

Proyecto de arquitectura y animales sintientes. De las cuestiones de hecho a las cuestiones de interés

Architectural design and Sentient animals. From Matters of Fact
to Matters of Concern

Francisco García Triviño

Universidad de Alcalá. España
francisco.triviño@uah.es
<https://orcid.org/0000-0003-0914-9584>

Paula V. Álvarez

Universidad de Sevilla. España
paula.vibok@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5628-4060>

Citación: García Triviño, F., Álvarez, P.V. Proyecto de arquitectura y animales sintientes. De las cuestiones de hecho a las cuestiones de interés. [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*. 2023; 11 (1), 95-120. <https://doi.org/10.14198/I2.22702>

Fecha de recepción: 27/10/2022

Fecha de aceptación: 02/12/2022

Conflicto de intereses: Los autores declaran no tener conflicto de intereses.

Financiación: Universidad de Alcalá. Proyecto de investigación: Arquitectura y fauna urbana. Integración, conservación y fomento de la biodiversidad animal en los espacios monumentales históricos. Aplicación al caso de la Universidad de Henares. PIUAH22/IA-020. ARQUIFAUR.



Licencia: Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© 2023 Francisco García Triviño y Paula V. Álvarez

Resumen

Este artículo reflexiona sobre cómo los arquitectos y arquitectas abordan las relaciones de convivencia entre humanos y animales sintientes no humanos a través del proyecto de arquitectura, sea en el espacio público, doméstico o semiprivado. Para ello se apoya en la diferencia entre cuestiones de hechos y cuestiones de interés que propone Bruno Latour en su libro "Reensamblar lo social", así como su propuesta de reconsiderar la distinción "ilustrada" entre Naturaleza y Sociedad. Se han seleccionado nueve proyectos construidos que afrontan este problema con distinto grado de experimentación, conciencia e implicación, desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días: la "Jaula de Gorilas" y la "Piscinas de Pingüinos" del Grupo Tecton (1932-34 y 1934); el "Aviario" de Cedric Price, Lord Snowdon y Frank Newby; la "Casa de elefantes" de Foster + Partners (2008); la "Casa en lago Lemán" de Le Corbusier y Pierre Jeanneret (1923-24); la "Berger House" de Frank Lloyd Wright (1953-73); "O Pombal" de Oscar Niemeyer (1961); el Centro cultural de Ciempozuelos de Carlos Puente (1993) y la casa "Hexenhaus" de Alison y Peter Smithson (1984-2002). Metodológicamente, se analizan dichas experiencias comparativamente entre sí, leídas en su contexto, en orden cronológico y en polémica con las reflexiones de Latour y otros autores que se han preguntado por el tipo de vínculo que se construye entre los humanos y los animales sintientes a través de la imaginación proyectiva y el empleo de la técnica (Haraway, Despret, Donaldson y Kymlicka). El objetivo es extraer el conocimiento y el posible aprendizaje contenido en estas "experiencias" para lanzar una serie de preguntas que podrían estar sobre la mesa cuando se trata de contribuir, desde un saber-hacer arquitectónico siempre en revisión, a imaginar una relación alternativa a la dominación antropocéntrica, que tiende a ser "naturalizada" en ausencia de reflexión.

Palabras clave: animal sintiente; arquitectura; no humanos; Latour; cuestiones de interés

Abstract

In this study, we reflect on how architects address the coexistence between humans and non-human sentient animals through architecture, whether in public, domestic or semi-private spheres. The work is based on the difference proposed by Latour between matters of facts and matters of interest in his book "Reassembling the social". It also rests on his proposal to reconsider the "enlightened" distinction between Nature and Society. Nine built projects were selected. They all addressed the problem, reflecting varying degrees of experimentation, awareness and involvement from the early twentieth century to the present day: the "Gorilla Cage" and "Penguin Pools" by the Tecton Group (1932-34 and 1934); the "Aviary" by Cedric Price, Lord Snowdon and Frank Newby; the "Elephant House" by Foster & Partners (2008); Le Corbusier and Pierre Jeanneret's "House on Lake Lemán" (1923-24); Frank Lloyd Wright's "Berger House" (1953-73); Oscar Niemeyer's "O Pombal" (1961); the "Ciempozuelo Cultural Center" by Carlos Puente (1993); and lastly, the "Hexenhaus" by Alison and Peter Smithson (1984-2002). A comparative analysis of these experiences was conducted. They were read in context, in chronological order, and we focused on the controversy relating to Latour's writings and those of other authors on the type of bond created between humans and non-human sentient animals through projective imagination and the use of technique (Haraway, Despret, Donaldson and Kymlicka). The aim was to extract knowledge from these "experiences" and learn from them. We also sought to raise a series of questions on architectural know-how (under constant review) and an alternative approach to anthropocentric domination which tends to be thoughtlessly "naturalised".

Keywords: sentient animal; architecture; non-humans; Latour; matters of concern

1. Introducción

En el año 2005, como reestructuración y replanteamiento de la Teoría del Actor-Red, el filósofo, sociólogo y antropólogo francés Bruno Latour publica *Reensamblar lo social: una introducción a la Teoría del Actor-Red*. Una obra cuyo enfoque involucra a la arquitectura y su relación con los animales no humanos. A través de esta teoría, Latour invita a “interpretar la sociología como una ciencia de las asociaciones y no solo como una ciencia de lo social” (2005). Uno de sus principales postulados es la disolución de la distinción entre Sociedad y Naturaleza, dos dominios que, en realidad, fueron inventados en el siglo XVII. Además, sugiere “mantener la mente abierta respecto de la forma en que podrían presentarse los ex objetos de la naturaleza en las nuevas asociaciones” (2021, p. 161), que esta teoría considera y extiende para distinguir entre lo que denomina cuestiones de hechos y cuestiones de interés (2021, p. 129). Atendiendo a esta última diferencia específica y a la apertura de miradas sobre lo social que plantea Latour, a continuación, se analiza cómo la arquitectura puede pasar de jugar un rol en las cuestiones de hechos a jugar otro en las cuestiones de interés. Asimismo, se explora cómo cambia el rol social de las entidades no humanas —entre ellas la arquitectura y los animales— dentro de esta ciencia de asociaciones, una vez eliminada la distinción entre Sociedad y Naturaleza.

Con este marco de comprensión y centrándose en las relaciones de convivencia con animales sintientes¹ (Broom, 2014), se sitúa el problema en el contexto de la cultura proyectual arquitectónica del siglo XX, que de forma muy temprana comenzó a considerar al animal, aunque de un modo secundario, en las técnicas proyectuales. Los ejemplos se agrupan según la distinción de Latour, diferenciando un primer grupo de proyectos para animales, abordados como certezas o hechos técnicos “demostrados” (cuestiones de hecho), y un segundo en el que la relación entre humanos y animales se explora desde la incertidumbre (cuestiones de interés). Aunque los primeros suponen una transformación de la consideración que hasta entonces se había tenido hacia el animal, reproducen muchas de las relaciones de dominio culturalmente activas en el momento y ratifican la posición superior del humano frente a ellos. Los segundos, sin embargo, consideran al animal un sujeto de derecho, sin olvidar que el derecho es una construcción social, que de algún modo podrían contribuir a perfilar. El contraste entre una serie de proyectos entre 1920-30 y otros más recientes permitirá comprender mejor las relaciones y significados que se están planteando en el presente en relación con estas cuestiones². Con esta diferencia se espera ofrecer una complementariedad a los significados e interrogantes lanzados desde otros campos por diversos autores sobre la relación entre humanos y animales, a través de la arquitectura.

2. La cuestión de los hechos

En la mencionada obra *Reensamblar lo social* (2005), Latour explica que la palabra construcción implica entrar en saber cuáles son los agentes que participan en el desarrollo de una obra. “Es común entender que, en la tecnología, la ingeniería, la arquitectura, construcción es sinónimo de realidad [...] En concreto, la ingeniería y la arquitectura eran los casos más extremos de

1 Este concepto en el siglo XXI se inspira en la definición de Donald Broom en su conocido artículo “Sentience and animal welfare” de 2014, donde explica la capacidad de un ser de sentir y experimentar uno o más de los diversos estados llamados “sentimientos” como el sufrimiento, ansiedad o el placer.

2 El animal sintiente adquiere cierto protagonismo proyectual y mediático, la mayoría de las veces más como curiosidad que como objeto de reflexión. Una excepción es el proyecto *Un chico, su bulldog, un huerto y la casa* que comparten de Husos Architects, que se replantea las relaciones entre casa y sus habitantes humanos y no humanos con mayor profundidad (Husos, 2018). Algo similar sucede con las excepcionales investigaciones que lleva a cabo Hwang con los murciélagos, precursora en como diseñar para estos animales en favor de un ecosistema más rico (Hwang, 2018). Sin embargo, un ejemplo de este foco de los medios de comunicación de masas en la arquitectura para animales sintientes es el artículo “Casas que miman a sus mascotas” en la plataforma digital *Arquitectura y diseño*. Se recogen una serie de proyectos que incorporan prótesis añadidas, a modo de mobiliario, para gatos y perros al diseñar las viviendas (Quesada, 2017).

artificialidad y objetividad total” (2021, p. 132). Eran los resultados más probados y certificados por el humano, por lo que se empezó a usar el término construcción de hechos. Sin embargo, la generalización de este término lleva a confusión. Desde las ciencias sociales la palabra construcción significa algo completamente diferente: “construido” significa que no es cierto, y ahí es cuando Latour declara: “¡un hecho es real y es fabricado!” (2021, p. 134).

Esta paradoja, traída al campo de la cultura arquitectónica y en relación a cómo el proyectista trabaja con el animal sintiente, se refleja ya en algunos experimentos proyectuales de los años 30. Así ocurre en los encargos que Tecton Group recibe del Zoo de Londres el mismo año de su fundación³: primero la “Casa de los gorilas” (1932-33) y poco después el “Recinto-piscina para los pingüinos” (1933-34). Un encargo aparentemente menor como es el diseño de unas jaulas para animales, fue sin embargo un referente arquitectónico en su momento. Una oportunidad significativa para que Tecton —representando simbólicamente a los arquitectos modernos— pudiera mostrar sus experimentos y hallazgos al gran público. En ambos proyectos trabajaron con el ingeniero Ove Arup. La destreza técnica y los nuevos modos de construcción toman especial protagonismo, como si se quisiera añadir la arquitectura a la colección científica. Parece que hubieran sido concebidas como pabellones de exhibición de materiales y nuevas tecnologías, siguiendo la tradición de las grandes exposiciones decimonónicas. Los experimentos de vanguardia se enseñaban a modo de certezas o hechos técnicos “demostrados”, a la vez que se fortalecía la posición privilegiada del humano frente al animal, ya presente en la concepción decimonónica del zoo⁴ o en los circos de animales, como los que Calder ilustraba en los años 20 (Fig. 1). De hecho, el diseño de ambos tiene reminiscencias en su forma ovalada de la pista de los espectáculos circenses, en los que participaban animales. Las vanguardias de comienzos de siglo, fascinadas por la cultura urbana del entretenimiento popular, pudo haber reparado en un dispositivo que ya unía la tecnificación, el espectáculo y aclimatación a la exhibición de la naturaleza, llevando a un público amplio la fórmula de los sofisticados invernaderos-espectáculo de la Europa decadente de finales del siglo XIX, que exhibían fauna y plantas tropicales entre efectos especiales (Desmarais, 2018).

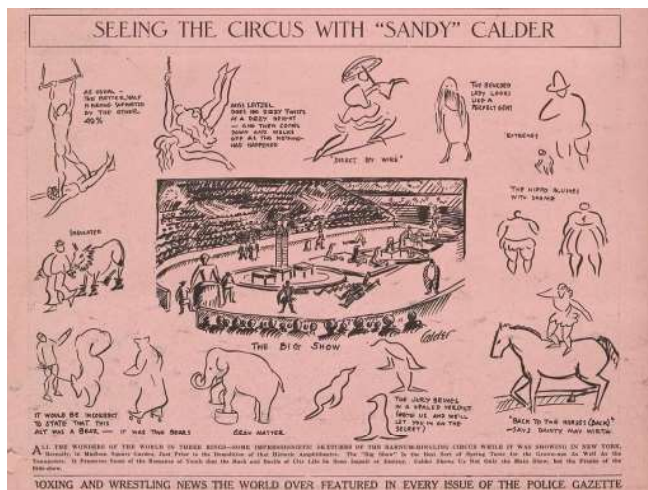


Fig. 1. Alexander Calder. Dibujo de circo publicado en la National Police Gazette. Mayo 23, 1925. Fuente: Calder, 1925.

