



ARQUITECTURAS DEL SUR

N°65 ENERO 2024 / vol. 42
CONCEPCIÓN, CHILE



UNIVERSIDAD DEL BÍO BÍO

HABITAR
POÉTICO

Alicia Paz González-Riquelme
Claudia Marcela Calderón
Aguilera

Espacio público y habitar
poético.
El caso del museo
experimental el eco

Nauíra Zanardo-Zanin
Ivone Maria Mendes-Silva
Rodrigo Gonçalves dos Santos

O habitar indígena e
sua relação com a paisagem

Diego Pérez-García

Habitar la ventana.
La plaza como habitación
en barcelona
pública de vivienda

Leonardo Muñoz-Morales,
Jessica Fuentealba-Quilodrán
Rubén Muñoz-Rodríguez

Imaginaris del poemario
Cipango de Thomas Harris.
Espacios baldíos, represión
y violencia en la calle
Orompello de Concepción

Sara Fernandez-Trucios
Francisco Montero-Fernandez
Tomás García-García

Habitar en la ceguera.
Casas, atmósferas y
paisajes perceptivos a los
ojos de algunos maestros
del siglo XX

Maria Ayara Mendo-Pérez

Paisaje y Arquitectura:
Lecciones de diseño
Yawanawá de la Floresta
Amazónica brasileña

Andrés Horn-Morgenstern

Los recubrimientos
exteriores en la
arquitectura alemana de
Valdivia.
Una metáfora de
refinamiento y distinción
social

Francisco Hernández-Spínola

Territorios de Agua y
Arena.
La configuración del
territorio huave entre el
tiempo y el espacio en San
Mateo del Mar, Oaxaca,
México.

ENFOQUE Y ALCANCE

Arquitecturas del Sur es una de las revistas del Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura, de la Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño de la Universidad del Bío-Bío (E-ISSN 0719-6466 ; ISSN 0716-2677), es editada semestralmente en los meses de enero y julio de cada año. Su publicación es seriada, de acceso abierto, arbitrada mediante revisión por pares (doble ciego) y, desde su primer número aparecido en 1983, su contenido atiende resultados de investigación originales e inéditos que amplían y fortalecen el conocimiento de la arquitectura latinoamericana y sus disciplinas afines.

Según el tesoro de la UNESCO, sus temáticas se inscriben en las líneas de arquitectura, del diseño, de los monumentos, de la preservación del patrimonio y de la planificación urbana. *Arquitecturas del Sur* admite la postulación de artículos científicos, resultados inéditos de investigación, tesis de Magister y/o Doctorado y comunicaciones de congresos. También recibe revisiones temáticas actuales que aporten conocimiento nuevo sobre criterios en construcción, siempre que se encuentren dentro del enfoque general de la revista; esporádicamente publica números monográficos como resultado de convocatorias específicas y que, en esos casos, serán anunciadas a través de su plataforma en línea. El envío de manuscritos presupone, por parte de los autores, el conocimiento y cumplimiento de estas condiciones, así como del resto de las normas descritas en su Política Editorial. Los textos postulados deben estar desarrollados en español, inglés y/o portugués, ser originales e inéditos y no estar postulados simultáneamente en ningún otro tipo de publicación u órganos editoriales.

Arquitecturas del Sur está indexado: SciELO Chile, ARLA, Avery Index, Dialnet, Doaj, Ebsco, ERIHPLUS, Emerging Source Citation Index de Clarivate Analytics, Journal TOCs, Latindex, Open Archives Initiative, Qualis/Capes B2, Rebiun y Redib.

Arquitecturas del Sur se adhiere a la Declaración de San Francisco sobre la Evaluación de la Investigación (DORA).

POLÍTICA EDITORIAL

Arquitecturas del Sur adhiriéndose a PKP (Public Knowledge Project) está basada en el principio de conocimiento como bien común, proporcionando acceso abierto, gratuito e inmediato de su contenido y facilita a la comunidad global los resultados de investigaciones públicas.

Arquitecturas del Sur se compromete a cumplir y respetar las normas de comportamiento ético en todas las etapas que supone un proceso de publicación científica.



RECTOR UBB
Benito Umaña Hermosilla

DECANO FARCODI
Roberto Burdiles Allende

DIRECTOR DEPARTAMENTO DISEÑO Y TEORÍA DE LA ARQUITECTURA
Cristian Berríos Flores, Universidad del Bío Bío, Chile.

DIRECTOR
Pablo Fuentes Hernández, Universidad del Bío Bío, Chile.

EDITOR
Gonzalo Cerda Brintrup, Universidad del Bío Bío, Chile.

PRODUCTORA EDITORIAL
Jocelyn Vidal Ramos, Universidad del Bío Bío, Chile.

ASISTENTE EDITORIAL

CORRECCIÓN DE ESTILO
Tania Vidal Ramos

DISEÑO GRÁFICO
Ignacio A. Sáez Araneda

TRADUCCIÓN AL INGLÉS
Kevin Wright

TRADUCCIÓN AL PORTUGUÉS
Paz Sepúlveda Vidal

GESTIÓN INFORMÁTICA
Karina Leiva, Universidad del Bío Bío, Chile.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Ana Esteban Maluenda, Universidad Politécnica de Madrid, España. <https://orcid.org/0000-0002-0482-8214>
Dra. Ana Patricia Montoya Pino, Universidad Nacional de Colombia, Colombia. <https://orcid.org/0000-0002-4121-8167>
Dra. Claudia Torres Gilles, Universidad de Chile, Chile. <https://orcid.org/0000-0002-5577-1385>
Dr. Claudio Galeno Ibaceta, Universidad Católica del Norte, Chile. <https://orcid.org/0000-0002-5826-5824>
Dra. Diana Ramiro Esteban, Universidad Nacional Autónoma de México, México. <https://orcid.org/0000-0001-7592-5962>
Dr. Flavio Carsalade, Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil. <https://orcid.org/0000-0002-0729-4270>
Dr. Hugo Segawa, Universidad de São Paulo, Brasil. <https://orcid.org/0000-0002-2532-4664>
Dra. Inés Del Pino Martínez, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador. <https://orcid.org/0000-0003-4023-2271>
Dra. Juanita Montoya, Universidad Nacional de Colombia, Colombia. <https://orcid.org/0000-0002-0015-3336>
Dr. Jorge Figueira, Universidad de Coimbra, Portugal. <https://orcid.org/0000-0002-2132-7972>
Dr. Max Aguirre González, Universidad de Chile, Chile. <https://orcid.org/0000-0002-8724-6286>
Dr. Ramón Gutiérrez, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana CEDODAL, Argentina.
Dra. Ruth Verde Zein, Universidad Presbiteriana Mackenzie, Brasil. <https://orcid.org/0000-0003-0923-4914>
Dra. Roberta Almirante, Universidad de Nápoles Federico II, Italia. <https://orcid.org/0000-0001-6180-3024>
Dr. Roberto Goycoolea Prado, Universidad de Alcalá, España. <https://orcid.org/0000-0003-2997-0695>
Dra. Virginia Laguía França, Escuela Nacional Superior de Arquitectura de París La Villette, Francia. <https://orcid.org/0000-0002-7483-7706>

Secretaria de Decanatura FARCODI
Sra. Pamela Sierra farcodi@ubiobio.cl

CONTACTO
<http://www.arquitecturasdelsur.cl>
arquitecturasdelsur@ubiobio.cl

Arquitecturas del Sur integra los índices:
SciELO Chile, ERIHPLUS, Emerging Source Citation
Index de Clarivate Analytics, ARLA, Avery Index,
Dialnet, Doaj, Ebsco, Journal TOCs, Latindex catálogo
2.0, Open Archives Initiative, WebQualis/Capes B2,
Rebiun y Redib.

Los criterios expuestos en los artículos son de
exclusiva responsabilidad de sus autores y no
reflejan necesariamente la opinión de los Editores de
Arquitecturas del Sur.

FOTOGRAFÍA PORTADA
Fotografías Edificio Dos Caracoles 2021-2022.
Fuente: Jose Ignacio Vielma-Cabruja, Iván González-Viso,
Felipe Corvalán-Tapia

Arquitecturas del Sur es editada por el Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío, está financiada por la Facultad de Arquitectura Construcción y Diseño de la Universidad del Bío-Bío y el Programa de Información Científica/Concurso Fondos de Publicación de Revistas Científicas 2018/ Proyecto Mejoramiento de Visibilidad de Revistas UBB (Código:FP180007)

Espacio público y habitar poético. El caso del museo experimental el eco

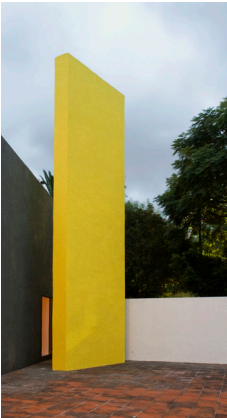
Habitar la ventana. La plaza como habitación En barcelona

Habitar en la ceguera. Casas, atmósferas y paisajes perceptivos a los ojos de algunos maestros del siglo XX

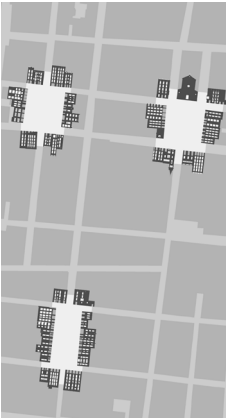
Los recubrimientos exteriores en la arquitectura alemana de Valdivia. Una metáfora de refinamiento y distinción social



Pablo Fuentes
Gonzalo Cerda



Alicia Paz González-Riquelme
Claudia Marcela Calderón-Aguilera



Diego Pérez-García



Sara Fernandez-Trucios
Francisco Javier Montero-Fernandez
Tomás García-García



Andrés Horn-Morgenstern

O habitar indígena e sua relação com a paisagem



Nauíra Zanardo-Zanin
Ivone Maria Mendes-Silva
Rodrigo Gonçalves dos Santos

82

Imaginarios del poemario Cipango de Thomas Harris. Espacios baldíos, represión y violencia en la calle Orompello de Concepción



Leonardo Alfredo Muñoz-Morales
Jessica Fuentealba-Quilodrán
Rubén Muñoz-Rodríguez

104

Paisaje y Arquitectura: Lecciones de diseño Yawanawá de la Floresta Amazónica brasileña



Maria Ayara Mendo-Pérez

120

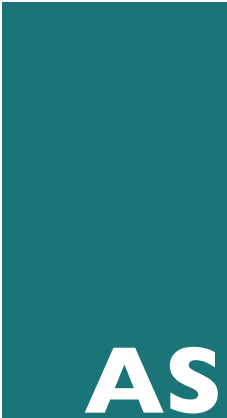
Territorios de Agua y Arena. La configuración del territorio huave entre el tiempo y el espacio en San Mateo del Mar, Oaxaca, México



Francisco Hernández-Spinola

138

Política Editorial



Felipe De Souza-Noto

120

EDITORIAL

Pablo Ramón Fuentes-Hernández

Director Arquitecturas del Sur,
Departamento de Diseño y Teoría de la
Arquitectura, Facultad de Arquitectura,
Construcción y Diseño
Universidad del Bío-Bío
Concepción, Chile
<https://orcid.org/0000-0001-6628-6724>
pfuentes@ubiobio.cl

Gonzalo Andrés Cerda-Brintrup

Editor Arquitecturas del Sur,
Departamento de Diseño y Teoría de la
Arquitectura, Facultad de Arquitectura,
Construcción y Diseño
Universidad del Bío-Bío
Concepción, Chile
<https://orcid.org/0000-0002-4174-7421>
gcerda@ubiobio.cl

HABITAR POÉTICO

Se habita en la casa, pero también se habita en la plaza. La vivienda, que acoge el habitar privado, tiene su correlato en el espacio público, la plaza, la calle, la ciudad. En esta dialéctica casa-plaza, íntimo-colectivo, las formas de ocupar el espacio pueden ser infinitamente diversas. Sin embargo, en esta oportunidad, nuestra mirada se ha vuelto hacia un habitar trascendente, que evoca la fantasía, la creatividad, lo sublime, y le hemos denominado, “HABITAR POÉTICO”.

Este Habitar Poético, se puede encontrar tanto en la vivienda como, en el espacio comunitario y el universo; determinando que lo poético es irrestricto e infinito. Nos imaginamos el habitar desde lo popular; espontáneo y vernáculo, hasta la organización de una pequeña comunidad en torno al mar, el desierto o las altas montañas.

En ciertas oportunidades la poesía, se encuentra explícita y declarada en el hecho arquitectónico, como en la ciudad abierta de Ritoque en la Región de Valparaíso, Chile, donde la poesía aparece como una palabra fundante y en el corazón de dicho espacio.o propuesta poética?? En la mayoría de las veces, sin embargo, ésta se encuentra implícita; ¿quién podría dudar, por ejemplo, que existe poesía en la colorida arquitectura pintada a mano con motivos geométricos en la aldea de Kiébélé en Burkina Faso, África? O en la inspiración de la caleta pesquera de Tortel, en el sur de Chile, habitada mediante una red de pasarelas de madera única en el país, declarada el año 2001, como Monumento Histórico por el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile.

¿Cómo será el habitar poético en Latinoamérica? Esa fue la pregunta que nos planteamos para invitar a la comunidad académica latinoamericana y del mundo a enviar sus contribuciones e investigaciones sobre este tema, en la idea de soñar que aún es posible imaginar un habitar, ya sea individual, familiar o colectivo, que evoque la fantasía y la poesía.

POETIC LIVING

One lives in the house but also the square. Housing, which welcomes private living, has its complement in the public space, the square, the street, and the city. In this house-square, intimate-collective dialectic, the ways of occupying space can be infinitely diverse. However, on this occasion, our gaze has turned to a transcendent living, which evokes fantasy, creativity, and the sublime, and we have called it “POETIC LIVING.”

This poetic living can be found in the home, the community space, and the universe, determining that the poetic is unrestricted and infinite. We imagine living from the popular, spontaneous, and vernacular to organizing a small community around the sea, the desert, or the high mountains.

On certain occasions, poetry is explicit and declared in the architectural fact, as in the open city of Ritoque in the Valparaíso Region, Chile, where poetry appears as a founding word and at the heart of said space or poetic proposal. However, most of the time, this is implicit. Who could doubt, for example, that there is poetry in the colorful hand-painted architecture with geometric motifs in the village of Kiébélé in Burkina Faso, Africa? Or in the inspiration of the fishing cove of Tortel, in the south of Chile, inhabited by a network of wooden walkways, unique in the country, declared in 2001 as a Historical Monument by the Chilean National Monuments Council.

What will it be like to live poetically in Latin America? That was the question we posed to invite the Latin American and world's academic community to send their contributions and research on this topic, in the idea of dreaming that it is still possible to imagine a dwelling, whether individual, family, or collective, that evokes fantasy and poetry.

EDITORIAL

EDITORIAL

HABITAR POÉTICO

Habita-se a casa, mas também se habita a praça. A casa, que abriga o habitar privado, tem seu correlato no espaço público, a praça, a rua, a cidade. Nessa dialética casa-praça, íntimo-coletivo, as formas de ocupar o espaço podem ser infinitamente diversas. No entanto, nesta ocasião, nosso olhar se voltou para um habitar transcendente, que evoca a fantasia, a criatividade, o sublime, e nós o chamamos de “HABITAR POÉTICO”.

Esse Habitar Poético pode ser encontrado tanto no lar quanto no espaço comunitário e no universo, determinando que o poético é irrestrito e infinito. Imaginamos o habitar que vai do popular, espontâneo e vernacular; até a organização de uma pequena comunidade junto ao mar, ao deserto ou às altas montanhas.

Em certas ocasiões, a poesia é explícita e declarada no fato arquitetônico, como na cidade aberta de Ritoque, na região de Valparaíso, Chile, onde a poesia aparece como palavra fundadora e no coração desse espaço ou proposta poética? Na maioria dos casos, porém, ela está implícita; quem poderia duvidar, por exemplo, de que há poesia na arquitetura colorida pintada à mão com motivos geométricos no vilarejo de Kiébébé, em Burkina Faso, na África? Ou na inspiração da enseada de pesca de Tortel, no sul do Chile, habitada por uma rede de passarelas de madeira única no país, declarada Monumento Histórico pelo Conselho Chileno de Monumentos Nacionais em 2001.

Como será o habitar poético na América Latina? Essa foi a pergunta que lançamos para convidar a comunidade acadêmica da América Latina e do mundo a enviar suas contribuições e pesquisas sobre o tema, com a ideia de sonhar que ainda é possível imaginar um habitar, seja individual, familiar ou coletivo, que evoque fantasia e poesia.



Figura 7. De arriba hacia abajo: *Tapiri* en Mutum, construcción en el riachuelo Mutum, *tapiri* en Amparo, *tapiri* en Escondido, y construcción en el Rio Gregorio. Fuente: Fotografías Maria Ayara Mendo-Pérez 2016.

**Alicia Paz
González-Riquelme**

Doctora en Arquitectura, Profesora
Tiempo Completo Titular C, Departamento
de Métodos y Sistemas, División de Ciencias y
Artes para el Diseño
Universidad Autónoma
Metropolitana, Unidad Xochimilco
Ciudad de México, México
<https://orcid.org/0000-0003-1564-643X>
apgonza@correo.xoc.uam.mx

**Claudia Marcela
Calderón-Aguilera**

Doctora en Arquitectura, Profesora
Investigador de Tiempo Completo Titular C.
Facultad de Ingeniería, Arquitectura y Diseño
Universidad Autónoma de Baja California
Ensenada, Baja California, México
<https://orcid.org/0000-0001-7844-2800>
claudiacalderon@uabc.edu.mx

ESPACIO PÚBLICO Y HABITAR POÉTICO. EL CASO DEL MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO

PUBLIC SPACE AND POETIC LIVING. THE CASE OF MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO

ESPAÇO PÚBLICO E HABITAR POÉTICO. O CASO DO MUSEU EXPERIMENTAL EL ECO



Figura 0. Muro-torre amarillo.
Fuente: Fotografías de Alan
Gerardo Galván de los Santos.

Artículo financiado por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco,
División de Ciencias y Artes para el Diseño. Departamento de Métodos y Sistemas

RESUMEN

El presente artículo, inscrito en una investigación más amplia en torno al espacio público y el habitar poético, analiza la obra denominada: Museo Experimental El Eco, una de las obras cumbre de la arquitectura moderna en México, donde el espacio arquitectónico participa activamente en la presentación de diversas manifestaciones artísticas y en la experiencia emocional, estética y sensible del público. Obra enclavada en la Colonia San Rafael, Ciudad de México, "El Eco" es proyectado y construido entre los años 1952 y 1953, por Mathias Goeritz, artista plástico de grandes búsquedas, cuya obra va desde el campo de la gráfica a la escultura urbana. Con un gran reconocimiento como artista y una visión crítica de la arquitectura moderna, a Goeritz se le presenta la oportunidad de plasmar en una obra arquitectónica, con escasas condicionantes programáticas, su propia comprensión de la arquitectura, la que a su vez condensa en su famoso manifiesto de la arquitectura emocional. El trabajo presenta un análisis de la espacialidad arquitectónica de la obra referida, centrado en la experiencia del lugar y soportado en la recopilación y estudio de los antecedentes, visitas y recorridos en distintos días al lugar; tomas fotográficas y elaboración de los planos respectivos. Como el gran artista que fue, Goeritz, es capaz con esta obra de abordar la arquitectura como el resultado de la conjunción del vacío y la materia, para que la emoción y las sensaciones del cuerpo en el espacio fluyan, para estructurar el sentido mismo de la creación arquitectónica.

Palabras clave: arquitectura emocional, México, habitar poético, espacio público, Mathias Goeritz

ABSTRACT

This article, inscribed within a broader investigation of public space and poetic living, analyzes Museo Experimental El Eco, one of the masterpieces of modern architecture in Mexico, where the architectural space participates actively in the presentation of diverse artistic manifestations and the public's emotional, aesthetic, and sensitive experience. "El Eco," a project embedded in the San Rafael neighborhood in Mexico City, was designed and built between 1952 and 1953 by Mathias Goeritz, a grand plastic artist whose work ranges from the field of graphics to urban sculpture. With his great recognition as an artist and a critical vision of modern architecture, Goeritz is presented with the opportunity to shape an architectural project with few programmatic constraints, his understanding of architecture, which, in turn, condenses in his famous manifesto of emotional architecture. The article presents an analysis of the architectural spatiality of this work, focused on the experience of the place and supported by the compilation and study of the background information, visits, tours on different days, photographic shots, and preparation of the respective plans. Goeritz, like the great artist he was, is able to approach architecture as the result of the meeting of emptiness and matter so that the body's emotions and sensations in the space flow to structure the very meaning of architectural creation.

Keywords: emotional architecture, Mexico, poetic living, public space, Mathias Goeritz

RESUMO

O presente artigo, parte de uma investigação mais ampla sobre o espaço público e o habitar poético, analisa a obra denominada Museo Experimental El Eco, uma das mais importantes obras da arquitetura moderna do México, na qual o espaço arquitetônico participa ativamente da apresentação de diversas manifestações artísticas e da experiência emocional, estética e sensível do público. Localizado na Colonia (bairro) San Rafael, na Cidade do México, "El Eco" foi projetado e construído entre 1952 e 1953 por Mathias Goeritz, um artista visual destacado por sua ampla pesquisa, cujo trabalho abrange desde a arte gráfica até a escultura urbana. Com grande reconhecimento como artista e uma visão crítica da arquitetura moderna, Goeritz teve a oportunidade de expressar em uma obra arquitetônica, com poucas condições programáticas, sua própria compreensão da arquitetura, que condensou em seu famoso manifesto da arquitetura emocional. O trabalho apresenta uma análise da espacialidade arquitetônica da referida obra, centrada na experiência do local e apoiada na compilação e no estudo dos antecedentes, visitas e passeios pelo local em dias diferentes, tomadas fotográficas e a elaboração dos respectivos planos. Como grande artista que foi, Goeritz, com esta obra, é capaz de abordar a arquitetura como o resultado da conjunção do vazio e da matéria, de modo que a emoção e as sensações do corpo no espaço fluam, para estruturar o próprio significado da criação arquitetônica.

Palavras-chave: arquitetura emocional, México, habitar poético, espaço público, Mathias Goeritz.

INTRODUCCIÓN

1 El arq. Luis Ramiro Barragán Morfín es el único arquitecto mexicano que ha obtenido el premio Pritzker, que le fue concedido en 1980.

2 Ciudad Satélite es un fraccionamiento urbano y residencial localizado al noroeste de la zona metropolitana de la Ciudad de México. En 1957, el arquitecto Mario Pani, encargado del proyecto, invita a Luis Barragán y Jesús Reyes Ferreira a crear un hito de entrada para esta nueva zona habitacional. Las Torres de Satélite, patrimonio artístico nacional desde 2012, es un conjunto escultórico de cinco prismas triangulares monumentales, que marcan simbólicamente la entrada a la “nueva ciudad”.

3 Mathias Goeritz no era arquitecto de profesión. De hecho, en su encuentro en 1949 con el empresario Daniel Mont en la Galería de Arte Mexicano donde el empresario le ofrece a Goeritz hacer “lo que se le diera la gana”, Goeritz le contesta que él no es arquitecto, a lo que Mont responde que por eso justamente lo buscaba a él. Revisar: <https://eleco.unam.mx/4665-2/>

METODOLOGÍA

4 También da nombre al escrito elaborado por Mathias Goeritz con motivo de la inauguración de El Eco, a manera de manifiesto, donde expone su visión de una arquitectura que cumpla un rol para él olvidado por la arquitectura funcionalista, dirigida a estimular la emoción y sentidos del ser humano.

Al entrar a un edificio o recorrer una ciudad algo bueno debe ocurrir en el alma.
(González, 2014, p. 275).

Pocas veces se brindan condiciones de libertad total para plantear un proyecto arquitectónico; este es el caso del conocido Museo experimental El Eco, obra de Werner Mathias Goeritz Brunner, artista plástico que llega a México en el segundo lustro en la década de los 40’ el siglo pasado. Fue invitado a formar parte de la naciente Escuela de Arquitectura de Guadalajara, y quien “acompañara” al arquitecto Luis Barragán **1** en algunas de sus obras, con realizaciones puntuales pero de importancia determinante en el resultado espacial de las obras, como son el vitral y el altar de la Capilla de las Capuchinas en la Alcaldía de Tlalpan, Ciudad de México, así como en el planteamiento conjunto –en el que también participó el pintor Jesús Reyes Ferreira–, en la icónica acción de escultura urbana monumental que da entrada a Ciudad Satélite, e internacionalmente conocida como las Torres de Satélite.**2**

Así también, participó con otros arquitectos como, Ricardo Legorreta para quien diseñó la famosa celosía rosa de gran escala que, enmarca la fuente y el ingreso al Hotel Camino Real. Los encargos directos a Mathias Goeritz en términos arquitectónicos fueron escasos;**3** sin embargo, tuvo la oportunidad de llevar a cabo una obra arquitectónica icónica y manifiesto construido de la “arquitectura emocional”;**4** el Museo Experimental El Eco, en un período en el que el derrotero principal emanaba por doquier una arquitectura de corte internacionalista, construyendo un habitar desde la razón, más que desde los sentidos.

Este artículo, inscrito en una investigación más amplia en torno al habitar poético, tiene como objetivo fundamental, analizar la obra denominada Museo Experimental El Eco, una propuesta donde el espacio arquitectónico participa activamente como obra artística, creando una atmósfera propicia para recibir la obra del artista, destacando las características compositivo-espaciales que, en este caso particular, contribuyen a la experiencia emocional y sensible de la obra arquitectónica, en post de un habitar poético.

Para el análisis del Museo Experimental El Eco, ha sido necesaria la revisión del material existente en torno a la obra, así como también el estudio de la biografía personal y artística del autor; como un marco referencial necesario para entender el surgimiento del Museo Experimental El Eco.

Sumado a lo anterior; las visitas a la obra, la lectura sensible del lugar; los recorridos pausados en distintos momentos y días, así como la toma de fotografías y el estudio y reelaboración de planos han sido necesarios para elaborar un análisis propio de las cualidades plásticas y espaciales de la obra en cuestión.

Antecedentes

Mathias Goeritz Werner Brunner nació en Danzig, imperio alemán, hoy Gdańsk, Polonia. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Charlottenburg, Berlín, y posteriormente en la Universidad Friedrich-Wilhelms, donde se doctoró en Filosofía e Historia del Arte. En el año 1941 viajó a España, donde desarrolló su trabajo artístico al lado de importantes figuras de la vanguardia como, Joan Miró y Ángel Ferrant. Fundó la conocida Escuela de Altamira. También realizó viajes a África (Jácome, 2007, p. 44). Con todo ese acervo y experiencia plástica, es invitado, en el año 1949, a formar parte de la naciente Escuela de Arquitectura de Guadalajara, por el ingeniero-arquitecto Ignacio Díaz Morales,⁵ quien fuera fundador de dicha escuela y director de la misma, durante los primeros 15 años de actividad. Goeritz, después de trabajar como maestro en Guadalajara, durante dos años aproximadamente impartiendo la novedosa materia de Educación Visual, decide trasladarse a Ciudad de México, donde desarrolla la mayor parte de su obra artística, entre la que destaca junto al Eco, su abundante y significativas obras de escultura urbana.

Durante su estancia en Guadalajara, conoce entre otros, a Luis Barragán Morfín, con el que realizará diversas colaboraciones en las que sus aportaciones serán indiscutibles en la creación de atmósferas a partir de sus vitrales y cuadros de hoja dorada, que arrojarán al interior de los espacios, luz y color de acuerdo a los propósitos espaciales de “magia, encantamiento, serenidad, silencio, intimidad y asombro” (Saito, 1994, p. 10), como diría Barragán de su arquitectura al obtener el premio Pritzker en 1980.⁶

El encuentro y trabajo colaborativo con Barragán y con el pintor Jesús (Chucho) Reyes Ferreira, será para Goeritz, una experiencia fundamental en el campo arquitectónico, quien antes de esto, se había desarrollado fundamentalmente en el campo de la escultura, la pintura, la ilustración y la docencia.

Durante su vida como artista, Goeritz, fue escultor, poeta, historiador del arte, arquitecto y pintor; reconocido por ser un impulsor de la «arquitectura emocional», de la que El Eco será su obra-manifiesto. Goeritz, se formó bajo la huella del Expresionismo y la Bauhaus, por lo que la idea de integración de las artes no le era desconocida (Jácome, 2010, p. 58). A sus 37 años, en 1952, durante un azaroso encuentro en una exposición en la Galería de Arte Mexicano, conoció a un importante empresario de entonces, llamado Daniel Mont, cuyos intereses comerciales estaban vinculados a restaurantes, bares y galerías de arte. Él es quien, a manera de mecenazgo, le encargó realizar un proyecto en un terreno de su propiedad en la colonia Tabacalera, Ciudad de México (Miranda, 2017).

Las referencias sobre la visión vanguardista de Goeritz en el arte, llevan al empresario a plantearle hacer una propuesta para una realización arquitectónica libre de condicionantes programáticas, lo que, en palabras del propio Mont, era hacer “lo que se le diera la gana” *El sentido de un museo experimental* (2020, p. 01).

⁵ Ignacio Díaz Morales acuñó la frase: “Concebir primero la cosa poética y alrededor de ella levantar los muros”. Dentro de su destacada labor profesional en el campo del diseño y construcción de arquitectura y espacios urbanos, destacó su atinada intervención en la conclusión o remodelación de algunos de los más valiosos edificios patrimoniales y de los más distinguidos espacios abiertos de Guadalajara. Recibió entre otras distinciones, la investidura como miembro honorario del Instituto Americano de arquitectos, el premio de la Academia Nacional de Arquitectura en 1986 y el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1989 (Gobierno de Jalisco, s.f.).

⁶ El comunicado de prensa iniciaba con la frase siguiente: “Honramos a Luis Barragán por su compromiso con la arquitectura como acto sublime de la imaginación poética” (Saito, 1994, p. 10).

Es así como a partir de esa gran libertad creativa del encargo, el artista desarrolla la idea de un espacio experimental para las distintas manifestaciones artísticas (como reminiscencia del Cabaret Voltaire) un edificio como manifiesto construido de la “arquitectura emocional”. (de Alba, 1999)

Como antecedente, es necesario mencionar que, la arquitectura moderna mexicana producida en la década de los años treinta y cuarenta, como diría Toca (1989) “...además de su extraordinaria calidad, partió de un cambio radical hacia lo que intuía que era una cultura moderna y, para los arquitectos más radicales, suponía una revolución social completa para la que se propusieron con toda candidez – los modelos. Un mínimo recuento sobre la calidad de las principales obras de ese periodo revela logros notables; como la destreza para el diseño de las soluciones funcionales y formales; la interesante solución constructiva – cuestión inaudita- debido a la falta de una infraestructura tecnológica adecuada; la adaptación de la tipología racionalista a las condiciones climatológicas de México; y la brillante incorporación de soluciones formales o técnicas a los modelos foráneos, mejorándolos y creando una arquitectura moderna, funcional que, en el caso de Brasil y de México, pronto logró un merecido reconocimiento internacional”. (p. 31-32)

Durante los años cincuenta, período en el que se ubica la obra en cuestión, De Anda (2013) menciona que, se da una transformación de los principios compositivos de la tendencia funcionalista. Se desarrollan muchos tipos de edificios a los cuales se les nombra con el título de internacionalismo. En México destaca entre otras, la obra de Augusto H. Álvarez, caracterizada por abordar el diseño arquitectónico a partir de la modulación tanto interna como externa, como en el caso del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México en 1954 y el de los edificios Castorena de 1957 y Jaysur en 1961, que se presentan con un dominio absoluto de las fachadas encristaladas y cuya composición se apoya en el uso de líneas sobre planos (p. 207).

Ante este panorama, Mathias Goeritz crítico a la arquitectura moderna, escribiendo en su famoso manifiesto sobre arquitectura emocional en el año 1953, para la inauguración de El Eco que, entre otros aspectos, destaca:

1. “...existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces –quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad–, al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente aplastado por tanto “funcionalismo”, por tanta lógica y utilidad dentro de la arquitectura moderna (Goeritz, 1953).
2. ...el hombre creador o receptor- de nuestro tiempo aspira a algo más que a una casa bonita, agradable y adecuada. Pide –o tendrá que pedir un día– de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción... Solo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte”⁷ (Goeritz, 1953)

⁷ Estos párrafos forman parte del “Manifiesto de Arquitectura Emocional” escrito por Mathias Goeritz en 1953 (El Eco, 2015).

En estos puntos, Goeritz exalta la importancia del hombre y sus emociones ante la experiencia arquitectónica, surge sin explicitarse la necesaria conjunción entre espacio y cuerpo, momento detonador de la emoción estética. El espacio y con ello nuestra corporeidad sometida a una experiencia plena, con nuestros sentidos puestos en acción para producir la emoción estética hacen posible una experiencia que nos enriquece y nos cambia.

Dicho de una manera más actual, menciona Carranco (2014), que, “El cuerpo es un concepto fundamental en el habitar poético. Desde un punto de vista fenomenológico podemos definir al ser humano como conciencia encarnada. En este sentido el cuerpo toma relevancia, pues es el medio que tenemos para-estar-en-el-mundo. A partir de nuestro cuerpo entendemos nuestro entorno, vinculándonos al mundo a través de nuestra verticalidad con el horizonte y la gravedad, en una realidad natural y cultural simultánea” (p. 73).

De esta manera, en la búsqueda de una arquitectura de la “emoción perdida”, ante el predominio de una arquitectura cuyos principios surgían principalmente de la razón, Goeritz ve en el encargo arquitectónico de Mont, la posibilidad de explorar y expresar el valor sustancial de la obra arquitectónica. En ese sentido, los conceptos de profundidad, emoción, sorpresa, materialidad, etc. son aplicados en la concepción de la obra mediante recursos plásticos y de escala para producir los cambios necesarios en el estar; sentir y habitar el espacio arquitectónico. En todo ello también, late como referente la Bauhaus, la experimentación con la obra de arte total. Goeritz, como artista desarrolló la escultura, pintura, gráfica, etc., pero es mediante la oportunidad recibida, en una etapa madura de su trabajo artístico, que Goeritz se plantea en El Eco, la realización de un verdadero “manifiesto material de arquitectura emocional”.

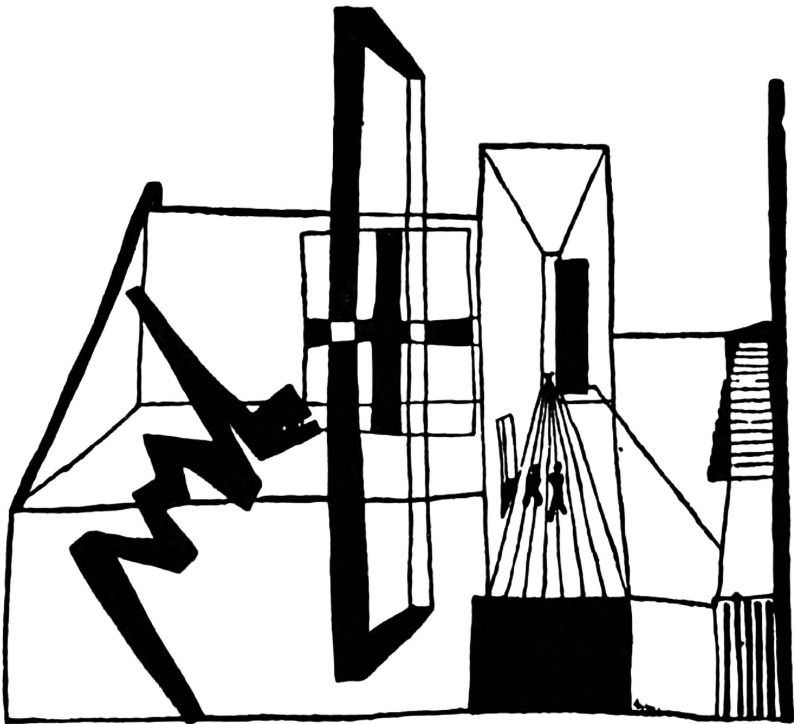
El día de la inauguración del museo, se realizó un evento al estilo dadaísta: Buñuel trabajó como coreógrafo con el Ballet Experimental de Walter Nicks; Lan Adomian dirigió un grupo musical e interpretó una pieza titulada la “Tamayana”; Henry Moore, realizó un mural con trazos basados en los judas mexicanos, al tiempo que Goeritz, entre las multitudes, leía su manifiesto “Arquitectura Emocional” (Torres, 2013, p. 24).

En un predio medianero de forma trapezoidal, de aproximadamente 515 m² de superficie total, con frente a un parque lineal, dando al jardín del arte Sullivan y muy próximo a la plaza Monumento a la Madre, Colonia San Rafael, en Ciudad de México. Goeritz, se plantea desarrollar una obra arquitectónica que pudiera congrega el trabajo experimental de diversas disciplinas artísticas de vanguardia, en donde el espacio arquitectónico participara activamente, integrándose con las diversas manifestaciones creativas.

Uno de los rasgos que destaca desde la primera visita —una vez restaurado el edificio por la Universidad Nacional Autónoma de México el año 2005—, es la libertad creativa con la que ha sido abordada la obra arquitectónica. Su esencia, su origen, es definitivamente espacial. Los límites y el ingreso de la luz, resultan necesarios para producir en y con el espacio, emociones estéticas en el observador; quien difícilmente puede asumir una actitud neutral frente al espacio arquitectónico en el que se

ANÁLISIS DE LA OBRA

Figura 1. Ideograma de El Eco.
Fuente: Miranda, 2017.



encuentra inmerso. Algunos autores, como Rita Eder (s.f.), María Teresa de Alba (2011) y Cristóbal Andrés Jácome (2007), entre otros, destaca el expresionismo en su formación como artista, establecen una relación, un cierto eco, con los ambientes expresionistas que se presentan en la película “El gabinete del doctor Caligari” ⁸ (Figura 1).

Un segundo rasgo, tiene que ver con configuración de espacios flexibles, escindidos totalmente del racionalismo funcional. Según palabras del propio Goeritz, citado por de Alba (1999) donde comenta,

“El total [proyecto] fue realizado en el mismo lugar; sin planos exactos. Arquitecto, albañil y escultor eran una misma persona”. Repito que toda esta arquitectura es un experimento. No quiere ser más que esto. Un experimento con el fin de crear nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral. Quiere ser la expresión de una libre voluntad de creación, que —sin negar los valores del “funcionalismo” — intenta someterlos bajo una concepción espiritual moderna” (p. 45). ⁹

Ante un panorama de la producción arquitectónica en México y el mundo, de corte eminentemente funcionalista, soportada en la razón y dominando el escenario de la arquitectura, Mathias Goeritz, criticó la producción edilicia del momento, provisto de una gran sensibilidad artística, tanto como creador; como teórico, y enriquecido por su encuentro y colaboración con Barragán y Reyes

⁸ Rita Eder nos dice: “Goeritz absorberá no sólo el evangelio según Hugo Ball, sino la síntesis del arte alemán de su tiempo; la escenografía de la película de Robert Wiene, ‘El gabinete del Dr. Caligari’, ... la pureza de Paul Klee; la limpieza de las formas de la Bauhaus ...” (Eder, s.f. p.73).

⁹ Declaración escrita a principios de 1953 y publicada en los Cuadernos de Arquitectura de Guadalajara en marzo de 1954, de acuerdo a lo mencionado por María Teresa de Alba en su texto Cabaret Voltaire (1999).

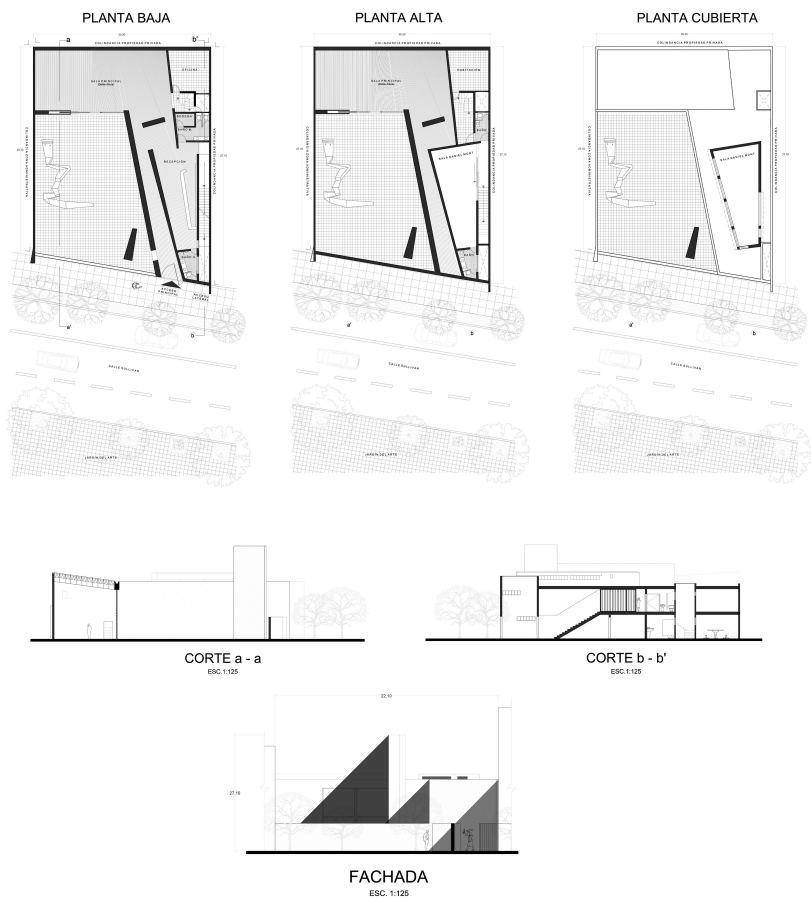


Figura 2. Plantas, cortes y fachada de El Eco. Fuente: planos Luis Daniel Bello Jiménez.

Ferreira, entre otros, ve en el encargo arquitectónico la posibilidad de desarrollar un manifiesto construido de una arquitectura otra, capaz de albergar en ella la experiencia emocional que, más allá de la resolución funcional adecuada, acoja la experiencia corporal y sensible de quien lo habite, o más allá de esto, como lo expresa Pallasmaa (2006) “...así como a nuestros recuerdos, nuestros sueños y nuestra imaginación” (p.19).

Un tercer rasgo refiere al espacio con narrativa, es decir, que conforme se avanza en el recorrido como relato, el espacio nos habla de distintas posibilidades, produciendo un diálogo plástico y espacial con el observador; que resulta siempre novedoso o inesperado, lo que despierta emociones diversas ante el hecho artístico-espacial. El Eco, mueve y conmueve al observador. Lleva en su alma la acción crítica-creativa que enuncia un modo de entender; de comprender y formular el espacio arquitectónico. La obra se convierte en un manifiesto personal que, cuestiona el hacer disciplinario del momento y explora lo arquitectónico desde su más honda naturaleza espacial, propiciando un encuentro y diálogo potente desde que el observador se enfrenta a la obra. El primer efecto de este diálogo es de carácter emocional.

El Eco, obra de dimensión poética y experimental, rompe con todo precepto compositivo. Creación del vacío habitable sin imposición funcional alguna, abierto a formas diversas de ocupación, es para Goeritz una búsqueda de la obra de

Figura 3. Patio y muro-torre y poema plástico. Fuente: Fotografías de Alan Gerardo Galván de los Santos.



arte total, viva y cambiante, resultado de su propósito principal, el de acoger en libertad, la vanguardia artística en todas sus manifestaciones. Esa libertad se confirma desde su trazo y materialidad, rompiendo con la imposición del ángulo recto y fortaleciendo la experiencia del tiempo-espacio, del desplazamiento y de la profundidad (Figura 2).

El Eco, impactante y revolucionario, es una obra reveladora. Así como en su momento, Juan O’Gorman ¹⁰ implanta en el corazón del barrio residencial de San Ángel, en un terreno de esquina —la más visible de todo el sector—, la famosa casa-estudio para Diego Rivera y Frida Kahlo construida entre 1931-1932 y la casa de sus padres en el predio contiguo, como paladino del funcionalismo radical, así Mathias Goeritz, proyectará y construirá a manera de manifiesto, el Museo Experimental El Eco (1952).

En el caso de O’Gorman, la condición de esquina del terreno en el que implanta su obra, le otorga mayor exposición visual hacia el contexto urbano. En el caso de Goeritz, el terreno entre medianeras, conlleva mayores limitantes para su manifestación urbana; a pesar de ello, aprovecha dicha condición mediante una propuesta de recorrido espacial que, remata en un patio delimitado al frente por una barda baja que permite eliminar visualmente el afuera, la calle, pero recuperar la participación de la masa arbórea del parque que se encuentra frente a él.

Goeritz, al ser un artista polifacético, aborda el edificio desde su condición arquitectónica, pero también como pintura y escultura habitable, incorporando además la gráfica a través de su famoso poema plástico (Figura 3).

El recorrido por el edificio, está marcado por una constante sorpresa espacial cuyas características principales están dadas por el manejo de muros que se van estrechando, el cambio de alturas de los distintos

¹⁰ Considerado pionero de la arquitectura moderna en México, Juan O’Gorman fue arquitecto, muralista y pintor. Como arquitecto pasó de un funcionalismo radical a una propuesta organicista desarrollada en su casa de San Jerónimo, Ciudad de México entre los años 1948-1952, hoy destruida. Fuente: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/juan-o-gorman-artifice-de-la-arquitectura-moderna?state=published> Fuente



espacios, y el manejo de aberturas muy focalizadas hacia el final de los recorridos esenciales. El gran ventanal corredizo que integra el espacio principal de actividades, exposiciones y presentaciones artísticas con el patio, actúa como extensión espacial para los mismos fines.

El límite bajo como frente del predio, la luz del patio tras la barda y un muro-torre exento de color amarillo, muy luminoso y de suficiente escala, juegan armónicamente componiendo un espacio-fachada de carácter escultórico. La torre junto con la escultura de la serpiente –situada originalmente en el patio–, participan de la composición del patio, concebido también, como un espacio de confluencia de distintas disciplinas artísticas (Figura 4).

Entre fachadas anodinas, se anuncia por sí sólo El Eco. Traspasando una puerta negra, (la que, al estar totalmente abierta, se configura más como un elemento mural que una puerta), nos encontramos de frente con un pasillo cuyos muros, engrosados en uno de sus extremos, no se encuentran paralelos sino buscando

Figura 4. Maqueta de la serpiente. Fuente: Fotografía de Alan Gerardo Galván de los Santos.

Figura 5. Acceso, pasillo y vestibulación. Fuente: Fotografías de Alan Gerardo Galván de los Santos.

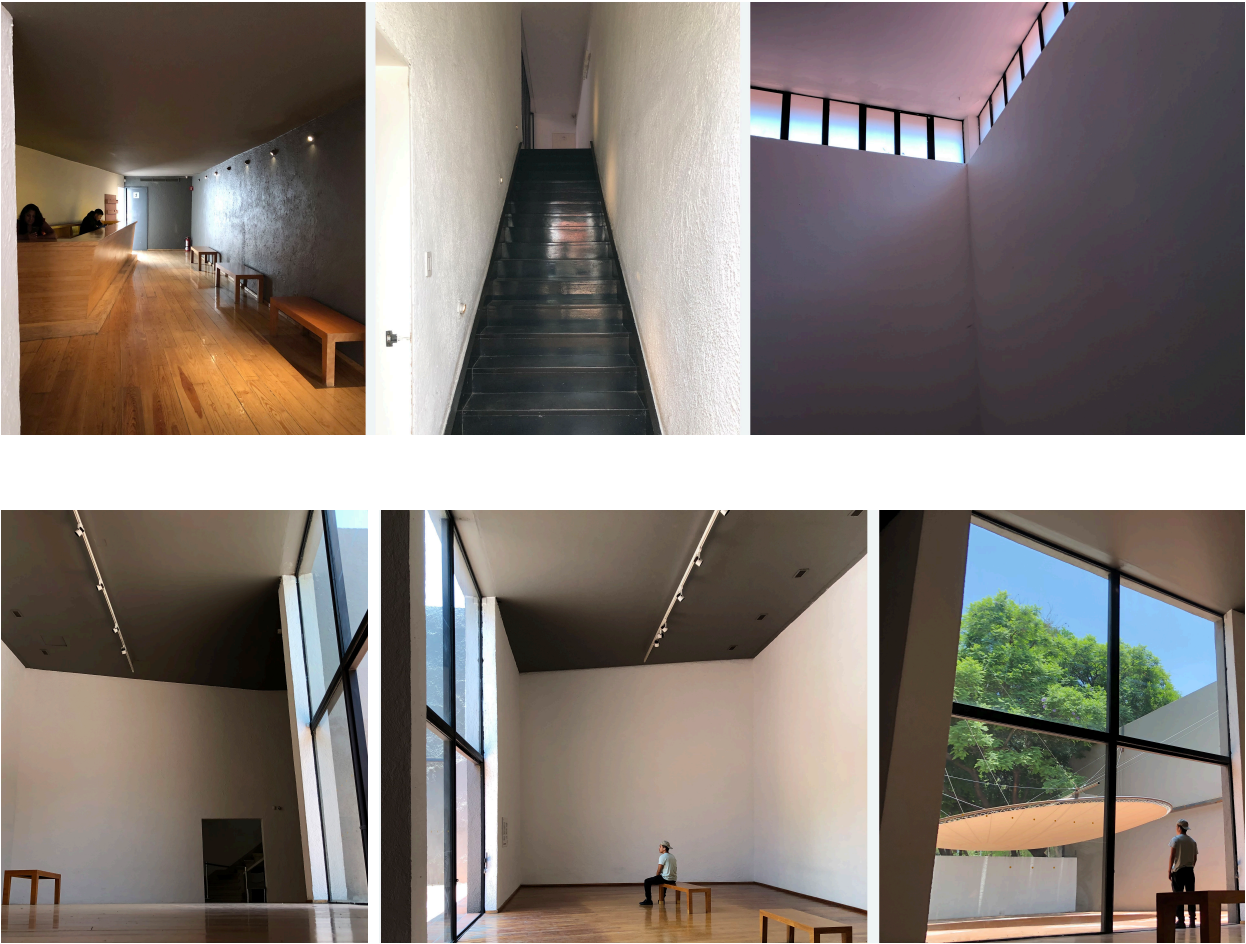


Figura 6. Galería-bar, escalera de acceso a Sala Daniel Mont. Fuente: Fotografías de Alan Gerardo Galván de los Santos.

