

El pro- ceso crea- tivo

XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

XXVI COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

EL PROCESO CREATIVO

Edición a cargo de

ALBERTO DALLAL



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MÉXICO 2006

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Directora: *María Teresa Uriarte*

Secretario Académico: *Jorge Jiménez Rentería*

EL PROCESO CREATIVO

Edición a cargo de

ALBERTO DALLA

Primera edición: 2006

DR © 2006. Universidad Nacional Autónoma de México
Circuito Mario de la Cueva, Zona Cultural
Ciudad Universitaria, México, D.F. 04510

Instituto de Investigaciones Estéticas
Tel.: (55) 5665 2465, ext. 237. Fax: (55) 5665 4740
www.unam.mx/iies
libroest@servidor.unam.mx

ISBN 970-32-2396-6

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

María Teresa Uriarte
Presentación

11

CONFERENCIA MAGISTRAL

Thomas Crow

The Formation of Mark Rothko: The Role of Art History
in His Creative Process

15

I. EL PROCESO CREATIVO COMO TERRITORIO EXCLUSIVO DENTRO DEL SER INTERIOR DEL ARTISTA CREADOR

Mireida Velázquez Torres

La presencia de la doctrina teosófica en la obra
de Adolfo Best Maugard

27

Guadalupe Salazar González

Barragán y Le Corbusier, dos caminos y lugares de encuentro

47

Concepción Pérez Rojas

Creación y fundación en el arte. El oficio de imitar a Dios

91

Dario Gamboni

Paul Gauguin's *Genesis of a Picture*: a Painter's Philosophy
of Composition

121

Marieta Bracho Medina y Guerguina Pavlova Pavlova

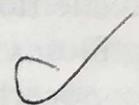
La catarsis, un vehículo en la composición de la estructura
musical de Gustav Mahler

137

<i>Julio Estrada</i> Dimanación de la voz	151
<i>Ignacio Díaz de la Serna</i> Georges Bataille: los traspiés de la expresión	181
<i>Jorge Alberto Manrique</i> La obra y el concepto de Manuel Felguérez	191
<i>Clara Bargellini</i> Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos	203
<i>Pilar Urreta Morelos</i> Reflexiones sobre la creación de <i>Danza para la luz primigenia</i> , danza ritual contemporánea	223
<i>Hermann J. Hendrich</i> Consciousness and Literary Creativity	237
II. ASPECTOS EXTERNOS QUE INTERVIENEN EN LOS PROCESOS CREATIVOS	
<i>Friedrich Weltzien</i> Violent Creativity. Artistic Strategies in Post-War Art	265
<i>Magdalena Aguinaga Alonso</i> Esbozo de la poética de Menéndez Pelayo, su interpretación sobre el <i>Quijote</i> y su influencia en la creación y evolución de la novela moderna	285
<i>Martha Fernández</i> La presencia de los tratados en el proceso creativo de la arquitectura novohispana	293
<i>Pablo Escalante Gonzalbo</i> Fulgor y muerte de Juan Gerson o Las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco	325

<i>Lucero Enríquez</i>		
Ciencia, política e ideología en una pintura novohispana del siglo XVIII		343
<i>Rodolfo Uribe Iniesta</i>		
De la crónica a la novela: la invención del trópico como estado de ánimo en la obra mexicana de Graham Greene		371
<i>David Craven</i>		
El Prometeo de Orozco y el discurso del Antiimperialismo		385
<i>José Miguel Morales Folguera</i>		
La recreación del viejo mito arcádico en los jardines de la Tamarita de Barcelona		399
<i>Petra Ten-Doesschate Chu</i>		
Creativity and Memory: A Nineteenth-Century Debate		415
III. EL PROCESO CREATIVO COMO NARRACIÓN Y EXPLICACIÓN ÚNICAS DE LA OBRA DE ARTE: LA VIDA IMITA AL ARTE		
<i>Katia Hanza</i>		
El genio: una máscara de la vanidad. Nietzsche sobre el proceso creativo		423
<i>Iván San Martín Córdova</i>		
El kitsch en la arquitectura: la ilusión de la creatividad artística		435
<i>Débora Manchón Lerman</i>		
El arte de las tejedoras y los escultores <i>nawales</i> maya-tz'utuhiles		451
<i>Amaury Alejandro García Rodríguez</i>		
La obra múltiple y el productor plural: el proceso creativo del <i>ukiyo-e</i>		469
<i>Elia Espinosa</i>		
La técnica en el <i>performance</i> , configuración de sensaciones en tránsito		481

EL *KITSCH* EN LA ARQUITECTURA: LA ILUSIÓN DE LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA



IVÁN SAN MARTÍN CÓRDOVA
Facultad de Arquitectura, UNAM

La presencia del hecho estético del *kitsch*¹ en las sociedades contemporáneas es un asunto espinoso, pero ciertamente ineludible. Sin embargo, no se trata tan sólo de un fenómeno estético, sino que por su extensión a los más variados campos de la producción humana bien podría enunciarse como un fenómeno plenamente cultural. Llegó con la modernidad y todo parece indicar que seguirá acechando a las sociedades actuales por un buen tiempo más.

Desde su aparición en el siglo XIX,² el *kitsch* ha traspasado fronteras cronológicas, geográficas y culturales con una rapidez tal, que bien podría señalarse que constituye quizás uno de los primeros productos culturales de la globalización occidental muchas décadas antes de que se hablase de ella. Si bien su origen podría adjudicarse a los ricos países de la cultura occidental decimonónica, no se puede negar que actualmente su influencia se ha dejado sentir prácticamente en todo el mundo, sólo acaso diferen-

¹ En el presente texto hemos preferido utilizar el vocablo alemán *kitsch*, ya que, si bien se traduce al castellano con el vocablo *cursi*, creemos que su significado es tan sólo semejante, pues se presentan entre ambos algunas diferencias: por una parte, el término en español manifiesta una extensión hacia lo social que no tiene el vocablo en alemán, mientras que, por el contrario, el vocablo *cursi* no se dirige usualmente para definir el universo de lo no artístico.