3 Tecton Group fue un colectivo de arquitectura radical líder del modernismo continental en Gran Bretaña, co-fundado en 1932 por Berthold Lubetkin, Francis Skinner, Denys Lasdun, Godfrey Samuel y Lindsay Drake. Se disolvió en 1939. El miembro más destacado del grupo es Bertold R. Lubetkin (1901-1990). En 1922 viajó a Berlín (donde trabajó para El Lissitzky), Viena y Varsovia. En 1925 se instaló en París, donde diseñó el pabellón soviético de la Exposición Internacional de Artes Decorativas y conoció el trabajo de Le Corbusier. En 1931 se trasladó a Londres y al año siguiente fundó el grupo Tecton junto a otros colegas titulados en la Architectural Association.

4 Este zoo fue creado en 1828 para servir como colección científica para los investigadores de la época y hoy es celebrado como el jardín zoológico y científico más antiguo del mundo y una de las mayores atracciones turísticas de la capital.

La Casa de los gorilas o Gorilla Round House (Fig. 2), más parecida a un edificio que a una jaula, pero aun reminiscente de la pista de circo, saca a luz el problema de fondo en su mismo punto de partida. En conflicto con lo estipulado hasta entonces por los arquitectos del zoo, Tecton propuso que el nuevo hábitat del gorila no tenía que reproducir el original. La tecnología moderna podría resolver las exigencias ambientales sin necesidad de escenificar un hábitat natural. El edificio circular consta de dos semicilindros, uno de hormigón y otro enrejado al aire libre, que podía ser ocupado por los gorilas en verano y en invierno por los visitantes. El techo y la pared de la parte enrejada se podían deslizar parcialmente para ampliar en verano el espacio destinado a los gorilas. El recorrido de los visitantes cambiaba del interior al exterior según la época estacional. La arquitectura refleja una lectura de lo social que no ponía a los gorilas en el centro como habitantes o sujeto de derecho, sino como objeto de exhibición, para el asombro y diversión del visitante. En este plano entraba a competir la misma tecnología arquitectónica, concebida como espectáculo, como en los invernaderos y jardines botánicos científicos de la época colonial, expresión del dominio de la civilización occidental sobre la “naturaleza”. La jaula-edificio exhibía su propia versatilidad técnica, abierta en verano, para permitir el paso del aire fresco, y cerrada en invierno, para que el público pudiera acceder y observar a los animales a través de un límite semi interior. Asimismo, se exhiben características técnicas innovadoras, desde el uso de hormigón celular como aislamiento en la estructura al sistema de aire acondicionado que recreaba las condiciones cálidas y húmedas de la selva tropical. El constructo tecnológico que el edificio exhibía podría llegar a despertar las envidias, pues parecía que se estaba acondicionando tecnológicamente a los gorilas con mayor cuidado y esmero que a los humanos⁵. Pero, también se podría pensar que se trata de una cierta ruptura del “contrato social”, pues cuestiona las relaciones de dominio y jerarquía entre humanos y animales asumidas en el momento. No obstante, la construcción del Grupo Tecton resultó ser inadecuada para los grandes simios, ya que necesitaban mucho más espacio para vivir. Sus huéspedes, siempre animales sintientes, cambiaron a lo largo del tiempo. En el año 2007 se diseñó el llamado “Reino de los gorilas”, según los cánones más estrictos de protección ambiental y animal.



Fig. 2. Jaula de Gorilas, Grupo Tecton. Fuente: Tecton, 1934

Algo parecido sucede con el “Recinto-piscina para los pingüinos” (1933-34). Dos rampas en doble espiral se cruzan entre sí en el centro de una fosa elíptica, generando un escenario teatral o circense donde las singulares aves marinas no voladoras eran las protagonistas. Subían y

5 La revista *The Times* decía en uno de sus números del mes de abril de 1933, que los gorilas Mok y Moina parecían muy complacidos en su nuevo alojamiento. Tal y como expone Muñoz en su libro *Jaulas y Trampas* “Una buena noticia para el arquitecto Lubetkin” -Grupo Tecton- “a quien no le gustaban los proyectos de viviendas porque, en su opinión, dependían demasiado del capricho de los clientes”.

bajaban en fila, compitiendo por la atención del público con el malabarismo de las rampas. Sus torpes movimientos contrastaban con la sinuosidad y ligereza de las cintas desplegadas graciosamente en el aire. La destreza técnica de Arup las hacía flotar de forma ingravida, sujetas de una manera casi imposible, gracias a un hormigón de una gran esbeltez. Para Manfredo Tafuri este proyecto era una cita casi literal del ambicioso montaje escenográfico de El Lissitzky para representar la obra ¡Quiero un niño! de Tretiakov (Fig. 3). La organización trastoca la configuración habitual de los espectáculos que proliferaban en el siglo XIX como herramientas de regulación política integradas en la cultura del entretenimiento. La alteración de la división tradicional entre auditorio y escena, mediada por el marco escenográfico, desaparecía al integrar todos estos elementos en un espacio tridimensional en varios niveles. Dos rampas daban acceso a la escena directamente desde calles laterales del teatro, cumpliendo el anhelo de Meyerhold de una escena en contacto directo con el espacio urbano. Este esquema aspiraba a cuestionar el rol pasivo del público (el pueblo) y su relación subordinada a un centro de poder⁶. Según Tafuri, en la cita proyectual de Tecton, la ambición inicial de ensamblar otra sociedad emancipando al espectador propia de la “revolución teatral soviética”, no solo se habría perdido por completo, sino que se vería ridícula:

El constructivismo teatral tendrá todavía una expresión, trágicamente irónica. En la fosa de los pingüinos del Zoo de Londres (1932-33), Berthold Lubtetkin utilizará, casi como una cita literal, las rampas helicoidales proyectadas por El Lissitzky para Meyerhold. El espacio envolvente es utilizado para un zoo: aquí es el pingüino el que es envuelto, en tanto que el hombre, más allá de la valla, se reserva el papel de espectador pasivo (Tafuri, 1984).

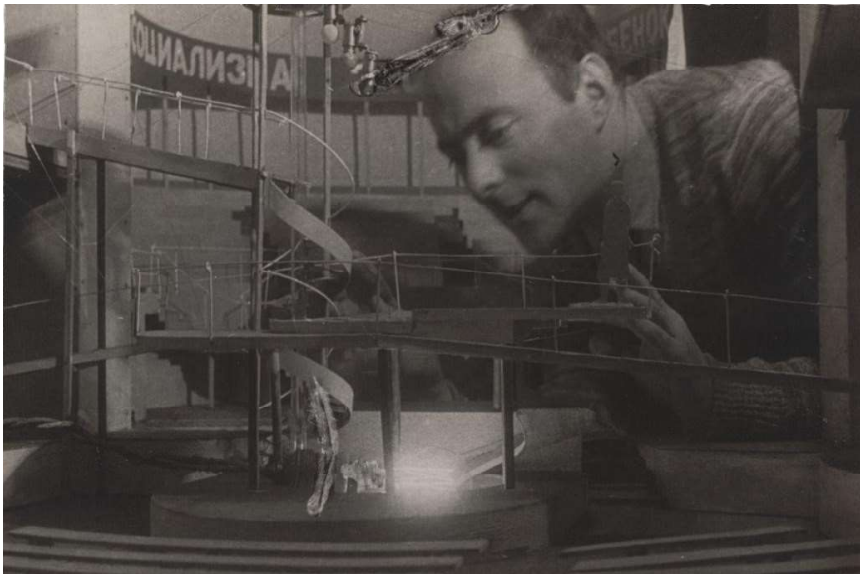


Fig. 3. El Lissitzky, maqueta para el montaje de ¡Quiero un niño!, 1928-1929.
Fuente: Anónimo, 1929.

Sin embargo, desde la perspectiva sobre lo social de Latour, no sería necesariamente una expresión irónica como apunta Tafuri (1984), sino el presentimiento de nuevos ensamblajes sociales por venir, aún no resueltos. El edificio de Tecton, al alinearse con la cultura

6 Según la teoría crítica, los espectáculos decimonónicos desarrollados por la burguesía floreciente estaban concebidos para fortalecer su estatus y establecer relaciones de dominio sobre la clase trabajadora utilizando como herramienta la ciudad y los espacios y edificios públicos y colectivos. Además de ser formas de evasión y entretenimiento, estos fueron concebidos como herramientas de educación de masas, sentando las bases de lo que hoy se conoce como industrias culturales. Sobre el cuestionamiento de las relaciones de dominio social a través de la reinención de la escenografía teatral ver Tafuri, 1984.

experimental constructivista, cuestiona la representación habitual de las relaciones de poder en los dispositivos de la alta cultura burguesa del entretenimiento, compartidas por el teatro, el circo, el jardín botánico, los invernaderos, los panoramas, el escaparatismo, las grandes exposiciones, etc. Las relaciones sociales entre humanos y no humanos son puestas en escena de forma ambivalente (Fig. 4). El juego de conexiones tridimensionales espaciales, visuales y corporales trastoca la habitual distribución de roles en espacios como el zoo y el circo que diferencia claramente entre el objeto sometido y observado, y el sujeto dominante observador, libre). Lo natural y lo social comparten sus problemáticas, como John Hejduk volverá a plantear en una de sus reflexiones gráficas décadas más tarde (Fig. 9) y que se expone en este artículo, en el apartado 3. Punto de inflexión. Reflejo de esta nueva situación que abren estas arquitecturas es la pregunta que formula la revista *Mother and Child* de 1938: “¿Por qué los humanos no tienen, tristemente, un ambiente tan adaptado a sus necesidades como estos pingüinos?” (Muñoz, 2013, p. 24). El nuevo hábitat volvía a despertar envidia, aunque no era del todo adecuado. El edificio tuvo que ser cerrado en 1937 debido a que el hormigón dañaba las patas de los pingüinos. No podían subir y bajar, divirtiéndose y divirtiendo al público, sin sufrir lesiones.

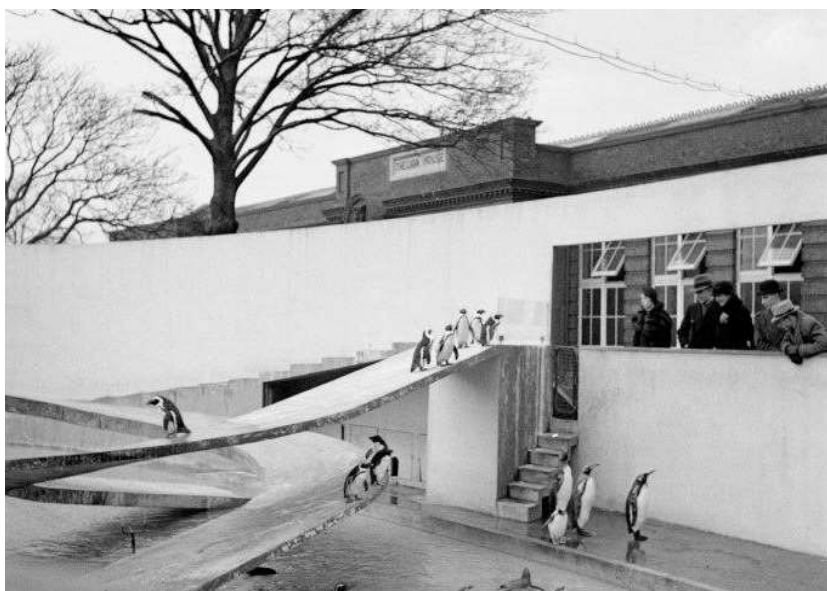


Fig. 4. Piscina de Pingüinos, Grupo Tecton, 1934. Fuente: Agar, 1934.

Otras reminiscencias de las técnicas del constructivismo soviético se pueden encontrar en el mismo zoo de Londres, en el espectacular Aviario al aire libre de Cedric Price, Lord Snowdon y Frank Newby (1961-63). Este proyecto se convierte de nuevo, en un manifiesto de innovaciones constructivas que aspiran a abrir posibilidades inéditas y preguntas sobre la forma de proyectar este tipo de espacios. Una vez más, la construcción de una poco convencional “jaula” para animales es la excusa para experimentar con la materialización de posibilidades y virtudes estructurales, constructivas y formales. Cuatro tetraedros colgados de cuatro mástiles desde dos de sus aristas más bajas se unen formando dos “uves” para definir una envolvente flotante e ingravida. Para la estructura se utilizaron tubos de fundición de aluminio, cables y malla de aluminio soldada. Los tetraedros son más altos que los mástiles para manifestar visualmente el comportamiento estructural, sin ilusiones. Los cuatro extremos superiores de cada mástil se unen entre sí, al igual que las cabezas de los tetraedros, formando un conjunto estable que permite unos ligeros movimientos y que se asemeja más a una nube que a una jaula (Fig. 5).

