



ARQUITECTURA POPULAR EN LOS ANDES. ENSAYO SOBRE
DICOTOMÍAS ANALÍTICAS Y LA VIDA COTIDIANA
POPULAR ARCHITECTURE IN THE ANDES. ANALYTICAL ESSAY
DICHOTOMIES AND EVERYDAY LIFE

Christien Klaufus
CEDLA
Amsterdam, Países Bajos
C.J.Klausfus@cedla.nl
<http://www.cedla.uva.nl>

RESUMEN

Este artículo explora los debates académicos internacionales sobre arquitectura popular y sus valores analíticos para el análisis de las ciudades andinas. Las teorías sobre arquitectura popular son basados en una dicotomía categórica entre cultura alta y baja. El artículo sostiene que esa distinción analítica debe ser revisada, sobre todo para un contexto latinoamericano.

Basado en los trabajos de campo en Riobamba y Cuenca, Ecuador (entre 1999 y 2011) y un estudio preliminar de Huancayo, Perú (2011), la autora describe cómo las formas contemporáneas de la arquitectura popular son apreciadas localmente, para lo cual utiliza una metodología etnográfica en la que los diferentes actores involucrados en el diseño de viviendas son valorados con igual importancia. El artículo argumenta que por motivo de la globalización las actividades de los auto-construtores y profesionales en la construcción de viviendas se están vinculando cada vez más. Este proceso trajo consigo, la desaparición de las fronteras simbólicas entre el trabajo de los profesionales y el de los profanos. Determinándose que su estatus como profesional se está gradualmente degradando, mientras que las élites locales y culturales, empezaron a re-apreciar los estilos históricos de sus centros urbanos monumentales. Mientras tanto, se está desatendiendo la creación de formas nuevas socialmente inclusivas. El artículo sugiere que la llamada cholificación de la ciudad pueda ser apreciada como un señal de la democratización del espacio urbano en Los Andes, para lo cual se necesita un debate abierto para desarrollar nuevas formas arquitectónicas locales, que tanto los profesionales como la población local se puedan identificar.

Palabras clave: arquitectura popular, cholificación, identidad local

ABSTRACT

This article explores international academic debates on popular architecture and their analytical values for the analysis of cities in the Andes.

Theories on popular architecture are based on the categorical dichotomy between high and low culture. The article asserts that this analytical distinction needs to be revised, especially for a Latin American context.

Based on fieldwork in Riobamba y Cuenca, Ecuador (between 1999 and 2011) and a preliminary study of Huancayo, Perú (2011), the author describes how contemporary forms of popular architecture are appreciated locally, using an ethnographic approach, in which the different actors involved in house design are considered of equal importance. The article asserts that due to globalization the house building activities of self-builders and architects have increasingly become intertwined.

This has resulted in the disappearance of a symbolic boundary between the work of professionals and lay designers.

Realizing the gradual degradation of their professional status, local cultural elites have started re-appreciating the historical styles of their monumental inner cities. Meanwhile, the creation of new socially inclusive forms is being ignored. The article suggests that although the so-called cholification of the city might be understood as a signal of the democratization of Andean urban space, an open debate is needed to develop new local architectural forms, with which both professionals and the local population can identify.

Key word: architecture, cholification, local identity

INTRODUCCIÓN

En Europa y los Estados Unidos el término ‘arquitectura’ se usa generalmente para calificar a edificios que tengan un cierto nivel de calidad estética, técnica y espacial en el diseño.

Se habla de una arquitectura con mayúscula ‘A’ para diferenciar el diseño de edificios insignificantes y por eso no deberían ser calificados como arquitectura. Sostengo que para analizar el cambio del entorno urbano en las ciudades andinas, necesitamos un significado más amplio, incluyendo tanto la arquitectura con mayúscula ‘A’ como la arquitectura con minúscula ‘a’.

En esa dicotomía analítica se enfoca este ensayo, explorando cómo el debate sobre la diferencia entre cultura alta/ cultura popular ha influenciado el discurso profesional a nivel local en algunas ciudades andinas.

El objetivo es abrir el debate profesional local para incluir a las nuevas manifestaciones de la arquitectura, como por ejemplo, las viviendas llamativas de migrantes transnacionales.

El artículo es basado en varios estudios etnográficos realizados en las ciudades de Riobamba y Cuenca, Ecuador entre 1999 y 2011 (Klaufus 2009), completado con un estudio preliminar de Huancayo, Perú (Klaufus 2011).

CLASIFICACIÓN DE CULTURAS

En la literatura socio-científica, el arte y los productos de cultura refinada son indicados, muchas veces, con el término cultura alta, para diferenciar los productos menos exclusivos, cotidianos que son considerados como cultura popular. La diferencia entre una cultura cualificada más alta o más baja es basada en un modelo de cultura evolucionista que tiene su origen en el pensamiento del Siglo de la Ilustración, en el cual se atribuía a la sociedad occidental una cultura y civilización más alta que a sociedades no-occidentales.

No solamente entre, sino dentro de sociedades se colocaba esa jerarquía a base de valores supuestos universales (Crysler 2003, 51 nota 19).

En ese paradigma se reedificaba fuertemente el término ‘cultura’. A base de una supuesta autenticidad de ciertas manifestaciones culturales se dibujaba una línea entre formas culturales ‘refinadas’ y ‘desarrolladas’ por un lado y expresiones ‘populares’ y ‘primitivas’ por otro lado. El pensamiento de Kant sobre la autonomía de diferentes actividades culturales y la autonomía de individuos contribuía a la idea de que la verdadera experiencia artística consistía de una forma autónoma que dominaba la función del objeto. Este tipo de expresión refinada de cultura se llamaba ‘arte’: “Cultura alta ha

utilizado el arte como un marcador clave de distinción, con el juicio que producciones estéticas

de los sectores populares no cualifican como arte. Ciertamente el término ‘estético’ es negado a los trabajos de arte popular, dado su incrustación en usos rituales y otros” (Rowe & Schelling 1991, 197).

A un lado del espectro cultural construido se encuentra entonces la cultura alta: formas refinadas, desarrolladas de arte y cultura, como la música clásica, el teatro, la literatura y la arquitectura, donde los principios estéticos y estilísticos juegan un papel importante. La cultura alta pertenece a la élite. La cultura alta es definida por Herbert Gans de la siguiente manera:

Esta cultura [alta] se diferencia de todas las otras culturas de gusto en que es dominada por creadores – y críticos – y que muchos de sus usuarios aceptan los estándares y perspectivas de los creadores.

