

De la ironía y del juego

◆ Rocco Mangieri

En los lenguajes arquitectónicos y urbanos de las ciudades latinoamericanas, salvo algunas pocas excepciones locales se ha producido, luego del advenimiento de la modernidad en el primer tercio del siglo XX y la progresión de los medios de contacto e información social de orden nacional e internacional, un proceso acelerado de confluencias, mixturas e hibridaciones estilísticas y retóricas de todo tipo. No solamente las clases económicamente altas y los grupos sociales intermedios han sido el escenario de una extensa proliferación de usos y reconfiguraciones estilísticas notables sino que sobre todo las clases y los grupos más bajos en la escala socioeconómica han sido los actores y generadores de una producción arquitectónica cuyo valor, lejos de quedarse en la etiqueta general de un aporte a la cultura popular y nacional, abre un espacio para la reinterpretación de los usos sociales y proporciona un campo para la reflexión teórica y proyectual.

Las ciudades latinoamericanas, en forma semejante a las periferias de las grandes ciudades del mundo, están sembradas de objetos semióticos bizarros y sorprendentes, cercanos al *kitsch* o al *pop-art* sin que esto implique el hecho de circunscribirlos como simples anécdotas arquitectónicas y urbanas.

Pueden verse más bien como un verdadero campo experimental que produce fuertes *efectos* y *afectos* en aquel mismo sentido apuntado por Herman Broch, Abraham Moles y Umberto Eco en los años setenta, al estudiar y reproponer todo un vasto conjunto de lenguajes de objetos y espacios generados en la cultura de masas.

En un primer momento perceptivo y reflexivo parecen sin duda mensajes y signos objetuales que hacen uso de lo *inútil*, lo *falso*, lo *superfluo*, lo *excesivo*, de lo que ya *ha sido dicho* o de simulacros retóricos que recurren a tácticas formales para producir efectos provocadores, gestos sociales de salvación y de consolución en relación con el destinatario y el receptor de estos textos arquitectónicos.

Gramáticas y léxicos bizarros

Casas, edificaciones, espacios amueblados y decorados, objetos, monumentos construidos en diversos tiempos y localidades deben verse como gramáticas bizarras y fuera-de-código, mucho más lexicales que gramáticas en sentido estricto; objetos configurados *ex novo*, bien sea por la necesidad y el apremio, bien por la elección dentro del exceso y la abundancia o por la aceptación de una estética del juego y del *ludus*. En muchas ciudades estas quimeras arquitectónicas y urbanas se

◆ Escuela de Artes Visuales y Diseño. Laboratorio de semiótica y teoría de los lenguajes, Facultad de Artes, Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela

nos ofrecen a la mirada como ejemplos del gusto o de un buen *gusto estético*. Hasta cierto punto (retomando a Kant) tanto desde el punto de vista de una gramática de la producción del objeto como desde la recepción y el consumo visual, estas quimeras parecen dominadas por el *desinterés* casi absoluto en cuanto trazado de algún fundamento o canon de leyes y reglas de construcción y lectura. En todo caso parecen hechos y pensados para llamar al espectador y confabularlo en el tejido de una figura retórica: producen y generan efectos de seducción. Son en apariencia desviantes en su singularidad pero al poco tiempo revelan rasgos sistemáticos y reiteraciones tales como la exhibición radical, la indicación sumaria, la supersaturación, la repetición, la deformación, la acumulación en todas sus formas narrativas, la cita y la inclusión sorpresiva.

Excesos

Uno de los rasgos semióticos más relevantes es el exceso de la enunciación y la exhibición misma del *engaño*, del énfasis premeditado en la muestra ostentosa del objeto, de las incrustaciones y citas cultas o populares de la *puesta en escena* (a veces teatral) de los elementos formales a partir de los cuales el intérprete debe o puede identificar la procedencia: y origen de las gramáticas, el origen o lugar, personal y anónimo en el caso de las soluciones de orden popular y de la pequeña o mediana burguesía.

Los signos o mensajes de la arquitectura se manifiestan en diversos grados del exceso y la abundancia lo que los incluye de algún modo en una táctica local del neobarroco, analizables

históricamente como una operación transgenérica: un punto de vista que creo relevante y necesario para analizar y comprender histórica y discursivamente el diseño, la producción, la distribución y el uso de la arquitectura latinoamericana popular.

