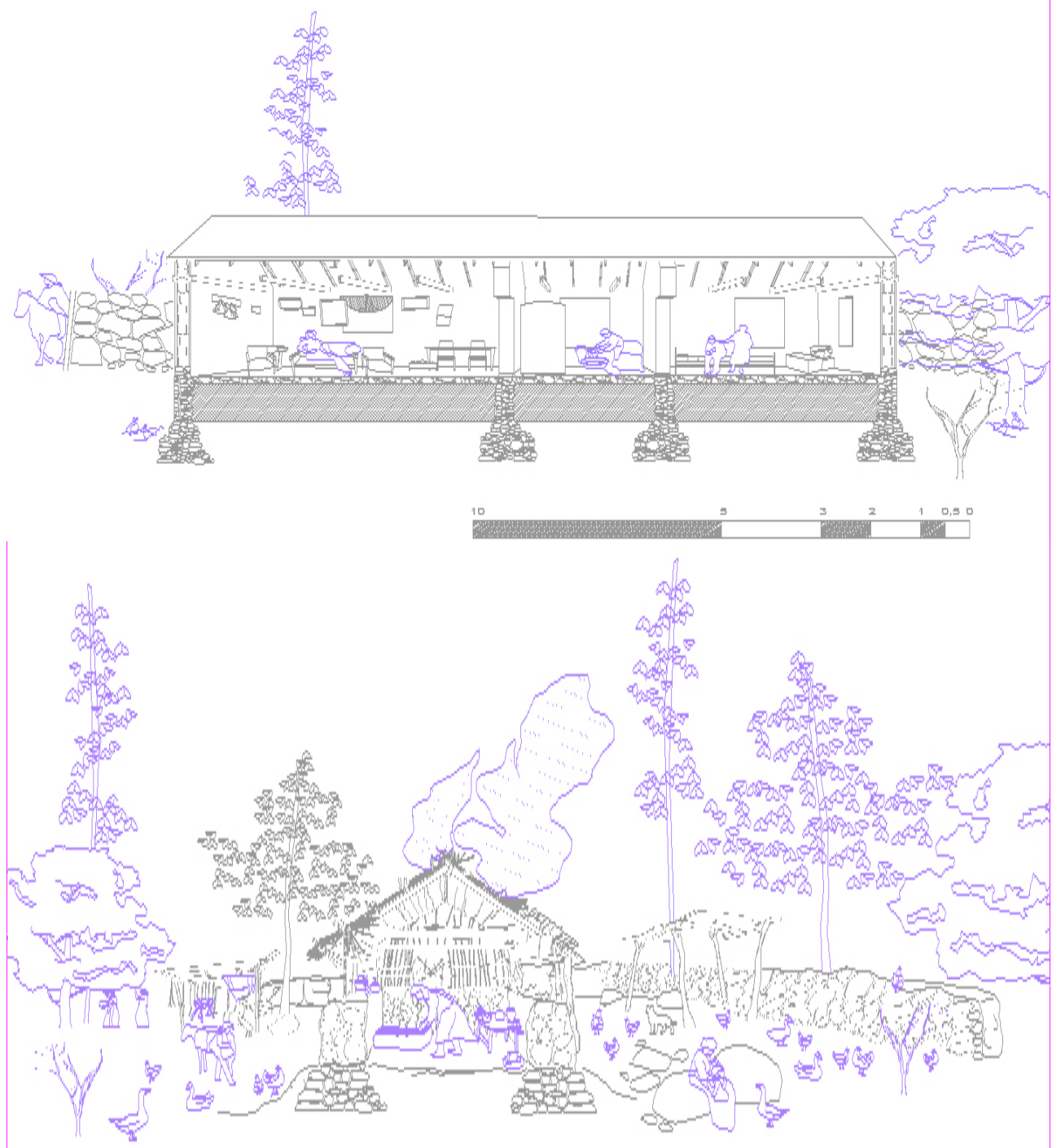


Figura 11: Ilustración de los espacios existenciales. Fuente: Elaboración propia.

Conclusiones

Es importante rescatar este tipo de arquitecturas ya que representan la materialización del modo ideal de vivir en un tipo que se encuentra profundamente relacionado a su entorno, el paisaje y su territorio. Este modo ideal de vivir refleja una identidad propia de los valles del interior de la zona central de Chile que es sustentable en sí misma, dónde los habitantes entendieron el territorio, se hicieron uno con él, haciendo que la arquitectura forme parte de ese entendimiento.

A nivel espacial, se encuentran intenciones de orientación y posición con el paisaje, lo que habla a nivel interno de la vivienda sobre un dominio y apropiación. Estableciéndose espacios de transición entre los espacios existenciales. Existen elementos determinantes para los espacios como la luz y el agua, los que permiten mediaciones y resignifican el territorio desde los imaginarios y el recuerdo, posicionando socio-espacialmente al habitante. Se encuentran espacios con límites difusos que se relacionan con el reconocimiento de valores intangibles rescatados desde el ítem ser y esencia que permiten un reconocimiento de la estructura profunda de la vivienda.

Se pueden entender este tipo de arquitectura desde su tipo y las toponimias. Estas toponimias están cargadas por un modo de vida personal como el de Francisco Aguilera y de las actividades productivas asociadas al habitar. Entonces este tipo de vivienda puede ser entendido como una tipología de vivienda única. La relación con sus pares no radica en la forma, ni en un programa de uso, sino por la racionalidad de entender el entorno, siempre sostenible con el territorio.

Sobre la metodología de análisis y sus resultados, se considera que la consideración del cuarto ítem que viene acompañar el análisis de Schulz, fue efectivo y pudo rescatar consideraciones existenciales del habitar, ya que se consideran tanto como la percepción multisensorial del habitante y la válida desde ella.

Referencias Bibliográficas

- Alarcón, F. (2018). *Vivienda rural en el valle central de Chile*. Santiago, Chile: Ediciones ARQ.
- Bachelard, G. (1965). *La poétique de l'espace*, Press Universitaires de France, París, 1957. (Versión castellana: La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, Ciudad de Mexico, 1965).
- Correia, M. (2014). *Versus, lecciones del patrimonio vernáculo para una arquitectura sostenible*. Editorial CRAterre.
- Kapstein, G. (2015). *Espacios intermedios. Respuesta arquitectónica al medio ambiente* (Segunda edición). Santiago, Chile: ARQ Editores.
- Martí, Carlos. (1993). *Las variaciones de la identidad, Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- Martínez, J. (2004). *El ecologismo de los pobres. Conflictos ambientales y lenguajes de valoración*. Barcelona, España: Icaria/FLACSO.
- Norberg-Schulz, C. (1967). *Intenciones en Arquitectura* [Jorge Sainz y Fernando González, trad. (1979)]. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Oliver, P. (1969). *Cobijo y sociedad* (Jose Corral trad.). Madrid, España: H. Blume Ediciones.
- (1997). *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pallasma, J. (2018). *Esencias*. Barcelona, España: Gustavo Gili, SL.
- Rapopport, A. (1969). *House From Culture* [Vivienda y cultura, trad. (1972)]. Milwaukee, EE.UU: University of Wisconsin.
- Rudofsky, B. (1964). *Architecture Without Architects*. University of New Mexico.
- Trebbi del Treviagiano, R. (1985). *Arquitectura espontánea y vernácula en América Latina*. Santiago, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Yi-Fu Tuan. (2007). *Topofilias. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Flor Durán de Zapata (trad.). España: Editorial Melusina, S.L. Título original: *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values*, publicado por Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey en 1974.

ACERCA DEL AUTOR

Sebastián Farías Parra

Estudiante de Magister en Rehabilitación Arquitectónica y egresado de Arquitectura de la Universidad Técnica Federico Santa María (UTFSM), Valparaíso, Chile.

Departamento de Arquitectura, Universidad Técnica Federico Santa María.

Avenida España 1680, Valparaíso, Chile.

Correo electrónico: sebastian.farias.12@sansano.usm.cl

HIBRIDACIONES CULTURALES.

LA PLAZA DE TOROS Y LA REPRODUCTIBILIDAD DE VESTIGIOS DE MODERNIDAD EN EL PAISAJE DEL REAL DE SAN CARLOS, COLONIA DEL SACRAMENTO, URUGUAY.

CULTURAL HYBRIDATIONS.

THE PLAZA DE TOROS (BULL FIGHTING ARENA) AND THE REPRODUCIBILITY OF VESTIGES OF MODERNITY IN THE LANDSCAPE OF REAL DE SAN CARLOS, COLONIA DEL SACRAMENTO, URUGUAY

MARIA INÉS TRAVIESO RIOS¹

MARGARITA BARRETTO²

Resumen

Se analiza la Plaza de Toros del Real de San Carlos (Colonia del Sacramento, Uruguay) construida en 1910, como una obra emblemática de la tecnología de su tiempo, así como el Complejo Nicolás Mihanovich. A cinco kilómetros del hoy centro histórico, la plaza pasó, en el siglo XXI, de casi-ruina a Patrimonio y es objeto actualmente de un proyecto de recuperación y refuncionalización. Se contextualiza la Plaza dentro de las transformaciones urbanas de Buenos Aires y Montevideo con influencia del lenguaje europeo. Se relata el proceso de hibridación del paisaje en el Real de San Carlos, evidenciando que los edificios e instalaciones turísticas del complejo pasaron a ser generadores de modernidad.

Palabras clave: plaza de toros; complejo turístico Mihanovich (Real de San Carlos); modernización; hibridación.
Referencias espaciales y temporales: Colonia del Sacramento; Uruguay; siglo XX y XXI.

Abstract

Plaza de Toros (Bull Fighting Arena) at Real de San Carlos (Colonia del Sacramento, Uruguay) built in 1910 is analyzed as an emblematic piece of the technology of the time; also the Nicolás Mihanovich tourism resort is considered. Five kilometers far from the historic city, during the XXth century the Plaza turned from a ruin into Heritage and is being at present through a process of restoration. Urban transformations which took place in Buenos Aires and Montevideo under the influence of European architectural language were the background. Hybridization of landscape in Real de San Carlos is analyzed proposing that the installations meant the start and spread of modernity.

Keywords: plaza de toros; Mihanovich Tourism Resort (Real de San Carlo); modernization; hybridization.
Time and space references: Colonia del Sacramento; Uruguay; XXth and XXIst Centuries.

1. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História.

2. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

Para este artículo se utilizaron algunos de los datos preliminares obtenidos en campo para la tesis de Maestría de Ríos (2019) titulado “Rastros de uma memória urbana: [re] invenções do Casco Fundacional de Colônia do Sacramento, Uruguai, desde o início do século XX”.

“[...] no llegamos a *una* modernidad, sino a varios procesos desiguales y combinados de modernización”
 (García Canclini, 1989, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. p.146. México: Grijalbo)

Introducción

Se propone aquí comprender las relaciones culturales que atraviesan la implantación de la Plaza de Toros (1910), dentro del ex Complejo Turístico Mihanovich, en el Real de San Carlos, una experiencia de modernidad, a principios del siglo XX en un barrio situado a cinco kilómetros del centro de Colonia del Sacramento, ciudad que es hoy Patrimonio de la Humanidad.

Como expresa García Canclini (1989, p. 280) “los monumentos contienen a menudo varios estilos y referencias a diversos periodos históricos y artísticos [y] otra hibridación se agrega luego al interactuar con el crecimiento urbano”. Es el caso de la Plaza, que tuvo su fase de ruina y actualmente está en proceso de recuperación.

Al analizar los elementos arquitectónicos de la Plaza, se ve su libertad formal y conceptual, relevante para la época, su particular belleza, que sería, según a Baudelaire (2006) “circunstancial” por su breve período de esplendor como arena, pero “comunicadora de las costumbres” aún presentes en ambos márgenes del Río de la Plata.

Se hará una brevísima y simplificada contextualización del barrio en relación al Casco Histórico de Colonia del Sacramento, ciudad que fue objeto de disputas entre España y Portugal desde su fundación, en 1680. Varios sangrientos conflictos, un sitio de veintidós meses y varios tratados (Utrecht, Tordesillas y Madrid) oficializaron la restitución, alternativamente, de Colonia a uno y a otro, hasta que, finalmente, en 1777, por el tratado de San Ildefonso, la ciudad pasó definitivamente al dominio de España (Figura 1).



Figura 1: [A] Colonia del Sacramento entre Buenos Aires y Montevideo; [B] Real de San Carlos como punto estratégico en el sitio de 1777; [C] Plaza de Toros (2021).

Fuentes: [A] Elaborado por las autoras; [B] Buschiazzo, 2016, p.168; [C] recorte de <https://earth.google.com/web/@-34.79600713,-57.42750627,-29.34440913a,203814.51399621d,35y,13.16682895h,0t,0r/data=OgMKATA?authuser=0>

Mientras, fuera de los límites de la Plaza Fuerte, se empezaba a formar el barrio Real de San Carlos, que tuvo su origen como campo militar en 1761. Allí se concentraron tropas españolas, al mando del Gobernador Pedro de Cevallos³, para combatir a los portugueses que estaban dentro de las murallas.

Su núcleo central era la Capilla de San Benito⁴, en cuyas inmediaciones había también un cementerio y un hospital atendidos por padres franciscanos (Rivero Scirgalea, 2018). Para 1762 el barrio contaba con viviendas para los oficiales, cuarteles, depósito de pólvora, casa de amasar, corrales, carretas y “hasta una horca” (ibidem).

A partir de 1777, cuando se definió la pertenencia de Colonia a España, se desarmó paulatinamente el aparato militar y quedaron aproximadamente 200 civiles que se dedicaron a la agricultura y la ganadería y, según Rivero Scirgalea (op. cit.), también al comercio “tanto legal como ilegal”⁵.

La entonces Provincia Oriental⁶ se dividió en departamentos, creados por el Cabildo de Montevideo el 27 de enero de 1816. El sexto está conformado por “La Colonia del Sacramento, Vacas, Colla, Víboras y Real de San Carlos” (*Colonia: un encuentro mágico*, 2014, p. 91). En 1826, durante el sitio impuesto a Colonia por el General Lavalleja, dentro del marco de la independización de Uruguay del Imperio de Brasil (que se concretaría en 1828), debido a las convenciones de guerra, fue preciso desalojar a los vecinos del Real y consta que perdieron hasta sus muebles (Rivero S., 2018).

En 1841, ya con Uruguay como país independiente, se empieza la regularización y venta de tierras del Real, pero en 1845 sobreviene la Guerra Grande (entre los dos partidos políticos tradicionales del nuevo país, Blancos y Colorados) y las fuerzas de intervención anglofrancesas, con voluntarios como Giuseppe Garibaldi, incendian los ranchos del paraje.

Finalmente, en 1854 el gobierno de Uruguay concede a los pobladores el derecho de posesión de dichas tierras y en 1857 se contrata al agrimensor Fredolin Quinke para deslindar y amojonar las chacras, estableciéndose el metraje para las mismas y para las calles. Según Rivero (op.cit.) el proceso de regularización llevó 22 años.

Hacia el final del siglo, se empezaron a instalar industrias, como la fábrica de carnes congeladas Hermanos Drabble, establecida en 1884, que faenaba 500 animales por día y que se vendían a Inglaterra. Esta carne era transportada por la compañía naviera Mihanovich, que llegaría a monopolizar el tránsito fluvial hasta Paraguay inclusive.

También tuvo importancia la Granja San Benito, de Benjamin Manton, que fabricaba vinos, trajo la luz eléctrica y, en 1904, exportaba productos para Estados Unidos (Rivero, 2018).

3. Que aspiraba a que Colonia fuese uno de los principales puntos de defensa del Atlántico Sur.

4. Esta capilla tiene también su propia historia.

5. En este artículo no se aborda el tema, pero el contrabando es citado en toda la literatura sobre historia de Colonia. Se recomienda Jumar, F. (2004), Rivero S. (2018) y Prado, F. (2002).

6. Que después daría origen a la República Oriental del Uruguay.

Por esa época empezaron también las obras del Complejo Turístico Mihanovich que trajo un nuevo significado urbano al Real de San Carlos y a su conexión con el Río de la Plata.

Descripción del local

El Real de San Carlos ocupa una superficie de 4700 hectáreas. Al observar las plan-
tas (Figura 2) que muestran el ensanche de la ciudad se puede observar el importante
protagonismo de la Plaza y del Complejo Mihanovich, que incluyó la Plaza de Toros, un
frontón de pelota, un casino, un área de tiro al pichón y un hotel de lujo (Figura 3). Para
el transporte de los turistas entre los edificios se usaba un pequeño tren.

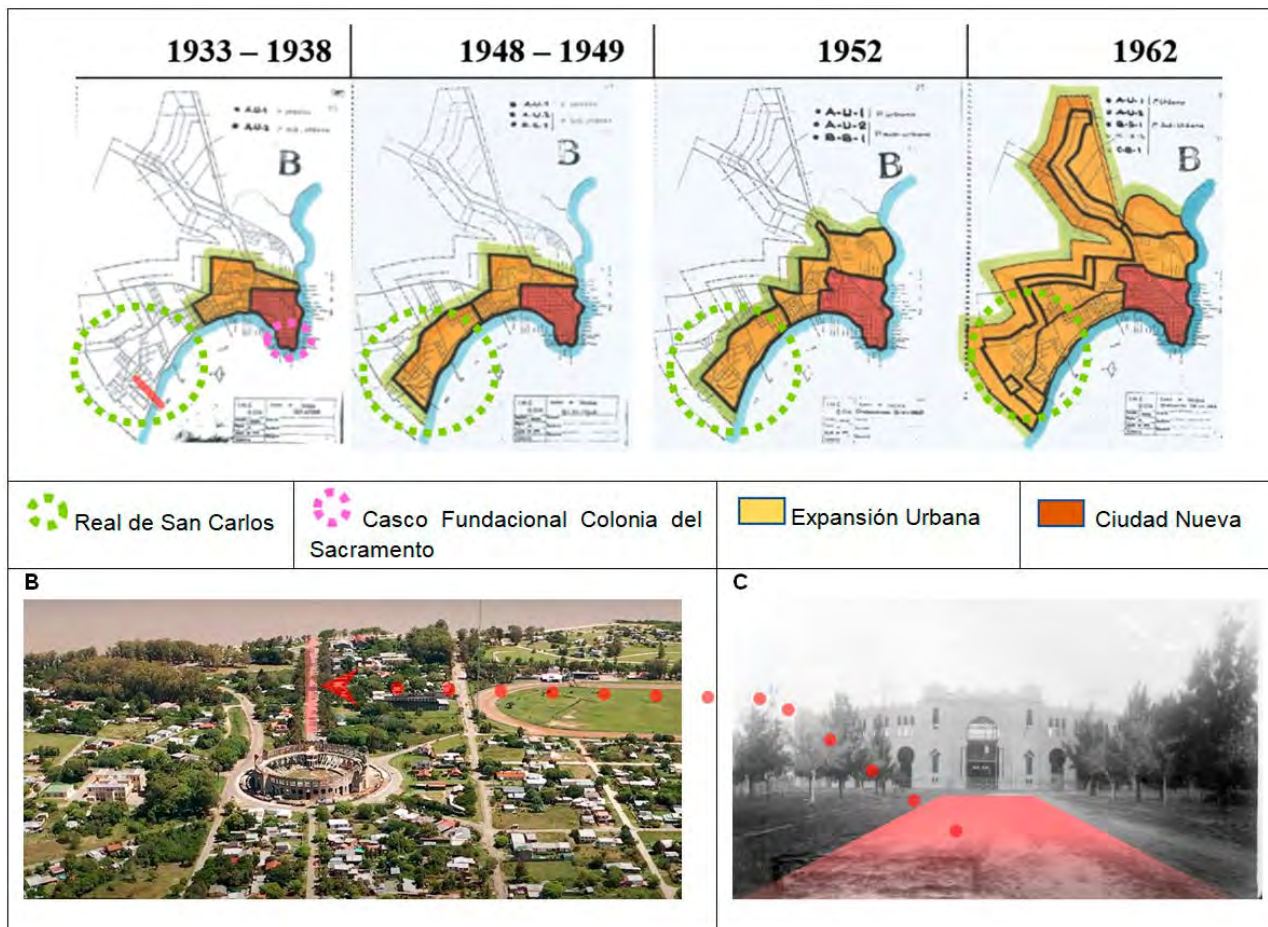


Figura 2: [A] Expansión del trazado urbano hacia el Real; [B] Edificio de la Plaza como articulador urbano; [C] Relación del sitio con el Río y la ciudad (foto de 1919). Fuentes: [A] Rios, 2019, p.17; [B] Recuperado de: <https://google-earth.gosur.com> [C] Fotografía del CdF. Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/real%20de%20san%20carlos>

Aunque la Plaza pasó gran parte del siglo XX sin un uso específico, estaba allí como un elemento integrador, con su estética monumental para la escala de la ciudad. Se creó a su alrededor un espacio organizado por el edificio que está localizado en el eje visual de la Avenida Mihanovich, que conecta la Plaza al Muelle junto al río. Con un diseño bastante racionalista y funcionalista, la ancha avenida está enmarcada por la volumetría de los árboles y su generosa y atípica proporción; elementos proyectuales que hacen recordar los moldes urbanísticos de las grandes avenidas de París o la Avenida de Mayo de Buenos Aires (1884-1898)⁷ y que posteriormente aparecerían en el Palacio Legislativo (1906) en Montevideo (Tosoni, 2019).

7. Más informaciones sobre este proyecto en: “Buenos Aires: una estrategia urbana alternativa”, 1988.



Figura 3: Tren que conectaba los edificios; Plaza de Toros; Público en la Plaza en corrida de Toros; Muelle para los vapores; Avenida Mihanovich; Corrida de Toros.

Fuentes: Acervo de Anáforas. Recuperado de: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>. Fotos de las autoras (2018).

El orden en que se inauguraron las construcciones fue influenciado fuertemente por el panorama político de Uruguay y de Argentina, como cuando en 1912 el Gobierno de Uruguay, a cargo de José Batlle y Ordóñez, prohibió las corridas de toros. Se inauguró entonces el casino, que se presentó como nuevo protagonista⁸. Pero en 1922 los juegos de azar fueron prohibidos en Argentina (Ley Herrera Vega), lo que repercutió en los negocios del Real. Se intentó, sin éxito, reiniciar las corridas de toros y finalmente en 1937 se inauguró el hipódromo, que continúa hasta hoy.

En 1943 el complejo Mihanovich pasó a manos de la Intendencia Municipal y, en 1966 se inauguró la Rambla Costanera, que posibilitó al Real ser una zona residencial.

Contextualización en tiempo y espacio

Tránsitos culturales cosmopolitas

De acuerdo con Benjamin “la experiencia es asunto de la tradición, tanto en la vida colectiva como en la privada. Está constituida [...] a partir de datos acumulados, muchas veces no conscientes, que afluyen a la memoria” (Benjamin, 2015, p. 68).

El proyecto de la Plaza de Toros fue idealizado por el arquitecto José Markovich, de origen austrohúngaro, radicado en la primera década de 1900 en la ya cosmopolita Buenos Aires, donde trabajó para Nicolás Mihanovich (de igual origen y socio fundador de una empresa con sede en Inglaterra).

8. En atención al público que venía de Buenos Aires, ya que en Argentina estaban reprimidas las corridas de toros desde 1899. Además, en 1917, el Gobierno argentino agrega un impuesto a los barcos que salieran de Buenos Aires con destino a ciudades que tuvieran casino. En 1935, dos empresarios españoles intentan gestionar el complejo y obtienen una excepción a la Ley de 1912, en la que se autorizaban las corridas de toros únicamente en el departamento de Colonia. El proyecto se cancela cuando en 1936 comienza la Guerra Civil Española.

Marcovich fue contratado para –con la colaboración del ingeniero Juan Dupuy– proyectar un complejo turístico en los moldes de los balnearios ingleses de finales del siglo XVIII.

Se busca comprender los tránsitos culturales entre América y Europa, como los del arquitecto Markovich y otros profesionales que plasmaron sus deseos de modernidad en ciudades de Sudamérica al llegar el siglo XX. Para ello se usará el método de Aby Warburg (2010) y su *Atlas Mnemosyne* y, con la elaboración de paneles temáticos, por medio de las imágenes del universo estético de la época, se buscará evidenciar los procesos de hibridación. En esta perspectiva de múltiples discursos e historias conectadas se puede pensar en el concepto de circulación, en las consecuentes conexiones culturales y ver comparativamente la historia global.

En el campo de la Historia del Arte, como indica Jean-Marie Guillouët, pensar sobre esa cuestión implica colocar en evidencia la circulación de los artistas, de los conocimientos, de las formas, de las obras y de los modelos, y entender el papel de esa movilidad en las evoluciones artísticas (Silva, 2020, p.10).

El proceso de hibridación en historias conectadas sobre la “circulación y la comunicación significa alejarse de una lógica en la que solo se analiza el resultado final” y puede ayudar a entender este fenómeno que trae a la luz la “complejidad de las identidades, eliminando la substancialización y la esencialidad, para pensar en identidades mixtas, con características compartidas” (Silva, 2020, p.12).

Habrá que pensar, entonces, la estética del edificio investigado, como lenguaje impregnado del bagaje cultural del medio académico y de las experiencias subjetivas espaciales de sus idealizadores, como un fragmento del espíritu de aquel tiempo moderno.

“el lenguaje del arte solo puede ser entendido en estrecha relación con la doctrina de los signos [...] pues la relación entre lenguaje y signo (de la cual la relación entre lenguaje humano y escritura constituye apenas un ejemplo muy particular) es originaria y fundamental (Benjamin, 2013, p. 72).

Al investigar el proyecto en el marco del imaginario estético de las urbanidades de su época, se ven los movimientos de la modernidad de fines del siglo XIX y la ruptura con la estética academicista clásica que se engendraba en 1900. Puede entenderse este edificio/monumento como una experiencia del arquitecto Markovich, en sus tránsitos culturales entre Europa y América, así como las obras de Gaudí⁹ en Barcelona, estuvieron impregnadas con signos del pasado y de su tiempo. Con los tránsitos culturales de artistas, escritores, arquitectos e ingenieros entre otros intelectuales se ve la búsqueda de nuevos lenguajes para comunicar el pensamiento de la época. La Plaza, en su estética formal, tiene influencia del estilo morisco y de los “cosos de toros”¹⁰ que fueron construidos – en la misma década – en España como grandes espacios para el entretenimiento de las masas¹¹.

9. En su periodo historicista, cuando se encuentra un “decorativismo de clara influencia árabe” (Güell, 1994, p. 20).

10. Nombre dado al sitio donde se realizaban las corridas de toros.

11. Conforme a Chaza Chimeno (2005), ya a mediados del siglo XIX en Europa surgió el encanto por el “Oriente exótico, con predilección por el mundo islámico”, que se expresó en el diseño de edificios. Esto dio lugar a un “fenómeno estilístico

Esto lleva a ver la hibridación cultural como un fenómeno continuo y acelerado.

Modernismo. El hierro y el ferrocarril.

Para comprender el tránsito de ideas entre los continentes, precisa recordarse el papel de las Grandes Exposiciones Universales de Europa que, desde el primer evento, en Londres (1851), fueron vistas como algo grandioso y novedoso, que “exhibía los grandes beneficios y promesas de la modernización para el mundo entero,” (Herrera Lima, 2016, p.14).

Las pequeñas secciones de las columnas de hierro con su estructura delgada y elegante permitieron un uso más racional de los espacios, dotaron de amplitud a los locales de espectáculos como fue en el proyecto de la *Ópera* de París (Garnier, 1861). El hierro como material permitía arcos más amplios y se utilizó en varias propuestas en los pabellones de exposiciones internacionales, así como en las grandes estructuras en la arquitectura de Montevideo y Buenos Aires.

Esa integración espacial fue marcada en Argentina por el proyecto del Teatro Colón (Carlos Enrique Pellegrini, 1854-1858), en el que se observa el uso del hierro fundido para obtener grandes espacios en un programa arquitectónico de teatro y amplía el espacio interno para el espectáculo y para la platea. Jorge Perkins fue quien trajo la estructura de hierro del Pabellón Argentino (Albert Ballu, 1889) de la Exposición Universal de París de 1889 para Buenos Aires, edificio que era representativo del avance tecnológico del momento.

En el Teatro Liceo, en Buenos Aires (1873-1905) el hierro permitió dar múltiples usos a las salas. También en el Teatro San Martín (1887-1892) donde la flexibilidad espacial permitió dar diferentes usos al palco que se presenta en forma de *circus* y donde, entre otras actividades, se realizaron corridas de toros.

El hierro fundido también fue el principal protagonista, que posibilitó los amplios espacios, en el proyecto del Mercado del Puerto de Montevideo realizado por el ingeniero inglés R. Mesures, en 1868. Proyectada y ejecutada en Liverpool, luego la estructura fue trasladada y montada en Uruguay (IMM, 2008, p.134).

En la década de 1880 se habían realizado otras obras como la de la ampliación en el Teatro Solís de Montevideo, “[...] utilizando una estructura de hierro que permite eliminar parte de las pilastras laterales a la escena y muros de apoyo” (Proyecto Solís, 2012). La estructura de la Plaza de Toros del Real de San Carlos vino integralmente de Europa, como se estilaba entonces.

El objeto de esta investigación está compuesto por múltiples actores, estructura de origen europea, la mano de obra que trabajó en su construcción fue traída de Argentina, los ladrillos que cubrieron el esqueleto de hierro fundido fueron fabricado en la zona. Los arquitectos, con su creatividad, articularon estos elementos de forma ingeniosa a partir de sus experiencias académicas y con la que adquirieron en sus tránsitos culturales.

que algunos autores han dado a conocer como ‘estilo morisco’, otros como orientalismo, neoárabe o neomudéjar” (Chaza Chimeno, 2005, p.06).

Al entrar el siglo XX estos tránsitos se intensifican, la racionalidad y la amplia variedad de perfiles de hierro y la difusión por catálogos, con medidas, ilustrados con proyectos ya realizados y con normas, colaboraron con este proceso de intercambio.

Diversas empresas metalúrgicas consolidaron su posición como productoras capaces de sustituir materiales que hasta ese entonces eran importados, jugando un papel fundamental en el desarrollo de otras industrias [...] tales como la ferroviaria, la marítima, la frigorífica y la harinera [...] Talleres Pedro Vasena e Hijos fue una de las empresas que participaron del auge industrial argentino ya comienzos de la década de 1910 (Schávelzon, 2012).

La amplia gama de posibilidades se definía a partir de las necesidades de los clientes que importaban los productos por los puertos, como en los proyectos de grandes estructuras que posteriormente se industrializaron a nivel nacional, dado el creciente consumo local.

Directamente relacionado con el hierro, cabe destacar la importancia del ferrocarril, presente en Argentina desde 1857 y en Uruguay desde 1866.

El arribo del ferrocarril trazaba un verdadero salto de escala en el carácter de la empresa local, tanto por la magnitud del capital y del número de trabajadores que éste requería, como por la complejidad de su operación (Schvarzer, 2003).

El ferrocarril interfirió en la dinámica urbana, pasó a fragmentar y organizar el tiempo y el espacio, conectar edificios y lugares, definir recorridos y permitir la contemplación del paisaje urbano con otro ritmo. Influenció la lógica de expansión del tejido urbano, al conectar y ampliar los núcleos o, al contrario, dejándolos al margen.

Llegan los inmigrantes.

Entre 1895 y 1900 la arquitectura se transforma en el Plata y los extranjeros tuvieron un papel marcante en proyectos de grandes edificios, así como los argentinos y uruguayos que estudiaron en escuelas europeas.

Esta entremezcla cultural se podía ver en el tejido urbano, en el paisajismo y en el proceso de embellecimiento (puertos, avenidas, parques y plazas). Buenos Aires y Montevideo estaban en franco proceso de transformación lo que se refleja en la pluralidad de su arquitectura y en el diseño urbano, que servirán de modelo para varias ciudades del interior. Un lenguaje con fuertes características locales como resultado de la integración de los diferentes saberes y el eclecticismo dan una gran libertad para elegir diferentes soluciones arquitectónicas en diálogo con los materiales importados y los locales, amparados por las más recientes tecnologías.

En 1900 ya había un movimiento en las escuelas de arquitectura de mirar hacia el pasado y marcar las cuestiones artísticas y de composición de los elementos arquitectónicos para construir un lenguaje a partir de las necesidades de su tiempo (formas, materiales y técnicas).

Puede verse que la consolidación de proyectos como el “*plan de las diagonales*” (1910) en Argentina, por el cual la Plaza de Mayo (Buenos Aires) pasa a ser un articulador urba-

no. El lenguaje sobrio del eclecticismo va hacia la modernidad con elementos más simples marcados por la monocromía, y pronuncia un lenguaje moderno que iría a consolidarse hacia 1920 y 1930 en los dos países.

Así como en Europa, en las capitales de América del Sur repercute el espíritu de la época, en que lo simbólico tenía un valor fundamental, donde esas grandes obras arquitectónicas en sus anchos ejes monumentales son símbolos de la modernidad de una ciudad en crecimiento efervescente. En este contexto la arquitectura colonial se percibía como algo del pasado¹².

La Plaza de Toros como vestigio del espíritu de su tiempo

El mundo moderno no se hace sólo con quienes tienen proyectos modernizadores. Cuando los científicos, los tecnólogos y los empresarios buscan a sus clientes deben ocuparse también de lo que resiste a la modernidad. No sólo por el interés de expandir el mercado, sino para legitimar su hegemonía los modernizadores necesitan persuadir a sus destinatarios que – al mismo tiempo que renuevan la sociedad – prolongan tradiciones compartidas (García Canclini, 1989, p. 149).

El Neomodéjar, movimiento de rescate de la estética mora aparece como lenguaje arquitectónico en grandes obras como la Plaza de Toros Las Ventas (1914) en Barcelona, aunque el exceso de elementos de aquella, no está presente en la Plaza del Real de San Carlos donde, al contrario, se encuentra un diseño más puro en que el ornamento es usado como referencia visual al uso que tenía el edificio.



Figura 4: Montaje de imágenes de construcciones en Europa y en las ciudades de la Cuenca del Plata en América (1890-1910). Fuente: Elaborado por las autoras.

12. Idea desmentida, en el caso de Colonia, por el arquitecto Fernando Capurro, quien en 1928 reveló su incesante trabajo de investigación sobre la arquitectura colonial en el núcleo fundacional. En forma de libro, el estudio tenía como objetivo “sostener el proyecto de ley que contempla la reconstrucción y conservación de la memorable Plaza Fuerte, para el futuro” (Capurro, 1928).

Cabe recordar que el movimiento purista en la arquitectura tiene un marco temporal en 1910 – año en que Marcovich finalizó la construcción de la plaza en Uruguay – cuando el arquitecto (también austriaco) Adolf Loos presentó la Casa Steiner, la más pura de sus casas puristas. Viena fue la primera ciudad del continente europeo en retornar a la línea recta, al cuadrado y al rectángulo. “La ciudad logró preservar la elegancia del Art Nouveau” (Pevsner, 1981, p.147).

Es necesario todavía observar que el proyecto de la Plaza de Toros, como lugar del espectáculo al aire libre, presenta otras influencias como características de volumen y de escenario de la tradición greco-romana, así como la planta en círculo. Esta característica tendrá implicancias en su relación con el entorno, cuando en la implantación (moderna) del edificio se percibe su condición de articulador urbano dentro del Complejo Mihanovich y posteriormente en su conexión con el barrio, dentro del proceso de expansión de la ciudad de Colonia del Sacramento.

La Plaza de Toros y el Complejo Mihanovich



Figura 5: Caricatura de Nicolas Mihanovich, Revista Punto y Coma (Buenos Aires,1911).

Fuente: La caricatura explicada, 2011.

Cada época tiene su estilo, ¿carecerá la nuestra de uno que le sea propio? Con estilo, se quería significar ornamento. [...] Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que [...] Hemos vencido al ornamento [...] Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos [...] Entonces lo habremos conseguido (Loos, 1972, p. 44).

El Complejo Mihanovich se presentó como un ejercicio estético en diálogo con su tiempo, en un escenario regional en que la Plaza de Toros de Montevideo estaba en decadencia (Toros, La corrida de mañana – En el Real de San Carlos, 1910) y en Buenos Aires estaban prohibidas las corridas. Se estimuló entonces la circulación entre Buenos Aires, Montevideo y Colonia, al unísono con los procesos de industrialización, expansión y mejoras en la comunicación y locomoción en la región.



Figura 6: [A] Inauguración de la Temporada Taurina en el Real de San Carlos, 1910 [B] La Semana, 1910, relata que los vapores de la empresa Mihanovich salían por la mañana del domingo de Montevideo en dirección al Real de San Carlos y retornaban al final del día [C] Vista interna (1920) y panorámica (1890) de la Plaza de Toros de la Unión de Montevideo.

Fuentes: [A] En el Real de San Carlos, *Inauguración de la Temporada Taurina*, 1910 [B] *Toros, La corrida de mañana - En el Real de San Carlos*, 1910 [C] Acervo de CdF. Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy>

Las personas se desplazaban a nivel local y regional y, según “El Amigo del Obrero” (Toros en el Real de San Carlos, 1910) los espectáculos fueron accesibles a la población como un importante programa de fin de semana.

La conexión entre Montevideo y Colonia del Sacramento se daba por tren y vapores. Los periódicos muestran que se hacían promociones los fines de semana para incentivar el público (Trenes Expresos, 1910). En el balneario se realizaban también otros eventos¹³.

Efectuóse el domingo pasado la anunciada apertura de la temporada taurina en el Real de San Carlos. Un mundo de aficionados, acudió [...] sobre todo de Buenos Aires y de Montevideo. Esperábase también al aviador Cattaneo, que había prometido para ese día cruzar el río [...] Están ya concluidos, además de la magnífica plaza de toros, un soberbio frontón, lo suficiente para dejar satisfecho al aficionado más exigente. [...] El público numeroso hasta llenar por completo todas las localidades. En resumen: una corrida aceptable en una plaza admirable y en un día inmejorable (En el Real de San Carlos, *Inauguración de la Temporada Taurina*, 1910).

También aparecen en el interior de Uruguay complejos turísticos con facilidades de transporte y hospedaje, como el de Piriápolis, en los mismos moldes del Complejo Mihanovich¹⁴. “Siendo que el Hotel Piriápolis, el antecesor del Argentino Hotel” se inauguró el 1905 y, en 1909, Piria inició la construcción del puerto “para pasar al otro lado del cerro por la costa del mar” (Cherro, 1995, p. 85).

13. Como el cruce en avión desde Buenos Aires (*Los Conquistadores del aire*, 1910).

14. Balneario localizado a 98 km al este de Montevideo, construido por Francisco Piria quien, en 1873, fundó la empresa inmobiliaria “La Industrial” y en 1890, después de conocer la Riviera Francesa, compró 27 mil cuerdas junto al mar en el departamento de Maldonado, donde forestó, plantó vides, olivares y tabaco y erigió la ciudad con puerto y lujosos hoteles, como el Argentino Hotel, que fue el más grande de Sudamérica en su tiempo. También pagó de su bolsillo un tren. Ejercía el periodismo político en La Tribuna Popular y publicó libros y similares orientados a divulgar los ideales socialistas.



Figura 7: Las especificidades espaciales, sociales y culturales influenciaron el proyecto inicial. Izquierda: Proyecto de “Embellecimiento del Real de San Carlos” donde se observa que inicialmente la Plaza no estaba ni aislada ni destacada. Estaba localizada en una esquina de la cuadra. Las demás imágenes muestran cómo el edificio fue implantado como elemento articulador de aquel espacio urbano, creado como punto focal monumental en una de las extremidades de la avenida en dirección al muelle (rio). Fuentes: (izquierda y central) PGBHCS, 2012; (derecha arriba) foto de Susana Rebuffo; (derecha abajo) a partir de la fotografía del CdF. Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy>

La Plaza de Toros: De casi ruina a patrimonio arquitectónico y urbano

En sus 111 años de existencia la Plaza de Toros tuvo sus funciones modificadas. En gran parte del periodo el edificio estuvo abandonado y, paulatinamente, exhibió su esqueleto de hierro fundido. Estaba allí, presente en el paisaje hasta llegar a la actualidad con fuerte carácter testimonial con su volumetría exótica y su lenguaje neomudéjar.

La zona que circunda el edificio se transformó gradualmente, pero éste permaneció en contacto con la comunidad que, aunque no pudiera entrar, circulaba a su alrededor a pie o en algún vehículo, como un paseo. Se transformó en un lugar colectivo que se encuadra en el segundo grupo propuesto por Berjman “los campos de deportes, terrenos baldíos, cruces de tránsito, atrios religiosos y civiles, estacionamiento para vehículos o sistema circulatorio en general” (Berjman, 2001).

En 1986, mediante la Ley N° 15.819 fue creado el “Consejo Ejecutivo Honorario de las Obras de Preservación y Reconstrucción de la Antigua Colonia del Sacramento”. Tal Consejo tendría por cometido proyectar y realizar las obras de preservación y reconstrucción de la Antigua Colonia del Sacramento, (Barrio Histórico, Capilla de San Benito, Calera de las Huérfanas y la Plaza de Toros del Real de San Carlos y demás sitios [...] y “monumentos históricos” (Ley N° 15.819, 1986).

Luego de la declaración (Resolución N°989/976, 1976) como monumento nacional en 1976 hubo varias iniciativas para restaurar el edificio (A salvarla señores, 2012). Con gran potencial turístico patrimonial y recreativo, la Plaza de Toros tuvo su proceso de puesta en valor iniciado en 2017 (Plaza de Toros Real de San Carlos, 2017) y en octubre de 2019, se anunció la remodelación que se ejecuta en el presente momento¹⁵.

15. “La Oficina de Planeamiento y Presupuesto (OPP) y la Intendencia de Colonia dispondrán de más de 275 millones de pesos para la rehabilitación como centro de espectáculo de la icónica Plaza de Toros Real de San Carlos, ubicada en el barrio



Figura 8: [A] En el tiempo de su construcción como un signo de la modernidad [B] en el tiempo que estuvo abandonada, como ruina [C] en la actualidad cuando está en proceso de resignificación, como un patrimonio moderno [D] Como símbolo patrimonial representativo que se mantuvo en los diferentes tiempos de su existencia. Montaje elaborado por las autoras a partir de las fuentes estudiadas, para demostrar cómo la Plaza fue y es un referencial urbano presente en la memoria colectiva de la comunidad.

Fuentes: Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/real%20de%20san%20carlos/>; y <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/simple-search?query=real+de+san+carlos+>; <http://sitioarquitectura.com/pt-br/proyecto/plaza-de-toros-real-de-san-carlos/>

Reflexiones

Al analizar el lenguaje de la Plaza de Toros y del complejo Mihanovich a partir de las propias escalas, se buscó “liberarnos de las metodologías ortodoxas y formular otras maneras de hacer la historia de la arquitectura” como propone Gutiérrez (1989, p. 82). Insertar el objeto estudiado en los múltiples lenguajes que por se encontraban. No puede afirmarse que el proyecto era en sí un ícono de la modernidad, pero sí se puede entender como una modernidad desplazada de los centros urbanos. Es un proyecto en diálogo con los lenguajes de Europa y los que se engendraban aquí en América, como producto de un particular y específico proceso de asimilación (Waisman, 2013), de hibridación, de mezcla cultural. Se entiende al producto como algo único, que no existió en otro lugar, sea por las especificidades geográficas, climáticas, sociales, culturales o económicas, y mostró que aquellos profesionales estaban atentos a las nuevas tecnologías, símbolos y lenguajes que se producían en Europa y en Estados Unidos.

homónimo de Colonia del Sacramento, la mayor inversión pública en la historia del departamento de Colonia. El lugar contará con espacio para 4.200 personas en las gradas y el ruedo” (Recuperado de: <https://www.gub.uy/presidencia/comunicacion/noticias/remodelacion-plaza-toros-real-san-carlos-comenzara-22-mes>)

Si por un lado estos proyectos fueron posibles por la iniciativa de hombres que llegaron con intereses comerciales y turísticos como Piria y Mihanovich, por otro los entrelazamientos culturales, en aquel tiempo, fueron posibles por las referencias traídas por los tránsitos culturales de artistas, intelectuales y de arquitectos como Marcovich.

El complejo Mihanovich, con su Plaza de Toros propone, en su forma, un lenguaje internacional. El Balneario pasó a ser un símbolo de esa modernidad deseada por la comunidad de Colonia. Como forma estética comunicó, hizo la conexión con el espíritu de aquel tiempo. Los procesos constructivos del hierro, el transporte por el tren, las avenidas anchas, los edificios con características monumentales usados como elementos urbanos de articulación son todos signos de la modernidad de los grandes centros urbanos próximos, que ya exhibían en la imagen de la ciudad su carácter cosmopolita.

Referencias Bibliográficas

- A salvarla señores. (marzo de 2012). *Estampas Colonienses*, p.6.
- Baudelaire, C. (2006). *Poesía e prosa*. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Aguilar.
- Benjamin, W. (2015). *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- (2013). *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo, Brasil: Duas Cidades.
- Berjman, S. (2001). El espacio verde público. Modelos materializados en Buenos Aires. *Arquitextos*. Recuperado de: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.008/935>
- Buschiazzo, M. D. (2016). *Atlas de La Antigua Colonia del Sacramento*. Colonia del Sacramento, Uruguay: Tradinco.
- Capurro, F. *La Colonia del Sacramento*. Montevideo, Uruguay: SAA, 1928.
- Chaza Chimeno, M.d.R. (2005). *Arquitectura neomodéjar en Sevilla 1880-1930. Análisis gráfico, formal y ornamental de fachadas sevillanas inspiradas en la arquitectura de origen árabe, durante el periodo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX*. Tesis Doctoral Inédita. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Asociación Turística del Departamento de Colonia (2014). *Colonia Encuentro Mágico*. Colonia del Sacramento, Uruguay: [s.n.].
- Cherro, L. M. (1995). *Por los tiempos de Francisco Piria*. Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental.
- En el Real de San Carlos, Inauguración de la Temporada Taurina. (03 de diciembre de 1910). *La Semana*, Recuperado de: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/48474>
- García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico, México: Grijalbo.
- Güell, X. (1994). *Antoni Gaudí*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Gutiérrez, R. (1989). *Arquitetura latino-americana*. São Paulo, Brasil: Nobel.
- Herrera Lima, S. (2016). *Del progreso a la armonía: naturaleza, sociedad y discurso en las exposiciones universales, 1893-2010 / S. Herrera Lima*. Guadalajara, México: Iteso. Recuperado de: <http://delprogreso.iteso.mx/PDF/Delprogresoalaarmonia.pdf>
- Intendencia Municipal de Montevideo (2008). *Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo*. Montevideo, Uruguay: Intendencia Municipal de Montevideo. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Junta de Andalucía.

- La caricatura explicada. (noviembre de 2011). *Revista Estampas Colonienses*, 95, p. 4.
- Ley N° 15.819. Registro Nacional de Leyes y Decretos. Montevideo, Uruguay. 03, septiembre, 1986. Recuperado de: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/15819-1986>
- Loos, A. (1972). *Ornamento y delito*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Los conquistadores del aire (03 de diciembre de 1910). *La Semana*. Recuperado de: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/48474>.
- Patrimonio Arquitectónico Argentino, Memória do Bicentenário (1810-2010). Publicado em 29 de novembro de 2016. TOMO I (1810-1880). Recuperado de: https://issuu.com/minculturaar/docs/tomoi_ok/354
- Pevsner, N. (1981). *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Plan de Gestión del Barrio Histórico de Colonia del Sacramento (2012). Recuperado de: <https://www.colonia.gub.uy/uploads/planDeGestionDelBarrioHistoricoDeColoniaDelSacramento.pdf>
- Plaza de Toros Real de San Carlos (2017). Proyecto de Rehabilitación. Recuperado de: <http://sitioarquitectura.com/proyecto/plaza-de-toros-real-de-san-carlos/>
- Proyecto Solís (2012). Relaciones Dimensionales del Escenario en los Diferentes Proyectos del Teatro Solís. Recuperado de: <https://www2.teatrosolis.org.uy/imgnoticias/201203/6588.pdf>
- Resolución N°989/976. Registro Nacional de Leyes y Decretos. Montevideo, Uruguay. 03, septiembre, 1976. Recuperado de: <https://www.impo.com.uy/bases/resoluciones/989-1976/1>
- Rios, M. I. T. (2019). Rastros de uma memória urbana: [re] invenções do Casco Fundacional de Colônia do Sacramento Uruguai desde o início do século XX. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Florianópolis. Recuperado de: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/206457>
- Rivero Scirgalea, S. (2018). *El Real de San Carlos: desde la época colonial hasta el Complejo Turístico*. Montevideo, Uruguay: Torre del Vigía.
- Schávelzon, D. e Igareta, A. (2012). La destrucción de la modernidad: los Talleres Vasena y la Semana Trágica en Buenos Aires. En *VI Congreso de Arqueología de Colombia*. Recuperado de: <https://www.iaa.fadu.uba.ar/cau/?p=3791>
- Silva, M. (2020). Uma história global antes da globalização? Circulação e espaços conectados na Idade Média. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.160970>
- Schvarzer, J.; Gómez, T. (2003). El Ferrocarril del Oeste: la lógica de crecimiento de la primera empresa ferroviaria argentina a mediados del siglo XIX. Recuperado de: http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/ciclos/ciclos_v13_n25-26_05.pdf
- Toros en el Real de San Carlos (05 de enero de 1910). Recuperado de: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/22410>
- Toros, La corrida de mañana – En el Real de San Carlos. (19 de febrero de 1910). *La semana*. Recuperado de: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/41285>
- Trenes Expresos (26 de febrero de 1910). Recuperado de: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/22418>
- Tosoni, L. E. (2019). *El proyecto monumental: la construcción del Palacio Legislativo y el trazado de la avenida Agraciada, Montevideo 1887-1945*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires. y Urbanismo. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo.
- Waisman, M. (2013). *O interior da história: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Warburg, A. (2010). *História de fantasmas para gente grande*. Org. Waizbort, Leopoldo. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

ACERCA DE LOS AUTORES

Maria Inés Travieso Ríos

Estudiante de doctorado en el Programa de Posgrado en Historia de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), en la línea de investigación Historia de la Historiografía, Arte, Memoria y Patrimonio. Máster en Arquitectura y Urbanismo (PósARQ|UFSC) en el área de concentración Urbanismo, Historia y Arquitectura de la Ciudad. Licenciada en Arquitectura y Urbanismo (UFSC). Docente desde 2008. Sus intereses académicos abarcan las áreas de investigación en Arquitectura y Urbanismo [teoría, arquitectura urbana y patrimonio arquitectónico-urbano] e Historia del Arte [imágenes urbanas y memoria]. Becaria de la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (CAPES). Integrante del equipo de investigación *Nova iconografia do Brasil Presença do primitivo na arte moderna e contemporânea*.

Correo electrónico: mariainesrios.arq@gmail.com

Margarita Barretto

Doctora en Educación con Postdoctorado en Antropología Social. Tiene curso de grado y especialización en Museología; curso de grado en Turismo y especialización en Metodología de la Enseñanza. Profesora visitante en la Universidad Federal de Santa Catarina, en la cual dirige tesis doctorales y de maestría. Investigadora nivel 1C del CNPq (Consejo Nacional de Investigación) de Brasil, donde también fue consejera a nivel nacional. Conduce actualmente una investigación en las misiones jesuíticas de San Ignacio Mini (Argentina), San Miguel das Missões (Brasil) y Calera de las Huérfanas (Uruguay). También asesora proyectos de activación patrimonial en lugares históricos protegidos. Autora de veinte libros, capítulos de libros y obras colectivas en Argentina, Brasil y España, países donde también ha publicado un centenar de artículos científicos y es miembro del consejo editorial de revistas científicas.

Correo electrónico: barretto.margarita@gmail.com

LA CIUDAD Y SUS REPRESENTACIONES: MATERIALIZACIONES E IMÁGENES INSTITUIDAS Y ALTERNATIVAS EN Y DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES (1810-1880). UNIDAD: CATEDRAL

THE CITY AND ITS REPRESENTATIONS: MATERIALIZATIONS AND IMAGES INSTITUTED AND ALTERNATIVES IN AND OF THE CITY OF BUENOS AIRES (1810-1880). CATHEDRAL UNIT

MARIELA DI SANZO¹

Resumen

Este artículo se desprende de un trabajo de investigación que aborda la configuración urbana a través de las imágenes y materializaciones del período 1810-1880. Se distinguen tres Programas de Poder que se denominan, a los efectos del estudio: Programa: Pos revolucionario- rivadaviano ([1810] 1820-1827); rosista o de la Santa Federación ([1827] 1829-1852); y de Organización Nacional ([1852]- 1862-1880), caracterizados por sistemas de ideas que intentaron materializarse físicamente para sostenerse en el poder; presentes en las representaciones y materializaciones de y en la Ciudad de Buenos Aires. Para identificar los quiebres y continuidades entre los mismos, se desarrolló una herramienta interpretativa derivada de los aportes teóricos de diversos campos disciplinares, aplicables a las unidades de análisis, en este caso, la Catedral.

Palabras clave: expresiones alternativas; imágenes; materializaciones; poder instituido.

Referencias espaciales y temporales: Buenos Aires; siglo XIX.

Abstract

This article stems from a research work that addresses the urban configuration through images and materializations in the Period 1810-1880, within which three Power Programs are distinguished that are called, for the purposes of the study: Program: Pos revolutionary-rivadaviano ([1811] 1820-1827); rosista or of the Holy Federation ([1827] 1829-1852); and of National Organization ([1852] - 1862-1880) characterized by systems of ideas that they tried to materialize physically to stay in power; present in the representations and materializations of and in the City of Buenos Aires. To identify the breaks and continuities between them, an interpretive tool was developed derived from the theoretical contributions of various disciplinary fields, applicable to the units of analysis, in this case, the Cathedral.

Keywords: alternative expressions; images; materializations; established power.

Time and space references: Buenos Aires; XIXth Century.

1. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (IAA-FADU-UBA).

El presente trabajo forma parte del avance de investigación correspondiente a la Tesis de Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo de la FADU-UBA.

Introducción

El presente artículo se deriva de los avances de investigación respecto de la Configuración física de la ciudad de Buenos Aires entre 1810 y 1880, manifiesta en las materializaciones e imágenes, en las que se intenta determinar si hubo quiebre o continuidad de las tipologías asociadas al ideario de cada Programa instituido, a partir de las consecuentes respuestas entre las imposiciones físicas (realidad urbana) y los modos de percibirla y apropiarla por parte del habitante (heterogéneo)², para ampliar la perspectiva de conocimiento en el devenir, y aportar otra mirada al estudio de los fenómenos urbanos como parte de la constitución socio-cultural de la ciudad y su gente.

A partir de lo cual se busca dar cuenta del vínculo entre las representaciones y el fenómeno urbano como construcción física y sociocultural recíproca, mediante la observación y análisis de las representaciones materiales y visuales, detectando las características retóricas y tipológicas, identificando y caracterizando las expresiones alternativas, que a modo de documento, posibiliten la operacionalización de dicha herramienta interpretativa sobre las unidades de análisis, en este caso, la Catedral de Buenos Aires.

La misma se configuró desde una perspectiva integradora, articulando los aportes de autores de diversos campos del conocimiento como la Historia social del Arte, de la metodología Iconográfica-iconológica (Panofsky, 1979), la perspectiva de la sociología del conocimiento, acerca de *La construcción social de la realidad* (1967); de la psicología fenomenológica sobre los imaginarios, de la sociología sobre los *Imaginarios urbanos* (1992), y la mirada latinoamericana como producción simbólica dentro de los estudios culturales; con la que se intenta dar continuidad a las construcciones teóricas aportados por J. L. Romero, F. Aliata, R. Iglesia, A. Gorelik, R. Giunta, J. F. Liernur, M. Sabugo, O. Terán, J. E. Burucúa, L. Munilla Lacasa, G. Favelukes, M. C. Magáz, D. Schávelzon, F. Martínez Nespral, y G. Silvestri entre otros, que estudiaron desde diversas perspectivas y campos de conocimiento, la ciudad, sus representaciones y las expresiones socio-culturales.

Dado que la realidad es una construcción social (Berger y Luckmann, 1967) que incluye tanto esa “realidad” como los imaginarios acerca de ella (Durand, 1964), que se instituyen y dan lugar a la alteridad (Castoriadis, 1975) (García Canclini, 2007) mediante representaciones del poder (Marin, 1981); sus “retóricas” expresadas en imágenes (Barthes, 1968), modelan en este caso, el imaginario urbano (Silva, 1992) y la propia ciudad. Observando las materializaciones y representaciones, es posible acceder a una aproximación a la comprensión del fenómeno a partir de dicho instrumento³.

2. Refiere a la diversidad poblacional constituida por los habitantes de Buenos Aires, de la campaña, migrantes internos e inmigrantes de diferentes lugares de Europa.

3. Los datos de los autores mencionados y sus aportes teóricos, figuran en el Estado de la Cuestión, Marco teórico, a lo largo del trabajo y en las Referencias Bibliográficas de la Tesis.

Unidad de análisis: Materialización arquitectónica – Catedral de Buenos Aires⁴.

Programas: Tipologías e idearios.

Pos revolucionario – Republicano

La nueva significación perseguida por la elite, volvió al clasicismo un estilo a disposición del arte, adoptando sus reglas clásicas por motivos ideológicos revolucionarios y lo transformó en neoclasicismo, al sumarle características sensibles a las racionales, en función de los fines de la causa, siendo Grecia, el símbolo del progresismo radical, y en términos arquitectónicos, la antigüedad grecorromana, la fuente de modelos que garantizaban tanto el rigor como la “grandeza y severidad del ideal republicano”.

Entonces, siguiendo el ideario francés, en que David y Quatremere de Quincy propusieron “vestir” a la nueva República con ropaje clásico, de líneas dóricas por ser el mejor signo de la austeridad que se predicaba; sin perder la expresión de “grandeza y nobleza” arquitectónica análoga del civismo que se pretendía, de la que formaron parte las escenografías para las fiestas cívicas en el espacio público, representadas por los artistas en sus obras.

Entre otras formas simbólicas, a la manera de la operación napoleónica⁵, se utilizó la tipología griega para la culminación del Pórtico de la Catedral, en el que Próspero Catelín y Pierre Benoit, bajo instrucciones de Rivadavia (1821-1827) aplicaron un pórtico dodecástilo, similar al del Palacio Bourbon, a un cuerpo colonial preexistente, generando una incongruencia estilística entre la tipología interior que respondía a la función religiosa, y la de su fachada como monumento laico⁶.

Así, la Roma Republicana, fue tomada como modelo de “verdad”, ya que su “sobriedad severa proscibía la desvergüenza de la moda” barroca, y en el caso local, el atraso colonial. Por lo tanto aplicaron el asociacionismo historicista prefiriendo ver a la arquitectura como semiosis (Iglesia, 2005).

Catelin, al aplicar una fachada dodecástila neoclásica, enmascarando su tipología templaria, ejecutó un borrado de huellas y resemantización, no solo del edificio que entendían

4. Del templo principal de Buenos Aires, después de ser erigido cinco veces desde la fundación de Garay, en 1752 se derrumbaron tres bóvedas de las naves, por lo cual se decidió construirla con cimientos más sólidos y dimensión acorde a una catedral, cuyo proyecto de cruz latina, tres naves y seis capillas laterales, estuvo a cargo del arquitecto saboyano A. Masella. Se inauguró en 1791 y se consagró en 1804 iniciando las obras del frontis y las torres, que debieron suspenderse por falta de fondos.

En 1822, el ministro de M. Rodríguez, B. Rivadavia, dispuso la conclusión de las obras del pórtico de la Catedral. Las doce columnas, representativas de los apóstoles, se concluyeron en 1823, aunque sin capiteles y sin las esculturas del tímpano, se revocaron en 1856, se agregaron los capiteles corintios, y el escultor francés J. Dubordieu realizó las esculturas alegóricas del tímpano, simbolizando la reconciliación argentina después de 1861.

5. Monumento como Templo de la Gloria en homenaje a los caídos por la patria de Vignon (1762-1828) sobre la Iglesia de la Magdalena en 1806, terminado en 1843

6. Catelin y Benoit, influenciados por los lineamientos de la Escuela Politécnica napoleónica que funcionó en el Palacio Bourbon, generaron el diseño del pórtico, siendo improbable que Rivadavia se basara en la Madeleine que estaba inconclusa, en vez de en el parlamento de fachada dodecástila corintia diseñada por Poyet en 1806, pudiendo ser vista por Rivadavia, cumpliendo su comisión diplomática en Europa.

como signo de atraso colonial, sino del propio contexto al que pretendían transformar, dotando de una nueva significación a un edificio cristiano, vuelto un monumento celebratorio a la manera de los revolucionarios franceses.

Por lo tanto, los estilemas aplicados a la arquitectura y monumentos neoclásicos reprodujeron las formas del repertorio clásico en el que las columnas, pilastras, capiteles y ornatos, exaltaron el arcaísmo dórico como lenguaje racional y puro, análogo a la democracia ateniense o la república romana, presentes en el clima revolucionario.

En términos urbanos, se reorganizó funcionalmente y jerarquizó la zona central, apelando a un lenguaje arquitectónico cuyos “signos ornamentales” evidenciaran la pertenencia a la élite, entonces, la fachada no solo fue el límite entre lo público y lo privado, sino el vehículo de un discurso/mensaje sobre una idea de ciudad, cuyos ornatos eran decodificados por el grupo de pertenencia socio-cultural, para el que la sencillez asociada al “decoro” fue el principio rector universal aplicado a la arquitectura austera que debía tener una ciudad republicana.

Tras ese objetivo, se reestructuraron las fachadas en torno a la plaza de la Victoria, dentro del lenguaje neoclásico de arquerías, según las recomendaciones de los tratadistas para los nuevos espacios republicanos, destacándose la Catedral por su orden gigante (corintio proyectado).

A su vez, la Reforma habilitó la expropiación de bienes y expulsión de las órdenes religiosas, se secularizó la sociedad y la cultura se ilustró, mediante la educación bajo la órbita del Estado, posibilitando convertir a Buenos Aires en una ciudad europeizada moderna desde su fisonomía y funcionamiento, siendo el Arte, mediante la elección de temas históricos, el que reforzó las ideas del Proyecto político invocando al clasicismo.

“Santa causa de la Federación”

J. M. de Rosas, como Gobernador, restituyó algunos bienes expropiados a la Iglesia y determinó la resemantización de los templos afectados por sus antecesores en el poder, con la incorporación y restauración de los signos materiales asociados al catolicismo, vinculando la arquitectura con la religión, la moral y la causa federal; generando una revalorización de los signos y un reordenamiento del universo de sentido en función de su programa político.

Esa restitución de los valores cristianos era parte del pensamiento romántico para rescatar al pueblo del estado laico e insensible que el programa anterior había signado, y para ello se valieron de una construcción que debía corresponder simbólicamente a algún significado abstracto: el de los valores de la Santa Causa de la Federación y el religioso, mediante los simbolismos cristianos, posibilitando las alegorías y metáforas, resignificando el imaginario urbano y cultural hacia una “vuelta al pasado... católico”, impulsado por la “emotividad del vocabulario clásico” y la “sintaxis romántica”.

Aliata, demuestra a partir de sus indagaciones en el archivo Zucchi, que entre 1828 y 1837, hubo voluntad de continuidad en el emplazamiento de monumentos, y en la traslación directa de los principios sostenidos por el programa rivadaviano a la arquitectura; que radicaba en el abaratamiento de costos, eliminando órdenes arquitectónicos y orna-

tos, según la propuesta de Durand y la Escuela Politécnica, generando una producción en la que coincidía la intencionalidad con las posibilidades de mano de obra local, por lo cual no se modificaron sustancialmente los estilemas. Además se proyectó la culminación de la Catedral y la Curia.

El principio enunciado por J. Boudier, que sostenía que los edificios públicos debían manifestar otro estilo que el del programa de poder anterior porque condicionaban el ánimo público en cada tiempo, fue aplicado por los sucesivos proyectos a lo largo del período seleccionado; sin embargo fueron posibilitados por el contexto, siendo el período rosista, de poca construcción, algo de restauración y una gran cantidad de representaciones iconográficas y efímeras, celebratorias del propio Restaurador y su Programa, debido a los recortes presupuestarios y a la situación de conflicto bélico permanente.

Su acuerdo con la Iglesia resultaba significativo para la implementación del Programa, ya que con las restituciones, los hombres de fe debían a cambio, colaborar con el afianzamiento político y el control social, mediante la liturgia religiosa católica para morigerar las conductas y costumbres de la plebe urbana y rural, desde los nuevos templos y el espacio urbano. Además de los actos públicos para la demostración de su poder, generó una liturgia cívica que implicó desde la vestimenta, gestos, mobiliario y objetos de uso, signos distintivos, arquitectura pública, privada y hasta materializaciones escenográficas que reforzaban periódicamente la causa, exaltando al modo romántico, la heroicidad y el dramatismo en el convulsionado período.

Intentó generar una marca permanente mediante signos representativos de las virtudes republicanas, que implicaban la austeridad, sencillez y moral en términos ideológicos, utilizando la tipología y signos materiales característicos del programa, presentes en la arquitectura efímera, en los signos iconográficos, monumentos y homenajes, y en lo poco construido como la quinta de Palermo de San Benito; donde se desplegó toda la significación de sus ideas, en que el Renacimiento italiano, junto a las formas vernáculas, sumadas a la conversión de la iconografía revolucionaria en estatuaria sacra y sobre todo, de la Santa Causa de la Federación, que lo teñía todo de rojo punzó, su color distintivo; daban la impronta que guiaba a quienes lo siguieran, y aterraba a los adversarios, como signos inequívocos de muerte.

