



N° 167

*“Mundo popular y estéticas hídricas.
La parábola del tanque y la pileta”*

Autor: Arq. Jorge Ramos

Relatores

Arqta. Rita Molinos

Arq. Javier Fernández Castro

24 de junio de 2011

12:30 hs.

Mundo popular y estéticas hídricas.

La parábola del tanque y la pileta

(ensayo)

Jorge Ramos



“Las lavanderas del Rímac”, Carlos Quípez Asín, Perú, 1930

“Nausícaa pide a su padre un carro con mulas para ir a lavar ropa al río”

Odisea, canto VI, siglo VIII a.C.

Caminos teóricos

Este ensayo intenta dar cuenta de dos mundos en uno: el mundo popular y el mundo americano. Enrique D. Dussel nos recuerda que “cultura viene del verbo latino ‘colo’ que, entre otros significados connota *habitar*”; y sostiene que “cultura es el mero medio físico o animal trans-formado (cambiado de forma y sentido) por el hombre en un mundo donde habita. Ese mundo, esa cultura...es justamente el ‘mundo doméstico’, el más próximo, el que nos constituye más radical y cercanamente...Mundo es el horizonte de comprensión dentro del cual todo cobra sentido”. Es decir que Dussel hace hincapié en la identificación mundo y cultura.

Arriesgando un pensamiento desde acá, en la búsqueda de categorías propias para una estética y un espacio cultural como el latinoamericano y caribeño -tan conflictivo, dinámico y con una identidad en permanente construcción- consideramos necesario un intento de repensar desde una perspectiva estética ese espacio, así como los modos de habitarlo y expresarlo. Esta revisión puede sentar las bases de una teoría del patrimonio tangible popular. Para ello debemos revisar los códigos de valoración, pues aunque partamos de algunas teorías universales y de apreciables préstamos culturales, muchas de esas categorías, originadas en otros contextos, no dan cuenta de la peculiaridad de lo americano. Se observa a menudo que los investigadores de la cultura –y en particular de la estética- se sirven de instrumentos conceptuales elaborados para el análisis de la cultura hegemónica para aplicarlos a la cultura popular por analogía; sin hacer ningún intento de construcción de una estética popular situada. Los principales problemas para encarar la cuestión surgen de no considerar los aspectos creativos y simbólicos de los sectores populares, que marcan en buena medida la producción material (ignorando sus imaginarios, mitos, ritos, hábitos y dramas sociales), así como de la dificultad de integrar lo histórico en un proceso de continuas reformulaciones, que no se resumen en el culto a lo nuevo, y tampoco en la defensa de lo premoderno.

Es necesario salir de la trampa del "progreso", de "lo nuevo y lo viejo", y criticar la **novedad** como tal, ya que novedad *tout court* no implica necesariamente transformación o mejoramiento de la condición humana; tampoco implica pensamiento crítico. Esta noción moderna de “lo nuevo” como mejor en sí, que

acompaña siempre a la idea de “progreso”, ha entrado en crisis. Walter Benjamin cuestiona esa noción central de la filosofía burguesa de la historia: la fe en el progreso. Es así como el progreso como elemento regulador de todo proyecto en la modernidad es puesto en tela de juicio. Al respecto, el pensador mexicano Octavio Paz nos hablaba de una **estética de la sorpresa** como cualidad de lo moderno; y la suponía afín a la **novedad** porque –decía- "lo nuevo es nuevo si es inesperado". Por nuestra parte creemos que las categorías de **lo nuevo**, **lo inesperado** y **la sorpresa**, en tanto no den cuenta de una identidad y tradición sostenida conspiran contra una construcción cultural propia.

Para el caso de nuestro mal llamado Nuevo Mundo, ámbito cultural de mezcla donde lo insólito y lo disparatado suele ser la realidad cotidiana, más que de una **estética de la sorpresa**, deberíamos hablar de una **estética mestiza** y de **lo real maravilloso**, en los términos en que lo definiera Alejo Carpentier en su conferencia de Caracas de 1975. Esta categoría omnipresente, es **mestiza** por el encuentro conflictivo y radicalmente ambiguo de la América profunda y la América eurourbana; es **real** por esa presencia viva, latente, cotidiana; y es **maravillosa** no en el sentido de lo bello, lo hermoso o lo excelente –con lo que se la asocia comunmente-, sino en el sentido de lo extraordinario (ya sea bello, feo o terrible), lo asombroso y lo que desborda y rompe las normas establecidas.

O sea que esta realidad maravillosa en tanto patrimonio de la América mestiza, esta "sobrenaturalización de lo real", más que una simple entidad estética o estilística constituye una entidad cultural, ontológica, intrínseca de lo latinoamericano y caribeño. Y es en el territorio de las populosas periferias urbanas latinoamericanas donde se revela con énfasis la **cultura y estética mestiza**, dando cuenta de un cruzamiento entre resistencia, astucia e hibridez cultural.

Irlemar Chiampi, en su ensayo **El realismo maravilloso** (Monte Ávila, Caracas, 1983) nos muestra cómo lo que ella llama el "ideologema del mestizaje" crea "una idea de la cultura americana como espacio de unión de lo heterogéneo"; y entre los formuladores de estos "ideogramas del mestizaje" menciona a Vasconcelos, con su *cultura sinfónica*, Ricardo Rojas con su idea de *Eurindia*, Uslar Pietri y su *cultura aluvional*, José Lezama Lima proponiendo el *protoplasma incorporativo* y Carpentier con la ya citada teoría de *lo real maravilloso*. A los que nosotros podríamos agregar Jorge Amado y su *miscigenación*, el *antropofagismo* de Oswald de Andrade, Rodolfo Kusch y su categoría de la *fagocitación* y la más reciente noción de *culturas híbridas* planteada por Néstor García Canclini.

En el caso de Buenos Aires (una particularidad urbana sudamericana), notamos que el momento fundacional de esta cultura orillera moderna y este

imaginario estético se dio en los primeros cuarenta años del siglo pasado, durante el proceso de metropolización; momento en que se desplegó el habitat de la migración interna que en sucesivas oleadas conformó la gran mancha suburbana, dando cuenta de un espacio social de claras diferencias con el centro urbano modernizado: un espacio marginal, pobre, muchas veces ilegal, caracterizado por sus propios valores culturales, sus propias figuraciones, su propia emblemática, su propia estética.