Este vasto campo sociocultural de producciones, cada vez más extendido en Latinoamérica, no sólo es un ejemplo de contra-código, de dis-topías y de invenciones retóricas y estéticas, sino que ha dejado de verse como *periferia* cultural sin más para disponerse como centro de un discurso sobre el tema de la identidad, de la producción y de la significación de la arquitectura y del urbanismo, una vez que se ha reconocido que la aplicación pura y simple de la idea de progreso y modernidad no podía considerarse sin recurrir a un modelo más amplio que tomara en cuenta otros universos de sentido, tanto o más poderosos semánticamente para la lectura y la producción de la arquitectura en Latinoamérica: las memorias históricas de orden rural y campesino depositadas en el saber-hacer de los habitantes urbanos, los vínculos de todo tipo con el mundo y las creencias mágico-religiosas, los imaginarios urbanos configurados sobre la base de las interacciones con los medios virtuales y digitales y, en fin, las formas (evidentemente no neutrales e inocentes) de contacto cultural con la postmodernidad y el proyecto post-tecnológico europeo y norteamericano.

Códigos inesperados del gusto

Junto a una casi aceptación y exhibición de lo *falso*, vistos como maneras de señalar un código del gusto de orden estético, las burguesías medias y altas locales y en forma progresiva desde los años

cincuenta y sesenta, han trasladado esta forma de manifestación del discurso desde la casa y la vivienda (villa, casa-hogar, quinta, residencia principal aislada o apareada, casa de campo) hacia otros tipos o modelos funcionales y sociales como el conjunto residencial privado, el sector delimitado y controlado, el edificio de apartamentos y otras soluciones tipológicas como el centro comercial y de servicios.

Pero en éstos últimos es posible, a través del mismo proyecto o de decoración y ambientación, introducir e indicar formalmente los signos y figuras retóricas de un *mundo representado* como mundo posible de quimeras, sueños del éxito inalcanzable, proyecciones simbólicas de orden colectivo, estereotipos ideológicos o verdaderos exotismos externos (el mundo americano, el mundo tropical, el mundo colonial, el mundo asiático, el mundo andino, el mundo postmoderno).

Uno de los rasgos que diferencia el *quiero todo* de las soluciones medias y a la aparente *selección purista y elegante* de las soluciones altas con las operaciones retóricas y plásticas de las soluciones bajas y populares es la casi total ausencia de ironía, de parodia y de humor salvo algunas pocas excepciones. Las quimeras elevadas y elegantes de las casas, villas o edificaciones de la arquitectura capitalina y urbana exhiben una desbordante credibilidad que parece moverse entre un triunfalismo doméstico y una resignación estética que posee varios grados pasionales y emotivos: "...no puedo ni debo mostrar-exhibir todo lo que en el fondo desearía mostrar así que debo seleccionar y elegir los signos y emblemas que sean más oportunos..."

Ostentación e ironía lúdica

Sabemos que la ironía es una figura retórica que, a través de múltiples formas particulares que pueden trasladarse a la arquitectura y al diseño, hace uso de la relación y del efecto de contrariedad, vinculando en un mismo enunciado o mensaje signos, figuras o estilemas provenientes de diversos espacios a veces muy alejados entre sí. El postmodernismo de lo que denomino como la primera época gloriosa (de Bohigas, Moore, Jenks y otros) se fundaba en la producción de la ironía, de una distancia crítica y reflexiva entre lo dicho y lo no dicho, entre lo expuesto en todas sus partes y sus relaciones tensionales a veces de contradicción, entre la forma explícita del diseño y ciertos indicios de que aquello podría haber tenido otra solución, en el énfasis del proceso tensional y contradictorio del proyecto más que en el efecto canónico y tranquilizador de una forma regular, equilibrada y armonizada con *todos los factores del entorno*. Los juegos irónicos y por ende estéticos del primer postmodernismo iberoamericano y latinoamericano están dotados de *revivals* benéficos que lograron reintroducir la estrategia de la cita y del dialoguismo en los procesos e instrumentos mismos del proyecto del diseño, de la arquitectura y del urbanismo: se trataba de volver a visitar con distanciamiento brechtiano un pasado imposible de olvidar pero sobre el cual había que ejercer juicios de valor y selecciones contextuales.

