

JUAN IGNACIO KINDER

# APROPIACIÓN CULTURAL Y ESTÉTICA EN LA ARQUITECTURA

ELEMENTOS Y PARADIGMAS EN EL PROCESO DE DECOLONIZACIÓN



**Apropiación cultural y estética en la arquitectura**  
**Elementos y paradigmas en el proceso de decolonización**

Juan Ignacio Kinder  
Historia y Crítica de la Arquitectura VI  
Universidad Nacional de la Matanza  
2018

## Sintagmas

### **Apropiación cultural y estética en la arquitectura**

- Consecuencias materiales del sincretismo
- Construcción de un nuevo imaginario colectivo
- Expresiones arquitectónicas del paradigma

### ***¿Qué operaciones son las que definen la decolonización actual en la arquitectura latinoamericana?***

## Estado del arte

Situándonos de una manera diacrónica y enmarcados en la historiografía formal, podemos evidenciar tres procesos históricos comunes en los países de América Latina: el período precolombino y relativamente autóctono donde se desarrollaron las comunidades indígenas hasta la colonización; componente del segundo proceso donde se establecieron los patrones coloniales de los imperios europeos bajo los esquemas imperialistas, eclesiásticos y de una sociedad de castas; hasta el comienzo del siglo XIX y los sucesivos procesos independentistas, primero en lo político, luego en lo económico y posteriormente en lo sociocultural (Carmagnani, 2004).

Desde un punto de vista estético<sup>1</sup> es que podemos hipotetizar que estos tres períodos expuestos por Carmagnani poseen también una estética marcada. Podríamos evidenciar entonces tres estéticas históricas latinoamericanas: una primigenia, precolombina y autóctona, marcada por signos e imaginarios de cada pueblo; una rota por la colonización, barroca, eurocentrista e impuesta por las academias imperantes; y una de resistencia a la eurocentrista, con elementos de ambos paradigmas y que revalorizan a la primera.

Podemos vincular el segundo proceso con el concepto de mestizaje, proceso tan chocante e indeterminado que provocó una incertidumbre social problemática en el contexto social. Los mestizos, resultado biológico de los entreverados de la colonización fue lo que provocó una de las crisis más complicadas de este período, “una población de un tipo nuevo y de estatuto impreciso [...] de los que no se sabía si integrarlos en el universo español o en las comunidades indígenas” (Gruzinski, 2000). Gruzinski argumenta que a partir de este “marco perturbado” es que el proceso de occidentalización empieza, y que continúa a través de la pérdida de referencias que sufren tanto los pueblos originarios como los conquistadores

---

<sup>1</sup> Entendiendo a la estética como el estudio filosófico de la belleza y el gusto, relacionada cercanamente a la filosofía del arte, la cual está ligada con la naturaleza del arte y los conceptos por los cuales cada obra de arte individual es interpretada y evaluada. (Encyclopædia Britannica)

(instituciones, marcos morales y arraigo cultural). Esto devino como consecuencia en una resignificación de los elementos impuestos por los conquistadores en la América dominada. “Los objetos que transitaban de un mundo a otro terminaban por escindirse de la memoria que transportaban; su circulación entre los grupos los separaba de la tradición y a veces del poder que encerraban [...] ¿Cómo podían interpretar los indígenas las imágenes pintadas o grabadas que venían de una Europa de la que no tenían la menor idea? ¿De qué claves disponían para captar su contenido, analizar sus formas, comprender lo que los europeos entendían por imagen y representación?” (Gruzinski, 2000).



*El Bosco, H. (1482 o después). Tríptico del Juicio Final. Viena, Academia de Bellas Artes*

Durante trescientos años de dominación hispana, tanto la América anglosajona como la latina se movieron en estos procesos de readaptación y resignificación que, de distinta manera, provocaron la eliminación, sustitución, apropiación o mestizaje de los elementos identitarios estéticos de los pueblos originarios amerindios, a través de imposiciones o por sincretismo. “El mundo indio se hizo hispano; mejor, el mundo español se hizo hispano-americano; después el mundo europeo se hizo mundial; “lo mismo” progresó a “lo mismo” y entonces, América latina, el mundo árabe, el África Negra, el sudeste asiático, la India y la China, vinieron a ser las seis grandes regiones del mundo que, no respetadas como otras, fueron incluidas en la totalidad.” (Dussel, 1979)

Tal es así que la consecuencia de los procesos estéticos llevados a cabo durante este período fue la inevitable búsqueda por una identidad desligada de la herencia imperialista en el período subsecuente. Sin embargo, es interesante ver cómo este proceso no se desligó totalmente de la occidentalización (Gruzinski, 2000) sino que

mantuvo la estructura eurocentrista hegemónica, variando de manera levemente anecdótica la influencia autóctona y solo cuando ésta era necesaria. Pero lo que queremos resaltar en este diálogo es la relación entre poder y resistencia que se evidencia de manera material a través de las operaciones que enunciamos.