Figura 7. Vistas Sala principal y patio. Fuente: Fotografías de Alan Gerardo Galván de los Santos.

un efecto perspectivo casi ilusorio, en donde incluso el piso de duela, ha sido trabajado para producir y reforzar dicho propósito. Para ello, la duela ha sido adelgazada, enfatizando en su materialización un espacio fugado (Figura 5).

Después de ese efecto inicial, se llega a un punto neutro de distribución que nos conduce, por un lado, a un espacio de forma triangular e inverso al de acceso, donde a un costado y al fondo, nos encontramos con un paso que, nos dirige hacia la escalera que comunica con el piso siguiente. Una vez ubicados en planta alta, aparece un espacio nuevamente de forma triangular, –iluminado a través de un aventanamiento superior como un cinto continuo de luz–, destinado a diferentes usos, entre ellos la exposición de obras (Figura 6).

Hacia el fondo, rincón derecho, se concentra toda la zona de servicio que ha sido disimulada, a través de un muro prácticamente continuo que, separa este ámbito de las zonas habitables y significativas del edificio.

Los espacios, se configuran atendiendo a formas variables en torno a direcciones, escalas, dimensiones, luz, color y texturas que, concatenadas y cambiantes, se convierten en recursos plásticos fundamentales, haciendo del observador, un sujeto activo de la experiencia espacial y de la emoción estética.



Figura 8. Muro-torre amarillo.
Fuente: Fotografías de Alan Gerardo Galván de los Santos.

Al regresar a planta baja y trasponiendo el vestíbulo que juega entre lo finito y lo infinito, nos encontramos con un espacio muy iluminado, de planta relativamente regular, conformado por un muro, un gran ventanal y puerta de cristal, de forma cuadrada y con cancel a modo de cruz, que se abre al gran patio trapezoidal que nos devuelve al encuentro con la luz total, con la horizontalidad de la barda, con las copas de los árboles del parque y con el muro-torre, amarillo y exento, que actúa como escultura en el espacio y que en su momento fue acompañado por la serpiente, escultura del propio autor; hoy localizada en el jardín escultórico de Museo de Arte Moderno, en Ciudad de México (Figura 7).

En El Eco, el patio es un espacio de representación y exposición singular. A él se puede acceder de dos maneras: una, a través de la secuencia de espacios interiores, la otra, por medio del vestíbulo que se genera una vez ingresando al edificio, donde a mano izquierda se localiza una puerta que nos conduce a un pequeño vestíbulo externo generado por la separación entre el edificio y el muro-torre, que nos hace ingresar al patio sin pasar por el interior. Cabe señalar que, este muro amarillo, girado respecto al muro

principal y formando un ángulo recto respecto al frente del lote, tiene como rasgo particular una base no regular que, se adelgaza en uno de sus extremos generando una mayor presencia como volumen. El uso del color amarillo propone una luminosidad intensa, lo que, junto a su altura, domina y compone tanto lúdica como escultóricamente el patio (Figura 8).

Los prismas triangulares, más o menos acusados, serán un rasgo permanente de su trabajo. A veces conjugados con el vitral y la luz, como en el caso de su intervención en la Capilla de las Capuchinas **11**, o como prismas macizos de diferente escala, volúmenes exentos como en el caso de El Eco, o a veces como torres-escultura de gran escala, donde se hace evidente su importante participación en las Torres de Satélite, o en la obra escultórica "Corona del Pedregal", realizada para la zona escultórica del circuito cultural de Ciudad Universitaria y el "Espacio escultórico", magna obra colectiva para la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con la participación de los escultores, Federico Silva, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Manuel Hernández Suárez (Hersúa), Sebastián y, por supuesto, Mathias Goeritz.

En su trabajo plástico, tanto el trazo como las exploraciones volumétricas y el manejo de la dimensión, el color, la luz y las texturas, enfatizan una relación lúdica, propiciando una experiencia corporal-estética y espacial siempre distinta y sorprendente.

Algunas cubiertas ligeramente inclinadas, especialmente la de la sala principal de la planta baja, cuenta con un manejo diferenciado de la losa, contribuyendo eficazmente a captar los límites, como si obedeciera a una enorme libertad compositiva que, al descartar el ángulo recto, cuestiona de modo crítico la dictadura del mismo. Esto contribuye también, a que la condición de lote medianero desaparezca en la experiencia espacial de El Eco.

Desde el año 2005, el Museo Experimental El Eco, adquirido por la UNAM, ha sido rehabilitado regresándolo a su condición original y se encuentra abierto al público. Si bien es patrimonio de la UNAM, el edificio por vocación propia, es de carácter público, cualquier persona puede visitarlo dentro de los horarios permitidos.

Más allá de las exposiciones y expresiones artísticas, El Eco, por mucho tiempo olvidado, dejado a la deriva de los vaivenes comerciales, representa para México y el mundo la posibilidad de trasladarse al pensamiento de un gran artista que, con una visión holística del arte, comprendió y expuso con esta obra su crítica a los olvidos del movimiento funcionalista internacional, olvidos que redujeron el habitar y la creación arquitectónica a soluciones de carácter meramente prácticas, dejando de lado la experiencia y la emoción estética.

11 Capilla al interior del Convento de las Capuchinas, Tlalpan, Ciudad de México. Arquitecto Luis Barragán, 1952.

REFLEXIONES FINALES

El Museo experimental El Eco, pensado como espacio de experimentación artística, nos habla de un habitar poético, marcado por muchos significantes y significados, el principal: la arquitectura como mensaje poético y emocional que actúa en nosotros no de manera neutra o anodina, sino que, increpándonos a descubrir el milenario y sabio arte de construir con imaginación, para producir diálogo y emoción, o sea participación activa y sensible del ser humano, de su cuerpo y sus sentidos, contribuyendo a su enriquecimiento y vivencias. Pallasmaa (2016) en relación a esto comenta,

"los significados existenciales de habitar el espacio solo pueden forjarse mediante el arte de la arquitectura. La arquitectura sigue teniendo una gran tarea humana en la mediación entre el mundo y nosotros, y en proporcionar un horizonte de entendimiento en nuestra condición existencial" (p. 75).

De la obra analizada podemos extraer entre otras, las siguientes lecciones:

1. El habitar poético, está asociado al movimiento del habitante o espectador y a las distintas emociones plásticas y estéticas que la obra arquitectónica puede producir en el sujeto que se desplaza por ella y como dice González (2014): "el movimiento del usuario es parte central de cualquier propuesta arquitectónica: el movimiento se prevé, se propone, se propicia y, por increíble que parezca, se *proyecta*". (p. 72).
2. El habitar poético en arquitectura, se asocia en gran medida a propósitos y acciones que no surgen necesariamente de una finalidad práctica, sino de un comprender el acto de habitar como la conjunción entre razón y emoción; la arquitectura que de ella surge, incorpora verbos como, recorrer, contemplar, entrar, salir, pasar, pasear, esperar, mirar, ocultar, develar, sorprender, etc.
3. El Eco es experimental en sí mismo. Es un recinto que acoge y participa activamente, de las distintas manifestaciones artísticas y fundamentalmente, es una obra surgida desde la creatividad de un artista integral que, consigue con esta obra establecer un diálogo intenso entre quien la explora, recorre y habita el espacio y sus atmósferas, en la que la frontera entre arquitectura y escultura, pareciera desaparecer.

Hoy, que la vida de la mayoría de la población en los países latinoamericanos, transcurre en espacios tan ajenos a una dimensión poética del habitar, es fundamental volver la mirada a ejemplos de arquitectura y ciudad que, nos conduzcan a la búsqueda de un habitar que permita el desarrollo y disfrute pleno de los seres humanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carranco, A. (2014). El habitar poético en el contexto del mundo contemporáneo. Una lectura y una posible respuesta fenomenológica. *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, (16), 65-80. www.redalyc.org/articulo.oa?id=477947304005.

de Alba, M.T. (2011). El Eco de Goeritz. *Bitácora Arquitectura*, (5), 22-31. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/33759>

de Alba, M.T. (1999). *Cabaret Voltaire*. Revista de crítica y teoría de la arquitectura, (2), 41-49. ISSN-e 1887-2360. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3985116>

De Anda, E. (2013). *Historia de la Arquitectura Mexicana*. Gustavo Gili.

Díaz Morales, I. (s.f.). Gobierno de Jalisco. www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/jaliscienses/diaz-morales-ignacio

Eder, R. (s.f). *Arquitectura emocional*. [Archivo PDF] <https://biblat.unam.mx/hevila/e-BIBLAT/CLASE/clal22357.pdf>

El sentido de un museo experimental. (2020). <https://eleco.unam.mx/4665-2/>

González, F. (2014). *Arquitectura, pensamiento y creación*., Universidad Autónoma de México

Goeritz, M. (1953). *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*. Museo Experimental El Eco. <https://eleco.unam.mx/manifiesto-de-la-arquitectura-emocional-1953/>

Jácome, C. (2010). Composiciones visuales: Mathias Goeritz en Guadalajara. *Estudios jaliscienses* 81, 56-67. [Archivo PDF] www.estudiosjaliscienses.com/wp-content/uploads/2019/06/81-Composiciones-visuales-Mathias-Goeritz-en-Guadalajara.pdf

Jácome, C. (2007). El credo estético de Mathias Goeritz. *Revista La Palabra y el Hombre*, (2), 43-48. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/28715/200702P43.pdf;jsessionid=57CA2B29B2770745242109253DEC5D21?sequence=1>

Miranda, D. (2017). La disonancia de El Eco. *Universidad Nacional Autónoma de México*. 2da Edición. p. 25-27.

Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Gustavo Gili.

Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.

Saito, Y. (1994). *Discurso de Luis Barragán en la presentación del Premio Pritzker de Arquitectura de 1980*. Limusa.

Toca, A. (1989). *Arquitectura contemporánea en México*. Universidad Autónoma Metropolitana y Guernika.

Torres, A. (2013). Expresión poética de Mathias Goeritz en Ríos. En M. C. Ríos Espinoza & A. M. Torres Arroyo (Eds.), *Reflexiones en torno al ser del arte* (pp.17-30). Universidad Iberoamericana.

Diego Pérez-García

Estudiante de Doctorado, Escola Técnica
Superior d'Arquitectura de Barcelona
Universitat Polit cnica de Catalunya -
Universidad San Sebastián, Concepción, Chile
buzonarquitectura@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0006-8947-2953>

HABITAR LA VENTANA. LA PLAZA COMO HABITACIÓN EN BARCELONA

INHABITING THE WINDOW. THE SQUARE AS A
ROOM IN BARCELONA

HABITAR A JANELA. A PRAÇA COMO QUARTO EM
BARCELONA



Figura 0. Plazas de la Vila de
Gràcia, un archipiélago de
interiores. Fuente: Elaboración
del Autor.

RESUMEN

Las pequeñas plazas de barrio de Barcelona, tienen un papel determinante en la construcción del hábitat urbano de la ciudad. Su escala modesta y claridad espacial permite leerlas como habitaciones a cielo abierto, en cuyo interior se desarrollan incontables rutinas cotidianas. Utilizando el dibujo como herramienta de análisis, el presente artículo se centra en las fachadas que rodean estas plazas, para mostrar la importancia de la ventana más allá de lo funcional o morfológico. El texto muestra que, este elemento determina aspectos formales y significativos con el que se identifican sus habitantes. Al habitar la ventana, la plaza se nutre de las casas que la rodean, diluyendo los límites entre lo público y lo privado. Mediante la representación gráfica, se reconoce el valor de las ventanas y balconeras que, construyen un escenario sencillo y modesto donde la domesticidad compartida del espacio interior de la plaza, contribuye a la identidad social y formal de la ciudad de Barcelona.

Palabras clave: plazas, hábitat, morfología urbana, dibujo arquitectónico, Barcelona

ABSTRACT

The small neighborhood squares of Barcelona play a crucial role in shaping the city's urban habitat. Their modest scale and spatial clarity allow them to be seen as open-air rooms where countless daily routines unfold. Using drawing as an analytical tool, this article focuses on the facades surrounding these squares to illustrate the importance of the window beyond its functional or morphological aspects. The text shows that this element determines formal and meaningful aspects that resonate with their inhabitants. By inhabiting the window, the square draws nourishment from its surrounding houses, blurring the boundaries between public and private. Through graphic representation, the value of windows and balconies is recognized, building a simple and modest stage where the shared domesticity of the square's interior contributes to Barcelona's social and formal identity.

Keywords: squares, habitat, urban morphology, architectural drawing, Barcelona.

RESUMO

As pequenas praças de bairro de Barcelona desempenham um papel decisivo na construção do habitat urbano da cidade. Sua escala modesta e clareza espacial permitem que elas sejam lidas como salas ao ar livre nas quais ocorrem inúmeras rotinas diárias. Usando o desenho como ferramenta de análise, este artigo se concentra nas fachadas que circundam essas praças para mostrar a importância da janela além do funcional ou morfológico. O texto mostra que esse elemento determina aspectos formais e significativos com os quais os moradores se identificam. Ao habitar a janela, a praça é nutrida pelas casas que a cercam, diluindo os limites entre o público e o privado. Por meio da representação gráfica, o valor das janelas e sacadas é reconhecido, construindo um cenário simples e modesto em que a domesticidade compartilhada do espaço interior da praça contribui para a identidade social e formal da cidade de Barcelona.

Palavras-chave: praças, habitat, morfologia urbana, desenho arquitetônico, Barcelona.

Desde la ventana: actores y espectadores

Una tumba no tiene ventana. La ventana expresa que allí se vive; la vida no es posible sin luz ni aire. La ventana es el ojo de la habitación hacia la calle. En la fachada del edificio distinguimos las habitaciones contando las ventanas. La ventana es un lugar. (Monteys, 2014, p.132)

Asomarse por la ventana implica no sólo observar, sino también ser observado. Estas miradas recíprocas juegan un rol fundamental en la construcción del espacio público, donde somos, al mismo tiempo, actores y espectadores. Ver y ser visto permite el reconocimiento mutuo, poniendo en relación a los otros con nosotros. Sólo así es posible construir un hábitat común con el que nos identificamos. En palabras de Hannah Arendt: “La presencia de otros que ven lo que vemos y oyen lo que oímos nos asegura de la realidad del mundo y de nosotros mismos” (2016, p.60).

Esto es, justamente lo que sucede en las modestas y sencillas plazas de barrio dispersas por el tejido urbano de Barcelona. A través de ese reconocimiento visual entre los habitantes, la dimensión pública de la plaza, se integra con la vida privada que asoma en las fachadas de las casas que conforman el perímetro. A medio camino entre una pequeña plaza y una gran habitación, estos recintos urbanos encarnan aquella habitación comunitaria que Louis Kahn (2003, p.255) esperaba de la calle. Al abordar la plaza como habitación, se propone entender la plaza como el principal espacio interior de la ciudad de Barcelona. Definida por las casas que la rodean, la plaza es una obra de arquitectura hecha en base a otras arquitecturas y como tal, es capaz de configurar la dimensión física y la imagen mental del espacio interior que contiene.

En este sentido, la ventana es un elemento que establece relaciones que van más allá de lo estrictamente pragmático en términos de luz o ventilación. Además del contacto visual, pueden revelar tiempos, hábitos y experiencias sensoriales que contribuyen a la domesticación del espacio público. No en vano, el propio Kahn (2003, p.253), reconocía en la ventana el elemento más importante de cualquier habitación. En el caso de estas plazas, las ventanas y balconeras no sólo benefician la casa, sino que también, y más importante aún, cualifican en el espacio interior de la plaza. Tal como las salas de la casa miran a la plaza, ésta, en su condición de habitación, mira al interior de las habitaciones que la rodean. Por esto, las fachadas del perímetro de la plaza, son al mismo tiempo escenario y palco de un teatro cotidiano que sucede en el interior de este recinto urbano.

Por ello, las plazas que aquí se abordan, podrían definirse como plazas menores, en oposición a la tradicional Plaza Mayor

Española. En lugar de los edificios institucionales o la composición uniforme y controlada habitual en las Plazas Mayores (Rincon García, 2008, pp.157-178), estas pequeñas plazas de Barcelona están rodeada por casas diversas y que son las que definen su condición doméstica. Desde el espacio interior de la plaza, el trabajo de campo va levantando y redibujando las fachadas para reconstruir gráficamente el perímetro. Mediante la representación de estos escenarios interiores, se aborda la plaza desde las construcciones que la rodean. Es justamente en estos muros, donde las ventanas y balcones son un lugar habitado que articula dualidades como público-privado, individual-colectivo, casa-ciudad y que, erróneamente, tendemos a considerar como separadas.

Cajas desplegadas: un método para pensar con el dibujo

En términos metodológicos, la recolección de información para elaborar las representaciones, se utilizaron varias fuentes de información. La primera y más importante, es el trabajo de campo: permanecer en la plaza. Durante horas se van midiendo, inventariando, dibujando las fachadas, tomando notas de elementos y observando las dinámicas que suceden dentro de esta habitación. Dicho en otras palabras, el principal insumo es la propia experiencia de la plaza. Habitarlas es lo que ha permitido conocer sus dinámicas cotidianas y como veremos más adelante, acceder al perímetro de habitaciones que la rodean. Así, la ciudad, el espacio público de Barcelona es el gran archivo. Junto a los levantamientos cartográficos, la información es contrastada y complementada con archivos gráficos y documentales tradicionales, como el municipal e histórico, además de fotografías y planimetrías disponibles en bibliotecas y registros digitales. Del mismo modo, la permanencia en el interior de estos espacios es lo que ha generado, pequeños vínculos con sus habitantes, permitiendo el acceso a sus ventanas junto a improvisadas conversaciones. Al momento de la redacción de este artículo, la investigación considera cerca de cincuenta plazas dispersas por los diferentes barrios de Barcelona.

La investigación entiende y representa la plaza como un interior desplegado. Así, la representación actúa como herramienta de observación y análisis espacial y desde ahí se desprenden las reflexiones. Los dibujos evidencian la morfología, definida por el patrón de ventanas que emerge de las fachadas y que, gracias a las relaciones topológicas que establecen, configuran la plaza como una habitación interior aprehensible como tal. La aproximación sistemática de los dibujos y la acumulación de casos que, por motivos de espacio, sólo se presentan algunos, permite establecer similitudes y diferencias que evidencian las lógicas formales de estas habitaciones a cielo abierto. De este modo, la colección de figuras sirve para mostrar de manera directa lo que el texto no puede decir con la misma claridad.

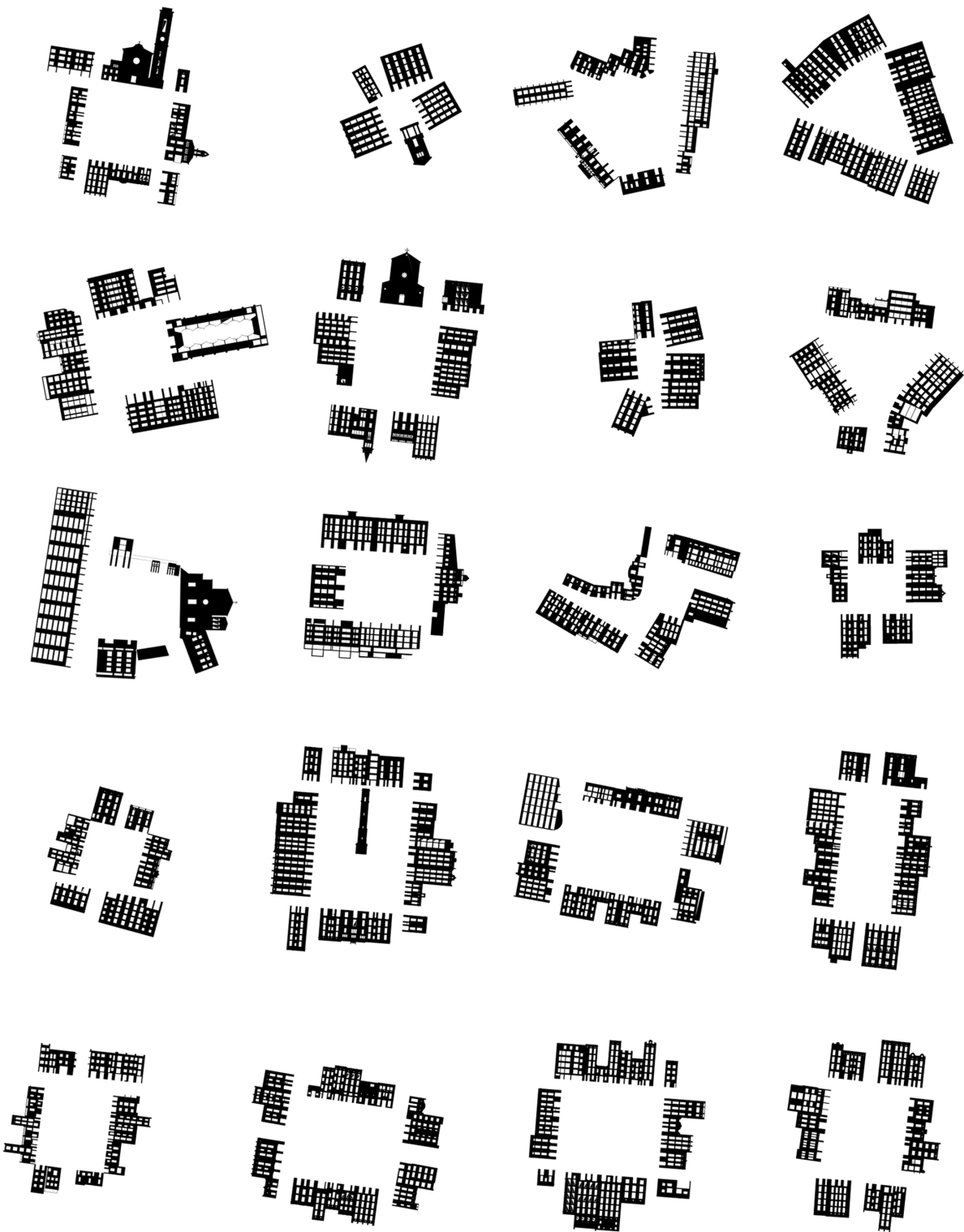


Figura 1. Interiores de Plazas de Barcelona desplegados como cajas. Fuente: Elaboración del Autor.

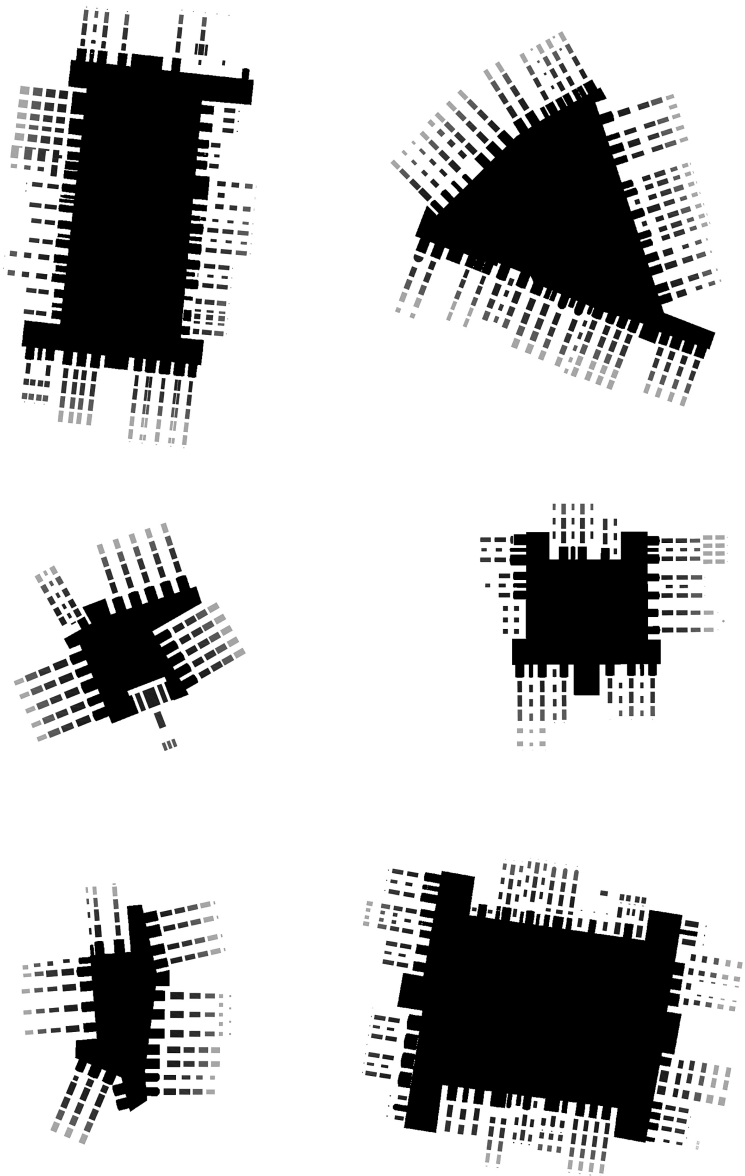
Como si fueran cajas abiertas y extendidas sobre la superficie bidimensional del papel, los planos verticales de los muros de fachadas, se abaten directamente sobre su posición en la planta (Figura 1). De esta manera, la representación traduce la tridimensionalidad del objeto arquitectónico que, constituye la plaza a una forma bidimensional que muestra, al unísono, tanto el espacio interior como los aspectos formales que la configuran. Lo elemental de las representaciones, le confieren una acertada claridad que sintetiza visualmente la forma primigenia de cada plaza. Esta precisión casi infantil, es justamente su principal valor; pues tal como reconocía Paul Klee el niño dibuja como piensa (Geist, 1950, p.191).

En este mismo sentido, las investigaciones que realizan por separado Laura Jacobus (1988) y Robin Evans (2005), sobre el dibujo de interiores de la arquitectura inglesa del siglo XVIII, resultan pertinentes de comentar. En sus respectivos artículos, ambos reconocen que estos interiores desplegados no sólo son una manera de representar la arquitectura, sino que, más importante aún, es una forma de pensarla. Como bien reconocen ambos desde sus puntos de vista particulares, estos dibujos reconocen la independencia de la habitación respecto al sistema que la contiene. De esta manera, la atención está puesta en las relaciones internas que establecen las superficies que configuran el recinto. De igual modo, al dibujar la plaza, desde su interior, se le reconoce su condición de pieza autónoma dentro del tejido urbano. De forma análoga a los muros decorados de las habitaciones inglesas, la atención está puesta en las construcciones que la encierran, expresadas en los muros de fachada del perímetro.

Sin embargo, a diferencia de estos interiores ingleses, los dibujos que aquí se presentan se desprenden deliberadamente del diseño circunstancial de la superficie, con el fin de subrayar la importancia de las aperturas dentro del plano de fachadas. Similar a las representaciones de los estudios de la Gestalt (Arnheim, 1954), los planos de fachada son uniformados por un sólido continuo, como si fuese un papel perforado, conformando así, una pieza formalmente unificada y reconocible. Nutrida de esta elementalidad, la representación hace explícitos aspectos topológicos de la forma del espacio interior de la plaza.

El primero de ellos es que, gracias lo explícito de la relación figura-fondo de las representaciones, vemos cómo las aperturas similares, pero no idénticas, definen una especie de patrón que unifica el perímetro. Esta pauta sencilla, alterna las aperturas de un edificio a otro dándole continuidad, no sólo a las fachadas que están en un mismo plano sino también, a todas las que rodean la plaza. Acentuado por las modestas dimensiones de la planta, la proximidad de las fachadas y la similitud geométrica de las aperturas, conforman un patrón que, termina por darle uniformidad y compacidad a la forma interior de la plaza. Gracias

Figura 2. Patrones de ventanas en el interior en Plaça de la Revolució, Plaça George Orwell, Plaça de la Verònica, Plaça del Raspall, Plaça del Regomir, Plaça de Rovira i Trias. Fuente: Elaboración del Autor.



esta la semejanza geométrica de las ventanas, mayoritariamente verticales, se configura una pauta regular que prevalece, a pesar de las diferencias visibles de los perfiles y alturas de edificios.

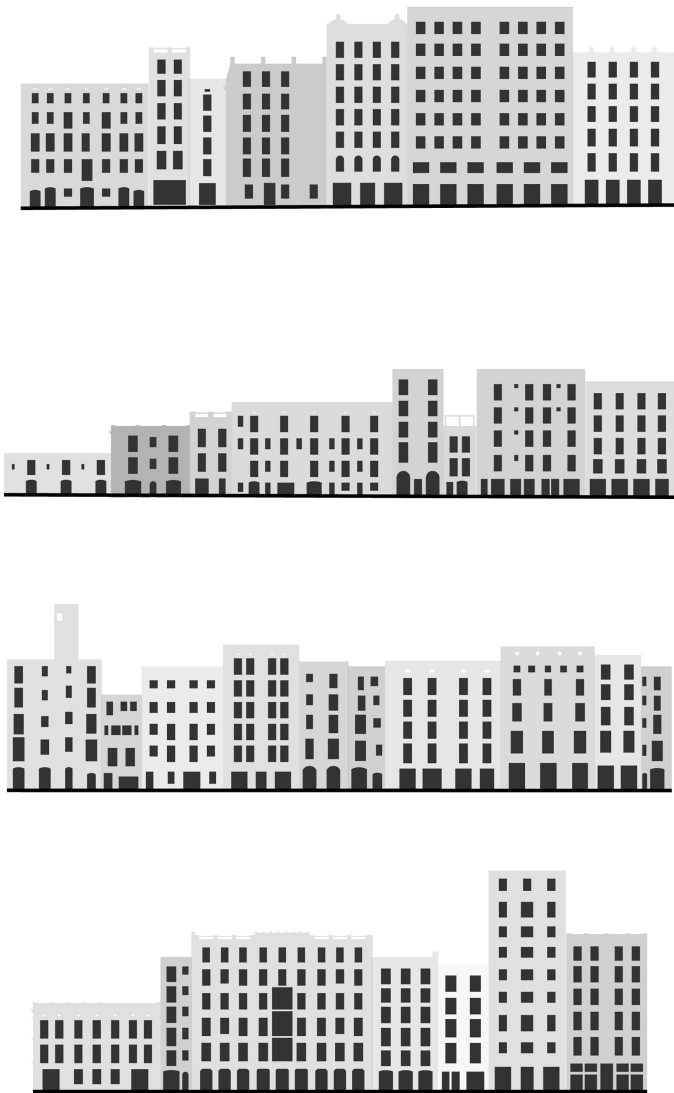
La proporción vertical, evoca inevitablemente la figura humana que la habita. A través de estas ventanas y balconeras, la silueta erguida de los habitantes, aparece cada tanto en diferentes balcones de las plazas. A diferencia de los patrones perfectamente diseñados y controlados de la “rue-corridor” que criticaba Le Corbusier (1963), las plazas de Barcelona, gozan de una cierta irregularidad que no es más que la huella de un proceso de edificación paulatino, alejado de las grandes intervenciones urbanísticas de lugares como París o Londres. De esta manera, el accidente y los procesos históricos propios de cualquier ciudad, van siendo incorporados en la riqueza formal de la plaza (Figura 2).



Finalmente, vistas como un conjunto de piezas aisladas, las fachadas muestran que, de alguna manera, estos sencillos elementos compositivos terminan por definir un lenguaje común de la ciudad de Barcelona (Figura 3). Esta semejanza entre las fachadas, ya sea por factores constructivos o compositivos, contribuyen a una cierta identidad morfológica que, relacionan tanto las plazas entre sí con la ciudad. Así, por ejemplo, plazas de trazados tan diferentes como la Plaça del Regomir, la Plaça del Raspall y la Plaça George Orwell (Figura 4), comparten una morfología común en donde sus perímetros, cohesionados por el patrón de aperturas, definen claramente el espacio interior que contienen. De alguna manera, esta factura casi artesanal, expresada en los patrones de ventanas y perfiles de los edificios, logra incorporar la individualidad e identidad de cada construcción sin perder el sentido de colectividad que la integra al tejido urbano de Barcelona.

Figura 3. Comparativa de patrones de ventanas verticales en cuatro plazas de Barcelona.
Fuente: Elaboración del Autor.

Figura 4. Lenguaje común de fachadas de Barcelona. Fuente: Elaboración del Autor.



Una habitación hecha de habitaciones

Desde la ciudad, la ventana es la huella visible de la habitación. Por ello, además de la definición formal y compositiva que les confieren a las fachadas y por tanto, a los límites de la plaza, se debe reconocer que, detrás de cada una de estas aperturas, hay un interior habitable. De esta manera, la plaza no sólo queda configurada por los muros que la delimitan, sino que además es cualificada por las habitaciones que hay detrás de éstos. Según Kahn (2003), los muros que se donan al espacio público también, entregan sus habitaciones. Por eso, cuando vemos el patrón de apertura regulares que rodean la plaza, en realidad, estamos constatando una secuencia de habitaciones que confinan el espacio interior de la plaza. En otras palabras, si la plaza se define por sus ventanas y las ventanas son la huella de las habitaciones, la plaza es una habitación hecha de habitaciones.

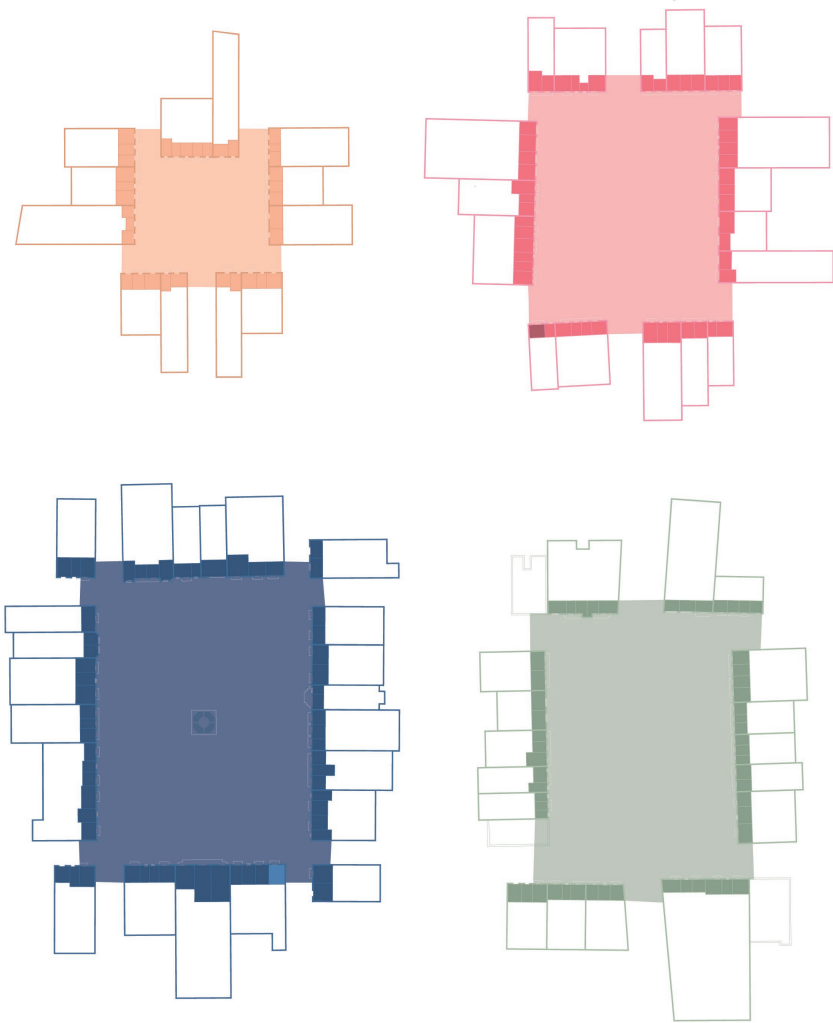
Son estas habitaciones las que, cualifican el espacio interior de la plaza y no a la inversa. La presencia de la casa, a través de las ventanas que rodean el recinto son las que, poco a poco, van domesticando la plaza. Así, una buena plaza no está determinada tanto por el diseño urbano de turno, sino por la relación que ésta es capaz de establecer entre los edificios que la rodean y su espacio interior. Por tanto, si las habitaciones que rodean la plaza están mirando dentro de ella, desde el otro lado, la plaza mira en cada uno de los interiores de las habitaciones. De ahí, la condición doméstica de estas pequeñas plazas de barrio, pues desde la plaza, los destellos de espacio privado van dando cuenta de las dinámicas cotidianas de las casas: los habitantes que se asoman a mirar o fumar un solitario cigarro; la ropa tendida que expone lo más íntimo de nuestros armarios; las plantas que crecen o mueren lentamente según el cuidado que reciben; ladridos de las mascotas que reclaman por su paseo diario por la plaza, son sólo algunos rastros de los hábitos que van domesticando el espacio interior de la plaza.

La compacidad de la forma de la plaza y una parcelación entre medianeras en la mayoría de los barrios de Barcelona, le confieren mayor importancia a la ventana que enfrenta la plaza. Además, salvo los escuetos patios de ventilación interior, estas construcciones no se relacionan directamente entre sí. Tal como reconoce Van der Laan (1983), "La yuxtaposición periférica de casas que encierran la plaza no permite una comunicación directa entre ellas" (p.167). De esta manera, la plaza es el primer espacio compartido de las casas que la rodean. Según el mismo autor (1983), justamente por la disposición periférica de las casas alrededor de la plaza, esta se convierte también en "el primer espacio interior a nivel urbano" (p.167).

Dicha condición de interior de estas modestas plazas, es determinante en la construcción de la imagen mental del espacio que contienen. Esta situación permite mirarlas como si fueran habitaciones. Tal como señalaba Sitte (1945), "la cosa esencial de ambas, habitación y plaza, es la calidad del espacio encerrado" (p.20). Dicha calidad, depende directamente de las construcciones que encierran este espacio y que, además determinan sus cualidades y potenciales usos. Por ello, al estar rodeadas de casas y habitaciones, estas plazas de Barcelona actúan perfectamente como la sala principal y compartida de las casas y por extensión, del barrio que las contiene.

Como se aprecia en los dibujos (Figura 5), gracias a la disposición señalada anteriormente, las habitaciones forman un anillo casi continuo alrededor del recinto de la plaza. Tal como sucede en la Plaça del Diamant, la Plaça de la Vila de Gràcia, la Plaça Rovira i Trias o la pequeña Plaça del Raspall, la secuencia continua de recintos, es una corona regular donde se entrecruzan las dimensiones públicas y privadas. Precisamente esta primera corona, cualifica el espacio interior de la plaza y no a la inversa. Al estar rodeadas principalmente por casas y no edificios importantes, los interiores de estas plazas, se deben reconocer como una extensión y complemento del espacio de la casa. En el interior de la plaza hay, literalmente, espacio para los sucesos ordinarios del día a día como para aquellos acontecimientos extraordinarios.

Figura 5. La primera corona de habitaciones en la Plaça del Raspall, Plaça del Diamant, Plaça de la Vila de Gràcia y Plaça de Rovira i Trias. Fuente: Elaboración del Autor.



Esta condición de interior de la plaza, contrasta claramente con la de los patios de manzana del ensanche de Barcelona. Salvo contadas excepciones impulsadas por las reformas urbanas recientes, la gran mayoría de estos patios, han terminado casi completamente densificados por las construcciones de la planta baja, eliminando las posibilidades de uso colectivo. A diferencia de la plaza, el patio de manzana, está rodeado por galerías y lugares de servicios. En términos geométricos, la irregularidad de los aplomos en los planos de fachada, destruye la continuidad de la superficie del muro que sí tienen las fachadas que enfrentan a la calle. También, es determinante la condición de accesibilidad controlada y en algunos casos inexistente a estos espacios, a diferencia del libre tránsito que sustenta la plaza. Los patios, deben ser entendidos como un espacio exterior en el interior del bloque casi monolítico y regular de la manzana consolidada del distrito de l'Eixample. Por el contrario, la plaza, es un espacio interior en el exterior de las arquitecturas que la construyen. Además, la densidad del tejido urbano de los barrios de Barcelona, acentúa esta condición de interior; pues la mayoría de estas plazas, sólo las vemos cuando ya estamos dentro de ellas.



Mirar entre interiores: la ventana como lugar y testimonio.

Como en cualquier habitación, el rol de la ventana es fundamental. En el caso de estas plazas barcelonesas, a través de estas ventanas y balcones, se produce una doble relación recíproca y bi-direccional que, es determinante para la condición doméstica de esta habitación a cielo abierto. Plaza y habitación, en su condición de interiores, se miran mutuamente diluyendo los límites de entre lo público y lo privado. De esta manera, la ventana permite mirar entre dos interiores que, entrelazan casa y ciudad en un solo hábitat continuo tal como esperaba Van Eyck (2021).

Por un lado, en el interior de la casa, las habitaciones que rodean la plaza directamente detrás de los muros de fachada, se benefician de luz, iluminación y vistas. Esto las convierte en la mejor sala de la casa y por tanto en ella, se despliegan usualmente las principales rutinas cotidianas. En este sentido, dinámicas sociales y económicas contemporáneas, como la disolución del núcleo familiar tradicional, los pisos compartidos o el trabajo remoto, se van haciendo visibles en estas habitaciones que, antiguamente estaban casi exclusivamente definidas como la sala de estar de la casa.

Similar a la pintura *Jeune homme à sa fenêtre* de Gustave Caillebotte de 1875 (Gleis, 2019), habitantes como Marisol en la Plaça de la Vila de Gràcia o Juan en la Plaça del Bonsuccès, contemplan, parados en sus ventanas, el teatro de la vida interior de Barcelona que, está contenido en la plaza (Figura 6). Estos registros, frutos del trabajo de campo de la investigación, comprueban que la habitación que mira la plaza es la sala privilegiada de la casa. Hasta estos balcones, donde los roles de actor y espectador se confunden felizmente, el aroma de las cafeterías por la mañana, el bullicio de los niños jugando o las campanas regulares de iglesias y torres de reloj, se cuelan en la casa dando cuenta de los hábitos y tiempos de la ciudad.

Figura 6. Similar al cuadro de Gustave Caillebotte, Marisol y Juan habitan la ventana siendo actores y espectadores de la Plaça de la Vila de Gràcia y Plaça del Bonsuccès respectivamente. Fuente: Elaboración del Autor.

Al otro lado, en el interior de la plaza, estas habitaciones y las rutinas que en ellas aparecen, son las que, de alguna manera, domestican la plaza. Basta sentarse en lugares como la Plaça del Prim o la Plaça del Raspall para comprobar que, la ventana es más que una relación estrictamente visual. Desde los interiores de las casas, los sonidos de platos, conversaciones y risas que comparten una comida, cuyos olores podemos reconocer perfectamente, demuestra que la ventana es capaz de articular todo tipo de relaciones sensoriales. Esto es una muestra de la experiencia corporal que significa el hábitat humano que se hace presente en el interior de la plaza, difuminando los límites en donde comienza y termina el espacio de la casa.

Si durante el día la casa se asoma por la ventana, durante la noche la plaza observa dentro de la casa. Ya no se trata del juego sabio de los volúmenes bajo la luz propuesto por Le Corbusier (1977, p.16) sino que, del aleatorio juego de la luz bajo los volúmenes. Al desaparecer el sol, las fachadas se unifican en un continuo, sólo asomándose destellos de luz artificial desde los interiores y transformando las ventanas en pequeños escaparates. Como muchas pinturas de Edward Hopper (1942), personajes solitarios se ven comiendo o actualmente dedicados a sus computadores. Así, el perímetro de la plaza es también un observatorio de la casa.

Por esto, en las plazas además del reconocimiento de otros, en la dimensión pública, nos reconocemos a nosotros mismos en las incontables imágenes de la vida doméstica que, asoman por las ventanas. Identificados con aquellas escenas fugaces, pero tan familiares, la plaza va construyendo un sentido de pertenencia. A través de estos fragmentos de nuestras propias rutinas, visibles en la vida de otros, la forma física de la plaza y por extensión de la ciudad, va construyendo la imagen mental de una habitación que reconocemos como propia. Así, la casa mira el interior de la plaza y la plaza mira el interior de la casa.

Habitar la ventana: domesticar la plaza.

Las representaciones que aquí se incluyen, muestran que la ventana además de ser un elemento compositivo, define formal y arquitectónicamente a la plaza, estableciendo relaciones que van más allá de lo estrictamente visual. Además, el conjunto de desplegados, muestra ciertos patrones formales propios de las fachadas barcelonesas, ofreciendo una nueva lectura de la ciudad.

Por medio de estas aperturas, se visibilizan una serie de rutinas cotidianas, tanto de la plaza como de la casa y por tanto, públicas y privadas. Así, valga el juego de palabras, en estas habitaciones los habitantes van asentando los hábitos cotidianos que construyen un hábitat reconocible como tal. La permanencia y la repetición de las rutinas, van construyendo la dimensión doméstica de la plaza.

Este registro, hasta ahora inexistente, significa una revalorización de estos espacios, tanto en su condición morfológica, como en su capacidad de constituir un espacio comunitario de calidad con el que se identifican los



habitantes. Este sentido de aprecio y apego, le confiere estas modestas plazas barriales un rol fundamental en la configuración de la dimensión social y cultural de la ciudad de Barcelona.

Vistas en conjunto, tanto a escala de barrio como de ciudad, estas verdaderas salas a cielo abierto, dan cuenta de núcleos no estrictamente planificados que sirven como mapa referencial dentro de la trama urbana. Un ejemplo singular es el barrio de la Vila de Gràcia, cada una de estas plazas,

Figura 7. Plazas de la Vila de Gràcia, un archipiélago de interiores. Fuente: Elaboración del Autor.

es reconocible como una pieza autónoma (Figura 7). Su forma espacial, cohesionada y autónoma, debe reconocerse como un interior doméstico a escala urbana. Así el origen fragmentario del antiguo poblado (Serra Riera, 1993) se hace evidente en conjunto de sus plazas. La ambigüedad e indeterminación funcional que tienen estos espacios interiores, evidenciadas por la deliberada ausencia en las representaciones, le confieren el potencial de ser ocupadas de las más diversas maneras. Esto muestra que, no es tanto el diseño urbano de turno (mobiliarios, pavimentos, arbolados o cualquier otro elemento casi decorativo) lo que cualifica el espacio público sino que, es la arquitectura la que la construye.

Como se ha descrito, las relaciones formales, visuales y perceptuales que se establecen en las ventanas y balconeras del perímetro, permiten que la plaza sea capaz de construir, como cualquier habitación que se precie de tal, la dimensión física y mental del espacio que contiene. Más allá de lo funcional o pragmático de los usos cotidianos, la plaza establece relaciones significativas, semánticas, históricas y políticas que, permiten y promueven, el desarrollo de los hábitos más banales. Habitando la ventana vamos domesticando la plaza, a través de nuestra experiencia cotidiana. Según Van Eyck (2021) estas plazas son, “un puñado de lugares reales para personas y cosas reales”(p.70). Justamente ahí reside la belleza, casi poética, de estos lugares capaces de construir un escenario tan común que, atrapados entre tanta teoría y obras paradigmáticas, hemos olvidado mirar.

RERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS

Arendt, H. (2016). *La condición humana*. Paidós

Arnheim, R. (1954). *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial

Evans, R. (2005). *Traducciones*. Editorial Pre-Textos.

Geist, H. (1950). Paul Klee und die Welt des Kindes. *Das Werk: Architektur und Kunst*, 37, 148-165.

Gleis, R. (2019). *Gustave Caillebotte: The Painter Patron of the Impressionists*. Hirmer Verlag.

Jacobus, L. (1988). On ‘Whether A Man Could See before Him and behind Him Both at Once’: *The Role of Drawing in the Design of Interior Space In England*. *Architectural History*, 31, 148-165.

Kahn, L. (2003). *The Room, the Street, and Human Agreement*. En R.Twombly (Ed.), *Louis Kahn Essential Texts*, p. 252-260. Norton & Company

Le Corbusier. (1963). *Manière de penser l’urbanisme*. Gunthier.

Le Corbusier. (1977). *Hacia una arquitectura*. Ediciones Apóstrofe

Monteys, X. (2014). *La habitación. Más allá de la sala de estar*. Editorial Gustavo Gili

Rincón García, W. (2008). ¿Existe Una Plaza Real a la Española? En Figueira de Faria (eEd.), *Praças Reais: Passado, Presente e Futuro* (pp. 157-178). Livros Horizonte.

Sitte, C. (1945). *The Art of Building Cities*. Reinhold Publishing Corporation.

Serra Riera, E. (1993). Geometria i projecte del sòl als orígens de la Barcelona moderna: la vila de Gràcia. Edicions UPC.