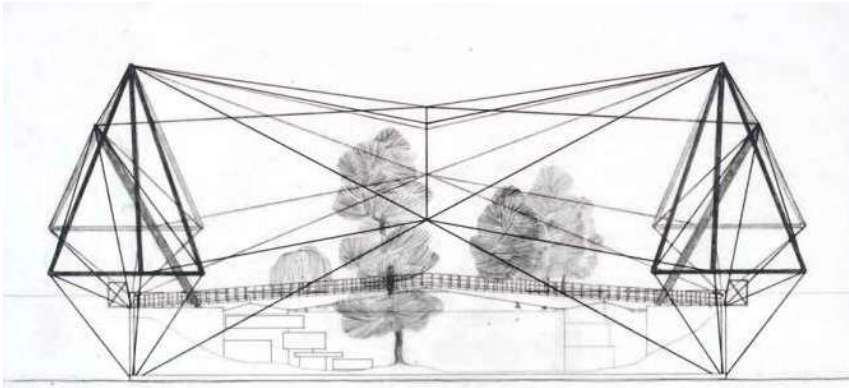


Fig. 5. Aviario al aire libre, realizada por Cedric Price, Lord Snowdon y Frank Newby. 1961-63. Fuente: Price et al., 1961.

El conjunto evoca las livianas e ingravidas escenografías teatrales constructivistas. Como muchas de ellas, incorpora una pasarela elevada que lleva al público al centro de la escena, alterando la relación espacial y sensorial habitual entre los cuerpos de los humanos y los animales en los zoológicos, que son expresión de la relación de dominación de los primeros. La construcción en el aire evoca, por otra parte, el concepto del proyecto escenográfico que Liubov Popova y Aleksandr Vesnin desarrollaron en la primavera de 1921 para un espectacular evento de masas al aire libre, también dirigido por Meyerhold, para 30.000 espectadores⁷. Dos núcleos escenográficos representaban dos ciudades simbólicas (Kolesnikov, en: Baer, 1992, p. 90), la “ciudad del capitalismo”, compuesta por bloques cúbicos sólidos, y la “ciudad del futuro”, compuesta por ruedas, cintas de transmisión, torres, tensores metálicos, cerchas inclinadas, etc. componiendo una imagen dinámica y maquinista. Pero el verdadero foco de la escenografía era el espacio vacío que separaba las dos ciudades. En él se alzaba, a una considerable altura y colgada desde dirigibles, toda una estructura dinámica de cableados y mástiles entrelazadas con pancartas, eslóganes y consignas que proclamaban la expansión del proletariado en el mundo, dignificando su estatus a través de un espacio propio (Fig. 6).

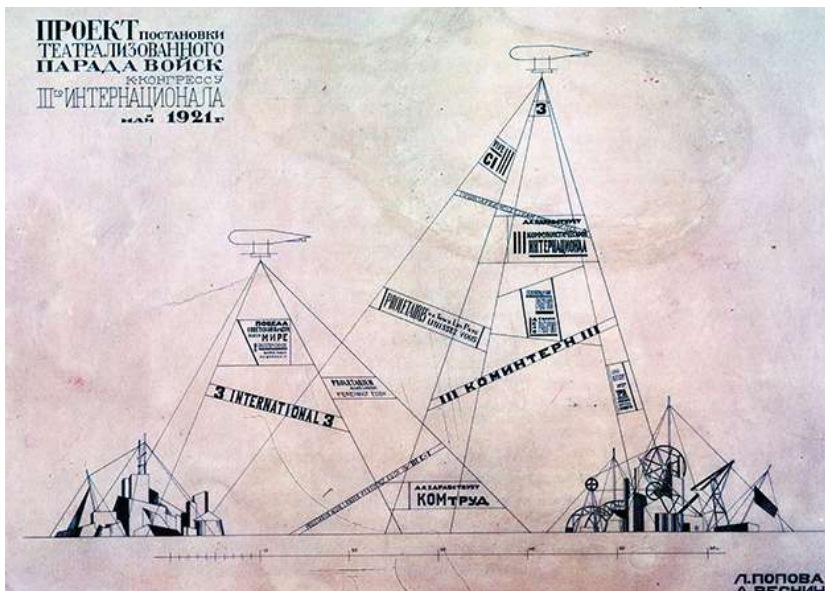


Fig. 6. Liubov Popova y Aleksandr Vesnín, Proyecto de escenografía: Lucha y victoria de los soviets, para el III Congreso de la Internacional Comunista. Fuente: Popova & Vesnin, 1921.

⁷ El proyecto, que por su ambición y limitaciones económicas no llegó a realizarse, conmemoraba el Congreso del Komintern de 1921. Consistía en un montaje a gran escala con 2.500 actores, artillería, aviones, bandas militares, coros y gimnastas en el Campo de Khodynka, un gran espacio abierto en el noroeste de Moscú (Prieto López, 2017).

El virtuosismo estructural de Price también coloniza y hace visible un espacio aéreo aparentemente vacío y habitualmente invisible, el hábitat de las aves, y lo envuelve en una estructura pregnante e icónica, que juega con lo espectacular y lo propagandístico, pero aplicado a un elemento menor y anecdótico como una jaula. Se podría pensar, como Hilberseimer⁸, que tal dispendio estructural e imagético es apenas un experimento formal con nuevos materiales constructivos: cuestiones de hecho, entonces. Pero hay algo más dentro de esta condición imagética. Se trata de hacer visible la posibilidad de pensar estas cuestiones de hecho y transformar las relaciones sociales y espaciales de poder actuando primero sobre los imaginarios que fijan estas relaciones. Cambiar lo que está bajo el foco y lo que es invisibilizado, para interrogar los espacios de privilegio asumidos. Estos primeros ejemplos, además de aplicar y exhibir la experimentación constructiva (cuestiones de hecho) revisan el horizonte de problemas de la arquitectura y visibilizan la propia agencia arquitectónica como problema (cuestiones de interés). Muestran que el proyecto puede reforzar y contribuir a definir relaciones sociales y de poder o alterarlas, ayudando a modelizar problemas al abrir posibilidades inéditas y nuevos interrogantes (Jaque, 2015)⁹. Si consideramos que lo simbólico y lo mediático —y no solo lo material, formal y constructivo— tiene una fuerte agencia, las cuestiones de hecho y las de interés arquitectónicas están más imbricadas de lo que en un principio pueda parecer. La cuestión es, ¿pueden estas experiencias, pese a lo limitado de sus soluciones, promover cambios dentro de la situación cultural de dominación de los humanos sobre los animales a través de la alteración de las relaciones espaciales, corporales y visuales asumidas y las preguntas que esto abre?

3. Punto de inflexión

Jeremy Bentham (1748-1832), cuya reflexión sobre el panóptico está en el trasfondo del abordaje constructivista de la revolución teatral, es ampliamente considerado el primer filósofo occidental en argumentar que los animales no humanos merecen la misma consideración moral que los humanos. Su apasionado alegato contra el maltrato animal en un pie de nota le ha valido la reputación de ser uno de los primeros defensores de los derechos de los animales. Para Bentham la cuestión no es si el animal piensa o habla, sino si siente (Kniess, 2019). Inspirador del enfoque sociológico en la teoría urbanística de la primera mitad del siglo XIX, Bentham tuvo un impacto en John C. Loudon (1783-1843), impulsor de mejoras urbanas como la introducción de zonas verdes en áreas desfavorecidas y pionero en el estudio de edificios especializados para albergar, estudiar y exhibir fauna y flora extraídas de sus biotopos originales. En su libro *Natural History: Popular Descriptions, Tales and Anecdotes of More Than Five Hundred Animals* (Loudon & Dallas, 1889) incentivó la curiosidad por el mundo animal y la visión de los animales como seres sintientes, aunque, al igual que Bentham, no cuestiona su subordinación al

8 Según las conclusiones demoleadoras de Ludwig Hilberseimer: “Las obras de los constructivistas, en último extremo, no son más que experimentos sobre materiales. Trabajan conscientemente en la solución de nuevos problemas planteados por los materiales y las formas. Sus obras son solamente obras de transición hacia construcciones arquitectónicas funcionales. Su fin último es una preparación bien disciplinada a la arquitectura” (Tafuri, 1984, p. 187).

9 Este aspecto es desentrañado por Andrés Jaque en su tesis doctoral sobre el Pabellón de Barcelona de 1929 de Mies y Reich, cuyo punto álgido es la transformación corporal de un animal sintiente, la gata Niebla, que habitaba en el sótano para evitar que el “ecosistema” del pabellón tuviese roedores. La oscuridad afectó a su vista y lo que comenzó como una fobia terminó como una ceguera. Niebla es ciega-a-la-planta-superior y ciega-al-Mies-de-los-conocedores-de-Mies, pero estos a su vez son ciegos-al-sótano. Su tesis es que la gata Niebla es el “contrasujeto del pabellón moderno”, y “activa en sí misma una categoría existencial y política”. “La normatividad del pabellón de las dos plantas, produce y requiere para existir de una contra-normatividad incorporada en la constitución física del propio sujeto que habita el pabellón: la gata Niebla” (Jaque, 2015, p. 291).

humano (Fig. 9). Bentham fue también fundador de la escuela filosófica moral del utilitarismo reformista, inspirador de muchas de las posturas que defiende y desarrolla el filósofo Peter Singer (1999) en su conocido libro *Animal Liberation* cuya primera edición fue publicada en 1975. Esta obra fue clave del movimiento Animalista en el siglo XX y, a diferencia de lo que parece, no trata sobre los derechos animales. Tal y como él expone haciendo alusión a cuando Bentham habla de «derechos» “en realidad la discusión trata sobre la igualdad más que sobre los derechos” (...) “de esta manera, podemos pedir igualdad para los animales sin implicarnos en controversias filosóficas sobre la naturaleza última de los derechos” (1999, p. 44). Poco después, en octubre de 1978 se llevó a cabo la proclamación de la Declaración Universal de los Derechos del Animal por la Liga Internacional del mismo nombre en la sede de la UNESCO, en París, un importante hito en el paulatino despertar de una concienciación social incentivada por diversas discusiones y líneas de pensamiento filosófico. Entre ellas la del filósofo Tomás Regan y su conocido libro *En Defensa de los Animales* (2000), que abre un nuevo frente de deliberación relativo a los derechos del animal como individuo, al defender lo que define como “bienestar experiencial”. La capacidad de tener experiencias es, desde su argumentario, lo que daría sentido a la consideración moral que deberíamos dar a los seres sintientes. A este debate, se suman más recientemente la visión de Latour y la de Haraway, esta última cuestionando la ética animal de Tom Regan (2016) para abogar por un enfoque más ambiental, ecosistémico y de conjunto. Un controvertido y rico cruce de visiones que abre varias preguntas: ¿Qué y cómo han cambiado desde entonces las relaciones entre el proyecto de arquitectura y el animal sintiente? ¿cómo el diseño de un medio (la arquitectura) ha trabajado o trabaja las relaciones ecosistémicas entre individuos?

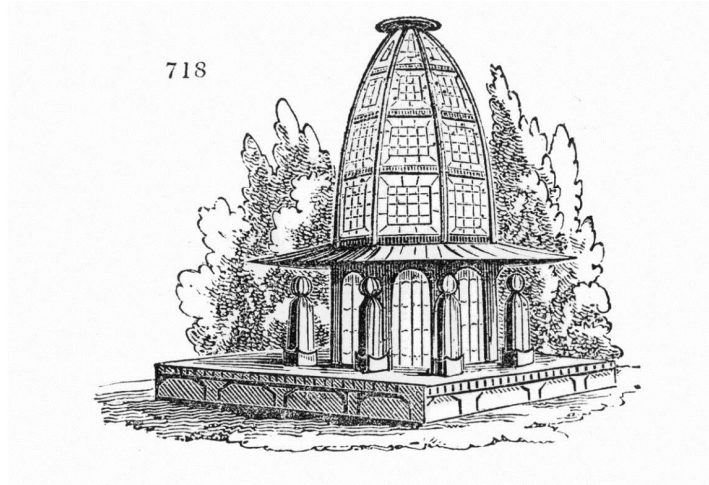


Fig. 7. J. C. Loudon, Aviario diseñado por Humphry Repton en Brighton.
Fuente: Loudon, 1826.

