

# El kitsch en la arquitectura: un asunto espinoso /

Iván San Martín

Doctor en Arquitectura. Profesor de  
la Facultad de Arquitectura, UNAM



Casa en Hermosillo, Sonora. Fotos: Iván San Martín

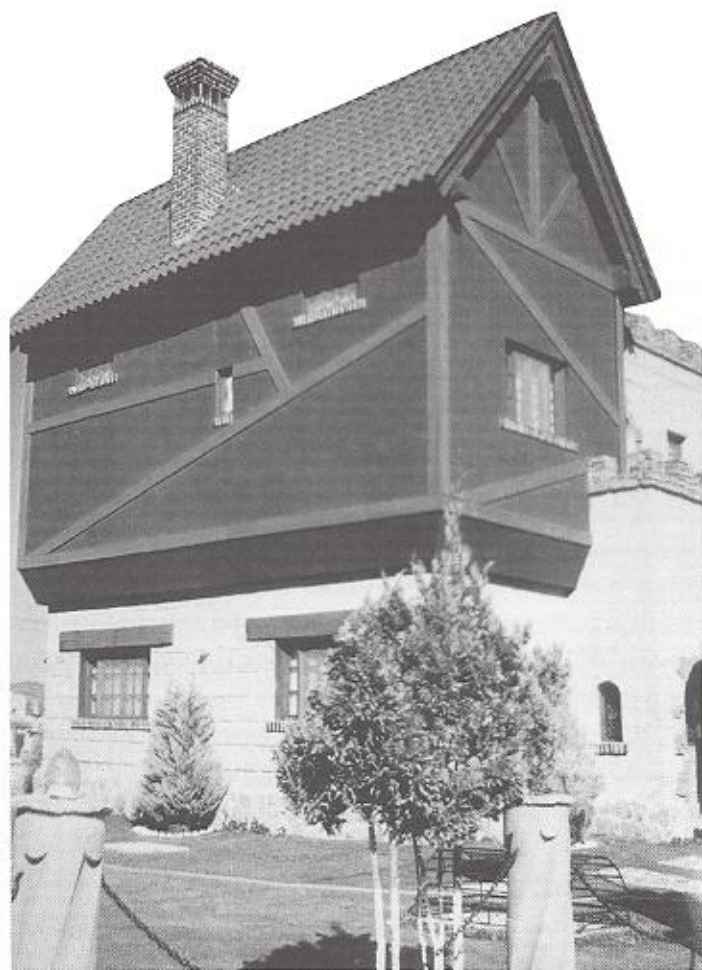
El kitsch se expresa en todos los niveles de producción humana. Iván San Martín analiza las repercusiones de este complejo y polémico fenómeno cultural en la arquitectura.

**A** casi nadie le gustaría saber que ha diseñado o construido algo que pudiera calificarse como cursi o kitsch, ya que tradicionalmente es asociado con el mal gusto, con la falsedad de la apariencia y hasta con la malignidad del alma, razón por la cual parecería lógico suponer el agravio que nos podría producir que calificaran el producto de nuestra “artística” labor con semejante categoría.

De hecho, es un asunto muy espinoso en nuestro tiempo, que rebasa lo estrictamente arquitectónico, ya que prácticamente se ha expresado en todos los niveles de la producción humana, trasponiendo las fronteras geográficas, políticas y económicas del mundo occidental. Parecería que hay más kitsch del que podríamos desear o suponer; está en todas partes y no parece querer retirarse en corto tiempo. Llegó con la modernidad y todo indica que todavía le queda mucha vida; tampoco en la arquitectura se ven indicios de su partida.