En términos de Foucault, si el poder es una relación de fuerza, la fuerza puede ser observada desde una doble dimensión: su capacidad de acción y su capacidad de reacción. La capacidad de afectar lleva implícita el ejercicio del poder, en tanto que el ser afectado provoca la capacidad de resistencia. La resistencia es la respuesta de los sujetos al ejercicio del poder sobre sus cuerpos, sus afectos y emociones, sobre sus actos y acciones. La resistencia está siempre presente en la relación de poder, ejercicio del poder y resistencia se encuentran indisolublemente unidos (Foucault, 2001). Es aquí donde queremos situar la hipótesis de nuestra investigación, en que la evidente resistencia estética del campo arquitectónico es fundamental en todo proceso de decolonización.

La apropiación estética es la esencia de toda resistencia estética. No se puede hablar de una arquitectura nacional sin hablar de cómo el pueblo como nación se apropió de las arquitecturas de referencia —opresoras, hegemónicas, de moda, podríamos debatir extensamente sobre cuál sería la definición perfecta de estas arquitecturas— para expresar su idea y concepto de identidad. Y es así que por medio de esta misma apropiación la estética ya empieza a formar parte del mismo tejido social, impidiendo su desaparición y apareciendo una y otra vez. Los gobiernos independentistas desde 1810 intentaron dotar del concepto de independencia también a su arquitectura, pero no lo lograron pues no conocían otro lenguaje estético. [...] Así es como el lenguaje arquitectónico se mantuvo hispánico durante décadas, no por razones intrínsecamente ideológicas sino por razones más profundas y pragmáticas: los constructores y arquitectos desconocían otro estilo, los albañiles desconocían otras técnicas y los mismos gobernantes se habían formado en instituciones de escuela y lineamientos hispanos.

A través de este paradigma de la incertidumbre y de la resistencia estética es que entonces podemos evidenciar una continuidad en las operaciones que identificamos previamente, y basadas intrínsecamente en las relaciones de poder entre los conquistadores (o dominantes) y los aborígenes (o dominados). Por un lado, podemos identificar las operaciones más extremas que suponen la aniquilación total de las estéticas autóctonas, y por otro, las que operan de manera parcial a través de una imposición imperante de las estéticas europeas<sup>2</sup>; seguidas por las que, por otro lado, intentan de una manera más sensible un sincretismo formal integrando en partes más o menos equilibradas los elementos componentes de una y otras culturas.

Pero es la operación más controversial la que se dio a lo largo del siglo XX y que ahora resulta objeto de crítica y que no podemos evitar mencionar, en la que se basa la apropiación. Es, según McWorther, la herramienta que utilizaron todas las civilizaciones para sostenerse y contribuir entre sí para su desarrollo y progreso a lo

---

<sup>2</sup> El templo de Koricancha en Cusco, donde los dominicos implantaron bajo orden de Pizarro su convento en 1530, es un ejemplo claro de imposición de la estética europea.

largo de la historia, y que hoy en día es inevitable para el sostenimiento de las culturas en un contexto de globalización y neoliberalismo. Sin embargo, y como es expuesto por Keene, esta operación no es más que la réplica estética y trivializada de la opresión sistemática que los pueblos oprimidos sufrieron a manos de los dominantes durante siglos.

