



[i2]

vol. 11 núm. 2

[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio
Revista Científica



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



DeGraf
CENTRO DE INVESTIGACIÓN
EN ARQUITECTURA
Y TERRITORIO

[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio

Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos

Universidad de Alicante

Carretera San Vicente del Raspeig s/n

03690 San Vicente del Raspeig, Alicante

España

Web: <https://i2.ua.es>

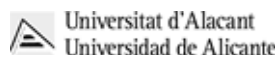
DOI: 10.14198/i2

ISSN: 2341-0515



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/deed.es_ES

© de los autores



EQUIPO DE REDACCIÓN

DIRECCIÓN

Carlos Barberá Pastor.

Área de Composición Arquitectónica, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

SECRETARÍA

Almudena Nolasco Cirugeda.

Área de Urbanística y Ordenación del Territorio. Departamento de Edificación y Urbanismo de la Universidad de Alicante, España.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Enrique Nieto Fernández. Área de Proyectos, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Juan Carlos Castro Domínguez. Área de Proyectos, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Pablo Jeremías Juan Gutiérrez. Área de Expresión Gráfica, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Ricardo Ernesto Daza Caicedo. Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Enrique Espinosa Pérez. Universidad Politécnica de Madrid, España

Franco Marchionni. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

CONSEJO ASESOR

Fernando Miguel García Martín. Universidad Politécnica de Cartagena, España.

Annalisa Giampino. Università degli Studi di Palermo, Italia.

Beate Niemann. Wismar University of Applied Sciences, Alemania.

Claudia Pirina. Università degli Studi di Udine, Italia.

Javier Ruíz Sánchez. Universidad Politécnica de Madrid, España.

Vincenza Garofalo. Università degli Studi di Palermo, Italia.

Ricardo Meri De La Maza. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Clara Elena Mejía Vallejo. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Juan Marco Marco. Universidad CEU San Pablo de Valencia, España.

MAQUETACIÓN

Alejandro Martín Málaga

Laboratorio Técnico, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Santiago Vilella-Bas.

Laboratorio Técnico, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Carlos Barberá Pastor.

Área de Composición Arquitectónica, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Índice – Index

Editorial– Editorial

- 5-12 Infancia, arte y arquitectura, educación. Extracto de la entrevista con Jorge Raedó en Rede Emili@**
Childhood, art, architecture, education. Excerpt from the interview with Jorge Raedó in Rede Emili@
Jorge Raedó y Mariela Rosso

Los paisajes que no vemos – The Landscapes we cannot see

- 13-28 El otro conocimiento es situado. Una interpretación desde las prácticas artísticas populares**
The other knowledge is situated. Folk Art and Quinchimalí pottery as embodied objectivity
Beatriz Navarrete Sepúlveda

Exterioridades críticas – Critical exteriorities

- 29-52 Casa comunal. Diseño participativo en vivienda colectiva: El caso de la cooperativa de vivienda Yungay, zona típica patrimonial Barrio Yungay, Santiago de Chile**
Communal house. Participatory design in collective housing: The case of Youngay Housing cooperative, Barrio Yungay Typical heritage Zone, Santiago de Chile
Verónica Francés, Nahuel Quiroga, María Carolina Valdés

La infancia educa al espacio – Childhood educates space.

- 53-72 Intervenciones en patios de colegios. El caso de *La Máquina de Bailar*. Reflexiones sobre la idea de lugar en la infancia**
Interventions in school playgrounds. The case of *The Dancing Machine*. Reflections on the idea of place in childhood
Ignacio Grávalos Lacambra, Patrizia Di Monte y Félix A. Rivas

Miscelánea – Miscellaneous

- 73-84 ¿Quién hablará de las muertas? Resistiendo al olvido desde los ensamblajes narrativos feministas**
Who will tell the stories of the deceased women? Resisting oblivion through feminist narrative assemblages
Nerea González Calvo y Atxu Amann Alcocer

- 85-100 El poder biopolítico oculto de la arquitectura. La descajanegrización del túnel entre dos edificios brutalistas en un campus de Berlín**
The hidden biopolitical power of architecture. The de-blinding of the tunnel between two brutalist buildings on a Berlin campus
Jorge Caminero Gabernet y Atxu Amann Alcocer

- 101-126 Dialéctica barrio-ciudad en Caracas: Violencia urbana y miedo al delito en el territorio**
Neighborhood-City Dialectic: Urban violence and fear of crime in Caracas
Juan David Castaño Ricchiuti

Reseña de libro – Book Review

- 127-130 Arquitectura ciudad y patrimonio. Historia, teoría e intervención contemporáneas**
Andrés Martínez-Medina

Infancia, arte, arquitectura, educación. Extracto de la entrevista con Jorge Raedó en Rede Emili@

Editorial

Childhood, art, architecture, education. Excerpt from the interview
with Jorge Raedó in Rede Emili@

Editorial

Jorge Raedó

Osa Menor, educación de arte para infancia y juventud. Colombia
jorge.raedo@live.com
<https://orcid.org/0000-0002-7771-9959>

Mariela Losso

Universidad de Comahue. Argentina
mlossoullmann@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7395-1163>

Citación: Raedó, J. y Losso, M. (2023) Infancia, arte, arquitectura, educación. Extracto de la entrevista con Jorge Raedó en Rede Emili@. [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*; 11 (2), 5-12. <https://doi.org/10.14198/i2.25332>

Fecha de recepción: 07/06/2023

Fecha de aceptación: 04/07/2023

Financiación: Este estudio no ha recibido financiación.

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



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 Jorge Raedó y Mariela Losso

1. Introducción

En este escrito se presenta un extracto de *Infancia, arte, arquitectura y educación, entrevista con Jorge Raedó en Rede Emili@*, la serie de diálogos con académicos en el marco de la Red Iberoamericana de Investigación, Rede Emili@, es una iniciativa de investigadores iberoamericanos que comparten el objetivo de dialogar sobre infancias y juventudes. Con sede en la Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais, Brasil, reúne a profesores de Argentina, México, España, Portugal, Colombia y de varias universidades públicas federales, estatales, religiosas y comunitarias brasileñas.

La entrevista completa se ha publicado en los canales de Red Emili@ (2023) y en Osa Menor (2023). Las partes se seleccionaron con el criterio de focalizar la relación entre infancia, juventud y arquitectura-arte. En el diálogo se realizó un recorrido por la experiencia de *Ludantia. I Biental Internacional de Educación en Arquitectura para la Infancia y Juventud*¹ visitando otras experiencias artísticas, culturales y educativas promovidas por Raedó. En el andar del diálogo se llegó a un vértice clave: la arquitectura como lenguaje, como narración personal y colectiva. Tal como plantea Raedó (2021) en uno de sus escritos:

“La arquitectura es hogar. Una construcción, un pueblo, un paisaje, son hogar cuando nos dicen de dónde venimos y a dónde vamos. El hogar nos da el sentido, es la hoja —donde escribimos nuestra narración” (Raedó, 2021, p. 13).

Entonces, ¿cómo se puede escribir esta narración? Una posibilidad es narrar con las voces de la arquitectura en diálogo con la forma en que niños y jóvenes habitan, viven, culturizan, conocen y le ponen sus propias voces a la experiencia vital del tiempo y espacio. Aquí intentamos desplegar algunas respuestas, y dejar la inquietud de otras posibles.

2. Fragmento de la entrevista

Jorge Raedó: He tenido la suerte de hacer proyectos en muchos países, incluso en China. He trabajado con niños de diversos territorios, y los niños básicamente son iguales en todas partes. Es a medida que crecemos, que nos hacemos diferentes, que yo me hago español, argentino, finlandés... Incluso tú puedes decir, no, yo no soy de Bogotá sino de Medellín, que es distinto, o yo soy de Quito, no soy de Bogotá. Ahí surgen las diferencias y los conflictos. Pero los niños son iguales, todos tienen ganas de vivir, de jugar, de aprender, de estar con los amigos, de estar con la familia. Lo que es diferente es el mundo adulto. Qué sistema educativo o propuesta educativa brindamos a la infancia y para qué. En definitiva, qué sociedad queremos construir junto a la infancia y juventud.

Algunos talleres y proyectos son semejantes en sus metodologías o procesos, pero son para construir sociedades distintas. Un proyecto de transformación espacial puede durar un día, un mes, un año; por ejemplo, en Finlandia trabajé en proyectos de ocho meses con los colegios haciendo ópera (fig.1) y la reacción de los niños se producía en función de qué les brindamos como propuesta educativa y como experiencia. Un niño de 10 o de 11 años no es tan diferente aquí o allá, podrá ser más callado en los países nórdicos y más expresivo en el trópico, esas son las diferencias. Cuando hablo de la arquitectura como hogar es esto.

1 Ludantia. I Biental Internacional de Educación en Arquitectura para la Infancia y Juventud. 10 de mayo-17 de junio. Pontevedra (España). Patrocinada por la Xunta de Galicia, la Diputación de Pontevedra y el Concello de Pontevedra. Organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Dirigida por Osa Menor y Proxectoterra. Coordinada por Cuartocreciente Arquitectura. <https://ludantia.wixsite.com/biental-internacional>



Fig.1. La ópera “Rakennetaan kaupunki!” con estudiantes de 4^ºC del colegio Kaisaniemi en el Museo de Arquitectura de Finlandia (Helsinki, Finlandia), 2012. Imagen sacada de la entrevista desarrollada en Rede Emili@. Fuente: Vertti Terasvuori.

En mi trabajo hay tres preguntas: ¿qué es infancia?, ¿qué es educación? y ¿qué es arquitectura? o ¿qué es arte?, porque la arquitectura para mí es un arte más. Tres preguntas que uno va respondiendo, y la respuesta cambia con el tiempo. Qué es arquitectura para mí, no es cuatro ladrillos juntos, eso es como mucho una construcción. La arquitectura es un lugar, es donde habitamos. Muchos de nosotros pensamos en los pueblos donde nos criamos o nacimos, donde pasamos la infancia. Somos ese lugar y sus formas. Cuando tú regresas a tu pueblo en Navidad, a lo mejor eso es el hogar, porque ahí estaban los abuelos, por el campanario, por el olor del bosque...

La arquitectura también puede surgir al leer un libro, o en el cine, porque también hay arquitectura del cine. En las películas que tú has visto, las habitas. La arquitectura es un mundo imaginario. Lo construido materialmente satisface, a lo mejor, no tener frío, pero arquitectura es otra cosa. Por ejemplo, cuando llego a mi apartamento y digo “ay, por fin he regresado a casa y ya puedo descansar”, pero en otro apartamento distante sólo veinte metros, no es tu hogar, no te sientes en tu lugar.

Hace un tiempo colaboré con la revista *Temps d’Educació* de la Universidad de Barcelona. Enric Prats, su jefe de redacción y prestigioso pedagogo, me invitó a ser el editor invitado de un número sobre arquitectura e infancia (2021,a). Lo dedicamos a los Países Catalanes –es decir, donde hablan catalán: Cataluña, Comunidad Valenciana, Islas Baleares, franja Oriental de Aragón, Andorra, Rosellón en el sur de Francia, Alguer en la isla de Cerdeña...–, y escribí la introducción titulada *Luz amarilla de infancia, sonido verde de arquitectura, viento azul de educación* (2021,b). Era una entrada en tono poético a ese monográfico. Este título es una imagen de mi vida en Tarragona, una ciudad de la costa catalana de mi época de infancia y juventud de los cinco a los dieciocho años. En esa época pasaba mucho tiempo en la costa, en la playa, en las rocas que el mar va agujereando, con su entorno lleno de pinos, con el viento que todo lo roza. Es una imagen que tengo en la cabeza y se sintetiza en la “luz amarilla” de día bien soleado en el Mediterráneo. En “sonido verde” de arquitectura son los pinos que se mueven con el viento y que crean un espacio. Y ese viento también mueve el mar azul Mediterráneo, al que llamé “viento azul” de educación.

Estas son las tres inquietudes: arquitectura, infancia, educación. Tal vez la clave aquí sea el viento que mueve los árboles, que mueve el mar. Su sonido, esa sensación del viento que es como la imaginación que nos permite construir una narración personal y colectiva, y levantarnos por la mañana. Sin imaginación no sabes ni quién eres ni a dónde vas. La imaginación construye esos elementos sensoriales de viento, calor y luz. Construye una imagen que para ti es tu hogar. Eso es arquitectura para mí, para otros será otra cosa. Por lo tanto, cuando yo trabajo con los niños quiero transmitir eso (fig.2). Cuando trabajo con los maestros también transmito algo así.



Fig. 2. Proyecto “El Jardín de Beulas” con estudiantes de 5º y 6º del colegio Santos Samper de Almudévar en el Centro de Arte y Naturaleza, (Huesca, España), 2019. Imagen sacada de la entrevista desarrollada en Rede Emili@. Fuente. Jorge Raedó.

En *Ludantia. I Bienal* también había ese viento. El hogar está hecho de imaginación, presente y memoria pasada. Sin imaginación seríamos “baba”, gente arrastrándonos sin saber qué decir ni dónde ir. No seríamos conscientes que el sol sale por ahí y se pone por allá. La imaginación nos construye.

Otro tema importante para la construcción de este hogar es la belleza, un tema que parece cursi, que no se trata, pero el arte es y consiste en belleza. Pero, ¿qué es la belleza? Obviamente no me refiero a la belleza de “mira niño, esto es belleza, esta forma, este edificio, y si lo que haces no es igual a esto no es bello”. No, la belleza es una búsqueda (Fig.3). Me gustan los libros *La comprensión de la realidad en la educación infantil y primaria* y *Fantasia e imaginación: su poder en la enseñanza* de Kieran Egan (1991, 2008)², que tengo aquí dedicados por él cuando nos encontramos en un congreso al que nos invitaron en el Museo Guggenheim de Bilbao. Egan, que falleció hace poco³, era un gran defensor de la imaginación. Estos dos libros y este

2 Kieran Egan filósofo de educación contemporáneo. “Creó la Pedagogía Imaginativa, una alternativa radicalmente nueva sobre la educación, en la que se revaloriza la importancia de la imaginación y de la fantasía como instrumentos para el aprendizaje” (Busquets, Ll., 2006)

3 Egan falleció el 12 de mayo de 2022

otro libro, *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*, de Schiller (2018), tienen una vigencia total. En ellos se explica bien la lucha del niño, que es todo emoción y pasión, en su integración en la sociedad, y la sociedad que debería ajustarse a él. La sociedad es una cosa de leyes y normas, y los adultos estamos fosilizados en ella. Tenemos que hacer el esfuerzo, los niños y los adultos, de buscar el punto medio, el equilibrio. Esa búsqueda es la única salida. Lo único que crea una sociedad en convivencia pacífica, que siempre se transforma. Es una dinámica de búsqueda en la que se llega a un punto de equilibrio, pero al día siguiente hay que cambiar algo porque se ha alterado. El artista hace lo mismo. Eso es la belleza: esa búsqueda (fig.3).



Fig. 3. Taller El Dragón Dorado en el Museo de Arquitectura Leopoldo (Bogotá, Colombia), 2014. Imagen sacada de la entrevista desarrollada en [Rede Emili@](#). Fuente: Jorge Raedó.

Mariela Losso: Es esa dinámica de la transformación que planteas en muchos de tus textos. Aquí me apunté una cita de uno de tus artículos: *Por qué enseñar arte a la infancia*. Cito: “Me suelen preguntar qué diferencias veo entre la infancia de aquí, allá y acullá. La infancia es infancia en todas partes, tienen deseos, impulsos y temores semejantes. Sus necesidades son parecidas [...] La atmósfera en la que crecemos nos da forma, nos esculpe con aliento suave o a cincelazos violentos. Esa atmósfera [...] es un amasijo de gramáticas de comportamiento y control, de rituales de tránsito y nominación, de lenguajes de las artes y las ciencias” (Raedó, 2020). Entonces me preguntaba, ¿por qué enseñar arte? y si esta conjugación de enseñar arte sería ese viento que nos permite mover algunas estructuras, y quizás, utópicamente, cambiarlas.

Jorge Raedó: La educación es consustancial al ser humano, prácticamente no hay ningún otro animal que usa la educación, porque aprenden por mimesis. Nosotros también aprendemos por mimesis, pero la educación es poner ejemplos, es constatación, para integrarlos. Ese párrafo que has leído sintetiza lo que he dicho hasta ahora. El niño crece en esta atmósfera o burbuja. Cuando las cosas van bien, la niña o el niño, se integran de una manera suave, programada, pero a veces intentamos integrarlo a cinceladas, a golpes, o dicho de una manera ordinaria en España, “a hostias”, con dolor, y esto lo ves mucho en los niños de Latinoamérica, muchos que no van al colegio, las cosas como son.

Aquí tengo otro libro también útil para entender qué es la infancia, *Últimos testigos. Los niños de la Segunda Guerra Mundial*. La escritora bielorrusa Svetlana Alexiévich (2016) recoge en este libro testimonios de los últimos testigos adultos que vivieron, siendo niños, la Segunda Guerra Mundial, la ocupación alemana de territorio bielorruso. De mayores recuerdan su infancia. Uno va leyendo que, en la infancia, los niños aún tienen fe en los adultos. Todos cuentan que veían cosas malas, terribles, pero siempre pensaban que alguien vendría a ayudarles, vendría la familia. Y al final van haciéndose mayores y dicen: no, aquí no va a venir nadie.

La infancia tiene unas necesidades. Yo las llamo “necesidades físicas”, de calor, comer, techo... También tiene “necesidades éticas”. Me refiero a que los adultos nos tenemos que comportar con una ética, tenemos que darles protección, darles colegios, darles un sistema de sanidad. Una de vuestras invitadas de México, Norma Alicia Del Río Lugo (Rede Emili@, 2021) explicaba bien en su conferencia por qué los Estados tienen que dar servicios, no como “ahí voy a ayudarte, pobrecito” o “a darte unas migajas”; no, la obligación del Estado contemporáneo es garantizarlo. Entonces, si no damos estos servicios a la infancia, ¿qué les pediremos a medida que crezcan? Y luego hay una tercera necesidad de la infancia: “las necesidades estéticas”, que serían con el mundo simbólico o la belleza. El niño tiene, quiere, necesita armonía a su alrededor y percibe cuando falta (fig.4).



Fig. 4. Taller Casa de la Música en Puerto Colombia (Colombia), 2018. Imagen sacada de la entrevista desarrollada en Rede Emili@. Fuente. Jorge Raedó.

La tercera de las “tres incompetencias”⁴ que intento enseñar, es la “utopía”, es decir, la capacidad de imaginar un mundo mejor y construirlo, aunque sea una cosa pequeña en tu barrio, en tu casa. Las artes ayudan a realizarla, la arquitectura ayuda a imaginar qué vas a arreglar en la plaza de tu pueblo. Vas y lo haces: eso es utopía.

4 El autor se refiere a tres incompetencias básicas que deben ser parte de la educación, en contraposición a las competencias básicas propuestas por gran parte de los programas curriculares. Las tres incompetencias son: Naturaleza, Poesía y Utopía.

Hace poco, hablaba con el filósofo italiano Luca Mori, con quien estrenamos una *Conversación Anidar* (ANIDAR, 2022). Él trabaja el concepto de utopía con estudiantes de colegios italianos. Lleva veinte años haciéndolo con talleres donde los estudiantes plantean una sociedad utópica en una isla, cómo convivirían y por lo tanto qué paisaje o arquitectura se crearía. Luca observa que las propuestas de los estudiantes presentan unas constantes: quieren una vida más simple, en la naturaleza, sin contaminar, en armonía, prescindiendo de cosas que a los adultos nos cuesta prescindir porque nos hemos fosilizado. Bueno, no sé si ahora ya me he perdido por los bosques...

Referencias

- Alexiévich, S. (2016) *Últimos testigos. Los niños de la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Debate -Penguin Random House
- ANIDAR (2022, diciembre 5) *Conversación ANIDAR con Luca Mori (Italia). Utopías de la infancia* [Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=uHgXWbGwKSg>
- Busquets, Ll. (2006) Kieran Egan. Hay que trabajar la imaginación y la fantasía en la escuela. Cuadernos de pedagogía, N° 362, págs. 46-51
- Egan, K. (1991). *La comprensión de la realidad en la educación infantil y primaria*. Madrid: Ediciones Morata y Ministerio de Educación y Ciencia.
- Egan, K. (2008) *Fantasía e imaginación: su poder en la enseñanza*. Madrid: Ediciones Morata y Ministerio de Educación y Ciencia.
- Osa Menor (2023, marzo 13) *Infancia, arte, arquitectura y educación, entrevista con Jorge Raedó en Rede Emíli@*. [Vídeo]. YouTube: <https://youtu.be/2sSmOn1F6Sw>
- Raedó, J. (2020) ¿Por qué enseñar arte a la infancia? *Onteaiken. Boletín sobre Prácticas y Estudios de Acción Colectiva*. N° 29. pp. 66-69: <http://onteaiken.com.ar/ver/boletin29/onteaiken29-07.pdf>
- Raedó, J. (2021,a) “Infància, Arquitectura i Educació als Països Catalans”. *Temps d’Educació*, núm 60 primer semestre.: <http://www.publicacions.ub.edu/revistes/tempsdEducacio60/>
- Raedó, J. (2021,b) Luz amarilla de infancia, sonido verde de arquitectura, viento azul de educación. En *Infància, Arquitectura i Educació als Països Catalans, Temps d’Educació*, núm 60 primer semestre. Pág: 7-13. <https://raco.cat/index.php/TempsEducacio/article/view/389911>
- Rede Emíli@ (2021, octubre 4) *Entrevista a Norma Alicia Del Río Lugo* [Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=thlTjNN9evU>
- Rede Emíli@ (2023, marzo 13) *Entrevista a Jorge Raedó* [Vídeo]. YouTube: <https://youtu.be/VRdm391g2sA>
- Schiller, F. (2018) *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona: Acantilado – Quaderns Crema.

El otro conocimiento es situado. El Arte Popular y la alfarería de Quinchamalí como objetividad encarnada

The other knowledge is situated. Folk Art and Quinchimalí pottery as embodied objectivity

Beatriz Navarrete Sepúlveda

Investigadora independiente, Chile
bnavarretesep@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6819-4479>

Citación: Navarrete Sepúlveda, B. (2023) El otro conocimiento es situado. El Arte Popular y la alfarería de Quinchamalí como objetividad encarnada. [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*; 11 (2), 13-28. <https://doi.org/10.14198/i2.22375>

Fecha de recepción: 31/03/2022.

Fecha de aceptación: 19/07/2023

Financiación: Este estudio no ha recibido financiación.

Conflicto de intereses: La autora declara no tener conflicto de intereses.



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 Beatriz Navarrete Sepúlveda

Resumen

Proponemos nuevos imperativos al momento de reajustar las miradas en torno al mundo del arte latinoamericano, aquellos que desde la academia y los estudios humanistas puedan asumir con mayor justicia las complejidades de este tiempo. Intentamos responder a esta exigencia desde un desplazamiento epistémico e interdisciplinar para el estudio de las prácticas artísticas populares, entendidas generalmente como aquellas que se despliegan en el mundo rural y periféricas a las perspectivas institucionales de lo que se denomina Arte. Para ello, acudiremos a la noción de “conocimiento situado” elaborado por Donna Haraway con el fin de detonar una dimensión reflexiva muchas veces invisibilizada, iluminando un aspecto básico del mundo artístico popular que emana de una doble condición: el de ser principalmente ejecutado por mujeres y la situación geográfica específica en que ellas desarrollan sus oficios. Frente a lo planteado, el Arte Popular de la alfarería de Quinchamalí de Chile emerge como un ejemplo de este modo de conocimiento, al ser desarrollado por las mujeres como resultado del vínculo indisoluble de esta práctica con su paisaje. Desde principios de la Colonia en América, podemos reconocer en ellas una resistencia territorial expresada, por un lado, mediante la perseverancia de los imaginarios moldeados en arcilla negra y, por otro, a través de la transformación de la materia prima en sintonía con las formas de habitar su territorio. Ellas han transmitido por generaciones estos saberes enfrentando los embates que el modelo económico y cultural les han intentado imponer.

Palabras clave: Arte Popular; Donna Haraway; Chile; conocimiento situado; alfarería; paisaje; saberes; habitar.

Abstract

We propose new imperatives at the moment of readjusting the views on the Latin American art world, those that from the academy and humanistic studies can assume with greater justice the complexities of this time. We try to respond to this demand from an epistemic and interdisciplinary displacement for the study of popular artistic practices, generally understood as those that are deployed in the rural world and peripheral to the institutional perspectives of what is called Art. To this end, we will resort to the notion of "situated knowledge" developed by Donna Haraway in order to detonate a reflective dimension that is often invisible, illuminating a basic aspect of the popular artistic world that emanates from a double condition: that of being mainly performed by women and the specific geographic situation in which they develop their trades. In view of this, the Popular Art of Quinchamalí pottery emerges in Chile as an example of this mode of knowledge, as it is developed by women as a result of the indissoluble link of this practice with its landscape. Since the beginning of colonial times in America, we can recognize in them a territorial resistance expressed, on the one hand, through the perseverance of imaginaries molded in black clay and, on the other hand, through the transformation of the raw material in harmony with the ways of inhabiting their territory. They have transmitted these knowledges for generations, confronting the onslaught that the economic and cultural model has tried to impose on them.

Keywords: Popular Art; Donna Haraway; Chile; situated knowledge; pottery; landscape; knowledges; inhabiting.

Busco una escritora feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino.

(Donna Haraway)

1. Introducción

El contexto latinoamericano actual demanda nuevas consideraciones y nuevos imperativos al momento de reajustar las miradas en torno al mundo del arte, aquellas que puedan asumir con mayor justicia las complejidades de este tiempo. Frente a ello, proponemos debatir en torno al foco que en este contexto exigiría el estudio de las prácticas artísticas populares, entendidas generalmente como aquellas que se despliegan en el mundo rural, periféricas a las perspectivas institucionales del Arte. Intentaremos responder a esta exigencia proponiendo un desplazamiento epistémico e interdisciplinar con enfoque de género, mediante el cual se busca interrogar los procesos que involucran al Arte Popular¹ en Chile. Creemos que el ineludible carácter colectivo y territorial de tales prácticas, demanda nuevas formas de exploración de esta categoría artística, a fin de permitir un acercamiento investigativo de manera más precisa, más allá de los tradicionales prejuicios con que suelen ser evaluadas por la academia. Vemos urgente reconsiderar el valor de la cultura material e inmaterial del pueblo lejos de las romantizaciones habituales, sino mediante un giro interpretativo que sea resistente a la apreciación estética o simbólica que se ha centrado habitualmente en el puro resultado objetivo de estas obras, desconsiderando las formas de vidas únicas (Agamben, 2013) que las hacen posibles y que se gestan a partir del continuum arte-pueblo-territorio².

Para ello, acudiremos a la noción de “conocimiento situado” elaborado por Donna Haraway (1995), con el fin de detonar una dimensión reflexiva muchas veces invisibilizada, intentando iluminar un aspecto básico del mundo artístico popular y que emana de una doble condición: el de ser principalmente ejecutado por mujeres y la situación geográfica específica en que ellas desarrollan sus oficios. Estamos convencidas de que dicha noción resulta totalmente pertinente para identificar aquellos conocimientos ajenos a la instrucción formal-institucional. Este acercamiento al Arte Popular implicará proponer un lugar desde donde sea posible no sólo nuevas lecturas, sino también recuperar su estudio histórico-teórico desde la investigación académica vinculada a las disciplinas artísticas, identificando saberes cuya dimensión comunitario-territorial ha posibilitado precisamente su sobrevivencia.

2. El Arte Popular como conocimiento situado

A fin de contribuir a una lectura más ajustada a la naturaleza del problema planteado, es necesario identificar con mayor precisión las prácticas a las que hacemos referencia. Reconocemos al Arte Popular como una categoría autónoma del arte, referida al conjunto de expresiones materiales vinculadas a una comunidad que habita un determinado territorio, caracterizada

1 Las mayúsculas en el término se utilizan como propuesta de la autora desarrollada en su tesis doctoral al considerarla como categoría autónoma del arte, asunto desarrollado en “Arte Popular: génesis, supresión y distorsión de un concepto. Hacia una relectura de la obra de Tomás Lago”, Universidad de Chile, 2022.

2 Utilizamos el término “formas de vida” en el sentido que lo entiende Agamben quien señala: “La forma-de-vida no es algo así como un sujeto, que preexiste al vivir y le da sustancia y realidad. Por el contrario, se genera viviendo, es “producida por el mismo de lo cual es forma”, y no tiene, por tanto, respecto del vivir, prioridad alguna, ni sustancial ni trascendental. Es sólo una manera de ser y vivir (...) La forma-de-vida es una “manera surgente”, no un ser que tiene esta o aquella propiedad o cualidad, sino un ser que es un modo de ser, que es su surgir y es continuamente generado por su “manera” de ser” (Agamben, 2013, p. 6).

por una estrecha relación con el espacio donde se realizan. Estas producciones poseen un resultado estético-formal que comprende el uso y transformación de las materias primas que se obtienen de un lugar, la técnica con que se realizan las piezas creadas, las referencias formales extraídas del paisaje donde acontece la ejecución y los imaginarios que se reconocen en el objeto resultante. Esta particular conjunción ha constituido un acervo cultural sustentado en la práctica de un oficio transmitido mediante relaciones familiares y de amistad que se viven al interior de una comunidad, instituyendo formas de vida únicas y subjetivaciones muy distintas a las de la gran ciudad, como son las operadas en la economía local con lógicas colaborativas y el traspaso de saberes sin instrucción disciplinar. La propia denominación de estas piezas hace directa alusión al territorio donde son producidas comunitariamente, relegando la autoría directa de las mismas al plano del anonimato. Para el caso chileno nos referimos, por ejemplo, a la alfarería de Quinchamalí, la cestería de Hualqui, la cerámica de Quebrada de las Ulloas, la textilera de Pencahue y la cestería de Chimbarongo, entre muchas, todas ellas vinculadas a pequeñas localidades ubicadas en el borde periférico a las ciudades o en un contexto rural.

Por otra parte, identificamos a este tipo de prácticas como Arte Popular chileno en el sentido que Tomás Lago (1971) le concedió al término, entendiendo como formas ancestrales no sólo el tipo de producción sino también los modos de habitar un territorio, y que incluso, en el contexto actual chileno se podrían catalogar como nuevas y revolucionarias, en el sentido de promover la sustentabilidad económica, la autonomía alimentaria, la vida comunitaria, la protección de los bienes comunes y el trabajo colaborativo. La pertinencia de su carácter revolucionario obedece a que en el Chile pos Golpe³, sobre todo a partir de la progresiva hegemonía alcanzada por el proyecto neoliberal, paulatinamente estas formas de organizaciones fueron consideradas como atrasadas debido principalmente a su condición retardada respecto de los imperativos de innovación y la modernización tecnológica, generalmente asociada a las lógicas de las grandes metrópolis. Junto con ello, la dictadura se había encargado de construir un tipo de nacionalismo en clave alegórica, mediante una operación que promocionaba un imaginario de “lo chileno” (Jara, 2011) que no hizo otra cosa que atomizar a los/las sujetos/as comunitarios que habitaban el territorio.

En el contexto internacional actual, y más aún, después de la aceptación de la crisis ambiental global ligada al cuestionamiento del sistema económico neoliberal, resulta completamente plausible reenfocar aquella historia aparentemente clausurada por la mentalidad modernizadora-urbana y abrirnos a nuevas reflexiones sobre esas otras formas de vidas, esta vez, desde una perspectiva abierta a los conocimientos anclados a sus territorios que exige múltiples enfoques. Por otro lado, en el escenario chileno y frente a la presión de un pueblo que ha tenido que pagar un alto costo por un proyecto político, económico, social y cultural fallido, han emergido múltiples movimientos en defensa de la condición de la mujer, los pobres, las ruralidades y disidencias, consideradas como las principales víctimas del sistema instaurado. Justamente, tales movimientos y organizaciones proponen transversalmente una revaloración de esas vidas alternas en sintonía con las culturas ancestrales, articulándose como modos de resistencia territorial donde la centralidad femenina resulta fundamental (Federici, 2020). El Arte Popular —denominado también Artesanía y/o Artesanía Tradicional— es parte de esta revaloración, pues muchas de las características anteriormente mencionadas son sustanciales a él; sus economías locales basadas en bienes comunes (Ostrom, 2015) les han permitido a los cultores/as lograr cierta emancipación, y a su vez, conservar prácticas vinculadas a sus paisajes. Así, vemos que el Arte Popular posee una larga data sobre estos asuntos, por lo que hoy se podría presentar como una alternativa concreta para enfrentar a un sistema altamente destructivo respecto a las redes de cooperación comunitaria.

3 Nos referimos al evento del 11 de septiembre de 1973 que derroca al gobierno democrático de Salvador Allende para instalar un régimen dictatorial en Chile hasta 1990.

En concordancia con lo que señala Silvia Federici (2018), al reconocer que la subordinación social es producto de la historia de la organización específica del trabajo, creemos que la condición de autonomía femenina en el mundo de las prácticas artísticas populares ha tenido un efecto liberador para las mujeres, al permitir desnaturalizar la división sexual del trabajo. En el caso de las comunidades activas en Chile, encontramos características particulares que les permiten desarrollar sus oficios como un trabajo autogestionado y remunerado, constituyéndose en muchos casos en el único sustento familiar. Además, este modo de organización facilita fusionar los tiempos de las labores con los trabajos habituales de cuidado, reproducción y alimentación. Sumado a lo anterior, es evidente que la condición geográfica es una de las variables fundamentales que les ha permitido construir redes de colaboración, compartiendo sus jornadas de oficio artesanal con la agricultura a pequeña escala, en términos marxistas de acumulación originaria o acumulación primitiva. En este sentido, la aislación geográfica incentiva y posibilita fuertemente la construcción de una base cultural-social-económica comunitaria y autónoma⁴, donde la capacidad de autonomía laboral es indisociable a los modos de asentarse en un territorio.

Por todo lo anterior, en Chile el término Arte Popular y su consiguiente conceptualización, han tensionado tanto al ámbito político como al del arte durante los últimos cincuenta años, transformándose en una categoría conflictiva e incómoda para las hegemonías discursivas. Pero, a pesar de sufrir un desincentivo crónico impuesto por un perspectivismo unitario, aún podemos reconocer comunidades que logran perseverar en su vida-práctica, muchas veces resistiendo las máquinas de hibridación que desde otros espacios les intentan imponer. En consecuencia, creemos que el giro epistemológico propuesto por Haraway puede colaborar a comprender la especificidad de estas prácticas. Se trata de cambiar el foco de atención, desplazándonos desde el objeto resultante fetichizado turísticamente y/o tomado como base desde otras disciplinas para nuevos diseños, hacia un foco que priorice la forma en que se hereda el oficio maestro y su transmisión generacional al interior de una comunidad que habita un mismo territorio, apostando con ello, que podríamos construir la base de un estudio interdisciplinar que permita recuperar su autonomía categorial.

3. Quinchamalí, un ejemplo

Frente a lo planteado, el Arte Popular de la alfarería de Quinchamalí en Chile emerge como un ejemplo de conocimiento situado. Desarrollada por mujeres desde principios de la Colonia⁵

4 Respecto del pensamiento de Marx, Federici ha logrado evidenciar una ausencia importante de la labor femenina en el núcleo de su obra, al considerar sólo la explotación del trabajo asalariado como clave de la producción de la riqueza capitalista, dejando fuera de su teorización las actividades y relaciones sociales más importantes para la fuerza de trabajo, como son la procreación, el trabajo doméstico y las labores de cuidado. En los análisis actuales, se reconoce que es posible retomar las categorías propuestas por Marx, aunque des-centrando ese núcleo para reinstalar en su centro a la reproducción de la fuerza de trabajo y la consiguiente visibilización del trabajo de las mujeres en el hogar. De acuerdo a Federici, es posible concebir las jornadas laborales más allá de los lugares de trabajo institucionales y desarrollar una nueva forma de entender la lucha de clases. Mientras para las mujeres urbanas su labor aporta mucho más trabajo no asalariado que el que Marx pudo imaginar, para las mujeres rurales representa un caso emblemático de subvaloración de la mano de obra. De hecho, una de las prácticas más abusivas de sobreexplotación en Chile es ejecutada precisamente en el mundo agrícola por las “mujeres temporeras” mediante jornadas extenuantes, sin las condiciones mínimas de higiene y comida, además de un salario ínfimo. Para mayor abundancia ver: Ciper Chile (2007, diciembre 12) Mujeres Chilenas 4: Temporeras, eslabón olvidado del modelo económico. <https://ciperchile.cl/2007/12/12/temporeras-eslabon-olvidado/>

5 Sabemos de algunos casos de prácticas masculinas del oficio, una labor que antiguamente se solía ocultar por vergüenza, dado que los hombres por lo general han colaborado sólo en algunas fases del proceso, principalmente en la extracción de la tierra desde las mina así como su traslado a los hogares y la quema.

en América, es una expresión del mundo popular mestizo, donde podemos constatar a través de su historia la perseverancia de vidas vinculadas a la práctica de moldear la arcilla negra, logrando mantener su vigencia y reconocimiento a nivel nacional e internacional (figs. 1 a 3).



Fig. 1. Navarrete, B. (2017).
Alfarera de Quinchamalí en
su casa-taller



Fig. 2. Navarrete, B. (2008). Alfarera
Victorina Gallegos realizando
quema de cerámica con bosta de
vacca. Región del Bío-Bío, Chile.



Fig. 3. Navarrete, B. (2008). Victorina
Gallegos en su casa-taller en
la localidad de Quinchamalí, Región
del Bío-Bío, Chile.

Quinchamalí⁶ aparece en la historia de Chile desde principios del siglo XVII, como parte de los fuertes coloniales españoles del Reino de Chile que defendían Chillán⁷. Al fundar el segundo Chillán en 1664, se comenzaron a revivir los caseríos cercanos, donde Quinchamalí, como centro de actividades agrícolas, estuvo hasta 1751 bajo el control mapuche liderado por el cacique Mitimpillán (Lago, 1958). A pesar de los intentos por trasladarlos, mantuvieron su influencia en sus levus hasta la Independencia, donde finalmente se consolidó como territorio mestizo⁸. Si bien no hay suficiente información para detallar el encuentro entre mapuche y español (Montecino, 1986), el lenguaje y las formas de la alfarería desvelan y describen la sutura de la realidad indígena y europea. Quinchamalí emerge entonces, como una tierra de mestizaje de la mezcla entre lo indígena y lo europeo, principalmente español⁹.

Los registros arqueológicos, antropológicos e investigaciones históricas, identifican la actividad alfarera de la zona como un proceso de cruces culturales acaecidos en la frontera del Bío-Bío, donde es posible reconocer varias características similares a la alfarería mapuche: por

6 Quinchamalium majus es el nombre de una pequeña planta de pocos centímetros de altura, de crecimiento más bien rastrero. Se trata de una hierba perenne, de flores vistosas de color amarillo anaranjado que presentan un aspecto globoso o distribuido a modo de corona o circunferencia. Los mapuche la usaban para curar llagas y heridas.

7 El gobernador español Martín Ruiz de Gamboa manda a construirlo entre 1601 y 1602, posteriormente es abandonado alrededor de 1635.

8 “Se podría pensar que este mestizaje no tiene ninguna singularidad puesto que muchos pueblos son mezclados biológicamente y que en varios se producen sincretismos, préstamos y cruces culturales. En relación a ello pensamos que para ninguna sociedad como la latinoamericana el mestizaje ha tenido mayor relevancia, pues es ese hecho el que la ha constituido y el que le ha dado particularidad a un ethos en donde clase y etnia serán categorías intercambiables, oscilantes, en donde lo blanco y lo no blanco bordarán el pensamiento y las conductas. Un mestizaje que es una experiencia simultánea de entrecruzamientos de lenguas, símbolos” (Montecino, 1986, p. 15).

9 En el relato de la alfarera Clarita Alarcón, queda de manifiesto la herencia ancestral de su oficio: “Mi mamá decía que la abuelita de ella le contaba que antes hacían unas tinajas grandes, de puro cascajo así; y que eso lo hacían los primeros indios que había aquí. Por eso, la demás gente se puso a hacer loza, de ahí empezaron a trabajar. Pero fueron ellos los que hicieron primero esto, lo inventaron ellos, de ahí seguimos nosotros” (Montecino, 1986, pp. 15-16).

ejemplo, ser un trabajo exclusivo de mujeres con una evidente similitud en los significados y formas elaboradas, el uso doméstico de piezas elaboradas que servían de trueque con productos agrícolas, así como la existencia de relatos asociados al trabajo en greda que incluyen mensajes de sus antepasados a través de los sueños, principalmente de madres a hijas y de abuelas a nietas. Para estas mujeres el oficio alfarero se transformó en parte fundamental del sustento familiar y de la herencia cultural, logrando mantenerse casi intacto hasta la actualidad.

De esta manera, Quinchamalí se erigió como un “Reino de Mujeres”¹⁰ (Montecino, 1986) donde la geografía es habitada y narrada en arcilla. Sonia Montecino lo propone como un “caso límite” de supremacía femenina, donde el rol productor y reproductor se unen en un universo cultural recogido en las propias representaciones simbólicas creadas por ellas, logrando conformar un universo muy particular. Característico de esta singularidad es también el hecho de constituir una comunidad compuesta en su mayoría por madres solas, sin compañeros, que contribuye a definir un imaginario familiar cuyo núcleo no puede ser otro que la mujer, muy alejado del tradicional prototipo patriarcal. Asumiendo su maternidad “en soltería” como una situación “natural”, estas mujeres se hacen cargo del hogar con todas las obligaciones que ello involucra y donde “las familias son designadas ‘Las Caro’, ‘Las Vielma’, ‘Las García’, etc., como ostentación de un apelativo, de una marca definida por el peso de lo femenino en su constitución” (Montecino, 1986, p.25). En este sentido, la extensión del rol materno, así como las labores de cuidado se tornan indisociables del propio arte alfarero al constituirse en un vehículo de independencia. Esta condición les ofrece el desarrollo de una existencia que se consolida y manifiesta materialmente a través de la persistencia de las formas artísticas que encarnan su historia. En efecto, la maestría en el arte de la alfarería negra, les ha permitido a las mujeres de Quinchamalí desplegar múltiples formas de autonomía en dominios esenciales, como la economía, la disposición y organización del tiempo de las jornadas, la integración del oficio con las labores de cuidado. Por lo mismo, tienen la posibilidad de vivir una vida sana sin estrés ni cargas mediante una “vida de bienestar más real”, o como lo define Joan Nogué (2014), a través de la idea de “un paisaje real”. Así, el devenir de las cultoras de Quinchamalí, obedece a la conjunción de tres elementos primordiales: la condición territorial donde habitan, la transmisión del oficio de alfarera y la maternidad en soltería (Montecino, 1986).