Ante esta situación, podemos elegir dos caminos: aterrarnos y refugiarnos en las bondades del llamado “buen gusto” —obviamente, el nuestro— condenando todas aquellas manifestaciones deplorables de la arquitectura del “mal gusto”, producto sin duda de la “decadencia social” y de la “pérdida de valores” del mundo actual, razón por la cual no dudaremos en otorgarles el peor castigo que podemos dar los arquitectos: excluirlos de ser hijos de nuestra muy noble y artística profesión, reconociéndolas así como edificaciones que jamás aspirarán a ser ni siquiera arquitectura. Serán, así, obras bastardas que nunca podrán pertenecer a la institución arquitectónica. Pensaremos, la “buena familia”, haber matado así dos pájaros de un tiro: desafanarnos cómodamente de las posibles responsabilidades de este fenómeno arquitectónico y, al mismo tiempo, esgrimirnos como los únicos “custodios” —y oportunos productores y vendedores— de la “buena y verdadera” arquitectura.

El otro camino es, sin embargo, más difícil, y doloroso, incluso, pues tendremos que reconocer la existencia del otro; las razones del otro; sus límites, pero también sus virtudes. Si estamos de acuerdo en que la arquitectura debe satisfacer las múltiples demandas de sus usuarios, hemos



Casa en Tequisquiapan, Querétaro.

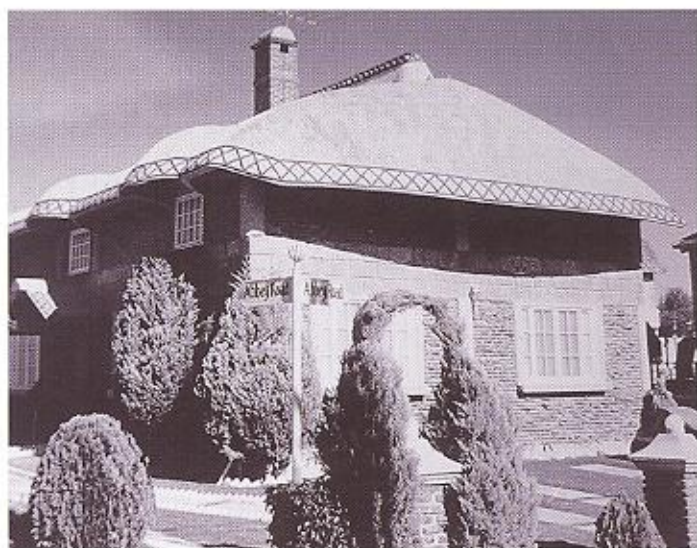
de reconocer que el kitsch es en ello profundamente eficiente. ¿O es que acaso las demandas estéticas del usuario no son lícitas?, ¿por qué sí deben ser respetadas sus demandas funcionales pero no las estéticas?, ¿quién decide o impone la idea de belleza arquitectónica de una futura obra?, ¿el cliente que paga por habitar o el arquitecto que cobra por satisfacerlo? Es, sin duda, un camino más complejo, pero el único que podrá llevarnos a una mayor comprensión y solución de este resbaloso asunto estético.

#### Lo que no es el kitsch

“...a través de la palabra el concepto se hace comprensible, manipulable...”  
Abraham Moles

Ante la ignorancia de las múltiples caras del fenómeno, es común que se le llegue a confundir con otras categorías

Al kitsch se lo ha asociado con lo cursi, lo vulgar, el "mal gusto", lo "snob" y el "camp", a pesar de que todos esos términos remiten a significados muy diversos.



Casa en Tequisquiapan, Querétaro.

estéticas. Así, al kitsch se lo ha asociado con lo cursi, lo vulgar, el "mal gusto", lo "snob" y el "camp", a pesar de que todos estos términos remiten a significados muy diversos, aunque a veces parecieran rozarse.

Al kitsch se le ha traducido tradicionalmente en castellano como cursi, a pesar de que los conceptos presentan algunas diferencias entre sí, ya que el término en alemán se orienta más hacia el mundo que rodea al arte, mientras que el vocablo cursi tiene una connotación peyorativa. Algo semejante ocurre con el "vulgar", al que erróneamente se le sitúa como un sinónimo de lo cursi, a pesar de que la vulgaridad explícita no pretende un nivel superior, como sí la cursilería.