Trazando una gran diferencia entre lo que ambos exponen desde su contexto estadounidense —con su propia historia de opresión, racismo y clasismo muy diferente a la de los contextos latinoamericanos— podemos ejemplificar la gran diferencia que hay entre dicha sociedad y la latinoamericana: por una parte, los rasgos originarios fueron sistemáticamente atacados con el fin de ser eliminados totalmente por parte de los colonos norteamericanos; tanto las lenguas como la música, arte y métodos de construcción fueron aniquilados a la par de los pueblos a los que pertenecían. Sin embargo, no sería posible rescatar en la actualidad todos dichos elementos culturales de no ser por la supervivencia que tuvieron en territorios hispanos. “La inserción social de los pueblos originarios fue mucho menos violenta y más tolerable por parte de los colonos hispanos —cuyo propósito era la evangelización y la dominación— que por la de los ingleses y franceses —basada, por otro lado, en la esclavitud y la explotación capitalista—, lo que hizo que marcadamente por diferencias morales los resultados antropológicos resultaran distintos” (Carmagnani, 2004).

Es por esto por lo que los reclamos de los herederos de los oprimidos no son aplicables de igual manera en otros contextos, por más legítimos que sean. No es lo mismo el legado de la opresión imperialista en el oeste de Estados Unidos, de herencia hispana, que en las planicies del cercano oeste, en Perú o en las Antillas. El proceso de apropiación en la América hispana fue presumiblemente mucho más sensible que el que se dio en el resto de las colonias, durante y luego de los períodos de colonización. La diferencia entre los procesos de apropiación se evidencia en el nivel de intensidad respecto de las prácticas implicadas en las operaciones que enunciarnos al principio, dando como resultado el colectivo de evidencias materiales que analizaremos en el campo de la estética arquitectónica.

## Sobre las operaciones

Como argumentamos previamente, podemos diferenciar distintos tipos de operaciones de apropiación estética y cultural en la arquitectura en base a su intensidad y modo de aplicación en el contexto latinoamericano.

### **Aniquilación de la estética por imposición**

La primera acción realizada por el conquistador europeo y caracterizado por —más allá de ser un grupo diverso de personas de contextos distintos— tener en común el contexto de orden y rigidez sociales y académicos de la Europa renacentista, fue la de eliminar todo lo relacionado con lo indígena en las Indias: desde la lengua, hasta la religión y las costumbres. En muchos territorios, los habitantes eran considerados

imposibles de evangelizar y civilizar, y eran aniquilados directamente junto con su cultura.

Exceptuando mínimos casos anecdóticos, la arquitectura precolombina quedó despojada de su desarrollo y progreso producto de la aniquilación de los pueblos. Pero también por lo que Gruzinski llama la “imposición cultural” del europeo, que no escapó la arquitectura.

El ejemplo más evidente de esta operación es el Antiguo Convento de Santiago Tlatelolco, en la Ciudad de México. El complejo eclesiástico de dimensiones imponentes, situado a menos de dos kilómetros del Zócalo, no logra llamar su atención por nada más que por su llamativa implantación en una zona de templos mexicas. Erigida primero la iglesia de Santiago Tlatelolco en 1521, Hernán Cortés cedió este solar a la Iglesia tras la derrota de los mexicas en lo que fue una sangrienta batalla de ochenta días.



*Antiguo Convento de Santiago Tlatelolco, Ciudad de México.*

Destruído primero el sitio religioso y luego las viviendas aledañas, los restos de esculturas y construcciones fueron utilizados como argamasa y material de construcción para la edificación, primero de la iglesia y luego del convento. Tal es evidente incluso todavía hoy, atrás del ábside de la fachada Oriente, un fragmento de una de las tantas deidades mexicas.

La imposición es ineludible, y el mensaje era claro: “ahora los que tenemos el poder somos nosotros”. Se estima que los conquistadores construyeron alrededor de 68 iglesias sobre templos prehispánicos de carácter sagrado entre 1524 y 1529 (El Economista, 2011). La elección del sitio de implantación de los templos sagrados europeos sobre templos sagrados indígenas no era coincidencia, sería inocente afirmarlo; y esta operación no hacía más que perpetuar la ideología de poder que traían los conquistadores peninsulares, y que hacía no poco habían replicado de igual manera con los moros expulsados de Granada.



*Templo de Koricancha, Cusco.*

Lo mismo se replicó a su vez en el templo de Koricancha en Cusco, Perú. El mayor templo incaico utilizado como observatorio astronómico y como el calendario comunitario fue, primero, saqueado y despojado de todas sus riquezas por Francisco Pizarro y el resto de los conquistadores en 1533, y luego destruido a medias para desmoralizar al pueblo inca. Tras la reorganización del Cusco, el solar del Coricancha le fue entregado a Juan Pizarro, hermanastro del líder de la Conquista, quien terminó donando por presión este solar a la orden de los dominicos para que construyeran explícitamente sobre los cimientos del templo su propia iglesia y convento.