El arte se sometió a los mismos lineamientos por la participación de los autores del campo de las ideas o por obligación en el caso de no haberse exiliado por persecución, contribuyendo a difundir la iconografía del programa; como es el caso de “Impresores Litográficos del Estado” de C. Bacle y A. Macaire que en 1829, reproducía y multiplicaba las imágenes que requería el Programa, guiado por el publicista de la Federación, el historiador Pedro de Angelis.

“Organización Nacional”

El nuevo programa, de largos años de elaboración, que partía del intento pedagógico rivadaviano de resemantización de la ciudad, fue retomado como mítico planteo en clave romántica, superando el universalismo iluminista en favor de la comprensión de las particularidades locales para “civilizar” el campo devenido en “desierto”.

La llamada "Generación del '37", estaba enmarcada en la ideología romántica, desde la cual elaboraron el corpus de ideas y fundamentos para el proyecto de construcción de la identidad nacional que a partir de la caída de Rosas en 1852, se implementaría en todos los ámbitos.

Así, entre las múltiples medidas para la nueva construcción de Nación y el modelado del imaginario, se proyectaron intervenciones en el espacio público de construcción, reestructuración, saneamiento y embellecimiento acordes a una ciudad que albergaba una masa poblacional en gran crecimiento, debido a la convocatoria de mano de obra inmigrante que la haría posible.

Los símbolos de poder en el espacio público, como instrumento pedagógico, abarcaron tanto a la arquitectura como al arte, reorganizando el espacio, a partir de las teorías higienistas, y una "arquitectura de servicios" como el tendido ferroviario, modificando y modernizando la fisonomía urbana, los modos de sociabilidad y por ende el modelo cultural.

Dentro del proyecto de intervenciones simbólicas se completó la fachada de la Catedral, que se encontraba sin capiteles corintios ni revoque para 1862, para lo cual contrataron al escultor francés J. Dubourdieu realizó un bajorrelieve en el tímpano ciego, con la representación de un pasaje bíblico de reconciliación como símbolo de pacificación ante los conflictos internos (Figuras 6 y 7), en el que el lenguaje simbólico monumental promovía la unidad nacional, en el marco del uso propagandístico de las imágenes.

En la segunda mitad del siglo XIX, el aluvión inmigratorio condicionó la modificación de la ciudad hacia el lenguaje arquitectónico italianizante. Se verifican las resemantizaciones implementadas por el Programa en la ornamentación alegórica de la Catedral, en la remodelación de la Pirámide de Mayo, en la reconfiguración del Parque 3 de Febrero, en el emplazamiento de los monumentos ecuestres y las fuentes, entre otras; además de la difusión de sus imágenes con fines pedagógicos, ejerciendo una gran influencia en el modelado del imaginario y los comportamientos en función de construir la identidad nacional, que sentían peligrar producto de la heterogeneidad poblacional.

Además, se promovió la memoria histórica y la veneración de los ilustres desde los diversos modos expresivos como las artes, las letras, la fotografía o el periodismo, difundiendo las imágenes de la ciudad y de los grandes hombres. Se generó una nueva resemantización mediante monumentos, arquitectura de poder, pública, privada, de esparcimiento, comercial, sanitaria, educativa, de embellecimiento urbano y de infraestructura de servicios; respondiendo al incremento poblacional, que sin duda modificó el imaginario socio- cultural.

Las connotaciones de los signos (lenguaje arquitectónico historicista) fueron perdiendo su función emotiva a lo largo del siglo, para volverse referentes de conceptos abstractos como: "la Belleza, lo Sublime, lo Religioso" pasando de la metáfora a la alegoría, siendo la figura que denotó el código compartido por el imaginario cultural. Es significativo el uso simbólico de gran carga semántica como función didáctica de conformador del imaginario de pertenencia a un Proyecto de Nación encaminado hacia el progreso.

Representaciones: Aplicación de la herramienta interpretativa

La culminación del pórtico de la Catedral fue uno de los elementos significativos sobre el cual se intervino en función del programa ideológico de cada Proyecto de Poder.

Las imágenes y representaciones no estaban exentas de condicionamientos ideológicos, culturales y artísticos tanto de los países de origen como de los locales. Sin duda, la fotografía jugó un importante papel en el registro y difusión de las grandes transformaciones materiales, contribuyendo a la modernización y construcción del imaginario colectivo, mediante las publicaciones periódicas de todas las novedades propuestas por la élite europeizante instituida.

En un registro claro de la Catedral sin fachada, aparece la arquitectura del período colonial, realizado por Elliot en técnica acuarela (Figura 1), a partir del cual se puede comprender la operación de intento de borrado de huellas que aplicó el Programa rivadaviano, resignificando y resemantizando tanto la forma como la función. A su vez se observa el dominio del dibujo que tenía el autor para representar la arquitectura utilizando el recurso de la diagonal para fugar la calle que pocos personajes transitan, potenciando la idea de las grandes dimensiones tanto de la espaciosa calle como de la Catedral.



Figura 1: Catedral de Buenos Aires – Elliot. c. 1817- Acuarela.

Fuente: INS (pórtico inconcluso probablemente por las Invasiones Inglesas)⁷.

En 1829, C.H. Pellegrini, registró la materialidad de la Catedral (Figura 2), con el pórtico recién construido, enfatizando la frontalidad de la fachada para exaltar su escala

7. En referencias bibliográficas Bonifacio del Carril, Anibal G. Aguirre Saravia (1982).

monumental en relación al entorno. En ella se observan los capiteles de bronce proyectados e inexistentes en la realidad (las columnas se erigieron en mampostería), debido a la suspensión de las obras en 1827.

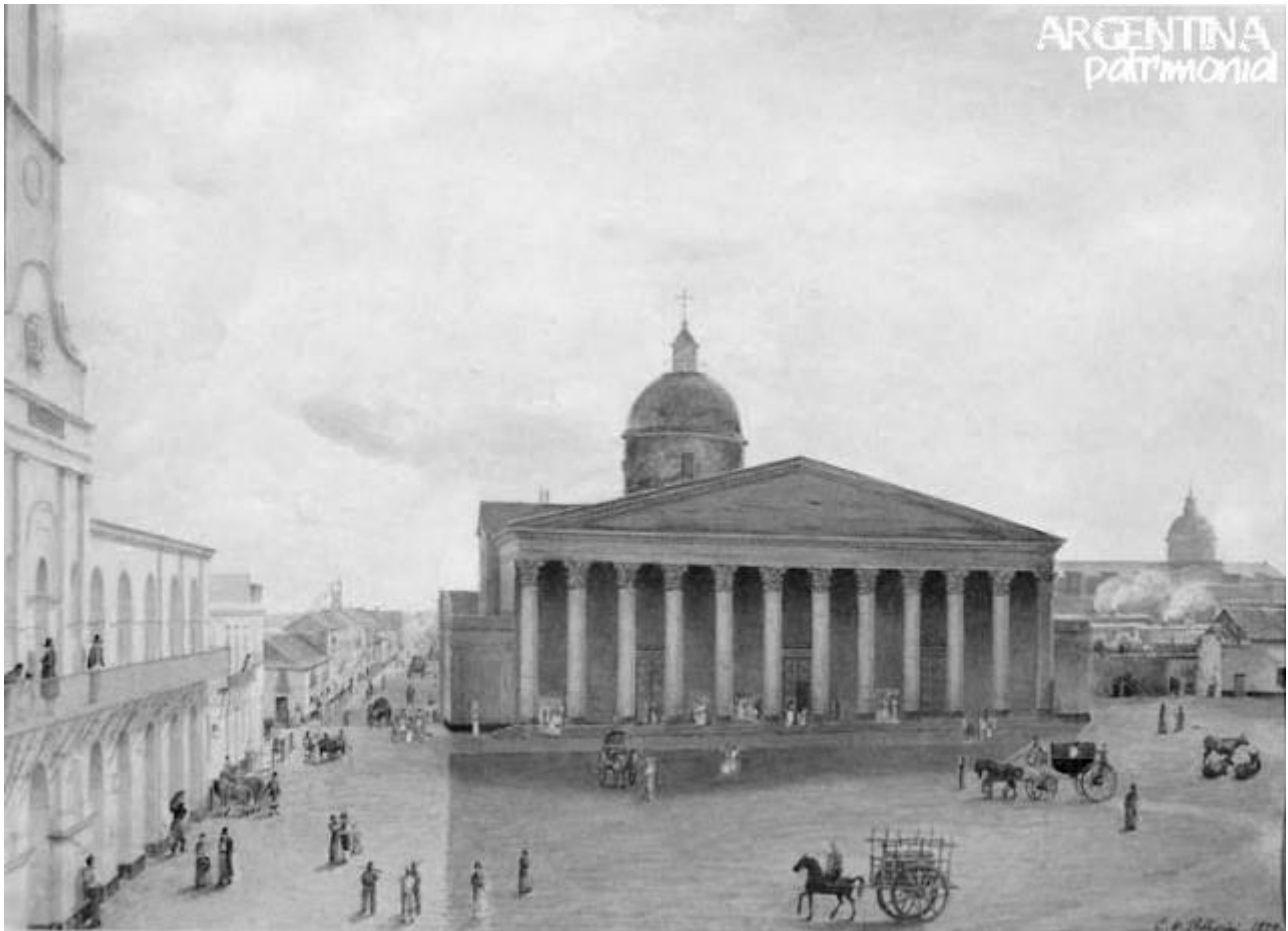


Figura 2: Vista de la Catedral. C. H. Pellegrini- 1829. Acuarela. Fuente: Del Carril (1964).



En relación a su carácter y significado, los capiteles corintios eran los utilizados por la academia de Beaux Arts para los monumentos más lujosos y significativos, por lo cual fue adoptada la sugerencia de los tratadistas para ornamentar edificios de importancia, aún en momentos en que la Iglesia no gozaba del poder anterior a las reformas.

Dada la dificultosa ejecución, las carencias materiales y la falta de personal idóneo; se determinó la convocatoria de operarios y materiales de Génova, la importación de los capiteles corintios y bases de bronce de París, y la erección de las columnas en mampostería. Respondiendo al rigor arqueológico, presente en el detalle del capitel dibujado por Benoit (Figura 3), Pellegrini los in-

Figura 3:
Detalle del capitel realizado por Pierre Benoit. Fuente: Aliata (2006).
Propiedad de Lucrecia Zapiola en Aliata, F. "La ciudad regular" p. 213

cluyó en su representación de la *Plaza de la Victoria* de 1829 (obra suspendida en 1827), detallando la arquitectura de la Catedral de Buenos Aires y su entorno arquitectónico con pequeños personajes de la vida cotidiana, marcando fuertemente la regularidad de la traza, presente en el lateral de la iglesia, desde un punto de vista elevado, con línea de horizonte baja y cielo diáfano, transmitiendo la serenidad de la vida bucólica. Se observa que la plaza está limitada por el Cabildo y la Casa de Policía al oeste, donde se desarrollan diversas actividades.

La fachada de la Catedral, destacada en la composición, evidencia su estilo neoclásico austero, monumental en relación a la escala del entorno, y tipológicamente diferenciada como parte del Programa rivadaviano, convirtiéndose en un monumento conmemorativo laico de la Independencia y sus héroes. (Munilla Lacasa, 2013).

La fachada de la Catedral, destacada en la composición, evidencia su estilo neoclásico austero, monumental en relación a la escala del entorno, y tipológicamente diferenciada como parte del Programa rivadaviano, convirtiéndose en un monumento conmemorativo laico de la Independencia y sus héroes. (Munilla Lacasa, 2013).

Respecto de la participación del artista en el ideario instituido, el ingeniero Pellegrini, había llegado a Buenos Aires en 1828, y representaría a la arquitectura y los habitantes minuciosamente en el contexto urbano, como parte del intercambio epistolar con su madre y hermano, y no, con fines económicos o de atracción hacia sus compatriotas, diferenciándolo del pintoresquismo descriptivo de los viajeros. Sin embargo, puede interpretarse, a pesar de la frustrada incorporación al Programa rivadaviano, que su saber técnico, tipo de formación y admiración por el Proyecto, lo llevaron a hacer hincapié en mostrar una Buenos Aires con signos de transformación a partir de las nuevas construcciones en torno a la Plaza central como la presente en la fachada de la Catedral o la Pirámide, que atraían su atención como espacio simbólico y representativo en el que el pueblo había decidido su libertad.

Más allá de la contratación como Ingeniero Hidráulico para las obras de servicios de aguas corrientes, dentro de la nueva política urbana, y la relación económica que lo hubiera vinculado con el gobierno, que no se concretó; estaba formado en las ideas liberales y progresistas de la Universidad de Turín y la Ecole Polytechnique de París, por lo cual la transformación registrada, tendiente a eliminar los rasgos coloniales que daba paso a la resemantización iniciada por Rivadavia, formaba parte de sus expectativas.

Entonces, era desde su ideario europeo y anhelos, que registraba lo urbanístico y arquitectónico incluyendo al habitante en la vida cotidiana, hasta llegar a documentar, el paso de la aldea precaria y criolla a un espacio urbano de progreso (*Revista del Plata*, 1853-1854 y 1860-1861), mediante sus impresiones y apuntes de las transformaciones en los usos y costumbres de los habitantes, fueran de las clases acomodadas o populares, de la ciudad o la campaña⁸.

Si bien existió una continuidad, comprobada con las evidencias halladas por el Arq. Aliata en el Archivo Zucchi, las modificaciones de los programas estilísticos muestran

8. Desde su propio Taller junto a Luis Aldao en 1841: “Litografía de las artes”, publicó el Álbum *Recuerdos del Río de la Plata* al que pertenece la ilustración Las Fiestas Mayas.

la influencia del romanticismo en el lenguaje arquitectónico, con referencias semánticas religiosas para las iglesias, según correspondía a su significación. Se generó una resemantización con la adecuación simbólica de la arquitectura religiosa a las tipologías aceptadas para la fe católica, y la que no fue afectada por la secularización, pudo recuperar su importancia con las restauraciones.

Al asumir, Rosas, desarrolló su Programa de encauzar a la Nación, mediante varios proyectos de resemantización de tono historicista romántico, modificando el carácter laico heredado de la gestión anterior, hacia uno "cristiano", en la arquitectura religiosa. Para ese fin, C. Zucchi proyectó la culminación de las obras de la Catedral, apelando a la "teoría del carácter" aplicando el lenguaje, las alegorías y la simbología católica, no siendo ejecutado como tantos otros proyectos.



Figura 4: Pórtico de la Catedral de Buenos Aires, proyecto de modificación, Carlo Zucchi, 1835.

Archivo di Sato di Reggio Emilia AZ N° 97. Fuente: Aliata (2006).

Aliata, demuestra a partir de sus indagaciones en el archivo Zucchi, que entre 1828 y 1837, se intentó dar continuidad a las obras de la Catedral, en los tiempos posteriores a Rivadavia, con Dorrego, Rosas y Viamonte.

C. Zucchi, cumpliendo con la ortodoxia católica, presentó dos proyectos para finalizar la Catedral modificando el de P. Catelín en 1829 y 1835 (Figura 4); el primero se acercaba al de T. Toribio y el segundo agregaba dos torres laterales al pórtico dodecástilo de columnas que transformaba en jónicas para imprimirles un carácter sacro al "greco-profano" de Catelín, resemantizando su lenguaje con alegorías y esculturas cristianas, campanarios y simbología católica, regidos por la "teoría del carácter", según lo acordado entre Rosas y el Vaticano, sobre todo siendo en términos políticos, para el poder civil, emblema de la oposición.

En la segunda mitad del siglo XIX, el daguerrotipo y posteriormente la fotografía jugaron un importante rol en el registro y difusión de las grandes transformaciones materiales que se iban sucediendo, colaborando con el proceso de modernización en términos de operación sobre el imaginario colectivo, que desde principios de siglo ya se interesaba por las publicaciones periódicas y todas las novedades que propusiera la “elite modernizadora” de tono europeizante.

En la Imagen tomada por Esteban Gonnet en 1864 (Figura 5), se observa la intervención simbólica presente tanto en el frontis como en los capiteles corintios realizados por el escultor francés J. Dubourdieu, en consonancia con la resignificación y resemantización de la Pirámide de Mayo original intervenida por Prilidiano Pueyrredón en 1856, agregándole las figuras alegóricas en torno, y la “Libertad” simbolizando a la República Argentina.

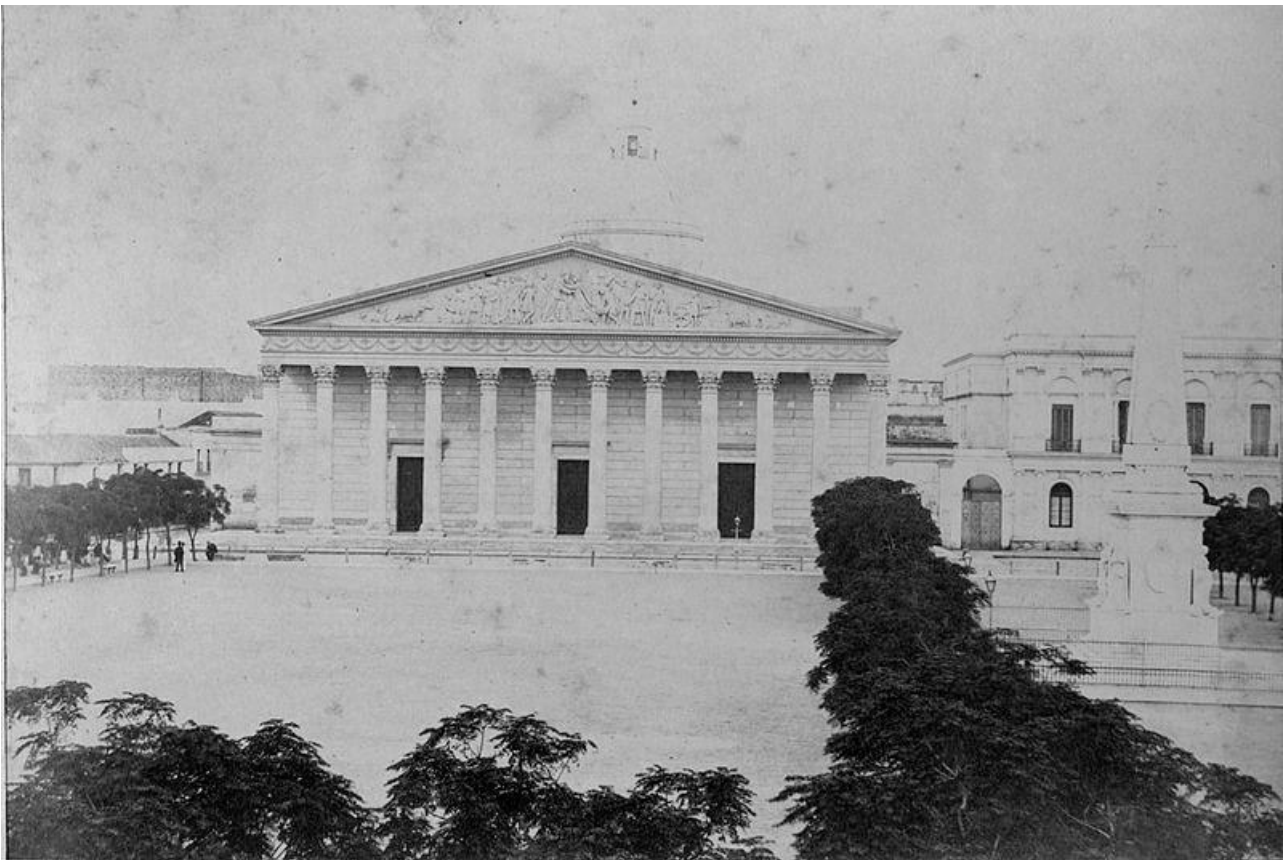


Figura 5: Imagen de la Catedral de Buenos Aires. E. Gonnet de 1864. Relieve alegórico de J. Dubourdieu de 1862 y capiteles corintios.

Fuente: Goretti, Alexander y Priamo (2014).

Respecto de la interacción y apropiación del espacio urbano, a fin de lograr consenso para mantenerse en el poder, se seleccionaron tres imágenes que condensan tanto la intencionalidad de cada programa como la posición del realizador y la participación popular. Todas evidencian la intención de registrar el evento, implicando los intereses y condicionamientos de cada contexto.

Uno de los eventos significativos de participación popular representado y difundido, cuyo fondo implicó a la Catedral de Buenos Aires, fue la Traslación del cadáver del *Exemo, Gobernador Don Manuel Dorrego*, en cuanto Rosas asumió, con la sumatoria de todas las facultades en 1829. Es una litografía (Figura 8) que tuvo gran circulación ya que contó con el apoyo oficial al declarar ese año, el Taller de Bacle, como “Impresores Litográficos de Estado”.



Figura 6: Relieve del tímpano realizado por J. Dubourdieu en 1862, con un pasaje del encuentro de Jacob con su hijo José en Egipto, simbolizando la reconciliación de Buenos Aires y el fin de las guerras internas, después de la Batalla de Pavón, sucedida un año antes, presentado como signo ejemplificador de pacificación interna. Fuente: GCBA.



Figura 7: Detalle del tímpano ornado. Fuente: GCBA.

En el dibujo de A. Onslow, aparece el catafalco diseñado por el Arquitecto Zucchi, en que la urna es trasladada cubierta de paños y crespones negros pasando frente a la fachada de la Catedral rodeado de un cortejo numeroso, seguidos por la guardia y el gobernador Rosas erguido, que se distingue por sus atributos de mando, desplazándose sobre el empedrado.

La Catedral no solo formó parte de uno de los momentos de homenaje, era el sostén de la retórica asociada al proyecto de poder. En la imagen se observa la tipología neoclásica austera, sin el agregado de los capiteles corintios que representa Pellegrini, ni la ornamentación del tímpano ciego. Respecto de la participación popular, se distinguen las vestimentas con galeras, las rurales y militares, como parte de la diversidad participando del espacio urbano. Fue un recurso retórico y simbólico, proveniente de la tradición colonial, cuya intencionalidad de consolidación política era entendida por sus contemporáneos.

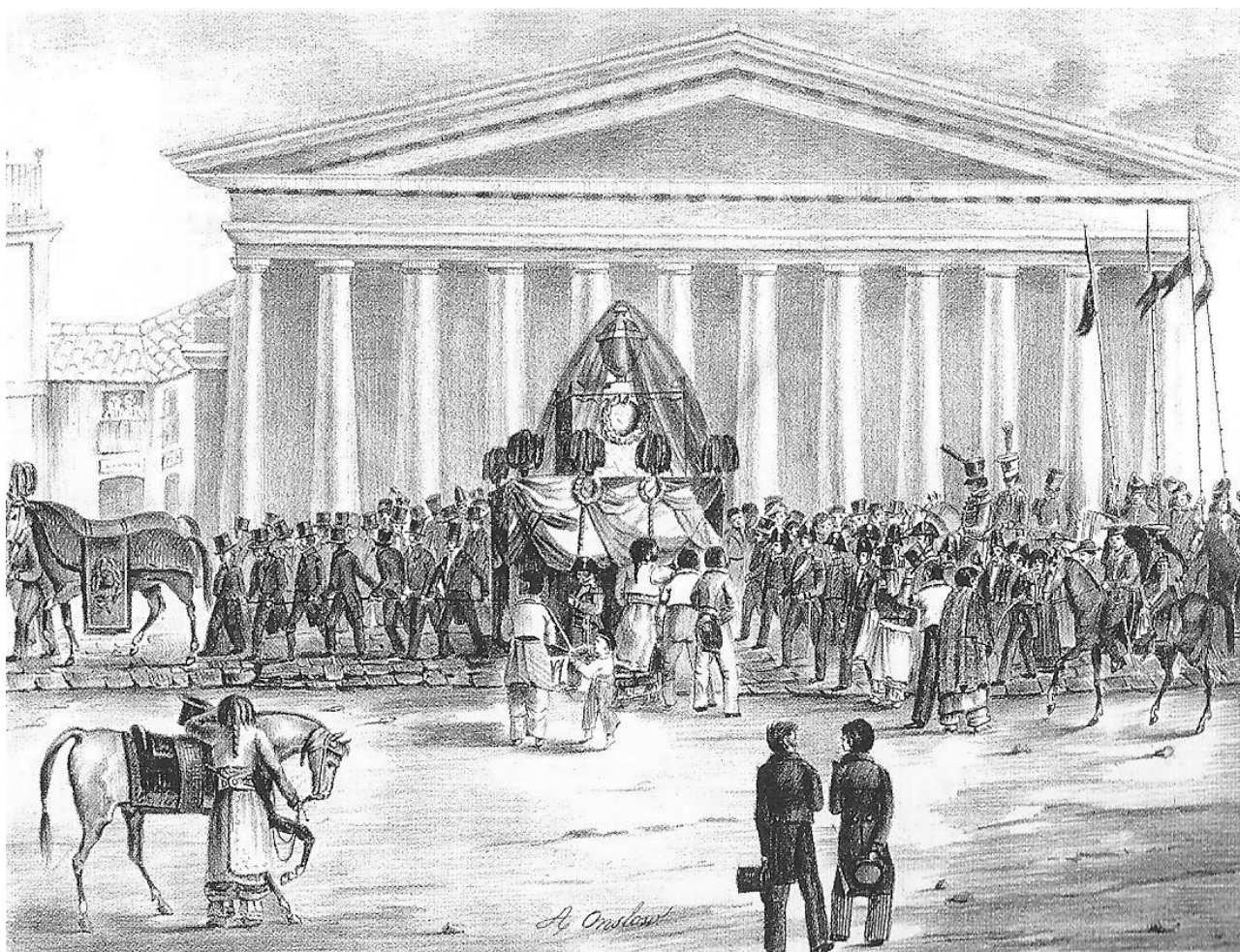


Figura 8: Traslación del cadáver del Excmo, Gobernador Don Manuel Dorrego. C. Bacle- Litografía. Dibujo de A. Onslow- 1829. Repositorio: Archivo SEDICI-UNLP.

Esta imagen junto a las que compusieron el Álbum de Homenaje al Coronel Don Manuel Dorrego fue difundido por el Programa, para la consolidación de su poder, exaltando el conflicto entre Federales y Unitarios.

Esta obra representa la participación popular en las celebraciones patrias, en torno a la Pirámide de Mayo, cuyo telón de fondo es, en acuerdo con la revalorización de la iglesia en el período rosista, la Catedral, con sus capiteles inexistentes. Es una litografía publicada en su Álbum *Recuerdos del Río de la Plata* (Figura 9), realizado en el taller “Litografía de las Artes” en 1841, evidenciando la ornamentación y arquitectura efímera realizada para sostener el imaginario del Programa.

Estaba representada la sociedad criolla participativa y diversa, como si no hubiesen existido los decretos y ordenanzas de imposiciones simbólicas del régimen como la obligatoriedad de uso de la divisa punzó entre otras⁹. Estos elementos de coacción y pertenencia que debían portar las masas, los identificaba y diferenciaba de los “Asquerosos unitarios”.

Por lo cual, el autor parece hacer hincapié en lo lúdico y atenuar que probablemente, previo al inicio de los juegos, hubiera sucedido el “Desfile del Gobernador” en su carruaje que desde 1830 intentaba un desplazamiento de sentido para restar importancia a las

9. Impuesto el 3 de febrero de 1832, debía colocarse “visiblemente en el lado izquierdo del pecho”, al que posteriormente le agregó el texto de “Federación o Muerte”.

Fiestas Mayas, y volver a las Julias en su honor, hacia 1835; así para la fecha en que registró estas imágenes, el régimen aplicaba su plena potencia simbólica.

Se encuentran presentes las boinas de los mazorqueros y militares que pudieron custodiar el paso del Restaurador, junto a los gauchos federales, en el mismo espacio público en que otros grupos de asistentes con vestimentas elegantes, personificando a la élite, conviven sin interactuar con el componente rural. Resulta significativo que con el lugar otorgado a los negros, y el permiso para participar, no estén representados.



Figura 9: Fiestas Mayas. C. H. Pellegrini-1841. Litografía. Repositorio: Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.



Figura 10: Imagen de la Jura de la Constitución-1854. C. F. Fredricks. Daguerrotipo. Fuente: Goretti, Alexander y Priamo (2014).

La toma en daguerrotipo, tuvo la intención de plasmar objetivamente la realidad contextual por parte de quien participaba del ideario del nuevo programa y celebraba la nueva Constitución (Figura 10) compartiendo la visión de fe en la construcción de Nación.

Las tomas en principio en daguerrotipo y posteriormente fotográficas pretendían documentar los eventos significativos, en que participaban gran cantidad de personas. Se da en torno a la Pirámide de Mayo, cuya fisonomía no fue modificada aún, y solo se encuentra intervenida por los adornos efímeros que se acostumbraba para éstas celebraciones. La toma fue realizada desde un punto alto y se observan “los altos” y la Catedral con el tímpano ciego, sin relieve y sin capiteles.

Consideraciones finales

Hubo resoluciones, utilización de mecanismos y dispositivos retóricos compartidos por los tres Programas como el uso propagandístico y proselitista del ideario de cada poder instituido vehiculizado por materializaciones en el contexto urbano, e imágenes, expresiones y representaciones, con el fin operar sobre el habitante y su imaginario en favor de sostenerse en el poder.

Se valieron del reconocimiento, promoción y veneración de los personajes significativos que reforzaran su ideario: Hombres ilustres de las gestas patrióticas, caudillos federales u hombres ilustrados, para marcar la ejemplaridad que se debía seguir como modelo de comportamiento.

Cada intento de resemantización que implicó al espacio público con materializaciones y representaciones, y la difusión de sus ideas mediante imágenes en la prensa, accionó para modelar al habitante como ciudadano, a la masa como adepto y a la sociedad heterogénea bajo la idea de nacionalidad argentina; para lo cual la litografía contribuyó como técnica de reproducción de bajo costo con la difusión del proselitismo persuasivo de las imágenes a las que podía acceder la masa que no sabía leer, además del 10% letrado que se suscribía y que contaba con bibliotecas; hasta la aparición del daguerrotipo y la fotografía, ampliando las posibilidades de reproductibilidad de las imágenes para la promoción discursiva.

Todos atravesaron dificultades para materializar lo proyectado por falta de fondos y conflictividad con agentes externos o internos (conflictos bélicos y luchas facciosas), por lo cual, no lograron el borrado de huellas del Programa anterior, generando continuidad y coexistencias en la configuración urbana.

Por eso se valieron también de imágenes y representaciones de los eventos de participación popular, como las fiestas conmemorativas, inauguraciones o emplazamientos en el espacio público, reforzando la idea de consenso mediante la pregnancia de las mismas. De todos modos la participación y apropiación, dependía de la recepción e integración a la realidad vivida.

Mediante este mecanismo de modelado a partir del hacer partícipe al habitante, se reforzaba el intento de borrado de huellas que la materialidad insuficiente y las imágenes sostenían, para la persuasión y adhesión al Programa, implantando la idea de “proyecto superador”, y a la vez, evitar una alteridad que atentara contra el poder instituido.

Así, las representaciones de quienes acordaban con el imaginario de cada Programa, tendieron a contribuir con su promoción, en tanto las alternativas, intentaron imponerse desde diversos dispositivos dependiendo del programa, la posibilidad y la libertad de expresión.

Referencias Bibliográficas

- Aliata, F. (2006). La ciudad regular: arquitectura, programas e instituciones en Buenos Aires posrevolucionario: 1821-1835. En A. Gorelik (Dir.), *Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo 3010.
- Barthes, R. (1968). *Retórica de la Imagen*. Elements de Semiologie. París, Francia: Editions du Seuil.
- Berger, P. y Luckmann, T. (2015). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Burucúa, J. E. (Dir.) (1999). *Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y Política*. Volúmenes I y II. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana S.A.
- Castoriadis, C. (2003). *La institución imaginaria de la sociedad*. IV. Lo histórico- social. Volumen 2. El imaginario social y la institución. Barcelona: TusQuets Editores.
- Del Carril, B. (1964). *Monumenta Iconográfica*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Durand, G. (2000). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Giunta, R. (2017). *Metáforas en pugna. Una modernidad imaginada en la ciudad de Buenos Aires entre 1862 y 1880*. Tesis doctoral. FADU-UBA.
- Gorelik A. (2004). Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana. En C. Altamirano (Dir.), *Metamorfosis*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores Argentina.
- Goretti, M., Alexander, A. y Priamo, L. (2014). *Buenos Aires, Memoria antigua: fotografías 1850-1900*. Buenos Aires, Argentina: Fundación CEPPA.
- Iglesia, R. (2005). *Arquitectura historicista en el siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Lindón, A. (2007). Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?. Entrevista. México febrero de 2007. *Revista Eure*, 99(XXXIII), pp. 89-99.
- Magaz, M. (2007). *Escultura y Poder: en el espacio público*. Buenos Aires, Argentina: Acervo Editora Argentina.
- Malosetti Costa, L. y Amigo, R. Análisis de obras en www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra.
- Marin, L. (1981). Poder, representación e imagen. Las tres fórmulas capítulo introductorio de su libro *Le Portrait du Roi*, París, Editions de Minuit; Prismas, Revista intelectual, N° 13, 2009, pp.135-153.
- Munilla Lacasa, M. L. (2013). *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila editores srl.
- Panofsky, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Romero, J. L. (1976). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Sabugo, M. (2005). Incursiones en las fuentes teóricas de los imaginarios urbanos. 1: Imaginario rico, imaginario pobre. Plan de Tesis de Doctorado. *El barrio según el tango: Viaje al centro de los imaginarios urbanos de Buenos Aires y el Río de la Plata*. FADU, UBA.
- Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Colombia: Arango Editores.
- Terán, O. (2015). *Historia de las ideas en la Argentina: Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

ACERCA DE LA AUTORA

Mariela C. R. di Sanso

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Especialista y Maestranda en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA). Investigadora asistente en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzi” (IAA-FADU-UBA). Docente de Historia 3, Cátedra Del Valle, y del Seminario Historia y Crítica de la Arquitectura a cargo de Dr. Martínez Nespral en la Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo (MAHCADU - FADU-UBA).

Correo electrónico: marielads_arte@hotmail.com

HISTORIOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA DE LAS CASAS PATIO TRUJILLANAS Y SU INFLUENCIA EN LA IDENTIDAD SOCIO-CULTURAL AL BICENTENARIO

ARCHITECTURAL HISTORIOGRAPHY OF TRUJILLIAN COURTYARD HOUSES AND THEIR INFLUENCE ON THE SOCIO-CULTURAL IDENTITY AT THE BICENTENNIAL

MARÍA LUCÍA D. BOGGIANO BURGA¹

CARMEN GONZÁLEZ NARVÁEZ¹

Resumen

La presente investigación tuvo como objetivo principal determinar el origen del patio como elemento predominante y articulador de la alta sociedad trujillana desde la época del Virreinato hasta el establecimiento de la República, dotándolo de vital importancia en la identidad del pueblo peruano del siglo XXI, a puertas del bicentenario de la independencia. Para esto, se recurrió a diferentes fuentes bibliográficas, así como a la ejecución de un análisis arquitectónico in situ, desde el punto de vista funcional y ornamental de las principales casonas trujillanas. Se demostró la influencia que tuvo la expansión del imperio romano y visigodo y la conquista musulmana en la península ibérica, logrando la fusión de estilos arquitectónicos que, con la llegada de los españoles al país impusieron en señal de añoranza y comodidad, convirtiendo las casas-patio en el sello característicos de nuestra ciudad, tan mestiza como ella, con descendencia española, romana y musulmana.

Palabras claves: casas patio; carga histórica; influencia arquitectónica; identidad; patrimonio monumental.

Referencias espaciales y temporales: Perú, Virreinato del Perú, siglo XXI.

Abstract

The main objective of this research was to determine the origin of the courtyard as a predominant element and articulator of Trujillo high society from the time of the Viceroyalty until the establishment of the Republic, endowing it with vital importance in the identity of the Peruvian people of the 21st century, on the threshold of the bicentennial of independence. For this, different bibliographic sources were used, as well as the execution of an architectural analysis in situ, from the functional and ornamental point of view of the Trujillo's main houses. The influence that had the expansion of the Roman and Visigoth empire and the Muslim conquest in the Iberian Peninsula was demonstrated, achieving the fusion of architectural styles that, with the arrival of the Spaniards to the country imposed in sign of longing and comfort, turning the courtyard-houses into the hallmark of our city, as mestizo as it is, with Spanish, Roman and Muslim descent.

Key Words: architectural influence; cultural identity; houses-patio; historical charge; monumental heritage.

Time and space references: Perú; Viceroyalty of Peru; XXIst Century.

1. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes (FAUA) de la Universidad Privada Antenor Orrego (UPAO), Trujillo.

El origen de las casas patio

El patio es un espacio arquitectónico que sigue vigente en la actualidad. Se entiende este término como un área delimitada con paredes o galerías que comúnmente están descubiertas y son utilizadas para todo tipo de edificación. Su definición tradicional, así como su etimología no fue utilizada en castellano hasta finales del siglo XV, llamándose hasta esa época “corral”, vocablo que se mantuvo en América durante muchos años sobre todo en territorios andinos. Además, se volvió la base fundamental para proyectar y edificar una vivienda bajo un sistema funcional y compositivo ceñido a cualquier tipo de uso o cultura (Capitel, 2005).

En términos psicológicos, debe su interpretación a la relación que guarda con el “paraíso celestial” como imagen sagrada y su altura ilimitada, que encierra un pedazo de cielo; cuestión que los feligreses valoran por su cercanía a Dios. Es más, Schoenauer (1984) resalta la importancia del patio en otras culturas como la china o japonesa que lo considera como un lugar de armonía espiritual y belleza mística, basado en su decoración sintoísta y el significado que ésta genera en los orientales.

Este elemento es muy perceptible al ingresar a las casonas de Trujillo, ganándose el título de “casas patio”, cuya similitud con el lujo sevillano es claro y expuesto en las paredes de azulejos, piletas de agua hechas de mármol y arcos de medio punto con decoraciones caprichosas; que a su vez integra nuevos materiales propios de la zona costera del país como la quincha, el barro y el canto rodado.

No obstante, el origen de dicha tipología no proviene exclusivamente de América, sino todo lo contrario, los primeros atisbos datan desde la época del neolítico, como es el caso de Jarmo en Irak, Ur en Mesopotamia u otras conocidas ciudades bíblicas. Configuró su estructura con el pasar de los años, con la casa griega primero y la helenística después, cuya organización partía en el patio como único medio de ventilación para los demás ambientes que se encontraban a su alrededor y como respuesta al no uso de ventanas tradicionales (Silva, 2001); claros ejemplos son las típicas casas griegas de Olynthus o las de Priene entre el siglo V y IV a.C. Otro modelo de vivienda, propias ya del periodo helenístico, sería la originaria en Delos que dio mayor importancia a la función del patio y lo dotaba de una estructura arquitectónica diferente a su coetánea; mantenía el esquema de patio con peristilo, pero innovaron con el *impluvium*, un estanque de agua fluvial que se utilizó como cisterna para dotar de agua a la casa.

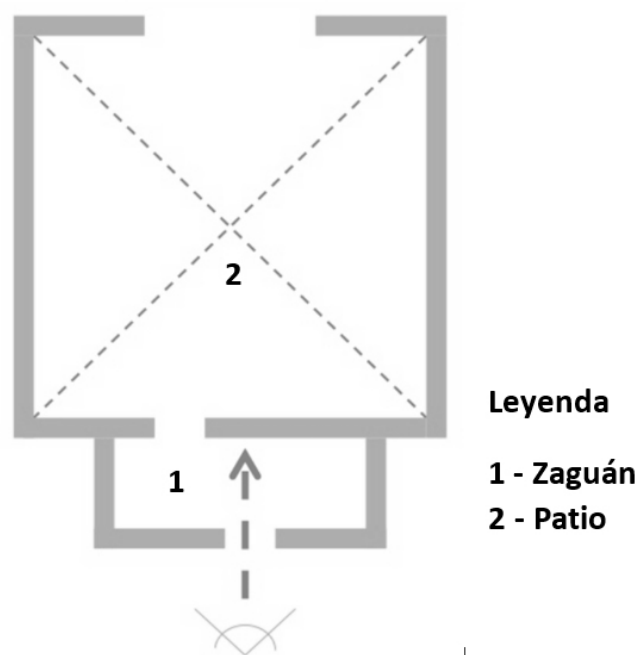
En la época romana, este prototipo se mejoró y así apareció la casa “Domus”, que era un modelo de casa unifamiliar para la élite o miembros de las clases privilegiadas, de nivel socioeconómico alto. La pieza principal se mantenía en el patio, llamado *atrium* por sus grandes dimensiones, rodeado de un pórtico utilizado para reuniones familiares, ceremonias de cultos religiosos y donde se hallaba el *impluvium*. Funcionalmente las habitaciones sociales se ubicaban en torno a éste, sin embargo, posteriormente, se añadió un peristilo interior como un patio descubierta con jardinería en donde se ubicaban las habitaciones más íntimas de los familiares (Torres, 2019).

En los años subsiguientes, el Imperio Romano conquistó, sometió e integró a su sistema diferentes territorios que logró imponerlo como la mayor hegemonía del mundo,

unificando no sólo con la misma base política-administrativa, sino también socio-cultural. En su proceso de romanización llegó hasta la Península Ibérica en el año 218 a.C. e impuso, además, sus ideologías arquitectónicas, que a través del tiempo lo dotó de una identidad estable y lleno de beneficios culturales. Por tanto, el prototipo de “casas-patio” se vio instaurado en dicha región.

El resurgir de Hispania se vio eclipsada política y económicamente por la conquista musulmana del Califato Omeya, a excepción del norte donde se mantuvo el reino cristiano. El proceso de consolidación y permanencia de sus nuevos inquilinos proyectó la arquitectura como una forma de vida que se adaptaba a sus necesidades. Es por ello que, el patio no sólo cumplía sus funciones sociales y religiosas previamente mencionadas como parte de toda cultura, sino que se le añadió el factor y privilegio de la intimidad, tanto para la mujer de la casa como para toda la familia compuesta por varias generaciones. Su patio central o en su denominación árabe *wast al-dar* (“centro de la casa”), se posicionaba de manera central en toda la parcela para poder ventilar, iluminar y sobre todo intercomunicar todos los ambientes de manera que cada uno de ellos se beneficiaba de la estabilidad climática lo que permitió diseñar e implementar zonas ajardinadas (Orihuela, 2007; Pavón, s.f.). A diferencia de la casa “Domus”, se le añade el zaguán preislámico para que, por medio de un desfase de vanos, impida la visión de un desconocido hacia el interior del patio cuando la puerta de acceso está abierta desde la calle (Figura 1).

Figura 1.
Tipología de vivienda morisca en Península Ibérica.
Fuente: Elaboración propia.



Tras ocho siglos de conquista, finalmente la caída del Reino nazarí de Granada en 1492, dio punto final a la división cultural, política y religiosa que atravesaba el cristianismo y el islam, sin embargo, no se logró la expulsión de todo morisco, sino que subsistieron pequeños poblados que obligó a iniciar un proceso de transculturización, basado en el respeto a las costumbres culturales y la propiedad edificada con esta tipología arquitectónica. El historiador Ricardo Elía, especialista en arte mudéjar, menciona que dicha fusión de estilos se realizó desde los primeros años de Reconquista española en cuanto la fascinación de los cristianos por ver convertidos los alcázares musulmanes en palacios fue arrolladora.

Esto también se vio reflejado en la arquitectura doméstica, por lo tanto, las casas que fueron construidas antes de dicha cristianización, muestran una organización similar a la de los palacios nazaríes: un patio regularmente rectangular con una alberca en el medio y galerías en dos de sus lados, donde resalta principalmente la “pared de los espíritus” o muro de la privacidad que se le agrega al zaguán para proteger la intimidad de la familia como se expresó en la Figura 1. Las viviendas en Sevilla guardan esta fisonomía. Llama la atención, a su vez, la desnudez de la fachada y sobriedad en paredes, cuya intimidad se ve limitada por los pocos vanos al exterior que relegan la función tecnológica al patio (Morales, 2019; Collantes de Terán, 1984); y no sólo eso, sino también la decoración exótica y vibrante armonía que podría tener mediante geranios rojos, flameantes, capuchinas oscuras, encarnadas o amarillas y grandes lirios blancos de sutil y embriagador aroma (Torres-Balbás, 1946).

En cambio, las casas construidas posteriores a la etapa de cristianización se les llamó “casas moriscas” por ser la combinación de ambas culturas; éstas conservaron el patio central, cuadrado y la cantidad de galerías era de uno a dos, sin realizar ninguna modificación significativa y con la privacidad interior conservada. Una de ellas es la Casa de Lorenzo el Chapiz (Figura 2) que muestra la madurez de la vivienda doméstica fusionada con la supervivencia de la tipología. Es pues, indisociable la tolerancia como rasgo distintivo.



Figura 2. Ejemplos de viviendas granadinas. Fuente: fotos de la autora. Fuente: Google.

Por otro lado, existieron las casas burguesas, cristianas y señoriales, basadas en el modelo de la “Domus” romana. Su organización se mantenía en torno a un gran patio rectangular, rodeado esta vez por galerías, pero a diferencia de la morisca, existía una mayor interacción con el paisaje urbano, al que se accedía de manera directa desde el zaguán.

Conviene subrayar que, si bien tenía un estilo típico del renacimiento, aún se conservaban rasgos de ciertos elementos inconfundibles del estilo mudéjar como el uso de la madera para las zapatas de las galerías, las techumbres y las ornamentaciones. Las fachadas comenzaron a tener carácter y personalidad, ya que eran decoradas según el linaje del dueño. Además, para los cristianos, el patio tuvo un significado más profundo al no ser techado por dar la impresión de que “no tenía límite”, lo que hizo que sea sinónimo de felicidad y lujo. En el análisis psicológico de Silva (2001), el patio llegó a tener un valor simbólico por pretender tener un pedazo de cielo dentro su casa y aislar a la familia del mundo exterior al brindarle un espacio pacífico en comunión con Dios.

En la Figura 3 se puede apreciar la evolución cronológica de las casas-patio a través de la historia, fusión que permitió obtener la fisonomía de la casona colonial trujillana.

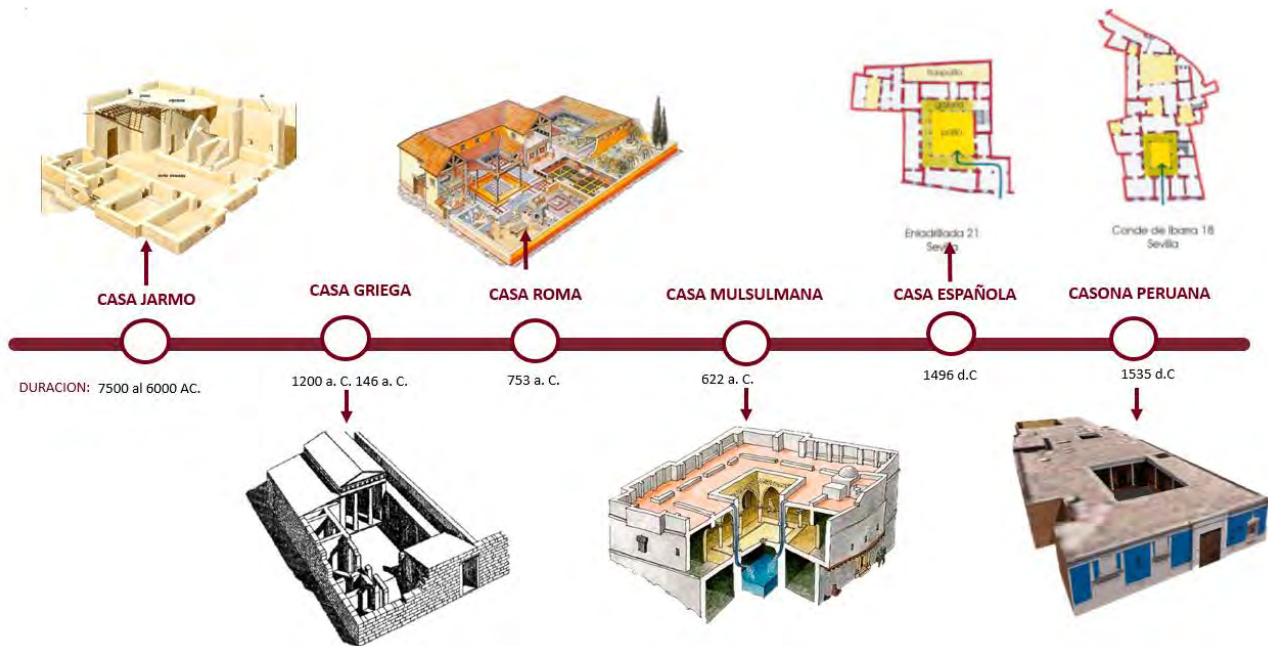


Figura 3. Evolución de las Casas-Patio. Fuente: Elaboración propia.

Llegada a América

La conquista de América fue un suceso crucial en la civilización. Cristóbal Colón con su pequeño grupo de castellanos llegaron a la isla de Guanahaní por un evento fortuito creyendo que habían llegado a la región oriental asiática. Se puede inferir que desde ese momento existe un choque de culturas que evolucionó de manera distinta, con situaciones climáticas muy diferenciadas que exigió a los españoles a adecuarse al terreno recién descubierto, doblegar regiones montañosas o volver fértiles las tierras desérticas (Cuervo Álvarez, 2016). Con relación a esto, se observa un individuo que debió instalarse en un nuevo continente con costumbres distintas a las que estaba familiarizado, con un posible efecto de añoranza hacia su país natal. Por ello, en apelación al sentimiento y a un pre-romanticismo, que hasta la fecha aún se desconocía, empezó a crear una vida desde cero mediante la utilización de los diseños arquitectónicos populares y bien conocidos en tierras de Castilla y Andalucía, pero con una adaptación al contexto geográfico.

Por otro lado, para facilitar la fundación de nuevas ciudades, se dispuso la difusión de la traza de Nicolás Ovando (traza Ovandina) instalada en La Española hacia las tierras vecinas primero y luego a el resto de las zonas recién descubiertas, institucionalizándose el “Modelo Urbano Indiano” cuyo documento oficial fue promulgado en las “Ordenanzas de Carlos I” en 1523, complementadas con “las Nuevas Leyes de Indias” donde se especificó el trazado regular y extensivo de las futuras ciudades y sus solares, repartidos a cuenta de las expiaciones hacia los conquistadores y personal de apoyo.

“Los pobladores dispongan, que los solares, edificios, y casas sean de una forma, por el ornato de la población [...] que en todas las casas puedan tener sus caballos y bestias de servicio, con patios y corrales, y la mayor anchura, que fuera posible, con que gozarán de salud y limpieza.” (Ley XVII)

Por tanto, a cada poblador español se le adjudicó un solar de gran anchura para que pueda hacer uso de patios, collares, estancia para caballos y ambientes de servicio. Dicha normativa fue refrendada por las ordenanzas de poblaciones de Felipe II en 1573 (Salcedo, 1996). Sin embargo, se realizaron modificaciones en el tamaño, forma y cantidad de patios, así como en la materialidad y ornamentaciones interiores que dependían del rango social, jerarquía política y la ubicación propia del sitio, puesto que la fundación de ciudades no fue en territorios desérticos sino también en ciudades pre-existentes como Teotihuacán (México D.F.), Caxamarca (Cajamarca), Qozqo (Cusco) entre otras. Los constantes cambios climáticos, fenómenos del niño y movimientos telúricos fueron también factores importantes para la transformación de estas viviendas.

En cuanto a la mano de obra, data documentación de la presencia de moriscos expulsados que subsistieron en América, donde convergían técnicas y gustos de tradición islámica y que contribuyeron en la construcción de iglesias, palacios y casas (Martínez, 2019). Por tanto, arquitectos como artesanos mudéjares construyeron casas, iglesias y palacios a lo largo y ancho de Latinoamérica. A diferencia de las ciudades europeas, las villas americanas fueron el ideal de ciudad que se transformó paso a paso en arquitectura bajo la coyuntura económica y social de sus vecinos. Para poder identificar las diferencias o similitudes, se procederá a hablar puntualmente de cuatro casos, cercanos al Perú que permitió facilitar su reconocimiento (Figura 4).

Argentina

En Buenos Aires se construyeron las famosas casas patriarcales las cuales trataron de imitar a la “Domus” romana. Funcionalmente estaban organizadas en tres patios, uno de ellos utilizado como corral, además, en los casos analizados se identificaron galerías o locales comerciales en el primer nivel para alquiler o de uso propio simulando la *tabernae* romana. En cuanto a su ingreso, éste era de manera directa sin zaguán.

Bolivia

Las viviendas en Potosí organizaban los ambientes alrededor del patio que tenía dos galerías ubicadas opuestamente, generalmente eran de dos niveles. En el primer nivel se encontraba las tiendas y la sala para las visitas y en el segundo nivel los ambientes más reservados para la familia como los dormitorios o las salitas con balcones. A diferencia del resto de países, contaba con zaguanes cubiertos con bóvedas de cañón y arcos fajones.

Ecuador

La vivienda quiteña funcionalmente estaba organizada por un patio porticado que fue utilizado como organizador de las habitaciones por medio de galerías. Según Alfonso Ortiz Crespo, las viviendas se querían asimilar a los conventos sin tener una escala monumental, por ello, en su mayoría eran de un solo nivel, salvo algunas excepciones en el centro de la ciudad que llegaban hasta dos niveles. En su fachada había pocos vanos, sólo los necesarios para permitir el ingreso de luz a las habitaciones principales, por ello la importancia del patio para lograr la iluminación y ventilación necesaria. En la actualidad, al visitar dichas casas, se aprecia dicha característica, y es el zaguán lo que llama más la atención por no tener un eje de circulación simétrica, sino desfasado al de la portada.

Chile

La casa chilena dispone de tres patios con funciones muy similares a las demás (para uso íntimo, servicio y social). El ingreso al patio principal se encuentra en el eje central de la propiedad y se realiza por medio de un zaguán. Éste se encuentra empedrado y no cuenta con galerías, Silva (2001) considera esta peculiaridad como parte de una estrategia que consistiría en utilizar el lugar como espacio de maniobras para carretones o carrozas. Generalmente son de un solo nivel y los ambientes rodean los tres patios según su función.

ARGENTINA



BOLIVIA



CHILE



ECUADOR



Figura 4. Ejemplos de casas-patio en América Latina. Fuente: Elaboración propia.

Aspectos generales de la casona trujillana

En lugares donde el español comenzaba a posicionarse, se corría la voz de la existencia de un imperio aún mucho más rico que el Azteca y que aún no había sido conquistado completamente. De esta manera en el año de 1524, tres hombres con afán de conquista y hacerse de grandes riquezas formaron una empresa con dirección “al mar del sur”. La aventura fue hecha por Francisco Pizarro, Diego de Almagro y Hernando de Luque que luego de una ardua búsqueda lograron hallar y someter al imperio de los incas, y por consiguiente empezaron con una empresa mucho más grande que fue la fundación de ciudades de trazo Ovandino (Navarro, 2006; Monte, 1940).

Según crónicas de Vargas Ugarte (1936) Diego de Almagro estaba por regresar de su viaje de Quito hacia Lima cuando de repente se detuvo en el río Moche y al observar el lugar cálido y seco, vislumbró las tierras fértiles del valle decidió conveniente la ubicación de una nueva ciudad, de carácter intermedio que permitiría el tránsito y conexión entre Piura y Lima. Así es como el 6 de diciembre de 1534, se funda la ciudad con el nombre de “Villa de Trujillo de Nueva Castilla” en honor a la tierra natal de su cercano amigo Francisco; y dejó de encargado para gobernar temporalmente a Miguel de Estete que también diseñó la famosa traza urbana en forma de damero, una modificación de la traza Ovandina llamada “traza limeña” o “traza de Pizarro”, la que también puede encontrarse en las distintas ciudades fundadas del Perú. Para mediados de febrero de 1535, Pizarro llegó para hacerse cargo en la repartición de los solares a los 31 españoles que estuvieron presentes en la fundación. (Morales, 2017; Salcedo, 1996)

Por tanto, el modelo de arquitectura doméstica que presenta Trujillo es el mismo de los países vecinos, de uno o dos niveles, traído desde España, con la diferencia de que la decoración varió según el estilo y linaje del dueño, así como de las corrientes estilísticas que predominaban en el mundo europeo, pero siempre guardaba el mismo patrón tipológico (Sandy y Apestequi, 2020). Si bien es cierto, tienen semejanza a las de Santa Fe de Vera Cruz que se ubicaban al centro de la calle, ya que ofrecen sólo una portada de ingreso para dar mayor privacidad y menor contacto con el exterior; existen otras como de la Mayorazgo de Facalá que guardan similitud con las casonas de Quito y Popayán desarrollados en esquina, con dos frentes, brindando diversas posibilidades de uso social y de servicio, así como intimidad (Salcedo, 1996). Sin embargo, en todos los casos, el patio fue el eje fundamental de la distribución y ente generador de la correcta ventilación e iluminación de los ambientes internos.

A continuación, una breve descripción de los elementos arquitectónicos de las casas-patio trujillanas:

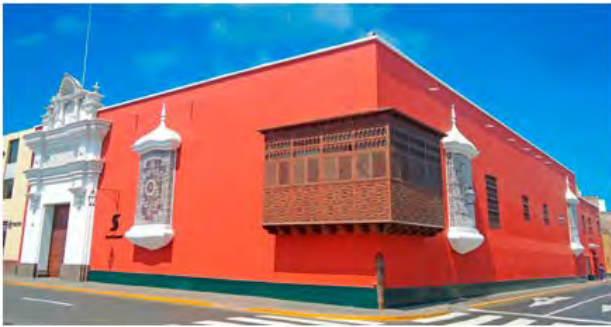
La Portada:

Es la fachada principal del solar donde se ubica la puerta principal, comúnmente está ornamentada según los estilos típicos de la época virreinal o republicana (renacimiento tardío, barroco, rococó y neoclásico). Se convirtió en el elemento de orgullo y tradición trujillana, cada vez más recargada con rejas caladas de fierro de figuras caprichosas, escudos señoriales de las distinguidas familias y balcones de madera *muxarabies*, de cajón, corridos o abiertos, únicos en la costa peruana (Figura 5). La elegancia y abolengo de las familias de clase alta se podían reflejar en ellas. Al igual que las de la Lima, estaban construidas con ladrillos de adobe de aproximadamente 0,60 cm de ancho.

Habitaciones:

Distribuidas en uno o dos niveles, las habitaciones no tenían una función fija, sin embargo, su uso estaba supeditado al dueño y el uso que le daba: la Casa Urquiaga fue refugio temporal del libertador Simón Bolívar y la Casa de la Emancipación sede del Primer Congreso Constituyente bajo el gobierno de José de la Riva-Agüero y desde dónde se proclamó la independencia del Perú. El lujo era imprescindible y contar con los elementos decorativos de la época era necesario: espejos revestidos de pan de oro, mesas de mármol,

coberturas de madera caoba de estilo mudéjar (artesonados), azulejos andaluces, tejidos, arquetas de metal y marfil y trabajos de cuero. Los dormitorios se componían en recintos como: alcoba, cámara, un saloncito de recibo y un retrete donde se guardaba la bacinilla.



Casa del Mayorazgo de Facala



Casa Muñoz y Cañete



Casona Ganoza Chopitea



Palacio Iturregui



Casa del Mariscal de Orbegoso



Casa Guimaraes

Figura 5. Fachadas, balcones y rejas de las principales casonas trujillanas. Fuente: Imágenes de la autora.

El zaguán:

Es el ambiente próximo al ingreso principal y se conecta la calle directamente al patio como un espacio previo para las visitas. Es de carácter transitorio, están decorados con arcos; y normalmente cuenta con bancos en una de sus laterales para la espera y también con argollas para amarrar los caballos de los carruajes. La visual y relación que existe entre la calle y el patio es directa, de clara influencia cristiana, pero con un debido control, lo que permitió utilizar cancelas decoradas y murales.

El patio principal:

Es el ambiente principal de la casa con mayores dimensiones, también es el organizador funcional base que además representa el lado visible y social del dueño y su familia,

mezcla los estilos mudéjares y el romano en su composición. En los casos analizados, presentan galerías a ambos lados que funcionan como corredores abiertos (logia) y se encuentran delimitados por columnas de estilo grecorromanos, con un predominio del dórico, jónico o toscano, y que a su vez permiten el tránsito a los demás ambientes. El piso estaba empedrado, de canto rodado, proveniente del lecho del río Moche.

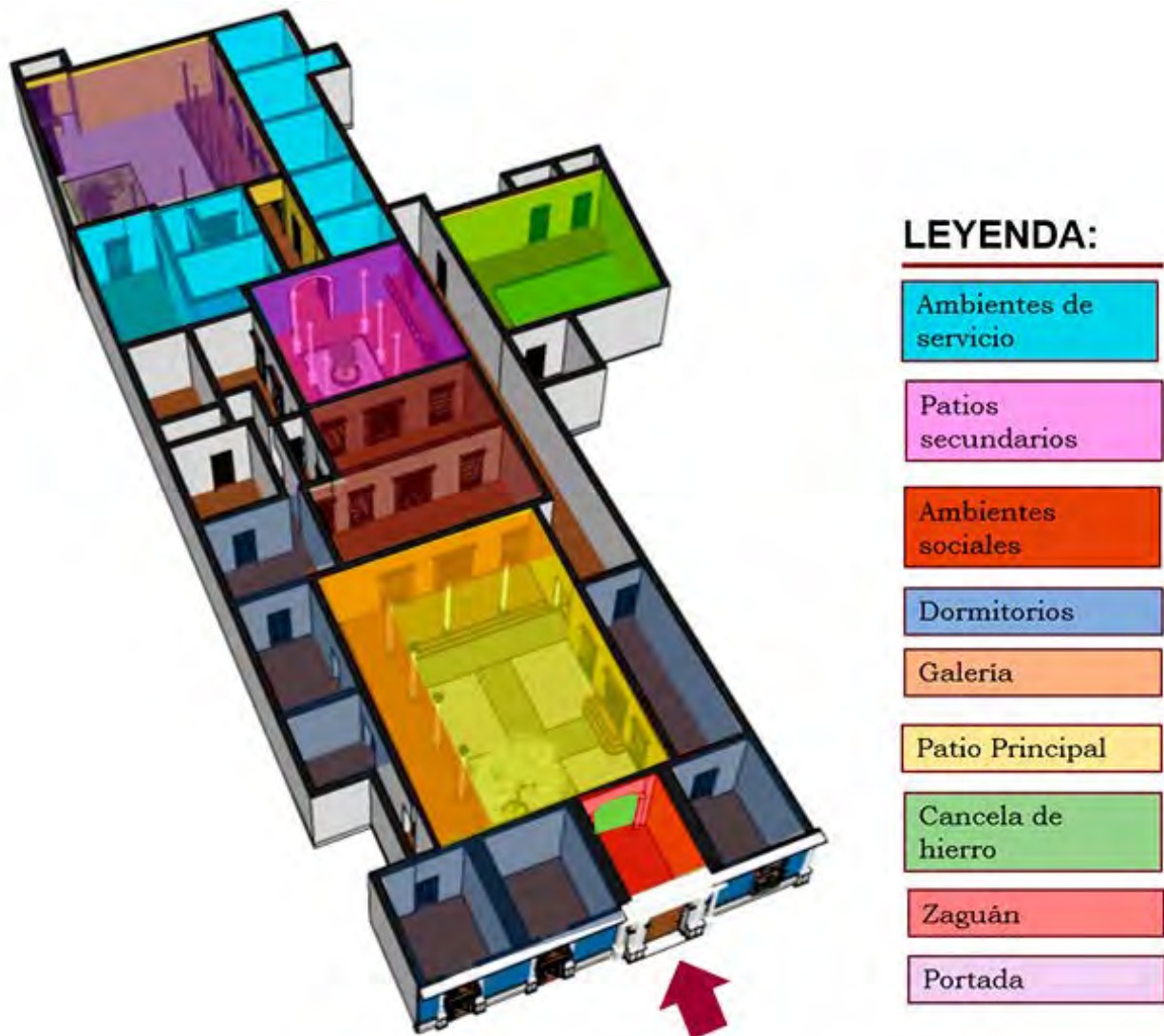


Figura 6. Distribución de la Casa Urquiaga. Fuente: Elaboración propia.

El patio secundario:

Su función es la de albergar las actividades cotidianas e íntimas de las familias, poseen una pileta de mármol o fuente de agua que en tiempos atrás funcionaba como impluvium pero que fija una importancia similar sobre el significado del agua en la cosmovisión cristiana (Figura 7). Finalmente, algunas viviendas cuentan con un tercer patio cuyo uso era de la servidumbre, donde se almacenaban los productos alimenticios, así como las huertas con pozo o caballerizas.

La ampliación de la vivienda y por consiguiente la implementación del segundo y tercer patio se debe principalmente al poder adquisitivo de la familia del siglo XVIII.

El clima de Trujillo era muy semejante al de Andalucía, tierra natal de la mayoría de los villanos que habitaban el lugar, por tanto, la adaptación del patio andaluz o sevillano

fue inevitable. Asimismo, en su adaptación para prevenir el calor y la incidencia de los rayos solares, se le añadió en los patios el uso de la vegetación y el agua, así como lo hacían los moros. De esta manera los ambientes del primer nivel se beneficiarán del frescor y humedad que transmitían los jardines (Sandy y Apestegui, 2020; Silva, 2001).



Figura 7. Vista al patio secundario de la Casa de la Emancipación, se aprecia la pileta de mármol. Fuente:Imágenes de la autora.