Fig. 4. Navarrete, B. (2017). Alfarera modelando una guitarrera en su casa-taller en la localidad de Quinchamalí, Región del Bío-Bío, Chile.

Por ello, más allá de su condición estética o puramente objetual, el Arte Popular de Quinchamalí nos presenta una realidad que no puede quedar reducida a la pieza creada, por el contrario, representa la consistencia de un conjunto de vidas –mestiza-femenina-rural– a las cuales el paisaje que las rodea les proporciona tanto las materias primas como los imaginarios, a partir de los cuales perseveran en un modo de conocimiento que no puede ser otro que situado y colectivo (figs. 4-5).

Esta historia contada a través de los dedos que transforman la arcilla, persiste en y por las formas que produce, donde la más representativa es La Guitarrera, figura antropomórfica que se estima nace a mediados del siglo XIX como pieza utilitaria, deviniendo en un significativo metonímico de la propia actividad alfarera.

10 Tomamos la acepción del libro Quinchamalí. Reino de mujeres de 1986, de la Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales de Chile del año 2013 Dra. Sonia Montecino.



Fig. 5. Navarrete, B. (2017). Modelado antes del bruñido.

Según los relatos de las mismas alfareras, ella representa a una joven que, tras ser abandonada por un hombre, lo espera cantando tonadas a la sombra de una higuera. Intentando curar el desencanto que el afuerino la ha infligido, toca la guitarra haciendo que su canto la torne inconsciente de su propia espera, muy similar a la mítica Penélope. Tomás Lago le asignó su origen a principio del siglo XX en la localidad de Concepción de manos de Encarnación Zapata, a partir de una mujer cántaro realizada por encargo de un forastero visitante (Lago, 1958). Lago señala que ella “fue pensada como cántaro para el agua o el vino, su aspecto rememora las antiguas vasijas indígenas; pero al adquirir una representación femenina, al antropomorfizarse, traspasa esa tradición. Más aún, la guitarrera refleja una condición específica femenina: la imagen de la mujer campesina chilena” (p.17). En contraste a esta figura, las formas masculinas son representadas como un jinete en tránsito, en estado de ebriedad y sin rostro conocido, denominado comúnmente “el roto chileno” (Salazar, 2019) (figs. 6-7).



Figs. 6 -7. Navarrete, B. (2022). Guitarreras.

La alfarería de Quinchamalí se asoma como un ejemplo concreto de la síntesis formal de la historia de la mujer mestiza-rural chilena, aquella que ha logrado sobrellevar las dificultades y desgracias del género desarrollando un oficio maestro con sus manos. Sus piezas forman parte de colecciones del Louvre de París, del Museo de Arte Contemporáneo (MOCA) de Nueva York y del Museo el Nacional de Moscú, entre otros. No obstante y a pesar de este reconocimiento, el ecosistema productivo de esta tradición está en riesgo debido una multiplicidad de fenómenos adversos. Uno de ellos es el importante abandono por parte de la academia para una adecuada conceptualización y registro de dichas prácticas, relegándolas a un mero problema comercial o de certificaciones patrimoniales. En Quinchamalí podemos encontrar un ejemplo que desborda la tradicional inscripción museística y las distinciones institucionales que generalmente se otorgan a estas producciones, poniendo en evidencia que el discurso patrimonial y sus dispositivos, requieren atender como mayor agudeza y profundidad la escena específica donde acontece esta producción artística, más allá de su condición de souvenir (fig. 8).



Figs. 8. Navarrete, B. (2007). Alfarera Mónica Vielma en su casa-taller bruñiendo guitarreras campanas. Santa Cruz de Cuca, Región del Bío-Bío, Chile.

Una clara muestra de este desborde, es el hecho de que las materias primas que forman parte del paisaje de Quinchamalí —arcilla, limo y tierra amarilla— son indisociables de su caracterización geográfica. Estas fueron escogidas precisamente a partir de las posibilidades formales y la experiencia corpórea que de ellas tuvieron sus habitantes ancestrales. El trabajo colaborativo emprendido por dichas comunidades a través de sus núcleos familiares, de vecinas y amigas, han permitido a las mujeres quinchamalinas continuar la transformación de la tierra desde su estado natural en artefactos simbólicos y utilitarias que exponen y narran esa misma experiencia de transformación.

Apelando al giro interpretativo planteado por Haraway (1995), la técnica utilizada en dicha experiencia la podemos identificar como el arraigo territorial y comunitario mediante el cual se transmite la observación y la práctica que la hacen posible precisamente como un “saber-hacer-situacional”. Una migración de tales prácticas a otras latitudes o desarrollada mediante lógicas productivas completamente ajenas a las condiciones socio-territoriales originales, no sólo desvirtuarían su sentido, sino que además conducirían irremediabilmente a su desaparición. El conocimiento situado es consciente y respetuoso de la lugaridad donde se desenvuelve, más aún si consideramos que es el propio cuerpo de las mujeres alfareras quien vehiculiza

dicho conocimiento de transformación. En palabras de Butler (2017), ellas “ponen su cuerpo” logrando un nosotros que es producido en el preciso instante en que elaboran esa particular alquimia territorial. Por todo ello, la alfarería de Quinchamalí y sus cultoras, es y sigue siendo un verdadero muro de contención frente a los múltiples intentos por modificar sus procesos de trabajo y resultados formales, muchos de ellos alentados por la propia institucionalidad cultural y los discursos disciplinares artísticos

Reconocemos así a la alfarería de Quinchamalí como “conocimiento situado”, entendiéndolo como aquel propuesto por Haraway donde alienta a las feministas a decidirse por una “ciencia del sucesor” –como la llama Harding (Haraway, 1995)– que les permita incluir todo tipo de saberes locales. De acuerdo a la autora, la práctica alfarera de Quinchamalí podemos leerla como “una versión del mundo más adecuada, rica y mejor, con vistas a vivir bien en él y en relación crítica y reflexiva con nuestras prácticas de dominación y con las de otros y con las partes desiguales de privilegio y de opresión que configuran todas las posiciones. En las categorías filosóficas tradicionales, se trata quizás más de ética y de política que de epistemología” (Haraway, 1995, p. 321). Esta perspectiva estaría en condiciones de enunciar una objetividad distinta, capaz de encarnar proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos apelando a un sentido de la vista muy diferente al que ha sido ocupado por el militarismo, el capitalismo y el colonialismo (Haraway, 1995).

4. Los bordes del conocimiento situado

Donna Haraway publica *Situated Knowledges*¹¹(1988) como respuesta a *The Science Question in Feminism* de Sandra Harding (1986) quien expuso la necesidad de visibilizar a los colectivos de teóricas y críticas feministas de la ciencia, declarando que sus brillantes y arriesgados trabajos le habían proporcionado modelos ejemplares para sus reflexiones, destacando entre ellas a Margaret Andersen, Elizabeth Fee, Jane Flax, Nancy Hartsock y a la misma Haraway (Harding, 2016). Harding desarrolla la explicación del por qué “la investigación desde una perspectiva feminista puede aportar ideas sobre la naturaleza y vida social que no son posibles desde la perspectiva de la actividad y la experiencia de los hombres” (Harding, 2016, p.9). En el apartado “La unidad de la mano, el cerebro y el corazón en el trabajo artesano” expone el análisis post-marxista de Hilary Rose, sobre la singularidad del trabajo científico de las mujeres, en el sentido de interpretar las formas de investigación como un “trabajo artesano”¹², caracterizado por la unificación de mano-cerebro-corazón característico del trabajo de las mujeres, en vez del trabajo industrializado ligado al trabajo más bien masculino y predominante como formas de aproximación a los objetos de estudio. A su apuesta por una epistemología feminista, Haraway responde con la opción de deconstruir la objetividad masculina y reinterpretar esta diferencia desde una nueva objetividad feminista, que implica la aceptación de múltiples perspectivas de observación y que “trata de la localización limitada y del conocimiento situado” (Haraway, 1995, p. 327). Además, comparte con Harding las ideas de Rose respecto a que “las formas de organización del movimiento de la mujer, a diferencia de las relaciones capitalistas de producción y de sus ciencias, se oponen a la división de las actividades mentales, manuales y asistenciales entre distintas clases de personas” (Haraway, 1995, p. 126). Harding reconoce también previamente la noción de Michel Foucault, tras denominar como “saberes subyugados” a todos aquellos que se encontrasen en el juego del binomio saber-poder. Ciertamente, el contexto estadounidense permitió la emergencia de este tipo de cuestionamientos era muy distinto al de Chile y el del resto de Latinoamérica.

11 El artículo es publicado en *Feminist Studies* (1988) y recogido posteriormente en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (1991). Londres y Nueva York: Routledge. Edición en español de 1995 como *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, U. de Valencia e Instituto de la Mujer.

12 Perspectiva que vemos replicar por Richard Sennett en *El artesano* del año 2008.

En este sentido, creemos necesario considerar que los textos de Rose, Harding y Haraway fueron precisamente publicados en la era de Reagan (1981-1989), paralelamente al desenvolvimiento de la dictadura de Pinochet (1973-1990). Haraway expone críticamente la condición en que se encontraban las investigadoras mujeres en el contexto político-académico de aquel entonces:

Nosotras las feministas de los debates sobre la ciencia y la tecnología, somos los “grupos de interés especial” de la era Reagan en el enrarecido mundo de la epistemología, donde tradicionalmente lo que tiene la etiqueta de conocimiento es controlado por los filósofos que codifican la ley del canon cognitivo. Por supuesto, un grupo de interés especial es, según la definición reaganiana, cualquier sujeto histórico colectivo que se atreve a desafiar el desnudo atomismo de la postmoderna ciudadanía de la Guerra de las Galaxias¹³, del hipermercado y de la falsedad de los medios de comunicación (Haraway, 1995, p. 314).

Por otro lado, bajo la dictadura chilena se dieron las condiciones para instalar un control totalitario de cualquier producción de pensamiento, así como también el inicio de la implantación de una ideología donde la “racionalidad del capital” está por sobre cualquier otro tipo de pensamiento y/o práctica. Durante este largo período, las universidades, publicaciones y núcleos investigativos estuvieron controlados por el Estado, sumando a las ya masculinizadas formas de investigación –similares a las descritas por Haraway para el caso estadounidense– donde la influencia ideológica militar-católica en favor de las disciplinas de carácter económicos y del derecho, se orientaron primordialmente al control de la vida y la subjetividad del pueblo chileno (Lechner y Levy, 1984). En ese contexto, la mujer fue relegada principalmente a roles domésticos y de cuidado de la familia, donde todo lo alcanzado respecto a aperturas y derechos en los años previos al Golpe, se vio impedido o definitivamente aniquilado. Como señala Brown (2015), Chile fue el “país laboratorio” del neoliberalismo en su máxima expresión, lo que significó una clara desmotivación para el ejercicio de la crítica, la teoría o de los cuestionamientos que ya realizaban Harding y Haraway en los años ochenta. Fueron años donde tanto la acción como la palabra fueron abiertamente censuradas, donde las alusiones al “feminismo” resultaban muy disminuidas; fue una dictadura patriarcal que extendió su hegemonía a través de lógicas militares y eclesiásticas, apostando por la instauración de un modelo de violencia doméstica, formativa y de control económico.

Esta condición administrativa-estatal de la academia, hacía casi imposible pensar en una mujer investigadora, científica o académica a pesar de la existencia de algunas excepciones invisibilizadas. El lugar construido a través del Estado durante esos diecisiete años, facilitaron la consolidación de un discurso que, en la postdictadura, logró finalmente permear todos los sustratos subjetivos y pragmáticos de los/as sujetos/as, controlando cualquier atisbo de resistencia o crítica al modelo. De este modo, asistimos a un profundo legado ideológico en el mundo académico y laboral, donde las mujeres tienen escasos espacios para acceder a verdaderas posibilidades de elaboración de conocimiento.

En el contexto descrito, esta invisibilización también incluyó a las artistas populares del orden periférico a las ciudades y del mundo rural. Podemos afirmar que el corte epistemológico sufrido por el concepto de Arte Popular se encuentra sin duda asociado a la violencia –también epistémica– del Golpe y su empeño por desvincular la noción de pueblo de las expresiones artísticas, con la consecuente desactivación progresiva de dicha categoría. A ello se suma la operación de control territorial, feminización y domesticación de las prácticas, luego de desplazarlas al concepto de manualidades, sustrayéndolas de su inscripción artística, como también

13 El contexto cultural estadounidense de los años ochenta, estaba profundamente influenciado por el mundo del arte cinematográfico donde los temas de la tecnología, el miedo al futuro control de las máquinas seguramente fueron parte de las reflexiones de Haraway en su noción de Cyborgs. La Guerra de las Galaxias (1977), Blade Runner (1982) y Dune (1984) son un ejemplo de ello.

de cualquier estudio histórico-teórico que implicara ir más allá de los discursos pintorescos y nacionalistas. El concebirlas como “asunto de mujeres” desde la óptica patriarcal-militar, fue condición suficiente para subordinarlas a un estado de control y opresión. Este parece ser precisamente el sentido del despliegue institucional que CEMA-Chile y el aparato discursivo del Estado, la Iglesia Católica y la prensa oficial tuvieron para anular su poder político y artístico.

Décadas después, y considerando justamente la crisis del laboratorio chileno, podemos y nos atrevemos a repensar estos asuntos desde otras perspectivas que sean capaces de interpelar a la academia y a los espacios tradicionales del arte. Quizás en la misma sintonía en que Haraway lo confesaba en la década de los ochenta, hoy también vivimos la experiencia de “rencores paranoicos y académicos” (Haraway, 1995, p. 314). Cuestionar la objetividad patriarcal elaborada desde una perspectiva única y masculina, es un asunto clave que podemos compartir con ella desde nuestro presente, visibilizando los conocimientos emanados desde fuera de la hegemonía de las ciencias y humanidades. A partir de lo acontecido entre los años 2018 y 2022 en Chile —el derrumbe de la iglesia católica, la profunda crisis política que nos embarga en un nuevo trance constitucional, la emergencia de un movimiento feminista que identifica patriarcado y neoliberalismo, la revuelta social del 18-O sumada a la pandemia— nos sentimos obligadas a agudizar la mirada y a reinterpretar la noción de pueblo y de lo popular, en vistas a problematizar la invisibilidad sufrida por la conceptualización y las prácticas del Arte Popular.

Advertimos que es el momento de impugnar esta obliteración operada desde la academia, particularmente desde las escuelas de arte, arquitectura y diseño. En este sentido, la noción de “conocimiento situado” es un dispositivo pertinente para impulsar investigaciones interdisciplinarias sobre las prácticas artísticas populares que consideren, por ejemplo, los dominios del Paisaje Cultural, los Bienes Comunes y la Geografía del Género, a fin de comprender los modos en que han logrado sortear las lógicas capitalistas ajenas a la ancestralidad de su hacer, y que descansan en el cooperativismo, la transmisión de conocimiento sin instrucción disciplinar y el cuidado del territorio habitado. En efecto, al observarlas podemos identificar en Chile y Latinoamérica un sinnúmero de ejemplos que han resistido desde los territorios que se encuentran principalmente en la ruralidad o en la periferia de las ciudades (Lehm y Rivera, 2013).

En estas localidades, las mujeres aprendieron a vivir en y del territorio habitado por generaciones, incorporando las dinámicas de sus ancestros mediante la observación del hacer, justamente esta condición ha desembocado como factor gravitante en el movimiento de activistas y promotoras por la defensa del medioambiente en contra del extractivismo.

5. Por una “objetividad-encarnada-feminista”

Con el fin de abordar de qué manera la formulación de Haraway puede resultar pertinente para comprender la especificidad de saberes, más allá del rebajamiento que el discurso académico y el cultural suelen endosarle, nos queremos detener con especial atención en la formulación que ella propone respecto del sentido de la vista. Precisamente, las razones de este rebajamiento obedecería en cierta medida a las lógicas de la visibilidad y de la invisibilidad que resultan inherentes a perspectivas propias de la supremacía masculina (1995). Para ello, propone deconstruir aquella noción de objetividad des-carnada que las caracteriza y que siempre es producida por un sujeto único basada en abstracciones; un sujeto universal que podríamos comparar con el ojo fijo, al cual es necesario contraponer la idea de que “todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida” (Haraway, 1995, p. 327). En este escenario, el descentramiento viene dado por asumir una multiplicidad de perspectivas capaces de proporcionarnos una versión feminista para una nueva objetividad: “comprender de qué ma-

nera esos sistemas visuales funcionan técnica, social y psíquicamente podría ser una manera de encarnar la objetividad femenina” (p. 327). De este modo, la autora nos propone una “objetividad encarnada” muy diferente a la hegemónica por la ciencia de la perspectiva única con la cual se da inicio precisamente a la modernidad¹⁴.

Con el fin de trascender este modo desencarnado de la visión, Haraway plantea la necesidad de erigir una nueva subjetividad mediante la producción colectiva de conocimiento desde múltiples espacios que dialoguen y creen nuevos significados, al tiempo de involucrar una relación distinta entre los cuerpos:

Yo busco una escritura feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas que han transformado los debates sobre la objetividad (Haraway, 1995, p. 326).

De esta manera, el sentido moderno de la vista ha sido utilizado para dar un salto fuera del cuerpo, separando de sí al objeto, observándolo a distancia y advirtiendo que esa “posibilidad de ver” no es otra cosa que la premisa que permite dominarlo. Por lo anterior, podemos advertir que, a diferencia de las comunidades científicas, en las comunidades de las artes populares no hay desplazamientos de paradigmas –en el sentido de Kuhn–, sino más bien encuentros y entrecruzamientos a partir de los cuales emergen perspectivas parciales como lecturas de mundo (Minhot, 2019). Estas emergen desde formas de vidas, ligadas a paisajes y territorios habitados, así, en dichas prácticas podemos reconocer precisamente aquella objetividad encarnada, donde el Arte Popular no es otra cosa que la trama que atraviesa y sustenta dicha encarnación.

En efecto, una de las características de este conocimiento situado del propio Arte Popular, es el hecho de formar parte de un fondo común¹⁵ en el sentido de compartir ciertas características como, por ejemplo, el anonimato de los objetos, la transmisión generacional del oficio, la concepción del tiempo-espacio, la transformación de materias primas provenientes del entorno y la persistencia de las formas. Identificamos en el artista popular un sujeto situado y no universal, una mirada contraria al “ojo ciclópeo” u “ojo del amo” (Haraway, 1995), siempre ubicado en un no-lugar que observa sin ser identificado. Por ello, Haraway insiste en la responsabilidad sobre nuestras prácticas, en la medida en que ocupar un lugar es la práctica clave que da base al conocimiento organizado en torno a la imaginaria de la visión, de la misma manera que están organizados tantos discursos filosóficos y científicos occidentales (1995).

Resulta verosímil entonces, concebir al Arte Popular como una sumatoria de conocimientos situados y a Quinchamalí como un ejemplo de ello, porque los saberes son entendidos como la trama de una persistencia y resistencia. Así, son un ejemplo de reivindicación de una objetividad-encarnada-feminista que articula un sinnúmero de perspectivas parciales cuyo conjunto, lejos de ser una simple sumatoria o mera acumulación, logran constituir una verdadera estructura de enseñanza fuera de los márgenes institucionales.

14 Haraway se refiere al surgimiento del dispositivo de la perspectiva elaborado por Filippo Brunelleschi, entendiéndolo que ese “momento ilustrado” del Renacimiento es el primer paso para la conformación de una objetividad racional única y universal.

15 Noción propuesta por Henri Focillon para este tipo de arte en “Introducción” de Henri Focillon y Sección Primera. AA.VV.; “Definiciones-Orígenes-Generalidades”. Traducción encargada por la autora para fines investigativos. Víctor Rojas Díaz, París, 2018. Texto original: Focillon, Henri et al., (1931) *Art Populaire. Travaux artistiques et scientifiques du I^o Congrès International des Arts Populaires*. Prague MDCCCXXIII. Institut International de Cooperation Intellectuelle. Éditions Duchartre. 15, Rue Ernest-Cresson, Paris. Tome I, Tome II.

Si aceptamos que las luchas sobre lo que es considerado conocimiento desde las “perspectivas racionales” del mundo que nos dirigen y nos condicionan sobre cómo ver (Haraway, 1995), podemos denunciar cómo también desde el “arte” se ha invisibilizado sistemáticamente el hacer que no se encuentran al interior de su perspectiva patriarcal, capitalista y colonialista, en el mismo sentido en que el sujeto kantiano ha definido lo que es o no arte¹⁶.

6. Conclusiones

La mirada única no se reduce sólo a la lógica patriarcal del Estado-Nación. También se reproduce en la mirada urbana con la cual el mundo académico y sus prejuicios metropolitanos desatienden y, en algunos casos, menosprecian a las especificidades de la ruralidad, sobre todo bajo la ideología neoliberal de la imagen país y la innovación, como es el caso de la alfarería de Quinchamalí en Chile.

En este sentido, han sido justamente las feministas académicas quienes han abordado en cierta medida esta problemática, al evidenciar la deuda –entre muchas otras– que el mundo de la historia y teoría del arte mantienen hasta la actualidad con las mujeres, especialmente en lo que respecta a sus capacidades de elaborar categorías de comprensión y conocimiento propias (Mayayo, 2003). Por lo mismo, resulta no sólo pertinente sino también necesario abordar este asunto desde una perspectiva de género, a fin de construir un marco histórico-conceptual que permita una relectura del Arte Popular. Ello requiere conectar esta relectura con aquellas dimensiones que precisamente una lógica del conocimiento situado nos obliga a considerar: las desigualdades sociales, las comunidades invisibilizadas, los espacios geográficos dañados por el abuso extractivista, el uso indiscriminado de los bienes comunes y a la precariedad económica de los cultores populares, entre otros aspectos. Ciertamente, los Estudios de Género y otras disciplinas afines como la Geografía del Género, se han encargado de asumir problemáticas rurales demandando cada vez más un enfoque transdisciplinar, cuestión que reafirma la necesidad proponer nuevas conceptualizaciones para el Arte Popular en esa misma dirección. Siguiendo las reflexiones de Haraway y sumando las de Judith Butler, tenemos la plena convicción de que las disciplinas se requieren unas a otras para volver a pensar críticamente desde la academia. Las densidades históricas interrogadas por las humanidades, hoy en día requieren auxiliarse de otros campos, más aún en un contexto donde las políticas economicistas universitarias propician la competencia, el aislamiento disciplinar y la hiper-especialización de los expertos.

Como señala Butler, es importante aceptar que la universidad se enfrenta a tiempos históricos, y que estos presionan desde los extramuros para que la universidad abra su mente colectiva a un ambiente público (...) es la hora de la crítica del género y el poder¹⁷. Quizás es momento en que debemos preguntarnos, nuevamente, dónde comienzan las humanidades, la economía, el arte, lo social, lo político. Creemos que los planteamientos en que todo se vuelve arte, o todo es político, o todo es económico, nos ha conducido comprender los conflictos socio-culturales desde perspectivas extremadamente estrechas. Por lo mismo, el arte en Latinoamérica y particularmente la categoría de Arte Popular, ha sido profundamente impactada, por no decir derechamente disuelta por un sistema político-económico que ha permeado hasta lo

16 Nuestro asunto propuesto para la reflexión, el del Arte Popular al interior del Arte, al igual que la historia de las ciencias, también puede ser contado como historia de las tecnologías esta vez asumidas como formas de vida, órdenes sociales y prácticas de visualización.

17 Extracto de Conferencia impartida en abril del 2019 en la Facultad de Artes, Universidad de Chile.

más profundo a la subjetividad universitaria, forzando a los investigadores y a sus unidades académicas a ensimismarse en sus disciplinas y a someterse a la más descarnada competencia para sobrevivir. Es necesario leer la complejidad de estas circunstancias a la luz de los conceptos de vulnerabilidad y resistencia que nos proporciona Butler (2018), proponiendo que existe una directa relación entre ambos fenómenos, donde la vulnerabilidad crea las condiciones para ejercer la resistencia, pero no como determinación existencial, sino como un carácter forjado situacionalmente, dependiendo del género, el origen racial y social (Butler, 2018). En este sentido, podríamos reconocer esta misma tensión entre resistencia y vulnerabilidad al momento de reflexionar sobre la adversidad de nuestras propias prácticas universitarias, quizás de manera no muy diferente al modo en que los cuerpos que habitan un territorio y que ejecutan el trabajo artístico popular, aquellos que poseen una capacidad ejemplar de resistir en condiciones vulnerables.

El Arte Popular no sólo necesita ser re-pensado académicamente, sino también considerarse un ejemplo de perseverancia en la transmisión de saberes situados (Sáez, 2018), donde la triada cuerpo-territorio-oficio se despliega en expresiones materiales e inmateriales que enfrentan comunitariamente los embates disolventes del modelo. Los/as hacedores/as son un pueblo, en la medida que practican su resistencia cotidianamente a través del uso de sus cuerpos (Agamben, 2013) protegiendo y sosteniendo el paisaje que los posibilita. El uso de esos cuerpos rurales es quizás más genuinamente soberano –o por lo menos en mucho mayor medida– que los que circulan apresuradamente en la ciudad.

Referencias

- Agamben, G. (2013). *El uso de los cuerpos*. Adriana Hidalgo
- Brown, W. (2015). *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*. Malpaso. Traducción de Víctor Altamirano.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós
- Butler, J. (2018). *Resistencias. Repensar la vulnerabilidad y repetición*. Paradiso editores. Traducción de Judith Butler. Introducción de Susana Vargas.
- Ciper Chile (2007, diciembre 12) Mujeres Chilenas 4: Temporeras, eslabón olvidado del modelo económico. <https://ciperchile.cl/2007/12/12/temporeras-eslabon-olvidado/>
- Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Tinta Limón.
- Federici, S.(2020). *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Tinta Limón.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra e Instituto de la Mujer, Universidad de Valencia, España. Traducción de Manuel Talens.
- Harding, S. (1986). *The Science Question in Feminism*. Cornell University Press.
- Harding, S. (2016). *Ciencia y feminismo*. Ediciones Morata. Traducción Pablo Manzano.
- Jara, I. (2011). "Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial". *Revista Aisthesis* N°50, 2011, pp. 230-252. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812011000200013>

- Lago, T. (1971). *Arte popular chileno*. Santiago: Editorial Universitaria. Colección Imagen de Chile. Cormoran. Segunda edición.
- Lago, T. (1958) Revista de Arte. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. N° 11 y 12. Santiago: Editorial Universitaria.
- Lehm, Z. y Rivera, S. (2013). *Lxs artesanxs libertarixs y la ética del trabajo*. Buenos Aires: Tinta Limón y Madreselva.
- Lechner, N. y Levy, S. (1984) *El disciplinamiento de la mujer. Notas sobre la vida cotidiana III*. Material de discusión N° 57. FLACSO
- Mayayo, P. (2003). *Historia de mujeres, historia del arte*. Ediciones Cátedra.
- Minhot, L. (2019). "Ontología y feminismo". Revista EMConstrução. Archivos de epistemología histórica y estudios de ciencia. N° 5, pp. 50-58. <https://doi.org/10.12957/emconstrucao.2019.40985>
- Montecino, S. (1986). *Quinchamalí. Reino de mujeres*. CEM.
- Nogué, J. (2014). "Sentido del lugar, paisaje y conflicto", en Geopolítica(s), 2014, vol. 5, núm. 2, pp. 161-162. https://doi.org/10.5209/rev_GEOP.2014.v5.n2.48842
- Ostrom, E. (2015). *El gobierno de los bienes comunes. La evolución de las instituciones de acción colectiva*. México: Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica. Traducción y revisión técnica Leticia Merino Pérez.
- Sáez, B. (2018). "Saberes situados". Revista digital Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason N°60, 2018, pp. 93-108. <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1198>
- Salazar, G. (2019). *Patriarcado mercantil y liberación femenina (Chile, 1810-1930)*. Debate.

Casa comunal. Diseño participativo en vivienda colectiva: El caso de la cooperativa de Vivienda Yungay, zona típica patrimonial barrio Yungay, Santiago de Chile

Communal house. Participatory design in collective housing: The case of Youngay Housing cooperative, barrio Yungay typical heritage zone, Santiago de Chile

Verónica Francés Tortosa

Universidad de las Américas, Chile
vefrances@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0810-3376>

Nahuel Quiroga

Universidad de Las Américas, Chile
nabuelquiroga@alumni.nd.edu

María Carolina Valdés

Universidad de Las Américas, Chile
mariacarolina.valdes@gmail.com

Citación: Francés Tortosa, V., Quiroga, N. y Valdés, M. C. (2023) Casa comunal. Diseño participativo en vivienda colectiva: El caso de la Cooperativa de Vivienda Yungay, Zona Típica patrimonial Barrio Yungay, Santiago de Chile. *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*; 11 (2), 29-52. <https://doi.org/10.14198/i2.24242>

Fecha de recepción: 03/01/2023

Fecha de aceptación: 09/05/2023

Financiación: Este estudio no ha recibido financiación.

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



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 Verónica Francés Tortosa, Nahuel Quiroga y María Carolina Valdés

Resumen

La Cooperativa de Vivienda Yungay se constituye con la inquietud de impulsar experiencias sustentables y resilientes en viviendas colectivas, siendo uno de los primeros proyectos piloto que rescatan el modelo cooperativo, muy presente en Chile varias décadas atrás pero actualmente sepultado bajo la especulación y gentrificación urbanas. Este proyecto habitacional, productivo, cultural y patrimonial se inserta en un Inmueble de Conservación Histórica del Barrio Yungay de Santiago de Chile, al interior de una Zona Típica patrimonial, cuya delimitación y reconocimiento fueron logrados por sus vecinas, frenando así una mayor proliferación de proyectos inmobiliarios. Actualmente la Cooperativa está en proceso de construcción colectiva de su casa comunal en cesión de uso, sumándose a distintas estrategias vecinales de retención poblacional y recuperación de áreas urbanas patrimoniales consolidadas de Sudamérica, asegurando a su vez el uso permanente y sostenible del inmueble a futuro. En estas líneas presentamos el registro del diseño participativo que tuvo lugar en el año 2021, entre revueltas sociales y pandemias mundiales: En un contexto de crisis de la representación, colocamos acento en la producción cooperativa de herramientas literario-audio-visuales que potencien procesos comunales de pedagogía abierta para la producción social del hábitat, amplificando disciplinas como la arquitectura, el urbanismo o el arte hacia una acción directa en la elaboración de políticas públicas más justas en materia de vivienda y ciudad. Cápsulas literario-audio-visuales del proceso, recursos y mucho más en <cooperativayungay.cl>. Esta y otras experiencias de producción social del hábitat en <montoneras.org>.

Palabras clave: diseño participativo; vivienda colectiva; cooperativa de vivienda; Zona Típica patrimonial; Barrio Yungay; Santiago de Chile

Abstract

The Yungay Housing Cooperative is established to promote sustainable and resilient experiences in collective housing. It is a pioneer pilot project that rescues the cooperative model, which was very present in Chile several decades ago but currently buried under urban speculation and gentrification. This housing, productive, cultural and heritage project is located in a Historic Conservation Building in Barrio Yungay of Santiago de Chile, inside a Typical heritage Zone, whose delimitation and recognition were achieved by its neighbors, thus stopping a greater proliferation of real estate projects. Currently the Cooperative is collectively building its communal house in cession of use. Thus, it joins different neighborhood strategies of population retention and recovery of consolidated urban heritage areas of Sudamérica. At the same time, it ensures the permanent and sustainable use of the building in the future. In these lines we present the report of the participatory design that took place in the year 2021, between social uprisings and global pandemics: In such a context of crisis of representation, we emphasize the cooperative production of literary-audio-visual tools that enhance communal processes of open-source pedagogy for the social production of habitat. In this way, disciplines such as architecture, urbanism or art are amplified towards a fairer policy-making direct action on housing and city. Literary-audio-visual capsules of the process, resources and much more at <cooperativayungay.cl>. This and other experiences of social production of habitat at <montoneras.org>.

Keywords: participatory design; collective housing; housing cooperative; Typical heritage Zone; Barrio Yungay; Santiago de Chile

1. Introducción. Bitácoras de autogestión del hábitat

1.1 *Sudamérica*

La poca eficacia de los métodos tradicionales de diseño arquitectónico y urbano sin una participación decidida y vinculante de sus habitantes tiende a producir una incongruencia entre lo pensado por profesionales o expertos y lo vivido por los habitantes de los territorios. Esto se hace aún más crítico en el campo de la vivienda social, donde las políticas subsidiarias y focalizadas dependen principalmente de un enfoque economicista: Es el precio que se puede pagar, y no las necesidades habitacionales y la justicia socioespacial, lo que prevalece, situación que provoca consecuencias regresivas, como son la estigmatización, discriminación, segregación o desarraigo de los hogares subsidiados (Sugranyes, 2015, p. 35).

De la misma manera, el Informe relativo a Chile por parte de la Relatora Especial sobre vivienda adecuada de la ONU reconoce que, para poder cumplir estándares para la producción de vivienda adecuada, es necesario tomar en cuenta factores clave tales como buena ubicación urbana, integración social, construcción o servicios urbanos de calidad. Para lograr tales objetivos, es crucial la participación ciudadana en todo momento, así como la coordinación interinstitucional, a modo de incentivar procesos que atenúen las externalidades negativas de ejecuciones que no consideran factores más allá de la mera producción de la vivienda (Naciones Unidas, 2018).

El presente material de trabajo reconoce los beneficios de las estrategias participativas de diseño para la producción social y sustentable del hábitat, al tener en cuenta tanto las respuestas técnico-políticas como las experiencias y saberes de las comunidades (Risler y Ares, 2013). En este sentido, el diseño participativo puede ser utilizado como herramienta para la producción cooperativa de espacios habitables, comunitarios, privados o públicos, en proyectos de distintos sectores sociales, para usuarios individuales o colectivos, aplicado en diversas escalas y complejidades.

En esta línea de acción y pensamiento, la Cooperativa de Vivienda Yungay se constituye con la inquietud de impulsar experiencias sustentables y resilientes en viviendas colectivas, siendo uno de los primeros proyectos piloto que rescatan el modelo cooperativo, muy presente en Chile varias décadas atrás pero actualmente sepultado bajo la especulación y gentrificación urbanas.

1.2 *Barrio Yungay*

Este proyecto habitacional, productivo, cultural y patrimonial se inserta en el Barrio Yungay de Santiago, al interior de una Zona Típica –declaratoria de Monumento Nacional CMN 43/2009 y su modificación CMN 13/2019 según disposiciones de la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales y Normas Relacionadas (Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacio-

nales, 2011)–, cuya delimitación y reconocimiento fueron logrados por sus vecinas, frenando así una mayor proliferación de proyectos inmobiliarios con torres y altas dosis de concreto.¹

1.3 Casa comunal cooperativa

En particular, el predio que albergará a la Cooperativa es un Inmueble de Conservación Histórica –Ficha oficial de protección ICH 2018/396 según Art. 6o Ley General de Urbanismo y Construcciones (Ministerio de Vivienda y Urbanismo, 2022)–, del cual se conserva principalmente su fachada.

Con la consolidación estructural y puesta en valor del inmueble, unido a su puesta en uso como casa comunal, el proyecto de la Cooperativa se suma a distintas estrategias vecinales de retención poblacional y recuperación de áreas urbanas patrimoniales consolidadas de Sudamérica, asegurando a su vez el uso permanente y sostenible del inmueble a futuro, en línea con experiencias como la de Cooperativa Perú del Movimiento de Ocupantes e Inquilinos (MOI) en el barrio patrimonial San Telmo, CABA (Delgadillo, 2011, p. 312).

Asimismo, pensar una puesta en valor que compatibilice las exigencias técnicas en materia de vivienda con los requerimientos normativos patrimoniales, a la vez que promueva un habitar comunal y cooperativo, requiere de acciones estratégicas que busquen introducir factores de cuidado y protección ante el inminente riesgo de pérdida patrimonial y gentrificación urbana.

1.4 Comuna de cooperativistas

La cooperativa está conformada por núcleos habitacionales que desde varias décadas participan activamente en agrupaciones artísticas culturales de diferente índole que forman parte del tejido local característico del Barrio Yungay, tales como: murgas, comparsas, escuelas carnavales, colectivos de teatro y/o de danza, artesanas y artesanos, diseño teatral con máscaras y/o marionetas, rescate de tesoros vivos como chinchineros² y organilleros, agrupaciones artísticas de música tradicional y/o de folclor, además de la mantención de prácticas, oficios y disciplinas propias del patrimonio tangible e intangible.

Es así como se busca en este proyecto impulsar una experiencia de hábitat colectivo integral, como elemento fundamental para el desarrollo de una vida comunitaria ligada al ámbito productivo, cultural, artístico y patrimonial del barrio. De este modo se entrelazan memorias tangibles –como la fachada del inmueble–, como también prácticas culturales intangibles –como las comparsas–, en cuanto a su uso y vinculación de quehaceres culturales patrimoniales por parte de la comunidad vinculada al proyecto.

Actualmente la cooperativa está en proceso de construcción colectiva de su casa comunal en cesión de uso, con ladrillos –avanzando en la edificación– y sin ladrillos –avanzando en la

1 La declaratoria de Barrio Yungay como Zona Típica el 19 de febrero de 2009 prosperó con la creación de un expediente técnico por parte de la comunidad organizada, financiado con recursos públicos (i.e. Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes FONDART), situación pionera en las defensas de barrios patrimoniales frente a la especulación urbanística (Cf. Equipo Plataforma Patrimonio, 2011). Para mayor información sobre las experiencias participativas en la declaratoria, donde se elaboró un mapeo colectivo junto a estudiantes y académicos de la Clínica Territorial UCEN y organizaciones vecinales –entre las cuales estaba la propia Cooperativa de Vivienda Yungay–, puede consultarse Francés y Quiroga (2023).

2 Los chinchineros, declarados como Patrimonio Humano Vivo originario de Chile, se dedican al oficio del chinchín, acompañando a los organilleros con una percusión y baile característicos: A la vez que golpean con varillas un bombo sobre sus espaldas, tocan los platillos colocados sobre el bombo ayudados de una correa donde meten el pie, mientras bailan y giran al ritmo de la música.

organización—. En las líneas que siguen presentamos el registro del diseño participativo que tuvo lugar en el año 2021, entre revueltas sociales y pandemias mundiales.

2. ¿Qué es el diseño participativo?

2.1 *¿Cuál es la relevancia de diseñar de manera participativa las viviendas, barrios y ciudades?*

En el contexto de la ‘ciudad neoliberal chilena’ (Rodríguez y Rodríguez, 2009; Rolnik, 2017) se hace significativo dar cuenta de la creciente organización vecinal en torno a la visibilización y valoración de barrios y conjuntos patrimoniales, así como los modos de habitar que dichas comunidades propician, como es el caso de Barrio Yungay, Villa Olímpica o Villa Frei en la ciudad de Santiago de Chile, entre otros.

Siguiendo la línea planteada por distintos autores en colaboración con estas organizaciones vecinales y comunitarias (Valencia, 2016; Valencia y Angelcos, 2020), y al alero de lo que el urbanismo crítico nos ha venido planteando (Smith, 2012; Soja, 2008; Lefebvre, 2013), el espacio socialmente producido podría ser comprendido simultáneamente, tal y como es *percibido, concebido y vivido*.

Esta ‘trialectica de la espacialidad’ pone el acento justamente en las prácticas materiales espaciales, pasadas y futuras (Soja, 2008, p. 489). Asimismo, y situándonos en Sudamérica, el diseño espacial ya no habría de ser concebido en condición unívoca de *proyecto-obra*, sino que también consideraría el *habitar* como parte indispensable de la producción espacial. *Proyecto-obra-habitar* se torna método donde ir prefigurando cartográfica, genealógica y arquitectónicamente nuestras vidas, huellas y co-pertenencias (Quiroga, 2019).

Es por esto que el significado del territorio estaría ligado al conjunto de la vida cotidiana, en el que ésta torna la expresión del lenguaje invisible de los habitantes que lo componen a través del tiempo; una expresión de historia, de saberes, de recursos, de relaciones, de sentidos e ideas (Lindón, 2002), que deviene entonces en el significado del espacio.

2.2 *Más que un instrumento, un método aplicable a diferentes espacios, colectividades y contextos*

El diseño participativo emerge como posible respuesta alternativa a los procesos estandarizados y convencionales de diseño arquitectónico y urbano (i.e. *proyecto-obra*). Se trata de una producción del espacio que permite el involucramiento de múltiples actores (i.e. vecinas, equipos técnicos, facilitadores y agentes comunitarios, entre otros). Por medio de pedagogías colectivas y políticas espaciales se multiplican los intercambios de conocimientos y el trabajo colectivo (Transductores, 2011, p. 12) para comprender, dimensionar, cartografiar y diseñar desde las experiencias cotidianas y los espacios que dan sustento a las prácticas del día a día (Collectiu Punt 6, 2014, p. 36).

Se comprende que la participación en el diseño es algo más que proporcionar la posibilidad de cuestionar un proyecto o de aceptarlo. Es ante todo dejar de lado las relaciones verticales entre el mundo de los expertos (i.e. profesionales, técnicos, autoridades) y el mundo de la vida

(i.e. vecinas, colectivos, organizaciones comunitarias). Desde esta premisa, la participación es entendida como interacción de múltiples actores, y no como una acción unilateral a validar: Un reconocimiento mutuo que logra sentido de co-pertenencia en el *hacer-en-común*.

2.3 ¿Cómo sucedió? Exploración general del proceso

El proceso de diseño participativo de la Cooperativa de Vivienda Yungay tuvo lugar entre los meses de marzo a diciembre de 2021, en sesiones híbridas entre lo virtual y presencial debido al contexto de pandemia y confinamiento por la emergencia sanitaria derivada del Covid19 (fig. 1). En dichas sesiones se realizaron talleres y encuentros sistematizados por etapas –consensuadas entre la Cooperativa Yungay y el Instituto Cooperativo de las Artes y Humanidades, quienes facilitaron el proceso de diseño–, las cuales identificamos como, a saber:

etapa 1: cuerpo-casa-íntimo;

etapa 2: tierra-cooperativa-comunitario;

etapa 3: territorio-barrio-público; y

etapa 4: cuerpo-tierra-territorio



Fig. 1. Taller de mapeo colectivo realizado sobre un muro medianero del predio que albergará la casa comunal. Cooperativa de Vivienda Yungay, 2021.