² El nacimiento del *kitsch* es un asunto ampliamente debatido por los principales estudiosos del fenómeno: De la Serna, Giesz, Broch, Dorfles, Eco, Calinescu; sin embargo, la mayoría coincide en suponer la aparición de los términos que lo designan —*kitsch* en alemán y *cursi* en castellano— hacia la séptima década del siglo XIX. Sin embargo, en lo que respecta a la genealogía del propio hecho estético ha habido muchas discrepancias, desde quienes sitúan sus orígenes en el imperio romano hasta quienes lo ubican como un fenómeno hijo del Romanticismo europeo. Nosotros compartimos esta última postura, por cierto, pues sostenemos que sólo hasta finales del siglo XVIII confluyeron las circunstancias históricas, estéticas, artísticas y tecnológicas que hicieron posible su surgimiento. Para mayor información sobre este punto, véase Iván San Martín, "El *kitsch*, un aspecto espinoso de nuestro tiempo", *Revista Bitácora*, núm. 6, México, 2001.

ciándose tanto en aquellos medios económicos de que cada lugar dispone como en los significados culturales a que se alude en cada uno de esos entornos.

Las manifestaciones del *kitsch* pueden percibirse prácticamente en todas las áreas de la producción humana, pues no sólo se encuentran en los recuerdos de viaje, sino también en muchos de los objetos que pueblan orgullosos los espacios de las viviendas de todo el mundo. Parece fácil reconocerlo en una miniatura de la Torre Eiffel usada como llavero, pero es francamente más difícil distinguirlo cuando el fenómeno se presenta como una emotividad dulzona frente a la misma obra de arte original: un cuadro pintado por Picasso no es objetivamente *kitsch*, pero colgado dentro del elevador de servicio de un elegante penthouse presenta el riesgo de considerarse profundamente *kitsch*.

Y es que una de sus características esenciales es que no puede reducirse a una determinada configuración morfológica de un objeto —un error muy común en la interpretación del fenómeno—, ya que es indispensable la participación —o debe decirse complicidad inconsciente— de los propios sujetos fruidores, es decir, los que gozan o disfrutan estéticamente los objetos, entendiéndose por ellos no sólo al público al que va dirigido su consumo, sino también a los propios autores de los propios objetos *kitsch*.

En este sentido, puede calificarse de *kitsch* tanto la escalera versallesca de un salón de fiestas —en este caso, la escalera constituye el propio objeto estético— como la emoción dulzona que embarga a la quinceañera que desciende orgullosa entre los vapores del hielo seco, es decir, ella misma como fruidora que goza intensamente su propia experiencia estética, pero al mismo tiempo convertida en objeto estético para la emoción que sienten sus conmovidos padres.

Así, no sólo será *kitsch* el carro disfrazado de calabaza que utilizarán para pasearla por las principales calles de su barrio, sino también muchas de las fruiciones que experimentarán sus familiares y amigos al observarla bailar como una moderna Cenicienta inmaculada: la dimensión estética del *kitsch* abarca tanto el objeto —es decir, la calabaza con la quinceañera dentro— como el disfrute de sus respectivos espectadores: tanto aquellos a quienes va dirigido —ella misma o sus padres, familiares y amigos de su entorno social— como también a la fruición de los productores del mismo —fabricantes de carruajes y vestidos para tales eventos, incluyendo los músicos que tocan el vals para tan sinérgico evento.

Por ello, mientras se reduzca este hecho estético a sus condiciones meramente objetuales —los primeros estudiosos del fenómeno así lo hicieron durante las primeras décadas del siglo XX— no se podrá jamás aproximarse a su cabal comprensión, puesto que erróneamente se dirigirán los esfuerzos hacia la búsqueda de un determinado repertorio morfológico de un pretendido *estilo kitsch*, dejando, en cambio, de lado todos aquellos dulzo-

nes disfrutes que se dirigen hacia cuanto objeto haya en el entorno que satisfaga sus expectativas: la cuestión no reside en la evasión de la emoción, sino en la pretensión de alcanzar un caro matiz.

De este modo, todo estudio que intente hacerse sobre el *kitsch* debería comenzar por enfatizar aquellos tres componentes que participan en el proceso, ya sean todos a la vez o de manera discontinua. Primeramente, el *objeto* que lo potencia, que puede ser físico o mental —la imagen de una ensoñación, por ejemplo— y al cual se adjudica, justa o injustamente, el calificativo de *kitsch*, pues ya se ha comentado que no sólo se trata de formas claramente reconocibles como tales, sino que incluso puede darse el caso de que una obra de arte original llegue a potenciar fruiciones intensamente *kitsch*.³

En segundo término se encuentra el propio *fruidor* que goza de manera *kitsch*⁴ el objeto que tiene frente a sí, o sea, un fruidor que puede ser ocasional o bien puede tratarse de un sujeto recurrente que presenta la predisposición de *querer emocionarse a cualquier precio*,⁵ y el cual no sólo experimentará su propio disfrute *kitsch*, sino que será el encargado de *interpretar* y *valorar* la condición de su propia fruición.

Finalmente, en tercer lugar se encuentra el *autor* que ha producido el objeto en cuestión, que puede ser un individuo o bien tratarse de una entidad colectiva —por ejemplo, la *industria cultural*—⁶ que puede dotarlo, de manera consciente o no, de sus efectos placenteros posteriores.