Materialidad:

Por ubicarse en la región costera de La Libertad, la tradición prehispánica de los Moche y Chimú de construir a base de adobe, quinche o caña se hizo popular. Se trabajaron bases anchas de adobe en 25 hiladas logrando una altura de 5 metros para el primer nivel, revestido con barro y cal. El segundo nivel podía tener una altura similar o menor pero hecho a base de quincha (mezcla de carrizo y barro) con el fin de aligerar el peso frente a los constantes terremotos que sacudían a la ciudad (Figura 8).



Figura 8. Corte isométrico de la construcción en adobe. Fuente: elaboración propia.

Decoración:

Por último y como ya se mencionó se utilizaron materiales traídos especialmente desde Panamá y Guayaquil como la caoba o el cocobolo, especial para los balaustres. Tanto las habitaciones como el corredor tipo logia que rodeaba al patio se encontraban techados con coberturas artesonadas a fiel imitación de las mudéjares, con delicados diseños y piñas (Figura 9). Ambos sistemas se utilizaron en todas las casonas e iglesias construidas en la época del Virreinato del Perú, con un trabajo delicado y costoso, pues se empleaba nogal, ébano, ciprés entre otros extraordinariamente resistentes al paso del tiempo, y duros para la talla.

Pero este “mudejarismo” significa algo más que un gusto pasajero o una moda. Representa la profunda interpretación de formas de vida y de cultura de la cristiandad y el islam, forjada en el curso de ocho siglos de convivencia en la Península Ibérica.



Figura 9. Ejemplo de galería y techo artesonado. Fuente: Imágenes de la autora.

Análisis de las principales casonas trujillanas

Complementario al gran valor del patio en este modelo de la arquitectura doméstica, también es fundamental conocer el valor histórico que tienen estas. En la Figura 10 se aprecia la ubicación de cada una de las casonas dentro del Centro Histórico de Trujillo (CHT), posteriormente se hablará de las más representativas:

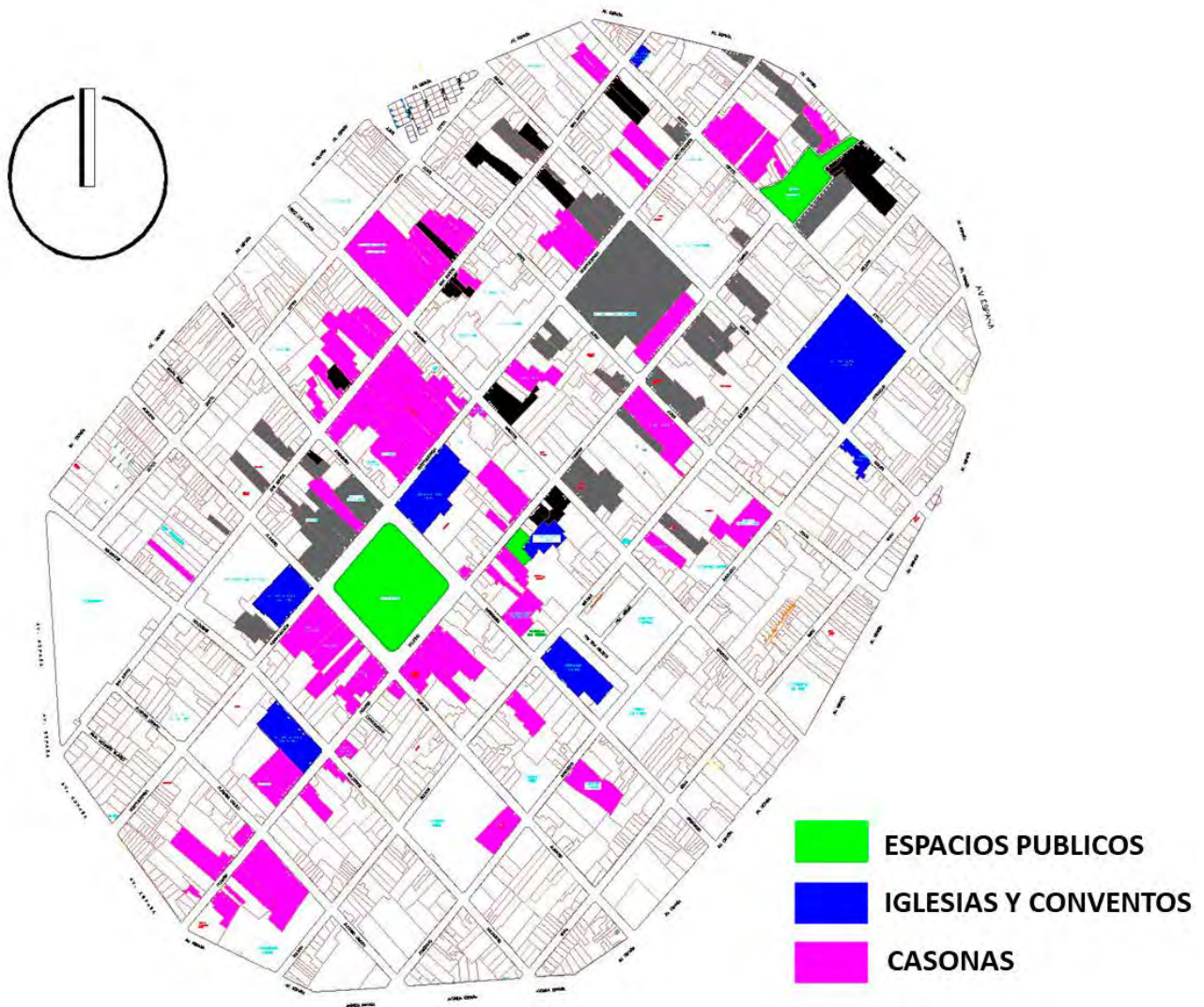


Figura 10. Ubicación de las casonas trujillanas en relación al Centro Histórico. Fuente: Elaboración propia.

Palacio Iturregui:

Está ubicada en una esquina entre el Jr. Pizarro y Jr. Junín, es más reconocida con el nombre de “Palacio” por su majestuosidad. Tiene un estilo republicano de a fines del siglo

XIX, en una primera instancia perteneció a los marqueses de Bellavista, luego cedieron la casa a Juan Manuel Cavero y Muñoz, quien al comenzar la época republicana fue el primer alcalde de Trujillo. Posteriormente la casa fue vendida al padre de Juan Manuel Iturregui Gonzalez. En el año de 1841, la casa fue atacada por el ejército chileno; años después, en 1895, se inauguró el Club central que actualmente se encuentra en funcionamiento y que permite conservar los ambientes y mobiliarios en perfectas condiciones.

Es un solar regular, donde los espacios se organizan en tres patios. (Morales, 2017)

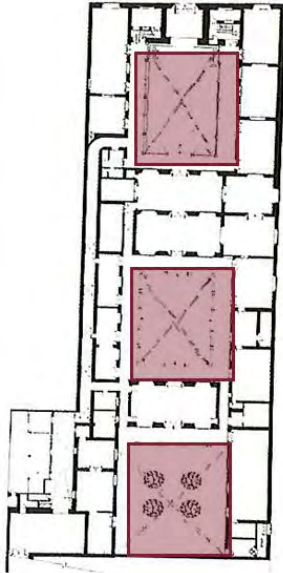


Figura 11: Palacio Iturregui, planta y fachada. Fuente: Elaboración propia.

Casa Urquiaga o de la Emancipación

Se ubica entre el cruce del Jr. Pizarro y el Jr. Gamarra, cerca de la Plaza de Armas (Plaza Mayor). Esta casa se edificó en uno de los solares más amplios por Don Juan Martínez Escobar en el año de 1640, aunque actualmente es propiedad del Banco BBVA Continental.

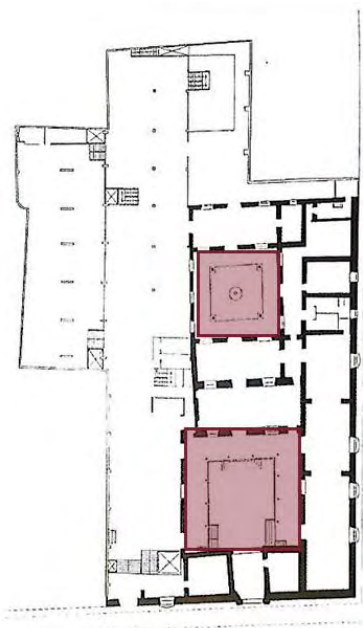


Figura 12. Casa de la Emancipación, planta y fachada. Fuente: Elaboración propia.

El terremoto de 1970 afectó significativamente gran parte de la casona, pero el Banco financió una restauración en el inmueble, donde se le devolvió su valor histórico al recuperar su estructura y decoraciones. La casa tiene patrones virreinales transformados estéticamente a un neoclásico republicano, es muy conocida porque el Marqués de Torre Tagle con el apoyo de José de San Martín logró coordinar en estos salones las estrategias a realizar para lograr la independencia del Perú.

En el año de 1823, cuando el ejército español comenzaba a ocupar Lima, se realizó el primer Congreso Constituyente de la República en sus salones, para albergar a grandes personalidades, uno de ellos el presidente republicano José de la Riva Agüero que instaló su sede de gobierno tiempo después (Morales, 2017).

Casa del Mayorazgo de Facala:

Se ubica en el Jr. Francisco Pizarro y Bolognesi, el solar perteneció a Melchor Verdugo, uno de los fundadores de la ciudad de Trujillo, sin embargo, los archivos regionales indican que la casa fue construida en 1709 por Bartolomé Tinoco que a su vez fue el dueño del Mayorazgo de Facalá, situado en el valle de Chicama. De esta manera, perteneció por varios años a sus sucesores hasta que en el año de 1900 se subdividió la vivienda y se construyó un segundo nivel.

Posteriormente en 1950, fue comprada por Don Jaime Orbegoso, que hizo una reconstrucción en la casa y añadió balcones, una portada y ventanas nuevas; luego en el año de 1991 fue adquirida por el Banco Scotiabank que la restauró para utilizarla como sede principal. Con dicha restauración, la casona pasó de una fachada modesta y sobria a una recreación de la casa de Ganoza Chopitea de estilo neoclásico.

Esta casa tiene un gran valor histórico porque en el año de 1820, doña Micaela Muñoz Cañete, esposa de Don José Clemente Tinoco y Merino, creó la primera bandera peruana que posteriormente sería izada en la proclamación de la independencia de Trujillo constituyéndose como la primera ciudad declarada libre del Perú. Una razón más para que el vecino se identifique con su patrimonio. El terreno tiene forma de L, cuenta con un patio principal y un traspatio donde se ubica un manantial y una escalera de calicanto (Morales, 2017).



Figura 13. Casa del Mayorazgo de Facalá, planta y fachada. Fuente: Elaboración propia.

Casa Calonge Urquiaga:

Esta casa está ubicada al frente de la plaza de Armas, el solar en un principio fue asignado a Don Rodrigo Lozano, quien fue el primer alcalde de Trujillo. Desde ese entonces se conservó su estructura y características del siglo XVI, pronto cambió de propietarios hasta que pasó a potestad de Alberto Urquiaga Calonge quien le otorgó este nombre característico a la casa. Para el año de 1972, los herederos vendieron la propiedad al Banco Central de Reserva del Perú. Actualmente la casona es de uso administrativo-cultural pues permite hacer recorridos turísticos para observar la colección numismática y el escritorio que utilizó Simón Bolívar en el que redactó y dictó varios decretos importantes mientras estuvo en Trujillo en su campaña emancipadora. Así mismo cuenta con unas salas condicionadas para la exhibición de cerámica prehispánica.

Funcionalmente, dicha casona es un típico ejemplo de las casas cristianas, cuenta con un zaguán y tres patios los cuales se conectan por un eje central pero no es una planta simétrica (Morales, 2017).

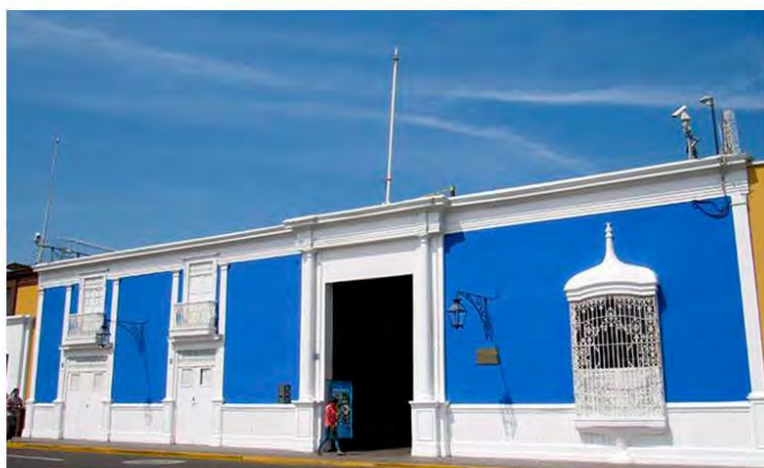
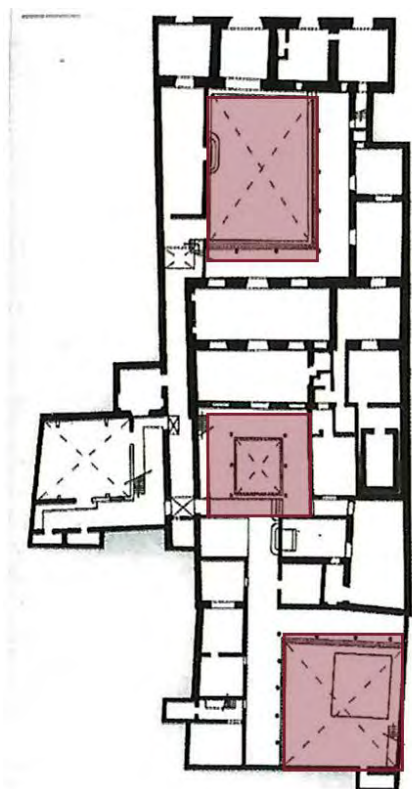


Figura 14. Casa Calonge Urquiaga, planta y fachada. Fuente: Elaboración propia.

Casa Mariscal de Orbegoso:

Ubicada en la quinta cuadra del Jr. Orbegoso al costado de la plazuela de la iglesia San Agustín. Es una casa señorial fusionada con una hacienda de la época. En 1535 esta casa se construyó en el solar otorgado a Pedro Gonzales, sin embargo, años después parte del terreno sería vendido a los frailes de la Iglesia San Agustín para que pueda utilizarlo como atrio.

La casa fue cambiando de propietarios hasta que, en 1814, por herencia, le perteneció al Mariscal Luis José de Orbegoso y Moncada. Familiares, años después vendieron el

predio al Banco Internacional del Perú (Interbank), quien pasó a restaurar la casa para utilizarla como sede cultural. Para esto, utilizó materiales nativos como la piedra, madera, barro y la caña, e incluso materiales traídos a Trujillo desde España u otros países (Morales, 2017).

Cuenta con un atrio y dos patios interiores.

Plano de planta.

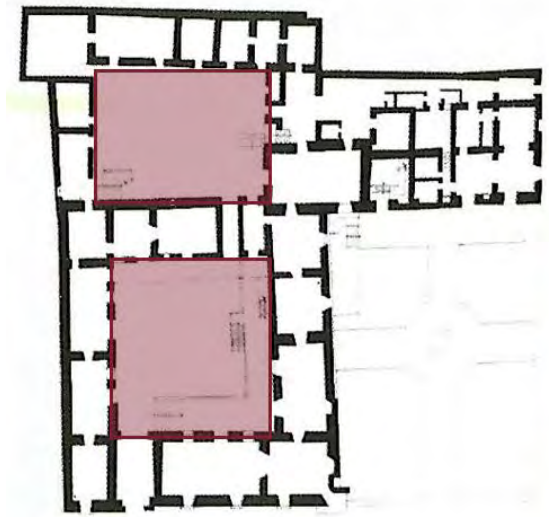
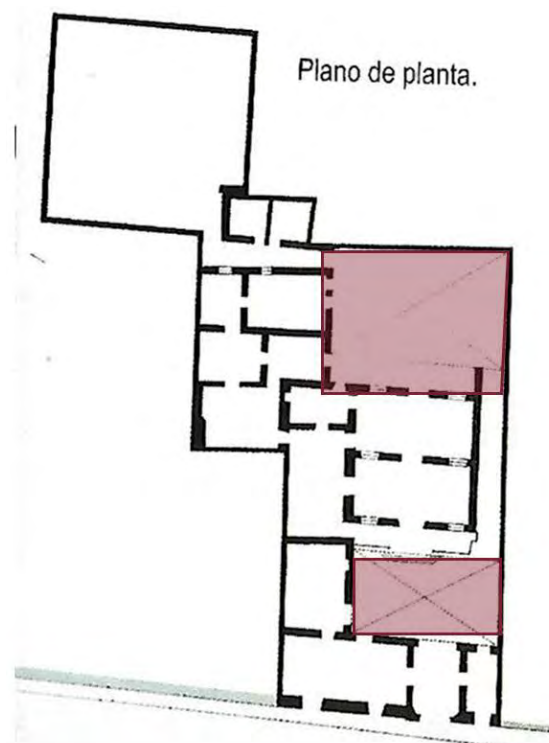


Figura 15. Casa del Mariscal de Orbegoso. Fuente: Elaboración propia.

Casa Ganosa Chopitea:

Esta casa está ubicada al frente de la Iglesia San Francisco, en el Jr. Independencia. Su fachada es muy reconocida por todos los Trujillanos por su pintura mural y los dos leones que se ubican en su portada. Se trata de una casa virreinal, que correspondió a los hermanos Teresa y Gaspar Antonio Ramírez y Laredo, pero luego de sea adquirida por



Plano de planta.



Figura 16. Casa Ganosa Chopitea. Fuente: Elaboración propia.

Carlos Flores fue vendida en 1813 a la familia Ganoza que vivieron allí años hasta que el Gobierno Regional la compro, pero luego la vendería a Sr. Luis Deza Sánchez, quien es el actual dueño.

La planta tiene una forma irregular, con tres patios organizadores. El estilo que más predomina en su fachada y en su interior es el rococó y barroco (Morales, 2017).

Conclusiones

La llegada de los españoles a América trajo consigo un cambio súbito en el ámbito edificatorio que ocasionó la instauración de nuevas tipologías arquitectónicas, entre ellas, las famosas casas-patio que aún configuran la imagen cultural y turística del centro histórico de Trujillo. En señal de añoranza hacia su país natal, se diseñaron

Se determinó la evolución del patio a través de un estudio bibliográfico para demostrar su uso desde las antiguas aldeas neolíticas y su constante evolución durante el período helenístico y grecorromano como Mileto o Pompeya. La adición de elementos ornamentales, finos acabados y función como eje organizador fue dada a partir del estatus y nivel socio-económico de los dueños, los dotaba de una belleza inigualable.

El Centro Histórico de Trujillo es actualmente el punto de encuentro más relevante de todos los liberteños pues cuenta con una variedad de edificaciones que marcan estilos arquitectónicos traídos desde España, desde el renacimiento tardío, barroco, rococó y neoclásico. A esto se le suma el colorido y espacialidad de los patios de claro estilo andaluz y mudéjar que permiten transportarse hacia un ambiente casi idílico, un tanto alejado de la realidad exterior.

Es fundamental conocer el valor histórico-arquitectónico que conllevan las casonas Trujillanas como un testimonio de hechos pasados que desencadenaron la independencia de todo un país, además de generar una identidad cultural de los ciudadanos hacia su patrimonio con clara proyección al futuro.

Referencias bibliográficas

- Capitel, A. (2005). *La arquitectura del patio*. Recuperado de: http://oa.upm.es/35270/1/La_arquitectura_del_patio.pdf
- Collantes de Terán, F. (1984). *Arquitectura Civil Sevillana*. Sevilla, España: Ayuntamiento de Sevilla.
- Cuervo Álvarez, B. (2016). La conquista y colonización española de América. *Historia Digital Colabora Con La Fundación ARTHIS*, 28, pp. 103–149. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5580242>
- Martínez, F. L. (2019). Migraciones, interculturalidad, exilio y arquitectura. Cerámica española del siglo XVII en Túnez y América, un encuentro transatlántico. *ÁREA*, 25(2), pp. 1-14. Recuperado de: https://www.area.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/AREA2502/2502_martinez-nespral.pdf
- Monte, A. (1940). *La conquista del Perú*. 283.
- Morales, S. (2019). El patio y la herencia sevillana del habitar. *Arquitectura y Urbanismo*, 40(2), pp. 59–66. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3768/376862224006/html/index.html>

- Navarro, M. (2006). Las fundaciones de ciudades y el pensamiento urbanístico hispano en la era del descubrimiento. *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona. ISSN: 1138-9788. 10 (218), p. 43.
- Orihuela, A. (2007). La casa andalusí: un recorrido a través de su evolución. *Artígrama: Revista Del Departamento de Historia Del Arte de La Universidad de Zaragoza*, 22, pp. 299–336.
- Pavón Maldonado, B. *El patio en la arquitectura del islam occidental*.
- Sandy, L., y Apestegui, E. (2020). *La casa patio virreinal limeña*.
- Silva, M. B. (2001). La vivienda a patios de origen hispánico y su difusión en Iberoamérica. *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, pp. 875–896.
- Schoenauer, N. (1984). *6.000 años de hábitat*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Sociedad Geográfica de Lima (2021). La fundación de Trujillo, una ciudad con abolengo histórico. *Bicentenario del Perú 2021*. Recuperado de: Aniversario de fundación de la ciudad de Trujillo.pdf (socgeolima.org.pe)
- Torres, J. (2019). *La domus romana*.
- Torres-Balbás, L. (1946). La vivienda popular en España. *Folklore y Costumbres de España*, Tomo III, Barcelona, España: Alberto Martín.
- Zambrano, F. y Bernard, O. (1993). El poblamiento durante la colonia. In *Ciudad y territorio: El proceso de poblamiento en Colombia*. Institut français d'études andines. doi:10.4000/books.ifea.2094

Bibliografía

- Harth-Terre, E. (S.F). *Cómo eran las casas en Lima en el siglo XVI*. Lima, Perú: Talleres Gráficos Villanueva.
- Garcilaso de la Vega (1944). *La Conquista del Perú*. Madrid, España: Ediciones Atlas.
- Mann, C. (2006). *1491: una nueva historia de las Américas antes de Colón*. Madrid, España: Taurus.

ACERCA DE LOS AUTORES

Dra. Arq. María Lucía Boggiano Burga

Arquitecta con experiencia en la supervisión de obras públicas y gestión del patrimonio cultural. Doctora en Arquitectura y Doctora en Ciencias Ambientales por la Universidad Nacional de Trujillo (UNT). Docente investigadora de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Privada Antenor Orrego de Trujillo (FAUA - UPAO) y coordinadora general del Semillero de Investigación en “Historia de la arquitectura y urbanismo colonial y prehispánico”. Ponente de diversos eventos académicos de carácter internacional como el 27º Congreso Mundial de Arquitectos.

Correo electrónico: mboggianob@upao.edu.pe / mlucia.boggianob@gmail.co

Est. Arq. Carmen Elena González Narváez

Estudiante del décimo ciclo de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Privada Antenor Orrego de Trujillo (FAUA - UPAO).

Miembro del Semillero de Investigación “Historia de la arquitectura y urbanismo colonial y prehispánico”.

Pertenece al tercio superior, con reconocidos trabajos como “Tecnologías constructivas Incas aplicadas a las edificaciones de la Costa y Sierra del Perú” y “Desarrollo de materiales de construcción sostenibles para una arquitectura vernácula y autóctona”, en actual desarrollo.

Facultad de Arquitectura, urbanismo y artes. Universidad Privada Antenor Orrego

Av. América Sur 3145, Trujillo, 13008.

Trujillo, La Libertad. Perú.

VOYAGE D’OUEST. LECCIONES APRENDIDAS POR LE CORBUSIER EN AMÉRICA

**THE TRIP TO THE WEST. LESSONS LEARNED FROM AMERICA BY
LE CORBUSIER**

FEDERICA CIARCIÀ¹

Resumen

En 1911 Le Corbusier, todavía en su etapa formativa, emprende su Voyage d’Orient y en 1929 su primer viaje latinoamericano, donde comienza su relación con Occidente. A partir de ese momento instaaura con América un vínculo sustentado por conferencias, colaboraciones y desilusiones, que durará por las próximas tres décadas. Más allá de lo que Le Corbusier llevó al continente sudamericano, resulta significativo lo que se trajo desde allí y el proceso intercultural que surge de este encuentro.

Con los años, treinta arquitectos, intelectuales y artistas europeos y latinoamericanos desarrollarán su formación académica y/o profesional entre los dos continentes, creando una red de intercambios teóricos, culturales y proyectuales. Será a partir de esta conjunción que nace la expresión de una nueva modernidad, reflejo de esta relación transatlántica.

Palabras clave: Movimiento Moderno; Le Corbusier; proceso intercultural; viaje.

Referencias espaciales y temporales: América del Sur; siglo XX.

Abstract

In 1911 Le Corbusier, still in his training path, undertook his Voyage d’Orient and will be in 1929 where his first Latin American trip begins as well as a deep relationship with the West. From that moment, followed by conferences, work partnerships and why not, some disappointments, is how he established a connection link along with this part of the world which will last for at least the three coming decades. Beyond his contribution to South America, what might be more significant to us is what he actually got and the result of that, reflected in that intercultural exchange process. In the 1930s, both European and Latin American architects, intellectuals and artists who developed their academic or professional training between both continents, will create a theoretical, cultural and project network. Thanks to these transatlantic relationships is how the new modernity was born.

Keywords: Modern Movement, Le Corbusier, multicultural process, trip.

Time and Space references: South America, XXth Century.

1. Arquitecta por el Politecnico di Torino y la Università degli Studi di Roma.

1929 puede definirse como un año central para el mundo cultural de las vanguardias: se proyecta por primera vez *Un perro andaluz* dirigido por Luis Buñuel, Mies van der Rohe junto a Lilly Reich realizan el pabellón para la Expo de Barcelona (Quetglas, 1993) y Le Corbusier viaja por primera y única vez a Argentina, entre otras etapas en Sud América. Su propósito antes de la exploración del continente es de misión cultural, con 'ojos imperiales', como definiría Mary Louise Pratt. para orientarse hacia una mayor integración de la arquitectura con la ciudad preexistente, con el *genius loci*. Donde con una apertura a la arquitectura orgánica, con mayor atención al paisaje, a la búsqueda de materiales vernaculares y al uso de la luz. Independientemente de la influencia que este viaje pudo tener en el desarrollo de las nuevas propuestas arquitectónicas y urbanas, lo más significativo es el impacto que la experiencia tuvo sobre Le Corbusier.

En quatorze jours, un navire vous transporte sur l'autre rive de l'Océan. Vous avez eu le temps d'oublier le tumulte européen; la solitude des eaux vous a accalmi; vous voici réceptif, intensément; vous allez connaître un autre monde. A la nuit tombée, une barre des lumières électriques a coupé en deux l'immense vide, faisant la séparation des eaux et de l'air. Cette ligne, c'est la Terre, vue par la tranche, exprimée par une entité presque irréelle: les quais éclairés de la nouvelle Amérique (Le Corbusier, 1930).

[En catorce días, un barco te lleva al otro lado del océano. Has tenido tiempo de olvidar el tumulto europeo; la soledad de las aguas te ha calmado; eres intensamente receptivo; vas a conocer otro mundo. Al caer la noche, una barra de luces eléctricas cortó el inmenso vacío por la mitad, separando el agua y el aire. Esta línea es la Tierra, vista desde el borde, expresada por una entidad casi irreal: los muelles iluminados de la nueva América].

Esta fue la primera imagen de América vista por el maestro franco-suizo y el punto de partida desde el cual comienza una conjunción entre el Movimiento Moderno Europeo y el argentino, y luego el sudamericano.

Esta expedición marca el comienzo de un proceso intercultural con un doble resultado: por un lado, lleva en Europa la introducción de nuevos postulados que influenciaron el desarrollo de la segunda etapa de la modernidad, como el redescubrimiento del rol del paisaje y de los valores de los caracteres tradicionales locales; por otro, determina la culminación del debate que lleva a la afirmación de los nuevos cánones arquitectónicos en el continente austral.

En Argentina, Le Corbusier se enfrenta con un territorio, que se extiende entre la pampa y el río, ilimitado y poco construido, que explora mediante el uso de diferentes medios de transporte y que lo acompañan en este cambio. En los relatos de Emeric Essex Vidal y Peter Schmidtmeier la monotonía de la planicie se traducían en un horror vacui que las proyectaba como un verdadero obstáculo tanto para la producción económica como, sobre todo, para la creación estética. Para Le Corbusier, al contrario, se transforman en un espacio de descubrimiento personal, de sus primeras experiencias como escultor. De hecho, es durante este viaje que sube por primera vez a un avión bimotor y descubre una nueva forma de observar el territorio, que aquí, en comparación con el europeo, tiene formas exuberantes al punto de sorprenderlo: estos son algunos de los aspectos que más se destacan en su escrito al cual se dedica en su viaje de regreso.

El 23 de octubre de 1929, Le Corbusier viaja a Asunción de Paraguay, mientras escribe a la madre: "*Me voici au centre de l'Amérique, venu en avion. Vu des terres, tout simplement*

effrayent d'étendue et de solitude” [Aquí estoy en el corazón del América, llegando en avión. Visto desde la tierra, simplemente aterrador de la extensión y la soledad] (Carta de Le Corbusier a la madre, Fondation Le Corbusier, Paris, 23 octubre 1929).

Y es desde el avión que descubre, por segunda vez, el continente americano: la primera fue desde el transatlántico en medio del océano, en medio de la noche, durante la cual avista a una América delineada por las luces de la ciudad, mientras en esta ocasión, desde arriba, a través de las formas sinuosas de la tierra. Esta vez está fascinado por ese territorio tan extenso que parece desolado y por el paisaje tropical, por sus colores y, sobre todo, por el curso de los ríos que observa y dibuja en su cuaderno de bocetos. Ese vuelo destaca un momento fundamental para Le Corbusier y puede reconstruirse en etapas. La primera, en la que vuela sobre los ríos Paraná y Uruguay, observa los movimientos erosivos de éstos y la ley del meandro, que descubre durante esta expedición, y son los mismos que encuentra en sus viajes posteriores a Colombia, Cuba o el Golfo Pérsico entre 1950 y 1954. En la etapa sucesiva, bordea la selva virgen de esa floreciente zona de Argentina, donde la tierra es roja y ferrosa al punto de volverse púrpura, hasta llegar a Paraguay.

La estadía en Asunción (Maestriperi, 2009, pp.85-92) puede considerarse como una última fase en la cual el maestro se sorprende por los caracteres autóctonos que todavía permanecen en ese pequeño pueblo de Paraguay que, aparece rodeado de una increíble vegetación con inmensos árboles y sombras de malva, azafrán o guindilla. Las casas son construidas con listones de madera o de caña, y arcilla mientras las mujeres todavía visten con trajes tradicionales con túnicas blancas y pañuelos en la cabeza.

La experiencia sudamericana marca el comienzo de la transformación del arquitecto, que lo conduce al redescubrimiento de algunos valores, de los cuales sus obras han sufrido un proceso de despojo, como el rol representado por el paisaje. La reflexión sobre estos aspectos empieza en el mismo año en que el estudio *rue de Sèvres*, se están terminando las obras de los proyectos puristas de Villa Savoye en Poissy y Villa Baizeau (Le Corbusier, 1930) en Cartagena, distintos de su nueva visión.

Su partida de una Europa en revuelta, que se está preparando a la segunda gran guerra, contribuye significativamente a este cambio. Además, se ve influenciado por la diversidad espacial y geomorfológica entre los dos continentes: la densidad poblacional y el denso tejido del primero impiden la posibilidad de poder observar la línea recta del horizonte, que vuelve a apreciar en América. Le Corbusier atraviesa un período de conflictos profesionales, de hecho, el año anterior, en La Sarraz, la fractura del grupo CIAM causada por los arquitectos alemanes de extrema izquierda y los problemas que enfrenta durante 1929 lo convencieron de la idea del viaje sudamericano. En abril de ese año, en colaboración con Pierre Jeanneret, propuso la última variante del *Palais de la Société des Nations* en Ginebra, para el cual el mes siguiente recibió un resultado negativo.

En el continente, el maestro no solo queda sorprendido por la naturaleza, con un Buenos Aires sin límite ante sus ojos, reflexiona también sobre algunos aspectos de su interpretación de la ciudad contemporánea. María Rosa Oliver dedica una parte de un escrito a la estadía del arquitecto en la capital, en particular a los días en su compañía, en el cual vuelve a leer su visión de la ciudad:

En mi auto, que ya empezaba a sonar la chatarra, salí varias veces con Le Corbusier a recorrer la ciudad desde cuyas calles, según él, no se ve el cielo, y a la cual -lo advirtió en seguida- le han escamoteado el río. El río en el que su imaginación internaba espigones con viviendas. Le recordé, entonces que a espaldas de Buenos Aires la pampa es más espaciosa que el estuario. "Aquí se está, más cerca del centro", me dijo en la Costanera, y calculo el tiempo que toma transportarse del taller, la obra en construcción o la oficina hasta la casa habitación, y viceversa (Oliver, 1969, pp. 253-254).

A partir de estas consideraciones, el Plan director para Buenos Aires también se puede leer de forma distinta y el río se convierte en uno de los elementos clave a partir del cual se desarrolla su visión urbanística para la capital argentina. Este proyecto urbano es una nueva señal de cambio entre las propuestas anteriores, como el *Plan Voisin* y las posteriores, como el *Plan Obus* de Argel de 1931, donde la ciudad histórica se abre al mar, subordinándose al paisaje. Observar el flujo de los ríos e integrar el paisaje en la ciudad también transforma su forma de concebir la planificación urbana.

Este viaje no tiene resultados inmediatos y, de hecho, parece no recibir ningún tipo de reconocimiento ni dejar rastro en América del Sur, como la mayoría de los estudiosos han definido, ni aparentemente en la carrera profesional del arquitecto. Le Corbusier sale de la capital argentina con grandes esperanzas y planes, y durante su partida hacia Montevideo, a bordo del barco Giulio Cesare, escribe a la madre:

Je pense que je ferai de grands travaux à Buenos Aires. Les rôles seront retournés : au lieu d'y dé penser du franc français qui vaut dix centimes, on gagnera des pesos qui valent dix francs. Mais là n'est pas la question : il y a à faire le Grand Buenos Aires, la plus grande création de l'époque. Une conception qui n'est pas ordinaire, qui est fantastique, raisonnable, sublime. J'ai organisé les alliance utiles, j'ai trouvé un type : Vilar, qui est ce qu'il faut (Carta de Le Corbusier a la madre, Fondation Le Corbusier, Paris, 14 noviembre 1929).

[Creo que haré mucho trabajo en Buenos Aires. Los roles se cambiarán: en lugar de pensar en el franco francés que vale diez centavos, ganaremos pesos que valen diez francos. Pero esa no es la cuestión: tiene que ver con el Gran Buenos Aires, la mayor creación de la época. Un diseño que no es ordinario, que es fantástico, razonable, sublime. Organicé las alianzas útiles, encontré un chico: Vilar, que es lo que se necesita].

En cambio, es precisamente a partir de ese momento que empieza una fase de transición en la cual los paradigmas del primer Movimiento Moderno europeo y sudamericano comienzan a fusionarse influidos por: el proceso de transformación del maestro suizo, por un lado, y la formación de una red de arquitectos, urbanistas, artistas e intelectuales que desarrollan sus estudios universitarios y/o experiencia profesional entre los dos continentes, por el otro. A partir de la década de 1930, comienza el proceso de inclusión de representantes latinoamericanos entre los miembros del CIAM, lo que hizo una contribución significativa al lanzamiento de este intercambio internacional. En 1931, el crítico de arquitectura Sigfried Giedon, para permitir la difusión del nuevo movimiento más allá de las fronteras europeas, publicó un artículo en el que subrayaba las diferencias en el clima y en la difusión de la industrialización entre los países del norte y del sur. Posteriormente, propone a Gregori Warchavchik dirigir al grupo de arquitectos del CIAM de esta área, incluso a que se formaran varios grupos vinculados a los diferentes estados por razones de conflictos internos y por extensión del continente. En 1935, Wladimiro Acos-

ta constituye informalmente el grupo argentino de representantes del CIAM y difunde la noticia en la revista “Nuestra Arquitectura”, donde argumenta que la discusión grupal es la única solución adecuada para abordar los problemas relacionados con la arquitectura. A pesar de esto, no recibe respuestas del comité del CIAM y la formación del equipo, reconocida como Grupo argentino (Ciarcià, 2018), se remonta solo al período de posguerra con la reunión oficial que data el 15 de julio de 1949.

También entre los años treinta y cuarenta, una serie de otros eventos favorecen la afirmación de la expresión de la modernidad latinoamericana. Entre estos, tiene un rol significativo la visita de Alberto Sartoris (Hylton Scott, 1936) a Buenos Aires, donde presenta una serie de conferencias y sus ideas se publican en periódicos locales y revistas especializadas. Después de este viaje, Sartoris (1932) publica una segunda edición del volumen *Gli elementi dell'architettura funzionale* con una selección específica de obras locales. El texto es casi completamente fotográfico, sin el uso de subtítulos descriptivos, pero Argentina también se encuentra entre los países seleccionados. Esta contribución del arquitecto italiano se considera la primera enciclopedia iconográfica del movimiento moderno internacional que incluye algunos países de América Latina. Además de Le Corbusier y Sartoris, numerosos conferencistas, arquitectos e intelectuales europeos invitados viajan a Sudamérica, como Werner Hegemann, Pietro Maria Bardi, Auguste Perret, Richard Neutra, Bruno Zevi y Walter Gropius.

En 1934 el Graf Zeppelin hace su primer viaje de Alemania a Buenos Aires con una escala en Río de Janeiro, y da su aporte en este proceso. El evento marca la imaginación de muchos jóvenes estudiantes de arquitectura de la época, como en el caso de Amancio Williams, quien, al escribir *La llegada del Graf Zeppelin en Buenos Aires*, afirma:

Hacia abajo el precioso Rio de la Plata, plateado en la luz mañanera; la extendida línea de costa del Uruguay; la visión de ese país y la sensación de que más allá se encontraba el continente Sudamericano. Desde la línea costera hasta el horizonte, es decir hacia el Norte, el panorama estaba cubierto por la niebla de la mañana como un suave velo gris plateado que subía hacia arriba, hasta que mis ojos encontraban la quilla del Zeppelin, la grandiosidad de su casco y la explosión de la plateada luz (Johnston Merro, 2014).

Posteriormente, en 1943, se organiza en el MOMA una exposición titulada *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*, organizada por Philip Goodwin. Tanto la publicación de Sartoris como la exposición favorecen la inclusión del Movimiento Moderno Latinoamericano entre los temas tratados en el debate internacional y apoyan este intercambio y esta apertura entre Europa y América Latina. Una década más tarde, en noviembre de 1955, se realiza la exposición de *Latin American Architecture since 1945*, expuesta también en el MoMA, encargada por el Modern's International Programme y organizada por Arthur Drexler y el historiador Henry-Russell Hitchcock. Este último describe la unidad territorial del continente, representándolo como si fuera visto desde un avión. Hitchcock transmite su entusiasmo por América Latina y su arquitectura moderna, como una tierra que pertenece específicamente a la edad del avión.

Después del primer viaje del maestro a través del nuevo continente, se forma una red de arquitectos, urbanistas, intelectuales y artistas que viajan, intercambian proyectos, cartas e ilusiones, y que mantiene un crecimiento durante varias décadas. De hecho, muchos

argentinos, pero en general sudamericanos, desarrollan parte de su práctica profesional en el estudio de la rue de Sèvres, desde Jorge Ferrari Hardoy hasta Davila Carson, desde Rogelio Salmona hasta Emilio Duhart y otros colaboradores locales del maestro suizo, como Itala Fulvia Villa, Antonio Vilar y Amancio Williams. Además, hay profesionales europeos que desarrollan experiencias que los unen de forma temporal o permanente a Sudamérica, como Charlotte Perriand, Enrico Tedeschi, Franca Helg, Marcel Breuer, Lina Bo Bardi y Josep Luis Sert.

En 1940, este último escribió al maestro suizo:

Je fais des projets pour aller en Amérique du Sud, des amis de là-bas m'écrivent qu'il y a une grande activité dans la construction et que nous avons des chances de réussite en formant un groupe de jeunes architectes. Mon séjour ici m'a beaucoup servi et mon travail sur le livre du Congrès, que je viens de finir, me donne la documentation nécessaire sur l'urbanisme pour pouvoir m'engager là-bas à faire des grands travaux [...]. Si un jour vous décidez à venir dans le Sud de ce continent, je crois que vous auriez d'énormes possibilités (Carta de José Luis Sert a Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Paris, 9 diciembre 1940).

[Estoy planeando ir a Sudamérica, amigos desde allí me escriben que hay mucha actividad en la construcción y que tenemos una posibilidad de éxito al formar un grupo de jóvenes arquitectos. Mi estadía aquí me ha servido mucho y mi trabajo en el libro del Congreso, que acabo de terminar, me da la documentación necesaria sobre la planificación de la ciudad para poder comprometerme allí para realizar trabajos significativos [...]. Si algún día decides venir al sur de este continente, creo que tendrías enormes posibilidades].

Los años sesenta, con el regreso de Antoni Bonet a España, la muerte de Le Corbusier y el viaje de Walter Gropius a Buenos Aires, señalan el momento de conclusión de los procesos internacionales de esta etapa de modernidad compartida.

Este vínculo deja como testimonio del encuentro cultural y profesional de los dos continentes: dibujos, cartas y, sobre todo, proyectos que muestran los rastros del patrimonio arquitectónico y urbano del Movimiento Moderno de Europa y América Latina y evocan la época de los primeros vuelos, de los viajes transatlánticos y de los proyectos para aquellos países aún por explorar.

Referencias bibliográficas

Le Corbusier (1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme avec un prologue américain et un corollaire brésilien suivi d'une température parisienne et d'une atmosphère moscovite*. Paris, Francia: Les éditions G. Crés et Cie.

----- *Oeuvre complète 1910-1929*. Zurich, Suiza: Les Éditions d'architecture Artémis.

----- (1946). *Manière de penser l'urbanisme*. Paris, Francia: Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, p. 110.

Sartoris, A. (1932). *Gli elementi dell'architettura funzionale*. Milano, Italia: Hoepli.

Hylton Scott W. (1936). *El racionalismo en la arquitectura*. Nuestra Arquitectura, 78.

Oliver, M.R. (1969). *Vida Cotidiana*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

Waisman, M. (1985). Enrico Tedeschi. Una invitación a la historia. *Summa*, 216, pp.72-76.

Quetglas, J. (1993). Der gläserner Schrecken. *Imágenes del Pabellon de Alemania*, Montreal, Canada: Section b.

- Maestripieri E. (2009). Algo más cerca de Le Corbusier en Buenos Aires. En R. Gutiérrez, *Le Corbusier en el Río de La Plata, 1929*. (pp. 85-92). Buenos Aires, Argentina: CEDODAL.
- Johnston Merro D. (2014). *La casa sobre el arroyo. Amancio Williams en Argentina*. (p. 172). Buenos Aires, Argentina: 1:100 ediciones.
- Ciarcia F. (2018). *Complejidades y contradicciones de un extenso intercambio epistolar. El largo proceso de formación del grupo CIAM argentino*. EdA Esempli di Architettura.
- (2019). *Sulle orme di Le Corbusier. Gli esordi e la diffusione del Movimento Moderno in Argentina: dibattito, tutela e valorizzazione del patrimonio*. (Tesis inédita de doctorado). Politecnico di Torino, Italia.

ACERCA DE LA AUTORA

Federica Ciarcia

Arquitecta por el Politecnico di Torino y la Università degli Studi di Roma. Doctora en Architectural and Landscape Heritage por el Politécnico de Torino. Docente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU-UB) de la Universidad de Belgrano. Visiting Professor 2020-2021 Politecnico di Torino. Desde el 2020 directora del grupo interuniversitario de investigación eX-momo, Exchanges of Modern Movement.

Universidad de Belgrano. Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU). Zabala 1837. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1426. Argentina

Correo electrónico: federica.ciarcia@comunidad.ub.edu.ar

LA CONFORMACIÓN DEL INVARIANTE CORRELACIONAL: REFLEXIONES SOBRE EL FENÓMENO DE HOMOGENEIZACIÓN IDENTITARIA Y ESPACIAL

THE UNALTERABLE CORRELATIONAL CONFORMATION: REFLECTIONS
ABOUT THE IDENTITARY AND SPATIAL HOMOGENIZATION PHENOMENON

OSCAR DANIEL SOTO MORALES¹

Resumen

Este texto reflexiona sobre los supuestos usiológicos que subyacen al génesis del arquetipo identitario encaminado a un sustancialismo del que los seres humanos se han afianzado a fin de distinguirse como especie respecto a otras y a sí misma. El objetivo es ofrecer una apreciación crítica sobre cómo ha sido prefigurada esta identidad humana en occidente. De tal forma que sus diversidades se vuelven culturas temerosas de quedarse aisladas en un pasado material, tecnológico y epistémico respecto a su ley de desarrollo. Finalmente, se reflexiona sobre cómo esta metafísica sustancial se refleja no sólo en su identidad, sino también en su espacialidad, que al final termina mistificándose, erigiendo entornos material y perceptivamente similares.

Palabras clave: Teoría del espacio; identidad; fenómenos espaciales.

Referencias espaciales y temporales: siglo XX; América Latina.

Abstract

This text ponders about the usiological assumptions that underlie the genesis of the identity archetype aimed at a substantialism from which humanity have established in order to distinguish themselves as a species from others and themselves. The objective is to offer a critical appreciation about how human identity has been foreshadowed especially in the West. In such way, their diversities become fearful cultures of being isolated in a material, technological and epistemic past regarding their development law. Finally, it's pondered how this substantial metaphysics is reflected not only in their identity, but also in their spatial context ,that in the end finishes up being mystified, rigging up materially and perceptually similar environments.

Key words: Space theory; identity; spatial phenomena.

Space and time references: XXth Century, Latin America.

1. Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ).

Este artículo es el formato extendido de la ponencia presentada en las *Jornadas Tiempos Americanos: Estudios sobre hibridación cultural en arquitectura, diseño y urbanismo* del IAA (FADU-UBA). Es parte de la investigación de tesis llamada “Blanqueamiento del cuerpo y el territorio. El fenómeno de estigmatización socio espacial ejercido desde la estética arquitectónica”, radicada en el Programa de la Maestría en Arquitectura de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) México.

Esencia humana

Este texto pone en cuestionamiento cómo se prefigura la identidad humana occidental, sobre todo cómo distinguirla cuando es resultado de un modo de pensar y cómo este último se refleja en su arquitectura. Por ejemplo, al leer a Charles Baudelaire en su narrativa del *Pintor de la vida moderna* (1863) hace la observación de que a partir del entorno dado por la obra arquitectónica, se buscaba exhibir el placer que había en ese entonces en la sociedad parisina que relucían en el poder adquisitivo, materializado en las calles y pasajes urbanos.

A su vez, Walter Benjamín en un relato del Libro de los pasajes (2005) describe este escaparate, donde registró cómo las fachadas y su decoración de lujo industrial, fueron los elementos que construyeron los valores de la nueva y empoderada París del siglo XIX. Por lo que estas representaciones y lecturas retratan el importante papel que juega el entorno espacial dentro de la definición que tiene el ser humano por sí mismo.

¿Y cuál es esta definición que tiene el ser humano por sí mismo? Bueno, primeramente, se ha asimilado que lo humano comporta dos aspectos que lo condicionan como tal. Su animalidad, referida a su condición biológica dentro de una especie zoológica; y su proceder, que son las condiciones del qué, cómo, para, por qué lo humano existe en un constante interactuar con el entorno y consigo mismo.

Estas dos condiciones, se hacen presentes en lo humano a nivel personal y colectivo. Cada una es influida por su contraparte y forma el obrar humano, que las hace inseparables y que lo identifican como tal. Intrínsecamente, en cada una se pueden encontrar ciertas distinciones que le otorgan esa identificación como humanidad. Esto refiere a los términos de ipseidad y mismidad, cuya reapropiación ha sido llevada a cabo por el pensador francés Paul Ricoeur en su obra *Sí mismo como otro* (1996).

Primeramente, desde un nivel lingüístico, Ricoeur menciona que identificar es relativo a asignar una similitud; que es «idéntico» a cierta cosa. Tal identificación en lo humano, se desenvuelve en los sentidos *idem e ipse* (Figura 1). Por un lado, el sentido *idem* hace referencia a lo que es sumamente parecido, lo mismo, que tiene cualidades y características similares -somos seres humanos porque el código genético y demás cualidades así lo determinan- no importa qué o cuántas diferencias biológicas y de carácter existan, hay una constante cualitativa y numérica que nos hace identificarnos como especie.

En el caso del sentido *ipse*, su connotación tiene más que ver con «lo propio», lo que es por él mismo, una identidad que es forjada por sí misma en sus diferentes cualidades y características (Ricoeur, 1996), donde además de los atributos cualitativos y numéricos, los atributos de carácter y de entorno son los que construyen la gran diversidad de presentaciones que puede adquirir un ser humano, y que configuran la identidad personal y colectiva a la que este se afirma.

Estos términos ayudan de manera general a comprender y sintetizar el significado del obrar humano como un todo que es diverso. Para ser más específicos, la existencia de la humanidad nace por la causalidad entre su mismidad o permanencia sustancial (ousía) de sí mismo respecto de su permanencia potencial, lo que puede llegar a ser que se manifies-

ta en el fenómeno del mantenimiento de sí mismo cuya esencia -no en sí la sustancia-, se halla ligada a un constante hacer de sustentación causado por sus atributos, del que se desprenden las ipseidades humanas.

Estas dos modalidades (sustancial y potencial) son las que están en un constante juego en lo humano, donde el constante empuje entre las dos hace que se mantenga el flujo en sí mismo como sustancia. Hecha esta salvedad, el siguiente aspecto que debe tratarse es, qué tipo de sustancia es lo que conforma al ser humano.

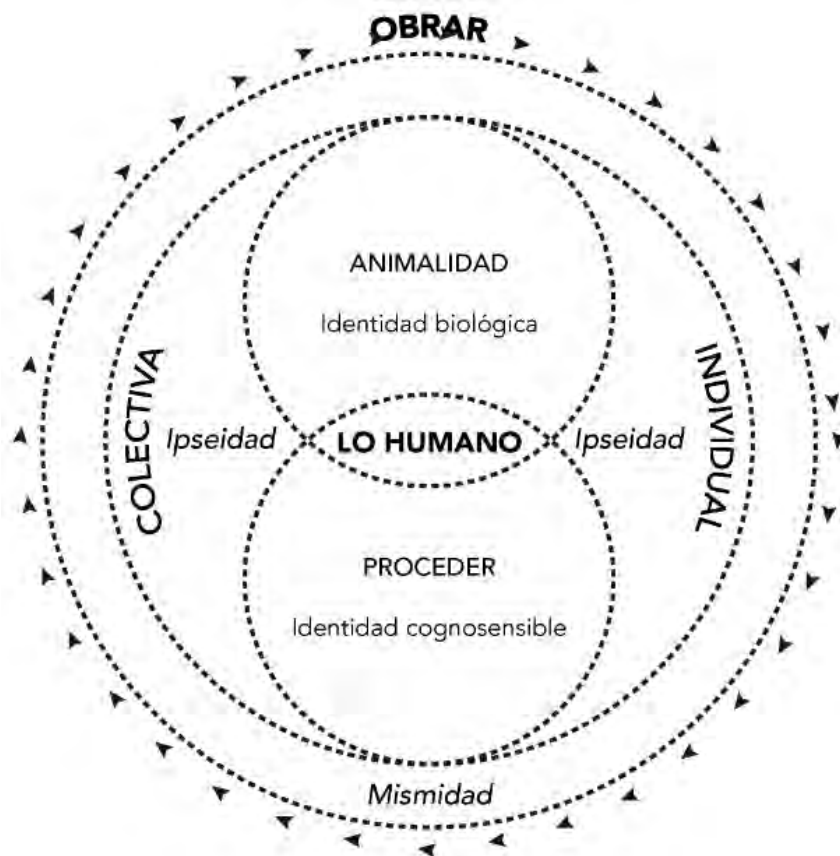


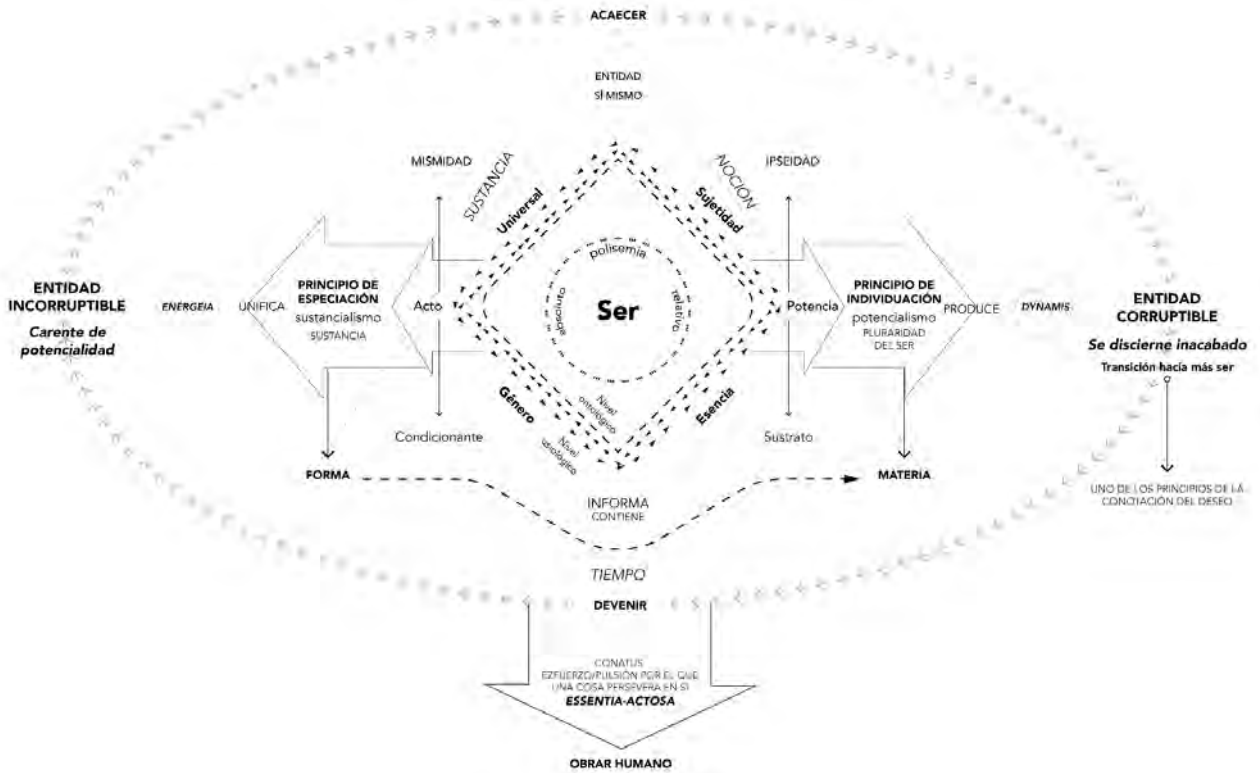
Figura 1

La sustancia, principio identificador

Por lo que se refiere a sustancia/entidad/ousía/esencia, ésta puede ser entendida como la contenedora donde se conforma este continuo empuje humano. De esta manera es que el significado de sustancia en el ser es algo meramente inmanente. No obstante, que se represente como una unidad no quiere decir que sea algo que aspire a una univocidad en su cualidad como sustancia, por el contrario, el dinamismo y relatividad de ésta, son los aspectos que la vuelven una sustancia multívoca ya que, se dice -si no en más sentidos-, que la sustancia parece ser construida por su inmanente esencia, lo universal, el género y la subjetividad o sustratos de ser (Ricoeur, 1996).

Así, estas cuatro nociones son las causantes de direccionar este empuje en sus dos flujos, cuya convergencia -según la lógica ricoeuriana- coluden de un lado al acto en cuestión de *quién es el que actúa*. Dicho de otra manera, el acto es el principio usiológico de especiación que unifica la mismidad del Ser a una forma conjunta por quién es, dado por lo universal y lo esencial.

Por el otro lado, está la *potencia*, entendida, si se toma como referencia la lógica aristotélica, como el principio del ser en *qué se hace*, referido al dinamismo de éste mismo en tanto sus diferentes atribuciones y combinaciones que puede hacer, dado por sus nociones de género y subjetivas, que se manifiestan en la acción potencial de producir. En síntesis, la potencia en el ser es el principio usiológico de individuación que configura su ipseidad (colectiva-individual), en tanto cómo gradualmente se va autoproduce y personaliza potencialmente.



Se puede esclarecer que al obrar humano lo componen estos dos principios usiológicos en constante empuje antes mencionados: el de especiación, que conduce al ser hacia su esencia, como condicionante que busca unificarse a una irreductible mismidad, *enérgeia*; y el de individuación, cuya moción es autosustentarse mediante una autoproducción continua de ipseidades, *dynamis* (Ricoeur, 1996). En efecto, el obrar humano no tiene el fin de sólo existir, sino más bien, el de persistir e insistir; obrar que se delinea en este continuo empuje entre *enérgeia* y *dynamis*, mejor conocido como *conatus*, definido por Spinoza (como se citó en Trujillo, 2016) como el esfuerzo -un término más adecuado sería voluntad o pulsión- por el que una cosa intenta perseverar en su ser, y para el caso del ser humano este perseverar está en su *essentia actosa* (Figura 2).

Es en este esfuerzo por perseverar que la humanidad ha priorizado su individuación potencial, y esto es consecuencia de la misma potencia, porque en ese estado, la humanidad se ha discernido inacabada y, por ende, se ha percibido corruptible. Por lo que su procesualidad potencial la encamina a una única moción: la aspiración/apetencia de trascender y subsistir como especie integra a una mismidad incorruptible -que no necesita de potencialidad- en su ambivalencia (Trujillo, 2016). Por consiguiente, es esta priorización y apetencia en el principio de individuación lo que sesga la voluntad humana, y la prefiguran hacia un sustancialismo que afecta el obrar -para lograr dicha apetencia- sea una transición hacia más ser. Es así que su perseverar se convierte en un bucle.

Dicho lo anterior, cabe agregar que este análisis, más allá de ofrecer una explicación detallada de lo que es la sustancia u *ousía*, sirve de base para esclarecer un punto muy importante, y es que la humanidad -sobre todo la occidental- se ha resuelto por buscar tercamente la esencia de sí misma. Ricoeur, en este análisis, es uno de los pocos que hace el esfuerzo por dilucidar cómo es y qué motiva a la voluntad humana, sin caer completamente en este sustancialismo. Su investigación no deja de ser esencialista, pero sus análisis usiológicos revelan que la humanidad, en este deseo por afirmarse a sí misma, ha prefigurado su obrar hacia este sustancialismo (Figura 3).

La esencia es substancia. Subsiste. Es lo inmutable, que al insistir como lo mismo se resiste al cambio, que por este medio se diferencia de lo otro [...] La sustancialidad es una estabilidad, una firmeza respecto de sí [...] es lo mismo, que se diferencia del otro habitándose [de ella se derivan] los conceptos de identidad, duración e interioridad, habitar, permanecer y poseer [...] Debido a esta prefiguración la cultura o el pensamiento que se orienta a la esencia desarrolla necesariamente una firmeza respecto de sí que se expresa en deseo de poder y posesiones (Byung-Chul, 2019, pp. 13-15).

En definitiva, esta prefiguración de la voluntad humana provoca que el obrar vaya poco a poco -si se permite el término- solidificándose; de ser un continuo efímero, orgánico y diverso, se vuelve un continuo sempiterno, organizado y estabilizado (Figura 4). Tómese como ejemplo la figura esencialista de las mónadas de Leibniz como unidades indivisibles, únicas cualitativamente, pero dinámicas, cambiantes, sin partes, ni figuras. Se puede decir que esta solidificación en la voluntad humana por persistir, entonces, gira alrededor de la búsqueda y configuración de un *invariante correlacional* (Ricoeur, 1996), una *ipseidad* monádica que encamine a la humanidad hacia una estabilidad basada en la unidad, no importa qué o cuántas diferencias biológicas y de atribución existan. Muy en el fondo, cada una de ellas en su voluntad coludirán a esta mónada identitaria que las consolidará al delimitarlas por lo que son, ensimismándolas a una existencia en sí mismas. “La existencia es *fundamentalmente* exigencia. El fundamento del ser es querer, que luego en la Edad Moderna se manifiesta como quererse. Queriendo, es decir, gustándose cada presente debe lograr-se” (Byung-Chul, 2019, p. 16).

Por lo que ¿es esta solidificación en su individuación colectiva e individual a lo largo del tiempo, el producto de este insaciable acto de voluntad? No importa qué motive dicho acto, este es uno de los orígenes que ha guiado a la humanidad hasta ahora por el camino de la esencia y que se ha mantenido constante en forma de diferentes representaciones y manifestaciones.

La esencia consolida la huella de las ipseidades al delimitarlas y por este medio se afirman a sí mismas, se concluyen, se emplazan y por ello mismo se excluyen. Es interesante que, así, tal resolución en la voluntad humana -sobre todo en occidente- por subsistir como una unidad total, se refleje no solamente en su metafísica sustancial, sino también en su espacialidad. Y es esta unidad total la que se entiende como una correlación absoluta con su interior y no da cabida a las aberturas que la vulneren u expongan a lo ajeno y extraño.

Echeverría (2010) dice que “lo humano se juega en la afirmación con su diversidad” (p. 6) y, ante tal complejidad de ipseidades humanas, la especie por sí misma -para esta-

bilizarse- ha concebido seguir los mismos patrones metafísicos de su pensamiento esencialista al crear un sistema civilizatorio que le permita consolidarse, mediante un modelo normativo -que se ramifica en dependencia del contexto pero- que, en el fondo, cada constitución de identidad colectiva se encamina hacia lo mismo: aspirar a determinado modelo de ciudadanía ideal, una masa obediente que, mientras más homogénea, más manejable y estable será.

Cabe aclarar que este término de homogéneo apunta a un difuminado en las diferencias, referido a la pérdida de nitidez en las características que distinguen a cada identidad. Homogeneizar en este sentido fortalece la delimitación, al fomentar que exista una falta de distinción entre cada una ellas. Genera un mínimo de cohesión con un máximo de coherencia organizada: una identidad se reconoce a sí misma si y solo si es primeramente reconocida y posicionada por otros, y ese reconocimiento se dará en cuanto presente características, aunque propias, que deberán ser similares a las de los demás (Byung-Chul, 2019).

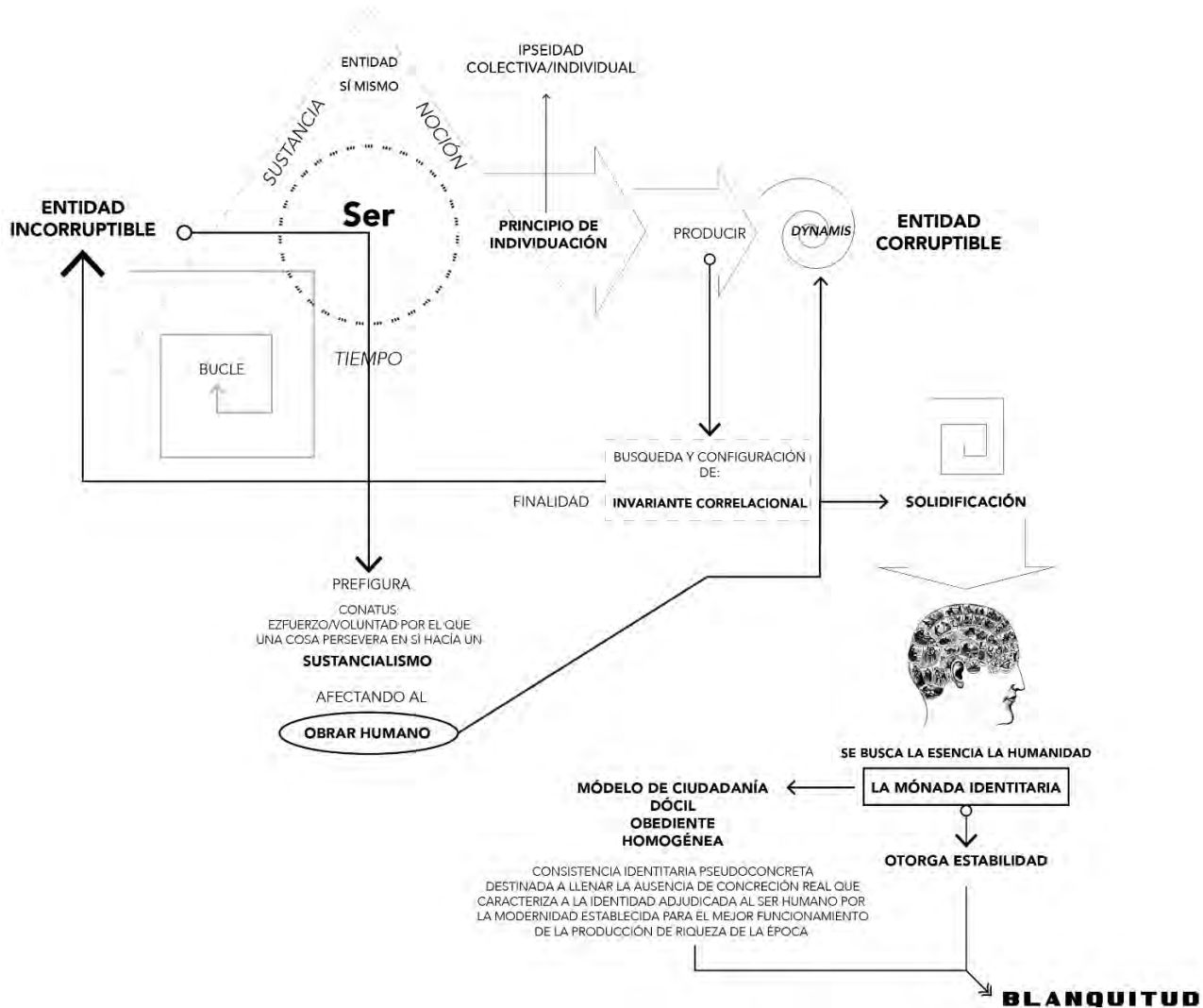
Aclarado este punto, se puede decir que la humanidad se encauza a un homogéneo, a una identidad monádica: unidad identitaria cualitativamente única pero dinámica y cambiante al entorno. Esta cualidad cambiante es la que permite que su realización dentro de las diferentes culturas no resulte difícil ya que, en el transcurso de su incidencia, específicas cogniciones, conductas, éticas, moralidades y espacialidades se afirman a sus cualidades, en un modelo de mercado nacido de este pensamiento esencialista del que se desprende y caracteriza al progreso como una cuestión de pura potencia (Horkheimer y Adorno, 2013). Por lo que se entiende, si se toma como referencia la definición que interpreta Trujillo (2016) de Aristóteles, “potencia” es el principio del movimiento que se da en otro, en lo mismo que es cambiado, pero en tanto que otros, a fin de no caer en regresión que afecte lo ya hecho.