Esta **cultura popular sui generis** creó el tango, el candombe, la milonga, la poesía "rante", las murgas y la temática del sainete (una forma de dramaturgia orillera); creó una nueva cocina como amalgama de comidas criollas, indígenas y europeas; nuevas modas vestimentarias; nuevas lenguas como el cocoliche y el lunfardo (un caló integrativo). Todas estas manifestaciones, dan cuenta de un **patrimonio intangible** propio del mundo popular urbano y suburbano.

Este arrabal influenció la poesía y la literatura de Evaristo Carriego y Leopoldo Marechal. Aquí se gestaron arquitecturas y urbanismos peculiares, con económicas mamposterías en panderete, habitaciones polivalentes dimensionadas en función de mobiliario heredado (antiguo y grande), dormitorio único con separadores móviles y altillos, reciclando materiales de desecho, agrupando comprovincianos o parientes en varias unidades de un mismo lote, generando tipologías vivienda-comercio y vivienda-taller, penetrando la manzana con pasillos peatonales que originaron un tejido "mosaico", conviviendo con animales domésticos y de corral, desarrollando una jardinería herbo-hortícola donde se combinan especies de sombra, mini-huertas con florales y yuyos curativos. A su vez se crearon espacios culturales propios, como clubes de madres, "unidades básicas", comedores populares, juntas vecinales, canchas de bochas, centros murgueros, peñas folclóricas y otros condensadores sociales. Todo ello conformando un hábitat popular propio, donde a menudo convivieron la miseria y la creación; un espacio cultural de encuentro y mezcla, con toda la complejidad ambiental, las tensiones y conflictos que esto supone.

En sintonía con este prodigioso habitar se fue construyendo una **estética particular**, con su aparato simbólico y sus propios íconos.

Para un análisis de la **estética popular suburbana y aun barrial urbana latinoamericana y caribeña**, es necesaria una mirada desprejuiciada sobre su arquitectura, su artesanía, sus objetos de uso diario, su simbólica y su imaginería. Para la cultura occidental, la estética popular tiende a ser asimilada a las artes decorativas, separando la función de la carga simbólica. El filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten, en 1750, desarrolla la **Estética** como disciplina independiente, planteando que la verdad estética se alcanza cuando "el fenómeno se presenta como perfecto y bello", y esta belleza debe ser universal, a través del "consenso de los pensamientos". Para Immanuel Kant, por ejemplo, la representación estética debe desentenderse de funciones

utilitarias y de rituales, para centrarse fundamentalmente en la forma. Sin embargo, en la estética popular, y particularmente en América Latina y el Caribe, las asociaciones utilitarias y rituales son consustanciales a la expresión artística. Al respecto, Rafael Iglesia en su ensayo **La vida doméstica y los objetos** (IAA, Buenos Aires, 2011), sostiene que “a pesar de la abundancia de aportes de otras disciplinas, en la historiografía y la crítica del diseño se prefieren los aspectos estéticos a los habitacionales, privilegiando las obras, los objetos y sus formas más que sus usos” y plantea que ante este reduccionismo nace la necesidad de un nuevo enfoque.

Volviendo a la “pata simbólica” de la producción popular, cabe citar a Amos Rapoport, quien en **Vivienda y cultura** (G. Gili, Barcelona, 1972) reconoce que “las casas, los objetos de la vivienda, en las culturas populares, tienen una cualidad simbólica: ‘dicen’ quién se es”. Mientras que Morse afirma que “las ciudades contemporáneas proveen ricos fenómenos vernaculares e imaginaria para consideraciones sobre la condición humana”.

En lo relativo a la representación, Pierre Bourdieu nos dice que “la estética popular, el ‘gusto bárbaro’ según Kant, no reconoce sino la representación realista, es decir, respetuosa, modesta, sumisa, de objetos designados por su belleza o su importancia social”. Es decir que por un lado existe una necesidad de formas familiares de representación, mientras que el denominado “gusto” actúa como marcador de clase (y no precisamente de la desdeñada “barbarie” kantiana). Asimismo, el empleo de materiales efímeros (caña, cerámica, cartón, chala, textiles, flores, plumas, pieles, etc.), muy frecuentes en la producción estética americana, constituye otro punto de ruptura con la estética occidental, tan afecta a los llamados materiales “nobles”.

En suma, la marginación de estas expresiones populares, su relegamiento a un terreno subalterno y periférico, trata de colocarlas en lo que irónicamente Eduardo Galeano llama “los bajos fondos del arte”. Por el contrario, se trata de asignarle una cualidad positiva a los atributos de la estética popular; una estética que goza de imaginación y claridad, que no viene de una idea conceptual sino de vivencias, que no alude primordialmente a las cosas del arte sino a las cosas de la vida. No desconocemos que al surgir la disciplina del diseño industrial, se adopta una posición antikantiana, reexaminando el par forma/función, pero impugnando el concepto ingenuo de función que lo identificaba con el fin práctico, con el destino inmediato del objeto (por ejemplo, lavar la ropa), en beneficio de un concepto más complejo como las “funciones de conjunto” propuestas por Max Bill.

Siguiendo el pensamiento carpenteriano, en su artículo “La Habana vista por un turista cubano”, publicado en la revista **Carteles**, de La Habana, en 1939, el ensayista nos dice que “en lo que el hombre crea no sólo lo artístico es bello. O sea, que un objeto humilde, una obra de artesanía popular, un exvoto

enternecedor, un juguete, hechos sin pretensiones artísticas, pueden estar cargados de un fluido poético más valioso que la estética fallida de una creación malograda".

Arquitecturas, muebles, objetos

Es notoria la capacidad de los sectores populares para apropiarse, resignificar y reinterpretar imágenes, situaciones y tecnologías. En el caso de la arquitectura ocurrió tanto con algunos lenguajes, representaciones o sistemas estéticos como en una serie de soportes tipológicos. Ejemplo de esto último es el tipo edilicio de habitaciones en hilera recostadas sobre uno de los muros medianeros con galería y patios laterales: la casa chorizo de los barrios y suburbios de Buenos Aires. Nacida a fines del siglo XIX, en los albores de la metropolización, asociada a un repertorio formal neoclasicista producido por constructores populares (conocido como poética "italianizante"), durante los años 30s y 40s del siglo XX, fue objeto de sucesivas y desprejuiciadas intervenciones, con fachadas-máscara en claves déco y racionalista, en sintonía con el imaginario moderno de los sectores populares.