Otro término tradicionalmente asociado a lo cursi es el denominado "mal gusto" —en oposición al "buen gusto"— el cual, sin embargo, presenta considerables diferencias: así, cometer una severa falta de educación en una cena formal puede ser considerado de mal gusto, y no necesariamente cursi; es decir, tal y como acertadamente ha señalado para tal efecto el filósofo catalán Rubert de Ventos: "el mal" "gusto es una posibilidad de manifestarse socialmente"<sup>1</sup>.

Muy distinto es el caso del término inglés "snob", que también tuvo un origen social —con él se señalaba a los estudiantes que no tenían títulos de nobleza en la Universidad de Oxford: "sin nobilis"—, con el tiempo ha ido variando para definir hoy la actitud de un sujeto que busca sobresalir mediante una originalidad o una novedad socialmente explícita. Ramón Gómez de la Serna, teórico español, mencionaba un ejemplo clarificador: "Snob es el que pide en un gran restaurante achuras y gallinejas y cursi es el que pide caviar en una taberna"<sup>2</sup>, el primero busca la originalidad a través de la excentricidad, mientras que el cursi aspira a la elegancia a través de fórmulas sociales tra-

dicionalmente efectivas. Algo no muy distinto ocurre en la arquitectura.

Asimismo, hacia mediados de los años sesenta del siglo XX, se comenzó a utilizar en los Estados Unidos el vocablo "camp",<sup>3</sup> cuyo significado original, —campamento—, no presenta ninguna relación con la nueva connotación de una particular preferencia estética que ciertos sujetos tienen hacia los muebles y accesorios del pasado, especialmente por aquellos que habían suscitado valoraciones negativas: "...En el camp la belleza es equiparable al artificio. Lo excesivo, lo recargado, lo exagerado, el amaneramiento de la seducción, lo decorativamente gratuito e innecesario, la ambición de llamar la atención y distinguirse..."<sup>4</sup>, lo cual podría acercarse fuertemente al kitsch. No obstante, a pesar de que ambos coinciden en buscar en el "arcón del pasado" sus satisfactores estéticos, la radical diferencia consiste en que el "camp" persigue la provocación a través de la transgresión estética, mientras que el kitsch jamás apostaría a ello, ya que sólo escoge aquellos modelos formales del pasado que tradicionalmente le han asegurado el efecto estético esperado.

### Lo que sí es el kitsch

"...Ahora se puede comprar una obra de arte y, tras colocarla cerca de la chimenea, disfrutarla confortablemente toda la noche..."

Matei Calinescu.

Como se ha podido observar, una serie de sutiles matices de este contemporáneo hecho estético sirven para diferenciarlo de otras categorías estéticas semejantes; razón por la cual se hace indispensable esbozar una clara definición del mismo, así como el análisis de los diferentes elementos que intervienen en su proceso.

<sup>1</sup> "... En otras palabras, el gusto es antes atributo de gustos sociales que atributo de almas...", Rubert de Ventos, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Ed. Península, 1969.

<sup>2</sup> Gómez de la Serna, Ramón, *Una teoría personal del arte*, Madrid, Col. Metrópolis, Ed. Tecnos, 1988, pág. 233 (reedición del original aparecido en Cruz y Raya, No. 16, Madrid, 1934).

<sup>3</sup> Uno de los primeros textos sobre el "camp" fue el de Susan Sontag *Notas sobre el camp*, 1964.

<sup>4</sup> Riviere, Margarita, *Lo cursi y el poder de la moda*, Espasa Calpe, Madrid, 1922, pág. 102.

El kitsch comenzó a entenderse más como un fenómeno cultural muy complejo que incluye al menos tres aspectos fundamentales: el propio objeto u obra como potenciador estético –natural o artificial–, el productor del mismo y el disfrutador que dirige su fruición kitsch hacia alguno de los elementos de su entorno.