A partir del esquema anterior, el hecho estético del *kitsch* podría definirse como *una relación estética entre un ser humano fruidor y algún elemento de su entorno que tiene la particularidad de producir en él, utilizando formas culturalmente reconocibles por sus contenidos tópicos* (al menos para ese contexto cultural), *un efecto meramente emotivo que, sin embargo, tiene la pretensión de ser valorado por él mismo “como si” fuese perteneciente a una condición estética “privilegiada”* (es decir, lo que cada contexto cultural asuma como experiencia privilegiada, aun-

³ Como acertadamente señalaba Rubert de Ventós: “hay que guardarse de atribuirles a esas cosas lo que nosotros somos. Resulta a menudo tan equívoco decir que un objeto es cursi [...] Cursi es el acto y modo de llevar la peineta y no la peineta, cursi es el modo como nos afecta un cuadro y no el cuadro. Si llamamos a ciertos objetos cursis en sí mismos es porque llegan a serlo los objetos o formas utilizadas habitualmente de aquel modo”, Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 1969, p. 208.

⁴ Varios han sido los autores que han escrito sobre un disfrute estético específicamente *kitsch*, aunque se puede citar a Ludwig Giesz como a uno de los estudiosos que mayor énfasis puso a una vivencia *kitsch*. Véase Ludwig Giesz, *Fenomenología del kitsch*, Barcelona, Tusquets, 1973 (editado por primera vez en alemán en 1960).

⁵ Una predisposición que Broch llamó como “el-hombre-del-kitsch” hacia 1950. Véase Hermann Broch, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets Editor (Cuadernos Marginales), 1970, p. 15.

⁶ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, “Kulturindustrie, Aufklärungs, Massenbetrug”, 1947, en *Dialectik der Aufklärung*, Frankfurt del Meno, Fischer Verlag, 1969.

que en la cultura occidental suele ser lo artístico, lo inédito, lo original, o bien el prestigio social).

De este modo, y a partir de una estructura tripartita, el análisis estético del *kitsch* podría abordarse en cualquiera de sus ámbitos de expresión, si se manifiesta tanto en objetos de uso cotidiano ampliamente estudiados —por Abraham Moles y Gillo Dorfles, por ejemplo— como dentro de los ámbitos de la producción arquitectónica, la cual, si bien suele utilizarse para ejemplificar los excesos del fenómeno, pocos estudios se han centrado en analizarla específicamente. Así, el *kitsch* se manifestará desde una toalla de baño con el autorretrato de Frida Kahlo hasta un contemporáneo palacete de pretensiones versallescas, o, analizado de otro modo, desde aquel fruitor que pretencioso seca sus manos con esa toalla, hasta el autor que diseña y construye esos espacios palaciegos.

Por el contrario, cabe recordar que no se debe caer en la tentación de catalogar toda una serie de configuraciones morfológicas como irremediabilmente *kitsch*, pues dicha condición sólo tiene sentido —y produce el efecto esperado— en aquel particular contexto cultural en donde se halla inmerso el fenómeno, pues sólo en ése, y no en otro, serán interpretadas aquellas formas —es decir, su dimensión semiótica— que están cargadas de toda una serie de contenidos tópicos —su dimensión semántica— indispensables para la pretensión estética del fruitor.

Así también ocurre en el campo de la producción arquitectónica, donde el “objeto *kitsch*” consistirá en la propia obra edificada —sea sólo una parte o bien toda la edificación— como fuente potenciadora de este particular disfrute estético, la cual probablemente presentará una serie de características morfológicas que serán las encargadas de potenciar la fruición *kitsch* en sus usuarios.

De hecho, no es casual que generalmente cada contexto cultural utilice una serie de repertorios formales que son fácilmente reconocibles por aquellos usuarios hacia quienes van dirigidos —los cuales pueden ser muy diversos, dependiendo del entorno cultural del usuario—, ya que esas formas arquitectónicas intentarán asegurar la lectura de una serie de contenidos culturales tópicos cuya misión es inducir a la provocación de un componente emotivo en el usuario, justo aquel que, sin embargo, será interpretado por él mismo como perteneciente a una experiencia estética de un rango privilegiado.

No obstante, hay que señalar que aunque estas formas arquitectónicas reciben por el momento el calificativo de *obras kitsch*, no se puede asegurar que esta particular condición estética se conserve inalterable a través del tiempo, pues se ha de recordar que finalmente cada contexto cultural determina históricamente sus propias calificaciones estéticas —dependiendo de sus particulares códigos culturales—, pues son sus universos semánticos y semióticos los que le dan sentido a esta peculiar lectura.

De igual manera, hay que cuidarse de calificar como *kitsch* a todo objeto u obra arquitectónica del pasado que nos parezca extraña, ajena, extravagante o sencillamente fea, ya que no sólo se estarán confundiendo categorías estéticas distintas, sino que además se cometerá el muy común error de utilizar códigos axiológicos del presente para juzgar obras del pasado que fueron producto de otros universos de valor, aun cuando en el presente dichas formas arquitectónicas se muestren plenamente estereotipadas.

Así por ejemplo, difícilmente podríamos calificar de *kitsch* a las obras de Gaudí, ya que precisamente ellas se destacaron por ser totalmente ex-céntricas y vanguardistas para su propia época —una condición que, por cierto, es antagónica al *kitsch*—, esto es, en franca oposición a las edificaciones del resto de sus contemporáneos que sí en cambio mostraban un claro agotamiento formal. En todo caso, y siempre situándose en aquel contexto histórico, las formas gaudianas pudieron haber suscitado sensaciones tanto de rechazo estético como de incompreensión de aquel repertorio —muchas caricaturas críticas de la época así lo demuestran—,⁷ pero difícilmente podrían haber suscitado fruiciones *kitsch*, pues no se contaba con una previa asimilación del repertorio formal gaudiano al cual se apelara durante el proceso semántico de la experiencia estética, a diferencia de los casos de neogaudianos que se pueden producir en la actualidad, donde sí existe ya una previa decantación de sus formas y vulgarización de sus contenidos.