Tipos similares los encontramos en varias ciudades americanas, con el nombre de "casa del gringo" en Santa Fe, Argentina, "tubo" en Brasil, "standard" en Montevideo, "de alcayata" en México o "de martillo" en Cuba.

Otro ejemplo típico lo constituye el diseño pragmático e imaginativo de las casas e inquilinatos de La Boca, Dock Sud y Berisso, en las áreas portuarias de Buenos Aires y La Plata: volúmenes cúbicos con estructura "balloon-frame", revestidos en chapa ondulada de estridentes colores, utilizando en su origen los sobrantes de pintura de los barcos. Así se daba pie, desde la arquitectura, al extraordinario y persistente imaginario boquense.

Por otra parte, los datos figurativos de la **emblemática popular** constituyen huellas culturales fuertes, que nos revelan una **estética en formación** – juzgada desde el campo "culto" como hortera en España, cafona en Brasil, chafa en México, mersa o vichenza en Argentina -donde cabe considerar: el desprejuicio en el uso del color (no siempre engamado), tecnologías de desecho o aparentemente incompatibles, construcciones efímeras y texturas pintoresquistas; los enanitos de jardín, gnomos custodios de los veneros de las minas europeas, apropiados en el imaginario popular latinoamericano como protección del hogar y memoria de los sueños infantiles; los jardines con ruedas de carro o las infaltables grutas con vírgenes; el hospitalario e identificador "porch" con animado ornamento; los tanques de agua, elevados estandartes de audaces diseños; las ingeniosas resoluciones de fachada, con revestimientos de laja en tela de araña o los fulgurantes "fulljet" y "frentebrill"; los nichos con virgencitas; las rejas con diseños alegóricos.

En los interiores domésticos se suele recurrir a un mobiliario, utillaje y ornamentación que constituyen un variado y reconocido repertorio del imaginario popular, tales como el televisor-altar en posición focal (a manera de sustituto del fogón criollo o el "focolare" peninsular de los ancestros europeos), ventana electrónica que sirve de pedestal a la imaginería más ecléctica, reuniendo espigas de trigo, efigies de próceres y santos populares junto a retratos de cantores y líderes sociales. Nunca faltan, tampoco, las protectoras herraduras o cabezas de ajo colgando de las paredes, la vasta colección de imanes multicolores tapizando el refrigerador, las lamparitas-vela con sus chorreantes portalámparas, las flores artificiales o ese clásico argentino: el pingüino para el vino.

A nivel de espacio público, participan de este universo del patrimonio mestizo el abigarrado y desarticulado "strip" en que se aglutinan las actividades comerciales y de servicio, tanto en las calles mayores del suburbio como a lo largo de rutas de conexión con el centro urbano o en los puntos de transferencia de transporte, donde suelen generarse enormes zocos o mercados espontáneos que ofrecen un aquelarre de objetos y vestimentas conforme al imaginario popular de la moda.

Todos estos rasgos y diseños responden a patrones que dan cuenta de una lógica interna del habitar barrial y suburbano. Si bien es deseable su reconocimiento por el saber profesional para operar en la puesta en valor y el mejoramiento concertado de esas áreas y productos, sería perverso fetichizarlos, transformarlos en objetos "camp", en apéndices pintorescos de la estética erudita, en "arte suburbano aplicado", pues desarraigados y trivializados es quitarles el alma, el significado. Al respecto, Alberto Saldarriaga y Lorenzo Fonseca, en su ensayo **La arquitectura popular en Colombia** (Altamir, Bogotá, 1992), sostienen que el juicio sobre lo estético "proveniente del observador ajeno a lo popular no alcanza a percibir el contenido real de esa experiencia en el seno de la cultura que la alberga. Por ello es fácil caer en la tentación de juzgarlo 'pintoresco', que llama la atención por su abigarramiento, bien sea por la fuerza de los colores, por su combinación o por rasgos que se salen de los códigos de belleza establecidos en otros grupos sociales".

Y aquí cabe una observación. En más de una ocasión se intentó confundir lo popular con **el kitsch**, ya sea por error o como descrédito cultural, intentando mostrar la estética popular como simple curiosidad divertida. Si bien algunos atributos kitsch pueden estar presentes en la estética popular americana, aquella poética –el kitsch– es un producto de la clase burguesa en ascenso en la Europa del siglo XIX, portadora de un "mal gusto" inmovilista y moderado. Como dice Abraham Moles, "el fenómeno kitsch se basa en una civilización consumidora que produce para consumir y que crea para producir".

Hibridaciones

En cambio, nuestra iconografía suburbana contiene códigos visuales híbridos, donde se enfrentan el saber popular y la manipulación de la industria cultural, la memoria histórica y los nuevos usos, tecnologías y lenguajes de la modernidad; conflictos que, como plantea el paraguayo Ticio Escobar, la cultura barrial y suburbana resuelve día a día, apelando a su creatividad y estrategias astutas de sobrevivencia. Y agrega Escobar que el diseño popular americano es popular por la utilización que de él hacen estos sectores sociales, y que "mientras éstos mantengan su control, el objeto seguirá siendo una pieza de diseño popular aunque cambien sus propiedades, sus funciones y sus rasgos estilísticos". En esta perspectiva, entendemos que el mundo latinoamericano-caribeño, si bien se comporta con cierta plasticidad cultural, no es un cuerpo esponjoso que absorbe manso los códigos dominantes, ni ninguna de esas tácticas tipicalistas que desconocen el contexto histórico y frivolizan sus implicancias míticas y simbólicas. En la crítica al tipicalismo, Escobar plantea que la cultura dominante, "desconociendo las implicancias simbólicas y el encuadre histórico de los objetos de la estética popular, trivializa sus más profundos sentidos, los convierte en trofeos, en objeto científico, en mercadería o en *souvenir*, introduciéndolos en sus propios circuitos: museo, boutique, tienda turística, galería de arte".

Las fuentes del **patrimonio estético latinoamericano y caribeño** son diversas. Al respecto Adolfo Colombres plantea que "la circunstancia de que sean muchos los préstamos tomados de Europa no quita validez ni originalidad a nuestra cultura, como nadie se la negaría a Andalucía por tener una acentuada influencia árabe, ni a Roma por su deuda con Grecia". Y agrega a modo de ejemplo local: "es probable que al producirse el contacto una etnia selvática suplante el taparrabo por una vestimenta inspirada en la del invasor, como una forma de reducir la distancia social, pero ella decidirá el rediseño, los colores, combinaciones y ocasiones de su uso, y le asignará un valor".