Acorde con lo anterior, se puede inferir que el contexto existencial de la humanidad es un corolario de dicha solidificación, ya que se ha transfigurado a un sistema subversivo que media a las diferentes identidades socioculturales respecto a una ley de desarrollo, en la que, el desarrollo dentro de cada una, se determina en tanto que otras. Ello deriva en que cada una de ellas se vuelvan identidades temerosas, por quedarse atrapadas en un pasado epistémico y tecnológico (Horkheimer y Adorno, 2013). Por lo que su único remedio es alienarse a las prescripciones y criterios que pide la globalidad, y eliminar u ocultar sus cualidades distintivas. Así, siguen todas un camino similar, a un mismo ritmo como productoras y consumidoras de los medios y productos que nacen de esta potencia.

Aquí la homogeneización se hace presente, porque al ser determinadas en una coherencia organizada, estas se subordinan al deseo aspiracional de convertirse, y así encajar, en aquello que el desarrollo global posiciona en primera estancia, el cual:

Los aprisiona de tal forma en cuerpo y en alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece. Y como los dominados, han tomado siempre la moral que les venía de los señores superiores con mucha más seriedad que estos últimos, así, hoy las masas engañadas creen en el mito del éxito aún más que los afortunados. Las masas obtienen lo que quieren y reclaman obstinadamente la ideología mediante la cual se las esclaviza (Horkheimer y Adorno, 2013, p. 28).

Esta identidad monádica proveniente de aquel *conatus ad existentiam* [inclinación a existir] guiado hacia la esencia, asume el carácter de denominador ideológico e identitario al que varios autores conceptualizan, desde finales del siglo XX, con el término de “blanquitud” (Figura 3), entre ellos Echeverría (2010), quien en su obra define que esta mónada identitaria nombrada como blanquitud -no refiere a la blancura racial- más bien “es la consistencia identitaria pseudoconcreta destinada a llenar la ausencia de concreción real que caracteriza a la identidad adjudicada al ser humano por la modernidad establecida” (p. 8).



Menciona Han (2021) que esta ideología identitaria se refleja en los distintos productos culturales, al jugar el papel de mediador entre las diferentes ipseidades colectivas, al afianzarlas -para sentirse parte y protegidas- dentro de todo un lenguaje material y epistemológico, que ha sido moldeado dentro de este contexto esencialista cuyas características forjan su autofinalidad, definida por Castoriadis como:

Aquel principio rector que subordina todo lo que acontece ante el para sí, y que refiere casi siempre a su permanencia en el ser, es decir, a su conservación. Para cumplir con esta finalidad, el para sí deberá necesariamente crearse un mundo propio coherente con ella (Rosso, 2016, p. 45).

Por lo que, al hablar de blanquitud, al ser una fusión entre la praxis material y epistemológica de las personas, el contexto nuevo que crea el obrar humano en su industria cul-

tural homogeniza los significados y valores -históricamente fijados en el entorno-, hacía este ideal de dirigir en manada a cada individuo a un similar nivel sostenido (Horkheimer y Adorno, 2013).

Esta homogeneidad en los significados y valores ayudan a que la diversa colectividad se asuma identificada dentro una totalidad: seré quien quiera ser, pero en cuanto a otros. De manera que, todo producto cultural es reducido mediante la subordinación de la mónada identitaria al de proveer asentimiento colectivo. El fenómeno supone, en cada una de las ipseidades socioculturales, estar en una constante búsqueda de este denominador identitario donde los productos culturales son el medio predilecto para ello, a beneficio que éstos les establezcan al nivel que el humano posmoderno moldea.

Tal repetición de búsqueda, acredita que el ciclo de vida por aspirar a obtener prestigio y valor social -a través de los productos culturales- adquiera mérito y significancia, y justifica el sacrificio que se hace en torno a ese esfuerzo, en el que la diversidad renuncia y elimina sus propias cualidades culturales, que le fueron proporcionadas en su realidad próxima para encajar dentro de esta blanquitud, en aras de convertirse en el medio que supuestamente ayudará a trascender íntegramente a la humanidad hacia esta mismidad incorruptible (Echeverría, 2010).

La manufacturación del supuesto paraíso

Actualmente, esta época de la posmodernidad global, a diferencia de los ancestros de hace 400 años, la humanidad vive un mundo construido por ella misma. La naturaleza agreste y llena de opacidades ha sido reemplazada por entornos duros de infinidad de edificaciones, máquinas prolijas y medios de comunicación. Entornos que nos atiborran de mensajes tecno-digitales e industriales y ante esta sobrecarga es que la humanidad ha cambiado su habitar.

En este cambio, el espacio tomó tal relevancia al desplazar al tiempo, como la dimensión operativa del capitalismo avanzado y globalizador, en el momento que dejó de ser un ente indeterminado y de desorden viviente. Bajo los criterios globalizados del bien de consumo, la espacialidad se convirtió en un medio de producción definido y delimitado; espacio es igual a espacio terrestre perimetrado del que se extrae un beneficio, una recompensa; volviéndolo un producto altamente negociable, con el que se pueden realizar mayores transacciones comerciales (Rosler, 2017).

Aun así, que el espacio sea un bien de consumo no hace que por sí mismo se vuelva un producto de consumo opcional -si no te gusta o no te lo puedes permitir, no lo compras-, sino que responde a más tipos de motivaciones. El tener un espacio donde habitar es una necesidad profunda que influye más que otros factores de mercado, como el precio y la calidad, en muchos contextos la gente acepta al espacio tal y como viene, por lo que no es un hecho fiable que la calidad/cualidad espacial en su acepción más primordial sea un indicador de dicho consumo.

A pesar de ello, este término de calidad en la arquitectura y el urbanismo dentro del sistema esencialista se ha extraído a otro ámbito. La calidad se asocia más a los atributos

cualitativos del objeto mismo, cuyas características deben mostrar aspectos prolijos, saneados, pulcros, limpios, brillantes –puede continuarse la adjetivación- que apuntan más hacia una idea de belleza diáfana porque eso se ha entendido como un símbolo de “éxito”. Con base en esta connotación las sociedades occidentales más desarrolladas toman el timón y establecen indeliberadamente el sistema de cotejo antes mencionado, que valúa y jerarquiza respecto a una ley de desarrollo, un entorno edificado con otro en tanto que presente mejor esta calidad será el que esté más desarrollado.

Hablar de estos temas es muy complicado, muchas veces se cuestiona si la arquitectura (como disciplina y oficio espacial) influye como indicador, en el sentido de si puede mejorar la forma de vivir y de pensar de una persona o un grupo y, en base a las experiencias, parece que la pueden estar empeorar. La calidad de un entorno edificado en las sociedades occidentales, ahora se basa en prejuicios dados por las apariencias que muestran los tratamientos en las superficies de las edificaciones y las calles. Porque mejor “calidad” de este tipo infiere mejor bienestar, ello hace que se consuman más, no en términos de compra-venta, sino más bien de tendencia, que masivamente se popularicen, copien y falsifiquen.

De manera notoria, tal dimensión en la que ahora opera el espacio exhibe una clase de ambigüedad o angustia existencial vinculada, tal vez, al campo de la experiencia con formas de alienación que no se perciben fácilmente. Unas de estas angustias son el sufrimiento y el miedo, y algo que ha caracterizado a los entornos edificados posmodernos es la exclusión que fomentan respecto a la complejidad de la vida que se produce dentro de éstos y que se refleja en la diversidad de presentaciones espaciales que, al ser resultado de fuerzas sociales y culturales, expresan el carácter propio del grupo humano que las ha creado. El entorno edificado antes dependía del *genius loci* (los atributos del lugar, ya sean étnicos, culturales, climáticos, etc.) que se miran ahora como espacios cuya volatilidad es propensa a producir conflicto y, por no querer sufrir de ello, hay que controlarlos, pacificarlos y homogeneizarlos (García Vázquez, 2011).

En sí, una de las miras centrales de la posmodernidad, en cuanto a la mejoría de esta calidad en los entornos edificados, es enmendar cada uno de ellos para que todos muestren y fomenten el mismo tipo de bienestar: tener un entorno de este tipo de calidad se traduciría en obtener una inalterada prosperidad, felicidad y satisfacción, en sí, positividad pura. Por ello, la manera de enmendarlos es sutil y sin imposición. Son entornos complacientes al ideal de bienestar puro, cuyos atributos ofrecen estas versiones saneadas de la experiencia industrial urbana a las nuevas clases sociales como una especie de analgésico paliativo al dolor y sufrimiento que no quieren experimentar. Es por ello que han alcanzado gran popularidad (Rosler, 2017).

Este “hedonismo cultural” es el que prescribe a dichos entornos edificados a una univocidad en su lenguaje cualitativo y por ende en su aspecto. Y es esta univocidad semántica la que ha sido usada como requerimiento para el mejor funcionamiento de la producción de riqueza capitalista, que está en aras ahora de ofrecer experiencias instantáneas de buen gusto. Y la manera de mejorar ese rendimiento de dicha riqueza es mediante la comunicación del mensaje imperativo de buscar la propia felicidad (Byung-Chul, 2021).

Tal positividad en todo sentido se utiliza como un capital emocional que aumenta el rendimiento de las personas en términos productivos y es la herramienta que utiliza la blanquitud para homogeneizar el entorno espacial, al difuminar las distinciones que existen en cada entorno hacia el ideal hedonista de belleza diáfana.

Entonces, se puede sugerir que la dialéctica de la espacialidad posmoderna se dirige a un “infierno de lo igual”, que alude a la pérdida gradual del espacio para la exploración y experimentación de lo ajeno, en vez de ser una dialéctica que opere como catarsis en el enfrentamiento de estos opuestos. La sociedad prefiere eliminar el paradigma del dolor que produce el disgusto y encaminar todo producto cultural -sobre todo el espacial- hacia un solo discurso que expulse todo lo distinto y ajeno en rechazo a su negatividad.

En occidente lo extraño fue durante mucho tiempo objeto de exclusión o apropiación. No estaba presente en el interior de lo propio. ¿Y hoy? ¿Sigue existiendo lo extraño? En la actualidad se piensa complacientemente que todos son de algún modo iguales. Así vuelve a desaparecer lo extraño en el interior de lo propio [...sin embargo] es necesario dejar un espacio libre en uno para lo extraño (Byung-Chul, 2019, p. 11).

Tal lisura en la dialéctica y conformación espacial es la característica principal que identifica a la blanquitud dentro del medio espacial. Por lo que, el término de blanquitud de ahora en más se utilizará para referir este proceso de homogeneización (univocidad) que sufre un espacio edificado, donde sus productos arquitectónicos son desnudados de su complejidad cualitativa semántica -que afecta paralelamente a su manufactura- para convertirlos en signos arquitectónicos. Según la definición de signo que describe Hughes (2012), este es una orden, es algo que significa una sola cosa; algo que se asimila instantáneamente y una sola vez.

Trasladado a la arquitectura, el signo arquitectónico es entonces el resultado de esta blanquitud, donde una edificación en sus diferentes tipologías se vuelve una autárquica tipificación hacia una estética diáfana, cuyos códigos de diseño y tratamientos en su manufactura buscan comunicar y significar esa sola cosa, y como consecuencia darle mayor peso valorativo; en ese caso al mensaje de hedonismo: lo atractivo, lo agradable que se gusta y disfruta a sí mismo, que muestra siempre felicidad; objetos sensorialmente placenteros, indoloros, complacientes al canon de belleza occidental, donde todo lo negativo como el ruido, lo defectuoso, lo ajeno, lo sucio, lo anormal y lo desagradable, es negado rotundamente.

En sí, este proceso de blanquitud espacial no da cabida al sufrimiento que produce el experimentar lo extraño, lo que disgusta. De este modo toda tipología arquitectónica puede sufrir tal proceso en su manufacturación a priori y a posteriori, donde físicamente son alisadas y pulidas todas sus superficies, elimina y oculta toda aspereza hasta resultar agradables (Figura 4). Se resalta el valor diáfano por encima de otros aspectos.

No es de extrañar que este tipo de procesos tiendan a popularizar ciertos estilos que manejen tales tratamientos, al racionalizarlos y equiparlos con aquello que se le llama “buen diseño” y que la misma arquitectura ha autoimpuesto. Aunque esto depende de la época y de los avances tecno-industriales, muchos provienen de tendencias de la propia disciplina y no de otras formas de entendimiento y expresión, como la autoconstrucción

popular. Además, la blanquitud espacial más allá de que pueda darse en cualquier tipología arquitectónica, no sucede fácilmente en cualquier contexto social. Por ejemplo, si se presenta en algún entorno edificado de forma particular no influye significativamente en dicho contexto. Tal vez en ese caso, dicha transformación se entienda sólo como un objeto nuevo o modificado. Pero, ocurre algo distinto cuando aparecen en conjunto.



Figura 4

Un entorno edificado en donde se evidencia más esta blanquitud en conjunto es en los llamados “archipiélagos de enclaves”. Un término otorgado por los urbanistas holandeses Maarten Hajer y Arnold Reijndop que, en palabras de Zukin son:

Entornos agradables recrean la vida urbana como un ideal civilizado [con] estrategias tanto sutiles como explícitas para fomentar la docilidad de un público que ya está habituado a pagar por una experiencia de calidad [...]

Estos lugares rompen con el pasado no solo al confiar pasivamente en la desatención cívica de los habitantes de la ciudad cuando ignoran tranquilamente al extraño que se ha sentado en el banco próximo, sino al permitirles activamente [en estos entornos] evitar a otros extraños a los que piensan como “extraterrestres”: los individuos sin techo, los que están desorientados psicológicamente, los que bordean lo criminal o los que son simplemente molestos y llamativos (Rosler, 2017, p. 128).

Son entornos que se desatienden falazmente de las necesidades de la gente que no forma parte de las clases medias y altas que los habitan (Imágenes 1,2,3 y 4). Prefieren evitarse conflictos y, para ello, los entornos cierran ópticamente sus aberturas de dos maneras: una física, al bordear su delimitación con obstáculos, y otra invisible que se crea con el mismo entorno, al fomentar que no existan rupturas estéticas ni ausencias en sus paisajes. Aunque estos sean abiertos, el propio espacio congrega a personas de identidades parecidas y excluye sin opresión a los “otros”. Los desarrollos basados en intereses comunes, centros destinados al entretenimiento, shopping malls, comercios multinacionales, centros de negocios, culturales y deportivos, residenciales y de oficinas (Rosler, 2017), complacen dicha estética diáfana y en vez de fomentar coexistencia, fomenta tolerancia ciega: mientras no influya directamente aquello que es ajeno a mi cotidianidad, lo toleraré y respetaré.



Figura 4

Para ello, tales signos se cimientan en una de las cualidades que tiene intrínsecamente el entorno, y es su capacidad de influir en las personas. Uno de esos modos de influir es a partir de la educación. Y ciertamente, el entorno edificado educa y orienta, pero, ante tal producción de signos arquitectónicos, más que educar, disciplina. De alguna manera, este proceso de univocidad arquitectónica ha encontrado el camino dentro de la producción cultural del espacio, y es que se nos presentan tan obvios, que el estímulo perceptivo que nos producen es instantáneo, generando paisajes irreconociblemente neutros y agradables.

Todas estas observaciones se pueden conjuntar mediante un calificativo que nace para clasificar elementos del medio del arte como *kitsch*. Este diseño refiere a la representación de un objeto o tema que se entiende comúnmente por bello. Para que algo sea kitsch, de acuerdo con Soriano (2021), debe originar en las personas reacciones básicas y universales que apelen a reafirmar sus comportamientos, creencias y sentimientos. Al extenderlo al ámbito de la arquitectura, se puede decir que el Kitsch arquitectónico es la condición de blanquitud que adquiere una edificación. Condición referida a la univocidad de sus atributos en todo sentido, volviéndola un signo cuya multiplicación en un lugar genera hábitats procesados, simples, refinados y repetitivos que se camuflan en la indiferencia visual. Y ante esta imposición del signo como algo óptimo, la respuesta natural de las masas es la sumisión.

Estos hábitats *kitsch* se caracterizan por contener arquitecturas que apelan a su imagen –nacida de vanguardias convencionales– como la única cualidad que define su estado apremiante como tal. Gracias a su condición de signo, tienen la facilidad de reproducirse en un enjambre de clones de sí mismos, consigna que –en una sociedad global en desarrollo– los distingue, más significado cultural les otorga y más benéfico y únicos dicen que son, así que terminan multiplicándose más.

Tal apropiación, lo vuelven herramienta de un conservadurismo adaptativo, ya que cambian junto con las conversiones arquitectónicas de cada época y lugar –no son ne-

cesariamente arquitecturas iguales, pero en todas existe esta blanquitud de agrado y de complacencia que determinan sus elementos en sus habitantes. De esta forma preserva y detiene la búsqueda por la diversificación socioespacial en tanto lo que es extraño, convirtiéndose en el medio predilecto de una sociedad siempre ávida de nuevas tendencias que agraden a los sentidos.

En síntesis, son hábitats que se componen de signos con una extraña clase de tono irreconocible. Arquitecturas cuya blancura está allí pero precisamente como un sobreentendido. Están presentes pero al mismo tiempo son muy indiferentes, crean hábitats cuya realidad es prefigurada y confeccionada sofisticadamente por expertos profesionales para satisfacer a una audiencia ávida de belleza predecible. Por lo que, los códigos de diseño y partes/piezas constructivas usados, bajo el ideal de belleza diáfana en su manufacturación, se vuelven elementos ópticos trillados que en las masas se procesan como “bonitos”, sin mayor complicación.

El sociólogo Elías (1982) afirma que el ocio en las masas por lo estéticamente apremiante, se debe al anhelo por emancipar un sentimiento individual de raíz. Ese deseo se puede referir al de la voluntad humana. Así, si se considera lo anterior, no es difícil pensar que la multiplicación del hábitat kitsch esté ligada a la blanquitud que sufre la humanidad, porque una es corolario de la otra y viceversa.

Son la respuesta de una sociedad sobreestimulada que amuebla los vacíos del territorio a partir de la sobrecarga de signos arquitectónicos, a fin de evocar una jerarquía sobre los demás tipos de expresiones arquitectónicas, al reprimirlas y estigmatizarlas por su estética. Son arquitecturas esencialistas. Como resultado, la blanquitud espacial es el éxito incuestionable de una cultura de vanguardia occidental auténticamente falsificada, presente en toda cultura en desarrollo, al ser el icono aspiracionista de toda “clase media y baja” en víspera de anhelar la “conformidad” que en sus estéticas se disfraza y reclama el autoengaño, dado en la pereza por ahondar, amplificar y coexistir con lo diverso.

Referencias Bibliográficas

- Baudelaire, C. (1863). *El pintor de la vida moderna*. Madrid, España: Editorial Machado.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid, España: Akal.
- Byung-Chul, H. (2019). *Ausencia*. Buenos Aires, Argentina: Caja negra.
- (2021). *La sociedad paliativa*. Barcelona: Herder.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. Ciudad de México, México: Ediciones Era.
- Elias, N. (1982). *Sociología fundamental*. Barcelona, España: Gedisa.
- García Vázquez, C. (2011). *Antípolis*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Horkheimer, M., y Adorno, W. T. (2013). *Dialéctica del iluminismo*. La Plata, Argentina: Terramar.
- Hughes, R. (11 de julio de 2012). *El impacto de lo nuevo. Cultura como naturaleza*. Video file. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0b7NFerPRAs>
- Ricoeur, P. (1996). *Si mismo como otro*. Madrid, España: Siglo veintiuno editores.

Rosler, M. (2017). *Clase cultural, arte y gentrificación*. Buenos Aires, Argentina: Caja negra.

Rosso, G. (2016). Hacia un sujeto estratificado. Aportes de Cornelius Castoriadis para el estudio de la dimensión significativa de los fenómenos sociales. *Diferencia(s)*, pp. 44-69.

Soriano, F. (7 de marzo de 2021). *El lado oscuro del Kitsch*. Video file. Ciudad de México, México. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ooWQId3Tg24>

Trujillo, S. D. (2016). El problema de la identidad personal y ontología aristotélica del acto y de la potencia según Paul Ricoeur. *Laguna*, pp. 97-113.

ACERCA DEL AUTOR

Oscar Daniel Soto Morales

Licenciado en Arquitectura por la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ). Actualmente estudia y desempeña su labor de investigación en la Maestría de arquitectura dentro del sistema de posgrados de la Facultad de Ingeniería de la UAQ, adscritos al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología CONACYT.

Centro Universitario.

Cerro de las campanas s/n. Santiago de Querétaro 76010. México.

Correo electrónico: osoto25@alumnos.uaq.mx

**CAROLINA CÁRDENAS, PRECURSORA DEL ARTE
INDUSTRIAL EN BOGOTÁ EN 1930.
ELEMENTOS PARA REFLEXIONAR SOBRE LA
TRANSCULTURACIÓN EN LA DISCUSIÓN ENTRE LAS
BELLAS ARTES Y LAS ARTES INDUSTRIALES EN COLOMBIA**

**CAROLINA CÁRDENAS, PRECURSOR OF INDUSTRIAL ART IN BOGOTÁ
IN 1930. ELEMENTS TO REFLECT ON TRANSCULTURATION IN THE
DISCUSSION BETWEEN FINE ARTS AND INDUSTRIAL ARTS IN COLOMBIA**

JAQUELIN LÓPEZ¹

Resumen

Carolina Cárdenas fue una artista colombiana nacida en Bogotá en 1903. Desempeñó una interesante y, desafortunadamente, breve producción en el ámbito de la cerámica artística, el dibujo, la fotografía experimental y el diseño gráfico, entre 1928 y 1936. Meses antes de realizar su Exposición de cerámica en la Sociedad Colombiana de Ingenieros, en febrero de 1936, la joven artista había ganado una beca por parte del Gobierno para perfeccionar sus estudios en artes decorativas en España. Este prometedor viaje se vio frustrado por su muerte, causada por meningitis, en abril del mismo año. En la figura de la artista se encarna el desarrollo transcultural de las artes industriales en Colombia en los años treinta. A lo largo del artículo se presentan las “partes de la ecuación” y las primeras manifestaciones de lo que posteriormente se consolida como una nueva realidad en el campo de los objetos de arte industrial.

Palabras clave: Carolina Cárdenas, transculturación, artes aplicadas o industriales, Escuela de Bellas Artes.

Referencias espaciales y temporales: Colombia, Siglo XX.

Abstract

Carolina Cárdenas was a Colombian artist, born in Bogotá in 1903, who carried out an interesting and, unfortunately, brief production in the field of artistic ceramics, drawing, experimental photography and graphic design, between 1928 and 1936. Months before she did the Ceramic Exhibition at the Colombian Society of Engineers in February 1936, the young artist had won a scholarship from the government to improve her studies in decorative arts in Spain. This promising journey was frustrated by her death, caused by meningitis, in April of the same year. The figure of the artist embodies the transcultural development of industrial arts in Colombia in the 1930s. Throughout this text, the “parts of the equation” and the first manifestations of what is later consolidated as a new reality in the field of industrial art objects are presented.

Keywords: Carolina Cárdenas, transculturation, applied or industrial arts, School of fine arts.

Time and Space references: Colombia, XXth Century.

1. Universidad de La Salle, sede Bogotá.

Introducción

En el presente artículo se presentan los avances principales en la investigación de la Maestría en Historia y teoría del arte y la ciudad, adelantada en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, que se llevó a cabo entre 2015 y 2017, que tiene como objetivo reunir, mostrar y analizar la obra de Carolina Cárdenas para poner en evidencia, mediante un aparato crítico, que esta artista fue una precursora en la producción y exposición de arte industrial en Bogotá en los años treinta. Dichos avances son expuestos a la luz de la comprensión de que el efecto de la obra de Carolina Cárdenas, en su época y posteriormente a su muerte, obedece a un proceso de transculturación, entendida desde el concepto formulado y desarrollado por Fernando Ortiz (1940), en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, publicada en 1940.

Inicialmente, se exponen los elementos esenciales que se han considerado de la definición de transculturación, y algunos aportes que se han realizado desde su formulación, los cuales enriquecen la perspectiva teórica desde la cual abordar la obra de Carolina Cárdenas. De esta manera, se puede comprender el carácter transcultural que tiene el desarrollo de las artes industriales, encarnado en la figura de la artista. Posteriormente, se exponen los elementos que permiten comprender cómo el proceso de formación y producción de esta joven mujer, organizado en dos etapas de su vida, así como la atención que recibió por parte de los intelectuales de su época, resultan ser un preámbulo para el germen del desarrollo y la crítica de las artes industriales en Colombia.

Carolina Cárdenas como encarnación del proceso de transculturación de las artes industriales en Colombia

El contexto en el cual se desarrolla el proceso de aprendizaje, asimilación, y modificación de la práctica en la producción de las artes industriales en Colombia, encarnado en la figura de Carolina Cárdenas, se presenta en la figura de un viaje transatlántico. Se trata del viaje del concepto de artes industriales, que inicia su trasegar en Europa, que es causa y efecto de la Revolución Industrial, y que sigue un largo camino hasta llegar a Colombia gracias a la artista. Es ella la protagonista de esa primera manifestación concreta, que se da en el país, del desarrollo de una obra artística en la que convergen ideas respecto a la creación de un objeto estético y funcional que ennoblezca el gusto y la moral de su público y de su poseedor. Motivo por el cual, como objetivo general de la investigación adelantada, se pretende argumentar por qué es una precursora del arte industrial en el país.

Esa concreción de ideas en la artista bogotana, señala un proceso de transculturación pues se trata de un momento en el que, de su mano, la producción de cerámica artística que se lleva a cabo en Colombia vive una modificación breve pero significativa. Es evidente, entonces, que en la presencia fugaz de Carolina Cárdenas en la Bogotá de los años treinta confluye de manera precisa una transculturación, entendida según la definición propuesta por Bronislaw Malinowski, amigo y apoyo académico de Ortiz:

Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente (Ortiz, 1940, p. 5).

En este apartado se formula cuáles son las “partes de la ecuación” que resultan modificadas en el proceso de formación y producción de las obras de Carolina Cárdenas, principalmente de sus cerámicas. También se indica cuál es el itinerario del concepto de artes industriales al que se hace referencia, en el que Carolina Cárdenas es el eslabón que conecta los procesos desarrollados en Occidente, y que, con su obra, realizada en el país, se convierte en precursora de un fenómeno nuevo, original e independiente.

Existe una particularidad que es fundamental destacar para el desarrollo de la investigación y es la relación que existe entre el contexto en el cual vivió Carolina Cárdenas y el desarrollo y consolidación del concepto mismo de transculturación. La formación y producción de la artista sucede en un momento bastante dinámico por el que pasaba el arte nacional, en el que los artistas del país realizaban sus exploraciones estéticas profundamente marcados por las discusiones intelectuales y políticas que se libraban acerca del complejo entramado histórico y cultural sobre lo que es ser latinoamericano.

Desde inicios del siglo XX, aunque en la década de 1930 aterriza el tema en Colombia, se llevaron a cabo en toda América Latina las primeras aproximaciones a la discusión sobre la complejidad de la raza y los grupos sociales que configuraban los pueblos americanos (Pini & Bernal, 2012). En Colombia, el compromiso que debían tener los artistas y los pensadores del arte en relación con el problema de la raza, y de la existencia de una identidad cultural latinoamericana, fue abordado y promovido por algunos intelectuales mediante la publicación de revistas de arte y cultura. Fue la revista *Universidad* la que encaró el problema de manera directa y con mayor solidez conceptual y crítica (Medina Á., 1995).

Jorge Zalamea (1905-1969), quien fuere colaborador de *Universidad*, así como Baldomero Sanín Cano (1861-1957), y Germán Arciniegas (1900-1999), quienes fueron los directores de *Universidad*, también conformaron el grupo de críticos que, con el mismo entusiasmo que nueve años atrás asumían el reto del americanismo, publicaron sus notas y análisis aprobatorios de la exposición de cerámicas de Carolina Cárdenas en febrero de 1936. Dos meses después de esta fecha, ellos afinaban sus plumas nuevamente para escribir dolorosos y resignados textos de despedida, tras la muerte de la artista, en los que procuraban asimilar la forzada pérdida de la ilusión de tener una artista moderna en el país.

Hasta este punto han quedado trazadas las partes de la ecuación que conforman la transculturación de las artes industriales en Colombia en los años treinta: una de las partes es Carolina Cárdenas, quien en sí misma caracteriza ya una modificación, como colombiana, y como una ciudadana cosmopolita. Fue ella quien, gracias a la posibilidad que tuvo de vivir su infancia en Londres, trajo consigo las experiencias de la cultura occidental y las plasmó en su trabajo. Otra de las partes es la crítica de arte del país, hombres y mujeres ejercieron la función de traducir la apreciación y valoración de la artista y su obra para la sociedad bogotana de ese momento, por lo que son quienes formalizan el proceso de transculturación en la configuración de un discurso crítico. Y, finalmente, se encuentra el público de la obra, quien es transformado en el proceso mismo de asistencia a la exposición de la obra, es seguidor de la anecdótica vida de la artista –en páginas sociales de periódicos–, y es consumidor de los objetos artísticos de uso que ella produce.

El concepto moderno de artes industriales o aplicadas se empieza a construir desde la Revolución Industrial, a partir de un viaje que consistió en una serie de hechos y de desplazamientos en el territorio europeo, durante distintas temporalidades, llevado a cabo por distinguidas personalidades que se encontraban en un ámbito intermedio entre el arte y la artesanía. Personalidades que se encargaron de difundir, ampliar y motivar la renovación de las concepciones sobre la belleza y el papel del arte y la artesanía en la sociedad industrializada. Este viaje inicia en Inglaterra en la década final del siglo XIX, de la mano de los artistas, artesanos e ideólogos socialistas como John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896), cuyos postulados fueron la base para fundar el movimiento Arts and Crafts desde 1880, no solo en territorio inglés sino también en Norteamérica.

La noción de artes aplicadas (así es como se le denominan en este momento) salta al Atlántico hasta Estados Unidos donde se desarrolla con cierta independencia en los últimos años del siglo XIX. Luego, regresa a Alemania donde, desde 1906, se revitaliza con la Deutsche Werkbund, liderada por Hermann Muthesius (1861-1927). Posteriormente, en 1925 continúa por Francia con expresiones que también se vinculan directamente con los estilos artísticos históricos como el Art Nouveau y el Art Deco, consolidadas con la Exposición de Artes Decorativas de París de ese mismo año.

En España se formaron, entre 1900 y finales de 1920, algunos maestros de pintura y escultura de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá para 1930; así mismo, varios artistas colombianos como Rómulo Rozo –el caso más representativo– y una generación posterior a este, tuvieron la oportunidad de viajar a España para recibir formación en artes, tales como Ignacio Gómez Jaramillo (en 1929) y Hena Rodríguez (1938).

La “nueva realidad compuesta y compleja” a la que Carolina Cárdenas se aproximó como precursora en su oficio, fue el desarrollo de las artes industriales en Bogotá en los años treinta. El trabajo de la artista bogotana, aunque breve y súbitamente interrumpido, se trata de un “fenómeno nuevo, original e independiente” del que resulta necesario rastrear lo que significó para su época en el desarrollo de una crítica de arte en Colombia, así como sus consecuencias en el desarrollo del arte industrial.

A continuación, se da desarrollo a la exposición de elementos que permiten identificar cómo sucedieron las modificaciones de cada una de las partes de la ecuación identificadas.

Periodos de vida para el estudio de la artista

Los periodos históricos que definen la formación y producción artística de Carolina Cárdenas se dividen en dos. El primero de estos corresponde a la estancia de la artista en Londres, de 1910 a 1928: ella y su hermano Jorge, aún muy niños, fueron trasladados por sus padres hacia donde vivían sus abuelos; la niña tendría alrededor de 7 u 8 años. Allí permaneció hasta cumplir los 25 años, en 1928. En este mismo año regresó a Bogotá y se inscribió en la Escuela de Bellas Artes. El segundo periodo transcurre de 1928 a 1936. Esta etapa de formación y de la mayor producción artística de Carolina Cárdenas, en la que alcanza reconocimiento público en el campo de las artes, se conoce con más claridad debido a la presencia que tuvo en la esfera social de su época.

Londres, 1910 a 1928

Carolina Cárdenas nació en Bogotá en el seno de una familia acomodada proveniente de Popayán; fue hija de Germán Cárdenas Arboleda y Marta Núñez de Cárdenas. Alrededor de 1910, con apenas siete años, fue llevada a Londres, junto a su hermano Jorge. Allí vivió con sus abuelos y recibió su primera formación académica. Una consulta vía correo electrónico con el Archivo Metropolitano de Londres, permitió confirmar que el lugar de residencia de los abuelos de la artista, quienes figuran en tales archivos como Jose M. Niñez y Susana de Ninez, fue la 42 Wynnstay Gardens en Kensington. Este era un barrio en 1910 –y aún hoy– rico en el centro de Londres, cuya avenida principal era una vitrina comercial. Para la época mencionada, esta vía empezaba a ampliarse hacia el sur con la construcción de edificios para vivienda y tiendas comerciales.

Además de esto, Kensington está conformada por su distrito de museos de South Kensington: dentro de ese circuito de museos, que seguramente Carolina Cárdenas tuvo la oportunidad y la fortuna de visitar, se encuentran el Museo de Ciencias Naturales (fundado en 1857), el Museo de Historia Natural de Londres (abierto desde 1881) y el Victoria & Albert Museum, reconocido por ser uno de los museos de artes decorativas y de diseño más importantes del mundo desde mediados del siglo XIX, establecido en 1852 tras el gran éxito que tuvo la Gran Exposición Industrial de 1851.

Es posible imaginar, entonces, la niñez de los hermanos Cárdenas como privilegiada culturalmente. La distinguida familia Nuñez, que vivía a 30 minutos de distancia a pie del circuito de museos y teatros de South Kensington, tendría la posibilidad de llevar a los niños a los museos más importantes de Londres. Es posible imaginar a la pequeña y futura artista, de la mano de algún adulto encargado de su cuidado, que recorre los salones del Victoria & Albert Museum y contempla los inventos y creaciones que sesenta años atrás se exhibían a la sociedad inglesa como obras de genio del hombre producidos con la máquina. Lo que hacía de estos objetos la muestra de la gran industria inglesa, alemana o norteamericana.

La formación artística dictada en Londres era, en 1920 –año en que la joven inicia sus estudios–, el resultado de un proceso histórico que se consolidó con la revolución industrial y en el que se constituyó el concepto de arte industrial. El concepto de arte industrial era sólido para los inicios de este periodo de tiempo recorrido, es decir, de la segunda década del siglo XX: estaba materializado en el programa de estudios de la recién inaugurada escuela de arquitectura y diseño de Bauhaus, ubicada en la también recién conformada República de Weimar, en Alemania.

Este contexto hasta aquí desarrollado permite elaborar una línea cronológica sobre la cual reconstruir los antecedentes tanto históricos como conceptuales fundamentales de lo que, para la época en cuestión, Carolina Cárdenas veía a su alrededor como objetos de arte decorativo o de arte aplicado. En conexión con esto, también se puede llegar a reconocer cuál era la orientación conceptual de las escuelas de artes y oficios en Londres, así como del internado donde la artista estudió, pues la mayoría de ellos se trataban de “escuelas industriales”.

Autores como Nikolaus Pevsner, en *Pioneros del diseño moderno* (2003), y Rosalía Torren y Joan Marín, en *Historia del diseño industrial* (2007), se han encargado de revisar fuentes primarias remotas sobre las primeras manifestaciones del diseño, hasta convertirse en una disciplina. En dicha historia, la artesanía, las artes decorativas y las artes aplicadas ocupan un papel fundamental. Textos fundacionales de lo que hoy es la disciplina diseño procuran formular la distinción entre estas prácticas artísticas y, a la vez, formulan el vínculo que tienen con el desarrollo de una actividad más amplia como el diseño. Para el desarrollo del presente documento se consultaron el discurso de William Morris, pronunciado en 1877, titulado «The decorative arts» (2015) y el texto más próximo a una teoría de las artes aplicadas como *Art and Industry* (1966) de Herbert Read, publicado en 1919.

Durante el periodo de estancia de Carolina Cárdenas en Londres, en Inglaterra se encontraba fuertemente consolidado un “nuevo referente” del arte, distinto y opuesto al concebido durante los siglos XVIII y XIX por la estética moderna. Este nuevo referente contemplaba la importancia y la responsabilidad del artista respecto a la creación y producción de objetos de uso cotidiano que respondieran, a su vez, con la necesidad de belleza inherente a la naturaleza humana, por medio de la producción de formas que orientaran el gusto de las masas. Este nuevo referente del arte es el que da lugar para la producción de ideas respecto a un nuevo modo de fabricar objetos que, tras un largo proceso histórico, llevaría a la independización de la arquitectura y del diseño como disciplinas artísticas.

Herbert Read publicó en 1934 *Art and Industry* (1966) y Nikolaus Pevsner, en 1936, *Pioneros del diseño moderno* (2003). En estas obras los autores ingleses –Read de nacimiento y Pevsner, alemán nacionalizado británico–, empiezan a construir los primeros cimientos históricos y teóricos de la arquitectura y del diseño. Los dos coinciden en afirmar que el puente que permitió que se diera el tránsito entre la distinción de las bellas artes y la arquitectura y el diseño modernos es la noción de artes aplicadas o industriales.

Es importante señalar que este aspecto ha sido múltiples veces rechazado tanto en la historia del arte como en la historia del diseño y es claramente señalado por Glenn Adamson en «Design History and the Decorative Arts»: “Both design history and material culture have rejected the tools that belong to decorative art history, which were initially developed in the late 19th century” (Adamson, 2013). Sin embargo, es evidente que fue en el ámbito de lo decorativo que los artistas más directamente afectados por los cambios que trajo la Revolución Industrial iniciaron un proceso de confrontación de la estética moderna y su distinción entre bellas artes y artes aplicadas desde posturas ideológicas afines al socialismo. El referente principal de esta nueva concepción sobre los objetos, ineludible en cualquiera de las historias del diseño revisadas hasta el momento, es William Morris.

William Morris (1834-1896) fue un poeta, artesano, e ideólogo socialista inglés que es principalmente reconocido por su trabajo como diseñador de famosos patrones decorativos aplicados en tapetes y papeles para pared, entre otros, igualmente como diseñador de muebles y diversos tipos de objetos de uso cotidiano, y por haber consolidado la discusión sobre el papel de las artes decorativas y aplicadas en la sociedad industrializada inglesa. Para Pevsner, aunque Morris no sea considerado dentro de la primera generación de pioneros del diseño moderno, su gesto de diseñar los muebles para su propia oficina

y, posteriormente, los de su casa, bajo la idea de que un hombre debe trabajar en un lugar cuyos objetos que lo rodean le permitan desarrollar sus labores armoniosamente, es el punto de partida para considerar que ha surgido “una nueva era en el arte Occidental” (Pevsner, 2003, pág. 21).

Tanto Pevsner como Read resaltan el hecho de que la postura de William Morris se entiende como moderna en tanto que pone en discusión la distancia que hay entre las bellas artes y las artes aplicadas impuestas por la estética del siglo XVIII y confronta cuál es la función de estas en función de los profundos cambios históricos que genera el proceso de industrialización. Pevsner (2003) caracteriza dicha concepción estética previa del siguiente modo:

Schiller fue el primero en elaborar una filosofía del arte que convertía al artista en el sumo sacerdote de una sociedad secularizada. [...] El artista no es ya un artesano, ni tampoco un sirviente; ahora es un sacerdote. [...] La consecuencia inevitable de tal adulación se hizo cada vez más visible al desarrollarse el siglo XIX. El artista comenzó a despreciar la utilidad y al público (p. 21).

Read y Pevsner se encuentran de acuerdo en que Morris establece una nueva perspectiva que modifica profundamente la concepción del arte occidental de mediados del siglo XIX pues éste piensa el arte en términos sociales y como un elemento fundamental en la vida del hombre en tanto que cumple la función de cargar de belleza su cotidianidad; elementos que son definitivos en el surgimiento de una nueva mirada metodológica al campo de las artes: “Es obvio que tal definición del arte traslada el problema del campo de la estética al campo más amplio de la ciencia social” (Pevsner, 2003, p. 22).

Con el fin de abordar cómo el discurso desarrollado por William Morris está presente en la obra de Carolina Cárdenas, modificado y procesado de una manera particular y auténtica, que habla de una manifestación primigenia de transculturación, es posible introducirse en el segundo periodo de estudio de la vida y obra de la artista.

Formación y producción en Colombia, 1928 a 1936

La evidencia documental, repartida entre registros institucionales y fotografías, más la obra existente de la artista, hoy recopilada en un catálogo publicado en 2005 (Lleras y Vanegas, 2005), hablan de que los últimos ocho años de vida de Carolina Cárdenas fueron álgidos, intensos en aprendizaje y producción artística, así como en experiencias personales.

En el momento en que la artista ingresó a la Escuela de Bellas Artes, en 1928, también se estrenaba como director el pintor bogotano Roberto Pizano, quien tenía como uno de sus principales objetivos encargarse de los procesos de modificación y replanteamiento de la escuela. Se encontraba en sintonía con los aires de renovación que atravesaba toda América Latina en las artes, fundamentalmente estimulada por la consolidación de “lo propio”. De allí que haya abierto las puertas a la enseñanza de técnicas como la talla en madera y piedra, de la mano de los artistas Ramón Barba y José Domingo Rodríguez: “Este fue un paso importante para el centro de formación artística en la década del treinta, pues abrió las puertas a distintos materiales y, por tanto, a nuevos horizontes de la enseñanza de las Artes Plásticas” (Ferro, 2017).

Para reforzar la idea que se ha presentado anteriormente acerca de la etapa de profunda transformación que se vivía en Bogotá en los años treinta en referente con las artes plásticas y el modo como Carolina Cárdenas es la encarnación de los cambios que se dan en la discusión entre las artes aplicadas o industriales y las denominadas bellas artes, basta revisar la creación del Pensum y reglamento de estudios para los nuevos materiales en la Escuela, en 1931, al que también se incluyeron, en 1934, “materias decorativas industriales de cerámica, vitrales y mosaicos” (Ferro, 2017, p. 109).

Por lo tanto, durante el ciclo de vida de Carolina Cárdenas, la formación en artes decorativas e industriales en Colombia logró un proceso de transformación y es la artista quien se encuentra justo en el medio de este. La discusión y el particular proceso de transculturación que se ha rastreado se muestra en toda su complejidad cuando se hace un salto dos décadas atrás en la consolidación de la Escuela y se revisa las dificultades que se enfrentaron para articular una comprensión amplia acerca de las artes industriales en el país.

Eugenio Barney Cabrera en “Margarita Holguín y Caro o la disciplina de lo inútil” (1980) traza hilos comunicantes entre las inquietudes que, en el contexto colombiano, en relación con el contexto europeo, Andrés de Santamaría, pintor colombiano que vivió mayormente en Inglaterra, promovió con la creación de la sección de artes decorativas e industriales en la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1904 y 1911:

Como se ve por la simple enumeración de los cursos, aquella dependencia fue algo así como afortunado anticipo del diseño que con el Bauhaus adquiriría universal renombre y permanente trascendencia, y que solo figuraría en el programa de estudios de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá en 1960 (Barney Cabrera, 1980, pp. 95-96).

Anticipo que prontamente fue olvidado porque el adelantado pintor no fue apoyado, entre otras cosas porque la recién finalizada Guerra de los Mil Días mantenía una especie de aletargamiento ante decisiones en relación con la inversión en el mejoramiento de la Escuela (Fajardo de Rueda, 2001).

Es evidente que justo para el momento en que Carolina Cárdena, junto a su inseparable amigo y enamorado, Sergio Trujillo Magnenat, pasaban por su mayor etapa de producción de cerámica artística con influencia art decó, entre 1932 y 1933, y la experimentación en fotografía de estudio, en 1934, la Escuela de Bellas Artes concretaba lo que Andrés de Santamaría había proyectado veinte años atrás.

La adición de clases de dibujo artístico y dibujo lineal en horarios en la mañana y en la noche, esta última especialmente dirigida para que los obreros recibieran instrucción en geometría y en las nociones de forma y lineal, hace evidente la influencia de ideas de carácter socialista y progresista –que han sido anteriormente revisados– dentro de la escuela. Tal como destaca Ferro (2017): “este conocimiento propiciaba el desarrollo del gusto y la inventiva como ejecución de la obra de artesanos y operarios” (p. 110), lo que se extendía a la conciencia de la importancia de la formación y perfeccionamiento técnico en el ámbito laboral.

La exposición de cerámica, máxima expresión de su efecto transformador de Carolina Cárdenas en el panorama de las artes de Bogotá, fue ideada por Trujillo Magnenat.

También fue respaldada por el entonces Secretario de Educación Nacional, Jorge Zalamea (1905-1969), quien fuera mencionado anteriormente. La muestra funcionaba como la evidencia y la justificación de la reciente decisión del Ministerio de Educación de otorgar una beca “antes de la partida de su autora para España, donde perfeccionará los conocimientos adquiridos, becada –con extraordinario acierto– por el gobierno nacional”, según Emilia Pardo Umaña (Arango Restrepo, 1998). Dos meses después de la exitosa exposición y de la vibrante noticia de su partida, el primero de abril de 1936, la joven, bella y prometedora artista, murió de meningitis.

La exposición de cerámica artística: crítica y consumo, elementos del preámbulo a un nuevo fenómeno en las artes industriales en Colombia

El 20 de febrero de 1936, en la Plaza Caro de la Sociedad Colombiana de Ingenieros, Carolina Cárdenas inauguró su única exposición: exhibió 50 piezas de cerámica, entre ellas, floreros, vasos, lámparas y candeleros. Junto a ella, exhibieron sus productos dos artistas más: María Brigard de Trujillo, la línea de tejidos Suaty y Sergio Trujillo Magnenat, una serie de ilustraciones. Trujillo Magnenat también realizó una ilustración para cada una de las exposiciones de las artistas (Trujillo Magnenat, 2013); en la de Carolina aparece, bajo la palabra “Cerámica”, elaborada en su inconfundible tipografía, una perfecta y cristalizada esfera de cerámica que se cocina en sinuosas y voluminosas llamas; al lado, la figura del conejo, marca de las piezas de Carolina Cárdenas, y la rúbrica de la artista.



Figura 1. Ilustración de Sergio Trujillo Magnenat para la exposición de cerámica de Carolina Cárdenas en la Sociedad Colombiana de Ingenieros

La ilustración es contundente: condensa las tres categorías sobre las cuales se fundamentó el trabajo de Carolina Cárdenas en la producción de un objeto artístico industrial: la técnica, el gusto y la moral. Las llamas, que rodean a la esfera cerámica como si fueran

manos, definen claramente la técnica y el proceso que llevó a cabo la artista quien, en un primer momento, ha debido saber disponer de unos materiales óptimos para luego mezclarlos según medidas precisas y, con ello, lograr una materia lo suficientemente maleable pero sólida que pudiera soportar altas temperaturas en el horno. El primer encuentro de la materia con el fuego es para definir la forma y la calidad que las manos del artista le han dado al objeto. Posteriormente viene la técnica de aplicación de los tintes, los barnices y los esmaltes, que la artista sólo podrá comprobar si ha sido la justa tras un segundo sometimiento de la materia al fuego:

[...] y aquí es donde está la fase más delicada de la cerámica ya que los colores que admiramos tan bellos no son antes de su cocción sino polvos delicadísimos cuyo tono dista mucho de ser el que se persigue. Nuevamente los objetos se colocan dentro de un horno especial para que el fuego complete la labor. Pero no siempre todo concluye aquí, porque este elemento es a veces incontrolable y caprichoso y todo el trabajo de meses hay que rechazarlo para rehacerlo siempre con mayor entusiasmo y con el único fin de encontrar en una feliz armonía de tonos un placer estético (Cerámica, 1936).

Es en este momento en que se inspira la maravillosa ilustración de Trujillo Magnenat, la cual muestra que la mano laboriosa y la técnica sin igual de Carolina Cárdenas hicieron que la esfera impecable alcanzara el brillo perfecto en una muestra de gusto sin igual.

Escritas por intelectuales de profunda raigambre en la vida cultural bogotana y colombiana, como el director de la revista *Cromos* de aquellos años, Joaquín Tamayo (1902-1941), la periodista Emilia Pardo Umaña (1907-1961), y seguidores del pensamiento de Baldomero Sanín Cano, estas críticas permiten construir una matriz de categorías y conceptos que estructuran la percepción desde la cual se evidenciaba el germen de un nuevo arte industrial en los años treinta en Bogotá, de la mano de Carolina Cárdenas.

La lectura detenida de cada una de estas críticas, en busca de los conceptos rectores que las organizan, evidenció que sus autores tenían en común una visión amplia y profunda sobre el concepto de las artes aplicadas y un conocimiento serio acerca del desarrollo que tuvo este concepto en Europa desde mediados del siglo XIX hasta su época. Por esta razón, se encuentra que cada crítica se concentra en uno o dos aspectos puntuales del trabajo de Cárdenas, a saber, la perfección, el gusto, el estilo, el desarrollo de la industria artística nacional, la formación del artista o la importancia social, con el fin de vincularlos con los conceptos que definían el arte industrial. De este modo, cada crítica encuentra una conexión con el resto y conforma un conjunto unificado de términos y referencias para referirse a la obra.

El término que más se reitera y en el que enfatizan cada uno de los textos publicados es el de la perfección, a la que se le da diferentes órdenes: técnico, formal, estético y femenino; esto implica que no solamente se apela a la obra sino también a la artista y los logros morales que adquirió con su trabajo.

La arcilla modelada por los dedos finos, persutiles de la ceramista ha asumido formas rayanas en la perfección. Todos los objetos poseen una simplicidad, un gusto y un ritmo irreprochables. Los barnices, las tintas, además de su extraordinario valor técnico, exteriorizan un discreto y refinado sentido del color que no habíamos sorprendido hasta ahora en ninguno

de nuestros artistas. El estilo, la manera son modernísimos. Las mejores firmas de Europa rubricarían estas cerámicas (El Tiempo, 1936).

La exposición de cerámica capturó la atención de los críticos, quienes de manera unánime la celebraron y emitieron juicios a favor; así mismo el público, que compró las piezas exhibidas.

En este sentido, se encuentra en un elemento clave de transculturación en tanto que hay un vínculo directo entre la obra de Carolina Cárdenas y el antecedente de una producción de artes aplicadas completamente industrializada. Se basa en la postura que Morris indica en su discurso sobre la naturaleza y el alcance de las artes aplicadas. El inglés encuentra en estas artes una función puntual que es darle un carácter social a la necesidad humana de la belleza, en tanto que el artista debe ser consciente de esa necesidad. Se puede entender entonces a Carolina Cárdenas como una artista que produjo una serie de objetos con este compromiso del artista por proyectar la belleza en objetos de una gran calidad técnica para embellecer, armonizar y cargar con buen gusto los espacios que las personas cotidianamente habitan.



Figura 2. Ilustración. Base de lámpara y Florero. Cerámica vidriada. Carolina Cárdenas. Circa 1935.



Figura 3. Base, Colección Privada Enrique Cárdenas. Florero, Colección Museo Nacional de Colombia.

Conclusiones

A lo largo del presente artículo se presentó un estudio que permite aproximarse al cumplimiento del objetivo general de la investigación del que parte, la cual consiste en demostrar de qué manera Carolina Cárdenas fue una precursora en la producción y exposición de arte industrial en Bogotá en los años treinta.

Según la estructura que ofrece el término “transculturación”, los agentes que son modificados por las obras de Carolina Cárdenas son: la artista, los críticos de arte, los artistas y la sociedad en general expresada en quienes contemplan y consumen la obra. También se identificó que la artista está directamente vinculada con el germen y desarrollo del concepto de transculturación a través de las manifestaciones de intelectuales y artistas colombianos que durante en los años treinta desarrollaron proyectos con el interés de determinar y aportar en la construcción de “lo propio”, en línea con movimientos como el

indigenismo, o el americanismo. Carolina Cárdenas hizo parte del círculo de intelectuales que se comprometieron con esta discusión.

Los elementos que permiten comprender los connatos del arte industrial en Colombia se identificaron en la división de los periodos de vida de la artista. Su estancia en Londres y la manera como el entorno cultural influyó en su manera de concebir las artes decorativas y aplicadas. Las transformaciones que tuvo la Escuela de Bellas Artes, a la que llegó la artista en 1928 para formalizar sus estudios. Carolina Cárdenas es una protagonista directa, clave en la concreción de la formación y la práctica de las artes aplicadas en el país. La exposición de cerámica artística estimula la producción de una crítica que aborda de manera profunda la discusión acerca de las artes industriales y su importancia en la formación del gusto de la sociedad bogotana.

Bibliografía

- Adamson, G. (2013). Design History and the Decorative Arts. *Cultural Histories of the Material World*, pp. 33-38.
- Anónimo (febrero/abril de 1936). Cerámica. *Revista Pan*, 23.
- Arango Restrepo, C. (01 de 12 de 1998). Carolina Cárdenas, Promesa fugaz del arte moderno en Colombia. *Revista Credencial Historia*, 108.
- El Tiempo (Febrero de 1936). La exposición de Carolina Cárdenas. *Posiblemente El Tiempo*.
- Fajardo de Rueda, M. (2001). *Roberto Pizano*. Bogotá, Colombia: Seguros Bolívar.
- Ferro, S. (2017). *La escuela nacional de bellas artes 1920-1940. Una historia de la comprensión de la lógica en las artes plásticas*. Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de las Artes - Idartes.
- Lleras, C. y Vanegas, C. (2005). *Carolina Cárdenas 1903-1936*. Bogotá, Colombia: Museo Nacional de Colombia.
- Medina, Á. (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá, Colombia: Premios Nacionales de Cultura. Colcultura.
- Morris, W. (28 de Abril de 2015). *Online Books by William Morris*. Recuperado de: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Morris%2C%20William%2C%201834-1896>
- Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Pevsner, N. (2003). *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- Pini, I., y Bernal, M. C. (2012). *Traducir la imagen, el arte colombiano en la esfera transcultural*. Bogotá, Colombia: Universidad de Los Andes.
- Read, H. (1966). *Art and Industry*. London, UK: Faber and Faber Limited.
- Tamayo, J. (2 de 29 de 1936). Exposición de arte decorativo. *Cromos*.
- Torrent, R., & Marín, J. M. (2007). *Historia del diseño industrial*. Madrid, España: Cátedra.
- Trujillo Magnenat, S. (2013). *Sergio Trujillo Magnenat (1930-1940) : artista gráfico*. Bogotá, Colombia: Banco de la República.

ACERCA DE LA AUTORA

Jaquelin López

Licenciada en Filosofía de la Universidad de La Salle, sede Bogotá. Maestranda en Historia y Teoría del Arte en la Universidad Nacional de Colombia. Fue docente en instituciones educativas de básica secundaria y de educación superior. Asesora independiente en investigaciones académicas de diferente índole y correctora de estilo. Actualmente investiga de manera independiente temáticas en torno a la estética, la historia, la teoría del arte y el diseño en Colombia, la historia y teoría del cine y la historia del rock. Ha estado investigando la música de Gustavo Cerati desde hace tres años y actualmente hay un artículo sobre la temática del amor en las canciones de este músico que está en proceso de publicarse en una revista académica musical de Chile.

Correo electrónico: jackelin6212@hotmail.com

ARCHIPIÉLAGOS DEL IMAGINARIO MESOAMERICANO EN ARQUITECTURA.

SU LATENCIA DURANTE EL SIGLO XX EN OAXACA, MÉXICO

ARCHIPELAGOS OF THE MESOAMERICAN IMAGINARY IN ARCHITECTURE. LATENT PRESENCE IN THE 20TH CENTURY IN OAXACA, MEXICO

FABRICIO LÁZARO VILLAVERDE¹

EDITH COTA CASTILLEJOS

JUAN MANUEL GASTÉLLUM ALVARADO

Resumen

Durante el siglo XX, en América Latina y puntualmente en México, surgió un movimiento cultural e ideológico para reencontrar las huellas del pasado prehispánico, con las cuales fundar el ser mexicano moderno. Con adeptos y detractores detonó un periodo de la arquitectura mexicana posrevolucionaria conocido como Neoindigenismo. Esta presencia, asociada con principios tipológicos, escultóricos y pictóricos en el corpus de la arquitectura, tendrá distintas expresiones en el territorio mexicano. Debido a la construcción híbrida del contexto cultural prehispánico-colonial en el que la arquitectura de Oaxaca se desarrolla, esta presencia aletargada emerge con distintas modalidades. De aquí la importancia de una visión de conjunto espacio-temporal, donde la arquitectura manifiesta una postura frente a esta narrativa de larga temporalidad. Analizamos una aproximación diacrónica del fenómeno y las connotaciones híbridas que estas emergencias simbólicas de lo prehispánico tuvieron y tendrán en la arquitectura de Oaxaca, México.

Palabras clave: imaginarios en arquitectura; hibridación arquitectónica; neoindigenismo en México.

Referencias espaciales y temporales: Oaxaca; siglo XX.

Abstract

During the 20th century in Latin America, particularly in Mexico, a cultural and ideological movement emerged to rediscover the traces of the pre-Hispanic past to found with them the modern Mexican being. With followers and detractors, a period of the post-revolutionary Mexican architecture known as Neo Indigenism arose. This movement associated with typological, sculptural, and pictorial principles in architecture had various expressions in Mexico. Due to the hybrid construction of the pre-Hispanic colonial cultural context in which architecture developed in Oaxaca, this latent presence emerged in diverse forms. Therefore, it is important to have a space-time panorama in which architecture takes a stance towards this long-term narrative. This study will analyze a diachronic approach of the phenomenon and the hybrid connotations these pre-Hispanic symbolic emergences had and will have in the architecture in Oaxaca, Mexico.

Keywords: imaginaries in architecture; architectural hybridization; neo-indigenism in Mexico.

Time and Space references: Oaxaca, XXth Century.

1. Profesores investigadores e integrantes del Cuerpo Académico Patrimonio Urbano Arquitectónico en Oaxaca, s. XVI-XXI, Facultad de Arquitectura CU Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.

Introducción

En 1821 se declara la Independencia de México e inicia su etapa de constitución como país emergente en el ámbito internacional, lo cual no estuvo exento de nuevos intereses invasores. Dentro de este contexto de construcción del sentido nacional, en la arquitectura se perfilaron dos caminos: la continuidad con el legado colonial asentado e integrado en las clases dominantes y la arquitectura civil, pública y religiosa de las principales ciudades y, por otro, un acercamiento al pasado prehispánico a través de sus restos urbanos y rurales, con lo cual emergió un estado de nostalgia y también de recuperación moral de la esencia del pasado a través del cual nutrir el devenir nacional. Es innegable que, después de los principales descubrimientos arqueológicos en México, la pervivencia prehispánica fuera contundente en la zona sur-sureste, donde se desarrollaron las culturas fundamentales: Tolteca, Maya y Zapoteca, es decir, Veracruz, Yucatán y Oaxaca. Los principales estudios sobre las culturas originarias del territorio nacional paulatinamente formaron las condiciones para recuperar no solo físicamente las huellas del pasado, sino su relación cultural interrumpida por trescientos años de colonialismo español.

En este sentido, para finales del siglo XIX los descubrimientos arqueológicos en el centro del país, como una extensión de lo sucedido en Europa central, generaron una postura no solo científica hacia el pasado sino un incipiente posicionamiento cultural en aras de conocer aquellas manifestaciones remotas, así como las causas que le dieron origen. Este acercamiento a la ciudad y la arquitectura del pasado mesoamericano en México fue construido por la colaboración entre antropólogos, paleontólogos, artistas y arquitectos, quienes se convirtieron en los intérpretes de una búsqueda por la identidad nacional mexicana. En esta clave se propone observar que fue el pabellón mexicano para la Exposición Universal de París de 1889 la primera obra donde la expresión prehispánica debutó en el escenario internacional². El pabellón fue realizado por Antonio Anza y Antonio Peñafiel. Ingeniero civil y arquitecto el primero, médico, científico y académico el segundo, aún inmersos en esta naciente cultura del reencuentro con el pasado mesoamericano, no estuvieron exentos de críticas y señalamientos por ser, junto con escultores, quienes tardarían en incorporarse al sentido nacionalista propio de finales del siglo XIX³, lo cual no aminoró su ímpetu de afirmar entonces que “hallándose ya maduro el campo de las ideas para inspirarse en las monumentales construcciones arqueológicas que tenemos, se pase al campo de la acción creando una arquitectura moderna nacional” (Katzman, 1964). De esta manera, arquitectos del sureste mexicano como Manuel Amábilis⁴, desde la segunda década del siglo XX apostaba por esta arquitectura nacional basada en los principios formales mesoamericanos, así lo prueba sus proyectos construidos y no construidos bajo en influjo de la arquitectura maya-tolteca y que le darían la posibilidad de afirmar interna-

2. A pesar del pabellón de 1867 donde se hizo una recreación del templo de Xochicalco del arquitecto León Medellín, y en 1889 las casas incas y aztecas realizadas por Viollet Le Duc en esta misma exposición.

3. Fabricio Lázaro, Cota Castillejos, *Pabellones mexicanos en el siglo XX. Un proceso efímero-permanente del imaginario moderno*, en Catherine R. Ettinger, *Imaginarios de modernidad y tradición. Arquitectura del siglo XX en América Latina*, México, MAPorrúa, 2015, p..227

4. Manuel Amábilis nace en Mérida Yuc., en 1886, y muere en la Ciudad de México en 1966, escribe en 1923 *Donde, El Pabellón de México en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla (1929)*, *La Arquitectura precolombina de México (1956)*, *Los Atlantes en Yucatán (1963)*.

cionalmente sus postulados en el pabellón de México para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929.

Oaxaca y el imaginario prehispánico.

Frente al notorio protagonismo cultural del centro del país, así como de las ciudades regionales definidas como capitales de la modernización económica nacional, un proceso que se desarrolla en paralelo, pero a una menor velocidad, tiene lugar en los estados del sureste como Oaxaca, donde la presencia de vestigios arqueológicos de la cultura zapoteca asentada principalmente en la región denominada Valles Centrales. Es el foco de interés para viajeros, dibujantes, grabadores y pintores, principalmente extranjeros como es el caso de los restos palaciegos de Mitla, cuando diversas interpretaciones dieron como resultado, por ejemplo, el dibujo “Panteón de los reyes zapotecas de Mitla” de Francisco Ajofrín de 1766, litografías de baja exactitud realizadas para el libro *Antiquités Mexicaines* (1834) de Charles Farcy realizadas por el francés H. Baranderè, a partir de los dibujos de Luciano Castañeda de 1806, o la mejor fidelidad del vestigio arqueológico representado en el Atlas (1830) que realizara Eduard Mühlenpfordt, así como las litografías del viaje a Oaxaca que realizó en 1854, Gustavus von Tempsky quien más tarde publicó en Londres el libro *Mitla* (1858), hasta la llegada del registro fotográfico sobre Mitla de Desiré Charney en 1860 y del fotógrafo alemán-austriaco Teobert Maler quien tomó fotos durante seis meses en 1875 en Oaxaca, la ciudad capital y Mitla⁵.

Este contexto con el cual el imaginario de los prehispánico zapoteca se construye a través de los registros pictóricos, gráficos y fotográficos, tiene la limitación de solo circunscribirse a lo conocido en aquella época y que resultara de notorio interés para los espacialistas europeos y norteamericanos. Sin embargo, en el interior del Estado y en pleno siglo XVI en la región Mixteca Alta, tiene lugar la construcción de un palacio para el hijo del señor mixteco Pedro Osorio, como parte del proyecto político de reubicación del centro administrativo-ceremonial de Teposcolula en su sitio prehispánico, ubicado en la cima del cerro Yucundáa. Esta construcción de 1550 es un ejemplo notable de hibridación entre la arquitectura prehispánica y la colonial, específicamente mixteca posclásica y española renacentista. Hecha a la manera tradicional de cal y canto, su distribución sigue un esquema de patio central y abierto, rodeado por habitaciones rectangulares donde la decoración a la usanza prehispánica es una de sus principales características. Su ubicación frente al convento dominico muestra la negociación para reubicar el centro administrativo, que permitió la expresión arquitectónica prehispánica. Se infiere que pudo haber sido una inteligente concesión política. La denominación Casa de la Cacica se debe a un litigio legal posterior a la muerte de Pedro Osorio, quien no tenía herederos, al fallecer primero en 1563 su hijo Felipe y después su hija Inés. Por este motivo, el viudo y yerno de Pedro Osorio, Felipe de Austria, reclama el cacicazgo con todos los beneficios legales y materiales de la herencia. En 1569 con el apoyo de la Audiencia Real, reclama y toma posesión del inmueble Catalina Osorio, sobrina de Pedro, quien se sustenta como nueva cacica de Teposcolula y, con ello, limita el creciente poder de Felipe de Austria⁶ (Figura 1).