La metodología de diseño participativo permite tener implicancia en diferentes escalas, espacios y tiempos. En particular, cada una de las etapas implementadas implica la aplicación de una serie de dinámicas y técnicas que pueden variar en función del contexto y participantes. En el caso de la Cooperativa Yungay, la identificación y sistematización de las etapas de diseño se trabajó entrelazando dos líneas de pensamiento y acción, a saber:

i) la trenza insurrecta del colectivo argentino Iconoclasistas (Risler y Ares, 2020);

ii) las tres ecologías de Félix Guattari (1990); lo cual, tras el estallido social chileno de octubre 2019, ha cobrado especial relevancia y discusión tanto en el ámbito académico como también en el social y mediático.³

i) Trenza insurrecta:

Esta figura, patrón o estructura universal de, al menos, cinco mil quinientos años de antigüedad se asienta en el gesto de entrecruzar tres o más tiras de cabello o cualquier otro material, ya sea lana, alambre o palabras. Así, ese gesto común de trenzar, construir, pensar, contar con las manos es particularmente oportuno para escapar a la brújula impuesta, que separa en opuestos. Entre Sur y Norte, bueno y malo, realidad y ficción, natural y artificial, público y privado, diseño y construcción, la trenza entrecruza una o más tiras para producir infinidad de grises.

Tomamos la figura entregada por Iconoclasistas en su afiche denominado *La trenza insurrecta. Cronología decolonial de Abya Yala*, el cual describen con las siguientes palabras:

La trenza funciona como metáfora de un relato que enhebra los hilos de las rebeliones y levantamientos de los pueblos afrodescendientes, originarios y criollos. Marca aquellos puntos de inflexión donde las diversas acciones se fueron articulando, para encontrarse en demandas y luchas comunes. De estas múltiples líneas, identificamos las tres hebras principales que van tramando la trenza: la resistencia campesina y su reclamo por la tierra, la organización de los pueblos originarios en defensa de la identidad, y la lucha de los afrodescendientes en contra del racismo y la discriminación. (Risler y Ares, 2020).

La trenza insurrecta opera como elemento alegórico a la vez que como método donde poder ir enhebrando nuestros aconteceres, y cómo desde estos cruces vamos encontrando modos de hacer, sentidos que se nos hacen comunes, configuraciones de mundos posibles.

ii) Caracola / Tres ecologías:

La imagen de la trenza insurrecta se dispone para actuar en común bajo una inflexión basada en elementos de las tres ecologías de Guattari (cit.), donde tomamos: i) un nosotras;⁴ ii) en tanto comunes; iii) en tanto configuración de mundos; entendiendo que son las interrelaciones de ese conjunto lo que permite articular los aconteceres para colocar un fundamento en común, como si de una gran espiral genealógica se tratase. Nuestra trenza huye de las líneas rectas, puesto que tienen el nudo de inicio y de final predeterminados. A cambio, transita en ida y vuelta, delante y detrás a medida que va anudando habitares, como las caracolas.

3 Tras el estallido de octubre 2019, distintos sectores ligados a la derecha política chilena, como la Fundación Jaime Guzmán (2019) o el ministro de salud del gobierno de Piñera, Jaime Mañalich (Catena y Latorre, 2020), difundieron mediáticamente que el origen de las protestas estaba en lo que Félix Guattari denominaba ‘La revolución molecular’, lo cual fue mencionado a su vez por el expresidente de Colombia Álvaro Uribe (Osorio y Montes, 2021), todo ello en una vuelta de tuerca para justificar la violencia policial ante lo que consideraban una estrategia de la nueva izquierda latinoamericanista. Asimismo, la metodología de mapeo colectivo implementada por Iconoclasistas jugó un papel relevante para visibilizar distintas luchas, demandas y denuncias de comunidades y organizaciones de base en Sudamérica, particularmente en Chile con la profusión de cartografías críticas y mapeos colectivos, tales como los desarrollados por los colectivos Forensic Architecture (2019) o ECFRANIS (2020), entre otros.

4 La Cooperativa de Vivienda Yungay está conformada en la actualidad por 10 socias y 5 socios. Tomamos ese ‘nosotras’, evidenciando, por otro lado, que “son en su mayoría pobladoras mujeres las beneficiarias de la política de vivienda y las protagonistas del trabajo en los comités para la vivienda” (Besoain y Cornejo, 2015).

Podría decirse que esta figura enrollada en espiral está infinitamente presente como objeto universal. Es así que en muchas culturas cumple una doble función: Como ritmo –o conmensurabilidad de las cosas, incluso en su lado inconmensurable– y como rito –susceptible de poder ir signando, encontrando espesuras en los intersticios y las cotidianidades de las diferentes comunidades que se hacen cargo de la caracola–.

Pero también podría decirse que cada saber universal ha de estar situado. Es así que toman relevancia las experiencias zapatistas en torno a la figura del Caracol, entendida a su vez como tierra y comunidad:⁵

Mira, allá el arroyo se hace un remolino y en su centro la luna titila su danza deforme. Un remolino... o un caracol. Dicen aquí que los más antiguos dicen que otros más anteriores dijeron que los más primeros de estas tierras tenían aprecio por la figura del caracol. Dicen que dicen que decían que el caracol representa el entrarse al corazón, que así le decían los más primeros al conocimiento. Y dicen que dicen que decían que el caracol también representa el salir del corazón para andar el mundo, que así llamaron los primeros a la vida. Y no sólo, dicen que dicen que decían que con el caracol se llamaba al colectivo para que la palabra fuera de uno a otro y naciera el acuerdo. Y también dicen que dicen que decían que el caracol era ayuda para que el oído escuchara incluso la palabra más lejana. Eso dicen que dicen que decían. Yo no sé. Yo camino contigo de la mano y te muestro lo que ve mi oído y escucha mi mirada. Y veo y escucho un caracol, el «pu'y», como le dicen en lengua acá (EZLN, 2003).

Los caracoles zapatistas se habitan, por un lado, como ritmo, al conformar territorios materializados en movimiento, mostrando a su paso caminos y conjeturas para hacer comunidad. También como rito, al prefigurar una experiencia de autogobierno donde la palabra, al mismo tiempo que los espacios y afectos cobran relevancia y se entremezclan cual trenza sur insurrecta.

La caracola también significa una manera de poder salirse del tablero, de estar en el vórtice de la grilla. Y no solo eso, también es una forma de poder trenzar mundos que muchas veces pareciese que no tuvieran que ver nada entre sí, por ejemplo: nosotras, el barrio que pisamos, los mundos que configuramos. Así podemos conformar ecologías trenzadas y posicionadas en espiral, que nos permiten ir visualizando otros modos de habitar y de poder situarnos en los territorios de los cuales somos parte.

En este sentido, el trenzado insurrecto sirve de puente interseccional entre ecologías: *Cuerpos, tierras y territorios* se conciben, por un lado, como tres ecologías diferenciadas por las prácticas que caracterizan a cada una de ellas, y por el otro, como bloque articulable en una autonomía creadora, en lo que Guattari llamaba *heterogénesis* o procesos continuos de resingularización o retrenzado.

Nuestra sistematización del diseño participativo y sustentable se presenta entonces como caracola trenzada donde ir enhebrando y articulando ecologías en distintas escalas y tiempos.

3. Etapas del diseño participativo

A continuación presentamos la sistematización de las distintas etapas del diseño participativo, sustentable y patrimonial de la Cooperativa de Vivienda Yungay, producida colectivamente por la misma cooperativa, acompañando cada una de ellas de una pequeña crónica de sus momentos relevantes.

5 Para los zapatistas, o EZLN, 'Caracol' es a la vez figura, tierra y comunidad. Después del levantamiento del año 1994 en Chiapas, México, los distintos territorios, transformados en Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas (Marez), fueron nombrados del 2003 en adelante como Caracoles, en pos de un impulso al autogobierno de la vida cotidiana y la tierra (Oropeza, 2022).

Crónica 1. Cuerpo-casa-íntimo

La fecha programada para el inicio del diseño participativo llega entre ambientes víricos, mascarillas, confinamiento, *Zoom ins* y *Zoom outs*. Partimos entonces desde cada una de nuestras viviendas provisorias en varios puntos de Santiago de Chile y Valparaíso, y la cuadrícula monótona de reuniones virtuales pasa a ser un mosaico de ventanas que miran hacia cada domesticidad.

Ahí asomadas, comenzamos a conversar y trazar palabras, acciones, sueños, tomando la experiencia como tiempo vital –un calco a escala 1:1 de nuestras vidas. Así, nuestro primer regalo colectivo es ese intercambio de fragmentos de cada casa-habitación-calle-mundo-cuadra-escalera-barrio. Los fragmentos pasan a ser íconos, conceptos y símbolos compartidos por todas las integrantes de la cooperativa –también las más peques y mayores–, germinando tras varias reuniones unas fichas de materiales, haceres, enseres y pertenencias que poblarán nuestra futura casa común - pero que desde ya toman presencia en fotocopias.

Poco a poco esa trenza de sueños va produciendo un sistema recursivo que vincula aquellas escalas, espacios y tiempos que no pueden manifestarse por separado. Nuestras viviendas provisorias comienzan a conectarse en una caracola de tres ecologías trenzadas: cuerpos, tierras y territorios –casas, cooperativas, barrios– como fuerza creadora de habitares y motor que da sustento a los mundos pasados y futuros que emergen de esa misma experiencia.

3.2 Etapa 2: Bajada a tierra, segunda hebra. Consenso, producir en (lo) común la casa grande: tierra-cooperativa-barrio. Lo común toma tierra, la tierra se trenza al cuerpo

En una segunda etapa no hablamos tan solo de cuerpo, hablamos de cuerpo en tanto tierra, es decir, nosotras en tanto común. Y ¿cómo bajamos a lo común, cómo bajamos a tierra? Pues logrando acuerdos, definiendo en qué medida aquellos sueños, regalos, costumbres y usos queremos que alimenten o configuren la futura casa comunal, identificando también los elementos que no queremos dar cabida y consensuando a cuáles les abrimos la puerta, de manera de empezar desde ya a producir ese común, ese segundo paso a convenir que es el nosotras.

En la fase de bajada a tierra, se emplean distintas técnicas para comprender y priorizar la organización del trabajo e imaginar el enfoque futuro a diseñar. Esta etapa permite manifestar los objetivos y prioridades de las participantes y acordar posibles resultados proyectados.

Manifestando las tres escalas del proyecto continuamos con el segundo taller, en el cual de manera grupal se configuran los íconos que simbolizarán y representarán las actividades a desarrollar en cada espacio. En lo práctico, en la aplicación de esta metodología en esta segunda etapa, se identifica de manera precisa qué espacios, qué tiempos y qué actividades van a tener lugar no sólo al interior de la vivienda, sino entendido el espacio total de la cooperativa como una gran casa comunal. Aquí se trabaja en grupos para ir llegando a consensos en pequeña escala. Ya no es cada núcleo habitacional el que propone sino un todas, todos. Promoviendo la suma más allá de la competencia, cada grupo trabaja un espacio diferente, así se le propone al colectivo.

Luego de la creación de íconos en el tercer taller, cada grupo realizará una caracola, disponiendo los íconos y agrupándolos según actividad o escala del proyecto, es decir, al interior de la caracola se encuentra lo más íntimo, al medio lo comunitario y en lo más externo lo

público. De esta manera emerge colectivamente una figura en diseño abierto, susceptible de ir modificando, sumando o restando los distintos espacios, tiempos y actividades que albergará la casa comunal (fig. 3). Como bien indicaba la Federación Uruguaya de Cooperativas de Vivienda para Ayuda Mutua (FUCVAM) en su himno, la casa es el *principio*, no el final (Di Pólito, Lazaroff, Magnone y Olivera, 2010). La caracola no es un documento congelado y finalizado con el que después construir la casa, sino que se presenta como método de discusión y consenso permanente para materializar un habitar cooperativo en permanente construcción.



Fig. 3. Caracola trenzada a partir de las fichas de regalos de cada participante. Cooperativa de Vivienda Yungay, 2021.

Crónica 2. Tierra-cooperativa-comunitario

Tras varios meses de confinamiento, llegamos al predio que albergará la Cooperativa Yungay, acompañadas de familias extendidas, perros y gatos circundantes, un ovillo de lana y algunas fotocopias. En medio de altas dosis de CO₂, polvo de hormigón y Covid19, hoy día es particularmente adecuado para recuperar el aliento y cantar en voz alta, incluso detrás de una mascarilla KN95.

Nos organizamos en un círculo. Nuestros cuerpos están orientados hacia el interior, dando la espalda al mundo. Adentro no queda nada. Fuera está todo. Nos miramos las caras, haciéndolas desaparecer. De pronto, aparece el *ayllú*⁶. Ahora tenemos un modo común de producir, como un rostro colectivo que cohabita en nuestras existencias compartidas.

La cooperativa es ese rostro que trenza la casa con el barrio por medio de unidades productivas que se nutren del cotidiano: los restos de comida y agua diarios, con el compost, con la huerta, con la Red Ecobarrio, con la Red de Abastecimiento Barrial, con los ingredientes que conformarán las empanadas que ofrece la cooperativa de trabajo vinculada a la cooperativa de vivienda, con los restos de empanadas y agua diarios, con el compost, con...

Hoy día clasificamos y archivamos los restos del terreno, huellas y pertenencias de esa pequeña Zona Típica Patrimonial. Con ellos materializamos y situamos adentro del círculo cada futura unidad productiva: la de empanadas ya está en funcionamiento.

6 Rescatamos de las cosmovisiones altioplánicas la palabra *ayllú*, que puede entenderse como unidad productiva, mundo o molécula. En el *ayllú*, la tierra es comunal, y los ancestros comunes se reconocen sin establecer clanes o linajes. Como una trenza, tres comunidades se entrelazan: una, *Runa* -presencias pares-; dos, *Sallqa* -otras presencias vivas-; tres, *Wak'a* -presencias espirituales-. Lluvias, piedras, cerros, hormigas, compañeras y otras vivas, muertas o no natas se cuidan, alimentan y conversan entre sí en un nutrir mutuo (Razeto, 1997, pp. 7-14).

Entonces los íconos toman cuerpo en los restos y pertenencias de la tierra misma, y del *ayllú* comienza a germinar una gran caracola que nos entrelaza y conecta cuerpos con objetos con unidades productivas (fig. 4).



Fig. 4. Materialización en el predio del *ayllú*: A partir de los restos, huellas y pertenencias encontrados se sitúa y prefigura cada unidad productiva. Cooperativa de Vivienda Yungay, 2021.

3.3 Etapa 3: Tercera hebra, el territorio. La casa cooperativa no es un elemento aislado: territorio-barrio-público. El tercer hilo viabiliza las dos primeras hebras, sin territorio no hay trenza

En esta fase se comienza a trabajar de manera paralela la tercera escala del proyecto, el encuentro con lo público, con el barrio. Nos preguntamos cómo la cooperativa se integra al territorio ya configurado sin caer como cual paracaidista sin rumbo. Porque no solo es suficiente que la cooperativa misma se regale y sueñe para producir en común si no se conecta con el territorio o contexto inmediato en el que se posa, en este caso dentro del barrio Yungay.

Y es en esta etapa en donde se interactúa junto a vecinas del barrio para que se hagan parte del proyecto. ¿Cómo? Se preparó un encuentro abierto al barrio con el fin de mostrar la idea de proyecto y recoger las visiones, ideas, anhelos respecto al diseño mismo, qué se espera del proyecto, qué espacios podrían abrirse al barrio, qué espacios se necesitan y podrían visualizarse en el proyecto. Como estrategia se registra la sesión a través de un relato gramático (fig. 5).

Complementando la instancia con vecinas, se trabaja en la cooperativa el cuarto taller en el cual se identifican las actividades que ocurren en el barrio. ¿Cómo se hace? Posicionándonos en el terreno mismo donde se ubicará la cooperativa, y tomando uno de sus muros medianeros de adobe como lienzo, así como los restos encontrados alrededor, como clavos o huinchas, enlazamos pasados con presentes para prefigurar futuros posibles.

Así, rasgando el adobe con clavos y restos, se plasmó el territorio circundante, destacando las calles y lugares en los cuales ocurren diversas actividades, y vinculando con otros espacios o colectivos como una especie de mapa de red barrial destacando la importancia de la articulación.

En esta etapa estamos trabajando el nosotras en tanto común, en tanto configuración de mundos, pues de manera general entendemos que si bien somos capaces de conformar un nosotras con sentidos y palabras que nos son comunes y propias, se necesitan articulaciones y lazos con otros y con otras formas de poder mirar, y esas otras formas de poder mirar son las configuraciones de mundos que podemos ir estableciendo.



Fig. 5. Relatograma del encuentro abierto al barrio. Cooperativa de Vivienda Yungay, 2021.

Crónica 3. Territorio-barrio-público

Nuestro diseño casi no requiere de planos, pero sí de pensar con las manos, de métricas, sistemas recursivos, hilos, registros con celulares, pinturas, cámaras: cualquiera puede aportar y hacerse parte. La premisa es ocupar únicamente los restos y materiales que nos vayamos encontrando en el terreno mismo. Comienzan a aparecer tuercas, clavos, un inodoro, cuerdas, una bañera. Rescatamos algunos clavos circundantes y los ocupamos como herramienta para marcar el muro medianero de adobe. Tallamos el barrio cuadra a cuadra, hasta llegar a la cuadra que contiene a la Cooperativa. Clavamos y marcamos puntos de conexión barrial (fig. 6).



Fig. 6. Mapeo de la cooperativa y el barrio sobre un muro medianero del predio, esgrafiado con los desechos encontrados in situ. Cooperativa de vivienda Yungay, 2021.

Tres habitantes comienzan a trenzarse y trenzar sobre el terreno, anudando el inicio del ovillo con el clavo inicial que marca la cooperativa en el muro medianero. Alguien toma el ovillo de lana y comienza a pasar de mano en mano. En cada intercambio, también se comparte un pedazo de cada casa-habitación-calle-mundo-cuadrado-escalera-barrio, obsequiados al común en las reuniones virtuales anteriores, fotocopias de lo cual habíamos traído para hoy.

Las manos van trenzando en círculo. A veces se forma un nudo, otras veces desaparece y aparece aquí o allá. De pronto tenemos una caracola que conecta manos, con terreno, con barrio, entrelazados en un sistema recursivo producido por regalos de sueños. Ahora tenemos una unidad productiva medida por el ovillo de lana. Extendemos los brazos. Entre hombro y hombro encaja la unidad mínima recursiva de nuestra futura casa común: un panel autoportante local.

3.4 Etapa 4: La caracola trenzada. Consensos y configuraciones abiertas, redundar entre idas y vueltas: cuerpo-tierra-territorio. Entendimiento compartido del territorio en que se habita y coopera

En esta etapa aparece un cuarto elemento transversal en las tres ecologías o en la trenza insurrecta que hemos podido plantear como analogía del diseño participativo de la Cooperativa Yungay, es el elemento de aprobación o de validación que crean los consensos casi ceremoniales, ya que son hitos que sellan estos compromisos que pasan a ser en común. Es así como todas las actividades van decantando para lograr llegar a un entendimiento compartido del territorio que se habita a través de la apropiación del sueño en voz propia colectiva.

En el quinto taller revisitamos en conjunto dos herramientas literario-audio-visuales que nos encaminen a la casa comunal de la cooperativa:

i) la película colombiana *La estrategia del caracol* (Cabrera, dir., 1993), que nos hace poner en valor no tanto los muros, las puertas o los metros cuadrados construidos, sino, más bien, nuestras vidas, huellas, sueños, regalos, costumbres, usos compartidos.

ii) los escritos enviados desde los Caracoles (comunidades) zapatistas, en especial los siete comunicados intitulados *Chiapas: la treceava estela* (EZLN, 2003), así como *Una casa, otros mundos* (EZLN, 2016). Leyéndolos en común, soñamos con una casa comunal 'tan grande que en ella quepan no uno, sino muchos mundos' (ibid.).

Con ello retomamos el ejercicio de las caracolas trabajadas en grupos, para consensuar llegando a una casa-caracola comunal, entendida como la lectura trenzada de todas y cada una de las caracolas producidas en los talleres anteriores, como estrategia para configurar colectivamente el diseño espacial del proyecto (fig. 7).

Transitamos nuevamente cada caracola, rescatando los iconos que coinciden, se discuten los que no se creen necesarios y se llega a acuerdos. De ese encuentro trenzamos sus escalas, tiempos y espacios, que muchas veces pareciese que no tuvieran que ver, ahora vinculados en un territorio productivo donde situarnos, dejando los consensos y compromisos por escrito para seguirlos trabajando a futuro.

Ya con el consenso de los componentes comunales figurados, damos pie al sexto taller. El equipo de co-diseñadores de la Comisión Técnica de la Cooperativa comienza a ajustar lo que

Se llega a un prototipo de unidad y de distribución espacial de manera cooperativa. Para finalizar, como último ejercicio se dibuja a escala real, es decir, se marca en el piso ocupando la unidad mínima de medida los diferentes espacios para recrear in situ la planta de lo diseñado.

Este ejercicio particularmente sirve para comprender la propuesta de diseño, recrearla a escala 1:1 y vivir la experiencia proyectándose en el lugar (fig. 8). Como complemento, se realiza el último regalo a la cooperativa: cada participante regala un ave a la organización, fundamentando sus características relevantes. La idea de este regalo es darle nombres de aves a los espacios comunes y viviendas con el fin de construir un lenguaje común en torno a los espacios y usos en sus distintas escalas, sin caer en individualidades al momento de la distribución de los recintos. Se prepara una caracola de pájaros sobre un lienzo de retazos de género, una especie de collage que se seguirá construyendo de manera permanente (fig. 9).



Fig. 9. Collage de pájaros con los que nombrar los espacios comunes y viviendas de la cooperativa. Cooperativa de Vivienda Yungay, 2021.

Crónica 4: cuerpo-tierra-territorio como sistema recursivo

La propedéutica consiste en limpiar, sanar y nutrir la tierra misma que vamos a habitar, para desde el minuto cero actuar en conjunto, cooperativamente –no esperamos simulacros ni tampoco muros construidos–. En esta ocasión nos acompaña Macarena, puesta en altavoz por los mellizos, que nos da la pulsión de medida:

‘Dale a tu cuerpo alegría Macarena / que tu cuerpo es pa’ darle alegría y cosa buena ...’

Un hombro, otro y otro se van disponiendo para materializar distintos espacios-tiempos de la casa, hechos de regalos, lana y piel, cosas y pertenencias de muchas casas. Bailando trazamos, agrupando, desplazando y girando hombro con hombro con huincha y/o *scotch*, la unidad mínima habitacional a escala 1:1. Ya tenemos la grilla para posicionar puntos clave en el terreno mismo, así como situar la casa en el terreno, y el terreno en el barrio.

Como en la archiconocida *Dogville*, no hay muros, pero sí varios restos y preexistencias: bañera, lavabo, sofá, plantas, libro, cocina, calentador, polvo... P. hace de Nicole Kidman e inaugura la casa mínima con un desayuno, N. Lo registra.

Entonces alguien encuentra entre la maleza una caja de fósforos de una conocida casa chilena. Ahí adentro colocamos los recursos de cada cuadra y cada casa (fig. 10).

Nuestras manos dan cuenta de que la técnica constructiva no es solo posible por medio de expertos, códigos y lenguajes disciplinares, sino también, o además, con pieles, oficios transmitidos y recursos comunes. Una tarea muy poco cortoplacista, pero de largo aliento...



Fig. 10. Tablero de juego de la casa comunal distribuido en cajas de fósforos a partir de la unidad de medida recursiva. Cooperativa de Vivienda Yungay, 2021.



Fig. 11. Juego de fichas recortables de regalos y pertenencias distribuidas a partir de la unidad de medida recursiva, que co-implementaron el proyecto de arquitectura a presentar al Ministerio de Vivienda y Urbanismo (arquitecta patrocinante de la Comisión Técnica: Ángela Ibarra Ulloa). Cooperativa de Vivienda Yungay, 2021.

4. Conclusiones

Él encendió la pipa y luego dijo:

‘Bueno, más fácil ¿y si la casa fuera del tamaño del mundo?’

‘No, pos está cabrón. Creo que no se puede imaginar una casa así de tan grande, ni para qué’, le dije ya más serio.

Se puede. [...]

A nosotros nos toca primero saber que esa casa es posible y necesaria. Y luego, pues bueno, lo más fácil: nos toca construirla. Y para eso necesitamos el saber, el sentir, la imaginación, necesitamos las ciencias y las artes. Necesitamos otros corazones. [...]

¿Qué se necesita para construir una casa nueva, tan grande que en ella quepan no uno sino muchos mundos? (EZLN, 2016).

Con esta invitación del EZLN comenzábamos el primer taller para construir la casa comunal de la Cooperativa de Vivienda Yungay. Como nos enseñaron los zapatistas, en el camino tratábamos no tanto de resolver una casa o de dar respuestas infalibles. Más bien se trataba de imaginar, soñar, saber que esa casa era posible, pensar esa casa con nuestras manos y pies, con artes, ciencias, corazones, sin propiedad privada: ‘caminando preguntamos’, nos dirían desde Oaxaca.

Con la Cooperativa venimos caminando más de una década de sueños trenzados, donde se *champurraan*⁷ militancias, experiencias, proyectos, vecindades. Y en el último tiempo, a pesar de las brumas tóxicas de concreto, lacrimógenas o víricas, se han ido anudando pequeñas vigiliadas como bocanadas de aire para seguir pisando tierra fértil.

En abril de 2014 ardían los cerros de Valparaíso. Justo en esos momentos estaba teniendo lugar en Buenos Aires el Segundo Ciclo de la Escuela de Autogestión de la Secretaría Latinoamericana de Vivienda y Hábitat Popular SELVIHP. De ahí germinó, por un lado, la necesidad de retomar el Proyecto Cooperativo Barrio Yungay; y por otro, un hermanamiento que cruzó la cordillera llevando enseres y ayudas para los damnificados por el incendio.

En 2015 realizábamos distintos talleres, escuelas y levantamientos de experiencias de producción social del hábitat en Barrio Yungay (Francés y Valdés, 2016). Los posibles terrenos y habitantes para la Cooperativa iban cambiando, pero -como en la película ‘La estrategia del caracol’- poco a poco se iba prefigurando una casa nómada, con sus vidas, huellas, co-pertenencias y articulaciones barriales con otras prácticas de habitar comunal.

En 2016 producíamos un mapeo colectivo junto a otras organizaciones vecinales y a estudiantes e investigadores de la Clínica Territorial UCEN para dilucidar en torno al Barrio Yungay, sus dimensiones y huellas patrimoniales que iban más allá del metro o la cuadra. Con papel y lápiz calcábamos a escala 1:1 cada baldosa o fachada; con nuestros respiros y pulsiones trazábamos y dimensionábamos cada vereda.

En 2019 Chile despertó en revuelta. En un contexto de crisis de la representación, poco a poco nuestros pasos fueron decantando, por un lado, a la viabilización de un proyecto habitacional, productivo, cultural y patrimonial que incidiera en el desarrollo de políticas públicas en

7 La palabra champurria o champurrear alude a lo mixturado: “Champurria es una nominación fronteriza para referirse a algo que está mezclado. Ha sido mayormente utilizada desde el pueblo mapuche para nombrar aquello que puede estar mixturado: las comidas, las lenguas, los cuerpos. [...] En el presente existe una resignificación de lo champurria desde dentro del pueblo mapuche, especialmente desde los relatos de la diáspora, desde la experiencia warriache y desde la creación artística/literaria” (Catrileo, 2022).

materia de cooperativismo, en particular para cooperativas de vivienda cerrada en cesión de uso como alternativa y/o modelo de retención poblacional y recuperación de áreas urbanas patrimoniales consolidadas; y por otro lado, a acciones estratégicas con alto impacto en I+D+i que busquen introducir factores de cuidado y protección ante el inminente riesgo de pérdida patrimonial y gentrificación urbana, en particular para una puesta en valor que compatibilizara las exigencias técnicas en materia de vivienda con los requerimientos normativos patrimoniales, a la vez que promoviera un habitar comunal, cooperativo y participativo.

En este sentido, participar en un diseño participativo implica investigar, comprender, reflexionar, establecer, desarrollar y apoyar procesos de aprendizaje mutuo a medida que se despliegan entre los participantes a modo de *reflexión-en-acción* colectiva durante el proceso de diseño (Robertson y Simonsen, 2012).

No obstante, la pregunta acerca de cómo implicar en dicho aprendizaje mutuo a todas las personas participantes muchas veces queda reducida a disponer sobre un plano dado distintas áreas y elementos prefigurados de antemano, con la profusión de *post-its* y categorías preestablecidas.

Para el caso del diseño participativo de la Cooperativa Yungay, como hallazgo se implementa un *método en uso* que permite a las participantes/cooperativistas implicarse en común sobre las acciones, talleres, proyecciones y estrategias de diseño como actoras protagonistas. Es más, no se proyecta una edificación, sino más bien un habitar colectivo donde disponer sentires, gustos, deseos, consensos, disensos y una serie de anhelos en constante producción. Se trata de desplazar el binomio estandarizado de *proyecto-obra*, donde la arquitectura se presenta como una propuesta unívoca validada por expertos.

Tomamos la premisa de que los diseños participativos deben nacer de las mismas comunidades como elementos vinculantes a las acciones a ejecutar, un instrumento de intercambio y toma de decisiones en el cual no solamente las personas, sino también las cosas, tienen la capacidad de interlocutar. Nuestra *reflexión-en-acción* es que la *casa* no sólo son muros y un arreglo inmobiliario, sino también lo que hay dentro y afuera, abajo y arriba, quiénes la construyen y habitarán, sus usos, costumbres, sueños compartidos (fig. 11).

Destacamos como producto de esta apuesta un diseño de configuración en tres escalas simultáneas: ‘una trenza no sería tal sin sus tres hebras, y estas no tendrían razón si no se entrelazan’, decíamos en líneas anteriores. Para ese caminar trezado en caracola que supone este diseño participativo, como primera hebra o primer punto de apoyo tomábamos el *cuerpo*. Desde ahí partíamos el diagnóstico –quiénes somos, dónde nos situamos, cómo habitamos– para posicionar una mirada ensamblada del *nosotras*, pasando así a la segunda hebra de la *tierra* compartida, a la *casa grande*. Y trezábamos también la tercera hebra, el *territorio*, donde la casa comunal se desplegaba en el barrio, vinculándose con sus historias, producciones, habitares, materialidades.

Cabe resaltar asimismo que la estrategia de diseño participativo mediante sistemas recursivos –materializada en terreno a escala 1:1 con desechos encontrados in situ– permitió no pensar la propuesta en metros cuadrados, sino a través de un elemento manipulable de entendimiento común, donde en este caso la cooperativa eligió un panel autoportante local como unidad de medida mínima, con la cual se fue configurando la disposición del proyecto y también la elección de los elementos constructivos.

Sin embargo, en materia de vivienda social, Chile presenta una estandarización de la política pública (Sugranyes; Naciones Unidas) que condiciona la ejecución de obras por medio de constructoras y materiales en muchas ocasiones poco eficientes y eficaces que redundan en una alta huella de carbono –i.e. se utiliza la misma tipología desde el Norte al Sur del país,

distanciados 4.300 kilómetros, desde el desierto al glaciar-. La materialidad preexistente sigue siendo el hormigón armado. Este condicionante hizo que, para la validación del proyecto por parte del Servicio de Vivienda y Urbanismo (Serviu), la Cooperativa como la Comisión Técnica tuviéramos que ceñirnos a dicha estandarización en ciertos aspectos materiales y constructivos para la ejecución de obra.

No obstante, logramos abrir una ventana en un espacio que no está bajo esta condición, que es el Salón de Usos Múltiples-SUM propuesto en el diseño participativo. Al no ser un espacio considerado como residencial por parte de Serviu, y además al contar con una fachada patrimonial que ha de ser conservada y restaurada, tiene la posibilidad de introducir otras configuraciones tanto constructivas como de ejecución. Esta ventana nos permite entrelazar con una cuarta hebra, que será la implementación de dicho espacio como puerta de conexión con el barrio y la ciudad.

Ello nos ha llevado a co-implementar el SUM de manera participativa, donde no solo el diseño, sino también la puesta en obra, se están produciendo por medio de la ayuda mutua y la autogestión, pilares del cooperativismo sudamericano -i.e. MOI, FUCVAM, USINA_ctah, entre otros-, además de la colaboración con otros colectivos y organizaciones del hábitat popular. Y es así que en este largo caminar hemos ido desarrollando acciones estratégicas de viabilidad del proyecto, de las cuales destacamos:

La movilización de recursos técnicos propios, por medio de equipos y experiencias necesarias para abordar colectivamente dicho proyecto, con la participación activa en escuelas y encuentros en torno a la producción social del hábitat, amplificando disciplinas como la arquitectura, el urbanismo o el arte hacia una acción directa en la elaboración de políticas públicas más justas en materia de vivienda y ciudad, de lo que destacamos la participación en las Escuelas Latinoamericanas de Autogestión del Hábitat organizadas por la SELVIHP, de la cual formamos parte;

La movilización de recursos económicos provenientes de varias fuentes de financiamiento, tales como: Proyecto Ganador DS-49, MINVU, 2020: Llamado especial de cooperativas; Proyecto Ganador SERCOTEC, Servicio de Cooperación Técnica, Min. de Economía, Fomento y Turismo, versión 2021 y 2022: Fortalecimiento Gremial y Cooperativo; Proyecto Ganador Fondo Concursable de Iniciativas Comunitarias, Muni STGO, 2021: Diseño participativo sustentable para el hábitat colectivo de la Cooperativa de Vivienda Yungay, entre otros;

La visibilización de un modelo sostenible a nivel habitacional, productivo, cultural y patrimonial. Por ello se ha puesto un especial cuidado en su difusión nacional como internacional, con la participación en jornadas, seminarios, talleres o encuentros, así como en la publicación abierta de cápsulas y manuales del proceso.

Con esas pisadas afirmamos que, para seguir potenciando nuestras prácticas, hemos a su vez de ir las trenzando con sus conceptualizaciones, con sus archivos. Es por esto que colocamos acento en la producción cooperativa de herramientas literario-audio-visuales que potencien procesos comunales de pedagogía abierta. En concreto, el proceso de diseño participativo de la Cooperativa Yungay se archivó y conceptualizó en cápsulas y sistematizaciones del proceso -talleres, dinámicas, estrategias y técnicas aplicadas-, para así generar un material pedagógico abierto y en uso -parte del cual se presenta en este texto- que sirva como guía a otras organizaciones, colectivos o proyectos que necesiten o elijan llevar a cabo diseños colectivos, cooperativos y comunitarios, promoviendo el fortalecimiento de las organizaciones e incidiendo en posibles propuestas urbanas, barriales, sociales y ciudadanas.

Cápsulas literario-audio-visuales del proceso, recursos y mucho más en <cooperativayungay.cl>. Esta y otras experiencias de producción social del hábitat en <montoner.org>.

Referencias

- Besoain, C. y Cornejo, M. (2015). Vivienda social y subjetivación urbana en Santiago de Chile: Espacio privado, repliegue presentista y añoranza. *Psicoperspectivas*, 14(2), 16-27. DOI: <https://dx.doi.org/10.5027/PSICOPERSPECTIVAS-VOL14-ISSUE2-FULLTEXT-369>
- Catena, P. y Latorre, R. (2020, 6 de junio). Mañalich: Sus días más grises en la pandemia [prensa]. *La Tercera*. Recuperado en febrero de 2022 de <https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/manalich-sus-dias-mas-grises-en-la-pandemia/2CWTM4K2BBDRRHJDUG2NLI7DSU/>
- Catrileo, D. (2022). *Estéticas champurrias* [curso]. Instituto de Estética UC. Santiago: PUC Chile.
- Collectiu Punt 6 (2014). *Espacios para la vida cotidiana. Auditoría de calidad urbana con perspectiva de género*. Barcelona: Comanegra.
- Delgadillo, V. (2011). Patrimonio histórico y tugurios. Las políticas habitacionales y de recuperación de los centros históricos de Buenos Aires, Ciudad de México y Quito. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Di Pólito, J.; Lazaroff, J.; Magnone, D. y Olivera, R. (2010). Canción de las cooperativas. *Lo que son las cosas* [álbum musical]. Montevideo: Ediciones Tacuabe.
- ECFRASIS (2020, 29 de mayo). ARCHIVO DE LA RESISTENCIA: Cartografía Estallido Social. *Patrimonio Comunitario*. Recuperado en febrero de 2022 de <https://patrimonio.ecfrasis.com/cartografia-estallido-social/>
- Equipo Plataforma Patrimonio (2011, 6 de julio). Barrio Yungay y valoración comunitaria del patrimonio [prensa]. *Plataforma Urbana*. Recuperado en febrero de 2022 de <https://www.plataformaurbana.cl/archive/2011/07/06/barrio-yungay-y-valoracion-comunitaria-del-patrimonio/>
- EZLN (2016, julio-agosto-septiembre). Una casa, otros mundos. *Invitación a "CompArte y ConCiencias por la Humanidad"*. México.
- Francés, V. & Quiroga, N. (2023, print). Urban Champurria. Collective onsite mapping of insurgent habitats. In Abouelmagd, S.; Farías, I.; Hendawy, M.; Prabaharyaka, I. & Stollmann, J. (eds.), *Planning Miseducation. Urban Design Pedagogies against and beyond the University*. Berlin: Technische Universität Berlin, Humboldt Universität zu Berlin.
- Francés, V. y Valdés, M.C. (2016). La vivienda como práctica utópica. Tejiendo cuartos propios barrio Yungay – Santiago. *Contested Cities Working Paper Series, Serie (IV-2B)*.
- Forensic Architecture (2019). TEAR GAS IN PLAZA DE LA DIGNIDAD. *Forensic Architecture*. <https://forensic-architecture.org/investigation/tear-gas-in-plaza-de-la-dignidad>
- Fundación Jaime Guzmán (2019). *LA INSURRECCIÓN CHILENA Desde la mirada de la Fundación Jaime Guzmán*. Santiago: Fundación Jaime Guzmán.
- Guattari, F. (1990). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lindón, A. (2002). La construcción social del territorio y los modos de vida en la periferia metropolitana. *Territorios*, 7, 27-41.

- Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacionales (2011). *Ley 17.288 de Monumentos Nacionales y Normas Relacionadas*. Santiago de Chile.
- Ministerio de Vivienda y Urbanismo (2022). *Ley General 19.472 de Urbanismo y Construcciones y normas relacionadas*. Santiago de Chile.
- Naciones Unidas (2018). Informe de la Relatora Especial sobre una vivienda adecuada como elemento integrante del derecho a un nivel de vida adecuado y sobre el derecho de no discriminación a este respecto relativo a su misión a Chile, A/HRC/37/53/Add. 1. Distr. general 17 de enero de 2018.
- Oropeza, D. (2022, 1 de enero). Zapatistas, las rebeldes que renombran Europa [prensa]. *El Diario*. Recuperado en abril de 2023 de https://www.eldiario.es/internacional/zapatistas-rebeldes-renombran-europa_130_8590589.html
- Osorio, C. y Montes, R. (2021, 6 de mayo). La “revolución molecular disipada”, la última estrategia de Álvaro Uribe [prensa]. *El País*. Recuperado en febrero de 2022 de <https://elpais.com/internacional/2021-05-07/la-revolucion-molecular-disipada-la-ultima-estrategia-de-alvaro-uribe.html>
- Quiroga, N. (2019). Sobre el calco de nuestras vidas. La cartografía como sustento latente. En J. Solís, M. Valencia y A. Rodríguez (Eds.), *Militancias Territoriales. Experiencias y Reflexiones en Iberoamérica. Estéticas de la Participación II y III* (págs. 136-140). Santiago de Chile: CEAUP, MINCAP.
- Razeto, L. (1997, julio). Presentación. Manos sabias para criar la vida. *Tecnología andina*. Quito: 49º Congreso Internacional de Americanistas.
- Risler, J. y Ares, P. (2013). *Iconoclasistas. Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Risler, J. y Ares, P. (2020, 27 de mayo). Cronología decolonial de Abya Yala (2010). *Iconoclasistas*. Recuperado en febrero de 2022 de <https://iconoclasistas.net/cronologia-anti-colonial-latinoamericana/>
- Robertson, T. y Simonsen, J. (2012). Challenges and Opportunities in Contemporary Participatory Design. *Design Issues*, 28 (3), 3-9. DOI: https://doi.org/10.1162/DESI_a_00157
- Rodríguez, A. y Rodríguez, P. (Eds., 2009). *Santiago, una ciudad neoliberal*. Quito: OLACCHI.
- Rolnik, R. (2017). *La guerra de los lugares: La colonización de la tierra y la vivienda en la era de las finanzas*. Santiago de Chile: LOM.
- Smith, N. (2012). *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Soja, E. W. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Sugranyes, A. (2015). El derecho humano a una vivienda adecuada en Chile. Rodríguez, A.; Rodríguez, P. y Sugranyes, A. (eds., 2015). *Con subsidio, sin derecho. La situación del derecho a una vivienda adecuada en Chile*. Santiago: Ediciones SUR.
- Transductores (2011). *Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero.
- USINA_ctah (2022). Juta Nova Esperança [en línea]. *USINA_ctah*. Recuperado en febrero de 2022 de <http://www.usina-ctah.org.br/jutanovaesperanca.html>

Valencia, M. (2016). *Proyecto, obra, comunidad. Arquitectura habitacional moderna en Santiago de Chile*. Santiago: LOM Ediciones.

Valencia González, D.A. y Angelcos Gutiérrez, N.S. (2020). Urbanización neoliberal, tensiones y expectativas morales en la defensa del patrimonio: el caso del barrio Victoria, Santiago. *Revista de urbanismo*, (43), 46-62. DOI: <https://dx.doi.org/https://doi.org/10.5354/0717-5051.2020.57766>

Intervenciones en patios de colegios. El caso de *La Máquina de Bailar*. Reflexiones sobre la idea de lugar en la infancia

Interventions in school playgrounds. The case of *The Dancing Machine*. Reflections on the idea of place in childhood

Ignacio Grávalos Lacambra

Universidad San Jorge (España)
igravalos@usj.es
<https://orcid.org/0000-0002-6185-9092>

Patrizia Di Monte

Grávalos Di Monte Arquitectos, España
patrizia@gravalosdimonte.com
<https://orcid.org/0000-0001-7654-5224>

Félix A. Rivas González

Atelier de ideas, España
felixrivas@atelierdeideas.com

Citación: Grávalos Lacambra, I., Di Monte, P., A. Rivas González, F. A. (2023). Intervenciones en patios de colegios. El caso de *La Máquina de Bailar*. Reflexiones sobre la idea de lugar en la infancia. [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*. 2023; 11 (2), 53-72. <https://doi.org/10.14198/i2.24328>

Fecha de recepción: 13/01/2023

Fecha de aceptación: 27/06/2023

Financiación: Este estudio no ha recibido financiación.