Los primeros intentos de definición surgidos hacia la tercera década del siglo XX<sup>5</sup> lo consideraban como una categoría estética denostativa con la que se calificaba “objetivamente” a un determinado tipo de configuración formal, es decir, los objetos “kitsch”, como si se tratara de una condición inmanente y perenne. Sin embargo, los límites de este tipo de definición no tardaron en expresarse, pues es evidente que se dejaban de lado los aspectos subjetivos del fenómeno, tales como el propio disfrute estético o la importancia de los códigos estéticos subjetivos que cada contexto cultural induce.

De este modo, se hizo necesaria una visión más amplia del fenómeno, por lo que hacia mediados de la década de los cincuenta comenzaron a aparecer nuevos análisis<sup>6</sup> que incluían una serie de variantes subjetivas –tales como los complejos fines estéticos del disfrutador– los cuales revelaron no solamente la posibilidad de un disfrute específicamente kitsch, sino que se postuló, incluso, la existencia de un tipo de sujeto –el “hombre-del-kitsch” lo llamó Hermann Broch– que pre-

sentaba una cierta disposición a emocionarse a cualquier precio,<sup>7</sup> independientemente de si lo provocaban obras explícitamente kitsch o las obras de arte más calificadas y jamás sospechosas de promover este tipo de fruiciones.

Sin embargo, y a pesar de la amplitud de enfoque que brindaban estas nuevas interpretaciones, aún se dejaba fuera un importante tercer elemento del problema: el productor –individual o colectivo– de la creciente variedad de objetos e imágenes potenciadoras de disfrutes kitsch, en el que participan activamente gran cantidad de productores, entre ellos muchos arquitectos, por cierto. De este modo, nuevos análisis<sup>8</sup> estudiaron el kitsch desde los aspectos socioeconómicos y culturales implicados en su producción, tales como los procesos de producción masiva de objetos e imágenes dirigidos específicamente al consumo cultural.<sup>9</sup>

De esta manera, la comprensión del fenómeno estético del kitsch ya no apuntaba únicamente hacia una limitada condición objetiva de ciertos objetos, sino que comenzó a entenderse más como un fenómeno cultural muy complejo que incluye al menos tres aspectos fundamentales: el propio objeto u obra como potenciador estético –natural o artificial–, el productor del mismo y el disfrutador que dirige su fruición kitsch hacia alguno de los elementos de su entorno. Por ello, se deberá desechar cualquier definición del fenómeno que remita a una descripción formalista del objeto, o bien aquellas que sólo enumeren los factores teleológicos que lo excluyen del mundo del arte para dirigirse más hacia una definición en términos de relación entre los tres niveles o dimensiones del fenómeno.

El kitsch deberá, entonces, comprenderse como una relación estética que se establece con algún elemento de su entorno (una cosa, una imagen, una obra de arte, la

<sup>5</sup> Me refiero particularmente a los textos de Hermann Broch, de Clemente Greenberg y de Gómez de la Serna.

<sup>6</sup> Me refiero a los conocidos textos de Abraham Moles, de Umberto Eco y de Ludwig Giesz.



Estación del metro Komsomolskaia, Moscú, URSS, 1935.

<sup>7</sup> Giesz, Ludwig, *Fenomenología del kitsch*, España, Ed. Tusquets, 1973, pág. 52.

<sup>8</sup> Como los de Dwight McDonald en los Estados Unidos y los de Gillo Dorfles y Abraham Moles en Europa, hacia la década de los sesenta.

<sup>9</sup> Las reproducciones autorizadas de obras de arte vendidas como “souvenir” en las tiendas de los museos internacionales son un caso claro de ello, por ejemplo, las miniaturas de la torre Eiffel convertidas en atractivos llaveros.



Letrero en una papelería en Perote, Veracruz.

naturaleza o incluso con otros seres humanos) que tiene la particularidad de que, utilizando formas culturalmente reconocidas (al menos para determinado contexto) y de contenidos tópicos (es decir, con eficacia semántica) producen en el sujeto un efecto emotivo (preconcebido o no por su productor) que es interpretado y valorado por el propio disfrutador "como si" fuese una experiencia estética privilegiada (es decir, como única, artística, inédita, original o de prestigio).