Esta operación tiene un objetivo claro basado en la expresión de la dominación hispana en el continente, y que, aunque fue una constante multidimensional en la aniquilación cultural de los pueblos precolombinos, la aniquilación estética fue de tal magnitud e intensidad que no pudo provocar una resistencia afín, al menos en el corto plazo.

### **Apropiación por sincretismo**

En otros contextos menos violentos o nocivos o donde la conquista llegó más tarde, sí se logró una resistencia estética ante la dominación hispánica. Los trescientos años de dominación europea e imposición estética provocaron que, eventualmente, la población mestiza terminara por replicar su sincretismo biológico en la estética misma.





Anónimo, (circa 1730). *Virgen-Cerro o Nuestra Señora del Cerro Rico de Potosí*

Evidencia de dicha apropiación por sincretismo o resistencia estética es la imagen de Nuestra Señora del Cerro Rico de Potosí. La representación máxima de la cultura potosina del siglo XVIII consiste en una pintura donde el sincretismo entre la España católica e imperial se entretreje con el Alto Perú aborigen y terrenal. La deidad de los potosinos, el Cerro Rico, es representada de la misma manera que la deidad de los católicos, la Virgen. La representación puede ser considerada leída en algún punto como irónica o sarcástica, ya que para los españoles el Cerro Rico también era una deidad que satisfacía su moralidad capitalista, y cuya representación como un símbolo de su propia antología espiritual era lo que funcionaba como metáfora crítica de los explotadores y saqueadores peninsulares.

Otro ejemplo es el Templo de San Hipólito, construido en 1599 en la Ciudad de México.

No nos detendremos en el análisis del templo sino en su elemento más llamativo: el monumento a los españoles caídos. Esculpido por el arquitecto José Damián Ortiz de Castro a fines del siglo XVIII, conmemora a los españoles muertos por los aztecas la noche del 1 de julio de 1520, y evoca al mismo tiempo una leyenda azteca. En la "leyenda del labrador" el protagonista, presa de un águila, es arrastrado a una cueva donde es obligado a quemarle el muslo al emperador Moctezuma como castigo por su pérdida de sensibilidad y soberbia. El labrador debía volver al día siguiente para comunicarle al emperador la voluntad de los dioses, el descontento por su soberbia y que la conquista era la consecuencia de sus actos inmorales.

El monumento no solo evoca una leyenda autóctona, sino que la representa a través de una estética marcadamente autóctona también: el relieve dista mucho de las técnicas europeas, así como el manejo de la perspectiva y la disposición de los elementos en el plano. El estilo de representación tanto de la figura humana como del águila son marcadamente aztecas y se pueden trazar similitudes con relieves realizados en templos autóctonos. Sin embargo, este monumento no fue esculpido por un azteca. La



Ortiz de Castro, José Damián, (circa 1780). *Monumento a los españoles caídos.*

obra de José Damián Ortiz de Castro refleja la misma identidad mestiza que la de su creador.

A lo largo de toda la obra de Ortiz de Castro (encargado también del diseño de la fachada de la Catedral de México) podemos observar estos guiños mestizos para nada sutiles, donde el arquitecto desafía la academia barroca implantando elementos nativos, quizá por arraigo personal o por tradición social. Esto no debe sorprendernos si tomamos en cuenta el contexto en el que el arquitecto desarrolló su obra. A fines del siglo XVIII, la colonización hispana de México llevaba ya más de dos siglos de apogeo y era inevitable que por desarraigo o por evolución —como argumentamos previamente— la estética europea y académica gozara de esta mutabilidad y permeabilidad que se replicó en toda América Latina. En términos de Dussel, “el mundo indio se hizo hispano; mejor, el mundo español se hizo hispanoamericano”. El español como tal ya no existía en América tras siglos de conquista, pues el mismo sincretismo lo despojó de su identidad como ellos despojaron de identidad previamente a los indígenas. Aunque renegaran de su condición de mestizo y se autodenominaran criollos, los representantes de la España europea, blanca y católica eran ya tan americanos como los indígenas. La apropiación estética, producto de la resistencia estética, fue la consecuencia natural del ejercicio del poder hispano en las colonias.