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



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 Ignacio Grávalos Lacambra, Patrizia Di Monte y Félix A. Rivas González

Resumen

El artículo indaga en las posibilidades y oportunidades que ofrecen los patios de colegios de los espacios escolares para modificar dinámicas adquiridas en los niños y adolescentes. Se han explorado ciertas dimensiones lúdicas, perceptivas, topológicas y jerárquicas de espacio. Debido a la gran incidencia que tienen todas ellas en la conformación educacional del niño, estos espacios adquieren una relevancia cada vez mayor que impulsan a los centros escolares a repensar su configuración. En este contexto se reflejan los resultados de un estudio de caso referido a la experiencia de *La Máquina de Bailar* (Zaragoza, 2017-2019), un proyecto experimental que llevó a la práctica la posibilidad de establecer nuevas relaciones entre el individuo, el grupo y el espacio en cuatro centros de educación primaria a partir de la introducción de un artefacto musical en el pátio de un colegio y modificando la escena escolar mediante una estrategia de supergráfica. La investigación arroja una visión multidisciplinar que hilvana las cuestiones arquitectónicas, sociológicas y antropológicas a través de una metodología que pretende abordar la problemática de un modo holístico.

Palabras clave: patios colegios; Máquina de Bailar; educación primaria; espacios escolares; supergráfica; niños.

Abstract

The article investigates the possibilities and opportunities offered by school playgrounds in school spaces to modify dynamics acquired in children and adolescents. A theoretical journey has been carried out on certain playful, perceptive, topological and hierarchical dimensions of space. Due to the great incidence that all of them have in the educational conformation of the child, these spaces acquire an increasing relevance that drives schools to rethink their configuration. In this context, the results of a case study referring to the experience of "The Dancing Machine" (Zaragoza, 2017-2019) are reflected, an experimental project that put into practice the possibility of establishing new relationships between the individual, the group and the space in four primary education centers registering and experimenting from the introduction of an musical artifact in a school yard and modifying the school scene through a supergraphic strategy. The research yields a multidisciplinary vision that weaves together architectural, sociological and anthropological issues through a methodology that aims to address the problem in a holistic way.

Keywords: school playgrounds; Dancing Machine; early childhood education; school spaces; supergraphic; children.

Creo en el poder de la imaginación para rehacer el mundo, liberar la verdad que hay en nosotros, alejar la noche, trascender la muerte, encantar las autopistas, congraciarnos con los pájaros y asegurarnos los secretos de los locos (...) Creo en todos los niños.¹ (*Credo*, J. G. Ballard)

1. Introducción

Las intervenciones en los patios de colegios constituyen una oportunidad de indagar sobre las dinámicas sociales que se van conformando en la etapa infantil. Las tipologías escolares, en la mayoría de los casos, todavía responden a planteamientos educativos del pasado. El espacio de recreo se erige como uno de los elementos con mayor potencialidad para conformar nuevas pedagogías en el ámbito infantil dado que es allí donde el niño teje numerosas relaciones y se constituye como ser social. Interesa aquí subrayar los modos en que las dimensiones lúdicas, simbólicas, topológicas y jerárquicas del espacio establecen un particular microcosmos en este contexto escolar.

Esta situación, se presenta extremadamente delicada ya que el modelo educativo debe dar respuesta a una previsión del futuro que cada vez se antoja más voluble. El cambio y la incertidumbre se han ido afianzando como una de las características principales de las últimas décadas. De un modo premonitorio Henry Adams, ya en 1900, había intuido que el mundo del niño ya no sería el mismo que el de sus padres debido a las veloces transformaciones que se estaban produciendo y que determinaban una imprevisibilidad del futuro (Bell, 1976). Los rituales y las seguridades del ayer ya no eran suficientes para apuntalar el presente. Esta dinámica se ha ido agudizando con la irrupción tecnológica y la digitalización, requiriendo otras formas de relacionarse con la realidad. La ruptura con el pasado y el establecimiento de un nuevo paradigma de la incertidumbre exigen replantear propuestas experimentales que vayan dando respuesta a un tiempo en constante mutación. La condición volátil y cambiante del mundo contemporáneo fricciona habitualmente con las imposiciones sociales y culturales que, aferradas a las condiciones del pasado (*habitus*), se muestran incapaces de adaptarse a las fluctuaciones del presente (Bourdieu, 2012). Si esta condición es aplicable a todos los ámbitos de la sociedad, resulta especialmente crítica en el contexto infantil, en el que se adquieren una serie de pautas con las que afrontar un cada vez más incierto porvenir.

En ese contexto y con el objetivo de reflexionar a través de la praxis sobre cuestiones anteriormente introducidas, se ha considerado como caso de estudio *La Máquina de Bailar*,² propuesta experimental realizada en varios colegios públicos de Zaragoza que ha permitido explorar las relaciones espacio-infancia en el ámbito educativo. A pesar de la preocupación teórica en la literatura académica, este tipo de experiencias contenían cierto carácter pionero, debido a que las dinámicas de actividades y juegos habitualmente están fuertemente condicionadas por inercias y hábitos difíciles de modificar y cuya alteración resulta problemática, tanto desde una perspectiva política como burocrática.

Diversos estudios han enfatizado las causas físico-ambientales que provocan una polarización en la ocupación del espacio escolar (Cantó, Ruiz, 2005). Dichos estudios han comprobado las desigualdades en el reparto, la ocupación y el uso producido en las diversas categorías en su relación territorial. Otros autores (Abralde Veleiras, Argudo Iturriaga, 2008) han diseccio-

1 El texto apareció por primera vez en la revista *Science Fiction* en febrero de 1984.

2 Toda la información sobre el programa se puede consultar online en: <http://www.danzatrayectos.com/la-maquina-de-bailar/>

nado la taxonomía de usos preferidos en los patios de recreo escolares, dando una muestra significativa de la rigidez jerárquica de las actividades desarrolladas. En esa misma dirección, y entroncando con la persistencia de la figura del *Homo Ludens*³ (Huizinga, 2012), se han emprendido investigaciones inspiradas en el concepto *peer-culture* o –cultura de iguales– en las que se pone de manifiesto la trascendencia del juego como aprendizaje de formas de interacción social (Rodríguez Navarro, García Monge, 2009, p.59-72;) (Gallego, 2017, p.101-132). En otro sentido, este espacio peculiar ha sido estudiado desde una perspectiva saludable (Méndez-Giménez, 2020). La toma de conciencia sobre la importancia de este espacio educativo ha dado lugar a una variedad de documentos prácticos que han propiciado la reactivación participativa y autoconstruida desde un punto de vista lúdico, así como una renaturalización de este tipo de espacios (Basurama, 2016, 2021).



Fig. 1. Intervención en el CEIP Santo Domingo

El proyecto aquí considerado se desarrolló en diversos centros de educación infantil y de primaria (CEIP) públicos de Zaragoza, inicialmente en el CEIP Santo Domingo (fig. 1) en el año 2017 como experiencia piloto, teniendo su continuidad posterior en los CEIP Fernando el Católico (fig. 2) y Ramiro Solans (fig. 3) en 2018 y en el Florencio Jardiel (fig. 4) en 2019. Promovido por el programa “Danza Comunitaria” del *Festival Trayectos. Danza en paisajes urbanos* de Zaragoza.⁴ En esta ocasión, la actuación se enmarcaba en la iniciativa municipal “Barrios creando, creando barrios”. Para el desarrollo de este programa, el Festival Trayectos, dirigido por la gestora cultural y directora del Festival Trayectos Nati Buil, contó con la colaboración del estudio de arquitectura gravalosdimonte (Ignacio Grávalos + Patrizia Di Monte) para transformación de los espacios escolares y la ideación de *La Máquina de Bailar*, con la danzaterapeuta y coreógrafa Lucía Reula para la dirección de los talleres infantiles y el etnógrafo Félix A. Rivas para la investigación y relatoría. La documentación fotográfica fue realizada por Marta Aschenbecher y el vídeo de resumen del proyecto fue elaborado por Nanuk Audiovisual.

3 El historiador Johan Huizinga publicó en 1938 *Homo Ludens*, un influyente ensayo en el que abordó la trascendencia del juego en la historia de la humanidad y sus consecuencias socioculturales.

4 El festival Trayectos dispone de un gran impacto cultural en la ciudad de Zaragoza a través de las ediciones la danza contemporánea en espacios urbanos que viene desarrollando ininterrumpidamente desde el año 2004.



Fig. 2. Intervención en el CEIP Fdo. el Católico

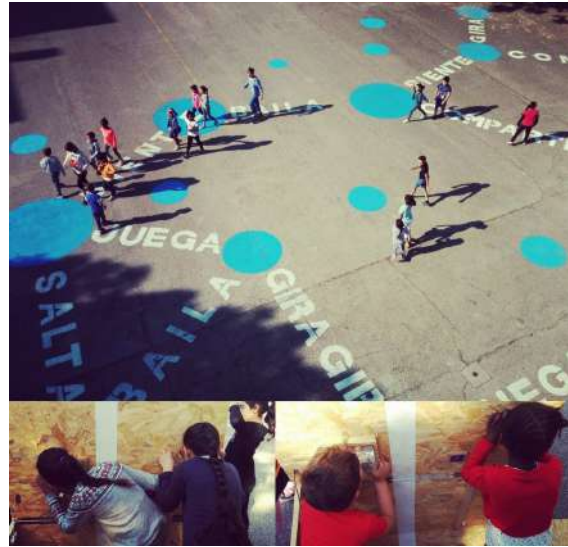


Fig. 3. Intervención en el CEIP Ramiro Solans



Fig. 4. Intervención en el CEIP Florencio Jardiel

2. Espacio y poder

Tanto por su carácter seminal como por su dimensión performativa, el espacio del patio de recreo se establece como un lugar privilegiado en el que se escenifican las relaciones espacio-poder. El proyecto de *La Máquina de Bailar* nace de la constatación de los numerosos factores de desigualdad que albergan los patios de colegios. Habitualmente están sometidos a una rígida jerarquización, en la que el centro del espacio está reservado principalmente al fútbol y, consecuentemente, a un tipo de usuario muy determinado. Por tanto, la centralidad viene asignada según cuestiones de género y de habilidad. El resto del espacio está ocupado por aquellos niños que no responden a estos perfiles prioritarios, distribuidos por los márgenes o resquicios que dejan las actividades mayoritarias. De este modo, el espacio proyectado para una minoría designa implícitamente la conformación de un jugador universal. Este modelo hegemónico arrastra en gran medida al resto de usuarios a adaptar sus deseos, capacidades, cuerpos y gustos a un único patrón uniformador.

Estos desequilibrios han sido abordados teóricamente desde la “interseccionalidad”, una perspectiva analítica y política, procedente de los feminismos negros norteamericanos (Creenshaw, 1991, p.1.241-1.299), que integra otras visiones anteriores en una reciente propuesta que aporta luz, y herramientas prácticas, en torno a la relación entre espacio y poder o discriminación. Se trata de un marco conceptual desde el que abrir oportunidades al pensamiento, la investigación y las acciones en torno a situaciones en las que unos agentes ejercen sobre otros las posibilidades que les otorga su situación en la parte superior de uno de los muchos ejes de desigualdad que pueden observarse en un contexto concreto y entre los que suelen tenerse en cuenta la clase, el género, el origen, etc. A partir de esta constatación, el axioma principal que se defiende desde este marco conceptual es que los citados ejes de poder están relacionados

entre sí y configuran en cada caso formas concretas de discriminación y desigualdad. Es decir, que es siempre en un momento y en un lugar determinado donde se concretan, se encarnan podría decirse, las categorías teóricas de desigualdad.

Posiblemente bebiendo directamente de estas fuentes, ha sido la geógrafa Doreen Massey quien ha puesto un mayor énfasis en el desarrollo de la vinculación entre este concepto de espacio y la perspectiva interseccional. Para Massey (2005), se ha de considerar el espacio de manera preeminente como entidad política configurada por las relaciones sociales que sitúan a determinados grupos sociales en posiciones diferentes y desiguales. Esta consideración adquiere su prueba más evidente cuando se comprueba que los lugares se experimentan de manera diferente y desigual por parte de distintos grupos sociales, de lo que puede extraerse como conclusión una ocupación jerárquica y desigual del espacio. A partir de esta constatación, y siempre que se considere un espacio en términos de ámbito configurado por las relaciones sociales que se dan en él (Rodó-Zárate, 2021), será necesario tener en cuenta también el carácter interseccional de estas relaciones y, en consecuencia, el lugar acaba revelándose como un elemento constitutivo e intrínseco de las relaciones interseccionales y no como un simple “lugar donde ocurren las relaciones”, tal y como se ha considerado en otras ocasiones.

Además, y por ello, habrá que considerar el espacio como un ente no estático, en permanente construcción y, sobre todo, de carácter social, de todo lo cual surge asimismo la idea del espacio como un ámbito sobre el que resulta posible intervenir para influir en las relaciones sociales intrínsecamente vinculadas a él. Bajo esta perspectiva, los patios de recreo de los edificios de educación infantil y primaria podrían ser observados como una tipología específica de *espacio* en el que se hacen presentes diferentes ejes de desigualdad como el género y la edad entre los más evidentes, pero seguramente también el origen, la diversidad cultural y religiosa, etc.

3. La dimensión lúdica del espacio

El objetivo principal del programa *La Máquina de Bailar* era ensayar diversas actividades alternativas en los patios de centros escolares, entendiendo la danza como herramienta de inclusión, integración y participación. Para ello, se consideraba la introducción de la música y del baile como elemento transformador de las acciones que permitiera experimentar diversas situaciones. En un espacio escolar donde habitualmente se desarrollan acciones rutinarias, ¿qué nuevas dinámicas provocaría la introducción de elementos novedosos?, ¿qué influencia tendría en su ocupación?, ¿qué modificaciones en las jerarquías sociales podría desencadenar?

La introducción de estas nuevas dinámicas ofrecía una herramienta pedagógica a través de una estrategia que permitía establecer opciones alternativas de relación a través de un planteamiento lúdico, en su sentido más amplio. La consolidación del juego como aprendizaje, en numerosas ocasiones se ha circunscrito exclusivamente al ámbito infantil. Sin embargo, cíclicamente se ha reivindicado como elemento fundamental en la estructuración de la vida adulta. No se trata tan solo de establecer unas acciones fácilmente asimilables por los niños, sino de inculcar los múltiples aprendizajes que se desprenden de una actitud lúdica y que resulta trasladable a otras etapas del desarrollo del ser. El espíritu infantil, como ya había sucedido en diversas vanguardias artísticas de principios del siglo XX, desde el dadaísmo al situacionismo, ha sido interpretado como un estado de autenticidad de la condición humana, en una aproximación muy influenciada por el arquetipo del *homo ludens*. Esta vinculación emocional ha contenido históricamente una voluntad reivindicativa como una actitud de rechazo a la opresión cultural y de desafiliación a la sociedad de consumo en lo que Herbert Marcuse denominó *la gran negación* (Roszak, 1976, p.55). Se trataba de una reivindicación que aspiraba a liberarse de un estado represivo que, en términos freudianos, había transformado el principio de placer en principio de realidad.

El juego, a pesar de cierto carácter evasivo respecto a la realidad, se muestra así constituyente de una función social debido a sus paralelismos trasladables a la gestión del espacio y a su consecuente aprendizaje, conquistando un rol que anteriormente solo estaba reservado para el *homo sapiens* y el *homo faber*.⁵ El juego y sus consecuentes interacciones permiten al ser trascender de su propia individualidad y construirse a sí mismo en el marco del *theatrum mundi*. Desde un punto de vista antropológico, el juego forma parte de las necesidades sociales que se muestran opuestas y complementarias a un mismo tiempo, abarcando la necesidad de:

(...) seguridad y la de apertura, la de certidumbre y aventura, la de organización del trabajo y la de juego, las necesidades de previsibilidad y de imprevisto, de unidad y de diferencia, de aislamiento y de encuentro, de cambios y de inversiones, de independencia (cuando no de soledad) y de comunicación, de inmediatez y perspectiva a largo plazo. El ser humano tiene también la necesidad de acumular energías y de gastarlas, e incluso de derrocharlas en el juego. Tiene necesidad de ver, de oír, de tocar, de gustar, y la necesidad de reunir estas percepciones en un *mundo*. (Lefebvre, 1975, p.123)

Tanto la propuesta escenográfica como la atmósfera musical fueron meticulosamente diseñadas para transformar el contexto cotidiano en una ensoñación lúdica. *La Máquina de Bailar* materializaba la llegada de la música a un espacio. Funcionaba como una interfaz musical efímera. Llega, se despliega, se conecta a través de dispositivos móviles, emite música y provoca el desarrollo de la acción. De igual modo se desconecta, se pliega y desaparece. No es tanto la dimensión física como la eclosión de un evento que, a pesar de su inmaterialidad, incrusta su huella en los recuerdos (fig. 5). Esta acción participa de una concepción temporal en la que se privilegian los “eventos” frente a las “cosas” (Rovelli, 2018, p.77). No se trata tanto de definir una situación en función de su permanencia sino a través de los procesos y de las relaciones fugaces que puede desencadenar. Del mismo modo, esta concepción conllevaba una interpretación del sentido temporal a través del “acontecimiento” y de la “situación” como un momento azaroso, aleatorio y único en la vida cotidiana de algunas personas (Delgado, 2006, p.69).



Fig. 5. Máquina de Bailar en CEIP Sto. Domingo

La máquina, más allá de su función musical, se entiende como un objeto transformador del arquetipo escolar. Contiene unos dispositivos formados por espejos que procuran versiones cromáticas caleidoscópicas del patio, una especie de paisajes oníricos que convierten el espacio rutinario en otro muy diferente, volviendo a recuperar el primer espacio topológico del niño frente su variante cartesiana. La realidad, ahora ya desfigurada, se convertía en una sucesión

5 Se considera aquí el concepto de *homo faber* como protagonista de una conciencia de comunidad, capaz de desarrollar una dimensión moral superior a la simplemente instrumental del *animal laborans* (Arendt, 2005, p.171)

de fragmentos y, por tanto, de puntos de vista diversos, introduciendo códigos alternativos al servicio de la posibilidad (fig. 6, 7).



Fig. 6. Visión caleidoscópica a través de *La Máquina de Bailar*.



Fig. 7. Visores caleidoscópicos de *La Máquina de Bailar*.

Bajo una óptica posmoderna, la realidad se mostraba compuesta por fragmentos diversos, una multiplicidad de puntos de vista que cobran sentido en la medida que reivindican su propia diversidad frente al relato único y monolítico. Se proponía un nuevo modo de ver, en el que “la búsqueda de lo indeterminado se convierte en observación de lo múltiple” (Calvino, 2018, p.71). Se introducía así una voluntad de “desfamiliarización” y de “extrañamiento”, de un cierto distanciamiento con la realidad cotidiana, incorporando una subversión visual del paisaje cotidiano (fig. 8).



Fig. 8. Intervención en el CEIP Santo Domingo (Zaragoza)

4. Topologías afectivas

El programa incidía en potenciar una capacidad crítica del niño en la que la modificación del espacio a través del juego establecía una relación implícita con la modificación de la realidad. Este proceso fue implementado secuencialmente para abordar las diferentes fases de la apropiación del espacio. El conjunto del proyecto respondió a la metodología de la Investigación-Acción Participativa de manera integradora respecto a cada una de las metodologías propias de las diversas disciplinas con las que operaron los distintos componentes del equipo de trabajo. Se estableció una secuencia temporal para las diversas acciones. En primer lugar, se plantearon talleres específicos con el alumnado de distintos cursos de educación primaria dirigidos por Lucía Reula. En ellos, se trabajaban diversas formas de movimientos que incluían relaciones cuerpo-espacio. Se desarrollaban a lo largo de 3 sesiones que incluían procesos creativos producidos principalmente a través de los movimientos corporales y de las infinitas posibilidades capaces de generar, facilitando recursos o herramientas de movimiento. En estos talleres se exploraba la capacidad de recorrer circuitos, generados en la misma aula a partir de cintas adhesivas colocadas sobre el suelo que, a través de sus recorridos y cruces, ofrecían nuevos tipos de interacción y, consecuentemente, diversas maneras de conexión entre los diversos agentes escolares. Pretendían establecer una exploración de los contextos habituales, reinterpretar lo cotidiano y redescubrir relaciones cinéticas cuerpo-espacio.

La indagación acerca de la percepción del espacio no resultaba casual, sino que fue diseñada con el fin de modificar algunos de los estados perceptivos adquiridos. El proceso de representación del mundo en la niñez se puede dividir fundamentalmente en tres fases: topológica, proyectiva y euclidiana (Francastel, 1984). La primera de ellas está caracterizada por una serie de percepciones fugaces producidas por las primeras interacciones personales y la adquisición de hábitos. El autor incide en la capacidad inmediata del ser de construir un espacio, afirmando que:

El primer universo del hombre es topológico–deformable, basado en nociones de proximidad y separación, sucesión y entorno, inclusión y continuidad, independientemente de todo esquema formal y de toda escala fija de medida. (Francastel, 1984, p.38)

La segunda fase está caracterizada por una representación espacial en la que se van distinguiendo elementos, pero en la que todavía se carece de un canon de medidas. Es en la tercera fase en la que se adquiere la capacidad de relacionar tamaños y escalas, introduciendo al niño en el espacio euclidiano. Esta división canónica fue cuestionada a partir del advenimiento de la sociedad postmoderna y muy especialmente a partir de la inmersión digital, que subsumió

prematuramente al niño en un mundo imaginario alterando las conexiones con la realidad. Las fronteras entre la ficción y lo real cada vez son más difusas y tienden a desfigurarse inmersas en una secuencia frenética de imágenes. Todo ello ha provocado una crisis relacional con el espacio, desdoblado en realidades paralelas (Amendola, 2000).

Con una voluntad de revisitar estados perceptivos iniciales, los talleres plantearon cierto borrado de las pautas cartesianas, incentivando al alumno a realizar una exploración acusadamente topológica, muy atenta al lugar y al contexto, en la que el simple vagar, a modo de deriva, permitía descubrir otras dimensiones del espacio. El programa planteaba del mismo modo un cambio de escala. Si en un principio los ensayos se producían en el aula, posteriormente tendrían su expresión en el patio. Para ello, el equipo arquitectónico abordó el diseño y la ejecución de *La Máquina de Bailar*, artefacto que debía introducirse en diferentes patios de colegios y ser interactivo. El objeto se diseñó como un baúl que contuviera música y que permitiera transformar el espacio. El trabajo propuesto contenía una doble voluntad. Por una parte, se debía generar una máquina que pudiera introducirse en cualquier centro escolar. El objeto en sí debía poder adecuarse a cualquier circunstancia. Por otra parte, se decidió trabajar en el lugar específico de cada colegio, aportando una propuesta escénica de supergráfica⁶ determinada por el contexto concreto.

La actuación supergráfica privilegiaba el evento frente al objeto. En ese caso, el patio, convertido en un espacio indeterminado, se proponía como un escenario abierto a lo posible. Se decidió modificar la percepción del lugar –la escena lúdica– como estrategia para crear un espacio inédito, casi onírico, que pudiera albergar actividades imprevistas. Para ello se ideó una intervención gráfica que hacía referencia a los circuitos de las tarjetas de sonido, ya que contenía una serie de trayectos y cruces que, una vez conectados, activaban puntos concretos (fig. 9). La metáfora del trayecto permitiría ir recorriendo e hilvanando puntos estratégicos del patio de recreo, modificando los flujos cotidianos y redescubriendo intersticios antes invisibles. Cada recorrido, dibujado en el suelo, contenía una serie de mensajes escritos –“Baila”, “Siente”, “Respira”, “Salta”, etc.–, sugeridos por los mismos niños, que iban a ser activados espontáneamente a través de los ejercicios desarrollados en los talleres previos durante las jornadas específicas de *La Máquina de Bailar*. (fig. 10).



Fig. 9. Inicio de la transformación del patio del CEIP Sto. Domingo

6 La supergráfica se trata de una estrategia de diseño gráfico a gran escala. Muy inspirada en propuestas derivadas del pop y en intervenciones arquitectónicas y urbanas realizadas a finales de los años sesenta por Barbara Stauffacher Solomon, Lance Wyman o Jean Philippe Lenclos.



Fig. 10. Acción en el patio del CEIP Santo Domingo (Zaragoza)

Toda la iconografía propuesta tenía por objetivo reinterpretar los límites, tanto en su sentido topológico como social. El espacio, tanto como factor conformador del ser, otorga identidad. Sin embargo, no se debería entender como una imposición determinista. Con frecuencia es precisamente la ambigüedad de este la que determina su vitalidad y carácter, la que puede procurar diversos aprendizajes. La indeterminación, en este sentido, está estrechamente vinculada a la idea del límite. Es en este contexto donde surge la figura del umbral, determinando una secuencia de transiciones no solo físicas, sino también conceptuales, que transitan entre universos tan dispares como lo público y lo privado, lo social y lo íntimo. Por un lado, los espacios indefinidos exigen una aportación activa del usuario. En el caso de la infancia, resultaba especialmente patente en las propuestas experimentales de Aldo Van Eyck en Ámsterdam, reconvirtiendo solares vacíos producidos por la Segunda Guerra Mundial en lugares de juegos para niños. En esos casos, la separación entre las zonas peatonales y las traficadas no se señalaban de un modo explícito, desencadenando así la toma de conciencia infantil en la búsqueda de la determinación del límite, enseñando a los niños a prever y gestionar las diversas situaciones existentes en el espacio urbano. Dichas propuestas constituían un rechazo al aislamiento y a las barreras espaciales que todavía hoy determinan ese tipo de intervenciones, entendidas como un obstáculo en el aprendizaje urbano. Se provocaba así una serie de transiciones sutiles derivadas de la ambigüedad entre dos situaciones diversas, creando lo que D. E. Winnicott denomina una *conciencia transicional* (Sennett, 2019, p.287).

Por otro lado, e incidiendo en la idea de límite y borde, Sennett plantea la necesidad de discernir entre el sentido de la frontera –límite impermeable– y el del linde –límite poroso–. Muy inspirado en las metáforas provenientes de la ecología natural o de la biología celular, y trasladándolas al ámbito urbano, ha señalado estos últimos como lugares de alta intensidad entre los distintos grupos, en los que la presencia de la diversidad procura una mayor interactividad. Esta situación, como se verá, constituye un factor crucial en cuanto que la propuesta de *La Máquina de Bailar* redefine la distribución jerárquica del lugar, alterando consecuentemente, las relaciones desencadenadas en el mismo. Este conjunto de signos gráficos adquiere un sentido propio por el mero hecho de establecerse en un recinto educativo en el que el propio espacio los designa como elementos estructurantes de la formación perceptiva del alumno. Sin embargo, contiene la ambigüedad de situarse en la frontera exterior de la ritualidad del aula, perteneciendo todavía al concepto de lugar de enseñanza, pero muy alejado, al menos en el imaginario infantil, de la disciplina y metodología docente.

En una primera etapa, la supergráfica funcionaba como soporte para un taller determinado. Posteriormente permanecería como trazas a la espera de ser activadas por otros usos espontáneos. En ese sentido, se ha creado un paisaje abstracto al servicio de la imaginación y la inventiva, que permitirá ser reinterpretado por los niños e inventarse juegos o desarrollar actividades inesperadas en una red de recorridos y cruces. El mismo soporte físico, habiendo debilitado las señales futbolísticas, facilita otras formas de reapropiación del espacio, la reescritura de frases imprevisibles, aquellas pequeñas subversiones a las que hacía referencia De Certeau (2007) y que podrían escenificar diversamente el murmullo de la sociedad. Se trata de concebir el bailar como práctica estética, de transformar el movimiento en una forma simbólica de habitar el mundo modificando el sentido del espacio transitado (Careri, 2006).

La nueva escenografía propuesta procuraba crear vínculos afectivos, anclajes emocionales que pudiesen dotar de identidad a espacios que resultaban lastrados por inercias adquiridas. Se trabajó sobre la incidencia del soporte físico en la construcción o reconstrucción de los recuerdos. En los años 50, Maurice Halbwachs (2011) investigó sobre los mecanismos de formación de la memoria colectiva, señalando al espacio como elemento fundamental para la fijación de recuerdos. Si el ser humano no es capaz de evocar su primera infancia, es debido a la imposibilidad de ligar los recuerdos a ningún soporte físico. Pero no se trataba únicamente de una cuestión topológica, sino que se consideraba que un lugar determinado debía, adicionalmente, estar imbricado en un contexto colectivo. Para ello, resultaba necesaria la reconversión del individuo en ser social y desencadenar así una trama urdida por interacciones interpersonales y espaciales. El autor incidía en la importancia de un pensamiento en común con los otros y en los procesos de entrelazamiento de las percepciones personales con las diversas declinaciones del pensamiento colectivo.

Conviene subrayar la trascendencia que tiene el establecimiento de los lazos afectivos ligados a un lugar que se establece en los años formativos de la niñez y la adolescencia. El espacio, tal y como propone el antropólogo Edward Hall (1972), actúa en el niño como un selector involuntario de información. A través de las percepciones espaciales se forma un sustrato de todo aquello que va a recordarse o eliminarse, en su caso, de la memoria. Esta cuestión es profundamente cultural y está muy condicionada por los hábitos afianzados en la infancia y que están íntimamente relacionados con las vivencias espaciales de la niñez.

Las intervenciones fueron diversas en cada espacio escolar. En todos ellos se utilizaron estrategias de supergráfica debido a su rapidez de ejecución, a su condición económica y a su alto impacto perceptivo. Las propuestas gráficas contenían varias intenciones. La primera era superponer nuevos códigos visuales a los existentes. A través de una señalética abstracta se desfiguraban parcialmente las líneas existentes que delimitaban los campos de fútbol. Estas acciones no iban a impedir seguir jugando al fútbol, pero permitirían establecer otros tipos de actividades y juegos alternativos. Por otra parte, se entendía el soporte –la losa de hormigón– como una hoja en blanco en la que poder reescribir historias. Con una voluntad metafórica, se pintaron palabras consensuadas con los niños en los talleres previos con pintura fotoluminiscente de modo que, habiendo almacenado energía lumínica durante el día, resplandecían por la noche mostrando mensajes que por el día se habían mostrado inadvertidos. El espacio escolar adquiriría así una dimensión mágica y onírica introduciendo elementos líricos en su rugosidad cotidiana (fig. 11).



Fig. 11. CEIP Santo Domingo (Zaragoza)

5. El patio de colegio. Realidad y deseo

Aprovechando las posibilidades que ofrece la etnografía como técnica antropológica volcada en la descripción de procesos culturales y sociales, se planteó un doble trabajo etnográfico que consistió en primer lugar en una investigación acotada a la primera experiencia piloto de *La Máquina de Bailar* en el CEIP Santo Domingo, mientras que de manera paralela se fue elaborando una relatoría del propio proceso, esta vez abarcando las 4 escuelas sobre las que se intervino y produciendo una serie de textos y relatos que fueron conformando el blog ya citado de la experiencia.

La investigación incluyó una observación no participante del patio de recreo, un taller participativo de diagnóstico con alumnado, una entrevista grupal a profesorado del centro, una observación participante de la llegada de *La Máquina de Bailar* al recreo, y un posterior contraste con la situación inicial a través de una nueva observación no participante del patio.

Para tomar registro de la sucesión y distribución de usos en su patio, durante los 20 minutos de duración de uno de sus recreos se colocó una cámara de vídeo en una terraza del CEIP Santo Domingo. De la grabación resultante se extrajeron una serie de imágenes fijas cada cierto intervalo de tiempo (2 minutos) y, con cada una de ellas, se elaboró un diagrama en el que se identificaba mediante iconos las personas que quedaban a la vista en función de su género atribuido, edad aproximada y la actividad que estaban realizando en ese momento preciso. La lectura final de los resultados de esta observación puntual parecía confirmar a grandes rasgos los resultados obtenidos en estudios más sistemáticos como los reseñados anteriormente.

La mayor parte de la zona descubierta del patio estaba ocupada de manera preferente por niños varones de los que una buena parte jugaban al fútbol divididos en dos grupos por edades: los mayores en la portería a la sombra y los pequeños en la contraria. Las niñas mayores y el alumnado de menor edad solían ocupar una superficie menor y una localización periférica

respecto a la cancha de fútbol, especialmente bajo el porche del lado sur, aunque también podían estar de manera puntual en la cancha de fútbol o atravesarla momentáneamente. La actividad más común en el conjunto del alumnado era la de descansar, hablar o pasear despacio. Por detrás de estas acciones se situaba el número de niños que practicaban el fútbol y los juegos de correr o perseguirse, y apenas se registraron otros juegos puntuales.

Pocos días después, y con el objetivo de realizar una aproximación a un diagnóstico del patio de recreo por parte de sus propios usuarios, es decir, los niños del propio colegio, se llevó a cabo una dinámica participativa-lúdica en el porche del patio de recreo en la que intervinieron los 18 alumnos (la mitad chicas y la otra mitad chicos) del curso de 4^º de Primaria. Sus principales resultados fueron los siguientes:

- Desde el alumnado se tenía interiorizada la actividad de jugar como propia del patio (seguramente en contraposición con la de estudio en las aulas) así como que el juego omnipresente en el tiempo del recreo era el de la pelota.
- Entre las actividades preferidas en el tiempo de recreo una de las más numerosas era el fútbol, y jugar en general, pero de manera puntual se tenían presentes otras como jugar con los pequeños, la comba, las carreras, jugar a polis y cacos, pintar, comer y hablar con amigos. Entre las actividades menos valoradas sobresalieron las peleas, seguidas de las discusiones y los insultos, y solo de manera puntual se nombró la basura, el fútbol, la comba o las carreras.
- En cuanto a las emociones que el alumnado vinculaba con el patio de recreo, conformaban una muestra ambivalente y repartida entre sentimientos positivos (amor, alegría, felicidad) y otros de connotación menos agradable como tristeza, furia, enfado, decepción, cólera, ira y enojo.

Complementariamente, una mañana, al finalizar las clases, se realizó una entrevista a tres maestras y un maestro del colegio para recoger la visión del espacio del recreo que se tenía desde la perspectiva de uno de sus agentes principales, el profesorado. En este caso, la primera reflexión compartida se refirió a las condiciones de este patio de recreo en concreto como espacio material, resaltando su reducido tamaño y la ausencia de elementos que atenuasen las altas temperaturas cuando hacía mucho sol o el frío en invierno. Se habló de que el patio era un espacio mucho menos dirigido y normativizado que las aulas. A pesar de ello, lo habitual era que se contase con la presencia de tres adultos en el recreo, quienes se ocupaban de manera informal de atender a los diferentes grupos que solían formarse.

En referencia al análisis de las relaciones que solían establecerse entre los alumnos durante el recreo, el profesorado señaló varias cuestiones de interés. Una de ellas era que la acusada diferencia de edad conllevaba que los pequeños debían tener cuidado de no verse dañados por las actividades de los mayores (como jugar con la pelota o correr) así como que las niñas mayores preferiesen pasar el rato hablando y en lugares de cierta intimidad como los baños, sobre todo en invierno. Se señaló también la presencia de discusiones y conflictos, más frecuentes en la segunda mitad de cada recreo y, en algún caso, se identificaba el fútbol como aquella actividad que generaba mayor número de problemas de convivencia.

La falta de autonomía del alumnado para gestionarse sus propios juegos al margen del fútbol y el peligro de sobrecargar al profesorado con demasiadas tareas confluyó en un pequeño debate sobre la función que debía de cumplir el patio de recreo. Se habló de que tenía que ser un momento tranquilo de descanso y expansión en el que el alumnado jugase, desconectase de las clases y disfrutara de la compañía de sus iguales.

6. Relatoría de la irrupción de *La Máquina de Bailar*. Alteraciones de la vida cotidiana

Un día de hacia mitad del mes de junio, a las 10:30 de la mañana y en el patio de recreo del CEIP Santo Domingo, reinaba una agitación inusual. Los alumnos de infantil daban vueltas alrededor de un artilugio de madera con rayas blancas situado en un ángulo del patio. Era *La Máquina de Bailar*. Otras líneas gruesas surcaban desde la tarde anterior el suelo del patio (fig. 12).



Fig. 12. CEIP Santo Domingo (Zaragoza)

La música comenzó a surgir de la Máquina y algunos niños bailaban o seguían las líneas pintadas en el suelo. Otros se asomaban por los óculos de colores, por delante y por detrás, y aguardaban pacientes a que les llegase el turno para poder hacerlo. Junto al artefacto había siempre alguna persona adulta atenta a que nadie se hiciera daño. Un grupo de niñas se colocaron delante de la Máquina, hacia donde enfocaban sus visores, y comenzaron a bailar, a mostrarse bailando (fig. 13). Varios niños atravesaban corriendo toda la cancha haciendo carreras. Unos pocos bailaban en un lateral del patio dando vueltas en el suelo al estilo *break dance*.



Fig. 13. CEIP Santo Domingo (Zaragoza)

Hacía mucho sol y los adultos buscaban los laterales con sombra. Hablaban en corro. A las 11:00 se retiraron todos los niños de infantil pero la Máquina continuó sonando mientras iba entrando al patio todo el alumnado de primaria. Muchos se fueron arremolinando en torno a ella. Otros se dedicaban a darle patadas a una pelota, los más pequeños frente a la portería bañada por el sol, los más mayores junto a la que cuenta con un poco de sombra. Unas niñas emprendieron a caminar siguiendo las líneas del suelo. Después lo hicieron algunos niños. Una maestra avanzó por las líneas con los brazos en alto y le fueron siguiendo algunas niñas mayores (fig. 14). En torno a la Máquina se agolpaban numerosos niños, más bien pequeños, y alguno se ponía de pie sobre el banco que forma parte del dispositivo. Los visores de colores no dejaban de tener espectadores que pegaban a ellos su mirada. Alguno de estos óculos perdió su celofán de color y se convirtió en un pequeño túnel con el que jugar pasando la mano a través de él.

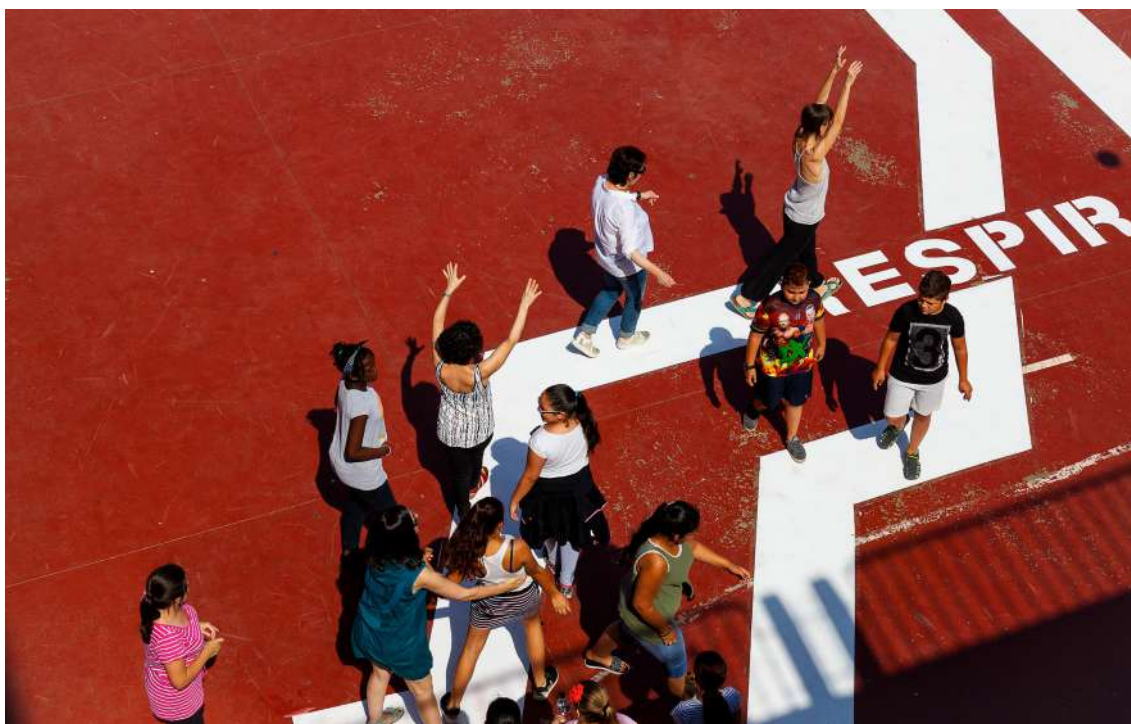


Fig. 14. Activación del CEIP Santo Domingo (Zaragoza)

La música atravesaba el espacio del patio mezclándose con el sonido de las conversaciones, los gritos y el estruendo de los balonazos contra la pared. Hacia las 11:15 niños y niñas pequeñas continuaban recorriendo las líneas pintadas en el patio, saltando y corriendo. Dos niñas jugaban a la comba. La mayor parte de la cancha volvía a estar ocupada por niños que jugaban al fútbol y por algunos pequeños que surcaban la pista corriendo rápidamente. Al ritmo de una canción de Shakira varias niñas y alguna adulta cantaban y daban palmas. Iba a terminar la sesión de *La Máquina de Bailar* en el patio y nadie había visto bailar a un hombre adulto.

Cinco minutos antes del fin del recreo, una caja de plástico atravesó el espacio volando. Tenía que ver con un conflicto entre dos niños y consiguió que se deshiciese el cortejo de niñas que seguían a una adulta por el laberinto de las líneas pintadas en el suelo. A las 11:30 sonó el timbre y cinco minutos después no quedaba un solo alumno en el patio. Nati Buil, la coordinadora del proyecto expresó en voz alta sus pensamientos: ¿alguno de los niños recordará “un día en mi colegio pasó que...”? ¿Esta vivencia permanecerá como recuerdo significativo en alguno de los chavales?

7. Resultados

Cuando despertó, *La Máquina de Bailar* ya no estaba allí. Eso se podría haber escrito sobre el CEIP Santo Domingo la mañana siguiente a la breve estancia del artefacto de Trayectos en su patio de recreo. A pesar de su ausencia, el patio se veía muy diferente con todas esas líneas surcando su suelo. ¿Habría dejado algún rastro más en las actividades y la distribución por el espacio del propio alumnado? Para intentar responder esta pregunta en su vertiente cuantitativa y en el corto plazo, se realizó una nueva observación del recreo al igual que se había hecho días antes de la llegada de la Máquina. De esta manera, contrastando la información de ambas observaciones podría extraerse, tal vez, alguna conclusión.

En este caso, el análisis trató de delimitar aquellas zonas del patio en las que de manera preferente se realizaba una de las dos actividades que se habían identificado anteriormente como principales en el patio: descansar y jugar al fútbol. Para ello, se contabilizó el número de niños y niñas que, cada dos minutos, estaban en las diferentes zonas del patio y se calculó a través de este recuento el porcentaje de presencia de cada una de estas dos actividades en cada zona. A través de estos porcentajes se obtuvo un mapa de actividades del patio de recreo (fig. 15). A este mapa se le sumó un mapa de género en el que se señalaba en cada zona la proporción de niños o niñas presente en esas visiones estáticas realizadas cada dos minutos de la grabación.