Para abordar estas preguntas desde la arquitectura y volviendo a la reflexión de Latour que se apunta al inicio del escrito, la problemática aquí no son las destrezas tecnológicas que somos capaces de desarrollar, aun estando estas focalizadas en el animal, algo que antes se ha denominado “cuestiones de hecho”, sino en reconocer a la arquitectura y al animal como agentes y no como algo suplementario que satisface el ecosistema humano. Apunta Latour:

Para la TAR (Teoría del Actor Red), tal y como lo entendemos ahora, la definición del término (social) es diferente: no designa un dominio de la realidad o algún artículo en particular, sino que más bien es el nombre de un movimiento, un desplazamiento, una transformación, una traducción, un enrolamiento. Es una asociación entre entidades que de ninguna manera son reconocibles como sociales en el sentido habitual, excepto en el breve momento que son reorganizadas. Para continuar con la metáfora del supermercado, no llamaríamos social a un estante o fila específico, sino a las múltiples

modificaciones en la organización de todas la mercancía -su empaquetamiento, su precio, su etiquetado- porque esos mínimos cambios revelan al observador qué nuevas combinaciones se están explorando y qué caminos se tomarán —lo que más adelante se definirá como red (Latour, 2021, p. 97).

Esta metáfora permite mostrar cómo el factor social de los zos no reside en cuáles son los animales que se muestran, aun estando éstos en condiciones ambientales idóneas, sino en los propios desplazamientos que han sufrido los animales para estar ahí. La condición social entre humanos y animales no humanos se vuelve problemática desde el momento en que existen modificaciones en la organización de estas criaturas, pues revelan el sentido de las combinaciones que se están tomando en consideración. Los agentes, entre ellos la arquitectura, conforman una red de relaciones sociales. La arquitectura media como agente y define, en este caso, una estructura tendente a la dominación. De ahí que la mediación que se pueda establecer en un zoológico, por mucho que se quiera replantear, se encuentra en un callejón sin salida. La arquitectura del zoológico, de una forma u otra, solo puede definir los límites de un animal que ha sufrido un desplazamiento, ha sido recontextualizado. Proyectos como la reciente “Casa de los elefantes” realizado por Foster en 2008 en Copenhague, a base de una maniobra tecnológica y energética —se podría llamar cuestiones de hecho— muestran una posición de mediación arquitectónica de este tipo (Fig. 8). Aparentemente benevolente, pero realmente bajo la misma raíz que los proyectos anteriores. A través de la disolución ilusoria de los límites y el despliegue escenográfico, la arquitectura quiere hacer olvidar la posición social antropocéntrica del proyecto, pero le resulta imposible.

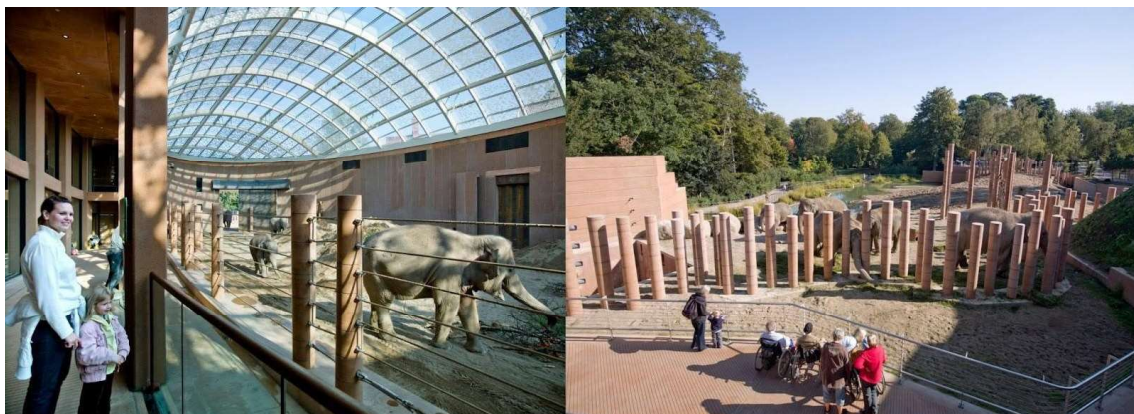


Fig. 8. La “Casa de los elefantes” que hace uso de una cubierta acristalada como un sistema de recuperación de calor, una técnica que fue investigada e impulsada por Loudon. Fuente: Foster + Partners, 2008.

4. Las cuestiones de interés

Para salir de este embrollo, donde los hechos objetivos son construidos y, por lo tanto, puestos en cuestión, y las cuestiones relativas a los imaginarios tienen la capacidad de sugerir transformaciones sociales, resulta significativo, por la afinidad con lo que aquí se expone, la necesidad que reclama por Latour, eliminar la frontera entre Sociedad y Naturaleza, dos dominios creados en el siglo XVII que bloquean esta situación: “Para nuestra gran sorpresa, una vez eliminada la frontera artificial entre social y natural, las entidades no humanas pudieron aparecer bajo ropajes inesperados.” (Latour, 2021, p. 161).

Este cambio en los marcos de comprensión permite estar atentos y descubrir cómo entidades no humanas pueden ser decisivas para entender las nuevas relaciones. Propone Latour que los hechos construidos no sean objetivos, sino interesantes, capaces de sugerir y formar “reuniones”

hasta ahora no trabajadas. Estos hechos interesantes, ficciones, saldrán fortalecidos o serán desechados con el tiempo mediante el seguimiento cercano de los actores, la validez y otras cuestiones que faciliten la apertura al debate público y la inserción cultural de los resultados científicos: artículos, congresos, experiencias empíricas, etc.

La serie *Masques* de John Hejduk (1928-2000), desarrollada a partir de 1979¹⁰, puede ayudar a concebir una posición crítica en relación con el cuestionamiento de lo social y lo natural en la arquitectura. En ella se pregunta por el significado y los fines del proyecto de arquitectura y su rol en la construcción de la ciudad, fusionando cuestiones estéticas, filosóficas y sociales. En sus proyectos *Berlín masques*, *Lancaster Hannover masques* y *Victims* Hejduk proponía un programa o nombre referido a una profesión que definía al habitante de cada una de estas arquitecturas. Sin embargo, en las dos construcciones de 1989 llamadas *Object/Subject*¹¹, Hejduk “deja a expensas del sujeto el cómo construye las relaciones, evidenciando aquello que acontece a través de la sensibilidad de las personas” (Barberá, 2021, p. 28). Esta no definición del objeto y el sujeto invita a volver a mirar a sus *Masques* para replantear realmente quien es quien, si pueden intercambiarse o llegar a ser las dos a la vez. Varias de sus máscaras sugieren mirar a otros animales sintientes como iguales, pero es en *Bovisa*, en la lámina “La casa del zoólogo, el hombre y el león” (Fig. 9), la que mejor evidencia esta postura. Ambos aparecen elevados y encerrados en jaulas, observándose mutuamente. Parece que se estuvieran preguntando qué hacen ahí, de qué forma la arquitectura ha participado en construir esos mundos simétricos de jaulas (Hejduk, 1986). ¿La arquitectura encierra a la naturaleza para nosotros construir una sociedad que la estudia y también se encuentra encerrada en una jaula?

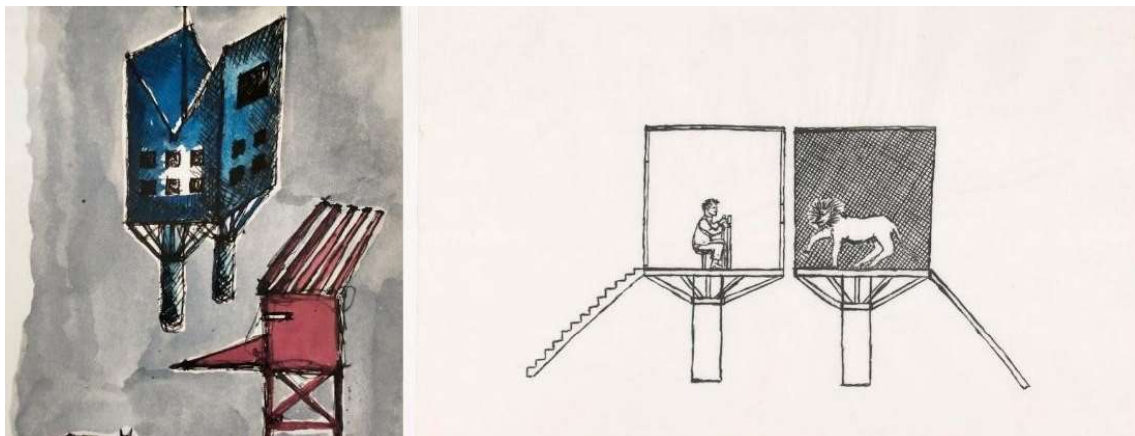


Fig. 9. A la izquierda: página de “Vladivostok sketchbook” Hejduk 1989 Fuente: Dunne & Raby, 2013. A la derecha, lámina “House of the Zoologist» en *Bovisa*, Fuente: Hejduk, 1986.

La realidad es que esta separación, más allá de la construida en los zoológicos, no ha existido de forma radical. La población animal se ha superpuesto en distintos niveles de relación a la humana, llevando a distinguir entre especies productivas, domésticas y sinúrbicas. Estas últimas, cuyo término es menos conocido, son aquellas que se han adaptado a la ciudad. Con el crecimiento de las ciudades, han aumentado las oportunidades que ofrecen los hábitats

¹⁰ La serie *Masques* está formada por dibujos acompañados de textos de diversa naturaleza: breves descripciones, poemas, relatos, citas... Puede considerarse el núcleo teórico de la investigación formal y constructiva de sus proyectos construidos posteriores. Es interesante, por su relación con los primeros ejemplos, el enlace que establece Luca Cardani (2021) entre las máscaras y la ciudad como teatro de personajes.

¹¹ Concebidas para una performance de Connie Beckely y un poema de David Shapiro.

urbanos para especies que han perdido sus hábitats “naturales”¹² (Lumiak, 2004). En su propuesta *Zoopolis*, Donaldson y Kymlicka (2011) plantean que para asumir esta múltiple situación de convivencia hay que ver y tratar a ciertas especies¹³ como cuasi-ciudadanas, algo que implicaría que pudieran tener derechos. Esta argumentación se basa en referencias y situaciones que permiten construir un marco de legislación. Por ejemplo, ser ciudadanos no requiere llegar a formar parte de un proceso de gobernanza de la ciudad, pues hay ciudadanos como los turistas que no lo hacen y forman parte de ella, sin llegar a estar menos atendidos o representados. Este marco podría construirse mediante comparaciones legislativas singulares hechas para humanos pero capaces de reconocer a otras especies. El objetivo sería atender a la convivencia fijando, por ejemplo, garantías de residencia, términos justos de reciprocidad y anti-estigmatización (Kymlicka & Donaldson, 2018).

¿Cómo se podría hacer en la arquitectura una traslación como la que han llevado a cabo Donaldson y Kymlicka? Una posible respuesta la ofrece la etnografía de la historiadora, zoóloga y filósofa estadounidense Donna Haraway, de gran interés para nosotros por su fuerte vinculación arquitectónica. La visión de Haraway (2019) es especialmente relevante, no solo porque sume al argumento de Latour, la difícil separación de naturaleza y sociedad, sino porque afirma que esta no separación es propia de la vida. Propone incluso sustituir el concepto de autopoiesis que lanzaron los biólogos Huberto Maturana y Francisco Varela en 1973 por el de simpoiesis (generar con) para identificar a un ser vivo. Una concepción donde la vida e incluso la propia evolución humana no se entienda bajo un prisma único, sino considerando los múltiples hilos de interconexión entre especies. De este modo, en lugar de asumir que los seres vivos son entes autónomos, se entiende que forman parte de un enjambre de relaciones en el que el humano deja de ser el centro de atención y pasa a una posición perimetral, incluso tangencial a los sucesos. La creación arquitectónica dejaría de tener en su centro al ser humano y pondría el foco en las múltiples relaciones mediadas y de coexistencia con otras criaturas.

4.1 Historia de dos casas y dos perros

Con el fin de aportar experiencias de la historia de la arquitectura que pueden hilarse con proyectos del siglo XXI, se abordan a continuación, agrupados por especies, proyectos que contemplan lazos entre humanos y animales sintientes y que interesan porque cuestionan o fortalecen las denominadas cuestiones de interés.