Ya sea como apropiación o préstamo cultural, como reelaboración o invención, lo esencial es que estas comunidades son protagonistas de su propia producción estética o de la "fagocitación" por decisión propia de los objetos de producción masiva (donde lo pardo se engulle a lo blanco, lo híbrido a lo puro y lo hediondo a lo pulcro). El concepto de "fagocitación" fue desarrollado en 1960 por Rodolfo Kusch en tanto proceso inverso a la aculturación, que operaría más bien en la inconsciencia social, en la zona que Georg Simmel coloca por debajo del umbral de la conciencia histórica. Sería ésta la zona de constitución de los imaginarios del mundo popular. Ya en 1928, el brasileño Oswald de Andrade, como citáramos, percibía y definía una categoría análoga: la "antropofagia", como el hábito de devorar lo extranjero para devolverlo reelaborado. Hablaba en su Manifiesto de "una absorción del enemigo sacro para transformarlo en tótem", actuando "contra todos los importadores de conciencia enlatada".

Estos conflictos de autenticidad, estas estrategias culturales, estas "fagocitaciones" y "antropofagias" se han evidenciado no sólo con respecto a culturas exógenas de los países centrales, sino a obras o artefactos del saber profesional local que por su fuerte poder icónico devienen en objeto referente en la construcción de nuestro patrimonio y del imaginario público.

Apropiaciones

Reivindicando el derecho de las culturas populares periféricas a valerse de todos los medios que proporciona la modernidad, registramos algunos casos significativos de marcas o hitos apropiados por la cultura popular en el ámbito latinoamericano; como travesías que van del origen "alto" al epígono "bajo".

En los años '60 del siglo pasado, junto al entusiasmo por la inauguración de Brasilia, las icónicas columnas del Palacio de la Alvorada –obra de Oscar Niemeyer- se diseminaron por todo Brasil apropiadas por la arquitectura popular.

La Casa de la Cultura de Velasco, en la Provincia de Holguín, Cuba, diseñada en 1964 por el Arq. Walter Betancourt, se constituyó por su escala y carácter inédito (una volumetría wrightiana asociada a recursos ornamentales de la tradición indígena taína), en el edificio dominante del poblado. Rápidamente fue adoptado como nuevo ícono -orgullo del pueblo- y retomado en clave popular por los vecinos para algunas de sus viviendas.

Una situación similar se dio en Trujui, en el Gran Buenos Aires, con los edificios que Claudio Caveri diseñara para la Comunidad Tierra entre 1959 y 1983. En los terrenos circundantes proliferó el imaginario casablanquista, a través de una apropiación popular de esa poética.

En la provincia argentina de Tucumán, el referente histórico de la Casa de la Independencia, reproducida hasta el hartazgo desde las páginas de la revista infantil Billiken hasta los manuales escolares, derramó su prestigio simbólico de patrimonio monumental por todo el territorio nacional. A la manera de **imaginario arquitectónico independentista**, fue reproducida tanto en el campo culto del nacionalismo –tal el caso de la casa de Ricardo Rojas en Buenos Aires, obra del Arq. Ángel Guido, de 1928- como en el grotesco local turístico del aeropuerto de San Miguel de Tucumán.

Finalmente, cabe destacar la vigorosa marca de dos hitos patrimoniales de Buenos Aires: el nuevo Mercado de Abasto Proveedor, de José Luis Delpini, Viktor Sulcic y Raúl Bes (1928-1934) y el Obelisco, de Alberto Prebisch (1936).

El edificio del mercado y su entorno inmediato –el barrio del Abasto- se constituyeron en uno de los escenarios de la cultura popular porteña. Nos referimos no sólo a esa emblemática catedral verdulera y los ámbitos conexos, como maduraderos de bananas, billares, piringundines, bares y fondas, sino a

los tipos sociales que lo habitaban, como puesteros, carreros, quinieleros (vendedores de lotería clandestina) y milongueros. A setenta y siete años de su inauguración, hoy vemos consolidado un **imaginario barrial** conformador de **patrimonio popular**, expresado a través de figuraciones que van desde el fileteo de fachadas y el multiplicado rostro de Carlos Gardel hasta la emblemática del mercado con sus cinco naves, identificando con su cartelería a los comerciantes barriales, con el muralismo a vecinos y escolares y con sus "grafitti" a las distintas tribus urbanas.

El Obelisco, por su parte, contemporáneo de las reformas urbanas de la primera mitad del siglo pasado, le otorgó cierto carácter fundacional a la Buenos Aires moderna. Con su forma simple, matricial, casi vacía, surgió como formalización racionalista en un momento en que la monumentalización urbana solía apelar a señoras semivestidas, de pechos enormes. Tras ser juzgado en los primeros años, con resistencias y discusiones, como un monumento inútil, derivó en una nueva iconografía urbana. Hoy, de presencia insoslayable en cuanto ámbito u objeto podamos imaginar, es el ombligo, el símbolo máximo en el **imaginario porteño**. Concentra multitudes políticas y deportivas, fue soporte de campañas publicitarias y "performances" (desde los equilibristas alemanes de la troupe Oriente en los 40s a la cornucopia de panes dulces navideños de la artista conceptual Marta Minujin en los 70s y "La Tirolesa", un vertiginoso desprendimiento danzante con sogas desde su cúspide, a cargo de la Organización Negra en los 80s), servilleta de bar, sobrecito de azúcar, pintura infantil y de artistas consagrados, aviso comercial, logotipo oficial y privado, letra de tango de Lito Bayardo, poema de Baldomero Fernández Moreno, árbol de Navidad con el tristemente célebre ministro López Rega (alias El Brujo), locación cinematográfica de "Pizza, birra y faso", y la incongruente insignia de la pizzería Los Inmortales, junto a un Gardel que –curiosamente- nunca llegó a verlo.

En fin, todos estos artefactos se incorporaron a la cultura a través de un proceso de **apropiación** contribuyendo a la conformación de un **patrimonio popular urbano**.

Quizás esto constituya –como proponía nuestro filósofo Rodolfo Kusch- un ensayo de decisión cultural para lograr una **praxis americana** que construya - agregaríamos nosotros- una **modernidad propia**.