Es la cultura de los “serios” autores, artistas etc. y por eso su público incluye a una proporción significativa de creadores (Gans 1999, 100).

Los creadores y el público de cultura alta ocupan según sociólogos como Herbert Gans y Pierre Bourdieu una posición privilegiada en la sociedad, que es relacionada con su alto nivel de educación y posición socio-económica.

En el libro *Distinction*, Bourdieu considera que solamente la gente de la clase social dominante es capaz de desarrollar estrategias para ‘estetizar’ su vida. A ese grupo integra entre otros artistas “quienes como inventores y profesionales de la ‘estilización de la vida’ solamente pueden hacer de su arte de vivir, una de las bellas artes” (Bourdieu 2000, 57). También los arquitectos son considerados de este grupo. Según él, el gusto de la clase de trabajadores se caracteriza en el cambio por “una reducción sistemática de las cosas de arte a cosas de la vida” (Bourdieu 2000, 5). Gente de las clases bajas se dejarían llevar por la utilidad y la funcionalidad de los productos que consumen, eso es al menos la aserción que se utiliza en esta opinión estratificada de expresión cultural.

La muestra de buen gusto en productos culturales es según Bourdieu un mecanismo importante para mantener el control sobre fuentes de existencia y representaciones simbólicas del poder.

Ese sistema se mantiene más o menos a sí mismo, debido a que a través de formas refinadas de expresión de arte y cultura se transmiten códigos que solamente pueden ser entendidos por iniciados.

Una obra de arte solamente tiene significado e interés para alguien quien posee la competencia cultural, es decir, el código en el cual es codificada. La implementación consciente o inconsciente de esquemas explícitos

o implícitos de percepción y apreciación [...] es la condición oculta para reconocer los estilos [...] (Bourdieu 2000, 2).

El conocimiento previo, necesario para entender cultura alta se obtiene parcialmente a través de la educación, y parcialmente a través de una iniciación paulatina en los códigos por expertos.

Por esa razón Abner Cohen (1981) habla de una cultura de élite donde un grupo privilegiado mantiene lo más posible el conocimiento de códigos y el uso de símbolos dentro de su propio círculo para mistificar su identidad como grupo de poder.

Eso hace que estas formas de expresión son más difícilmente accesibles para personas que no frecuenten los círculos de la élite cultural. Eso no quiere decir que cultura alta no puede ser apreciada por un público más amplio, pero un público de no-iniciados probablemente miraría el arte de otra forma que los iniciados. De esta manera, según esta teoría la élite cultural altamente educada tiene un monopolio a la creación y el consumo de cultura alta. Para ellos es además un medio simbólico para diferenciarse del común de las gentes.

Al otro lado del espectro se encuentra todo lo que no es arte, expresado en el término cultura popular. En estas teorías la cultura popular es un término mucho más amplio que cultura alta. La mayoría de las definiciones de cultura popular consisten, aparte de folclor (las tradiciones artesanales de un pueblo) también de cultura de masas (productos industriales para las masas). Lo característico de esta categoría conceptual es que se presenta a la cultura como algo que es accesible para un público amplio, porque no se necesita un conocimiento previo. Una amplia escala de expresiones y productos culturales son considerados como cultura popular, desde productos artesanales, hasta telenovelas y música pop y variantes kitsch del arte. Lo único que, según los teóricos, estos productos tienen en común, que no cumplen con las normas y los valores académicos que se atribuyen al arte.

Forman, por así decir, una categoría restante frente a cultura alta. Esto es además el problema analítico de este concepto (Rowe & Schelling 1991, 2).

Antes de continuar, quisiera dedicar una reflexión a los lentes proverbiales que tenía puesto como investigador.

Indirectamente, esta discusión ha influenciado mi vista hacia la investigación. Siempre tenía que explicar algo en el momento de la elección de conceptos y términos.

Los antropólogos me preguntaban por qué utilizaba el lenguaje de los arquitectos, mientras que los arquitectos me preguntaban por qué abusaba de sus conceptos para edificios que según ellos no eran arquitectura.

En eso intenté de encontrar un término medio. Como arquitecta soy entrenada para hacer la diferencia entre arquitectura con mayúscula 'A' y arquitectura con minúscula 'a'. Después como antropóloga aprendí de poner esa diferencia a discusión de forma crítica.

En mis ojos, la situación en Cuenca y Riobamba, igual que en otras ciudades como Huancayo, muestra claramente que una diferencia categórica y objetiva entre una arquitectura sin arquitectos y una arquitectura de arquitectos no se puede hacer en la vida cotidiana.

Imitaciones y enculturación siempre forman parte de la arquitectura, en cualquier parte del mundo. Es importante darse cuenta que el concepto de la arquitectura es una construcción social en sí que puede ser usada o abusada tanto por la élite local como por los académicos internacionales.

Posición de la arquitectura popular en las ciencias sociales

La dicotomía también se aplica a formas 'más altas' y 'más bajas' de construcción. Arquitectura con mayúscula 'A' es un término que se utiliza para ciertas formas desarrolladas de construcción. En el sentido general eso quiere decir que arquitectura, como producto cultural, es asociada con sociedades complejas en las cuales aparece un alto grado de especialización. La arquitectura alta es vista como una prestación cultural especial que supera lo cotidiano. Es puesto frente a construcciones que son consideradas como cotidianas y 'normales': arquitectura popular. Donde la arquitectura alta es una muestra de exclusividad, mientras que la arquitectura popular es una muestra de lo cotidiano, tradiciones y rutinas. En cambio la Arquitectura alta puede sobresalir del entorno, la arquitectura popular justamente es intercalada en el entorno. Templos antiguos, catedrales medievales y monumentos contemporáneos como el Museo Guggenheim en Bilbao son considerados como arquitectura alta.

Granjas, viviendas de autoconstrucción en barrios populares y arquitectura vernácula de países no-occidentales cuentan generalmente como arquitectura popular. De esta manera la diferencia, tal vez, suena como natural pero es rodeada de calificaciones normativas e ideológicas que son discutidas ampliamente en el debate académico.

La arquitectura, como disciplina académica, es relacionada al desarrollo de la educación de arquitectura en Europa.