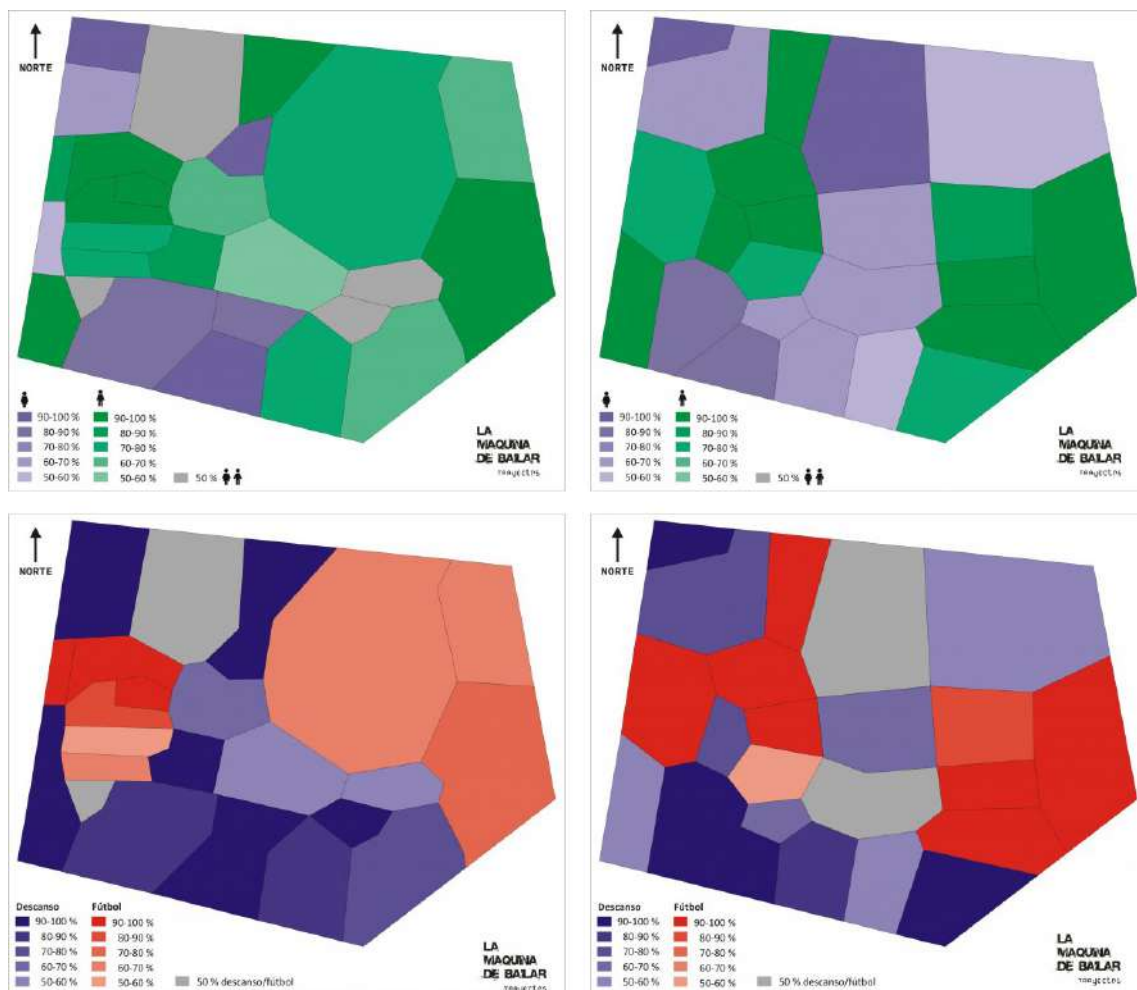


Fig. 15. Mapas de distribución de género (arriba) y actividades (abajo) en el patio del CEIP Santo Domingo (Zaragoza). Los dos mapas de la izquierda representan un momento anterior a *La Máquina de Bailar* y los de la derecha, a un momento posterior. Realizado por Félix A. Rivas.

En los mapas de la observación posterior a la *Máquina*, se podía apreciar cómo el juego de la pelota, y la presencia de niños, era predominante en los dos laterales Este y Oeste del patio (en torno a las dos porterías) mientras que el descanso, y la presencia de niñas, se situaba sobre todo en el porche del flanco sur y en puntos periféricos como el del extremo noroeste. Además, una banda central que separaba las dos áreas del fútbol parecía indicar que la parte central del patio más alejada de cada una de las dos porterías tenía cierto uso mixto entre el descanso y la pelota, y en ella predominaba la presencia de niñas.

El relato incide en las múltiples reinterpretaciones del espacio. Henri Lefebvre (2013), en un estudio detallado sobre la producción espacial, diseccionó las categorías en las que el sujeto se reconoce a sí mismo en un espacio determinado. Esto sucede habitualmente en espacios heredados y, por tanto, sometidos a leyes y a circunstancias sobrevenidas. Algunos de ellos, y muy acusadamente en el imaginario infantil, tienen la condición de espacios de iniciación, tanto políticos, religiosos como lúdicos, que aglutinan ritos y herencias culturales que van a impregnar la conformación inicial del ser. Estos lugares determinan activamente el tipo de relación interpersonal, tanto por cuestiones proxémicas como por las diversas tipologías de dislocación relacional que proponen a través de la secuencia de las escenas y de las obscenas producidas bajo una óptica política (Lefebvre, 2013, p.95).

Sin embargo y a pesar de estas constricciones, desde el pensamiento neomarxista se señaló la capacidad del ser humano de reapropiarse el espacio, situación que describe Lefebvre asignándole la condición de derecho ciudadano. Surgía así un nuevo modo de ocupar un lugar a partir de una mirada propia, propiciando innovaciones en las diferentes maneras de vivir producidas por los diversos grupos (Lefebvre, 1975, p.26). La ciudad y, en este caso el patio de colegio como microcosmos, se mostraba como escenario y, a su vez, como medio de transformación.

En ese mismo sentido, De Certeau (2007) reflexionaba sobre la capacidad de reinención de la vida cotidiana a través de ciertas subversiones tendentes a modificar y subvertir el sentido del espacio como objeto de consumo. El escenario ya no se entendía bajo un prisma impositivo, en el que el espacio está determinado por una condición funcionalista, sino como posibilidad de reinterpretarlo a través de un sinfín de prácticas que dotan de otro sentido a la organización tecnocrática. Bajo esta perspectiva recobran especial importancia aquellos resquicios que deja la planificación de la ciudad y en la que los usuarios pueden reinventarse la realidad. Y es allí donde surge el patio como lugar especialmente privilegiado para la reinención de la realidad.

8. Conclusiones

La experiencia de *La Máquina de Bailar* planteaba una serie de acciones que pretendían contener una dimensión performativa, es decir, que la propia actividad generara una reflexión crítica. Su inmersión en un centro educativo contenía numerosas incertidumbres dado el sentido innovador de la intervención. El propio carácter experimental y su limitación temporal no permitieron extraer conclusiones definitivas, pero sí que avanzaron algunos resultados provisionales desde un punto de vista cuantitativo.

Una primera conclusión incide en el carácter determinista del espacio. La excesiva definición funcional del mismo excluye la posibilidad de otros usos. Esta cuestión, que se puede observar con toda claridad en la ciudad tecnocrática, es del mismo modo trasladable a los espacios educativos. El carácter multifuncional y diverso inherente a la infancia se muestra coartado y limitado por la implantación monofuncional que privilegia un único tipo de actividad. El cambio escénico, por el contrario, deja aflorar nuevos tipos de ocupación y de uso, dando

visibilidad y voz a formas alternativas de expresión, ampliando su vocación democrática a la diversidad de género.

La imprevisibilidad y la fluctuación a la que hemos hecho referencia anteriormente ha ido propiciando la apertura de una etapa más inclusiva, prestando una especial atención a la integración de las múltiples minorías, incorporando a los diversos discursos culturales voces que antes habían permanecido silenciadas provenientes del feminismo, la vejez, la infancia, la diversidad racial o la comunidad gay entre otras. La irrupción de un pensamiento crítico exige la exploración de nuevas geografías que den una respuesta espacial a la incipiente sensibilidad social (Nogué i Font, et al., 2006, p.47). En este sentido, el patio de colegio se constituye como espacio de aprendizaje a la tolerancia e inclusión.

Resulta interesante la comparación de los mapas derivados de la implantación de *La Máquina de Bailar* respecto a los de la observación realizada en la fase previa, dado que reflejan un carácter más inclusivo de la actividad del descanso, puesto que se aprecia una coincidencia casi total entre las áreas de fútbol preferente con el mayor porcentaje de niños mientras que en las áreas dedicadas al descanso hay una mayor diversidad de porcentajes entre chicos y chicas. En este caso, de manera paralela a lo que ocurre en los mapas de actividades, puede apreciarse asimismo cierta evolución en cuanto a la mayor superficie ocupada por las chicas en la jornada posterior a la presencia de la Máquina. Los resultados arrojados mostraron la posibilidad de convivencia de diversas actividades, generando una apropiación autogestionada del espacio, en la que el uso futbolístico se intensificaba en las zonas de las porterías, conviviendo al mismo tiempo con otro tipo de actividad desarrolladas en el centro.

La implantación de experiencias piloto como la de *La Máquina de Bailar* exigen una reconfiguración de las jerarquías y una transversalidad que en numerosas ocasiones fricciona con la rigidez de las estructuras burocráticas. Los planteamientos para la concepción de estos lugares exigen la transitividad de todas aquellas disciplinas que intervienen en el proceso, desde los programas docentes, a sus declinaciones arquitectónicas y sociológicas. Las continuas transformaciones de la sociedad requieren la reformulación de hábitos y costumbres. Solo a través del ensayo y con la aceptación de ciertos riesgos, pueden evolucionar las sociedades. Porque, como decía el historiador Erich Hobsbawm (2000, p.356):

(...) si la humanidad ha de tener un futuro, no será prolongando el pasado o el presente. Si intentamos construir el tercer milenio sobre estas bases, fracasaremos. Y el precio del fracaso, esto es, la alternativa a una sociedad transformada, es la oscuridad.

Referencias

- Abraldes Veleiras, J.A., Argudo Iturriaga, F. M. (2008). "Utilización del recreo escolar por niños de 4º y 6º de Primaria" en *Retos: nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación*, nº14, pp. 88-91. DOI: <https://doi.org/10.47197/retos.voi14.35019>
- Amendola, G. (2000). *La ciudad postmoderna: magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Celeste Ediciones.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Paidós.
- Barurama (2016). *Cómo intervenir un patio escolar*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Barurama (2021). *Patios silvestres. Recomendaciones para el diseño de espacios exteriores en escuelas infantiles*.

- Bell, D. (1976). *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (2012). *La distinción*. Taurus.
- Cantó, R. , Ruiz, L.M. (2005). “Comportamiento motor espontáneo en el patio de recreo escolar” en *RYCIDE. Revista Internacional de Ciencias del Deporte*, Vol. 1, nº1, pp.28-45. DOI: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.100>
- Calvino, I. (2018). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela.
- Careri, M. (2006) *Camminare come pratica estetica*. Einaudi.
- Greenshaw, K. (1991). “Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color” en *Stanford Law Review*, num. 43 (6), pp. 1241-1299. DOI: <https://doi.org/10.2307/1229039>
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.
- Delgado, M. (2006). *El animal público*. Anagrama.
- Francastel, P. (1984). *Pintura y sociedad*. Cátedra.
- Gallego, G. (2017). “El patio del colegio: una asignatura más” en *Educación y Futuro Digital*, nº15, pp. 101-132.
- Halbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Miño y Dávila.
- Hall, E. (1972). *La dimensión oculta*. Siglo Veintiuno Editores.
- Hobsbawm, E. (2000). *Historia del siglo XX*. Crítica.
- Huizinga, J. (2012). *Homo Ludens*. Alianza Editorial.
- Lefebvre, H. (1975). *El derecho a la ciudad*. Península.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Massey, D. (2005). *For space*. Sage. DOI: <https://doi.org/10.12968/sece.2005.1.361>
- Méndez-Giménez, A. (2020). “Beneficios físicos, intrapersonales e interpersonales de las intervenciones en el patio de recreo en educación primaria” en *SPORT-TK. Revista EuroAmericana de ciencias del deporte*, vol. 9, nº2, pp. 47-58. DOI: <https://doi.org/10.6018/sportk.431111>.
- Nogué i Font, J.; Romero González, J. (2006). *Las otras geografías*. Tirant lo Blanch.
- Rodó-Zárate, M. (2021). *Interseccionalidad. Desigualdades, lugares y emociones*. Bellaterra.
- Rodríguez Navarro, H.; García Monge, A. (2009) “Asimilación de códigos de género en las actividades de recreo escolar” en *RIFOP. Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, nº64, pp. 59-72.
- Roszak, T. (1976). *El nacimiento de una contracultura*. Kairós.
- Rovelli, C. (2018). *El orden del tiempo*. Anagrama.
- Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Anagrama.

¿Quién hablará de las muertas? Resistiendo al olvido desde los ensamblajes narrativos feministas

Who will tell the stories of the deceased women?
Resisting oblivion through feminist narrative assemblages

Nerea González Calvo

Universidad Politécnica de Madrid, España
nerea.gonzalezc@alumnos.upm.es
<https://orcid.org/0000-0002-6175-4557>

Atxu Amann Alcocer

Universidad Politécnica de Madrid, España
atxu.amann@upm.es
<https://orcid.org/0000-0002-3868-7878>

Citación: González Calvo, N., Amann Alcocer, A. (2023) ¿Quién hablará de las muertas? Resistiendo al olvido desde los ensamblajes narrativos feministas. *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*; 11 (2), 73-84. <https://doi.org/10.14198/i2.22936>

Fecha de recepción: 10/06/2022

Fecha de aceptación: 21/06/2023

Financiación: Este estudio no ha recibido financiación.

Conflicto de intereses: Las autoras declaran no tener conflicto de intereses.



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 Nerea González Calvo y Atxu Amann Alcocer

Resumen

Las investigaciones de género en ocasiones se ocupan de las muertas que han sufrido en sus cuerpos la violencia extrema por su simple condición de mujeres. Los estudios feministas a menudo ponen en el centro de la historia a las numerosas víctimas del horror del sistema cis-hetero-patriarcal-colonialista, que han sido ignoradas e invisibilizadas sistemáticamente. A través de sus redes, realizan una labor de denuncia activa, dando voz, honrándolas y planteando propuestas creativas *más que humanas*, que se enfrentan críticamente a la *necropolítica* normalizada (Mbembe, 2011).

La mayoría de las prácticas desarrolladas se pueden entender como ecologías tecnoartesanales, que superponen cuerpos, tiempos y espacios; son frecuentemente posproducciones experimentales que exploran, seleccionan y reúnen diversos materiales con el fin de cocrear nuevos objetos. Una de estas prácticas cotidianas narrativas más significativas es la de los collages, entendidas como un caso particular de los ensamblajes.

Enfocándonos en los objetivos, en el caso específico de las prácticas destinadas a la reparación, los conjuntos de artefactos que resultan, de algún modo resignifican los espíritus de las muertas: quienes durante mucho tiempo fueron censuradas y sometidas por la lógica del dominio consciente, ahora son espectros cooptados, absorbidos por la lógica sistémica de la muerte, que mediante las prácticas reparadoras, logran su emancipación como sujetos políticos.

Este artículo entre un estado del arte y un manifiesto, aborda con urgencia la siguiente cuestión: *¿quién hablará de las muertas?* Reconoce la investigación sobre la práctica que indaga en la memoria y la reparación en clave de género, mirando al pasado, para intervenir en el olvido y visitar la historia; interpela el presente de hacer-con (Haraway, 2019), como un futuro cercano posible, ético y más que humanamente vivible.

Palabras clave: ensamblaje; feminista; feminismo; necropolítica de género; violencia.

Abstract

Gender research sometimes focuses on deceased women who suffered extreme bodily violence simply because they were women. Feminist studies often centre their narratives on the many victims of the horror of the cis-hetero-patriarchal-colonialist system, i.e., those who have been systematically ignored and made invisible. Through their networks, these authors issue powerful denunciations, giving these women a voice, honouring them, and advancing creative “more-than-human” proposals that critically confront normalised “necropolitics” (Mbembe, 2011).

Most of the developed practices can be understood as “techno-craft ecologies”, in which bodies, times and spaces overlap. They often consist of experimental post-productions that explore, select, and bring together diverse materials in order to “co-create new objects”. Among the most significant of these everyday narrative practices is collages, i.e., a specific form of assemblages.

Focusing on the specific objectives of reparation-oriented practices, the assemblages of artefacts somehow re-signify the spirits of the dead: the latter were for a long time censored and subjected to the rationale of conscious domination. They are now co-opted spectres, absorbed by the systemic logic of death. Reparation practices enable accomplishing their emancipation as political subjects.

This article is midway between a state of the art and a manifesto. It addresses the urgent question: *Who will tell the stories of the deceased women?* We highlight the research accomplished in gender-oriented investigations into memory-building and reparation, delving into the past, forestalling oblivion and revisiting bygone stories. The issue calls for “making-with” (Haraway, 2019) in the present, to foster a possible, ethical, and more human and liveable near future.

Keywords: assemblage; feminist; feminism; gender necropolitics; violence.

[...] He perdido el hilo
 El hilo de esta historia
 He perdido el hilo
 El hilo de ésta (Arnal y Bagés, 2017)

1. Antecedentes: del feminicidio a la necropolítica de género

Cuando era chica, Cometierra tragó tierra y supo en una visión que su papá había matado a golpes a su mamá. (Reyes, 2019, Contraportada)

Las investigadoras propusieron el término femicidio/feminicidio (Caputi y Russell, 1992) para nombrar el crimen de mujeres a manos de los hombres por el hecho de ser mujeres, un problema recurrente de orden global, que se cataliza desde el sistema patriarcal (Tiscareño, 2019), con factores coincidentes como la misoginia, la sexualidad sádica y la construcción social de la masculinidad.

En el marco internacional, el término feminicidio se consideró por primera vez en el Primer Tribunal Internacional de Crímenes contra Mujeres celebrado en Bruselas durante 1976, cuando Russell (2006) lo mencionó, retomando el término del libro *A Satirical View of London* de John Corry (Atencio, 2011). Posteriormente, en los 90, Caputi y Russell (1990) en *Speaking the unspeakable* aludieron al femicidio/feminicidio como un acto realizado por los hombres motivados por un sentido de apropiación del cuerpo de las mujeres. En 1992, ampliaron la versión presentando el feminicidio como el extremo de un continuum de terror anti-femenino que incluía una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual, abuso infantil incestuoso o extrafamiliar, golpes físicos y emocionales, acoso sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina, y en el aula), mutilación genital (clitoridectomías, escisión, infibulaciones), operaciones ginecológicas innecesarias (histerectomías gratuitas), heterosexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada (por la criminalización del aborto), psicocirugía, negación de comida para mujeres en algunas culturas, cirugía plástica, y otras mutilaciones en nombre del embellecimiento. Caputi y Russell destacan que siempre que estas formas de terrorismo resulten en muerte, se transforman en feminicidio (Tiscareño, 2019).

Aunque existen distintas definiciones de feminicidio, es importante cuando se le añaden rasgos específicos en algunos lugares especialmente violentos, como México, donde la jurista Lagarde (2006a, p.1) expresa que “el feminicidio es un crimen de Estado: se trata de una fractura del Estado de derecho que favorece la impunidad”; según ella, con esta definición se le da una explicación política a un problema que ha sido abordado desde un punto de vista policíaco (Tiscareño, 2019).

En efecto, el feminicidio es la expresión directa de una necropolítica de género, que define quién importa y quién no, quién es desechable y quién no (Mbembe, 2003; Casper y Moore ctd. En Tiscareño, 2019) y en este sentido se dibuja una línea desde el biopoder hasta la necropolítica (Braidotti, 2007; Mbembe, 2003). Recordemos que, para Foucault, el biopoder representa un conjunto de estrategias de saber y relaciones del poder, que absorbe el derecho a la vida y a la muerte a través de la biopolítica, como forma de gobierno que aspira a la gestión de los procesos biológicos de la población. El biopoder parece funcionar segregando a las personas que deben morir de aquellas que deben vivir; es entonces cuanto el poder se centra entre unos y otros en el campo biológico. La economía del poder consiste en regular la distribución

de la muerte y en hacer posibles las funciones mortíferas del Estado, es lo que Mbembe (2003, p.12) llama la condición de “aceptabilidad de la matanza”.

La política como una obra de muerte es lo que Mbembe considera necropolítica, que se encuentra en “aquellas figuras de la soberanía cuyo proyecto central es la instrumentalización generalizada de la existencia humana, y la destrucción material de cuerpos y poblaciones humanas juzgadas como desechables y superfluas” (Mbembe, 2003, p.49).

Para que la necropolítica de género pueda funcionar, se requiere del contexto de desechabilidad política y se precisan dos factores: la existencia de normas sociales que justifiquen a los hombres de un sentido de posesión sobre las mujeres, en donde la violencia masculina se ve como algo normal, que valora la masculinidad agresiva y autoritaria, y la existencia de altos niveles de tolerancia frente a las diferentes formas de violencia contra las mujeres (Tiscareño, 2019).

2. Prácticas arqueológicas situadas: las vivas-todavía narran para recordar

Las cigarras nos cuentan que, tras pasar años enterradas bajo tierra, resurgieron del barro para cantar con su característico zumbido atronador (fig.1). Ese contar/cantar cigarra, que ecllosiona del coro de millones de estos insectos, conecta en cierta forma con el fabuloso *story telling* de Haraway (1994) convirtiéndose por excelencia en la práctica situada del pensamiento feminista contemporáneo; implica ese pensar-con que remite al lema de Haraway (2019, p. 71) rescatado de su amiga Marilyn Strathern: “Importa qué pensamientos piensan pensamientos, importa qué historias cuentan historias”.



Fig.1. Sobre la cigarra en la exposición: CICADA Deitch Projects, New York, NY. November 14, 2019 - February 1, 2020 (Swoon). Fotografía de Swoon Studio.

Las vivas-todavía son supervivientes sabedoras de la conexión intensa con las muertas y albergan en sus lazos, cicatrices, materias inertes y afectos comunes. Experimentar el dolor físico agudo –lo físico entendido como un extenso afecto semiótico-material–, aparece como la sensación más intensa, capaz de borrar el resto de experiencias y a su vez, capaz de hacerse la menos comunicables de todas (Arendt, 2019).

En ese sentido, saberse atravesada por la muerte es posicionarse crítica y creativamente ante el andamiaje necro-político que, como proceso exterminador y extractivo, está basado en la vejación extenuante de la vida. Lo necropolítico soterra los cuerpos de las muertas-vivas y somete a las todavía vivas a la agonía y al silencio, imponiendo con ello una narrativa de muerte sobrevenida o anunciada respectivamente. A estas situaciones, que se hacen premisas en el funcionamiento de la imaginación colectiva, podríamos llamarlas, según refiere Gabriel Gatti (2020), desapariciones sociales.

Son todas ellas una misma narración abierta e inacabada, capaz de desbordarse hasta que una decide poner un punto y final, excepto si se sabe atravesada por la muerte (Zafra, 2021). Sin una rememoración sostenida, que requiere indisolublemente del apoyo del relato, no es posible según Haraway, aprender a vivir con nuestros fantasmas. Rememorar nos permite pensar-con (Haraway, 2019), siendo ahí, donde las *prácticas arqueológicas situadas* se rebelan a lo necroacontecido. De ese modo, la arqueología, que trabaja con la cuestión de la aparición, nos permite sacar a la luz, desenterrando aquellas cosas que, consciente o inconscientemente, están ocultas (González Ruibal, 2020).

Son las prácticas de cantar, contar o narrar, que no dejan de ser las de escribir y relatar, trayendo a escena la táctica de la oralidad; la escritura se hace política cuando advertimos su disponibilidad como herramienta de libertad y conciencia, que se ve atravesada por los interrogantes sobre el mundo que habitamos y la imaginación de otros mundos posibles (Zafra, 2016). Como dice José Carlos Agüero son prácticas de vida, pues hay necesidades que sólo se conocen si te aproximas a ellas (De Vivanco, 2019).

Esta práctica encarnada emocionante (Zafra, 2021) capaz de visibilizar relatos diversos, nos interpela gracias a un entramado de voces. Es una potente práctica de emancipación, que activa la búsqueda en el pasado, para revisar la historia e intervenir sobre las ausencias sistemáticas del olvido impuesto. Esta revisión creativa se hace posible en lo *matérico* de las voces, los cuerpos, los objetos, los espacios y las creaciones: las “espectradas” hablan, se hacen presentes:

[...] un «érase una vez», un objeto perdido, una ausencia que remite a lo simbólico, al pasado que cambia, un espejo que permite encender conciencia. (Zafra, 2016, p. 34)

: ¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida
y la muerte, ese hablar precisamente desde el límite?
: una habitante de la frontera
: ese extraño lugar
: ella está muerta pero habla
: ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso
: ¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando
en voz alta, muerta, hablando a viva voz para que todos la oigamos? (Uribe, 2012, p.27)

En este sentido, Octavia E. Butler (2020, p. 46) ha defendido a lo largo de sus obras cómo narrar permite afrontar lo perturbador: contar los problemas que nos atraviesan, bien sea en las páginas de un diario, un artículo, un cuento o hilvanarlos en las hojas de una novela, “me ayuda a superar el problema y seguir con mi vida”. Butler desarrolla un complejo artefacto

de género, sumamente contemporáneo dentro de la alternativa feminista especular, aunando antirracismo-ecologismo-ética afirmativa-teoría cuir-tecnociencia y subjetividad poshumana. Ejemplo de ello, es Lauren Olamina, la joven protagonista de la *La parábola del sembrador* (Butler, 2021), obra distópica que forma parte de la trilogía tristemente truncada con su temprana muerte. Olamina, quién sufre de hiperempatía una sensibilidad que le dispone a verse afectada por las emociones de las demás, habita en una sociedad donde cualquier fragilidad se entiende como un riesgo, rebelándose a ello en un relato atravesado por la vida, la muerte, el miedo, el dolor, la lucha por la supervivencia y la protección de la *interdependencia ecosistémica*. Octavia, encarnada en Olamina, metaenuncia nuevamente cómo afrontar lo doloroso: “A veces, escribir sobre algo hace que sea más fácil soportarlo” (Butler, O.E., 2021, p. 122).

3. Ensamblajes tecnoartesanales: las supervivientes posproducen¹ para resistir

Sus cuatro cuadernos estaban dentro de una caja de cartón entre muchas otras cosas más: pinceles y calcomanías, plumillas, cutters, papel albanene y papel fabriano, tarjetas, libros, aretes y pulseras, cajitas varias. [...] A Liliana le gustaba guardar cosas, especialmente cosas pequeñas (Rivera Garza, 2021b, p. 197).

Los cuerpos supervivientes se presentan como despojos de memoria encarnada (fig.2), usando este término de Rosi Braidotti (2007) para referirse a cuerpos de cartografías, que despliegan la potencia feminista en el deseo de cambiarlo todo (Gago, 2019). Son pura conexión orgánica llena de vitalidad, se enfocan en descolocarse de la posición de entrega al abuso y actúan transfigurando el presente para impedir que la carnicería prosiga (Rolnik, 2019), desarrollando micropolíticas en clave cotidiana, hechas de eso que Marisol de la Cadena (2020) alude como potencia compartida.



Fig.2. Fotografía de Seila Montes del memorial feminista para honrar a las víctimas de feminicidios, sito en la valla del Palacio Nacional (Ciudad de México) Montes, 2021.

1 Entendemos la posproducción como una práctica situada desde dónde cocrear a partir de la conexión de desechos y hacerlo de un modo afectuoso, reconociendo suturas posibles en la fragilidad y vulnerabilidad compartida. Esta manera de posproducir implica sostenernos con “otres”, como ecologías de reparación y de cuidados, desde procesos experienciales que ahondan en la recolección, el reencuentro y la resignificación.

Contar el terror es, sin duda, hacer memoria (fig. 3); en este sentido, hablar de las muertas y resistir activamente a las urdimbres sistémicas de la necropolítica, permite practicar una política del cuidado en el sostenimiento material de las vidas, de las que se encuentran y reencontran. Las expresividades híbridas, artístico-creativas, de los movimientos feministas y de las voces diversas con sus formas dispares —discurso, gesto, movimiento— (Butler, J., 2020), materializan objetos, tecno-artesanías, donde precisamente, esos cuerpos que se hibridan con los objetos, comunican, reconocen y resignifican a las muertas, invocando, de algún modo, a los espíritus de las que ya no están entre nosotras.

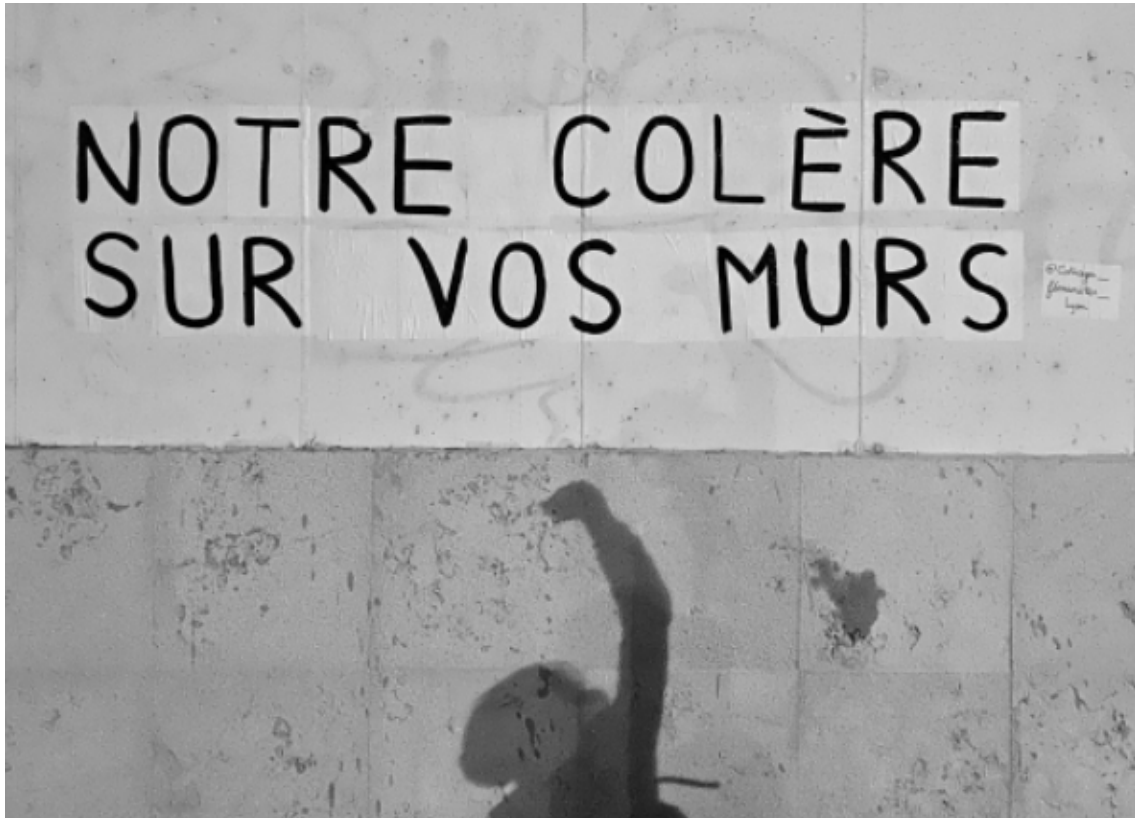


Fig. 3. Fotografía de grafiti/pintada, el texto traducido sería: “Nuestra rabia en vuestros muros”. Fotografía de Collages Féministes Lyon @CollagesLyon (2020).

Estas proposiciones factuales, fabulosas y ficcionales se articulan como un discurso plural y secuencial. Aparecen para reivindicar y cuestionar las violencias, demandando unas condiciones que permitan que la vida persista y sea vivible, concretando e identificando la precariedad y la muerte (Butler, J., 2020). Según Anna Tsing, en la actualidad, es precisamente la precariedad lo que caracteriza las vidas y las muertes (Haraway, 2019). Y es que sobrevivir en términos políticos implica la experimentación de procesos de resistencia más que humanos, que requieren de la investigación y la exploración de las conexiones de los cuerpos desechos y de acercarse al trenzado de códigos tecnoartesanos posproducidos en esa necesidad solidaria de crear con las otras:

La tradición oral apuntaba a que sus restos habían sido sepultados en una fosa en el cementerio de Fuendejalón y, a instancias de AFAAEM, el Ejecutivo asumió esta prospección, de la que también se rescataron una peineta, cuatro horquillas del pelo, dos botones y restos de unas sandalias. (Europa Press, 2021).

Las redes de afectos iluminan los cruentos episodios experimentados y hacen estallar los silencios-normativos, posibilitando las conversaciones entre las muertas-vivas; así germinan los brotes de las “aguafiestas feministas” (Ahmed, 2018): la rabia, llena de fuerza y vitalidad, como pedagogía de queja feminista (Ahmed, 2021) se convierte en materia para una ecología de los cuidados con frutos tecnoartesanales. De la hibridación de la tecnología y la artesanía, es de donde emergen las corpo-alianzas performadas (Butler, J., 2020). En la reunión de los cuerpos más que humanos, que recolectan materiales de objetos reencontrados, en estas transiciones, tienen lugar nuestros artefactos comunicativos de resistencia.

Este quehacer conecta con la práctica política del “ensamblaje” (Deleuze y Guattari, 2015), cartografiando las diferencias como propiedades emergentes, incluyendo topografías desiguales donde el poder no se distribuye por igual en toda la superficie, sino que descabeza la jerarquía para alejarse así de la lógica de la reproducción del dominio. En los ensamblajes ninguna materialidad tiene suficiente competencia para determinar consistentemente la trayectoria o el impacto del grupo (Bennett, 2010), atendiendo así a la reunión de la diversidad.

Shelley Jackson (1998) creadora del célebre “Patchwork girl” (1995), ficción hipertextual feminista por excelencia, asocia la escritura al collage, ignorando la pretensión de originalidad, y reivindicando una práctica de mediación, selección y contextualización, cercana a la lectura. El collage se puede entender como una praxis situada en los intersticios de la lógica colectiva, que facilita transgredir los límites de la estructura jerárquica, gracias por una parte a una transdireccionalidad, dentro de un plano horizontal de cocreación y, por otro lado, al manejo de unos códigos liminales donde la virtualidad deviene en una suerte de espectralidad. Estas formas de producción textual narran sobre la muerte y buscan la desposesión del dominio de lo propio. Como Cristina Rivera Garza las denomina “necroescrituras” (2021a), son códigos tecnoartesanos posproducidos, hechos gracias al trenzado en comunidad, de una necesidad solidaria de las otras, donde la fragilidad se hace costura comunitaria: en la vulnerabilidad reconocida, una se obliga a frenar y sostenerse en las que están cerca (Zafra, 2021).

Como el artefacto cocreado de Frankenstein (Jackson, 1995), exploran las conexiones entre los cuerpos deshechos, que recuerdan de algún modo a los “cadáveres exquisitos” dadaístas, esos ejercicios de escritura realizados a partir del juego. Cada una de estas prácticas, presentadas como acciones gramaticales, estrategias narrativas y usos tecnológicos, cuestionan el estado de las cosas y el estado de los lenguajes normalizados, entendiéndose como posicionamientos escriturales que se encuentra ligados y muestran oposición a la “necropolítica” (Mbembe, 2011). Los collages son “poéticas de la desapropiación” (Rivera Garza, 2021a), “prácticas de desidentificación” (Hart, 2020) que permiten reimaginaciones creativas del género y la identidad, rechazando las definiciones dualistas y jerárquicas incrustadas en la tradición del humanismo tardío (fig. 4). Como herramienta poderosa, con su capacidad de crear nuevos significados gracias a los fragmentos unidos, se corporeizan “reimaginaciones como devenires”.

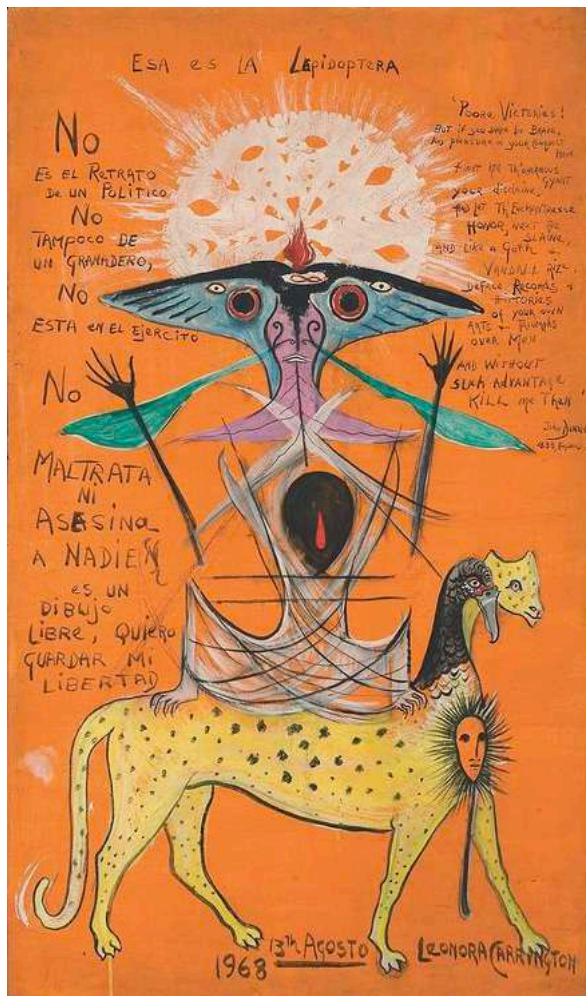


Fig.4. “Lepidóptera” (1968), Leonora Carrington. Fotografía de @leonoracarringtonestate (Carrington, 2022).

4. Conclusiones

Este artículo presenta las prácticas arqueológicas situadas como propuestas artístico-creativas, que desde la memoria se rebelan de modo crítico contra la necropolítica de género. Estos quehaceres narrativos, que Donna Haraway articuló a través de su herramienta *story telling* y que aquí hemos llamado “contar/cantar cigarra”, tienen como finalidad generar narrativas para la supervivencia en estos tiempos del Antropoceno.

Al rememorar, se hacen visibles algunas formas feministas contemporáneas para transgredir el olvido de la normatividad del necrosistema. Se trata de prácticas que emergen de quienes todavía-vivas narran el terror de las violencias extremas; son procesos abiertos, inacabados y desbordados, que de algún modo reparan el dolor en la experiencia compartida.

Por su parte, las supervivientes a esta necropolítica de género, entienden la posproducción como un ejercicio de resistencia que se reconoce en su vulnerabilidad compartida. Es en la cocreación y en el trenzado comunitario de códigos tecnoartesanos donde se configuran los ensamblajes afectuosos de desechos, trayendo a escena tanto formas de producción textual como las “necroescrituras” (Rivera Garza, 2021a), como los collages que superponen los cuerpos, los tiempos y los espacios.

Todas sus producciones implican una sostenibilidad desde/para ecologías de reparación y de cuidados compartidos, mediante procesos situados horizontales y no jerárquicos basados en la recolección en el pasado, el reencuentro presente y la resignificación a través de imaginarios posibles.

Referencias

- Ahmed, S. (2018). *Vivir una vida feminista*. Edicions Bellaterra.
- Ahmed, S. (2021, junio 16). *Complaint as Feminist Pedagogy*. Feministkilljoys. <https://feministkilljoys.com/2021/06/16/complaint-as-feminist-pedagogy/>
- Arnal, M., Bagés, M. (2017). Desmemoria [Canción]. *Álbum 45. Cerebros y Corazón*. Fina Estampa.
- Arendt, H. (2019). *La condición humana*. Editorial Planeta.
- Atencio, G. (2011, marzo 8). *El feminicidio-femicidio: Un paradigma para el análisis de la violencia de género*. Feminicidio.net <https://feminicidio.net/feminicidio-femicidio-un-paradigma-para-el-analisis-de-la-violencia-de-genero/>
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter. A political ecology of things*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822391623>
- Braidotti, R. (2007). *Biomacht und nekro-Politik. Überlegungen zu einer Ethik der Nachhaltigkeit*. Band. <https://rosibraidotti.com/publications/bio-power-and-necro-politics/>
- Butler, J. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus.
- Butler, O. E. (2020). *Hija de sangre y otros relatos*. Consonni.
- Butler, O. E. (2021). *La parábola del sembrador*. Capitán Swing Libros.
- Caputi J., Russell. D. (1990). Femicide: Speaking the Unspeakable, *MS. 1 (2)*, 34-37.
- Caputi J., Russell. D. (1992). Femicide: Sexist Terrorism against Women. Radford y Russell (eds.). *Femicide: The Politics of Woman Killing*. Twayne. (13-21).
- Carrington, L. [@leonoracarringtonestate]. (2022, marzo 8). *Lepidoptera 1968*. [Publicación Instagram]. <https://www.instagram.com/p/Ca3DNckvmGK/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>
- Collages Féministes Lyon [@CollagesLyon]. (2020, noviembre 10) *Notre colère est légitime, et on vous la balance sur vos murs* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/collageslyon/status/1326133475930476547>
- Deleuze, G., Guattari, F. (2015). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- De la Cadena, M. (2020). Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política». *Tabula Rasa (33)*, 273-311. <https://doi.org/10.25058/20112742.n33.10>
- De Vivanco, L. (2019). Interrumpir las “certezas” de la memoria. Conversación con José Carlos Agüero. *Meridional. Revista Chilena De Estudios Latinoamericanos (12)*, 269-284. <https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/52453>

- Europa Press (2021, julio 19). *Localizada una nueva fosa común en el cementerio municipal de Magallón*. Europapress/Aragón. <https://www.europapress.es/aragon/noticia-localizada-nueva-fosa-comun-cementerio-municipal-magallon-20210719190922.html>
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Traficantes de Sueños.
- Gatti, G. (2020). The Social Disappeared: Genealogy, Global Circulations, and (Possible) Uses of a Category for the Bad Life. *Public Culture*. 32 (1), 25–43. <https://doi.org/10.1215/08992363-7816281>
- González Ruibal, A. (2020). Arqueología de la desaparición. *Papeles del CEIC*. 1 (225), 1-20. <https://doi.org/10.1387/pceic.20920>
- Haraway, D. J. (1994). A Game of Cat's Cradle: Science Studies, Feminist Theory, Cultural Studies. *Configurations*, (2)1, 59–71. <https://doi.org/10.1353/con.1994.0009>
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Hart, M. (2020). *Collage in the Posthuman Era: Gender and Becoming* [Tesis Doctoral]. University of Plymouth. <https://dx.doi.org/10.24382/1135>
- Jackson, S. (1995). *Patchwork Girl*. Eastgate Systems. <https://www.eastgate.com/catalog/PatchworkGirl.html>
- Jackson, S. (1998). *Stitch Bitch: the patchwork girl*. (Presentación en el Congreso *Transformations of the Book Conference*, MIT, 24-25 octubre 1998). https://web.mit.edu/m-i-t/articles/index_jackson.html
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture*. 15 (1), 11–40. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina. https://doi.org/10.1007/978-3-531-92807-4_3 (del original: Biopolitik – in der Debatte 4036, 63-96 publicado en 2011)
- Montes, S. (2021, marzo 8). *Feministas crean memorial de víctimas en la valla del Palacio Nacional* [Fotografía]. El País. https://elpais.com/elpais/2021/03/08/album/1615161781_186189.html#foto_gal_2
- Reyes, D. (2019). *Cometierra*. Editorial Sigilo.
- Rivera Garza, C. (2021a). *Los muertos indóciles: necroescritura y desappropriación*. Consonni.
- Rivera Garza, C. (2021b). *El invencible verano de Liliana*. Penguin Random House.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta y Limón.
- Russell, D. (2006). Definición de feminicidio y conceptos relacionados. D. Russell y R. Harmes (eds.). *Feminicidio: una perspectiva global*. (73-96). CEIICH-UNAM.
- Swoon. (2019/2020). *CICADA Deitch Projects* [Fotografía de la instalación]. <https://swoonstudio.org/#/cicada/>
- Tiscareño, E. (2019). *Análisis de la necropolítica de género y el feminicidio en Ciudad Juárez*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Sur Plus.