La hidroestética doméstica

a) El caso del tanque de agua

Entre los remates o coronamientos de edificios, generalmente en los centros urbanos, suelen destacarse como habituales los escalonamientos,

truncamientos prismáticos, cúpulas, frontis, alerones, antenas, pináculos, miradores, etc. Entre otros remates frecuentes, con mayor presencia en las áreas residenciales barriales, podemos reconocer pérgolas de hormigón, balaustradas, cornisas, mansardas, aleros y techos de tejas. Pero un caso emblemático lo constituye el tanque de agua con una notable carga comunicativa, como un artefacto semántico por sobre otros semas singulares. Se presenta como uno de los signos intencionales de comunicación usados deliberadamente como mensajes de territorialidad, identidad o *status*. Podríamos decir que en no pocos casos asoma como hito barrial.

En la extendida tipología de los tanques elevados, encontramos los **grandes tanques** de establecimientos industriales o comerciales, de ferrocarril, de conjuntos habitacionales o pequeños poblados; los **tanques de edificios urbanos** y los **tanques domésticos**, incorporados a la vivienda barrial urbana y suburbana, entre los cuales encontramos significativas piezas de estética popular.

Los **grandes tanques** se ubican generalmente aislados o anexos a edificios, en áreas urbanas, suburbanas o rurales. En cuanto a su función se los utiliza para riego, incendio, provisión de agua, alimentación de calderas, de locomotoras a vapor, etc. En lo referente a su forma, pueden responder a geometrías puras, como prismas, conos, esferas y un fuerte predominio del cilindro, respondiendo a problemas de diseño y cálculo en base a carga hidrostática y dinámica de fluidos. Pero también encontramos una familia tipológica, asociada asiduamente a una explícita carga simbólica; estos son los alegóricos, en tanto metáfora que representa y que habla por el habitante o la institución, dando cuenta de sus ideas, atributos, sueños, donde la forma sigue a la fantasía. Entre estos hallamos el subtipo de los historicistas, a modo de torreones medievales, románicos, góticos, etc., y también el subtipo de los que privilegian el logo, símbolo o imagen de empresa, ya sea por su propia forma o por la gráfica incorporada. Estos últimos formarían parte de lo que Venturi, Izenour y Scott Brown denominan “el sistema heráldico” de mensajes. En lo tecnológico y material, pueden ser volúmenes metálicos sobre estructuras de hierro de variado diseño (testimonios de la Revolución Industrial), de hormigón armado sobre estructuras del mismo material, o bien de mampostería sobre muros de carga.

Un caso paradigmático lo encarna el tanque denominado “La Pinta”, en Montréal, Canadá. Es parte del Guaranteed Pure Milk Co., un edificio industrial de lechería, ubicado en 1025, Lucien-L’Allier Street, de factura Art Déco, diseñado en 1930-32 por los arquitectos Hutchinson, Wood & Miller, estudio con obras varias en el área *downtown* y en el *Vieux Montréal*. Dicho edificio está rematado por un tanque de agua para reserva de incendio, con forma de botella gigante de leche de 10 metros de altura y pintada de blanco, construido

con placas de acero remachado, a cargo de la metalúrgica Dominion Bridge of Lachine.

Se trata de un palpable ejemplo de literalidad, cuestión sobre la que volveremos al ocuparnos del campo de lo popular doméstico. El edificio fue cerrado en 1990 y usado como locación de films y series de televisión, momento a partir del cual “La Pinta” se fue degradando y oxidando. Con motivo de un movimiento vecinal muy activo (denominado “Salvemos la Pinta”) que la consideraba un inusual *landmark* o hito urbano, en 2009 Hérítage Montréal restauró y pintó la botella, salvándola patrimonialmente, con el apoyo de la Federación de Productores de Leche de Québec y los propietarios del edificio.

En una mirada rasante o a bajo vuelo de pájaro por **sobre los edificios urbanos** –tomando por caso a Buenos Aires-, descubrimos azoteas pobladas de tanques de agua, entre otras terminaciones, tales como artefactos de ventilación y comunicación. Sobre los edificios altos predominan los tanques prismáticos de hormigón armado, configurados a partir de geometrías simples, que en lo que atañe a obras singulares de la modernidad, suelen destacarse por soluciones creativas. Nos estamos refiriendo a arquitecturas producto del saber profesional o desacertadamente denominado “culto”. Por citar un ejemplo, tomemos el Edificio del Plata (1948-61), sede municipal diseñada y construida por los arquitectos Oscar Crivelli y Jorge Heizmann, con sus tanques de volumetrías sinuosas, a la manera del Ministerio de Salud y Educación de Río de Janeiro (1936) o de la corbusiana Unidad de Habitación de Marsella (1947-52), con su propuesta de “azotea amueblada”. Allí Le Corbusier “colonizó” la cubierta disponiendo objetos como asientos, tribuna, escenario, jardín maternal, pista, solarío, ventilaciones y el infaltable y enorme tanque de agua. “Azotea amueblada” que se la puede leer como reedición en clave purista de la “azotea mística” de la casa Milá en Barcelona (1905-10), obra de Antoni Gaudí. Ese techo catalán, con erráticos recorridos por escalinatas que suben y bajan, está habitado por bizarras ventilaciones, tanques, chimeneas que simulan caballeros armados y remates de escalera como monjes con túnicas espiraladas y testados con cruces, nada caprichosos, por cierto, ya que escoltarían a una gigantesca estatua de la Virgen de la Gracia, nunca construida. Dos azoteas estas (la de Gaudí y Corbu) que transitan de la alegoría a la abstracción.

En la costa atlántica bonaerense, por citar un caso, despuntan los edificios de Miramar, donde las alegorías náuticas de los tanques de agua coexisten con las arquitecturas racionalistas contemporáneas que los soportan.

Ahora bien, encarando lo central de nuestro objeto de estudio, que presenta puntos de contacto con las tipologías mencionadas anteriormente, veamos el sentido estético, simbólico y funcional otorgado al **tanque de agua doméstico** por los sectores populares urbanos y suburbanos. En este campo cultural las

representaciones fluctúan entre la alegoría y la abstracción, entre lo simbólico y lo utilitario.