### **Apropiación peyorativa**

Esta resistencia estética, sin embargo, devino en una catástrofe que podemos atribuir a dos factores de opresión socioeconómica intrínsecos, característicos de la sociedad poscolonial y que identificaremos dentro del marco del neoliberalismo cultural: la cultura de consumo (ligada al capitalismo, sí, pero no exclusivamente producto de éste) y el ejercicio deliberado de la frivolidad respecto a las culturas originarias. (Ramos, 1993)

Luego de los procesos de independencia y la consecuente adopción del liberalismo cultural hegemónico en las sociedades latinoamericanas, podemos decir que no fue hasta la llegada de los movimientos indigenistas colectivistas y populares de la segunda mitad del siglo XX —uno de los cuales llevó al poder, por ejemplo, al Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada en Perú entre 1968 y 1980, de carácter nacionalista, indigenista y socialista— que se introdujeron corrientes de pensamiento marxistas y revisionistas en el contexto latinoamericano, que permitieron cuestionar la hegemonía eurocentrista. Los sucesivos gobiernos derechistas de facto en el continente no hicieron más que consolidar estas corrientes de pensamiento, provocando que tras el advenimiento del neoliberalismo y el surgimiento de la llamada *pink tide* latinoamericana las estéticas indigenistas y americanistas fueran la expresión única y última de la identidad legítima del continente (Fernandez Pimenta y Casas V M Arantes, 2014).

Sin embargo, no podemos desligar al contexto neoliberal de la estética mencionada. La introducción del modernismo en el continente y su ejecución salvaje y purista por más de medio siglo en una sociedad para nada preparada socialmente a sostener un movimiento esencialmente eurocentrista provocó la destrucción del desarrollo de la estética y la cultura consolidadas por siglos. Tras tres siglos de yugo imperialista,

por fin los pueblos mestizos latinoamericanos tenían la oportunidad de demostrar su independencia estética y trabajar sobre el sincretismo producto de la colonización para crear una identidad que conmemorara dicha opresión y la resignificara con orgullo. Pero el modernismo, con lineamientos antiestéticos se lo impidió y volvió a someter a las culturas mestizas a una nueva opresión europea (bajo el eufemismo del falso “estilo internacional”), ineludiblemente capitalista y culturalmente imperialista.

El paradigma del siglo XXI en la arquitectura cuestionó este *establishment* estético pero dicho cuestionamiento fue banal y superficial, y no hizo más que, en la práctica, consolidarlo y frivolarlo dentro de las tres grandes características imperantes de dicho paradigma: la sociedad de consumo, el vaciamiento estético producto de ésta y lo que denominaremos la “arquitectura del marketing”.



*Casa Pachacamac, de Longhi Architects.*

La evidencia de estas tres características se puede ver, por ejemplo, en la Casa Pachacamac de Longhi Architects. Una obra publicitada por los grandes medios de difusión y por los arquitectos proyectistas como una gran devolución a la cultura peruana del legado prehispánico, con elementos referentes a la naturaleza y la reflexión de los valores de los pueblos originarios, pero que no hace nada más que apropiarse de un discurso, una estética y valores cargados de un simbolismo y tradiciones fuertemente marcadas por milenios de tradición para publicitar una arquitectura moderna, que realmente no se corresponde con las tradiciones sobre las que supone reflexionar y que sigue replicando los modos burgueses y europeos de habitar<sup>3</sup>.

La Casa Pachacamac perpetúa una arquitectura situada en el paradigma actual, pero comete un gran error al intentar apropiarse de un lenguaje que no le pertenece

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, la incorporación en el proyecto de baños “en suite” junto a los dormitorios (replicando un modo de vivir claramente europeo a través de éste artefacto), la relevancia que se le da al acceso vehicular en contraste con el acceso peatonal, la disposición arbitraria de muros en ángulos sinuosos para intentar replicar las angulaciones características de la arquitectura incaica, pero olvidando el verdadero sentido de éstas angulaciones (esencialmente estructural) y respondiendo únicamente a un gesto caprichoso para mantener un programa idéntico al de una vivienda norteamericana o a la copia de una planta de alguna escuela modernista europea como la Bauhaus o el GATEPAC.

y de manera totalmente irrespetuosa, para seguir perpetuando dichos valores. Es dudable si esta apropiación en realidad es una operación que perpetúa los mecanismos de opresión imperialista, puesto que los contextos son diferentes y el argumento de por sí es débil, pero sin embargo el lenguaje es claro y las intenciones no son correctas. La moralidad de esta obra es discutible en tanto su discurso se desmorona al no poder desligarse de las características a las cuales responde.