Esto encuentra sus orígenes en el siglo dieciocho en París, donde la École des Beaux Arts (Escuela de Bellas Artes) y la École Polytechnique (Escuela Politécnica) eran consideradas como los dos primeros institutos

para educación de arquitectura (Benevolo 1971, 5-9; Rabinow 1989, 47-57). En las escuelas de Bellas Artes se consideraba a la arquitectura como una forma de arte, mientras la escuela politécnica ponía énfasis en los aspectos técnicos y científicos de la disciplina de diseño. A base de estos dos enfoques sobre la construcción, se desarrollaron las escuelas posteriores de arquitectura en Europa, que a su vez eran el modelo para las escuelas de arquitectura en el resto del mundo, entre otros los países andinos. Los arquitectos y urbanistas latinoamericanos eran formados desde un marco de pensamiento puesto a la misma altura europea, que no siempre estaba sintonizado con la situación local.

Que la dicotomía entre arquitectura y arquitectura popular es una invención occidental, resulta también de un inventario de algunos libros prominentes de arquitectura de las décadas pasadas.

En una famosa serie redactada por Nervi, que se llama *Weltgeschichte der Architektur* (Historia Mundial de la Arquitectura), la diferencia entre arquitectura 'primitiva' y 'altamente desarrollada' está presente de forma explícita. La primera parte de la serie que describe las tempranas culturas altas en el Occidente, después de lo cual se expone los desarrollos en la arquitectura romana y bizantina en partes separadas, seguido por libros sobre arquitectura de la Edad Media, el renacimiento, el barroco y la era moderna.

Como última parte – un poco una parte rara en la serie – hay un libro con el título *Architektur der primitiven Kulturen* (Arquitectura de las culturas primitivas) (Guidoni 1976). Desde la publicación de estos libros en los años setenta, los paradigmas directivos en las ciencias sociales y humanidades han cambiado y un tal libro obtendría ahora probablemente otro título. Sin embargo, en las librerías de arquitectura todavía se puede encontrar dos categorías separadas que corresponden a los campos de interés de los científicos. Por un lado hay estudios de la historia del arte o de la teoría del arte sobre arquitectura en el mundo occidental, o sobre arquitectura con mayúscula 'A' que fue exportada desde el Occidente hacia otra parte. Estos estudios caben en el canon occidental de arquitectura histórica (Crysler 2003, 33). En este segmento las consideraciones antropológicas son escasas. El análisis de Paul Rabinow (1989) de la arquitectura francesa del siglo diecinueve y el estudio de James Holston (1989) sobre la arquitectura modernista de Brasilia forman las excepciones más conocidas (véase también AlSayyad 1992; Fraser 1990).

Al otro lado del espectro se encuentra un sin número de publicaciones sobre cultura popular y arquitectura 'tradicional', 'vernácula' o 'informal'.

Muchas veces tratan específicamente de la vivienda. El origen de este interés social surge desde los principios

del siglo veinte. Con el establecimiento de la especialidad de Estudios Culturales se originó el interés por esa llamada cultura popular y las definiciones corrientes de cultura alta y popular (Storey 1994).

Según los académicos conservadores y marxistas del comienzo del siglo veinte la cultura popular y de masas comprenderían manifestaciones no auténticas que distanciarían el hombre de su 'verdadera' cultura. Por eso el pueblo tenía que ser protegido contra sí mismo, según esos académicos: "Los Señores del kitsch [...] explotan las necesidades de las masas para obtener una ventaja y/o para mantener su dominancia de clase" (Macdonald 1957, 60). La idea que se debe proteger a la sociedad de la nivelación de cultura también encontró a nivel mundial seguidores en los arquitectos. En los años ochenta y noventa se problematizó la diferencia entre cultura alta y popular en el debate encendido sobre teorías culturales. La atención académica cambió de los productos culturales a los grupos sociales que construían la diferencia, y a los procesos en los cuales se construía o justamente se destruía esa diferencia. También se ponía énfasis en que la diferencia analítica entre cultura alta y popular tiene sus limitaciones, no solamente porque implica una jerarquía social, pero sobre todo porque el investigador se deja seducir muchas veces a una forma de mesianismo social: una identificación con gente de clases sociales más bajas a quienes se atribuye cultura popular. Con el mesianismo social, justamente se pone énfasis en la diferencia jerárquica en forma oculta: "la oposición cultura alta/cultura popular no es simétrica, y simplemente dándole la vuelta no ayuda a liberarse de las distorsiones que genera" (Rowe & Schelling 1991, 197).

La identificación con los marginados no contribuye en los ojos de los críticos a un mejor entendimiento de las relaciones sociales.

Para un análisis de la cultura de América Latina la dicotomía sería especialmente problemática según Rowe y Schelling (1991), porque la diferencia entre una cualidad estética y de utilidad en expresiones artísticas no se puede hacer ahí. También García Canclini sigue esta línea de argumentación. Él pone que las categorías de cultura alta y cultura popular se atraviesan tanto en Latinoamérica que no se puede hacer una diferencia conceptual: "Así como la oposición entre lo tradicional y lo moderno no funciona, lo popular, y lo basado en las masas no se encuentran dónde estamos acostumbrados a encontrarlos" (García Canclini 1995, 2).

Por eso utiliza el concepto de 'híbrido' para denotar las formas de mezcla. A su vez, también su teoría sobre culturas híbridas recibió mucha crítica. Pues, si todo en Latinoamérica fuera híbrido, no se podría hacer ninguna pronunciación sobre nada. Además, su teoría da muestra de evolucionismo, porque ve la hibridación

como un proceso de mezcla continua, en que las fases anteriores siempre son menos mezcladas, entonces más puras. Por eso Ouweneel hace una diferencia entre hibridación como modelo evolucionista – el modelo de García Canclini que él critica – e hibridación en un momento determinado, presentado como un residuo de dos sistemas culturales puestos el uno sobre el otro: “dos sistemas estilizados y compuestos que son puestos el uno sobre el otro, más bien un ‘palimpsesto’ que una descendencia” (Ouweneel 2005, 124).

La constatación general de los autores es que es fácil de indicar los ejemplos de cultura híbrida en Latinoamérica, pero difícil de definirla. Por lo demás dejo la elaboración teórica de cultura híbrida fuera de consideración. Utilizo los conceptos cultura alta y popular como conceptos indicadores para mostrar cómo el pensar sobre arquitectura en ciudades medianas en los andes lleva a la producción social y la construcción social de arquitectura, y de qué manera se trata este tipo de datos empíricos en el mundo académico. Según Salman (1996) se puede utilizar estos conceptos como medio descriptivo para poder expresar la complejidad de la realidad empírica (cf. Rowe & Schelling 1991, 197-198).

El interés internacional para ejemplos de una supuesta arquitectura vernácula crecía después de la publicación de libro prominente de Rudofsky (1998[1964]) *Architecture Without Architects* (Arquitectura sin arquitectos).