5. Estas imágenes se pueden observar en *Inquisición y Arquitectura. La evangelización y el ex obispado de Oaxaca*, de Victor Jimenez y Rogelio González, así como en *Teobert Maler, vistas de Oaxaca, 1874-1876*.

6. Para conocer otros detalles de este proceso legal, dirigirse a Sebastián van Doesburg, la casa de la Cacica de Teposcolula, testimonio del mundo mixteco del siglo XVI, en Boletín FAHHO no. 7 (julio-agosto 2015) recuperado en <https://fahho>.



Figura 1: Casa de la Cacica, Teposcolula Oaxaca. Siglo XVI. Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.

Para la mitad del siglo XIX, existen tres ejemplos con los cuales emerge la condición de relación con el pasado prehispánico, debido principalmente a justificaciones de orden político-religioso. Esto no significa que en los siglos previos no existieran ejemplos de la hibridación prehispánica-colonial en arquitectura, sino que aún permanecen en calidad de no identificados o investigados. En el primero de ellos, en un exhaustivo trabajo de investigación, Víctor Jiménez y Rogelio González⁷ demuestran cómo el palacio del Obispado de Oaxaca, en el centro de la ciudad capital y al lado norte de la catedral, pasó de ser un edificio de modesta arquitectura renacentista, particularmente en su fachada, a ser modificada por órdenes del alto clero con el sistema decorativo de tablero-talud utilizado en Mitla. Así, fue convertida en tributo a los mártires indígenas de la población de Teitipac, que fueron linchados por la misma población al ser denunciados a la Iglesia por practicar ceremonias inadmisibles o paganas. A pesar de ello, esta modificación de la fachada con elementos zapotecas de Mitla contiene, al mismo tiempo, la historia oculta del proceso de Inquisición que la Iglesia condujo sobre la herejía del pueblo indígena de Teitipac. De esta forma, este edificio-fachada no solo representa a los mártires cristianos indígenas, sino a los mártires indígenas que reclamaron su derecho a practicar su propia religión. Más allá de un tributo al martirologio cristiano, se interpreta esta modificación de la fachada impuesta por la Iglesia como un despojo cultural, sino epidérmico, y simbólicamente una taxidermia inquisitorial, un desollamiento al cuerpo arquitectural de la cosmovisión zapoteca (Figura 2).

mx/la-casa-de-la-cacica-de-teposcolula-testimonio-del-mundo-mixteco-del-siglo-xvi/ 10 septiembre 2021, 20:25

7. Víctor Jiménez, Rogelio González, *Inquisición y Arquitectura. La “evangelización” y el ex obispado de Oaxaca*, México, RM editores, 2009, 287 p.



Figura 2: Palacio Ex Obispado de Oaxaca. Finales del siglo XIX. Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.

Ya para finales del siglo XIX, el clima político en Oaxaca en consonancia con la capital del país rendiría homenaje al Benemérito de la América, el Licenciado Benito Juárez García (1806-1872)⁸, a través de dos obras: una nueva modificación de fachada en un edificio religioso dentro de la ciudad histórica y la construcción de un monumento en su honor en el perímetro urbano de esa época.

Con la promulgación de la Ley de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos de 1859, a cargo del presidente Juárez, se expropiaron el 52% de las propiedades inmobiliarias del país que estaban en posesión la Iglesia católica, muchas de ellas en estado no productivo, con el objetivo de usarlas para actividades públicas. De esta manera, en lo que fuera la esquina poniente del ex convento de Santa Catalina de Siena de la ciudad de Oaxaca, se construyó la sede del Palacio Municipal, en la parte poniente que correspondía al huerto, la cárcel del Estado y en la esquina sur la sede de la Logia Masónica “Benito Juárez García”, fundada en 1883. Esta intervención de la logia tiene como particularidad la esquina formada por la rotunda presencia y masividad del muro perimetral de piedra cantera de aproximadamente ocho metros de altura. La esquina, como vestigio del huerto del exconvento, fue horadada por vanos verticales trapezoidales cuya forma y geometría recuerdan al arco falso maya y al Alfa como símbolo masónico. Esta operación de perforar un muro colonial se puede interpretar como una acción deliberada para marcar una diferenciación a nivel simbólico y formal con el pasado colonial, al recurrir a una geometría del vano que rompe el código renacentista del vano rectangular y vertical para iluminar y ventilar la zona superior de la edificación (Figura 3).

8. Abogado y político mexicano de origen indígena, ocupó distintos cargos de gobierno, entre los que destacan ser presidente de México en el periodo del 21 de enero de 1858 al 18 de julio de 1872..



Figura 3: Logia Masónica “Benito Juárez”. Ex convento Santa Catalina de Siena en Oaxaca. Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.

Por otro lado, la ciudad de Oaxaca define su futura expansión hacia el noreste, ahí se construye un espacio público abierto para el disfrute de los habitantes de la ciudad, el parque del Llano de Guadalupe -después renombrado como Paseo Juárez, ya que entorno a 1894 se erige un zócalo para la escultura conmemorativa de Benito Juárez-. La



base escultórica de aproximadamente tres metros de altura fue integrada por cuerpos horizontales superpuestos, en los cuales se utilizan distintos motivos decorativos de la arquitectura zapoteca, específicamente de Mitla. Sobre este zócalo domina la estatua erguida de cuerpo completo de Benito Juárez y a sus pies la corona española⁹. Vemos a partir de estos dos ejemplos la emergencia del tema Juarista en el arte, la escultura y la arquitectura que llegará en las próximas décadas del siglo XX, así como también temas prehispánicos utilizados no solo en el arte urbano, sino también en mobiliario, equipamiento urbano y nuevas edificaciones, con lo que se diversificó su expresividad (Figura 4).

Figura 4: Monumento a Juárez en el Llano de Guadalupe, 1894. Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.

9. La escultura realizada en bronce es atribuida al artista Enrique Guerra (1871-1943), así los floreros o macetones sobre esbeltos pilares son del escultor Ernesto Scheleske. En Sergio Spindola, *La ciudad de Oaxaca y su arquitectura porfiriana*. México, Casa de la Cultura Oaxaqueña, 2016, p. 160.

El siglo XX

La manifestación de lo prehispánico, ya entrado el nuevo siglo, se ve expresado por ejemplo en el puente de Castro sobre el río Jalatlaco, construido para enlazar la ciudad colonial con la nueva vialidad al norte, llamada calzada Porfirio Díaz en honor al presidente en turno. El primer puente era estrecho en relación con el ancho de la calzada, integraba protecciones peatonales de fierro colado a sus costados, pero su posterior ampliación resolvió la continuidad de la calzada e incorporó para el paso peatonal un conjunto de balaustradas, pilares de remate en los extremos y secciones sólidas con bajorrelieves. Estos elementos fueron trabajados escultóricamente con la temática decorativa prehispánica, con el agregado de grecas, mascarones, etc. Con esta intervención y modificación del puente y sus elementos, se logró enfatizar la direccionalidad de la calzada hacia el norte, donde fue agregado en su trayecto e intersecciones un obelisco y una fuente. En esta actividad de embellecimiento urbano, tendrá lugar el diseño y construcción de un conjunto de bancas públicas de notoria influencia neo-prehispánica, en las cuales los motivos decorativos son integrados para destacar el lenguaje del pasado prehispánico interpretado por artistas locales, formados en la Academia de San Carlos de la ciudad de México, como por ejemplo Alfredo Canseco Feraud (1885-1986). Estas bancas de granito colado, originalmente ubicadas desde la década de los cuarenta en la plaza de armas de la ciudad, después fueron colocadas en la calzada Porfirio Díaz, donde actualmente están, algunas de ellas, conservadas y restauradas recientemente por el Instituto del Patrimonio Cultural del gobierno del estado de Oaxaca (Figuras 5 y 6).



Figura 5: Motivos prehispánicos en balaustradas y muretes en puente de Castro, sobre el río Jalatlaco. Circa 1930.

Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.



Figura 6: Banca con motivos prehispánicos en la calzada Porfirio Díaz. Circa 1940. Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.



Figura 7: Monumento a Juárez en la carretera panamericana, Oaxaca (1963). Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.



Figura 8: Monumento a Vicente Guerrero en exconvento de Santiago Apostol Cuilapam, Oaxaca (1966).
Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.



Figura 9: Monumento a los símbolos patrios, frente a la catedral de Oaxaca (2008). Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.

Para 1963, al oriente de la ciudad, en la intersección con la recién construida carretera Oaxaca-Guelatao, el arquitecto Pedro Moctezuma Díaz Infante diseña y construye el monumento conmemorativo al trayecto que caminó el niño Benito Juárez en 1818 para llegar a la ciudad de Oaxaca, con el que inició su vida académica y jurista. Este monumento retoma la presencia de la plataforma, los materiales pétreos, las estelas y un mural del artista Jorge Best, cuyo tema es “una interpretación de los momentos más importantes de Benito Juárez, desde su actividad pastoril en Guelatao, pasando por su trayectoria académica en el Instituto de Ciencias y Artes del Estado, hasta la promulgación de las Leyes de Reforma siendo presidente de la República” (Villaverde, 2014, p.146). Tres años más tarde, en 1966 se construye el monumento al héroe de la Independencia de México Vicente Guerrero, en lo que fue parte del huerto del ex convento de Santiago Apóstol en Cuilapam, población localizada al sur de la ciudad capital, lugar donde el general fue encarcelado y fusilado. El monumento recupera la plataforma horizontal con perfil en talud prehispánico, la piedra oscura, y sobre ella destaca en su punto central, el zócalo inclinado y abstracto sin decoración flanqueado por escudos, sobre el cual se erige la estatua de cuerpo entero del prócer (ver figuras 7 y 8).

Esta paulatina simplicidad formal de los monumentos debida a las tendencias modernas en la escultura, tendrá en los primeros años del siglo XXI dos ejemplos significativos por la forma de abordar el tema, por un lado, en 2008 por iniciativa del gobierno federal inició una caravana nacional llamada Altar a la Patria, como preámbulo de los próximos festejos en 2010 del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana, para tal efecto, se diseñó y construyó un monumento efímero para recibir los símbolos patrios y rendirle homenaje público. En la ciudad de Oaxaca se instaló la estructura frente a catedral y se caracterizó por el uso de la plataforma en talud y escaleras flanqueadas por alfardas, y nuevamente una estela central de corte diagonal donde se inscribió: el Pueblo honra a sus héroes. Altar a la Patria. Sin embargo, en el sureste del estado, en la región del Istmo de Tehuantepec se erigió en 2014 como obra del Ayuntamiento de ciudad Ixtepec, un monumento dedicado a la memoria de Benito Juárez, la placa de inauguración dice: Monumento al Benemérito de las Américas Benito Juárez, como un reconocimiento de los ixtepecanos a quien siempre luchó por la igualdad, la libertad, la justicia y democracia de nuestro país. En él se incorpora una réplica a escala del mural que Jorge Best diseñara en el monumento de 1963, con los siguientes datos: Mural réplica Homenaje a Benito Juárez, realizó: Israel Vicente, a pesar de ello, el monumento en su conjunto también es una réplica a escala del monumento del arquitecto Pedro Moctezuma Díaz Infante de 1963, esta acción que en una lectura proteccionista no solo vulnera los derechos de autor sino que paradójicamente reconoce la importancia del primer monumento al no vacilar en su reproducción y con ello, revelar el lugar que tienen en el imaginario social y político de la población no solo de Ixtepec, sino de Oaxaca, la figura y monumento de Benito Juárez. (ver figuras 9 y 10)

Lo prehispánico en el equipamiento urbano

Es en el equipamiento urbano donde la integración con el imaginario prehispánico tiene la ventaja de la escala y la divulgación pública, el caso más importante en México es sin duda, el campus central de la Universidad Nacional Autónoma de México, diseñado y

construido a mitad del siglo XX, declarado en 2007 por la UNESCO patrimonio cultural de la Humanidad. Este conjunto arquitectónico universitario, al igual que los complejos dedicados a la salud pública se volvieron referentes en el país para que la demanda de equipamiento educativo y de salud fueran resueltos bajo estas premisas funcionales y simbólicas. En la ciudad de Oaxaca a principios de la década de los años sesenta del siglo XX, la infraestructura hospitalaria tiene un significativo aumento con la construcción del Hospital Civil “Aurelio Valdivieso”, perteneciente a la Secretaría de Salubridad y Asistencia (S.S.A.) del gobierno federal, así como el hospital “Presidente Juárez” del Instituto de Seguridad Social para los trabajadores del Estado (I.S.S.T.E.), sin olvidar que en la década de los cincuenta de ese siglo, se construyó el hospital regional de Instituto Mexicano del Seguro Social (I.M.S.S.). Sin embargo de este conjunto, es en el Hospital Civil de 1963 obra del arquitecto Alberto Castro Montiel durante el periodo del gobernador licenciado Rodolfo Brena Torres donde es más notoria la incorporación de elementos de origen prehispánico, ya que pese a tener el rigor funcional en su distribución horizontal y vertical propio de este género arquitectónico, es en la caja de elevadores donde se integra en toda su altura, “...un cordón con forma estilizada de serpiente es el marco de esta composición. La serpiente representa a Quetzalcoatl (...) destaca la figura de Tlazoltéotl, diosa náhuatl del placer sexual, de la fecundidad y del parto (...), el ícono estilizado del glifo zapoteca “fauces del cielo”¹⁰. A este grupo de obras se sumarán en la siguiente década, tres obras que dejan la incorporación plástica de códigos prehispánicos y optan por una interpretación desde el énfasis en la materialidad (ver figura 11).

Para 1974 se consolida la vocación cultural de la parte baja del cerro del Fortín, ubicado al noroeste de la ciudad, utilizado desde la década de los años treinta para celebrar la fiesta folclórica indígena de la Guelaguetza, aquí el planteamiento urbano fue utilizar la pendiente topográfica para desarrollar la tipología del teatro griego, que privilegia la vista directa hacia la ciudad. La utilización de plataformas, así como muros de contención fue determinante para la volumetría escarpada del auditorio, y por lo cual, estas volumetrías a base de muros macizos de piedra cantera tiene bien marcada la silueta de perfiles prehispánicos, sobre todo en los muros que confinan las escaleras de acceso que recuerdan a las alfardas con las cuales se jerarquizan los accesos a los templos. En esta misma intencionalidad del material expuesto, aparente, también contribuye el mercado de artesanías construido en la población de Mitla en 1977, cuya contigüidad con la zona arqueológica fue determinante para que la propuesta fuera de una sobria contundencia formal, con la utilización de cajas prismáticas sin aberturas para expresar la materialidad de la piedra cantera del lugar, y sobre todo el énfasis en su horizontalidad es la clave de su diseño cuya función comercial se dirige al interior con el objetivo de conformar la plaza exterior de acceso al mercado. De esta filiación por la materialidad será el recurso precedente y dominante utilizado en la escuela de artes plásticas y visuales de la Universidad Autónoma Benito Juárez que en 2008 diseñó el arquitecto Mauricio Rocha Iturbide. (ver figuras 12 y 13)

El final del siglo XX cierra con tres obras que señalan caminos divergentes para los años por venir. Por un lado, la construcción de la unidad de servicio turísticos de la zona

10. Marco Antonio Aguirre, *La arquitectura de Oaxaca en la segunda mitad del siglo veinte*, México, Horizontes de Arquitectura, 2012, p. 65



Figura 10: Réplica del Monumento a Juárez en ciudad Ixtepec, Istmo de Tehuantepec, Oaxaca (2014).
Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.



Figura 11: Volúmen de ascensores en Hospital Civil Aurelio Valdivieso, Oaxaca (1963). Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.

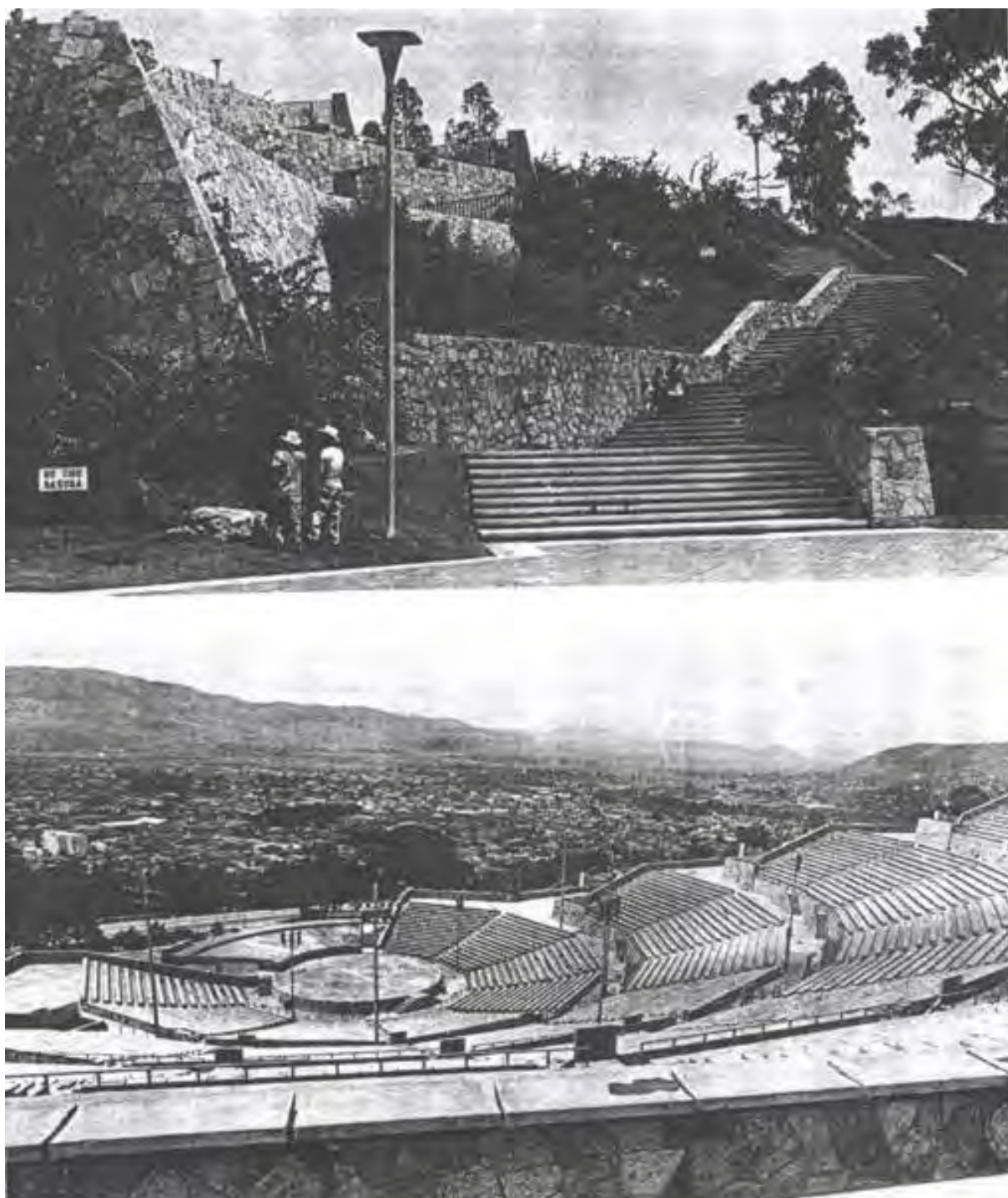


Figura 12: Auditorio Guelaguetza, cerro del Fortín, Oaxaca (1974). Fuente: Mullen, R. (1994).
“La Arquitectura y escultura de Oaxaca, 1530s-1980s”, México, Vols. I, II, CODEX editores.

arqueológica de Monte Albán de 1985, obra del arquitecto Diego Villaseñor Cusi, en cuyo programa integra un museo de sitio de tres salas. El diseño y construcción de esta unidad se anticipa a la declaratoria que en 1987 la UNESCO otorgará al conjunto de la zona arqueológica y el centro histórico de la ciudad como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Esta obra retoma el tema de la masividad de los muros construidos con piedra del lugar, así como una acusada horizontalidad. Es este frente facetado el que se enfrenta al visitante, como si fuera la primera estructura prehispánica de su recorrido. Destaca también el patio interior a cuyo derredor se encuentran las salas de exhibición abiertas a este vacío conectado solamente con el cielo, al igual como lo estuvieron los palacios de la arquitectura zapoteca y mixteca. (ver figura 14)



Figura 13: Mercado de artesanías en Mitla, Oaxaca (1977). Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.



Figura 14: Unidad de servicios turísticos y museo en zona arqueológica de Montealbán (1985).
Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.



Figura 15: Restaurante “8 venado-garra de tigre”, centro histórico de Oaxaca (1990). Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.



Figura 16: Edificio de oficinas, camino antiguo a San Felipe, Oaxaca (1991). Repositorio: CAPUAO-Facu-UABJO.

La faceta finisecular más polémica de este encuentro con el imaginario prehispánico en Oaxaca, lo representan dos obras en ámbitos opuestos, el centro histórico y la extensión hacia el noroeste de la colonia Reforma. En la década de los noventa, se construye un restaurante cuya especialidad giraba en torno a la comida tradicional cercana al rescate y uso de ingredientes prehispánicos en su elaboración, la adopción del nombre del cacique mixteco del siglo XI: Ocho venados garra de tigre, indicaba la intencionalidad de sus propietarios, por lo cual, la arquitectura correspondió a este objetivo. Al estar ubicado en el interior del centro histórico, resultó normado por las directrices del Instituto Nacional de Antropología e Historia (I.N.A.H.) por lo que al estar en posición de esquina fue determinante alinear la edificación al paramento, respetar la altura colindante y utilizar el predominio del macizo sobre el vano. Sin embargo, la propuesta integra unas disonancias formales propias de una intención posmoderna cercana al denominado kitsch que fue anticipado en el eclecticismo a finales del siglo XIX. Los elementos mencionados son el acceso en pancoupé, también conocida como una esquina ochavada, que no tiene la función de mejorar la visibilidad del tráfico vehicular que hizo surgir el chaflán urbano a principios del siglo XX la ciudad de México, así mismo, este acceso es fuertemente marcado por robustas jambas de piedra que definen el vano de trazado octogonal. Se integra un sobre cimientado decorativo de perfil inclinado, en alusión a los taludes prehispánicos, así mismo, los vanos de las ventanas tienen una proporción basada en el cuadrado y remarcados decorativamente con jambas, dinteles y repisón. Este volumen de dos niveles que forman esquina se divide en dos cuerpos separados a la mitad de su altura, justo donde se encuentra el entrepiso, por dos franjas de repisones en cuyo interior se colocan discos decorativos como se usaron en la mencionada casa de la Cacica cuatro siglos atrás. Estos elementos divisorios ocupan la parte central y de remate del edificio, en una clara sustitución de la cornisa colonial usada tradicionalmente, para finalmente incorporar un sistema de almenas escalonadas en todo el perímetro superior, solamente interrumpidas en el pancoupé sobre el cual se colocó una representación de un templo prehispánico a escala (ver figura 15).

El alto contraste de la obra descrita es indiscutible por encontrarse en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca, sin embargo, al norte de ella, en la extensión norte de la colonia Reforma caracterizada por la integración de la arquitectura moderna de los años sesenta y setenta, ahí tuvo lugar la construcción de un edificio de oficinas sobre la vialidad principal camino antiguo a San Felipe del Agua. La propuesta funcional en tres niveles definió un volumen regular horizontal delimitado en sus extremos por las colindancias, razón por la cual, estos lados quedaron sin mayor tratamiento, por lo que la frontalidad de la fachada resulta el único recurso a desarrollar. Si bien una fachada razonablemente simple, estructural hubiera sido suficiente, el recurso de volver a un elemento decorativo prehispánico como el tablero de Mitla fue un artilugio posmoderno para caracterizar el anonimato de un edificio predecible en su configuración. Este tablero "escapulario" presente en los palacios de Mitla fueron utilizados en este edificio como delimitaciones de los entrepisos, al tiempo que del tablero fue sustraída su tapiado de piedra original para sustituirla por la transparencia del vidrio que requerían las oficinas. Este mecanismo se llevó al extremo de incorporar el sillar de adobe en la conformación decorativa de los tableros y así mostrar su aparente materialidad. El único elemento que fragmenta la simetría dominante de la fachada y sus tableros es la posición lateral del acceso peatonal remarcado por

dos esbeltas columnas cilíndricas que son la versión anoréxica de las rotundas proporciones y contundencia monolítica de las construidas en los palacios de Mitla prehispánico. (ver figura 16)

Reflexiones finales

El interés académico por la influencia de la cultura prehispánicas en las artes ha sido abordado desde principios del siglo XX, y en distintos centros de investigación, al tiempo que su influencia en la arquitectura ha privilegiado al centro del país como emisor de las tendencias que se han desarrollado durante ese siglo. Si bien estos estudios en la ciudad de Oaxaca paulatinamente aparecieron para contrarrestar el vacío de conocimiento local y con ello su difusión y discusión en el ámbito académico. El tema abordado tomó como eje central la prefiguración del imaginario prehispánico como una especie de archipiélago que está conectado no en la superficie, sino en las capas inferiores por donde se perfila un territorio que emerge y se oculta en el tiempo y espacio. Estamos conscientes que delineamos una panorámica de las protuberancias que este archipiélago representa para la arquitectura de Oaxaca, así como la falta de incorporar nuevos ejemplos que a la luz de nuevas investigaciones estamos seguros surgirán y replantearán nuestras opiniones al respecto. A pesar de ello, la topografía del archipiélago configurado a través de los ejemplos seleccionados para esta investigación, nos brindan la observación de su latencia en las temporalidades abordadas y, sobre todo, realizar la lectura del clima político, económico y cultural que explican su emergencia u ocultamiento. Así mismo, las obras denotan estrategias arquitectónicas que gradualmente se interconectan para dar paso a diferentes elaboraciones, hibridaciones que son susceptibles de ser analizadas bajo el argumento de que la hibridación es un proceso consustancial a la construcción cultural de América Latina, y notablemente en aquellas culturas prehispánicas expuestas al transgresor efecto colonial durante más de 300 años. Desde 1989 el notable antropólogo Néstor García Canclini¹¹ señaló a las culturas híbridas como producto de una forma orgánica del ser latinoamericano, en artes, literatura, y por supuesto en arquitectura. Durante el siglo XX, en América Latina y puntualmente en México surgió un movimiento cultural e ideológico para reencontrar las huellas del pasado prehispánico que llegó e influyó en Oaxaca, un estado de fuertes raíces indígenas. Si bien es cierto que en el final del siglo XIX e inicios del XX se intentó fundar el ser mexicano moderno, ahora con estos aletargados archipiélagos de nuestra contemporaneidad, estos reencuentros, cabe el riesgo de considerarlos nostálgicos, atípicos, una alteridad para confirmar la hegemonía de los discursos en el urbanismo y la arquitectura global donde la pervivencia de signos del pasado local pueda ser clasificada como una válvula tardía del escape posmoderno.

11. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1989, 391p.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, M. (2012). *La arquitectura de Oaxaca en la segunda mitad del siglo veinte*. Oaxaca, México: Horizontes de Arquitectura.
- Doesburg, S. y Ruiz, F. (2006). *Teobert Maler. Visitas de Oaxaca, 1874-1876*. Oaxaca, México: Carteles Editores.
- Doesburg, S. (2015, julio-agosto). La casa de la Cacica de Teposcolula, testimonio del mundo mixteco del siglo XVI. *Boletín FAHHO*, 7. Recuperado de: <https://fahho.mx/la-casa-de-la-cacica-de-teposcolula-testimonio-del-mundo-mixteco-del-siglo-xvi/>
- García, C. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, México: Grijalbo.
- Jiménez, V. y González, R. (2009). *Inquisición y arquitectura. La "evangelización" y el ex – obispado de Oaxaca*. México, México: RM.
- Lázaro, F. y Cota, E. (2015). Pabellones mexicanos en el siglo XX. Un proceso efímero-permanente del imaginario moderno. En C.R. Ettinger (Coord.), *Imaginarios de modernidad y tradición. Arquitectura del siglo XX en América Latina*. México, México: MAPorrúa.
- (2014). Ecos de la modernidad en Oaxaca: un eje urbano arquitectónico en la segunda mitad del siglo XX. En C. R. Ettinger, L. N. Gras y A. Ochoa (coord.), *Segunda Modernidad urbano arquitectónica. Lecciones significativas de la Segunda Modernidad en México*. México, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Spindola, S. (2016). *La ciudad de Oaxaca y su arquitectura porfiriana*. Oaxaca, México: Casa de la Cultura Oaxaqueña.

ACERCA DE LOS AUTORES

Fabrizio Lázaro Villaverde

Arquitecto por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Maestro en Arquitectura por la Universidad Autónoma de Yucatán, con estudios de Doctorado por la Universidad Autónoma de Morelos. Miembro de DCOMOMO México. Asistente y ponente en coloquios, congresos y seminarios nacionales e internacionales, en diversas universidades en México, España, Argentina, y Ecuador. Desde 1997 docente y profesor investigador de la Facultad de Arquitectura Ciudad Universitaria Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca e integrante del Cuerpo Académico Patrimonio urbano arquitectónico en Oaxaca, siglos XVI-XXI. Tiene publicaciones en revistas y capítulos de libros con Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de Guerrero, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Autónoma de Yucatán, EURE, PUCE, Centro Universitario de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guadalajara. Integrante del Observatorio de Arquitectura Latinoamericana Contemporánea, así como del Comité Científico del Foro de Historia y Crítica de la Arquitectura Moderna.

Av. Universidad s/n Col. Cinco Señores
Oaxaca CP 68120
México
Correo electrónico: fabriciouabjomx@gmail.com

Edith Cota Castillejos

Arquitecta por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Magister en Arquitectura por la Universidad Autónoma de Yucatán, con estudios de Doctorado realizados en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Ha publicado en libros y revistas locales y nacionales capítulos de libro con UADY, UMSNH, UAM, UAGRO, Pontificia Universidad Católica de Ecuador, Centro Universitario de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guadalajara. Ponente en congresos nacionales sobre arquitectura y urbanismo e internacionales en España, Argentina y Ecuador. Profesora investigadora de la Facultad de Arquitectura Ciudad Universitaria Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, donde imparte materias de Historia de la Arquitectura de México y Oaxaca con énfasis en el siglo XX y XXI. Integrante del CA Patrimonio urbano arquitectónico en Oaxaca, siglos XVI-XXI.

Juan Manuel Gastéllum Alvarado

Arquitecto por la escuela de Arquitectura de la UABJO (1990). Maestro en Desarrollo Urbano por la Facultad de Arquitectura, UABJO (1997). Desde el año 1994 es profesor de Tiempo Completo “Becario PRODEP” en la Facultad de Arquitectura UABJO, y a partir del año 2002 es Líder del Cuerpo Académico Estudios de Arquitectura –CAEA-, y desde el año 2016, líder del cuerpo académico Patrimonio Urbano Arquitectónico en Oaxaca siglos XVI-XXI –CAPUAO- de la UABJO. Desde 2001 ponente en Foros y Congresos internacionales, Reuniones y Encuentros sobre Ciudades Mexicanas del Patrimonio Mundial, entre otros organismos; Reuniones nacionales de Arquitectura -ASINEA-. Seminarios sobre Arquitectura vernácula en México. Colabora como director de Planes de Desarrollo Urbano en diversos municipios del Estado de Oaxaca. Es miembro fundador del Colegio de Urbanistas de Oaxaca. Coordinador del área de investigación de la Asociación Horizontes de Arquitectura A.C. desde el año 2012. Ha publicado en diversas revistas sobre arquitectura en México y coescribió los libros “Cuatro Casa” *Arquitectura Vernácula* (2012), como parte de la Colección Patrimonio cultural de Oaxaca, ISBN 978-607-402-548-4, Editorial Plaza y Valdez; *La arquitectura vernácula en el sureste de México* (2015), ISBN 978-607-9061-30-2, Colección Editorial Universitaria UABJO; y *Cultura, arquitectura y urbanismo de la independencia a la Revolución en la región sur-sureste de México* (2015) ISBN 978-607-9061-28-9, Colección Editorial Universitaria UABJO.

NARRADORES, NARRATARIO Y NARRADOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL EXEMPLUM EN DE ARCHITECTURA

NARRATORS, NARRATEES AND NARRATED FOR THE CONSTRUCTION OF THE EXEMPLUM IN DE ARCHITECTURA

JUAN JOSÉ GUTIÉRREZ¹

Resumen

Este artículo se propone reflexionar sobre un acto fundacional de la arquitectura occidental. Se entiende que la escritura de *Los diez libros de Arquitectura* o *De Architectura* de Vitruvio representa el gran acercamiento de las dos culturas clásicas, que desde el renacimiento hasta esta parte, no dejan de participar en la discusión disciplinar. Dos culturas que son tratadas como una bajo el concepto de “lo clásico”. Sin embargo, fue el trabajo de Vitruvio institucionalizar el acercamiento de la una hacia la otra.

En este análisis se propone indagar mediante el enfoque narratológico cómo en la escritura de las introducciones de cada uno de los libros se materializó la figura retórica del *exemplum*, para el posicionamiento tanto de la arquitectura griega como del propio Vitruvio en los tiempos de la Roma de Augusto.

Palabras clave: Marcus Vitruvius Pollio; De architectura; narrativa, metahistoria.

Referencias espaciales y temporales: Roma; siglo I a.C.

Abstract

This article studies a founding act of western architecture. It is understood that the writing of *The ten books of Architecture* or *De Architectura* of Vitruvius represents the approach of the two classical cultures that from the Renaissance until today haven't stopped participating in the disciplinary discussion. Two cultures that are treated as one under the concept of the classics. However, it was Vitruvius's work which institutionalized the approach of one towards the other.

This analysis has the aim to investigate from the narratological approach how in the writing of each introduction, the rhetorical figure of the *exemplum* has been materialized for the positioning of both Greek architecture and Vitruvius himself in the times of Augustus's Rome.

Keywords: Marcus Vitruvius Pollio; De architectura; narrative; metahistory.

Time and space references: Rome; 1st Century b.C.

Introducción

1. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”; Centro de Investigaciones de la Historia de la Vivienda en América Latina.

La presente investigación se desarrolló en el marco del Doctorado de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, aunque el tema de este trabajo en particular surgió de unos cursos tomados en la Facultad de Filosofía y Letras

En este trabajo se abordará un texto clásico de la arquitectura: *De architectura, Los diez libros de arquitectura*, del arquitecto romano del siglo I A.C. Marco Vitruvio Polión.

Esta investigación participa de un grupo de indagaciones acerca de la imaginación histórica (*imaginación* en los términos que Northon Fray desarrolla en “La imaginación educada”) que ha moldeado la disciplina arquitectónica. Para ello se propone como pertinente el enfoque narratológico, desarrollado extensamente por Hayden White en *Meta-historia* (1973). Estas páginas se acotarán en la indagación de una de sus múltiples variables, que entendemos enriquecen el estudio general de la narratología al cruzarlo con el campo de la arquitectura: los conceptos de narrador intradiegético y extradiegético.

Este último par será el enfoque que desarrollará en este trabajo para realizar un análisis de las introducciones de cada uno de los libros de *De architectura*.

Se entiende que las narraciones historiográficas que abordan la disciplina de la arquitectura presentan ciertas particularidades, especialmente en la construcción de sus sujetos: arquitecto, comitente, colegas; en el caso particular de *De architectura* el narrador es un arquitecto, el narratario principal funciona como comitente y, dentro de las anécdotas que contienen las introducciones de los diez libros, aparecen colegas arquitectos como sujetos narrados.

Se propone evidenciar cómo desde su origen la narrativa arquitectónica configura su capacidad de operar en la sociedad, según ciertos recursos discursivos relacionados con el posicionamiento del arquitecto en la sociedad. El objetivo principal es identificar algunos mecanismos con los que la narración arquitectónica opera en el espacio disciplinar, es decir que se constituye como uno de los motores del despliegue de la voluntad del narrador, que en el caso particular de *De architectura*, el espacio disciplinar sobre el que quiere desplegarse Vitruvio es el de las producciones arquitectónicas en la Roma de Augusto.

Se sostiene que el material narrativo de las introducciones de los diez libros de *De architectura* incluye un anecdotario del presente romano y de su tradición. En ese conjunto de anécdotas se construyen las figuras del *exemplum* con las cuales se valoriza la arquitectura edificada y se confecciona el programa para su arquitectura futura. Esas figuras del *exemplum* se buscarán en las configuraciones del narrador y en cómo este valora al narratario explícito, es decir a Augusto, y a otros personajes. Es un hecho que en las introducciones de los diez libros de *De architectura* no predomina el tipo texto normativo, sino que se encuentran pasajes narrativos. Por lo tanto, este trabajo sostiene la hipótesis de que en la narración de las anécdotas incorporadas en las introducciones se construyen los *exempla* que darán sentido y dirección a las normativas que el texto despliega a continuación. Para alcanzar la demostración de esta hipótesis, se estudiarán al narrador en *De architectura* para identificar los mecanismos narrativos con los que valora a los personajes y con ello construye los valores arquitectónicos del pasado romano y desde allí se prefigura su futuro arquitectónico.

Vitruvio, De Architectura y la arquitectura

En la bibliografía crítica sobre Vitruvio, se encuentran diversos trabajos centrados en la biografía del autor y la figura del arquitecto (Callebat, 1998; Moe, 1945; Palletti, 1944)

que pueden sintetizarse en dos claves de lectura para *De architectura*: 1) la dedicación del texto hacia el *Imperator* pero también hacia un público amplio, 2) la pretensión de la dignidad de texto literario, que acerca el discurso arquitectónico al enciclopédico, científico o filosófico, y lo aleja del mero saber técnico normativo, en búsqueda de ciertas constantes de la disciplina que responden a una exigencia “natural”. Es complementario a estos enfoques la importancia que dan los autores al recorrido de *De architectura* desde la Edad Media hasta el Renacimiento; perspectiva que ha influido en la historiografía producida por los arquitectos historiadores canónicos, desde Leonardo Benevolo hasta Manfredo Tafuri.

Similar es el tratamiento que le da Wiebenson (1988) al reconocer a Vitruvio como la pieza desde la cual “pivotea” toda la tratadística arquitectónica desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII. Otro discurso similar son los textos incluidos en el clásico *Historia de la arquitectura: antología crítica* (1997) de Luciano Patetta (Summerson, 1963; de Fusco, 1968; Pellati, 1932), en este conjunto, producidos en un periodo de estabilización del discurso del movimiento moderno en la arquitectura, la discusión se establece alrededor del lugar que *De Architectura* ocupa en la tradición arquitectónica, no son estudios que se centran en el interior del texto.

Pero también puede citarse un segundo conjunto formado por tres autores que se entienden como protagonistas de la escena actual en tanto estudio sobre Vitruvio: McEwen, Callebat y Gross. Indra Kagis McEwen, autor de *Vitruvius, or the hidden menace of theory* (2004) y *Vitruvius. Writing the body of Architectura* (2003), en este último, con muchas más evidencias del mundo romano que los estudiosos que lo antecedieron, argumenta cómo la construcción de un corpus textual realizada por Vitruvio es a la vez el motor de la construcción de un corpus material-arquitectónico de Roma. Del ya citado Callebat puede traerse a consideración otro texto más actual, *Rhétorique et architecture dans le De Architectura de Vitruve* (2018), un profundo estudio que construye un encuentro entre la retórica y la arquitectura en *De architectura*, enfocado en el binomio *quod signifatur y quod significat*. Por su parte, el prolífico Pier Gros, con textos como *Structure et limites de la compialtion vitruvienne dans les livres III et IV du De architectura*, *Le rhétorique des ordress dans l'architecture classique*, *Vitruve: l'architecture et sa thérie à la lumière des études récentes* o *Les fondements philosophiques de l'harmonie architecturale selon Vitruve*, entre otros trabajos, ha realizado un recorrido que avanzó de la lectura normativa con que se ha caracterizado a Vitruvio hacia una comprensión de los valores específicos del tiempo y el lugar en que *De architectura* fue escrito, lo que lleva a entender el valor del texto en relación con los honores que la arquitectura narrada otorga a su sociedad.

En oposición al primer grupo citado que abordaba *De architectura*, el segundo realiza estudios centrados en el texto. Muestra de ello es el análisis de McRwen (2004) sobre el carácter operativo de *De architectura* en la empresa de Augusto; y el estudio de Callebat (2018) sobre ciertos términos que determina que son centrales del trabajo retórico del arquitecto, construyen así una relación entre retórica y arquitectura. Puede marcarse entonces, una segunda distinción dentro de los trabajos que abordan la textualidad: están los que trabajan sobre el texto y los que trabajan en el texto. Mientras los primeros se refieren al texto como unidad operativa, los segundos hacen hincapié en los mecanismos internos del texto; en el caso citado, en su retórica.

Este trabajo se acercará a ese último tipo de estudio, pero no desde la retórica sino desde ciertas variables de la narratología que no se han detectado en los trabajos abordados.

Narrador y narratario en la narración arquitectónica

Interesa, dentro de las distintas variables que permite el estudio narratológico, el enfoque del narrador. En este caso el narrador es un arquitecto y esto puede ser un diferencial, debido a un énfasis del carácter programático que ello le da al texto. Resulta pertinente el enfoque, ya sea para *De architectura* como para el corpus que abordará la tesis doctoral, no por las conclusiones sino por el tipo de pregunta.

En este tipo particular de narración, los narradores (al ser arquitectos) son partícipes de la producción arquitectónica narrada, o por lo menos partícipes del ambiente disciplinar de la narración. Por ello manejan un saber específico que intentan comunicar a la vez que lo hacen de una forma particular en relación a sus intereses, en este caso el interés por el posicionamiento social y disciplinar del propio Vitruvio, construyendo así una posición asimétrica con el lector. Es decir, que los narradores se constituyen como narradores-actores que circulan en las escenas de las narraciones. Estos narradores tienen la posibilidad de enfocar las narraciones en ciertos tópicos de la discusión arquitectónica (funcionalidad, tecnología, uso, etcétera) de las producciones de su pasado, o más aún, acotar los objetos de interés a ciertos actores (obras, arquitectos, ciudades, tipologías) de la narración y modelar las cronologías de presuntas totalidades de la historia de la arquitectura.

Genette define dos grandes tipos de narradores en relación a la diégesis de la narración: interno y externo (Genette, 1972, p. 290). El narrador que más evidencia su cualidad de constructor del artificio es el narrador interno, es quien se hace presente en la narración. Uno de los mecanismos habituales para que el narrador extradiegético se haga presente en el interior de la diégesis de la narración arquitectónica es mediante la participación en la discusión. En el extremo opuesto estaría quien narra lo que ya no tiene contacto con la discusión actual, sin embargo, allí la participación doble del narrador-arquitecto implicaría un acto consciente de despegar a la figura arquitectónica narrada de la discusión local, como si dijera "estas arquitecturas que aquí narro, no son relevantes en la discusión disciplinar actual, los modelos deben ser buscados en otros lugares". Al tener el texto de arquitectura una importante dosis de descripción de la obra arquitectónica, el discurso se vuelve narrativo cuando dichas descripciones se enlazan con la temporalidad de cierta escuela de pensamiento proyectual o la biografía de su proyectista, es decir, que el texto arquitectónico es narrativo en tanto la descripción de la obra arquitectónica está en relación a un programa disciplinar, sobre el cual el narrador toma posición. Puede pensarse entonces que toda narración de este género en particular tiene cierta dosis de metalepsis, es decir, participación del narrador en el mundo narrado, o diégesis de la narración.

La participación del narrador en la diégesis se genera por la particularidad de que los autores sean actores sociales que participan del campo mismo que narran. La construcción modélica del acto narrativo se da en el posicionamiento mismo del autor con respecto a la arquitectura narrada. Sería difícil pensar que un juicio de valor sobre cierta

tradición arquitectónica le sea neutro a la producción material del arquitecto narrador. Este queda posicionado entre dos arquitecturas: una como narración que representa el pasado histórico y otra como narración a producir en el ejercicio profesional.

Se define así una de las fuentes de efectos de la narración: el lugar en el que se coloca el narrador con respecto a lo narrado, en relación a la posición en que coloca a ese objeto narrado. La conjunción del acto concreto de narrar el pasado o presente de la producción arquitectónica y la potencia de operar sobre ese *corpus* de edificios es una particularidad de los arquitectos como narradores.

Se tomará como modelo metodológico el ejercicio realizado por De Jong sobre Heródoto (2004). En ese estudio se indaga en las distintas formas que el Heródoto-autor configura al Heródoto-narrador, ya sea en relación a su conocimiento sobre lo narrado, en relación a su definición social (historiador, narrador o mero viajero), en relación a la *verdad* de lo narrado, en relación a la materialización de la narración (oral o escrita), en relación al sujeto narrador (la primera persona o *hablar* mediante el habla de otro), y lo que podría sintetizarse como los *otros-narradores* mediante los cuales Heródoto narra.

Se propone pensar cómo, en una narración sobre la producción arquitectónica, un estudio que tenga en cuenta similares enfoques, podría echar luz sobre formas en que la narración discute en su disciplina, y para ello es que se toma como central la figura del *exemplum*.

De Architectura son diez libros principalmente normativos (McEwen, 2003, p. 3) que, basándose en la arquitectura griega, proponen cómo debía ser la arquitectura romana en tiempos de Augusto César. Se puede evidenciar su carácter narrativo mediante el estudio de la calificación que Vitruvio realiza sobre los personajes (especialmente sobre Augusto y sobre sí mismo), ya que son esas calificaciones las que le dan sentido y dirección a la narración de las anécdotas incluidas en esas introducciones. Estas son la forma principal con la cual se posiciona el episodio o actor como imitable o evitable de su pasado y su presente. En el texto, la valoración se construirá desde las características físicas y la importancia de las obras de los personajes.

Como último punto, se intentará desarrollar un poco más a qué se refiere el término *exemplum*. De manera sintética puede decirse que dicha figura retórica funciona de manera tal que toma un episodio del pasado (principalmente hechos o dichos) y lo propone como modelo de conducta. Excede a la narración del pasado, ya que en la representación de este ejerce la selección y ordenamiento de elementos puntuales del pasado, como así también propone los modos de fijarlos, conocerlos y usarlos, para direccionar la performance según ciertos intereses. Requiere de un sistema de valores presentes en la sociedad que se despliega tales que den un estatus elevado a la ejemplaridad y la memoria. Caso que se daba en la Roma del siglo I a.C., cuando los sectores dominantes, encargados del deber ser y hacer, frente a la instauración del principado ven comprometida su función e identidad (Roller, 2001, pp. 03-13).

Se tomará la estructura central de Schniebs (2013), donde el *exemplum* se desarma en cuatro pasos: 1) el accionar de un sujeto individual o colectivo; 2) la observación primaria, quien lo evalúa como representativo; 3) el registro que permite la representación y

genera observaciones secundarias; 4) la imitación o evitación del accionar primero al fijarlo como paradigma positivo o negativo respectivamente. En términos específicamente narrativos, se toma la estructura de Suleiman (1977), donde se analiza el accionar del relato ejemplar en tres niveles: 1) narrativo, la representación del pasado; 2) interpretativo, el comentario presente sobre aquel pasado; 3) pragmático, la aplicación presente según aquel comentario.

Narración en *De architectura*

Mediante esa metodología se caracterizarán los mecanismos con los cuales se construye el *exemplum* de cuatro formas distintas. Por un lado, destacarán los mecanismos mediante los que el narrador califica a otros personajes y a sí mismo. Se hará enfoque también en cómo ciertos personajes son definidos por la obra que estos construyeron o aportaron a que se construya, y al mismo tiempo en la forma que ciertas descripciones de esas obras aportan al conocimiento del personaje. Por otro lado, se marcarán las formas con que se aborda la memoria, variable importante dentro del *exemplum*, allí se puntualizará en los mecanismos que construyen los méritos para perpetuar el posicionamiento disciplinar de un personaje o su obra. Por último, en mecanismos de validación, con hincapié en los modos con los que la narración relaciona distintas anécdotas con la experiencia de Vitruvio y así este último valida su propio accionar pasado o presente.

La calificación:

El mecanismo básico para la construcción del *exemplum* es la calificación del acto o personaje a citar. En los momentos de apertura de *De architectura*, en sus primeros libros, se puede leer cómo se cita la obra de otro arquitecto (e indirectamente a Augusto como quien solicita las construcciones) y la descripción de dicho personaje se equipara a la calificación de su obra. En la descripción de la escena, el narrador vitruviano conoce el pensamiento o sentimiento de sus personajes. Utiliza sucesivamente el adjetivo directo sobre el personaje o alguna acción del mismo. Ese acercamiento calificante funciona de dos maneras posibles:

1) Posiciona positivamente al sujeto/acto que funciona como *exemplum* de conducta:

El arquitecto Dinócrates, confiado en sus proyectos y en su ingenio, marchó desde Macedonia hacia el ejército de Alejandro... (Vitruvio, 1995, Libro II, p. 51).

Puede incluirse al narratorio, Augusto, como parte del material narrado puesto que Vitruvio lo incluye en el texto. Este personaje participa de igual manera en la narración. Su calificación incluye el conocimiento de sus pensamientos o sentimientos, tanto pasados como futuros:

Cuando tu voluntad y tu inteligencia divinas, César Emperador, te hicieron dueño del imperio de todo el mundo, Roma entera estaba exultante por tu poder invencible, pues quedaron deshechos todos los enemigos con tu triunfo y tu victoria; y cuando todas las razas de pueblos sometidas examinaban atentamente cualquier deseo de tu voluntad, tu sensata reflexión y tu prudencia dirigían los sentidos del pueblo romano y del Senado (...). Por ello, yo no me

atreví a publicar mi trabajo de Arquitectura (...), porque estabas muy ocupado y temía que al interrumpirte inoportunamente ocasionara tu repulsa y aversión (Vitruvio, 1995, Libro I, p. 24).

Es muy importante el trabajo en relación a la obra de Augusto quien es la verdadera fuente de valor, puesto que las construcciones encargadas por éste, en muchas ocasiones superaban a las obras codificadas por Vitruvio (Pellati, 1932, p. 15).

2) lo posiciona negativamente antes de una redención o superación del obstáculo:

Por ello, pensando Dinócrates que se burlaban de él, optó por presentarse directamente (Vitruvio, 1995, Libro II, p. 51).

El otro tipo de adjetivación sería el externo, que describe lo que es visible. De igual manera, estas descripciones funcionan por positivo como posicionamiento del actor o acto:

Era un hombre de gran estatura, rostro agradable, porte y prestancia exquisitos (Vitruvio, 1995, Libro II, p. 51).

o por negativo como antesala a la redención o superación del obstáculo:

la naturaleza no me ha concedido mucha estatura, la edad ha afectado mi rostro y la enfermedad ha mermado mis fuerzas. Por tanto [...] alcanzaré fama y la reputación (...) mediante la ayuda de la ciencia y de mis libros (Vitruvio, 1995, Libro II, p. 52).

El obrar:

Una forma particular de describir personajes y en especial al narratario es mediante su agencia. No solo se lo califica, sino que su figura es determinada por su capacidad de desplegar su voluntad, y en este caso en particular, su voluntad edificadora. El calificativo se presenta en dos posibles movimientos:

1) Del narrado a la obra: se posiciona como ejemplar cierto personaje narrado (incluso el propio Vitruvio) y ello se relaciona con la obra a producir. En el Libro Cinco se enumera en las figuras de Arístipo, Teofrasto, Epicuro, Alexis, la relación entre la preparación y el obrar; inclusive se cita la figura de la Fortuna como quien brinda los dones, pero también los quita si no se apoya su desarrollo. Vitruvio se posiciona a la par de esas figuras citadas, calificándose él también como ejemplar al subrayar cómo él mismo es fruto de la preparación, y ello garantiza la calidad de sus obras, tanto arquitectónicas como el texto mismo:

Me siento profundamente agradecido a mis padres ya que, obedeciendo las leyes de los atenienses, pusieron toda su preocupación y cuidado en que yo me instruyera en un arte que no puede cultivarse si no es gracias a una educación completa y a un total conocimiento de todo tipo de instrucciones [...] Hasta el presente he logrado muy poco reconocimiento, pero con la publicación de estos volúmenes espero que mi nombre se perpetúe en los siglos venideros (Vitruvio, 1995, Libro VI, p. 142).

En lo sucesivo, utiliza el mecanismo del *exemplum* por negativa sobre uno *otro* que, en oposición a la instrucción, logra fama mediante encargos obtenidos solo por estar *suplicando* o *litigando*. Es interesante cómo construye así una oposición entre los dones que da la Fortuna y que se desarrollan mediante el conocimiento (pueden relacionarse con el obrar filosófico) y el operar de aquellos otros arquitectos que negocian o litigan (pueden relacionarse con lo mundano); esto situado en un ambiente donde el obrar filosófico se posiciona en un estatus más elevado que el obrar práctico (Codoñer Merino, 1998, pp. 774); y como a ambas figuras le caben al arquitecto, es clara entonces la opción que toma para sí Vitruvio.

2) De la obra al narrado: el *exemplum* recae sobre la producción realizada o a realizar, de manera tal que la calificación de dicha producción es también la calificación del narratario:

Pero al considerar que estás al cuidado no sólo del bien común y de la constitución del Estado, sino también de la situación y provisión de edificios públicos, con el fin de que la Ciudad no sólo se vean enriquecida por otras provincias, gracias a tu acción, sino que la majestad de tu Imperio cuente con el adecuado prestigio de edificios públicos... (Vitruvio, 1995, Libro I, p. 24).

Ejemplo similar:

Comencé a redactar estos libros para ti, pues me di cuenta que habías levantado muchos edificios, que estabas levantando otros en la actualidad y que en un futuro pondrías tu empeño en construir edificios públicos y privados acordes a la magnitud de tus hazañas (Vitruvio, 1995, Libro I, p. 25).

Comparable a esto último es lo sucesivo, donde Vitruvio narra sobre la relación con Julio Cesar. Allí la calificación recae sobre el propio Vitruvio, pero de manera indirecta, se narra cómo aquel Julio Cesar ya reconocía su obrar, lo que es enfatizado a su vez por la calificación de Vitruvio sobre Julio Cesar:

Anteriormente había sido conocido por tu padre por mi trabajo y era yo admirador de su valor (Vitruvio, 1995, Libro I, p. 24).

Rescate del olvido:

Como se adelantó, el objeto narrado por Vitruvio, diferente del caso expuesto por Schniebs donde lo narrado era de público conocimiento, intenta ser rescatado del olvido y dar justo valor a producciones que se reconocen como no difundidas.

Si se piensa en la variable del reconocimiento de lo olvidado, el narratario es el antónimo perfecto ya que es la figura más reconocida, pero tanto las obras a narrar cómo el narrador se construyen como el esfuerzo por sacar a la luz y perpetuarlos en el reconocimiento público, movimiento fundamental para la construcción del *exemplum* puesto que no se puede construir como modelo algo que se desconoce. O más aún, si la intención de Vitruvio es la de construir el corpus arquitectónico que antes de él no existía (McEwen, 2003, p:12), es porque éste en grandes partes había sido olvidado o ignorado. Esto suma dos variables a observaciones ya realizadas, la batalla en contra del olvido, que es igual a decir la batalla a favor de la permanencia; tiene dos versiones:

1) Por un lado, simple: elevar el reconocimiento de algo conocido:

Quienes han expuesto en muy gruesos y amplios volúmenes, ¡oh César!, sus propias reflexiones y normas, fruto de su talento, han aumentado con sus publicaciones una muy meritoria e importante autoridad. Hecho que también quedaría reflejado en nuestro estudio si por su gran extensión y por las normas que vamos describiendo nuestra autoridad quedara reforzada (Vitruvio, 1995, Libro V, p. 114).

Sin embargo, en este caso el mecanismo del *exemplum* no es perfecto, ya que se lo toma como positivo, pero a continuación se acusa que su utilidad es limitada (en particular por la extensión y complejidad, particularidad de la narración sobre arquitectura) e inmediatamente se informa cómo se salvará dicho problema, lo que posiciona al texto nuevo como superador de aquellos antecedentes. Así el objeto que es calificado como ejemplar es contenido y a la vez superado por la nueva producción:

Pero [...] los tratados de Arquitectura no son como los libros de historia o de poemas [...] Los tecnicismos propios y, a la vez, necesarios de este Arte provocan cierta oscuridad al no estar los lectores acostumbrados a ellos [...] Por tanto, explicaré con breves palabras esta oscura terminología y las complejas medidas de las partes de los edificios, con el fin de que se graven bien en la memoria (Vitruvio, 1995, Libro V, p. 114).

2) Por otro lado, en dos movimientos conjuntos: traer al conocimiento lo desconocido y olvidado y posicionarlo a la misma altura que aquello que sí se conoce. Es la introducción al Libro Tres un ejemplo de ello:

Han permanecido en el recuerdo perenne para toda la posteridad [...] Mirón Policleto, Fidias, Lisipo y otros muchos que alcanzaron la gloria gracias a su habilidad artística [...] Pero, quienes con similar afición, ingenio y habilidad realizaron obras perfectas y extraordinarias, tanto para sus conciudadanos como para los que poseían escasos medios económicos, no llegaron nunca a alcanzar ningún reconocimiento, pues fueron burlados por la Fortuna [...] Por tanto como era del agrado de Sócrates, si los sentimientos, opiniones y conocimientos científicos se hicieran prosperar mediante enseñanzas prácticas, serían claros y transparentes y no prevalecerían ni la influencia ni la parcialidad [...] Por ello, pasaré a mostrar las cualidades de nuestros conocimientos, mediante la publicación de estas normas (Vitruvio, 1995, Libro III, p. 80).

Hay un efecto de espejo al pensar la obra de aquellos narradores como desconocidos en el espacio público en relación a la carrera misma de Vitruvio, y entender así un juego doble; *De architectura* rescata experiencias que la parcialidad ocultó y a la vez el texto fija la figura de Vitruvio en la historia.

En la cita completa, que sería por demás extensa, se confrontan la figura de la Sabiduría (encarnada en la figura de Sócrates, relacionada con las opiniones o también en relación con el narrar o enseñar) con figura la de la Naturaleza que no se manifiesta de manera clara, que en su desarrollo hace imposible un justo juzgar de los hombres por los hombres. Es entonces la función de la narración salvar esa *injusticia* del decurso natural, rescatar figuras y fijar esas y otras en el espacio público del conocimiento.

Similar caso se da en el inicio de la breve introducción del Libro Cuatro. Allí el *exemplum* funciona como negativo, e incluye el movimiento hacia lo positivo. El enfrenta-

miento contra el olvido se ve acompañado mediante el paso de los textos previos desordenados hacia la propuesta de *De architectura* como el compendio que construye el orden definitivo:

Al haber observado, ¡oh Emperador!, que muchos autores nos han legado unas normas de arquitectura y unos volúmenes desordenados y apenas esbozados de comentarios, como si fueran partículas errantes, he pensado que era conveniente y muy práctico reconducir previamente todo el conjunto de estas enseñanzas a una regulación definitiva (Vitruvio, 1995, Libro IV, p. 96).

Mecanismos de validación:

Un mecanismo usado repetidas veces por Vitruvio es la anécdota en la que se desarrolla cierta situación que le es útil para mostrar como una forma de actuar o pensar fue validada previamente. Ello genera que por el mecanismo de la narración se valide también el actuar del narrador Vitruvio. Es este un punto clave, ya que permite direccionar los sentidos de lo narrado y buscar así los elementos de la dignidad de la obra de Vitruvio. Lo que es importante destacar aquí es cómo se validó aquella acción del pasado, que no tendrá paralelo en la experiencia de Vitruvio:

1) Aquella validación puede ser por repetición en el tiempo. Una sucesión de casos en la historia en que cierta figura actuó o pensó de manera similar a la que narra Vitruvio valida su narración:

Concluyendo, ya que físicos, filósofos y sacerdotes mantienen la teoría común de que en todas las sustancias está presente la fuerza del agua como elemento constitutivo, he pensado que [...] (Vitruvio, 1995, Libro VIII, p. 193).

En esa enumeración de físicos, filósofos y sacerdotes se resumen numerosas figuras citados en párrafos previos: Tales de Mileto, Heráclito, “los sabios sacerdotes de los Magos”, Pitágoras, Empédocles, Epicarmo, “otros físicos y filósofos”, “la Mente Divina”, “quienes ejercen las funciones sacerdotales, cumpliendo los ritos egipcios”.

2) Aquella validación puede ser por el juicio de un tercero. En el caso del Libro Siete, se suceden dos anécdotas: en la primera se valida el accionar de Aristófanes bajo el juicio de los reyes Atálicos y en la segunda los múltiples juicios aceptados sobre Zoilo:

[Aristófanes] indicó que solamente uno de ellos era un auténtico poeta y que los demás habían plagiado sus poemas y lo que se debía juzgar no eran los poemas plagiados sino los poemas originales y auténticos [...] Mandó el rey [Atálico] que fueran [los poetas que cometieron plagio] tratados como ladrones [y] colmó de regalos a Aristófanes y lo nombró máximo responsable de la biblioteca. (Vitruvio, 1995, Libro VII, p. 166).

Algunos aseguran que [Zoilo] fue crucificado por orden de Filadelfo; otros, que murió lapidado en Cos, y otros que fue quemado vivo en Esmirna (Vitruvio, 1995, Libro VII, p. 167).

Yo no publico estos volúmenes plagiando títulos ajenos, apropiándome bajo mi nombre; ni voy a censurar las ideas de ningún autor reconociéndolas como su fueran originales mías, sino que quiero mostrar mi agradecimiento sincero a todos los escritores pues, al recopilar

sus extraordinarios logros a lo largo de los tiempos con habilidad y talento, nos han dejado un verdadero caudal de todos los géneros literarios, de donde [...] logramos unas posibilidades más elocuentes y más viables para escribir (Vitruvio, 1995, Libro VII, p. 167).

En la tercera cita se puede evidenciar como las anécdotas se plantean como una validación del actuar del narrador; es así que la anécdota a narrar es juicio y utilización de la historia. Aquí se realiza un juego complejo, donde el narrador se coloca en paralelo a otra figura narrada (Aristófanes y Zoilo en este caso) en busca de que el juicio que se narra sobre estos sea asimilable a la figura de Vitruvio, ya que dicho juicio es realizado por una figura de autoridad (reyes Atálicos).

Similar, pero de manera indirecta y compleja, en el Libro Octavo se cita el reconocimiento de los “antiguos griegos” para sus mejores atletas y la falta de reconocimiento a escritores (cita a Platón, Pitágoras, Arquímedes, Architas, Eratóstenes y Demócrito). Allí al reconocimiento en honores y pagos que la tradición otorga a los atletas, se le agrega la variable de la utilidad y de la perdurabilidad de sus aportes. La lógica que se puede leer allí es que aquellos honores y pagas validaron a los atletas, y al estar moralmente por encima los escritores, aquellos reconocimientos son válidos para los escritores también, y por ende para el propio Vitruvio, que a la altura del noveno libro ya ha insistido extensamente en la utilidad de *De architectura*:

Las sugerencias de hombres tan notables no sólo son perfectamente eficaces para mejorar las costumbres, sino que además prestan un gran servicio a todos los hombres, cuando el prestigio que consiguen los atletas se desvanece en breves años (Vitruvio, 1995, Libro IX, p. 221).

Se puede citar un tercer ejemplo análogo, perteneciente al Libro Diez, en el que la ley de la “ciudad griega de Éfeso” castiga el erróneo (o malicioso) cálculo del presupuesto para una obra de arquitectura. Tal caso le es útil a Vitruvio para justificar la escritura minuciosa del Libro Diez. Resulta interesante que este sí sea el único ejemplo que refiere a la construcción de edificios, pero justamente es utilizado para validar la escritura sobre máquinas de guerra. Aquí el juego es validar el posicionamiento que Vitruvio toma con respecto a la importancia de la planificación minuciosa al narrarla en paralelo al juicio ejercido por la ley de Éfeso:

En la célebre e importante ciudad griega de Éfeso sigue vigente una antigua ley [...] Cuando un arquitecto acepta la responsabilidad de una obra de carácter público, presenta el presupuesto de los costes estimados hasta finalizar la obra, una vez entregados sus cálculos, todos sus bienes son transferidos al magistrado, hasta que la obra quede totalmente concluida.

¡Ojalá los dioses inmortales hubieran sancionado esta misma ley entre el pueblo romano!

Ya que no hay vigente ninguna ley ni ninguna disposición [...] que obligue a esta provisión y ya que los pretores y ediles asumen el deber de preparar los aparatos mecánicos para los espectáculos que se ofrecen cada año, me ha parecido importante, Emperador, explicar en este libro los principios que regulan tales aparatos mecánicos (Vitruvio, 1995, Libro X, p. 246).

Resulta interesante pensar tres elementos presentes en el extracto: la fuente de la validez tanto por la calificación de la ciudad, *célebre e importante*, como también por la temporalidad misma de la ley *antigua*; el énfasis de ese pedido a los *dioses inmortales*; y la

problematización de la vacancia. La conjugación de esas tres variables recae en el propio Vitruvio: es él quien a lo largo de todo el texto retoma la tradición compilándola, ordenándola y ponderándola en *De architectura*, es él quien responde a un llamado que efectivamente nadie le hizo al escribir para el emperador o para los dioses, y es él quien mediante *De architectura* operará en el entramado de su sociedad.