El caso más difundido en los barrios, alejado de todo estridentismo, es el del elemental cilindro, construido en fibrocemento, hormigón, plástico o metal, apoyado casi siempre en el triángulo de dos catetos de mampostería (como prolongación de muros) y una hipotenusa de perfil normal doble T. Se trata del cilindro tan elogiado por Le Corbusier durante su visita a Argentina en 1929. Esto dibujaba y relataba: “Vean: dibujo un muro de cerca; se abre una puerta; el muro se prolonga por el remate de un alero con una pequeña ventana en el centro; a la izquierda dibujo una *loggia* cuadrada, neta. Sobre la terraza de la casa instalo este delicioso cilindro: un depósito de agua...dibujo las casas de Buenos Aires. Por lo menos hay cincuenta mil así. Han sido hechas –se hacen todos los días- por constructores italianos”. (8ª conferencia de L.C., jueves 17/10/1929, en **Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme**, Chartres, 1930). Lo que impresionaba entusiastamente al arquitecto suizo era la explícita limpidez geométrica del “delicioso cilindro”, producto de los “caseros” recursos disponibles y saberes rudimentarios de los constructores barriales. Ese austerismo o suerte de abstraccionismo popular, daba cuenta de una economía material más que de una racionalidad intelectual. Economía material que puede hacerse más evidente como la que encontramos en algunos barrios de La Habana, en que los cilindros se tornan “toscos” al recurrirse a tambores de petróleo en desuso. Estamos aquí ante un caso en que la primacía de lo utilitario, no da lugar a la intención estética o a apelaciones a lo simbólico.

Como resultado de itinerarios barriales para avistaje de tanques, hemos “cosechado” un conjunto de ellos que emergen de los techos como objetos con fuerte carga simbólica. Se trata de una faena asistemática pero productiva en la percepción de un imaginario popular. Salvando las distancias y los contextos diversos, parafraseando a Robert Venturi, podríamos decir que “si el arquitecto del siglo XVIII descubría su *gestalt* de diseño por medio del Grand Tour y un bloc de dibujo”, nosotros como arquitectos americanos del siglo XXI tendremos que encontrar nuestro propio bloc de dibujo para descubrir la especificidad de nuestro diseño popular. Para construir nuestra imagen visual del mundo popular urbano debemos documentar, “coleccionar” imágenes y objetos de su original estética. Nos estamos refiriendo a artefactos de carácter lúdico y aun onírico, ideados y contruidos con la intención de hacer de la casa un referente barrial, respondiendo a una necesidad de erguirse, descollar, “engallar”. Iglesia plantea en el ensayo antes citado, que “la casa, en nuestra cultura, es el lugar de lo privado”, y asimilándola a una “guarida” la ubica en “el campo de lo interior o reservado, lo recóndito, familiar, hondo, intrínseco, personal, oculto, profundo”. Sin embargo el tanque de agua, siendo un artefacto doméstico componente de la casa, es exterior, locuaz, visible, descubierto, expuesto,

cuasi-público, una señal de la “guarida” que la carga de significado, un objeto *foris domum* que denota a la *domus*. Es importante entonces reconocer la capacidad del artefacto tanque para convertirse en ícono aunque no haya sido creado específicamente con ese fin. Alan Colquhoun advierte esta circunstancia y cita las locomotoras del siglo XIX como ejemplo de objetos “hechos ostensiblemente con un fin utilitario, que rápidamente se convierten en entidades *gestalt*...imbuidas de una unidad estética y de un carácter simbólico”.

Se trata de artilugios que se instalan en la frontera entre el intervencionismo urbano y el arte público; que juegan con la alteración –positiva o negativa- de los elementos que conforman el paisaje urbano, con objetivos estéticos o sustentados en algún tipo de discurso o historia personal. Volviendo a Rapoport, “los objetos de la vivienda en las culturas populares, ‘dicen quién se es’”. Son ingredientes del potaje urbanístico, con gustos armoniosos o disonantes en el entorno barrial, materia de pluralidad de valoraciones, cuidando tener en cuenta lo que sosteníamos antes, acerca de que en la estética popular, y particularmente en América Latina y el Caribe, las asociaciones utilitarias y rituales son consustanciales a la expresión artística; es decir que se espera de cualquier imagen que cumpla una función. Por lo que un tanque-signo o tanque-alegoría, es signo, es alegoría, pero se llena de agua, tiene flotante y llave de paso.

En el avistaje antes mencionado hemos detectado ingeniosos tanques como representaciones intencionales de ilusiones, homenajes, recuerdos, deseos, oficios, consignas, fantasías, obsesiones, etc. Es así que encontramos alegorías náuticas, pero ya no en litorales marítimos (como en el citado caso de Miramar) sino en el barrio de Saavedra o en la periferia de Escobar, como barcos encallados sobre casas en tierra firme. O el curioso caso del tanque-avión caza bombardero en Villa Real, en la casa de un ex aviador polaco de la Segunda Guerra Mundial. Entre otros ejemplos documentados cabe mencionar: el tanque-pelota en la casa de un hincha de Gimnasia y Esgrima, en La Plata; el tanque-pava sobre una pequeña fábrica de artículos de menaje, en San Martín; el tanque-cafetera montado en una torre metálica de una fábrica suburbana; el tanque-hórreo en la casa de un inmigrante gallego, en el barrio de Boedo, muy lejos del medio rural de su Galicia natal; el tanque-matafuegos, de un taller de productos ignífugos, en Chacarita; el tanque-molino de viento europeo sobre la azotea del Café Gauguin, en Caballito; el tanque-silbato en una escuela de mujeres referís, en Wilde; el tanque-feliz, con una sonrisa de oreja a oreja graficada sobre el cilindro plástico, en el barrio sur; el tanque-erótico, también graficado, con un torso femenino de tetas turgentes, en un suburbio sanjuanino; el tanque-hongo y el tanque-ovni –éste con efectos de luz- en otros barrios suburbanos; y concluyendo provisoriamente este repertorio, hemos encontrado el tanque-peronista, un enorme depósito metálico

elevado en una playa de carga ferroviaria, como soporte de la leyenda “APOYE EL 2° PLAN QUINQUENAL”, aún legible 60 años después.

En este breve y provisional inventario advertimos que si bien no hay compatibilidad arquitectónica en cada caso (por ej. un hórreo o un silbato sobre un tejado), sí se comprueba en cambio una compatibilidad simbólica, evocadora, biográfica y con asociaciones emotivas. Los críticos de la iconografía popular urbana y suburbana, consideran chabacanos estos artefactos, no opinando lo mismo de los *putti* sobre una cornisa barroca.