Lo mismo sucede en la Casa Grande del Pueblo de La Paz. La arquitectura moderna no solo es enemiga de las culturas no-occidentales, sino que además no permite su inclusión, lo que se evidencia en este edificio, a diferencia de la arquitectura academicista que de por sí era símbolo de la opresión europea y no poseía la rigidez ideológica y estructural del modernismo. Como argumentamos previamente, la estética academicista y eurocentrista pudo ser apropiada y replicada por los pueblos que podemos llamar colonizados para adaptarlos a su cultura y tradiciones. La arquitectura moderna no lo permite, lo desalienta, lo desacredita y lo corrige.



*Casa Grande del Pueblo en La Paz.*

La nueva sede del poder ejecutivo de Bolivia, llamada Casa Grande del Pueblo, fue inaugurada recientemente en el centro histórico de La Paz por el Presidente Evo Morales Ayma. El presidente, de raíces y reputación indigenistas conocidas, reivindicó los derechos de los pueblos originarios no solo en Bolivia sino también en la región. Sin embargo, la estética que eligió para la construcción de su Casa Grande del Pueblo fue una que no tenía absolutamente nada que ver con el contexto histórico, social y político de Bolivia y que, tristemente, se contradice con su ideología política. Más allá de las tradiciones arquitectónicas bolivianas que son las mismas conocidas y reiteradas en América Latina, la inserción del prisma vidriado de 29 pisos no solo entra en conflicto con el código urbanístico implementado por su mismo gobierno el cual prohíbe edificios en altura en el casco histórico, sino que también de por sí entra en un conflicto replicado en todo el mundo en el que la mole de hormigón no solo no puede insertarse y solidarizarse con su entorno sino que además compite por llamar la atención en un acto egoísta también característico de la estética modernista.

Pero la evidencia más notoria de la incapacidad de inserción que tiene esta obra en su contexto no viene de la mano de la diferencia de estilos o de infraestructura, sino de un elemento tipológico que posee en su diseño y que es lo único que otorga de simbolismo autóctono al edificio. En la fachada noreste, la que apunta a la Plaza Murillo, se pueden observar tres piezas sobresalientes del *curtain wall* decorados con símbolos indigenistas. El mismo diseño orgánico de la torre los rechaza al punto que deben ser insertados (o expulsados) del edificio, ya que dichos símbolos no pudieron actuar en comunión con la estética escogida. En el interior, sucede lo mismo con los murales del pintor Mamani Mamani: se encuentran aislados, rompen con la estructura racionalista y su estética, e intentan llamar la atención como un símbolo en sí mismo de la opresión sufrida desde siempre por el hombre occidental y europeo. El modernismo en esta obra no hace más que continuar con la opresión de la identidad aymara, quechua y del resto de los pueblos originarios bolivianos a través de su ideología subyacente y su estructuralismo limitante. Las culturas autóctonas no pueden apropiarse de esta estética y ofrecer resistencia ante esta opresión, por lo que deben resaltar y despegarse de su contracara moderna y occidental.

La apropiación estética en este tipo de contextos es, en términos de Keene, una perpetuación de los mecanismos de opresión. Pero ¿cómo podemos argumentar una opresión cultural si son los mismos oprimidos los que replican estas acciones? ¿Es acaso la utilización de la arquitectura del marketing la acción que caracteriza la operación esencial de la resistencia estética? Es difícil confirmarlo puesto que no existen evidencias claras al respecto, y solo se puede contestar esta pregunta en base a subjetividades y conjeturas.

### **Revalorización decolonial**

Si hablamos de subjetividades y conjeturas en la reinterpretación de la arquitectura poscolonial, sin embargo, sí podemos identificar esta operación relativamente positiva en los contextos ya mencionados.