#### Su condición temporal, histórica y cultural

"...Antes de que se nos olvide, seremos convertidos en kitsch. El kitsch es una estación de paso entre el ser y el olvido..."  
Milan Kundera

A partir de esta propuesta de definición se pueden intuir algunos de los límites y riesgos que entraña cualquier intento de categorización superficial del kitsch, no sólo cuando ésta se dirige hacia las imágenes, las cosas y las obras de arquitectura producidas por nuestro presente, sino, sobre todo, cuando se orientan a calificar los bienes producidos en culturas lejanas y diversas, o bien los producidos en épocas precedentes, con códigos culturales a veces radicalmente distintos a los nuestros.

Así, sería completamente erróneo calificar de kitsch las obras producidas en la antigüedad que, sencillamente, eran feas o mediocres —en función desde luego—, de sus propias ideas de fealdad y de calidad—, ya que estaríamos cometiendo el error —demasiado común, por cierto— de aplicar razonamientos contemporáneos a obras que fueron producto de contextos históricos, sociales, artísticos y estéticos radicalmente distintos a los nuestros. El kitsch no ha sido jamás un fenómeno intemporal, es un producto histórico, por y para un determinado contexto histórico.

Desde estas consideraciones, el fenómeno del kitsch —en cualquiera de sus tres dimensiones— podrá ser considerado como un sujeto histórico, es decir, susceptible de

ser interpretado desde la ciencia histórica, con los alcances y limitaciones que ello conlleva; así, seguramente será erróneo afirmar que Antonio Gaudí construyó muchas obras kitsch, ya que tendríamos primero que demostrar que en su época el artista catalán utilizó formas fácilmente asimilables y de contenidos tópicos que provocaban estados meramente emotivos que, sin embargo, eran interpretados en aquel entonces como experiencias estéticas privilegiadas. Por el contrario, bastaría una somera revisión a los periódicos y revistas de la época para percatarse de que esto no ocurrió jamás, que, incluso, sus formas arquitectónicas provocaron por un buen tiempo la incompreensión, el rechazo o la burla de buena parte de sus contemporáneos.

En cambio, y siguiendo con el ejemplo de Gaudí, sería fácil demostrar que siete décadas después sus formas se han popularizado y asimilado de tal modo por la actual industria cultural –incluso inspirando a nuevos productores de formas gaudianas– que las obras del maestro catalán se han convertido en un típico caso de kitsch turístico –sutilmente disfrazadas con discursos nacionalistas–, y que lejos de conducir a una mayor comprensión de su genio, lo lleva a una degradación, muy redituable por cierto, pero superficialmente consumible y, por lo mismo, fácilmente desechable.

De hecho, el kitsch como sujeto histórico también se ha interpretado como un producto exclusivo de un determinado contexto económico, social o político; por ejemplo, se ha dicho que ha sido un fenómeno cultural típico de las sociedades consumistas y opulentas, o bien que se manifiesta en las sociedades capitalistas burguesas, cuando la realidad nos muestra que se ha presentado en muchos de los países del llamado Tercer Mundo, y ha aparecido en sociedades socialistas, tal y como acertadamente nos recuerda la desaparecida crítica argentina Marina Waisman:

... ¿Por qué se habla, por ejemplo, del kitsch como producto típico y exclusivo de la sociedad de consumo, olvidando uno de los ejemplos rutilantes de esa



Comercio al sur de la Alameda Central, Ciudad de México.

arquitectura, como el subterráneo de Moscú? Sin hablar por ejemplo del monumento al soldado ruso en Berlín Oriental, [o] del proyecto premiado en el concurso para el monumento a Stalin...<sup>10</sup>

De hecho, esta relación del kitsch con el contexto político y social ha inducido a pensar en su pertenencia a ciertos regímenes políticos –particularmente con las dictaduras así como al producto de una determinada clase social –particularmente la denominada como “pequeña burguesa”–, cuando, nuevamente, la realidad mundial nos demuestra que en las democracias –Estados Unidos, por ejemplo, ha sido uno de sus grandes promotores y exportadores en el mundo– se ha manifestado abundantemente, del mismo modo que se ha expresado prácticamente en todos los estratos

<sup>10</sup> Waisman, Marina, *La estructura histórica del entorno*, Buenos Aires, Col. Arquitectura Contemporánea, Ed. Nueva Visión, 1977, pág. 21.