Regresando a la cuestión de la literalidad, observada al referirnos a “La Pinta” de Montréal, en los casos revisados en el mundo popular vemos que, en varios ejemplos el signo se despega del sentido exacto de la cosa o del sentido figurado de la actividad o la cualidad del habitante, para transformarse en soporte de rótulo, mientras que en otros, como en la pava o el silbato, aluden en forma directa y explícita a lo que ocurre en el sitio. Si lleváramos a un extremo la literalidad, deberíamos diseñar sobre las casas, tanques en forma de pez, jarra, nube negra, grifo, gota, botella de agua mineral, Neptuno o Poseidón. Sobre este aspecto, no podemos resistir a la tentación, algo provocadora, de incluir el tanque de agua retórico o alegórico dentro de la arquitectura del “tinglado decorado”, la cual según Venturi se manifiesta cuando el ornamento se aplica con independencia de los sistemas de espacio y estructura, a diferencia del sistema “pato” en que la arquitectura queda “ahogada” por una forma simbólica global. En síntesis, el “tinglado decorado” es arquitectura como refugio o cobijo con símbolo encima.

b) El caso de la pileta de lavar

Este artefacto indispensable de la vida cotidiana, característico del habitar de los sectores populares (nos referimos a las piletas de lavar ropa), nos motivó a una exploración de carácter histórico narrativo, descubriendo significativas asociaciones entre lo utilitario, lo tecnológico, lo estético y la carga ritual del lavado de ropa. Hemos incursionado en el ámbito de lo doméstico, lo comunitario y lo abiertamente público de este quehacer, en el mundo latinoamericano y caribeño.

Como adelantáramos en un párrafo anterior, en los debates en torno a la historia y la modernidad, se había llegado a un punto en que hizo crisis la noción moderna de **lo nuevo** como superior en sí mismo, asociado a su vez a la **idea de progreso**. Es entonces cuando el progreso como elemento esencial de todo proyecto en la modernidad es cuestionado, entre otros, por Walter Benjamin, quien critica esa noción de la filosofía burguesa de la historia: la fe en el progreso. Ahora bien, la historia de la arquitectura y del diseño nos plantea un problema adicional con respecto al tema del **tiempo**. La

investigadora uruguaya Ivonne Pini desarrolla estas reflexiones al respecto: “Mientras que para otras áreas del conocimiento histórico, el objeto como tal ha dejado de existir y los hechos que manejan carecen de materia física, la historia de la arquitectura y el diseño ofrece la posibilidad de contacto con el mismo objeto de estudio. Es decir, hay un soporte físico”. En este caso, la pileta de lavar o la arquitectura-lavadero. Su estudio no termina con el análisis de las circunstancias históricas en que se creó, y Pini plantea que esto es así “porque aún permanece, y porque por su **dobles temporalidad** permite un abordaje desde el aquí y el ahora”, subrayando la idea de ambigüedad como una particularidad latinoamericana. Sostiene que debemos tratar de comprender la **simultaneidad de temporalidades**, dado que hay tradiciones que están vivas y que siguen interactuando con tecnologías y estéticas contemporáneas.

Como ejemplo de estas fusiones y contactos entre lo tradicional y lo moderno, estos territorios ambiguos entre la artesanía y la industria, estas convivencias desprejuiciadas entre la manufactura y la producción en serie -todas ellas manifestaciones de la **dobles temporalidad**- revisaremos históricamente algunos aspectos del diseño para el lavado de ropa.

En tiempos pasados, esta práctica del lavado de prendas o de la comúnmente llamada ropa blanca, tarea exclusivamente femenina, supo realizarse **a orilla de los ríos**. Por tomar un caso local, la literatura y la fotografía histórica son ilustrativas de esta actividad en la costa de Buenos Aires durante el siglo XIX. La faena consistía en golpear la ropa contra las rocas o toscas, frotándola con arena, a manera de abrasivo; y a veces, como detergente, se mezclaba grasa animal con ceniza, empleando sal de soda como blanqueador. Las lavanderas podían ejercer la labor profesionalmente o bien como parte de la actividad hogareña. Un acontecimiento transformador fue la instalación de artefactos específicamente diseñados para lavado, ya sea en el interior de las viviendas – como enser u objeto del mobiliario doméstico- o en el espacio público, como arquitectura para uso colectivo. De todos modos cabe aclarar que el lavado en las piletas no necesariamente reemplazó al cometido en las riberas.

En el mundo popular americano, la pileta de lavar presentó diversas formas, desde las más improvisadas, obra de los propios usuarios, hasta las de factura artesanal o industrial ofrecidas por el mercado. Tanto en uno como en otro tipo fue necesario ajustarse a requisitos de uso y de trabajo. Por un lado se debieron considerar operaciones complejas múltiples, como provisión de agua, contención, enjabonado, fregado, enjuague, desagote y eliminación de aguas servidas (o aguas grises); y por otro lado, la ergonomía en función del trabajo de la lavandera. Las operaciones aquí descritas van asociadas a una cadena o secuencia posterior, como el retorcido, secado (tendido aéreo o de superficie), clareo y el planchado. Es decir que, en principio, observamos una preeminencia de lo utilitario por sobre lo formal, lo simbólico y lo ritual. No

obstante, estos factores se harán presentes con mayor o menor entidad. Vamos develando, entonces, simpatías y diferencias, en nuestra **parábola del tanque y la pileta**.

Un primer relevamiento, da cuenta de diversos e ingeniosos diseños que van de la **pileta improvisada** (tacho sobre base elevada) al **artefacto pileta**, mueble o inmueble, a la intemperie o cobijado, para el lavado en el ámbito doméstico. Por su parte, en lo referente al ámbito comunitario y público, encontramos las arquitecturas de **lavaderos**, consistentes en complejos de piletas en batería, instalados en viviendas colectivas, en comunidades claustrales o bien como servicio urbano.

Entre las usanzas más rudimentarias encontramos el tacho o fuentón metálico (producto industrial), en el cual se introduce una tabla fregadera de madera, todo esto montado sobre un pedestal improvisado, frecuentemente utilizando cajones. Se favorece así la posición de trabajo de pie de la lavandera, mucho más conveniente que la de inclinarse de rodillas, como solía hacerse en el río, o incluso en algunos antiguos lavaderos. No había sistema de desagote ni enjuague separado. Contamos con varios documentos fotográficos, en particular uno tomado en Buenos Aires, en el año 1900.