Entre 1923 y 1924, Le Corbusier y Pierre Jeanneret diseñaron y construyeron “La casa del lago”, una pequeña vivienda de 64 m² situada en el borde del lago Lemán y destinada al descanso de los padres del primero “tras una larga vida de trabajo”. La importancia que Le Corbusier concedía a este proyecto se manifiesta en la publicación que le dedica en los años 50, en cuya edición se implicó personal y profundamente¹⁴. La atención al perro de sus padres forma parte de un interés por diversos elementos, considerados secundarios en arquitectura, y que sin embargo perfilan la cotidianidad. Así el desagüe o las varillas de las

12 Algunas de estas especies tienen más éxito en condiciones urbanas que en sus hábitats “naturales”. Las poblaciones sinúrbicas -aquellas que se han adaptado a la ciudad- muestran varias diferencias significativas ecológicas y de comportamiento en comparación con las poblaciones de la misma especie que viven en sus hábitats “naturales”. Entre las características más típicas de la sinurbización se encuentran: mayor densidad de población relacionada con la reducción de territorios individuales (parejas, familias) debido a la mayor abundancia de recursos, comportamiento migratorio menos acentuado, temporada de reproducción más prolongada, aumento de la longevidad y mayor tolerancia a la presencia humana

13 Las especies a las que se refirió Donaldson y Kymlicka son las especies liminales, animales de paso cuya estancia en la ciudad es “temporal”, pero que cada vez son más habituales y estables en las mismas. Se entiende de este modo que el concepto de especie liminal está muy cercano a especie sinúrbica.

14 Le Corbusier. (2005). Una pequeña casa. Ediciones Infinito. Aunque no había publicado aún sus 5 puntos de la arquitectura, este modesto proyecto los anticipa, así como otras de las técnicas que desarrollarán en los años siguientes en sus viviendas para las clases adineradas. Así la planta libre, la cubierta ajardinada, los juegos de encuadres y la gran ventana horizontal de 11 m, que “da categoría a la casa”.

cortinas y otros detalles entrañables entre los que destacan, sin duda, los diseñados “para la alegría del perro”. Uno de ellos es un trampolín que permite al animal alcanzar un hueco en el muro exterior que da a la calle. Según describe el propio Le Corbusier, el perro podía seguir a los transeúntes desde la entrada de la casa, recorrer toda la fachada y llegar al trampolín, desde donde accedería al hueco, biselado y a un metro del suelo del jardín, pero a la altura de los transeúntes¹⁵. Desde ahí el perro podía observar la calle y ladrarles (Fig. 10).

La regla sirvió aquí: el jardincito cuadrado de diez metros de lado quedó “enclaustrado” entre los muros norte, este y sur, convertido en una sala de verdor- un interior. Para alegría del perro (algo importante en un hogar) se montó un trampolín y se instaló una reja a la altura de los pies de los transeúntes de la ruta ¡Y el perro se divierte! de la reja del portal a la reja del trampolín, galopa veinte metros ladrando desenfrenadamente. (Le Corbusier, 2005, pp. 28-29).



Fig. 10. Trampolín que da acceso hueco para que observe el perro, Le Corbusier y Jeanneret (1924). Fuente: Van Esch, S. (s. f.)

En contraste con esta historia, a principios de la década de 1950, Robert Berger, un profesor del Community College of Marin, escribe una carta al ya reconocido arquitecto Frank Lloyd Wright para encargarle su vivienda. La construcción da comienzo en 1953 y tras un accidentado proceso es rematada por un carpintero por encargo de la dueña, Gloria Berger, en 1973. La Berger House era una de las casas usonianas de Wright, cuya documentación estaba preparada para que el propio inquilino de la vivienda pudiera construirla de forma autónoma. Su planta abierta estaba diseñada en base a un módulo geométrico que el arquitecto denominaba “diamante” (Paine & Clarke, 2018). En 1951, los dueños reciben los planos para acto seguido comenzar la construcción. Estando ya bastante avanzada, en 1957 la familia decide habitarla durmiendo en una tienda de campaña mientras se finalizaban los dormitorios principales. Durante este tiempo, el pequeño de la familia Jim Berger escribió al arquitecto para que diseñara una casa para su perro. Ese mismo año Wright le contestó agradeciendo la oportunidad, y le pidió que le volviera a escribir pasado un año, ya que estaba muy ocupado (Welton, 2012). Y así hizo; no mucho después llegó por correo un juego de planos con una localización para una caseta triangular que nunca llegó a construir, pues se tuvo que ir al ejército. En 1963, estando ausente Jim y la casa aún sin finalizar, su padre y su hermano construyeron la caseta (Fig. 11). A pesar de estar integrada en lo que se refiere a la geometría y los materiales, nunca fue ocupada por

¹⁵ Investigaciones artísticas similares que exploran la relación entre lo real y lo virtual, y las conexiones paradójicas de uno y otro, se puede ver en el trabajo de artistas como Bill Viola, David Hockney o Tim Walker (Alemany, 2021).

el perro, que prefería dormir a la intemperie, en la puerta de la casa (Liberatore, 2012). ¿Se podría haber multiplicado el módulo y planteado otras posiciones para potenciar su uso o experimentar con él, involucrando al perro?

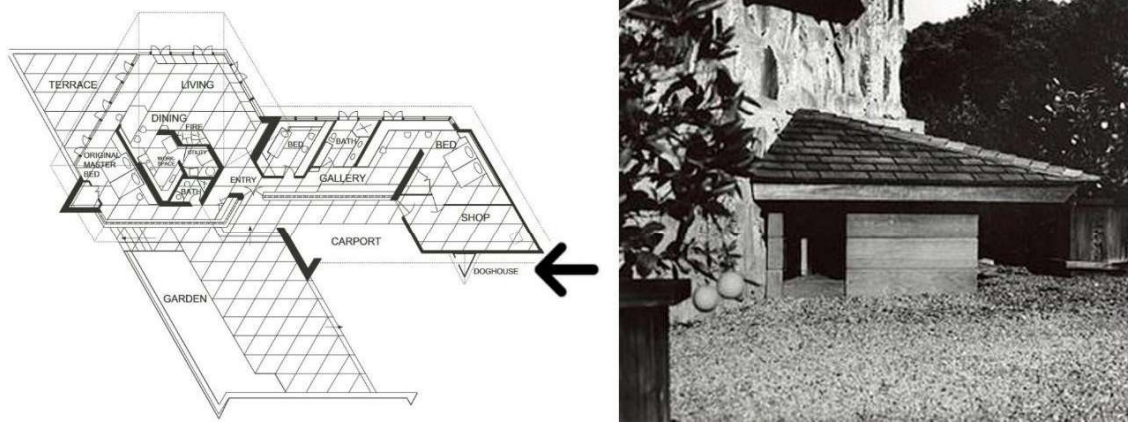


Fig. 11. "Caseta de perro" de la "Berger House" Diseñada por Frank Lloyd Wright. A la izquierda: Planta general donde se marca la posición. Fuente: Wright, F.L. & Storrer, 1978. A la derecha, fotografía de la "caseta". Fuente: F. Lloyd Wright Foundation, 1967.

Aunque en ambos casos se pretende acoger a un animal sintiente, la intencionalidad es diferente. Escribe Haraway: "creo que aprendemos a ser mundanos enfrentando, no generalizando, lo ordinario" (2019). A priori, el enfoque de Wright parece poco comprometido: un producto que se mimetiza geoméricamente con la vivienda, al margen de los lazos o hábitos existentes. Convierte en hecho de facto lo que se presupone. Sin embargo, Le Corbusier y Jeanneret apuestan por atender la vida ordinaria compartida entre humanos y el perro en la vivienda. Tal vez fuera parte del encargo, pero en principio, parece que hay un deseo específico por parte de Le Corbusier de construir un contexto más abierto para las relaciones entre la arquitectura, los padres, el perro y el contexto (las vistas, la calle, los transeúntes). A diferencia del proyecto de Wright, el habitar del perro no está condicionado por una caseta, sino puntuado dentro de un campo de juego que ayuda a construir un sentido de pertenencia y convivencia. La pregunta que queda en abierto en el proyecto del lago Lemán es ¿dónde empieza y termina la casa del perro? ¿En los mismos muros de la casa de los padres? Si se siguiera la pista a este rastro, ¿se podría plantear la teoría de que su presencia en la casa es una incipiente apuesta por una vida como devenir-con (Haraway, 2019) los padres de Le Corbusier? ¿O es simplemente un sistema mecanicista que controla y sostiene al animal como un dispositivo de seguridad o de entretenimiento al servicio de la casa y sus dueños? ¿Es el proyecto de Le Corbusier una cuestión de hecho -el animal y su servicio a la casa- o es una cuestión de interés -una atención que sumada a otras construyen otras posibles relaciones sociales y otras naturalezas?

Si se trae este campo de interrogantes a la arquitectura del presente que se posiciona como sensible a estos temas, en cuanto trata de responder a algunas de estas preguntas de forma específica, el proyecto "Un chico, su bulldog, un huerto y la casa que comparten" del estudio de arquitectura Husos (Madrid, 2018), ¿podría definir el otro extremo de una línea histórica de casi un siglo de recorrido de arquitectos preocupados por estas cuestiones de interés y que tal vez desconocemos? La aportación de Husos en esta rehabilitación de un pequeño piso de 46 m2 para Jaime y su bulldog Albóndiga es bastante específica. El diseño se enfoca en mejorar el confort de ambos, con la particularidad de que esta raza es muy delicada y sensible al color. El interior se redistribuye al completo para crear un salón-comedor-cocina que está abierto a este y oeste, facilitando la circulación del aire y la libertad de movimientos. A esta climatización pasiva de la casa se añade un huerto vertical en el balcón que da al oeste, cuya función es parecida a la terraza ajardinada de la casa del lago. ¿Podría entenderse también la planta libre de esta casa y su terraza como algo que facilita la convivencia entre Jaime y el perro Albóndiga? ¿Cómo se relacionan entre sí, qué otros puntos comunes comparten y en qué se diferencian?

4.2 Historias de un palomar, un centro cultural y sus palomas

En 1960, los arquitectos Oscar Niemeyer y Lúcio Costa inauguraron la plaza de los tres poderes de Brasilia. Un espacio público abierto de carácter monumental, de 120 por 220 m en el que se ubican los tres poderes públicos²¹. Es un hecho singular e inquietante que esta plaza careciera de árboles y de cualquier elemento que pudiera dar sombra. Un año después de su inauguración, durante el mandato de Jânio Quadros y bajo la petición de la primera dama Eloá Quadros, Niemeyer construye “O Pombal” (El palomar). Se trata de un monumento ubicado en el espacio de intersección de las tres fachadas y que junto al monumento del Museo histórico de Brasilia, suponen los únicos elementos que sobresalen de la inmensa planicie que supone la plaza (Botey, 1997). Una esbelta estructura de unos 25 metros de alto, formada por dos grandes estantes de repisas que albergan a las palomas, se protegen del sol al mirarse entre sí (Fig. 12). Los dos grandes estantes se juntan puntualmente y dejan salir a los pájaros a través de unas aperturas curvas. La función de esta estructura es acoger a las palomas que acompañan y animan los festejos públicos que se celebran en la plaza y así se ve reflejado en algunos de sus dibujos.



Fig. 12. “O Pombal” de O. Niemeyer (1960). Fuente: GerthMichael, 2008.

Siguiendo este hilo y casi 30 años después, llegamos al Centro Cultural de Ciempozuelos (Madrid) realizado por Carlos Puente en 1993. En su desarrollo hay una atención especial hacia las palomas. La fachada se compone de varios elementos y uno de los más destacados es una serie de perforaciones y salientes circulares diseñados para acoger a estos animales (Fig. 13),



Fig. 13. Nidos de palomas y sistema de recogida de excrementos. C. Cultural de Ciempozuelos. Fuente: Puente, 1993.

21 El ejecutivo, representado por el Palacio de Planalto, el legislativo, representado por el Congreso Nacional y el judicial, representado por el Supremo Tribunal Federal.

con la singularidad que sus excrementos son recogidos desde el interior de los orificios, en una bandeja a la que se accede a través de un espacio de servicio. En esta ocasión, las palomas no cumplen la función de animar los festejos; es la arquitectura la que realiza un servicio de acogida, en un entorno rural.

Se tratan aquí estas dos historias en relación con los ejemplos que presenta Donna Haraway en su libro de 2016 “Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthuluceno” al exponer el tema de los palomares. En uno de los capítulos destaca el diseño de un palomar para mediar la presencia de estas aves, entendidas como “ratas voladoras” y animales a desterrar. “El palomar de Batman Park [Melbourne, Australia] no es una investigación de arte para ciencia ciudadana, ni un diseño industrial encargado por la comunidad de corredores de palomas, sino una tecnología de control de la natalidad —o mejor dicho, de control de la incubación— fundamental para un florecimiento urbano multiespecies. La misma fecundidad de las palomas silvestres es una fuerza material urbana y un potente significante del desbordamiento de la tierra con colonos e inmigrantes, y de la desposesión de tierras a los pájaros endémicos de los humedales y a los pueblos aborígenes” (Haraway, 2020, p. 56).