Estas consideraciones sobre el importante papel que tiene el contexto cultural en la determinación del fenómeno repercuten también en el análisis del usuario en su papel de fruidor de lo arquitectónico, en donde se destaca en primera instancia su propia autonomía estética ante la propia edificación,⁸ pudiendo tratarse incluso de aquel usuario que “quiere emocionarse a cualquier precio”, lo cual sin duda lo conduciría irremediablemente a gozar de manera *kitsch* cualquier elemento arquitectónico de su entorno, tanto si se encuentra frente a una casa francesa con mansardas originales del siglo XVII, como si se halla frente a nuevas copias de mansardas de un palacete de pleno siglo XXI. En este sentido, y desde el punto de vista estrictamente fenomenológico, ambos constituyen exactamente el mismo tipo de disfrute dulzón que es incorporado a su particular experiencia estética arquitectónica.

Sin embargo, es necesario aclarar que podría ocurrir que ninguna de aquellas formas arquitectónicas —ni las mansardas originales ni sus copias— provocasen en el usuario el efecto estético esperado, causando, por el contrario, un efecto inverso de desagrado —llegando incluso a niveles de náusea y repulsión—, de tal suerte que, al no completarse el ciclo estético del

⁷ Particularmente abundaron las parodias sobre la Casa Milá —o la Pedrera— de Barcelona.

⁸ Es importante señalar que en el presente texto se usan indistintamente la palabras “obra” o “edificación”, pues no se comparten los muy comunes prejuicios de muchos textos arquitectónicos donde a la primera se le atribuye un papel superior sobre la segunda.

kitsch por parte del usuario, se sucedería entonces la búsqueda de otros calificativos estéticos, tales como “feo”, “horroroso” o “raro”, pudiendo llegar incluso hasta su cabal reconocimiento como una obra claramente *kitsch*.

De manera semejante ocurre con otro tipo de fruidores que también están inmersos en este tipo de fenómenos estéticos: los propios productores de aquellas obras arquitectónicas⁹ que calificamos como *kitsch*, los cuales pueden ser desde un sujeto individual —un arquitecto, un ingeniero, un maestro de obras o un autoconstructor— hasta una entidad colectiva —una inmobiliaria, una constructora o una entidad gubernamental—, todos ellos con total independencia de sus propios fines estéticos, pues en nada influye si son conscientes o no de las consecuencias del disfrute que pueden provocar sus pretenciosos diseños.

Por ello, a partir de esta estructura tripartita de análisis, autor-objeto-fruidor, convendría revisar someramente algunas de las producciones arquitectónicas del actual contexto mexicano, a partir de las cuales podrían detectarse las tendencias morfológicas de este tipo de producción arquitectónica contemporánea.

Localizadas hacia el sur de la ciudad de México, las imágenes 1, 2 y 3 presentan una marcada tendencia hacia la recuperación de las formas palladianas, además de que coinciden en el género recreativo al que todas ellas pertenecen, pues mientras que en la primera imagen se muestra el edificio de un bar —muy cerca de Ciudad Universitaria, por cierto—, las otras dos consisten en sendas construcciones para albergar salones para banquetes, sólo diferenciándose acaso en el nivel económico hacia el que van dirigidos, Narvarte y San Jerónimo, respectivamente.

En los tres casos las formas palladianas muestran un uso fundamentalmente frontal en sus fachadas, sin interesarse por corresponder con una planta arquitectónica inspirada en el manierismo italiano. Esto se explica por la pretensión de utilizar la fachada sólo como un medio para comunicar las aspiraciones sociales de sus potenciales usuarios, en un contexto cultural urbano en donde las formas arquitectónicas del pasado grecolatino han sido excesivamente utilizadas —en las telenovelas mexicanas, por ejemplo— para apelar a contenidos de prestigio de un pasado familiar relevante o bien de una pretendida superioridad social. Por estas razones, no es casual ni el uso de la escala monumental del orden palladiano —que transmite jerarquía— ni el uso de pesadas cornisas que rematan estos tres edificios —las cuales aseguran la anhelada idea de estabilidad de clase— ni tampoco el uso de diversas escalinatas al frente para enfatizar la pretensión de que

⁹ Se aclara que en el presente texto se entiende por *arquitectura* todas aquellas obras edificadas para satisfacer un fin de habitabilidad humana, independientemente del gremio a que pertenezcan sus productores, o si presenta belleza o calidad artística, pues no se comparte el común prejuicio de muchos arquitectos que discriminan a todas aquellas “edificaciones” que no son producidas por ellos, o que no pretenden calidad artística o una belleza objetiva y perenne.



1. Edificio para un bar ubicado en avenida Revolución, casi colindante con los terrenos de Ciudad Universitaria, hacia el sur de la ciudad de México.

Foto: Iván San Martín, enero de 2003.



2. Salón de fiestas ubicado en la avenida Cuauhtémoc, en la colonia Narvarte de la ciudad de México.

Foto: Iván San Martín, enero de 2003.



muy cerca de los terrenos universitarios. Foto: Iván San Martín, enero de 2003.

se accede a un lugar de posición “superior” sólo para algunos miembros de la comunidad.

No obstante, en los tres casos sobra recordar que son sus potenciales usuarios —tanto los que transitan por sus interiores como los transeúntes y automovilistas— los que en primera y última instancia establecen si participan o no en la fruición del *kitsch*, del mismo modo que conviene también recordar que la feliz consecución de este fenómeno estético es independiente de si los autores son o no conscientes de sus fines, aunque muy seguramente podría suponerse que al menos en estos tres casos no ha habido ninguna ingenuidad.