La segunda época postmoderna no fue tan feliz y creo que acabó por dejar de lado la ironía y la crítica para ser arropada y luego confundida en el uso de una retórica que (sin dejar de recurrir a la hibridación formal) se volvió algo seria y académica,



perdiendo el sentido de lo lúdico y de la auto-crítica. La frase postmoderna de combate de los ochenta era *everything goes*, pero si es tomada en sentido superficial y literal no permite entender en todo caso el potencial significado del *goes*, el cual es reemplazado ideológicamente por *todo vale*.

Exotismos internos, exotismos externos

Junto al juego de las ironías estéticas del diseño arquitectónico y de los objetos de uso se colocan también las puestas en escena del exotismo: un exotismo interno como en el caso del mundo colonial, el mundo indígena, el mundo andino, el mundo salvaje y tropical; y un exotismo externo como las representaciones y puestas en escena del mundo europeo, el mundo de las maravillas de la antigüedad, el mundo asiático, misterioso, enigmático y profundo, el mundo *moderno* americano, etcétera. Los textos y discursos objetuales y arquitectónicos nos *hablan* de estos mundos representados y nos colocan frente a un vasto campo enciclopédico de sentido que se mueve entre la exhuberancia y la economía, la acumulación desbordante y la escasez disimulada de recursos, la ostentación desesperada y el juego plástico que hace un simple *guiño* de complicidad al observador, entre la indicación silenciosa de la cita extraída con timidez de un código estereotipado hasta la desenfadada exhibición casi pornográfica de un signo considerado enfáticamente como indicio de una posición social y de un saber enciclopédico hipercodificado.

En estos procesos poéticos y retóricos se incluye sin duda la retransmisión, a veces claramente abierta y lúdica de códigos en una nueva

clave aberrante y deformada que solicita directamente una respuesta del observador: acumulaciones de citas lúdicas y llamadas enunciativas que aun incluíbles en una esfera del desinterés estético producen efectos de coparticipación ciudadana y la generación de procesos simbólicos de identidad y de localización urbana. Aparece un notable grupo de *neos* latinoamericanos que reciben éstas u otras denominaciones a través de las reinterpretaciones locales que los mismos inquilinos-propietarios o ciudadanos les otorgan tales como: neochino, neobizantino, californiano-colonial, colonial-antiguo, egipcio-moderno, bizantino-moderno, rústico, Luis XIV, oriental, entre otros. Estaríamos a nivel de la representación de los *códigos del buen gusto* de las clases medias y altas en donde una de las metas principales es la ostentación social en varios grados de iconicidad y de profusión formal.

A partir de esta estrategia global de manifestación de exotismos internos y externos se encuentra, en una lectura más detenida y atenta, una serie muy amplia de signos y mensajes particulares a nivel de los espacios menores, los objetos, los ambientes interiores o exteriores. El listado es casi inclasificable si nos atenemos a un tipo de taxonomía clásica: el uso de grandes rocas y piedras, de ruedas y molinos viejos, de objetos e instrumentos del mundo antiguo o colonial para ofrecer una escenografía de las relaciones de identidad y de creencias de mundos; el uso del mundo vegetal y de las plantas haciendo elecciones, recortes ambientales, enfatizando tipos de plantas y su distribución en el frente o fachada, el recurso a la diferencia entre un mundo vegetal

seleccionado y ordenado casi como una casa de muñecas y la ubicación de ejemplares o especímenes considerados como signos emblemáticos de la nacionalidad y que remiten a mundos rurales, salvajes o primitivos. Las figuras del mundo vegetal son codificadas y distribuidas en la diferencia entre lo rural y lo urbanístico, lo natural y lo cultural, pero a menudo se pierden sus límites y se difumina la separación neta de su sentido (el cambur y el cactus salvaje es domesticado y se entretreje con la vegetación más urbanística y más culta).

Retóricas híbridas y cultura popular

En este vasto proceso ha predominado el ejercicio casi permanente con algunos altibajos, de una retórica construida a partir de las representaciones del mundo colonial y postcolonial. Al menos hasta los noventa pilones, hamacas, altares y crucifijos, patios, columnas, techos de tejas, ventanales, rejas y la evocación o réplica de la forma de la casa o del edificio, constituyen los signos y los símbolos de un imaginario ciudadano sobre el tema de la identidad social e histórica.