A nivel mundial se esbozaba el mapa de la arquitectura popular, ¿pero a base de qué criterios? ¿Qué entienden los diferentes autores con arquitectura sin arquitectos? Rudofsky habla en términos generales sobre arquitectura “sin origen”, refiriéndose a edificios cuyos diseñadores o constructores son desconocidos o de todos modos no famosos. Jean-Paul Bourdier y Nezar AlSayyad escogieron el término tradicional como concepto central. En su definición arquitectura tradicional comprende tanto arquitectura popular rural como autoconstrucción urbana. El término tradicional debería hacer superfluo a indicaciones como vernácula, autóctono, primitivo, folclórico, anónimo y popular. En la descripción de los autores el entorno construido tradicional comprende: “viviendas y asentamientos cuyos formas se originan de procesos culturales más que de opiniones estéticas especializadas” (Bourdier & AlSayyad 1989, 6). Según ellos, la arquitectura popular no representaría opiniones estéticas refinadas. Para una interpretación de autoconstrucción esta definición presenta entonces problemas.

Bourdier y AlSayyad no niegan que el término arquitectura tradicional también tiene sus límites. A base de un estudio de casos en las contribuciones en su volumen se pone a discusión los límites entre moderno y tradicional, urbano y rural, arquitectura más alta y más

baja.

Así, según Jo Tonna (1989), se puede hablar en Malta de un intercambio fructífero de elementos de la arquitectura oficial y popular. Amr Abdel Kawi (1989) problematiza a base de historias sobre un oasis en Egipto la diferencia entre una mirada profesional al uso de espacio y la perspectiva de los habitantes.

Notablemente, la problematización de las categorías alta y popular en la arquitectura no ocurre en la obra de uno de los autores más conocidos en el ámbito de la arquitectura popular, Paul Oliver, define la arquitectura popular como “arquitectura del pueblo y por el pueblo, pero no para el pueblo” (Oliver 2003, 14; cf. Storey 1994, 5).

Oliver determina la diferencia entre arquitectura popular y arquitectura profesional entre otros a base del tipo de la sociedad en la cual la arquitectura se origina. Según su clasificación la arquitectura vernácula existe sobre todo en sociedades tribales. Las sociedades con una élite urbanista ya no tendrían una ‘verdadera’ arquitectura vernácula. Aunque reconoce que algunas formas de arquitectura no pueden ser clasificadas en base de este modelo, esto no tiene consecuencias para la diferencia que utiliza. Así está en su libro *Dwellings: The vernacular house worldwide* (Viviendas: La casa vernácula a través del mundo) también un capítulo sobre autoconstrucción en barrios populares de grandes ciudades (Oliver, 2003). En este capítulo pone que la autoconstrucción tal vez se podría considerar como una arquitectura auténtica para la gente del barrio, pero que no debería llamarse ‘nueva vernácula’ como había sugerido Lisa Peattie (1992) en un artículo. En reacción a su idea que autoconstrucción también puede ser considerado como arquitectura popular auténtica, él escribe: Si los productos de desechos y materiales descartados de la ciudad son considerados como ‘materiales y recursos locales’ algunos pueden considerar estos factores como justificantes para este tipo de argumentos. Sin embargo, aunque algunos asentamientos puedan tener una fase cuando las casas tradicionales son construidas al borde de una ciudad, la mayoría de casas de invasores son construidas sin una tradición (Oliver 2003, 225).

Sin una tradición de construcción, no existe una cultura popular auténtica, así razona Oliver. Por supuesto se puede decir mucho sobre los términos autenticidad y tradición, pero en este espacio se iría demasiado lejos sintetizando este debate completo. Aquí solamente es importante de constatar que pocos autores tienen una opinión tan rígida y evolucionista como Oliver.

Amos Rapoport y Peter Kellett rechazan la manera de enfoque de Oliver. Ellos sí consideran casas de autoconstrucción en barrios populares como ejemplos de diseño vernácula. Rapoport maneja una continuidad

de modelo, estirado entre maneras tradicionales y autóctonas de construir (arquitectura vernácula tradicional) y métodos de construcción desarrollados a nivel internacional, académico (arquitectura alta). Dentro de esta continuidad, así pone Rapoport (1988, 55), “Asentamientos espontáneos [están] más cerca de lo tradicional vernácula que de cualquier otro tipo de entorno y lo más lejos de los entornos diseñados profesionalmente o de ‘alto estilo.’” Kellett y Napier (1995) se distancian aun más de Oliver. Ellos advierten contra clasificaciones de arquitectura a base de tipologías de sociedades, como lo hacen Oliver y Rapoport. Ellos también ven autoconstrucción como una forma específica de arquitectura popular, pero desde la idea de que los propietarios-habitantes realizaron ellos mismos las construcciones en un entorno que no se formó a base de planificación. Lo que en mis ojos es un problema para todas las definiciones de arquitectura popular arriba mencionadas, es la exclusión total de alguna intervención profesional. De los ejemplos de Ciudadela Carlos Crespi y Cooperativa Santa Anita resulta que muchas veces los autoconstructores en ciertas fases de la construcción contratan o consultan con un profesional (por ejemplo para el permiso de construcción). La diferencia entre ‘de’, ‘para’ o ‘por’ el pueblo entonces no existe en autoconstrucción.

La descripción que da Henry Glassie en mi opinión aproxima lo mejor la situación andina. Glassie (2000, 20) pone: “llamamos edificios ‘vernáculos’ porque incorporan valores ajenos a las acariciadas en la academia.”

Los autoconstructores diseñan sus casas no desde una teoría académica o ideología, pero desde sus propios ideas, deseos y necesidades. Existe una diferencia importante entre la definición de Bourdier y AlSayyad y la de Glassie.

Bourdier y AlSayyad ponen que ideas estéticas no forman la base de la arquitectura popular. Autoconstructores solamente tendrían motivos funcionales.

No estoy de acuerdo con esto. En la definición de Glassie, la arquitectura popular expresa muchas veces otros valores que los valores arquitectónicos que son apreciados en las escuelas de arquitectura y el mundo académico.

Pienso que tiene razón. El límite exacto entre las categorías de la arquitectura con mayúscula ‘A’ y la arquitectura popular nunca se puede definir, ni sería el enfoque de cualquier estudio porque la diferencia no tiene valor empíricamente.

Como dicen Kellett y Napier (1995) no se puede tomar a tipologías de sociedades como indicadores para la pregunta si se puede hablar de arquitectura popular. Como alternativa ellos proponen de prestar más atención a las características morfológicas, pero esto no me

parece una buena solución.