Lo interesante del palomar que describe Haraway (Fig. 14) es que permite actualizar, transformar y también exigirle más a la lectura del sentido arquitectónico de los proyectos de Niemeyer y Carlos Punte. Siendo ambos sensibles al trato animal, sobre todo tomando en cuenta el contexto cultural en el que fueron desarrollados, el primero reclama la presencia de este en una plaza, a priori solo para el beneficio y deleite de los humanos. El segundo “edita” la fachada para acoger al animal con un sentido de hospitalidad altruista a la vez que plantea, quizás de forma inconsciente, la duda sobre si un cuidado hacia un animal particular puede desplazar o perjudicar a otros. En ambos casos parecen unas respuestas que denotan una cierta atención, pero también un tanto mecanicistas o directas.

La respuesta de Haraway, sin embargo, es algo más compleja, aunque también es fruto de un contexto cultural diferente: si hay palomas, ¿ayudan o incomodan al ecosistema? Haraway lanza, de esta manera, una propuesta menos paternalista: hagamos un palomar, pero que permita controlar la natalidad para ayudar a construir un equilibrio de especies en la ciudad, donde una pueda llegar a convivir con otras. Los palomares como control de natalidad son un ejemplo de respuesta a una población de aves sinúrbicas. Su presencia redefine los programas urbanos y públicos y a su vez replantea la mirada sobre las referencias de arquitectura.

Proyectos actuales como la Torre de Vencejos de Menthol Architects (2012), los Nidos del puente de Gitta Gschwendtner (2009) o la Torre de murciélagos de Joyce Hwang (2018), ¿se plantean bajo una visión más ecosistémica que antropocéntrica? ¿Permiten reconsiderar la visión y el sentido de estas construcciones, no solo como objetos a colocar, sino como poblaciones de animales en continua lucha por la supervivencia territorial frente a otros? ¿Responden a la construcción de un objeto o a la construcción de un medio donde el diseño de nidos o dormitorios pueda convertirse en un elemento clave para gestionar su presencia en la ciudad?



Fig. 14. Palomar en Batman Park. Fotógrafo: Nick Carson. Fuente: Carson, 2008.

4.3 Historia de una historia de una casa, un hombre y un gato

En mayo de 1984, los todavía no muy conocidos arquitectos Alison y Peter Smithson reciben una carta dirigida a su gato Snuff firmada por el gato Karlchafen (Karl). Le escribe en nombre de su mayordomo, Alex Bruchhauser, dueño de la empresa de muebles Tecta (Fig. 15). El motivo de la misiva es el encargo, de su parte y su mayordomo, de diseñar unos miradores para su Hexenhaus (Casa de la bruja).

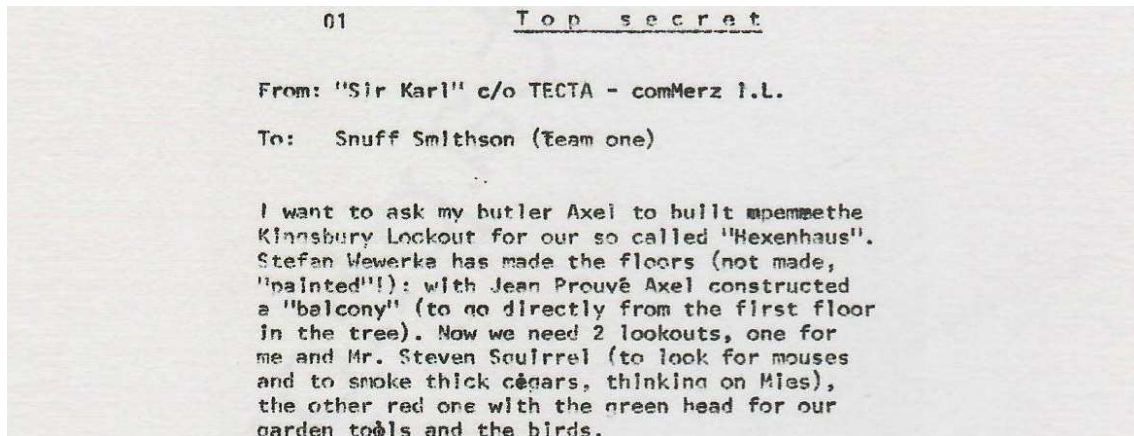


Fig. 15. Extracto de la carta recibida por los Smithson donde se expone como un gato le escribe a otro. Fuente: Smithson, A. & Smithson, P., 2020.

De esta forma empezó un largo proceso de construcción y transformación de una casa existente que no terminó hasta 2002. La casa en cuestión estaba situada en un bosque en Alemania, conocido por ser el bosque de los hermanos Grimm. Era de piedra y tenía dos niveles, una cubierta a dos aguas y estaba sobre un terreno con cierta pendiente. Según describen los arquitectos, en un principio, Alex y su gato sentían que la casa no les permitía estar en contacto con el bosque que les rodeaba, por lo que pensaron en un porche abierto, pero luego recordaron que, debido a las moscas, en verano lo tendrían que cerrar para protegerse¹⁷ (Smithson & Smithson, 2020). Por ello, una de las primeras intervenciones fue crear un saliente, aprovechando uno de los huecos existentes. Un espacio con techo vidriado donde se podría disfrutar del exterior desde un interior protegido. Este saliente ofrecía dos puertas hacia dos rutas de salidas y tenía la peculiaridad de que en la esquina del pavimento había un trozo de vidrio para que Karl pudiera observar el exterior, bajo sus patas.

Al igual que esta intervención, en la que el gato toma especial protagonismo, se han identificado dos elementos más diseñados para su disfrute. Una es la denominada Riverbank Windows, una ventana transformada para acomodar tanto al gato como al humano. Y la segunda es la sección a través de uno de los forjados y la cubierta para que tanto el gato como el humano puedan observar a través del agujero¹⁸ (Scimemi, 2020).

17 Texto original: "At first they thought they wanted a porch to open fully and give them -like the French windows that they remembered the never left anything open in summer because of the flies..." (Smithson & Smithson, 2020, p. 238).

18 Texto original: "Called the *Riverbank Window* this too was a transparent structure in wood and glass, in which a special place is set aside for the cat, by the side of his master. A completely transparent bay window with "organic" proportions, shaped for its users..." (Smithson & Smithson, 2020, p. 75).

Estas y otras transformaciones sucesivas hicieron que la vivienda “respirara”. Pasó de ser una tipología arquitectónica estándar a una suerte de geografía estratificada en niveles y desmenuzada en estancias donde el humano y el gato encontraban acomodo. El perímetro interior se “editó” al completo para incluir una serie de ventanas, agujeros, balcones, porches proyectados y realizados poco a poco, a lo largo de varios años (Fig. 16). Se añadieron una serie de pasarelas elevadas que hicieron que la vivienda tuviera varias entradas y posibilidades de recorridos que la conectaban con dos pabellones diseminados en el bosque y un solárium. Técnicas que multiplican las posibilidades de movimiento del cuerpo, algo ya presente en los proyectos de los 1920 antes expuestos.

Pero más allá de estos tres pequeños detalles, notables y concretos, hay otros factores menos materiales y que sin embargo son decisivos para entender la relación entre el proyecto, el humano y el gato. Según los escritos de los arquitectos, estos consideran en todo momento a ambos como dueños y habitantes de las casas, al mismo nivel¹⁹ (Smithson & Smithson, 2020). Por otro lado, el largo proceso de elaboración de la vivienda, de casi 40 años, es realmente singular. Cada transformación tiene su origen en una experiencia vivida por los dueños que terminaba en un deseo, normalmente el de establecer una relación con el exterior. Algo que era llevado a cabo, replanteado, definido y materializado por los arquitectos. Como ellos mismos cuentan, eran decisiones corporales tomadas por los habitantes después de pasar tiempo en una zona concreta de la casa²⁰ (Smithson & Smithson, 2020).

También se considera significativa la presencia del bosque que rodea a la casa. En todos los textos parece que esta juega un rol de agente mediador entre el exterior (el bosque) y el interior (la vida doméstica)²¹. Evidentemente, la carta con la que empezó el encargo es una ficción que permite al mayordomo (Alex Bruchhauser) erigirse como mediador de los deseos del gato. A través de esta ficción se establece un ritual, un protocolo de abordaje del encargo que trastoca los sistemas de exclusión e inclusión presente en las prácticas culturales. Este protocolo parece asumir la máxima de Alexander Calder en sus consejos para dibujar animales: aún más que los humanos, estos “piensan con el cuerpo”²².

Los numerosos escritos que a día de hoy se dispone de la *Hexenhaus* permiten entender la complejidad del proceso de construcción a lo largo del tiempo. Constituyen una suerte de historial empírico que, aunque se aleja de los registros empíricos de comportamientos animales, ayuda a definir los parentescos que enuncia Haraway, abriendo dos frentes de reflexión.

1-¿Quién es el autor? Se trata de una construcción prolongada en el tiempo, donde cada intervención se construye a partir de “una reflexión corporal” de los inquilinos realizada

19 Texto original: “The owners of this Hansel and Gretel house -the person and his cat- felt they were not, when inside their house, appreciating enough of the quality of the woods surrounding their house” (Smithson & Smithson, 2020, p. 238).

20 “There is, however, a flaw in this comparison. Truss Shoröder-Schrader was imagining the living -arrangements for her house before the house was there. Her decisions were intellectual. Axel Bruchhauser was imagining changes in his living -experiences after living in the Hexenhaus for many years. His thoughts concerning extensions, light-sources, views-out and so on were the consequence of his eye and his body in the circumstances of climate and light throughout the year. His decisions were corporeal.” (Smithson & Smithson, 2020, p. 240).

21 La importancia de Karl se ve también reflejada en un pequeño monumento fúnebre que le hacen los arquitectos cuando tuvieron conocimiento de su muerte (Smithson & Smithson, 2020).

22 Calder (1926) comenzó a dibujar animales en la década de 1920 cuando trabajaba como ilustrador para Ringling Bros. y Barnum & Bailey Circus. Calder anticipa su trabajo futuro en el que fue su primer libro, además de un manual profusamente ilustrado sobre cómo dibujar animales es también un manifiesto que atestigua la importancia del cuerpo en movimiento para Calder.

tras habitar durante un cierto tiempo un espacio que se busca mejorar (Smithson, 2020, p. 240). La respuesta no es tan evidente como en un principio pudiera parecer. ¿Sería válido plantear que esta experiencia nos muestra técnicas de mediación para hacer espacio a los animales sintientes como co-autores del proyecto, basándonos en que el gato Karl tuvo parte de responsabilidad en la toma de decisiones?

2-Esta pregunta nos lleva a una especulación ulterior. ¿Los animales pueden llegar a ser arquitectos creadores, o al menos, en este tipo de casos de convivencia cercana y doméstica, ser casi cocreadores? Para responder a esta pregunta puede ser útil las reflexiones de la filósofa belga Vinciane Despret en el libro de Étienne Souriau, “El sentido artístico de los animales” (2022). En él plantea que “el arte tiene basamentos cósmicos y que en la naturaleza se encuentran grandes poderes instauradores que son sus congéneres, ¿es realmente blasfemar?” (2022, p. 131). La arquitectura no ha sido ajena a estas cuestiones. En 1977 el siempre desafiante Bernard Rudofsky publicó “The prodigious builders: notes toward a natural history of architecture with special regard to those species that are traditionally neglected or downright ignored”, un libro profusamente ilustrado diseñado por él mismo a partir de sus propias fotografías, comentadas una a una. En su impresionante colección de obras incluye, como el título anuncia, castorales, panales, nidos de pájaros y palomares junto a los columbarios de Capadocia, la granja de Shikoku, la fortaleza de Marvao, graneros turcos y los atrapavientos de Hyderabad. Más recientemente, en su libro “Animales arquitectos”, Juhani Pallasmaa (2020)²³ defiende que, el humano arquitecto tendría que situarse como uno más dentro de los animales constructores, dado que en el reino animal puede encontrarse cierto grado de hábito constructor y sofisticación en todos los filos, desde los protozoos hasta los primates. Pero, ¿qué sucede cuando el enfoque se desplaza de la construcción al proyecto como forma de regular la convivencia, con todas las implicaciones políticas y sociales que esto conlleva? En su libro “¿Qué dirían los animales... si le hiciéramos las preguntas correctas?” (2017), Despret incide en la palabra “instaurar” para aludir a algo que se queda a merced de ser acabado, por ejemplo, un proceso donde el artista debe separarse del resultado de su producción. “En este sentido, aunque uno puede decir que el creador opera la creación, el ser de la obra existe de todos modos antes de que el artista la haya hecho. Pero solo, este ser no podrá hacerse a sí mismo” (Despret, 2018, p. 131).