Interior de un local en la Feria de Abril, Barcelona.

socioeconómicos, pues las únicas diferencias entre una gran residencia y una vivienda de escasos recursos son sólo el costo de los materiales y los modelos culturales a los que se hace alusión.

No obstante, y a pesar de esta aparente omnisciencia del kitsch, no podría afirmarse que es un fenómeno completamente universal —aunque aspire a serlo—, ya que hay muchas zonas de la tierra que están inmersas en procesos estéticos diversos, que nada tienen que ver con este moderno fenómeno de raigambre occidental. Lo que sí se puede afirmar es que, al menos hoy por hoy, nada hace suponer su pronta desaparición; al contrario, la rapidez de los actuales medios masivos de comunicación y la accesibilidad económica de la industria cultural nos muestran que no sólo se ha incrementado su producción mundial, sino que pareciera ser uno de los caminos preferidos que ha elegido la llamada globalización para imponer al resto del mundo los códigos culturales de los centros hegemónicos.

### Kitsch y arquitectura

“Mi casa es mi castillo...”  
Abraham Moles

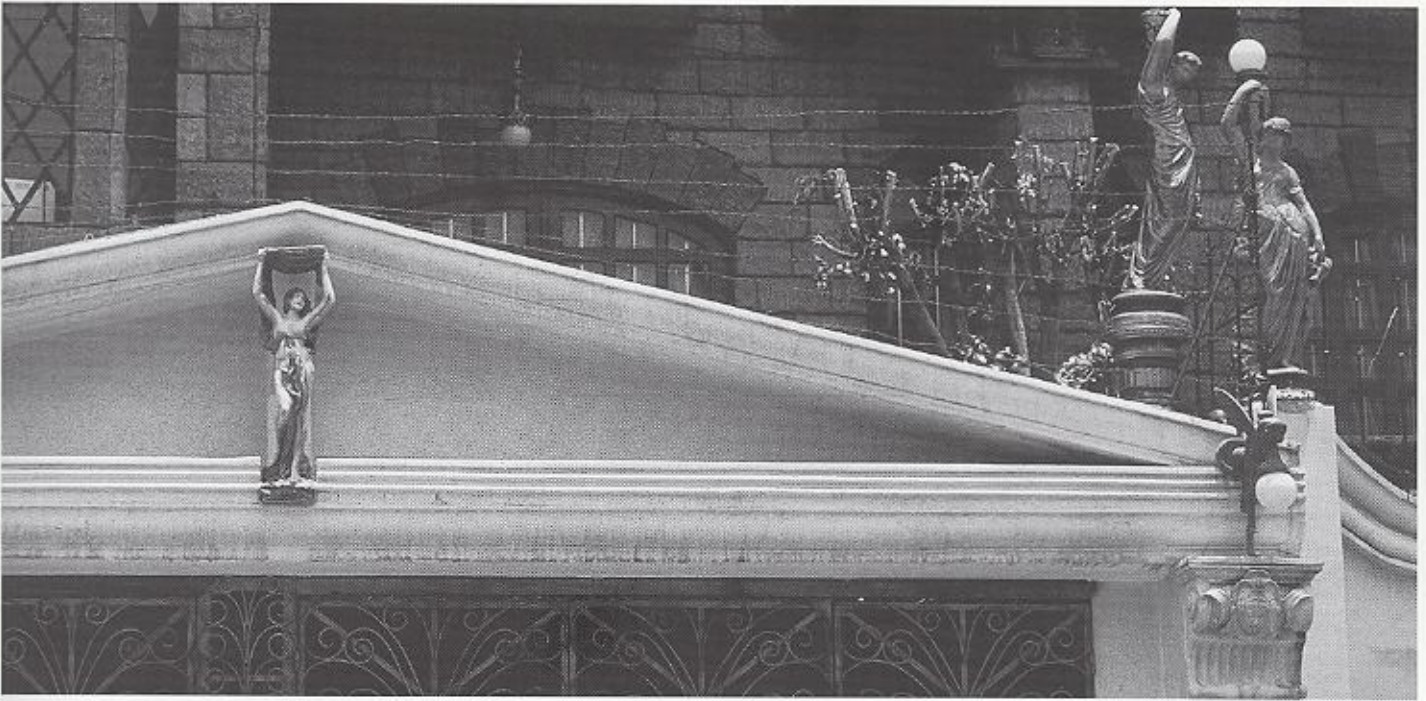
La producción arquitectónica es uno de los campos más fértiles para la aparición del kitsch, tanto en la producida profesionalmente como en la producida por otro tipo de gestores, como los mismos usuarios, los albañiles o bien los numerosos contratistas —es decir, aquellas producciones arquitectónicas que los “cultos” arquitectos suelen calificar de “edificaciones”—.