La obra de Freddy Mamani, de una estética riquísima, cuestiona al paradigma actual y revaloriza la identidad andina a través de operaciones de reapropiación cultural y de crítica al modernismo. Enmarcado indudablemente en un contexto posmodernista en los lineamientos de Robert Venturi, la obra de Mamani es inevitablemente evocativa a la cultura boliviana y el conjunto de todos sus valores estéticos, tales como el sincretismo y el mestizaje. “A través de la arquitectura demostramos nuestra propia cultura, tenemos dinero y podemos construir en una manera que nos representa” dijo Mamani en una entrevista con *Architectural Review*, demostrando de esta manera que su pensamiento más que estético es profundamente político. La reapropiación cultural y la resistencia estética se evidencian en su obra como un manifiesto político puro y claro. Él no quiere replicar un modernismo eurocentrista, ni tampoco necesita apilar piedras talladas en un descampado para demostrar que la identidad mestiza tiene un lugar en el paradigma contemporáneo y que no tiene por qué responder ni a los paradigmas obsoletos —tanto los prehispánicos como los que responden a las consecuencias del sincretismo— ni al modernismo.



*Interior de uno de los "cholets" de Freddy Mamani en El Alto, Bolivia.*

Fue asimismo otro mensaje político el transmitido por el régimen peronista en las décadas de 1940 y 1950 en Argentina, donde la vivienda social fue promovida bajo dos lenguajes distintos, uno moderno y otro vernáculo.

Los chalets californianos peronistas, promovidos y realizados por el Ministerio de Obras Públicas, aunque promocionados bajo la imagen de la Fundación Eva Perón, utilizaron el lenguaje hispanista característico de la ideología peronista, que halagaba a España como la 'Madre Patria' y sostenía que las raíces argentinas y la patria americana provenían de dicha nación. No es por eso coincidencia que la estética doméstica que se hubiera elegido para la construcción de los barrios fuera una que remitiera a la fantasía hispánica repetida en la América colonial.

El lenguaje del chalet californiano no sólo refuerza la idea de las 'raíces' del ciudadano argentino, sino que además funciona como un divertido oxímoron de las políticas de soberanía e independencia que el régimen peronista pretendía instalar. Es por eso por lo que aquí el concepto de apropiación estética funciona de manera no menos evidente: los diseñadores de Ciudad Evita o del Barrio Perón (hoy Barrio Residencial Cornelio Saavedra) no solo se apropiaron del lenguaje estético característico de la dominación española, sino que lo resignificaron para que éste simbolizara lo que ellos querían que simbolizara. Los chalets de Perón hoy en día son símbolo de la ayuda social provista por su régimen, y se han convertido muchos de ellos en viviendas de gente con un poder adquisitivo medio o alto, y no ya un recordatorio de la presencia española virreinal en el territorio.

El mensaje político en esta operación está vinculado con la resignificación y la revalorización como componentes de la resistencia estética, que son los mecanismos que mejor representan el paradigma actual de decolonización. Al contrario que la apropiación peyorativa y superficial enunciada anteriormente, esta arquitectura no perpetúa valores ajenos al continente y a los imaginarios colectivos latinoamericanos. Es esta valorización la que le otorga su esencia poscolonial y que marca el camino para efectivamente construir un nuevo imaginario y sentar las bases de un desarrollo inclusivo y latinoamericano.

### Precisiones (o imprecisiones) a futuro

Según Silvia Rivera Cusicanqui, no existe una identidad fija, sino “procesos de identificación”. En sus palabras, “[...] yo me visto así hace décadas, y no me he hecho nunca un problema de sentirme super cosmopolita [...] Yo me acuerdo una vez en la feria de la coca, yo hice un gesto así de performance de chola<sup>4</sup> y entonces depende quién se acercaba a comprarme mis crepes le hablaba en francés, en inglés, en aymara o en castellano... y entonces ese alarde digamos del cosmopolitismo desde lo indio es una manera no esencialista pero a la vez yuxtapuesta... o sea tú yuxtapones y no mezclas [...]”. Lo que denomina el “lugar incómodo del mestizo” es este juego de sincretismo social donde, a través de lo que pudimos identificar como apropiación y como resistencia, se gesta la identidad mestiza que no la sitúa ni en un lugar ni en otro, y que no existe una vergüenza en esa indeterminación. Podemos afirmar, entonces, que la cultura latinoamericana partió de ese lugar y que no se puede entender un futuro paradigma situado fuera de los lineamientos de la indeterminación del sincretismo estético.

Como evidenciamos en las operaciones totalitarias que suprimen una u otra identidad o identidades, las consecuencias siguen demostrando la perpetuación de una opresión silenciosa y pasiva. El camino que debe tomar la estética arquitectónica latinoamericana debe entonces alejarse de esas operaciones, si lo que busca es efectivamente desprenderse del colonialismo extranjero y la opresión ya internalizada en la sociedad hace más de cinco siglos.