Zafra, R. (2016). La época que escribe. Literatura (y) política en las redes. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la Cultura y el Territorio* (16). <https://doi.org/10.25267/Periferica.2015.i16.03>

Zafra, R. (2021). *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Anagrama.

El poder biopolítico oculto de la arquitectura. La descajanegrización del túnel entre dos edificios brutalistas en un campus de Berlín

The hidden biopolitical power of architecture. The de-blinding of the
tunnel between two brutalist buildings on a Berlin campus

Jorge Caminero Gabernet

Universidad Politécnica de Madrid, España
jorgecaminero23@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1801-6863>

Atxu Amann Alcocer

Universidad Politécnica de Madrid, España
atxu.amann@upm.es
<https://orcid.org/0000-0002-3868-7878>

Citación: Caminero Gabernet, J., Amann Alcocer, A. (2023) El poder biopolítico oculto de la arquitectura. La descajanegrización del túnel entre dos edificios brutalistas en un campus de Berlín. [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*; 11 (2),85-100. <https://doi.org/10.14198/i2.23577>

Fecha de recepción: 29/09/2022

Fecha de aceptación: 24/07/2023

Financiación: Este estudio no ha recibido financiación.

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



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 Jorge Caminero Gabernet y Atxu Amann Alcocer

Resumen.

El Instituto de Investigación para Medicina Experimental y el Instituto de Higiene y Medicina Medioambiental son dos edificios del Campus Universitario de la Charité en la ciudad de Berlín. La controversia suscitada en el año 2020 a raíz de la posible demolición del conjunto edificatorio de gran calidad arquitectónica y el debate sobre su conservación como patrimonio edificado de la Arquitectura Brutalista, han sacado a la luz el túnel de conexión entre ambos, utilizado originalmente para transportar residuos biológicos y cadáveres de animales. El objeto de este artículo es cómo la arquitectura se constituye como materia política. El túnel, como infraestructura subterránea de la muerte materializa la relación funcional invisible y subpolítica de la conexión entre las salas de operaciones de experimentación animal del edificio Mäusebunker y los laboratorios de investigación sobre medicina humana en el Instituto de Higiene. Descajanegrizar esta escenografía construida del dominio y el uso de los animales por los humanos y de su apropiación bajo el pretexto de ser el objeto de estudio por la ciencia, permite explorar desde un enfoque más-que-humano las relaciones que se establecen entre naturaleza, cultura y arquitectura. Dentro de una relación biotecnológica entre estos tres ámbitos, se puede desarrollar una aproximación crítica a la arquitectura, no desde las variables formales, lingüísticas o urbanísticas, sino desde su consideración como dispositivo de control biopolítico sobre las entidades de naturaleza no humana. De este modo, al trasladar la atención desde los edificios al debate que el túnel de conexión oculto promueve, la arquitectura se convierte en un instrumento político que insta a la conversación sobre los procesos inscritos, ahora hechos públicos.

Palabras clave: arquitectura brutalista; biopolítico; descajanegrizar; dispositivo; invisible; campus universitarios; Charité; Berlín; Alemania

Abstract.

The Research Institute for Experimental Medicine and the Institute of Hygiene and Environmental Medicine are two buildings on the Charité University Campus in Berlin. The controversy that arose in the year 2020 because of the possible demolition of the architecturally high-quality building complex and the debate about its preservation as a built heritage of Brutalist Architecture has brought to light the connecting tunnel between the two, originally used for transporting biological waste and animal carcasses. The object of this article is how architecture is constituted as political matter. The tunnel, as a subway infrastructure of death, materializes the invisible, sub-political functional relationship of the connection between the operating rooms for animal experimentation in the Mäusebunker building and the research laboratories for human medicine in the Institute of Hygiene. Unraveling this constructed scenography of the domination and use of animals by humans and their appropriation under the pretext of being the object of study by science, allows us to explore from a more-than-human approach the relationships that are established between nature, culture, and architecture. Within a biotechnological relationship between these three spheres, a critical approach to architecture can be developed, not from the formal, linguistic, or urbanistic variables, but from its consideration as a device of biopolitical control over entities of non-human nature. Thus, by shifting the attention from the buildings to the debate that the hidden connection tunnel promotes, architecture becomes a political instrument that urges conversation about the inscribed processes, now made public.

Keywords: architecture; biopolitical; de-blackening; device; invisible; university campuses; Charité; Berlin; Germany

1. Dos edificios brutalistas protegidos y conectados

Los dos edificios de investigación pertenecientes al Hospital Universitario de la Charité en el Campus Benjamin Franklin de Berlín (fig. 1) que se extiende a lo largo del canal de Teltow en la zona de Lichterfelde en la periferia suroeste de la ciudad están separados por la calle Krahmer, perpendicular al canal, pero al mismo tiempo están conectados por un túnel subterráneo (fig. 2). El Instituto de Higiene y Microbiología, posteriormente llamado Instituto de Higiene y Medicina Medioambiental, fue proyectado por el estudio de arquitectura Fehling+Gogel (Hermann Fehling y Daniel Gogel) en 1966 y se terminó de construir en 1974. El edificio del Laboratorio Central de Animales, después denominado Instituto de Investigación para Medicina Experimental fue proyectado y construido por los arquitectos Gerd Hänska, Magdalena Hänska y Kurt Schmiersow entre 1969 y 1981. Actualmente es conocido como “Mäusebunker”, bunker de ratones en castellano, en una doble alusión a su extraña apariencia de barco de guerra y a los experimentos con animales que se practicaban en su interior. Su conexión invisible de 3 metros de amplitud interior, 83 metros de longitud y 2,25 metros de altura, materializa la interdependencia funcional entre la actividad de investigación médica en el Instituto de Higiene y la experimentación animal del Mäusebunker.



Fig. 1. Vista aérea de los dos edificios en el Campus de Charité, a ambos lados de Krahmerstrasse. 2022. 52°26'15" N and 52°13'19.12" E. Google Earth. 20 julio 2022. 18 marzo 2023.

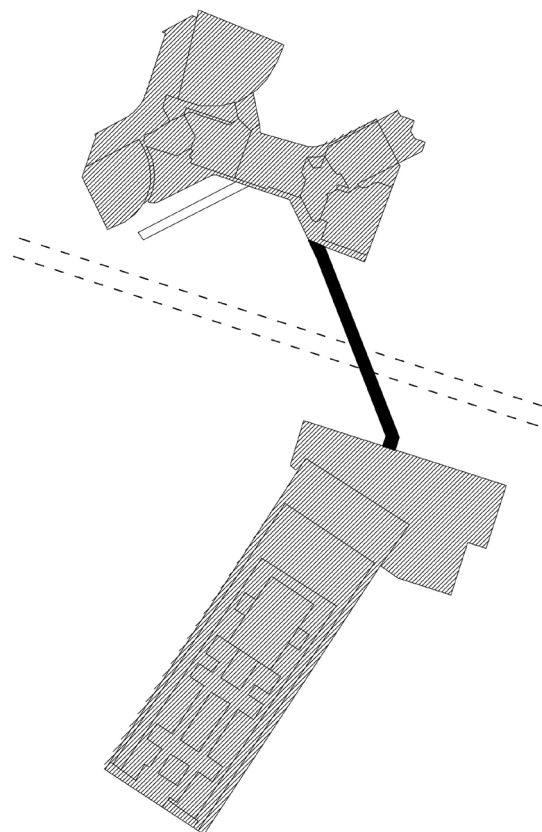


Fig. 2. Esquema de los dos edificios conectados por el túnel. Elaboración propia.

El Plan de la “Nueva Charité” es un proyecto de reordenación urbanística para crear un “Campus de Ciencias de la Vida” que prevé la transformación del Campus entre 2021-2050. Ante la amenaza de una posible demolición de los dos edificios como parte de dicho Plan, han tenido lugar una serie de debates seguidos de diversas acciones para impedir su desaparición (Charité, 2022). Ya en enero de 2021, el edificio del Instituto de Higiene fue reconocido como monumento histórico, siendo incluido bajo la protección de la Oficina de Monumentos Estatal de Berlín. Mientras, el proceso para incluir y proteger el Mäusebunker sigue abierto y actualmente su demolición está temporalmente en suspenso. Si finalmente ambos edificios se conservan, el túnel en desuso podría coser ambas piezas, siendo también objeto de protección.

En ese mismo año 2021, con motivo de la 17 Biennale de Arquitectura de Venecia, la Universidad de Venecia organizó una exposición, recuperando la muestra “Mäusebunker & Hygieneinstitut: Experimental Setup Berlin” realizada previamente en Berlín por la galería BDA de la Federación de Arquitectos Alemanes comisariada por el arquitecto Ludwig Heimbach en 2020. En dicha exposición, el arquitecto había realizado una investigación comparativa presentando los aspectos comunes y antagónicos de los dos edificios.

El Mäusebunker (fig. 3) es un edificio de formas rectilíneas en el que la construcción de su fachada se resolvió con paneles de hormigón prefabricado; recibe su apodo en alusión a su estética agresiva y bélica, con mínimas aperturas triangulares selladas de luz indirecta que solo suministran un 5% de luz natural según el “Atlas III” (Brandhuber & et al, 2021b) . Está provisto de un sistema de ventilación que incluye unos tubos azules que sobresalen perpendicularmente a la fachada como los cañones de una nave de guerra.



Fig. 3. Vista exterior del Mäusebunker. 2021. Imagen propia.

Desde el punto de vista del programa, el Mäusebunker es un edificio de 30.000 m², infrautilizado desde su inicio en su función como centro de experimentación animal; tenía capacidad para albergar 45.000 ratones, 20.000 ratas, 5.000 hámsteres y también podía acoger ovejas, cerdos, gallinas y ranas. Con una división característica entre espacio sirviente y espacio servido, existe una alternancia entre las plantas de uso para laboratorios, celdas y salas de operaciones de 3 metros de altura y las plantas técnicas para instalaciones con una altura de 2,25 metros que gestionan el aire de suministro, el aire de escape, el filtrado respectivo, la desinfección, la determinación de la temperatura y el suministro de agua. El edificio posee una estrategia operativa de total hermetismo atmosférico que se traduce en una estética y funcionalidad carcelera sin relación con el espacio exterior.

El Instituto de Higiene (fig. 4) es un edificio curvilíneo perteneciente al brutalismo orgánico, en línea con el estilo de Hans Scharoun, cuyas formas suaves requirieron de encofrados in situ para construir sus curvas. El edificio está diseñado alrededor de un eje central que separa y conecta las dos partes del edificio con dos funciones distintas: una abierta dedicada a la divulgación y la docencia, con su prominente auditorio, y la otra cerrada y esterilizada con los laboratorios de investigación, donde se experimentaba con animales y muestras biológicas provenientes del Mäusebunker. El eje se materializa como un volumen de cinco pisos de altura alrededor del cual se disponen las oficinas, el auditorio, las salas de seminarios y los laboratorios de pruebas de animales y cultivos.



Fig. 4. Instituto de Higiene. Fahey, C. 2022. "Abandoned Berlin". (<https://www.abandonedberlin.com/hygiene-institute/>).

El tercer elemento, el túnel (fig. 5), cuya función original era facilitar la eliminación de cadáveres y residuos biológicos para su posterior incineración, fue proyectado conjuntamente por los arquitectos de los dos edificios en un curioso ejercicio de colaboración, bastante inusual en aquellos años. Dotado de eficientes sistemas de ventilación, ya que está enterrado en su totalidad, se accedía desde el nivel del sótano del Mäusebunker y se desarrollaba atravesando la sala de los transformadores para conectar con el sótano del Instituto de Higiene (fig. 6).

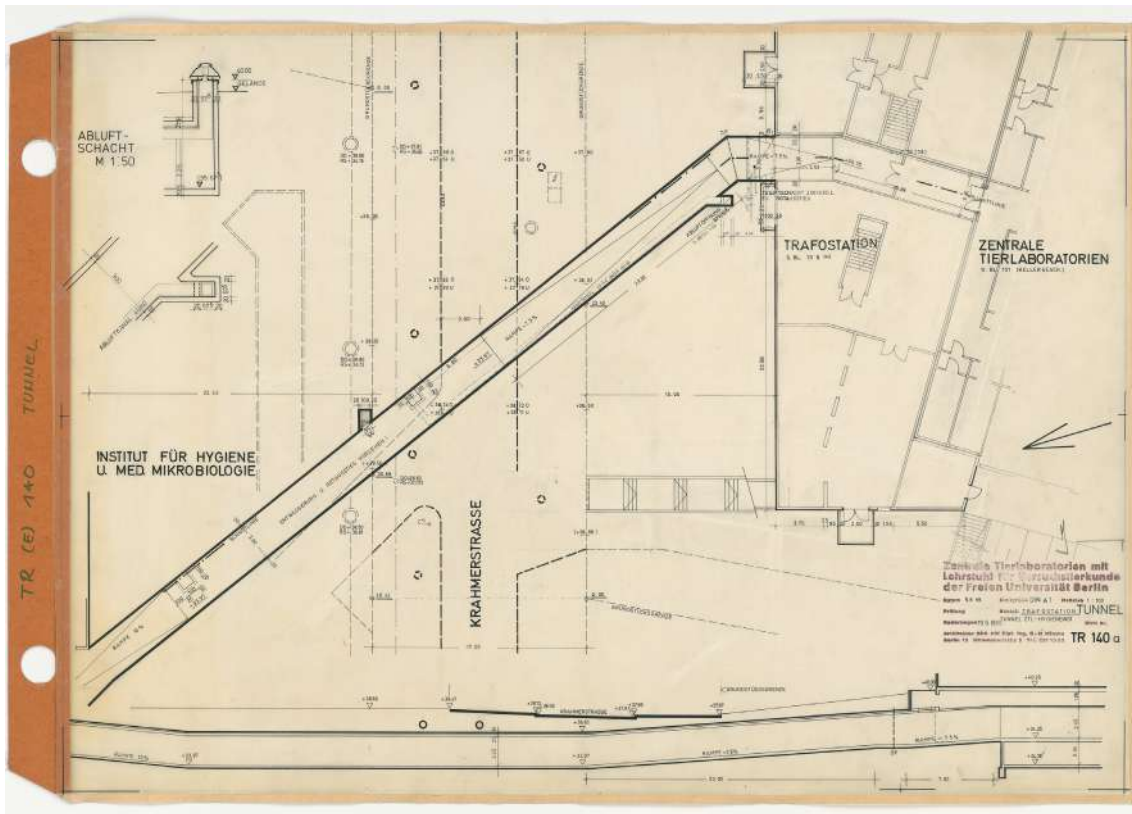


Fig. 5. Imagen del plano y sección del túnel, una conexión material e invisible. Arquitectos: Gerd Hänska, Magdalena Hänska y Kurt Schmersow.



Fig.6. De izquierda a derecha: vista del recorrido del túnel en dirección hacia el Instituto de Higiene. Wiese & Janik GbR. 2021. Berlín.

2. La descajanegrización de las infraestructuras de la muerte

Para Bruno Latour la cajanegrización es un proceso de ocultamiento social de la ciencia y la tecnología. La referencia al dispositivo de la “caja negra” de las aeronaves tiene que ver con el concepto de opacidad y autonomía de la tecnología, dentro de una crítica social sobre la separación de esta respecto a la comprensión y responsabilidad de los efectos sobre el medio ambiente. Es en este sentido en el que la “cajanegrización” de la ciencia deviene un instrumento subpolítico que a través de su propia invisibilidad diseña una sociedad alienada y sin capacidad para debatir abiertamente sus implicaciones.

El estado de activación cultural iniciado a raíz del anuncio de la demolición de los dos edificios que puso en marcha un proceso de descubrimiento y reconocimiento de un material arquitectónico asociado al periodo de la Arquitectura Brutalista, dio a conocer las actividades que tenían lugar en dichos espacios, abriendo un debate crítico que se ubica en la más absoluta contemporaneidad al poner en cuestión muchas prácticas humanas legitimadas vinculadas al maltrato animal. El Instituto de Higiene de la Charité seguía la tradición del primer Instituto de Higiene de Berlín, como se informa en la web del instituto oficial del Instituto Robert Koch, (Robert Koch Institute, 2024). El Instituto de Higiene fue una institución pionera en el mundo de la inmunología y desarrollo de vacunas, cuya tradición se remonta a las investigaciones en el campo de la microbiología, su primer director fue el premio Nobel Robert Koch que descubrió la bacteria *Mycobacterium* de la Tuberculosis. Precisamente, como indica Beatriz Colomina, la relación entre arquitectura, higiene y las tecnologías de visualización de los Rayos X fueron un detonante estético de las vanguardias del Movimiento Moderno (Colomina, 2019, pp. 135, 146-147). La visualización de los microbios transformó el concepto de higiene en una obsesión y provocó un miedo a la patología de lo invisible, que se trasladó al diseño de la arquitectura de los sanatorios, produciendo escenarios asépticos con luz y ventilación dentro de volúmenes con superficies lisas, blancas y transparentes. “Los microbios devienen el agente invisible que de manera literal y metafórica influye en el diseño y estética de la arquitectura” (Colomina, 2019, p. 73). A través de la narrativa higienista se sucede un acercamiento a los planteamientos de la eugenesia: el laboratorio deviene una heterotopía de lo aséptico; es el espacio discursivo de la esterilización, donde se observa, controla, manipula y se extermina a los microbios. (Fontana-Giusti, 2013, pp. 134-138)

Por otro lado, el Mäusebunker se convirtió en icono mediatizado de una arquitectura asociada al periodo del “brutalismo” arquitectónico de la década de los setenta en Berlín, con la estética insólita de una fortaleza de guerra a la deriva en medio de un campus universitario. Siguiendo con Foucault, cuando manifestaba que la disciplina de la prisión es una forma específica de poder que se ejerce a través de un conjunto de técnicas de coerción del cuerpo mediante el control de sus movimientos en el espacio y tiempo (Foucault, 2002, p. 13), podríamos calificar al Mäusebunker como un dispositivo biopolítico de control que se ejerce sobre lo animal; recordando que el dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta dentro de una relación de poder (Fontana-Giusti, 2013, p. 83) (Riechelmann, 2022, pp. 58-59). Por otra parte, si equiparamos el conocimiento científico con un poder colonial, lo humano se sitúa como una excepción en el que lo animal deviene un recurso de extracción de información biológica: “conocimiento-poder”, como lo nombra el filósofo. (Foucault, 2002, pp. 24, 274-276), (Fontana-Giusti, 2013, p. 10). El Mäusebunker es un experimento latente del entrelazamiento entre cultura y naturaleza. El debate sobre su rehabilitación abre la cuestión, todavía no abordada, de cómo la arquitectura trata la inclusión de las multi-especies en una sociedad más-que-humana. En 2021 Arch+ organizó la exposición “Co-habitation” (Arch+, 2022) para abordar la cuestión de biodiversidad y la cohabitación con los animales en Berlín en la que incluyó el Mäusebunker como un ejemplo de cómo la arquitectura interviene y se transforma en función de la ecología política y la evolución de la relación entre humanos y animales.

Finalmente, el túnel se configura precisamente como un testigo mudo de la realidad fragmentada entre la naturaleza y la cultura propias del humanismo científico. La atribución de derechos con la pretensión de proteger a la humanidad tiene como consecuencia directa la exclusión del resto de seres vivos, consintiendo tácitamente el abuso sobre ellos han tenido (Jiménez Moreno, 2022, p. 105) Braidotti afirma que en la definición de humanidad es tan relevante lo que incluye como lo que expulsa (Braidotti, 2014, p.166) y en este caso, precisamente lo que expulsa, lo hace a través de un conducto subterráneo invisible para quienes no están directamente implicados en las actividades ordinarias de los dos edificios.

De este modo, los tres elementos emergen a la vez en procesos contrapuestos entre una nueva visibilidad cultural y la invisibilidad subpolítica respectivamente. Irónicamente, mientras Reyner Banham en su análisis retrospectivo sobre la Arquitectura Brutalista establece inicialmente la ética como un valor fundamental que posteriormente pasa a ser estético (Banham, 1966, p. 134) (Parnell, 2011, pp. 50, 64). En el Mäusebunker, la brutalidad antiética de la experimentación animal es reemplazada por la referencia estética de la Arquitectura Brutalista como medio cultural de protección frente a la amenaza de una posible demolición.

El Instituto de Higiene no es solo su fiel e invisible aliado, sino que es copartícipe, desde la apariencia anodina de sus laboratorios, de una brutalidad en microescala: en sus cámaras de esterilización se ejerce la aniquilación microbiana de millones de individuos.

Beatriz Colomina citando a Thomas Mann en Tristán, establece una relación entre la muerte no aceptada políticamente y la invisibilidad: “Cuando sucedía una muerte, nadie lo sabía, ni siquiera el vecino de al lado, en el silencio de la noche desaparecía el huésped y la vida continuaba” (Colomina, 2019, p. 93) en referencia al sanatorio de Schatzalp en Suiza, a 300 metros sobre la ciudad de Davos, donde los cadáveres de los pacientes que eran sacados por un túnel subterráneo fuera de la vista del público; en invierno, los cadáveres bajaban la montaña por toboganes.

Aunque en el Mäusebunker se habían sucedido múltiples protestas públicas en contra de los experimentos y se podría pensar que la construcción del túnel se debía a una voluntad de ocultamiento de los cadáveres por razones de imagen pública, lo cierto es que los cuerpos sin vida, humanos y no humanos, enteros o descuartizados, siempre han recorrido espacios específicos ubicados y diseñados fuera del alcance de la visión, siendo una práctica cultural fundamentada en el ocultamiento del proceso de la muerte y descomposición de los cuerpos.

Incluso entre humanos, los pasillos interiores de los hospitales, los tanatorios y la morgue entre otros espacios, que conservan los cuerpos entre las salas de sus familiares previamente a su incineración o su enterramiento, son auténticos conductos técnicos refrigerados dimensionados para unos movimientos de unos cuerpos que ni colaboran ni se quejan. Para los no humanos el asunto es distinto, excepto si se trata de una mascota familiar para los que el mercado funerario macdonalizado, normalizado por el sistema de consumo capitalista, sigue los mismos protocolos humanos. Para el resto de los animales, las infraestructuras mataderos son un precedente de especialización funcional entre los edificios donde se escenifica una conexión entre el espacio de abatimiento y el de conservación de la carne (Brantz, 2005); y en nuestro caso, entre la experimentación genética sobre los animales, la investigación en microbiología humana y los deshechos del material utilizado.

La existencia invisible del túnel donde transitan órganos y tejidos de animales no humanos escenifica una infraestructura que oculta la relación de dominio de los humanos hacia los animales como recurso experimental para la ciencia. El carácter invisible y sádico de las infraestructuras urbanas de control, según Uriel Fogué, sitúa el conocimiento en un campo “subpolítico” y “cajanegrizado” (Latour, 1999, pp. 183-184) (Fogué, 2015, pp. 221, 227). Este conducto subterráneo permite trazar una ecología de los entrelazamientos que se generan en la arquitectura alrededor de la hibridación naturo-cultural .

3. En el Antropoceno, los zorros okupan el Mäusebunker

Agamben, en su investigación sobre la dicotomía entre cultura y naturaleza, retoma la escisión del derecho romano entre la vida humana política “bios” y una vida “nuda” (vida desnuda) o “Zoé” carente de protección jurídica (Agamben, 1998, pp. 9, 20). Esta ruptura reforzada posteriormente por el materialismo científico, el dualismo cartesiano y alimentada por el capitalismo, hace del aprovechamiento de los recursos naturales un medio especulativo que impulsa la alienación de lo biótico.

El Mäusebunker, objeto hermético leído como una cápsula del tiempo comprimida del Antropoceno, (Crutzen & Stoermer, 2000) alberga la vida “Zoé” encarnada en los animales encerrados y sometidos a los experimentos de los humanos (fig. 7). El túnel funciona como un dispositivo invisible desde el cual se oculta una realidad para fabricar otra políticamente correcta.¹ Como se observa en la escena de las trabajadoras en el espacio de descanso de la cafetería del año 1985 (fig. 8), se produce una curiosa inversión de roles: mientras los humanos están encerrados en sus labores cotidianas, los animales de las imágenes que decoran la pared están en libertad; y todavía más cuando se conoce que en el año 2009 se encontraron trazas de amianto en los conductos de ventilación del sistema de climatización (Fahey, 2020), (Wiese & Janik, 2020, p. 20). El amianto ha generado su propio Antropoceno en el Mäusebunker, de hecho, algunos trabajadores murieron de cáncer por los efectos secundarios del amianto. Las medidas de seguridad necesarias para su retirada han elevado considerablemente los costes de una posible rehabilitación.

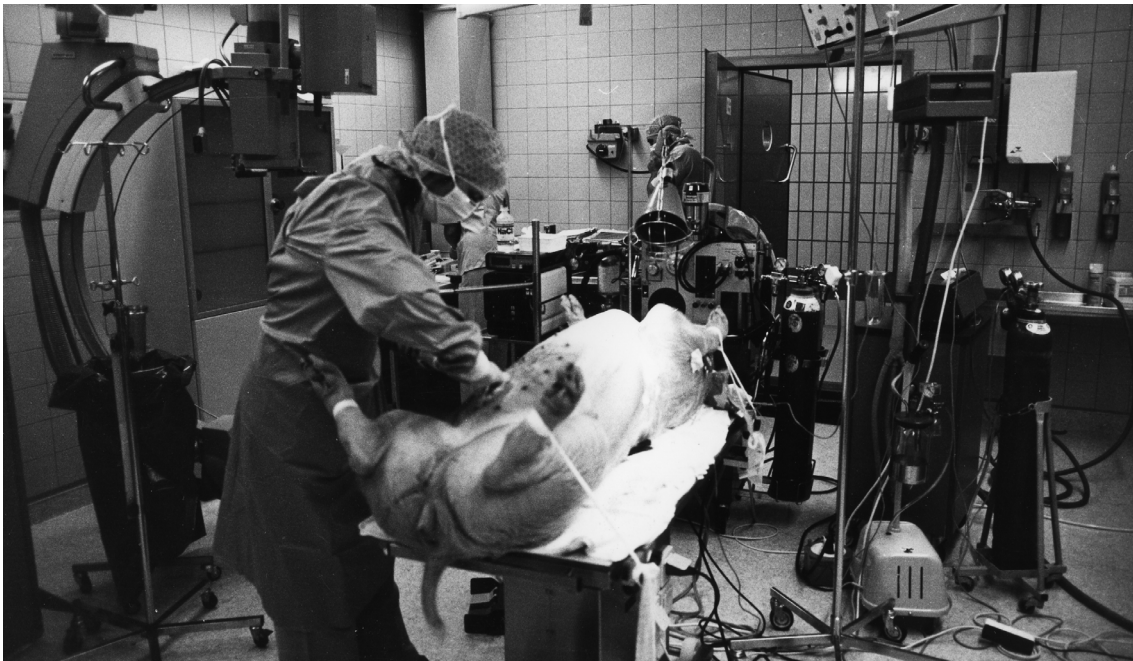


Fig. 7. Sala de operaciones de animales en el Mäusebunker, 4. (Tier-OP VIII/26a), en 1985 Fuente: DJV-Bildportal, Archiv-Klar, Foto: Dieter Klar. Publicada por Wiese & Janik en “Zentrale Tierlaboratorien”. 2020. Pag. 44

1 El túnel es el instrumento invisible del poder representado por Instituto de Higiene, como la “Píldora Azul” del personaje de Neo en “The Matrix” (Wachowski, 1999). En este caso, el túnel es la píldora con la que se fabrica el matrix del “bios”, el excepcionalismo humano de la ciencia.



Fig. 8. Cafetería del Mäusebunker decorada con imágenes de animales en libertad. 1985. Fuente: DJV-Bildportal, Archiv-Klar, Foto: Dieter Klar.

El Antropoceno se presenta como un fenómeno de tensión entre macro y microescalas. La interacción entre los efectos a la escala planetaria de las micropartículas, como las trazas de radiación encontradas en sedimentos geológicos, producen un compostaje antrópico que rompe el espejismo de la naturaleza humanista. En la web del proyecto interactivo accesible online “Feral Atlas” (Tsing, 2020) en el que se muestra una naturaleza asilvestrada fuera del control de lo humano, se describe el Antropoceno mediante un conjunto de cartografías y textos que representan una acumulación de arqueologías residuales producidas por las acciones humanas de dominio sobre el entorno naturo-cultural. Se muestra cómo la colonización genera un entorno que no se puede abstraer de sus propias consecuencias parásitas imprevistas. Los efectos feral actúan como virus que vienen a hackear los sistemas antrópicos. En este sentido el amianto del Mäusebunker deviene un subproducto micro-escalar del colonialismo de una tecnología de control sobre el entorno. El hermetismo de los entornos cerrados no deja a nadie exento de los posibles efectos impredecibles Feral. Según los autores de este atlas, el Antropoceno es un fenómeno de gran aceleración precedido por elementos detonantes a partir del inicio de la colonización, la formación de los imperios y el capitalismo: un proceso con repercusiones concatenadas a escala global que inicia la tabula rasa de culturas y especies aborígenes mediante la agricultura industrial y la construcción de infraestructuras para la extracción y comercio de recursos y genera cadenas de efectos secundarios medioambientales a microescala sobre insectos, microbios, virus y a macro escala sobre la climatología y los ecosistemas.

Desde otro enfoque, Bernard Stiegler, nombra el Antropoceno como “entropoceno” (Stiegler, 2018) en relación con la expresión acelerada del fenómeno de la entropía, según la teoría de la segunda ley de la termodinámica. El entropoceno es un desequilibrio sin precedentes de los ecosistemas en un proceso que no se limita a una degradación ambiental, sino que se extiende también a lo psíquico y social: una pérdida del saber, producida por dispositivos de

“proletarización” y “cretinización” (Stiegler, 2020, pp. 79, 323) que el autor asocia a la eficiencia productiva de un sistema económico newtoniano que, operando desde el impulso de la industrialización, no tiene en cuenta el factor de la entropía según el cual la energía de todo sistema tiende a disiparse.

Hasta ahora, la arquitectura, actividad dependiente del sistema financiero, ha sido instrumentalizada como infraestructura colonizadora para crear un espacio antrópico. Las prácticas alternativas desde el foco de los cuidados, la economía circular y la participación comunitaria en estructuras autogestionadas de producción local permiten reformular los desequilibrios entre los sistemas productivos y el medio ambiente proponiendo una estética termodinámica y ecosistémica. (Fitz & Krasny, 2019, p. 14). Otras arquitecturas más situadas están construyendo otras visiones que plantean el reconocimiento e integración de la otredad en una nueva relación en red del ser humano –su arquitectura y sus ciudades– con el mundo, dentro de prácticas colaborativas entre disciplinas distintas en las que emergen nuevos términos que convocan otros modos “hacer con” en referencia a la propuesta de simpoietica de Donna Haraway. (Haraway, 2016, pp. 5, 58)

Distintas autoras trabajan en estos nuevos sentidos desde distintos enfoques: Angelika Fitz y Elke Krasny establecen una relación entre los cuidados y la arquitectura, reuniendo un conjunto de proyectos que dan cuenta de la relevancia de cuidar en un sentido doble: como crítica postcolonial y como respuesta crítica a la emergencia del “Antropoceno” (Fitz & Krasny, 2019, p. 10); María Puig de la Bellacasa extiende el concepto de cuidar hacia una nueva materialidad “más-que-humana” (de La Bellacasa, 2017, p. 40) en línea con el pensamiento crítico post-humanista sobre el que Jane Bennett teje una concepción vitalista del materialismo (Bennett, 2010) que implica una noción ampliada del Entorno Construido entendida como extensión del cuerpo, en coincidencia con el concepto de exosomatización de Stiegler en el que el entorno deviene una extensión tecnológica del cuerpo (Stiegler, 2020, p. 9).

Como en el proyecto de reconstrucción del Pabellón de Mies, en el que el sótano deviene el dispositivo de la representación de la arquitectura (Jaque, 2015, pp. 149-151), la ciudad más-que-humana emerge de multitud de heterotopías urbanas, como espacios no adscritos a la normatividad. Son los lugares de proliferación de lo salvaje y lo “queer”, la cara oculta de lo urbano en la que también cohabitan la biodiversidad de especies no humanas. El cambio climático genera migraciones de animales hacia la ciudad donde los efectos de la “isla de calor urbano” y la biodisponibilidad de espacios residuales urbanos conforman “terceros paisajes” (Clément, 2004) en los que se generan las condiciones para el hábitat de especies neo-urbanas, los animales que han evolucionado para adaptarse al entorno urbano.

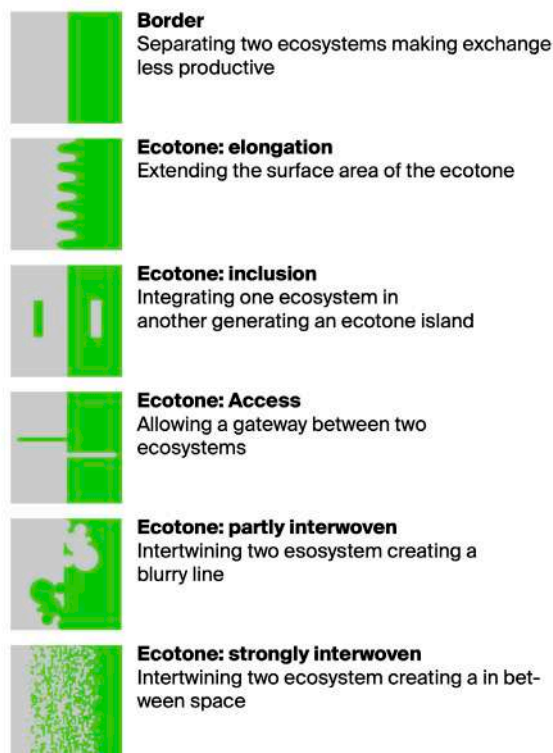
La ciudad industrial juega así un doble papel a la vez en el cambio climático y en la integración de la vida cosmopolita multi-especie. Paradójicamente, el lugar de concentración del sistema económico capitalista que ha impulsado el Antropoceno y el cambio climático genera al mismo tiempo un efecto de atracción de migración de especies hacia una ciudad más-que-humana, que es también el lugar del “ciborg” y de los cuerpos híbridos entre máquinas, animales y humanos (Haraway, 1991, pp. 152, 154), la ciudad tecnológica deviene un ecosistema aumentado y “queer”, una burbuja y red. En este sentido Donna Haraway amplía el concepto de ciborg al de multi-especies al entender que los cuerpos aumentados tecnológicamente devienen nuevas especies (Haraway, 1991). Por extensión, el entorno tecnológico urbano deviene un entorno aumentado de cohabitación entre cultura y biodiversidad en el que como argumenta Timothy Morton (Morton, 2010) se forman biotopos de ecologías híbridas o “queer” entre agentes más-que-humanos.

La ciudad moderna diseñada sobre el ideario que perpetuaba el excepcionalismo humano y una acción colonialista y extractiva hacia lo natural se planificó reflejando la segregación de lo natural mediante la implantación de dispositivos arquitectónicos e infraestructurales, que expulsaba a los seres no humanos como agentes que participan activamente de la formación de la ciudad. Sin embargo, ahora la biodiversidad es la nueva infraestructura urbana. La investigación de Herbert Sukopp (Lachmund, 2013, pp. 2, 47, 159) ha sido pionera en el desarrollo de la Ecología Urbana mediante la elaboración de una cartografía de biotopos de Berlín que define la configuración espacial de la ciudad en función de zonas de biológicas.

El edificio ahora abandonado y sus espacios exteriores y su envolvente están siendo re-habitados por los animales. En los últimos años, ha comenzado la reapropiación del Mäusebunker por los no humanos. Los zorros abren madrigueras en el jardín y cazan las ratas que han venido del Canal de Teltow (fig. 9). Los pájaros hacen nidos en los tubos de ventilación, mientras los líquenes proliferan en la superficie del hormigón de las fachadas. Ahora el edificio y los animales comparten un mismo destino de continuidad gracias a los cuidados por la preservación y la protección. Los animales, asisten como meros espectadores a una nueva fase de experimentación de una arquitectura que sobrevive gracias al bagaje cultural icónico del brutalismo. En el entorno del Mäusebunker abandonado se ha generado una zona de transgresión de límites de los biotopos entre el Campus Universitario y el Canal. A partir del biotopo del lugar, el "Atlas Biotope I" (Brandlhuber & et al, 2021a) ha elaborado una cartografía de las transgresiones de los límites, donde se incluye el concepto de "ecotono" (fig. 10), como la zona de máximo incremento de biodiversidad alrededor del Mäusebunker.



Fig. 9. Ecotonos del zorro y la hormiga en el Mäusebunker. Atlas Biotopo I. Sandra Bartoli, Joe Wan; Marta Fernandez; Defne Cetinkaya, Lewis Horkulak, Elias Knecht, Bing Liu, Noah Schweizer, Theresa Zuhr. Semestre Primavera 2021 / © station+ / + / Studio Brandlhuber.



Transgression into ecotones
– transition areas between ecosystems, where two communities meet and integrate.

Fig.10. Ecotonos, transgresión de límites entre biotopos. Atlas Biotopo I. Sandra Bartoli, Joe Wan; Marta Fernandez; Defne Cetinkaya, Lewis Horkulak, Elias Knecht, Bing Liu, Noah Schweizer, Theresa Zuhr. Semestre Primavera 2021 / © station+/ Studio Brandlhuber.

4. Conclusiones

Desde el principio enunciado por la Bauhaus a principios del siglo XX –*Form Follows Function* – la controversia entre la función y la forma ha acompañado la historia de la Arquitectura hasta nuestros días, evidenciando en ocasiones la distancia entre la calidad de la configuración material e incluso performativa de proyecto y las ideologías a las que sirve. En el caso que nos ocupa la significación política de los dos edificios parece ser ajena a su diseño.

La salud de gran parte de los humanos mediante el consumo de medicamentos y vacunas depende en gran medida de que todos los protocolos de experimentación animal permanezcan cajanegrizados para una sociedad civil ansiosa por recibir los resultados, pero incapaz de posicionarse frente a la manera de desarrollar los procesos y sus consecuencias.

La posibilidad de desarrollar lecturas críticas de algunos edificios protegidos por su valor arquitectónico permite hacer visibles tanto los objetos como los procesos inscritos, volviéndolos públicos y sometidos a debate.

Serendípicamente, el debate sobre la posible conservación de dos edificios ha dejado al descubierto un túnel que lejos de ser una simple conexión entre ellos, se revela como la materialización de las relaciones invisibles entre arquitectura y biopolítica. En el análisis planteado en este artículo se pretende trasladar la atención de los dos edificios, incluido su túnel de conexión, al debate que ellos promueven, convirtiendo el conjunto arquitectónico en un instrumento político en cuanto dispositivo que insta a conversar sobre el contenido político de su programa funcional y cómo este se puede extrapolar hacia un proceso de cuidados con entidades más-que-humanas.

El túnel es el punto de inflexión, que muestra por un lado la crisis de la ciudad antrópica y por otro, amplía el concepto de lo urbano hacia la cohabitación multi-especie

Ha habido poca reflexión y aún menos proyectos y ejemplos de arquitecturas de coexistencia, pero hay muchas autoras que reflexionan sobre los nuevos sentidos fuera del humanismo: redefinir la ciudad desde los procesos de co-creación entre diferentes mundos. Interespecies implica reevaluar el posicionamiento de la arquitectura dentro de un contexto cosmopolítico (Stengers, 2005). La cohabitación con lo animal implica una transgresión del régimen humanista y la introducción de los cuidados como concepto invisibilizado. La emergencia de una ecología cosmopolítica materializada a través de arquitecturas de cohabitación más-que-humanas implica el ensamblaje entre escalas y especies mediante un concepto quizás próximo al de “hiperobjeto” elaborado por Timothy Morton (Morton, 2013).