Entonces nuevamente existe el peligro de olvidarse qué categorías culturales son construcciones sociales también.

Por eso abogo por más atención para el papel de los actores (autoconstructores, profesionales) en los procesos de construir y vivir, prestando atención tanto a la formación de una cierta imagen que a la manera de actuar. Hay una analogía con las discusiones de los años ochenta sobre la pregunta si la autoconstrucción equivale al bricolaje (construir con sus propias manos). Ward (1982, 200) ponía en ese tiempo que en autoconstrucción pueden aparecer diferentes gradaciones de trabajo pagado. Según él, autoconstrucción no excluía la pericia contratada. De esta manera, de mi punto de vista se debería también pensar sobre la arquitectura popular: la arquitectura popular en el mundo urbanizado no excluye la participación de profesionales. Hasta donde se debe considerar la arquitectura como alta o baja, arte o tradición, es una construcción social tanto de los intelectuales locales como de los científicos del mundo académico internacional.

No sólo desde el punto de vista pragmático es bueno pensar sobre los cambios en la conceptualización de arquitectura popular. También tiene un aspecto ético. Poniendo énfasis en la diferencia entre ‘arquitectura con arquitectos’ y ‘arquitectura sin arquitectos’ se puede pues romantizar y exotizar la última categoría (Crysler 2003, 20). Nezar AlSayyad escribió sobre esto en los años ochenta: Existe un prejuicio implícito en nuestro trabajo hacia la conservación de lo que todavía puede ser conservado de viviendas y asentamientos tradicionales.

Este prejuicio parece originarse en el miedo de que si estos asentamientos cambian, lo que algunos de sus residentes podrían desear, perderemos nuestro objeto de investigación y nuestra subsistencia.

Como disciplina, el estudio de viviendas y asentamientos tradicionales, no importa cuán joven sean, parece haberse caído en la trampa de construir una realidad social basada en su propio idioma particular (AlSayyad 1989, 530).

Durante la década pasada muy poco se ha cambiado en los estudios sobre arquitectura vernácula. El énfasis todavía – o tal vez cada vez más – está en la arquitectura tradicional, construida con las propias manos (Vellinga 2005).

Por más importante que sean estos estudios para la conservación y el traspaso de las tradiciones autóctonas de construcción que están por desaparecer bajo la influencia de la globalización, también se debe prestar atención a nuevas formas de arquitectura popular.

Irene Cieraad (1999), quien hacía una investigación antropológica de formas occidentales de vivienda, toma un similar punto de vista. Ella critica el poco interés antropológico para la vivienda europea. Según ella, detrás del interés unilateral antropológico para formas de vivir no-occidentales, se esconde la suposición evolucionista que en las sociedades modernas occidentales se habría perdido la relación entre ciudadanos y su uso de espacio. Yo sostengo que lo mismo cuenta por el poco interés antropológico en viviendas que parecen ser derivadas del mundo occidental en otras partes del mundo. Viviendas que se ven ‘internacionales’ u occidentales, ya de antemano son calificadas por los investigadores como ‘no auténticas’ y por ende no vale la pena investigarlas.

Por eso los cambios sociales y culturales que llevan al nuevo diseño quedan fuera del horizonte. Aún más que para metrópolis eso vale para ciudades más pequeñas y regiones relativamente desconocidas a nivel internacional, como Huancayo. (Robinson 2002, 2006).

Aprecio de la arquitectura popular en las ciudades andinas

La diferencia académica entre arquitectura como forma de arte y arquitectura popular fue incorporada por profesionales en las ciudades que formaban parte de mi estudio (Klaufus 2000; 2004; 2006a; 2006b; 2007; 2009; 2011): Cuenca y Riobamba (Ecuador) y Huancayo, Perú. Los practicantes de la disciplina arquitectónica y urbanista gozan de gran prestigio en Latinoamérica. Originalmente, arquitectos venían de círculos de la élite y tenían clientes sobre todo de su propio círculo. Pertenecían a la capa superior social y también tenían influencia política. En su papel de ‘arquitecto científico’ eran vistos como tecnócratas de quienes se esperaba que podían enfrentar problemas sociales mediante intervenciones físico-espaciales.

(Ouweneel 1995-1996). En la práctica resultó muchas veces que las intervenciones arquitectónicas y urbanistas no ofrecían una solución para problemas sociales, pero el prestigio de personas con títulos como Arquitecto e Ingeniero se quedó. Como profesionales eran a ellos que se atribuían pericia en diseño y construcción y eso les daba poder. “Cualquiera que sea la conexión entre pericia y poder es basada en el hecho de que cuando la interacción entre experto y lego comienza, hay una asimetría notable de conocimiento básico; y más o menos a pesar de lo que suceda en la interacción, mucho de esa asimetría se mantendrá” (Hannerz 1992, 120). En su papel como ‘arquitecto como artista’ arquitectos eran considerados además como conocedores que sabían de estética refinada. Esa posición fortalecía el prestigio del título ‘arquitecto’.

Las ideas arquitectónicas se basan en ideologías sobre lo que es un ‘buen’ espacio para vivir, tanto a nivel de escala de edificios individuales como a nivel de la ciudad (ideologías desde las cuales la disciplina de urbanismo se ha desarrollado). A través de los siglos esas ideologías son traducidas en corrientes divergentes, cada uno con sus propias escuelas, estilos de construcción y protagonistas. Sin querer tratar ampliamente aquí la historia de la arquitectura occidental, en mi estudio se menciona una serie de estilos de construcción y corrientes que dejaron sus huellas en las ciudades de los países andinos: los estilos franceses de construcción del siglo diecinueve (formas neoclásicas y neogóticas), el modernismo del Estilo Internacional, que dominaba el mundo en el siglo veinte, y desde los años setenta (como reacción al modernismo del Estilo Internacional) los estilos posmodernos y el Regionalismo Crítico (Klaufus 2009).

Estas corrientes eran enraizadas en corrientes internacionales, pero en varias ciudades de los andes obtienen una elaboración local específica. Es importante darse cuenta qué profesionales legitiman el uso de estos estilos de construcción desde el éxito internacional de las diferentes corrientes.

Se veían como los guardias de la cultura alta y se ponían frente a los productores y consumidores de cultura popular. Sin embargo muchas veces no podían definir una diferencia clara entre los edificios que pertenecerían a la categoría de la arquitectura refinada, y el resto. El consenso simplemente no existía. Algunos profesionales aseveraban que a base de diseño se podría hacer una diferencia esencialista entre arquitectura buena y mala.