Un caso semejante se presenta en la pequeña casa que se muestra en la imagen 4, aunque el entorno urbano de Cuetzalan en donde se encuentra imponga consideraciones distintas para su análisis. En este caso se trata de la radical modificación que sufre la cubierta tradicional de esta población poblana por una mansarda extraída de un repertorio tan lejano como lo es la Francia del siglo XVII. Sin embargo, si bien los contenidos sociales a los que su propietario ha pretendido aludir —prestigio y conocimiento de una cultura urbana— son semejantes a los ejemplos anteriores, aquí no siempre se cumple con la claridad de lectura por parte de los transeúntes, pues para muchos de ellos una mansarda francesa no alude a un reperto-



4. Casa en Cuetzalan, Puebla. Foto: Iván San Martín, febrero de 1994.

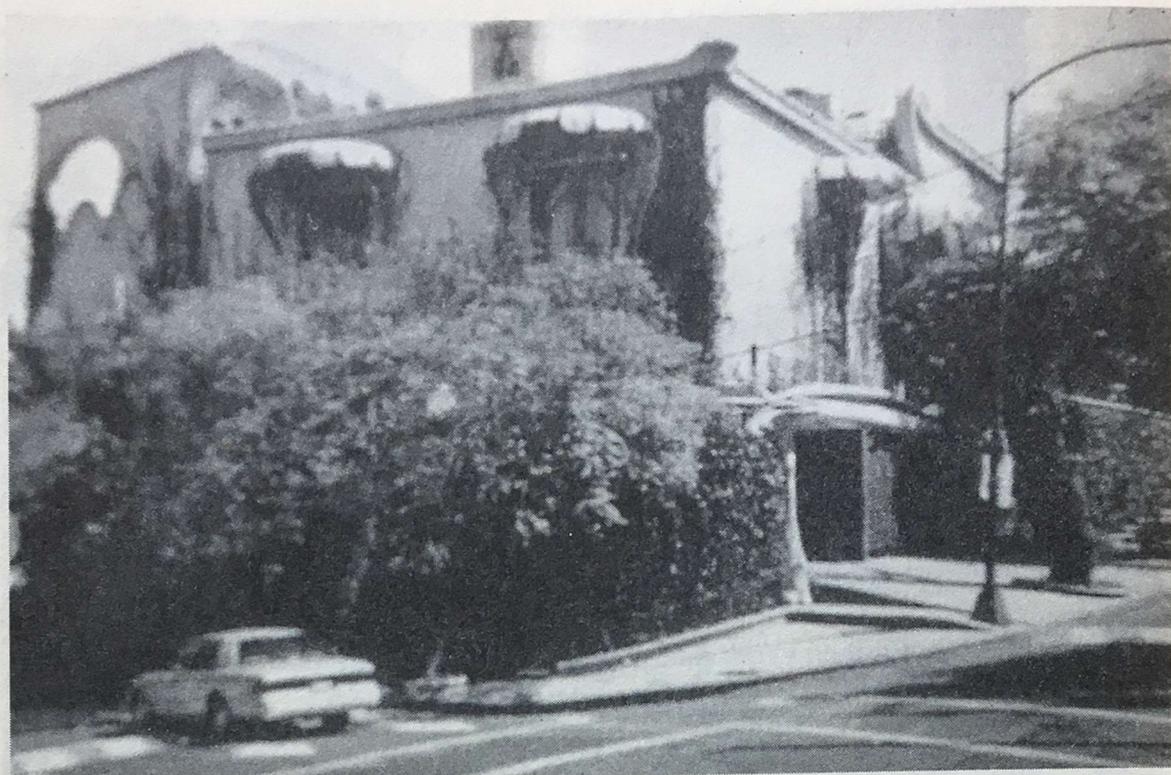
rio formal plenamente consumido, sino más bien a la extrañeza que causa la confrontación con un lenguaje ajeno o extraño.

Un caso muy distinto se presenta en la residencia en Bosques de las Lomas de la ciudad de México que se muestra en la imagen 5, en donde sus referencias formales, inspiradas en el *art nouveau* —francés o belga, principalmente—, pretenden aludir a contenidos arquitectónicos de originalidad, elegancia y nostalgia por un pasado no muy remoto pero plenamente idealizado por sus propietarios.

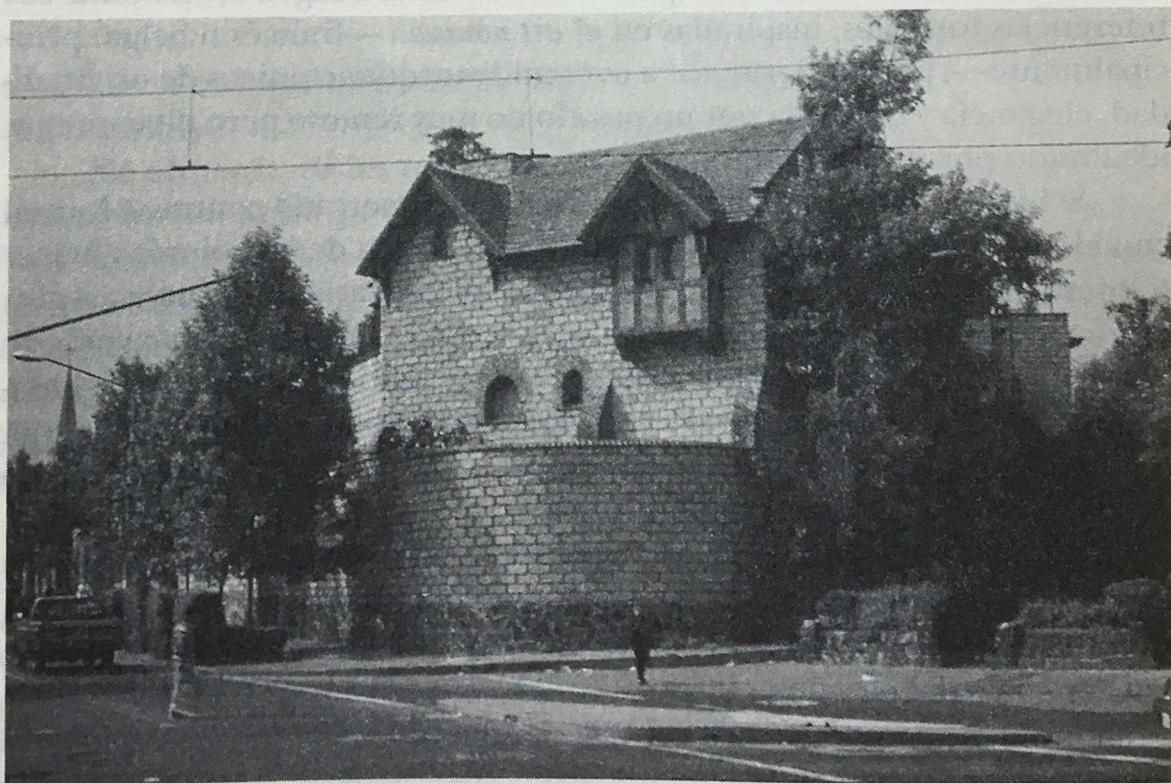
Si bien en este caso también se presenta un marcado contraste formal con el inmediato contexto urbano, pues no se trata de las colonias Juárez o Roma, donde probablemente la obra se mimetizaría, no ocurre así con el contexto cultural en donde se halla inmersa, ya que, para la mayoría de sus vecinos, las formas arquitectónicas europeas seguramente son plenamente familiares, confirmándose así la típica correspondencia entre los contenidos tópicos de un determinado entorno cultural y el reconocimiento de las formas físicas que los representan.