Referencias

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press.
- Arch+ 247. (2022). Cohabitation. *Arch+ Zeitschrift Für Architektur Und Städtebau*, <https://archplus.net/en/archiv/ausgabe/247>.
- Banham, R. (1966). *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* Architectural Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822391623>
- Braidotti, R. (2014). Writing as a Nomadic Subject. *Comparative Critical Studies*, 11(2-3), 163-184. <https://doi.org/10.3366/ccs.2014.0122>
- Brandlhuber, A., & et al. (2021a). *I. Biotope Atlas Mäusebunker*. Mäusebunker. Semestre Primavera 2021 ETH / © station+ / Studio Brandlhuber.
- Brandlhuber, A., & et al. (2021b). *III. Ventilation and Daylight Atlas @Mäusebunker*. (). Semestre Primavera 2021 ETH / © station+ / Studio Brandlhuber.
- Brantz, D. (2005). Animal Bodies, Human Health, and the Reform of Slaughterhouses in Nineteenth-Century Berlin. *Food and History*, 3(2), 193-215. <https://doi.org/10.1484/J.FOOD.2.301759>
- Charité, (2022). *Campus Benjamin Franklin*. (07-12-2022). <https://dieneue-charite.de/en/vision/shaping-the-future/campus-benjamin-franklin>
- Clément, G. (2004). *Manifeste du Tiers Paysage*. Sujet/Objet.
- Colomina, B. (2019). *X-ray Architecture*. Lars Müller Publishers.
- Crutzen, P. J., & Stoermer, E. F. (2000). The Anthropocene. *The Anthropocene: A New Epoch in Earth's History*, (41), 17-18.
- de la Bellacasa, M. P. (2017). *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds*. University of Minnesota Press.
- Fahey, C. (2021). *Hygiene Institute*. <https://www.abandonedberlin.com/hygiene-institute/>

- Fahey, C. (2020). Mouse Bunker. <https://www.abandonedberlin.com/mouse-bunker/>
- Fitz, A. & Krasny, E. (2019). *Critical Care: Architecture and Urbanism for a Broken Planet*. Architekturzentrum Wien. <https://doi.org/10.7551/mitpress/12273.001.0001>
- Fogué, U. (2015). *Ecología política y economía de la visibilidad de los dispositivos tecnológicos de escala urbana durante el siglo XX. Abriendo la caja negra*. [Tesis Doctoral, Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, ESTAM. Universidad Politécnica de Madrid, UPM]. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.37286>
- Fontana-Giusti, G. (2013). *Foucault for architects*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203743867>
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Siglo XXI editores.
- Haraway, D. J. (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822373780>
- Janik, C & Wiese, A. (2020). *Zentrale Tierlaboratorien der Freien Universität Berlin / heute Charité / sog. Mäusebunker. Vertiefende Untersuchungen. Baugeschichte / Baubeschreibung*. Wiese & Janik GbR, Office for Monument Preservation.
- Jaque, A. (2015). *Mies en el sótano: El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social*. [Tesis Doctoral, Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, ESTAM. Universidad Politécnica de Madrid, UPM]. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.44688>
- Jiménez Moreno, D. (2022). Sputnik II como espectáculo: Arquitectura y cuerpo en el espacio. *[I2]: Innovación e investigación en Arquitectura y territorio*, 10 (1), 101-114. <https://doi.org/10.14198/I2.20284>
- Lachmund, J. (2013). *Greening Berlin: The Co-Production of Science, Politics, and Urban Nature*. MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9159.001.0001>
- Latour, B. (1999). *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Harvard university Press.
- Morton, T. (2010). Guest Column: Queer Ecology. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 125(2), 273-282. <https://doi.org/10.1632/pmla.2010.125.2.273>
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press.
- Parnell, S. (2011). Ethics VS Aesthetics Architectural Design 1965-1972. *Field: A Free Journal for Architecture*, 4, 49-54.
- Riechelmann, C. (2022). Architektur und Gewalt im Mäusebunker. *Arch+ Zeitschrift Für Architektur Und Städtebau*, 247, 58-59. <https://archplus.net/en/archiv/ausgabe/247/#article-6801>
- Robert Koch Institute. (24-07-23). Robert Koch: One of the founders of microbiology. https://www.rki.de/EN/Content/Institute/History/Robert_Koch_en.html
- Stengers, I (2005). The cosmopolitical proposal. En Bruno Latour & Peter Weibel (eds.), *Making Things Public*. MIT Press. pp. 994-1003.
- Stiegler, B. (2018). *The Neganthropocene*. Barnes & Noble.

Stiegler, B. (2020). *Nanjing Lectures (2016-2019)*. Open Humanities Press.

Tsing, A. L., et Al. (2020). *Feral atlas: The More-Than-Human Anthropocene*. Stanford University Press.
<https://doi.org/10.21627/2020fa>

Wachowski, La. & Wachowski, Li. (Directoras). (1999). *The Matrix* [Película], Warner Bros. Pictures.

Dialéctica barrio-ciudad en Caracas (Venezuela): Violencia urbana y miedo al delito en el territorio

Neighborhood-City Dialectic: Urban violence and fear of crime in Caracas (Venezuela)

Juan David Castaño Ricchiuti

Universidad de Alicante, España

juandavid.arch@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6618-8603>

Citación: Castaño Ricchiuti, J.D. (2023) Dialéctica barrio-ciudad en Caracas (Venezuela): Violencia urbana y miedo al delito en el territorio. *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*; 11 (2), 101-126. <https://doi.org/10.14198/i2.24344>

Fecha de recepción: 15/11/2023

Fecha de aceptación: 26/06/2023

Financiación: Este estudio no ha recibido financiación.

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflicto de intereses.



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 Juan David Castaño Ricchiuti

Resumen

El estudio de la ciudad de Caracas busca reconocer, documentar y jerarquizar las distintas características, indicadores y entornos que ponen en relieve el fenómeno de la violencia urbana dentro del territorio, y donde posibles estrategias de diseño y planificación urbanística son necesarias para mejorar las condiciones de vida. Los primeros planteamientos consisten en el estudio teórico y analítico de la violencia, como parte de la problemática urbana actual. Es esencial reconocer las variables y las diferentes teorías que intentan dar sentido al alcance de la violencia y miedo al delito, desde una mirada socio-urbana y en base a la dialéctica barrio-ciudad. En todo caso, se busca entender cómo la planificación urbana y la arquitectura tienen importancia en el diseño de la ciudad y su papel en la integración social de sus ciudadanos. La percepción del entorno físico influye en la calidad de los espacios públicos, en la ciudad, como un producto político-cultural complejo que es caracterizado por nuestros valores e imaginarios. De esta manera, se incide sobre la vulnerabilidad de las personas, tomando en cuenta la percepción del ciudadano de ser víctima de un delito. Comprendiendo el modo en que se relacionan dichas percepciones y repercuten dentro de las dinámicas de una sociedad en la que frecuentemente se observan tendencias agresivas y conductas violentas. Asimismo, se destaca la dimensión urbana presente en los barrios de Caracas y, en ese sentido, se manifiesta el modelo de segregación, desigualdad y fragmentación del que ha sido víctima la ciudad por causa de obstáculos políticos, institucionales y técnicos. En conclusión, hablar sobre la inseguridad ciudadana en América Latina es hablar de un fenómeno que afecta a la calidad de vida de sus habitantes, generando miedo, incertidumbre y limitaciones en sus movimientos y actividades. La violencia urbana genera divisiones y conflictos entre distintos grupos sociales, socavando la cohesión y el bienestar social. Es un fenómeno que vulnera los derechos humanos, como la libertad de movimiento y la integridad física. La presencia en Venezuela de violencia en sus múltiples manifestaciones hace relevante hablar sobre la complejidad de este fenómeno, particularmente de la *violencia urbana*.

Palabras clave: violencia urbana; miedo al delito; inseguridad ciudadana; percepción de inseguridad; Caracas; Venezuela,

Abstract

The aim of this paper is twofold: first, to recognize, document, and classify the different characteristics, indicators and environments underlying urban violence in Caracas; and, second, to identify the points or locations that require urban design and planning strategies to improve living conditions. The first approach consisted of a theoretical and analytical study of violence in current problematic urban contexts. It is essential to recognize the variables and different theories that can explain the scope of violence and fear of crime from a socio-urban perspective and based on a neighbourhood-city dialectic. We sought to understand how urban planning and architecture play an important role in city design and the social integration of its citizens. Citizen perception of the physical environment influences the quality of public spaces in cities. Indeed, the latter constitute complex political-cultural products, characterized by our values and collective imagination. In this way, there is an effect on individuals' feelings of vulnerability, since citizens can perceive themselves as victims of crime. We must understand how the impact and relations of these perceptions within the dynamics of a society in which aggressive tendencies and violent behaviour are frequently observed. We also highlight the urban dimension of Caracas' neighbourhoods, reflecting the city's segregation, inequality, and fragmentation owing to political, institutional, and technical obstacles. In conclusion, citizen insecurity in Latin America affects inhabitants' quality of life, generating fear and uncertainty, limiting their movements and activities. Urban violence creates divisions and conflicts between different social groups, undermining social cohesion and well-being. The phenomenon thus violates human rights, such as freedom of movement and physical integrity. The many manifestations of violence in Venezuela makes it relevant to study the complexity of this phenomenon, particularly urban violence.

Keywords: urban violence; fear of crime; citizen insecurity; perception of insecurity; Caracas; Venezuela.

1. Construir ciudades seguras en contextos inseguros

Este artículo de investigación busca comprender como la planificación urbanística y la arquitectura juegan un papel fundamental en el diseño de la ciudad y la integración social de sus ciudadanos, mediante el estudio de un fenómeno que se presenta de manera prominente, especialmente en América Latina, como lo es la inseguridad ciudadana, y, a través de un ámbito de estudio concreto: la ciudad de Caracas (fig.1). Con la intención de conocer las causas, el alcance y las consecuencias de la violencia urbana, abordando el miedo al delito desde las posibilidades de su prevención y la necesidad de enfatizar sobre su entorno físico y cómo puede influir.



Fig.1. Caracas Sangrante. Fuente: Garrido (1996). ©Archivo Fotografía Urbana

La aproximación a la ciudad de Caracas desde este foco de investigación pretende mostrar cómo la utilización de espacios de convivencia, las actividades y las dinámicas cotidianas se han modificado como resultado de la inseguridad provocada por las acciones de agentes criminales, cuya amplia presencia influye en la calidad de vida de la población. Desde el punto de vista espacial, se busca reconocer los signos del fenómeno *violento* urbano en el territorio en que principalmente son protagonistas las amenazas y la escalada de conflictos internos (Briceño-León, 2016).

En América Latina, la inseguridad es un problema grave que afecta a muchas ciudades y países. Los factores que contribuyen a la inseguridad son variados y complejos, incluyendo la segregación, la desigualdad, el acceso limitado a servicios públicos, la falta de oportunidades económicas, y la corrupción, entre otros. En Venezuela, dicha violencia ha estado determinada por su realidad histórica, política, económica y sociocultural. En las urbes, la violencia adquiere distintas formas que se expresan de manera diferenciada en los fragmentos que las c

conforman; uno de esos fragmentos son los barrios populares de Caracas, por ejemplo. Durante décadas, los barrios autoproducidos, caracterizados por niveles de desigualdad y pobreza alarmantes, han sido los más afectados: la violencia los sacude y golpea con mayor fuerza. Estas comunidades populares enfrentan situaciones delictivas que han desencadenado y aumentado la tasa de homicidios, donde la criminalidad es un escenario que ocurre dentro de un contexto de impunidad instaurada, aunado a la falta de justicia y a la abstinencia de las instituciones, a las cuales compete la seguridad pública para intervenir en la prevención o resolución de estos conflictos (Briceño-León, 2016).

Como suele ocurrir en las ciudades de América Latina, algunos aspectos físicos que se vuelven característicos pueden convertirse en oportunidades para el delito y la violencia. Según narra Briceño-León (2016) existen cuatro circunstancias relevantes de la geografía y el diseño urbano (condiciones físicas) que pueden convertirse en oportunidades para que los actores motivados puedan cometer delitos. Estos son: la iluminación, la trama urbana, los accesos y los nodos o bordes de las zonas urbanas; y donde Caracas cumple con cada una de estas características, por lo que la convierte en ejemplo de dicho funcionamiento.

No solamente eso, las causas normativas, como también hace mención el autor, representan una oportunidad al delito en las ciudades, para ello se requiere de la existencia de actores motivados, que no exista protección y que el castigo sea una amenaza menor. Los actores motivados pueden encontrar unas condiciones físicas que ofrezcan oportunidades para el delito y la violencia, pero el contexto social es igualmente determinante para que se haga efectiva su ocurrencia.

En ese sentido, las ciudades en Venezuela han crecido bajo dos sistemas normativos, el formal y el informal. El casco tradicional y las nuevas zonas planificadas han tenido como orientación y pauta unas normas de ocupación del territorio y de construcción distintas de las que han tenido las zonas de urbanización informal que, por lo regular, fueron construidas contra o al margen de la legislación vigente. En palabras de Calderón: "El resultado es que se tiene dos ciudades conviviendo de una manera integrada y separada al mismo tiempo", (Calderón, 2007, p. 556). En pocas palabras, la configuración de la trama urbana puede aumentar la probabilidad de actuación por parte de los delincuentes en espacios que se convierten en escenarios de fácil acción o que coartan la eficacia de los cuerpos de seguridad. El trazado irregular y esporádico de las calles ofrece multiplicidad de perspectivas que facilita la acción de los delincuentes, ocultándose o acechando a sus víctimas en los laberintos edificados. Esas mismas condiciones los hacen más difíciles de controlar, ya que los cuerpos policiales experimentan problemas para acceder a la zona y pueden ser blanco de agresiones por parte de las pandillas criminales (Briceño-León, 2016).

2. El malestar urbano

El urbanismo es una herramienta de gobierno de la ciudad y su puesta en práctica está articulada a las relaciones de poder; tanto en el mantenimiento de la atomización de los ciudadanos como en su reagrupación dentro de espacios controlados. El urbanismo permite mantener aislados y juntos a los habitantes de una ciudad (Debord, 2003 en Carrión Mena y Núñez-Vega, 2006, p. 13).

Es preciso adentrarse en el estudio –desprejuiciado– de la (in)seguridad, dejando a un lado, por momentos, lo cuantitativo, y tomando en cuenta los hábitos de vida, de comunicación, la vida en comunidad, el ataque sistemático por parte de los medios, las redes sociales o plataformas digitales con noticias violentas, entre otros. Estos factores no sólo inciden en menor o mayor proporción en la construcción del sentimiento de inseguridad, sino que determinan la existencia de necesidades distintas en este ámbito. Por lo tanto, es preciso redefinir la

seguridad de manera que exceda la esfera de lo criminal y se identifique con la libertad –de expresión, de movimiento, de reunión–, con la convivencia y la lucha contra la impunidad que impida que los más perjudicados por el modelo de sociedad actual se conviertan en los puntos de mira de las inseguridades y frustraciones del resto. Es una realidad que no existe solamente una definición de seguridad, sino tantas como personas habitan el territorio e influenciadas por factores subjetivos, y que la gestión pública debería garantizar la satisfacción de cada una de ellas (Naredo Molero, 2002).

Anteriormente, en las sociedades posindustriales el sentimiento de “malestar urbano” se originaba sobre todo de la imposibilidad de planear el futuro, de la crisis del Estado de Bienestar, marcada por una creciente precariedad laboral y por el recorte de la protección social, de la competitividad aprendida desde la infancia, y de la sensación de carecer de alternativas (Naredo Molero, 2002) en un momento en el que decisiones fundamentales para las ciudadanas y los ciudadanos, son tomadas en esferas cada vez más lejanas. A su vez, la obsolescencia de las estrategias primarias (comunitarias) de control social en las ciudades actuales, se debe en gran medida a la pérdida de los lazos de vecindad y de la falta de comunicación entre personas y grupos.

Más adelante, se profundizará en el inmenso abanico de significados atribuibles a la falta de seguridad, aunque lo que ocurre comúnmente es que se asocia casi exclusivamente con el fenómeno de la criminalidad en su dimensión individual. Por lo tanto, es frecuente que la inseguridad se defina de la manera siguiente: "El uso o amenaza de uso de la fuerza física con la intención de afectar el patrimonio, lesionar o matar a otro o a uno mismo", (Briceño-León et al., 1997, p.3). Pero, además, es habitual que se sitúe en un escenario urbano. En el caso de América Latina, esta precisión es muy pertinente ya que una de las características ha sido la urbanización acelerada, dando lugar a que la mayor parte de la población se concentre en las ciudades.

A pesar de que un análisis más exhaustivo llevaría a constatar el malestar urbano en una serie de sucesos que van más allá de esta dimensión particular, el crecimiento acelerado a partir de los 80 de las principales ciudades de América Latina de la relación violencia/criminalidad y, especialmente, de la criminalidad violenta, ha llevado a que adquiera prioridad este aspecto. Las estadísticas internacionales así lo corroboran cuando denotan un aumento cuantitativo y una transformación cualitativa de este fenómeno en las grandes ciudades de América Latina (Del Olmo, 2000). No obstante, no se pretende hacer un análisis a profundidad de los aspectos relativos de la (in)seguridad ciudadana, ya que se trata un tema muy complejo, pero sí es vital resaltar las estructuras imaginarias de los sujetos afectados y el discurso que tienen en torno a su propia experiencia, ya que depende más del alcance de sus vivencias personales, directas o indirectas, y de las que pueden tener sobre la posibilidad de convertirse en víctima un entorno determinado. De este modo, el miedo o la inseguridad pueden ser específicos, pero en general son ideas muy confusas, variadas e ineludibles que se desenvuelven en un plano –especialmente– emocional.

En este sentido, estudiar los hechos de violencia de una ciudad trae consigo una serie de problemas metodológicos que llevan a tomar en consideración diversas variables. Sobre todo, porque continuamos sosteniendo la idea de que al analizar cómo se establecen las relaciones sociales de violencia, podemos descubrir la causa principal y, posiblemente, la mejor explicación de por qué ocurren (Del Olmo, 2000). En este sentido, se presentan una serie de recursos teóricos que se sitúan entre la acción individual y la estructura social. De la misma manera, se incluyen los conceptos de hechos violentos, escenarios y campos sociales, para distinguir entre las violencias que ocurren en el ámbito público y privado. En última instancia, las manifestaciones de violencia son consideradas como formas extremas de relaciones de lucha social en las que se involucran actores que pueden ser víctimas o agresores, y que deben ser caracte

rizados por su distribución de edad y género. Y, a su vez, los escenarios son entendidos como la combinación de los actos violentos (identidades sociales de los autores, dirección, recursos utilizados, marcos normativos involucrados) que permiten su interpretación e inserción en los campos más amplios de conflicto social. Por lo tanto, se pueden identificar los campos sociales de conflicto como conjuntos de relaciones e instituciones económicas, políticas y sociales, así como principios éticos y simbólicos, que dan lugar a acciones violentas. Los escenarios, por otro lado, se refieren a las circunstancias de enfrentamiento permanente en los que se manifiestan estos campos sociales de conflicto con relación a los principios fundamentales del funcionamiento de una sociedad (Del Olmo, 2000).

2.1 *¿Existe un origen –específicamente– urbano en la violencia?*

La Sociología Urbana se dedicó desde sus inicios al estudio de la relación entre el ser humano y el medio natural donde le tocaba vivir y sobrevivir. Buscaba entender los mecanismos de adaptación y transformación del medio natural que usaba la sociedad humana, y cómo los seres humanos se organizaban, cooperaban y competían, para poder llevar a cabo esa tarea. Paralelamente, se dedicó a estudiar el comportamiento social en el medio urbano, procurando entender cómo el medio natural, el medio construido y la aglomeración de personas allí congregadas influenciaban la manera de actuar y pensar de los humanos (Park, 1915 en Briceño-León, 2016). Por mucho tiempo, la ciudad era un inmenso laboratorio donde se podía estudiar de manera privilegiada el ser humano, pues la ciudad es tanto un conjunto de condiciones físicas como también una moral, un estado mental, unas tradiciones y cultura. En la vida urbana, las necesidades y pasiones humanas son controladas y reguladas por una moral que las ensalza, y que es el producto del compromiso de generaciones pasadas y de los esfuerzos de regular la conducta del presente. Ahora bien, la ciudad es un todo, pero tiene también sus partes diferenciadas, no es territorio homogéneo, ni físico ni socialmente, pues hay unas zonas que muestran unos rasgos físicos y sociales que otras no tienen. La influencia del medio ambiente en los individuos se relaciona con la ciudad como un todo, por eso para Park la organización de las comunidades cumplía un papel relevante en el control o la expansión del delito y la violencia juvenil (Park & Burgess, 1925 en Briceño-León, 2016).

La ciudad como causa –urbana– del delito se encuentra en el modo de vida de la urbe como totalidad y en las áreas en las cuales habitan y se desenvuelven los individuos de manera singular. Pero ¿Cuáles son los motivos para que la ciudad o algunas de sus zonas inciten a la conducta delictiva? Se plantea entonces el problema de la falta de comprensión de la relación de “las violencias” con la ciudad –y viceversa– que según Carrión (2008) ha llevado a varios equívocos, entre los que se pueden señalar –al menos– dos que son fundamentales, el primero –la política– consecuencia del otro –las concepciones–. En este sentido, se entiende por concepción aquella visión dominante que surge de la irresistible tentación metodológica de encontrar causalidad en la violencia urbana a través de un (anti)urbanismo insostenible, lo que lleva a pensar que la violencia en la ciudad es sinónimo de violencia y que la ciudad, en sí misma, es la raíz de la violencia, lo que resulta en la criminalización de la ciudad. Es decir, se asume que la violencia es urbana y que lo urbano es su causa. En otras palabras, como el autor aclara, la definición de violencia urbana tiene tres interpretaciones: una que atribuye a lo urbano la cualidad de ser la causa; otra que la considera como un tipo específico de violencia; y la tercera que la presenta como si fuera lo mismo que la violencia (Carrión, 2008).

A fin de dar respuesta se contrastan dos grandes dimensiones: la primera se refiere a la dimensión física, al medio ambiente construido; y la segunda, a la dimensión social, cultural o normativa. En algunas interpretaciones ambas dimensiones se combinan de manera equili

brada, en otros casos se privilegia una u otra dimensión, hasta llegar en algunos casos a hacer desaparecer la otra de tanto minimizarla o ignorarla (Briceño-León, 2016).

2.2 *La violencia urbana*

La ciudad como proyección de la sociedad sobre el terreno, es decir, no solamente sobre el espacio sensible sino sobre el plano específico percibido y concebido por el pensamiento, que determina la ciudad y lo urbano. (Lefebvre, 1969, p. 10).

La ciudad más allá de un medio en el cual se despliega la actividad humana, es un medio físico que afecta el comportamiento de las personas; no es un territorio pasivo, sino activo, que influye, condiciona y causa un tipo de conducta en los seres humanos. La ciudad, en sus múltiples formas y circunstancias, es considerada como causa de la violencia o, de su contrario, del orden social, moral y civilizado. Del mismo modo, Carrión (2008) señala que no se puede negar que la violencia genera un tipo particular de organización espacial a través de la proyección de los imaginarios del miedo –tal como se explicaba– que se convierten en un elemento constructor de ciudad, o que la conflictividad de la ciudad sí produce una violencia específica. Lo que supone una relación dialéctica entre ellas y no un determinismo unidireccional y unívoco, bajo un orden sucesivo, nacido en los llamados factores de riesgo. De hecho, al menos desde este punto de vista, se pueden encontrar las interrelaciones que surgen desde la violencia hacia la ciudad y desde ésta a las violencias, debido a que no se puede eludir que las producciones sociales de la ciudad y de la violencia tienen también consecuencias significativas en el otro componente de la ecuación (Carrión, 2008).

Bajo esta premisa, es necesario ir más allá de aquellas metodologías que interpretan las relaciones entre violencia y ciudad como meras manifestaciones patológicas derivadas de atributos –factores–, cuando realmente se trata de poner en valor el componente de lo social. Como fuerzas adaptativas de su entorno. Esta incógnita pertenece al hecho de la ciudad como contenedor de los hechos delictivos –lugar físico de las acciones violentas–, suponiendo que existe una autonomía de esta frente a la violencia. De acuerdo con estos planteamientos la ciudad es un espacio de asentamiento humano, caracterizado por un conjunto de actividades, económicas, culturales, sociales, políticas, entre otras, que responden al tipo de uso y de diseño espacial. En otras palabras, la ciudad ofrece un tipo de arreglo espacial acorde con esas actividades, así como con los significados y necesidades de los seres humanos (Toro, 2012). Desde ese punto de vista la ciudad está atravesada por un conjunto de dimensiones, no exclusivas a la arquitectura, el urbanismo o la ingeniería, sino que también forman parte de ella la dimensión económica, cultural, política, jurídica, ambiental, entre otras. Para ello, la ciudad debe entenderse como un fenómeno vivo y permanente, que está ligado a la cultura con la que se comparte la característica de la complejidad de las diversas formas de sociedades que se manifiestan en ella (Ladero 1989; Toro, 2012); en donde además de existir sociedades en que se expresa la solidaridad mecánica también siguiendo a Durkheim, citado por Carbonnier (1977) se expresa una solidaridad orgánica, donde el consenso resulta de la diferenciación dado que los individuos no son iguales, sino diferentes, producto de la división social del trabajo.

Dicho esto, Carrión (2008) menciona que, de existir una relación histórica entre ciudad y violencia, también habría que interrogarse respecto de si hay una violencia particular que se vive en las ciudades y/o si la ciudad es un escenario contenedor de ella. Como adelantábamos en párrafos anteriores, si la ciudad –como construcción social– reúne la mayor diversidad posible en un territorio relativamente reducido (densidad), es factible pensar que se trata de una cadena de relaciones donde, por un lado, se potencian los conflictos sociales –algunos de los cuales, si no se los procesa adecuadamente, pueden desembocar en hechos de violencia típicamente ciudadanos, –violencia urbana– y, por otro, que, debido a la densidad y al tamaño de la aglomeración, existe una tendencia hacia la concentración de los eventos violentos –geografía de la violencia–.

En tal sentido, como comunica Álvaro Guzmán (Carrión, 2008, p. 116) que a la violencia es “necesario concebirla como un producto de una relación social de conflicto que, en consecuencia, vincula por lo menos a un par de oponentes, actores, individuos o colectivos, pasivos o activos en la relación”. Además, la ciudad, concebida por uno de los estudiosos clásicos del urbanismo moderno, Louis Wirth, debería entenderse en términos de “un asentamiento relativamente grande, denso y permanente de individuos socialmente heterogéneos” (Carrión, 2008, p. 116).

Cabe destacar que la violencia –como relación social particular del conflicto– data de tiempos inmemoriales, al grado de que se podría afirmar que es consustancial a la ciudad. No obstante, las violencias que existían en las ciudades del pasado son completamente distintas a las que existen en la actualidad, debido a que la relación violencia-ciudad va variando históricamente. Por lo que se puede afirmar que las violencias viven un proceso de cambio constante, sea por la vía del incremento de su magnitud o de la transformación de sus características. En consecuencia, a las dinámicas en los cambios de la violencia y de la ciudad les corresponde la mutación de la relación entre ellas, que convergen en una concentración de hechos violentos y en la presencia de una violencia típicamente urbana. En todo caso, no se puede desligar la violencia de la ciudad, en el sentido en que se observa un traslado de la violencia del campo a la ciudad, un incremento de las magnitudes y una diferenciación sutil entre las violencias de la ciudad y las del campo, que definen, en su conjunto, el concepto de violencia urbana. Esto es, de una violencia particular, que se desarrolla en la ciudad –como escenario– y en un tipo de urbanización proclive a la generación de una violencia específica, generalmente vinculada a los asuntos de convivencia social. Es decir que, con la urbanización de la violencia tenemos por un lado que la ciudad es productora de un tipo particular de violencia urbana y, por otro, la condición de un escenario contenedor de las violencias, en el sentido de ser una práctica social que se desarrolla y expresa en un entorno físico (Carrión 2008).

3. (In)seguridad ciudadana

En sentido amplio o integral –la Seguridad Ciudadana– es aquella condición o situación de una comunidad que permite el libre y pacífico ejercicio de los derechos humanos de sus habitantes, acompañada de la conciencia de esta condición por su parte, así como la razonable expectativa que esta situación se mantendrá en el tiempo (Salinas Escobar, 2007, p. 1).

Además de este amplio concepto que ofrece Salinas, encontramos otras definiciones desde una perspectiva más normativa, definiendo a la Seguridad Ciudadana como la salvaguarda de las personas y sus posesiones frente a cualquier acto violento que amenace los derechos fundamentales reconocidos por la constitución, en particular, el derecho a la vida, la libertad personal, la inviolabilidad del hogar y la propiedad (Hurtado Martínez, 1999). Otra definición que se hace bajo esta perspectiva es la de Alonso Pérez (Huesca González, 2007, p. 26):

La seguridad ciudadana es una situación social en la que no existen riesgos o peligros para los ciudadanos, o, es decir, que esos pueden ejercer libremente sus derechos y libertades, sin que exista obstáculo para ello [...] Se trata de una situación que debe garantizar a los ciudadanos el libre y pleno ejercicio de todos sus derechos y libertades que ostentan, tanto individuales como colectivos, en el marco de la Constitución.

Como se ha afirmado antes, la seguridad es un fenómeno social extremadamente complejo en el que intervienen multitud de factores de diverso tipo: desde la calidad de vida, hasta el homicidio, desde el urbanismo, hasta la cohesión social, desde el desempleo hasta la capacidad de rehabilitación, etc. Ahora bien, se tendría que reflexionar si la sociedad puede resolver toda

esta conflictividad demandando acciones tan simples y elementales: más policías, mayores penas, más prisiones. Tal como lo menciona Carrión (2005) mientras la inseguridad va ligada a la desprotección, la seguridad ciudadana se refiere a la existencia de un orden público ciudadano que elimina las amenazas de violencia en la población y permite la convivencia segura.

En todo caso, la inseguridad se encuentra suscrita a las condiciones de una comunidad en la que una parte importante de sus residentes no pueden disfrutar plenamente de sus derechos humanos en paz y libertad, o sienten miedo de que estos derechos les sean arrebatados debido a acciones violentas de cualquier tipo. Por ejemplo, en Venezuela, resultado de una combinación de factores sociales, culturales, políticos y económicos, que incluyen la pobreza extrema, la desigualdad social, la falta de servicios básicos y públicos, la corrupción e impunidad. Además, que no vislumbran ningún cambio positivo a corto plazo en la situación.

De este modo, los grupos humanos presos del miedo pierden la libertad al huir de los espacios públicos que es el lugar donde aquella debe y puede ejercerse. Las sociedades cautivas del miedo son aquellas en las que la irracionalidad prevalece, lo que implica que son fácilmente susceptibles a adoptar soluciones autoritarias (Gorgal, 2002). El círculo vicioso entre abandono de los espacios públicos y la multiplicación de los miedos y de la inseguridad ciudadana se han de romper no solamente mediante las políticas de seguridad: preventivas, disuasorias, represivas. O las políticas estructurales: sociales, económicas, culturales, sino también con una política de espacios públicos ambiciosa que tenga en cuenta la seguridad ciudadana. Siguiendo a Borja y Muxí (2003) se pueden observar varios factores preocupantes relacionados con la calidad formal del espacio público, tales como su mantenimiento, iluminación, diversidad de usos, accesibilidad, presencia de servicios y actividades, y vigilancia. Además, la relación del espacio público con su entorno es también un factor importante, ya que una integración efectiva con calles, comercios, equipamientos y viviendas puede facilitar la seguridad a través de una potenciación mutua de los usuarios. Por consiguiente, la presencia de personas es crucial para garantizar la seguridad del espacio público, lo que implica la continuidad de su uso social, la creación de trayectos agradables y su accesibilidad para todo tipo de personas y grupos.

Es importante que la ciudad implemente estrategias de adaptación que puedan hacer frente al sentimiento de inseguridad generado por la violencia. En la actualidad, la seguridad urbana se considera un tema mucho más amplio que el enfoque tradicional, reconociendo que el problema de la delincuencia es sólo una parte importante y que se encuentra relacionado con otros fenómenos, tales como la conducta antisocial, la calidad de vida, la calidad del diseño de los espacios públicos, el desorden y el miedo al delito (fig.2). En este orden de ideas, al ser la seguridad un derecho democrático fundamental, Borja y Muxí (2003) menciona que las instituciones políticas, las administraciones públicas, la justicia y la policía deben garantizarla y, en consecuencia, se deben prevenir o reprimir las conductas que amenacen o conculquen ese derecho. Sin embargo, la seguridad urbana es algo más que la ausencia de delitos es una percepción y, como tal, una construcción social. Esta percepción es decisiva para que el ciudadano decida sobre sus actividades y relaciones sociales e influirá en sus actitudes en su grado de solidaridad y tolerancia y en las demandas de respuestas represivas.



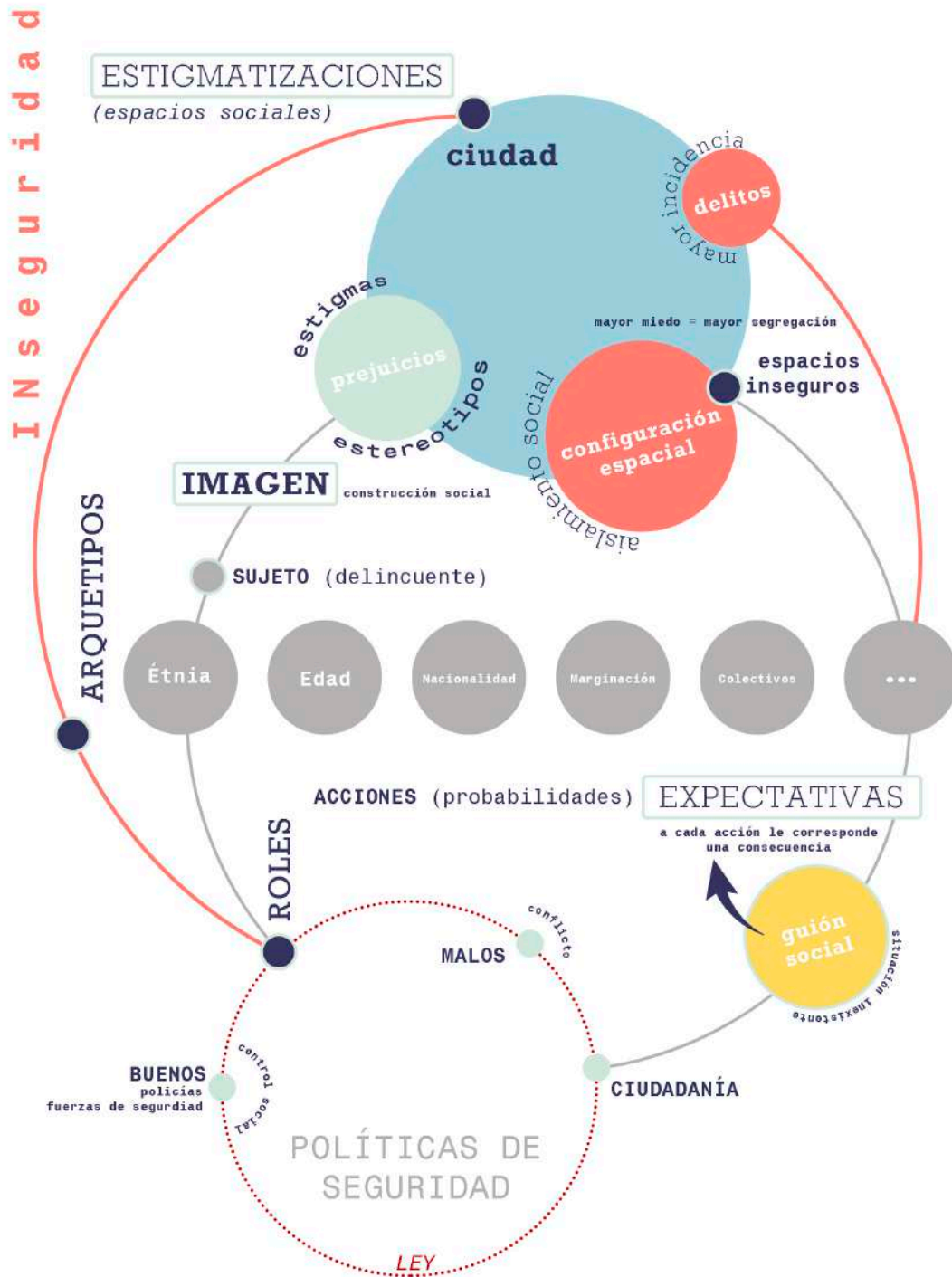
Fig.2. Factores y modelos de la inseguridad ciudadana. Elaboración propia.

3.1 *El imaginario social de la inseguridad ciudadana y miedo al delito*

Los imaginarios sociales son esquemas sociales generalizados e institucionalizados que dan sentido y un patrón de actuación a la vida cotidiana. Los sujetos somos constructores y constructos de la realidad, somos agentes activos en continuo proceso de reelaboración. Como señalan Berger y Luckmann: “La sociedad es un producto humano. La sociedad es una realidad objetiva. El hombre es un producto social” (Huesca González, 2007, p.28). Podemos entender que los imaginarios sociales son mecanismos que permiten a las personas de una sociedad determinada acceder a la realidad en un contexto temporal y espacial específico. Estos imaginarios proporcionan categorías de comprensión de los fenómenos sociales y establecen lo que se considera normal y lo que no. En resumen, influyen en la percepción de la realidad por parte de los ciudadanos de una sociedad (Hernández y Valdivia, 2004).

Por otra parte, se puede resumir como la creación de imágenes con sentido que nos permiten acceder a la interpretación de lo real (Pintos 1994). Las afirmaciones que realizan estos autores (fig. 3) nos llevan a considerar también las funciones esenciales de los imaginarios sociales, su capacidad de generar arquetipos, roles, expectativas y estigmatizaciones (Huesca González, 2007).

Se puede observar una tendencia a buscar soluciones para el sentimiento de inseguridad a través de la protección de nuestra integridad física y de nuestros bienes, que se extiende a nuestras viviendas, propiedades y entorno residencial (Bauman, 2003). Dentro de este marco, la inseguridad ciudadana es también un imaginario social, el imaginario social del delito, el crimen y la delincuencia. Es por tanto un esquema social generalizado que genera arquetipos, roles, expectativas y estigmatizaciones con respecto al tema de seguridad, y que otorga un sentido a la vida cotidiana en la medida que nos permite entender la realidad social de nuestro entorno (Huesca González, 2007). Ahora bien, no se puede obviar que la seguridad ciudadana –en tanto que es una construcción social determinada en un contexto sociocultural determinado– es un término que actualmente, y en general, hace referencia a la percepción del riesgo de ser víctima de un delito.



Imaginario social del delito
 Fuente: Hernández, J. & Valdivia, R. (2004)
 Diagrama: Elaboración propia

Fig.3. El sentimiento de inseguridad y miedo al delito. Elaboración propia.

4. Imaginario urbano de la violencia en América Latina

Hasta hace un siglo, las ciudades de América Latina tenían una superficie y población insignificantes. Eran ciudades pequeñas y pobres donde comenzaban a mostrarse los contrastes entre la abundancia de unos pocos y la pobreza de muchos. Ricos y pobres vivían en estrecha cercanía. Los espacios urbanos mantenían cierta coherencia. Los Estados no eran aún protagonistas. Nadie se preocupaba de las demandas de empleo, ingresos, servicios, viviendas e infraestructura urbana. En esas décadas y en los años siguientes comenzó a consolidarse el poder económico, político y cultural de las capitales nacionales. Allí, y en unas pocas ciudades de provincia, se afianzaron las élites económicas. Se perfilaron como centros de recepción de inmigrantes que no alcanzaban o no deseaban radicarse en los pueblos y áreas rurales, o huían de ellas ante sistemas de tenencia del suelo y de explotación laboral injustos. Por lo que, durante mucho tiempo, el aumento en la proporción de la población viviendo en áreas urbanas de los países latinoamericanos como Venezuela fue, en gran parte, consecuencia de la concentración de oportunidades: actividades económicas, oficinas públicas, servicios e inversiones (Consellería de Obras Públicas, 1993).

Los seres humanos no son ni malos ni buenos en sí mismos, sino que son las condiciones de la sociedad, de las relaciones sociales que se establecen, las que por un lado generan oportunidades y por el otro oponen resistencia al delito (Briceño-León, 2016, p. 125).

La rápida urbanización del pasado impulsada por estos factores políticos y económicos tiende a declinar por las posibilidades de retornar un crecimiento económico tan generalizado y rápido en la región como el vivido durante las décadas de los 50, 60 y 70. No obstante, muchas aglomeraciones de América Latina siguieron agregando en número importante de habitantes, y muchas de ellas son capaces de duplicar su población en veinte o quince años o menos, sobre todo por el auge de las zonas periurbanas de las áreas metropolitanas de mayor tamaño, como Caracas.

Efectivamente, desde hace décadas estas circunstancias no han mejorado sustancialmente, y es posible seguir hablando de las mismas problemáticas hoy en día (fig. 4). La eficacia de las actuaciones de carácter público requiere el conocimiento cada vez más completo y preciso de los fenómenos que demandan intervenciones de las instituciones; sobre todo, cuando estamos en presencia de fenómenos complejos que determinan del dinamismo de las sociedades contemporáneas. La pobreza, la exclusión, la marginalidad son manifestaciones de una patología social, que sólo pueden encontrar una respuesta racional y eficaz en presencia y actuación categórica de instrumentos sociales dispuestos para tales fines, dentro de los cuales, las instituciones territoriales juegan un papel protagónico, esencial, por su propia naturaleza y origen (Rodríguez García, 2003).

4.1 Segregación, desigualdad y fragmentación

La desigualdad social, presente en la vida urbana de Latinoamérica, provoca segregación territorial, y viceversa. Los problemas ambientales, de infraestructuras, de vivienda, socioeconómicos, de inseguridad ciudadana, de cobertura de servicios, etc. afectan de manera muy distinta a cada grupo social y a cada barrio de la ciudad. En la medida que las clases medias y altas buscan protegerse de las amenazas de los más desfavorecidos, la ciudad se fragmenta a través de la construcción de productos urbanos autosuficientes, cerrados social y físicamente, como muros de gran altura, verjas electrificadas y guardas de seguridad privados. Por consiguiente, existe un aumento de la segregación y tensiones sociales generadas entre estos polos de la población. Esta desigualdad social se ve reflejada en el aumento de la violencia, la frecuencia de delitos y los niveles alarmantes de impunidad.

De acuerdo con Albornett (2004) el barrio se construye ante todo como proyecto colectivo –público– que trasciende la mera solución habitacional –individual– o funcional. Construyendo su barrio, sus habitantes intentan construir su propia identidad, que es en fin su proyecto de ciudad, y también de sociedad. El barrio forma parte de la ciudad formal que lo contiene y sustenta, y que ésta, para mal o para bien, se entrelaza con él más allá de lo físico, en un proceso de interacción tecnológica, social y económica que marca profundamente su evolución y carácter. A lo interno, el barrio es un eje que concentra y potencia las fuerzas sociales, culturales y económicas que lo engranan a la ciudad.

De la misma manera, las zonas de barrios son asentamientos urbanos con niveles de urbanización precaria, que se manifiestan por las insuficiencias de variado tipo. Estas se presentan, tanto en la vivienda propiamente dicha como en su entorno urbano (fig. 5). Hay carencias de los servicios que proveen las redes de infraestructura básica como el transporte, agua o electricidad, o simplemente ausencia de estos, insuficiencias en el equipamiento urbano, carencia de espacios públicos, poca accesibilidad, e inestabilidad en términos de los riesgos geológicos e hidráulicos (Vallmitjana, 2004).



Fig.5. Fachada norte de "El Helicoides". Fuente: Paolini (2012).