Uniendo estas reflexiones, la idea de hacer juntos algo inacabado puede ser valorada como una técnica proyectual con la que Los Smithson experimentaron. El proyecto es una suma de intervenciones donde es difícil diferenciar qué es para el humano y qué es para el animal sintiente. La doble identidad del cliente, humano-gato es explícita y constante.

Aunque la personificación del gato como cliente puede despertar dudas acerca del tipo de relación que se establece, el proyecto de los Smithson plantea cuestiones proyectuales y procesuales mucho más incisivas que propuestas contemporáneas. Por ejemplo, tanto la “Casa para los amantes de los libros y los gatos” de Barker Associates Architecture Office en Brooklyn (2016) o el proyecto “Bay Window Tower House” del estudio Takaaki Fuji + Yuko Fuji en Shibuya (2020) se centran únicamente en diseñar un elemento exclusivo para el uso del animal, al que el humano no puede acceder, trabajando la convivencia desde su diferencia. ¿Responden estas situaciones a los deseos y necesidades del animal, del humano o de los arquitectos? Al igual que la caseta de Wright parece una cuestión de hecho más que de interés, que asume relaciones de dominación sin cuestionarlas.

23 El libro “Animales Arquitectos” de Pallasmaa (2020) es una continuación del libro “Animal Architecture” de Karl von Frisch. Llama la atención cómo se diluyen los términos construcción y arquitectura sin estar claro cuando se atiende a un término y no a otro.

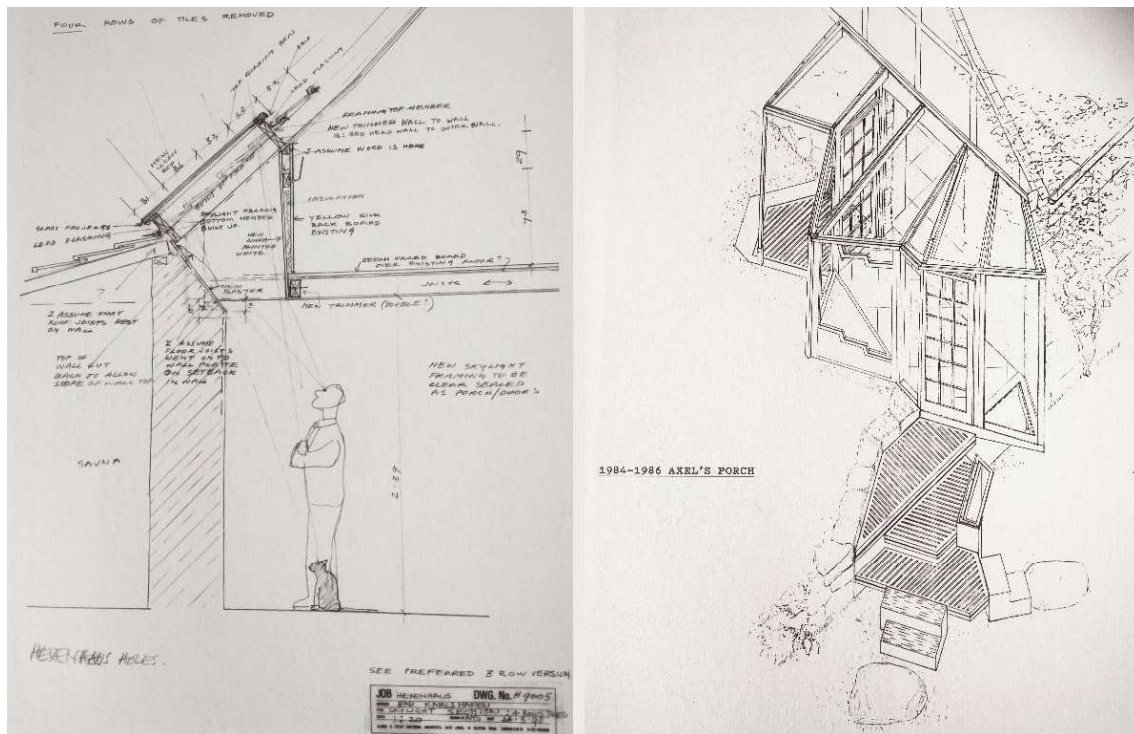


Fig. 16: A la izquierda. Hexenhaus. Intervención en el techo (1990) con presencia de gato. A la derecha “Alex’s Poch” (1984-1986) Se aprecia el triángulo transparente y saliente del suelo hecho para el gato. Fuente: Smithson & Smithson, 2020.

5. Conclusiones y nuevos interrogantes

Las reflexiones de Latour y otros autores que han cuestionado la forma en la que los humanos se relacionan con otros seres vivos resulta de gran utilidad para mantener una actitud consciente y autocrítica acerca de cómo el proyecto construye estas relaciones —e incluso los mismos derechos de los animales— en un momento álgido de esta problemática en el debate público y gran proyección en los medios, con el consecuente peligro de banalización. Pese a la dificultad de abordar un tema tan ambicioso y aún poco discutido, se ha realizado un esfuerzo por construir una narrativa con una casuística numerosa de proyectos que, bajo un arco histórico amplio, se centran en animales sintientes²⁶. Esta casuística incluye dos grandes grupos de técnicas proyectuales atendiendo a la base teórica: aquellas que reflejan o refuerzan relaciones de dominación (cuestiones de hecho) y aquellas que las cuestionan (cuestiones de interés), siendo que a veces convergen en un mismo proyecto. Todos los proyectos evidencian la dificultad de atender a otras especies fuera de una relación de dominio para una “tecnología de control” —sobre otros seres y el medio— como es la arquitectura, a la vez que hacen preguntas sobre cómo desviar, aunque sólo sea parcialmente, esta condición. Las cuestiones de interés están vinculadas, por tanto, con un trabajo de mediación, que en ocasiones consigue llegar al nivel de las técnicas de proyecto. La historia de la arquitectura proporciona, en definitiva, ejemplos insólitos de proyectos que han profundizado en este problema, abriendo múltiples interrogantes, que pueden informar sobre la reconsideración del proyecto en el presente. De ellos, el artículo se centra en cuatro, por el impacto cultural que imprimen en los imaginarios colectivos como condición previa

29 Se ha procurado manejar un arco cronológico amplio, aunque el estudio historiográfico por hacer sobrepasa el alcance de este artículo. Con ello esperamos también compensar el desmantelamiento cultural que conlleva la fetichización de lo nuevo como técnica de marketing propia de las industrias culturales.

para que las cosas cambien y por cómo replantean el estatus concedido al animal y a los límites espaciotemporales definidos por el proyecto como marco de relaciones de convivencia. A continuación, se ordena provisionalmente el aprendizaje que se puede extraer de estas experiencias, en lo que se refiere a las técnicas proyectuales, conectándolas con cuatro cuestiones de interés. No se proponen como soluciones definitivas, manual de instrucciones o cuestiones de hecho, sino como problemas sobre los que reflexionar:

Técnicas proyectuales e impacto cultural. Los proyectos de Tecton de los años 20 —realizados antes de que se abriera un debate público sobre la condición animal, la naturaleza y el medioambiente— el aviario de Price y la reflexión de Hejduk se centran en un tipo de edificación tan problemático como es un zoológico, que extrae al animal sintiente de su hábitat y lo confina con fines diversos. La Casa del lago Lemán y la Hexenhaus, comparten el estar centradas en el ámbito doméstico y las relaciones con especies históricas y biológicamente transformadas por el humano para convertirlas en “mascotas”, un punto de partida problemático por cuanto refleja el calado de la relación que se podría entender como “dominación”. Ésta se compensa por una relación afectuosa y de cuidado que se materializa en un proyecto imaginado para una convivencia cotidiana y placentera. Aun así, a la vez evidencian la inescapable condición de la arquitectura como tecnología de control al servicio del humano. Al desviarse de la convención o reflexionar sobre ella contribuyen a visualizar las fisuras en lo que damos por sentado (cuestiones de hecho), elevándolo a un problema en el ámbito de la cultura (cuestiones de interés). Aun así, el protagonismo del no humano como habitante de la arquitectura representa la oportunidad de revisar el imaginario arquitectónico de la convivencia con animales sintientes y el estatus que se les concede, que es un punto de comienzo indispensable para empezar a reensamblar lo social.

Técnicas proyectuales y tipo de convivencia. En el espacio público y semipúblico la relación de dominación es más obvia que en el ámbito doméstico, ya que no entra en juego lo afectivo. La cuestión se reduce a proveer un espacio propio o de acogida, lo cual es un modo de comenzar a construir derechos para los animales sinúrbicos como cuasi-ciudadanos. El proveer un refugio requiere, sin embargo, estudiar también sus relaciones ecosistémicas con otros seres humanos y no humanos. En el espacio doméstico, en el que humanos comparten lazos afectivos con los animales sintientes salen a primer plano cuestiones como el confort, el disfrute y el placer compartido como parte de la vida cotidiana, lo cual significa entrar a proyectar de un modo más consciente y empático este refugio compartido. Esta relación de consideración y afectos es sin duda un horizonte deseable para contribuir, desde el proyecto de arquitectura, a reensamblar lo social. Y a la vez abre la pregunta por la posibilidad de combinar ambas estrategias proyectuales. ¿Cómo puede un proyecto de acogida en el espacio público de “animales cuasi-ciudadanos” tomar en cuenta el placer y no solo su acomodo? ¿Es el placer y el disfrute un derecho de estas especies? Por otra parte, ¿de qué modo un proyecto doméstico podría tener en cuenta esa necesidad de un espacio propio para coexistir con otros miembros de su especie? ¿Podría “editarse” la arquitectura ya construida para diseñar un devenir-con otras especies? ¿Es posible incorporar a los animales sintientes —y a los no humanos en general— como coautores, sea en el nivel de la toma de decisiones o incorporando sus técnicas como constructores o arquitectos, en el sentido que propone Pallasmaa?

Técnicas proyectuales y estatus que se concede al animal. Como parte de una estrategia proyectual de acogida y consideración hacia el gato que cohabita la vivienda, los Smithson plantean un cambio de roles simbólico a través de una ficción en la que el gato es quien encarga el proyecto. Este cambio de estatus enlaza con preguntas abiertas por los proyectos de Tecton acerca de quién es el centro del proyecto, llevándonos a otras preguntas ulteriores. En un proyecto en el que conviven animales sintientes y humanos: ¿Quién es el cliente, quién el habitante? ¿Quién va a disfrutar o beneficiarse del proyecto? ¿Quién tiene una

opinión o derechos en torno a los mismos? Las historias de estos dos casos, donde el animal doméstico está fuertemente ligado al humano, invita a pensar en ampliar el marco de atención y a la vez a exigirnos a dar una respuesta no preconcebida.

Técnicas proyectuales y límites espaciales y temporales. ¿Cuándo, dónde y con quién empieza y acaba un proyecto? Las transformaciones enumeradas en Hexenhaus junto a los diseños para el gato muestran una casa en continuo cambio y que sirve para mediar y proponer relaciones con el bosque, en continua transformación. Lo interesante, por otra parte, del proyecto de Le Corbusier es que no fija un lugar para el hábitat del perro y otro para el humano: ambos se superponen. ¿Podría este proyectar, que disuelve los límites espaciales y temporales, inspirar técnicas de mediación que ofrezcan un espacio a los animales sintientes en la toma de decisión o incluso como autores, sin estar condicionados por un resultado definitivo previamente visualizado por el “genio visionario” del arquitecto? ¿Es un factor metodológico, y no formal o programático, la clave principal para lograr una simpoiesis o continua situación de intercambios entre humanos y no humanos, en la que distintas formas de autoría, habitantes y procesos de trabajo se retroalimenten para reensamblar lo social?