Asimismo, el ejemplo *neo-nouveau*¹⁰ de esta misma imagen brinda otro aspecto importante para el análisis del fenómeno: la posible disparidad entre la calidad de sus partes, ya que, si se observa detenidamente, el uso de este lenguaje del pasado es utilizado con mayor maestría en las zonas de la esquina, mientras que en su flanco lateral izquierdo —sobre todo en su parte superior— se presenta francamente torpe. Algo semejante le ocurre con la solución de los numerosos vanos de acceso a su estacionamiento, donde

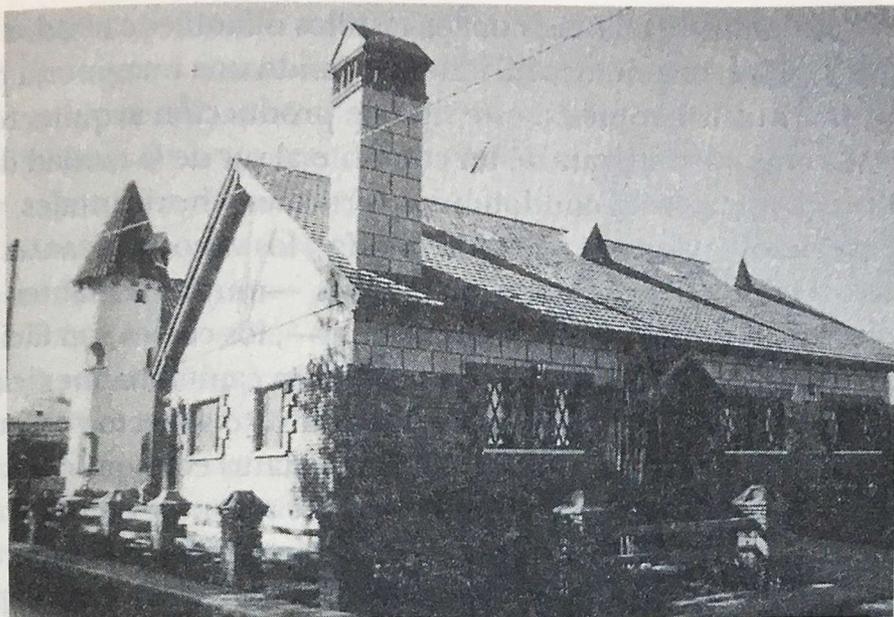
¹⁰ Permítaseme este eufemismo, aunque etimológicamente sea una incongruencia: “nuevo-nuevo”.



5. Residencia en Bosques de las Lomas en la ciudad de México.
Foto: Iván San Martín, 1998.



6. Conjunto de viviendas ubicado en la lateral del Periférico sur de la ciudad de México, a la altura de la delegación Tlalpan. Foto: Iván San Martín, septiembre de 1998.



7. Par de viviendas unifamiliares dentro de un fraccionamiento en Tequisquiapan, en el estado de Querétaro. Foto: Iván San Martín, 1998.

la falta de una solución histórica de donde copiar —la mayoría de las casas *nouveau* parisinas sólo llegaron a incorporar muy eventualmente una sola cochera— induce al autor a una poco afortunada solución.

No obstante, cabe aclarar que el mero hecho de *copiar* en arquitectura no remite exclusivamente al fenómeno del *kitsch*, pues durante siglos esta disciplina se ha desarrollado a partir de la utilización de reinterpretar las formas del pasado —al menos hasta el XIX—, mientras que es su particular *pretensión de originalidad* la que establece una gran diferencia: el Renacimiento nunca negó la paternidad de su origen grecolatino como tampoco lo hizo el neoclásico, es más, se enorgullecían del papel positivo que en ellos tenía la *tradición*. Asimismo, la arquitectura posmoderna de los setenta y ochenta del siglo XX reutilizó el repertorio clásico, pero siempre lo hizo con un carácter ostensiblemente lúdico, sin aspirar a una paternidad original.

No ocurre así con la producción de la arquitectura *kitsch*, donde el uso de la copia hacia el armario del pasado pretende ser calificado como un acto de gran *originalidad*, es decir, como perteneciente a un rango inédito y superior. Por ello es importante que las formas *nouveau* elegidas para esta casa se destaquen dentro de su entorno urbano inmediato, ya que si estuvieran ubicadas en alguna de las colonias del porfiriato se correría el grave riesgo de confundirse como *una de tantas* de aquella época, es decir, no como un acto único de gran originalidad, sino como mera copia histórica trágicamente mimetizable.