Ahora bien, dado que el barrio es un fenómeno urbano que se inscribe en un contexto mayor, es necesario hacer algunas consideraciones previas. La ocupación preferencial del espacio urbano ha sido, tal vez, un signo que caracteriza el modo de vida de la mayoría de la población mundial, especialmente a partir del siglo XX donde en casi todos los países se produjo un cambio en el patrón del modo de vida en sus poblaciones pasando, en su mayoría, del medio rural al medio urbano. Así, la ciudad como ámbito de actividad y producción económica y cultural se convirtió en un centro de atracción extraordinario para millones de personas que, a medida que se desplazaban hacia ella, formaron parte ya no sólo de un modo de ocupar y habitar el espacio, sino también de un proceso que terminó por generar un modo de vida urbano con características propias que lo constituyeron en referencia cultural e identitaria para generaciones sucesivas (Giuliani, 2007).

4.2 *La impronta política en Venezuela*

En este capítulo se busca fundamentalmente desarrollar algunos aspectos relacionados con el proceso de urbanización de la capital venezolana y el surgimiento y consolidación de la sociedad urbana constituida por lo que hoy se siguen denominando barrios. Al igual que ya se han abordado anteriormente —de manera breve— los territorios autoproducidos, se quiere llamar la atención respecto a la necesidad de la arquitectura y el urbanismo, como ciencias y profesiones, de actuar en el paradigma de la ciudad de Caracas —y su evidente abandono— con respeto a la complejidad social y territorial que se ha ido conformando.

Hablar de los procesos urbanos venezolanos, especialmente de Caracas, implica referirse a espacios construidos de una gran heterogeneidad, no solo desde el punto de vista morfológico sino también económico-social-político-cultural, que se articulan en una totalidad compleja poco conocida. Por ello es también necesario incluir, aunque sea muy brevemente, la cuestión política.

De una manera general, el contexto político influye en las dinámicas sociales, mientras que éstas determinan, en parte los patrones y las cualidades espaciales y sociales del territorio en la que se dan sus dinámicas. Cuando se habla de dinámicas urbanas, el contexto político tiene un impacto directo importante en la forma de la ciudad y en su organización social. Cuando, además, no se trata de cualquier ciudad sino de la capital de un país fuertemente urbanizado, este impacto tiene muchas probabilidades de ocasionar reacciones en cadena, a la escala de todo el territorio nacional o regional. Pero cuando se trata de un país donde un proceso que se califica de revolucionario proyecta una modificación global de las aglomeraciones y del paisaje urbano, se evidencia que las políticas públicas en materia de ciudad y de urbanismo son proyectos políticos más que proyectos urbanos (Bolívar, 2008).

En efecto, existe un notable letargo social y desconocimiento en la magnitud de la indiferencia por parte de los organismos responsables en materia de regulación y planificación (fig.6). En general, no existe un camino claro, más bien una copia y pega de mecanismos importados, principalmente de sociedades europeas o estadounidenses que resultan de la adaptación de los medios sociales y económicos. Probablemente transcurra algún tiempo hasta atrevernos a explorar “la jungla de asfalto tropical” (Bolívar, 2008, p. 73) que mantenemos frente a nosotros. De hecho, esto ha traído, y sigue trayendo muchas dificultades entre la planificación y las dinámicas urbanas.



Fig.6. Karakarakas Fuente: Gasparini (2014). ©Archivo Fotografía Urbana

Ahora bien, de acuerdo con lo expuesto hasta el momento es necesario destacar lo que en Venezuela se ha llamado comúnmente barrios de ranchos, señalándose que estos corresponden en términos formales a desarrollos urbanos de carácter espontáneo, no controlado, autoproducido y marginado.

Quienes fundaron los barrios, en el contexto del proceso migratorio del campo a la ciudad que se dio en el siglo XX fueron, preferentemente, campesinos pobres a quienes también se sumaron, aunque en menor porcentaje, habitantes de las mismas ciudades y extranjeros que provenían de países hermanos, que compartían con ellos su condición de pobreza. Así, es esta una característica que estuvo en el origen de los barrios y se mantiene hasta la actualidad ya que, aun cuando seguramente no pocas familias de los barrios han ido superando condiciones de pobreza de generación en generación, el barrio fue y sigue siendo habitado en su mayoría por familias de la clase popular (Toro, 2012).

Dentro del mismo orden de ideas, Toro (2012) menciona que, así como se habla del proceso de autoproducción del barrio en términos arquitectónicos y urbanísticos también ocurre, necesariamente, un proceso de permanente producción cultural. En efecto, desde el mismo momento de la ocupación inicial del terreno, se pusieron en juego las tradiciones, costumbres y prácticas sociales que eran parte de aquellos primeros pobladores. La interacción constante a través del tiempo entre la población del barrio que crecía y se sucedía generacionalmente, fue produciendo y sintetizando factores culturales y sociales que atañen a modos de relacionarse, formas de construir el hábitat, maneras de celebrar rituales y, en general, a todo lo que significa la vida cotidiana del barrio tanto en su dimensión familiar y privada, así como pública y comunitaria. De esta forma, se enmarca una cultura propia del barrio urbano, referencia para la identidad, el arraigo y el apego de quienes lo habitan y también para la ciudad de la que forma parte.

Un rasgo muy significativo de la nueva violencia urbana es que se produce esencialmente entre los pobres de las grandes ciudades (fig.7). La clase media y las zonas acomodadas consideran que los pobres son un peligro, y se sienten supervivientes de las agresiones y delitos. En cualquier caso, esto es válido hasta cierto punto. Por supuesto que la clase media sufre la delincuencia; sin embargo, quienes verdaderamente padecen la violencia, y en particular la violencia más intensa o letal, son los pobres mismos, víctimas y victimarios en este proceso (Briceño-León, 2002).



Fig.7. Barrio Santa Cruz del Este, Caracas. Fuente: Rocco (2004). ©Archivo Fotografía Urbana

Pudiera tenerse la tentación de derivar, a partir de esta cruda realidad, que la necesidad es la causa de la violencia. No obstante, no hay una relación tan exacta y plural entre ambas circunstancias, pues los países más pobres de América Latina, como los casos de Haití, Bolivia o Perú, no se encuentran entre los que tienen los índices de criminalidad más elevados. Y lo mismo ocurre al interior de los países, los niveles de inseguridad en Brasil no se viven en los estados más necesitados del nordeste, sino en las aglomeraciones pudientes de Sao Paulo y Río de Janeiro (Briceño-León, 2002). En Venezuela la mayor parte de los homicidios se dan en las entidades más prolíferas (fig.8 y fig. 9), como en el Área Metropolitana de Caracas o en los estados de Carabobo y Aragua y no en las entidades de menos poder adquisitivo, como Apure, Trujillo o Sucre (Briceño-León, 2002). Ante esta situación, surge una hipótesis alternativa que plantea que son el empobrecimiento y la desigualdad, y no simplemente la pobreza, los factores que generan la violencia urbana que estamos presenciando.

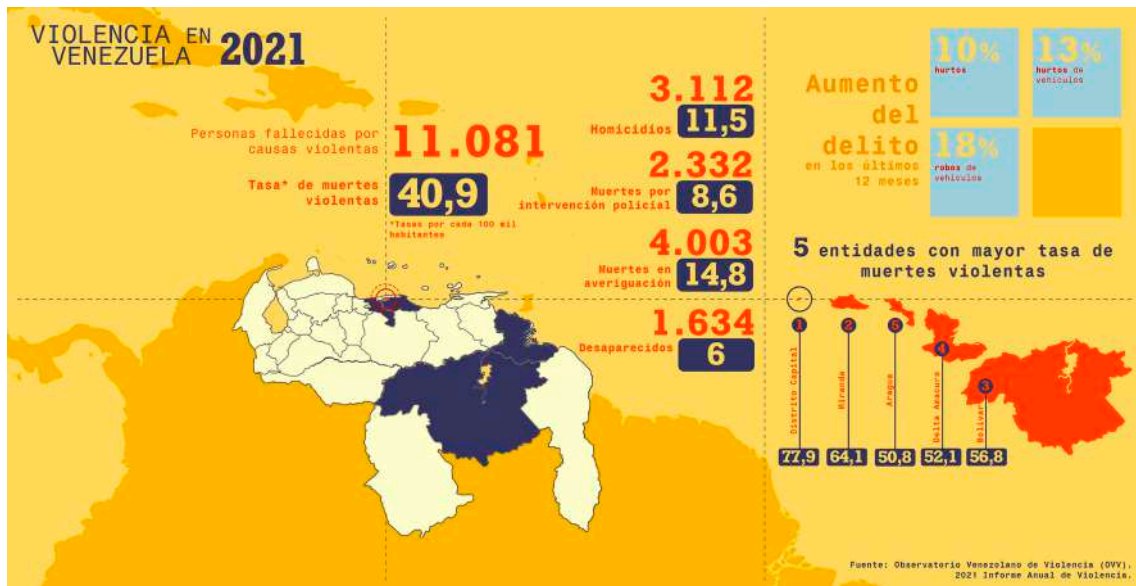


Fig.8. Indicadores de Violencia en Venezuela, año 2021. Elaboración propia.

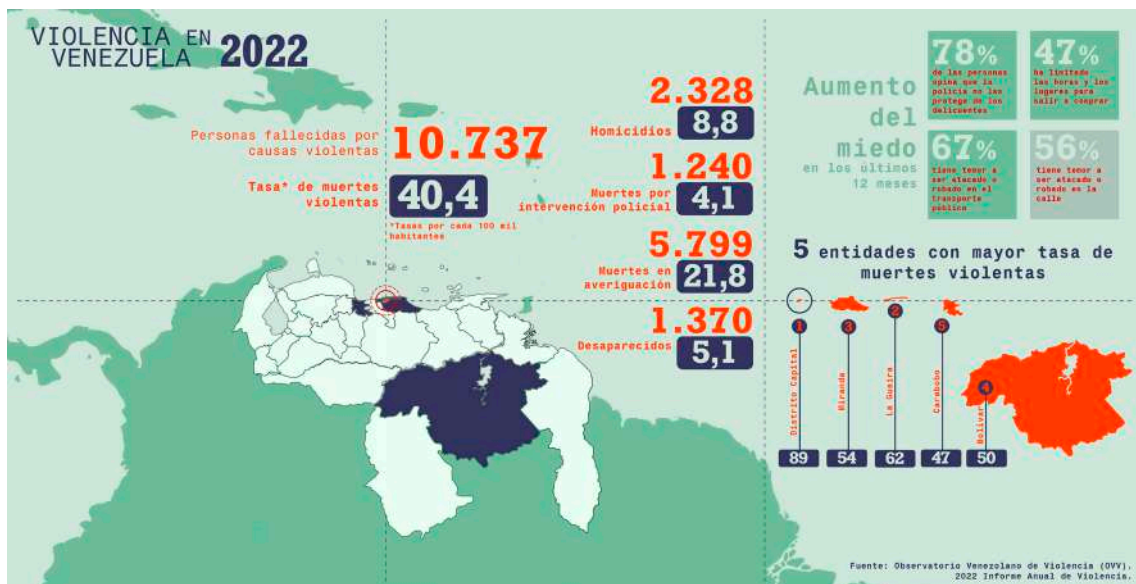


Fig.9. Indicadores de Violencia en Venezuela, año 2022. Elaboración propia.

5. Caracas: el temor a la ciudad

Como se adelanta en capítulos anteriores, los barrios no solamente acompañan a la ciudad, sino que forman parte de ella, por lo que no sería posible caracterizar y describir la ciudad de Caracas (fig. 10) sin incluir los barrios en los que habita la mayoría de su población. Pero, al mismo tiempo, no se puede negar que estas zonas no cuentan, en términos arquitectónicos y urbanísticos, con los estándares que tiene el resto de la ciudad. En este sentido, se ha visto como las grandes urbes latinoamericanas comparten modos de ocupación y crecimiento similares, donde el proceso de urbanización se encuentra y sustenta dentro de un marco histórico y normativo que en muchas situaciones le es común y les ha servido de modelo a seguir. Por ello, y por otros factores sociales y políticos, aunque el barrio se considere ciudad es evidente que adolece de la exclusión y segregación de sus habitantes.

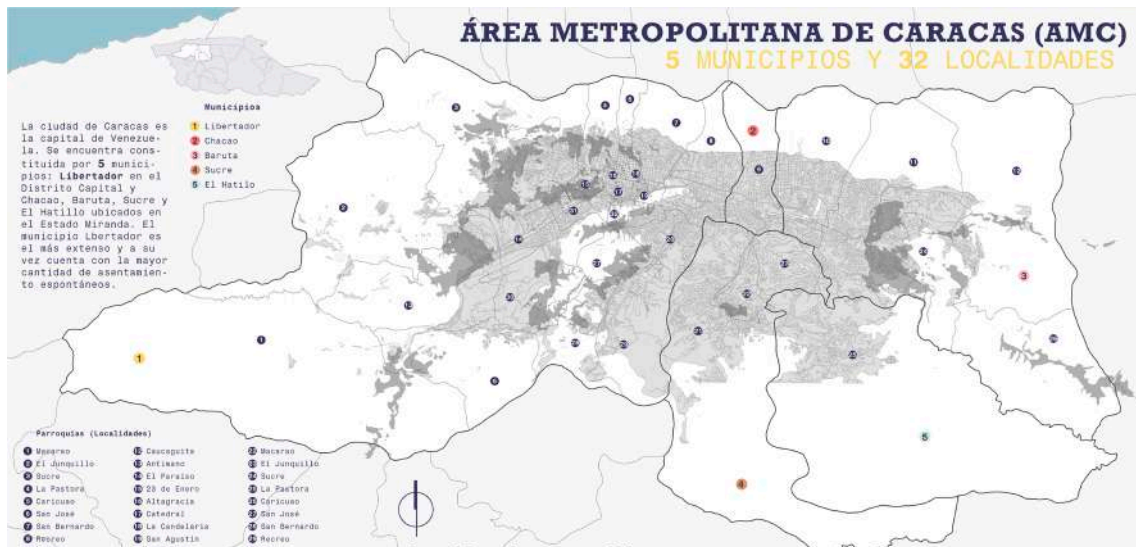


Fig.10. Área Metropolitana de Caracas (AMC). Elaboración propia.

Dentro de este orden de ideas, tanto la formalidad como la informalidad dentro de la ciudad, han estado en buena parte desprovistos de planes, políticas y normativas que favorecieran un control razonable y congruente con algún tipo de criterios que acompañen el crecimiento y el desarrollo. Pareciera que la forma en que se ha llevado adelante la planificación de las ciudades se ha caracterizado por políticas algo erráticas que, finalmente, terminaron por producir una multiplicidad de situaciones críticas que en el ámbito urbano venezolano (fig. 11) generan contradicciones en las políticas, escasez y rápido deterioro en servicios y equipamientos, incompatibilidad en el uso del suelo, discrepancias en la planificación y un sinnúmero de problemas que dada su complejidad, hoy resultan por demás difíciles de resolver ya no solamente desde el punto de vista técnico-urbano sino también desde el punto de vista jurídico.

Ahora bien, hay unas zonas donde las oportunidades para el delito son mucho mayores, pues el control social informal ha sido destruido por razones políticas o por la fuerza de los grupos delincuenciales, en las que tampoco existen los mecanismos de protección del Estado. En estas zonas no se ejerce correctamente la figura de autoridad del Estado, ni existe una autorregulación social positiva dentro las comunidades.

Según se narra en Briceño-León (2016) existen tres tipos de zonas que podemos establecer en este sentido: las zonas normativas (como se menciona en apartados anteriores), donde el Estado no puede ejercer o renunció al control territorial permanente. Son las zonas donde no ingresa la policía o si lo hace es, apenas, como en una incursión militar, basada en su capacidad de fuego y movimiento permanente, pero de donde rápidamente se retira. En algunas partes, esta entrega se ha formalizado y el gobierno le ha cedido el control social de esa zona a los delincuentes, como es el caso de las llamadas «Zonas de Paz» en Venezuela, en las cuales la policía ha tenido prohibido el ingreso a cambio de la promesa de los delincuentes de aminorar la violencia.

Un segundo tipo de zonas son aquellas donde rige una doble normativa. Por ejemplo, como advierten Llugsha y Carrión, los territorios fronterizos son siempre propicios para el delito, pues el control desigual de los mercados y la existencia de normas impositivas y penales diferentes facilitan los negocios ilegales derivados del contrabando de importación o exportación (Briceño-León, 2016). La dualidad legal favorece la conducta del relativismo normativo, pues claramente se entiende que no es un valor universal sino circunstancial y por lo tanto su cumplimiento termina siendo opcional.

El tercer tipo de zona es aquella donde la normativa criminal es la que se ha impuesto y ha sustituido al Estado. Es un territorio donde los actores organizados del delito determinan y monopolizan la oportunidad del delito. En este caso el ejercicio del dominio territorial está completamente en manos de los grupos delincuenciales que establecen las normas, y se encargan tanto de forzar su cumplimiento como de castigar a los infractores, por lo regular, de una manera oportuna y con una crueldad que excede con creces la punición del derecho penal formal. En estos casos la oportunidad del delito se modifica de ser coyuntural y transitoria a buscar hacerla permanente y recurrente, a convertirla en renta, es el paso de la pandilla que depreda a la mafia que vende protección. Aquí ya no se secuestra ni se roba al comerciante, sino se le cobra mensualmente para evitar que sea secuestrado o sea asaltado su negocio.

Lo que ha ocurrido es que la fragilidad normativa ofrece oportunidades al delito depredador, la normativa paralela consolida al delito como Estado paralelo y en estas circunstancias puede reducir la magnitud de la violencia e imponer una suerte de «paz criminal». En estas zonas se puede crear la ilusión de que se reduce el delito porque este ha sido monopolizado por el crimen organizado, pero al final lo que ocurre es una pérdida de derechos de todos los ciudadanos que se ven sometidos a los vaivenes del poder arbitrario y cruel del delito.



Fig.11. CARACAS EN FOTOS. Cota 905 y El Helicóide, en la ciudad de Caracas. Fotografía: Villalta (2021).

5.1 Tipología del miedo y percepción de la inseguridad

En ciudades como Caracas (fig. 12), y en general en el territorio venezolano, el sentimiento de miedo se ha convertido en parte del día a día de las personas. El miedo es una emoción humana natural y necesaria porque permite dar respuesta a situaciones que se consideran de riesgo o peligrosas, es un medio preventivo para proteger la vida y la integridad física. No es raro sentir miedo, pero perpetuar el temor en casa, en lo que se supone que es un refugio de protección, sentir miedo en la calle del vecindario o en el transporte público que se aborda para ir al trabajo o de compras, es algo diferente. Es también una reacción protectora, pero una respuesta a una situación inusual, aunque se vuelva cotidiana.

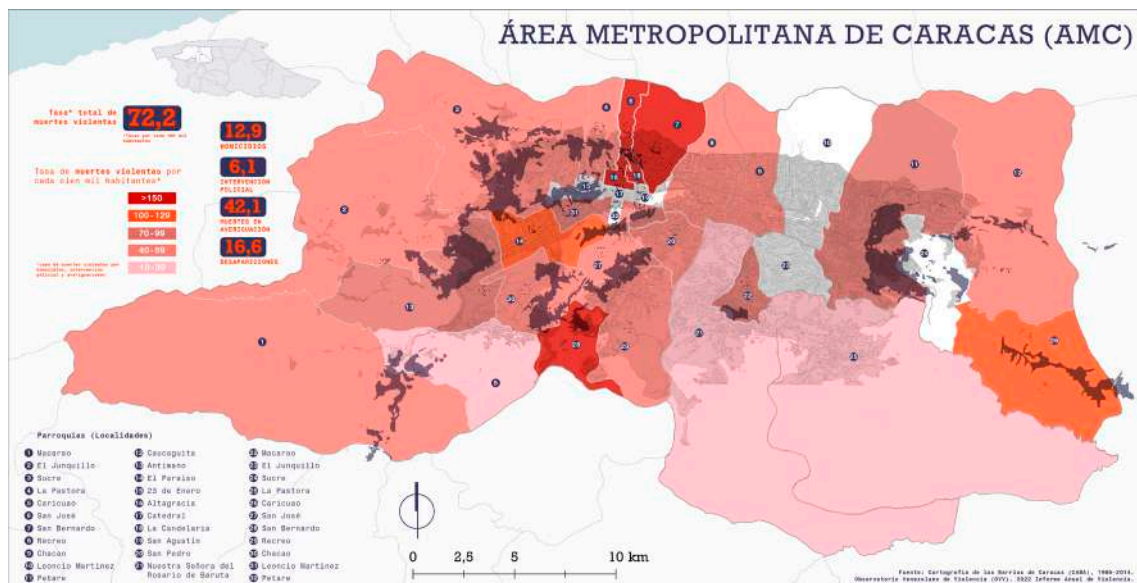


Fig.12. Área Metropolitana de Caracas (AMC). Indicadores de Violencia 2022. Elaboración propia.

En América Latina, la violencia se presenta como un reto muy complejo. La posibilidad real de ser victimizado es una cosa y el temor que se tiene de serlo es otra, y ambos escenarios pueden coincidir o no. En apartados anteriores se ha diferenciado la inseguridad objetiva, como el resultado de hechos concretos que suceden en un tiempo y espacio determinado, y la inseguridad subjetiva, es decir, el imaginario que tienen las personas de su inseguridad, que puede ser individual o colectivo, y que se encuentra determinado por las creencias, valores y experiencias de esas personas o grupos sociales, no son precisamente dañinas y no corresponden con la probabilidad real de convertirse en víctimas.

La inseguridad ciudadana que hoy día declaran los venezolanos como su principal problema se ha convertido en una condición real que provoca temor en las comunidades y que se vislumbra como una circunstancia que atenta contra los vínculos sociales, contra el sentido de comunidad y contra la noción de orden y control, en tanto no hay confianza en el otro. Es un sentimiento que, si bien es subjetivo, no es menos cierto que se considera como una situación real en la cual se tiene la convicción del riesgo, aunque en ocasiones la realidad sea otra.

Esto quiere decir que puede haber un temor desproporcionado en relación con el riesgo posible y que al comparar algunas ciudades o zonas de la ciudad se pueda experimentar un temor similar, a pesar de que la incidencia real de delitos y, por tanto, la probabilidad estadística de ser víctima no sea la misma.

La inseguridad subjetiva propicia una divergencia entre las expectativas de las personas de ser protegidas y la capacidad real del Estado y sus instituciones de proporcionar esta protección. En algunos casos, la sensación de temor puede ser menor, porque las expectativas de seguridad son bajas; en otros, porque la seguridad prestada es alta, el mismo fenómeno puede ser resultado de procesos distintos.

De esta manera, la realidad de Venezuela durante tantas décadas es que se ha perdido la ciudad, la posibilidad de ejercer la ciudadanía, de disfrutar los derechos de libre circulación y del derecho a la libertad. Los venezolanos han limitado la libre circulación por la ciudad, por los barrios y han dejado de disfrutar de los espacios públicos, además de compartir y encontrarse en espacios comunes; como resultado de prevenir ser víctima de algún delito.

Las conductas de inhibición, es decir, de no salir a la calle son una respuesta de evasión por parte de las personas cuando se ven atemorizadas ante una situación que consideran amenazante en su entorno vital, sea esta real o imaginaria. Esta forma de comportamiento social ocasiona problemas de interacción social, dado que se procura recuperar la seguridad y la tranquilidad y mantener así la cotidianidad de la vida, aun a costa de reducir o perder espacios de convivencia o ser indiferentes a aspectos básicos de la vida. Así dejamos de relacionarnos con los vecinos, de reunirnos en lugares comunes, de visitar cualquier lugar al aire libre, nuestras familias y de cuidar nuestras necesidades de ocio: cine, ferias, conciertos, parques, por temor a ser víctimas de algún delito que amenace contra la integridad física, la vida o los bienes materiales que tenemos.

El miedo de ser victimado y las consecuentes conductas de inhibición por renunciar a visitar lugares por considerarlos peligrosos (fig. 13), o abstenerse de pasar por determinadas zonas a ciertas horas; dejar de hacer actividades a las que estamos acostumbrados, actividades divertidas, ir al cine, a cierta plaza o parque, o ir al centro comercial; o dejar de salir de la casa o del barrio o urbanización después de ciertas horas, para evitar ser víctima de un delito, han implantado una especie de toque de queda en las personas, que además de afectar la cotidianidad, ha provocado una pérdida de la ciudad (Briceño-León, 2007).

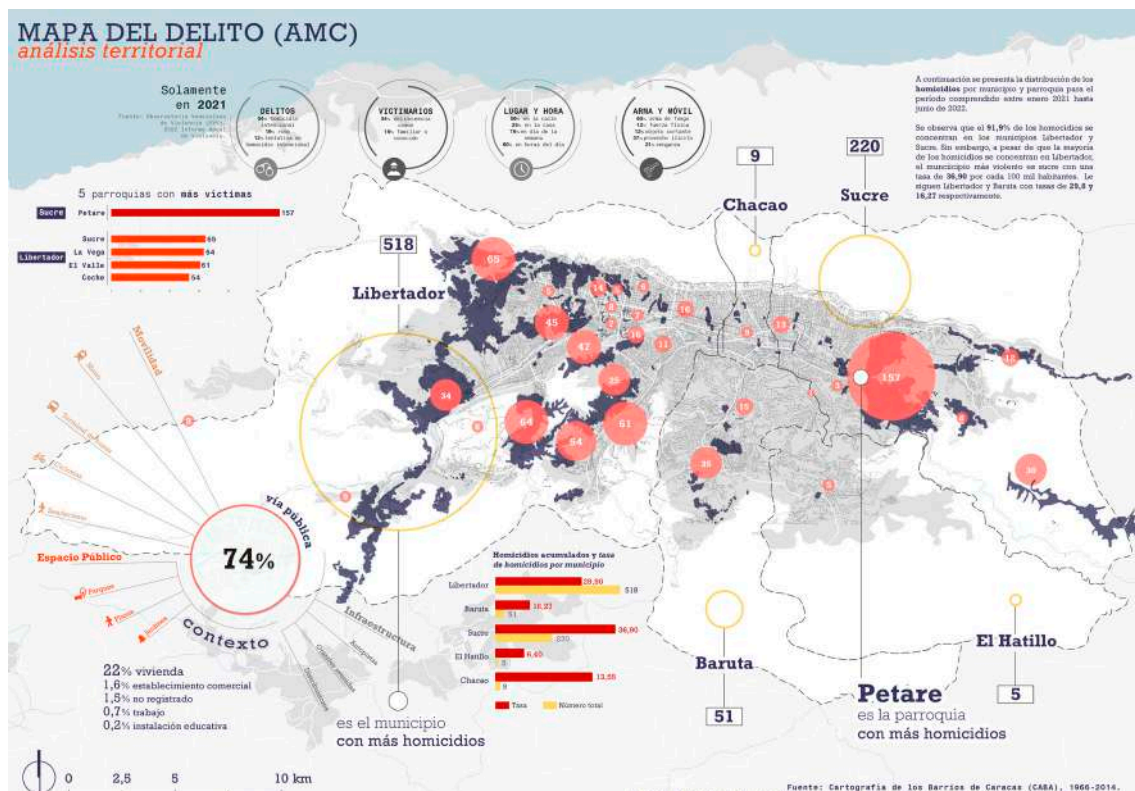


Fig.13. Mapa del Delito (AMC). Análisis territorial. Elaboración propia.

6. Conclusiones: Entender la *violencia urbana* como problemática en el desarrollo de una arquitectura y urbanismo sostenible

Se ha intentado establecer la relación entre seguridad y urbanismo mediante el análisis de las percepciones y los imaginarios relacionados con la inseguridad, y la localización del miedo en las ciudades, para destacar la manera en que su influencia en la sociedad puede depender de esferas de poder, reconocibles y específicas, como el control político, el ejercicio de la fuerza y el diseño urbano, concentrando el miedo al delito en determinadas partes de la ciudad y creando un ambiente poco propicio para disfrutar de los espacios públicos.

De este modo, existe una relación compleja –y dialéctica– entre la ciudad y la violencia, lo que precisamente nos permite reconocer que la violencia, la ciudad y sus relaciones son históricas. Por otro lado, también existen algunas características de la violencia propias de la ciudad –violencia urbana–, y, al mismo tiempo, la ciudad es un espacio –escenario, contenedor– donde se desarrollan múltiples hechos violentos. No obstante, es importante destacar que el simple hecho de considerar a lo urbano como un escenario no sería suficiente para controlar la violencia. Al plantearla como causa, es posible y obligatorio intervenir en las condiciones físicas y normativas que pueden direccionar la violencia y posiblemente disuadir al delito y a la agresión.

En América Latina, la inseguridad ciudadana es un fenómeno urbano, a pesar de las disparidades entre sus ciudades: a sus historias particulares, a sus distintos tamaños y densidades, así como por sus diferencias en la incidencia entre las zonas urbanas de la ciudad, tanto formales como informales. Este fenómeno, se consolida como un problema global, de interés colectivo y público, que perjudica a la sociedad en su conjunto y a sus instituciones.

Las oportunidades para el delito no están exclusivamente vinculadas a la presencia de comunidades o áreas urbanizadas informales, sino a la existencia de zonas que carecen de control social formal e informal. En la mayoría de los barrios autoproducidos, la presencia del Estado de Derecho es precaria debido a dificultades internas de funcionamiento y a la falta de mecanismos efectivos para aplicar la Ley. Además, hay áreas donde la posibilidad de cometer delitos es considerablemente mayor, ya que el control social informal ha sido fracturado por motivos políticos o por el poder de grupos criminales, y no existen mecanismos de protección estatal. En estas áreas, el estado no ejerce un control efectivo y la comunidad misma carece de un control social informal activo.

Desde esta perspectiva, existe un número importante de personas que se encuentran social y espacialmente ubicadas en comunidades con muy limitado acceso a los servicios urbanos básicos, que muestran grandes y crecientes déficits frente a otras que no son excluidas urbanísticamente dentro de la misma ciudad. El diseño de la trama urbana puede influir en la seguridad de los espacios públicos, por ello es importante considerar aspectos como la densidad, la conectividad y la visibilidad que condicionan constantemente la posibilidad de controlar los accesos a barrios o ciertas zonas urbanas donde se identifican focos o nodos críticos de violencia urbana, y requieren de una mejora en su calidad ambiental e implantación de estrategias como el arbolado, la iluminación, y gestión de residuos para así aumentar la percepción de seguridad y disuadir a los delincuentes. Por consiguiente, la crisis del espacio público es una manifestación visible de la crisis urbana gracias al fracaso de las políticas públicas y la planificación urbanística, en donde se debe buscar el desarrollo y construcción de nuevos espacios significantes y beneficiosos para la sociedad.

La violencia urbana es un fenómeno complejo que se relaciona con múltiples factores, como la pobreza, la exclusión social y la falta de oportunidades, por ello es necesario abordarla desde una perspectiva integral, que incluya medidas de prevención, intervención y rehabilitación. La implementación de políticas públicas integrales y sostenibles es fundamental para prevenir y reducir la violencia urbana, haciendo hincapié en sus causas estructurales y motivando la cohesión social. En este sentido, la educación en valores y habilidades sociales desde edades tempranas puede ser una herramienta efectiva, promoviendo el desarrollo integral de los niños y jóvenes. La participación ciudadana es fundamental para construir ciudades más seguras e inclusivas, ya que permite conocer las necesidades y demandas de sus habitantes y suscitar su empoderamiento. Asimismo, la implicación de los habitantes en el diseño, implementación y evaluación de políticas públicas es fundamental para garantizar su efectividad y sostenibilidad a largo plazo. Para ello, la planificación urbanística y la arquitectura pueden contribuir a mejorar las condiciones de vida en la ciudad, mediante estrategias como el diseño de espacios públicos seguros y accesibles. El diseño de espacios públicos seguros, accesibles y atractivos favorece la calidad de vida de los habitantes y reduce el miedo al delito. Por consiguiente, la promoción de la cultura ciudadana y el fortalecimiento del tejido social son estrategias clave para prevenir la violencia urbana, fomentando valores como el respeto, la tolerancia y la solidaridad.

Finalmente, la violencia en Caracas, en su magnitud actual, no puede ser comprendida ni explicada más allá de las condiciones socioeconómicas y políticas existentes. La prolongada crisis política que ha enfrentado el país ha resultado en la ruptura del orden social y del grave deterioro en la convivencia ciudadana y gobernabilidad. Los errores y omisiones en las políticas públicas del gobierno son factores clave para comprender el alarmante nivel de homicidios y delitos que ocurren en Venezuela, situándolo como uno de los países más violentos del mundo. La experiencia en Caracas nos muestra que la violencia urbana, cuando no se cobra vidas, coarta la libertad de las personas.

Referencias

- Albornett, I. (2004). Formas y Fuerzas del Barrio. Radiografía aerofotográfica comentada de las estructuras y dinámicas urbanas de asentamientos no controlados de la ciudad de Caracas. *Revista Urbana* 9(35), 71-96, http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_urb/article/view/5930
- Bauman, Z. (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Siglo XXI.
- Bolívar, T. (2008). La Venezuela urbana. Una mirada desde los barrios. *Revista Bitácora Urbano Territorial*, 12(1), 55-76.
- Borja, J., Muxí, Z. (2003). *albor*. Electa.
- Briceño-León, R., Camardiel, A., Avila, O., Armas, E. D., & Zubillaga, V. (1997). La cultura emergente de la violencia en Caracas. *Revista venezolana de economía y ciencias sociales*, 3(2-3), 195-214.
- Briceño-León, R. (2002). La nueva violencia urbana de América Latina. *Sociologías*. (8), 34-51. <https://doi.org/10.1590/S1517-45222002000200003>
- Briceño-León, R. (2007). Violencia, ciudadanía y miedo en Caracas. *Foro internacional* (189) 551-576.
- Briceño-León, R. (2016). *Ciudades de vida y muerte: La ciudad y el pacto social para la contención de la violencia*. Alfa.

- Calderón, J. (2007). *La ciudad ilegal, Lima del siglo XX*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Carbonnier, J. (1977). *Sociología jurídica*. Tecnos.
- Carrión, F. (2005). La seguridad en América Latina y Europa. *Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano* (12), 21-28.
- Carrión, F. (2008). Violencia urbana: un asunto de ciudad. *Eure (Santiago)*, 34(103), 111-130. <https://doi.org/10.4067/S0250-71612008000300006>
- Carrión Mena, F., & Núñez-Vega, J. (2006). La inseguridad en la ciudad: hacia una comprensión de la producción social del miedo. *Eure (Santiago)*, 32(97), 7-16. <https://doi.org/10.4067/S0250-71612006000300001>
- Consellería de Obras Públicas (1993). La gestión de la ciudad: Conferencias y ponencias invitadas al V Congreso Iberoamericano de Urbanismo. Publicaciones de Divulgación Técnica/Urbanismo, 3. Generalitat Valenciana.
- Del Olmo, R. (2000). Ciudades duras y violencia urbana. *Nueva sociedad*, 167(1-15).
- Garrido, N. (1996). "Caracas Sangrante" [Fotografía - Tarjeta Postal]. Recuperado de <https://elarchivo.org/todo-era-verdad-las-iniciales-eran-ong/>
- Gasparini, P. (2014). Karakarakas [Fotografía]. Recuperado de <https://elarchivo.org/sobre-el-fotolibro-karakarakas-de-paolo-gasparini-video/>
- Giuliani, F. (2007). Desarrollo sostenible, Psicología Social Comunitaria y articulación barrio-ciudad. El caso de la Comunidad de Catuche [Tesis de maestría] Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.
- Gorgal, D. (2002). Modelos eficientes de seguridad urbana. *Política Pública*, (4)1.
- Hernández, J., Valdivia, R. (2004). (In)seguridad ciudadana en noticieros de TV. *Razón y Palabra*, 40. <http://www.razonypalabra.org.mx/libros/libros/noticieros.pdf>
- Huesca González, A. (2007). *La percepción de inseguridad en Madrid*. Universidad Pontificia Comillas.
- Hurtado Martínez, M. C. (1999). Conceptos y causas de la inseguridad ciudadana. Cuenca: Gráficas Cuenca S.A.
- Ladero, M. (1989) La ciudad Medieval (1248-1492). Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- Lefebvre, H. (1969) *El derecho a la ciudad*. Península.
- Naredo Molero, M. (2002). Seguridad urbana y miedo al crimen. *Polis. Revista Latinoamericana*, (2) <https://journals.openedition.org/polis/7923>
- Paolini, P. (2012). Fachada norte de "El Helicoide" [Fotografía]. Recuperado de <https://www.marceldelcastillo.com/wp-content/uploads/2017/07/El-Helicoide.jpg>
- Pintos, J. L. (1994): Los Imaginarios Sociales. La nueva construcción de la realidad. U.S.C. En: <http://web.usc.es/~jlpintos/articulos/imaginarios.htm>

- Rocco, N. (2004). Barrio Santa Cruz del Este, Caracas. [Fotografía]. Recuperado de <https://elarchivo.org/acerco-del-fotolibro-caracas-cenital-de-nicola-rocco/>
- Rodríguez García, A. (2003). La gestión urbana local como síntesis de las políticas de desarrollo humano en Venezuela. *Revista de Estudios de la Administración Local*, (292-293), 215-228. <https://doi.org/10.24965/reala.vi292-293.9222>
- Salinas Escobar, M. (2007). Reflexiones en torno al concepto de seguridad ciudadana: Situación de Chile. *Crónica Digital*. <https://www.cronicadigital.cl/2007/11/06/cronica-2007-p9644/>
- Toro, L. (2012). El rol del derecho en los barrios urbanos. Un estudio en el área metropolitana de Caracas: El caso Catuche. [Tesis Doctoral] Universidad Central de Venezuela. <http://hdl.handle.net/10872/5104>
- Vallmitjana, M. (2004) Las Políticas de Vivienda y Desarrollo Urbano frente al Desafío Urbanístico de las "Zonas de Barrios". *Revista Urbana* 9(35),23-36.
- Villalta Photography. (2021). Caracas en Fotos. Cota 905 y El Helicoide [fotografía]. Recuperado de <https://jimmyvillalta.photoshelter.com/img/pixel.gif>

Arquitectura, ciudad y patrimonio. Historia, teoría e intervención contemporáneas

Reseña de libro

[Architecture, city and heritage. Contemporary history, theory and intervention]

Book review

Andrés Martínez-Medina

Universidad de Alicante, España

andresm.medina@ua.es

<https://orcid.org/0000-0002-5309-9310>

Fecha de recepción: 26/02/2023.

Fecha de aceptación: 03/07/2022

Financiación: Este estudio no ha recibido financiación.

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflicto de intereses.



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 Andrés Martínez-Medina

Autora: Mar Loren Méndez.

Arquitectura ciudad y patrimonio. Historia, teoría e intervención contemporáneas.

Editorial: Adaba Editores, 2023

Granada

ISBN: 978-84-19008-19-02.

Arquitectura, ciudad y patrimonio. Historia, teoría e intervención contemporáneas constituye una síntesis de los trabajos llevados a cabo, y también en proceso, del grupo de investigación casi homónimo (CACP) de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, fundado en 1995. El volumen se estructura en cuatro partes, a saber: Historia de la arquitectura y la ciudad, Teorías de la ciudad contemporánea, Metodologías y conceptos sobre el patrimonio arquitectónico y su gestión e intervención. Cada una comienza con la aportación de los investigadores pioneros.

* * * * *

La primera parte, “Historia de la arquitectura y la ciudad”, la abre Víctor Pérez Escolano, fundador del grupo, responsable de la introducción en la titulación de Arquitectura los nuevos enfoques emergidos en los años sesenta en Italia –con A. Rossi y M. Tafuri–, como demuestra el insertar la arquitectura en su contexto ‘natural’: la ciudad. Su amplitud de miras propició incursiones críticas con la historia, ensanchándola con hechos patrimoniales considerados menores y perfilando retos que ven lo actual del pasado desde el presente. La proyección de este profesor tendió conexiones con Iberoamérica, superando lo mediático y lo conmemorativo. Los textos que completan esta parte revisitan la edad Moderna, exploran la labor del INC o de las antiguas colonias en el norte de África, o el legado infravalorado de los grandes almacenes y de las ciudades para los muertos.

La segunda parte, “Teorías de la ciudad contemporánea”, la encabeza Carlos García Vázquez que, con una mirada desprejuiciada, disecciona las metrópolis allende nuestras fronteras que encuentran su parangón en las ciudades-territorio; empuje en deuda tanto con Pérez Escolano como con Solà-Morales. Prueba de esta perspectiva desacomplejada son los relatos que siguen, como el centrado en Nueva York sobre la proximidad entre espacio público y política, o las especulaciones sobre la ciudad vertical y las prácticas de difusión de nuevas acciones urbanas. Más aún, se profundiza usando el *zoom* que permite cambiar de escala y descender a los “barrios sociales” para el reciclaje de este patrimonio urbano y arquitectónico obsoleto en España y Londres. Una cota lírica cierra esta parte al descender hasta las arquitecturas del Magreb vinculadas con Le Corbusier.

La tercera parte, “Patrimonio: conceptos y metodologías”, comienza con un reflexivo texto de Mar Loren Méndez, discípula de los anteriores, acerca de la fragilidad de los patrimonios emergentes asumiendo la necesidad de entender la arquitectura, culta o popular, en el seno de su realidad social. Este legado exige nuevos enfoques desde su inter territorialidad. Le siguen excelentes aportaciones sobre asuntos que no tienen discusión en Europa, pero que cambian cuando la cultura es otra, como el caso de la restauración del patrimonio en China, o traer a primer plano las casas cuartel –incluyendo un glosario de herramientas digitales o digitalizados–. Rematan esta parte otros capítulos que revelan la fragilidad de ciertos patrimonios, sea desde la vecindad sensible para la regeneración de barriadas periféricas, sea la consideración de las ruinas como entidades propias del paisaje cultural o sea su valoración como un recurso de primer orden.

La cuarta y última parte, “Patrimonio: gestión e intervención”, arranca con el manifiesto de un activista: Julián Sobrino Simal, compañero del triunvirato precedente. Un planteamiento vital en defensa del patrimonio industrial que incluye los restos materiales y la cultura intangible que los aglutina; ambos conviene rehabilitarlos para mantenerlos vivos en el futuro. Un relato cargado de añoranza, pero, también, de esperanza. El eje antropológico se yergue como responsabilidad porque hemos de responder ante las generaciones venideras. A continuación, se tejen discursos donde el paisaje cultural toma el mando como recurso para el futuro que se repite cuando, junto a las estrategias, repasan su génesis y argumentan que constituye el factor clave a partir de los principios del desarrollo sostenible. Se apuesta por activar las redes territoriales como sistema integral de asentamientos a activar. Y, sin estar al final, aparece una contribución compendio de cooperación internacional en investigación sobre el patrimonio cartográfico y arquitectónico, y de intervención sobre la realidad en Cuba.

El libro, además de ser un gran escaparate de la labor de más de dos décadas del grupo de investigación CAPC, permite lecturas cruzadas navegando entre sus distintos capítulos, razón que lo dota de mayor coherencia al no crear compartimentos estancos, sino fluidos y comunicados.