Sin embargo, debemos tener en cuenta las limitaciones de nuestros objetivos. La ya impuesta globalización cultural y el modelo neoliberal capitalista nos presentan un desafío en el que debemos ganar un lugar, y no pretender obtenerlo a través de una reivindicación espontánea. El sincretismo mestizo y la estética consecuente poseen todas las herramientas para ser competitivos en todos los planos del paradigma actual, tanto en la arquitectura como en el urbanismo, la economía de mercado, la política y los reclamos sociales actuales. Esta limitación es quizá entonces no tanto una limitación *per se*, sino una oportunidad para demostrarle a la hegemonía occidental y europea el valor de lo autóctono y lo mestizo. Un pionero de este desafío ante el paradigma es Freddy Mamani, y quizá sea él también el responsable de sentar las bases de nuestros objetivos

¿Podemos hablar entonces de una independencia estética como uno de nuestros objetivos? Absolutamente. La pretensión a la que aspiramos es sin dudas un diálogo que no necesariamente involucre una divergencia total del paradigma. El propósito es lograr una equidad que elimine los mecanismos de opresión subyacentes en la estética, y que no podemos lograr sin un debate fundamentado. Luego de todo lo expuesto, no nos caben dudas de que este diálogo puede tener lugar en tanto se superen los desafíos mencionados recientemente.

---

<sup>4</sup> Chola: mestizo de sangre europea e indígena. Dicho de un indio que adopta los usos occidentales. (Diccionario de la Real Academia Española)

## Bibliografía

- “Investigan iglesias hechas sobre templos prehispánicos”. (16 de febrero de 2011). El Economista. <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Investigan-iglesias-hechas-sobre-templos-prehispanicos--20110216-0017.html>
- ANDREOLI, Elisabetta. (13 de julio de 2015) “Party Halls in El Alto, Bolivia by Freddy Mamani Silvestre” en Architectural Review. <https://www.architectural-review.com/today/we-have-money-and-can-build-in-a-way-that-represents-us/8682724.article>
- CARMAGNANI, Marcello. *El otro occidente. América Latina desde la invasión europea hasta la globalización*. México DF, El Colegio de México. 2004.
- CDMX, “Antiguo Convento de Santiago Tlatelolco” (última visita noviembre de 2018) <http://cdmxtravel.com/es/lugares/antiguo-convento-de-santiago-tlatelolco.html>
- DUSSEL, Enrique. *Introducción a la filosofía de la liberación*. Bogotá, Editorial de la Nueva América, 1979.
- FERNANDES PIMENTA, Gabriel; CASAS V M ARANTES, Pedro (Julio 2014). "Rethinking Integration in Latin America: The "Pink Tide" and the Post-Neoliberal Regionalism". Conferencia en Buenos Aires. FLACSO.
- FOUCAULT, Michel. *El sujeto y el poder*. Extracto de *Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, de Paul Rabinow y Hubert Dreyfus. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*. Buenos Aires, Paidós, 2000. Capítulo 3 “El choque de la conquista” y 4 “La occidentalización”.
- KEENE, Adrienne. (27 de abril de 2010). “But Why Can’t I Wear a Hipster Headdress?” en Native Appropriations. <http://nativeappropriations.com/2010/04/but-why-cant-i-wear-a-hipster-headdress.html>
- KINDER, Juan Ignacio. (6 de agosto de 2018). “Estética y Patria: la búsqueda de una identidad nacional” en Aesthetica Architectonica. <https://aestheticaarchitectonica.wordpress.com/2018/08/06/estetica-y-patria-la-busqueda-de-una-identidad-nacional/>
- MCWORTHER, John. (15 de julio de 2014). “You Can’t ‘Steal’ a Culture: In Defense of Cultural Appropriation” en The Daily Beast. <https://www.thedailybeast.com/you-cant-steal-a-culture-in-defense-of-cultural-appropriation>
- RAMOS, Joseph. (1993) “Crecimiento, crisis y viraje estratégico”, Revista de la CEPAL, N°50.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2018) extracto de “Historias Debidas” para Canal Encuentro, Capítulo 8. <https://www.youtube.com/watch?v=1q6HfhZUGhc>