Conclusión

Del análisis realizado, se entiende que *De architectura* puede ser satisfactoriamente leído como una pieza narrativa en sus introducciones. Ello permitió construir ciertas fuentes de sentido para el resto del texto normativo. En los estudios que se realizan sobre *De architectura*, mayormente las introducciones no son el material más citado, y sí lo son, naturalmente, el cuerpo de los distintos Libros. Se ha podido evidenciar como las introducciones son el espacio donde el narrador toma suma complejidad y recurre a elementos externos a la mera producción arquitectónica para especificar los sentidos de lo sucesivo.

La figura del *exemplum* ha permitido reflexionar cómo el tratado, que se muestra en cierta manera objetivo, mediante los mecanismos de la narración direcciona las representaciones. El anecdotario que recorre los diez libros es una característica que se intentó subrayar para evidenciar las introducciones como el campo de batalla desde el cual *De architectura* intenta posicionarse hacia la historia.

Mecanismos como la construcción de sus personajes, ya sea por su forma de calificarlos como por la forma de calificar su obra, permitió entender hasta qué punto el narrador se posiciona dentro de la discusión y enfatiza su lugar dentro de la disciplina que narra.

En el apartado sobre el trabajo con su pasado, en la selección sobre los materiales a rescatar, se pudo evidenciar cierto carácter historiográfico del narrador vitruviano en relación a la construcción de una tradición; mediante el rescate de unos elementos y la síntesis de otros; es en esta construcción donde el narrador vitruviano ingresa en la escena narrada al colocarse como la continuación de esa línea que él mismo construye.

En relación con el punto que más resulta significativo, la figura del *exemplum* ha sido útil para pensar cómo se construye la fuente de valor de la obra emprendida por Vitruvio. También se pudo allí estudiar los caminos mediante los cuales se transfiere la validez de postulados del pasado hacia los postulados de la empresa misma de Vitruvio; es así que la construcción de la narración y el uso de una escena ejemplar son una construcción conjunta.

Para finalizar, hay que destacar cómo estas observaciones realizadas sobre *De architectura* permiten reflexiones extensas a otras piezas narrativas al identificar que el caso particular del arquitecto como narrador posee en sí mismo cierto carácter intradieético al narrar sobre la disciplina misma en la que participa. Es tal vez ese el avance que el estudio narratológico sobre la historiografía arquitectónica puede aportar a los estudios narratológicos en general.

Fuente

Vitruvio (1995). *De Architectura*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Referencias Bibliográficas:

- Callebat, L. (1997). “Vitruvio”. En C. Codoñer Merino, *Historia de la literatura latina*. Madrid, España: Cátedra.
- (2018). Rhétorique et Architecture dans le De architectura de Vitruve. *Publications de l'Ecole française de Rome*, 192.
- De Fusco, R. (1968). *Il codice dell'Architettura*. Nápoles, Italia: Esi.
- De Jong, I. (2004). *Narrators, narratees, and narratives in ancient Greek literature. Studies in ancient Greek narrative, volume one*. Boston, EEUU: Brill.
- Fernández Gómez, M. (2003). *El testimonio de Vitruvio*. Valencia, España: Memorias Culturales.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.
- (1991). *Fiction et diction*. París, Francia: De Seuil.
- McEwen, I. K. (2003). *Vitruvius. Writing the bode of architecture*. Londres, Inglaterra: MIT Press.
- Summerson, J. (2017). *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Moe, C. J. (1945). *Numeri di Vitruvio*. Milan, Italia: Il Milione.
- Pellati, F. (1932). Vitruvio en la Edad Media y en el Renacimiento. *Bolletino di Storia dell'Architettura e Storia dell'Arte*, 4-6, pp: 15-16.
- (1944). *Vitruvio. El gran arquitecto de la antigüedad greco-romana*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Clot.
- Roller, M. (2001). *Constructing Autocracy. Aristocrats and Emperors in Julio-Claudian Rome*. Nueva Yersey, EEUU: Princeton University Press.
- Schnielbs, A. (2013). Facta et dicta memorabilia. *Cirse*, XVII, pp. 85-100.
- Suleiman, S. (1977). Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman á thèse. *Poétique* 32, pp. 468-489.
- Wiebenson, D. (1988). *Los tratados de arquitectura*. Madrid, España: Hermman Blume.

ACERCA DEL AUTOR

Juan José Gutiérrez

Arquitecto y doctorando por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Becario CONICET. Investigador Principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”. Investigador del Centro de Investigaciones de la Historia de la Vivienda en América Latina. Actualmente dirige el Proyecto de Investigación Avanzado “Experiencias estéticas y urbanas de la pampa”. Autor de varios artículos sobre historia del urbanismo y la arquitectura.

Correo electrónico: juanjose.gutierrez@fadu.uba.ar

APORTES DE LA INTERDISCIPLINA PARA EL ESTUDIO DE LA ICONOGRAFÍA DE LAS IGLESIAS DEL ALTIPLANO PERUANO.

CONTRIBUTIONS OF THE INTERDISCIPLINE FOR THE STUDY OF THE ICONOGRAPHY OF THE CHURCHES OF THE PERUVIAN HIGHLANDS.

CARLA MARANGUELLO¹

Resumen

La mayor parte de los enfoques teórico-metodológicos en torno a las iglesias reduccionales del altiplano peruano, se caracterizaron por el énfasis en aspectos formales y la dependencia hacia los estilos internacionales. En este trabajo comentaremos nuestra propuesta teórico-metodológica interdisciplinaria para el caso de las iglesias de Chucuito, que, ubicadas a orillas del mítico Lago Titicaca, presentan abundantes elementos fito y zoomorfos americanos en la iconografía ornamental de sus fachadas. Dicho enfoque nos permitió estudiar los vínculos del hombre andino con su entorno ecológico-cultural y realizar la identificación de las especies naturales representadas, entendiendo las iglesias en su contexto de desarrollo y uso.

Palabras clave: arquitectura colonial; Virreinato de Perú; historia del arte; interdisciplina.

Referencias espaciales y temporales: Altiplano peruano; Virreinato del Perú; siglo XX.

Abstract

Most of the theoretical-methodological approaches around the reductional churches of the Peruvian highlands, were characterized by an emphasis on formal aspects and dependence on international styles. In this paper we will comment our interdisciplinary theoretical-methodological proposal for the case of the Chucuito churches, which, located on the shores of the mythical Titicaca Lake, present abundant American phyto and zoomorphic elements in the ornamental iconography of their facades. This approach allowed us to study the links of the Andean man with his ecological-cultural environment and to identify the natural species represented, understanding the churches in their context of development and use.

Keywords: colonial architecture; Viceroyalty of Peru; art history; interdiscipline.

Time and space references: Peruvian Plateau; Viceroyalty of Peru; XXth Century.

1. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

Este trabajo es un breve extracto de mi tesis doctoral, dirigida por el Dr. Ricardo González (UBA) y defendida recientemente. Específicamente constituye una parte del estado de la cuestión y del marco teórico. La tesis se desarrolló con dos becas UBACYT (Inicial y de culminación) y se radicó en el Instituto de Teoría e Historia del Arte, “Julio E. Payró” (FFyL-UBA).

Introducción

Desde principios del siglo XX, la historiografía de las iglesias reduccionales del altiplano peruano estuvo signada por permanentes tensiones en el plano teórico- metodológico, lo que dio lugar a estudios heterogéneos, que compartieron, no obstante, el énfasis puesto en los aspectos formales y la dependencia hacia los estilos internacionales. La clave de articulación principal fue, sin embargo, la oposición de la dicotomía resistencia/ dominio en relación con lo indígena y lo español, cuyo resultado se simplificó con la idea de “mestizaje”, asimilada a un producto concluso de la mezcla de “razas”.

Desde nuestro punto de vista, la utilización de este término (y otros análogos), tendió a soslayar la dinámica de un proceso en el que se llevaron a cabo multiplicidad de estrategias, entre las que hubo supervivencias, rechazos, confrontación y convivencias, en función de las presiones que recibían los actores o de las tácticas que escogían llevar a cabo. Particularmente elocuente al respecto, es el caso de las iglesias reduccionales de la provincia de Chucuito, ubicadas a orillas suroccidentales del Lago Titicaca, que contaron con la comitencia jesuítica² y con la mano de obra indígena, donde la abundante presencia de elementos fito y zoomorfos americanos en la iconografía ornamental, funcionó como parte del programa doctrinal.

En este sentido, consideramos que, para trascender los enfoques aludidos, resultó fundamental la adopción de una perspectiva teórico-metodológica interdisciplinaria. Partiendo de la teoría y la historia del arte, se combinaron elementos conceptuales de la Antropología, la Arqueología, la Etnohistoria y la Etnobiología, para estudiar los vínculos del hombre andino con su entorno ecológico-cultural y realizar la identificación de las especies naturales representadas en las portadas de las iglesias. El objetivo de este trabajo es repasar y analizar rápidamente los lugares comunes de los enfoques tradicionales, para exponer luego propuestas en relación con estos aspectos y comentar algunos resultados alcanzados.

Enfoques teórico- metodológicos en la historiografía del tema

El análisis de los diversos enfoques teórico-metodológicos en torno a las iglesias coloniales del Altiplano Peruano, que hemos hecho en otras oportunidades (García y Maranguello 2012 y 2016, Maranguello y Petrosini 2017) y que constituyó el eje del estado de la cuestión de mi tesis de doctorado (2020), revela, a pesar de las diferencias, lugares comunes que han abrevado en su falta de vínculos precisos con el mundo andino y en la elaboración permanente de categorías estilísticas y culturales-identitarias, a la manera de fórmulas matemáticas tales como “estilo mestizo o criollo”, “barroco mestizo” “barroco

2. En este artículo no nos explayaremos en la comitencia jesuítica, debido a la enorme extensión que implicaría, pero vale aclarar que constituye un eje fundamental en la comprensión del contexto de desarrollo de las iglesias. Redunda decir que la Compañía de Jesús se diferenció de otras órdenes religiosas debido a la flexibilidad que caracterizó su proceder evangelizador. En nuestra tesis hemos vinculado estas ideas con el Probabilismo, un sistema moral que se alineaba a los pensamientos ignacianos de apertura local, y que, como hemos demostrado en trabajos previos, estuvo presente en la pedagogía religiosa que caracterizó a la orden hasta el momento de la expulsión de América. Véase, Maranguello C. (2017) ¿Difusión de ideas subversivas? La condena de los borbones hacia la pedagogía probabilista de los jesuitas, *IHS, Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, 5, 2, pp. 66-85.

hispano indígena” o “barroco híbrido andino”, entre otros. Explayarnos en las propuestas puntuales de cada autor implicaría redundar sobre cuestiones ampliamente señaladas, por lo que nos limitaremos a hacer breves menciones, en vistas de una mejor comprensión del planteo posterior.

Los enfoques más tempranos, se ubican en el contexto del Centenario de la Revolución de Mayo y la revalorización del pasado hispánico. Destacan los planteos de los arquitectos Martín Noel y Ángel Guido, tanto desde sus escritos en la *Revista de Arquitectura* editada desde 1915 por el Centro de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la UBA, como en publicaciones posteriores, en las que se puso de manifiesto la adhesión a categorías de análisis extranjeras, en especial de la formalista escuela de Viena. Ambos arquitectos siguieron la doctrina eurindiana postulada por Ricardo Rojas en 1924, una suerte de deidad guiadora que presentaba la mejor integración europea con la autóctona. Se concentraron en la zona del altiplano peruano-boliviano y partieron desde la dicotomía clásica entre el “arte hispanoamericano” y el “arte indígena” con referencias fundamentalmente al estilo barroco europeo. Sosteniendo estas ideas, Guido propuso la incorporación a la historia del arte, “del estilo criollo o mestizo”, que expuso en 1937 en el *II Congreso Internacional de Historia de América*, como resultado: “de un maridaje feliz entre lo español y lo indio” [...] “cabe plantear la siguiente ecuación: arte español más arte indio= arte mestizo” (Guido, 1938, p. 494).

Con el legado de estos estudios, surgieron investigaciones que combinaron las descripciones formales con la utilización de documentación. Esta etapa tuvo un cambio con la creación en 1946 del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas en el seno de la Facultad de Arquitectura de la UBA, bajo la dirección de Mario Buschiazzo. Los *Anales* publicados a partir de 1948, nuclearon trabajos de diversas disciplinas, junto con la participación de investigadores nacionales y extranjeros, teniendo además derivaciones en ámbitos académicos internacionales. Tanto desde el IAA como en otras publicaciones internacionales, los estudios relativos a los conjuntos arquitectónicos virreinales no ahondaron en la iconografía de la ornamentación arquitectónica. En general, aunque se puso de relieve el análisis documental en torno a las obras, en el terreno de la iconografía se buscó la influencia de los motivos europeos peninsulares y no ibéricos, junto con un repertorio de motivos locales prehispánicos de la costa y de la sierra. Son los casos del estadounidense Harold Wethey (1949), los peruanos Hart Therre (1945) y Mariátegui Oliva (1942) y el español Marco Dorta (1956), entre los más destacados. Todos mantuvieron una tendencia de época, al iniciar el análisis con un ímpetu americanista, al buscar e interrogar en lugares comunes elementos andinos, para encontrar finalmente las respuestas en los estilos internacionales (Maranguello 2020). El mismo Buschiazzo señaló la presencia de una “escuela barroca americana” por el contacto con nuevos materiales, la iconografía y la mano de obra nativa y en 1961 dedicó un capítulo a lo que denominó “la fusión hispano-indígena”. En 1969 elaboró un debate sobre el “estilo mestizo”, revisado desde las primeras posturas hasta las propias, donde incluyó a la arquitectura hispanoamericana colonial como una escuela regional dependiente del barroco español. En este sentido, el arquitecto reforzaba, como señaló Marta Penhos (2011), limitaciones historiográficas a partir de la recurrencia a paradigmas tradicionales y a permanentes vínculos con la tradición mediterránea antigua y occidental moderna.

A partir del último cuarto del siglo se desarrollaron investigaciones con una apertura interdisciplinar, que, aunque presentaron limitaciones, fueron fundamentales para formular interpretaciones vinculadas con la cultura andina. Uno de los autores más destacados fue el arquitecto argentino Ramón Gutiérrez quien, individualmente y con profesionales de distintas áreas, llevó adelante investigaciones novedosas, como *Arquitectura del Altiplano peruano* en 1978. Incluyó los aspectos contextuales, tales como la conformación etnográfica, la organización política prehispánica y colonial y abordó específicamente la evolución histórica de los programas arquitectónicos y la ornamentación. Se centró en el concepto de “arte mestizo” acuñado por Ángel Guido, en tanto le resultaba útil para definir la integración hispanoamericana e insistió en los problemas que traía hacer aplicaciones literales de los estilos europeos, aunque no prescindió de su utilización (García y Maranguello 2016). En este sentido, propuso indagar en otros aspectos para abordar los “múltiples <barocos> que hay en América”, siendo que las arquitecturas “muchas veces trascienden conceptualmente los límites físicos de la obra para expresarse barrocamente en su contorno, su espacio urbano y sobre todo en el uso de quienes las hicieron” (Gutiérrez 1982, p. 375).

Teresa Gisbert y José de Mesa, en su libro *Arquitectura Andina* de 1985, esbozaron una visión antropológica y señalaron, en relación con los conjuntos arquitectónicos, la aparición de estructuras al aire libre y construcciones en base a terraplenes, que vincularon al mundo prehispánico. Sin embargo, al referirse a la ornamentación arquitectónica, que llamaron “sincrética”, atribuyeron al “arcaísmo” autóctono la pervivencia del Renacimiento y el Manierismo en detrimento del Barroco. Fue posteriormente, en *El Paraíso de los pájaros parlantes* (1999), donde Teresa Gisbert avanzó en interpretaciones arriesgadas, al señalar que la iconografía en cuestión estaría en relación con la significación del paraíso en el mundo cristiano y su adecuación al Antisuyo andino. Estableció una relación con la importancia de los huertos, comunes en las escuelas pictóricas andinas, representado como un jardín con carácter de floresta poblado de pájaros que plantea la existencia de una ideología común a varias producciones artísticas que adscribió al “barroco mestizo”.

Finalmente, Alexander Bailey, en su libro *The Andean Hybrid baroque: convergent cultures in the churches of colonial Perú* (2010), estableció una relación entre lo que denominó “el barroco híbrido andino” y la iconografía y estructura de la producción textil que siguió desarrollándose durante la colonia. En el terreno de la iconografía, buscó al igual que sus predecesores el origen de muchos motivos en Arequipa con el impulso de los jesuitas, extendido mediante los circuitos mineros. Aunque su investigación resultó novedosa en el plano iconográfico, no realizó estudios etnobiológicos de las especies de flora y fauna de la iconografía de las fachadas. Si bien utiliza el término “híbrido” en una perspectiva renovada y haciendo referencia a los estudios visuales, la inclusión del término Barroco, en tanto estilo internacional, parece recordar casi un siglo después, el hispanismo que en Guido y Noel garantizaba el ingreso del arte colonial en la historia del arte universal, pero que “llevaba implícita la aceptación de una dependencia inapelable” (Penhos 2017, p. 57). El hecho de no poder prescindir de un término tan adherido a un estilo occidental como el barroco, resulta una traba para profundizar en la problematización del origen autóctono de la ornamentación, a la que, no obstante, Bailey le dedica un análisis con interpretaciones igualmente novedosas.

El estilo, su utilización en América y el mestizaje como forma de articulación

El énfasis puesto en los aspectos formales y la dependencia de estilos internacionales, impidió una comprensión de las obras vinculada estrechamente con su contexto de desarrollo. Los estudios que avanzaron en interpretaciones e incluyeron otras disciplinas para señalar alguna particularidad local, mantuvieron planteos ligados a connotaciones geográficas o raciales trasladadas literalmente a las producciones artísticas. Esto nos lleva a reflexionar sobre dos cuestiones: el concepto de estilo y su utilización en América, y el mestizaje como forma de articular esa dependencia hacia los estilos internacionales.

El concepto de estilo, desde su acepción más tradicional³, se concibe como un conjunto de formas que configuran un sistema de representación, en tanto se ciñe a esquemas clasificatorios y tipológicos por la semejanza de atributos (principalmente formales y decorativos) como resultado de necesidades y/o ideologías. En muchos casos, un estilo también recupera tradiciones a la par que incluye elementos novedosos para dar lugar a heterodoxias (Montes Serrano 1989). Ramón Mujica Pinilla señaló respecto al barroco y su impacto en América, que ha sido motivo de un problema hermenéutico, debido a que privilegia desde sus orígenes europeos, “la polifonía de referencias simbólicas”, en tanto el sistema de creencias que lo sustenta es de origen y data diversos, “el barroco no sustituye unas tradiciones por otras, más bien las acumula y superpone” (2002, p. 27). Esta característica, dificulta su aplicación literal en contextos diversos. Si bien ciertas concepciones estilísticas pueden ser transmitidas, como señala Rosa López Torrijos (2004), una vez que traspasan los límites de su ambiente, país, o tiempo, pierden su contenido original de ideas y sólo pueden ser entendidas como modelo, por lo que las formas importadas constituyen sólo repertorios. En ese sentido, considerar que las características a las que refiere un estilo no son inmutables, evitaría reproducir el modelo que subsume la cultura colonial a la copia o imitación pensándola como derivativa, en lugar de generativa, en términos de Thomas Cummins (2003). En el caso puntual de nuestras iglesias, que han sido homologadas esencialmente bajo el barroco (mestizo, andino, híbrido) el empleo heterogéneo de sistemas constructivos y repertorios decorativos o patrones de composición, cuyas formas no han surgido del contexto histórico que originó aquel barroco europeo, resultan insuficientes para establecer referencias literales al estilo internacional. Tampoco sería correcto, siguiendo a López Torrijos (2004), interpretar los elementos manieristas como rebeldía frente a los principios del clasicismo renacentista, ya que es una actitud ajena a los artífices americanos. Lo más pertinente, como primer paso, es evitar la dependencia ineludible de los términos (barroco, manierista o renacentista) para describir puntualmente a los templos en cuestión, aun cuando presenten utilización de repertorios vinculados a aquellos estilos, que pueden ser referidos para su estudio, pero considerar que su nueva utilización presenta distancia con el contexto que le dio origen.

Como hemos visto, una de las formas de justificar esta utilización del estilo internacional operó en la oposición de la dicotomía resistencia/ dominio en relación con lo indígena y lo español, cuyo resultado se simplificó con la idea de “mestizaje” en tanto producto de la mezcla de “razas”. Se trató de un término que, incluso en los estudios de la última etapa siguió considerándose conveniente.

3. Por ejemplo, tomamos a Meyer Schapiro (1982), que es evocado por la mayoría de los autores.

El mestizaje, que ha sido utilizado en sentido amplio, tanto como forma de clasificación socio-étnica y adscripción nativa, como categoría jurídica para negar derechos a las personas nacidas en América, tenía un sentido negativo que impactó en su aplicación en contextos variados (Coello de la Rosa y et. al. 2009). Uno de estos ámbitos, fue, como se ha visto, la historiografía del arte y la arquitectura andina que, en este caso, compara la península con la colonia, y da lugar a discusiones sobre originalidad, utilización de elementos locales y adscripciones a los estilos internacionales.

Otros términos importados desde la antropología como sincretismo, simbiosis, o síntesis, resultaron al igual que mestizo, insuficientes para referirse al discurso y a las producciones artísticas abordadas. Serge Gruzinski (1999/2007) ha puesto el énfasis en señalar el uso indiscriminado de estos términos junto con mestizo para la idea de mezcla, los que ya cargan apriorismos imprecisos que presuponen que lo previo es absolutamente puro y exento de contaminación, cuando las influencias o préstamos de otros horizontes se remontan a principios de la humanidad. Por su parte, Therese Bouysse Cassagne señaló la importancia de considerar otras maneras de concebir las dinámicas culturales, que no se ajusten a la polaridad o al confinamiento en una forma de sincretismo o mestizaje. Si bien es cierto que existen multiplicidad de estrategias, entre las que puede haber supervivencias, rechazos, confrontación y convivencias, se trata de entender que estas prácticas se dieron "en un espacio de recomposiciones múltiples", en función de las presiones que recibían los actores o de las tácticas que escogían llevar a cabo (2005:444). En este sentido, Carolyn Dean y Dana Leibsohn (2003), señalaron que el problema en torno a estos conceptos deviene de aspirar únicamente a encontrar de forma explícita la "mezcla" como si fuera una pintura de castas donde los elementos se diferencian claramente para demostrar o no la pureza. Esto constituiría una suerte de engaño de la visibilidad, "deceptions of visibility" ya que sólo se da crédito a los aspectos visibles que alteran el orden impuesto, como por ejemplo algún elemento iconográfico que sea explícitamente prehispánico, perdiendo de vista la presencia de una apropiación autóctona, capaz de incorporar lo impuesto. Existen elementos menos visibles vinculados con aspectos locales (con la cosmovisión y prácticas religiosas, con aspectos socioculturales o incluso con el material utilizado) y el hecho de que algunas formas autóctonas no se reconozcan, se explicaría porque afectaban el orden político, social y religioso del estado colonial. Por eso, es elemental considerar los contextos en los que circuló la imagen, para intentar reconocer el elemento subversivo y luego explorar su generación social; es decir, el momento en que el discurso pierde su sentido unilateral, se permeabiliza al lenguaje del otro y genera una inversión, por lo que pueden encontrarse formas de subversión en representaciones artísticas (Ibidem).

Para finalizar este apartado, volvemos sobre las reflexiones de Coello y et. Al. (2009) donde, habiendo hecho extensos análisis sobre la noción de mestizaje desde una perspectiva histórica y antropológica, se concluye que lo más atinado no sería postular nuevas categorías, sino incorporar en los análisis a los personajes y situaciones específicas que construyeron las nuevas realidades sociales y culturales. Esta idea nos resulta crucial, en tanto es innegable que existió la reunión de elementos de ambos universos en un espacio de conflicto e intereses diversos, creemos que, lejos de proponer una fórmula estilística para denominar a las producciones artísticas que nos competen, es más pertinente indagar en la posible razón de la inclusión y aceptación de dichos elementos, en nuestro caso

los elementos naturales en un espacio de religiosidad activo en el ámbito colonial. Al poner de relieve el contexto de circulación, es posible prescindir de categorías identitarias y estilísticas, y entender las producciones artísticas, considerando el arribo a una nueva realidad, donde una parte de la tradición andina se actualizó en el contexto colonial. Entenderlo de esta forma, implicó en nuestro caso adoptar una perspectiva teórico-metodológica interdisciplinaria, que comentaremos rápidamente a continuación.

Propuesta teórico- metodológica interdisciplinaria. Comentarios sobre su aplicación

A partir de los enfoques contextualistas de las primeras décadas del siglo XX en el campo de la teoría y la historia del arte con los aportes de otras disciplinas, se desarrollaron diversas posibilidades para los abordajes teórico-metodológicos. Particularmente útil para complementar los análisis formales e iconográficos más tradicionales, resultaron los vínculos del arte con la antropología y con la cultura material. Denise Arnold (2016) ha planteado la importancia de superar los enfoques tradicionales (y fundamentalmente panofskianos)⁴ para los estudios andinos y llevar a cabo una apreciación de las concepciones ontológicas regionales que se vislumbran en las formas materiales y en las acciones que se producen hacia esos objetos, como su uso en la sociedad y su inserción en redes productivas y de intercambio.

Partiendo de estas concepciones, nos interesó recuperar en primer lugar el animismo, en este caso, los postulados de Catherine Allen (2015) y Bill Sillar (2009), en tanto abordan específicamente las concepciones ontológicas andinas. Siguiendo a Allen, el animismo andino parte de que todo el mundo (incluyendo el material, natural y abiótico) es potencialmente un sujeto con su propio punto de vista y toda la actividad es interactiva, ya que siempre existe la posibilidad de una respuesta comunicativa por parte del mundo. Esto se vincula, además, con el concepto de *huaca*, que cuando se trataba de elementos naturales, entre otras formas de materialización, poseían un estatuto ontológico común a seres humanos (Bovisio 2016).

Estas teorías, nos sirven para comprender el marco en el cual se desarrollaron y funcionaron estas iglesias cristianas pertenecientes a la provincia de Chucuito, en este caso las iglesias de Santa Cruz y San Juan en Juli, la iglesia de Santiago de Pomata y La iglesia de San Pedro de Zepita, proyectadas tempranamente, pero reconstruidas entre fines del S. XVII y principios del S. XVIII (figuras 1- 4) Ubicadas a orillas del mítico Lago Titicaca, y circundadas por cerros con importancia religiosa desde el punto de vista local, las iglesias se dirigían a la feligresía indígena, que además participaba de la construcción y confección de los programas iconográficos. En este punto, recordamos con Sillar (2009), que la ontología animista siguió operando luego de la invasión, cuando los extirpadores al pensar en ídolos como en imágenes o formas materiales, descuidaron el potencial de los elementos del paisaje, que tenían la misma carga sacra, pero que a diferencia de “los ídolos”, eran indestructibles.

4. La recurrencia a Erwin Panofsky (1955) fue también un lugar común, en tanto a través del estudio de determinados tipos o categorías para el análisis iconográfico e iconológico en América, se pretendió interpretar las imágenes por medio de textos históricos occidentales, siguiendo estos lineamientos.



Figura 1: Santa Cruz de Juli. Fuente: fotografía de la autora.



Figura 2: San Juan en Juli. Fuente: fotografía de la autora.



Figura 3: Santiago de Pomata. Fuente: fotografía de la autora.



Figura 4: San Pedro de Zepita. Fuente: fotografía de la autora.

En este marco natural, la iconografía de las portadas de acceso a los templos, que es fito y zoomorfa, nos llevó a incorporar estudios etnobiológicos, que se alinean a estos planteos. La etnobotánica y la etnozología, ponen en primer plano los elementos del paisaje a los que referíamos, en tanto consideran la relación que los seres humanos establecen con la flora y con la fauna y se vinculan con las nociones sobre la composición del entorno, donde entran en juego aspectos cognitivos, simbólicos, económicos, culturales y ecológicos. Con estas consideraciones, estas disciplinas incluyen el conocimiento científico de las plantas y animales, su composición, morfología, hábitos, usos e implicancias (Cano Contreras 2009, Arenas 2012). Fundamentalmente, la aplicación teórico-metodológica de estas disciplinas, nos permitió realizar un acercamiento específico a los taxones que aparecen en la iconografía ornamental. Teniendo en cuenta la composición formal de las imágenes que, aunque presentan un grado de esquematización que varía según la portada dan cuenta de una correspondencia con el referente externo, se consideró la localización de las especies en áreas circundantes, los usos prácticos atribuidos a cada una y el valor simbólico. Para la identificación, los manuales de etnobiología que hemos utilizado, nos proveyeron un sustento más sólido para conocer los usos específicos de algunos vegetales y animales, y nos permitieron, además, complementar los estudios que utilizamos sobre análisis de iconografía prehispánica perteneciente al periodo altiplánico, post- Tiahuanaco, junto con la influencia incaica (Stanish et. al 1997, Stanish 2012).

Dentro de las identificaciones hechas con la colaboración de especialistas, se observó que tanto en el caso de la flora (que destaca cuantitativamente), como de la fauna, las especies tenían importancia desde el punto de vista religioso y mítico local, junto con usos (y/o vínculos) psicotrópicos, medicinales, alimenticios y económicos. Las especies pertenecen tanto al contexto local como a otros pisos ecológicos, aspecto que se alinea al sistema vertical de la economía en archipiélago en el sentido de John Murra (1974). (Figuras 6 – 8)

En el caso de las flores y plantas, se aislaron seis familias afines (aff.), que asociamos en tres grupos⁵. En el primer grupo colocamos a las flores con composiciones más complejas, en tanto poseen pétalos variados y múltiples, destacando la familia aff. Cactaceae y especialmente los géneros *Lobivia sp.* y *Opuntia sp.* con variadas especies, que presentan usos medicinales, religiosos y económicos (Ostolaza Nano 2004, Arteta, Corrales y et. Al. 2006). Luego, la familia aff. Passifloraceae, que también tiene más de una hilera de pétalos, con estambres muy visibles, entre las que se identificaron las especies *passiflora caerulea L.*, *passiflora edulis sims.*, y *passiflora ligularis juss* de usos psicotrópicos y ornamentales (Roersch 1994, Bussmann y Sharon 2015). Finalmente, la familia aff. Asteraceae son inflorescencias, es decir, grupos de flores que se llaman capítulos, entre las que se identificaron las especies *Bidens andicola* y *Perezia multiflora*, de usos medicinales y ornamentales (Arteta, Corrales y et. Al. 2006). A excepción de la familia Passifloraceae, las flores de este grupo son las que aparecen con mayor frecuencia en las fachadas y ocupan espacios protagónicos.

En el segundo grupo, colocamos dos familias de flores campaniformes tales como aff. Solanaceae que forman campanas con pétalos unidos, destacando dos géneros de arraigado uso medicinal y religioso en el mundo andino, tales como la *Datura* y la *Brugmansia* (Arteta, Corrales y et. Al. 2006, Scarlato 2016) y de la familia aff. Polemoniaceae, la especie *Cantua buxifolia*, de usos religiosos conocidos, cuya estructura de campana es más semejante a un tubo (Roersch 1994). Las flores campaniformes, son menos frecuentes que las anteriores en las fachadas, pero se ubican en lugares principales, destacando las de la familia Solanaceae.

Finalmente, en el tercer grupo, colocamos una familia cuyas flores tienen características propias de aff. Brassicaceae, que anteriormente en la botánica se denominaban crucíferas por su forma, destacando *Lepidium bipinnatifidum* y *Descurainia myriophylla*, que son comestibles (Monsalve López 2003, Arteta, Corrales y et. Al. 2006). En las fachadas estas flores se traducen de forma sencilla, poseen variantes y por lo general se utilizan de relleno, por lo que aparecen con frecuencia, pero en capiteles y remates.

De las seis familias identificadas, encontramos que todas están presentes en el Departamento de Puno y puntualmente en la zona del Lago Titicaca, siendo endémicas del altiplano y de otros pisos ecológicos y, en algunos casos, introducidas desde tiempos prehispánicos (Arteta, Corrales y et. Al. 2006)⁶.

5. Las familias identificadas, han sido sugeridas por la Dra. María Fernanda Rodríguez, especialista en arqueobotánica del área sur andina (INAPL-CONICET), y en algunos casos por el Dr. Roberto Kiesling (CONICET- IADIZA- especialista en Cactaceae).

6. Se colocaron las imágenes al final, en pequeña escala y agrupadas en relación con las portadas, tanto para dar una visión



Figuras 5 y 6. Portadas de las iglesias de Santa Cruz y San Juan de Juli, con detalles de las especies identificadas (los colores pertenecen a las familias afines). Fuente: Maranguello.

En el caso de los animales (que como indicamos, son menos en relación con la flora), debido a la cantidad de aparición y a la información recabada, los hemos separado en dos grupos, dividiendo a su vez el segundo grupo en dos. En el primer grupo, colocamos a los que aparecen en mayor cantidad, que son las aves, de las cuales se reconocen familias y algunos géneros por las características de los picos y variedad en el plumaje, destacando la familia Psittacidae, y el género *Ara*, que incluye loros y guacamayos, siendo uno de los más destacados, el *Ara chloropterus* o Guacamayo rojo. Luego, se indentificaron de estas familias aves menores, destacando los géneros *Brotogeris* y *Psittacara*, que incluyen loros pequeños, periquitos y cotorras. Estas aves, en especial las de mayor tamaño que provenían de las zonas selváticas, eran valoradas por los colores de sus alas, siendo utilizados en diversos rituales⁷ (Salinas y et. Al 2016, Franke 2018). En segundo lugar, predominan las aves passeriformes, que pertenecen al orden más numeroso de aves cantoras y que son de pequeño a mediano tamaño y dentro de ellos destacan Furnariidae. De los furnáridos endémicos de Perú, se aproximaron las aves percheras, (llamadas así por posarse en las ramas de los árboles), que representan a un grupo importante de consumidores de frutos de las cactáceas, en especial el género *Asthenes*, cuya especie más conocida es el *Asthenes cactorum* o canastero de los cactus (Ibidem, Ostolaza Nano 2014).

de conjunto, como por una cuestión de espacio. De la misma forma, y por este último motivo, se excluyeron las imágenes de especies reales, tanto de flora como de fauna, que han sido extremadamente útiles para nuestro trabajo.

7. Las identificaciones de aves han sido sugeridas por la Dra. Irma Franke y la Bióloga Letty Salinas del Depto. de Ornitología del Museo de Historia Natural de la UNMSM (Lima- Perú).



Figuras 7 y 8. Portadas de las iglesias de Santiago de Pomata y San Pedro de Zepita con detalles de las especies identificadas (los colores pertenecen a las familias afines). Fuente: Maranguello.

En el segundo grupo debido a la identificación y cantidad de apariciones, hemos colocado a los mamíferos, dejando en primer lugar a los que fueron identificados como primates, de los que se han reconocido las familias Atelidae y Cebidae, cuyas especies son muy similares en tamaño y forma a las que analizamos⁸. Destacan las especies *Cebus albifrons* (y la subespecie mono blanco) y el mono choro (*Lagothrix lagothricha cf. Cana*), que habitan fundamentalmente al norte de Perú, lindando con la selva amazónica y en esa área inclusive, y habrían tenido interés en la zona del Lago por su exotismo, siendo trasladados desde la selva y asociados a los recursos de esas zonas (Costa Ríos C. et al. 2018). Acorde a esto, sus apariciones se dan en marcos de vegetación, con cacao y otras frutas y flores característicos de la Amazonía.

Finalmente, dejamos para el último lugar algunas pocas figuras que han sido asimiladas a felinos (fundamentalmente el *Puma concolor*) pero de las que, a diferencia de las aves y primates, se tiene poca certeza, incluso por los propios especialistas. No obstante, al ser parte de la fauna, creemos que vale la pena referirlos.

8. Las identificaciones de primates han sido realizadas con la colaboración de especialistas del Museo de Historia Natural de la UNMSM de Lima, fundamentalmente el Biólogo y Primatólogo José Serrano Villavicencio, la Bióloga Melisa del Alcázar Orosco y el Dr. Víctor Pacheco, jefe del Dpto. de Mastozoología y profesor principal UNMSM. Además, contamos con la colaboración de la Dra. Verónica Quiroga (CONICET- Instituto de Diversidad y Ecología Animal - FCEFyN - UNC). Dichos especialistas nos han orientado también en relación con los supuestos felinos, que, a diferencia del resto de las especies, no han podido aproximarse con certeza.

Finalmente, dejamos para el último lugar algunas pocas figuras que han sido asimiladas a felinos (fundamentalmente el Puma concolor) pero de las que, a diferencia de las aves y primates, se tiene poca certeza, incluso por los propios especialistas. No obstante, al ser parte de la fauna, creemos que vale la pena referirlos.

Podemos decir entonces que la composición formal de las imágenes que, aunque presentan un grado de esquematización que varía según la portada, dan cuenta de una correspondencia con el referente externo, es un elemento en nuestro análisis que se complementó necesariamente con la localización de las especies en áreas circundantes, los usos prácticos atribuidos a cada una, el valor simbólico y su aparición en la iconografía local. Todos estos aspectos, nos permiten pensar en la ornamentación, más allá de la representación. Las imágenes no sólo representan flores y animales, lo que las vuelve significativas desde el punto de vista icónico, tanto para los jesuitas, como para los indígenas, que conocían y utilizaban imágenes figurativas (Stanish y et. Al. 1997, Stanish 2012). Desde la concepción prehispánica, las imágenes serían consideradas también como agentes activos, cuyo potencial se vinculaba con el entorno natural, que en nuestro caso tenía como epicentro al Lago Titicaca. María Alba Bovisio (2010) indagó en el estatuto de las imágenes plásticas prehispánicas asociadas a prácticas religiosas, considerando la interacción de su configuración como iconos, índices o metáforas, con su funcionamiento en los contextos de uso. A diferencia de la imagen cristiana que justificaba su carga representativa, la imagen prehispánica tenía una dimensión presentativa y su materialidad daba cuenta de un modo de existencia concreto, ya que eran agentes con continuidad ontológica entre signo y referente.

Teniendo en cuenta la participación de artífices locales en la confección de los programas iconográficos de las iglesias, estos elementos, deben pensarse necesariamente en relación con la ontología animista, que entiende las relaciones entre humanos y el mundo natural y material como simétricas, en un espacio con amplia carga ancestral para la feligresía receptora de los programas iconográficos.

Reflexiones finales

La ornamentación de las iglesias muestra una red en la que se pusieron en juego intereses diversos, que en un punto pudieron converger, resultando operativo para los agentes involucrados y que resultó insoslayable avanzar en el estudio de la iconografía ornamental y la arquitectura de la zona, más allá de los estilos internacionales y la pretensión de categorías identitarias y estilísticas.

El estudio comentado en este caso, cuyo hilo conductor fue el estatuto de la naturaleza en el contexto que estudiamos, implicó tener en cuenta las concepciones ontológicas regionales y la perspectiva de aquellos elementos naturales que tenían importancia para la vida religiosa, medicinal y económica de los habitantes de la zona, a quienes se dirigían los programas iconográficos.

A esto debe sumarse el rol de los comitentes, en este caso los Padres de la Compañía de Jesús, que no incluimos en este caso por exceder este artículo, pero que, como referimos al inicio, fue fundamental en nuestro estudio para completar el contexto de desarrollo y uso de los templos.

Bibliografía

- Allen C. (2015). The whole world is watching. New perspectives on andean animism. In Bray T., *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Precolumbian Andes*. (pp. 23-46). Boulder: University Press of Colorado.
- Arenas P. y Martínez G. (2012). Estudio etnobotánico en regiones áridas y semiáridas de Argentina y zonas limítrofes. Experiencias y reflexiones metodológicas de un grupo de investigación, en Arenas Pastor (ed.) *Etnobotánica en zonas áridas y semiáridas del Cono Sur de Sudamérica* (pp. 11- 45). Bs. As.: CEFYBO-CONICET.
- Arnold D. (2017). Una reconsideración metodológica de los estudios iconográficos de los Andes. *ESNOA*, 17, pp. 7-18.
- Arteta M., Corrales M y et. Al. (2006). Plantas vasculares de la Bahía de Juli, Lago Titicaca, Puno, Perú, *Ecología Aplicada* 5, 1-2: pp. 29-36.
- Bailey A. (2010). *The Andean Hybrid baroque: convergent cultures in the churches of colonial Perú*. Indiana: University of Notre Dame Press.
- Bovio M. A. (2011). Ser o representar: acerca del estatuto de la imagen prehispánica. En Baldassarre M. I. y Dolinko S. (ed.) *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en Argentina*. (pp. 413-439). Buenos Aires: CAIA/UNTREF.
- (2016). Acerca de la naturaleza de la noción de wak'á: objetos y conceptos. En Bugallo L. y Vilca M. *Wak'as, diablos y muertos: alteridades significantes en el mundo andino*. (pp. 75- 109). UNJU-IFEA.
- Buschiazzo M. (1961). *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*. Buenos Aires: Emecé.
- (1969) El problema del arte mestizo. *Anales del IAA* [versión impresa] (pp. 84-102) Buenos Aires: IAA.
- Bouysse-Cassagne T. (2005). Las minas del centro-sur andino, los cultos prehispánicos y los cultos cristianos. *Boletín IFEA*, 34, 3 (pp. 443-462). Paris: IFEA.
- Costa Neto Eraldo (2009). *Manual de Etnozoología. Una guía teórico práctica para investigar la interconexión del ser humano*. Valencia: tundra Ediciones
- Costa J. F., Ríos C. R. y et al. (2018). Aves y mamíferos silvestres utilizados por pobladores del Bajo Urubamba, Cusco, Perú. *Revista Peruana de Biología*, UNMSM. 25, 4, pp. 463-470.
- Coello de la Rosa, A. y et. Al. (2009). Mestizajes: posiciones ambiguas, identificaciones ambivalentes. *Quaderns*, 25, pp. 11- 18.
- Cummins T. (2003). Imitación e invención en el barroco Peruano. En Mujica Pinilla R. (comp.), *El barroco Peruano*. Colección arte y tesoros del Perú, II (pp. 27-59). Lima: Banco de crédito Perú.
- Dean C. y Leibsohn D. (2003). Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America. *Colonial Latin American Review*, 12, 1, pp. 5-35.
- Franke I. (2018) Aves peruanas en los primeros escritos: Bernabé Cobo (1580-1657) I. Biogeografía y Pisos Altitudinales. *Blog personal*. Disponible en: <http://avesecologaymedioambiente.blogspot.com/2018/01/indice-tematico-del-blog-aves-ecologia.html>
- García C. y Maranguello C. (2012). Metodologías de Análisis sobre arte colonial en la historiografía artística argentina: aportes, cambios y permanencias. *Revista Épocas*, 6, pp. 137-155 disponible en: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/epocas/article/view/1151/1395>
- (2016). Iconografía y arquitectura andina. Balance historiográfico y posibles perspectivas de estudio para el caso de las iglesias coloniales del sur peruano. *ESNOA*, 17, pp. 53-86, disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/4215>
- Gisbert T. (1999). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz: Plural, 2001.
- Gisbert T. y Mesa J. (1985) *Arquitectura Andina. Historia y Análisis*, La Paz: Arzans y Vela.
- Guido Á. (1930). *Eurindia en la arquitectura americana*, Santa Fe: Universidad del Litoral.

- (1938) *Actas II Congreso Internacional de Historia de América*, Buenos Aires: S/E.
- Gutiérrez R. (1978). *Arquitectura del altiplano peruano*, Buenos Aire: Libros de Hispanoamérica.
- (1982). *Actas del I Simposio Internazionale sul Barroco latinoamericano*, Roma: IILA.
- Gruzinski S (1999). *Le pensée métisse*, Paris: Libraire Arthème Fayard; (tr. Esp. El pensamiento mestizo, Barcelona: Paidós, 2007).
- López Torrijo, R. (2004). Estilo. Concepto histórico y uso actual. En Gutiérrez Haces, J. y Ma. Concepción García Sáiz (coords.), *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII* (pp. 199-206). México: UNAM/ Fomento Cultural Banamex.
- Maranguello C. y Petrosini A. (2017). Actas digitales de VI jornadas interesuelas- Departamentos de historia- Presencia en el tiempo. Los jesuitas en Iberoamérica Bs. As: UNMDP
- Maranguello C. (2017). Del simio de Dios al exotismo del paraíso. Consideraciones sobre la presencia del mono en la ornamentación arquitectónica de las iglesias coloniales surperuanas, *Dialogo Andino, Revista de Historia, Geografía y Cultura andina*, 52, pp. 27-44. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rda/n52/0719-2681-rda-52-00027.pdf>
- (2020). *Los elementos naturales y su vínculo con prácticas culturales andinas en las iglesias jesuíticas de Chucuito colonial (S. XVII-S.XVIII)*. (Tesis doctoral inédita- recientemente defendida). Bs. As: FFyL-UBA.
- Millones L. y Mayer R. (2012). *La fauna sagrada de Huarochirí*, Lima: IFEA- IEP.
- Monsalve López C. (2003). *Taxonomía y distribución de la familia Brassicaceae en la provincia de Huaylas, Ancash*. (Tesis de grado en Biología y botánica, en línea). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Montes Serrano C. (1989). *Creatividad y estilo: el concepto de Estilo en E. H. Gombrich*, Universidad de Navarra.
- Murra J. (1975). *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: IEP.
- Mujica Pinilla R. (2002). Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano. En Mujica Pinilla R. (comp.), *El barroco Peruano*, I, (pp. 1-57). Colección arte y tesoros del Perú. Lima: Banco de crédito del Perú.
- Ostolaza Nano C. (2014) *Todos los cactus del Perú*. Lima: Editorial EIRL / Ministerio del ambiente.
- Penhos M. (2011). Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Manierismo y transición al Barroco, Navarra: Fundación Visión Cultural/Universidad de Navarra.
- (2017). Martin Noel. En Szir S. y García M. A. (Ed.), *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina - siglo XX*, (pp. 54-84), Buenos Aires: Eduntref.
- Rainer B. y Douglas S. (2015). *Plantas medicinales de los Andes y la Amazonía. La flora mágica y medicinal del Norte de Perú*. Trujillo: Graficart/ Centro William Brown, J. Botánico de Missouri.
- Roersch C. (1994) *Plantas medicinales en el Sur Andino de Perú*, Köningstein: Koeltz Scientific.
- Salinas Lety y et al. (2016). *Actas XXV Reunión científica del ICBAR*, Lima: UNMSM.
- Scarlato E. (2016). Daturas y brugmancias. Las aliadas de los brujos, *Ciencia e investigación*, 66, 2, pp. 6-16.
- Schapiro M. (1982). *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999
- Sillar B. (2009). The Social Agency of Things? Animism and Materiality in the Andes. *Cambridge Archaeological Journal*, 19, pp. 369–79.
- Stanish C. y et. Al. (1997). *Archaeological Survey in the Juli-Desaguadero Region of Lake Titicaca Basin, Southern Peru*. Field Museum of Natural History, Fieldana
- Stanish C. (2012). La ocupación Inca en la cuenca del Titicaca. En Blanco L. F. y Tantaleán H. (ed). *Arqueología de la cuenca del Titicaca*. (pp. 339-385) Perú. Lima: IFEA.

ACERCA DEL AUTORA

Carla Maranguello

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde se formó también como Licenciada y Profesora en Artes. Ha recibido dos Becas de Investigación UBACYT (inicial y de culminación) para el desarrollo del doctorado, otorgada por la misma universidad, radicada en el Instituto de Teoría e Historia del Arte, “Julio E Payró”. Ha participado en subsidios de investigación interdisciplinarios vinculados al arte, la arquitectura y la cultura colonial del Collao y actualmente participa de un subsidio de investigación sobre Jesuitas en el Virreinato del Perú UBACYT), radicado en el mismo instituto. Se desempeña como docente de nivel superior en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde dicta Epistemología y metodología de la investigación en Artes y en el Profesorado de Enseñanza Artística Lola Mora, donde dicta la misma materia, junto con diversas materias de Historia del Arte.

CULTURA Y DISEÑO ARQUITECTÓNICO: EL ARQUITECTO QUE COMPRENDE Y FACILITA

CULTURE AND ARCHITECTURAL DESIGN: THE ARCHITECT WHO UNDERSTANDS AND FACILITATES

JORGE ANDRÉS FLORES MONTERO¹

ANGÉLICA ÁLVAREZ QUIÑONES²

Resumen

Hoy en día en el contexto Latinoamericano, es común encontrar en la arquitectura contemporánea una fuerte tendencia hacia estilos altamente globalizados que se rigen por estándares comerciales o aspiracionales, que buscan sólo el beneficio económico de los constructores de viviendas y otras edificaciones, y en otras ocasiones, simplemente copiar estilos y estéticas de otros países. En este trabajo se busca reflexionar sobre el papel de la cultura y su hibridación en la disciplina de la arquitectura y el rol del arquitecto como agente facilitador. Se plantea al arquitecto como aquél que comprende las cualidades humanas prestando apoyo a los deseos y actividades de los habitantes, para descubrir y brindar solución a los problemas localmente específicos.

Palabras clave: arquitecto facilitador; arquitecturas híbridas; diseño arquitectónico; estudios culturales.

Referencias espaciales y temporales: América Latina; siglo XXI.

Abstract

Nowadays in the Latin American context, it is common to find in contemporary architecture a strong tendency towards highly globalized styles that are ruled by commercial or aspirational standards, that seek only the economic benefit of building developers, and on other occasions, just copy styles and aesthetics from other countries. This work seeks to reflect on the role of culture and its hybridization in the discipline of architecture and the role of the architect as a support agent. The architect is considered as the one who understands human qualities, supporting the desires and activities of the inhabitants, to discover and provide solutions to locally specific problems.

Keywords: architectural design; cultural studies; hybrid architectures; supportive architect.

Time and Space references: Latin America; XXIst Century.

1. Universidad Autónoma de Querétaro.
2. Tecnológico Nacional de México Campus Querétaro.

La investigación de la cual se deriva el texto, forma parte del proceso de elaboración de la tesis de maestría en Diseño Avanzado denominada “Aproximación al proceso de disgregación y reensamble de la cultura: hacia un modelo de identificación cultural para el proyecto arquitectónico”, que se encuentra en desarrollo por el primer autor y es asesorado por la segunda, en la Universidad Autónoma de Querétaro, en México.

Introducción

El papel del arquitecto en la sociedad ha sido una pregunta central en la historia de la propia disciplina, una pregunta fundada en la trascendencia que la edificación tiene como medio de organización, control y definición del orden de los grupos sociales. Algunos constructores de la antigüedad clásica, trascendieron junto con los gobernantes como figuras respetables y honorables, dignos de ser recordados. La figura del rey sumerio Gudea, gobernante de Lagash, fue representada en diversas piezas labradas como un admirado dirigente que pensó, construyó y reconstruyó complejos arquitectónicos que mostraron la hegemonía de su reinado en la región mesopotámica de Sumer entre 2450-2300 a.C. Este gobernante, representado como arquitecto, mostró la potencia transformadora del diseñador y constructor.

La arquitectura militar, antes y después del imperio romano, definió el sentido estratégico, práctico y utilitario de la edificación que Vitruvio, el gran tratadista clásico, consolidó entre 23 a.C. y 27 a.C. Durante el largo periodo que ocupó la Edad Media, las órdenes monásticas se encargaron de pensar en las normas que debían de seguir al pie de la letra para edificar monasterios y templos. En los tratados que siguieron a los diez libros de Vitruvio durante El Renacimiento, predominó la preocupación por la forma, la geometría, el trazo y la perfecta representación de la tradición arquitectónica clásica. Fue durante ese periodo temporal (s.XV y XVI) que el arquitecto se consolidó como un artista, perteneciente a las altas esferas sociales, el intelectual que piensa y representa las formas, el que dirige las obras por encargo de los nobles, la iglesia o la burguesía gobernante.

El canon clásico y el papel del arquitecto artista predominaron hasta que, en el siglo XX, una oposición respecto al pasado y la tradición abrió paso a las formas modernas de arquitectura y a la renovación del rol del arquitecto como un diseñador del nuevo orden social. Los grandes proyectos de transformación de las ciudades europeas consolidaron un nuevo papel para el arquitecto que no solamente fue artista, sino un partícipe de las transformaciones espaciales que brindaban un lugar a las clases sociales de la modernidad. El arquitecto de la primera mitad del siglo, fue el de quien diseña, planea, decide y dirige las tareas de construcción. De alguna manera, se establecieron nuevas reglas, casi tan rígidas como aquellas con las que rompió. Para la segunda mitad del siglo, el contexto de un mundo golpeado por la fuerza de un sistema económico voraz, transformó nuevamente el papel social del arquitecto. El arquitecto ha dejado de ser quien diseña, decide y dirige sobre planes de largo alcance.

Este trabajo parte de la pregunta central sobre el papel del arquitecto en la sociedad contemporánea. Ya se puede visualizar, en los inicios del siglo XXI, la emergencia de un nuevo papel del arquitecto ante un contexto que no es homogéneo ni estático, sino diverso, adaptativo y resistente. Podemos visualizarla gracias a la emergencia de preocupaciones sociales como la inclusión, la participación y el respeto por la diversidad cultural que predomina en los contextos urbanos. También podría apostarse, apenas ahora, por la emergencia de un papel del arquitecto latinoamericano, ya no como el que persigue la figura del artista internacional, sino como el que tiene la mirada situada en un contexto cultural híbrido, en el cual se mezclan realidades polares entre la riqueza y la pobreza; la tradición y la modernidad; lo urbano y lo rural; lo propio y lo ajeno; lo local y lo global.

El tema de la cultura en su relación con la arquitectura remite a las distintas nociones de cultura y de arquitectura, por eso, no es un tema fácil de abordar. Hablar de cultura latinoamericana hoy, pasa necesariamente por el análisis de los efectos del paradigma moderno en sentido amplio, entre los cuales, la forma de las ciudades y de la arquitectura tienen un papel privilegiado. Como apunta García Canclini (2009), la idea de que en Latinoamérica ocurrió una modernización sin modernidad es una hipótesis reiterada que merece un replanteamiento. No se trata, por lo tanto, de dar continuidad a viejos estigmas que confrontan a la modernidad con la modernización, y que asumen que existen como realidades distintas y opuestas, la una o la otra. Se trata de observar y comprender las realidades complejas, híbridas en cuanto a su condición dinámica, adaptativa y resistente, que se debate cotidianamente entre continuidades y rupturas respecto de los polos que separan el pasado indígena y colonial de los imaginarios del progreso y sus formas modernas.

El arquitecto que comprende y facilita es la idea seminal de un modelo de análisis sobre aspectos que ocupan un lugar marginal en las recetas arquitectónicas predominantes: los aspectos culturales del proyecto. Para ello, se recorren en este texto un primer apartado dedicado al análisis de la problemática actual de la arquitectura. Como segundo momento del texto se desarrollan algunas reflexiones acerca de la relación entre el habitar y la cultura, para dar paso al planteamiento de la necesidad de observar y comprender, dos acciones generalmente obviadas en los procesos de diseño arquitectónico. La propuesta, al final, consiste en describir el papel del arquitecto como un facilitador.

La problemática actual de la arquitectura

En el mundo y en Latinoamérica, se percibe una preocupación sobre el estado que atraviesa la arquitectura contemporánea. Es tal el grado de cuestionamiento, que desde hace varias décadas han emergido varias reflexiones sobre el papel del arquitecto, los objetivos de la disciplina, e incluso, sí ésta tiene un futuro en la sociedad actual.

A principios de la década de los años cincuenta, el filósofo alemán, Martin Heidegger (1994) haría una de las reflexiones más importantes sobre el carácter de las construcciones, y por ende, de la arquitectura moderna de recién concepción. En ella se cuestionan las acciones de desarrolladores y arquitectos a través del planteamiento del concepto de *habitar*, y de lo que esta acción representa para la vida del ser humano.

Heidegger (1994), mediante una reflexión desde la filosofía y el lenguaje, concluye que *habitar* es una actividad propia del ser humano que busca la protección y el cuidado del propio ser humano, lo cual determina y guía la forma en la que éste vive los espacios mismos. Por consecuencia, una construcción (arquitectura) que no es habitable se reduce a un objeto que no tiene un fin propio. Es decir, no todo espacio que es construido tiene la cualidad de ser habitable, y esto se debe a que construir es parte de habitar, pero con la importante diferencia de que construir no es igual a habitar. En otras palabras, habitar adquiere una dimensión superior que simplemente construir. Para el autor “El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (custodiar, velar por). Este rasgo atraviesa el habitar en toda su extensión” (p. 141).

Si habitar implica cuidar por el ser humano, –concebido a un nivel total e integral como persona– la habitabilidad es la cualidad de un espacio o lugar que propicia el cuidado y desarrollo de aquellos que lo habitan. Por ello se dice que, si dichos espacios carecen de esta cualidad, es decir, no tienen como fin la habitabilidad (velar por el ser humano), se reducen a espacios sin un fin propio.

Durante los años setenta, Norberg-Schulz (2008) iniciaría sus planteamientos teóricos sobre la arquitectura. Es en su libro *Intenciones en arquitectura* donde, a través de la crítica, genera una reflexión sobre la labor del arquitecto en el proceso de diseño y manifiesta sobre los peligros de no contar con un objetivo claramente identificado dentro de la disciplina de la arquitectura. Menciona que el arquitecto ha perdido la noción y propósito de su papel debido a que se ha centrado excesivamente en la configuración del objeto arquitectónico, que deja en el olvido al propósito mismo. Propósito relacionado con una actividad humana que brinda la razón de ser y existir a dicho objeto. Es de dicho enunciado del cual se puede generar una relación lógica con lo ya mencionado por Heidegger (1994). La acción de habitar la actividad humana que brinda la razón de ser al objeto arquitectónico se convierte en su principal propósito.

Por su parte, Hans Ibelings (1998) haría mención de la existencia de diversos procesos de homogeneización y uniformización, los cuales van más allá de lo arquitectónico, y que son derivados del cúmulo de fenómenos conocidos como “globalización”. El autor denominaría a este resurgimiento de la modernidad como “supermodernidad”. Así, la arquitectura supermoderna surge como parte de la posmodernidad, y se caracteriza por una búsqueda de la sensibilidad hacia lo neutral, lo indefinido y lo implícito. Así mismo, esta búsqueda se embarca deliberadamente en la persecución de la nula significación de la arquitectura, cuando hace referencia solamente al objeto arquitectónico mismo (Solano Meneses, 2014).

Solano Meneses (2014) menciona que, en esta visión centrada mayormente en el objeto, se obtienen resultados donde el contenido ha sido sustituido por la imagen y son una constante en la arquitectura actual. De forma que, la imagen se jerarquiza como un valor único, al grado de que, en palabras de la autora: “La arquitectura supermoderna presenta esta crisis: la sociedad del espectáculo la ha devorado y la esencia antrópica se ha perdido” (p. 11).

Considerar espectáculo a la arquitectura no dista en mucho de la más reciente tendencia que ve en el arquitecto a un artista mediático, el cual mide el éxito profesional a través de una escala de popularidad, con su cúspide al conseguir el estatus de “starchitect”.

El término “starchitect” es un acrónimo proveniente del inglés usado a escala global, incluida Latinoamérica. Éste se usa para referirse a aquellos arquitectos cuya celebridad y aclamación por parte de la crítica mundial los ha transformado en ídolos de la arquitectura. El problema se da cuando los gobiernos, desarrolladores y los mismos arquitectos, utilizan la imagen del “starchitect” para conseguir la aprobación de proyectos gracias a la popularidad y poder mediático que su figura y estatus implica (Ponzini y Nastasi, 2016).

Debido a esto, en actualidad, se puede observar a arquitectos que compiten entre sí por ganar concursos por renombre y como vitrina, por proponer el estilo más “llamativo

y novedoso”, e incluso, por tener más seguidores en redes sociales, ya que perder influencia mediática implica perder su estatus y poder de aceptación. Esto indudablemente ha repercutido en las nuevas generaciones de estudiantes de arquitectura y jóvenes arquitectos en el mundo y en Latinoamérica. Dichos jóvenes, influenciados por el bombardeo mediático, han asociado la idea de que un mejor arquitecto es aquél que se hace notar en el mundo a través de “novedosas ideas” y estilo arquitectónico “único y llamativo”. Así, el arquitecto debe ser famoso por su nombre, y cada una de sus creaciones, reconocida por la sociedad como objeto digno de contemplación. En otras palabras, se ha generado un aspiracionismo en la búsqueda de alcanzar fama personal.

La visión antrópica de la arquitectura, por el contrario, busca lograr una visión holística del diseño centrada en el bienestar de las personas, ya que al considerar como punto focal del diseño arquitectónico a los diferentes aspectos que intervienen en el ambiente humano se puede generar un impacto positivo en la calidad de vida de las mismas. De esta manera, una arquitectura centrada en el sujeto, lo ubica como principal actor social y presupone la integración de los abordajes orientados hacia el sujeto, la tecnología, y hacia la sustentabilidad. De esta forma, una visión humanista del diseño arquitectónico es esencial para que éste adquiera el estatus de una disciplina “de existencia”, que deja de ser una disciplina “de apariencia” (Dantas, 2014).

La relación entre habitar y cultura. Importancia de su profundo análisis

Durante la segunda mitad del siglo XX, varios científicos tuvieron la inquietud de entender las diversas relaciones que existen entre el comportamiento humano y el espacio. Entre ellos se destacaron los aportes hechos por el antropólogo Edward T. Hall ([1966] 2003), quien presenta una interesante síntesis interdisciplinar al proponer una teoría que conjuga planteamientos desde la biología, la psicología, la antropología cultural, la lingüística y la arquitectura. A partir de las nociones de percepción, conciencia y cognición, el autor establece cómo el comportamiento humano se modifica, tanto por la cultura misma, como por los espacios concretos en los que actúan las personas. Dicha teoría ayudaría a sentar las bases para nuevas aproximaciones desde las relaciones entre el comportamiento humano y el ambiente.

Altman y Vensel (1977), afirman que Hall tuvo la brillantez de generar un planteamiento en el cual las personas no reaccionan de manera pasiva ante el entorno en el cual se desenvuelven, sino que la gente realmente lo usa y conforma activamente en toda interacción social. De esta manera propuso la hipótesis de que es posible determinar qué zonas espaciales se usan en la interacción social y observó el uso particular que cada cultura hace del espacio.

Así, la cultura interviene directamente en cómo se configuran y utilizan los espacios, y estos a su vez son determinantes en la construcción de la cultura. Por ello, se considera conveniente considerar esta dimensión cultural en la arquitectura y definir un concepto de cultura, el cual sea de ayuda para los investigadores y arquitectos en la comprensión de los lugares, los habitantes y el contexto cultural.

Para Altieri Megale (2001), cultura es un concepto que abarca la suma del proceso de la actividad humana y del producto de tal actividad, es el conjunto de las maneras de

pensar y de vivir. Así entendida, cultura es un nombre adecuado para aplicarse a todas las realizaciones de los grupos humanos, como el lenguaje, la industria, el arte, la ciencia, el derecho, el gobierno, la moral, la religión, así como los instrumentos materiales o artefactos en los que se materializan las realizaciones culturales y mediante los cuales surten efecto práctico los aspectos intelectuales de la cultura (edificios, instrumentos, máquinas, objetos de arte, medios para la comunicación, etcétera).

Para la antropóloga Mari-Jose Amerlinck y el arquitecto Fernando Bontempo (1994), no se puede eludir el gran y crítico papel de la cultura en la comprensión de las relaciones entre la gente y los entornos. La cultura desempeña un importante papel en las características de los seres humanos, al grado que, es el atributo más típicamente humano, es decir, es aquello que los hace humanos. Al mismo tiempo es aquello que divide a nuestra especie en grupos, casi como “seudo especies” que difieren en múltiples modos. Modos que comprenden la visión del mundo, valores, estilos de vida, actitudes, ideales, comportamiento y sistemas de actividades; en organización del espacio, del tiempo, de significado y de comunicación; en hábitos alimenticios, rituales, lengua, formas de parentesco y estructura familiar, organización social y redes sociales; instituciones y roles, incluso en ciertos atributos psicológicos. La posesión de cultura es un común elemento entre los seres humanos, y que las diferencias entre culturas, son más significativas cuando se estudian las relaciones entre la cultura y el entorno.

Por su parte, Angela Giglia (2012) retoma el concepto de *habitus* planteado por el sociólogo Pierre Bourdieu y plantea una relación bidireccional entre *hábitat* y *habitus*. En su obra, se destaca la inquietud de establecer un vínculo entre los conceptos habitar y cultura arraigados en los propios habitantes. En lugar de centrarse únicamente en el espacio y los objetos arquitectónicos, coloca a los habitantes como punto focal de los estudios sobre la metrópolis. Así, produce una aproximación con ayuda de la antropología y técnicas propias de la etnografía. Y menciona que uno de los aspectos que enriquecen a estos estudios, es su capacidad de analizar los fenómenos y procesos desde una perspectiva interna sobre el lugar y habitante estudiado, es decir, a la capacidad de situarse en los términos y conceptos de los otros. A esto se le conoce como enfoque émico y también es mencionado por el arquitecto Amos Rapoport (2003) como una de las bondades de la antropología que deben ser aprovechadas por los arquitectos en sus investigaciones.