Van der Laan, H. (1983). *The Architectonic Space*. E. J. Brill.

Van Eyck, A. (2021). *El niño, la ciudad y el artista*. Fundación Arquia

Sara Fernandez-Trucios

Arquitecta, Estudiante de Doctorado
PIFVI Plan Propio, Departamento de
Proyectos Arquitectónicos
Universidad de Sevilla, España
<https://orcid.org/0000-0001-5905-6322>
sara.fdez.trucios@gmail.com

**Francisco Javier
Montero-Fernandez**

Doctor Arquitecto, Catedrático,
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Universidad de Sevilla, España
<https://orcid.org/0000-0002-0985-7612>
fmontero@us.es

Tomás García-García

Doctor Arquitecto, Profesor Contratado
Doctor, Departamento de Proyectos
Arquitectónicos
Universidad de Sevilla, España
<https://orcid.org/0000-0003-4575-7683>
tgarcia@us.es

HABITAR EN LA CEGUERA. CASAS, ATMÓSFERAS Y PAISAJES PERCEPTIVOS A LOS OJOS DE ALGUNOS MAESTROS DEL SIGLO XX

LIVING IN BLINDNESS. HOUSES, ATMOSPHERES,
AND PERCEPTIVE LANDSCAPES THROUGH THE
EYES OF SOME 20TH-CENTURY MASTERS.

MORANDO NA CEGUEIRA. CASAS, ATMOSFERAS
E PAISAGENS PERCEPTIVAS ATRAVÉS DOS OLHOS
DE ALGUNS MESTRES DO SÉCULO XX.



Figura 0. Black Box en Lund,
1972.Fuente: Imágenes inéditas
cedidas por Arkitekturmuseet,
Estocolmo.

Investigación financiada por VI Plan Propio de Investigación y de Transferencia de la
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Jorge Luis Borges confesó, en más de una ocasión, que su modesta ceguera no era la dramática oscuridad que el sentido común cree, sino mas bien un refugio que en su caso se fue construyendo en un lento crepúsculo. Al finalizar su discurso de recepción del grado Honoris Causa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Chile, el escritor argentino narraba la lenta despedida de su vista y la sensación placentera de entrar en un nuevo espacio habitable más rico, profundo y creativo. Confiando en la ceguera como paisaje introspectivo, como espacio habitable donde se da cita a la fantasía con el realismo, es en este contexto que, el ensayo propone habitar con el pensamiento un espacio doméstico ingrátido e infinito. Otros artistas lo consiguieron - Groussac, Monet, Homero, Joyce, Herzog, Pallasmaa e Italo Calvino- convirtiendo esta especie de ceguera inducida en una habitación íntima y creativa, en la cual acomodarse al final de sus vidas. El profesor Yeager introduce este relato haciéndonos ascender a los cielos en busca de un espacio inspirador, negro y profundo. La casa soñada por Manuel Parra y Danilo Veras, nos aleja de la luz para descubrimos a nosotros mismos en una experiencia sensitiva única. De la mano del maestro Lewerentz se dará cita en este ensayo a algunas experimentaciones arquitectónicas con una singular caja oscura, un medioambiente asfáltico y negro: black box en Lund. *Habitar en la ceguera* nos sugiere una revisión de nuestro campo perceptivo, habitando con la imaginación estos lugares introspectivos en los que las leyes parecen haber desaparecido. La ceguera, como afirmaba Borges en aquel discurso, hace que el cuerpo se una al espacio para soñar con un nuevo habitar más poético y creativo (Figura 1)

Palabras clave: ceguera y habitar; paisajes perceptivos, Chuck Yeager; Manuel Parra-Danilo Veras, Lewerentz-Anshelm.

ABSTRACT

Jorge Luis Borges confessed, on more than one occasion, that his modest blindness was not the dramatic darkness that common sense believes but rather a refuge that, in his case, was built in a slow twilight. At the end of his speech to receive the Honoris Causa degree from the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Chile, the Argentine writer spoke about the gradual parting of his sight and the pleasant sensation of entering a new, richer, deeper, and more creative living space. Relying on blindness as an introspective landscape, as a habitable space where fantasy meets realism, it is in this context that the essay proposes to inhabit, with thought, a weightless and infinite domestic space. Other artists achieved it - Groussac, Monet, Homer, Joyce, Herzog, Pallasmaa, and Italo Calvino - turning this kind of induced blindness into an intimate and creative room in which to settle at the end of their lives. Professor Yeager introduces this story, making us ascend to the heavens in search of an inspiring, black, and profound space. The house dreamed by Manuel Parra and Danilo Veras leads us away from the light to discover ourselves in a unique sensory experience. From the hand of the master Lewerentz, this essay will bring together some architectural experimentations with a singular dark box, an asphalt and black environment: black box in Lund. *Living in blindness* suggests a revision of our perceptual field, imaginatively inhabiting these introspective places where laws seem to have disappeared. Blindness, as Borges mentioned in that speech, makes the body join the space to dream of a new, more poetic, and creative dwelling. (Figure 1)

Keywords: Blindness and living, perceptual landscapes, Chuck Yeager; Manuel Parra-Danilo Veras, Lewerentz-Anshelm.

RESUMO

Jorge Luis Borges confessou, em mais de uma ocasião, que sua modesta cegueira não era a escuridão dramática que o senso comum acredita que fosse, mas sim um refúgio que, no seu caso, foi construído em um lento crepúsculo. No final de seu discurso para receber o título Honoris Causa da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade do Chile, o escritor argentino relatou a lenta despedida de sua visão e a agradável sensação de entrar em um novo espaço habitável, mais rico, mais profundo e mais criativo. Confiando na cegueira como uma paisagem introspectiva, como um espaço habitável onde a fantasia se encontra com o realismo, é nesse contexto que o ensaio propõe habitar com o pensamento um espaço doméstico leve e infinito. Outros artistas conseguiram isso - Groussac, Monet, Homer, Joyce, Herzog, Pallasmaa e Italo Calvino - transformando esse tipo de cegueira induzida em um cômodo íntimo e criativo no qual se instalaram no final de suas vidas. O professor Yeager apresenta essa história fazendo-nos subir aos céus em busca de um espaço inspirador, negro e profundo. A casa sonhada por Manuel Parra e Danilo Veras nos afasta da luz para nos descobrirmos em uma experiência sensorial única. Das mãos do mestre Lewerentz, este ensaio reunirá algumas experiências arquitetônicas com uma singular caixa escura, um ambiente asfáltico e negro: black box em Lund. *Habitar na cegueira* sugere uma revisão de nosso campo perceptivo, habitando com a imaginação esses lugares introspectivos nos quais as leis parecem ter desaparecido. A cegueira, como Borges afirmou naquele discurso, faz com que o corpo se junte ao espaço para sonhar com um novo habitar, mais poético e criativo (Figura 1)

Palavras-chave: cegueira e habitar; paisagens perceptivas, Chuck Yeager; Manuel Parra-Danilo Veras, Lewerentz-Anshelm



Figura 1. Cartografías de la casa: habitar umbrales_muestra 00. Este políptico pretende definir la casa de principio a fin, de umbral a umbral. Muestra un pliegue de estancias, donde el espacio de entrada y salida son los elementos que matizan y diluyen los límites con el exterior. Un simple gesto con las manos despliega sobre la mesa la poética de los paisajes perceptivos que forman parte de nuestras casas. Fuente: elaborado por los Autores.

Atmósferas negras: el profesor Yeager, 1950

Este ensayo nos invita a aproximarnos al mundo con una mirada más profunda y sensible, a través de la ceguera entendida como casa y refugio, este texto de arquitecturas nos sumerge en una dimensión donde las palabras se vuelven paisajes, los versos se convierten en casas y su caligrafía en atmosfera introspectiva. Tres casas y tres maestros que habitan un espacio común: la ceguera. Tres experiencias de vida que nos adentran en un estado de conciencia donde se pueden explorar las emociones y los sentimientos de una manera más libre, profunda y sensitiva. Tres miniaturas domésticas, en las antípodas unas de otras, como esencia misma de este habitar poético sobre el que escribimos.

Habitar en la ceguera explora la belleza en los detalles cotidianos, en las palabras y en los símbolos, en lo pequeño, en lo que nos refugia y nos hace felices. Un habitar poético que nos sugiere experimentar la realidad de una manera más intensa y significativa, encontrando la belleza en los detalles más sutiles y revelando la armonía que subyace en las cosas cuando cerramos los ojos. Este texto es un viaje interior, inédito e inaugural, que nos invita a explorar nuestras propias emociones, a reflexionar sobre nuestra existencia y a compartir nuestras experiencias de una manera única y personal. Un habitar poético ingrátido y profundo, donde cada palabra se convierte en un umbral que nos transporta a un mundo donde reina la imaginación, la creatividad y la fantasía. Este ensayo es una invitación a habitar el mundo con la poesía y a descubrir la casa que se esconde en cada verso.

Hubo un piloto americano cuyas habilidades de vuelo y sus capacidades de maniobra se hicieron legendarias durante la II guerra mundial, hasta el

punto que algunos lo consideraron un ser sobrenatural. El profesor Chuck Yeager, fue escogido para encabezar el secreto supersónico y en octubre del año 1947, con 24 años, rompió la insalvable barrera contradiciendo los consejos y la sabiduría convencional de muchos físicos. Yeager era una criatura pura de movimiento y de velocidad, y uno de los pilotos más intuitivos con los que ha contado el ejército del aire americano (Hutchinson, 1969).

El Teniente General Fred J. Ascani llegó a afirmar de él que: "era el único piloto con el que había volado, que daba la impresión de que formaba parte del instrumental de cabina. Estaba tan sincronizado con la máquina, que más que ser de carne y hueso parecía una extensión de ella misma". (Yeager, 1994).

Yeager hacía subir rutinariamente a sus alumnos por encima del primer límite de la atmósfera para hacerles probar el espacio exterior; el verdadero espacio como le gustaba decir al profesor. Una zona aérea donde la atmósfera se vuelve negra, ciega y silenciosa, pero en la estructura molecular del aire, aún mantiene la fuerza de sustentación aerodinámica.

En noviembre de 1994, Yeager publicó un artículo sobre sus metodologías y tácticas en el vuelo aéreo. El texto consta de tres partes, en las que se perfilaban los principios básicos para deformar y dilatar el umbral de cualquier envolvente. Para el profesor, sólo había una máxima que intentaba transmitir a sus alumnos: cerrar los ojos, habitar en la ceguera para, en esta soledad íntima, aprender a ver más (Perec, 2001) ¹ de lo que tu adversario es capaz de ver (Sartre, 1972). Esto es, liberar los ojos de los objetos y los hábitos convencionales que siguen a una visión orientada por objetos. Yeager nos enseña a cerrar nuestros ojos para ver todo el espacio, para asimilarlo de verdad y al completo. "Para explorar las cualidades aeroespaciales de la atmósfera, no hace falta ver basta con dejarse ir" con los ojos cerrados; dejar que la dinamicidad interior se mueva, dance, escuche, como un cuerpo etéreo en flotación, libre de trabas y formando parte de la máquina (Kwinter, 2002).

Yeager enseñó a generaciones de pilotos como pilotar y ser efectivos en el aire, usando para ello arriesgadas inmersiones en esta ceguera. Un lugar idóneo para la práctica de peligrosas maniobras donde el tiempo y la gravedad parecían detenerse. Este cielo salvaje -su casa- como solía llamarlo el General, suponía cada día la fuente misma de la creatividad; este espacio habitable se mostraba con un gran potencial donde experimentar nuevas técnicas de vuelo. El General usaba esta región del espacio como laboratorio para sus prácticas: la extraña densidad de ese aire ciego, el silencio reinante y unos valores de gravedad insólitos, beneficiaban la creación y ensayo de nuevas técnicas de flotación, permitiendo al alumno experimentar cosas que en el mundo real no eran posibles (Flammarion, 1902).

De repente el techo del cielo se había convertido en una inmensa e ilimitada llanura desconocida y un paisaje abierto a la imaginación y la fantasía (Figura 2) (Yeager, 1965):

¹ Perec (2001) "¿Sabemos lo que es importante? [...] Nada nos llama la atención. No sabemos ver. Hay que ir más despacio, casi torpemente. [...] Obligarte a ver con más sencillez" (p.84).

Figura 2. Atmósfera negra.
Formaciones en vuelo. Más allá de los 80.000 pies. Fuente: Yeager, Ch. (1994).



“Es casi imposible explicar la sensación, en aquel lugar era como si yo fuera una unidad con aquel Mustang, una extensión de aquel maldito acelerador. Esa ceguera me hacía estar tan conectado con aquel avión, que lo pilotaba al límite de sus capacidades. No veía, pero sentía el motor en mis huesos. No veía, pero notaba traquetear el cuadro de mandos al entrar en pérdida. No veía, pero su olor me indicaba que había alcanzado el máximo nivel de maniobrabilidad. En esta otra región del espacio podía volar con el instinto. Tan sólo, les digo a mis alumnos, debemos escuchar el aire y seguir su flujo, pero para hacerlo, primero tenemos que aprender a ver sin los ojos”.

Sirvan estas atmósferas como paisajes introspectivos donde crece una cierta sensibilidad emocional y perceptiva; sirvan estas tácticas y umbrales como introducción y metodología a este ensayo que nos invita a sumergirnos a continuación en dos casos de estudio que entendemos, ejemplifican bien la idea planteada en este número de la revista: volviendo nuestra mirada hacia un habitar trascendente, que evoca la fantasía, la creatividad y lo sublime. Un habitar poético, más rico, profundo y creativo, que propone una revisión de nuestro campo perceptivo (Bachelard, 1957).

Sólo nos queda prepararnos para el viaje. Un viaje al interior de un habitar más humano y profundo, en el que la llama que lo alumbraba no es la luz, sino su ausencia. Adentrémonos sin miedo en esta sombra espesa, para descubrir a ciegas un mundo lleno de experiencias perceptivas. ¿Quién podría dudar que existe poesía en aquella casa soñada por Manuel Parra y Danilo Veras? Una forma de pensar y hacer singular, con la que se puede modelar los sueños de espacios habitables, imposibles en otras latitudes. ¿Quién podría dudar que existe poesía en la brizna verde que crece en la inmensidad de aquel océano negro? Aquel lacrimatorio de olores hecho a la medida del maestro, como cofre de sus pensamientos. Una casa y una caja, negra y asfáltica en la que el propio Lewerentz fue, poco a poco, apagando su vida.

Paisajes perceptivos: la casa soñada. Manuel Parra-Danilo Veras, México, 1997

Danilo Veras Godoy -arquitecto nacido en Houston (Texas) en el año 1949, graduado de la Universidad de San Carlos (Guatemala) en el año 1975 y fallecido en Cuernavaca (México) en el año 2007- recibió la herencia de terminar una casa empezada por el arquitecto Manuel Parra Mercado (1911-1997), considerado uno de los más grandes arquitectos latinoamericanos del siglo XX (Cruz, 2016). El encargo se produjo tras la muerte del maestro, por su expreso deseo, después que visitara, estando ya ciego, la casa donde vivía Danilo. Al igual que Borges, Parra se quedó ciego en un lento crepúsculo, cuando todavía tenía cosas que ver y aún sin visión, nunca dejó de hacer:

Por alguna razón, Parra quiso conocer la casa de Danilo Veras. Y la exploró manoseándola, tocando todos sus elementos interiores con extremada delicadeza, siguiendo diversas trayectorias que le hacían estirarse o agacharse y andar inclinado de acá para allá acariciando el suelo. Parra reconoció la arquitectura de Danilo palpándola, acariciándola con las manos, sintiendo sus ecos (Seguí, 2001). Con esta inspección, Parra hizo de Danilo, su heredero espiritual señalándolo como arquitecto con la sensibilidad necesaria para terminar las obras que habrían de interrumpirse por causa de su muerte.

Parra, casi ciego, proyectaba modelando con sus manos sus propuestas, que luego dirigía indicativamente ayudado por las apreciaciones visuales que le relataba su mujer. Los proyectos de Parra ciego, son maquetas y dibujos peculiares en los que las manos juegan el singular papel de exploradoras y determinadoras de los vacíos y sus envolventes. Al parecer las maquetas de Parra son cáscaras, cuencos vacíos resueltos con alambres y barro. Y los dibujos son gruesos trazos sobre los que el arquitecto, con una goma, sustruía increíbles oquedades (Ortiz, 1984). El retrato de Manuel Parra hecho por su amigo, el pintor Naret (José Terán), usa estas mismas cuestiones, cegando en el negro del dibujo su ojo izquierdo hasta hacerlo desaparecer y velando el ojo derecho entre sus dedos con una deslumbrante mancha blanca (Figura 3).

Hay que imaginar esas manos actuando, primero en la amplitud del aire o en la superficie cálida y extensa del papel, inventando movimientos que tantean contenidos virtuales, marcando huellas inverosímiles en el espacio, manos

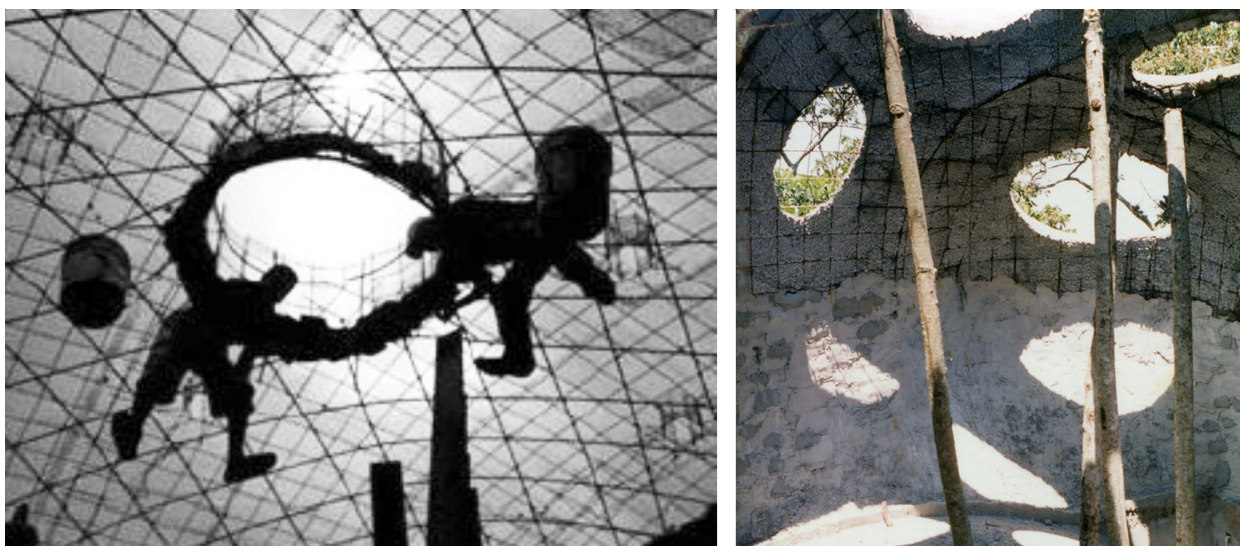


Figura 3. Manuel Parra, arquitecto. (izquierda) Retrato realizado por José Terán (Naret), 1969. (derecha) Dibujo realizado por el arquitecto, La casa soñada, 1970. Fuente: Cruz, L. (2016).

que piensan, afirmarí Juhani Pallasmaa (Pallasmaa, 2006). Hay que imaginar la repetición de esos movimientos hasta convertirse en esquemas estructurados, memorizables y a escala. Y luego, cabe imaginar las mismas manos, transformadas en superficialidad, delimitando los bordes donde han de ser albergados los esquemas vacíos alcanzados, haciendo otro tipo de movimientos, investidas ahora de tacto para acariciar la materia de su construcción.

En una conversación con Javier Seguí en Xalapa (México), Danilo confesó, sentir un cierto desasosiego provocado por el atisbo que su casa inacabada, esa que le había encargado el maestro años atrás, nunca la podría terminar; como así fue. Me gusta imaginar que Danilo Veras, concluyó aquella casa en pensamientos, con los ojos cerrados, soñándola como lo hubiera hecho su maestro, sumergido en una oscuridad voluntaria y sensitiva, sin planos, ni memorias, ni reglas normativas. Danilo se convirtió en escultor de oquedades, que modelaba día a día en la intimidad de aquella casa ciega. Cúpulas caladas, sutiles nervios, ménsulas caprichosas o losas plegadas que nos empujan suavemente, inventando situaciones, fabricando voluntades. Una forma de pensar y hacer singular; con la que se puede modelar los sueños de espacios habitables, imposibles en otras latitudes (Figura 4).

Esta casa imaginada no se ve. Esta casa se vive palpándola, acariciándola y sintiendo sus ecos. Esta casa está modelada con los ojos cerrados, artesanalmente con las manos, como la alfarería, dando forma al material hasta convertirlo en un envoltorio concentrado, cargado de significación perceptiva.



Como pequeños hitos que evocan existencias paralelas, como urnas destinadas a contener sueños, en sus vacíos, en sus intersticios vitales. Dejando que el cuerpo actúe, se mueva, toque, escuche, como un pensamiento etéreo libre de ataduras; escuchando los ecos de los vacíos, oliendo los materiales y sus sombras.

Aquella casa bien podría haber servido de escenografía mental a José Saramago, en su novela *Ensayo sobre la ceguera* (Saramago, 1995), en la que afirma que la arquitectura seguiría existiendo aunque todos estuviéramos ciegos. Nos moveríamos palpando las paredes, arrastrando los pies por el suelo tratando de construir en nuestra memoria una imagen formada por durezas, texturas, temperaturas, superficies frías o calientes. Intento imaginar cómo serían los dibujos de estas arquitecturas, quizás se aproximarían más a la idea de grabado, o quizás serían listados de indicaciones precisos para la percepción del espacio; coordenadas, medidas y acabados de superficies se aglutinarían en el papel. De lo que si estoy seguro es que —como avanza Saramago en su ensayo— pasaríamos de los valores visuales, color, tamaño, forma, que dominan el proyecto arquitectónico contemporáneo, a apreciar nuevos habitares poéticos con valores ligados al tacto: vientos, temperaturas, durezas, pulidos; o al sonido: reverberaciones, sombras sonoras, reflexiones. Aprenderíamos la diferencia entre la frialdad superficial y la reflexión acústica de una piedra pulida frente al cálido tacto y la cualidad sonora del fieltro; descubriríamos nuevos materiales y nuevas formas de usarlos (Le Breton, 2010).

En aquella casa soñada, los suelos pasarían a tener una importancia mayor en la creación de los nuevos espacios, cualquier pequeño bulto o la más mínima rampa nos llamaría la atención y formaría parte de la especulación creativa del proyecto, nuevas situaciones nos conducirían a ocupar todo tipo de niveles sin discontinuidades como las que producen las escaleras. Las paredes jugarían a ser suelos con ligeras concavidades para agarrar con nuestros dedos, opondríamos a las cortantes aristas en esquinas escultóricas moldeadas y pulidas, superficies alabeadas que nos obligarían a deslizar las manos por ellas.

Figura 4. Danilo Veras, arquitecto y escultor de oquedades. Cúpulas caladas, nervios, pilares y agujeros en la materia. Fuente: Casa de Los Milagros, Coatepec, Veracruz (México), 2002.

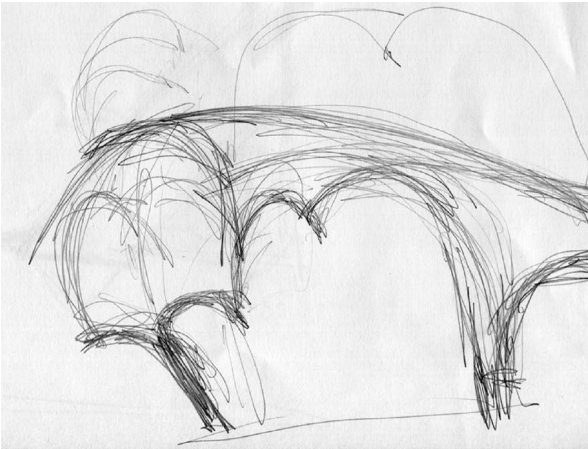


Figura 5. Danilo Veras, Casa de los Sueños. (izquierda) Dibujo de pensamiento: cáscaras, cuencos vacíos, alambres y barro. (derecha) El arquitecto, en el jardín de su casa, modelando una maqueta a escala de una de las habitaciones de la Casa de los Sueños. Danilo Veras, hace miniaturas habitables, mundos pequeños agrandados. Entiende el habitar de una forma poética: como una miniatura a escala que modela y da vida con sus propias manos. Fuente: Seguí, J.(2001).

Las manos jugarían un papel determinante, nuestros dedos se deslizarían por la argamasa buscando la diferencia sin forma entre materiales. En aquella casa soñada, he visto a sus habitantes acariciar las paredes de sus habitaciones, pasar emocionados la yema de sus dedos por la rugosidad de la arcilla, sentir el tacto a oscuras de la piel de sus sillas (Figura 5).

Una casa y una caja en flotación: black box. Klass Ahshelm-Sigurd Lewerentz, Lund (Suecia), 1969

Si hay un arquitecto, un maestro, que haya trabajado con la oscuridad como sustancia del proyecto arquitectónico; si hay un espacio en la historia de la arquitectura que simule las sensaciones descritas hasta ahora en nuestro ensayo es aquella habitación negra, black box, fabricada por el maestro Sigur Lewerentz, ingrátida y oscura, para su uso personal y creativo. Una casa y una caja, negra y asfáltica en la que el propio Lewerentz fue, poco a poco, apagando su vida. “Toca el ladrillo, siente su rugosa superficie” (Ahlin, 1987), acostumbraba a decir a sus discípulos, como si uno pudiera atribuirle a su arquitectura las cualidades ensayadas en la novela de Saramago.

Es 1969, el maestro Lewerentz tiene 84 años. Sus frecuentes visitas al hospital durante los últimos meses, le obligaban a trasladarse constantemente desde Skanör; además del fallecimiento de su mujer Etty, hicieron que Bernt Nyberg, joven amigo y compañero de estudio en los últimos años de su vida, le ayudase a buscar residencia en Lund (Caldenby, 1998). Fue él quien lo puso en contacto con el arquitecto Klas Anshelm, que le cede parte de una de sus casas. En el amplio jardín trasero, bajo enormes árboles frutales, ambos construyeron un pequeño estudio, la última de sus cajas negras, de paredes impregnadas de asfalto y emulsiones de plata, en la que el maestro trabajó hasta los últimos días de su vida (Curtis, 2004).

Con motivo de esta investigación hemos tenido la oportunidad de estar en ella, de sumergirnos en los archivos de Lewerentz y Anshelm en el Museo de Arquitectura de Estocolmo, de experimentar, medir y trazar un dibujo inédito de ella (Figura 6).

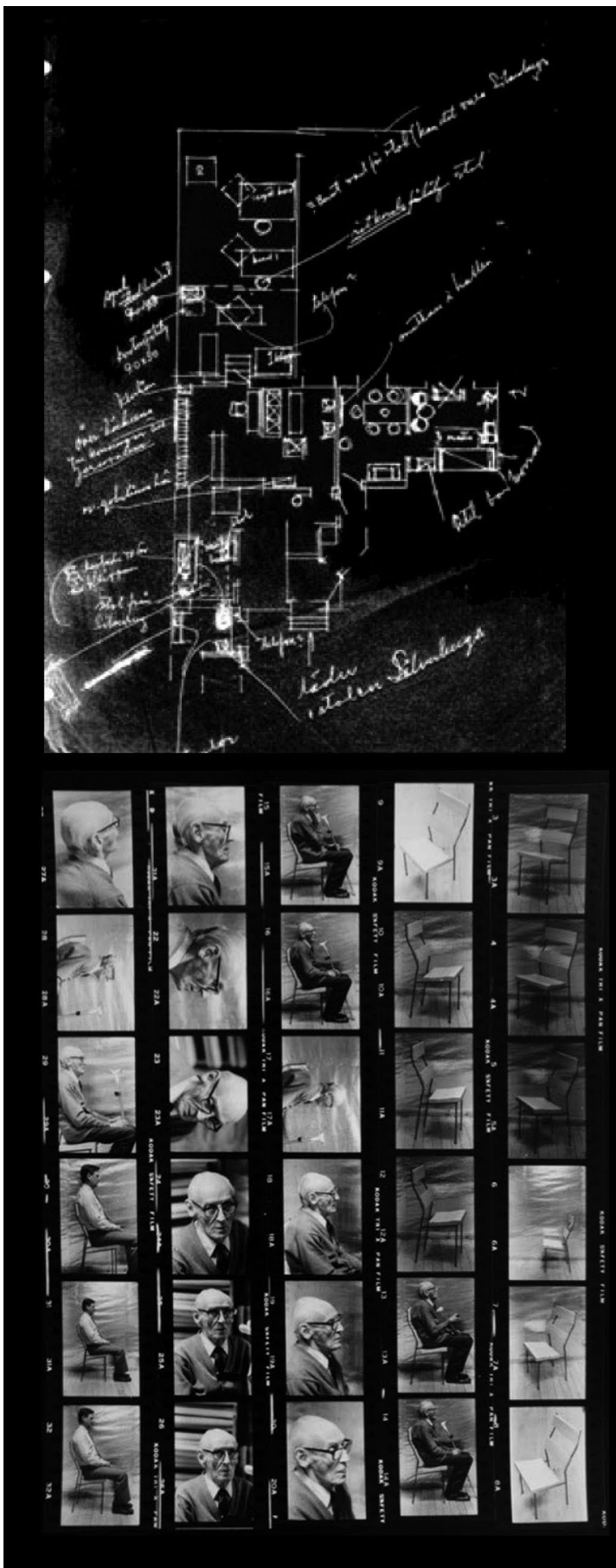
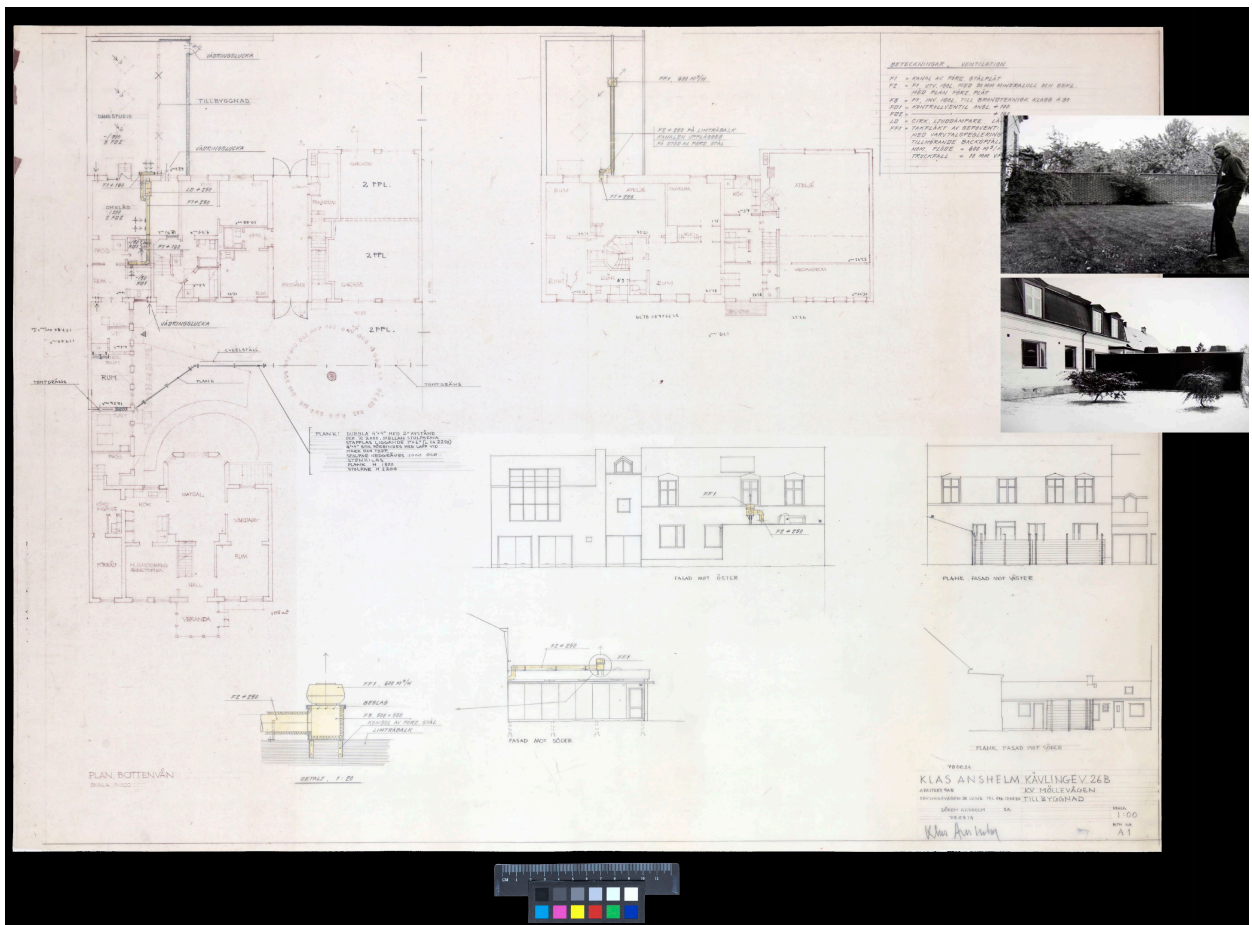




Figura 7. 26 de Kavlingeavagen en Lund, 1970. Planta y sección longitudinal de la parcela.
Fuente: Dibujo e imágenes realizados por el autor, 2012.

La casa que Anshelm cede al maestro, se encuentra en un barrio tranquilo, a un paseo del centro histórico y muy cerca del hospital al que debía asistir periódicamente. Se trata de una parcela alargada, que da acceso a cada una de las casas construidas en su interior; tres según los planos originales. Hay ciertas diferencias con respecto a la planimetría consultada en los archivos, que tienen que ver fundamentalmente con las variaciones realizadas en ella, para alojar al maestro durante los últimos años de su vida. Las construcciones se agrupan en una secuencia que acompaña la forma de recorrer la parcela. Toda ella debe entenderse formando parte de un enorme jardín, verde y salvaje, en el que se entreven árboles, piedras, bancos, mesas y construcciones más o menos regulares.

La primera casa, de planta sensiblemente cuadrangular, con acceso desde el jardín delantero y salida trasera al espacio intermedio de parcela, ocupa toda su planta con dos alturas, y una pequeña buhardilla y sótano; es la más grande y la que cede su imagen al número 26 de la calle Kavlingeavagen. La segunda casa, estrecha y alargada, es el lugar en el que se instala el maestro. Con planta en forma de L, la construcción se apoya en la medianera lateral y tiene acceso desde el jardín intermedio; a diferencia de la primera su desarrollo en altura es variable, con un cuerpo bajo y una construcción de dos plantas que delimita este espacio intermedio. Finalmente, la tercera casa, se instala a modo de puente entre la casa anterior y la otra medianera, terminando de cerrar el espacio intermedio de parcela. En ella vivía Jörgen Fogelqvist, artista que



mantuvo durante estos años una estrecha relación con Lewerentz. Entre ambas casas, un paso abierto en planta baja, permite acceder al fondo de la parcela, grande y con vegetación exuberante para convertirse en el verdadero tesoro que da sentido a esta secuencia doméstica (Figura 7).

K. Anshelm le cede parte de la planta baja de una de estas casas, la segunda, ocupando parcialmente la planta baja y con acceso desde el jardín intermedio. Pese a su edad, Lewerentz seguía activo en su trabajo; aprovechando algunos muros del jardín trasero, ambos idean un pequeño espacio casi sin luz y ventanas, una especie de caja negra, que sirve al maestro de refugio y pequeño estudio. Desde que Lewerentz se traslada a Lund y hasta que el estudio es construido, pasan algunos meses. Tiempo en el que se consolida la relación de Lewerentz con Anshelm, a raíz del proyecto y construcción de este sugerente objeto.

El estudio de Lewerentz en Lund, siempre se ha visto como una aportación de Anshelm, a la que Lewerentz se muda cuando la obra está acabada. Esta afirmación no es del todo cierta. Por la proximidad de sus viviendas Lewerentz y Anshelm mantuvieron una estrecha relación durante el desarrollo del pequeño proyecto. Los arquitectos intercambiaron constantemente impresiones durante los años de 1969 y 1970, meses en los que Lewerentz ocupó la casa de Lund, sin que el estudio estuviese aún disponible (Figura 8).

Figura 8. 26 de Kavlingeavagen en Lund, Klass Anshelm, 1970.

Planos originales de la casa, entregados en el Ayuntamiento para la construcción de la Black

Box. Arriba, el maestro en el jardín trasero; el objeto aún no está construido. Abajo, recién terminada. Fuente: Planimetría

e imágenes cedidas por Arkitekturmuseet, Estocolmo.



Figura 9. BLACK BOX en Lund, 1970. Miniatura habitable. Planta y secciones. Fuente: Dibujos realizados por el autor, 2012. Imágenes cedidas por Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Black Box, es un sencillo cuerpo de cincuenta metros cuadrados; un experimento poético recubierto en el interior con láminas de aluminio. Sin ventanas, con sólo tres lucernarios cuadrados colocados según su diagonal y una abertura coincidente con los peldaños de acceso desde la casa. Una casa y una caja, hermética y lisa, envuelta en papel de plata y suelo de tablas de pino, ideada como un preciado mueble donde guardar los últimos días del maestro. Fue construida sin cimentación, directamente sobre un lecho de grava, ya que cuando llevaron este extraño objeto al Ayuntamiento, cualquier intento de encajarlo en la normativa fue inútil, llegando al acuerdo con los funcionarios, que se pudiese entender como una construcción temporal. Esta es la magia de este espacio, que cuelga del techo flotando por encima del jardín. Esta caja levita suspendida de una enorme viga de madera apoyada en la antigua casa y en un muro del patio trasero.

Black Box, es un pequeño espacio interior de 3x6x2 metros, es un cofre y una caja de pensamientos, una miniatura habitable en la que los sentidos se agudizan y especializan de apropiados modos (Figura 9). Una bella consecuencia de esta forma de construir, en ligera flotación sobre la tierra,



Figura 10. Interior de la
BLACK BOX en Lund, 2012.
El brote de enredadera que el
maestro ayuda pacientemente
a ir creciendo. ahora ocupa
gran parte del espacio. Hojas,
litografías y sombras sobre las
paredes de aluminio. Fuente:
Imágenes tomadas por el autor,
2012.



fue la aparición por una de las juntas del suelo de madera, de un brote de enredadera, a la que el maestro ayudará pacientemente a ir subiendo, hasta verla alcanzar el techo del estudio. Una minúscula brizna verde crece en medio de un océano negro que hace de lo íntimo algo sublime. En mi visita a este lugar, he comprobado como aquel pequeño brote envuelve ya todo el espacio. Lars Berlín, su actual propietario, ha convertido aquel lugar en un fragmento de su jardín. Ya no hay muebles, ni lámparas, ni sillas, ni maquetas, ni dibujos, la naturaleza se ha domesticado para habitar este lugar que ahora Lars mimas y preserva con cariño, como si fuera el alma de aquel espacio, o quien sabe del maestro en sí mismo. Black Box, se ha convertido así, en una especie de lacrimatorio de olores, estampaciones vegetales y fragancias que evocan otros tiempos y otros mundos (Figura 10).

El maestro, recoge lentamente sus cosas y en el otoño del año 1975 comienza a apagarse; primero sus piernas y después sus ojos, para sumergirse lentamente en un espacio negro, cada vez más negro y profundo. Sus últimas conversaciones fueron dedicadas a Bert Nyberg, al que confesó las intimidades de su ceguera. Casi cincuenta años después, aquel experimento poético sigue flotando en este jardín del número 26 de Klavlingevagen en Lund.

CONCLUSIONES

Inmateriales para un habitar poético

Hace tiempo que estoy obsesionado con la experiencia de ver y dejar de ver; seducido con la idea de lograr una especie de ceguera inducida, de ver con los ojos cerrados. En Seis propuestas para el Próximo Milenio, el escritor Italo Calvino (Calvino, 1998) afirmaba que la fantasía es un lugar donde no hay Luz. Ninguna frase mejor para concluir este ensayo, para definir estos espacios como laboratorios para nuestra imaginación y sentidos, donde la luz no puede existir. Este texto sugiere una idea para un tiempo rebosante de imágenes: no usar los ojos. Porque no tener ojos es como no tener nada, e ir a ciegas no significa no ver, sino hacerlo con las manos o el oído, el gusto y el olfato, que es la mejor manera posible de ver las cosas de verdad (Merleau-Ponty, 1975). La imagen que nos regala un joven Herzog es elocuente en este sentido; con la maqueta en sus manos y los ojos cerrados, la mira con su lengua, la acaricia con sus glándulas salivales. Herzog, lame el objeto para absorber ideas para su arquitectura; los ojos no han sido suficientes y el arquitecto debe sorber el espacio para degustarlo de verdad (Figura 11).

Apagar deliberadamente nuestros ojos nos llevará a olvidar los pasos que anticipan las conductas, los caminos de la memoria. Proyectar sin los ojos significa hacerlo hacia dentro, reconocerse en lo que te rodea, como algo tuyo, íntimo y cercano. Por eso la emoción de hallar sin los ojos supone un momento de vida compartida, donde tú eres lo otro, donde el cuerpo queda suspendido en un espacio negro que es inmenso. Moverse sin los ojos, nos llevará a pensar sin ellos y cuando esto ocurre, todo es nuevo, todo aparece por primera vez, nace y muere en ese instante. Esta idea permitirá que, aparezcan nuestros sentidos: aparece la ceguera y con ella, el cuerpo (García, 2017).

Sin ojos descubriremos el movimiento articulado de nuestro cuerpo en el espacio, sintiendo los elementos rítmicos y fluidos que lo habitaban. Sin ojos no quiere decir a ciegas, es más bien el límite entre la visión y la ausencia de percepción sensorial. Un estado donde se puede estar, sin llegar a estar del todo², mapas para una desorientación con la que llegaremos a sentir las energías del espacio y a los dioses que en él habitan. Sin los ojos, fijaremos la atención en los matices, en aquello que no se ve pero si se escucha; sentiremos los cambios

2 (PALAZUELO 2000) "Un fragmento de espacio que no está en este lado ni en el otro, ni fuera ni dentro, que es final y principio a la vez, luz y sombra a la vez, mapa y territorio a la vez, tan definidor del borde que en realidad desdibuja todos los bordes" (cita/fragmento del podcast Cómo ser Pablo Palazuelo. que nace a raíz de la exposición Pablo Palazuelo. La línea como Sueño de Arquitectura), en Torrijos, P. (2023-presente) <https://www.spreaker.com/user/11299905/como-suenan-edificio-13-pablo-palazuelo>



de temperatura en el interior de un muro o la caricia del viento. Ser arquitecto conlleva esta manera de usar los ojos; cerrarlos para ver el verdadero espacio.

Hemos sido enseñados para entender la estructura de la madera, el peso de la piedra, incluso el carácter mágico del vidrio. Frente a este campo técnico existen los inmateriales, sustancias no manipuladas que constituyen nuestro entorno natural y que son el origen de los materiales constructivos, nos referimos a la tierra, a la vegetación, a la lluvia o al aire. Este ensayo apuesta por que estos inmateriales, esencia de un nuevo espacio creativo, ofrezcan nuevas posibilidades al habitar contemporáneo (Holl, 2011).

Como afirmaba Borges, en el discurso que resume este ensayo, “esta ceguera inducida nos permitirá explorar con nuestra mente otros campos, otros mundos; más íntimos, más arquitectónicos, más puros” (Borges, 2000). Este nuevo modo de habitar poético, contemporáneo y fresco, es un paisaje perceptivo: un medio ambiente en el que se incrustan narraciones, descripciones, sensaciones, confesiones, acontecimientos y proyectos (Fernández-Trucios, 2023).

Figura 11. Jacques Herzog lamiendo una maqueta. Herzog pasa la lengua por la superficie de papel. Un gesto que rápidamente asociamos a actividades gustativas pero que, aplicado a un objeto no comestible, obtiene un valor añadido. Manifiesta esa necesidad de ampliar la percepción de las condiciones matéricas y espaciales de lo degustado, a través del más íntimo de los sentidos. La imagen es un fotograma del vídeo grabado por J. Herzog en 1978 y fue usada por Luis Fernández-Galiano, durante la conferencia impartida en la Fundación Juan March, Madrid, 2011. Fuente: Imagen cedida por Herzog & De Meuron, arquitectos.

REFERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS

Ahlin, J. (1987). *Sigurd Lewerentz, architect, 1885-1975*. Bygghöuset.

Bachelard, G. (1957). *La Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Borges, J. (2000). *Siete noches*, Madrid: Ed. Alianza Editorial.

Caldenby, C. (1998). El Nórdico Solitario. *Revista Quaderns*. (169-170), 106-134.
<https://raco.cat/index.php/QuadernsArquitecturaUrbanisme/article/view/204421>.

Calvino, I. (1998). *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*. Siruela.

Cruz, L. (2016). *La casa en la Ciudad de México en el siglo XX. Un recorrido por sus espacios*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Curtis, W. (2004). *Sigurd Lewerentz. La neutralidad del orden*. *Revista A&V*. (55). 42-45. <https://arquitecturaviva.com/publicaciones/av-monografias/escandinavos>

Fernández-Trucio, S. (2023). *Habitar el paisaje: del umbral de la vivienda unifamiliar a la colectiva*, [Tesis de Doctorado no publicada]. Universidad de Sevilla.

Flammarion, C. (1902). *La Atmósfera*. Montaner y Simón.

García, T. (2017). *Cartografías del espacio oculto. Laboratorio de experimentación arquitectónica*, [Tesis de Doctorado, no publicada]. Universidad de Sevilla.

Holl, S. (2011). *Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la Arquitectura*. Gustavo Gili.

Hutchinson, S. (1969). *Mentor Inbound: The Authorized biography of Fred J. Ascani, Major General*. Bartam Books.

Kwinter, S. (2002) *¿Cuándo empezó el futuro?*, en KOOLHAAS, Rem, *Conversaciones con estudiantes*. Gustavo Gili.

Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Metales Pesados.

Merleau Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la Percepción (1945)*. Península.

Ortiz, Vi. (1984). *La casa, una aproximación*. Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco

Pallasmaa, J. (2006). *La mano que piensa*. Gustavo Gili.

Perec, G. (2001). *Especies de Espacios*. Montesinos.

Saramago, J. (1995). *Ensayo Sobre la Ceguera*. Caminho

Sartre, J. (1972). *El Ser y la Nada*. Losada.

Seguí de la Riva, J. (2001). *Encuentros II (mayo 2001/agosto 2002)*. *Cuadernos del Instituto Juan de Herrera (165.01)*. Instituto Juan de Herrera, ISBN 8497281063. <https://oa.upm.es/54735/>

Torrijos, P. (Anfitrión). (2023-presente). Como ser Pablo Palazuelo. (Podcast).
Spreaker:<https://www.spreaker.com/user/11299905/como-suena-edificio-l3-pablo-palazuelo>

Yeager, Ch. (1994). How to win a Dogfight. Men's Health, vol n° 46, 56-68.
<https://www.menshealth.com/es/>

Yeager, Ch. (1965) Yeager. Bartam Books.

**Andrés
Horn-Morgenstern**

Doctor en Ciencias Humanas,
Académico Jornada Completa, Instituto
de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de
Arquitectura y Artes
Universidad Austral de Chile,
Valdivia, Chile
<https://orcid.org/0000-0002-8926-2810>
andres.horn@uach.cl

LOS RECUBRIMIENTOS EXTERIORES EN LA ARQUITECTURA ALEMANA DE VALDIVIA. UNA METÁFORA DE REFINAMIENTO Y DISTINCIÓN SOCIAL

EXTERIOR CLADDING IN THE GERMAN
ARCHITECTURE OF VALDIVIA. A METAPHOR OF
REFINEMENT AND SOCIAL DISTINCTION

REVESTIMENTO EXTERNO NA ARQUITETURA
ALEMÃ EM VALDIVIA. UMA METÁFORA PARA O
REQUINTE E A DISTINÇÃO SOCIAL



Figura 0. Inmueble con decorados emulando orden clásico en aristas y fachada lateral metal. Fuente: Elaboración del Autor.

Artículo basado en los resultados de la tesis doctoral "Arquitecturas Mestizas en territorios de colonización", que fue financiada por la Beca Doctorado Nacional, Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID), año académico 2017. Resolución exento No: 1784/2017.

RESUMEN

A consecuencia del proceso de colonización impulsado desde mediados del siglo XIX en el Sur de Chile y con ello, el arribo sistemático de inmigrantes europeos, se ha favorecido con el tiempo un discurso oficioso para sostener el aporte trascendente de extranjeros en la zona, así como también de las arquitecturas devengadas del mismo, emergiendo con ello un discurso de valoración y catalogación ampliamente difundido; la «arquitectura alemana del sur de Chile». Sin perjuicio de la agenda colonizadora y su impacto general ampliamente difundidos, los progresos económicos y las mejores condiciones materiales no son asuntos transversales dentro de esta colonia migrante. Dentro de este escenario, la **Zona Típica de la calle General Pedro Lagos** ubicada en la ciudad de Valdivia constituye un sector altamente representativo en cuanto a su reconocimiento social, así como de la asignación de valoración de los inmuebles situados ahí como exponentes de un prolífico proceso de colonización. En un grupo específicos de inmuebles en esta zona, revisaremos y expondremos antecedentes pormenorizados que permitirán erigir una escena arquitectural situada y compleja, revelando los mecanismos empleados para exhibir prosperidad y ascenso social como vehículo expiatorio para recubrir condiciones de producción ajenas a la pulcritud del emprendimiento capitalista alemán y la sofisticación europea que tanto se deseaba transmitir en las ciudades bajo procesos de inmigración temprana.