Algunos arquitectos aseveraban que del ‘análisis objetivo de la forma’ resultaba que la nueva ‘arquitectura de migrantes’ no era adecuada para el campo. Según ellos el uso de materiales tenía una lógica intrínseca, desde la cual debería seguir el diseño. Eran de la opinión que la relación lógica entre materiales y diseño faltaba en ‘arquitectura de migrantes’. Veían su conocimiento de análisis de forma con parte de su pericia formada académicamente, a base de la cual podían juzgar sobre la aptitud social de estética (cf. Crysler 2003, 58; Leach 1997, xiv). Aunque estos profesionales aseveraban aspirar a un análisis objetivo académico de forma, sus análisis de igual manera eran construcciones sociales de arquitectura adecuada. Como ya mencioné antes, varios científicos sociales han constatado que, por más constructivista y negociable que sean las diferencias entre uno mismo y el otro en la práctica, en la vida cotidiana los informantes consideran las diferencias sociales como algo definido y real (Cohen 2000; Baumann 1999, 91-94), y así era también en Cuenca.

En Cuenca el carácter constructivista del discurso nosotros-ellos se manifiesta en la constatación de que

la evaluación de autenticidad solamente se aplicaba a casas de ciudadanos que en el sentido social o geográfico se encontraban 'lejos' de los profesionales. Ellos hablaban por ejemplo sobre la 'arquitectura fetiche' y sobre 'modelos importados', pero únicamente con casas de supuestos campesinos y trabajadores. La arquitectura opulenta en los barrios residenciales en la ciudad no se criticaba abiertamente porque en la producción de estas casas estaban involucrados colegas conocidos y clientes importantes. De las villas americanas en las urbanizaciones de la clase media rica no se decía abiertamente que eran 'inadecuadas', aunque disimuladamente algunos lo pensaban. También el argumento de que el diseño de una casa no sería auténtico cuando los elementos de estilo eran importados, se aplicaba selectivamente. No tenía validez por ejemplo para la arquitectura neoclásica francesa en el centro histórico de la ciudad. A través de esta discusión los profesionales del orden establecido intentaban de reconstruir los límites sociales entre élite y pueblo, ciudad y campo. Pero la fuerza expresiva de las villas de migrantes transnacionales y nuevos ricos resultaba muchas veces ser más fuerte que su opinión.

En Riobamba, donde formas de mezcla arquitectónica eran más la regla que la excepción y entonces era difícil de encontrar uniformidad de estilo, se formulaba la crítica a los estilos de construcción en relación a una imagen fragmentada de la ciudad. Ahí no se hablaba de urbanización del campo, sino de la 'ruralización' de la ciudad.

De ciertos edificios en el centro, se decía que el diseño no era 'de aquí', con lo cual se ponía énfasis en la falta de autenticidad. Pero cuál arquitectura entonces pertenecía a Riobamba como ciudad multi-étnica, nadie lo sabía.

Nuevas formas de arquitectura popular hicieron desvanecer las diferencias entre arquitectura como forma de arte y construcciones cotidianas. No solamente en Cuenca y Riobamba, también en otras ciudades en la región de los Andes se ha llevado la discusión sobre la aparición de nuevas formas de arquitectura popular en la ciudad. Una escala de formas y estilos arquitectónicos que no se puede agrupar todos bajo un denominador común, pero que tienen en común que llaman la atención, ha comenzado a dominar la imagen de la ciudad andina.

También en ciudades como Lima y La Paz los intelectuales se han ocupado de los cambios en la arquitectura popular. Ahí originaron, a lado de la arquitectura de la tradición académica europea, formas arquitectónicas, que por los profesionales son calificados como arquitectura chicha y chola respectivamente. En los años ochenta se inició en el Perú, como tratado 'chicha', una discusión sobre la cultura híbrida, la llamada cultura

chicha, de migrantes rurales en los barrios populares limeños. Autores como José Matos Mar y Jesús Martín-Barbero impulsaron el debate sobre la aparición de la cultura híbrida de migrantes rurales. La 'popularización' de la cultura urbana llamaba la atención de los intelectuales. Matos Mar (2004) escribió en ese entonces un ensayo con el título de Desborde popular y crisis del Estado, en el cual describió entre otros esta cultura de mezcla. Dentro del debate de la cultura híbrida de migrantes del altiplano en barrios populares limeños, el arquitecto peruano Jorge Burga Bartra lanzó en los años noventa el término 'arquitectura chicha'. Definía arquitectura chicha como una mezcla de artefactos modernos con elementos autóctonos (lea: tradicionales) del altiplano, de donde venía la mayoría de los migrantes en Lima. Según Burga Bartra las combinaciones de extremos, como marcos de aluminio fabricados industrialmente y tejas artesanales, dan testimonio no solamente de mal gusto en diseño arquitectónico, pero también de la pérdida de las tradiciones 'auténticas' y autóctonas del altiplano.

Según él se puede considerar la arquitectura en los barrios populares como una gran mascarada, una fiesta de disfraces en la cual los migrantes del altiplano finalmente ya no se reconocen a sí mismos, pero que sin embargo era elevado como norma. Se puede contar a Jorge Burga Bartra, entre el grupo de intelectuales, cuya opinión es que se debe proteger al pueblo contra sí mismo.

En un artículo sobre la arquitectura chicha describe como ejemplo la tendencia de casas con marquesinas en la fachada, creando la ilusión desde la calle que las casas tengan techos inclinados de teja. En realidad no tienen techos inclinados pero planos. El ve este uso óptico de elementos de fachada como la prueba de que se puede hablar de una mascarada que afecta la autenticidad de la vivienda.

Sobre ello escribe lo siguiente: Al llegar a la gran ciudad, el campesino serrano abandona la teja y sus techos inclinados, poniéndose la máscara de una arquitectura de techo plano, moderna y urbana; [...] Luego, en la última década, advierte que los ricos de la ciudad empiezan a usar en sus fastuosas residencias tejas y arcos. Él se pregunta entonces: ¿por qué no puedo yo hacer lo mismo? ¿Acaso no son sus elementos, lo que dejó allá en su lugar de origen? Se pone entonces otro antifaz y nuevamente disfraza su arquitectura con tejas y techos inclinados, que pone sólo adosados a la fachada (Burga Bartra 1993, 34).