Kirsten Weir (2013) en su obra *Design in mind* menciona que, por varios años los psicólogos ambientales, antropólogos y arquitectos han explorado las relaciones entre la gente y sus alrededores, pero hoy en día, los problemas que enfrenta actualmente la sociedad también han cambiado. Para el autor, el mayor problema viene de que aquellos agentes relacionados al diseño de espacios construidos asuman los conocimientos acerca de las personas para las cuales diseñan, y que la arquitectura, ha tenido la tendencia a generar formas construidas y relaciones espaciales determinadas por diseños formales desconectados de la experiencia y preferencia del usuario mismo.

Lo anterior en ocasiones, se debe a la dificultad de observar y comprender la cultura. Eduardo Bericat (2016) menciona que “los seres humanos estamos tan impregnados de cultura que, como los peces en el agua, ni siquiera percibimos su existencia” (p. 123). Es decir, que las personas encuentran tan normal la manera en cómo se comportan y relacio-

nan con otros, así como la manera en que sienten, piensan, juzgan o perciben el mundo que les rodea; que simplemente les parece natural y pasa desapercibida dentro del mundo de lo cotidiano.

En otras palabras, la cultura no es algo que sea fácilmente de reconocer y de analizar debido a su carácter complejo, por ello, no es de sorprender que la falta de comprensión de la cultura sea uno de los problemas más grandes que enfrentan disciplinas como la arquitectura cuando se requiere una aproximación compleja en términos de análisis social. Por ello, diferentes autores, ciencias y disciplinas hablan sobre la necesidad de generar descripciones e interpretaciones provenientes de un análisis a conciencia que ayude a visibilizar aquellos aspectos que pasan desapercibidos o asumidos con juicios a priori, en este caso, por el arquitecto.

Lo mencionado hasta ahora, debe de generar un cuestionamiento en la forma de hacer arquitectura, en cómo se hace investigación proyectual en relación a los entornos culturales, y también, a replantear el rol del arquitecto en la sociedad como agente que diseña espacios construidos, los cuales siempre deberían lograr un objetivo de habitabilidad para las personas.

El arquitecto que observa y comprende

Ante un escenario contemporáneo que apunta a visibilizar a todas las personas de una diversa sociedad, se vuelve importante mantener una visión de la arquitectura centrada en los habitantes, que busque las formas de dignificar sus ideas y responder a sus necesidades culturalmente específicas. Una perspectiva que no se centre únicamente en el objeto arquitectónico, sino que alcance dimensiones de carácter más humano e integral. En la obra *Native American Architecture*, Nabokov y Easton (1988), los autores definen que el término “arquitectura” no se refiere solamente al mero diseño y la decoración de construcciones, sino que éste abarca cada momento en el cual el pensamiento o la acción humana asignan un cierto significado a cualquier espacio. Esto incluye los significados de carácter social y religioso, a menudo desapercibidos, los cuales están codificados en ámbitos espaciales y en las construcciones mismas.

Rapoport (2003) afirma que “la arquitectura no es una libre actividad artística, sino una profesión basada en la ciencia y encaminada a la solución de problemas. Estos problemas, además, han de ser descubiertos e identificados, y no «definidos» o inventados por diseñadores” (p. 7). Esto deja de lado a la figura del arquitecto que impone ideales, soluciones y tendencias arquitectónicas a los que participan del diseño. Así, la arquitectura resulta más cercana a ser una ciencia que un arte, ya que la primera busca conocer una problemática y bajo sustento del conocimiento, dar una solución lo más certera posible; la segunda, es la materialización de un mensaje que persigue la expresión de una idea o sentimiento por parte de su autor. En otras palabras, el objetivo del diseño se centra en crear entornos y componentes que se ajusten a las necesidades de los habitantes, es decir, en crear ambientes que presten apoyo a los usuarios, a sus deseos, actividades y forma de vivir (Rapoport, 2003).

Esto significa que, el diseño mismo y sus productos deben ser resultado del pleno conocimiento de las formas de interacción entre personas y entornos, y de la comprensión

de los habitantes, sus cualidades y forma de vivir; así como también del contexto físico, social y cultural que les rodea. Por ello es importante definir el rol del arquitecto como un especialista en el entendimiento de las formas de vivir de otros seres humanos y de las relaciones que estos tienen con su entorno. El arquitecto sería el agente que facilita a las personas los medios habitables para satisfacer sus deseos, necesidades y estilo de vida.

Daniel Hiernaux y Alicia Lindon (1993), al hacer referencia a diferentes posturas para analizar el espacio, mencionan al análisis regional como una alternativa en busca de respuestas ante las interrogantes que surgen a partir de la idea de entender el entorno y a sus propios habitantes. y que el enfoque de espacio geográfico construido en Latinoamérica posiblemente sea más fructífero a este tipo de análisis, lo cual se debe a que dicho enfoque está interesado en rescatar las acciones individuales con las cuales los sujetos toman decisiones frente a una estructura de opciones que se les presenta, ya que dichas prácticas construyen el territorio, objeto de estudio del análisis regional. Además, afirman que este tipo de análisis debería ayudar a poner al descubierto las contradicciones generadas por los sistemas de acumulación en los distintos cuadros regionales, es decir, denunciar las realidades espaciales injustas y contradictorias.

En la obra *Efectos del Lugar*, Pierre Bourdieu (1999) menciona la importancia de establecer las relaciones complejas que existen entre el espacio físico y el espacio social, dicho de otra forma, la relación entre las personas y su entorno. Y de acuerdo al autor, esto se debe realizar mediante la ejecución de un análisis riguroso de las mismas, ya que "sólo es posible romper con las falsas evidencias y los errores inscritos en el pensamiento sustancialista de los lugares si se efectúa un análisis riguroso de las relaciones entre las estructuras del espacio social y las del espacio físico" (p. 119).

Estos autores coinciden en que la figura del arquitecto debe de fundamentar sus soluciones arquitectónicas en la información que brindan los usuarios, el entorno construido y las relaciones entre ellos, y para lograr esto se necesitan investigaciones adecuadas a un nivel que va más allá de lo descriptivo para poder lograr el nivel de comprensión necesario que requiere un proyecto, es decir, se requiere de análisis del entorno construido que profundice en los aspectos socioculturales de los habitantes, de manera que un proyecto arquitectónico sea capaz de reflejar dichas características en espacios arquitectónicos culturalmente específicos y que respeten los modos de vida locales por sobre la imposición de tendencias ajenas a dicho contexto, incluidas las del arquitecto mismo. Así, un arquitecto facilitador, que es la propuesta de este trabajo, es en principio un arquitecto profundamente observador.

Propuesta: el arquitecto como agente facilitador

Como se ha mencionado, los elementos relacionados con el entorno cultural de un lugar y sus habitantes pueden ser obviados e invisibilizados por el arquitecto. En otros casos, estos simplemente no cuentan con las metodologías y estrategias necesarias, generando investigaciones culturales para el proyecto arquitectónico de poca profundidad y de superficial interpretación, ya que estos análisis son aislados y sin conexión con la propia cultura del lugar. Además, que el análisis minucioso de estos elementos haya sido invisibilizado por ciertas tendencias arquitectónicas actuales, ha relegado la observación

y comprensión de la dimensión cultural de la arquitectura al análisis exclusivo desde los estudios antropológicos. Lo cual supone el riesgo de que algunas características culturales no sean analizadas con relación al entorno que contiene al proyecto y, por ende, las soluciones arquitectónicas no logren responder o conectar con el contexto cultural mismo.

Un ejemplo de esto sería que, para poder comprender la presencia de cocinas, o su ausencia, no es de ayuda saber que todas las culturas humanas cocinan, pero es necesario entender cómo cocina un grupo en concreto, así como otras actividades que se asocian al cocinar, e incluso, qué significado tiene el cocinar. Sólo entonces pueden comprenderse las características del ámbito donde se cocina y diseñar un espacio adecuado para ello (Rapoport, 2003).

Es así que, del análisis planteado por diferentes autores, en esta investigación partimos de la idea de la existencia de constantes de estudio que se pueden evidenciar durante la investigación proyectual. Esto permite apuntar hacia un objetivo de una identificación de la caracterización cultural del lugar y sus habitantes. A su vez, se busca a través del análisis de diversas teorías y metodologías, llegar a una propuesta que sintetice los principales puntos de observación durante la caracterización cultural de un proyecto, lo cual se propone en forma de categorización, con la finalidad de posibilitar una vista integral de la caracterización cultural en términos de registro. Así, este conjunto de categorías se visualiza como una primera aproximación a un modelo de caracterización que facilite la planeación de estrategias de análisis cultural para los proyectos arquitectónicos.

Hacia un análisis de la caracterización cultural: La categorización

Para Joseph Muntañola (2000) existen tres elementos identificados que intervienen y se relacionan entre sí: los sujetos, el lugar y la historia. Menciona que un lugar se determina por los habitantes y su historia, ya que la historia de una persona se construye en los lugares que habita, como puentes entre la historia y el sujeto. Además, estos elementos adquieren sentido a través de la presencia del “otro”, ya que sin esta presencia los lugares dejarían de tener significado al no existir ninguna cultura, es decir, que en esta relación se abarca un proceso de socialización al estimar que para su conformación se necesita de la presencia de otras personas. De esta manera la arquitectura sirve como soporte para la historia de los sujetos, ya que ésta se construye inmersa dentro del fenómeno arquitectónico, le da sentido y lo identifica.

Por otra parte, la antropóloga Setha Low (2016) menciona que la etnografía es un potente recurso para producir descripciones precisas y análisis matizados de múltiples perspectivas, que proporciona flexibilidad e impulsa la creatividad para abordar la complejidad de las relaciones sociales y los entornos culturales contemporáneos, aspectos que se consideran de suma importancia para la investigación proyectual de una arquitectura antrópica.

Además, menciona que una forma de apreciar lo que ofrece la etnografía del espacio y el lugar es considerar los tipos de preguntas de investigación y las intrigantes interconexiones que surgen a partir de un sitio existente. Así, plantea tres principales maneras de aproximarse a las respuestas de dichas preguntas, las cuales a efectos de esta investigación

se pueden considerar como categorías hacia la caracterización cultural. La primera de ellas consiste en un enfoque de análisis desde la producción social, preguntas relacionadas con la historia de un lugar, las políticas y financiamientos involucrados en su construcción, entre otros, son comunes en este tipo de enfoque etnográfico. La segunda forma de aproximación es la social constructivista, en esta son comunes las preguntas hacia el acercamiento y comprensión de los diferentes grupos de personas, sus patrones de actividades y significados, e incluso de quiénes se congregan en determinados espacios. Por último, se encuentra el enfoque del espacio incorporado o personificado, afectivo y discursivo, en este enfoque se suelen presentar preguntas sobre cómo un espacio transforma la experiencia de una persona: ¿Este espacio se habita de forma diferente entre los residentes locales que entre los turistas? ¿Lo que la gente dice sobre determinado espacio altera sus percepciones? ¿Caminar en determinada dirección influye en la experiencia del lugar? ¿Cómo se convierte el espacio físico en parte del mundo social y, al mismo tiempo, cómo se materializan sus procesos sociales? (Low, 2016).

Por otro lado, los trabajos titulados como *Ethnographic Methods in Support of Architectural Practice* (Pavlidis y Craz, 2011), *Teaching semantic ethnography to architecture students* (Craz, Lindsay, Morhayim, y Sagan, 2014) y *Siete puntos de análisis en el proceso proyectual. Contexto Urbano en el Proyecto Arquitectónico* (Gallardo Frías, 2014), son tres referencias en las cuales se aprecia un claro uso de metodologías y técnicas que apuntan hacia un consolidado análisis del lugar y de sus habitantes hacia el proyecto arquitectónico.

En los dos primeros trabajos, los autores trabajan técnicas de la etnografía semántica con estudiantes de arquitectura con la finalidad de conocer la experiencia del habitante sobre el entorno construido. Esta parte de la etnografía enfatiza las palabras utilizadas por los habitantes para describir su conocimiento de un lugar. Algunas de las técnicas utilizadas son la foto-elicitación, tours guiados por los mismos habitantes y la entrevista abierta, que, a diferencia de los cuestionarios preelaborados, buscan un entendimiento de los significados y perspectivas desde adentro del entorno cultural del habitante, sin los prejuicios que la misma disciplina arquitectónica puede generar a través de las comúnmente preguntas hechas por los arquitectos. Con este tipo de técnicas se ha logrado que los estudiantes descubran las relaciones entre los términos utilizados por los habitantes con categorías que el arquitecto puede registrar durante el análisis de dichos términos. Estos términos suelen cubrir típicamente tres áreas: gente, actividades y espacios. Otras categorías también encontradas han sido los sentimientos, percepciones, cualidades, historias/relatos y las metas o visiones (Craz et al., 2014).

En el tercer caso, se reivindica la importancia del contexto y del diálogo con el otro, entendido por “otro” a las personas que tienen una relación con el emplazamiento y al resto de edificaciones, zonas verdes, puntos de interés, entre otros. Así, propone un método de análisis, aún en construcción, para vincular el proyecto arquitectónico con el contexto, y se sintetiza en siete puntos: *genius loci*, relación movimiento-quietud, análisis sensorial, elementos construidos existentes, zonas verdes, estudio etnográfico y síntesis (Gallardo Frías, 2014). Dichos puntos son importantes en la conformación de la categorización propuesta, ya que evidencia a través de técnicas de registro arquitectónicas y etnográficas, aspectos importantes por analizar en un proyecto que busca formar parte integral de sus habitantes.

Como resultado del análisis bibliográfico mencionado, surge la categorización de la caracterización cultural (Figura 1), la cual se ha desarrollado desde una perspectiva en términos del proceso de registro de las observaciones realizadas sobre un entorno o lugar, y considera siempre, que dichas observaciones pueden ser construidas desde la perspectiva o mirada del propio investigador y desde la mirada del habitante mismo, es decir, desde la émica.

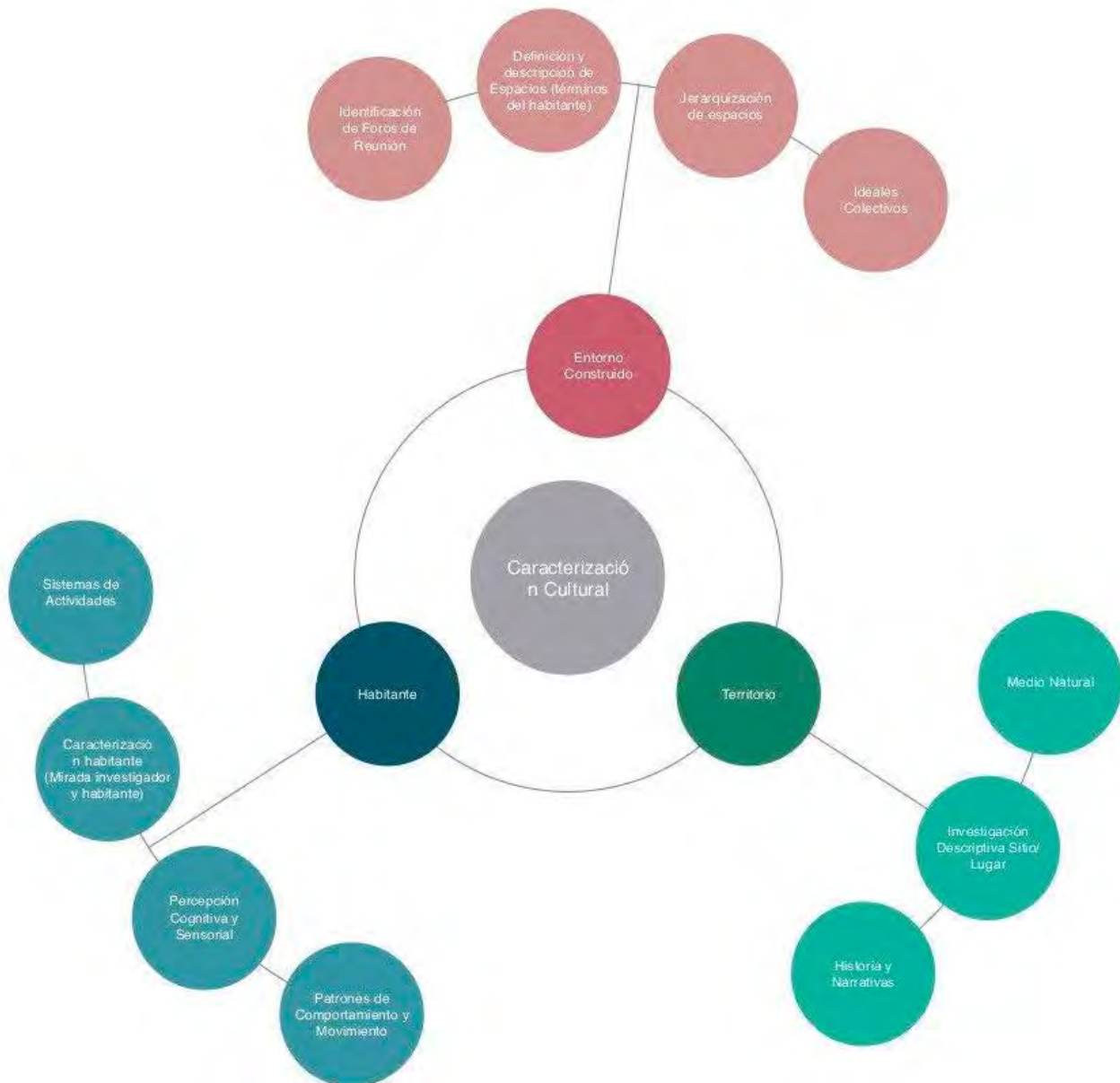


Figura 1: Diagrama de las Categorías que componen el análisis de la caracterización cultural. Fuente: Elaboración de los autores.

En esta categorización se identifican los siguientes tres elementos de análisis durante el proceso de caracterización de la cultura en un proyecto arquitectónico: habitante, territorio y entorno construido. Dichas categorías a su vez se dividen en elementos que se pueden analizar y registrar desde la mirada del investigador y la mirada del “otro” a través de diversas técnicas e instrumentos, arquitectónicas o etnográficas (o incluso otras disciplinas), que ayuden a construir un panorama de las relaciones y entramado de los elementos observados. En otras palabras, es posible relacionar diversos elementos entre sí durante la investigación proyectual, de manera que, citando un ejemplo, es posible re-

lacionar las condiciones y determinantes del medio natural de un lugar con un sistema de actividades de los habitantes, y dicho sistema a su vez, pueden estar relacionado a ciertos foros de reunión previamente identificados.

De esta forma se pueden construir tantas y tan complejas relaciones como sea necesario mediante la selección y uso de técnicas que faciliten estos análisis de campo del lugar, y generar así la construcción de interpretaciones conscientes y en los términos de los habitantes. Esto posibilita una base sólida para las etapas posteriores del proyecto. En otras palabras, se busca que la síntesis de estas investigaciones culturales se vea reflejada en la conceptualización arquitectónica y etapas posteriores a través de intenciones y recursos arquitectónicos que busquen soportar las necesidades y actividades culturalmente específicas del habitante, hacia un concepto de una arquitectura culturalmente consciente y habitable.

Referencias bibliográficas

- Altieri Megale, A. (2001). ¿Qué es la Cultura?. *La Lámpara de Diógenes*, 2, pp. 15–20.
- Altman, I., & Vensel, A. M. (1977). Personal Space: An Analysis of E.T. Hall's Proxemics Framework. *Human Behavior and Environment and social behavior: Advances in Theory and Research: Vol. II.* (pp. 181–259). Nueva York y Londres: Plenum Press.
- Amerlinck, M.-J. y Bontempo, F. (1994). *El entorno construido y la antropología: Introducción a su estudio interdisciplinar.* México D.F., México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ediciones de La Casa Chata.
- Bericat, E. (2016). ¿Qué es la cultura?. *La sociedad desde la sociología. Una introducción a la sociología general.* (pp. 123–152). Madrid: Tecnos.
- Bourdieu, P. (1999). Efectos del Lugar. *La miseria del mundo* (pp. 119–124). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Cranz, G., Lindsay, G., Morhayim, L. y Sagan, H. (2014). Teaching Semantic Ethnography to Architecture Students. *Archnet-IJAR*, 8, pp. 6–19.
- Dantas, D. (2014). Diseño centrado en el sujeto: Una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 49, pp. 51–61.
- Gallardo Frías, L. (2014). Siete puntos de análisis en el proceso proyectual. Contexto Urbano en el Proyecto Arquitectónico. *Bitácora Urbano Territorial*, 2, pp. 31–41.
- García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México D.F., México: Siglo XXI.
- Giglia, A. (2012). *El habitar y la cultura: Perspectivas teóricas y de investigación.* Barcelona, España: Anthropos.
- Hall, E. ([1966] 2003). *La Dimensión Oculta.* México D.F, México: Siglo XXI.
- Heidegger, M. (1994). Construir, habitar, pensar. (E. Barjau, Trad.). *Conferencias y artículos.* Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- Hiernaux N., D., y Lindon, A. (1993). El concepto de espacio y el análisis regional. *Secuencia*, 089.
- Ibelings, H. (1998). *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización.* Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Low, S. M. (2016). *Spatializing culture: The ethnography of space and place.* London, UK: Routledge.
- Muntañola, J. (2000). *Topogénesis: Fundamentos de una nueva arquitectura.* Barcelona, España: UPC.

- Nabokov, P. y Easton, R. O. (1988). *Native American architecture*. London, UK: Oxford University Press.
- Norberg-Schulz, C. (2008). *Intenciones en la Arquitectura*. Barcelona, España: Gustavo Gilli.
- Pavrides, E., & Cranz, G. (2011). Ethnographic Methods in Support of Architectural Practice. En: Mallory-Hill, S; Preiser, W & Watson, C (Eds) (2012) *Enhancing building performance*. UK: Blackwell Publishing Ltd.
- Ponzini, D. y Nastasi, M. (2016). *Starchitecture: Scenes, actors, and spectacles in contemporary cities* (First American edition). New York, USA: The Monacelli Press.
- Rapoport, A. (2003). *Cultura, arquitectura y diseño*. (Vol. 5). Barcelona, España: Edicions UPC.
- Solano Meneses, E. E. (2014). El paradigma de la Arquitectura Supermoderna: entre el diseño antrópico y el diseño an-antrópico. *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, 9–20.
- Weir, K. (2013). Design in Mind: Psychologists Can Help to Design Smart, Sustainable Spaces for the 21st Century. *Monitor on Psychology*, 44, pp. 50–53.

ACERCA DE LOS AUTORES

Jorge Andrés Flores Montero

Arquitecto por el Instituto Tecnológico de Querétaro. Actualmente es maestrante del programa de maestría en arquitectura por la Universidad Autónoma de Querétaro.

Marqués de la Laguna 129. Lomas del Marqués, Querétaro, Qro. C.P.76146.

Correo electrónico: jflores131@alumnos.uaq.mx

Angélica Álvarez Quiñones

Arquitecta por el Instituto Tecnológico de Querétaro. Magíster en Arquitectura por la Universidad Autónoma de Yucatán y Doctora en Proyectos Arquitectónicos por la Universidad Politécnica de Cataluña. Docente en el Tecnológico Nacional de México Campus Querétaro y ha colaborado en los programas de licenciatura y maestría en Antropología de la Universidad Autónoma de Querétaro. Ha publicado temas relacionados con la arquitectura y la cultura, el espacio doméstico vernacular y los asentamientos autoproducidos.

Tecnológico Nacional de México Campus Querétaro.

SER UNO MISMO EN LA INTERCULTURALIDAD. UN DESAFÍO PARA LA FORMACIÓN DE ARQUITECTOS.

BEING ONESELF IN INTERCULTURALITY. A CHALLENGE FOR THE EDUCATION OF ARCHITECTS.

ALICIA F. SAGÜÉS SILVA¹

Resumen

Este artículo sintetiza las experiencias de construcción de conocimiento intercultural a partir de una estrategia pedagógica específica desarrollada en los cursos de Investigación en la Carrera de Arquitectura de la Universidad de Los Lagos, en el sur de Chile. Esta propuesta es instalada en su contexto y puesta en relación con otras experiencias internacionales. Además se indican otras reflexiones sobre experiencias que comparten un propósito común con el de este artículo. Pero fundamentalmente se analizan brevemente tres casos, dan cuenta lo prometedor de esta forma de hacer clases e investigación para estudiantes de arquitectura camino a la interculturalidad deseada.

Palabras clave: formación en investigación; territorio; identidad; arquitectura intercultural; SoTL intercultural.
Referencias espaciales y temporales: Chile; siglo XXI.

Abstract

This article synthesizes the experiences of intercultural knowledge construction based on a specific pedagogical strategy developed in the Research courses in the Architecture Career of the University of Los Lagos, in southern Chile. This proposal is installed in its context and related to other international experiences. In addition, other reflections on experiences that share a common purpose with that of this article are indicated. But fundamentally, three cases are briefly analyzed. They realize the promise of this way of doing classes and research for architecture students on the way to the desired interculturality.

Keywords: research training; territory; identity; intercultural architecture; intercultural SoTL.
Time and Space references: Chile; XXIst Century.

1. Universidad de Los Lagos, Chile.

Este artículo es resultado de un trabajo de análisis, reflexión y difusión constante, bajo los principios de SoTL, sin financiamiento específico.

Introducción.

Soy historiadora del arte y me he dedicado desde mis inicios académicos al conocimiento de los Pueblos Originarios de América. Por eso llevo más de 30 años insistiendo en que es indispensable formar en interculturalidad a todos los profesionales de las más diversas disciplinas. Porque todos incidimos en la sociedad, que al menos yo, deseo sea más justa, respetuosa, abierta y capaz de aprender de la diversidad.

Siempre se habla de interculturalidad en el ámbito de la Educación, fundamentalmente en la formación de formadores. Pero ¿cuándo nos vamos a ocupar, por ejemplo, de la formación en conciencia intercultural de los arquitectos?

En 2014 asumí las cátedras de Investigación² de la Carrera de Arquitectura de la Universidad de Los Lagos (Chile). Entonces propuse y fue aceptado, un giro en el enfoque de la enseñanza de la investigación: por un lado los estudiantes ahora podrían elegir libremente sus temas, y no como se hacía hasta entonces que eran impuestos por el responsable de cátedra. Además, los motivaría a indagar en sus identidades culturales, promoviendo las pesquisas sobre los Pueblos Originarios a los que un alto porcentaje de ellos pertenece³.

No voy a ahondar aquí en ese proceso ni en la metodología empleada, ya presentada en diversos Congresos y Seminarios (Sagüés, 2013, 2015, 2016, 2018b, 2019, 2020). Aquí quiero centrarme fundamentalmente en las reflexiones y resultados de dicho trabajo, adhiriendo en cierto modo a las propuestas de *Scholarship of Teaching and Learning* (SoTL) o Enfoque Académico sobre la Docencia de Nivel Superior: una investigación / comunicación / práctica sistemática sobre los aprendizajes de los estudiantes que hace avanzar la práctica de la enseñanza de la disciplina y de grupos afines, al hacer públicos los resultados de la indagación (Hutchings y Shulman, 1999)⁴.

Y de este modo poner en valor el trabajo de creación de conocimientos y prácticas que hacemos todos los académicos día tras día, muchas veces sin medir sus posibilidades de impacto. En mi caso además trabajo con eje en la interculturalidad, apuntando a hacer consciente (es decir a sentir, pensar y actuar con conocimiento de lo que hacemos y situados en nuestro entorno) la educación que le estamos dando a los futuros arquitectos para un mundo completamente diverso, dinámico y complejo.

Un poco de historia y contexto.

En la década de 1990 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), el cuerpo docente de la Cátedra de Historia de las Artes Visuales 1, ya

2. En la Malla o Plan “antiguo” son dos cursos semestrales consecutivos, uno en el que se elabora el proyecto y otro se desarrolla el proceso de investigación. En el Plan o Malla, recientemente implementado, estos cursos cambian, por lo que veremos cómo podemos continuar con esta estrategia pedagógica.

3. En la macro zona sur de Chile el Pueblo Originario dominante puede encuadrarse bajo la denominación de Mapuche, que tiene a su vez identidades regionales como Williche o Huilliche, Puelche, Lafquenche, etc. En la Región de Los Lagos se reconocen como pertenecientes o descendientes de ellos un 15% de la población, en la Universidad el porcentaje asciende al 30% en los estudiantes (<http://ulagos.cl/index.php?pg=noticias&id=2565>) y en mis salas de clase suele llegar al 45%.

4. Para no ahondar en este tema en el cuerpo de este artículo, pues que no es lo central, recomiendo la selección de lecturas propuesta por la Red SoTL de América Latina y el Caribe, y que se puede consultar en <https://latinsotl.org/publicaciones/>

reflexionábamos sobre nuestro rol como profesores en la formación de artistas e historiadores del arte (Sánchez y otros, 1999). Por eso, en mi segundo período como profesora universitaria⁵, no me costó volver a esta perspectiva de investigación que ahora conocemos como SoTL.

Desde allí me interesa proponer la reflexión sobre cómo se puede construir conocimiento a partir de las identidades convivientes en un mismo territorio: cómo los propios estudiantes pueden ser los artífices de la recuperación de saberes ancestrales de esas identidades, fortaleciendo así su compromiso con la Universidad, y también a ella en los conocimientos de su territorio.

Todos sabemos que casi todo el planeta está hoy habitado por sociedades con un alto índice de diversidad. En realidad no sabemos si existen aún territorios monoculturales. Pero la existencia de esa diversidad no garantiza ni predetermina ningún tipo específico de interacción entre las personas de distintos grupos culturales. Es decir, diversidad o multiculturalidad no es interculturalidad.

Por eso, para comenzar, quiero proponer mi definición de interculturalidad, de modo que se comprenda hacia dónde he llevado mis clases y la experiencia de mis estudiantes.

Para mí la interculturalidad es la convivencia sinérgica, horizontal y basada en el respeto recíproco, de las diversas culturas que habitan un territorio dado. Evidentemente no es que exista un lugar donde esto sea plenamente real, sino que más bien es el futuro que buscamos construir.

Por lo tanto para mí el enfoque amplio de la educación intercultural deriva en mi propuesta de la Educación Intercultural Recíproca, término que he acuñado en los últimos años (Sagüés, 2018a) para dar cuenta del proceso que sucede en mis salas de clase, donde cada uno de los que allí estamos aportamos al conocimiento de los demás, desde los saberes de nuestra propia comunidad, identidad, experiencia, etc. Comprender que “todos” tenemos conocimientos, preguntas para compartir y para provocar la reflexión colectiva, hace que los estudiantes se hagan también más responsables de sus aprendizajes. Además, les incentivo para que luego “devuelvan” sus conocimientos a sus comunidades, familias, contextos, territorios, especialmente ahora que saben que pueden influir en los demás y aprender de todos. Si logramos en las salas de clase que la reciprocidad y el respeto por la diversidad de saberes y opiniones, se conviertan en hábitos, seguramente tendremos futuros profesionales que podrán interactuar más fluida y prósperamente en cualquier entorno de trabajo que encuentren.

Desde luego este enfoque no es nuevo, ni invento mío. Aunque generalmente se aplica a las Carreras Pedagógicas, ha habido también experiencias en otras áreas. Algunas de ellas están muy bien compiladas en Pedagogías insumisas (Medina Melgarejo, 2015), o los trabajos de Gunther Dietz (2012, 2016) en México, y las coordinaciones de Daniel Mato (2012, 2017, 2018) desde Venezuela y Argentina con el respaldo de la UNESCO.

5. Hice clases en la Universidad donde estudié entre 1988 y 1998. Luego me fui a vivir a España a hacer mi doctorado, y mientras tanto trabajé para la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, entre el 2000 y el 2010, en temas de capacitación y difusión cultural. En 2012 retomé mi actividad académica en el sur de Chile, desde donde escribo este artículo.

Sin embargo, dentro del ámbito de la arquitectura no hay muchos referentes. Ha sido especialmente grato descubrir recientemente un episodio de la historia de la formación de arquitectos poco conocido. Llevo tiempo indagando con más profundidad en la trayectoria del arquitecto chileno Miguel Lawner, y a través suyo encontré la experiencia del Departamento de Alumnos Extranjeros de la Escuela de Arquitectura de la Real Academia Danesa de Bellas Artes, creado en la década de 1980. Éste se había organizado para acoger a la diversidad de profesionales que por diferentes razones buscaban “refugio” en este país. Allí se destacó el Maestro Lawner (reciente Premio Nacional de Arquitectura), exiliado en Dinamarca por el golpe de Estado de 1973. Esta es tal vez, una de las primeras prácticas interculturales de esta formación profesional en el mundo, consciente de sí misma, que valoró la diversidad en todas sus expresiones, con el objetivo de prepararlos para enfrentar las políticas de vivienda y de desarrollo urbano en sus propios países.

[...]. Una lección para apreciar y respetar la diversidad. Nos abrió los ojos respecto a la similitud del conflicto social que enfrentan los países con desarrollo económico incipiente, y que sin embargo se manifiestan con características propias en cada región. (Lawner, 2019).

Porque si bien se trataba de un curso de postgrado, se desarrollaron desde allí un sinfín de acciones, reflexiones, viajes y conocimientos que estamos procesando para compartir. Pero que fundamentalmente nos dejan como enseñanza, la imprescindible vinculación de los jóvenes con la diversidad, el respeto a los saberes y las identidades, y el intercambio como proceso educativo, con los pies en terreno.

Sin duda también pensando en arquitectura y atención por la diversidad, podríamos hablar de las Ciudades Interculturales, que en Europa han formado una Red (www.ciudadesinterculturales.com / <https://www.coe.int/en/web/interculturalcities>), que desde 2011 están bregando por la convivencia de la diversidad a nivel urbano, con propuestas, recomendaciones y acciones, ampliamente documentadas entre otros por Ricard Zapata-Barbero y Gemma Pinjol Jiménez (2013, 2016). Pero estos casos se refieren más a intervenciones y propuestas institucionales, que formativas, si bien muchas de esas ciudades aprovechan a los estudiantes en práctica para mutuo beneficio, lo que seguramente redundará en una concientización en la importancia de pensar mundos interculturales. Pero hasta ahora no he conseguido ningún escrito que sistematice sobre ello.

Por supuesto, hay que diferenciar entre la interculturalidad o al menos las problemáticas de la diversidad cultural, en Europa y en América.

En Europa la diversidad cultural se admite más como un proceso de integración de los inmigrantes, y en casos más complejos como son los de algunas Regiones de España, a estos se les suma las propias historias de negacionismo/reivindicación de identidades locales como es el caso catalán y el vasco por sólo señalar dos.

Pero la realidad al interior de América Latina en general y de Chile en particular es muy diferente. Hablamos de un proceso que comienza con la llegada de los europeos en 1492, y que desde entonces generó, como es por todos conocido, un desangramiento cultural interminable. Aquí el proceso de negación es realmente genocida y el de reivindicación termina siendo fratricida, por mucho que cada vez seamos más los que trabajamos para la comprensión y la convivencia pacífica y colaborativa.

En ese sentido, y centrándonos de nuevo en el ámbito de la educación universitaria, hay que comprender que desde mi posición de propiciar la interculturalidad tal como la defino, encontrarse en las salas de clase con grupos de estudiantes de diversas culturas, “obligados” a ver solamente la historia y características de la arquitectura occidental, provoca pena y rabia. Y a la vez, genera el desafío de encontrar un modo de abordar esas otras historias, esos otros saberes, esas otras identidades, que les hagan sentido tanto a directivos y colegas como a los propios estudiantes. Porque el ninguneo a las culturas de Pueblos Originarios desde las Universidades y también desde los niveles educativos obligatorios, fuera de los discursos y las declaratorias, sigue siendo abrumador.

Así fue que gracias también al trabajo casi personalizado que se puede realizar en la Carrera donde trabajo, dado que tenemos un número reducido de estudiantes⁶, pude implementar especialmente en los cursos de Investigación, un metodología pedagógica con la cual motivarlos a identificar sus temas de trabajo en base a sus identidades culturales, al saber de sus mayores, a las características de sus territorios. Y a partir de allí desarrollar un trabajo de introspección con miras a compartir sus resultados, tanto con sus “fuentes” como con sus compañeros.

Tres “pequeños” ejemplos.

Es por todos sabido, tal como lo conversamos en el Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL) de Quito en 2018, que los estudiantes generalmente tienen vínculos mucho más directos con sus territorios, que aún están más cercanos a sus comunidades de lo que suelen estar sus profesores. Y por lo tanto, pueden obtener más “naturalmente” informaciones que a los profesionales se les pueden negar.

Un caso típico de esto fue el de Robin Águila Haro, nieto de un constructor de palafitos de Castro, en Chiloé. En su paso por mis cursos de Investigación, Robin decidió acercarse al oficio de su abuelo ya fallecido, porque “sabía” que había conocimientos técnicos que estos carpinteros no compartían con los arquitectos. Y así fue. Los compañeros de su abuelo le confiaron infinidad de secretos del oficio que no encontramos en ningún texto escrito por ningún investigador profesional. Gracias a esa cercanía, a la revaloración que él como estudiante universitario le hizo al oficio de sus mayores, aquellos que poseen esos saberes, se los ofrecieron sin tapujos, y hoy están, por esa complicidad, al servicio de quien los quiera. Esa reciprocidad además contiene el saber ancestral de los habitantes originarios del archipiélago de Chiloé, mezcla de la profunda observación, constante la reflexión y la experimentación hecha por generaciones y generaciones, que las nuevas tecnologías no alcanzan a superar, y que fuera traspasado también a los habitantes que hoy no se reconocen como pertenecientes a los Pueblos Originarios, pero que los heredaron “naturalmente”. En breve podremos conocer más sobre los mismos gracias a la Memoria del Proyecto de Título del propio Robin.

El de Vessna Novak Colillanca es un caso bien particular. Sus trabajos de investigación fueron por otros rumbos, nada que ver con la interculturalidad, pero una vez que vio que algunos de sus compañeros comenzaban a explorar esos ámbitos, se propuso trabajar con los cementerios huilliche de la zona. Sabiendo que yo estaba orientando en eso a va-

6. Desde 2012 la matrícula ha aumentado de unos 30 a 40 estudiantes. Y en los cursos superiores no suelo tener más de 15.

rios estudiantes, comenzó conmigo la indagación y logró colocar el tema en su proyecto de Título. Su trabajo tomó tal vuelo, que además de titularse con honores, su tutora la impulsó a inscribirse en el semillero de investigación de la Universidad y luego continuaron con una investigación financiada para la publicación de un libro. Pena me ha quedado que en ello no fuera Vessna a la cabeza del equipo, ya que si bien no era ni mucho menos la más experta en las artes de investigar, sí que puso la idea original y su corazón. El impulso que pudimos darle sus profesores, le dio la confianza que otros habían querido socavar. Hoy ella es una próspera profesional a la que otros estudiantes de la Carrera pueden consultar por temas y metodologías, confiados de su generosidad y claridad de criterios. Esperamos que pronto su Memoria de Título esté disponible, como así la publicación que realizara con el equipo interdisciplinario que se organizó a su alrededor.

Otro caso para mí aún más significativo si cabe, es el de Jorge Troncoso Soto. Jorge era un chico tímido, que llegó a mi clase con una propuesta que él no sabía si era lo suficientemente buena para desarrollarla en los cursos de Investigación. Y aquí sí quiero detenerme en algo que es fundamental: mi respuesta a su temor fue “por supuesto que puedes tomar ese tema”... es decir: el aliento. Los estudiantes están acostumbrados a que les indiquen qué es lo que deben aprender. Y en la Universidad no sólo deben estudiar, también deben aprender a investigar. Investigar es crear conocimientos nuevos. Es decir, en la Universidad debemos enseñarles algo que ya deberían saber: a investigar. Pero cuando llegan a nuestros cursos de investigación no saben para dónde ir ¿cómo que yo puedo elegir? ¿cómo elijo? ¿qué elijo?. Y pronto nos encontramos con que unos quieren ir a la Luna en aviones de papel, mientras otros creen que cualquier cosa que digan será usada en su contra. No tienen puntos de referencia, el sistema educativo les ha dejado un estigma que es difícil de superar: ustedes no saben nada, el profesor lo sabe todo. Soy una convencida de que, alentando sus propuestas, podemos acompañarlos a la Luna u orientarlos para que esa “pequeñez” se convierta en un universo completo. Todo puede ser investigado, sólo hay que encontrar la estrategia adecuada, y lo más importante: sus ideas son siempre buenas, lo complicado es cómo hacerlas realidad. Y ahí entra nuestro rol de orientadores, tutores e impulsores de la viabilidad de sus esbozos. Por suerte, con los años que llevo a cargo de estos cursos, los estudiantes ya saben que pueden proponerme cualquier cosa... ¡Esto es lo que más me gusta de los cursos, aprendo sin parar!

Pero como decía, volviendo al caso de Jorge, él temía que las *ruka* (casas)⁷ fueran poca cosa para un proyecto y su debido proceso de investigación. Y tanto fue calando en su interior el tema que se tomó bastante más tiempo del previsto (2 semestres) para desarrollar el proyecto como él mismo estaba deseando hacerlo. En ese tiempo se tomó él mismo vivió un proceso de autoidentificación cultural, pasando de ser nieto de huilliche a reconocerse él mismo como Huilliche. Comenzó trabajando con una serie de *ruka* que sufrían un estado de abandono importante dentro de un territorio muy especial: la Comuna de San Juan de la Costa en la Provincia de Osorno, Región de Los Lagos. Ésta es la comuna de Chile con el más alto porcentaje de población originaria. Allí aún se vive plenamente en comunidad, tanto es así que es una de las posee los más antiguos centro

7. En sí este concepto de *ruka* es mucho más complejo. La edificación puede ser vivienda, o también una especie de centro de encuentro comunitario; puede incluso tener algún carácter sagrado. Todo dependerá del contexto, tanto de su ubicación, tamaño y materiales, como de su contexto semántico también depende el significado de la palabra.

de salud intercultural, ya que los huilliche no se dejan atender fácilmente por los médicos occidentales. Jorge quería ocuparse de las *ruka* como una forma de conocer más sobre sus ancestros, porque intuía que en ellas se concentraba mucho de la cosmovisión del gran pueblo Mapuche. Su intenso proceso lo llevó a una serie de conocimientos sobre la espacialidad, los significados, los sentidos, los valores, hasta el tratamiento de los materiales y las técnicas constructivas que no estaban recogidas en ninguna publicación, y que pudo descubrirlas al internarse en la cultura Mapuche Huilliche Lahfquenche, compartiendo con quienes viven esa identidad, y muy “curiosamente” a través del conocimiento de sus cantos y su oralidad. Esas informaciones que él pudo obtener, no están siquiera recogidas en los trabajos de investigación que con bastante seriedad realizara la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de Chile en sus dos versiones de la *Guía de Diseño Arquitectónico Mapuche* (2003 y 2017). Su crecimiento profesional y su transformación personal fueron tan especiales, que lo han convertido en un referente para sus propios compañeros, siendo permanentemente consultado y citado por las promociones más jóvenes que se han dedicado a seguir aprehendiendo de la identidad originaria más fuerte del territorio. Jorge ya es arquitecto, en su trabajo de Título diseñó una *ruka* como centro cultural para uno de los sectores más representativos de la Comuna que investigó. Allí aplicó todo lo aprehendido de sus ancestros, sus *peñi* (hermanos) y su territorio, sobre los espacios, las orientaciones, las proporciones, los valores, los significados, las relaciones entre todos los elementos de la Naturaleza humanos incluidos, y mixturó los materiales y técnicas constructivas tradicionales con la contemporaneidad más “desarrollada”. Elaboró un proyecto verdadero y profundamente intercultural... que ojalá alguna vez se pueda llevar a cabo. Pero para mí, fundamentalmente, estableció en él y en todos quienes le han rodeado desde que comenzó ese viaje, una auténtica interculturalidad interior, de sabiduría, acción y generosidad.

A modo de cierre.

Evidentemente orgullosa de haber provocado esta deriva, entre otras que aún están en proceso, lo que considero más importante aquí es la posibilidad de gestar conocimientos y procesos interculturales al interior de cualquier Carrera que se lo proponga.

Si somos capaces de aprender a este nivel, orientando los proyectos de nuestros alumnos hacia sus propias realidades, las Universidades se convertirán realmente en universales, los Profesores no dejaremos de aprender nuestros colegas y fundamentalmente de nuestros estudiantes y ellos se colaborarán recíprocamente, enriqueciendo así a sus comunidades y territorios. Será también una manera de aportar a la convivencia respetuosa y pacífica entre los pueblos.

Puede ser que esta estrategia a la vez nos permita volver a conectar con nuestros territorios, con la gente de a pie que los habitan, con los maestros de los oficios que hacen posible los diseños de los arquitectos, etc.

La construcción del conocimiento es un proceso social que aún se nos escapa de las manos, pero en el que somos protagonistas todos los miembros de las comunidades educativas. Y en estas sociedades dinámicas y complejas (con y sin pandemias), nos corresponde hacernos cargo de la labor.

Referencias bibliográficas:

- Castillo, C., del Castillo, M. y Novak, V. (2018). *Puelun Wiyiche, Ruta Patrimonial Indígena por los Cementerios de San Juan de la Costa, al sur de Chile*. Recuperado de: <https://www.eumed.net/libros-gratis/actas/2016/turismo/hoc.pdf>
- Dietz, D. (2012). *Multiculturalismo, interculturalidad y diversidad en educación. Una aproximación antropológica*. México, México: Fondo de Cultura Económica.
- (2016). *Universidades interculturales en México: balance crítico de la primera década. Perfiles educativos*, 39(156), pp. 192-207. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982017000200192&lng=es&tlng=es
- Dirección de Arquitectura (2003). *Guía de Diseño Arquitectónico Mapuche para edificios y espacios públicos*. Santiago, Chile: Ministerio de Obras Públicas.
- (2017). *Guía de Diseño Arquitectónico Mapuche*. Santiago, Chile: Ministerio de Obras Públicas. Recuperado de: http://arquitectura.mop.cl/Documents/Guia_diseno_arquitectonico_MAPUCHE.pdf
- Hutchings, P. y Shulman, L. (1999). The Scholarship of Teaching: New Elaborations, New Developments. *The Magazine of Higher Learning*, 31(5), pp. 10-15. DOI: 10.1080/00091389909604218
- Lawner, M. (2019). *Discurso de agradecimiento por el Premio Nacional de Arquitectura*. Recuperado de: <https://elsiglo.cl/2019/12/16/ejerciendo-con-pasion-el-oficio-de-arquitecto/>
- Mato, D. (coord.) (2012). *Educación Superior y Pueblos Indígenas y Afrodescendientes en América Latina. Normas, Políticas y Prácticas*. Caracas, Venezuela: IESALC-UNESCO.
- (2017). *Educación Superior y Pueblos Indígenas y Afrodescendientes en América Latina*. Caracas, Venezuela: IESALC-UNESCO.
- (2018). *Educación Superior y Pueblos Indígenas y Afrodescendientes en América Latina*. Caracas, Venezuela: IESALC-UNESCO.
- Medina Melgarejo, P. (coord.) (2015). *Pedagogías insumisas. Movimientos político-pedagógicos y memorias colectivas de educaciones otras en América Latina*. México: Juan Pablos Editor.
- Sagüés Silva, A. (2013). Las producciones estéticas en la interculturalidad: problemáticas en la formación de Profesores de artes. *I Congreso Internacional de Educación e Interculturalidad (RIEDI)*. Universidad del Bío-Bío, Chillán, Chile.
- (2015a). Nuevos espacios para antiguos saberes: la formación universitaria en la interculturalidad de la Arquitectura y las Artes. *III Congreso Internacional de Educación e Interculturalidad (RIEDI)*. Universidad Tarapacá, Arica, Chile.
- (2015b). Otros espacios para las concepciones de otros. *1er Seminario Epistemologías y ciencias en el sur: narrativas subyacentes de la producción de conocimiento en la Universidad*. Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile.
- (2016 b). Teorizar el sur austral: una propuesta de Taller de Pensamiento. *VII Encuentro de Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad*. Universidad de Rosario, Argentina. Recuperado de: <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/7019/SAGUES.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- (2016a). Estrategias para la visibilización y puesta en valor de la cultura local desde la Universidad. *Seminario de Estudios Culturales, Postgrado Latinoamericano de Estudios Culturales y Literarios*. Universidad de Los Lagos. Santiago, Chile.
- (2016c). Interculturalidad nacional: conocimientos multi-culturales para todos. *IX Congreso Internacional y XV Congreso Nacional Congreso INVEDUC*. Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile.
- (2017). Experiencias interculturales en la Universidad: más allá de lo establecido. *IV Congreso Internacional sobre Educación e Interculturalidad (RIEDI)*. Universidad Católica de Temuco, Chile.

- (2018a). Una cartografía para la Educación Intercultural Recíproca: la unidad enriquecida por la diversidad. En: Alcántara, M., García Montero, M. y Sánchez López, F. (Coords.) *56 Congreso Internacional de Americanistas. Educación*. (pp. 1045-1055). Salamanca, España: Universidad de Salamanca. Recuperado de: <https://eusal.es/index.php/eusal/catalog/book/978-84-9012-920-3>
- (2018b). Construyendo territorio e identidad: experiencias de investigación en pregrado. *Seminario de Arquitectura Latinoamericana (17 SAL)*. Universidad Católica de Ecuador y Red Interuniversitaria de Estudios Urbanos de Ecuador. Quito, Ecuador. (Actas en prensa).
- (2019a). Valorar la herencia: estrategias de promoción de la investigación patrimonial. *VIII Congreso de las Comunidades del Patrimonio*. Chonchi, Chiloé, Chile.
- (2019b). Formación de Arquitectos para la sociedad intercultural. *V Congreso Internacional de Educación e Interculturalidad (RIEDI)*. Santiago, Chile: Universidad de Chile (Actas en prensa).
- (2020). Investigar identidad: arquitectura para territorios interculturales. *IX Encuentro de Docentes e Investigadores de Historia de la Arquitectura, el Diseño y la Ciudad*, organizado por Instituto de Investigación Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata y el Instituto de Arte Americano “Mario J. Buschiazzo”, Universidad de Buenos Aires.
- Sánchez, D., Sagüés, A. y otros (1999). Los modos integrados de enseñanza y de evaluación de la Historia del Arte y sus relaciones con las disciplinas prácticas. *Arte e investigación, Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*. Año III N°3. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de la Plata. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/46486/Documento_completo___.pdf?sequence=1
- Vargas Garduño, M. L. y Dietz, D. (coord.) (2017). *La interculturalidad en espacios universitarios multiculturales*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Zapata-Barbero, R. y Pinjol Jiménez, G. (2016). *La importancia de una cultura de red local intercultural: la experiencia RECI (Red de Ciudades Interculturales)*. Barcelona, España: Universitat Pompeu Fabra.
- (2013). *Manual para el diseño de políticas interculturales*. Barcelona, España: Universitat Pompeu Fabra.

ACERCA DE LA AUTORA

Alicia F. Sagüés Silva

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Magíster en Comunicación Audiovisual por la Universidad Internacional de Andalucía (España) y Dra. en Historia del Arte por la Universidad del País Vasco (España). Posdoctorada por la Universidad Federal de Goiás (Brasil) sobre la imagen audiovisual del Movimiento de Campesinos Sin Tierra (MST).

Profesora en la Carrera de Arquitectura de la Universidad de Los Lagos, desde donde escribe artículos y participa en congresos y seminarios internacionales sobre la experiencia docente, siguiendo los principios de lo que hoy se denomina SoTL. Centró sus estudios en los Pueblos Originarios y Antiguos de América, dedicándose a la educación y la investigación intercultural y audiovisual.

Miembro activo de la Red Interuniversitaria de Educación Intercultural de Chile y el Observatorio Internacional de Interculturalidad, Inclusión e Innovación Pedagógica con Presidencia en Brasil.

Capacitadora del Programa ACERCA de la Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo.

Camino a Punta Pichiquillaie km 1,5

Puerto Montt. Chile.

Correos electrónicos: alisagues@gmail.com / alicia.saguessilva@ulagos.cl

PROPUESTA PARA LA IDENTIFICACIÓN DE LO COTIDIANO EN LOS PROCESOS DE DISEÑO

PROPOSAL FOR THE IDENTIFICATION OF DAILY ACTIVITIES IN DESIGN PROCESS

FRANCISCO FARIT ACOSTA PÉREZ¹

MARÍA ESTHER MAGOS CARRILLO¹

Resumen

Normalmente en las escuelas de arquitectura en América Latina se enseña y aborda la cultura como un resultado, que produce una imagen estática. Lo anterior escapa de las aulas y se lleva a la práctica, donde el diseñador arquitectónico aborda la cultura como algo lineal para sus proyectos no urbanos. La enseñanza de lo cultural y los acercamientos que se tienen a ello dentro de los procesos de diseño arquitectónico deben ser con la noción de que este aspecto está en constante cambio, por lo que podríamos hablar de él como un proceso y no como un resultado. Un componente que permite ver la cultura como proceso es el concepto de la cotidianidad, a través de tres razones que la configuran: es dinámica, heterogénea y simbiótica.

Palabras clave: cotidianidad; fenómeno arquitectónico; teoría de conjuntos; diseño de futuros.

Referencias espaciales y temporales: siglo XX; América Latina.

Abstract

Normally, architecture schools in Latin America teach and approach culture as a result, giving a static image. The above escapes the classrooms and is put into practice, where the architectural designer approaches culture as something linear for his non-urban projects. The teaching of the culture and the approaches that are taken to it within the architectural design processes must be with the notion that this aspect is constantly changing, so we could speak of it as a process and not as a result. A component that allows us to see culture as a process is the concept of everyday life, for three reasons that configure it: it is dynamic, heterogeneous and symbiotic.

Key words: architectural phenomenon; everyday life; futures design; set theory.

Time and space references: XXth Century; Latin America.

1. Universidad Autónoma de Querétaro.

El presente artículo forma parte de un proyecto de investigación de tesis para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Autónoma de Querétaro, titulado *Desarrollo de una metodología compleja, para el proceso de diseño arquitectónico, que genera los futuros del fenómeno arquitectónico.*

[Cultura aislada]

Sucedan dos cosas actualmente con la noción de cultura que arrastra desde el pensamiento occidental y que se aplica inconscientemente en los procesos de diseño arquitectónico y son: ver la cultura como una imagen estática y verla como algo separado de la naturaleza y de la tecnología.

Por imagen estática no se hace referencia al no pasar del tiempo, sino más bien a la idea de tiempo estático o eternalismo, donde todo está determinado (Friebe, 2018). Como es el progreso económico lo que determina este avance temporal, se produce una sensación de tiempo lineal.

En cuanto a la separación de la cultura de la naturaleza y de la tecnología, parece obedecer ideas de un excepcionalismo humano “a partir de la ilustración y de su herencia: el sujeto cartesiano del cogito, la kantiana comunidad de los seres racionales, o, en términos más sociológicos, el sujeto-ciudadano, titular de derechos, propietario, etcétera, etcétera” (Braidotti, 2015, p.11). De este modo, lo humano (cultura) se ve como algo cerrado (Ferrando, 2017) y expulsado del planeta (Ingold, 2012).

Este enfoque hacia la cultura está injertado en los modos de desarrollo procesuales del diseño arquitectónico. ¿Cuántas veces se ha planteado desde el inicio del proceso de diseño arquitectónico más de una posibilidad? Normalmente se desarrolla una y se acepta como única posibilidad (tiempo estático). Además, no está en los procesos de diseño desarrollada la idea de exploración de futuros o anticipación, es algo que se sabe que se hace pero que no se enseña ni se intenta entender: “como si no hubiera manera de prever, de anticipar, el fenómeno a partir de una intencionalidad a través de los procesos de diseño arquitectónico” (Flores, 2016, p. 93). Respecto a la separación de la cultura, los acercamientos que se hacen tienen ese enfoque de aproximarse a observar únicamente lo humano, la naturaleza se observa aparte y la tecnología igual. ¿Acaso la naturaleza y la tecnología no afectan una cultura? Así, la cultura queda vista como fachada, reducida a “rituales, relaciones sociales, costumbres, platillos y otras formas de intercambio simbólico” (Hui, 2020).



Figura 1: La cultura humana vista como algo aislado, que avanza linealmente. Fuente: Elaboración propia.

En este sentido la existencia de ciertos movimientos del pensamiento actual, como el posthumanismo, la ontología orientada a los objetos, el multinaturalismo, la ecofeminismo, entre otros; y las disciplinas de los diseños del futuro: prospectiva, diseño especulativo, design fiction, por mencionar algunos; tienen un enfoque que puede ser una alternativa para acercarse a lo cultural y para los procesos de diseño arquitectónico.

¿Qué hacer?

Lo primero es quitar esta especie de anteojeras impuestas desde la modernidad sobre el excepcionalismo humano, y la obsesión por separar lo humano de todo, que crean dualismos que devienen en cierta ceguera cognitiva. Como sugiere Bratton (2019), se necesita un giro copernicano renovado, que quite lo humano del centro, pero sin restarle agencia. Otra cosa por hacer es empezar a aprender a habitar las fronteras: “un canto al placer en la confusión de las fronteras y a la responsabilidad en su construcción” (Haraway, 1995, p. 254); donde lo cultural, lo natural y lo tecnológico es difuso, confuso, ilusorio, cambiante, y tiende a hibridarse.

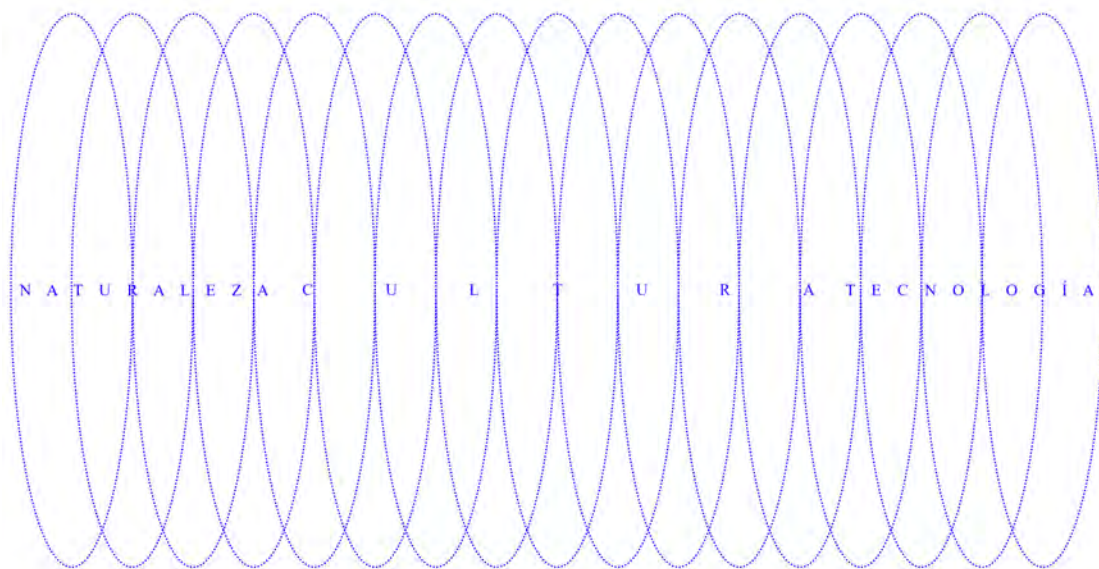


Figura 2: Naturaleza-Cultura-Tecnología, como conceptos difusos con tendencia a hibridarse. Fuente: Elaboración propia.

¿Cómo hacerlo?

Para ver lo que sucede en estas fronteras, algo que parece útil es lo cotidiano. En la cotidianidad no hay fronteras, hay hibridación constante. Es el pasar del tiempo mismo, sin distinciones. Donde toda la existencia interactúa. Como menciona Nancy (2000), no se debe “descuidar la diferenciación general de lo cotidiano, su ruptura constantemente renovada, su íntima discordia, su polimorfismo y su polifonía, su relieve y su variedad” (p. 25).

Además, permite un abordaje del proceso y no de un resultado o de algo estático. Aunque parece repetitivo, siempre hay diferencia en cada repetición. De esta acumulación emerge la novedad. Según a Herceg (2014), la cotidianidad es mejor entendida cuando se habla de ella como una acción o un verbo:

“En lugar de ‘la cotidianidad’ como un ‘algo’, como un *factum*, un dato, más razonable parece hablar, con Bégout, de un gesto, una acción, un verbo: un *perpetuo e ininterrumpido* ‘cotidianizar’. Lo que se llama ‘cotidianidad’ sería, más bien, ‘cotidianización’ (Cfr.: Bégout, *La potencia...*15 y *Entrevista a...*, 231). *La innegable “dimensión creadora de las praxis cotidianas”, como las llama Jean Gregory (39). Creación, invención cotidiana de un cotidiano, de lo cotidiano, como se titula el conocido libro de Michel de Certeau”* (Herceg, 2014).

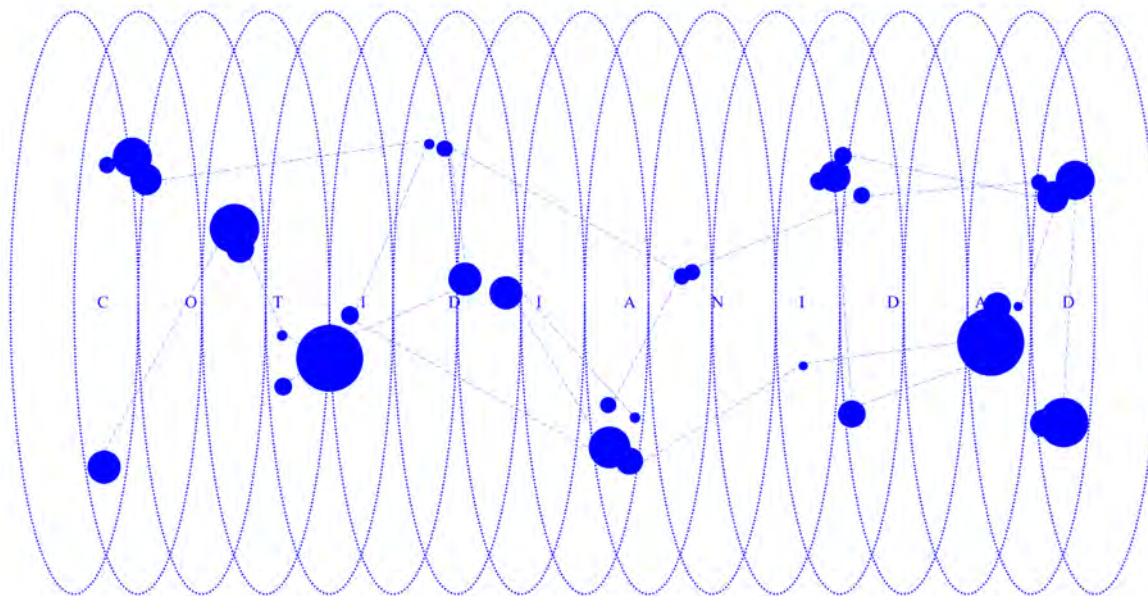


Figura 3: Cotidianidad como proceso cotidianización, momento donde suceden las hibridaciones. Fuente: Elaboración propia.

Américas

Este enfoque de lo cotidiano, también le da al territorio un respiro, una interpretación diferente de las fronteras territoriales y ficcionales humanas, una verdad artificial por una producción humana – Sarquis (2007, p.129-130) habla de una ficción epistemológica como algo artificial que es producto humano; del mismo modo se aplica a las fronteras territoriales, son producto de una creación humana, son artificiales –. Como sugiere el artista Joaquín Torres García en su obra *América del Sur* (1941):

Nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo (Torres, 1941).

No hay una visión universal del territorio, han sido construcciones que están presentes en la actualidad. Con lo cotidiano, el territorio se da por la interacción de los componentes, y esos componentes o pueden salirse de la frontera territorial establecida por los humanos, como algo latente. O pueden considerarse componentes que con la frontera territorial que se establece normalmente no se considera por lo mismo, porque no está dentro de esa visión de frontera que se conoce.

Así se considera el dinamismo y la diversidad, se pasa de ver América y las divisiones de Sudamérica o Latinoamérica a un las Américas. Según Henri Godard el término “las Américas” muestra que hay varias Américas (Godard, 2021, pp. 1-29). En las Américas suceden hibridaciones a diario y el territorio mismo no es estático, se mueve y cambia.

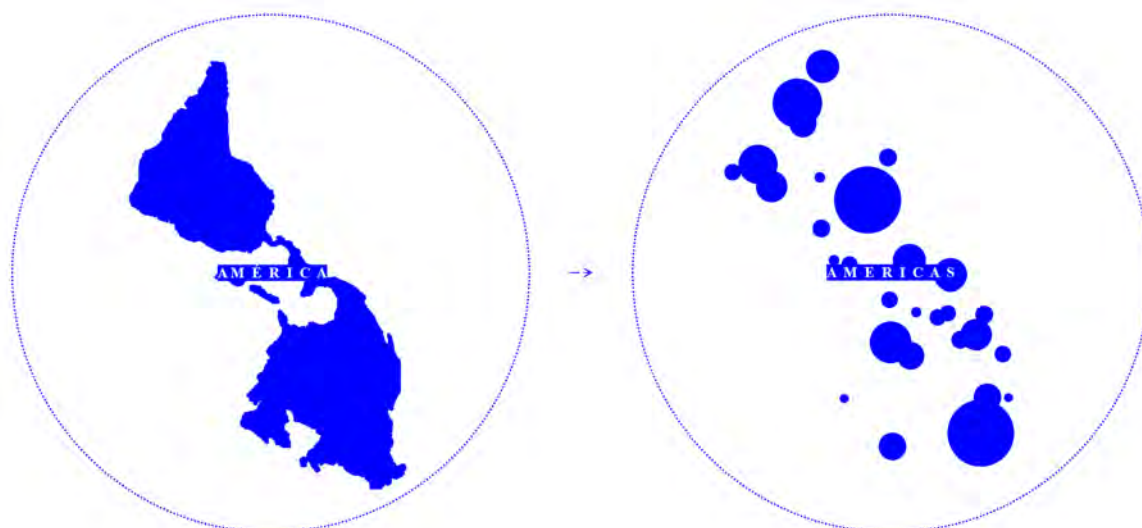


Figura 4: El territorio visto desde la cotidianidad no tiene un arriba o un abajo, ni fronteras, sino hibridaciones constantes, América pasa a ser las Américas. Fuente: Elaboración propia.