Formas muy distintas se presentan en las imágenes 6 y 7, donde las referencias formales se dirigen hacia un idílico pasado medieval, un periodo histórico que, por cierto, nuestro país nunca compartió, estrictamente ha-

blando.¹¹ No obstante, la fantasía de los castillos infantiles cargados con sus cenicientas y bellas durmientes ha ido inundando una imaginería popular que acaba por nutrir también a este tipo de producción arquitectónica.

En el primer caso se trata de un conjunto al sur de la ciudad de México que alberga numerosos condominios verticales y horizontales, y en los que los peraltados tejados, la marcada sillería y los vanos gotizantes apelan en este caso a contenidos de tradición familiar —muy importantes para algunos sectores conservadores de la población—, los cuales son fácilmente reconocibles por la mayor parte de la población capitalina mexicana. No obstante, en este ejemplo vale la pena destacar otro aspecto relevante del análisis: la evasión o negación del verdadero estatus económico, ya que si bien la volumetría general del conjunto induce a pensar que se trata únicamente de residencias unifamiliares de gran dimensión, en la práctica sus plantas arquitectónicas nos informan que en sus interiores se traslapan numerosas viviendas de menores costos y proporciones.

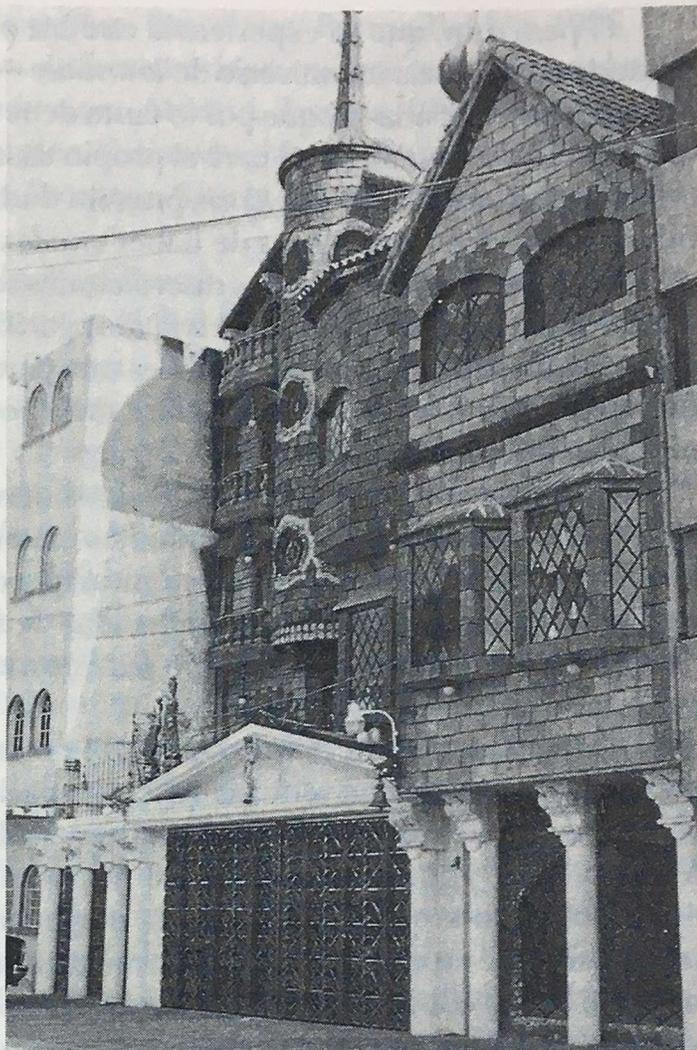
También el ejemplo mostrado en la imagen 7 abarca aspectos urbanos muy interesantes del fenómeno, pues se trata de un par de casas unifamiliares —una al fondo en forma de torreón y otra al frente de referencias inglesas— que se encuentran dentro de una gran urbanización de fin de semana en Tequisquiapan, y en donde cada propietario debió elegir su modelo de casa en un catálogo de reducidas opciones.

Sin embargo, para evitar perder la aspiración al valor de la *unicidad* —creer que su casa es *única* en el barrio— los propietarios debieron evitar la elección de un modelo repetido en una misma manzana —pues su cercanía abortaría esa aspiración— y, por si esto fuera aún riesgoso, se reforzaba la unicidad al combinar su casa con la elección de otros modelos de “pozo en el jardín”, “cabaña para los niños” y “estilo de chimenea”, de tal manera que la combinación resultante fuese probablemente única dentro del fraccionamiento queretano.

Finalmente, la casa que también se encuentra en la ciudad de México y que se muestra en la imagen 8 presenta un repertorio formal de lo más ecléctico, ya que, además de los referentes medievales, se añaden pináculos de influencia eslava combinados con frontones y columnas palladianas, todo ello sin duda debido a que, por el afán de lograr esa originalidad anhelada, cualquier reiteración en el estímulo estético se toma como una estrategia sinérgicamente válida, sin temor incluso a que la creatividad de su autor sea ampliamente cuestionada.

De hecho, desde el punto de vista de la creatividad arquitectónica, parecería claro suponer la aparente limitación que presenta el hecho de configurar una determinada forma a partir de citas formales extraídas de cualquier

¹¹ Las referencias medievales de la arquitectura monástica del siglo XVI están más relacionadas con los ecos de una España que terminaba tardíamente con su prolongada Edad Media, que con una histórica etapa medieval en territorios novohispanos.



8. Edificación de viviendas en la calle Rébsamen, en la colonia Narvarte de la ciudad de México. Foto: Iván San Martín, enero de 2003.

lugar de la historia. Sin embargo, el asunto es mucho más complejo, pues, como ya se ha mencionado en párrafos anteriores, por sí misma la presencia del historicismo no define automáticamente al *kitsch*.

La diferencia consiste precisamente en la pretensión del resultado final, pues en el *kitsch* se aspira a pasar la copia *como si* no lo fuera, es decir, como si la acción contuviese algo de inédito o de una genialidad sobresaliente, aun cuando sus medios formales evidentemente no lo sean: *es tan sólo el atajo de la refiguración, en vez de una nueva configuración*.