Palabras clave: colonización, inmigraciones, discurso, inmuebles, revestimientos.

ABSTRACT

As a result of the colonization process that began in the mid-19th century in southern Chile and, with it, the systematic arrival of European immigrants, an informal discourse has been favored over time to sustain the transcendent contribution of foreigners in the area, as well as the architectures accrued, thus emerging a widely spread valuation and cataloging discourse; the «German architecture of southern Chile.» Notwithstanding the widely publicized colonizing agenda and its overall impact, economic progress and better material conditions are not transversal issues within this migrant colony. Within this scenario, the Typical Zone of General Pedro Lagos Street, located in the city of Valdivia, constitutes a highly representative sector in terms of its social recognition and the valuation given to the properties located there as exponents of a prolific colonization process. In a specific group of buildings in this area, this article will review and present detailed background information that will allow building a situated and complex architectural scene, revealing the mechanisms used to exhibit prosperity and social climbing as an expiatory vehicle to cover production conditions alien to the neatness of capitalist German entrepreneurship and the European sophistication that was so desired to be transmitted in the cities undergoing fledgling immigration processes.

Keywords: colonization, immigration, discourse, building, cladding.

RESUMO

Como consequência do processo de colonização promovido desde meados do século XIX no sul do Chile e, com ele, a chegada sistemática de imigrantes europeus, desenvolveu-se ao longo do tempo um discurso não oficial para sustentar a contribuição transcendente dos estrangeiros na região, bem como das arquiteturas que dela resultaram, dando origem a um discurso de valorização e catalogação amplamente difundido: a “arquitetura alemã do sul do Chile”. A despeito da agenda colonizadora e de seu impacto geral amplamente disseminado, o progresso econômico e as melhores condições materiais não são questões transversais a essa colônia de migrantes. Dentro desse cenário, a Zona Típica da Rua General Pedro Lagos, localizada na cidade de Valdivia, constitui um setor altamente representativo em termos de seu reconhecimento social, bem como da valorização dos imóveis nela situados como expoentes de um prolífico processo de colonização. Em um grupo específico de imóveis dessa área, revisaremos e exporemos informações detalhadas de antecedentes que nos permitirão erigir um cenário arquitetônico situado e complexo, revelando os mecanismos utilizados para exibir prosperidade e ascensão social como veículo expiatório para cobrir condições de produção alheias ao asseio primoroso da iniciativa capitalista alemã e à sofisticação europeia que tanto se desejava transmitir nas cidades submetidas aos primeiros processos de imigração.

Palavras-chave: colonization, immigration, discourse, building, cladding.

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.
Rosa, oh contradicción pura, deleite
de ser sueño de nadie bajo tantos
párpados.
Rainer Maria Rilke [1875-1926] Epitafio

INTRODUCCIÓN

En Chile, debido al impulso efectuado por diversos agentes del Estado, desde mediados del siglo XIX, la zona Sur Austral experimentó un sistemático proceso migratorio, escenario por el cual personas y familias provenientes preferentemente de Europa Occidental arribaron ahí, provocando un proceso de inserción de influencias sociales, económicas y políticas. Es así, como inmigrantes alemanes se transformaron en una colonia representativa, tanto en la ribera del Lago Llanquihue, como en las ciudades de Osorno y Valdivia (Blancpain, 1985; Guarda, 1953, 1973, 1979, 2001; Held, 1965; Krebs, 2001; Sanhueza, 2006). Este proceso y el análisis de sus consecuencias han producido una amplia documentación, estableciendo consensuadamente la magnitud del impacto y las transformaciones introducidas. Una de ellas, es la conformación de un extenso volumen de construcciones, reconocidas socialmente como «Arquitectura Alemana» (Cerdea Brintrup, 1987; Cherubini, 2016; D'Alençon y Prado, 2013; Guarda, 1971, 1980, 1995; Guarda y Rodríguez, 2013; Gross, 1978, 2015; Irrarrázaval, 1996; Montecinos et al., 1981), las cuales, con el transcurso del tiempo se han valorizado y aceptado como herencia material de sujetos migrantes.

De esta manera, los asuntos referidos a las arquitecturas de este proceso parecen cuestiones vistas o asuntos dirimidos y, en la eventualidad de alguna incipiente controversia, inmediatamente resuelta sin reclamar agudo examen, conformándose únicamente con referir a lo expuesto con anterioridad en la literatura vinculada a la temática. Desde esa posición, la influencia europea en la arquitectura de las zonas meridionales chilenas, resuenan concordantes con un itinerario de colonización. Empero, quisiéramos volver sobre ellas -las arquitecturas-, revisar algunos antecedentes y, por sobre todo, intentar superar la expedita asignación de clasificación de algunos de estos inmuebles, introduciendo una hipótesis concerniente a que, en ellos mismos se encuentran antecedentes y atributos que las caracterizarían de manera singular, transitando hacia su comprensión como productos culturales inéditos (Browne, 1988). Este sólo planteamiento resulta disruptivo, pero, al amparo de la bibliografía señalada, es posible -igualmente- reconocer un andamiaje de posicionamiento, mediante una extrema valoración de los aportes extranjeros a las prácticas arquitectónicas a consecuencia del proceso migratorio, propiciando una voluntad de exhibición (Horn, 2021) como corolario de sujetos de éxito y prosperidad.

Aproximación y método

Insinuar la revisión de los atributos constitutivos de una catalogación arquitectónica ampliamente difundida y eficientemente reproducida para un oficioso discurso de adscripción, pareciera una operación temeraria, toda vez, los antecedentes conocidos resultan plausibles y socialmente aceptados. Sin embargo, la emergencia de un estatuto epistemológico distinto, amplio y complejo encaminado por lo movimientos decoloniales (Beverley, 2004; de Sousa Santos, 2010, 2018; Dussel, 2011; Fanon, 2009), posibilitan la apertura de una vía de aproximación capaz de acallar la mirada homogénea y comparativa, instalada como posición dominante y una veracidad incuestionable (Deleuze y Guattari, 2010; Derrida, 2006, 2008), ejerciendo una coerción sobre la sociedad y repercutiendo -también- en las arquitecturas, con el propósito de articular discursos en favor de imágenes específicas, externas y -por sobre todo- ajenas. En lo sucesivo, intentaremos abordar estas clausuras o, mejor dicho, las reducciones en el escenario de análisis propuesto, desde donde los itinerarios de modernidad y colonización habrán encontrado en la arquitectura un medio material suficientemente contundente para su despliegue y conformidad. En definitiva, mediante unas operaciones de revisión, parcelación y miramiento, se pretende avanzar en una comprensión profusa y por sobre todo situada de algunas manifestaciones arquitectónicas en el escenario de los procesos migratorios del Sur de Chile, reduciendo las expeditas presunciones bajo una perspectiva colonial sobre lo observado, con el anhelo de acercarnos a un relato propio, honesto y singular.

Apoyados en la noción de *colección* (Baudrillard, 2010), atenderemos el mecanismo de enunciación y la evidencia desplegada, donde “.../rara vez es la presencia y las más de las veces es la ausencia del objeto lo que da lugar al discurso social” (Baudrillard, 2010, p. 120), lo cual, agrupado con la comprensión de bienes materiales como capital social, permitirán identificar como son empleados por un determinado grupo social para establecer reglas de distinción (Bourdieu, 1998), posibles de ser aplicadas con una perspectiva arquitectural. Lo anterior, redundando en un desplazamiento y en una voluntad de volver a mirar lo acontecido (Horn, 2021), entendida como una disposición metodológica de quien(es) observa(n), posicionando la mirada en el tiempo propio -tiempo presente- neutralizando las luces de una época para percibir también su oscuridad (Agamben, 2011) y con ello desafiar las categorías preconcebidas respecto de tipologías y morfologías, así como su expresión y empleo. En todo lugar, la posibilidad arquitectónica -y también cultural- es una condición silente, a la espera de ser observada y traducida como elementos poderosos y singulares (Baudrillard y Nouvel, 2001) y dotados de sentido (Deleuze, 2005), modificando la percepción de lo conocido y, por cierto, lo anunciado en el ámbito patrimonial.

Para conseguir lo dicho, el procedimiento implementado es de tipo hipotético deductivo, debido a que se intenta indagar sobre aspectos escasamente abordados en la literatura disponible, complementándolo con actividades de documentación, registro y trabajo de campo, soportados

1 Las investigaciones de Pierre Bourdieu [1930-2002] consideran bienes muebles en los hogares franceses de la década de 1970, efectuando análisis estéticos y funcionales con su disposición, ordenamiento y jerarquías. Aún cuando no hay referencias explícitas a bienes inmuebles, nos permite homologar con las dimensiones mencionadas por ser bienes materiales de adquisición.

por un andamiaje teórico proveniente de las ciencias humanas/sociales. Con el propósito de precisar algunos reveladores, focalizaremos la atención en elementos perdurables en los inmuebles, esto es, elementos que no estén afectados -o que sufran cambios drásticos o supresiones-, durante un tiempo prolongado, permitiendo su tratamiento y análisis como variables constantes. Esta decisión, se argumenta en razón del reducido material bibliográfico, fotográfico y planimétrico posible de consultar para arquitecturas y construcciones en la ciudad de Valdivia, en el período comprendido entre finales del siglo XIX e inicio del siglo XX.

Para acompañar este proceso, nos apoyaremos en la catalogación y la clasificación de objetos, según la proposición de Baudrillard (2010), ofreciendo claves para abordar este asunto, a saber, primero, que los objetos pueden clasificarse, no obstante, aquella clasificación tiene implicancias y por sobre todo, distintos mecanismos y categorías que excederían las descripciones únicamente materiales o funcionales, aperturando un escenario de relación de sujetos y objetos, y segundo, estos objetos, contienen un diálogo y receptividad del Mundo que los acoge y moldea, por lo tanto, inmiscuirse en los objetos es también un asunto que refiere a la sociedad y sus gentes:

“Los objetos tienen así (sobre todo los muebles), aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario. A lo cual corresponde su receptividad psicológica. Son así el reflejo de una visión del mundo en la que cada ser es concebido como un “recipiente de interioridad”, y a las relaciones como correlaciones trascendentes de las sustancias” (Baudrillard, 2010, p.27).

Con esta premisa, nos proponemos indagar en una dimensión cualitativa de los asuntos arquitecturales -específicamente, en inmuebles con destino habitacional-, permitiendo pensar -o más bien, asumiendo- la tarea de analizar objetos y no cosas, es decir, un conjunto orgánico de forma y sustancia (Fabbri, 2000), y de esta manera, situar el procedimiento hacia asuntos ontológicos (Bachelard, 2000; Derrida, 2006; Heidegger, 1951; Kaufmann, 1999 y Ricoeur, 2008), expresados arquitectónicamente en inmuebles de interés patrimonial.

Los embates del proceso migratorio instalan también una transformación de los cánones y valoraciones conocidas en la escena arquitectural de la zona sur del país. Quizás aquí es donde la escisión entre lo preexistente y la novedad ofrecida por el arribo de tecnologías y procedimientos de producción industrial moderna para materiales y revestimientos de edificación de la mano de sujetos inmigrantes, impulsan un tratamiento diferencial y en consecuencia, la posibilidad de asignar cualidades simbólicas a la arquitectura que hasta el momento no se habían exhibido en la zona (Gredig, 1985; Villagra Huijse, 2019). Tal como lo señala Gredig, los ornamentos estampados, preferentemente en viviendas, eran “usados con fines de representación y status” (1985, p.15) y que, a diferencia de lo apreciado en las ciudades centrales, el clima del sur precipitó una adaptación radical, envolviendo las edificaciones, al punto de transitar desde un “/.../ ornamento parcial pasa a ser material protector integral” (Gredig, 1985, p.15). Si bien esta adaptación resulta plausible desde

las consideraciones climáticas y su perdurabilidad, deja entrever no sólo la posibilidad de una condición estrictamente material, sino también, una donde la inclusión de estos recubrimientos resulta en una trascendencia simbólica, posibilitando la mediación y el diálogo en un entorno urbano (Trachana, 2021), representada en clave material y con ello el surgimiento de un escenario arquitectónico:

“Recordemos que Valdivia es una ciudad íntimamente relacionada con la colonización alemana y lo que podríamos considerar como su patrimonio arquitectónico son justamente las monumentales y antiguas residencias señoriales en madera, en las cuales el metal estampado encontró la oportunidad, como habíamos dicho, de expresarse plena e integralmente, superando su calidad de 'ornamento agregado' para abracar la totalidad del edificio” (Gredig, 1985. p.15).

Si bien el contorno físico de un objeto arquitectónico es el anuncio de su aparición, será su cobertura o envoltura la que permite su expresión material, desde donde la noción de recubrimiento como depositario de una consideración cultural, relativa y antropomórfica (Baudrillard, 2010) de los objetos arquitectónicos, sería posible establecer un vínculo dinámico entre los sujetos y los objetos, rebasando las apariencias y exponiendo la profundidad de su contenido (Benjamin, 2015). Así, los espesos y densos recubrimientos se vuelven diáfanos -no en el sentido de transparencia o translucidez- sino más bien, en un estado cristalino que permite *mirar dentro de su espesor*, donde aquella espesura es atributo de una dimensión discursiva y simbólica. Para producir esta noción, en primera instancia será necesario identificar las expresiones materiales acontecidas, aquellas posibles de describir, sin que ello nuble las posibilidades.

El rubro de las curtiembres: un escenario emergente para los inmigrantes alemanes en Valdivia

Aun cuando en Chile la industria del refinamiento de pieles naturales y la confección de cueros posee una extensa tradición, en Valdivia, lograría su mayor expresión comercial sólo hasta el arribo de los inmigrantes alemanes (Bernedo, 1999; Blancpain, 1985; Guarda, 2001),² quienes introdujeron una innovación productiva al añadir corteza de Lingue [*Persea lingue*] debido a su alta concentración de taninos, impulsando su crecimiento general para situarse como uno de los cuatro rubros productivos relevantes de la ciudad (Bernedo, 1999; Pérez Canto en Alfonso, 1900b).³ Instaladas las bases productivas y unos primeros años con un discreto volumen de comercialización, amparado casi exclusivamente en una demanda local y nacional, la industria adquirió un explosivo crecimiento mediante la suscripción de sendos acuerdos comerciales, en específico, en el año 1862 con una línea de cabotaje directa entre las ciudades Valdivia y Valparaíso y, en el año 1872, una ruta de tráfico marítimo entre Valdivia y Hamburgo (Bernedo, 1999). Ahora, decididamente encaminada por los inmigrantes alemanes, la industria de los cueros adquirió relevancia en la sociedad valdiviana (Bernedo, 1999; Kassai, 2000; Guarda, 2001; Pérez Canto en Alfonso, 1900b).

² En Valdivia, las primeras curtiembres inician su funcionamiento en el año 1846. Posteriormente, en el año 1851, Hermann Schülke inaugura la primera curtiembre gerenciada íntegramente por inmigrantes alemanes (Bernedo, 1999).

³ Los otros serían las fábricas de cerveza, las destilerías de alcohol y los astilleros.

El impacto no sólo radicaría en el número de fábricas, sino también -y quizás de manera trascendente- en la organización capitalista de las mismas, esto es, “/.../ que las curtidurías fundadas por los valdivianos-alemanes, ya hacia la década de 1880, estaban organizadas como fábricas, es decir, como empresas modernas, que disponían de maquinarias movidas por vapor y electricidad, que pagaban salarios en efectivo y que, en al menos un caso, aplicaban el concepto de productividad en este ámbito” (Bernedo, 1999, p.25). En consecuencia, a inicio de la década de 1900, la industria de la tenería lograba posicionarse como la mayor empleadora de la región (Bernedo, 1999) y en años siguientes emprendía un proceso de decaimiento por diversos factores.⁴ Este contraste, en un reducido período de tiempo de una actividad económica fuertemente impulsada por la comunidad de alemanes en Valdivia resultaría determinante, así como las implicancias del tránsito social entre ambas condiciones en un escenario de colonización.

Si bien las evidencias anteriores ofrecen un panorama asociado a la industria de la tenería en la ciudad de Valdivia, adicionalmente se nos presenta una estrecha relación entre estas actividades y su profuso desarrollo en un específico sector en la ciudad de Valdivia:

“/.../ Las fábricas se encuentran repartidas en los diversos barrios, /.../ En los Canelos se han establecido, siguiendo la ribera del río, un gran número de curtidurías” (Julio Pérez Canto en Alfonso, 1900b, p.12).

Precisamente, en este último sector, el recuento de emprendedores -mayoritariamente alemanes- vinculados a este rubro es significativo, pudiendo apreciar una zonificación productiva, donde, las curtidurías y servicios derivados dominaban el panorama industrial:

“Existen 23 establecimientos de curtiduría, una gran fábrica de calzado a vapor i tres fábricas de cola que utilizan residuos de las pieles. En los Canelos se encuentran las curtidurías de los señores Jerman Ehrenfeld, Schüler Hermanos, Jorje i Cárlos Martin, Rudolfo Beckdof, Jorje Haverbeck, (paralizada en la actualidad), Adan Nelcke, Sebastian Werkmeister, Anwandter Hermanos, Teodoro Pausenberger i Julio Lopetegui. Los señores Schüler Hermanos i Alberto Haverbeck poseen allí mismos establecimientos para el beneficio de animales i la preparacion de cecinas” (Julio Pérez Canto en Alfonso, 1900b, p.12).

⁴ Primero, el retiro de los beneficios arancelarios ofrecidos por Alemania a la importación de cueros [ca. 1906] , posteriormente [ca. 1930] por la introducción en el país del método “Fordista” (Kassai, 2000) y finalmente, la apertura en el año 1970 de los mercados de importación.

A pesar de esto, desde una perspectiva de posicionamiento urbano y social, el panorama para el sector fue menos auspicioso debido a que las familias emergentes alemanas desarrollaban actividades de mayor impacto y envergadura económica, es decir, aquellas asociadas a la explotación maderera de los bosques cercanos, la industria de elaboración y comercialización de cerveza y destilados, la confección de zapatos y la industria naval de astilleros, privilegiaron los sectores

de Isla Teja, Las Ánimas o Collico para ubicar sus fábricas y también sus viviendas, constituyendo evidencias sustanciales respecto a lo acontecido en el sector Los Canelos referiría a asuntos menos habituales respecto de aseveraciones endosadas a la totalidad de la comunidad de inmigrantes alemanes en Valdivia. Resulta sugerente y al mismo tiempo, alimenta la sospecha de un asunto inconclusamente revelado en este sector de la ciudad, la constatación de un entorno fraguado entre curtiembres, pieles, sangre, putrefacción carnal y envolturas orgánicas. Visto así, la calle apreciada en los registros históricos (Figura 1) no sólo es una vía donde deambulan las gentes de Valdivia y sus recientes vecinos extranjeros, sino también una donde circulan pieles, cueros y sangre, diseminando olores y líquidos; en definitiva, una calle donde no todo parece estar expuesto ni revelado convincentemente, recubriendo -como acto de ocultamiento- la transfiguración y metamorfosis de los cuerpos, sean éstos arquitectónicos o sociales, quebrantando los límites de una identidad (Deleuze y Guattari, 2010).

El sector Los Canelos

Quizás lo anterior no sea lo único, en efecto, este sector, ubicado más allá del área fundacional de la ciudad de Valdivia (Adán et al., 2017; Guarda, 1973, 1979, 2001; Urbina et al., 2012), ofrece respuesta a dos demandas del período, primero, satisfacer la necesidad de suelo edificable para acoger migraciones internas (ca. 1810) y segundo, con el proceso de migración extranjera (ca. 1850), redobra el requerimiento para localizar a nuevos residentes, sean éstos nacionales o extranjeros (Alfonso, 1900a, 1900b; Domeyko, 1850; Pérez Rosales, 1886; Santos Tornero, 1872; Treutler, 1958, 1861). Con todo, el sector es escasamente mencionado por los autores previos y de ocurrir, lo describen como un “sector bajo”, “alejado” y “poco valioso”, contrastando drásticamente con otras zonas de la ciudad, las cuales eran referidas como unas “zonas altas” y “aptas para habitar”, marcando un contraste entre ellas. Así, las zonas signadas como aptas serían todas aquellas elevadas, la meseta fundacional y las menos aptas, son todas las áreas perimetrales y bajas, próximas al nivel del río y propensas a riesgos por inundación, en consecuencia, un lugar ajeno, externo y carente de la impronta endosada al proceso migratorio; *no son parte de la ciudad*.

Complementariamente, la recopilación y empadronamiento en *Colonia alemana de Valdivia 1891* (Soto Melo, 1986) expresa algunos rasgos centrales sobre las actividades y oficios ejecutados por los residentes del sector Los Canelos. De ellos, las actividades realizadas con mayor recurrencia hacia fines del siglo XIX, eran las asociadas a las curtiembres, curtidores, así como carnicería, herreros, cerrajeros y contadores. Todas ellas poseen un carácter singular, vinculadas a actividades comerciales de menor impacto y rentabilidad económica para el demandante escenario que se deseaba instalar, sin embargo,

Figura 1. Valdivia, camino a los Canelos, 1887. Fuente: Biblioteca y Archivo Histórico Emilio Held.



Figura 2. Publicidad curtiembres en sector Los Canelos [Recorte]. Fuente: Soto Melo. 1986. p. s/n.

de compleja elaboración y remanentes de producción. Lo anterior es ratificado con anuncios de publicidad de las actividades ejercidas en el sector, constatando que las curtidurías eran las más distintivas (Figura 2). Todo esto nos permite consolidar con precisión algunos rasgos centrales del carácter y vocación del lugar hacia fines del siglo XIX. En concreto, las curtiembres junto a su proceso productivo, fueron agrupadas sistemáticamente en este sector de la ciudad con motivo de las externalidades negativas, particularmente, los desechos a consecuencia de la elaboración fueron arrojados tanto a los cursos fluviales en formato de líquidos lixiviados, como a la atmósfera, mediante la emanación de vapores y fuertes olores.

De esta manera, el escenario es relevante, así como también las evidencias que lo acompañan, sindicando con ello un escenario de pestilencia y putrefacción, condiciones indignas para una imagen pulcra del emprendimiento capitalista alemán y la sofisticación europea que tanto se deseaba transmitir en las ciudades bajo procesos de inmigración temprana. No cabe duda que, se trataba de una ciudad industrial, pero dentro de ese escenario, algunas actividades eran despreciables, o al menos, ameritaron un tratamiento especial al designar un sector específico para su desarrollo, limitando con esto la diseminación de olores y ambientes caracterizados por cueros, pieles y sangre por toda la ciudad. El sector escogido y un grupo menor de actividades, fue el de Los Canelos.

A pesar de esto, en el tiempo reciente se incentivó un ejercicio de posicionamiento y esplendor del sector, asunto reafirmado con expresiones que anuncian un valor excepcional, como, “/.../ no dudamos en calificar esta calle como la reserva más importante del patrimonio cultural, arquitectónico y turístico de Valdivia, el cual, preservado /.../ puede constituirse, en un caso único en el país” (Guarda, 1980, p.27). Probablemente la cita anterior terminó por inundar cada intento posterior, consolidando una acción discursiva a favor de establecer un sitio con singulares características y sustancial valor arquitectónico (Horn, 2021), pese a -según la hipótesis ofrecida- por razones bien diferentes.

Los inmuebles en Los Canelos

Anunciado el escenario, corresponde delimitar la cobertura para efectuar el análisis pormenorizado, escogiendo un conjunto de inmuebles ubicados en el segundo tramo de la *Zona Típica de la calle General Pedro Lagos de Valdivia*.⁵ En concreto, según la proposición de los autores consultados (D’Alençon y Prado, 2013; Guarda, 1980, 2001; Guarda y Rodríguez, 2013), inmuebles que hayan sido incluidos en catastros, debido a su asociación con inmigrantes alemanes en el Sur de Chile y en los que pueda constatarse la existencia de elementos constructivos y/o tipológicos vinculados a la misma adscripción, en

5 La Zona Típica de la calle General Pedro Lagos de Valdivia se establece mediante decreto supremo del año 1991, estableciendo la protección legal de una zona y los inmuebles ubicados en ella. Para efectos de aplicación y gestión, la zona fue dividida en dos tramos, de oriente a poniente, el primero, el eje longitudinal sobre la calle Yungay entre las calles Lautaro y Yerbas Buenas, y el segundo, al eje longitudinal de la calle General Pedro Lagos, desde su intersección con la calle Yerbas Buenas hasta la calle Miraflores. Fuente: Decreto Supremo N°89, Ministerio de Educación. Declara Zona Típica calle General Pedro Lagos de la ciudad de Valdivia. 01 de abril 1991.

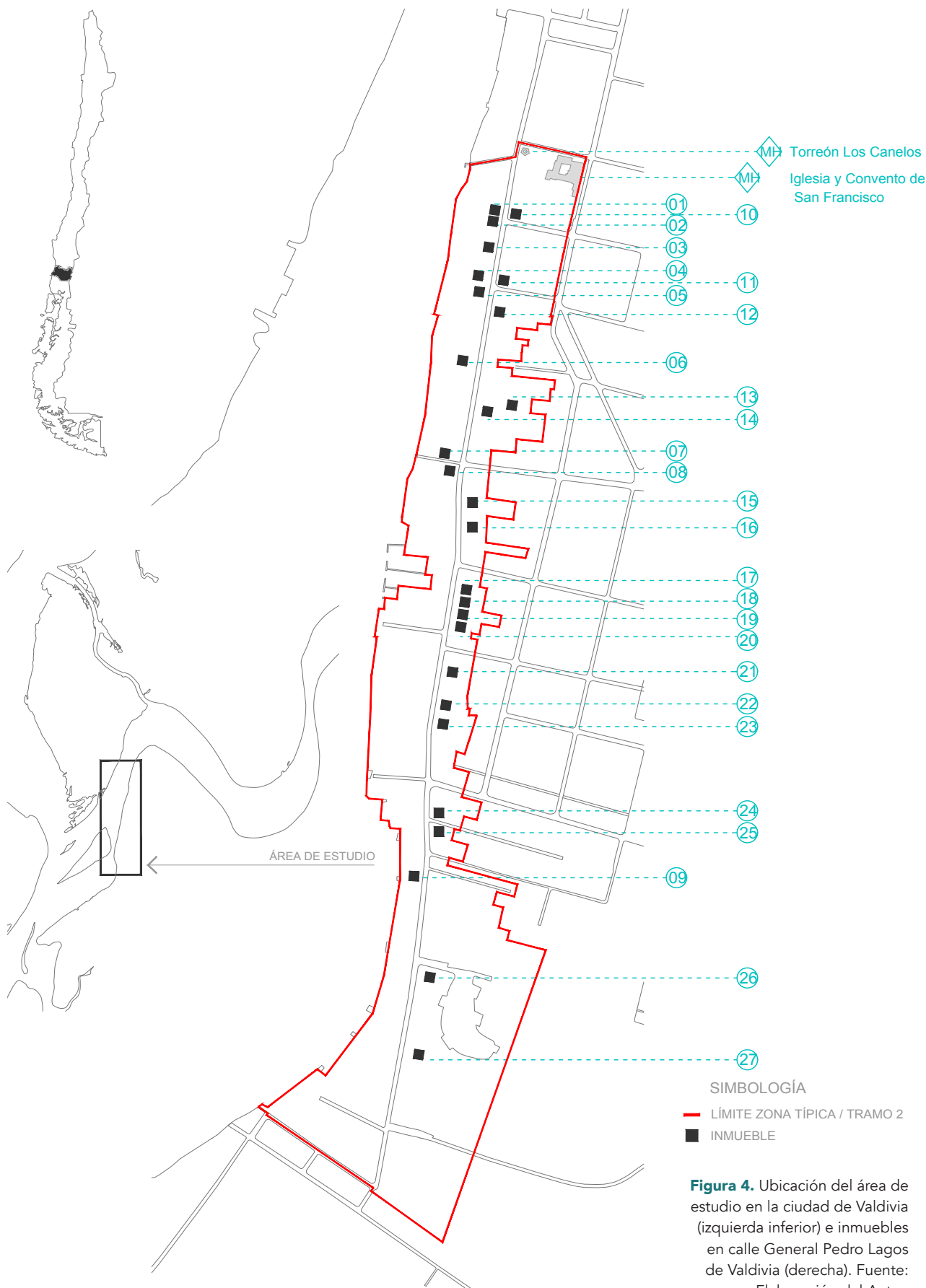
Para efectos de este trabajo, se consideró el segundo tramo, identificado por ser el tramo que se emplaza físicamente en una posición extramuros de la ciudad fundacional, por lo tanto, fue un sector ocupado con posterioridad y a consecuencia de las demandas de nuevos sitios urbanos por la creciente población en la ciudad por los procesos migratorios. “La calle General Pedro Lagos, ha sido testigo de la historia de la ciudad de Valdivia. En esta avenida, importantes familias de fines del siglo XIX y comienzos del XX, construyeron sus casonas imitando estilos europeos que dotaron a la ciudad de elegancia y sofisticación. /.../ Una particularidad de estas edificaciones, es que son de las pocas sobrevivientes a las catástrofes que afectaron a Valdivia durante el siglo XX, como el incendio de 1909 y el terremoto y maremoto del año 1960, a partir del cual, la calle recibió el nombre que actualmente posee. En el año 1991 la calle General Pedro Lagos y las propiedades que en ella se encuentran, fueron declaradas Zona Típica, por su homogeneidad, calidad y valor arquitectónico e importancia histórica para la ciudad de Valdivia. Aunque algunas de las casas han sido afectadas por incendios o por la falta de mantención, en general se conservan en buen estado y parte de ellas han sido adquiridas por la Universidad Austral de Chile, que se ha preocupado de restaurarlas y conservarlas” Fuente: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/zonas-tipicas/calle-general-pedro-lagos>

Figura 3. Identificación de inmuebles segundo tramo de Zona Típica General Lagos, Valdivia. Fuente: Elaboración del Autor.

ID	Nombre	Calle	Nº	Estado
	Casa 837	General Lagos	837	-
01	Casa Gaete García	General Lagos	891 A	+
02	Casa Lopetegui Mena	General Lagos	891 B	+
03	Casa Von Stillfried	General Lagos	911	+
	Casa Werkmeister	General Lagos	965	-
04	Casa Monje Anwandter	General Lagos	985	+
05	Hogar Villa Virginia UACH	General Lagos	1001	+
06	Casa Ehrenfeld	General Lagos	1107	+
	Casa Río, Conjunto Behrens	Pasaje Behrens	s/n	-
07	Casa A, Conjunto Behrens	Pasaje Behrens	60	+
08	Casa B, Conjunto Behrens	Pasaje Behrens	81	+
	Casa Interior, Conjunto Behrens	Pasaje Behrens	s/n	-
	Casa Bartsch	General Lagos	1271	-
	Casa 1551	General Lagos	1551	-
	Casa 1757	General Lagos	1757	-
09	Casa 1845	General Lagos	1845	+
10	Casa Cite	General Lagos	890	+
11	Casa Noelke Pausenberger	General Lagos	990	+
12	Casa Pausenberger	General Lagos	1036	+
13	Casa Hoffmann Huber	General Lagos	1190	+
14	Casa Commentz Hoffmann	General Lagos	1194	+
15	Casa Möller	General Lagos	1334	+
16	Casa Schuller	General Lagos	1352	+
	Casa Weiss	General Lagos	1394	-
17	Casa 1448	General Lagos	1448	+
18	Casa Liewald	General Lagos	1452	+
19	Hogar Leiva Mella, UACH	General Lagos	1470	+
20	Casa 1480	General Lagos	1480	+
21	Casa 1550	General Lagos	1550	+
22	Casa Harwart	General Lagos	1608	+
23	Casa 1638	General Lagos	1638	+
24	Casa 1748	General Lagos	1748	+
25	Casa Perez Yoma	General Lagos	1768	+
26	Casa Haverbeck I	General Lagos	2026	+
27	Casa Haverbeck II	General Lagos	2050	+

Notas: [+] inmueble aparece en fuente bibliográfica, existente en actualidad, [-] inmueble aparece en fuente bibliográfica, no existe en la actualidad.

específico, un sistema estructural particular; la distribución planimétrica, la inclusión de soberados y el uso de volúmenes adosados (Prado, D’Alençon y Kramm, 2011). Anexo a lo anterior, depuraremos el registro con inmuebles aún construidos, reduciendo así la especulación sobre asuntos difícilmente constatables de manera empírica en el tiempo presente, de modo tal que el análisis refiera a lo-que-acontece (Horn, 2021) por sobre la recursividad discursiva avisada en párrafos anteriores. De esta manera, la siguiente Figura 3 identifica los inmuebles disponibles en el área, distribuidos a lo largo de la calle General Pedro Lagos según lo indicado en la Figura 4 y Figura 5, contabilizando un total de 27 inmuebles; muestra considerable para los propósitos señalados.



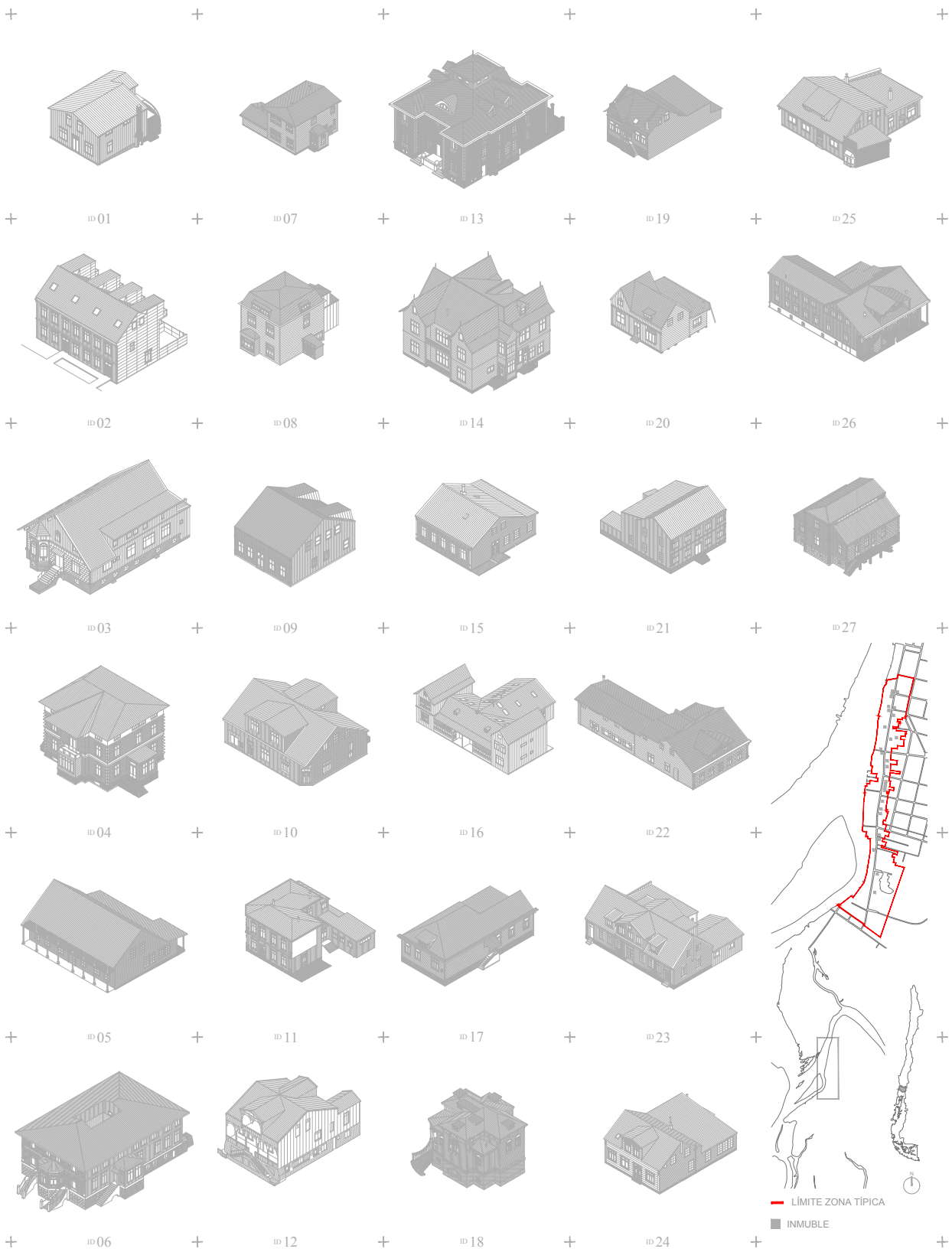


Figura 5. Catastro de inmuebles en Zona Típica calle General Pedro Lagos. Fuente: Elaboración del Autor.

Hallazgos

Ahora, con las evidencias expuestas y la constatación empírica que el escenario urbano y social sobre el cual se concretaron los inmuebles ubicados en el sector Los Canelos, difieren de un sublime y prolífico panorama económico vinculados por antonomasia a las familias inmigrantes alemanas en Valdivia, el examen de estos inmuebles implica asechar la escena hasta revelar las trazas de lo que efectivamente ahí acontecía, aún cuando esos inmuebles se exhiban disímiles y cómplices. Las condiciones históricas y materiales parecen impulsar una voluntad de transgresión y con ello, la concreción de un mecanismo expiatorio capaz de expresar aquello impropio.

Entonces, vueltos a mirar, según lo expresado en la Figura 6, en los inmuebles pueden identificarse las siguientes expresiones materiales en sus revestimientos: a. *madera lisa*, basada en especies elaboradas (v.g. Roble, Lingue, Coihue, entre otras), dispuestas preferentemente de manera horizontal y ensambladas por sistema *machihembrado* o *tinglado* sobre montantes verticales. Posee terminación lisa y homogénea, pero en algunos casos presentan rebajes funcionales, sin constituir un ornamento; b. *madera ornamentada*, variación de madera lisa mediante la ejecución de hendiduras y tallados profundos con herramientas mecánicas, desarrollando formatos rectilíneos y trapezoidales, emulando revestimientos como piedra labrada o mamposterías de ladrillo; c. *metal en planchas*, son de metal ferroso con cobertura galvanizada en base a zinc, con presentaciones lisas u onduladas, siendo esta última, la más frecuente por su mayor resistencia a la deformación por compresión. Su montaje se realiza sobre una superficie continua de madera, permitiendo un afianzamiento y aplicación de fijaciones mecánicas **6** y; d. *metal en placas*, variación de metal en planchas en formato reducido, empleando geometrías cuadradas, rectangulares o trapezoidales, emulando materiales como la piedra o el ladrillo, pero aumentando su durabilidad. Incorporaran rebordes, márgenes o pliegues perimetrales y mediante estampado mecánico consiguen inscripciones de motivos florales u orgánicos. Así, la concurrencia de las expresiones sería: **7** madera lisa, 44 veces, correspondiente al 39%; madera ornamentada, 8 veces, correspondiente al 7%; metal en planchas, 50 veces, correspondiente al 45%; y metal en placas, 10 veces, correspondiente al 9% del total de fachadas de revestimiento. Con estos resultados, las mayores recurrencias son la madera lisa y el metal en planchas, reuniendo el 84% de planos verticales de fachadas. Lo anterior pareciera ser concluyente respecto de una distribución equitativa, dejando en entredicho el anuncio de un mecanismo de envolvimiento y apariencia si la madera lisa -asociada a materiales locales de reducida elaboración- continúa siendo muy representativa.

Pero esta misma circunstancia, recostada sobre una estrategia de abultamiento y saturación, anuncia la presencia de un encubrimiento. Volvemos a revisar el repertorio, esta vez, prescindiendo de las cuantificaciones brutas para examinar su espacialización y además, su relación con el entorno inmediato. Entonces, emerge una asimetría entre la recurrencia expresada y su vocación constitutiva, donde se identifican 23 inmuebles con un único material

6 Consultar *Pieles Metálicas, Patrimonio Material del Sur de Chile 1875-1930*, de María Emilia Villagra Huijse (2019).

7 Se excluye Casa Hoffmann Huber, por revestimiento ajeno al muestreo general. Entonces, considerando 4 planos de fachada por inmueble, se contabilizan 104 planos, no obstante, para 7 inmuebles se identifican fachadas con más de un material, por lo que el análisis se efectúa con 112 planos de revestimiento.

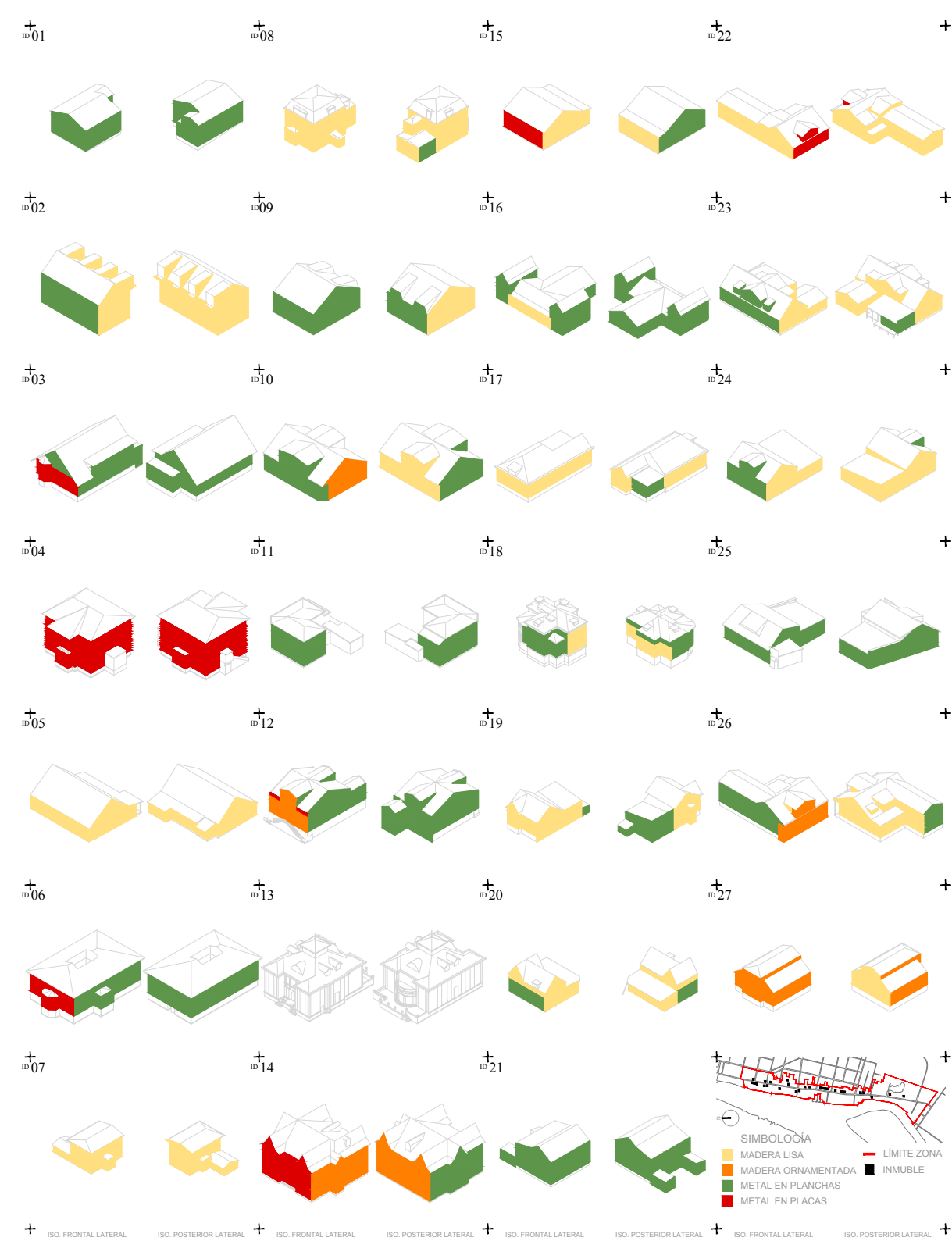


Figura 6. Recurrencia de materiales de revestimiento en inmuebles. Fuente: Elaboración del Autor.

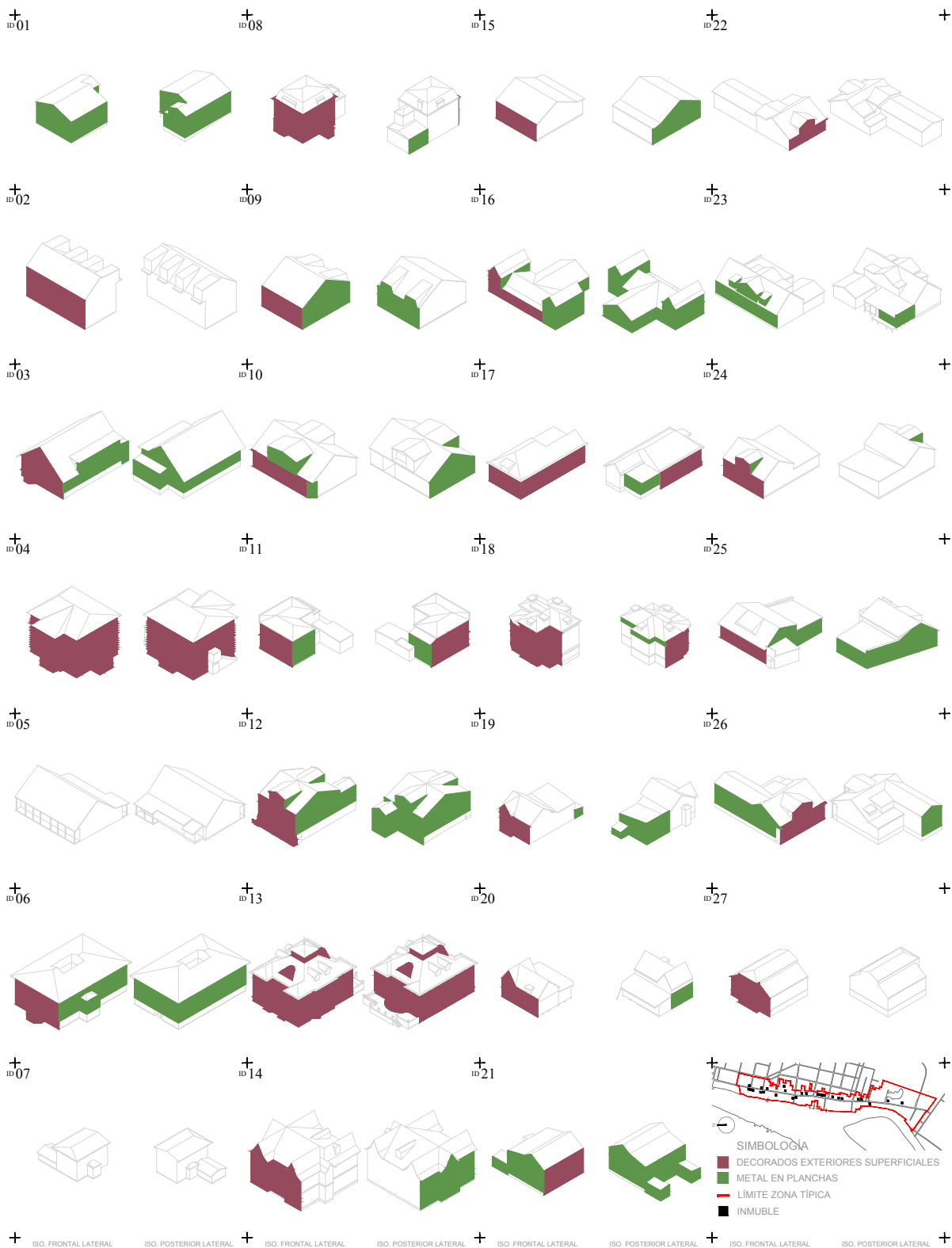


Figura 7. Recurrencia de metales y decorados exteriores en inmuebles. Fuente: Elaboración del Autor.

Figura 8. Inmueble con recubrimientos espacializados.
Fuente: Elaboración del Autor.



definitorio de fachada principal, los cuales llamaremos «de recubrimiento simple» y sólo 3 inmuebles -Casa Pausenberger, Casa Schuller y Casa I 480-, con más de un material de revestimiento de fachada principal, llamados «de recubrimiento múltiple». Lo anterior, viene a ratificar que la concreción de las fachadas de estos inmuebles es predominantemente en un sólo material, denotando una condición de aplicación rotunda y certera, sin aspavientos y sin recursos adicionales, seguro de su capacidad de encubrimiento por exhibición. Ejecutada la correspondencia, el desagregado sería: madera lisa, en 7 fachadas principales, correspondiente al 24%; madera ornamentada, en 3 fachadas principales, correspondiente al 10%; metal en planchas, en 12 fachadas principales, correspondiente al 42% y; metal en placas, en 7 fachadas principales, correspondiente al 24%. De esta manera, el total de fachadas principales están representadas en un 66% por metales, relegando a las maderas a las ubicaciones laterales y/o posteriores de los inmuebles y con ello, eximiéndolas de la vía pública y una exposición simbólica.