No obstante, y de manera similar a lo que ocurre cuando tildamos erróneamente de kitsch a muchos de los artículos de nuestro entorno, no todo lo que reconocemos como “feo”, “excéntrico” o “folklórico” reúne las condiciones necesarias para ser parte de este resbaloso universo estético que llamamos kitsch. Para empezar, habría que excluir a la arquitectura producida con anterioridad al Romanticismo, ya que si bien podríamos hoy emocionarnos de manera cursi con ella,

no podríamos afirmar que objetivamente lo hayan sido, pues es perfectamente sabido que en ninguno de los tiempos antiguos se llegó en términos artísticos a valorar más a la “novedad” que la tradición, condición que, como veremos más adelante, necesariamente acompaña al kitsch.

De hecho, es precisamente en el Romanticismo cuando aparecen una serie de factores históricos que de manera fortuita hicieron posible la irrupción del kitsch. Filosóficamente hablando, fue necesario que la tradicional concepción cíclica del tiempo diera paso a una concepción lineal del tiempo irreversible, afirmando así el mito del progreso, para que el valor de “lo moderno” adquiriera primacía sobre la repetición de la tradición.

De manera semejante, en el ámbito socioeconómico, el rápido ascenso de nuevos grupos sociales con poder adquisitivo —como la burguesía europea, por ejemplo—, trajo consigo una imperiosa necesidad de afirmación social ante sus contemporáneos, una demanda cultural que en muchos casos devino en una compulsiva adquisición de artículos y obras que, como la arquitectura kitsch de aquel entonces, intentaban expresar tanto su identificación con los antiguos aristócratas que admiraban —y que tradicionalmente estaban vinculados al arte—, como su reciente superioridad económica, traduciéndolo generalmente en una exageración formal y en una ostentación de los medios materiales de las obras. De hecho, este último punto también es señalado como otra de las circunstancias históricas del surgimiento del kitsch, ya que es precisamente a lo largo del siglo XIX cuando los medios tecnológicos de producción masiva posibilitaron la reproducción rápida y económica de obras de arte únicas, del mismo modo que se comenzaron a fabricar industrialmente gran cantidad de ornamentos arquitectónicos en yeso —aquellos que tanto odiaba John Ruskin—, es decir, una serie de avances tecnológicos que si bien por sí mismos no aseguran la aparición del kitsch, sí colaboran cuantitativamente en su producción y promoción.



Casa en la calle Enrique Rebsamen, detalle del acceso, México, D.F.