Y es precisamente esta aspiración de creatividad la que tiene un papel decisivo en la formulación del *kitsch* arquitectónico, ya que la interpretación que efectúa el fruidor sobre su particular experiencia estética —si seguimos la definición que postulamos al inicio— lo conduce a identificarla y valorarla como perteneciente a un nivel de *orden superior* que, en los términos de valoración actuales en Occidente, bien podría llevarlo a su identificación con los valores de lo *original* y de lo *inédito*.

O peor aún, que su experiencia estética es producto de una obra que sin duda pertenece a un universo de *lo artístico* —es decir, quizás la aspiración objetual más preciada— y que por lo tanto debe pasar a ser reconocida como una *experiencia artística*, tanto para el propio usuario como para el propio autor de la obra arquitectónica *kitsch*, pues sin duda muchos de ellos se mostrarán convencidos y orgullosos de haber *creado una verdadera obra de arte*.

Sin embargo, si bien estas disertaciones sobre la creatividad del *kitsch* conducirían irremediabilmente a la derogación inmediata de este tipo de obras arquitectónicas, surge entonces una paradoja de aparentemente difícil solución en la arquitectura, sobre todo porque involucra la propia dimensión ética de la profesión.

Si se parte de la premisa de que una buena arquitectura *debe satisfacer eficientemente*, en la medida de sus medios materiales disponibles, el amplio abanico de las necesidades arquitectónicas que demandan sus usuarios, ¿por qué se estiman como lícitas sus demandas de funcionamiento, de ventilación o de presupuesto, y en cambio se censuran aquellas demandas estéticas que se califican de *mal gusto*?

O bien, en otros términos: ¿por qué no causa conflicto a los arquitectos otorgarle una buena ventilación a un espacio sanitario y en cambio sí se ven impedidos de diseñarle esa suntuosa escalera versallesca que el cliente desea, exige y que muy probablemente podrá pagar? ¿Qué no es un deber ético del buen arquitecto otorgar la mayor felicidad y satisfacción a sus usuarios?, ¿qué en ello no es profundamente eficiente el *kitsch*, tal vez mucho más que las novedosas formas arquitectónicas que seguramente a muchos mexicanos se les antojan extremadamente ajenas?

No obstante, la solución a esta paradoja no se encuentra ni en la exigencia de producir nuevas formas arquitectónicas, ni tampoco en la “educación” de los ciudadanos. La respuesta se encuentra en la teoría de la arquitectura, es decir, en la necesidad de reformular en otros términos la caduca definición de arquitectura: una noción que apele más a la inclusión que a la exclusión.

Cuando se logre una definición de arquitectura más incluyente, que abarque el amplísimo abanico de expresiones y demandas arquitectónicas mexicanas, habremos disipado la sombra del *kitsch*, pues éste sólo puede anidar mientras existan dos caras en la misma moneda.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W., y M. Horkheimer, “Kulturindustrie, Aufklarung als Massenbetrug”, en *Dialectik der Aufklärung*, Frankfurt del Meno, Fischer Verlag, 1969.
- BROCH, Hermann, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets Editor, 1970 (Cuadernos Marginales).

- BUENO, Gustavo, *El mito de la cultura*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1996.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991 (Metrópolis). (Edición original en inglés: Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, 1987.)
- DORFLES, Gillo, John McHale, Karl Pawek, Ludwig Giesz, Lotte H. Eisner, Ugo Volli, Vittorio Gregotti y Aleksa Celebonovic, *El kitsch, antología del mal gusto*, Barcelona, Lumen, 1973. (Edición original: *Il kitsch, antología del cattivo gusto*, Milán, Gabriele Mazzotta Editore, 1968.)
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, 1968 (Palabra en el Tiempo).
- GIESZ, Ludwig, *Fenomenología del kitsch*, Madrid, Tusquets, 1973. (Edición original: *Phänomenologie des Kitsches*, Heidelberg, Ein Beitrag zur anthropologischen Aesthetik, 1960.)
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ensayo sobre lo cursi*, Barcelona, Cruz del Sur, 1963 (Renuevos de Cruz y Raya, 11). (Reedición del texto original, aparecido en: *Cruz y Raya*, núm. 16, Madrid, 1934.)
- GREENBERG, Clemente, *Arte y cultura, ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (Punto y Línea). (Edición original: *Art and Culture*, Beacon Press, Unitarian Universalist Association, 1961.)
- KUNDERA, Milan, *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets Editor, 1987 (Andanzas). (Título original en checo: *Nesnesitelná lehkost byti*, 1984.)
- MACDONALD, Dwight, "A Theory of Mass Culture", en *Mass Culture*, ed. de Bernard Rosenberg y David Manning White, Nueva York, Free Press, 1964. (Ensayo publicado originalmente en *Diognees*, 1953; revisado y ampliado posteriormente como *Mass and Midcult*.)
- MOLES, Abraham A., *El kitsch, el arte de la felicidad*, Buenos Aires, Paidós, 1973. (Edición original: *Le Kitsch, l'art du bonheur*, París, Ed. Mame, 1971.)
- MOLES, Abraham A., Jean Baudrillard, Pierre Boudon, Henri Van Lier, Eberhard Wahl y Violette Morin, *Comunicaciones/Los objetos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974 (Comunicaciones). (Título original: *Les objets, Communications*, núm. 13, París, Éditions du Seuil, 1969.)
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1992 (Cuadernos Arte Cátedra).
- RIVIERE, Margarita, *Lo cursi y el poder de la moda*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- ROSENBERG, Harold, *La tradición de lo nuevo*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1969 (Prisma). (Edición original: Rosenberg, Harold, *The Tradition of the New*, Nueva York, Horizon Pres, 1959.)
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 1969.
- , *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1973.
- SONTAG, Susan, "Notas sobre el Camp", en *Revista de Occidente*, núm. 42, Madrid, septiembre de 1996.