La retirada de la madera abre las posibilidades, en particular, de la inclusión de esos metales como refinamiento y elementos de distinción en un específico entorno sociocultural y arquitectural. Complementan esta evidencia, que el 85% de los inmuebles (22 de 27) exhiben decorados exteriores en la fachada principal, los cuales se presentan en formatos y geometrías diversas, introduciendo remarcados de aristas, bordes, cornisas, o algún sobrerrelieve. Todo esto, puede apreciarse en la Figura 7 y Figura 8, donde se representan los distintos materiales identificados, su espacialización y recurrencia en el repertorio, ofreciendo una comprensión explícita y gráfica de lo revelado.

Lo expuesto hasta aquí permite establecer variables concretas, pero sin ambicionar formular una nueva taxonomía de las evidencias registradas, sino más bien, organizar el panorama de expresiones materiales posibles



Figura 9. Inmueble con fachada principal revestimiento de metal, decorados y fachada lateral de madera. Fuente: Elaboración del Autor.

de identificar y cuantificar en los inmuebles escogidos, repercutiendo en su expresión y valoración. De esta manera, el asunto de las pieles es un asunto trascendental y definitorio del escenario de adscripción y catalogación de los universos arquitecturales examinados, pero por motivos bien diferentes. Es decir, el encubrimiento inicial, esto es, introducir elementos adicionales en las fachadas como gesto primario debido a las restricciones económicas para financiar la inclusión de elementos más complejos y completos, produce una estrategia de jerarquización y priorización muy acentuada, ya sea en la modalidad de revestimientos u ornamentos -o en ambas situaciones-, sobre las que hemos demostrado su correspondencia e inclusión primordialmente en el plano de fachada orientada hacia la calle y con ello, la fachada de exposición social y pública. Por cierto, esto correspondería a una exhibición estratégica dentro del campo de lo expuesto y de plena exterioridad, por lo que recaería en la visibilidad de un exterior exteriorizado. Luego, con la incorporación y adición de las texturas en la modalidad de *recubrimientos exteriores superficiales*, se produce un efecto contradictorio, esto es, con el deseo de arropar, cubrir y recubrir con la finalidad la saturar los objetos, por un lado, logra desviar la atención respecto de las limitadas condiciones de acceso a bienes materiales para producir una arquitectura similar y emparentada en condiciones materiales y formales a las señaladas para los otros sujetos de éxito capitalista, pero por otro lado, logra exponerlas intencionadamente frente a quienes -o cualquiera- que las advierta, resultando así disponible a la vista y contemplación, desnudando -al tiempo de cubrir- las arquitecturas. Por lo tanto, una vez ejecutado, deja de parecer aquello enmascarado y comienza a mimetizarse con esas apariencias que desea emular, desprendiéndose de su cobertura, abandonando el simulacro y asumiendo taxativamente todo eso que no es. Es un asunto de auto-persuasión y de un discurso muy bien asimilado. Las certezas del dispositivo son tales que, por lo anterior, podemos establecer su presumida y plena exhibición y con ello, su enmascaramiento eficaz.

Figura 10. Inmueble con decorados emulando orden clásico en aristas y fachada lateral metal. Fuente: Elaboración del Autor.



Considerando este horizonte de antecedentes y por sobre todo, las imágenes y figuras donde se expone la espacialización y recurrencia de los revestimientos exteriores de los inmuebles del repertorio, podemos sostener que lo apreciado en ellas no sólo remite a una dimensión material vinculada a elementos constituyentes de revestimientos, sino también, a una dimensión discursiva para los intereses de adscripción a universos arquitecturales conocidos y con ascendencia inmigrante, específicamente, alemana (Figura 9 y Figura 10).

CONCLUSIONES

Vueltos a mirar, los inmuebles han cambiado su fisonomía, fijando una exterioridad entendida como una imagen proyectada, un discurso enunciado y así, una apariencia ambicionada, ejecutadas por unos embajadores de progreso, quienes, imputados por una voluntad de posicionamiento y reconocimiento en la estructura social en la ciudad de Valdivia, subvierten las condiciones materiales de un sector caracterizado como un lugar donde circulan, trasladan y procesan pieles -también su pestilencia y putrefacción-, mediante un mecanismo expiatorio y al mismo tiempo, compensatorio. Para ello, recurren a un artificio, adoptando un escenario de recubrimiento desde el cual, aquello presentado con repulsión, logra ser convertido y transfigurado hacia un estado arquitectural, empleando para ello la desventaja inicial como una potencia creativa, subvirtiendo el momento de inferioridad y diezmo. Caracterizado por

el advenimiento de los revestimientos basados en metales y los ornamentos exteriores superficiales, asistiendo la conversión encubierta de las pieles orgánicas elaboradas en el sector como vehículo económico y prosperidad familiar en unas *pieles arquitecturizadas*. En definitiva, esta *arquitectura de las pieles* es la encargada de completar el proceso, encubriendo las denunciadas condiciones materiales de sus ocupantes y en el mismo instante, exponiendo hacia la vía pública y la atenta mirada de transeúntes, aquellos atributos capaces de arrojar distinción y nobleza.

Para transitar hacia su concreción, debemos revelar el doble encubrimiento empleado, por un lado, el envolvimiento de las impuras labores productivas del sector carentes de impacto y envergadura en la dimensión de progreso y modernización, y por otro, el encubrimiento de ellas mismas empleando diferentes formatos, tamaños y ejecuciones dentro del acotado repertorio de análisis, sin embargo, nos permiten asumir la condición inequívoca de su validación. Son tan diferentes entre ellos, imposible de rastrear un patrón u forma, donde, detrás de toda esa heterogeneidad se encubre un dispositivo de modelamiento arquitectural basado en la simulación y el disfraz. Que asunto más paradójico sería para una agencia colonizadora, continuar trabajando los mismos cueros y pieles como lo haría cualquier manufacturero local, reduciendo las diferencias entre clases y situando a los nuevos vecinos alemanes como un igual, o al menos, una fracción de ellos -específicamente- quienes vivían o trabajaban en el sector Los Canelos de Valdivia.

No obstante, lo señalado, la noción de *pieles arquitecturizadas* impugna el estado ambicionado del repertorio y al mismo tiempo concilia los frustrados deseos de una ausente distinción material como consecuencia de una prosperidad económica conseguida, entendidas como aquellas que las harían participar de un escenario dignificado y hereditario, esta vez cristalizado en objetos arquitectónicos. Sin embargo, las acciones en favor de este enmascaramiento y recubrimiento no son capaces de saturar el inmueble en contenido y significado, por el contrario, acaban con su desnudez total. Crisol arquitectural desde el cual el escenario del encubrimiento se convierte en el escenario de las fachadas y con ello -nuevamente- en el escenario de las pieles. Así, aristas y contornos perfilan un artilugio, donde, la arquitectura de las pieles se convertirá años más tarde en la "Arquitectura Alemana de la calle General Lagos", transfigurando su impronta y los motivos de su aparición. Al tiempo de dar cabida y acogida a la amplitud en el miramiento, esta noción funda una comprensión dialógica de unos inmuebles edificados en la ciudad de Valdivia entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, donde la agencia de colonización, el emprendimiento individual, el desarrollo de un capitalismo periférico, el deseo de distinción y la voluntad del origen noble, forzaron una expresión material heterogénea en la forma y homogénea en el fondo, con el objetivo de construir ascenso y posición social. Si bien, no es posible desatender la existencia y desarrollo de una clase alta capitalista dentro los inmigrantes alemanes de Valdivia, aquellos antecedentes no son motivo suficiente para su endoso a sectores como Los Canelos [calle General Pedro Lagos] en la misma ciudad.

Todo lo mencionado anteriormente, no embiste ni reprocha lo acontecido, por el contrario, se observa de manera comprensiva y consecuente respecto de una vorágine introducida por determinados sujetos y grupos sociales desde mediados del siglo XIX en el Sur de Chile. Tampoco estos resultados insinúan un cuestionamiento de los aportes extranjeros en las prácticas arquitectónicas de una ciudad bajo influjo migratorio, en cambio, pretenden allanar las comparaciones hacia lo conocido o previo, para que, al amparo de las evidencias expuestas, transitar hacia una caracterización profunda y densa de los eventos arquitecturales; consecuencia de los valiosos aportes de distintos grupos sociales y culturales concurrentes en la escena analizada.

La acción de sobreexponer es justamente un gesto de desvío de la atención respecto de los asuntos encubiertos, los cuales, como hemos sostenido, refieren a las limitaciones materiales y económicas de los habitantes del sector; quienes, astutamente elaboran un dispositivo de simulacro con el cual recubren sus carencias, exhibiendo un aparente y de esta manera, elaborar un discurso arquitectural de impostación y enmascaramiento efectivo. Pero no se oculta como si de una omisión se tratara, muy por el contrario, el gesto fundamental se funda en el hecho de encubrir el escenario de las pieles que permitieron ese leve ascenso económico y social, pero sin dejar de exhibirse públicamente, siendo sólo alteradas en su estado, convirtiendo la inicial desventaja social y económica en un capital arquitectural, el cual, con los años sería valorado y posicionado como el más significativo en la ciudad de Valdivia.

RERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS

Adán Alfaro, L., Uribe Araya, S. y Alvarado Pérez, M. (2017). Asentamientos humanos en torno a los humedales de la ciudad de Valdivia en tiempos prehispánicos e históricos coloniales. *Chungará*, 49(3), 359-377. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562017005000020>

Agamben, G. (Ed). (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo.

Alfonso, J. (1900a). *Un viaje a Valdivia*. Imprenta Moderna.

Alfonso, J. (1900b). *Las industrias de Valdivia: noticias históricas i estadísticas*. Revista de Chile. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-620827.html>

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. FCE Argentina.

Baudrillard, J. (2010). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.

Baudrillard, J. y Nouvel, J. (2001). *Los objetos singulares*. FCE Argentina.

Benjamin, W. (2015). *Crónica de Berlín*. Abada.

Bernedo, P. (1999). Los industriales alemanes de Valdivia, 1850-1914. *Historia* (Santiago), 32, 5-42. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98537.html>

Beverly, J. (2004). *Subalternidad y representación*. Iberoamericana.

Blancpain, J. (1985). *Los alemanes en Chile: 1816-1945*. Universitaria.

Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. Gustavo Gili.

Cerda Brintrup, G. (1987). Arquitectura de Llanquihue: Puerto Varas. *Arquitecturas del Sur*, 2(10), 10-13. <https://revistas.ubiobio.cl/index.php/AS/article/view/1031>

Cherubini, G. (2016). *La escuela de carpinteros alemanes de Puerto Montt, su formación e influencia más allá de las fronteras*. Universitaria.

D'Alençon, R. y Prado, F. (2013). *Constructores inmigrantes: Transferencias de Alemania a Chile 1852- 1875*. Ediciones UC.

Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *El anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.

Derrida, J. (2006). *No escribo sin luz artificial*. Cuatro ediciones.

Derrida, J. (2008). *De la gramatología*. Siglo XXI.

de Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Trilce.

de Sousa Santos, B. (2018). *Construyendo las Epistemologías del Sur*. CLACSO.

Domeyko, I. (1850). *Memoria sobre la colonización en Chile*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7827.html>

Dussel, E. (2011). *Filosofía de la Liberación*. FCE.

Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico*. Gedisa.

Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.

Guarda, G. (1953). *Historia de Valdivia: 1552 – 1952*. Imprenta Cultura.

Guarda, G. (1971). Construcción tradicional de madera en el sur de Chile. *Anales*, (23) [Separata], 1-22. <https://bnm.educacion.gob.ar/catalogo/Record/224694/Similar>

Guarda, G. (1973). *La Economía de Chile Austral antes de la Colonización Alemana 1645 – 1850*. Universidad Austral de Chile.

Guarda, G. (1979). *La sociedad en Chile Austral antes de la colonización alemana 1645-1850*. Andrés Bello.

Guarda, G. (1980). *Conjuntos urbanos históricos-arquitectónicos, Valdivia, SS XVIII-XIX*. Nueva Universidad.

Guarda, G. (1995). *La tradición de la madera*. Ediciones Universidad Católica de Chile.

Guarda, G. (2001). *Nueva Historia de Valdivia*. Ediciones Universidad Católica de Chile.

Guarda, G. y Rodríguez, H. (2013). *Casas de Valdivia: herencia alemana*. Ograma.

Gredig, A. (1985). El ornamento estampado en la arquitectura. *Revista Arquitecturas del Sur*, (5), 14-17. <https://revistas.ubiobio.cl/index.php/AS/article/view/1088>

Gross, P. (1978). *Arquitectura en Chile*. Departamento de Extensión Cultural, Ministerio de Educación. Rústica.

Gross, P. (2015). *Arquitectura en Chile: desde la prehispanidad al centenario*. Cabana.

Heidegger, M. (1951). *Construir, habitar, pensar*. [ensayo]. <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>

Held, E. (1965). *Documentos sobre la colonización del sur de Chile*. Claus von Plate.

Horn, A. (2021). *Arquitecturas Mestizas en Territorios de Colonización* [Tesis Doctoral]. Universidad Austral de Chile.

Irarrázaval, A. (1996). *Arquitectura de la colonización alemana*. C.A.D.

Kaufmann, P. (1999). *L'expérience émotionnelle de l'espace*. Librairie Philosophique J.Vrin

Kassai, L. (2000). *Cuero, calzado y afines en Chile*. CEPAL. <https://repositorio.cepal.org/items/e12aa41d-d570-4056-91ac-098dc8162cb1>

Krebs, A. (2001). *Los alemanes y la comunidad chileno-alemana en la historia de Chile*. Liga Chileno-Alemana.

Montecinos Barrientos, H., Salinas Jaque, I. y Basáez Yau, P. (1981). *Arquitectura tradicional de Osorno y La Unión*. Universidad de Chile. <https://libros.uchile.cl/1028>

Pérez Rosales, V. (1886). *Recuerdos del Pasado 1814-1860*. Gutenberg.

Prado, F., D'Alençon, R., Kramm, F., De la Barra, J. M., Korwan, D., Moser, J. y Vargas, M. F. (2011). Arquitectura alemana en el sur de Chile. *Revista de la Construcción*, 10(2), 104-121. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-915X2011000200010>

Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. FCE.

Santos Tornero, R. (1872). *Chile Ilustrado*. Librerías i agencias del Mercurio.

Sanhueza, C. (2006). *Chilenos en Alemania y alemanes en Chile*. Lom.

Soto Melo, G. (1986). *Colonia alemana de Valdivia 1891*. [S.E]

Trachana, A. (2021). Envolventes performativas y la ciudad escena. *Bitácora Urbano Territorial*, 31(2), 173-187. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v31n2.85992>

Treutler, P. (1958). *Andanzas de un alemán en Chile: 1851-1863*. Editorial del Pacífico.

Treutler, P. (1861). *La provincia de Valdivia i los Araucanos. Tomo I*. Imprenta Chilena.

Urbina, S., Adán, L., Munita, D., & Mera, R. (2012). Arquitectura arqueológica y sitios patrimoniales sin arquitectura en el perímetro urbano de Valdivia. *Revista AUS* (12), 4-9. <https://doi.org/10.4206/aus.2012.n12-02>

Villagra Huije, M.E., (2019). *Pieles Metálicas, Patrimonio Material del Sur de Chile 1875-1930*. https://www.pielesmetalicas.com/Pieles_Metalicas_Sur_ChileWEB.pdf

Nauíra Zanardo-Zanin

Pós-doutorado, Professora adjunta,
e Pesquisadora do Núcleo de Dinâmicas Urbanas
e Patrimônio Cultural (NAUI) e do Instituto
Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural
(IBP), Universidade Federal da Fronteira Sul,
Erechim, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-8671-6445>
nauira@uffs.edu.br

Ivone Maria Mendes-Silva

Pós-doutorado em Educação,
Professora associada, Programa de Pós-
Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas
Universidade Federal da Fronteira Sul
Erechim, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-0058-091X>
ivonemmds@gmail.com

Rodrigo Gonçalves dos Santos

Doutor em Educação, Professor adjunto
Departamento de Arquitetura e Urbanismo,
Professor Permanente do Programa de
Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal de Santa Catarina
Florianópolis, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-4681-3117>
rodrigo.goncalves@ufsc.br

O HABITAR INDÍGENA E SUA RELAÇÃO COM A PAISAGEM

INDIGENOUS LIVING AND ITS RELATIONSHIP WITH THE LANDSCAPE

EL HABITAR INDÍGENA Y SU RELACIÓN CON EL PAISAJE



Figura 0. Opy do Tekoá Itaty. Opy do Tekoá Itaty, construída coletivamente, e sua inserção na paisagem da Serra do Tabuleiro. Fonte: Nauíra Zanardo

RESUMO

O presente artigo busca tecer relações entre o habitar, a paisagem e os povos originários, em especial os Mbyá Guarani que vivem no Sul do Brasil. Buscamos relacionar os seres e elementos que compõem a paisagem e estão presentes em suas narrativas de origem e nas formas construtivas que elaboram para habitar esta paisagem, ao transformarem seus componentes em arquitetura e lugares de convívio. Utilizamos uma abordagem etnográfica que inclui observações, diálogos e percursos pelas paisagens. Publicações de autoria indígena e não-indígena são referenciais teóricos interdisciplinares que auxiliam nossas reflexões. Compreendemos que a relação dos povos indígenas com a paisagem é ancestral, vinculando-se às suas memórias, narrativas e cosmologias. As formas construtivas por meio das quais habitam a paisagem revelam afeto e sentimento de pertencimento e parentesco com os elementos que dela fazem parte. Como conclusão, percebemos que a sabedoria vivenciada dos povos indígenas com relação à paisagem, desde tempos imemoriais, oferece ensinamentos para repensarmos nossa relação com o planeta como um todo.

Palavras-chave: povos originários, arquitetura, paisagem, percepção, pertencimento.

ABSTRACT

This article seeks to weave relationships between living, the landscape, and the original peoples, especially the Mbyá Guarani from Southern Brazil. We seek to relate the beings and elements that make up the landscape and are present in their narratives of origin and in the constructive forms they create to inhabit this landscape by transforming its components into architecture and places of conviviality. An ethnographic approach was used, including observations, dialogs, and journeys through the landscapes. Publications by indigenous and non-indigenous authors are interdisciplinary theoretical references that help these reflections. It is understood that the relationship between indigenous peoples and the landscape is ancestral, linked to their memories, narratives, and cosmologies. The constructive forms through which they inhabit the landscape reveal affection and a feeling of belonging and kinship with the elements that are part of it. In conclusion, it is perceived that the experienced wisdom of indigenous peoples about the landscape since time immemorial offers lessons to rethink our relationship with the planet as a whole.

Keywords: original peoples, architecture, landscape, perception, belonging.

RESUMEN

Este artículo busca tejer relaciones entre el habitar, el paisaje y los pueblos originarios, especialmente los Mbyá Guarani del Sur de Brasil. Buscamos relacionar a los seres con los elementos que componen el paisaje y están presentes en sus narrativas de origen y en las formas constructivas que crean para habitar este paisaje, transformando sus componentes en arquitectura y lugares de convivencia. Se utilizó un enfoque etnográfico que incluye observaciones, diálogos y recorridos por los paisajes. Las publicaciones de autores indígenas y no indígenas son referentes teóricos interdisciplinarios que ayudan a estas reflexiones. Entendemos que la relación entre los pueblos indígenas y el paisaje es ancestral, ligada a sus memorias, narrativas y cosmologías. Las formas constructivas a través de las cuales habitan el paisaje revelan afecto y sentimiento de pertenencia y parentesco con los elementos que forman parte del mismo. En conclusión, nos damos cuenta de que la sabiduría experimentada de los pueblos indígenas con relación al paisaje, desde tiempos inmemoriales, ofrece lecciones para repensar nuestra relación con el planeta en su conjunto.

Palabras clave: pueblos originarios, arquitectura, paisaje, percepción, pertenencia.

Nota sobre a grafia dos termos indígenas: as palavras em línguas indígenas não possuem plural, portanto ao nos referirmos a um povo utilizamos maiúscula no singular (ex.: os Guarani); enquanto a utilização como adjetivo é em minúscula (ex.: escola guarani). Os demais termos têm como base o Léxico Guarani, de Dooley (2013). São respeitadas as formas utilizadas pelos autores guarani e, no caso de citações de outros autores, é mantida a forma utilizada por eles.

Note on the spelling of indigenous terms: words in indigenous languages do not have a plural, so when referring to a people we use a capital letter in the singular (e.g.: the Guarani); while the use as an adjective is in lower case (e.g.: Guarani school). The other terms are based on the Guarani Lexicon by Dooley (2013). The forms used by the Guarani authors are respected and, in the case of quotations from other authors, the form used by them is maintained.

Nota sobre la ortografía de los términos indígenas: las palabras en lenguas indígenas no tienen plural, por lo que cuando nos referimos a un pueblo utilizamos mayúsculas en singular (por ejemplo, los guaraníes); mientras que cuando se utiliza como adjetivo va en minúsculas (por ejemplo, escuela guaraní). Los demás términos se basan en el Léxico Guaraní de Dooley (2013). Se respetan las formas utilizadas por los autores

INTRODUÇÃO

O habitar nos remete à sensação de pertencimento, ao recolhimento, ao acolhimento da morada. Nos remete ao sentimento de abrigo, àquilo que nos é familiar e íntimo. Em nossa busca por referenciais teóricos que aprofundem o conceito de habitar, nos deparamos com muitas compreensões possíveis, com muitas formas de abordar o tema. Apresentamos aqui aquelas que possibilitam o diálogo com saberes outros, como o habitar dos povos originários e seus modos de se relacionarem com a paisagem. Em nossas pesquisas, encontramos correspondência entre posturas de diferentes povos originários com relação à T/terra e o reconhecimento de que outros seres e elementos que compõem a paisagem são parte de suas concepções cosmológicas. O habitar indígena que apresentamos é poético não apenas pela estética evidenciada, mas porque desafia a apreensão - é difícil de ser apreendido por olhos acostumados a outras configurações e formas do habitar humano, por isso nos convida a diferentes percepções. Algo que desestabiliza, pois o habitar envolve afetos, identificações, conformações e sensibilidades educadas em determinadas direções.

Temos como objetivo compreender o habitar indígena e a relação dos povos originários com a paisagem e o território, aprofundando alguns aspectos a partir das moradas (lugares configurados para permanência) observadas junto aos Mbyá Guarani do Sul do Brasil. Os Mbyá são um subgrupo Guarani presente em vários estados brasileiros, especialmente nas regiões Sul e Sudeste, e em outros países como Paraguai, Argentina e Uruguai. Sua ocupação geográfica inclui diferentes biomas e paisagens cuja ancestralidade é registrada pela arqueologia, que os considera produtores destes ambientes a partir de seu sistema de cultivo, que consistia em policulturas agroflorestais formadoras de "florestas antropogênicas" (Noelli, et al., 2019, p.18). Os registros arqueológicos evidenciam a diversidade paisagística e ambiental de sua ocupação, o que pode ser observado até a atualidade, mesmo com as limitações impostas pela colonização. Por muito tempo os Mbyá evitaram se relacionar com a sociedade nacional, eludindo constantemente o contato com ela, o que os levou a um processo de invisibilização (Souza, 1998) e perda de seus territórios. Mas isto também permitiu que cultivassem aspectos culturais como a língua, a música, a religiosidade, a arte e a arquitetura, além de sua relação com o contexto ambiental. Estas características, somadas à facilitação do acesso às aldeias por parte de pesquisadores mais experientes, conduziu nossa escolha de investigação.

Introduzimos este artigo com algumas discussões teóricas que auxiliam o leitor a compreender nosso ponto de vista com relação ao tema. A seguir, apresentamos a metodologia utilizada no percurso de pesquisa, para na sequência referenciar-nos aos achados de campo relacionados às narrativas de origem dos Guarani e à transformação de elementos da paisagem em arquitetura. Desta forma, ampliamos nossas percepções na busca por compreender a conexão existente entre os povos indígenas e as paisagens. Para finalizar, tecemos reflexões sobre as contribuições que os povos originários oferecem, por meio de seus modos de vida e visões de mundo, para nossa própria autocrítica enquanto seres que compartilhamos o mesmo planeta e o transformamos constantemente para adequá-lo ao nosso modo de habitar.

Estamos, enquanto autores/as destas reflexões, inseridos/as em uma sociedade ocidentalizada e capitalista, que desde sua chegada a este continente, não priorizou o diálogo ou a compreensão de modos de vida outros que aqui se praticavam. Observamos que até os dias atuais a postura colonizadora permanece em vigor; destituindo de seus lugares próprios as sabedorias ancestrais e plurais que derivam de uma profunda relação com o contexto em que se encontram. Como embasamento teórico, utilizamos referenciais interdisciplinares, de autoria indígena e não indígena, que possibilitam tecer relações entre os saberes indígenas e a racionalidade acadêmica. Nossas reflexões são embasadas em um longo percurso de pesquisa junto aos Guarani, durante o qual mantivemos uma postura dialógica (Oliveira, 2000) que utiliza estratégias do método etnográfico. Estar em campo, nas mais distintas oportunidades de interação e aprendizado, foi um elemento fundamental para compreendermos o habitar guarani e sua relação com a paisagem.

Tim Ingold (2000, 2015) argumenta que vamos nos constituindo ao percorrer os lugares, vamos realizando trocas com o ambiente, vamos absorvendo e nos tornando parte dos espaços pelos quais nos deslocamos. De forma semelhante, ao discorrer sobre a compreensão da espacialidade humana, Bollnow (2008) aprofunda a reflexão sobre a percepção espacial mediada pelo corpo:

O corpo é aqui não somente uma ferramenta, com a qual o espaço é vivenciado, mas é ele próprio um espaço vivenciado, e na verdade o mais primitivo espaço vivenciado, em cujo exemplo todos os outros espaços podem ser compreendidos. Assim, somos imersos no espaço maior; mais abrangente não como um sujeito inespacial mas, por meio do corpo, como um produto que é ele próprio espacial. (Bollnow, 2008, p.298)

Com o auxílio de Sartre e Merleau-Ponty, Bollnow (2008) pondera que o mundo espacial é transmitido através do corpo, perpassando-o enquanto parte do espaço sensorialmente perceptível. Compartilhamos da noção de corpo de Merleau-Ponty (1994 [1945]), que pode ser clarificada pela ideia de um corpo fenomênico. Trata-se de nosso próprio corpo tal como o experimentamos, de dentro, um corpo que se ergue em direção ao mundo. Assim, não podemos encarar nosso próprio corpo de maneira distanciada e puramente objetiva. Trata-se do nosso corpo, aquele por meio do qual nossos pensamentos e sentimentos entram em contato com os objetos. É assim que o mundo existe para nós: um corpo em primeira pessoa, o sujeito da experiência. Experimentamos o mundo com os sentidos, agindo sobre ele por meio da mais sofisticada tecnologia até os movimentos mais primitivos, tendo sobre ele sentimentos que nos dão uma gama de complexidade e sutileza. O corpo é um sensível entre os sensíveis, é aquele no qual se faz uma inscrição de todos os outros, é uma coisa entre as coisas, um sensível que é dimensional por si próprio. De forma análoga, a casa pode ser considerada um

Corpo expandido, com que o homem se identifica de modo semelhante e pelo qual ele, correspondentemente, se classifica num espaço circundante maior. (...) Assim, subsiste também na casa uma

identificação imediata, mesmo que não tão pronunciada como no corpo. O homem se identifica com sua casa. Se funde com ela. Uma vez que habita sua casa, ele está presente nela toda. (Bollnow, 2008, p.309)

O espaço doméstico, o de nossa casa, é o mais comum e onde podemos nos deter por mais tempo. No livro *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard (1998), percebemos o quanto a casa é rica em efemeridades poéticas. É no âmbito doméstico que o espaço assume e reassume papéis e é (re)desenhado por corpos. É também nele que trajetórias corporais são traçadas. É muito pretensioso desenhar esses pormenores poéticos. Assim, o espaço é um espaço vivido com todas as parcialidades da imaginação. Logo, o que experienciamos com nosso corpo serve como alicerce, como ponto de partida para se criar a possibilidade de que outro corpo tenha a sua própria experiência perceptiva.

A casa enquanto representação cosmológica é uma referência comum, “porque a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (Bachelard, 1998, p.24). Seguindo esta compreensão, Bachelard (1998, p.41), integra a casa ao seu contexto: “a casa converteu-se num ser da natureza. É solidária com a montanha e com as águas que trabalham a terra”. Assim como os corpos, os espaços de moradia também (co)respondem ao ambiente em que se encontram. E se prolongam, passando a contemplar todo o entorno, no qual habitam outros seres e elementos que mantêm o equilíbrio cosmológico.

Habitar significa, portanto: ter uma locação fixa no espaço, pertencer a ela e nela estar enraizado. Entretanto, para que o homem possa ali permanecer de modo a se sentir protegido, o “lugar” da habitação não pode ser concebido como um simples ponto, como inicialmente falamos de um centro natural do espaço vivenciado, ao qual todos os caminhos seriam referidos. Para poder viver ali sossegadamente, essa locação deve ser expandida de certo modo. Lá o homem deve poder se mover num certo território. (Bollnow, 2008, p.138)

É interessante, aqui, refletirmos sobre as moradas indígenas à beira das estradas, adjacentes aos seus territórios ancestrais, aquelas situadas literalmente à margem de um habitar, no qual as pessoas estão apartadas de todos os elementos que dão sentido ao seu viver (ao *nhanderekó*², no caso dos Mbyá Guarani). É propriamente um viver desenraizado, fora de seu contexto, um viver provisório e sujeito a diversas formas de violência e injustiça (Heurich, et al., 2010). Ao mesmo tempo, muitos dos chamados “assentamentos” indígenas nas beiras de estradas são significados por eles como formas de “retomada”, de reapropriação de seus territórios, numa espécie de “autodemarcação” de terras, enquanto o Estado não o faz. Há uma potência política nisso, se pensarmos a política como definida por Jacques Rancière (2012), quando faz referência à divisão hierárquica de nossa sociedade e dos indivíduos que a integram com base em suas posições sociais, funções, traços identitários etc. Os indígenas, nos termos de Rancière, seriam um dos grupos excluídos da ordem sócio-política hegemônica. Um dos “sem parte” (*sans-part*) na divisão

² *Nhanderekó*: nosso modo de vida, nosso jeito de ser e viver.

das partes. Mas contra essa ordem social-política eles podem se insurgir de diversas formas, inclusive reafirmando sua capacidade política.

Para que o homem consiga habitar sua habitação, para que tenha ali uma estância contra o assalto do mundo, para que possa encontrar sua segurança e sua paz, é necessária a garantia deste território com os meios apropriados. (Bollnow, 2008, p. 138)

Atualmente é latente para os povos indígenas a necessidade de garantia territorial, depois de séculos de usurpação e expropriação de seus territórios. Mesmo que se sintam vinculados afetivamente a determinados lugares, que se vejam como parte deles, que estejam profundamente enraizados e que acreditem que não seja necessário um documento que confirme isso, o processo colonizador, que ainda se perpetua, determinou que passassem a buscar garantias legais de acesso e permanência a seus territórios. A lógica da propriedade privada se impõe sobre a relação de parentesco que os povos originários mantêm com a terra. Para os povos indígenas, a relação com a paisagem é algo mais profundo que a subsistência ou a sobrevivência. Representa uma ligação espiritual e cosmológica, pautada pelo respeito a todas as formas de vida, a todos os elementos presentes na paisagem.

É necessário compreendermos a concepção de território abarcando a territorialidade e a paisagem, considerando diferentes formas de estar em um lugar e de ser parte de uma paisagem. A leitura de autores indígenas possibilita o acesso às suas formas de compreender o território enquanto algo que se conecta com suas vidas, vinculando relações de parentesco, afeto e espiritualidade (Krenak, 2020; Yxapyry, 2022; Gakran, 2015).

O sentimento de parentesco com a terra, por sua vez, abre espaço para a afinidade potencial com todos os seres que nela vivem. Aqui, desde a América, coexistem animais, plantas, minerais, fenômenos meteorológicos, espíritos, humanos e não-humanos, em constante comunicação, em um espaço-tempo da transformação. Aqui, tempo e espaço são eixos que se desenrolam; as distâncias e as paisagens são pensadas como vida em movimento, possuindo uma temporalidade, uma dinâmica, uma duração. (Freitas, 2008, p. 18)

Consideramos que as paisagens, enquanto espaços de suporte à vida, tornam-se lugares simbólicos por meio da apropriação e da leitura de mundo embasada em narrativas cosmológicas, conformando lugares de referência e memória: “paisagens pertencem ao presente – mesmo contendo história de interações do passado – reificadas na memória sobre as interações do passado e práticas do presente com o intuito de preservar conexões ancestrais e identidades baseadas na terra” (Zedeño, 2008, p. 214). Desta forma, entendemos que a territorialidade indígena é marcada pela ancestralidade e pelos deslocamentos (forçados ou espontâneos) vivenciados ao longo da história de ocupação de uma paisagem. Ao deslocarem-se pelos caminhos de seus ancestrais, constituem-se enquanto pessoas indígenas e tornam-se parte da paisagem por eles criada – que é demarcada pelas espécies vegetais simbólicas ali presentes.

METODOLOGIA

PERCORRER AS PAISAGENS E VIVENCIAR A ARQUITETURA

As discussões aqui apresentadas são o resultado de um percurso de pesquisa iniciado há aproximadamente vinte anos, se contarmos as primeiras investigações sobre o tema. É impossível separar o percurso vivenciado pelos pesquisadores, pois as experiências vividas vão conformando nossa visão de mundo. Neste sentido, podemos considerar como metodologia a interação etnográfica, a observação, levantamentos fotográficos, grupos focais, percursos em paisagens e lugares que foram construindo nossa compreensão sobre o habitar. Concordamos com Geertz (2008, p. 4) quando afirma que o que confere identidade ao trabalho etnográfico não são os recursos metodológicos empregados, mas “o tipo de esforço intelectual que ele representa” ao possibilitar que o/a pesquisador/a geste uma “descrição densa” da realidade na qual ele se propõe a investigar.

Por estarmos dialogando com interlocutores indígenas, foram utilizadas estratégias da etnografia, como observação participante, entrevista em profundidade e diálogos com grupos focais (André, 2012). As experiências anteriores demonstraram que para o sucesso da pesquisa é necessário o estabelecimento de uma relação de confiança, precisamos ser aceitos pelo grupo, o que acontece ao longo do tempo, com o aprofundamento dos diálogos. A aceitação formal para a realização da pesquisa também é fundamental, sendo firmado o consentimento pelas lideranças e interlocutores, ainda que eles valorizem mais as palavras ditas e sentidas do que as escritas.

Nossa abordagem de pesquisa é qualitativa, incluindo algumas características como: contato direto com o contexto estudado por meio de pesquisa intensiva de campo; coleta e produção de dados relacionados ao problema; enfoque maior no processo de pesquisa do que no produto; compreensão das perspectivas e sentidos atribuídos pelos interlocutores; ausência de hipóteses pré-estabelecidas, colocando em prática um processo de análise de dados que inicia com questões amplas que são aprofundadas e delimitadas ao longo do estudo com base em referenciais teóricos interdisciplinares (Lüdke & André, 2012). No presente artigo utilizamos fontes existentes, previamente registradas e publicadas, como referenciais teóricos de diferentes áreas do conhecimento com o enfoque voltado para o pensamento indígena. Examinamos fontes variadas, como livros, artigos, teses, dissertações, entrevistas, audiovisuais, documentários, entre outros. Recorremos às palavras ditas, escritas e registradas do pensamento indígena, que possibilitam uma maior compreensão acerca de seu modo de se relacionar com a paisagem. Seguimos o caminho indicado por lideranças indígenas e pesquisadores indígenas e não-indígenas, buscando compreender, aprender e reconectar com sabedorias outras, que vão além dos percursos acadêmicos, mas que também estão neles.

Ao pesquisar paisagens, percorrer os lugares pode ser estimulante e revelador. Nesta pesquisa, nos reportamos às oportunidades vivenciadas em campo, ao visitarmos lugares ancestrais de permanência indígena no Sul do Brasil. Trazemos imagens dos lugares em que estivemos, embora apenas uma imagem não seja capaz de transmitir a atmosfera (Zumthor, 2006)

percebida nestas experiências. Como alternativa ao texto escrito, os registros fotográficos são um aporte relevante, pois não captam apenas um instante, mas a perspectiva do observador, sugerindo interpretações e revelando a força vital de um lugar (Ferrara, 1997). O deslocamento por diferentes lugares, a sensação das texturas das paredes aquecidas pelo calor do sol, o frescor da água de uma nascente, ou o vento sussurrando no meio da mata, precisam ser vivenciados, mas a fotografia pode representar muitos aspectos perceptivos por meio das formas, cores, texturas, detalhes, entorno, luzes e sombras. Mesmo que capte apenas um instante, o registro fotográfico auxilia na análise posterior, complementando a memória e as anotações de campo (Attané & Langewiesche, 2005).

ARQUITETURA MBYÁ GUARANI COMO REFLEXO DE AMBIENTES COSMOECOLÓGICOS

Os povos indígenas vivenciam e ensinam outras formas de estar na Terra, outros modos de vida. O *nhanderekó* guarani preza pela harmonia, alegria e beleza na simplicidade da vida. A espiritualidade é vivenciada em cada amanhecer, em todas as atividades diárias. A sustentabilidade se expressa como demonstração de respeito aos mais velhos, aos sábios (Zanin, 2006). A *opy* (casa de rezas) é o lugar de honrar todas as maravilhas, de rezar pela alegria compartilhada, pelas crianças, de transmitir e seguir os ensinamentos das divindades criadoras: as belas palavras, o canto divino e o amor infinito (Popyguá, 2017; Poty, 2015).

Estes outros modos de viver, encontrados junto aos povos originários, como disse Ailton Krenak (2021), enquanto representante dos povos indígenas na Assembleia Nacional Constituinte de 1987, não colocam em risco a vida sequer dos animais. A transformação da paisagem pelos povos indígenas é uma formação da paisagem, ao distribuírem plantas sagradas, árvores simbólicas, que (de)marcam presença, mas que para os não indígenas podem passar despercebidas. Uma leitura da paisagem (pela arqueologia, etnobotânica ou antropologia da paisagem) pode revelar que a constituição das paisagens, em diferentes biomas, é obra dos povos autóctones que nelas habitam e vão reproduzindo elementos simbólicos que são parte de suas narrativas orais, cosmovisões e espiritualidade.

Assim como vão (con)formando as paisagens (naturais, mas que como entendemos, são culturais), a trans-forma-ção do espaço, convertendo-os em lugares de morada (*tekoá*³), também traduz uma integração com a paisagem. Meliá e Temple (2004) consideram que o *tekoá* é composto por alguns espaços distintos, como a mata virgem (utilizada para caça, pesca e coleta), a mata cultivável e a casa com o pátio, principal local de uso diurno. Além da mata, a presença da água é fundamental na composição do *tekoá*.

Geralmente, as áreas de moradia localizam-se próximas à mata e contemplam construções de uso de uma família nuclear ou de uma família extensa, podendo haver uma ou mais casas e um espaço aberto coberto,

RESULTADOS

³ *Tekoá* ou *tekoha*: aldeia, lugar adequado para viver segundo o *tekó*. *Teko* ou *reko*: sistema, modo de vida, jeito de ser e viver guarani.



Figura 1. Conjunto de moradias e *opy*, Tekoá Koenju. As construções possuem as cores da terra utilizada como fechamento das paredes. As coberturas e as estruturas são compostas por espécies vegetais locais, com significado simbólico. Fonte: Zanin, 2006.

utilizado para cozinhar no fogo de chão (Zanin, 2018). Não há um desenho específico para a distribuição destes núcleos de moradia dentro do *tekoá*, que geralmente são localizados em clareiras e conectados por trilhas na mata ou no campo. A *opy* (casa de rezas) e seu pátio (Figura 1) representam o centro não geométrico do *tekoá* (Schaden, 1954). Essa é a principal construção e pode servir de moradia para o *karaí* (liderança espiritual).

As moradias são construídas com materiais do lugar que contêm significados simbólicos e são capazes de proteger o espírito (Zanin, 2006). Revelam a contextualização do abrigo inserido na paisagem, utilizando seus próprios elementos, cores, texturas e, podemos dizer, alcançando todos os sentidos. São parte de um viver pleno, alegre, mas que pouco se alcança atualmente.

[O *teko porã*] É um estado venturoso, alegre, contente e satisfeito, feliz e prazeroso, agradável e tranquilo. Existe um bom viver quando há harmonia com a natureza e com os membros da comunidade, quando há alimentação suficiente, saúde, paz de espírito. É também identidade cultural plenamente possuída e livre de ameaças. (Melià, 2016, p. 24)

4 *Yvy Tenondé*: Primeira Terra, onde tudo era perfeito e imperecível.

Nas narrativas mbyá guarani de criação da Primeira Terra (*Yvy Tenondé*)⁴, aparecem elementos sagrados que participaram desta criação e são demarcadores da conexão espiritual existente entre os seres humanos e os demais elementos da paisagem. Para criar a primeira terra, *Nhamandu*



Tenondegua criou inicialmente *teinhirui pindovy*, cinco palmeiras azuis (Popygua, 2017). Essa palmeira, chamada pelos Guarani de *pindó* ou *pindó ete*, é conhecida popularmente como coqueiro Jerivá (*Syagrus romanzoffiana*) e está presente em seus lugares de moradia, principalmente junto às *opy* (casas de rezas). Conforme investigado em Zanin (2006), com esta palmeira podem ser construídas as casas de rezas nos locais onde ela é abundante. Suas folhas podem ser utilizadas na cobertura ou em fechamentos laterais. O tronco também pode servir de vedação para as paredes. Mas geralmente os Mbyá optam por conservar o *pindó* próximo às *opy* como uma proteção espiritual (Figura 2 e Figura 3). As novas áreas humanizadas por eles são simbolicamente demarcadas com o *pindó*⁵. Entendemos que esta é uma das espécies vegetais que simbolizam o vínculo que possuem com as paisagens.

A taquara mansa (*takua ete í - Merostachys sp.*) é muito utilizada nas coberturas das construções autóctones dos Mbyá Guarani e nas estruturas de vedação das *opy*. Para serem utilizadas nas coberturas (Figura 3), as taquaras são abertas no sentido longitudinal e dobradas com a parte interior para fora, formando uma espécie de telha (*takua oje kava' ekue*). Segundo observado e dialogado com os Guarani, esta cobertura natural apresenta relativa durabilidade, pois seguindo as orientações adequadas para a coleta, manejo e manutenção do material, pode permanecer em uso por uma década (Zanin, 2006). Porém, nem sempre este material está disponível para ser utilizado, pois, apesar de terem crescimento rápido, as taquareiras possuem um período de

Figura 2. Pátio da *opy* do Tekoá Itaty, com coqueiros *pindó* nas proximidades. Fonte: foto de Nauíra Zanardo Zanin.

5 *Pindó*: coqueiro Jerivá, palmeira sagrada que simboliza a criação da Primeira Terra.



Figura 3. Opy coberta com taquara e conjunto de pindó no entorno, Tekoá Yynn Morotchi Wherá. Fonte: Zanin, 2021.

recolhimento a cada trinta anos, no qual permanecem em uma espécie de hibernação por sete anos, o que leva os Mbyá Guarani a buscarem alternativas para as coberturas.

A gente trança a palha de taquara para fazer balaio, e também para fazer telhado de casa. Com ela também se fazia o *pari*, para pegar peixe. A taquara é muito importante na vida do Guarani. O *takuapu*, bastão musical que as mulheres batem no chão durante o canto-reza, *mborai*, é do tronco da taquara. (...) As taquaras também oferecem *takuaraxó*, uma larva que dá no centro do tronco e serve como alimento. Essas larvas só dão a cada 30 anos, e um modo de contar a idade da pessoa é dizer quantas taquaras ela tem. Se tem 30 anos, diz que tem uma taquara, se tem 60, duas. Tem gente que chega a viver três taquaras. Então a taquara tem um ciclo de vida, que a vida do Guarani acompanha. Com 30 anos a taquara morre, seca, depois floresce e dá essa larva, *takuaraxó*. (Papá Miri Poty [Carlos Guarani Fernandes], PIB, 2018).

O líder espiritual e cineasta mbyá guarani Carlos Papá Miri Poty conta que a taquara também foi criada por *Nhanderu Papá* (nosso pai celestial) e por isso sua utilização tem significado simbólico para elaboração de vários elementos utilizados no cotidiano e nas cerimônias. Valéria Macedo (PIB, 2018) relata como Xaí, a mãe de Carlos Papá, apresenta a taquara e a erva-mate como presentes de *Nhanderu*:

E aqui Xaí entra na conversa, destacando que tanto *Takuá* como *Ka'a* – a erva mate – são filhas de *Nhanderu* e dádivas deste aos Guarani,



usufruídas na forma de chimarrão, no caso de *Ka'a*, e de música/reza (*takuapu*) e cestaria (*ajaká*) no caso de *Takuá* –, sendo todas de grande relevância na vida nas aldeias. Xaí descreve *Ka'a* e *Takuá* como habitantes da Primeira Terra, da qual partiram em companhia de *Nhanderu* com o advento da inundação que pôs fim a ela. Já no mundo de hoje, marcado pela imperfeição e transitoriedade dos sujeitos e das coisas, a erva mate e a taquara constituem alguns dos recursos que trazem a marca da Primeira Terra dos imortais.

Além das espécies vegetais utilizadas na construção da *opy*, as paredes costumam ser recobertas com terra (*inharu kanguá*). Segundo nossos interlocutores, esse revestimento confere conforto térmico e protege a madeira e a taquara utilizadas nas estruturas e vedações. Também representa uma característica local, pois a cor e composição do solo irá conferir um aspecto diferente à construção em cada lugar. Ao cobrirem a parede, deixam na superfície as marcas dos dedos que a alisaram (Figura 4).

A *opy* (Figuras 5) representa o abrigo onde as divindades os protegem, onde se vivencia e se transmite o modo de vida mbyá guarani, o *nhanderekó*. “O lugar simbólico que a *Opy* e seu pátio ocupam no contexto de uma comunidade expressa e facilita a compreensão da cosmologia, do comportamento e da visão de mundo Guarani” (Zanin, 2018, p.191). A casa representa uma simbiose com o território, com a paisagem, com aquele lugar específico em que foi construída (Zanin, 2021). É a materialização de um habitar. É a tradução de uma cosmologia configurada em morada, em lugar de permanência e abrigo.

Figura 4. Detalhe da parede da *opy* do Tekoá Vy'a. Detalhe da parede da *opy* do Tekoá Vy'a, em terra crua de tonalidade clara, devido à proximidade com o litoral. Podem ser observadas as marcas deixadas pelos dedos que alisaram a parede, uma característica do processo construtivo tradicional guarani.
Fonte: Zanin, 2021.



Figura 5. Interior da opy. Interior da opy com instrumentos musicais utilizados nos rituais religiosos, Tekoá Pirai. Observa-se a materialidade como um reflexo dos materiais disponíveis localmente. Fonte: Zanin, 2021.

De uma forma geral, as construções são consideradas abrigos, lugares que habitamos, lugares nos quais nos “de-moramos” (Heidegger, 2001). Quando Heidegger (2001) afirma que o habitar está relacionado à criação de lugares que acolhem, que preservam a quadratura – a integração entre o céu e a terra, os deuses e os mortais – isso nos remete ao significado das construções autóctones mbyá guarani enquanto abrigo das divindades (Zanin, 2006). Entendemos que as construções autóctones podem expressar a integração da quadratura, da relação cosmológica mbyá, que se traduz em seu modo de vida.

O processo construtivo também proporciona a integração com a quadratura, é uma forma de conduzir a quadratura ao espaço, de acolher sua multiplicidade. Para Heidegger (2001), o significado da produção é maior do que o da coisa em si: o processo de transformação do espaço conecta a coisa à quadratura, produzindo um lugar, um ambiente apropriado. Observamos a correspondência desta afirmação ao modo de produção dos ambientes de convívio dos Mbyá Guarani, pois o processo construtivo é parte de seu modo de vida, gera uma economia de reciprocidade na comunidade, possibilita a transferência do saber construtivo entre gerações, valoriza os *ogapuá* (sábios construtores) e os dons recebidos pelas divindades, entre outros (Zanin, 2006). “A materialização da construção autóctone, pela sua durabilidade, favorece a continuidade do saber construtivo na repetição periódica desse processo” (Zanin, 2018, p. 354).



Destacamos a importância da continuidade na transmissão destes saberes construtivos, porque fomentam a autonomia das comunidades, promovem a conexão socioambiental e sustentam o modo de vida mbyá, que é garantido pela vivência nestas construções, especialmente na presença da *opy* nas comunidades. O processo construtivo das *opy* acontece por meio de um mutirão (*potirõ* - ajudar), uma reunião de parentes para uma construção coletiva ou de um núcleo familiar (Figura 6). Meliá e Temple (2004) caracterizam o mutirão enquanto reciprocidade coletiva, onde as mãos estendem-se para a ajuda mútua (*jopói*), expressando alegria no compartilhamento das tarefas, o que alimenta a esperança, a confiança, a amizade e a espiritualidade.