En esta cita Burga Bartra pone énfasis en que autoconstructores en barrios populares copiarían sus ideas de nuevos ricos y que el diseño no iría con su identidad. Según él, el pueblo gorronea de la cultura alta

de la élite, un pensamiento que cabe dentro del primer paradigma de cultura popular. Su preocupación no solamente se dirige hacia la pérdida de cultura autóctona, pero también hacia la disminución del prestigio que la cultura refinada proporciona a la élite. Al mismo tiempo admite en el artículo que la mezcla de estilos de construcción no es limitada solamente a los barrios populares y que no se puede dar criterios distintivos – ni morfológicos, ni en cuanto a la ubicación del barrio en la ciudad, ni en cuanto a los constructores que construyen este tipo de arquitectura – para este tipo de diseño. Con esto mina su propio argumento, porque si la élite también hace construir este tipo de marquesinas, ¿del disfraz de quién está hablando entonces?

También en La Paz existe atención para el desarrollo en la arquitectura popular.

La Fundación de Estética Andina (irónicamente abreviado por la FEA), que se ocupa de este tema, solía avisar en su página web:

La FEA considera los ejemplos de la arquitectura popular en La Paz como laboratorios de entendimiento de la dualidad y la incoherencia de una sociedad en la cual coexisten los modelos de desarrollo occidentales con prácticas, mitos y supervivencias precolombinos. Ese violento mestizaje cultural ha promovido una arquitectura bizarra que está transformando la imagen urbana de la ciudad, y es construida por una pujante burguesía popular, más conocida como “la burguesía chola” dedicada al comercio formal e informal, al contrabando y a la industria clandestina (La Fundación de Estética Andina, www.la-fea.org/lafea, 16 de febrero 2005).

Aquí también se relacionan ciertas características de forma de casas y edificios con determinados grupos de población: los autóctonos, los habitantes de barrios populares, los munícipes informales, los marginados. Ellos serían los constructores de una arquitectura extraña, diferente pero no necesariamente mala.

Uno de los involucrados de esta organización, arquitecto Carlos Villagómez, es fascinado por la arquitectura híbrida popular en su ciudad, que él llama la arquitectura chola, el homólogo boliviano de la arquitectura chicha de Lima. Solo, él aprecia positivamente sobre el diseño, contrario a Burga Bartra.

Sin un lenguaje discernible ni organizado, los edificios de la estética chola [...] son una mezcla delirante de colores y detalles que se intensifican con la incorporación irracional y profusa de mensajes (Villagómez SF, 11).

[L]a estética [...] es la expresión de los nuevos movimientos sociales de la mayor ciudad indígena de América Latina y ya es una realidad irreversible. Aunque se resisten algunos grupos nostálgicos de una ciudad liberal de principios del siglo XX, o de la modernidad pul-

cra y aséptica, la estética chola es quizás el motor más dinámico que impulsa los nuevos imaginarios urbanos (Villagómez SF, 13).

Villagómez considera la arquitectura popular construida por migrantes rurales mestizos y indígenas no como un problema, pero como una forma de emancipación de esta población. Él ve esta emancipación, o la democratización del espacio urbano, como un reto para los profesionales en la búsqueda de una identidad cultural y urbana. También el antropólogo, Matos Mar, veinte años después de la publicación de su libro, *La cultura chicha omnipresente en Lima*, la ve como señal de una democratización exitosa. Incluso tan exitosa, que en el año 2004 llega a la conclusión que gracias al surgimiento de esta cultura popular en Perú se puede construir una identidad nacional (Matos Mar 2004, 144-148). Es interesante de poner las visiones sobre arquitectura de estos profesionales frente a frente, porque puede echar luz al pensamiento sobre las nuevas tendencias. Burga Bartra ve el tamaño creciente de la arquitectura chicha como síntoma de ‘popularización’ y nivelación de la arquitectura. El carácter noble de la arquitectura se estaría afectando por eso. Él cabe en la línea de críticos que condenan la arquitectura popular porque estaría gorroneando de la cultura alta, lo que Burgos Bartra dice también literalmente, y por qué finalmente llevaría a la homogeneización cultural. En cambio, Villagómez ve la arquitectura chola como señal de que la arquitectura vernácula está modernizándose bajo la influencia de procesos de emancipación. Con eso cabe en el rincón de los optimistas culturales que observan justamente heterogeneidad de la cultura, debido a que surge una nueva diversidad. Muchos profesionales del orden establecido de Riobamba y Cuenca utilizan argumentos que se parecen a los de Burga Bartra.

Me asocio más con la línea de Villagómez, aunque de ninguna manera quiera negar las relaciones desiguales de poder entre arquitectos de élite y habitantes de barrios populares. No quiero ser culpable de mesianismo social. Justamente mirando dos lados de la historia, pienso que en Cuenca y Riobamba, y también en Huancaayo, se puede observar un cambio social. La preocupación entre profesionales del orden establecido es una señal de que en los años pasados se podía hablar del surgimiento de nuevos grupos de la clase media (baja), por lo cual el onopolio arquitectónico de la élite es afectada. Abner Cohen (1981, 4) pone: “cuando los símbolos del culto [de la élite] pierden su potencia, cuando públicos exteriores dejan de ser diferentes a ellos, tales élites pierden su legitimación y probablemente pierden poder.” De cierto modo esto es lo que pasó en Cuenca – y en menor medida en Riobamba. Hannerz (1992, 112) dice de una manera parecida: “Cuando las formas culturales reclamadas como propiedad [por la élite]

pierden su atracción hacia sí mismos y otros, o son acogidos por demasiada gente, o simplemente por la gente equivocada, el buen tipo de distinción sólo puede ser reinstalado si alguien viene con algo nuevo.”

CONCLUSIÓN

Mientras que la arquitectura de la élite se está perdiendo su poder de distinción, la diferencia construida entre la cultura alta y popular se está desvaneciendo. Los símbolos de élite están perdiendo fuerza. Pero como reacción a esto, los profesionales no han comenzado a desarrollar nuevas formas, sino se han dedicado a la imitación de formas existentes y a la conservación de arquitectura histórica.

Los monumentos coloniales y republicanos son vistos por ellos como ejemplos de arquitectura de alto nivel con estilo internacional que la hacen arquitectura con mayúscula ‘A’. Legitiman este estatus refiriéndose a los corrientes internacionales desde donde vinieron los edificios. Esta arquitectura elevada ven como contrapeso para la cholicación de la ciudad. Los intentos de la élite cultural para revitalizar el centro histórico se pueden entender entonces como una reacción al proceso de la democratización del espacio urbano en los Andes, sea o no sea preferible desde una perspectiva estética.