En este sentido, por ejemplo, es notable en Latinoamérica la cita y recurrencia a los signos y figuras del mundo colonial como táctica de identificación y de separación simbólica de clases o grupos socioeconómicos. Aquí reaparece un código de lectura basado en la relación espacial alto/bajo porque de hecho la reivindicación ostentatoria de las formas y los objetos del mundo colonial es un símbolo no sólo de ascenso en el espacio social sino sobre todo de permanencia en otro nivel. El uso y *comprensión* o manejo simbólico de los signos del mundo colonial se convirtieron en un cierto

momento en un signo social de ascenso así como lo fueron después todos los usos y traducciones locales (exitosas o no) de los signos y textos arquitectónicos de la modernidad y la posmodernidad que formaron y forman parte de una historia y de una teoría de la arquitectura y del diseño latinoamericano.

Notamos las múltiples formas y procedimientos a través de los cuales las retóricas híbridas de las casas y edificios de las clases medias y altas oscilan entre las valoraciones utópicas de mundos posibles exóticos internos, externos o simplemente imaginarios. Estos mundos representados pueden corresponder a verdaderos estereotipos reductores de la significación o, por el contrario, a aperturas imprevistas de soluciones creativas. Pero el espacio donde se manifiesta un ejercicio más deliberadamente lúdico y hasta decididamente provocador es sin duda en el contexto sociocultural de los grupos socioeconómicos más bajos o medios, cuyo diálogo con el componente más vivo y enérgico de la comunicación social y artística vinculada a la tradición y a la creatividad de las culturas populares nunca ha dejado de establecer canales y espacios de contacto.

Los signos *kitsch*, *pop* o *folk* de las casas, viviendas o edificaciones del universo popular y periférico no dialogan casi nunca con la retórica del triunfalismo, de la ostentación radical o de la desilusión y la aceptación de unos límites económicos de la enunciación. Más bien citan el gusto de los otros pero a través de deformaciones estilísticas y morfológicas que acompañadas de valoraciones lúdicas y prácticas hacen del signo visual una suerte de *enciclopedia local del gusto* basada



más que en el juego de la interpretación que en la puesta en escena de un emblema de identidad, de posición o de autoreconocimiento.

Originales y réplicas

En definitiva, si conectamos la mirada desde una semiótica y una poética de la arquitectura con el tema del valor social del original y sus réplicas notamos que la preocupación y el estado pasional y pulsional de acceso a un original valioso es mucho más latente en unos grupos que en otros. De hecho, en el universo de las culturas populares este objetivo es casi nulo y la repetición de morfologías y soluciones se produce con mayor uniformidad y homogeneidad tendiendo a la configuración de lenguajes que permiten variedad en la unidad, sorpresas en la continuidad de un código bastante estable.

El deseo explícito, oculto o semioculto, denegado pero latente, de poseer un *original* (la mejor casa del arquitecto, la casa emblemática, el edificio más representativo...) o, en su lugar, y haciendo juego con lo anterior, el deseo de tener todo o casi todo, de poseer y de mostrar al otro un ejemplar o un espécimen de todos los trozos de la arquitectura que nos gusta quizás sea una tendencia bastante extendida o universal, y de hecho sabemos la relevancia que han tenido siempre los eclecticismos a través de varios momentos de la teoría y la historia de la arquitectura y del diseño. Pero no me atrevería a confirmarlo, pues

creo que se origina y se hace prolífica en los entornos socioculturales presionados por un afán de adquisición y competencia que no puede entenderse como un signo negativo en forma radical pero que no incide satisfactoria y plenamente en los usos-lecturas y producciones simbólicas de la arquitectura y la cultura latinoamericana. Creo que de algún modo las operaciones retóricas y poéticas, bien sean del saber-hacer del diseñador, bien provenientes de los ciudadanos y las comunidades anónimas populares, marginales o elitescas y confinadas, deben suponer un juicio de selección y de valor. Estos valores deben ser colocados antes o después del objeto de diseño y a partir de estas lecturas, algo distanciadas y críticas, poder reconstruir un recorrido genético y localizar causas, relaciones y procesos de formaciones discursivas.

Todo esto no tiene por qué excluir nuestra propia sorpresa estética o estésica en relación con los efectos y los afectos que sin duda producen sobre el mismo analista e investigador colocado frente a la potencialidad significativa y comunicativa de estas quimeras arquitectónicas que enriquecen el mundo y nos recuerdan que casi siempre las lecturas y las gramáticas de los usuarios y de los ciudadanos son diversas y transgreden las gramáticas presupuestas en los lenguajes, las tipologías o las soluciones ofrecidas desde el espacio de los especialistas y los profesionales.