Los cambios de orden artístico que se dieron a partir del Romanticismo contribuyeron también decisivamente en la irrupción del kitsch, como el incremento en la valoración de la novedad y la originalidad en el arte –en detrimento de la manifestación del pasado tradicional–, o bien el crecimiento de un desmedido mercantilismo entre los artistas –en detrimento de la calidad de las obras–, pues el kitsch brindaba tanto un atractivo valor de excentricidad a sus consumidores, como la oportunidad de ganar dinero a sus productores.

Sin embargo, una de las razones históricas más poderosas que contribuyeron al surgimiento del kitsch fueron los cambios de orden estético que supusieron la irrupción y el triunfo del Romanticismo, cuando llegó a su fin la primacía de una idea de belleza absoluta y universal –todavía promovida por las normas de la Ilustración– para dar paso a una idea de belleza subjetiva y relativa, lo cual derivó en una pluralidad estética en todas las áreas de la producción de obras y objetos –es decir, la relativización del “buen” y “mal” gusto– como en una extrema valoración del disfrute estético del receptor, lo cual induce a la fácil promesa de emocionarse a cualquier precio.

Así, los palacios y castillos promovidos por orden de Luis II de Baviera durante la segunda mitad del siglo XIX no sólo representaban la pluralidad estética de entonces –pues mientras una de sus residencias reproducía fielmente al Palacio de Versalles, el castillo de Neuschwanstein, construido sobre un acantilado, emulaba las formas y emplazamientos de los castillos feudales de la antigüedad germana–, sino que expresan la extrema valoración que el monarca asignaba al disfrute estético; y no sólo se conformó, por cierto, con satisfacerlo mediante la arquitectura, su fruición iba acompañada de toda una forma de “vida medieval” que incluía ropa, utensilios y protocolo que lo hacían sentir “como si” viviera en el pasado feudal. De esta manera, el castillo se interpreta como un ejemplo del neogótico alemán imperante, es decir, una obra potenciadora de fruiciones kitsch, donde el monarca con-

sumía formas arquitectónicas perfectamente reconocibles en aquel entonces, cuyos contenidos tópicos –la mitificación de la vida medieval– producían efectos emotivos que se interpretaban como hechos estéticos privilegiados.

La confluencia de todos estos factores filosóficos, sociales, económicos, tecnológicos, artísticos y estéticos contribuyó de manera fortuita al surgimiento del kitsch, tanto en la producción de objetos como en el ámbito de nuestra profesión. Desde entonces, a pesar de los evidentes cambios históricos que ha habido, pareciera ser que seguimos siendo hijos del Romanticismo.

Y seguirá ahí mientras exista una determinada relación estética entre un usuario y una obra edificada (hacia una de sus partes o bien hacia la totalidad de la obra) que presenta la particularidad de que, utilizando formas arquitectónicas reconocibles (tanto materiales, como espaciales), y con contenidos culturalmente tópicos (efectivos semánticamente en ese determinado contexto cultural), produce en el usuario un efecto emotivo preconcebido (por el arquitecto o por el sistema de producción que fabricó la obra) que, sin embargo, es interpretado y valorado por el usuario disfrutador “como si” fuese una experiencia arquitectónica privilegiada (o lo que en ese contexto se entienda como privilegiado, tales como una experiencia única, artística, original o de prestigio).

Podrán cambiar, aparentemente, los tres niveles del fenómeno; podrán variar las formas arquitectónicas potenciadoras del kitsch –pues no existe un único “estilo kitsch”–, podrán cambiar los usuarios de las obras –y con ello sus posibles fruiciones–, o podrán modificarse los diferentes actores que intervienen en la producción de la arquitectura –así como sus fines y sus medios– y, sin embargo, permanecer silenciosamente agazapado en espera de aquel instante de debilidad que nos permita derramar aquella temblorosa lágrima celosamente guardada. De nosotros dependerá si se trata de la lágrima más trascendente de nuestra existencia o si nuestras mejillas son bañadas por varias dulzonas lágrimas profundamente kitsch. ☺