Consideramos que as construções autóctones não são feitas para durar muito tempo, mas para integrarem-se novamente à natureza com facilidade. Conforme apontado em Zanin (2006), essa característica relaciona-se com a postura dos Mbyá diante da transitoriedade da vida, que se manifesta na pouca durabilidade e desapego com relação às construções. A continuidade da arquitetura mbyá, enquanto reflexo do contexto/paisagem, contudo, depende de ambientes naturais equilibrados, de acesso às matas, de *tekoá*, no pleno sentido da palavra - lugares adequados para viver o *nhanderekó*. Suas construções materializam um habitar que só é possível vinculado ao território, justamente por expressar uma relação cosmoecológica. O reconhecimento de seu direito à terra (e de ser parte dela) tem sido a grande luta dos povos originários desde a invasão europeia. É uma luta pelo direito à vida, ao seu modo de viver e habitar:

Figura 6 Opy do Tekoá Itaty.
Opy do Tekoá Itaty, construída coletivamente, e sua inserção na paisagem da Serra do Tabuleiro.
Fonte: Nauíra Zanardo Zanin.



DISCUSSÃO

SER PARTE DA PAISAGEM

Figura 7. Vista do Tekoá Itaty. Paisagem vista a partir do Tekoá Itaty, com o Rio Maciambu em primeiro plano e Serra do Mar à direita. Fonte: Zanin, 2018.

O território tem importância para a vida, tanto a continuidade de um modo de vida, como o *nhanderekó* Mbyá Guarani, que se relaciona com os elementos da paisagem e do cosmos, quanto em termos práticos, para a subsistência (por meio do cultivo de alimentos e outras formas de interagir com o território e gerar renda, como artesanato, visitas guiadas e festas culturais). Por meio da pesquisa realizada em Zanin (2018), percebemos que o território está sempre presente na educação Mbyá, pois por meio dele são transmitidos saberes e se conectam as gerações. Um exemplo é a utilização da argila encontrada junto ao Rio Maciambu (Figura 7) nos processos educativos da Tekoá Itaty. Os anciões guardam e transmitem saberes por meio de práticas que precisam ser vivenciadas em ambientes naturais, em paisagens culturais, que contêm elementos (vegetais, animais, minerais, hídricos...) significativos. O saber construtivo também está vinculado ao território, à disponibilidade de elementos vegetais e às características do solo e do clima, assim como dele depende a transmissão de saberes que acontece durante o processo construtivo (Zanin, 2006). Portanto, a vida, a continuidade desse modo de vida, é direta e afetivamente vinculada ao território.

A cosmologia ameríndia é profícua em exemplos de afeto com relação às paisagens e seus elementos (Popyguá, 2017; Kaingang, 2022; Gakran, 2015). Nas narrativas de origem de vários povos indígenas podemos encontrar conexões entre os elementos da paisagem (narrativas de origem do mundo,

dos animais, dos seres humanos, dos vegetais etc.). Povos autóctones em várias partes do mundo são capazes de ler na paisagem formas e elementos que estão relacionados às suas narrativas ancestrais (Barabas, 2017; Morphy, 1995). Estas conexões estabelecem outras formas de se relacionarem com os lugares, por proporcionar sentimentos de afeto e pertencimento, como um conhecimento profundo e antigo, derivado de suas tradições orais, que os fazem pertencentes a determinadas paisagens.

As marcas identificadas na paisagem natural podem ser elementos vivos (como o coqueiro jerivá - pindó) e por isso mesmo, 'transitórios', efêmeros como a vida. Compreendemos, assim, os elementos naturais enquanto leituras de uma paisagem cultural, simbólica, que revela narrativas de criação da terra, dos seres humanos, não humanos e dos seres divinos. A relação com o território, como argumentam as mulheres indígenas Braulina Baniwa, Joziléia Kaingang e Giovana Mandulão (2023), também está pautada pela espiritualidade, reconhecendo o sagrado em cada elemento:

Pensar o corpo-território indígena como um espaço livre e saudável tem a ver não somente com as dimensões físicas, mas também envolve a espiritualidade. Do mesmo modo, para os povos indígenas, a questão espiritual está ligada ao nosso corpo-território presente. Nós entendemos a espiritualidade como um todo. Entendemos a espiritualidade como as nossas águas que correm nos nossos territórios, entendemos a espiritualidade no território que a gente vive, entendemos como parte que nos compõe enquanto seres humanos e feito também de seres não humanos.
(Baniwa, Kaingang & Mandulão, 2023, p.19)

O habitar indígena compõe gradativamente a paisagem, transforma a paisagem e seus elementos em morada, em abrigo. Percebe e dialoga com os elementos e outros seres da paisagem, respondendo aos seus chamados, aos seus desafios, às suas características e limitações. É uma postura que decorre de um habitar integrado, que reconhece a interação entre tudo o que existe em determinado lugar. Encontramos essa compreensão em vários autores indígenas, que reiteram a necessidade de repensarmos e sentirmos nossa relação com os outros seres e elementos que compõem o mosaico da vida no planeta, ao compartilharem suas visões na tentativa de provocar um despertar para reconhecermos e respeitarmos estes outros seres. A ativista e psicóloga guarani Geni Núñez (2021) traduz esse sentimento em forma de poema, evocando ser parte da paisagem, ser composta pela natureza:

(...) Se a maior parte do meu corpo é água, também sou rio
Se só existo, se respiro, também sou vento
Os trilhões de micro-organismos que convivem em mim, em nós,
não me deixam reivindicar a autoria individual do ser que somos
Com quantos milhões de seres se faz nosso sorriso, lágrimas, gozo?
A cada vez que vejo o pôr do sol, a chuva, festejo a lembrança de
saber que também sou (parte do) sol, da chuva, da terra.
Toda vez que machucamos a terra é uma autodestruição (...)
(Fragmento de Poema de Geni Núñez. Núñez, 2021, p.5)

Figura 8. *Águas do Rio do Brito. Águas cristalinas do Rio do Brito, envoltas pela Mata Atlântica da Serra do Mar, Tekoá Yaka Porã, Terra Indígena Morro dos Cavalos. Fonte: Zanin, 2018.*



Consideramos que, ao habitar a paisagem, convivemos com todos os seres e elementos que dela fazem parte, assim como nós. Assim, podemos falar em ser parte da paisagem, em ser constituídos pela paisagem, pelos rios, pelas plantas, pela terra, pelos minerais e pelos animais (Figura 8). Ser parte de um coletivo de seres e elementos que intercambiam sensações, percepções e sentimentos (Souza & Guaragni, 2021).

Heidegger (2001, p.140) critica o desenraizamento dos seres humanos, que leva à crise do habitar: O autor sugere que devemos primeiro “aprender a habitar”. Consideramos que o habitar indígena, como exemplificado aqui no habitar guarani, nos fornece ricas e significativas lições sobre “aprender a habitar” como parte de um saber que pode ser reconhecido em sua importância, em lugar de invisibilizado e silenciado por nós (os

jurua). Entendemos que o *nhanderekó* é uma forma de viver que respeita todas as outras formas de vida, todos os seres humanos e não-humanos, além dos elementos que integram o equilíbrio planetário. Desta forma, oferece lições sobre como “salvar a terra”, deixando-a “livre em seu próprio vigor”, como o habitar do qual argumenta Heidegger:

Os mortais habitam à medida que salvam a terra, tomando-se a palavra salvar em seu antigo sentido (...). Salvar não diz apenas erradicar um perigo. Significa, na verdade: deixar alguma coisa livre em seu próprio vigor. Salvar a terra é mais do que explorá-la ou esgotá-la. (Heidegger, 2001, p. 130, grifo no original)

Ao refletirmos sobre essa colocação de Heidegger, podemos considerar que os modos de habitar dos Guarani se configuram como “práticas de liberdade”, no sentido dado por Deleuze e Guattari (1977). Liberdade que ocorre por meio do aprendizado vivenciado enquanto *nhanderekó*. Podemos pensar a paisagem e o território como fonte tanto desse aprendizado quanto da experiência que conduz a um saber, conforme entendemos a partir de Larrosa-Bondía (2002, p.21): “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca”, ou seja, da ordem do acontecimento simplesmente. A experiência atravessa o sujeito e sua história, tornando-se ingrediente de sua singularidade. Compreendemos que o habitar precisa ser experienciado com todos os sentidos, sentimentos e pensamentos, de modo a constituir uma conexão profunda com o lugar.

A partir da argumentação construída em diálogo com autores indígenas e não-indígenas, encerramos nossas discussões com as palavras de Ingold (2022, p. 121): “Habitar o mundo, pelo contrário, é nos juntarmos aos processos de sua formação. É participar de um mundo dinâmico de energias, forças e fluxos. Acho que esse é o mundo da terra e do céu”.

APRENDIZADOS DO PERCURSO

Quando nós nos voltamos ao habitar poético dos povos indígenas, encontramos manifestações de como podemos estabelecer relações mais profundas com a paisagem. Encontramos, de uma forma geral e, podemos dizer, enfática, muitas vozes indígenas que nos alertam para a crise do habitar que se manifesta na falta de espaços adequados para um habitar saudável, não somente devido às ameaças e à destruição sofridas pelos ambientes naturais, mas também pela precariedade da vida na cidade (Krenak, 2022). Entendemos que esta crise está relacionada a um modo de vida que se associa ao desequilíbrio ambiental e exploração massiva de “recursos naturais” – destruindo paisagens e elementos que, como procuramos demonstrar neste artigo, possuem significados profundos e sagrados para estes povos. Precisamos repensar nosso modo de vida e nossas relações com a paisagem, com a natureza. Precisamos chegar a ser capazes de sentir que somos parte integrante do mundo, reconhecendo e cuidando dos outros seres e elementos que também o integram e possibilitam o nosso viver.

CONCLUSÕES

As formas de habitar dos povos indígenas podem ser inspiradoras na medida em que fornecem exemplos de um caminhar mais suave sobre a Terra. Conhecer outras formas de nos relacionarmos com as paisagens, com os elementos da natureza que compõem os ambientes em que vivemos, nos permite vislumbrar outras perspectivas e possibilidades para a construção de espaços habitados. Trata-se de algo mais profundo do que falar sobre sustentabilidade em um sistema que sustenta apenas uma visão de mundo, embasada na exploração de recursos naturais. Tais perspectivas e possibilidades implicam uma maior integração com o contexto, com a paisagem, em consonância com a continuidade de processos socioculturais. É a busca de um maior envolvimento no cuidado da vida, do ambiente, do ecossistema e de seus processos vitais.

Por fim, é fundamental advertirmos que as formas de habitar dos povos originários somente são possíveis quando lhes é permitido o acesso ao território e às paisagens ancestrais, e quando são reconhecidos e respeitados os seus direitos. Esta é uma premissa básica para que seus modos de vida possam continuar existindo.

REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS

André, M. E. D. A. (2012). *Etnografia da prática escolar*. 18. ed. Campinas: Papirus.

Attané, A & Langewiesche, K. (2005). Reflexões metodológicas sobre os usos da fotografia na antropologia. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro.

Bachelard, G. (1998). *A Poética do Espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes.

Baniwa, B., Kaingang, J. & Mandulão, G. (2023). *Mulheres: corpos-territórios indígenas em resistência!* Porto Alegre: Fundação Luterana de Diaconia: Conselho de Missão entre Povos Indígenas.

Barabas, A. M. (2017). Cosmología y territorialidad entre los pueblos indígenas de Oaxaca, México. In: Montardo, D. L. O. & Rufino, M. R. C. F. (org.) *Saberes e Ciência Plural: Diálogos e interculturalidade em Antropologia* (pp. 51-75). Florianópolis: Editora UFSC.

Bollnow, O. F. (2008). *O Homem e o Espaço*. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1977). *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago.

Dooley, R. A. (2013). *Léxico Guarani, dialeto Mbyá: com informações úteis para o ensino médio, a aprendizagem e a pesquisa linguística*. Brasil: Associação Linguística Internacional, SIL Brasil.

Ferrara, L. D. (1997). *Leitura sem Palavras*. São Paulo: Editora Ática.

Freitas, A. E. C. (2008). Nossos contemporâneos indígenas. In: Freitas, A. E. de C. & Fagundes, L. F. C. *Povos Indígenas na Bacia Hidrográfica do Lago Guaíba* (p. 5-13). Porto Alegre: Prefeitura Municipal/Núcleo de Políticas Públicas para os povos Indígenas.

Gakran, N. (2015). O Meio ambiente e a espiritualidade na fala do Xokleng/Laklãnõ. In: Serpa, I. C. *Os Índios Xokleng em Santa Catarina* (pp. 99-103). Blumenau: IFC.

Geertz, C. (2008). *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro - LTC.

Heidegger, M. (2001). Construir, habitar, pensar. En: *Ensaio e Conferências*. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes.

Heurich, G. O., Pradella, L. G. S., Fagundes, L. F. C., Huyer, B. N., Volk, M. P. & Marques, R. P. (2010). Presenças impensáveis: Violência estatal contra famílias Guarani no sul do Brasil. En: *Coletivos Guarani no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, RS: Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul.

Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment: Essays on liveliwood, dwelling and skill*. London: Routledge.

Ingold, T. (2015). *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes.

Ingold, T. (2022). *Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Kaingang, J. D. (2022). A voz que sopra do sul. In: Lima, M. B. de. *Oboré: quando a terra fala*. São Paulo: Tumiak produções, Instituto Arapoty. pp.68-85.

Krenak, A. (2020) *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Krenak, A. (2021). Invocação à terra Discurso de Ailton Krenak na Constituinte. 1987. En: *Invocação à Terra - Discurso de Ailton Krenak na Constituinte. Comentado por Pedro Mandagará*. Cadernos SELVAGEM. Rio de Janeiro: Dantes Editora. Acesso em 11 maio 2023 de https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/07/CADERNO27_CONSTITUINTE.pdf.

Krenak, A. (2022). *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras.

Larrosa-Bondía, J. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação* (ANPEd), (19), p. 20-28.

Lüdke, M. & André, M. E. (2012). *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU.

Melià, B. (2016). Teko Porã: formas do bom viver guarani, memória e futuro. En: Silveira, N.H., Melo, C.R. & Jesus, S.C. (Orgs.). *Diálogos com os Guarani: articulando compreensões antropológicas e indígenas*. Florianópolis: Editora da UFSC.

Meliá, B. & Temple, D. (2004). *El don, la venganza y otras formas de economía guaraní*. Asunción: CEPAG.

Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fonte. Original publicado em 1945.

Morphy, H. (1995). Landscape and reproduction of ancestral past. In: Hirsch, E. & O'Hanlon, M. *The Antropology of Landscape: perspectives on place and space*. Oxford: Claredon Press.

Noelli, F. S., Votre, G. C., Santos, M.C.P, Pavei, D.D. & Campos, J. B. (2019). *Ñande reko: fundamentos dos conhecimentos tradicionais ambientais Guarani*. *Revista Brasileira de Linguística Antropológica*, 11 (1), 13-45. <https://doi.org/10.26512/rbla.v11i1.23636>

Núñez, G. (2021). Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário. *ClimaCom – Diante dos Negacionismos* [online]. Campinas, ano 8, n. 21. novembro 2021. Acesso em 24 jun 2023 de <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/monoculturas-do-pensamento/>

Oliveira, R. C. (2000). O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp.

PIB - Povos Indígenas no Brasil (2018). "Quase não tem mais taquara no mato", por Papá Miri Poty (Carlos Guarani Fernandes). Acesso em 11 julho 2023 de https://pib.socioambiental.org/pt/%22Quase_n%C3%A3o_tem_mais_taquara_no_mato%22

Popygua, T. S. V. T. (2017). Ara Ymã – Tempos Primordiais. En: Ekman, A. (Org.). *Ygyrupá: a terra uma só*. São Paulo: Hedra.

Poty, V. (2015). Os Guarani Mbyá. Ñe'ẽ/ Palavras. In: Poty, V. & Christidis, D. *Os Guarani Mbyá*. Porto Alegre: Wences Design Criativo.

Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: editora WMF, Martins Fontes.

Schaden, E. (1954). Aspectos fundamentais da cultura Guarani. São Paulo: Difusão Européia do Livro.

Souza, J. O. C. (1998). *Aos "fantasmas das brenhas": etnografia, invisibilidade e etnicidade de alteridades originárias no sul do Brasil (Rio Grande do Sul)*. [Tese doutorado]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre.

Souza, J. O. C. & Guaragni, L. O. (2021). Perceptivismo ontocosmoecológico Mbyá Guarani: caminhadas, paisagens e sensações coletivizadas. *Cadernos Naui: Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural*, Florianópolis. Semestral, 10 (19), 36-61. <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/230560/Perceptivismo%20ontocosmoecol%F3gico%20Mby%EI-Guarani%20caminhadas,%20paisagens%20e%20sensa%E7%F5es%20coletivizadas.pdf?sequence=3>

Yxapyry, K. (2022). Reflorestando Mentes para a Cura do Planeta. In: Lima, M. B. de. *Oboré: quando a terra fala* (pp. 86-101). São Paulo: Tumiak produções, Instituto Arapoty.

Zanin, N. Z. (2006). Abrigo na natureza: construção Mbyá-Guarani, sustentabilidade e intervenções externas. [Dissertação Mestrado em Engenharia]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

Zanin, N. Z. (2018). Intervenções arquitetônicas junto a povos indígenas: processo de projeto, apropriação e uso de ambientes escolares. 2018. [Tese Doutorado em Arquitetura e Urbanismo]. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.

Zanin, N. Z. (2021). Nhembo'e tekoa py – Educação guarani e sua relação com o território: registros fotográficos, percepções e leituras poéticas. *Cadernos Naui: Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural, Florianópolis*, 10 (19), 15-34. <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/230559/Nhembo%E2%80%99tekoa%20py%20-%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20Guarani%20e%20sua%20rela%C3%A7%C3%A3o%20com%20o%20territ%C3%B3rio%20registros%20fotogr%C3%A1ficos%20percep%C3%A7%C3%B5es%20e%20leituras%20po%C3%A9ticas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Zedeño, M. N. (2008). The Archaeology of Territory and Territoriality. In: David, B.; Thomas, J. *Handbook of Landscape Archaeology* (p. 210-217). California: Left Coast Press.

Zumthor, P. (2006). *Atmosferas: entornos arquitectónicos: las cosas a mi alrededor*. Traduzido por A. Grabow, Barcelona: editorial Gustavo Gili.

Agradecemos a todas as pessoas e comunidades guarani que nos receberam e compartilharam conosco seus modos próprios de habitar, tornando possíveis outras compreensões sobre a vida.

AGRADECIMENTO

**Leonardo Alfredo
Muñoz-Morales**

Arquitecto, Estudiante de Magíster
Latinoamericano de Arquitectura
Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile
<https://orcid.org/0009-0005-4381-3479>
leofremm@gmail.com

**Jessica
Fuentealba-Quilodrán**

Doctora en Arquitectura, Académica,
Departamento de Diseño y Teoría de la
Arquitectura - Secretaría Académica Facultad de
Arquitectura Construcción y Diseño
Universidad del Bío-Bío
Concepción, Chile
<https://orcid.org/0000-0002-2267-5733>
jfuentealba@ubiobio.cl

Rubén Muñoz-Rodríguez

Doctor en Arquitectura, Académico
Departamento de Diseño y Teoría de la
Arquitectura, Universidad del Bío-Bío
Concepción, Chile
<https://orcid.org/0009-0005-4485-2234>
rnr@ubiobio.cl

IMAGINARIOS DEL POEMARIO CIPANGO DE THOMAS HARRIS. ESPACIOS BALDÍOS, REPRESIÓN Y VIOLENCIA EN LA CALLE OROMPELLO DE CONCEPCIÓN

IMAGINARIES FROM THE POETRY BOOK
CIPANGO BY THOMAS HARRIS. WASTELANDS,
REPRESSION, AND VIOLENCE ON OROMPELLO
STREET IN CONCEPCIÓN

IMAGINÁRIOS DO LIVRO DE POEMAS CIPANGO
DE THOMAS HARRIS. ESPAÇOS BALDIOS,
REPRESSÃO E VIOLÊNCIA NA RUA OROMPELLO
EM CONCEPCIÓN.



Figura 0. Ruinas de la tienda Homecenter Sodimac ubicada en calle Orompello. Fotografía del estallido social en Concepción, octubre-diciembre, 2019. Fuente: Cortesía del autor de la fotografía, Nicolás Sáez

RESUMEN

En este estudio se busca presentar los imaginarios de la calle Orompello de Concepción, Chile, descritos en el poemario Cipango (1992) de Thomas Harris. Para ello, se realizó un análisis cualitativo interpretativo del poemario por medio de fichas de lectura, se comparó con los hechos históricos acaecidos en el lugar y una entrevista semiestructurada con el autor para ahondar en ciertos significados presentes en el texto. Los resultados arrojaron que el espacio urbano y el habitar presentes en el relato, conforman una heterotopía transformada en distopía, situada en un contexto atemporal producto de una violencia primigenia que data de la época del descubrimiento de América y que es reproducida no solamente por la dictadura de Pinochet, sino también por el Estado en democracia. Los habitantes de este lugar se ven sumergidos en una atmósfera marginal de represión y devastación, transformando el lugar en un baldío. Estas características y sucesos hacen de calle Orompello un lugar inhabitable, pero lleno de significado.

Palabras clave: espacio urbano, hábitat, poesía, política urbana, marginalidad urbana

ABSTRACT

This study seeks to present the imaginaries of Orompello Street in Concepción, Chile, described in the poetry book Cipango (1992) by Thomas Harris. To do this, a qualitative interpretive analysis of the collection of poems was carried out through reading cards. It was compared with the historical events that occurred in the place and a semi-structured interview with the author to delve into certain meanings present in the text. The results showed that the urban space and the living present in the story make up a heterotopia transformed into dystopia, located in a timeless context, the product of primordial violence that dates back to the time of the discovery of America and that is reproduced not only by the dictatorship of Pinochet but also by the State in democracy. The inhabitants of this place are immersed in a marginal atmosphere of repression and devastation, transforming the place into a wasteland. These characteristics and events make Orompello Street an uninhabitable place but full of meaning.

Keywords: urban space, habitat, poetry, urban policy, urban marginality

RESUMO

Este estudo se propõe a apresentar os imaginários da rua Orompello, em Concepción, Chile, descritos no livro de poesias Cipango (1992), de Thomas Harris. Para tanto, foi realizada uma análise qualitativa interpretativa do livro de poemas por meio de fichas de leitura, uma comparação com fatos históricos ocorridos no local e uma entrevista semiestructurada com o autor, de forma a penetrar em determinados significados presentes no texto. Os resultados mostraram que o espaço urbano e o habitat presentes no relato compõem uma heterotopia transformada em distopia, situada em um contexto atemporal, fruto de uma violência primordial que data da época do descobrimento da América e é reproduzida não só pela ditadura de Pinochet, mas também pelo Estado na democracia. Os habitantes desse lugar estão submersos em uma atmosfera marginal de repressão e devastação, transformando o local em um terreno baldio. Essas características e eventos fazem da Rua Orompello um lugar inabitável, mas cheio de significado.

Palavras-chave: espaço urbano, habitat, poesia, política urbana, marginalidade urbana.

INTRODUCCIÓN

Cipango (1992), es una obra ganadora del Premio Municipal de Santiago (1993) y finalista del premio Casa de las Américas (Cuba, 1992), es uno de los libros insignes de Thomas Harris, uno de los pocos escritores provinciales en formar parte de la Generación literaria de los '80, compuesta por figuras como, Enrique Lihn o Diamela Eltit. El libro reúne cuatro poemarios previos: *La vida a veces toma la forma de los muros* (Harris, 1983), *Zonas de peligro* (Harris, 1985), *Diario de Navegación* (Harris, 1986) y *El último viaje* (Harris, 1987). Harris construye un imaginario de la ciudad de Concepción, en una época afectada por la dictadura en Chile (1973-1990), mediante un relato atravesado por referencias que ubican a la ciudad en un contexto atemporal, nutrido de referencias históricas y míticas, junto a ficciones del cine y la literatura.

El Concepción de *Cipango* está conformado por espacios ficticios, cruzados con lugares basados en la realidad, destacándose la calle Orompello, donde se circumscribe buena parte del relato. Se trata de un espacio baldío, protagonista de la actividad prostibularia penquista y de incidentes como el asesinato de una prostituta pintada con oro, como en la escena de la película *Goldfinger* (Hamilton, 1964) encarnando el sufrimiento del autor y de la sociedad durante la dictadura.

Este artículo analiza el espacio urbano y el habitar de los hablantes líricos y los personajes que componen la calle Orompello de *Cipango* (1992). **I**

ANTECEDENTES

“Orompello, Orompello.
El viaje mismo es un absurdo.
El colmo es alguien que se pega a su musgo,
de Concepción al sur de las estrellas”
Gonzalo Rojas, Orompello, 1964.

1 Este artículo es parte del trabajo de tesis De Leonardo Muñoz, Magister Latinoamericano en Arquitectura, de la Universidad del Bío-Bío, UBB, 2024.

2 Harris menciona como detonantes de esta revolución cultural al Movimiento de Izquierda Revolucionaria, a la poesía de Gonzalo Rojas, que cita como prefacio a *Zonas de Peligro* y la visita del poeta estadounidense, Allen Ginsberg a la Universidad de Concepción en el año 1960 (Muñoz, 2023). También se puede agregar al movimiento de la Nueva Canción Chilena en los 60' y la creación de la editorial estatal Quimantú en el año 1971.

Junto a su entorno literario, conformado por poetas como Carlos Decap, Thomas Harris propone desmitificar Concepción de la nostalgia de los tiempos de revolución cultural de los 60'-70', **2** para “re-significar la ciudad” (Harris, 2019, p. 166). Apelando a la violencia como uno de los tópicos latinoamericanos (Dorfman, 1970), refiriéndose a sucesos históricos como la conquista de América, con documentos como la *Brevísima relación de la destrucción de las indias* de Las Casas (2023) o a literatura más reciente, como *Los ríos profundos* de Arguedas (1995), sumándole la cultura pop del cine y la pintura, para proponer una imagen contemporánea de Concepción, cuestión que cristaliza en su segundo poemario, *Zonas de Peligro* (Harris, 1985).

Continuando con la tradición literaria del país, Harris aspira a la construcción de un “mito moderno” (2004, p.38), situado en el período de devastación cultural en la dictadura de Pinochet en Chile. Gonzalo Rojas, en el poema “Orompello” (1964), cuenta sus vivencias en dicha calle, siendo un antecedente para el autor, quien había vivido en carne propia la marginalidad de esos espacios, donde “no (se) habla de Nueva York” (Muñoz, 2023). “El

espacio urbano se abría así no como un telón de fondo, sino como el locus mismo donde debía proferirse, ocurrir, devenir el poema, desde una contextualización metafórica y metonímica, que podía leer en la ciudad de Concepción real, a la que se le ha superpuesto otra imaginaria, y en la que sobreviven substratos de las otras Concepciones, de las otras ciudades a modo de un palimpsesto, donde todas las escrituras o capas geológicas de las escrituras urbanas, convergiesen y se proyectaran a Chile, a Sudamérica." (Harris, 2004, p. 40). Una ciudad en ruinas, Harris describe sus lugares y arquitecturas, sus calles, bares, barrios, cerros, lagunas, etc.

Se han realizado diversos estudios sobre el baldío como, caracterización del espacio urbano en los poemarios *Zonas de Peligro* (1985) y *Diario de Navegación* (1986), interpretándolo como el fruto de la violencia de la conquista de América (Sepúlveda, 2007). Sus habitantes, presos por el miedo, no distinguen entre realidad y ficción, lo imaginado se vuelve espacio, las calles están ensangrentadas, los muros están cubiertos por sedimentos de cuerpos. Se trataría de una "presencia-ausencia del mundo" (Debord, 1995), inserto en un panóptico. Garrido (s.f.) en su análisis de, *La vida toma a veces la forma de los muros* (1983) destaca la oscuridad en que se ve sumergido el lugar, donde el cuerpo humano es parte de la morfología del espacio baldío.

Referido al tipo de análisis que nos interesa, Vera (2020) realiza un estudio de los imaginarios urbanos de Valparaíso, a través de la ciencia ficción. A partir del diálogo e interacción de los personajes que habitan la ciudad, se construye una imagen de ciudad prospectiva (Moreno y Palibrk, 2011). En ciertos textos utópica, presentando una dimensión paralela como modelo de ciudad paradisíaca, "una ciudad que colgaba de los cerros" (Briceño, 2014, p. 20) y en otros, una ciudad distópica, donde los zombies que buscan destruir la ciudad, aparecen como una metáfora del "Otro", un invasor santiaguino que ha deformado la ciudad por sus intereses económicos (Muñoz, 2014).

Delimitando los términos que nos atañen, el espacio urbano, es "aquel espacio de propiedad pública o privada, que es de libre, aunque no necesariamente, gratuito acceso de la población de una ciudad, comuna o vecindario, para que ésta pue da desarrollar actividades sociales, culturales, educacionales, de contemplación y recreación" (León Balza, 1998, p. 31). Para Delgado y Malet (2007), es un "espacio de visibilidad generalizada, en la que los co-presentes forman una sociedad por así decirlo óptica, en la medida en que cada una de sus acciones está sometida a la consideración de los demás, territorio por tanto de exposición, en el doble sentido de exhibición y de riesgo" (p. 12), declarando que el espacio público trasciende de su distinción del espacio privado. Conformar una instancia política bajo el poder de las clases dominantes, donde se mantiene aparentemente una unidad de la sociedad con el Estado, pero en el que también es posible visualizar sus contradicciones.

Por otro lado, según la RAE, habitar significa vivir, morar. Para Heidegger (2002), es "el modo en que nosotros los humanos *"sind"* (somos/estamos) en la tierra" (p. 17), "es el fin que persigue todo construir" (p. 13). Se trataría de la vivencia cotidiana del ser humano dentro del tiempo y del espacio (Pallasmaa, 2017), estableciendo relaciones entre las cosas, las personas y los espacios que,

en el contexto temporal en el que se desarrollan, constituyen los principios identitarios del habitante.

Para Benjamin (1980), es imposible saber con certeza cómo es una ciudad, ya que conviven múltiples interpretaciones dadas por “*una fusión de lo viejo y de lo nuevo, lo público y lo privado, lo sagrado y lo profano, en una anarquía espacial donde las relaciones sociales son efímeras*”, distanciándose de cualquier cartografía o imaginario hegemónico (Guerra, 2014, p. 19,25). Por otro lado, Cortázar (1968) señala que, la ciudad sólo puede ser definida subjetivamente. Es una experiencia personal, espacial y temporal específica e irrepetible.

Las “construcciones escritas” en la literatura constituyen una fuente primaria para pesquisar la arquitectura y la ciudad, especialmente cuando esta desapareció, permitiendo aproximarse a la lectura del habitante del pasado y del presente. Se trataría de ejercicios de écfrasis posibles de ser representados gráficamente e incluso encarnados físicamente (Muñoz, 2019, p. 32).

METODOLOGÍA

El análisis del espacio y habitar de la calle Orompello de Cipango, responde a una aproximación cualitativa, tomando como objeto de estudio el poemario *Cipango* publicado por Ediciones Documentas/ Ediciones Cordillera en el año 1999.

Se realizó un análisis interpretativo de significados presentes en el poemario, para identificar las características espaciales y del habitar del hablante lírico y demás personajes de la calle Orompello descrita en el libro. Para ello, se analizaron los poemas donde la calle es mencionada, desarrollando fichas de lectura, indagando en el relato del poema, desde el hablante lírico y los personajes que lo componen, junto a las referencias de la calle y comparándola con la realidad histórica de su espacio urbano. Dichas interpretaciones se contrastaron con una entrevista semiestructurada realizada al autor, Thomas Harris.

RESULTADOS

OROMPELLO: DE HETEROTOPÍA A DISTOPÍA URBANA

*“No me van a decir ahora que Orompello es un puro símbolo
echado sobre la ciudad
y las casas siete casas con puertas de oro
y las putas siete putas vestidas con ropas blancas.”* (Harris, 1992, p. 16)

La calle Orompello descrita en *Cipango*, se conforma una heterotopía que ha derivado en distopía. La heterotopía, es un concepto acuñado por Foucault (1997), definida como una utopía materializada, que se encuentra fuera de los lugares controlados por las fuerzas de poder. Son espacios que “tienen lugar precisamente en el límite que ha excluido cualquier sistema o estructura regular” (Toro-Zambrano, 2017, p. 36). Para los años 80, la calle Orompello, en el sector norte comprendido desde Avenida Los Carrera, se consideraba como la periferia o más específicamente la zona roja de Concepción, donde los

hombres podían satisfacer sus fantasías sexuales con encuentros pagados. En palabras de Harris, la calle Orompello era “*lo marginal de lo marginal*”, el lugar “*donde terminaba la fiesta*”. En ella se encontraba el Bar El Castillo, donde solía regentar con sus amigos al terminar la noche, para luego visitar los prostíbulos del sector (Muñoz, 2023). El prostíbulo como lugar heterotópico (Hozven, 2004) es reconocible en otras literaturas chilenas como *Juana Lucero* de D'Halmar (1902), o *El lugar sin límites* (de Donoso 1966), y es rescatado “*como un lugar que tiene la virtud de incluir todos los demás espacios recreados por la cultura, de confrontarlos, deformarlos, invertirlos y, finalmente, anularlos*” (Cánovas, 2003, p. 6). Esta heterotopía, se ve amenazada con la llegada de la dictadura militar chilena, comprendida entre los años 1973 y 1990, donde la vida es constantemente vigilada y la calle se torna “*zona de peligro*”, un espacio vulnerable a la violencia policial y susceptible de desaparecer (García Alonso, 2014).

Para Harris, la violencia es de origen primigenio. Es la misma vertida en Latinoamérica desde su descubrimiento hasta nuestros días (Harris, 2019) e incluso desde los inicios de la humanidad: “*Orompello data del Paleolítico Superior de la ciudad*” (Harris, 1992, p. 17). Uribe (2001), la define como una violencia cíclica, heredada de generación en generación y aceptada por el Estado como método de gobernanza, validando el sometimiento de los estratos sociales más bajos, por medio de la fuerza hasta el día de hoy, violencia que es reutilizada por la dictadura para atacar a las disidencias políticas y morales: “*el país nació y vivió en la fea violencia, y fue aprendiendo que ella era necesaria; y que debía ser justificada en la ley*” (p. 19). Esta violencia que viven los habitantes de la calle Orompello, la convierte en un espacio atemporal, donde las violaciones de la dictadura, como las vividas en la fundación de las ciudades latinoamericanas, hacen presencia en el lugar (Sepúlveda, 2007). Esto provoca que los hablantes líricos comparen constantemente la ciudad de Concepción con otras ciudades y estancias históricas, donde la población fue asediada por fuerzas de poder: “*Era Tebas el lugar de la tragedia y no estábamos/ en Tebas. Era Treblinka el lugar de la comedia y no/ estábamos en Treblinka*” (Harris, 1992, p. 36).

Los habitantes de Orompello viven en una constante sensación de vulnerabilidad y peligro. En un ambiente nocturno, donde no aparece el sol (Harris, 1992, p. 11,25), volviéndose incapaces de comprender la realidad y permaneciendo en un estado alucinatorio:

(...) y un espejismo las putas vestidas de ropas blancas,
y un espejismo los eriazos floreciendo.

(...) en Orompello jamás sabremos si fue verdad:
descubrir todas las noches la herida más sangrienta
bajo el sol de 40 watts envueltos en celofán rojo
con la misma estupefacción
de un idiota ante el mar
como ante un charco de lluvia. (Harris, 1992, pp. 16-21)



Figura 1. Coral, Vivaceta, Santiago. Fotografía de la serie “La manzana de Adán” (1982-1988). Fuente: Autora Paz Errázuriz (1987).

Esta alucinación, en los ojos de Cristóbal Colón y su expedición, personajes del poemario, en *Diario de navegación* (Harris, 1986) y en *El último viaje* (Harris, 1987), aparece descrita como una escenografía, el “teatro del dolor”: los muertos son sombras chinas y aparece por efecto de la lluvia, “una puerta de cristal brillaba azul profundo en la noche”. (Harris, 1992, p. 49). Esta condición les permite evadir la realidad y anteponerse al sufrimiento vivido en el lugar: “pero nosotros sabíamos que los/ pervertidos mecanismos del sueño/ se oponen al dolor”. Es posible deducir que el espacio urbano físico y real quedan fundidos con el espacio imaginado, siendo difícil discernir la realidad y con ello el sentido de lo relatado (Harris, 1992, pp.49-75).

Se constatan las vejaciones sexuales, como forma de tortura a las que fueron sometidas las mujeres víctimas de la dictadura, ejemplificadas en las prostitutas de la calle Orompello de *Cipango*. En el álbum de fotografías *La manzana de Adán* (Errázuriz, 1987), se relatan las vivencias en los prostíbulos de Talca durante la dictadura. En una de las visitas al prostíbulo de La Sota en el año 1984, declara que estos sitios, son constantemente asediados por fuerzas de orden: “la presencia de un furgón de carabineros frente a la puerta del prostíbulo desmintió la imagen que nos habían pintado de Talca como la última zona en Chile donde los travestis no son acosados por la policía” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 19) (Figura 1).

Particularmente, Harris narra el asesinato de Jaqueline en plena calle Orompello (Harris, 1992), aludiendo a la escena de la película *Goldfinger* (Hamilton, 1964), donde la acompañante del agente James Bond, Jill Masterson, es asesinada en la cama pintada de oro. Jaqueline era el nombre que se utilizaba, para no decir peyorativamente prostituta. Eltit, en su novela *Lumpérica* (1983) describe una situación similar; donde una mujer es abusada en plena plaza de Armas de Santiago, volviéndose víctima de la espectacularización de los medios de comunicación: “espera ansiosa el luminoso y por eso se remueve entera cuando se siente tocada” (p. 7). Jaqueline también es expuesta en la calle al escrutinio público: “feroz acto de sodomía -dirán en los diarios”. En la expedición de Colón, se relatan hechos equivalentes: “parecían barcos fantasmas deslizándose por esas noches/ mujeres (colegialas, vestales, prostitutas, / púberes e impúberes, todo el catálogo soñado)” (p. 47), sumado a la orgía que tienen con la vestal³ llamada O que muere abandonada en el lugar: “después de consumado su cuerpo quedó a la deriva del baldío” (Harris, 1992, p. 52).

De esta forma, la actividad sexual se traslada hacia la calle sin diferenciar entre espacio público y privado, manteniendo su exposición por las fuerzas de poder que la perpetran. Si bien no se tiene registro de delitos sexuales en pleno Orompello, en las calles de Concepción sí se darían eventos que involucrarían a personas que vieron vejados sus derechos por el Estado y que serían registrados por la prensa, antecedentes disponibles en el Museo de la Memoria y Los Derechos Humanos, donde se nombran los casos de inmolación de Sebastián Acevedo (Víctimas, s.f. a), frente a la Catedral de Concepción al pedir la liberación de sus hijos en el año 1983; el asesinato de Luciano Aedo en la comuna de Hualpencillo, actual Hualpén, y la muerte de Mario Lagos (Víctimas, s.f. b), y Nelson Herrera (Víctimas, s.f. c), frente a la Vega Monumental, en el año 1984, todos con injerencia de la CNI. De este modo, la calle sería el escenario de delitos perpetrados por fuerzas de poder. Los personajes afectados en el poemario no presentan resistencia. El espacio de Orompello, visibiliza el dominio del Estado sobre el individuo y la ilusión del espacio público democrático.

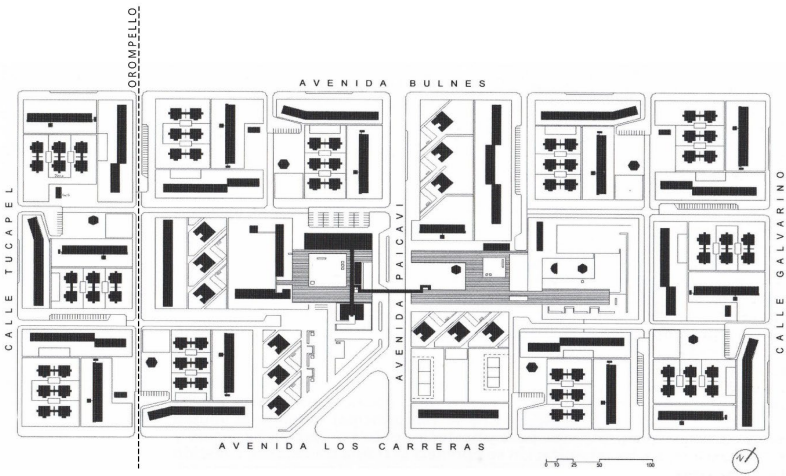
Otro de los eventos narrados en *Cipango* es el éxodo de las prostitutas de calle Orompello a calle Prat “por edicto municipal” siendo entonces, además de violentadas, despojadas de su hogar. El desafortunado evento es custodiado por “guardias armados y alambradas de púa (...) helicópteros” (Harris, 1992, p. 54), en una clara aparición del Estado vigilante para ejercer represión en calle Orompello. Con este último evento, la heterotopía da su paso final a la distopía.

Es importante destacar que, esto coincide con el desmantelamiento planificado de la Empresa de Ferrocarriles de Estado, por parte de la dictadura durante los 80' y que ocupó gran extensión de Prat, donde en *Cipango* quedarían “herrumbres/ de locomotoras viejas pueblan el hall, la plaza, / las calles circundantes” (Harris, 1992, p. 26) que pasarían a conformar el sedimento de los muros.

³ Según la RAE, vestal significa “Dicho de una doncella romana: Consagrada a la diosa Vesta”.

Las vestales eran mujeres vírgenes y Vesta era la diosa de la protección del hogar, por lo que la violación a la vestal podría sugerir que la calle Orompello de Cipango llega a tales niveles de inhabitabilidad que el sentido de hogar era incapaz de tomar forma para cualquier individuo.

Figura 2. TAU. Plano seccional sobre 18 manzanas en el perímetro de las calles Bulnes, Galvarino, Av. Los Carreras y Tucapel. Las 6 manzanas contiguas a la calle Orompello, hacia el oriente y poniente, no se edificaron. Fuente: Pérez, L. y Fuentes, P. (2012). Concepción. Barrios que construyeron la ciudad moderna. s/ed.



EL BALDÍO COMO SÍMBOLO DE ABANDONO

“Son siempre cargados de imágenes repetidas los crepúsculos sobre los baldíos. Sin forma humana, en tierra pura modelados, en pura lluvia desmoronados, extendidos en puro barro y en desechos vegetales” (Harris, 1992, p. 41)

La represión y violencia de la dictadura, traslada la vida cultural al margen de la ciudad, permitiendo en Orompello, la posibilidad de vivir en la clandestinidad, encarnando la metáfora de espacio baldío (Muñoz, 2023). La calle Orompello es un espacio de podredumbre y de muerte, monótono, un cementerio y basural sobre el pavimento que lo convierte en un espacio inhabitable y vacío.

Pero este baldío, no es sólo metáfora, es una característica espacial histórica de la calle. Su espacio urbano marca la frontera donde muere el proyecto modernizador del Estado desarrollista. Por un lado, el terremoto del año 1939 generaría daños considerables en el sector; por lo que se desarrollaría un plan por parte de la Corporación de Reconstrucción y Auxilio, que se vería mermado “producto de las bajas inversiones y el decaimiento del sector de la construcción” (Fuentes, Miranda y Pérez, 2012, p. 74). Llegaría, con el terremoto del año 1960, la construcción de la Remodelación Paicaví (Figura 2), un conjunto de edificios residenciales que, se volvería un ícono de la arquitectura pública moderna de la ciudad, pero del que solamente se edificaría una sección de 3 manzanas para mediados de ese mismo año (Fuentes, Miranda y Pérez, 2012, p. 78), por lo que los terrenos expropiados a ambos lados de la calle, quedarían en desuso hasta los años 90, con los últimos tramos entre Las Heras y Los Carrera (Figura 3 y Figura 4). Por último, las ruinas de la tienda comercial Homecenter Sodimac, que ocupaba tres cuartas partes de la manzana comprendida entre Orompello, Los Carreras, Ongolmo y Las Heras, incendiado en el año 2019, durante el Estallido Social y que permanecen hasta hoy, son evidencia de cómo el baldío aún toma presencia en el lugar por causas políticas (Figura 7). De esta forma,



Figura 3. Espacio baldío desde esquina Ongolmo - Los Carreras. Al fondo, calle Orompello. Fuente: Archivo de Arquitectura UBB (c. 1990)

Figura 4. Vista hacia calle Orompello desde Remodelación Eleuterio Ramírez (CORMU, f. 1970-1973). Se puede observar el contraste entre lo construido y el espacio baldío. Fuente: Archivo de Arquitectura UBB (c. 1990)



"el baldío del Orompello te inventa una cárcel/ oculta al otro extremo de La / Concepción" (Harris, 1992, p. 29), un espacio vacío y periférico delimitado por la maquinaria del Estado.

La inhabitabilidad que, representa el espacio baldío, constituye la escena donde se desenvuelven los personajes del relato. Colón, en *El último viaje* (1987), es afectado por la podredumbre del lugar; hasta el punto de perder la fe en el futuro: "*puede que mi propio cuerpo travestido para siempre/ vaya ya por Prat, / la última calle de Concepción, / hacia el vacío fétido/ del que nunca debí asomar*". Esta podredumbre, hace referencia a la represión y violencia sufrida en la ciudad (Harris, 1992, p. 23-148). En la literatura de H.P. Lovecraft, influencia de Harris, la imagen de espacios inundados por una pútrida viscosidad causada por una fuerza poderosa, es tema recurrente. En el cuento *El horror de Dunwich* (Lovecraft, 1996), un ser gigantesco y tentacular, liberado con la muerte de Wilbur Whateley deja una estela de muerte con un poblado totalmente pasmado: "*La casa de los Frye se había inundado como si del cascarón de un huevo se tratase, y entre las ruinas no pudo encontrarse resto alguno vivo o muerto. Sólo un insoportable hedor y una viscosidad bituminosa.*" (Lovecraft, 1996, p. 62).

El baldío de calle Orompello llega a ser mortal, incluso para los mismos perpetradores de la violencia, como se narra con el caballo amarillo del jinete de la muerte del Apocalipsis, "*con poder para aniquilar la cuarta parte de la tierra valiéndose de la espada, el hambre, la peste y los animales salvajes*" (Biblia La Palabra, 2010, Apocalipsis 6:8), apareciendo en varias escenas del libro, galopando calle abajo y falleciendo posteriormente en una "*esquina del baldío*" (Harris, 1992, pp: 16-86). En este ambiente, se refleja en la reiteración de las palabras "*Orompello*" y "*zona de peligro*", junto a sucesos como los del mismo caballo galopando, que le otorga a la calle Orompello y a la ciudad de Concepción la idea de "*un universo sin salida, siempre el mismo, en síntesis: irrespirable*" (Gómez, 2014, p. 75), de "*aire opresivo y tóxico*" (Gómez, 2014, p. 76).

Además de las locomotoras y otros desechos del desarrollo estatal, los cuerpos, vivos o muertos, conforman los sedimentos de los muros encalados que componen la materialidad del espacio urbano de Orompello: "*estos cuerpos inmóviles en las esquinas/ ya habían sido pintados sobre los muros, / cuero sobre estuco, hueso sobre adobe, pintura sobre carne/ viva*"; "*todos los muros eran encalados en nuestros pueblos fantasmas*" (Harris, 1992, p. 17-36). Esto conforma una metáfora del ocultamiento de los cuerpos de los detenidos desaparecidos, durante la dictadura militar en Chile y de la masa de cuerpos violentados de los nativos americanos (Harris, 2019). Estos cuerpos recuerdan a la muñeca de Bellmer (1934), una escultura de yeso y madera en una posición voyerista (Harris, 1992) que Huenchuleo representa en una pintura inspirada en *Cipango* (Figura 5). Influencia de estos cuerpos sedimentados, los encuentra Harris en las pinturas de El Bosco y de Goya (Figura 6) (Muñoz, 2023) tal como se refiere en el poema *Tu ojo, los muros* con sus pinturas presentadas en las paredes del Hotel King:



Figura 5. “La muñeca de Bellmer”, (c. 2011). Fuente: cortesía del autor Álvaro Huenchuleo, técnica mixta sobre tela.



Figura 6. “Aquelarre de Goya” (c. 2011). Fuente: cortesía del autor Álvaro Huenchuleo, técnica mixta sobre tela.



Figura 7. Ruinas de la tienda Homecenter Sodimac ubicada en calle Orompello. Fotografía del estallido social en Concepción, octubre-diciembre, 2019. Fuente: Cortesía del autor de la fotografía, Nicolás Sáez.



Figura 8. Calle O'Higgins. Fotografía del estallido social en Concepción, octubre-diciembre, 2019. Fuente: Cortesía del autor de la fotografía, Nicolás Sáez.

“En la pared blanqueada a la cal nos pusieron un recorte de revista vieja, una reproducción resquebrajada de los aquelarres de Goya.” (Harris, 1992, p. 37)

Junto a los colores apagados por la cal, los sedimentos de los muros y la podredumbre teñida de tonalidades amarillentas, el rojo, también se hace presente en la señal del tránsito “Pare” ubicado entre las calles Bulnes y Orompello, retratado como un “sol mohoso que te espía” (Harris, 1992, p. 22), un sol sangriento de latón que se convierte en el símbolo del peligro de la calle (Figura 8), junto a los “los reflejos rojos de la calle” (Harris, 1992, p. 93), las “largas y angostas fajas de sangre” (Harris, 1992, p. 15) vertidas en el adoquinado de calle Orompello.