BIBLIOGRAFÍA

- AlSayyad, Nezar (1989) “Dualities in the Study of Traditional Dwellings and Settlements: An Epilogue.” En *Dwellings, Settlements, and Tradition: Cross-cultural Perspectives*, Jean-Paul Bourdier & Nezar AlSayyad (eds.), pp. 527-532. Lanham: University Press of America.
- AlSayyad, Nezar, (ed.) (1992) *Forms of Dominance: On the Architecture and Urbanism of the Colonial Enterprise*. Aldershot: Avebury.
- Baumann, Gerd (1999) *The Multicultural Riddle: Rethinking National, Ethnic, and Religious Identities*. New York: Routledge.
- Benevolo, Leonardo (1971) *The tradition of modern architecture*. Vol. 1 de *History of modern architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- Bourdier, Jean-Paul, & Nezar AlSayyad (eds.) (1989) *Dwellings, Settlements, and Tradition: Cross-cultural Perspectives*. Lanham: University Press of America.
- Bourdieu, Pierre (2000) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Burga Bartra, Jorge (1993) “Arquitectura popular en Lima.” *Quehacer*, revista bimestral del Centro de Estudios y promoción del Desarrollo (DESCO) 81: 32-40.
- Cieraad, Irene (ed.) (1999) *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Cohen, Abner (1981) *The Politics of Elite Culture: Explorations in the Dramaturgy of Power in a Modern African Society*. Berkeley: University of California Press.
- Cohen, Anthony (ed.) (2000) *Signifying Identities: Anthropological Perspectives on Boundaries and Contested Values*. London: Routledge.
- Crysler, Greig (2003) *Writing Spaces: Discourses of Architecture, Urbanism, and the Built Environment, 1960-2000*. New York: Routledge.
- Fraser, Valerie (1990) *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru 1535-1635*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gans, Herbert (1999) *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books.
- García Canclini, Nestor (1995) *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Glassie, Henry (2000) *Vernacular Architecture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Guidoni, Enrico (1976) *Architektur der primitiven Kulturen*. Vol. 14 de *Weltgeschichte der Architektur*, Pier Luigi Nervi (ed.). Stuttgart: Belsler.
- Hannerz, Ulf (1992) *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press.
- Holston, James (1989) *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasília*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kawi, Amr Abdel (1989) “The Oasis of Farafra in the Eyes of its Inhabitants.” En *Dwellings, Settlements, and Tradition: Crosscultural Perspectives*, Jean-Paul Bourdier & Nezar AlSayyad (eds.), pp. 357-378. Lanham: University Press of America.
- Kellett, Peter, & Mark Napier (1995) “Squatter architecture? A critical examination of vernacular theory and spontaneous settlement with reference to South America and South Africa.” *Traditional Dwellings and Settlements Review* 6, no. 2: 7-24.
- Klaufus, Christien (2000) “Dwelling as representation: Values of architecture in an Ecuadorian squatter settlement.” *Journal of Housing and the Built Environment* 15, no. 4: 341-365.
- (2004) “El espacio urbano como representación de identidades locales.” *Urbis Visión* 01, no. 002: 12-19.
- (2006a) “Globalization in residential architecture in Cuenca, Ecuador: social and cultural diversification of architects and their clients.” *Environment and*

- Planning D Society and Space 24, no. 1: 69-89.
- (2006b) "Megaproyecto El Barranco' in Cuenca, Ecuador: architects and their role in local representations." En *Hyper City: the symbolic side of urbanism*, red. Peter Nas en Annemarie Samuels. London: Kegan Paul.
- (2007) "Exclusive visions of an inclusive city: Professionals and the mediation of multicultural urban space in Riobamba, Ecuador", *Etnofoor XIX(2)*: 47-68.
- (2009) *Construir la ciudad Andina: Planificación y autoconstrucción en Riobamba y Cuenca*. Quito: Abya Yala/FLACSO.
- (2011) "Arquitectura de remesas: 'Demonstration effect' in Latin American popular architecture." *Etnofoor 23(1)*, 9-28.
- Leach, Neil (ed.) (1997) *Rethinking Architecture: A reader in cultural theory*. London: Routledge.
- Macdonald, Dwight (1957) "A Theory of Mass Culture." En *Mass Culture: The popular arts in America*, Bernard Rosenberg & David White (eds.), 59-73. New York: Macmillan.
- Matos Mar, José (2004) *Desborde Popular y Crisis del Estado: Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Oliver, Paul. (2003) *Dwellings: The Vernacular House World Wide*, London: Phaidon.
- Ouweneel, Arij (1995-1996) "The Germination of Politics: Within the Directorio of the Institute of Chilean Engineers, 1910-27." *Historia 29*: 357-390.
- (2005) *The flight of the shepherd: Microhistory and the psychology of cultural resilience in Bourbon Central Mexico*. Amsterdam: Aksant Academic Publishers.
- Peattie, Lisa (1992) "Aesthetic politics: shantytown or new vernacular?" *Traditional Dwellings and Settlements Review 3*, no. 2: 23-32.
- Rabinow, Paul (1989) *French Modern: Norms and Forms of the Social Environment*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rapoport, Amos (1988) "Spontaneous Settlements as Vernacular Design." En *Spontaneous Shelter: International Perspectives and Prospects*, Carl Patton (ed.), pp. 51-77. Philadelphia: Temple University Press.
- Robinson, J. (2002) "Global and World Cities: A View from off the Map." *International Journal of Urban and Regional Research 26*, no. 3: 531-554.
- (2006) *Ordinary Cities: Between Modernity and Development*. London & New York: Routledge.
- Rowe, William, & Vivian Schelling (1991) *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. London: Verso.
- Rudofsky, Bernard (1998 [1964]) *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Salman, Ton (ed.) (1996) *The Legacy of the Disinherited: Popular Culture in Latin America: Modernity, Globalization, Hybridity and Authenticity*, Amsterdam: CEDLA.
- Storey, John (ed.) (1994) *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, New York: Harvester Wheatsheaf.
- Tonna, Jo (1989) "The Interpretation of High and Folk Traditions in Malta." En *Dwellings, Settlements, and Tradition: Cross-cultural Perspectives*, Jean-Paul Bourdier & Nezar AlSayyad (eds.), pp. 161-181. Lanham: University Press of America.
- Vellinga, Marcel (2005) "Anthropology and the challenges of sustainable architecture." *Anthropology Today 21*, no. 3: 3-7.
- Villagómez, Carlos (Sin Fecha) "Arquitectura Delirante: El caso de La Paz Bolivia." Documento no publicado.
- Ward, Peter (1982) "The Practice and Potential of Self-Help Housing in Mexico City." En *Self-Help Housing: A Critique*, Peter Ward (ed.), pp. 175-208. London: Mansell Publishing.