Referencias

- Anónimo (1929). Sin título. (El Lissitzky trabajando en un diseño para la escenografía de la obra de Sergei Tretyakov ¡Quiero un niño! en el Teatro Meyerhold c.1928-1929). [en línea], [Consulta: 31 diciembre 2022] Disponible en: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/84034.html>
- Agar, E. (1934). Sin título. (Piscina de Pingüinos, Grupo Tecton, 1934). [en línea], [Consulta: 31 diciembre 2022] Disponible en: https://www.metalocus.es/sites/default/files/styles/mopis_news_carousel_item_desktop/public/metalocus_zoo_pinguinos_londres_04.jpg?itok=vNcQl9Xm
- Barberá, C. (2021). Experiencias sensitivas entre _Object/Subject_ de John Hejduk, una performance de Connie Beckley y un poema de David Shapiro. En: *SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*, vol. 7, Panorama, pp. 18-28. ISSN 2444-3484. <https://doi.org/10.30827/sobre.v7i.16494>.
- Barker Associates. (2016). Casa para los amantes de los libros y los gatos. *Plataforma Arquitectura* [en línea]. [Consulta: 19 abril 2022]. Disponible en: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/881699/casa-para-los-amantes-de-los-libros-y-los-gatos-bfdo-architects>.
- Botey, J.M. (1997). *Oscar Niemeyer. Obras y proyectos. Works and Projects*. S.I.: Gustavo Gili.
- Broom, D. M. (2014). *Sentience and animal welfare*. Boston: Cabi. <https://doi.org/10.1079/9781780644035.0000>
- Calder, A. (1925). *Seeing the circus with “Sandy” Calder*. New Yor Public Library. <https://nypl.getarchive.net/de/media/seeing-the-circus-with-sandy-calder-bd6465>
- Calder, A. (1926). *Animal sketching*. Nueva York: Bridgman publishers.
- Cardani, Luca. (2021). The city as a theatre of characters. John Hejduk’s Masques. En: *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* [en línea]. Vol. 10, Núm. 2, pp. 51-74. ISSN: 2341-0515. <https://doi.org/10.14198/I2.17415>
- Carson, N. (2008). *Batman Park*. https://wikiwand.com/en/Batman_Park
- Desmarais, J. (2018). *Monsters under Glass: A Cultural History of Hothouse Flowers from 1850 to the Present*. Londres: Reaktion Books.
- Despret, V. (2018). *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Buenos Aires: Cactus.
- Dunne, A., & Raby, F. (2013). *Speculative everything: Design, fiction, and social dreaming*. Pag. 106. The MIT Press.
- Foster+Partners (2008). Elephant House, Copenhagen Zoo | Foster + Partners. [en línea]. [Consulta: 18 abril 2022]. Disponible en: <https://www.fosterandpartners.com/projects/elephant-house-copenhagen-zoo/>.
- Frisch, K. von, Frisch, O. von, & Gombrich, L. (1974). *Animal architecture*. Harcourt Brace Jovanovich.

- Fuji, Y. & Fuji, T. (2020). Bay Window Tower House. *ArchDaily* [en línea]. [Consulta: 19 abril 2022]. Disponible en: <https://www.archdaily.com/970856/bay-window-tower-house-takaaki-fuji-plus-yuko-fuji-architecture>.
- GerthMichael. (2008). Deutsch: Pantheon (Brasilia). *Own work* (Original text: eigenes Photo). <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ptn.jpg>
- Gschwendtner, G. (2009). Animal Wall. *Dezeen* [en línea]. [Consulta: 17 abril 2022]. Disponible en: <https://www.dezeen.com/2009/08/28/animal-wall-by-gitta-gschwendtner/>.
- Haraway, D. (2019). Cuando las especies se encuentran: introducciones. *Tabula Rasa* [en línea], no. 31. [Consulta: 9 abril 2022]. ISSN 17942489, 20112742. DOI 10.25058/20112742.n31.02. Disponible en: <http://www.revistatabularasa.org/numero31/cuando-las-especies-se-encuentran-introducciones/>.
- Haraway, D.J. (2020). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni. ISBN 978-84-16205-41-7.
- Hejduk, J. (1986). *House of the Zoologist from Bovisa*. [en línea]. [Consulta: 18 abril 2022]. Disponible en: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/319777>.
- Husos Arquitectos. (2018). Un chico, su bulldog, un huerto y la casa que comparten. *Plataforma Arquitectura* [en línea]. [Consulta: 18 abril 2022]. En: Ott, Clara (2019) Archdaily en Español. ISSN 0719-8914 Disponible en: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/916402/un-chico-su-bulldog-un-huerto-y-la-casa-que-comparten-husos>.
- Hwang, J. (2018). Bat Tower. *Ants of the Prairie* [en línea]. [Consulta: 17 abril 2022]. Disponible en: http://www.antsoftheprairie.com/?page_id=203.
- Jaque, A. (2015). *Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social*. Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM). Disponible en: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.44688>.
- Kniess, J. (2019). "Bentham on animal welfare." *British Journal for the History of Philosophy* 27.3: 556-572. <https://doi.org/10.1080/09608788.2018.1524746>
- Kymlicka, W. & Donaldson, S. (2018). *Zoópolis, una revolución animalista*. Madrid: Errata Naturae. ISBN 978-84-16544-63-9.
- Latour, B. (2021). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial. ISBN 978-987-500-114-5.
- Le Corbusier (2005). *Una pequeña casa*. Buenos Aires: Ediciones Infinito. ISBN 978-9393-38-4. De la edición: Le Corbusier (1954). *Une Petite Maison*. Zürich: Éditions Girsberger. ISBN 978-37-64355-12-8.
- Liberatore, P. (2012). Frank Lloyd Wright doghouse: 'Charming' project of curmudgeonly architect. *Marin Independent Journal* [en línea]. 21 febrero 2012. [Consulta: 1 mayo 2022]. Disponible en: <https://www.mercurynews.com/2012/02/21/frank-lloyd-wright-doghouse-charming-project-of-curmudgeonly-architect/>.
- Loudon, J. C. (c. 1826). *Aviario diseñado por Humphry Repton en Brighton*. Fuente: An Encyclopaedia of Gardening (1826), fig. 718. <https://doi.org/10.5962/bhl.title.69191>
- Loudon, J. C., & Dallas, W. S. (1889). Loudon's Natural History Popular descriptions, tales and anecdotes of more than five hundred animals (A new ed., rev.enl. By W.S. Dallas). G. Bell and Sons. <https://doi.org/10.5962/bhl.title.20498>
- Lumiak, M. (2004). Synurbization adaptation of animal wildlife to urban. *Proceedings 4th International Urban Wildlife Symposium* [en línea], [Consulta: 31 diciembre 2021]. Disponible en: [https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:UYEl3KkjT7s\]:scholar.google.com/&hl=en&as_sdt=0,5](https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:UYEl3KkjT7s]:scholar.google.com/&hl=en&as_sdt=0,5).
- Menthol Architects (2012). Belfast and Exeter Swift Towers. *menthol architects* [en línea]. [Consulta: 17 abril 2022]. Disponible en: http://www.menthol.pl/eng_post_15_08_01_swift_tower.php.
- Muñoz, M.T. (2013). *Jaulas y Trampas. Escritos sobre arquitectura y arte 2000-2012*. Madrid: Lampreave. ISBN 978-84-616-7020-8.
- Paine, A. & Clarke, A. (2018). Frank Lloyd Wright's posthumous architecture. *Arq* (London, England), vol. 22, no. 1, pp. 69-80. ISSN 1359-1355. <https://doi.org/10.1017/S1359135518000325>.
- Pallasmaa, J. (2020). *Animales arquitectos*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 978-84-252-3288-6. S72.01PAL
- Price, C.; Armstrong-Jones, A.; Snowdon, E. (1960). *Aviary, Zoological Society - Cedric Price fonds*. Fonds: Cedric Price fonds, [en línea]. [Consulta: 19 abril 2022]. Disponible en: <https://www.cca.qc.ca/en/archives/380477/cedric-price-fonds/396839/projects/397561/new-aviary-zoological-society>.
- Prieto López, J.A. (2017). "La revolución teatral soviética." *En Las puertas del drama 48*. Disponible en: <https://www.aat.es/elkioscotatral/las-puertas-del-drama/drama-48/la-revolucion-teatral-sovietica/>
- Quesada, D. (2017). 8 casas que miman a sus mascotas. *Arquitectura y Diseño*. https://www.arquitecturaydiseno.es/casas/casas-que-miman-sus-mascotas_1232

Regan, T. (2016). *En defensa de los derechos de los animales*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Scimemi, M. (2020). *An Open Work by the Smithson at Bad Karshafen. Alison & Peter Smithson. Hexenhaus. A House for a Man and a Cat*. S.L.: Silke Jellen, ISBN 978-3-96098-032-5.

Singer, P. (1999). *Liberación animal*. S.L.: Editorial Trotta.

Smithson, A. & Smithson, P. (2020). *On The Hexenhaus. Lectures and writings by Alison & Peter Smithson. Alison & Peter Smithson. Hexenhaus. A House for a Man and a Cat*. S.L.: Silke Jellen, ISBN 978-3-96098-032-5.

Tafuri, M. (1984). *La escena como ciudad virtual. Del cabaret a la metrópoli. La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi en los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili.

Tecton Group (1934). *Gorilla House, London Zoo*. [en línea]. [Consulta: 19 abril 2022]. Disponible en: <https://www.ajbuildingslibrary.co.uk/projects/display/id/2878>

Van Esch, S. (s. f.). *Scheidingsmuur tussen tuin en Route de Lavaux van Villa Le Lac (La Petite Maison) 1923-1924 Vevey (CH) Architect, Le Corbusier* [Fotografía]. Recuperado 10 de enero de 2023, de <https://www.pinterest.es/pin/643170390513257946/>

Welton, M. (2012). *A Dog House by Frank Lloyd Wright*. HuffPost [en línea]. 16 febrero 2012. [Consulta: 1 mayo 2022]. Disponible en: https://www.huffpost.com/entry/a-dog-house-by-frank-lloyd-wright_b_1277187.

Wright, F.L. & Storrer, W.A. (1978). *The architecture of Frank Lloyd Wright: a complete catalog*. Cambridge, Mass.: MIT Press. ISBN 978-0-262-19171-5.

Bio

Francisco García Triviño es profesor ayudante doctor en la Escuela de Arquitectura de Alcalá. Ha sido profesor en ESNE, en la Universidad Camilo José Cela, en Maca (ETSAM) y en UNIR. Ha realizado dos estancias de investigación y numerosos artículos científicos. Ha codirigido el proyecto de innovación ciudadana “Relatos en la Espera” en el marco del proyecto europeo Doing It Together Science. Es codirector de la revista indexada HipoTesis Serie Numerada y de la revista experimental HipoTesis Serie Alfabética (desde 2009). Desde 2015 codirige el estudio de arquitectura Kune Office, desde donde trabaja prácticas en torno a la coproducción. Ha sido premio FAD de pensamiento y crítica 2016 y premio SEK de innovación educativa 2018.

Francisco García Triviño is a PhD assistant professor at the Alcalá School of Architecture. He has been teaching at ESNE, at the Camilo José Cela University, at UNIR and at the Master on Architectural Communication at the ETSAM. He has carried out two research stays and several scientific articles. He has co-directed the citizen innovation project “Relatos en la Espera” within the framework of the European project Doing It Together Science. He is co-director of the indexed journal HipoTesis Serie Numerada and the experimental journal HipoTesis Serie Alfabética (since 2009). Since 2015 he co-directs the architecture studio Kune Office. He has been awarded the 2016 FAD Prize for Thought and Criticism and the 2018 SEK Prize for Educational Innovation.

Paula V. Álvarez es arquitecta, editora e investigadora. Dirige Vibok Works desde 2010. Profesora en el Máster de Imagen y Comunicación de la Arquitectura de la ETSAM. Miembro del consejo de redacción de la revista *Sobre de la UG*. Codirectora de la revista *Neutra del COAS* (2006-2010). Editora y coautora de varios libros, contribuye regularmente en revistas académicas (*Ábaco*, *Revista Sobre*, *LC Revue*, *Revista PPA*, *EGA*) y de difusión y crítica (*Volume*, *Paisea*, *Metalocus*, *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, *Arquitectos*). Ha recibido diversos premios, becas y ayudas a la investigación, destacando Premio COAS publicaciones 2021, Premio libro XIV BEAU 2018, Premio COAS 2016 *Diseño de Espacios Libres y Arquitectura del Paisaje*, Premio FAD *Pensamiento y Crítica* 2011, Premio Málaga *Difusión de la Arquitectura* 2009.

Paula V. Álvarez is an architect, editor and researcher. Head of Vibok Works editorial practice since 2010. Professor in the Master of Image and Communication of Architecture at ETSAM. Member of the editorial board of the magazine *Sobre de la UG*. Co-editor and co-director of *COAS Neutra* magazine (2006-2010). Editor and co-author of several books, Alvarez regularly contributes to academic journals (*Ábaco*, *Sobre Magazine*, *LC Revue*, *PPA Magazine*, *EGA*) and critical journals (*Volume*, *Paisea*, *Metalocus*, *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, *Arquitectos*, *Viceversa*). She has earned several scholarships, research grants and awards, highlighting the 2021 COAS Publications Award, the 2018 XIV BEAU Book Award, the 2016 COAS Award for Design of Open Spaces and Landscape Architecture, the 2011 FAD Thought and Criticism Award, and the 2009 Málaga Diffusion of Architecture Award