La calle Orompello, descrita en el libro *Cipango*, de Thomas Harris (1992) es una heterotopía en proceso de erradicación, sumergida en la violencia primigenia vivida por los habitantes de América Latina desde su descubrimiento. Esta calle, está habitada principalmente por prostitutas que viven esta violencia de manera física perpetrada por parte de fuerzas de poder, como la dictadura y las involucradas en la conquista de América. Esta violencia, combinada con la censura cultural que vivía el país, da paso al espacio atemporal y baldío, donde el pudrimiento, los sedimentos de cuerpos que componen los muros, las calles sangrientas y los símbolos de muerte y opresión que, lo convierten en un lugar inhabitable. Calle Orompello pasa a ser una distopía, donde reina la muerte.

El espacio baldío y las heterotopías en decadencia, como consecuencia de la dictadura, es una imagen desarrollada por otros autores de la época como Enrique Lihn (1979) en su poema *Nunca salí del horroroso Chile* (1979) para hablar sobre la devastación cultural y humana que deja el régimen: "mis viajes que no son imaginarios/ tardíos sí - momentos de un momento -/ no me desarraigaron del eriazol/ remoto y presuntuoso (...) Nunca salí de nada" (p. 53). Incluso hace aparición en el libro *Naciste Pintada* (1999) de Carmen Berenguer, en la arquitectura como resultado de la desaparición del carácter de santuario del hogar para la mujer "al ser profanadas por la violencia militar" (Santa Cruz, 2009, p. 92). Esta recurrencia en la escena literaria nacional, puede llevar a un estudio más acabado para entender el habitar en un tiempo que, todavía tiene significancia hoy.

El poemario, conforma un testimonio valioso para conocer el espacio urbano de Concepción y de manera especial sobre sus lugares periféricos y marginados. Según Caillouis, "para responder a esta interrogante (sobre los imaginarios), al punto nos vemos tentados a señalar la literatura" (1998, p. 166). Así, el texto literario se convierte en un registro capaz de develar situaciones olvidadas por la historia oficial. La calle Orompello y su ciudad, no sólo son afectadas por las catástrofes naturales o la ruptura que sobrevino con la dictadura, sino también, por las políticas de Estado "del progreso y sus consecuencias" (Harris, 2004, p. 41) que han desestimado la periferia de la ciudad manteniendo su carácter baldío.

En cuanto a la entrevista, otorgó una fuente primaria para poder entender ciertos aspectos del poemario de Harris, entregándole validez a las interpretaciones del relato, que evoca uno de los episodios más cruentos de la historia chilena desde los márgenes de la ciudad de Concepción.

Arguedas, J. M. (1995). *Los ríos profundos*. Ediciones Cátedra.

Benjamin, W. (1980). *Iluminaciones*. Taurus Ediciones.

Biblia La Palabra (versión española) (2010). <https://www.bible.com/es-ES/bible/210/REV.6.8.BLP>

Briceño, C. (2014). *Próximo Destino y otros relatos de Xs 200*. Puerto de Escape.

Caillouis, R. (1998) *El mito y el hombre*. Fondo de Cultura Económica.

CONCLUSIONES

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cánovas, R. (2003). *Sexualidad y cultura en la novela Hispanoamericana: La alegoría del prostíbulo*. LOM Ediciones.

Cortázar, J. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Editorial Sudamericana.

D'Halmar, A. (1902). *Juana Lucero*. Impr., Litografía y Encuadernación Turín, 1902

De Las Casas, B. (2023). *Brevísima relación de la destrucción de las indias*. Ediciones Cátedra.

Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. La Marca.

Delgado, M. y Malet, D. (2007). *Jornadas Marx siglo XXI, Universidad de la Rioja*, Logroño. <https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2014/03/el-espacio-pc3bablico-como-ideologc3ada-manuel-delgado.pdf>

Donoso, J. (1966). *El lugar sin límites*. Alfaguara.

Donoso, P. y Errázuriz, P. (1990). *La manzana de Adán*. Zona Editorial

Dorfman, A. (1970). *Imaginación y violencia en América*. Editorial Anagrama.

Eltit, D. (1983). *Lumpérica*. Ediciones del Ornitorrinco. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:9444>

Errázuriz, P. (1987). Serie: La manzana de Adán. Coral, calle Vivaceta [fotografía]. Fundación MAPFRE. <https://www.fundacionmapfre.org/arte-y-cultura/coleccion/paz-errazuriz/la-manzana-de-adan-1982-1988/coral-calle-vivaceta/>

Foucault, M. (1997). Los espacios otros. *Revista Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 7, 83-91. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2611573>

Fuentes, P., Miranda, P. y Pérez, L. (2012). Remodelación Paicaví. En: Pérez, L. y Fuentes, P. (2012). *Concepción. Barrios que construyeron la ciudad moderna*. s/ed.

García Alonso, M. (2014). Los territorios de los otros: memoria y heterotopía. *Revista Cuicuilco*, (21)61, 333-352. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-16592014000300015&script=sci_abstract

Garrido, M. (s.f.). *Cuerpo y Baldío en la poesía de Tomás Harris*. <http://www2.udec.cl/postliteratura/docs/artilinea/harris.pdf>

Gómez, C. (2014). Tomás Harris: ¿otro viajero inmóvil?, *Revista Áistesis* 55, 71-84. <https://doi.org/10.4067/s0718-71812014000100005>

Guerra, L. (2014). *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Editorial Cuarto Propio.

Hamilton, G. (1964). *Goldfinger* [Película] Danjag Eon Productions.

Harris, T. (1983). *La vida a veces toma la forma de los muros*.

Harris, T. (1985). *Zonas de peligro*. Ediciones Documentas/Ediciones Cordillera. <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0031022.pdf>

Harris, T. (1986). *Diario de Navegación*. Editorial Sur.

Harris, T. (1987). *El último viaje*. Ediciones Sur.

Harris, T. (1992). *Cipango*. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0031022.pdf>

Harris, T. (2004). Concepción: ciudad y ¿mito?, *Revista Mapocho*, 55, 37-43. <https://www.>

bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:83027

Harris, T. (2019). Poesía y ciudad: zonas de peligro. En Muñoz, R. (Ed.) *Arquitectura de palabra: Leticia y melancolía*. Ediciones Universidad del Bío-Bío.

Heidegger, M. (2002). *Construir, habitar, pensar*. Alción Editora.

Hozven, R. (2004). Relaciones equívocas: el prostíbulo y la literatura hispanoamericana actual. *Revista chilena de literatura*, 64, 103-107. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952004000100006>

León Balza, S. (1998). Conceptos sobre espacio público, gestión de proyectos y lógica social: reflexiones sobre la experiencia chilena. *Revista EURE*, 24(71), 27-36. <https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71611998007100002>

Lihn, E. (1979). *A partir de Manhattan*. Editorial Universitaria. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0009641.pdf>

Lovecraft, H. (1996). *El horror de Dunwich*. Alianza Editorial.

Moreno, F., y Palibrk, I. (2011). La ciudad prospectiva. *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 3(2), 119-131. https://doi.org/10.5209/rev_anre.2011.v3.n2.37584

(Muñoz, L. Comunicación personal - Thomas Harris, 30 de junio 2023)

Muñoz, M. (2014). *Evento Z. Zombies en Valparaíso*. Forja.

Muñoz, R. (Ed.) (2019). *Arquitectura de palabra: Leticia y melancolía*. Ediciones Universidad del Bío-Bío.

Pallasmaa, J. (2017). *Habitar*. Ediciones Gustavo Gili.

Pérez, L. y Fuentes, P. (2012). *Concepción. Barrios que construyeron la ciudad moderna. s/ed.*

Santa Cruz, G. (2009). *Escritoras chilenas: imaginarios en torno a los espacios*. <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2687/3/89-99.pdf>

Sepúlveda, E. (2007). Luces en la ciudad: dictadura y simulacro en Tomás Harris. *Revista Atenea*, 496, 145-158. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622007000200009>

Toro-Zambrano, M. (2017). El concepto de heterotopía en Michel Foucault. *Revista Cuestiones de Filosofía*, (3), 21, 19-41. <https://doi.org/10.19053/01235095.v3.n21.2017.7707>

Uribe, A. (2001). *El fantasma de la sinrazón y el secreto de la poesía*. Bea-uve-dráis Editores. <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0014505.pdf>

Vera, E. (2020). Urban imaginaries of Valparaíso in recent Chilean science fiction: Traveling and inhabiting the city. *Revista Mitologías hoy*, 22, 65. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.743>

Víctimas. (s.f. a). Muerte de Acevedo Becerra Sebastián. [Recopilación Histórica] Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. <https://interactivos.museodelamemoria.cl/victimas/?p=862>

Víctimas. (s.f. b). Muerte de Lagos Rodríguez Mario. [Recopilación Histórica] Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. <https://interactivos.museodelamemoria.cl/victimas/?p=2317>

Víctimas. (s.f. c). Muerte de Herrera Riveros Nelson Adrián. [Recopilación Histórica] Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. <https://interactivos.museodelamemoria.cl/victimas/?p=2224>

**Maria Ayara
Mendo-Pérez**

Doctora en Planeamiento Urbano y Regional,
Profesora asociada e investigadora
Universidad de Alicante, Alicante, España
<https://orcid.org/0000-0001-7074-7343>
ayara.mendo@ua.es

PAISAJE Y ARQUITECTURA: LECCIONES DE DISEÑO YAWANAWÁ DE LA FLORESTA AMAZÓNICA BRASILEÑA

LANDSCAPE AND ARCHITECTURE: YAWANAWÁ
DESIGN LESSONS FROM THE BRAZILIAN
AMAZON FOREST

PAISAGEM E ARQUITETURA: LIÇÕES DE DESIGN
YAWANAWÁ DA FLORESTA AMAZÔNICA
BRASILEIRA



Figura 0. Viviendas en la aldea Mutum, que preservan tecnologías materiales ancestrales y exhiben mutaciones formales. Fuente: Fotografías del autor, 2016.

Investigación financiada por el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil, N° 142236/2015-2.

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo, observar las prácticas de diseño espaciales de la población indígena Yawanawá, que habita en la Tierra Indígena Río Gregorio, localizada en la Floresta Amazónica brasileña. La intención es reflexionar, en colaboración con este pueblo, sobre enfoques que puedan enriquecer la investigación de sus conocimientos espaciales, contribuyendo así, a la consolidación de los saberes amerindios en el ámbito académico de la arquitectura y el diseño. La metodología de observación participante, permitió la inmersión en las narrativas Yawanawá que, rescatan su papel ancestral en la configuración arquitectónica y paisajística del territorio. Mediante la elaboración de una investigación visual fotográfica, se buscó ampliar voces y sentidos, en estratos de tiempos coexistentes, articulando las imágenes a las concepciones arquitectónicas amerindias que sobreviven al atropello colonial. En las conclusiones se destaca las lecciones que, los Yawanawá expresan y manifiestan, al construir espacios de resistencia de manera poética, simbólica y cotidiana donde las estructuras de poder urbanas edificadas y que atraviesan su territorio, fueron y son resignificadas para ensayar otras formas de habitar en la floresta.

Palabras clave: arquitectura indígena, diseño arquitectónico, diseño del paisaje, patrimonio histórico, pueblos indígenas

ABSTRACT

The purpose of this article is to observe the spatial design practices of the Yawanawá indigenous population that inhabits the Rio Gregorio Indigenous Land, located in the Brazilian Amazon Forest. In collaboration with this community, the intention is to reflect on approaches that can enrich the research of their spatial knowledge, thereby contributing to the consolidation of Amerindian knowledge in the academic field of architecture and design. The participant observation methodology allowed an immersion into Yawanawá narratives that rescue their ancestral role in the architectural and landscape configuration of the territory. Through elaborating a photographic visual investigation, it is sought to expand voices and meanings in strata of coexisting times, articulating the images to the Amerindian architectural conceptions that survived colonial abuse. In the conclusions, the lessons that the Yawanawá express and manifest are highlighted when building spaces of resistance in a poetic, symbolic, and daily way where the urban power structures constructed and/or that cross their territory were and are re-signified to test other ways of living in the forest.

Keywords: indigenous architecture, architectural design, landscape design, historical heritage, indigenous people

RESUMO

O objetivo deste artigo é observar as práticas de design espacial da população indígena Yawanawá que vive na Terra Indígena Rio Gregório, localizada na Floresta Amazônica brasileira. A intenção é refletir, em colaboração com esse povo, sobre abordagens que possam enriquecer a investigação de seus conhecimentos espaciais, contribuindo assim para a consolidação dos saberes ameríndios no campo acadêmico da arquitetura e do design. A metodologia de observação participante permitiu a imersão nas narrativas dos Yawanawá, que destacam seu papel ancestral na configuração arquitetônica e paisagística do território. Por meio da elaboração de uma investigação visual fotográfica, buscaram-se ampliar vozes e significados, em camadas de tempos coexistentes, articulando as imagens às concepções arquitetônicas ameríndias que sobrevivem ao ultraje colonial. As conclusões destacam as lições que os Yawanawá expressam e manifestam ao construir espaços de resistência de forma poética, simbólica e cotidiana, onde as estruturas de poder urbano edificadas e que atravessam seu território foram e são resignificadas para experimentar outras formas de habitar a floresta.

Palavras-chave: arquitetura indígena, projeto arquitetônico, projeto paisagístico, patrimônio histórico, povos indígenas.

INTRODUCCIÓN

EL DISEÑO DE LAS FLORESTAS: PAISAJES ARQUITECTADOS

Las tierras indígenas, abarcan el 11,6% del territorio brasileño, lo que se traduce en un área de 991.498 km² protegida, por ley, para la conservación de las formas de habitar de las sociedades amerindias del país (IBGE, 2002). Sin embargo, enfrentan amenazas como la invasión por actividades agropecuarias, explotación mineral, la extracción maderera y la construcción de carreteras e hidroeléctricas (IBGE, 2002). De acuerdo con estos datos oficiales, esos ataques provocan un profundo impacto en la sociabilidad amerindia¹, llegando hasta su exterminio, especialmente acelerando la degradación ambiental de los territorios, que a su vez, comprometen la sobrevivencia física y epistémica de la población indígena.

Además de, enfrentar la apropiación y exploración de sus recursos naturales se ven afectados por diversas formas de extracción colonial. Estas operan no sólo en el ámbito de la expropiación de recursos naturales, sino también en la esfera de imágenes, símbolos y representaciones. En medio de múltiples amenazas, los pueblos indígenas desempeñan un papel crucial, preservando ecosistemas, que albergan aproximadamente el 80% de la biodiversidad del planeta, según señala el informe de la ONU sobre el Estado de los Pueblos Indígenas en el Mundo (ONU, 2021). Sin embargo, al permitir la continua degradación ambiental, gradual o no, y la pérdida de formas originarias de habitar, se desatienden los desafíos globales más urgentes, como el cambio en el régimen climático.

El análisis demuestra que, la crisis ambiental y la defensa de los territorios indígenas, se enmarca en el debate del paisaje, pues es inaplazable discutir las intervenciones que se permiten en el espacio, así como las operaciones arquitectónicas que colaborarían en el diseño de instrumentos de protección de territorios y saberes amenazados. Para la definición de paisaje existen diversos puntos de vista y construcciones históricas. Este trabajo se arma, desde la perspectiva de la ecología histórica (Balée, 2006; Crumley, 2007), donde el concepto es construido en un sentido operacional, “[los] paisajes son encuentros de personas y lugares cuyas historias están impresas en la materia, incluyendo materia viva” (Balée, 2008, p. 11). Desde esta perspectiva, Balée (2008) defiende una indigeneidad asociada al diseño de los paisajes, en otras palabras, determinados paisajes son pruebas vivas y revelan técnicas específicas de diseño, vinculadas a las prácticas de vida indígenas.

En el paisaje amazónico, evidencias científicas revelan transformaciones causadas por las actividades amerindias, anteriores a la llegada europea. Estos diseños, constatados por las investigaciones arqueológicas recientes (Heckenberger, Petersen y Neves, 1999; Heckenberger, et al. 2008) consisten mayoritariamente, en grandes manipulaciones de tierra, extensas en sus diseños y funciones. Estas construcciones tenían usos y funciones cotidianas relacionadas a la exploración de peces, fornecimiento de agua potable, diseño del curso del agua, entre otros, pero también, están asociadas a múltiples interpretaciones culturales o simbólicas. En definitiva, esta floresta es un paisaje arqueológico y su diseño *arquitectado*, fue producido en el mundo

¹ El término amerindios define a los pueblos indígenas de las Américas, debido a las semejanzas que unen a las sociedades indígenas de América del Norte, Central y del Sur. Fuente: Povos Indígenas No Brasil, 2023.

pre-expansión ultramarina por diversas culturas amerindias, ancestros de los pueblos indígenas contemporáneos (Balée, 2008).

En el ámbito de la arquitectura y el urbanismo, voces atentas a las investigaciones recientes en otros campos –como arqueología, ecología histórica y antropología– se levantan para legitimar las concepciones y prácticas espaciales amerindias, instando la superación de visiones limitadas de la Amazonía, reducida históricamente como un espacio remoto, intocado o desocupado. Aunque hasta ahora los arquitectos han estado enfocados, mayoritariamente, en el estudio de los objetos arquitectónicos tradicionales –sistemas tipológicos, constructivos, materiales, formales– y han documentado estas construcciones dentro de la noción de la arquitectura vernácula o popular (Schlee, 2012). No obstante, estas concepciones generalistas, de alguna forma, reducen la riqueza y especificidad de sapiencias locales. Se trata de “estar atentos”, para no dejar extinguir sus técnicas e inteligencias espaciales, aún vivas pero en constante amenaza, de los paisajes arquitectados por las culturas amerindias. (Balée, 2008).

La contemplación en terreno, generó la necesidad de observar y reconocer las prácticas de diseño inscritas en el paisaje amazónico. Éstas están vinculadas a interpretaciones extendidas de la arquitectura, donde es inherente su relación con la producción entre especies del territorio y del paisaje. En este incipiente debate arquitectónico, urge elaborar otros vocabularios y herramientas conceptuales que, permitan formular estrategias para el cuidado, la reproducción y la escucha del paisaje articulados a la agenda arquitectónica.

La hipótesis plantea que, los conocimientos espaciales, arquitectónicos, geográficos, artísticos y ecológicos Yawanawá (Jecupé, 1998; Krenak, 2022; Xakriabá, 2020; Baniwa, 2021) sobrevivieron a las violencias coloniales y son un poderoso instrumento de producción de ideas y pensamientos que apuntan hacia otros mundos posibles, y nos abren caminos para soñar formas futuras de habitar.

Este artículo, es resultado de una investigación, acerca de la dinámica de transformación urbana en la Floresta Amazónica brasileña que, cristaliza en la Tierra Indígena Río Gregorio, TIRG, **2** (Figura 1). El grupo Yawanawá **3** que habita en la TIRG, a pesar del impacto cultural que han sufrido desde el contacto con los no indígenas, mantienen y reivindican sus saberes ancestrales tradicionales, entre los que, se encuentra el diseño del paisaje que cohabitan. La introducción de lógicas urbanas en el territorio, se han producido gradualmente y se originan a mediados del siglo XIX. Posteriormente, la invasión de sus tierras por grupos no indígenas, supuso el origen de la desestabilización de los modos de vida originarios. Con la llegada de los misioneros extranjeros se provocó el apagamiento de las prácticas rituales y culturales ancestrales (Vinnya, Pinedo y Teixeira, 2007; Yawanawá, 2017). En paralelo, se produjo la invasión de los exploradores del caucho que impactó en los sistemas productivos, constructivos y socio-espaciales. Ambas dinámicas invasoras provocaron la fragmentación, transformación y borrado durante décadas de sus rutinas, su lengua y su forma de habitar originaria (Vinnya, Pinedo y Teixeira, 2007; Yawanawá, 2017).

2 La Tierra Indígena Río Gregorio (TIRG), fue demarcada en 1983, con una superficie aproximada de 187.400 habitantes y un perímetro de 239km. La caza y la pesca son dos de sus principales actividades económicas tradicionales, aunque en la actualidad algunos de ellos, participan en dinámicas urbanas de trabajo, relacionadas con empresas privadas o con instituciones públicas. El Siasi/Sesai, evidenció que, 813 Yawanawá, viven en el Acre, Brasil. Fuente: Sistema de información de Salud Indígena, Siasi/Sesai, (2014).

3 La palabra Yawanawá está compuesta por: yawa denominación genérica de las queixadas, mamífero conocido vulgarmente como cerdo montés, y nawa, se refiere a pueblo. Los Yawanawá se autodenominan el pueblo de las queixadas, para simbolizar su forma de organización social “como las queixadas, andamos siempre en bando” (Camargo-Tavares, 2013, p.30).

El texto, busca ampliar los documentos visuales y escritos que visibilizan la diversidad de prácticas espaciales de diseño Yawanawá como, prácticas paisajísticas, arquitectónicas, infraestructurales y artísticas, contribuyendo a visualizar perspectivas de la arquitectura amerindia. El enfoque metodológico, es de tipo cualitativo, con un diseño documental visual, apoyado en relatos orales y una revisión bibliográfica arquitectónica, arqueológica y antropológica, incluyendo fuentes del pueblo Yawanawá.

La primera parte del texto aborda brevemente los conceptos de habitar la floresta desde la perspectiva amerindia (Krenak, 2022; Xakriabá, 2020; Yawanawá, 2017) y también desde fuentes clásicas, como Bachelard (1957) y Heidegger (1951), buscando articulaciones o disonancias entre estas perspectivas. Posteriormente, se describe el caso específico de la producción de arquitecturas y paisajes en la Floresta Amazónica, basándose en el trabajo de campo en la Tierra Indígena Río Gregorio, TIRG y se reflexiona sobre cómo la articulación entre los modos de habitar y resistir de los amerindios, se traduce en formas poéticas de *vivir la floresta*. El texto, finalmente concluye con reflexiones sobre las lecciones expresadas por los Yawanawá, al diseñar espacios de resistencia, donde las infraestructuras de poder, visibles y no visibles, que atraviesan su territorio, son resignificadas para formular otros modos de habitar.

MÉTODO

A partir del diálogo con los Yawanawá, en el año 2016, —donde expusieron sus memorias espaciales y narrativas históricas, se plantea el inicio del trayecto investigativo. En relación a la problemática, el análisis asume un carácter ensayístico exploratorio, que busca generar nuevas posibilidades interpretativas y abordajes conceptuales, relacionando debates epistémicos, historicidades y procesos socio-territoriales. Los métodos y técnicas aplicadas en la investigación, han sido el análisis documental de textos y fotografías, además de la observación participante.

La observación directa y participante ha sido desarrollada en los siguientes ámbitos:

- (i) en la TIRG en la aldea Mutum, en el año 2016;
- (ii) y en los encuentros realizados con miembros de la aldea Mutum, en la ciudad de Rio de Janeiro, en los años 2018 y 2019 respectivamente.

Durante la observación participante, se realizaron registros fotográficos que se fueron organizados y tratados. Esta pesquisa territorial, tiene especial cuidado en no apagar la violencia social implicada en los procesos de la urbanización planetaria, es decir, es fundamental visualizar las carreteras pavimentadas, las transformaciones materiales, y otras expresiones físicas que se materializan en el territorio, con el objetivo de hacer visibles los modos de vida, que están siendo amenazados por el atropello del contacto colonial. Los registros visuales son documentos que, revelan complejos procesos de desposesión y resistencia en las zonas analizadas.

4 La investigación de campo, se realizó entre los meses de julio y agosto del año 2016, llegando a la aldea Mutum el 29 de junio del año 2016.. Se visitaron todas las aldeas, incluyendo Escondido, Tibúrcio y Sete Estrelas. El 18 y 19 de agosto, se permaneció en la aldea Amparo y el día 20 del mismo mes, se inició el retorno.

PERSPECTIVAS DE HABITAR LA FLORESTA

La relación histórica entre habitar, paisaje y territorio, se remonta a la concepción de *terra nullius*, concepto creado por los europeos, para denominar las tierras y sociedades del Nuevo Mundo y elaborado para definir los territorios considerados inhabitados (Balée, 2008). Esta concepción, que se mantiene viva, en la narrativa del paisaje natural o floresta virgen, participa en la construcción del proyecto colonial, que augura la fragmentación y borrado de las sociedades y territorios amerindios. Dicho vínculo persiste en debates estéticos, como la literatura o la filosofía, donde se formulan otras narrativas, pero que de alguna manera, perpetúan el paradigma del bosque inhabitado.

Para Gastón Bachelard (1957), el *bosque* es una figura espacial transcendental que ilustra la *inmensidad*, una categoría filosófica para explorar la *poética del espacio*. En este contexto, Bachelard examinó, “un poco de cerca a qué corresponde la inmensidad del bosque” y articuló diferentes autores con este fin. “El poeta siente esta inmensidad inmóvil del bosque antiguo” (Bachelard, 1957, p. 165). Este estudio fenomenológico, revela como ciertas narrativas estéticas que, aún se apoyan en visiones limitadas del diseño preexistente en algunos bosques.

Una perspectiva próxima –el bosque como un espacio de pensamiento que ayuda a reformular formas de habitar–, subyace en la conferencia de Martin Heidegger (1951), *Construir, habitar, pensar*. Heidegger (1951) en este manifiesto, alega su visión crítica a las formas constructivas urbanas de la posguerra, por su incapacidad para crear arraigo y complicidad con el entorno. Además, argumentó que, el habitar está vinculado a la manera de vivir sobre la tierra. En este sentido, el cultivar y cuidar la tierra (Heidegger, 1951), es parte inherente al habitar; por lo tanto, el ser humano cuando habita, en su significado original, practica el cuidado y cultivo de la tierra. Por tanto, esta postura *Heideggeriana*, inició un debate contemporáneo sobre la homogeneización de la vida urbana y la pérdida de modos de vida agrarios o artesanales.

Esta pauta sigue vigente, cuestionando cómo se puede entender globalmente el acto de habitar el planeta, cuidarlo y cultivarlo, impulsando resistencias y restauraciones de diversidades sociales y culturales silenciadas. Para ampliar esta escucha es necesario habitar lugares bisagra entre los diferentes mundos existentes, y trascender los límites de la perspectiva occidental. No es muy difícil asumir que el diseño homogéneo de vida urbana “ha fracasado y fracasa en la mediación de las relaciones entre humanos-urbanos y los demás seres y entidades no humanas, incluyendo la t(T)ierra” (Cançado, et al. 2022, p.237). Y que habitar la tierra o vivir sobre la tierra no equivale a urbanizar; planificar o asfaltar (Cançado, et al. 2022).

Desde esta mirada crítica, el pensador indígena Ailton Krenak (2022) destaca que, los diseños urbanos interrumpen los flujos de la vida y consumen el cuerpo de la T(t)ierra. De esta manera, Krenak, (2022), propone observar con atención las formas de vivir el bosque, como sugiere Bachelard (1957) en busca de su potencial poético. Krenak (2022), desde la perspectiva amerindia, concibe el

bosque, como el lugar donde seres cooperan para coexistir y cohabitar el paisaje, y se diseña entre humanos y no humanos ¿Podría esta concepción del bosque ayudarnos a imaginar futuros donde evocar otras formas poéticas de vida? Para Krenak (2022), arquitectos y urbanistas pueden buscar en las florestas, formas de diseño para reconciliarse con la tierra, (re)aprender gramáticas, romper con concepciones urbanas obsoletas, y “ [...] convocar la floresta para entrar, para atravesar los muros, para florecer en la ciudad – floresciudad. Es una poética. Es evocar una poética de vida para romper estas murallas y hacer brotar desde dentro de la dura piedra alguna flor” (Krenak, 2022, p. 228).

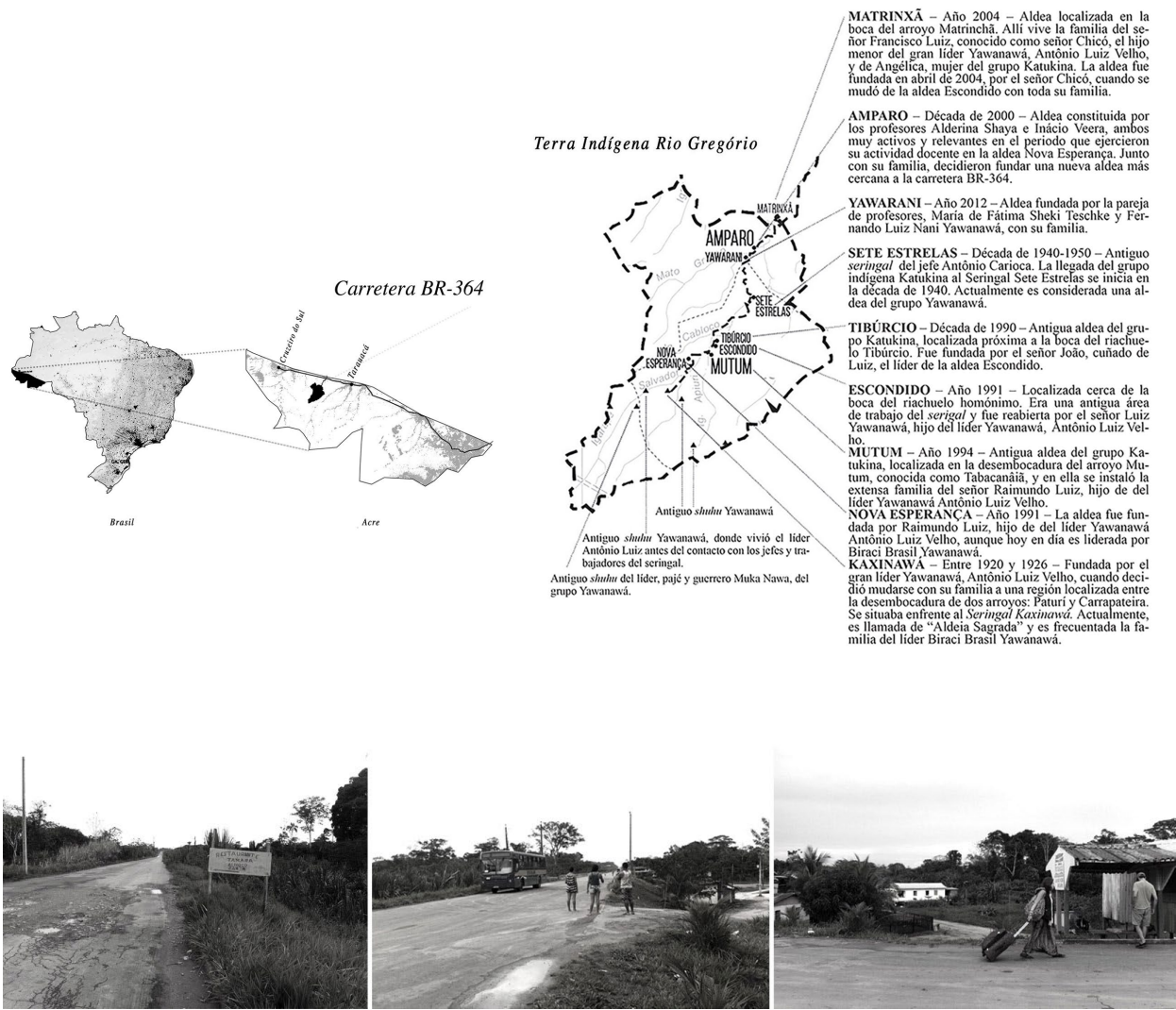
Desde este enfoque, las florestas se revelan como lugares donde se sostiene la poética de la vida y muestran caminos para restaurar la concepción del habitar la tierra, hacia un “futuro ancestral” (Krenak, 2023). En las tierras amazónicas, los pueblos indígenas, al practicar una teoría de cultivo generalizado, creen que otros seres contribuyen a organizar la tierra y hacerla más productiva (Cunha, 2023), “los pueblos indígenas, sin duda alguna, transformaron la floresta más favorable a la vida humana, pero no colonizaron la floresta” (Cunha, 2023). Según el líder Francisco Panahãi, los Yawanawá: “buscábamos siempre un equilibrio entre usar recursos y pensar en el día de mañana [...] teníamos mucho cuidado con la tierra” (Yawanawá, 2017, p.25). Raimundo Sales, hijo del último gran líder Yawanawá revela, “mi padre ya tenía en la sangre el presentimiento de las causas que el mundo abrazaría, la causa de la floresta, del medio ambiente” (Yawanawá, 2017, p.43). Ambos testimonios reflejan el carácter profundo y central del diseño Yawanawá territorial en su entorno forestal.

Estas sapiencias amerindias, se sostienen “presentes y activas, todavía hoy, siendo dinámicas y marcadas por procesos de resignificación que definirán nuestra relación con las memorias del cuerpo-territorio en el futuro de aquellos que todavía llegarán” (Xakriabá, 2020, p.111). Se trata de forjar vínculos entre la ciudad y la floresta, donde las formas de diseño vivas en la floresta Amazónica puedan abrir caminos de pensamiento para la construcción de otros mundos.

ESTUDIO
DE CASO

FORMAS DE DISEÑO DEL HABITAR YAWANAWÁ

La Tierra Indígena Río Gregorio, TIRG, se ve afectada por las dinámicas de la urbanización global, aunque esto no es evidente a simple vista (Figura 1). La investigación de campo reveló que, este lugar está profundamente interconectado con el proceso de urbanización total de la sociedad (Lefebvre, 1970; Brenner y Schmid, 2012). Existe un conjunto de vínculos económicos, políticos y sociales producidos entre el territorio Yawanawá y distintos agentes de la lógica urbana global a lo largo de las últimas décadas, que reposicionaron las formas de sociabilidad, alianza, (re)existencia y (re)invención en la Floresta Amazónica (Mendo, 2018). Además de las construcciones físicas, como la carretera BR-364 (Figura 2), y otras extensiones urbanas que han cristalizado el



territorio, hay una red de conexiones *no visibles*. Se trata de una infraestructura diseñada para el control de la naturaleza y su explotación, articulada por diversos dispositivos: satélites de comunicaciones para el control de las masas arbóreas forestales, centros de interpretación de la naturaleza como producto, normativas y entidades que transforman esta riqueza ambiental en *servicios ambientales*, del mercado internacional y finalmente, los sistemas financieros, que comercializan a escala planetaria los *activos forestales*. Toda una red interescalar *no visible* que soporta esta infraestructura diseñada para incorporar la floresta en los ritmos urbanos planetarios (Mendo, 2018).

PRÁCTICAS DE DISEÑO DEL PAISAJE

A pesar de los sofisticados dispositivos de silenciamiento de la cultura y saberes amerindios, los Yawanawá, han mantenido el diseño territorial de la Floresta Acreana. En diversas fuentes (Aquino e Iglesias, 1994; Ribeiro, 2005; Vinnya, Pinedo y Teixeira, 2007) se encuentran relatos que describen, incluso en la época del cauchal, como los Yawanawá mantuvieron sus prácticas de

Figura 1. Mapa de localización de la TIRG. Fuente: Elaboración del Autor, 2023

Figura 2. La carretera BR-364. Fuente: Fotografías del autor, 2016.



Figura 3. Diseño del paisaje en la aldea Mutum: múltiples puentes conectan una red diseñada de caminos forestales y cuerpos de agua, expresando la gestión forestal mediante un sistema de gradientes ambientales y producción de biomas. Fuente: Fotografías del autor, 2016.

diseño del paisaje amazónico: diseñaban las estradas de la extracción del caucho, construían las carreteras de rodaje, las colocaciones, los varaderos, los ramales, realizaban la circulación de la materia prima, proveían alimentos, etc. Investigaciones arqueológicas confirman la existencia de una infraestructura material construida en la región amazónica por los pueblos amerindios, evidenciando vestigios de una red de caminos para la comunicación, circulación y ocupación regional (Heckenberger, Petersen y Neves, 1999; Heckenberger, et al. 2008).

En la Tierra Indígena Rio Gregorio, TIRG, las conformaciones materiales observadas en el año 2016, como puentes, diques, caminos, sendas y plantaciones, reflejan y visibilizan los diseños territoriales de los Yawanawá (Figura 3). Esta tradición infraestructural se expresa en algunos relatos, donde los Yawanawá, recuerdan su autoría en el diseño de la circulación de caucho construyendo “grandes puentes para que pase la caravana” (Vinnya, Pinedo y Teixeira, 2007, p. 36). En Mutum, las prácticas de transformación

socio espacial, producidas por los Yawanawá. Se puede observar, en el diseño y producción de ambientes: cuerpos hídricos, sistemas de agricultura propios, jardines, huertas, entre otros. Este paisaje diseñado, revela un sistema de diferentes gradientes e intensidades en la gestión de biomas, donde aparecen: florestas maduras, florestas domesticadas, huertas/jardines, breñas, matorrales y asentamientos humanos. En definitiva, la percepción que se obtuvo, es que el paisaje *arquitectado* por los Yawanawá es reconocido como un patrimonio urbano de gran escala, donde los saberes geográficos, técnicos y materiales de los Yawanawá, han sido activados y transmitidos en el proyecto de recomposición de sus espacialidades.

PRÁCTICAS DE DISEÑO DE LA VIVIENDA CONTEMPORÁNEA

En el pasado, los Yawanawá construían grandes viviendas colectivas, que a lo largo de las décadas de contacto con los caucheros, experimentaron modificaciones, como la influencia en el diseño de la planta rectangular (Carid Naveira, 1999; Vinnya, Pinedo y Teixeira, 2007). A pesar de esto, se han mantenido tecnologías constructivas y materiales ancestrales, evidenciados en las cubiertas vegetales y en los sistemas de sujeción y amarre estructural. Sin embargo, en la actualidad los Yawanawá, no pretenden recomponer formalmente el hábitat colectivo ancestral, el *shuhu*⁵, y se percibe con atención el saber vivo arquitectónico, que implica un saber hacer, un saber construir, un saber inventar, y abrir caminos para otras arquitecturas posibles (Figura 4). Este proceso de reinención, se expresa en las viviendas de construcción recientes, donde el diseño innovador, establece evidentes transformaciones formales y funcionales de espacialidades originarias (Mendo, 2022).

En las últimas décadas, algunas aldeas Yawanawá han incorporado materiales industrializados, como láminas metálicas o de fibrocemento, afectando el confort climático y la calidad ambiental en la floresta. En el año 2016, en una conversación con la líder política de la aldea Mutum, Mariazinha Yawanawá, expresó la urgencia de consolidar ciertos conocimientos técnicos constructivos amerindios, que permitiesen la autoconstrucción y autogestión de los espacios. En aquel momento, el grupo ensayaba y buscaba activamente el lugar de la espacialidad Yawanawá desde el presente.

En el resurgir y mantener sus técnicas de diseño constructivas, se expresa su resistencia al apagamiento de sus saberes constructivos ancestrales, pero también la disconformidad con, una idea de evolución lineal espacial de su arquitectura. Hay un evidente ejercicio de diseño en este sistema de elecciones y decisiones en relación a las técnicas que son mantenidas y aquellas que son incorporadas y resignificadas en la contemporaneidad, ya que expresan un diseño vivo, en movimiento y abierto a una experimentación constante.

⁵ Para más información del *shuhu*, Fuente: "Entre a dança e a arquitetura das mulheres Yawanawá: práticas espaciais indígenas na contemporaneidade" (Mendo, 2022).



Figura 4. Viviendas en la aldea Mutum, que preservan tecnologías materiales ancestrales y exhiben mutaciones formales.
Fuente: Fotografías del autor, 2016.



Figura 5. De arriba hacia abajo: Diseño de espacios domésticos y cocina cerámica, maduración de frutas, mantenimiento de la cubierta y pescaría colectiva en la aldea Amparo. Fuente: Fotografías del autor, 2016.

PRÁCTICAS DE DISEÑO DEL COTIDIANO

Frente a la opresión del periodo colonial, afloran prácticas cotidianas de sustentación de sus modos de vida (Figura 5)— como las pescarías colectivas con técnicas ancestrales, la elaboración de cestos tejidos, el mantenimiento de cubiertas y técnicas de costura, la construcción manual de cocinas de cerámica y sistemas espaciales para acelerar la maduración de las bananas. Estas prácticas culturales y ambientales mantienen vivos los saberes tecnológicos Yawanawá y han evolucionado en uso, forma y función desde sus costumbres originales (Vinnya, Pinedo y Teixeira, 2007; Yawanawá, 2017).

Entonces, el estudio demuestra que, la aldea Mutum, cuenta con una red extensa de arquitecturas diseñadas para situaciones cotidianas, como bañarse en el río o lavar la ropa en el riachuelo, manteniendo la herencia de construcciones tradicionales para actividades productivas como cazar, pescar o cosechar.

Desde la década de los 90´, los Yawanawá han creado una variedad de



Figura 6. Prácticas de diseño artísticas. De arriba hacia abajo: Diseño de pulseras, adornos elaborados con materiales florales, y secado de las vestimentas usadas para las celebraciones colectivas o mariris. Fuente: Fotografías del autor, 2016.

elementos ornamentales y manifestaciones artísticas, liderados principalmente por el grupo de mujeres (Vinnya, Pinedo y Teixeira, 2007). Este movimiento incluye la recomposición de objetos, materiales y lenguajes, así como la formulación de nuevos diseños y significados, como pulseras y collares elaborados con abalorios (Mendo, 2022) (Figura 6). Mientras amplían y transforman repertorios de diseño gráficos, formales y materiales, se mantienen sensibles a la tradición cultural y al cuidado de sus ecosistemas. Estos diseños culturales domésticos, difuminan la línea entre arquitectura y paisaje, manifestando un auténtico patrimonio biocultural Yawanawá y desdibujando la distinción establecida por la perspectiva occidental entre cultura y naturaleza.

PRÁCTICAS DE DISEÑO DE ESPACIOS COLECTIVOS

Después de expulsar a los caucheros y madereros de su territorio, el grupo Yawanawá inició la recuperación de prácticas espirituales y festivas, como los mariris. Según Raimundo Sales Yawanawá (2017), en aquel contexto, surgió la



Figura 7. De arriba hacia abajo:
Tapiri en Mutum, construcción
en el riachuelo Mutum, *tapiri* en
Amparo, *tapiri* en Escondido, y
construcción en el Río Gregorio.
Fuente: Fotografías del autor,
2016.

pregunta “¿por qué no hacéis como antiguamente? nosotros jugábamos así y cantábamos así...” (Yawanawá, 2017, p. 3). Esta iniciativa se amplió, atrayendo visitantes urbanos interesados en la cultura y manifestaciones artísticas. Entre los años 2012 y 2013, surgió la propuesta de crear el Centro de Ceremonias y Curaciones en la aldea Mutum, para recibir a los visitantes de la Floresta. El Centro, construido con materiales autóctonos, cuenta con diferentes espacios colectivos e individuales (Yawanawá, 2017; Mendo, 2018) (Figura 7).

En el Centro de Mutum, las maderas utilizadas para levantar las estructuras fueron extraídas de la floresta circundante, los nudos y conexiones estructurales, se realizaron mediante amarres de fibra natural y las cubiertas se cubrieron con palmas. En estas construcciones, la madera proviene de la floresta circundante, y los nudos y conexiones estructurales se realizan con amarres de fibra vegetal, mientras que las cubiertas se confeccionan principalmente con hojas de palma del coquero. El espacio central de este ambiente, se utiliza para realizar ceremonias, construyéndose un

espacio circular, cubierto, pero sin paredes, denominado *tapiri*. Se trata de estructuras temporales con cubiertas cónicas que transmiten de manera más evidente los sistemas estructurales, constructivos y formales ancestrales. Los *tapiris* observados en las aldeas visitadas, cuentan con diversos tamaños, geometrías y materialidades, que se emplean para actividades grupales, ya sea de organización política, económica o festiva interna, y recomponen la *espacialización* concéntrica del *shuhu* y las danzas colectivas.

Se logra apreciar que, esta dinámica espacial-formal puede tener varias lecturas, pero destaca, principalmente, la relación entre la colectividad espacial e incluso constructiva, pues están edificadas a partir de un trabajo grupal, que evidencia la resistencia de los valores sociales y mecanismos compartidos por los Yawanawás, en contraposición a otras ordenes urbanas externas. De este modo, los *tapiris* y otros elementos de uso colectivo son conjuntos arquitectónicos y diseños espaciales, donde no se establecen límites con el entorno, sin barreras y muros, su diseño apela a construir vínculos y relaciones graduales con los diversos ambientes forestales adyacentes, a menudo también producidos como parte del conjunto espacial.

COMENTARIOS FINALES

Con sus rutinas culturales, los Yawanawá desafían diariamente las formas de dominación espacial mediante complejas estrategias políticas de mutación y adaptación a las dinámicas territoriales de su habitar, arraigadas en su cosmología, y así sobreviven “en otro mundo, un mundo de otros, de sus invasores” (Danowski y Viveiros de Castro, 2017). Este arsenal cognitivo, se manifiesta como una forma sensible de habitar poético, que habita entre-mundos, donde se manifiestan formas de diseño que reinventan y recomponen prácticas espaciales para un *futuro ancestral*, a través de espacios de resistencia simbólica, poética y cotidiana, reinterpretan y resignifican las infraestructuras de poder urbanas y que atraviesan su territorio, visibles y no visibles.

Se observó que, las espacialidades Yawanawá, paisajísticas, arquitectónicas, domésticas y diarias, materializan la recomposición de su espacialidad. Estas espacialidades, por tanto, no se configuran exclusivamente como símbolos, sino como formas de estar-en-el-mundo juntos, de habitar el colectivo y de acoger el espacio de la multiplicidad –que permite la polirracionalidad de voces y diálogos. El diseño de la gestión forestal a gran escala, se presenta como una lección sobre la magnitud de las transformaciones, la producción de nuevos biomas y la conversión de las florestas, redefiniendo la relación entre el diseño y el entorno y proponiendo una visión de coexistencia y codiseño entre humanos y no humanos, que abarca la producción del paisaje de forma extensa y prolongada en el tiempo.

Asimismo, se revela una concepción del diseño forestal sin límites ni barreras, es decir, de transiciones difusas entre ambientes con diferentes gradientes e intensidades en su producción y gestión, incluyendo la conexión de estos entornos, por medio de extensas redes de caminos y sistemas hídricos. La adaptabilidad emerge como, característica clave desafiando las tradicionales demarcaciones físicas en el diseño del paisaje. La capacidad de

planificación abierta, facilita la experimentación desinteresada y la apreciación estética, permitiendo la adaptación a nuevas ideas, favoreciendo la creatividad en el ámbito del diseño arquitectónico y paisajístico. Estas lecciones que se pudieron observar de los modos de vida de los pueblos de la floresta, desafían la concepción convencional de gestión del territorio y su enfoque implica el diseño de técnicas de alianza y cooperación entre especies.

La investigación revela que, existe un vasto conocimiento, percibido como patrimonio urbano, arquitectónico y biocultural, que constituye materia de estudio y de documentación interdisciplinar. Se trata de iniciar la construcción de otras bases gramaticales, que implican desatar lugares y establecer vínculos con nuevos interlocutores, realizando continuos desplazamientos que, permitan redefinir el locus de producción del conocimiento arquitectónico, para avanzar en la multiplicación de mundos. Desde el momento en que la crisis climática, avanza rápidamente condiciones límites de habitabilidad en la Tierra, y se deterioran las formas urbanas de habitar, por tanto, la siguiente investigación identifica la importancia y urgencia de *pensar, ampliar y aprender*, con las formas de diseño de las culturas amerindias.

Aquino, T. e Iglesias, M. (1994) *Kaxinawá do Rio Jordão: história, território, economia e desenvolvimento sustentável*. Rio Branco, Kenê Hiwê/Comissão Pró-Índio do Acre, COICA. OXFAM. <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/kaxinawa-do-rio-jordao-historia-territorio-economia-e-desenvolvimento-sustentado>

Bachelard, G. (1957) *La Poética del Espacio*. (4ª ed., 2000) Breviario. Fondo Cultura Económica, FCE.

Balée, W. (2006). The research program on historical ecology. *Annual Review of Anthropology*, 35.75-98. https://www.lakeheadu.ca/sites/default/files/uploads/53/outlines/2014-15/NECU5311/Balee_2006_AnnRevAnth_HistoricalEcology.pdf

Balée, W. (2008). Sobre a indigeneidade das Paisagens. *Revista de Arqueologia*, 21 (2), 9-23. <https://doi.org/10.24885/sab.v21i2.248>

Baniwa, D. (2021). Ficções coloniais. *Revista Zum*, (20), 1-184. Instituto Moreira Salles. <https://lojadoims.com.br/product/38192/zum-20>

Brenner, N. y Schmid, C. (2012) *Planetary Urbanization*. https://www.academia.edu/37576946/Neil_Brenner_and_Christian_Schmid_Planetary_urbanization_in_Matthew_Gandy_ed_Urban_Constellations_Berlin_Jovis_2012_10_13

Camargo-Tavares, L. (2013). *Fonologia, morfologia e sintaxe das expressões nominais em Yawanawá (pano)* [Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística]. Universidade Federal do Rio de Janeiro. <https://amerindias.github.io/referencias/sou13yawanawa.pdf>

Cançado, W., Moulin, G., Márquez, R. y Andrés, R. (2022). *Habitar o Antropoceno*. BDMG.

Carid Naveira, M.A. (1999). *Yawanawá: da guerra à festa*. Dissertação. [Tesis Mestrado em Antropologia Social]. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/80847/151413.pdf?sequence=1>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Crumley, C. L. (2007). Historical ecology: Integrated thinking at multiple temporal and spatial scales. https://www.researchgate.net/publication/40010750_The_World_System_and_the_Earth_System_Global_Socioenvironmental_Change_and_Sustainability_Since_the_Neolithic

Cunha, M. C. (2023). *Anti-domesticação*. PISEAGRAMA. Vegetalidades

Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2017). *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Futuros Póximos. Instituto Socioambiental.