Hacia una herramienta para la identificación de lo cotidiano en la conceptualización arquitectónica

Entonces, se considera que la opción de una herramienta conceptual que ayude al diseñador arquitectónico en su actividad para identificar lo cotidiano es necesaria. La cuestión aquí es ¿cómo iniciar el camino hacia esa herramienta? Para ello, se propone partir de los siguientes componentes: cotidianidad, fenómeno arquitectónico, teoría de conjuntos y diseño de futuros.

Para hacerlo posible, primero hay que cambiar esta caja negra de la conceptualización a una caja blanca, para hacer más clara esta relación de las ideas a las soluciones que se dan. Una de las consideraciones iniciales es la no distinción de facultades mentales – la percepción, la memoria y la imaginación – en momentos separados – percibir, guardar y anticipar – sino integrados en un solo proceso para la producción de imágenes (Simondon, 2013). Lo siguiente es usar los componentes mencionados: la cotidianidad, el fenómeno arquitectónico, la teoría de conjuntos y el diseño de futuros; para orientar la producción de imágenes.

Antes de continuar, se entiende por conceptualización: “El acto I (proceso de ideación), es la instancia en la que emergen las comúnmente denominadas: ideas generatrices o generadoras, entendidas como conceptos con cierta capacidad de evolucionar para constituirse en un objeto de diseño...” (Peries, 2011, p.17). Donde la palabra concepto contiene a la idea al ser una “idea que concibe el conocimiento” (Piñón, 2006, p.74).

Cotidianidad

En cuanto a la vida cotidiana, Heller (1985) dice: “es la vida del humano entero... En ella se ponen en obra todos los sentidos, todas sus capacidades intelectuales, sus habilidades manipulativas, sus sentimientos, pasiones, ideas, ideologías” (p. 39). Según lo dicho, no se limita a la vida humana, sino que la cotidianidad es la existencia entera.

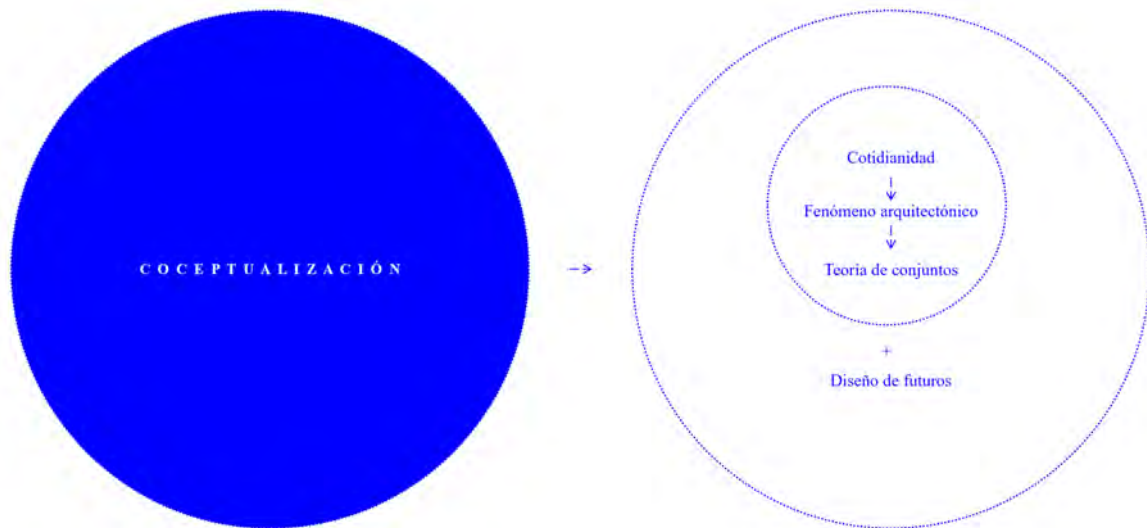


Figura 5: Pasar de una caja negra a una caja blanca, la conceptualización arquitectónica. Fuente: Elaboración propia.

Desde el punto de vista de diversos autores existen aspectos o cualidades de lo cotidiano: Agnes Heller (1985) habla de lo heterogéneo y lo jerárquico o simbólico, Pilar Gonzalbo Aizpuru (2006) de la repetición, Henri Lefebvre (2013) de ritmos, por último, se considera que el concepto de Lynn Margulis (2002) de simbiosis es relevante en lo cotidiano. Cada cualidad se refiere a lo siguiente:

- lo heterogéneo es que la vida diaria se compone por partes diferentes, como lo laboral, lo privado, la distracción, lo fisiológico, por mencionar algunas; cada una de ellas con un significado y una importancia cambiante,
- lo jerárquico tiene que ver con lo anterior, y es que las partes tienen grados de relevancia (significado e importancia) en la misma cotidianidad, pero dependen de la sociedad en la que se está inserto, aunque también tiene variaciones de orden por individuos, el cual (el orden) es mutable (cambiante),
- la repetición es lo rutinario, pero en la misma repetición hay diferencia, sino sería una generalidad, esto es variación en sí misma: “no es agregar una segunda y tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la enésima” (Deleuze, 2002, p.22); lo cual hace que la rutina entre en un constante diálogo con la historia, y que se vuelva variable (cambiante) en el tiempo,
- El ritmo contiene la repetición y la forma de hacerse, es el pulso que marca la vida y sus cambios y que puede ser cíclico (naturales, afectivos) y lineal (mecánicos) al mismo tiempo.
- La simbiosis es la relación con otras formas de existencia en un apoyo mutuo (Piotr Kropotkin, 2016).

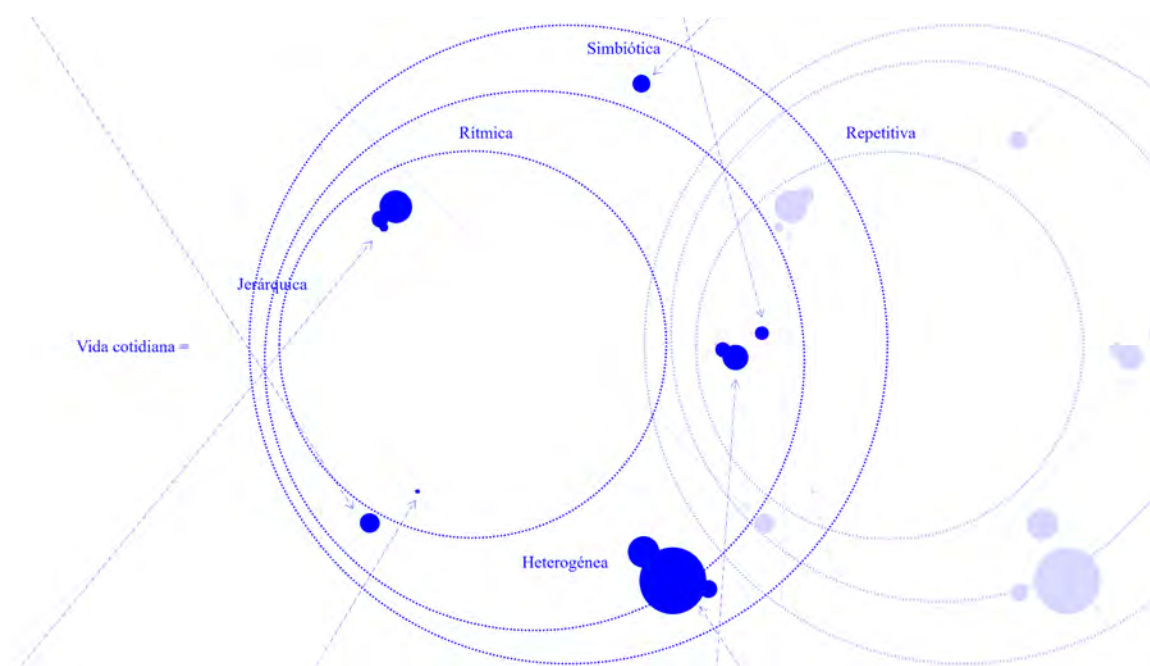


Figura 6: Algunos componentes de la vida cotidiana, reconocidos desde la condición humana. Fuente: Elaboración propia.

Fenómeno arquitectónico

El fenómeno arquitectónico es una propuesta de Flores (2016), es una base teórica para el diseño arquitectónico que es capaz de llevarse a la práctica. El fenómeno arquitectónico es:

Suceso que acontece al momento en que el usuario y el espacio arquitectónico se encuentran en un determinado momento y situación contextual...un acontecimiento que involucra al espacio arquitectónico y al ser humano como usuario y que representa una influencia recíproca donde la actividad humana se ve influenciada y determinada por un espacio arquitectónico que también es influenciado por la misma actividad humana transformándolo en sus distintas dimensiones ambientales e influyendo nuevamente en el ser humano que lo experimenta (Flores, 2016, p. 201).

A esta definición, lo que se le cambia es la idea que hace sentir que solo el humano juega un rol en el fenómeno arquitectónico. Lo que se propone es ampliarlo, así todo ente animado puede ocupar ese puesto. En ese sentido fenómeno arquitectónico se debe pensar para contemplar y soportar toda la diversidad de vida que en él pueda participar, como sugiere Bratton (2019): “necesitaremos terraformar la Tierra si queremos que siga siendo un anfitrión viable para su propia vida” (p.20). El hecho de que un humano desarrolle arquitectura no quiere decir que se aislé, como si fuera algo ajeno a todo lo demás. Aunque parece obvio y lógico es importante mencionarlo porque, como dice Ingold (2012), el discurso tecno-científico y político coloca al humano fuera del ambiente (expulsado, ex-habitante). Esto le provoca un sesgo que lo lleva a desarrollar su vida cotidiana bajo esa primicia. Sin embargo, el humano aún lleva su cotidianidad dentro (incluido, in-habitante) del ambiente, con las demás formas de vida.

De la propuesta teórica de Flores (2016) se obtienen tres componentes: participante, lugar y actividad. Participante en vez de usuario, porque participar tiene una connota-

ción recíproca y, como menciona el mismo Flores (2016), “participante” es la palabra más acorde con su postura, por lo que también se le dará continuidad a su decisión. Y lugar en vez de espacio, por compartir la idea de Ivan Illich, Jerry Brown, Jean Robert, entre otros (citados por Iribarren, 2021), sobre la diferencia entre espacio y lugar, surgida e impuesta en la modernidad. Por un lado, el concepto de espacio fue adoptado para reemplazar los lugares, homogeneizarlos, ya que no entraban en el plan de la ciudad global. Lo que sugieren los autores es que el lugar se presta para ser vivido, para emerger de la actividad que en él se da, mientras que el espacio entra como norma que restringe la vida.

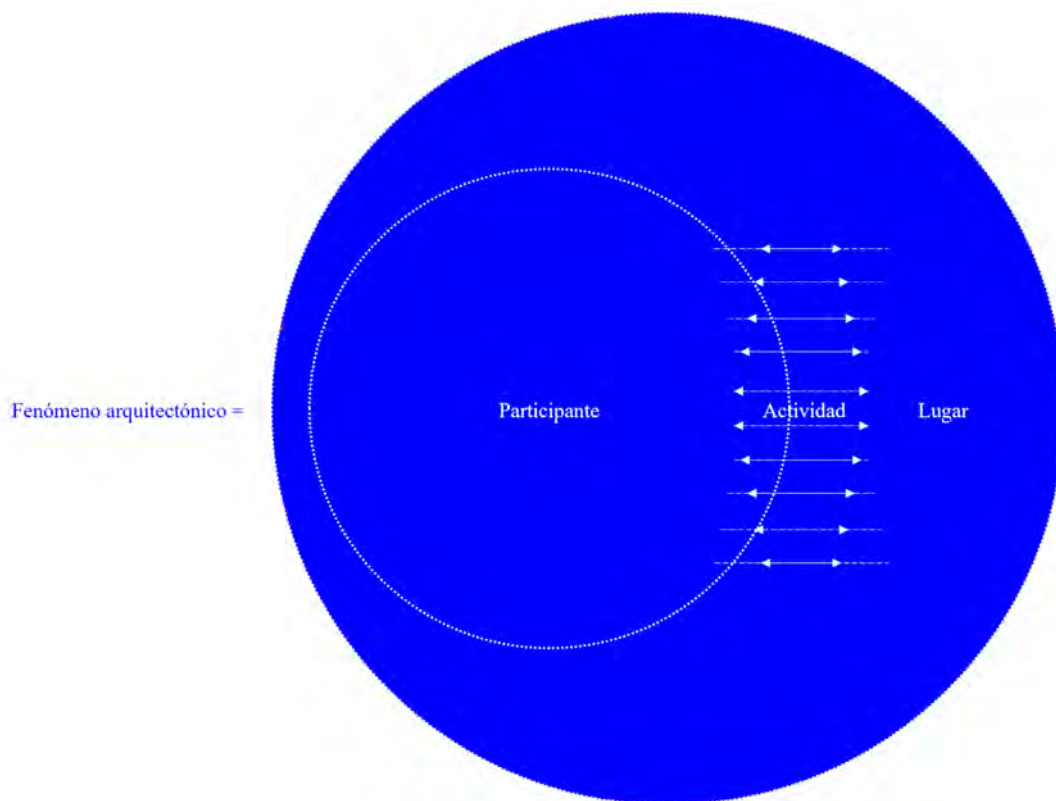


Figura 7: Propuesta teórica del Dr. Avatar Flores. Fenómeno arquitectónico con los tres componentes principales que se identifican: participante, actividad y lugar. Fuente: Elaboración propia.

Fenómeno arquitectónico traducido a teoría de conjuntos

Se plantea traducir el fenómeno arquitectónico a un lenguaje matemático porque permite una abstracción lógica de su dinámica para entenderlo y manipularlo a ese nivel. Por eso se recurre a la teoría de conjuntos, ya que por medio de ella se pueden generar tres cosas: colecciones (de los componentes del fenómeno arquitectónico), relaciones (entre elementos de cada componente) y funciones (dependencia y correspondencia entre elementos que dan un resultado). Como menciona Whitehead (1910):

La humanidad ha llevado a cabo la búsqueda de una descripción matemática de las propiedades del universo, porque de este modo es como se puede tener una idea general del curso de los eventos, libre de referencia a personas particulares o a tipos particulares de sensación (Whitehead, 1919, p. 6).

Entonces, el participante, la actividad y el lugar, son las tres variables que componen el fenómeno arquitectónico. Cada una de estas se entiende como una parte que suma al

sistema donde está insertado. Así se puede pensar el fenómeno como una fórmula matemática, con la que se obtiene lo siguiente:

$$fa = p + a + l$$

Donde fa (fenómeno arquitectónico) es el resultado de la suma de p (participante), a (actividad) y l (lugar). Sin embargo, al tratarse de un determinado momento y situación contextual, cada una de las variables tiene infinitas posibilidades, al igual que el resultado, a menos que se acote el momento (lapso específico en el tiempo) y el contexto (elementos dentro de un hecho). Es decir, cada una de las variables representa un conjunto que contiene las posibilidades que de su variable puede emerger – “un conjunto es una lista, colección o clase de objetos bien definidos, objetos que [...] pueden ser cualesquiera: números, personas, letras, ríos, etc. Estos objetos se llaman elementos o miembros del conjunto” (Lipschuz, 1964, p. 12) –. Así, se tiene lo siguiente:

$$\left(\frac{fa}{fa_n}\right) = \left(\frac{p}{p_n}\right) + \left(\frac{a}{a_n}\right) + \left(\frac{l}{l_n}\right)$$

Esta forma permite explorar posibles resultados de fenómenos arquitectónicos a partir de relacionar los conjuntos, es decir, cuando se crea una composición entre ellos. Por lo tanto, no sería una suma de variables, sino una función producto composición –una función producto composición es corresponder consecutivamente un elemento único de un primer conjunto con otros elementos otros conjuntos (Lipschuz, 1964)–:

$$(g \circ f) : p \rightarrow l$$

Donde f es la relación-función p (participante) $\rightarrow a$ (actividad) y g es la relación-función a (actividad) $\rightarrow l$ (lugar). Por lo que $g \circ f$ representa la composición funcional de estas relaciones. Lipschuz (1964) dice que “si a cada elemento de un conjunto de A se le hace corresponder de algún modo un elemento único de un conjunto B, se dice que esa correspondencia es una función” (p.45). Lo que se hace es una correspondencia entre los conjuntos del fenómeno arquitectónico. Ahora ¿cómo hacer corresponder los conjuntos? Una forma es pensar que sucede una intersección, lo que sería: “la intersección de los conjuntos A y B es el conjunto de los elementos que son comunes a A y B, esto es, de aquellos elementos que pertenecen a A y que también pertenecen a B” (Lipschuz, 1964, p.18). Sin embargo, aquí se propone hacerle un cambio a esta definición y relacionarla con el momento, porque es el tiempo el que se convierte en lo común entre los elementos de los conjuntos. Entonces, la intersección para el fenómeno arquitectónico sería: la intersección de los conjuntos p (participante), a (actividad) y l (lugar) es el conjunto de los elementos que son comunes en un determinado momento y situación contextual, esto es, de aquellos elementos que pertenecen a dichos conjuntos que convergen al mismo tiempo en un contexto dado:

$$(fa) = (p) \bar{\cap} (a) \bar{\cap} (l)$$

Para que suceda una composición producto función, se recurre a una intersección momentánea, pero ¿cómo se obtiene una intersección momentánea? o ¿cómo se tiene un acercamiento objetivo a ella? Si se deja abierta la selección de una intersección momentánea, las posibilidades serían infinitas. Por eso, lo que se sugiere es aprovechar la virtud

de los conjuntos para crear colecciones, pero ¿de dónde obtener estas? Aquí entra otro componente que se había mencionado antes: la cotidianidad. Con lo cotidiano, además de construir colecciones, se dan relaciones y funciones. Entonces, se propone usar la vida cotidiana para que el diseñador arquitectónico genere un marco epistémico que le sirva en el modo de obtener conocimiento para resolver problemas (Piaget, 1978).

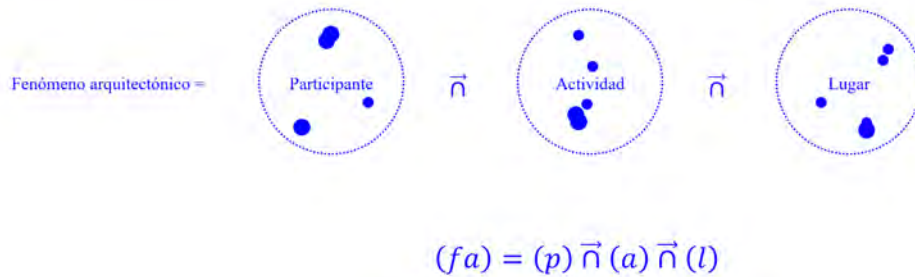


Figura 8: Traducción del fenómeno arquitectónico a lenguaje matemático por medio de la teoría de conjuntos.
Fuente: Elaboración propia.

Diseño arquitectónico como diseño de futuros

El último componente es el diseño de futuros, y es más sobre el sentido que se le da al diseño arquitectónico. Como menciona Stewart Brand (citado por Ingold, 2012, p.19) “todos los diseños son predicciones”. La arquitectura, en cuanto es diseño, es una intención de anticipar, pero ¿cómo se anticipa? Como se mencionó anteriormente, Flores (2016) propone ver la arquitectura como un fenómeno, ya que de ese modo la anticipación puede surgir de la comprensión de las partes que lo componen. Sin embargo, desde una postura con un tiempo dinámico (universo de bloque creciente) una anticipación –entendiéndose como una aproximación exacta del futuro) no tiene lugar –. Es decir, en esta perspectiva el futuro es abierto y no determinado, por esta razón se dice que es un intento de anticipación y no simplemente anticipación. Entonces ¿qué sentido tiene el diseño? Como tal no se puede conocer el futuro, pero sí se pueden explorar las posibilidades que en él se albergan para orientar las decisiones:

Diseñar no significa especificar completamente sino inyectar intención y propósito en nuestras acciones y decisiones. Desde esa perspectiva, diseño y prospectiva son como dos caras de una misma moneda. Ambas prácticas son resultado de un tortuoso proceso a través del cual los seres humanos estamos aprendiendo a participar intencionalmente en nuestra propia historia (Camacho, 2019).

Así, el diseño arquitectónico toma el rol de explorador y configurador de posibilidades futuras – prospectador –. Algo parecido al personaje de la Dra. Ana Stelline (Blade Runner 2049, 2017), una fabricante de memoria. Su labor consistía en configurar los recuerdos (imaginarios) que después serían parte de los replicantes – androide bioingenieril ficticio de Blade Runner –, para que tengan “verdaderas respuestas humanas”. Si se entienden los recuerdos como las vivencias de un ser vivo, el ambiente es el lugar en donde emergen estos y, por lo tanto, el desarrollo de su vida. Entonces, el arquitecto, al igual que la Dra. Ana Stelline, de alguna manera participa en la fabricación de recuerdos futuros, pero primero los explora. Pero ¿cómo ejercer este rol del diseño arquitectónico? Tal como lo hace el diseño de futuros que llena de “intención y propósito” las acciones

y decisiones, el diseño arquitectónico debe hacer lo mismo en la configuración de estos ambientes para la vida.

Pero ¿cómo explorar y configurar posibilidades futuras en el diseño arquitectónico? El aporte de Flores (2016) sobre el fenómeno arquitectónico sirve para esta tarea. Explicar la arquitectura como un fenómeno ayuda en la comprensión de su dinámica a partir del conocimiento de sus componentes. Así, la arquitectura como fenómeno permite la exploración y configuración de sus propias posibilidades futuras.

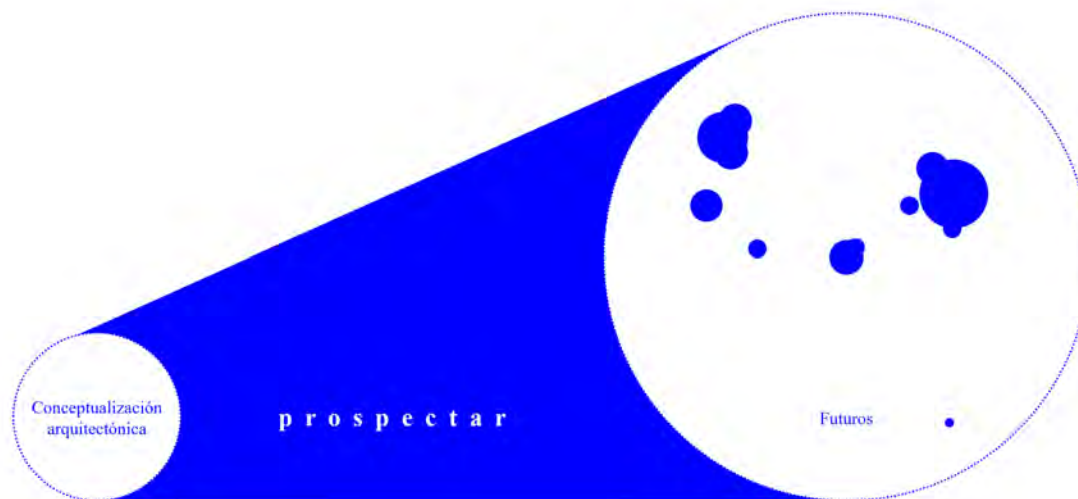


Figura 9: La conceptualización arquitectónica como lugar de prospección del fenómeno arquitectónico. Fuente: Elaboración propia.

Herramienta conceptual

Al final, estos componentes mencionados – cotidianidad, fenómeno arquitectónico, teoría de conjuntos y diseño de futuros – convergen en una herramienta, que se resume en un proceso recursivo que integra las facultades psicológicas de: percepción, memoria e imaginación. Así se distinguen cuatro fases: entender, agrupar, explorar e informar; donde la conclusión es la producción de imágenes conceptuales, estas primeras ideas del proyecto.

El entender sería la definición e identificación de los componentes útiles de cada conjunto – participantes, actividades y lugares – a partir de la cotidianidad de un proyecto. Agrupar es coleccionar en cada conjunto todos los elementos que se consideren y que pueden ser cada vez más específicos. El explorar es conectar componentes de diferentes conjuntos entre sí, que alguna fuerza o motivos provoquen su relación y que dicha relación genere vínculos o conflictos – Tatiana Bilbao (Urfeig, 2021) señala la importancia de este tipo de relaciones para los espacios comunes –.

Por otro lado, para la investigación el concepto de información juega un papel importante, ya que como la palabra lo dice, da forma. Esto es, que tanto la herramienta como los datos recolectados, en una acumulación, determinan el proyecto, determinan cómo piensa el arquitecto y determinan el proceso de diseño.

Por último, es importante mencionar que la herramienta sigue en desarrollo, pero de entrada se tiene claro esto de la información y por esto se tiene en consideración saber que datos considerar y que datos solicitar para lograr lo que se comentó al inicio de habitar las fronteras desde la cotidianidad.

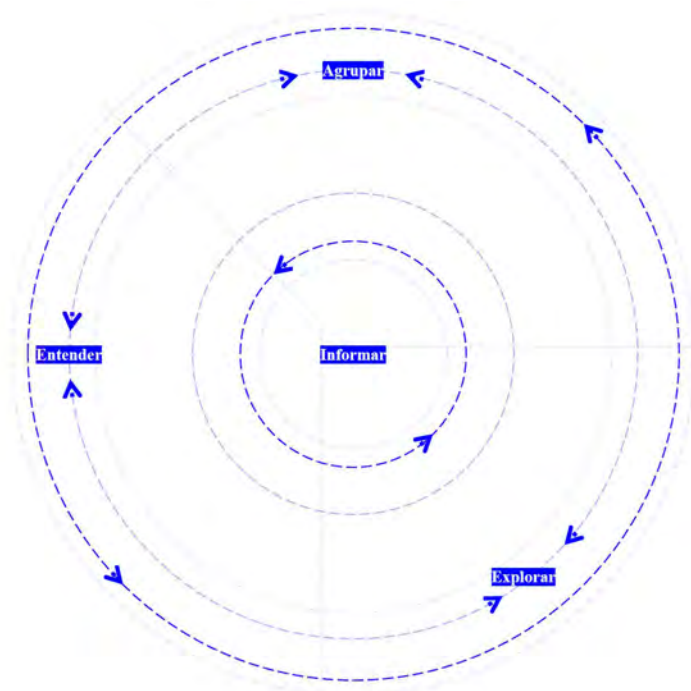


Figura 10: Herramienta conceptual propuesta que integra las facultades mentales de percepción, memoria e imaginación, en un solo proceso que tiene como fases: entender, agrupar, explorar e informar. Fuente: Elaboración propia.

Referencias Bibliográficas

- Braidotti, R. (2013). *Lo Posthumano*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bratton, B. (2019). *The terraforming*. Moscú, Rusia: Strelka Institute.
- Camacho, J. (14 de enero de 2019). *Medium*. Recuperado de: https://medium.com/@j_camachor/el-futuro-como-objeto-de-intenci%C3%B3n-73675f379c86
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Ferrando, F. (7 de diciembre de 2017). *What does “POSTHUMAN” mean? Dr. Ferrando (NYU)-Course “The Posthuman” Lesson n. 1*. Video: <https://www.youtube.com/watch?v=zi6APy0oW9A>
- Flores, A. (2016). *Fenómeno arquitectónico proceso de diseño y complejidad humana; propuesta de re-conceptualización*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Friebe, C. (2018). Metaphysics of laws and ontology of time. *THEORIA: AN INTERNATIONAL JOURNAL FOR THEORY, HISTORY AND FOUNDATIONS OF SCIENCE*, 77-89.
- Gonzalbo Aizpuru, P. (2006). *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. México DF, México: El colegio de México.
- Heller, A. (1985). *Historia y vida cotidiana: aportación a la sociología socialista*. México DF, México: Grijalbo.
- Herceg, J. (2014). *Cotidianidad. Trazos para una conceptualización filosófica*. Alpha, pp. 173-196.
- Hui, Y. (diciembre de 2020). *For a Planetary Thinking*. Obtenido de e-flux: <https://www.e-flux.com/journal/114/366703/for-a-planetary-thinking/>
- Ingold, T. (2012). *Ambientes para la vida*. Montevideo: Trilce.
- Kropotkin, P. (2016). *El apoyo mutuo. Un factor de evolución*. Madrid, España: Pepitas de calabaza.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid, España: Capitán Swing.
- Lipschuz, S. (1964). *Teoría de conjuntos y temas afines*. Santiago de Chile, Chile: MAVAL.

- Margulis, L. (2002). *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución*. Madrid, España: Debate.
- Nancy, J.-L. (2000). *Being singular plural*. California, EUA: Stanford University.
- Peries, L. (2011). *Miradas proyectuales: complejidad y representación en el diseño urbano-arquitectónico*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Piaget, J. (1978). *Introducción a la epistemología genética*. Buenos Aires, Argentina: 1978.
- Piñon, H. (2006). *Teoría del proyecto*. Barcelona, España: Universidad Politécnica de Catalunya.
- Sarquis, J. (2007). *Itinerarios del proyecto L_ficción epistemológica*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Torres, J. (1941). *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires, Argentina: Poseidón.
- Urfeig, V. (26 de mayo de 2021). TATIANA BILBAO: EL PROYECTO EMPIEZA CUANDO SE TERMINA LA OBRA. *The praxis journal*. Recuperado de: <https://thepraxisjournal.com/tatiana-bilbao-el-proyecto-empieza-cuando-se-termina-la-obra/>
- Villeneuve, D. (Dirección). (2017). *Blade Runner 2049* [Película].
- Whitehead, A. (1910). *Una introducción a las matemáticas*. Biblioteca Digital del ILCE.

Bibliografía

- Donna, H. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Grünig Iribarren, S. (s.f.). *Fractal*. Recuperado de: <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal88Grünig.php>
- IPGH, S. N. (9 de julio de 2021). *Jornadas “El Espacio Geográfico y su Representación: conceptos y temáticas”*. Video: https://www.youtube.com/watch?v=VS_TOcfJm-w&t=5371s

ACERCA DE LOS AUTORES

Francisco Farit Acosta Pérez

Arquitecto por la Universidad de Guanajuato. Becario CONACYT y estudiante de la Maestría en Arquitectura en la Universidad Autónoma de Querétaro.

Universidad de Querétaro. Campus universitario. Cerro de las Campanas S/N
Santiago de Querétaro 76010.
Querétaro - México.
Correo electrónico: facosta126@alumnos.uaq.mx

María Esther Magos Carrillo

Arquitecta por el el Tecnológico de Monterrey, campus Querétaro. Becaria CONACYT 2017-2019. Maestra en Arquitectura con especialidad en diseño avanzado, Universidad Autónoma de Querétaro. Investigadora en procesos de diseño y profesora en la carrera de grado y en la maestría de Arquitectura en la Universidad Autónoma de Querétaro.

Universidad de Querétaro. Campus universitario. Cerro de las Campanas S/N.
Santiago de Querétaro 76010.
Querétaro - México.
Correo electrónico: clasesarquaq@gmail.com

NOTAS SOBRE LA HIBRIDACIÓN DESDE LA CONDICIÓN PERIFÉRICA

NOTES ABOUT HYBRIDIZATION FROM A PERIPHERAL CONDITION

CELSO VALDEZ VARGAS¹

SELENE LAGUNA GALINDO¹,

DAVID CASTILLO NÚÑEZ²

Resumen

En América Latina la hibridación presenta contradicciones en diferentes niveles y formas. Es necesario profundizar sobre las características de este fenómeno y de sus implicancias en la lectura de la producción de la cultura material incluido el hábitat de la periferia.

El concepto de hibridación forma parte de un conjunto conceptual mayor que pretende dar cuenta de una compleja realidad de encuentro entre diversas ramas culturales y biológicas. En nuestro caso particular tiene que ubicarse como parte del despliegue de versiones de proyectos de la modernidad y particularmente de su imposición e implantación en enormes territorios con distintos grados de estratificación cultural que son observados como baldíos. Para ello se presenta primero una discusión sobre el concepto de hibridación, posteriormente sobre la consideración específica de este concepto en América Latina y finalmente algunos ciclos más significativos de hibridación en América Latina con su particularidad en México.

Palabras Clave: hibridación; periferia; conquista.

Referencias espaciales y temporales: América Latina; modernidad.

Abstract

In Latin America the Hybridization presents contradictions at different levels and forms. It is necessary to delve into the characteristics of this phenomenon and its implications for the reading of the production of material culture including the habitat of the periphery.

The concept of hybridization is part of a larger conceptual set that tries to account for a complex reality of encounter of diverse cultural and biological branches in diverse processes. In our particular case, it has to be located as part of the deployment of versions of modernity projects and particularly of their imposition and implantation in huge territories with different degrees of cultural stratification that are seen as uncultivated. For this, a discussion is first presented on the concept of hybridization, later on the specific consideration of this concept in Latin America and finally some more significant cycles of hybridization in Latin America with its particularity in Mexico.

Key Words: hybridization, periphery, conquest.

Time and space references: Latin America, Modernity.

1. Profesores-Investigadores. Departamento de Investigación y Conocimiento del Diseño. UAM – Azcapotzalco.

2. Profesor. Universidad Tecnológica de México.

Introducción.

Se considera más que pertinente este llamado a la revisión del concepto de hibridación, así como de los resultados que este abordaje ha tenido en la comprensión de la producción del hábitat en los países de América Latina. Formulado en las ciencias químicas por L. Pauling en 1931 para explicar la interacción de orbitales atómicos dentro de un átomo para formar nuevos orbitales híbridos que son los que se superponen en la formación de los enlaces de los elementos químicos, nos plantea la necesidad de clarificaciones al trasladarse a las ciencias sociales.

En su comprensión generalizada, de resultado diverso del entrecruzamiento de distintas vertientes socio-culturales, pueden rastrearse en la configuración de distintas culturas de la civilización en Europa: la cultura romana de la antigüedad que abreva de las ramas etruscas y griegas para su conformación. Es decir no es exclusivo de alguna región del planeta, pero si lo pueden ser las especificidades que caracterizan su génesis y desarrollo.

Y la ocupación de posiciones periféricas en la conformación del sistema mundo, puede significar una connotación distinta de los procesos de hibridación en los procesos de desarrollo civilizatorio para las sociedades que se ven arrastradas por las dinámicas de expansión e implantación de las versiones del proyecto de la modernidad en su vertiente de desarrollo capitalista.

Así, se plantea la necesidad de, más que centrarse en los hallazgos de la hibridación cultural considerados en la síntesis de los elementos acorde a los modos de apropiación de distintas ramas socioculturales, hacer énfasis en las contradicciones aún no resueltas durante los procesos de hibridación que traen consigo problemáticas de distintos niveles y dimensiones para las especificidades de nuestras realidades.

Pues la hibridación se da aún entre corrientes culturales con lo cual se generan mezclas diferenciadas de los ejemplos paradigmáticos. Y requieren lecturas mediante categorías propias en los distintos campos del diseño.

Dentro de las consideraciones conceptuales están entre otras varias las correspondientes a las formas de las estructuras de explicación que se han utilizado para ello: aculturación, mestizaje y el sincretismo

Formas todas ellas de los resultados de la interacción entre los grupos humanos; y ya en fechas más recientes se ha agregado la consideración de la hibridación, ante la constatación de que los productos de estos cruces en los campos sociales, materiales y simbólicos no son idénticos a los que proceden de las ramas interactuantes, si bien configurado a partir de esos materiales previos pero que sin embargo constituyen algo completamente nuevo y en una condición más integral.

Otra consideración significativa es que tal como señala Gruzinski (2007), las ramas de inicio tampoco son puras, sino que también están constituidas por mezclas, que a su vez se reproducen o potencian en nuevas mezclas. Por ejemplo, en el campo arquitectónico puede observarse que la oleada cultural, en términos de Agnes Heller (1988), que forman el pensamiento renacentista implantado en América, no consiste en una sola rama idéntica y homogénea, sino que conlleva elementos de la cultura tardo-gótica que, como en

el caso de las cubiertas de las iglesias y catedrales en territorio americano en el siglo XVI serán dominantes. Baste ver las imágenes de algunas de las cubiertas de las catedrales americanas del siglo XVI.

Otra consideración nuclear en el planteamiento es la referida a la diferenciación de las formas de establecimiento de los mecanismos de la hibridación y el papel asimétrico que presentan nuestras ramas culturales ante la imposición de otras ramas culturales y las concepciones del mundo que implican. Así, fuimos reducidos a menores, y como dice Boaventura dos Santos lo peor de todo ello es que nos convencieron de creer que éramos menores, inferiores por nuestro color de piel y nuestras distintas racionalidades que guiaban nuestro despliegue en el mundo de la vida.

Primeros desbroces.

Diversos han sido los acercamientos que desde distintos campos disciplinares se han intentado para indagar sobre los procesos de mezcla que tuvieron lugar con el choque de concepciones civilizatorias entre América y Europa. Y, por lógica, también diversos los resultados de esos enfoques que han enfatizado distintos aspectos de esos cruces.

Y esto, evidentemente, se define por el propio estado de los campos culturales así como por los intereses específicos en cada condición histórica. Así, los acercamientos al tema han tenido en términos generales una condición parcializada, al abordar alguno de los aspectos del fenómeno en cuestión, ya sea que hayan optado por la línea de las mezclas raciales, religiosas o culturales.

En lo referente al abordaje desde la perspectiva de la raza, ya se debatía en la propia época colonial la cuestión con argumentos que evidentemente tendía a apuntalar las posiciones de los conquistadores primero y pobladores posteriormente llegados de Europa. Esto significó un proceso claro de diferenciación entre los distintos grupos étnicos y culturales en un fortalecimiento de las condiciones impuestas por el proyecto de segregación, fallido por otra parte, que intentaron realizar los europeos.

Y en esta línea se han tejido numerosas elaboraciones hasta las del siglo XX. Pues, los procesos independentistas impulsados por la formación de la conciencia criolla, generaron un vuelco en la valoración de lo indígena que paulatinamente empezara a convertirse, desustancializado, en un referente necesario para la constitución de la sociedad. Este referente indígena tendrá su aparición en distintos ciclos en periodos históricos magmáticos como en la Independencia y en la Revolución Mexicana.

Así, nos dice González Salinas que “en México –al igual que en el resto de Latinoamérica– la relación entre nación y raza llevó a concebir a los blancos como una raza superior, y a los indígenas como una inferior. De ello derivó una discriminación justificada con criterios étnico culturales” (González, 2016, p. 305).

A manera de ejemplo puede citarse la elaboración de Manuel Gamio (1987), importante intelectual de nuestro país, que señalaba la necesidad de inclusión del enorme segmento racial y cultural indígena para la constitución de un país unificado y la superación de varios países existentes en uno solo.

También, más recientemente, pueden referirse algunas otras elaboraciones que tienen como eje la cuestión racial, como las de Magnus Mörner (*La Mezcla de Razas en la Historia de América Latina*) de los años 60, o bien la de Juan Olaechea Labayen (*El Mestizaje como Gesta*) de los años 90 bien de esa misma época. Pero en una perspectiva exploratoria distinta a las anteriores se encuentra *El Pensamiento Mestizo*, de Serge Gruzinski (Castaño, 2002).

O bien desde la perspectiva de mezcla con el otro gran componente de la mezcla racial que acaece en América, los negros. Así aparecen textos fundamentales que impugnan la condición de esclavitud a la que es subsumida esa raza. En esta vertiente pueden citarse trabajos como *Capitalismo y Esclavitud* de Eric Williams, de Trinidad y Tobago publicado en 1944, el cuaderno *Discurso sobre el colonialismo* publicado en 1950 por el martiniqués Aimé Césaire, o de su alumno, también de Martinica Frantz Fanon quien publicó en 1961 *Los condenados de la tierra* y también el ensayo "Antillanos y africanos" (Fernández Retamar, 2006).

Aún la vertiente de explicación del cruce de culturas en una perspectiva de la hibridación a pasado por diversas etapas, esencialmente desde aquella que la remitía solamente a los procesos culturales, hasta las versiones más recientes, con las que coincidimos, que consideran que el concepto hibridación puede asumirse como algo que abarca los distintos aspectos del cruce, y no solo aspectos parciales de este.

De tal manera que dentro de las elaboraciones sobre lo híbrido, pueden señalarse en América distintos trabajos como los realizados por Gilberto Freyre y los referentes que él mismo reconoce como influencias sustantivas, todo ello en la primera mitad del siglo XX, al igual que el trabajo del cubano Fernando Ortiz con su *Contrapunteo del Tabaco y el Azúcar* (Rodríguez, 2004).

De tal forma que la consideración más actual señala ese carácter integral que los procesos de hibridación tienen. Y en ese sentido es pertinente el señalamiento que hace García Canclini (1989) de que la hibridación abarca diversas mezclas interculturales no sólo las raciales a las que suele limitarse "mestizaje" y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que "sincretismo", fórmula referida casi siempre a fusiones o de movimientos simbólicos tradicionales. El concepto propuesto por Canclini, el de 'hibridez', que él prefiere al de 'sincretismo' o 'mestizaje', abarca diversas mezclas interculturales no sólo las raciales a las que suele limitarse "mestizaje" y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que "sincretismo", fórmula referida casi siempre a fusiones o de movimientos simbólicos tradicionales.

Algunas consideraciones sobre la hibridación en América Latina.

En la revisión del concepto de hibridación desde la periferia latinoamericana son evidentes las contradicciones de una cultura que se ha formado a través de transformaciones políticas y sociales diversas, de manera muy violenta tal como fue el proceso de conquista o de manera más sutil con las implicaciones propias del mundo globalizado, pero hay rasgos comunes desde donde podemos observar la hibridación cultural en América: su carácter periférico, su carácter subordinado y su carácter de conquistado.

[...] La conquista española se caracterizó por presentar una coherente y lógica filosofía del cambio dirigido con múltiples propósitos, que privó durante un período de tres siglos. Esta filosofía tuvo como meta la extensión de una cultura española ideal y de sus valores culturales a todos los lugares de la América donde esto fuera físicamente posible, táctica política que no ha tenido semejante, en ninguna parte, en los tiempos modernos (Foster, 1960, p. 33).

Sin embargo, los procesos de hibridación son más complejos que la propia implantación, esto derivado a la propia naturaleza de la cultura de conquista, según a Foster, la cultura de conquista (cultura de contacto) tiene dos procesos de tamización que implican mecanismos de selección tanto de la parte donadora como de la parte receptora y que configuran su propia realidad, el primero, en que la autoridad de la cultura donadora hace una selección inicial que determina qué partes de la cultura donadora serán asequibles al grupo receptor. El segundo de los dos procesos de tamización, la cultura receptora selecciona o hace hincapié en sólo una porción de la cantidad total de fenómenos que presenta el grupo dominante.

De esta manera, la situación de contacto representa más que una mera selección y síntesis de elementos tradicionales de origen, pues además produce nuevas ideas que necesariamente están matizados por las formas de contacto de las culturas, la violencia militar, o simbólico o ya en la época contemporánea los mecanismos de acceso a las diversas formas de consumo de cultura.

Aunque con matices, en América Latina y en particular en nuestro país el “contacto” ha implicado la imposición de un modelo civilizatorio (Canclini, 1989) relacionado de origen con la dinámica de dominación, desde la conquista hasta la época contemporánea. En resumen, se trata de la modificación de las formas tradicionales de vida por la imposición de un modelo civilizatorio modernizador.

En el intento de exterminio de las modalidades previas y la sustitución por las de los colonizadores encontró en la hibridación mecanismo para imponer un modelo. América Latina se pensó como el Continente Vacío (Subirats, 1994) pues al haber un único Dios y ese Dios al estar ausente en el nuevo mundo, el nuevo mundo debía ser refundado, como señala Subirats para los conquistadores se trataba de un continente vacío de genuinos seres humanos, de instituciones y comunidades con legitimidad propia de memorias históricas y epistemologías humanas válidas, de dioses sofisticados y lenguas complejas.

Esta intención de establecer una uniformidad planetaria tiene un correlato en la configuración de la cultura moderna en distintas etapas de la historia de América Latina, hasta llegar a la conformación de la modernidad, más adelante nos detendremos a explicar algunas etapas clave específicamente en la historia mexicana, donde la reproducción la lógica urbano arquitectónica ideal se presenta como uno de los mecanismos de conquista y de desarrollo de modelos que en el viejo continente era imposibles, condición vigente en el proyecto moderno con otras estrategias.

Sin embargo, dada la complejidad de los procesos de implantación y de asimilación es importante analizar las diferentes respuestas desde la hibridación cultural, pues “hablar de fusiones no debe hacernos descuidar lo que resiste o se escinde. La teoría de la hibridación tiene que tomar en cuenta los movimientos que las rechazan” (García Canclini, 1989, P.

14). Esto es asumir que la respuesta a la hibridación se da en distintas direcciones, para efectos de este trabajo nos interesa resaltar tres que tienen impacto en la arquitectura y la ciudad y que se manifiestan de formas distintas en las épocas históricas:

A) La hibridación se da como una aceptación de la cultura tamizada que se introduce. Esto es que en el contacto de la cultura se produce la aceptación y la asimilación de esta visión hegemónica del mundo y se manifiesta en diferentes aspectos de la vida material, repercute en la ciudad y su arquitectura ejemplo de ello son las trazas ideales renacentista impuestas en diferentes ciudades de México. Ejemplo de ello tenemos ciudades como Morelia y Oaxaca que representan modelos urbanos.

B) Se asume en segmento y en otros no es decir los elementos que se incorporan se resemantizan, y construyen versiones particulares propias de los grupos culturales existentes. Algunas cosas se adoptan y adaptan, esto significa la generación de versiones particulares con un nuevo significado estos nuevos discursos se insertan en el campo de la arquitectura y el urbanismo y como veremos más adelante han caracterizado épocas. Esta resignificación constituye un mecanismo para dar salida a las contradicciones porque el continente no está vacío, y las huellas existentes deben considerarse para evitar conflictos mayores. Ejemplo de ello es la constitución del criollismo y la asunción de la religiosidad mediante el cristianismo, o más recientemente los procesos de hibridación con las arquitecturas locales y los intentos por recuperar las arquitecturas tradicionales.

C) El rechazo absoluto. Dos visiones del mundo disputan su prevalencia en el mundo y con ello sus formas de producción de la cultura y de cultura urbana arquitectónica. El intento de hibridación cultural funciona entonces como un detonante de la resistencia cultural. Mediante este proceso de resistencia se revalorizan las formas culturales existentes.

La especificidad de la hibridación desde la periferia americana.

Ciclos básicos de los procesos de hibridación

Para este apartado planteamos un primer acercamiento a algunos de los ciclos más significativos de los procesos de hibridación en el caso mexicano, entendidas las diferencias sustanciales presentes entre ellos, en particular del primer para con el resto en el que la base de la hibridación y sus procesos están definidas por el dominio militar y político, en tanto que en las siguientes fases entran en juego los mecanismos del concepto de hegemonía, convirtiéndose en sustancial, pese a la conservación de algunos rasgos del dominio militar de la primera fase para apagar las sublevaciones indígenas en distintas partes del país y en distintos tiempos, pues como es sabido las rebeliones indígenas tuvieron lugar todavía a finales del siglo XIX. Los ciclos de análisis propuestos son los siguientes y en ellos se presentan algunos rasgos específicos de la sociedad, el territorio, la ciudad y la arquitectura: Para ello recuperamos la propuesta de Roberto Fernández de categorización de los distintos ciclos que fue presentada en la I Bienal de Arquitectura e Ingeniería en Madrid de 1998 y después publicada en el libro *El Laboratorio Americano* (1998).

- A.- El choque de ramas étnico-culturales a partir del descubrimiento y la conquista.
- B.- El Nuevo Proyecto Social en la constitución del Estado Nación.

- C.- Las oligarquías criollas y la constitución de la sociedad burguesa.
- D.- El nuevo ciclo de la modernidad. El estado populista.
- E.- La hibridación neoliberal de la Posmodernidad.

A. *El choque de ramas étnico-culturales a partir del descubrimiento y la conquista.*

Características			
Sociedad	Territorio	Ciudad	Arquitectura
Multiétnica / local / federativa VS jerárquica / Europea / mestizajes	Ocupación productiva no intensiva / no integrada VS Ocupación productiva extensiva de exportación	Redes de asentamiento/urbanización selectiva político-religioso a-mercantil VS Enclaves para ocupación territorial extensiva y concentración para exportación	Tipologías aditivas/espacios abiertos de tipo ceremonial VS Tipologías funcionales (casa, templo). Oleadas de implantación cultural. Plateresco-barroco y mezclas con lo local.
Características del descubrimiento y conquista. Fuente: Fernández (1998)			

Esta primera fase significativa conlleva distintos procesos en la intencionalidad de generalización de un proyecto civilizatorio específico apuntalado en primera instancia por diversos artefactos derivados de una asimetría tecnológica, pero también incluyendo otros aspectos como la palabra y la imagen tal como puede verse en los trabajos de Serge Gruzinski (1994). Sobre esto puede verse el trabajo de Juan Luis Burke (2020) que concibe la difusión de los tratados renacentistas en territorio americano como la divulgación de artefactos colonizantes.

Implica necesariamente las rupturas o destrucciones desiguales y fragmentarias de las formas tradicionales de producción y consumo de la cultura y las formas de articulación con lo social y la naturaleza de una de las ramas socio-culturales que participan en los procesos de choque. De igual forma significa la transformación de ciertos rasgos de las otras ramas participantes para gradualmente adecuarse a las condiciones concretas en las que intentan desplegarse. Como bien ha señalado Foster (1962) desde los años 60.

Así como la generación de nuevas formas de producción y consumo de las distintas objetivaciones culturales, que entonces pasan de formas estratificadas por otras derivadas de las respuestas a la implantación de oleadas culturales provenientes de las Metrópolis. Y dado que la temporalidad de este choque se ubica en las fases de surgimiento del proyecto civilizatorio de la modernidad capitalista, en este ciclo podríamos preguntarnos si los rasgos específicos de la hibridación son algunos de los señalados por Bolívar Echeverría (1989) para la caracterización de la modernidad capitalista, esto es los niveles de difusión y profundidad de la implantación.

En el campo de la arquitectura tendría como productos la creación en estos territorios de tipologías de orden religiosos tales como los conventos mendicantes, las capillas abiertas o capillas de indios, las capillas posas ya partir de la segunda mitad del siglo XVI las

catedrales; las distintas y diferenciadas formas de la arquitectura civil y pública, junto con las nuevas variedades de tipos arquitectónicos en específicas geozonas como las iglesias ramadas y por otra parte la persistencia y coexistencia con algunas de las formas tradicionales previas como la arquitectura popular habitacional.

Uno de los rasgos particulares de hibridación que se constituyó en México es el arte Tequitqui donde los elementos indígenas se conjugan con el plateresco europeo y da resultados de sincretismo religioso con claras marcas de las culturas locales en la ornamentación de los templos.

Y en la urbanística la fase de experimentación en las ciudades fundadas sobre las existentes hasta llegar a la codificación del modelo de trazado fundacional y sus relaciones constitutivas.

Es posible identificar este ciclo como una fase de ciclos de larga duración que repercutirá en la construcción de la cultura material y simbólica en los ciclos posteriores. Lo cual sería una clave interpretativa de las distintas variantes que la implantación de la modernidad tuvo en los territorios de la periferia y sus formas de hibridación.

La siguiente fase corresponde a la culminación del largo ciclo iniciado en la fase anterior que daría como resultado la constitución de las formas mestizas. Es una fase sujeta a la implantación de diversas oleadas culturales promovida por los monarcas ilustrados con la inserción de las concepciones barrocas en sus distintas vertientes, así como el despunte del neoclásico como parte de la oleada cultural. Estos procesos se apuntalan mediante las formas de enseñanza gremiales pues mediante la Academia se institucionaliza la producción del campo cultural.

B.- El Nuevo Proyecto Social en la constitución del Estado Nación.

Características			
Sociedad	Territorio	Ciudad	Arquitectura
Estados nación / inmigración europea / sociedades urbanas.	Ocupación agro-productiva y especialización en exportación.	Modernización urbana en infraestructura y equipamiento / paisajismo / barrios de inmigración.	Eclecticismo francés / infraestructura británica / vanguardias / adaptación de tipos previos.
Características de la fase republicana. Fuente: Fernández (1998)			

La ruptura con el orden colonial significó nuevas concepciones de lo social y de las formas de despliegue en el proyecto civilizatorio, por ello nuevas representaciones e imaginarios sobre el sujeto y su interacción social, de sus formas productivas y su interacción con la naturaleza.

Con ello se originaron vertientes de cruce y amalgamamiento de corrientes culturales, es particularmente relevante la influencia francesa en los procesos de hibridación cultural

y en la herencia de las formas modernas emanadas de ahí tanto de la tipología de infraestructura como en las manifestaciones artísticas eclécticas.

Otro elemento importante de influencia europea es la constitución de un nuevo estado nación y de los procesos tempranos del proceso de industrialización, así se apunta a la innovación de estructuras productivas industriales por medio de la fundación del Banco de Avío. Este proceso constituye el inicio de la modernización orientada a la forma civilizatoria capitalista.

La contrastación por la configuración de un proyecto de nación y su irradiación a las distintas formas de objetivación material y simbólica y su interacción en el mundo de la vida que salía de tres siglos de dominación. A pesar de la preservación de una cantidad significativa de las formas tradicionales forjadas en la colonia, estos mecanismos de contraste significaron en el campo de la cultura material, que los objetos, diferenciadores sociales tendrán su origen en otros centros de producción en Europa, ya no solo aquellos que derivan del dominio hispano.

La configuración de un nuevo campo cultural en el que la urbanística y la arquitectura, así como el diseño, se orientan en direcciones superadoras o negadoras del bagaje colonial y se adscriben a las nuevas oleadas de implantación cultural. En la arquitectura y la urbanística se exploran las líneas del revival clásico. Y en términos de las propuestas urbanísticas empiezan a florecer las formas nuevas los requerimientos productivos del proyecto del capitalismo: industrializar para lograr el desarrollo y superar el atraso. De allí, la re-semantización de las alternativas de ciudad-fábrica que los incipientes empresarios llevan a cabo, así como la implantación de algunos, fallidos intentos de creación de comunidades utópicas.

C.- Las oligarquías criollas y la constitución de la sociedad burguesa.

La independencia de México marcará un proyecto novedoso que no sólo consolidará el Estado Nación sino que construirá el proyecto criollo. Este ciclo se relaciona directamente con proyecto económico modernizador con tendencia a la agro-exportación. Dicho proyecto implica que las oligarquías criollas, que intentan superar la dependencia española, se constituyan como una nueva sociedad burguesa, no sólo con las influencias sociales de Francia sino también norteamericanas e inglesas con sus rasgos culturales de hibridación de estas mezclas.

En términos urbanos será fundamental la modernización de la infraestructura y ferrocarriles, pues esto permitirá la influencia a las periferias rurales y forma de expandir el proyecto económico y cultural. Los contrastes entre las ciudades y las zonas de las culturas originarias permanecerán. La dominación persiste ahora expresada en la diferenciación de los tipos de ciudadano y el sometimiento ahora será, más que militar ideológico.

En materia de Arquitectura y urbanística el cruce de las influencias europeas generará procesos de hibridación ecléctica y será relativizado el historicismo.

D.- El nuevo ciclo de la modernidad. El estado populista.

Características			
Sociedad	Territorio	Ciudad	Arquitectura
Reflujos rurales / migraciones campo-ciudad / mestizajes	Proceso de sustitución de importaciones / Urbanización agro-industrial	Ciudades primadas / <u>suburbanización</u> de migrantes marginales	Racionalismos / pintoresquismos vis / arquitecturas regionales / barrios
Características de la fase populista. Fuente: Fernández (1998)			

Este ciclo marcará un nuevo tipo de modernización, ahora en la incorporación del sistema mundo capitalista, y con el relativo lugar periférico de nuestro país en ese sistema. Con el desarrollo del capitalismo se presentan las contradicciones del campo y la ciudad, y específicamente en el ámbito urbano, la desigualdad urbana.

Las grandes olas migratorias que llegaron a las ciudades, particularmente a la ciudad de México marcarán las líneas del nuevo estado emanado de la Revolución, donde se desarrollará un proyecto de raigambre popular. Se destaca la búsqueda de la nueva cultura y por lo tanto de la construcción de un proyecto nacional en propuestas específicas de arquitectura monumentales que ensalzarán ese proyecto, pero también en la construcción de equipamiento e infraestructura dentro de las ciudades.

La constitución de la modalidad del Estado benefactor y la sustitución de importaciones dará un peso importante en el desarrollo industrial y con ello en el desarrollo de las ciudades, con las contradicciones mencionadas, así las ciudades constituirán el centro del desarrollo industrial y de los servicios y los procesos de ocupación periférica serán a cargo de las masas trabajadoras.

En la arquitectura se desarrollará la cultura funcional-racionalista, con procesos de hibridación entre las respuestas generadas en Europa y las versiones particulares del modelo nacional es decir una apropiación particular del funcionalismo con el discurso de la Revolución. Es importante resaltar el reconocimiento de los barrios y las particularidades urbanas.

En este ciclo se produce la crisis de los modelos universalizantes y finalmente se pone en crisis el modelo civilizatorio de la modernidad capitalista pues sus efectos son devastadores en la ciudad.

E.- La hibridación neoliberal de la Posmodernidad.

Este ciclo de hibridación será la culminación de la utopía de la modernidad, se trata de hacer evidente la versión distópica que se configura en la posmodernidad. Los nuevos mecanismos en acomodo a la restructuración de la acumulación del capital a escala planetaria exacerban las contradicciones propias del desarrollo capitalista.

Características			
Sociedad	Territorio	Ciudad	Arquitectura
Globalización débil / exclusión y pobreza	<u>Reterritorialización</u> global / competitividad / conectividad / <u>metropolización</u>	Desarrollo de regiones metropolitanas / segregación urbana	Enclaves exclusivistas / fragmentos urbanos / contenedores híbridos / reciclajes
Características de la fase globalizada. Fuente: Fernández (1998)			

El proceso globalizador genera nuevos medios y mecanismos de constitución de una cultura e identidades globalizadas pero también y contradictoriamente la valoración de lo popular como una categoría incluyente. Jameson (1991) estudiará los procesos culturales producidos en la posmodernidad como la lógica cultural del capitalismo avanzado.

Estos mecanismos de hibridación por la incorporación de la tecnología pero también por la importación de modelos culturales traerán una contradicción entre la información y el conocimiento, también entre la copia y la producción cultural original. Se produce una diáspora cultural donde emergen múltiples procesos de hibridación.

En el caso específico de la arquitectura y la ciudad, se construyen ciudades de escalas antes no imaginadas. Las metrópolis colapsan en ocupación, en falta de accesibilidad, de servicios y de movilidad adecuada. Se privilegia la arquitectura como un objeto de contemplación, donde el valor de cambio estará sobre su valor de uso, sin embargo los procesos de segregación urbana traerán diferentes demandas asumidas desde el derecho a la ciudad y a la producción social del hábitat.

A manera de primeras conclusiones

Consideramos que pese al conjunto de observaciones y discusiones que pueden suscitarse en torno a los procesos de hibridación, su conceptualización aún tiende aspectos de gran fertilidad para generar nuevos caminos de interpretación de las formas y resultados de la producción del hábitat y su cultura material desde una perspectiva menos ajena a los territorios de lo que se denomina América e incluso de otras regiones periféricas.

Pues considerándola desde su condición de integralidad, abarcante de las diferentes dimensiones de la mezcla, puede permitir zanjar las separaciones que generaron los enfoques parciales de las distintas disciplinas que han estudiado este asunto.

Así, al trabajar en torno a estas consideraciones sería factible la construcción de una historia y teoría del diseño desde distintas perspectivas factibles de desarrollar ante el reconocimiento de las profundas transformaciones que trajo consigo el choque de culturas. Asimismo, la modificación de las formas y sentidos de producción y consumo de cultura que fue propia de los grupos precolombinos y que a partir de la conquista fueron trastocadas, han conferido una condición particular a dichos proceso de producción y consumo de cultura.

Esto es el paso de una condición de sedimentación y agregación de los desarrollos culturales a una nueva que se desarrolla a partir de los saltos que producen los intentos de implantación de distintas modalidades civilizatorias y que en el campo de la producción del hábitat tiene consideraciones muy profundas, o bien en el campo artístico en el que las oleadas culturales, llámense plateresco, barroco, neoclásico, moderno, posmoderno, han establecido nuevos parámetros de producción y de construcción de gustos, sensibilidades, es decir de nuevos proyectos de sujetos humanos acordes a las directrices de las oleadas culturales y civilizatorias implantadas.

Finalmente, consideramos la posibilidad de estas perspectivas para abrir nuevas brechas en la interpretación de la producción del hábitat y de las objetivaciones culturales de nuestras sociedades, y de un campo particular como lo es el diseño.

Referencias bibliográficas

- Burke, J. L. (2020). La teoría arquitectónica clásica en la Nueva España y los tratados arquitectónicos como artefactos colonialistas. *Bitácora Arquitectura*, 46, pp. 70-79.
- Bracho, J. (2009). Narrativa e identidad: El mestizaje y su representación historiográfica Latinoamérica. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, 48, pp. 55-86.
- Castaño, P. (2002). Tres aproximaciones al mestizaje en la historia colonial de América. *Historia Crítica*, 23, pp. 115-131.
- Echeverría, B. (octubre-diciembre de 1989). Quince tesis sobre la modernidad y el capitalismo. *Cuadernos políticos*, pp. 41-62.
- Fernández, R. (1998). *El laboratorio americano*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Fernández Retamar, R. (2006). *Lección ocho. América en la historia. América piensa al mundo*. (pp. 79-81.). Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Foster, G. M. (1962). *Cultura y conquista: la herencia española en América*. Xalapa, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Veracruzana.
- Gamio, M. (1987). Las patrias y las nacionalidades de la América Latina. *Cuadernos políticos*, 52, pp. 43-50.
- García Canclini, N. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, III(5), pp. 109-128.
- (1989). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad* (18a reimposición, 2005 ed.). México: Grijalbo.
- González, O. F. (2016). La utopía de forjar una sola raza para la nación. Mestizaje, indigenismo e hispanofilia en el México posrevolucionario. *Revista Historia y Memoria*, 13, pp. 301-330.
- Gruzinski, S. (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del renacimiento*. España: Paidós.
- (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII*. México: FCE.
- (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. (1ra edición ed.). México: FCE.
- Hellen, Á. (1988). Los movimientos culturales como vehículo de cambio. *Nueva Sociedad*, 96, pp. 39-49.
- Jameson, F. (2020). *Teoría de la posmodernidad* (4ta edición ed.). Madrid, España: Editorial Trotta.
- Pérez-Brignoli, H. (2017). Aculturación, transculturación, mestizaje: metáforas y espejos en la historiografía latinoamericana. *Cuadernos de literatura*, XXI(41), pp. 96-113.

Rodríguez, E. (2004). Cultura e hibridación: sobre algunas fuentes latinoamericanas. *Anales*, 7, pp. 107-124.

Subirats, E. (1994). *El continente vacío*. México: S.XXI.

Villalobos, Á. (2006). El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano. *RA XIMHAI*, 2(2), pp. 393-417.

ACERCA DE LOS AUTORES

Celso Valdez Vargas

Arquitecto por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y candidato a Maestro en Arquitectura por la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura-UNAM. Profesor Investigador Titular “C” de Tiempo Completo (Departamento de Investigación y Conocimiento de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco). Forma parte de la Brigada Académica Interdisciplinaria (BAI) y del colectivo docente en formación “Teoría y praxis proyectuales”. Conferencista académico-científico en foros nacionales e internacionales y actividades de intercambio académico con investigadores e instituciones de educación superior e investigación científica. Artículos y libros publicados sobre las temáticas mencionadas. Organizador, ponente e invitado en actividades de Divulgación de la Ciencia, así como en las de Preservación y Difusión de la cultura.

Av Pablo Xalpa 180 Reynosa Tamaulipas
Azcapotzalco, 02200
Ciudad de México
Correo electrónico: cvaldezv@azc.uam.mx

Selene Laguna Galindo

Arquitecta por la UAM. Maestra en Diseño (Arq. Bioclimática) por la UAM. Estudió Pedagogía en la FFyL de la UNAM. Forma parte de la Brigada Académica Interdisciplinaria (BAI) y del colectivo docente en formación “Teoría y praxis proyectuales”. Profesora Investigadora Departamento de Investigación y Conocimiento de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco. Los temas de trabajo e investigación versan sobre la teoría e historia del diseño y la arquitectura, identidad y vinculación comunitaria en proyectos de arquitectura, derecho a la ciudad, producción social del hábitat, pensamiento crítico e investigación proyectual, técnicas tradicionales de construcción así como alternativas pedagógicas en la enseñanza de la arquitectura. Parte de los avances de su trabajo se han presentado en diversos eventos nacionales e internacionales.

Av Pablo Xalpa 180 Reynosa Tamaulipas
Azcapotzalco, 02200
Ciudad de México
Correo electrónico: slg@azc.uam.mx

David Castillo Núñez

Diseñador Industrial y Licenciado en Derecho por la UAM. Ingeniero en Electrónica y Comunicaciones por UNITEC. Forma parte de la Brigada Académica Interdisciplinaria (BAI). Profesor en la Universidad Tecnológica de México.

Correo electrónico: davidcastillonu@hotmail.com



Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas
"Mario J. Buschiazzo"
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES