

Bernal Rivas, Gonzalo Enrique.
Universidad de Guanajuato.

Arquitectura de las mentiras.

Architecture of lies.

PALABRAS CLAVE

Verdad, falso, simulación, arquitectura permanente, arquitectura efímera, México.

KEY WORDS

Truth, fake, simulation, permanent architecture, ephemeral architecture, Mexico.

RESUMEN

Esta comunicación tiene la intención de explorar la relación que existe entre la arquitectura, tanto permanente como efímera, con las mentiras a través de un análisis de su presencia en determinadas obras tanto en México como en otras latitudes desde el siglo XVII hasta el presente. Con respecto al vínculo entre la arquitectura permanente y lo simulado, se han considerado primero las cinco formas de verdad en arquitectura propuestas por el arquitecto mexicano José Villagrán García para después abordar el populismo apoyado por figuras como Robert Venturi; las ciudades del espectáculo y los parques de diversiones analizados por García Vázquez; y la idea de la tematización admitida por John Hench. Referente al lazo entre arquitectura efímera y lo falso, hemos revisado ciertos arcos del triunfo mexicanos como el diseñado por Sor Juana Inés de la Cruz; algunas fachadas ficticias edificadas en España y Guatemala durante el siglo XVIII; los pueblos Potemkin originados en Crimea y construidos después en otros países. Finalmente, examinamos la relación entre la escenografía y lo falso desde la óptica de los escenógrafos mexicanos Alejandro Luna y Jorge Ballina Graf.

ABSTRACT

This presentation has the intention of exploring the connection that exists between architecture, both permanent and ephemeral, and lies through an analysis of its presence in precise works in Mexico and other countries from the seventeenth century onwards. Regarding the link between permanent architecture and lies, we have considered first the five forms of truth in architecture proposed by the Mexican architect José Villagrán, to approach later to populism supported by figures like Robert Venturi; cities of spectacle and amusement parks analyzed by García Vázquez; and the idea of theming admitted by John Hench. In what concerns to the bond between ephemeral architecture and the false, we reviewed certain Mexican triumphal arcs like the one designed by Sor Juana Inés de la Cruz; some fictional facades built in Spain and Guatemala during the eighteenth century; the Potemkin towns that were originated in Russia and built later in other countries. Finally, we examine the relationship between scenography and the fake from the view of the Mexican scenographers Alejandro Luna and Jorge Ballina Graf.

INTRODUCCIÓN

Arquitectura de las mentiras es el término con el que hemos decidido nombrar esta comunicación que explora la relación que ha existido entre la arquitectura y lo falso a partir de la existencia de dicho lazo en una selección de obras permanentes y efímeras. Temporalmente, se ha decidido acotar nuestra búsqueda a la historia más reciente, abarcando desde el siglo XVII hasta la actualidad. Geográficamente, se ha preferido incluir las construcciones hechas en diferentes puntos del globo, reconociendo la presencia universal de lo simulado.

Esta comunicación está estructurada en dos partes. En la primera se hace referencia al vínculo de la arquitectura permanente y las mentiras, revisando inicialmente la tipología de verdades en arquitectura propuestas por el mexicano José Villagrán García en 1964 a partir de su estudio del tema de la verdad basado en A. Müller y Gastón Sortais, para después señalar al populismo estadounidense como un movimiento centrado en la simulación, subrayando la figura de Robert Venturi. Adicionalmente, se aborda el concepto de ciudad del espectáculo desde la óptica de Carlos García Vázquez, haciendo énfasis en los parques de diversiones y la tematización, lo cual es abordado también por John Hench.

En la segunda parte se estudian la relación de la arquitectura efímera y las mentiras, iniciando con los arcos del triunfo novohispanos desde la consolidación de las entradas virreinales en México en el siglo XVII. Se destaca el diseñado por la poetiza mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, que puede clasificarse como un arco que enmascaraba un edificio de acuerdo a la tipología de Chiva Beltrán (2012). Se señalan también las fachadas ficticias construidas en España y Guatemala en el siglo XVIII con motivo de la entrada del rey Carlos III y por la llegada del real sello de Carlos IV, respectivamente. También ubicado en el siglo XVIII, se aborda el origen de los pueblos Potemkin y se presentan dos casos como muestra de su expansión geográfica hacia otros países como Estados Unidos y Shanghai cerca del momento presente. Finalmente, revisamos la relación entre la escenografía y lo falso, lo cual es abordado desde la óptica de Alejandro Luna y Jorge Ballina Graf.

METODOLOGÍA

El presente trabajo se realizó haciendo investigación documental. Se consultaron libros, revistas y sitios web para rastrear la relación que ha existido entre las mentiras y la arquitectura, tanto permanente como efímera, desde el siglo XVII, momento en el que se consolidaron las ceremonias virreinales de entrada en México, y abarcando las manifestaciones de ese vínculo en diferentes partes del mundo.

Para abordar la arquitectura permanente de las mentiras, se analizaron inicialmente las cinco formas de verdad en arquitectura propuestas en *Teoría de la arquitectura* (1962) para luego estudiar los preceptos del populismo estadounidense, una referencia obligada cuando se aborda la simulación en la arquitectura permanente, desde la perspectiva expuesta en *Historia crítica de la arquitectura moderna* (1980); la ciudad especular, sus edificios y su relación con la industria del entretenimiento presentados en *Ciudad Hojaldre* (2008); y la tematización como estrategia para favorecer el consumo desde la óptica mostrada en *Designing Disney* (2003).

Por otra parte, para aproximarse a la arquitectura efímera de las mentiras, se examinan los antecedentes de los arcos del triunfo novohispanos señalando su consolidación en el siglo XVII de acuerdo a la información presentada en *Arcos efímeros mexicanos* (2012) y destacando el caso particular del arco creado por Sor Juana Inés de la Cruz desde la óptica expuesta en *Arquitectura efímera para una fiesta política* (2019). También se describen las características más significativas de las fachadas ficticias construidas en España durante el siglo XVIII considerando la exposición señalada en *La arquitectura efímera del Barroco en España* (1993) y aquellas hechas en Guatemala con base el texto *El ritual de la lealtad: recibimiento del real sello en Guatemala* (2021). También se explica el origen de los pueblos Potemkin en el siglo XVIII como es considerado en el artículo *Catalina la Grande y Gregorio Potemkin* (2020) y se señala la expansión de estas falsas ciudades por todo el mundo desde entonces y hasta nuestros días teniendo como referencia el artículo *Pueblos que parecen de verdad, pero son solo fachadas* (2018). Finalmente, se aborda la relación existente entre la escenografía y lo falso analizando los textos *Manual práctico de diseño escenográfico* (2014) y *9 escenógrafos mexicanos* (2012), así como en el artículo *Escenografía y Arquitectura* (2019).

DESARROLLO

La relación entre la arquitectura permanente y lo falso

El estudio de la relación entre la arquitectura permanente y lo falso exige primero revisar el concepto de verdad y, particularmente, el de verdad en arquitectura. El arquitecto mexicano José Villagrán García se interesó por la noción de verdad y en su búsqueda de referentes, eligió a A. Müller y a Sortais para definirla. El primero explica que la verdad es "...el concepto de una relación (...), la relación del pensamiento, de la imagen con el objeto."¹, mientras que el segundo señala que el la "Conformidad del pensamiento y sus cosas."². Ambas definiciones tuvieron un fuerte impacto sobre Villagrán, quien explicó la verdad en términos de una relación en la que debe haber concordancia.

Una vez establecidos estos precedentes, Villagrán propone cinco formas de verdad en la arquitectura. La primera es la concordancia entre el material de construcción y la apariencia óptico-háptica, que se refiere a que los materiales usados en los edificios deben tener un aspecto que a la vista y al tacto sea acorde con dicho material, sin tener la intención de engañar al usuario haciéndole creer que se trata de otro material, con frecuencia más caro. Un caso en el que no existe esta correspondencia son los pavimentos de loseta cerámica que tienen apariencia de madera, imitando su textura y color, además de tener una forma alargada que correspondería a una tabla.

La segunda es la concordancia entre la forma y la función mecánico-utilitaria, es decir, la forma que tienen los elementos arquitectónicos debe estar relacionada con el uso que se les da. Cuando una columna, por ejemplo, es utilizada solamente para conseguir una apariencia

¹ Villagrán García, José. (1964). *Teoría de la arquitectura* (p.42). Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

² Ídem.

y no por requerirse para cumplir la función de transmitir las cargas de una cubierta a los cimientos, no se está actuando en apego a la segunda forma de verdad arquitectónica.

La tercera forma de verdad en arquitectura es la concordancia entre forma y destino utilitario económico. Esto está vinculado con los elementos arquitectónicos que son usados solamente para simular que es necesario su uso, pero que en realidad no están cumpliendo con un propósito. Un caso en el que no se actúa conforme a esta forma de verdad es la colocación de puertas falsas, detrás de las cuales no existe un vano, sino un muro ciego.

La cuarta forma de verdad en arquitectura es la concordancia entre las formas exteriores y las estructuras internas, lo cual se refiere especialmente a la relación que existe entre la fachada de un edificio y su interior. No se actúa conforme a esta forma de verdad cuando un edificio parece ser una vivienda promedio, pero cuyo interior no guarda relación con dicho aspecto al albergar, por ejemplo, unas oficinas.

Finalmente, la quinta forma de verdad en arquitectura es la concordancia entre la forma y el tiempo histórico o, en otras palabras, entre el estilo del edificio y la época a la que pertenece. Un caso en el que se es deshonesto respecto a esta forma de verdad es cuando se construye un edificio con un estilo que no es propio de esta época. El lenguaje usado y los sistemas constructivos no guardarán relación con la arquitectura de nuestro tiempo, generando una falta de integración originada en la simulación.

Estas cinco formas de verdad, expone Villagrán, aunque tuvieron su origen en el siglo anterior al que él vivió, siguieron vigentes, aunque en su opinión deberían nombrarse de una manera diferente. Las cinco formas de verdad son una concordancia entre la finalidad, el medio empleado y la forma resultante que recibe el nombre de lógica, particularmente lógica del hacer.

En ese momento histórico (mediados de los años 1960) explica Frampton (1980), la generalidad de los arquitectos notó que los principios reduccionistas de la arquitectura de esa época había conducido a ciudades empobrecidas. En ese contexto, destaca la radicalización en el pensamiento de teóricos como Robert Venturi, quien publicó *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). En ese texto hizo una crítica sensata sobre el entorno urbano de la época, proponiendo que se requería oponer el orden al desorden y viceversa. En 1972, sin embargo, publicó *Aprendiendo de Las Vegas*, un texto en el que pasó de aceptar el mal gusto en la arquitectura a su exaltación, y de tolerar la idea de la *Main Street* a aplaudir las franjas urbanas con carteles. Su planteamiento, de naturaleza estética, consideraba a Las Vegas como una máscara que escondía un entorno urbano inhumano, lo anterior aceptando que el límite entre las franjas urbanas y el desierto en el que se emplazó la ciudad eran los espacios residuales generados por las fachadas posteriores de los casinos. Robert Venturi tuvo que admitir una arquitectura superficial resultante de una sociedad de consumo caracterizada por los anuncios de luces neón. Incluso propone al casino como modelo de los espacios interiores y señala que los monumentos pueden ser sustituidos fácilmente por espacios decorados:

En Las Vegas, el casino es un espacio grande y bajo. Es el arquetipo de todos los espacios interiores públicos cuya altura se reduce por razones de presupuesto o de acondicionamiento del aire (...) Hoy las grandes luces son fáciles de conseguir y el volumen viene determinado en altura por limitaciones mecánicas y económicas. Pero las estaciones de ferrocarril, los restaurantes y las galerías comerciales de solo tres metros de alto reflejan además una actitud cambiante con respecto a la monumentalidad. (...) Hemos sustituido el espacio monumental de Pennsylvania Station por un ferrocarril elevado. Y el de la Grand Central Terminal se conserva principalmente gracias a su magnífica conversión en un instrumento publicitario. (Frampton, 2009, p. 295)

Frampton califica la actitud de Venturi como adscrita al populismo, mismo que describe como una simulación escenográfica en la que se construían parodias utilizando lo clásico y lo vernáculo. Ese movimiento consiguió seguidores rápidamente. En el ámbito teórico, Vincent Scully lo apoyó desde el inicio, escribiendo el prólogo del libro *Complexity and Contradiction in Architecture*. Por su parte, en la esfera práctica, los arquitectos Charles Moore y Robert Stern demostraron su respaldo construyendo en *balloon frame*, un tipo de construcción de madera que se ha usado profusamente en Estados Unidos y Canadá, en el que los pilares y vigas son reemplazados por muchos listones más delgados, facilitando el montaje y aligerando la estructura.

El populismo, expone Frampton, también tuvo detractores como Charles Jencks, que en su libro *The Language of Post-Modern Architecture*, explica que muchas obras que se identifican con esos principios, son solamente agradables o señalan el mal gusto de la arquitectura rural a través de propuestas vacías como ocurre en la casa hotdog de Stanley Tigerman. Jencks también criticó fuertemente la teatralidad usada por Moore y Turnbull en sus proyectos del *Kresge College*. Moore reaccionó a tales ataques admitiendo haber seguido tal estrategia, particularmente en la *Piazza d'Italia* construida en Nueva Orleans en 1979 (Figura 1). A pesar de esto, con el paso del tiempo el populismo se fortaleció culminando en obras Neo Art Decó, estilo en el que se construyeron viviendas como la casa Ehrman creada por Stern en Nueva York (1975) y rascacielos como el *Bank of the South West* hecho por Helmut Jahn en Houston (1982).

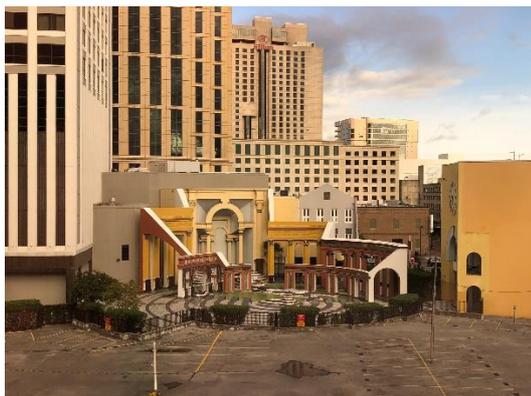


Figura 1. “Piazza d’Italia 1978”, Frank Gehry, 1978. (Fuente: Gehry, Frank. (2018). Piazza d’Italia, 1978. 30 de mayo de 2022, de Flickr Sitio web: <https://www.flickr.com/photos/frankgehry/44674731872>)

Durante la decadencia del populismo estadounidense, en contraste con las obras eclécticas de Moore, las viviendas diseñadas por Frank Gehry como su casa deconstruida, hecha en Santa Mónica en 1979, incluyeron un ingrediente rebelde. Sin embargo, según Frampton el populismo tuvo un eco más profundo durante esa etapa final en Europa como se aprecia en la presencia del pasado/El final de la prohibición, una obra del arquitecto italiano Paolo Portoghesi presentada en la Bienal de Venecia de 1980 y en la que todas las fachadas presentadas, de tamaño natural, fueron hechas por diseñadores de la industria del cine italiano, excepto una, realizada por Leon Krier, quien insistió en usar materiales reales.

Otra idea que cobra relevancia cuando se aborda la relación de la arquitectura permanente con lo falso: la ciudad del espectáculo. Ese concepto es explorado por Carlos García Vázquez (2008), quien señala a Jean Baudrillard como uno de los primeros teóricos interesados en la simulación como rasgo de la sociedad de masas. Según este filósofo la vida en las ciudades es cada vez más carente de experiencias auténticas y más saturada de artificialidad, lo cual ha ocasionado que los habitantes sientan nostalgia por lo real y necesiten experiencias fuertes como por ejemplo, los *reality shows*.

Carlos García Vázquez también destaca la opinión de Jameson (2001). Según él, el interior y el exterior de los edificios de la ciudad del espectáculo están separados. Por fuera son envolturas atractivas que son indiferentes al contexto que les rodea, y por dentro presentan un ambiente fantástico que ocasiona que el visitante se sienta vulnerable frente a los propósitos comerciales de estos espacios que están vinculados con el ocio y el consumo. El propio Vázquez explica que la industria del esparcimiento experimentó un importante desarrollo en los años 1980 debido a que los baby boomers, la generación de clase media nacida en los años 1960, alcanzó la madurez. Para este sector de la población, ajena a la posguerra, el ocio y el consumo se volvieron parte de sus actividades diarias, por lo que la demanda de entretenimiento creció. Los parques de diversiones fueron una de las respuestas a la demanda de diversión, entre ellos los de Walt Disney, que tuvieron una fuerte influencia sobre la ciudad del espectáculo por ser pioneros en usar la estrategia de la simulación.

Un ejemplo de ello es *Main Street*, una reproducción de una vieja ciudad estadounidense a escala 5:8, en el primer parque de Disney que abrió en Anaheim en 1954. El plan funcionó y se repitió en los otros parques que abrieron subsecuentemente en Orlando, París, Tokio y Hong Kong.

La realidad no es suficiente en los parques de Disney, es necesario mejorarla. La realidad mejorada es un concepto que estos espacios no esconden y que presentan orgullosos en libros como *Designing Disney* (2003), que incluye una sección llamada “*Estado de ánimo, sensación y mejoramiento de la realidad*”. En ella, John Hench explica que para mejorar la realidad se deben intensificar todos los elementos visuales narrativos. La realidad simulada que los visitantes tienen en los parques de Disney se genera al incluir detalles falsos como los caminos de lodo craquelados por el sol y las huellas mostradas en la sección africana del parque *Animal Kingdom*. Las atracciones y otros servicios como las tiendas y restaurantes fueron tematizados de acuerdo con la zona del parque en la que se encontraban con el objetivo de motivar el consumo de los visitantes, cuidando cada detalle, desde el diseño de los menús de los restaurantes hasta la forma de las repisas usadas en las tiendas, pasando por el diseño de vestuario y el comportamiento de los empleados. Las tiendas y restaurantes de los parques de Disney, sin embargo, conservaron para los visitantes una conexión con la realidad: la comida y los souvenirs.

La tematización, explica García Vázquez, llegó a restaurantes como el *Hard Rock Café*, en los que el entretenimiento y la comida se combinan, alcanzando también a los casinos como *The Venetian* que reproduce los canales de Venecia en las Vegas, la ciudad del espectáculo por excelencia. El turismo ha contribuido a la *disneylandización* de las ciudades, tematizando las áreas históricas de las ciudades como el Barrio Francés de Nueva Orleans, pero también extendiéndose más allá de ellas para atraer viajeros a zonas con ciertos estilos de vida como el barrio gay Castro de San Francisco. Es así como estos espacios que antes fueron verdaderos se volvieron simulados.

La relación entre la arquitectura efímera y lo falso

La relación entre arquitectura efímera y lo falso es el centro de interés de la segunda sección de este trabajo. Una de las formas de arquitectura efímera más populares, los arcos triunfales, son por definición falsos al ser considerados como un adorno, como se puede apreciar en la definición de Chiva Beltrán: “Esta estructura efímera, en forma de portada, con al menos un vano principal y recubierta de decoraciones, se va a convertir en la gran protagonista de las entradas simbólicas en los siglos modernos, presidiendo estas celebraciones y sustituyendo simbólicamente las puertas de la muralla como punto de toma del territorio, lugar donde la ciudad rinde pleitesía al gobernante.”³ En la Ciudad de México se colocaron arcos del triunfo para los virreyes desde el siglo XVI, pero fue hasta el siglo XVII que se consolidaron las entradas virreinales, extendiéndose hasta el siglo XIX. A lo largo de ese tiempo evolucionaron, adoptando primero el estilo barroco, luego mostrando alegorías de la independencia, después enalteciendo al emperador Maximiliano y finalmente incluyendo elementos prehispánicos durante el Porfiriato. En este trabajo nos centraremos en un caso particular en el que la simulación es patente.

Los materiales con los que eran construidos los arcos triunfales, señala Chiva Beltrán, incluían cartón, barro o lienzo, los cuales soportaban la iconografía elegida para honrar al personaje que se estaba recibiendo. El autor destaca también los relatos de la fiesta que eran publicadas después del evento, en las que se describía, entre otras cosas, el arco del triunfo, gracias a las cuales podemos conocer esos monumentos. Estos registros, sin embargo, deben tomarse con reservas tomando en cuenta la exageración que pueden incluir considerando que son textos emitidos por instancias oficiales.

Los arcos triunfales, explica Chiva Beltrán, se han vinculado históricamente con el poder. En Roma y otros lugares lejanos de aquel imperio se erigieron varios de estos monumentos. También en Roma se construyeron arcos permanentes, particularmente cuando se lograba una victoria importante. Los arcos triunfales, tanto efímeros como permanentes, tuvieron su origen en Roma. En el siglo XVIII se construyeron arcos permanentes para decorar las principales capitales europeas, aunque también se crearon arcos con materiales temporales con el objetivo de celebrar una entrada triunfal. Durante el Renacimiento se agrega una nueva capa a las procesiones medievales con la utilización de arcos del triunfo y túmulos. Entre ellos destaca el arco del triunfo, que con el apoyo de Carlos V llegó a toda Europa y después de la conquista también a América, donde la familia real no sería la protagonista de las solemnidades sino los virreyes. Esas celebraciones fueron usadas en América como una demostración de aceptación del pueblo hacia sus gobernantes, pero no se cuenta con registros visuales de ningún arco novohispano ya sea porque era caro grabar o porque solamente se tenía permitido grabar para el rey. Las descripciones son las únicas fuentes y se encuentran en México y España.

Los arcos novohispanos, señala Chiva Beltrán, tenían dos tipologías: los exentos, que estaban decorados por las dos caras y que se ubicaban en el centro de las calles de entrada a la plaza principal; y los creados para enmascarar una fachada, que estaban adosados a un edificio y que estaban decorados por un solo lado. Casi todos tenían un solo vano y sobre él se ubicaba una leyenda referente a la celebración. Tenían dos o tres cuerpos y órdenes superpuestos en las columnas que separaban las calles. Esto generaba espacios para colocar lienzos.

Christian Mendoza (2019) concuerda con Chiva Beltrán en que los arcos triunfales son de origen romano y en que su función era proporcionar un espacio para recibir a personajes importantes. También afirma que durante el siglo XVII y XVIII en México, este edificio temporal tenía dos funciones: albergar una fiesta política y ser el soporte de un texto que describía lo que se esperaba del virrey. La misión de los arcos triunfales no terminaba con su construcción, sino que se extendía a lo largo de las fiestas religiosas y laicas. Méndez Bañuelos afirma, según Mendoza, que los arcos triunfales tenían la función de festejar que cierta figura política estaba subiendo al poder, una celebración en la que participaban todas las clases sociales, lo cual implica que la comunidad lo legitima, que le otorga su voto de confianza al nuevo gobernante. Mendoza explica que los arcos tenían dos públicos, la figura política y el pueblo, además de un umbral que también tiene una doble naturaleza, al ser la entrada a las virtudes políticas y el acceso a la ciudad.

Partiendo de los antecedentes presentados, hemos decidido destacar el caso del arco del triunfo que Sor Juana Inés de la Cruz, hecho para celebrar la llegada de un virrey el 30 de noviembre de 1680, por dos motivos. Primero, se trata de un arco triunfal hecho en el siglo XVII, un momento histórico en el que las ceremonias de entrada de los virreyes a México se habían consolidado. Y segundo, el Arco diseñado por Sor Juana se construyó, según Mendoza, en la puerta occidental de la Catedral Metropolitana, un hecho significativo si se toma en cuenta que ese arco pertenece al segundo tipo, de acuerdo a la clasificación propuesta por Chiva Beltrán, que se caracteriza por enmascarar una fachada.

³ Chiva Beltrán, Juan. (2012). Arcos efímeros mexicanos. De la herencia hispana al nacionalismo artístico. (p.195). *Ciencias Sociales e Humanidades*, 24, 193-212.

Entre las propuestas recibidas para la construcción del arco, la de Sor Juana fue la única que se construyó. En ella se reproducía la imagen del virrey Tomás Antonio de la Cerda y se manifestaron las demandas ciudadanas. El virrey era también el Marqués de la Laguna, lo cual se relacionó con Neptuno, el dios del mar, considerando además que la ciudad de México se asentó sobre un cuerpo de agua. También debe mencionarse que el agua se integró al discurso visual para expresar la necesidad de protección de las inundaciones que amenazaban la ciudad. La solicitud de Sor Juana fue esta:

“Representaba esta inundación la que es continua amenaza de esta imperial ciudad, preservada de tan fatal desdicha por el cuidado y vigilancia de los señores virreyes, y nunca más asegurada que cuando no sólo tienen propicio el juez, pero espera tutelar numen en el Excelentísimo Marqués de la Laguna, que si allá formó Neptuno una laguna en que fluyesen las copiosas aguas del Peneo [...], nosotros esperamos mejor Neptuno, que contraponiendo la hazaña, forme un río por donde fluya una laguna, en su tan necesario como ingenioso desagüe.”

Años más tarde, a mediados del siglo XVIII en España, la decoración que se colocaba en las fachadas con motivo de una fiesta como guirnaldas, telas o espejos, fueron sustituidas por las denominadas fachadas ficticias, señala Bonet (2004). Un ejemplo destacado de una fachada ficticia es la registrada en la pintura *Ornatos de la calle de las Platerías con motivo de la entrada de Carlos III en Madrid* (Figura 2). Esta obra que data de 1760, fue realizada de acuerdo al catálogo “Madrid Pintado” (1992-1993) por Lorenzo Marín Quirós (1717-1789), quien además pintó otros cuatro cuadros en los que registró los adornos y celebraciones que se realizaron con motivo de la entrada de Carlos III en la corte el 13 de julio de 1760. En la obra mencionada se observan pilastras alineadas rematadas por atlantes dorados a ambos lados de la calle. Los responsables del diseño de la decoración y las inscripciones que se usaron para recibir a Carlos III en Madrid fueron Ventura Rodríguez (arquitecto), Felipe de Castro (escultor), Pedro Rodríguez de Campomanes y Vicente García de la Huerta (académicos).



Figura 2. “Ornatos de la calle de las Platerías con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III”, Lorenzo de Quirós, 1760. (Fuente: De Quirós, Lorenzo. (1760). *Ornatos de la calle de las Platerías con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III*. 19 de mayo de 2022, de Biblioteca digital memoriademadrid Sitio web: <http://www.memoriademadrid.es/buscar.php?accion=VerFicha&id=387809>)

También durante el siglo XVIII podemos encontrar fachadas ficticias en otras latitudes como en Guatemala. Una de las solemnidades de enaltecimiento de la lealtad más importantes que se realizó en ese país y en el que se erigieron este tipo de construcciones fue el recibimiento del real sello según explica Sánchez Mora (2021). El real sello era uno de los distintivos más importantes de la monarquía y representaba la justicia impartida por el rey y que garantizaba la paz. Era un instrumento que validaba los documentos que eran emitidos en nombre del rey. El sello fue usado como símbolo de la unidad frente a la diversidad que había entre las expediciones y limitar las pretensiones de poder de los capitanes.

En Guatemala no se tenía la presencia del rey ni del virrey, por lo que los símbolos del poder real como el sello eran importantes. El uso ceremonial del sello ocurría solamente cuando era recibido. La primera persona a la que se le dio permiso para usar el sello fue Cristóbal Colón en 1493, mientras que el primer recibimiento de sello ocurrió en la Nueva España en 1531. Normalmente, en la América virreinal, solamente el primer sello era recibido en un reino con una gran celebración, mientras que la llegada del resto se festejaba más moderadamente. Esto explica la importancia del único relato impreso sobre la fiesta de recibimiento del real sello de Carlos IV escrita por fray Carlos Cadena en 1793, un intelectual dedicado a escribir sobre solemnidades. El documento se llamó *Breve relación de la solemnidad y augusta pompa con que se recibió en la Capital del Reyno de Guatemala el Real sello de nuestro reinante Católico Monarca el Señor Carlos IV*. Este documento, además, es significativo por haberse escrito por separado de la narración de la proclamación (occurrida tres años antes) comparado con otras relaciones como las de proclamación-recepción de sello de Fernando VI y Carlos III.

La sección del relato de fray Carlos Cadena que es más relevante para este trabajo es la segunda, en la que se describen tres obras de arquitectura efímera: un castillejo decorado en el palacio de la audiencia, un tablado en la iglesia del Calvario y la decoración de la casa de Juan Miguel Rubio y Gemmir (encargado de recibir el sello). En la fachada del palacio se abordaban temas relacionados con la justicia (representada por una estatua de la justicia vindicativa y distributiva, cada una acompañada de una explicación) y con la realeza

(combinando las armas reales, un retrato de Carlos IV sobre dos orbes), así como el lema *Non Plus Ultra* y estatuas que representaban a Europa, América, Asia y África.

En el mismo siglo, dice Llorente (2020) teniendo como referencia la opinión del historiador Simon Sebag, uno de los ayudantes más importantes de Catalina la Grande (1729-1796) fue Gregorio Potemkin(1739-1791), un subteniente de la Guardia imperial. Este hombre, con apenas veintitrés años deslumbró a la emperatriz rusa, de treinta y tres años. Se convirtió en su amante favorito entre una larga lista que Catalina tuvo a lo largo de su vida y luego de las alianzas con otros países que lograron juntos, la emperatriz le concedió el título de príncipe.

Según Virginia Mendoza (2018), cuando Catalina iba a visitar Crimea, una desafortunada península recién conquistada, Potemkin buscó una estrategia para que ella viera un territorio próspero y la encontró en la construcción de fachadas que simulaban ser el frente de edificios. Se creía, dice Mendoza, que mientras Catalina recorría ese territorio, las fachadas eran desmontadas de un pueblo y montadas en otro, lo cual, de comprobarse confirmaría que se trata de arquitectura efímera. Años más tarde el término de aldeas Potemkines para referirse a los sitios en los que se oculta la pobreza y se muestra una falsa prosperidad fue usada por primera vez por Georg Adolf Heldig en su libro *Potemkin Prince of Tauris*. Y más recientemente, en el libro *The Potemkin Village*, el austriaco Gregor Sailer, presenta fotografías de veinticinco pueblos falsos ubicados en siete países diferentes. Entre ellos, apunta Mendoza, solamente dos podrían considerarse como aldeas Potemkines en el sentido tradicional del término: las ciudades rusas de Suzdal y Ufa. Varios de sus edificios fueron enmascarados con papel adhesivo y lonas durante una visita de Vladimir Putin para dar la apariencia de estar habitados. El resto han sido construidas para lograr objetivos militares o económicos y podrían ser considerados como falsa arquitectura permanente. Dos casos son Junction City, ubicada en el desierto Mojave en California; y Thames Town, terminada en 2006 en las proximidades de Shanghai.

En Junction City el ejército estadounidense edificó unos veinte pueblos falsos con el objetivo de que los militares practicara en un sitio parecido a Irak o Afganistán, lo cual se consigue con edificios que muestran elementos propios de la arquitectura árabe. Y aunque estas urbes no fueron diseñadas para ser habitadas, en el espíritu de lograr una mejor simulación, hay alrededor de trescientas personas que se pasean por sus calles, interpretando papeles como compradores, vendedores o terroristas.

Otra ciudad falsa fotografiada por Sailer es Thames Town, un caso distinguido por Mendoza porque, a diferencia de las otras ciudades mostradas en el libro *The Potemkin Village*, fue diseñado para ser habitado y tiene capacidad para acoger diez mil personas. A pesar de ello, nunca ha tenido pobladores. Esta imitación de un pueblito inglés recibió su nombre por el río Támesis y no fue exitosa porque quienes compraron casas en este sitio las usaron como una segunda residencia ocasionando que los precios se elevaran y que solamente pudieran ser adquiridas por este perfil de clientes. Nadie vive en esa ciudad.

La relación entre la escenografía y lo falso

En el ámbito de la arquitectura con frecuencia se describe a los edificios falsos como “escenográficos”. Como vimos antes, el propio Frampton, ha empleado ese término para referirse al populismo. Por esa razón, hemos decidido realizar una breve aproximación al concepto de ficción desde la escenografía. En ese contexto, Xóchitl González (2014) explica que la escenografía es un juego en el que la realidad se representa en otra realidad, en el que participamos como espectadores sabiendo que lo que veremos es falso. La ilusión de que lo presentado en el teatro es real debe mantenerse mientras estamos en él, lo cual se logra cuidando, en el caso de una escenografía realista, los detalles que pueden ocasionar que el espectador note que cierto elemento es falso. Esto lo llevaría a dejar de creer que lo que ve es real por algunos momentos.

Mientras tanto, Alejandro Luna, maestro de muchas generaciones de escenógrafos en México, señala que la escenografía no es arquitectura, sino que está relacionada con el teatro. En su opinión, aunque ambas tienen en común el diseño del espacio, la escenografía se distingue por ser temporal; una declaración que aparentemente excluye a la arquitectura efímera, pero que cobra sentido al conocer la apreciación de Jorge Ballina, mostrada en el siguiente párrafo. Más allá de esta afirmación, el autor destaca un rasgo de la escenografía que es de interés para esta comunicación, el hecho de que no tiene un dilema ético porque el público sabe que verá una simulación y paga por verla. La escenografía es tan falsa como el teatro y es falsa a propósito.

Por otro lado, Jorge Ballina Graf, ex alumno de Alejandro Luna, explica que la naturaleza efímera del espacio escenográfico abarca más que su autenticidad y su durabilidad. En lo que toca a la autenticidad, en escenografía es aceptable usar un material que tenga la apariencia de otro porque el público sabe que está frente a una ficción y la acepta. El espectador se deja engañar conscientemente y participa de un juego en el que lo falso se convierte en algo más real que la realidad misma. En lo relativo a su durabilidad, la escenografía se diseña de acuerdo con las acciones realizadas por los personajes, los cuales generan tensiones entre sí al moverse. Además, la escenografía se modifica con base a la reubicación de los objetos en el escenario, ocasionando una construcción espacial diferente en

la mente del espectador. Cuando la obra de teatro se termina, los elementos que integraban la escenografía se separan. Esta es la razón por la que la escenografía tiene naturaleza efímera.

También Jorge Ballina (2012) ha señalado la naturaleza ficticia de la escenografía. Según explica, los espectadores saben que lo que ven en el escenario no es real, aceptan ser engañados voluntariamente, es decir, realmente no hay un engaño. Por lo anterior, no es necesario reproducir el mundo real, sino sugerirle al espectador un mundo diferente. Debe lograrse una composición integrada por ciertos elementos que estimulen al observador a construir imágenes en su mente. Si esos componentes son seleccionados adecuadamente, el público estará convencido de lo que su mente fabricó.

CONCLUSIONES

Los años 1960 fue un periodo en el que la relación entre la arquitectura permanente y lo falso se encontró en el centro del quehacer teórico y práctico de la arquitectura. Mientras que el populismo estadounidense se encargó de justificar el diseño y construcción de edificios en los que la simulación era su principal rasgo apoyado por arquitectos como Robert Venturi, otro grupo de arquitectos, entre ellos el mexicano José Villagrán establecían una teoría que sirviera de guía para que los edificios que se construyeran fueran verdaderos, caracterizados por la concordancia entre la forma y la apariencia; la forma y la función mecánica; la forma y el destino utilitario; la forma exterior y la estructura interna; la forma y el tiempo histórico. Aunque el populismo llegó a su decadencia, la simulación siguió presente en ciudades como las Vegas, mientras la necesidad de actividades recreativas ha favorecido el crecimiento de los parques de diversiones que usando la tematización estimulan el consumo, una estrategia que ha sido imitada por barrios en todo el mundo, convirtiéndolos en una simulación.

La relación entre la arquitectura efímera y lo falso también se ha dado a lo largo de la historia. Los arcos del triunfo son una de las formas más conocidas de arquitectura efímera, aunque también los hay permanentes. Particularmente, los novohispanos creados en el siglo XVII en México son importantes porque fue en ese momento que se consolidaron las ceremonias de entrada de los virreyes a este país. Uno de ellos fue el diseñado y construido por Sor Juana Inés de la Cruz para recibir al virrey Tomás Antonio de la Cerda en 1680, que además es relevante por pertenecer, de acuerdo a la tipología de Chiva Beltrán (2012) a la clase de arcos triunfales adosados que “enmascaran” una fachada. Otras manifestaciones de la relación arquitectura efímera y lo falso fueron las fachadas ficticias edificadas en España y Guatemala en el siglo XVIII. Un ejemplo en España fueron las portadas creadas con motivo de *la entrada de Carlos III en Madrid*, las cuales fueron registradas por el pintor por Lorenzo Marín Quirós en 1760 y otro, en Guatemala, fueron las fachadas creadas por la fiesta de recibimiento del real sello de Carlos IV, las cuales fueron descritas en texto por fray Carlos Cadena en 1793. También en el siglo XVIII, surgieron en Crimea a raíz de la relación de Gregorio Potemkin y Catalina la Grande los primeros pueblos Potemkin. Gregor Sailer registró veinticinco pueblos Potemkin en su libro *The Potemkin Village*. Entre ellas, solamente dos ciudades rusas, Suzdal y Ufa, son según Mendoza, pueden ser llamadas aldeas Potemkines por haber sido enmascaradas.

El uso despectivo del término “escenográfico” por teóricos como Frampton, nos llevó a revisar la relación entre la escenografía y lo falso desde la perspectiva de dos protagonistas la escenografía mexicana actual. Según Alejandro Luna la escenografía no es arquitectura, sino que está vinculada al teatro, y además no tiene un dilema ético porque quien asiste al teatro sabe que lo que verá es un engaño. Por otro lado, de acuerdo con Jorge Ballina, lo falso es válido en la escenografía, y la escenografía es efímera porque los elementos que la componen se disgregan al término de cada función.

La arquitectura, permanente o efímera, se ha relacionado con lo falso en todo el mundo a lo largo de la historia. Estudios posteriores podrían determinar cuál forma de arquitectura, si la permanente o la efímera, es más propensa a establecer una relación con la simulación. Además, explorar las convergencias y divergencias de las implicaciones éticas entre disciplinas (arquitectura-escenografía, teatro-performance, arquitectura-performance, entre otras) podría contribuir a comprender mejor la manera en que se relacionan entre sí.

FUENTES REFERENCIALES

- Adrià, A. (2019). Escenografía y arquitectura. *Arquine*, 90, 102-107.
- Bonet Correa, A. (1993). La arquitectura efímera del Barroco en España. *Norba: Revista de arte*, 13, 23-70.
- Chiva Beltrán, J. (2012). Arcos efímeros mexicanos. De la herencia hispana al nacionalismo artístico. *Ciencias Sociales e Humanidades*, 24, 193-212.
- De Quirós, L. (1760). *Ornatos de la calle de las Platerías con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III* [Pintura]. Biblioteca digital memoriademadrid. <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=387809>

- Farm, F. (2018). *Piazza d'Italia, 1978* [Fotografía]. Flickr. <https://www.flickr.com/photos/frankfarm/44674731872>
- Frampton, K. (2009). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (4ª ed.). Gustavo Gili.
- García Vázquez, C. (2008). *Ciudad hojaldré. Visiones urbanas del siglo XXI*. Gustavo Gili.
- González, X. (2014). *Manual práctico de diseño escenográfico*. Paso de gato.
- Hench, J. (2003). *Designing Disney, Imagineering and the Art of the Show*. Disney.
- Llorente, A. (15 de febrero de 2020). *Catalina la Grande y Gregorio Potemkin: cómo fue la relación de sexo y poder entre la emperatriz y el general que llevó a la expansión y modernización de Rusia*. BBC. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-51483621>
- Mendoza, C. (2019). Arquitectura efímera para una fiesta política. *Arquine*, 90, 98-99.
- Mendoza, V. (2018). *Pueblos que parecen de verdad, pero son solo fachadas*. Yorokobu. <https://www.yorokobu.es/pueblos-falsos/>
- Recchia, G. (2012). *9 escenógrafos mexicanos*. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos/9em/ma.html>
- Sánchez Mora, A. (2021). El ritual de la lealtad: el recibimiento del real sello en Guatemala (1793). *Ciencias Sociales y Humanidades*, 8, s/p.
- Soto Canales, M. A. (2014). *Arquitectura efímera de emergencia. Perú, tradición y arraigo*. Universidad de Palermo.
- Villagrán García, J. (1964). *Teoría de la arquitectura*. Instituto Nacional de Bellas Artes.