Heckenberger, M., Petersen, J. y Neves, E. (1999). "Village Size and Permanence in Amazonia: Two Archaeological Examples from Brazil". *Latin American Antiquity*. (4) 10. 353-376. https://www.researchgate.net/publication/248329217_Village_Size_and_Permanence_in_Amazonia_Two_Archaeological_Examples_from_Brazil

Heckenberger, M., Russell, C., Fausto, C., Toney, J. R., Schmidt, M. J., Pereira, E., Franchetto, B. y Kuikuro, A. (2008). Pre-Columbian urbanism, anthropogenic landscapes and the future of the Amazon. *Science*, 321 (5893). 1214-1217. <https://doi.org/10.1126/science.1159769>

Heidegger, M. (1951) *Construir, habitar, pensar*. Oficina de Arte y Ediciones.

Sistema de información de Salud Indígena, Siasi/Sesai, (2014). Terra Indígena Rio Gregório Área habitada por Katukina Pano e Yawanawá. <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3846>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE. (2002). Território brasileiro e povoamento. História indígena. Tierras Indígenas. <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/historia-indigena/terras-indigenas.html>

Jecupé, K.W. (1998). *A Terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. Peirópolis.

Krenak, A. (2022). *Saiam desse pesadelo de concreto!*. En : Habitar o Antropoceno. BDMG Cultural.

Krenak, A. (2023). *Futuro Ancestral*. Companhia das Letras.

Lefebvre, H. (1970) . *A revolução urbana*. Editora UFGM.

Mendo Pérez, M.A. (2018). Tudo o que era ar se desmancha no capital: formas de urbanização extensiva na Terra Indígena Rio Gregório do estado do Acre. [Tesis de Doctorado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro. <http://objdig.ufrj.br/42/teses/869355.pdf>

Mendo Pérez, M.A. (2022). Entre a dança e a arquitetura das mulheres Yawanawá: práticas espaciais indígenas na contemporaneidade. *PosFAUUSP*, 29(54), <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.posfauusp.2022.176960>

ONU (2021). State of the World's Indigenous Peoples: Rights to Lands, Territories and Resources. <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/wp-content/uploads/sites/19/2021/03/State-of-Worlds-Indigenous-Peoples-Vol-V-Final.pdf>

Povos Indigenas no Brasil. (2023). Quem são?. https://pib.socioambiental.org/pt/Quem_s%C3%A3o

Ribeiro, L. (2005). Metrópoles. Entre a coesão e a fragmentação, a cooperação e o conflito. *Revista eure*, (31)939, 104-107. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612005009300008

Schlee, R. A. (2012). A contribuição dos arquitetos para o estudo da morada indígena. *Ciência & Ambiente*, 45. 78,90.

Vinnya, A. L., Pinedo, M. L. y Teixeira, G. (2007). *Costumes e Tradições do Povo Yawanawá*. Organização dos Professores Indígenas do Acre. <https://cpiacre.org.br/wp-content/uploads/2020/03/Costumes-e-Tradicoes-do-Povo-Yawanawa.pdf>

Xakriabá, C. (2020). Amansar o giz. *PISEAGRAMA*. 14. 110-117. <https://piseagrama.org/amansar-o-giz/>

Yawanawá, P. (19 de abril de 2017). Plano de vida Yawanawá. *Portal Tarauacá*. <https://estadodoacre.com.br/2017/04/tarauaca-plano-de-vida-yawanawa/>

**Francisco
Hernández-Spínola**

Licenciatura en Arquitectura,
Profesor de Tiempo Completo,
Facultad de Arquitectura
Universidad Nacional Autónoma de México,
Ciudad de México, México
<https://orcid.org/0009-0004-7754-0504>
fhspinola@fa.unam.mx

TERRITORIOS DE AGUA Y ARENA. LA CONFIGURACIÓN DEL TERRITORIO HUAVE ENTRE EL TIEMPO Y EL ESPACIO EN SAN MATEO DEL MAR, OAXACA, MÉXICO

TERRITORIES OF WATER AND SAND. THE CONFIGURATION OF THE HUAVE TERRITORY BETWEEN TIME AND SPACE IN SAN MATEO DEL MAR, OAXACA, MEXICO

TERRITÓRIOS DE ÁGUA E AREIA. A CONFIGURAÇÃO DO TERRITÓRIO HUAVE ENTRE TEMPO E ESPAÇO EM SAN MATEO DEL MAR, OAXACA, MÉXICO



Figura 0. Paisaje de parque eólico visto desde Santa María Xadani en un extremo de la laguna. Fuente: Achirvo del autor, 2023

Investigación financiada por el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT). Programa Ciencia de Frontera, Proyecto: Estudio de la filosofía de los pueblos originarios para habitar el territorio. Paisaje cultural, Saberes vernaculares y bioculturales. ID 51229.

RESUMEN

El pueblo huave de San Mateo del Mar, Oaxaca, está ubicado en la barra de arena dentro de la zona lagunar del istmo de Tehuantepec. Desde una aproximación de metodología horizontal, a través de la teoría fundamentada se identificaron diversas categorías y una de ellas es el territorio, que, a partir de su geografía lagunar, dio origen a un tejido tangible e intangible entre el tiempo y el espacio, a través de las relaciones entre el agua, la arena, los vientos y las estrellas, creando una cosmovivencia y convivialidad que aún persiste en nuestros días, y que se manifiesta en el habitar a través de la pesca, la fiesta y la vivienda. En situaciones muy particulares de esta cultura, entidades naturales transforman el territorio y permiten nombrar paisajes ancestrales de sublime poética. Esta manera de habitar entre el agua y la arena es la materialización de los procesos de territorialización de una cultura como la huave/ikoots.

Palabras clave: territorio, arquitectura vernácula, patrimonio material e inmaterial, teoría fundamentada.

ABSTRACT

The Huave town of San Mateo del Mar, Oaxaca, is located on the sand bar in the Tehuantepec isthmus's lagoon area. Diverse categories were identified using a horizontal methodology approach and grounded theory. One of them is the territory, which, from its lagoon geography, gave rise to a tangible and intangible fabric between time and space through the relationships between water, sand, winds, and stars, creating a cosmo-existence and conviviality that persists today, manifesting itself in living through fishing, partying, and housing. These are particular situations of this culture that, through the natural entities, transform the territory and allow the naming of ancestral landscapes of the poetic sublime. This way of living between water and sand is the materialization of a culture's territorialization processes, particularly the huave/ikoots.

Keywords: territory, vernacular architecture, tangible and intangible heritage, grounded theory

RESUMO

A aldeia Huave de San Mateo del Mar, Oaxaca, está localizada em um banco de areia dentro da área lacustre do Istmo de Tehuantepec. A partir de uma abordagem metodológica horizontal, por meio da teoria fundamentada, foram identificadas várias categorias, uma das quais é o território, que, com base em sua geografia lacustre, deu origem a um tecido tangível e intangível entre o tempo e o espaço, por meio das relações entre água, areia, ventos e estrelas, criando uma cosmovivência e convivência que ainda hoje persiste, que se manifesta no habitar por meio da pesca, dos festivais e da moradia. Em situações muito particulares dessa cultura, entidades naturais transformam o território e permitem nomear paisagens ancestrais de poética sublime. Esse modo de habitar entre a água e a areia é a materialização dos processos de territorialização de uma cultura como a dos Huave/ikoots.

Palavras-chave: território, arquitetura vernacular, patrimônio tangível e intangível, teoria fundamentada.

INTRODUCCIÓN

LA VIDA MAREÑA DE LOS HUAVES DE SAN MATERO DEL MAR, OAXACA

Dentro de la barra de arena que se ubica al sur de la laguna mayor del istmo de Tehuantepec en Oaxaca, México, se encuentra enclavado el municipio de San Mateo del Mar; que a su vez es cabecera municipal y que alberga a rancherías, colonias, agencias y comunidades que se han desprendido del pueblo origen o fundacional (Bailón, 2001), el que se origina al dividirse el pueblo huave/*ikoots* en cuatro grandes grupos, dando origen a San Francisco del Mar, San Dionisio del Mar, Santa María del Mar y San Mateo del Mar; todos alrededor de las lagunas del istmo. San Mateo del Mar o *Tikambaj* como lo denomina sus habitantes en huave (*ombeayüüts*), lengua nativa del lugar, ha existido desde hace más de 500 años según algunas crónicas orales de sus habitantes, los que aseguran que vinieron por el mar de tierras lejanas del sur y que poblaron todo el territorio istmeño lagunar (García Souza, 2017), desde las escarpadas montañas hasta la costa, además su idioma no tiene ningún parentesco lingüístico con otro idioma en México, haciéndolos portadores de saberes únicos en la vida mareña del istmo y una visión igual de singular del mundo.

Figura 1. Mapa del istmo de Tehuantepec ubicando a San Mateo del Mar. Fuente: Elaboración por el Laboratorio de Procedimientos y Sistemas Constructivos Tradicionales (LABPYSCT), 2023. Basada en una imagen aérea tomada desde googleearth.

La condición geográfica de este lugar en la barra, evoca de alguna manera, un cuerpo de arena franqueado por agua, una isla, de un paisaje horizontal infinito bordeado por la bruma marina y que a lo lejos después, de la laguna sagrada del norte (Laguna Inferior) y el mar muerto (Laguna Superior) y que en huave/*ombeayüüts* se nombran *kalüyndek* y *Tsolyüw* respectivamente (Tallé, 2020), se vislumbran las montañas que dan pie a la parte alta del istmo, ante ellas, se han postrado los grandes ventiladores de focos rojos que el mismo Quijote arremetería contra ellos y que han



transformado el paisaje lagunar en busca de una responsabilidad ambiental que habría que revisar (Figura 1).

Por otra parte, el dominio de los vientos que entran por el sur (*kwak*), trayendo la lluvia producto del enlace entre la mujer blanca (*Müm Nucherrec*) y el viento del norte (*Teat lünd*) (García Souza, 2017), son parte de los marcadores temporales que cambian las estaciones (Campos, 2016) y que determinan la vida cotidiana de los huaves/ikoots, a su vez en otra estación, la fuerza de los vientos del norte modifican esas actividades en la época de secas y que por dicha fuerza hace avanzar lentamente las dunas de arena por toda la barra, trasformando el paisaje en grandes extensiones desérticas (Tallé, 2020).

En la inmensidad del mar vivo al sur, el Océano Pacífico (*Nadam ndek*), es donde los pescadores más hábiles, lanzan sus cometas o papalotes al viento en la temporada de secas, cuando el pescado y el camarón escasean en las lagunas, los papalotes surcan el cielo y se encuentran con bancos de peces, en la distancia adecuada mar adentro, dejan caer la red que lleva como pasajera, para recolectar la pesca en un mar fuerte y violento y desde la orilla, en la arena, jalan las cuerdas que tejen la red hasta que logran sacar la preciada pesca que, alimentará a las familias o se comercializará en el mercado. (Mora, G. 2018. Im 04seg) .

Mientras tanto, en los límites brumosos del este (*nonüt*) y oeste (*noleat*), dan pie al ancho cuerpo de arena y tierra, donde se configuran las otras actividades marcadas por el caminar del sol y la luna (Lupo, 1991), dentro de ellas, la ganadería y la agricultura como las principales, ambas actividades configuraron el territorio en el pasado (Zizumbo y Colunga, 1982b), y ahora han perdido maestros y aprendices transformando la manera de habitar en la barra de arena.

La vida mareña en San Mateo del Mar, es regida principalmente por los ciclos de lluvia y secas, ya que es muy marcada la transformación del territorio a partir de la presencia del agua, tanto en la barra de arena como en la zona lagunar; que a su vez marca la posibilidad de realizar las actividades productivas y ceremoniales a lo largo de estos ciclos. La presencia del agua en la barra de arena, genera cambios significativos en el paisaje, la movilidad y las actividades cotidianas; el surgimiento de estos cuerpos de agua, en algunos puntos del territorio, es determinado por su ubicación y relación con el terreno alto o bajo, dando pie a cuerpos de agua salada como la laguna sur o laguna Quirio (*kawak ndek*) y otros de agua dulce como, un bajial que le dicen *wajyow* (agua a la nuca del pueblo), (Tallé, 2020).

Se observa que, el territorio se configura por estas presencias líquidas y su relación con los cuerpos de arena que conforman la barra, así como la presencia trasformadora y móvil de las dunas de arena que vagan por la barra, impulsadas por la fuerza de los vientos del norte, ya en el pasado han generado el abandono de casas y pueblos, porque las devora y las deja ocultas en su cuerpo arenoso (Figura 2).

Figura 2. Embarcaciones en la Laguna Quirio (*kawakndek*) sin agua. Fuente: Elaborado por LABPYSCT, 2023



Estas condiciones geográficas y climáticas han dado pie para que la cultura huave/ikoots de San Mateo del Mar, sea particular y muy diferente a los otros tres pueblos huaves de la región, generando paisajes domésticos de mucha privacidad e intimidad a través de la delimitación de los solares (*nden*) (Diedbold, 1966), por medio de cercas naturales de carrizo que, defienden de los fuertes vientos y aleja las miradas de curiosos del corazón de las casas de palma (*iümnit*). (Herrera y Hernández, 2017).

Los ciclos de lluvias y secas, han configurado la vida huave/ikoots en dos grandes grupos, la primera relacionada con la parte económica y productiva por su relación con la pesca, y la segunda con las actividades ceremoniales o religiosas, éstas se ordenan para el proceso del pedimento de lluvia, bienestar y abundancia para todos los habitantes (Campos, 2016), tarea que será encomendada a los hombres de cuerpo-nube (*mombasoic*), jerarquía religiosa y los *montag ombas* (los del cuerpo grande) (Millán, 2007; Ramírez, 2009), la autoridad civil, quienes son los encargados de ofrendar y hacer los



pedimentos junto con los habitantes y sus santos, entre las olas del mar vivo que llegan a la playa, en la orilla que junta el agua y la arena. (García Souza, 2017)

El conjunto de aspectos sociales, políticos, religiosos, productivos y culturales, han dado pie y trazado camino, en la manera de aprovechar al máximo un páramo adverso, apropiándose de las cosas buenas del lugar y transformando de a poco las malas, estas prácticas han marcado el territorio dejando huellas e indicios en muchos sentidos, pero siempre guiados por el tiempo lunar y celeste (Lupo, 1991).

Estas mismas condiciones del territorio mareño, han acercado a las empresas de energía eólica (Zanotelli y Tallé, 2019), a instalar en la región varios parques eólicos, transformando el paisaje y contribuyendo al cambio de rutas aéreas de algunas aves de la región y en sus locales de anidación, (Figura 3) además de ser un punto de conflicto entre las comunidades, ya que algunos se ha beneficiado, pero han perdido el uso y tránsito de su territorio, alterando la manera de habitar en la región que, no sólo impacta a los huaves/ ikoots (Zanotelli y Montesi, 2022), sino que, a los otros municipios colindantes que si han cedido a la presión de estas empresas y que han empeñado su territorio por un siglo, donde se establecen las contradicciones entre el paisaje propio, lleno de simbolismos y relaciones con la cultura, y la otra visión, donde el beneficio ambiental es la bandera en la ocupación de un territorio que su aprovechamiento no considera en lo inmediato a los habitantes (Zantonelli y Tallé, 2019).

Figura 3. Paisaje de parque eólico visto desde Santa María Xadani en un extremo de la laguna. Fuente: Achirvo del autor, 2023

METODOLOGÍA

RECONOCIENDO EL HABITAR Y EL TERRITORIO ENTRE EL AGUA Y LA ARENA.

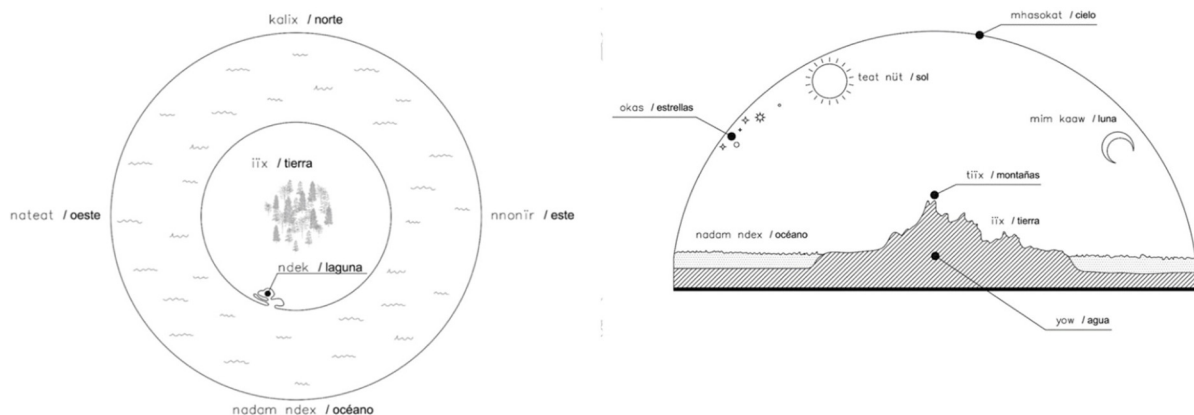
Para reconocer y caracterizar el habitar de la comunidad huave/*ikoots* de San Mateo del Mar, se realizaron visitas y estadías que permitieron llevar a cabo trabajo de campo en diferentes temporadas, a lo largo de nueve años, interrumpidos por la pandemia de COVID-19 y un fuerte enfrentamiento entre la misma comunidad, que tuvo un desenlace funesto y que, los marcó fuertemente.

Por otra parte, la revisión de material documental, aporta indicios e indagaciones de múltiples contextos y disciplinas, sobre cómo se organiza el territorio, la vivienda, las actividades cotidianas y las festividades religiosas, permiten realizar cruces de información de manera más completa y compleja, a través de la discusión en seminario y las aportaciones en mapas, producto de cartografías participativas (Castaño-Aguirre, et al. 2021) y registros fotográficos, como evidencia de los fenómenos en la manera que habitan los pueblos originarios, desde su sistema de creencias y acciones en relación, con el entorno mareño, donde se han moldeado de manera simbiótica la cultura huave y el territorio istmeño (Ingold, 2002).

También a partir del año 2021, se inició el proyecto CONACYT de ciencia de frontera “Estudio de la filosofía de los pueblos originarios para habitar el territorio. Paisaje cultural, saberes vernáculos y bioculturales”; que de manera transdisciplinar, han venido discutiendo los diferentes fenómenos alrededor del habitar y el territorio, desde una metodología horizontal (Corona, 2019) y teoría fundamentada (Corbin y Strasuss, 2002), que fueron arrojando algunos códigos y categorías que se han ido explorando, desde una visión holística, ya que varias de las categorías y códigos se entrelazan debido a que la vida no es fragmentada, sino por el contrario todo es un conjunto de acciones y creencias que configuran el habitar y se apropian el territorio (Giglia, 2012).

Dentro de las diversas categorías que surgieron de la metodología horizontal y la teoría fundamentada, se encuentra el territorio, la territorialidad y la territorialización (Castaño-Aguirre, et al. 2021), que serán el tema de este artículo, ya que las particularidades de sus sistemas de creencias y las características en la manera como han habitado los huaves/*ikoots* de San Mateo del Mar, han logrado apropiarse de un lugar agreste y abandonado, que en los siglos anteriores, otros pueblos originarios despreciaron y por esas mismas características del territorio, los huaves/*ikoots* fueron desplazados a esta inhóspita región a lo largo de su historia, primero por los zapotecos, y posteriormente por los españoles (Bailón, 2001), dando así una cultura mareña muy particular, debido a su relación entre las lagunas del istmo de Tehuantepec y las fuerzas descomunales del Océano Pacífico o *Nadamndek*, gran mar sagrado en *ombeayüts* (Tallé, 2020).

A través de los mapas, los dibujos y las fotografías que se realizaron con miembros de la comunidad, entrevistas y talleres, se registraron las manifestaciones de los procesos de territorialización y de territorialidad, que configuran y establecen un orden y un sentido en el territorio a partir del habitar mareño de los huaves/*ikoots* de San Mateo del Mar.



EL TIEMPO, EL ESPACIO, EL AGUA Y LA ARENA EN LA CONCEPCIÓN DEL HABITAR HUAVE DE SAN MATEO DEL MAR.

“El mundo es redondo como una moneda, el cielo es como una jícara volteada sobre el mundo. Y por la parte de adentro de esa jícara pasan el sol, la luna y las estrellas. Abajo del mundo no hay más hay hueco; allí está una muchacha alta y larga que se llama jal nüch. Ella carga la tierra; cuando se cansa, se acomoda y por eso tiembla. Cuando tiembla no se espantan; sólo dicen que la muchacha se está acomodando.”
(Ramírez, 2009, pp. 14-15)

La presencia de los huaves/*ikoots* en la zona lagunar del istmo de Tehuantepec, principalmente en la barra frente al mar ha generado un trazado del pueblo de manera reticular; responde no sólo a la organización de los solares (*nden*) en relación a los cuerpos de agua que lo atraviesan, sino que también tiene la referencia entre, la relación del pueblo y los cuerpos de agua en sus extremos norte (*kalüy*) y sur (*kawak*), esto debido a su marco de referencia absoluto (figura 4), que tienen para ubicarse en el mundo (Campos, 2016); es decir, que a partir de su relación con el mundo y los diferentes rumbos que lo conforman, y no como una referencia antropocéntrica, ya queles nombran así; rumbo norte-*kalüy*, rumbo sur-*kawak*, rumbo este-*noniit* y el rumbo oeste-*noleat*, lo que configura una primera malla en el territorio, donde se relacionan los elementos como el agua, los animales, los árboles, las plantas, las montañas, el viento, la lluvia, el camino de la luna, el camino del sol y el camino de los vientos (figura 5); donde todos adquieren un sentido o dirección dependiendo el fenómeno que los mueva, por ejemplo, el viento del norte (*teat iünd*) su dirección va de norte a sur y con su fuerza de 120 km/hr; moviliza las dunas de arena (*wiüd*) y se dice que su frente (*ombas*) o cara, va al sur y su espalda (*pech*) al norte (Tallé, 2020), esto por el sistema de merónimos **1**, en el que le dan características de partes de cuerpo, metáforas o proyecciones geométricas a toda entidad con la que se relacionan. A partir de esta condición de identidad que, tienen los artefactos y los ecofactos (Pérez De Micou, 2013), desde la visión huave/*ikoots*, también podemos hablar de la presencia de agentes y agencias (Ingold, 2007), que son considerados por parte de los pueblos originarios, de manera más cotidiana y ancestral, a diferencia de la visión centroeuropea, es decir, las otredades generadas desde la

RESULTADOS

Figura 4. Representación del cielo, según los conceptos *Ikoots*. Basado en Alessandro Lupo. Fuente: Elaboración por el Autor, 2019

1 RLos merónimos son términos que lexicalizan partes de objetos como tal. Es decir, tiene la relación parte-todo como parte de su significado. En Mesoamérica, los merónimos son a menudo términos de partes del cuerpo, pero también pueden referir a características geométricas de objetos y regiones espaciales. En huave los merónimos son partes del cuerpo por lo tanto se comportan de alguna manera como ellos. (pero no para marcación de número). (Herrera, 2013)

Figura 5. San Mateo del Mar en ciclo de lluvias. Fuente: Campos, 2016. Sonido Símbolo



convivencia en el día a día, esto a través del idioma o lenguaje huave/*ombeayiüts*, tiene y da estas características para hablar de lo que los rodea y construir así una cosmovivencia y convivialidad donde, se tocan todos los mundos como lo menciona S.Yampara (2011).

La fuerza dual, es muy importante para los huaves/*ikoots* dentro de su cosmovivencia (PYampara, 2019), ya que mantiene el equilibrio entre las partes, debido a esto, las prácticas sociales se rigen de acuerdo a esta concepción, donde lo masculino es asociado al norte (*kalüy*), al frío, lo seco y el rayo; y lo femenino, está asociado al sur (*kawak*), lo húmedo, lo cálido y el viento; en ambos casos son conceptos ligados a los elementos naturales implicados, en los procesos de la lluvia y el agua, que transforman el paisaje en cada cambio de ciclo y abren la puerta a actividades diferentes que, se hacen en el ciclo anterior: (Campos, 2016). Es tan importante la condición dual que, al nacer un bebe o un nuevo integrante, la placenta se entierra en el solar dependiendo del sexo, de acuerdo al rumbo que le corresponda, así también dentro del panteón del lado sur, está destinado para las mujeres y el norte para los hombres, esto también abona a la concepción de las dualidades complementarias del equilibrio, concepto presente en muchos de los pueblos originarios de México (León-Portilla, 1980; P.Yampara, 2019).

Por otra parte, la presencia de los ciclos, es algo muy marcado en la vida cotidiana de los huaves/*ikoots* de San Mateo del Mar , (Figura 6) ya que son los que guardan el equilibrio entre las lluvias y las secas, las actividades agrícolas y las actividades pesqueras (Zizumbo y Colunga, 1982a), además de marcar el fin y el inicio de las festividades religiosas, cuestión que se ha ido mermando con la presencia de otras religiones diferentes a la católica, que han trastocado estas actividades festivas, que van más allá de los cultos judeo-cristianos, sino más bien, sincretismos de las prácticas mesoamericanas de los huaves/*ikoots* en su concepción de la relación con el mundo, son tan importantes estos ciclos que, de ellos depende el buen vivir o vivir en salud (*monapaküy*) (Tallé, 2020.) dado por su relación estrecha con las actividades productivas que alimentan a la población, como por el alimento espiritual, en la participación de las festividades religiosas.

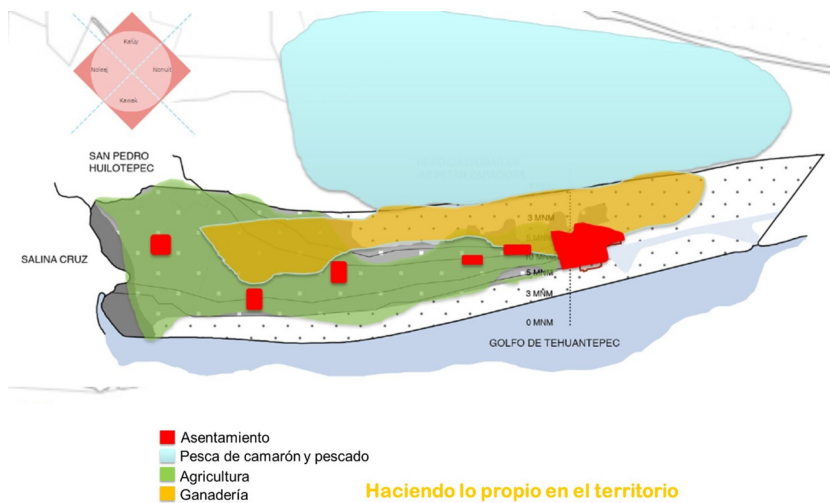


Figura 6. Configuración del territorio. (2023) Fuente: Elaboración por el Autor.

A su vez, los ciclos también marcan el territorio con el tiempo y el espacio, debido que, con la presencia y ausencia de lluvia, el paisaje se transforma de manera extrema, no sólo reverdece la poca vegetación que vive en la barra, sino que también, aparecen cuerpos de agua de gran tamaño, incluso se pueden navegar y algunos cambian los caminos, yendo de un lado a otro de San Mateo del Mar, además, de acuerdo a estas presencias acuáticas y en relación con la cantidad de lluvia, estos cuerpos de agua se vuelven o no, propicios para la pesca de camarón (*tixem*) y lisa (*mil*) principalmente, ligado también al tiempo lunar que hace que las mareas del océano y las lagunas se junten, dando paso a la llegada del camarón a las lagunas y los cuerpos de agua que se forman durante la temporada de lluvias a lo largo de la barra. Dentro de los ciclos lunares, se consideran tres tiempos; del ocaso al alba, la luna nueva y la luna llena, ya que, años atrás en las noches de pesca, marcaban el ritmo de trabajo con la atarraya y el chinchorro para los pescadores que eran grandes observadores celestes (Lupo, 1991), por otra parte, la luna llena cambia las mareas en el mar y las lagunas, ilumina los caminos nocturnos para ir a Tehuantepec y a Salina Cruz (García Souza, 2017), además, de propiciar las actividades nocturnas a la luz de la luna para las familias de San Mateo del Mar. Estos encuentros, entre tiempo y espacio, también son fronteras para las actividades sociales y económicas, ya que, asentar el tiempo desde la cosmovivencia huave/*ikoots* implica una manera de entrar en sinergia con el mundo, para los huaves/*ikoots* el tiempo le pertenece a Dios y las actividades que se realizan en el territorio como; la pesca, la agricultura u otras, se rigen por el respeto y la sincronía con los otros mundos, marcando el territorio, (S. Yampara, 2001), a través de la presencia de los cayucos, los palos para las redes, los refugios de pescadores, que actúan como procesos de territorialización, es decir, como se han apropiado de manera tangible y recíproca del territorio, coexistiendo, los habitantes y el entorno de manera sincrónica.

El entramado reticular del pueblo, en su trazado, tiene la particularidad de construir una serie de corredores o andadores que van de este (*nonüt*) a oeste (*noleat*), para conectar la parte central y más antigua del pueblo, estos corredores franqueados por las cercas vivas de árboles, arbustos o de

Figura 7. Casa en San Mateo del Mar. (2023) Fuente: Archivo personal del Autor.

Figura 8. Recorridos de las peregrinaciones en la fiesta de la candelaria (femenino) y corpus chiristi (masculino) Fuente: Elaborado por LABPYSCT, 2023



carrizo que, conforman los límites de los solares (*ndén*) y las casas, generan un mecanismo de protección para los habitantes (Herrera y Hernández, 2017) que, en la temporada de secas, mientras la arena se desplaza con el fuerte viento del norte a gran velocidad, puede lastimar a los habitantes y estos corredores a su vez, ofrecen un sistema de movilidad peatonal, que se utiliza con más intensidad en el ciclo de secas, sin alterar la privacidad e intimidad de la vida cotidiana de los habitantes de la zona central de San Mateo del Mar (Figura 7).

Como parte del trabajo de la cartografía participativa (Castaño-Aguirre, et al. 2021), se encontró una red de cruces que, rodeaban el casco central del pueblo de San Mateo del Mar; haciendo referencia, que era utilizado por sus habitantes, para proteger al pueblo del diablo, esta serie de cruces rojas, son utilizadas como lugares de oración pero también, para hacer ofrendas, identificadas como marcas en el territorio, que establecen un límite, un cuerpo central (*ombas*) y la iglesia como cabeza (*omal*) (Tallé, 2004; García Souza, 1999), para el pueblo de San Mateo del Mar (Millán, 2007), desde donde se

organiza el resto del pueblo a partir del solar (*ndén*), que es la unidad básica familiar; que crece como brazos y piernas en el territorio, dando origen a los barrios que, conforman el pueblo fundacional (Diedbold, 1966). A su vez, esta red de cruces, sirve como límite espacial para las peregrinaciones de los santos (Figura 8), los que sólo salen a recorrer la parte central del pueblo; límite que solamente es transgredido, cuando realizan el ritual de pedimento de lluvia a la orilla del mar, que es uno de los más importantes en el calendario huave/*ikoots*.

Se advirtió que, dentro de la festividad de Corpus Chiristi en la semana santa, según el calendario católico, sucede un fenómeno en las calles del centro de San Mateo del Mar; aparecen en medio de ellas, tres construcciones efímeras que están perfectamente localizadas, ya que tienen la preparación para el hincado de horcones, que le darán cuerpo al *Ninemok*, estas estaciones son construidas para la peregrinación, armándose y desarmándose en un día, con las técnicas tradicionales de construcción con palma (*nit*) de la región (Ingold, 2012), además, es importante mencionar que, esta arquitectura efímera llegó mucho antes que las calles, ya que la carretera, tiene apenas 15 años aproximadamente de construida, la que ha acelerado el proceso de transformación de San Mateo del Mar:

Por tanto, estos son un breve recuento de los fenómenos de tiempo y espacio, que dan lugar a la apropiación y configuración del territorio de manera cíclica y cambiante con cada estación, entre la mezcla de las actividades sociales, productivas y religiosas, donde la territorialización es parte del proceso en la manera de habitar en la barra de arena y agua.

LOS TERRITORIOS CONFIGURADOS POR EL HABITAR ENTRE EL TIEMPO Y EL ESPACIO DE SAN MATEO DEL MAR.

DISCUSIÓN

Podemos partir de la consideración de uno de los conceptos o categorías más complejos, es el territorio, del que se desprenden varios fenómenos que, lo emparentan de manera intrínseca con otros elementos de la cultura mareña del istmo de Tehuantepec.

El territorio, puede ser considerado como una categoría multidimensional que, no sólo vincula la apropiación e identificación con un espacio físico, sino que también, profundiza en las construcciones sociales, políticas y simbólicas en la cotidianidad (Illicachi, 2014).

Para los huaves/*ikoots*, el territorio es lo siguiente; según el Atlas de nombres de lugares de los *ikoots* de San Mateo del Mar, realizado por Tallé (2020):

IÜT

Niüng akül wüx meawan leaw almajlüy, palpalwüx nipilan, xiül, soex. Alkij nadam kambaj, nine kambaj, rüñch, korrü, at ndek nine ndek, nadam ndek. Ajlüy arej ombas iüt: wiiüd, chikot iüt, ndeor.

Tierra, terreno

“Donde vive todo lo que existe, diferentes tipos de personas, de animales, de árboles y de plantas. Ahí están los pueblos grandes y pequeños, ranchos y corrales, así como mares, lagunas y océanos. Existen tres formas de tierra: arena, tierra friable y lodo” (Tallé, 2020, p. 12).

A través de esta definición, podemos encontrar la esencia de la manera de relacionarse y considerar todo lo que los rodea, entrando a la dimensión compleja de la cosmovivencia y convivencia que, S.Yampara (2011), toma prestada de la mirada andina y que plantea que, existen cuatro mundos viviendo de manera paralela y que todos cuentan con seres, presencias, entes, con los que coexistimos, cuando esa coexistencia se da de manera respetuosa, situación que comparten los pueblos originarios mesoamericanos y en este caso los huaves/*ikoots* de San Mateo del Mar (P. Yampara, 2015), además de constituir una comunidad eco-biótica natural que, rompe con el pensamiento colonial sobre la relación con la naturaleza y refuerza la práctica de convivencia entre todos los que habitan el universo de la barra de arena y los sagrados mares como lo plantea S.Yampara (2016), de ahí la importancia de hacerlo desde o desde el pensamiento -colonial (Boaventura de Sousa, 2010).

A su vez, estas prácticas cotidianas, hábitos (Heidegger, 1997; Azevedo Salomao, 2010; Giglia, 2012), dan forma a la manera de habitar en este paraje de agua y arena, generando acciones sobre el espacio material (territorialización) transformándolo de acuerdo a la manera que perciben el territorio (territorialidad), generando así una particular simbiosis entre los habitantes y su entorno natural. (Ingold, 2002; S. Yampara, 2001)

Por otra parte, estas redes o mallas que se tejen entre los diferentes seres que habitan el territorio, práctica muy común entre los pueblos originarios de Mesoamérica y de lo cual hay poco registro documental ancestral, pero si bastantes documentaciones etnográficas que se conservan en la actualidad, pueden ser referidas a las explicaciones que plantea (Ingold, 2002; Ingold, 2007; Ingold, 2012) en sus diferentes publicaciones acerca del habitar, en que suscita esta consideración de los agentes y agencias, en cómo el territorio se transforma con la presencia humana y como los seres humanos son condicionados por su relación con el territorio, desde esta aproximación para una nueva antropología (Ingold, 2002), donde es posible sistematizar la manera en que se registra el relacionamiento de los mundos de P. Yampara (2015) y las presencias locales de San Mateo del Mar:

CONCLUSIONES

Pareciera una obviedad, la manera en que se configura el territorio de San Mateo del Mar, pero la profundidad de estas decisiones por parte de la comunidad, están basada en siglos de habitar la barra de arena franqueada por los mares, donde las prácticas sincréticas de cinco siglos de habitar, se han ido transformando como se ha transformado la cotidianidad, y donde se corre el riesgo de la desaparición de su cosmovisión, debido a la pérdida de saberes tradicionales, la fuerza de la naturaleza, a través del cambio climático, la explotación y contaminación de los acuíferos que han marcado los últimos veinte años de San Mateo del Mar:

Queda de manifiesto que, ante un paisaje que se transforma de manera cíclica, en territorios de arena y agua, su identidad se construye desde las estrellas, el camino lunar y el camino solar; que son presencias que no se van, ni se transforman, sino más bien, han acompañado por siglos la cultura huave/ *ikoots* de San Mateo del Mar; ahora ante la contaminación lumínica, el olvido de la lengua *ombeayüts*, los cambios en la designación de las autoridades, entre otras situaciones que, actualmente afectan los saludos y el aprendizaje, entra en riesgo perdersela pérdida del conocimiento ancestral, para navegar y caminar entre los paisajes de *Tikambaj*.

Azevedo Salomao, E. M. (2010). ¿Del habitar, la habitabilidad y formas de vida. Una aproximación desde la memoria e historia? en A. COLLADO y G. SALAZAR GONZÁLEZ (COMPILADORES). *Lecturas del espacio habitable en México, Brasil y Argentina. Trabajos de historiografía y crítica* (Vol. 1, pp. 20). Ediciones UNIL. Universidad Nacional del Litoral.

Bailón, F. (2001). *La conformación del territorio huave durante el periodo colonial (S.XVI-XVIII): la lucha por el acceso y control económico y político de los recursos naturales en la costa del Istmo de Tehuantepec*. Editorial F. Bailon. <https://www.inpi.gob.mx/2021/estudios/cdi-pueblos-indigenas-de-mexico-en-el-siglo-xxi.-huave.pdf>

Boaventura de Sousa, S. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Trilce en coedición con la Universidad de la República. https://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Descolonizar%20el%20saber_final%20-%20C%C3%B3pia.pdf

Campos, R. (2016). *Sonido Símbolo. Una etnografía del calendario ceremonial de los huaves de San Mateo del Mar*. Universidad Autónoma de México.

Castaño-Aguirre, C., Baracaldo, P., Bravo-Arcos, A., Arbeláez, J., Ocampo, J., y Pineda, O. (2021). Territorio y territorialización: una mirada al vínculo emocional con el lugar habitado a través de las cartografías sociales. *Revista Guillermo de Ockham*, 19(2), 201-217. <https://doi.org/10.21500/22563202.5296>

Corbin, J. y Strauss, A. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Metodología. Universidad de Antioquia. https://www.google.cl/books/edition/Bases_de_la_investigaci%C3%B3n_cualitativa/0JPGDwAAQBAJ?hl=es&gbpv=1&printsec=frontcover

Corona, S. (2019). *Producción horizontal del conocimiento*. Editorial Calas, Universidad de Guadalajara. <https://altexto.mx/produccion-horizontal-del-conocimiento-cmntno.html>

Diedbold, A. R. (1966). The reflection of coresidence in mareño kinship terminology. *Ethnology*, 1, 37-39. <https://doi.org/10.2307/3772900>

García Souza, P. (1999). *Cuerpo e identidad. Reflexiones sobre el simbolismo huave*. [Tesis de Maestría en Ciencias Antropológicas]. Universidad Autónoma Metropolitana de México. <https://www.scribd.com/document/150775780/Garcia-Souza-Paloma-Santos-y-transformaciones>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

García Souza, P. (2017). *Pueblos indígenas de México en el siglo XXI. Huaves. Coordinación General de Patrimonio Cultural e Investigación*. Consejo Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). <https://www.inpi.gob.mx/2021/estudios/cdi-pueblos-indigenas-de-mexico-en-el-siglo-xxi-huave.pdf>

Giglia, Á. (2012). *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*. Ed Anthropos, UAM.

Heidegger, M. (1997) *Construir, Habitar y Pensar*. <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>

Herrera, S. y Hernández, F. (2017). Habitar en la arena. La casa tradicional huave-ikoots en el istmo de Tehuantepec en M.A.VIZCARRA DE LOS REYES (Compiladora), *Naturaleza en el Habitar 01. Tradiciones constructivas en madera y fibras naturales* (pp. 30-79). Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México

Herrera, S. (27 de septiembre de 2013,). *Meronymia a través de las lenguas: lexicalización, semántica y morfosintaxis*. Ponencia Características sintácticas y morfológicas de las construcciones meronímicas en huave. Ciudad de México, México.

Illicachi, J. (2014). Desarrollo, educación y cosmovisión: una mirada desde la cosmovisión andina. *Universitas*, XII(21), 17-32. https://www.researchgate.net/publication/312511955_Desarrollo_educacion_y_cosmovision_una_mirada_desde_la_cosmovision_andina

Ingold, T. (2002). *The perception of the environment. Essays of livelihood, dwelling and skills*. Ed. Routledge. <https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2017/08/the-perception-of-the-environment-tim-ingold.pdf>

Ingold, T. (2007). Lines. A brief history. Routledge. *Revista INVI*, 27(76), 223-226. <https://www.scielo.cl/pdf/invi/v27n76/art08.pdf>

Ingold, T. (2012). Toward an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology*, 41, 427-442. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-081309-145920>

León-Portilla, M. (1980). *Toltecáyotl: Aspectos de la cultura náhuatl*. Fondo de Cultura Económico. <https://books.google.com.mx/books?id=966-DAAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Lupo, A. (1991). *La etnoastronomía de los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca*. Universidad Autónoma de México. https://www.academia.edu/8436225/La_etnoastronom%C3%ADa_de_los_huaves_de_San_Mateo_del_Mar_Oaxaca

Millán, S. (2007). *El cuerpo de la nube. jerarquía y simbolismo ritual en la cosmovisión de un pueblo huave*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. https://www.academia.edu/37327779/El_cuerpo_de_la_nube_jerarqu%C3%ADa_y_simbolismo_ritual_en_la_cosmovisi%C3%B3n_de_un_pueblo_huave

Mora, G. (28 de marzo de 2018). *Aj+ Pesca con papalote*. [Archivo de video] Youtube. <https://youtu.be/fCjglj4sj8s?si=xTpQPZdFglnVvwh7>

Pérez De Micou, C. (2013). *El modo de hacer las cosas. Artefactos y ecofactos en*

Arqueología. Universidad de Buenos Aires. https://www.academia.edu/47431412/EL_modo_de_hacer_las_cosas_Artefactos_y_ecofactos_en_Arqueolog%C3%ADa

Ramírez, E. (2009). El mundo y el cielo en San Mateo del Mar. *Arqueología Mexicana*. 142, 14-15. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-mundo-y-el-cielo-en-san-mateo-del-mar>

Tallé, C. (2004). Observaciones sobre la terminología toponímica de los Huaves de San Mateo del Mar (Oaxaca). *Cuadernos del Sur*, 20, 51-70. https://www.academia.edu/5239957/Observaciones_sobre_la_terminolog%C3%ADa_topon%C3%ADmica_de_los_huaves_de_San_Mateo_del_Mar_Oaxaca_in_Cuadernos_del_Sur_N_20_2004_51_70

Tallé, C. (2020). • *Tiül miüüt, tiül mindek mixejchiüts. En la tierra y en las lagunas de nuestros antepasados*. Atlas de los nombres de lugares de los ikoots de San Mateo del Mar. INALI.

Yampara, P.Y. (2015). La Arquitectura cosmoconvivial Andina encubierta. I ra revista científica de la carrera de Arquitectura, Universidad Pública de El Alto, El Alto, Bolivia.

Yampara, P.Y. (2019). La arquitectura de los pueblos milenarios del altiplano: una configuración femenina y masculina, Jaqi Andino. *Revista Nodo*, 14(27), 8-23. <https://doi.org/10.54104/nodo.v14n27.170>

Yampara, S. (2001). *El Ayllu y la territorialidad en los Andes: una aproximación a Chambi Grande*. Ediciones Qamán Pacha - Universidad Pública del Alto.

Yampara, S. (2011). Andean Conviviality. Living and Living Together in Integral Harmony - Suma Qamaña. *Bolivian Studies Journal*, 18, 1-21. <https://doi.org/10.5195/bsj.2011.42>

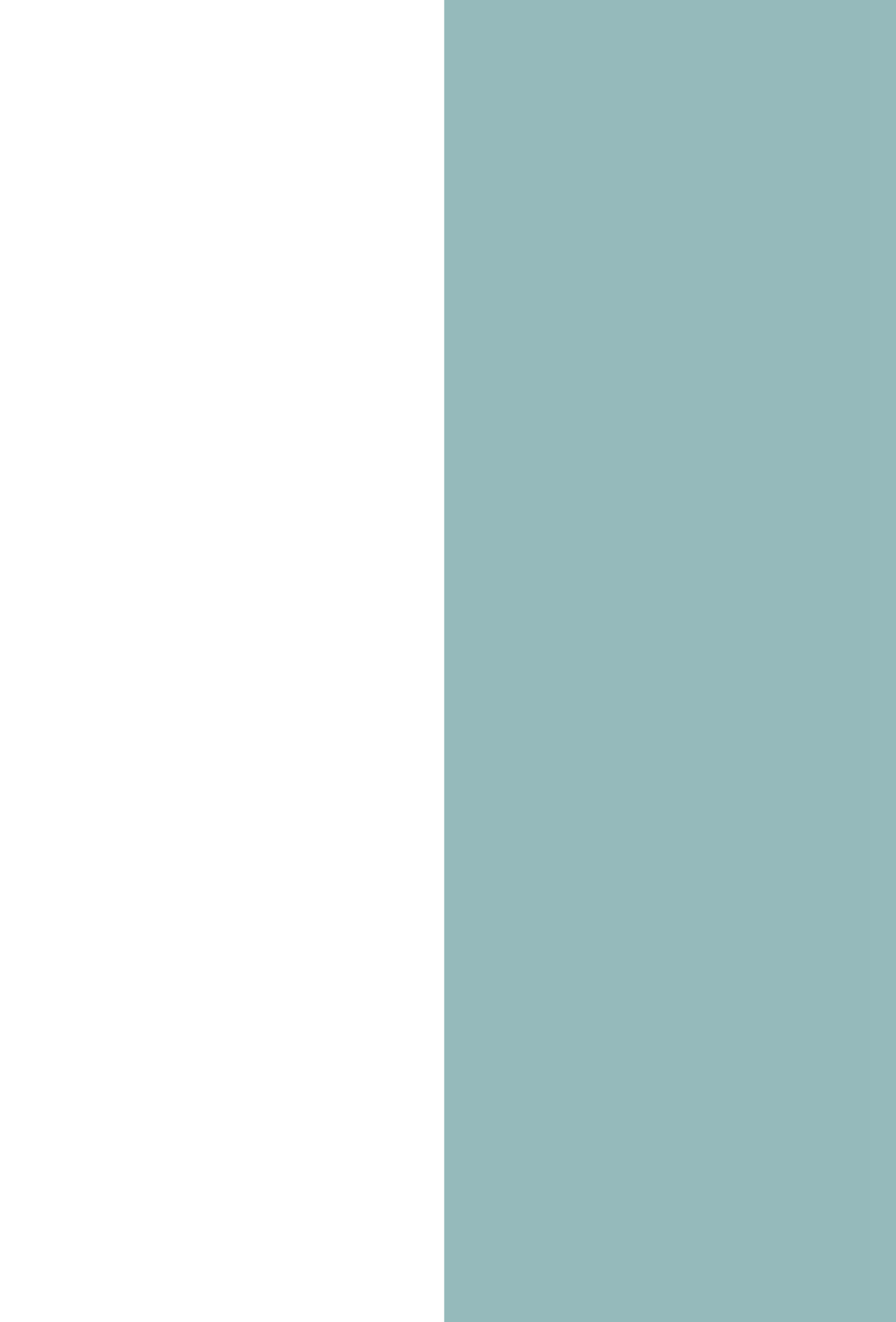
Yampara S. (2016). *Re emergencia del Suqqa: un sistema, filosofía de vida, alternativa a los mitos de Desarrollo - Progreso del SIMEKA cuajadura del cambio climático*. Ediciones Qamán Pacha - Amuyawi.

Zizumbo, D. y Colunga, P. (1982a). Los Huaves. *La apropiación de los recursos naturales*. Universidad Autónoma Chapingo. https://www.academia.edu/12278873/Los_Huaves_la_apropiaci%C3%B3n_de_los_Recurso_Naturales

Zizumbo, D. y Colunga, P. (1982b). Aspectos etnobotánicos entre los huaves de San Mateo del Mar. *Revista Biótica*, 7(2), 223-270. https://www.researchgate.net/profile/Patricia-Colunga-Garciamarin/publication/275333052_Aspectos_etnobotanicos_entre_los_Huaves_de_San_Mateo_del_Mar_Oax/links/553a818e0cf245bdd7644467/Aspectos-etnobotanicos-entre-los-Huaves-de-San-Mateo-del-Mar-Oax.pdf

Zanotelli, F y Montesi, L. (2022) *Los huaves en el tecnoceno. Disputas por la naturaleza, el cuerpo y la lengua en el México contemporáneo*. INAH-ed.itpress.

Zanotelli, F. y Tallé, C. (2019). The political side of the landscape. Environmental and cosmological conflicts from the Huave point of view en A. LOUNELA, E. BERGLUND & T. KELLINEN. *Dwelling in Political Landscapes: Contemporary Anthropological Perspectives*. Helsinki: Finnish Literature Society. <https://doi.org/10.21435/sfa.4>





FACULTAD de
ARQUITECTURA
CONSTRUCCIÓN
y DISEÑO
UNIVERSIDAD DEL BIOBÍO