Otras veces la pileta suele ser premoldeada en cemento o gres, siempre con el suplemento de la tabla fregadera y pedestal de maderas o mampuestos. Un caso ejemplar de convivencia industrial/artesanal y tradición/modernidad, con tecnologías y modos de habitar que dan cuenta de la doble temporalidad antes señalada, lo hallamos en una vivienda actual de un barrio popular en La Antigua Veracruz, México. Se trata de un patio donde se instaló una pileta premoldeada de cemento con su respectiva tabla de fregar, sobre pedestal de troncos y una plataforma-escalón de piedra. Junto a la misma observamos una tubería y canilla de hierro galvanizado y una bañera-palangana de plástico con un niño en su interior. Elementos de cemento, madera, piedra, hierro y plástico dispuestos en un patio de tierra, perteneciente a una vivienda con muros de palma, tablazón y cubierta de zinc: tecnologías y estéticas hídricas en un mundo popular, doméstico e híbrido.

En Cabo Polonio, Uruguay, hemos registrado un diseño integral o “monocasco”, que en una sola pieza de hormigón premoldeado combina pileta, fregadero, jabonera y pedestal. Pieza dispuesta bajo un cobijo que configura un sitio de lavado, que consta de una estructura rústica de palos sosteniendo una cubierta de chapa ondulada de fibrocemento, prensada con cuatro piedras como fijación contra el viento.

En un contexto similar al descrito en La Antigua Veracruz, pero esta vez en Guatemala, en el exterior de una vivienda de madera, techo de zinc y ranchón

de palma anexo, registramos un diseño más avanzado, de factura industrial, en una sola pieza de hormigón premoldeado en forma de T, compuesta de pedestal, depósito de agua, fregadero, jabonera, receptáculos de enjabonado y de enjuague; estos dos últimos en voladizo y como alas de la T. Piletas como esta están diseminadas por todo el país con acentuaciones estéticas varias, expresadas mediante bajorrelieves en forma de flor, de rostros o de pirámides mayas. El agua se vierte en el depósito central por medio de baldes, mangueras o bien por una canilla conectada a tubería de red. Hemos documentado procedimientos de calentar agua en tachos sobre fogones, junto a las piletas, para una limpieza más efectiva de la ropa. También como muestra de hibridez tecnológica e ingenio popular documentamos el agregado sobre uno de los bordes, de rodillos accionados con manivela, a manera de escurridor.

Como introducción de la tecnología moderna aplicada a formas tradicionales de piletas, como las descritas en el “monocasco” de cemento uruguayo, vale citar la introducción del PVC fibrado termoformado, un producto industrial que reproduce el diseño tradicional, incorporando la ventaja de la ligereza de peso y, al disponer de espacios vacíos internos, pueden aprovecharse éstos para guardado de ropa. En nuestro *avistaje* de piletas, más rasante y fisgón que el de los tanques de agua, nos hemos tropezado con artefactos de PVC que podrían incluirse en la categoría del “tinglado decorado” al que aludimos en la primera parte del ensayo. Tal el caso de la pileta decorada con una lavanderita tendiendo ropa en un campo florido, con mariposas bajo un cielo salpicado de nubes. Una evidente carga estética, de carácter ciertamente alusivo e ingenuo a la vez.

En lo que respecta a los **lavaderos**, ya sea dispuestos en edificios comunitarios, tales como los populares conventillos o los conventos religiosos, o bien los instalados en el espacio público, hemos encontrado una variedad de soluciones que van desde un simple agrupamiento de piletas hasta un diseño específico al descubierto o bajo techo conformando espacios arquitectónicos.

El **conventillo** es una tipología habitacional muy extendida en el mundo urbano popular latinoamericano y caribeño desde fines del siglo XIX; que con pequeñas variantes y diferentes denominaciones surgió y se conoció como cortiço en São Paulo, mesón en El Salvador, cuartería en La Habana y vecindad en México; mientras que en Santiago de Chile, Montevideo y Buenos Aires adoptó el nombre de conventillo o inquilinato. En estos casos el lavadero, de uso colectivo, se instalaba en el espacio común del patio, y constaba de una serie de piletas en batería o bien de un extendido piletón con varias canillas, normalmente descubierto o bajo un alero precario.

De mayor tradición son los lavaderos conventuales y los públicos, con marcada presencia en Iberoamérica, siguiendo la costumbre europea a partir de la

Conquista. Entre **los conventuales** hemos encontrado algunos de diseño sencillo pero muy ajustado a la función. Citaremos dos ejemplos que hemos relevado en Antigua Guatemala: el del convento de La Merced y el de Capuchinas. En el primero (obra del arquitecto Juan de Dios Estrada, 1767) existe un lavadero descubierto de pileta única con receptáculos complementarios para depósito de agua y enjuague, con las respectivas canalizaciones de provisión y desagote de agua. En este ejemplo, el conjunto de mampostería permite el lavado de pie y la pileta propiamente dicha tiene una hendidura frontal cóncava de modo que el cuerpo pueda avanzar sobre el borde con poca inclinación de cintura. Cuando aquí hablamos del cuerpo nos referimos al del “lavadero”, pues a pesar de haber sostenido que el lavado era una tarea exclusivamente femenina, suponemos que por ser un convento de hombres éstos se harían cargo del lavado de ropa. En el caso del convento de las Capuchinas (obra del arquitecto Diego de Porres, 1736) hay un recinto dedicado al lavado con una gran pila central que tiene cuatro piletas integradas en dos de sus bordes, para posición enhiesta, todas con la hendidura frontal antes descrita y un sistema de conductos para provisión y desagüe. Su estética es muy particular, pues en la pared a que está adosado se colocó un rostro en relieve que lanza un chorro de agua limpia por su boca y está en medio de una delicada moldura mixtilínea; en otras paredes se dispusieron nichos a modo de jabonera.

En cuanto a los lavaderos populares **en el espacio público**, los encontramos en ciudades y pueblos de América desde tiempos coloniales. Aunque vale consignar como antecedente precortesiano un dato aportado por el cronista del siglo XVI, Fray Bernardino de Sahagún, quien transcribe estos consejos higiénicos de los mexicas a sus hijos: “...*hija mía...*, *al levantarte, echa presto de ti la ropa, lávate la cara, lávate las manos, lávate la boca...*, *atavíate y lava tus ropas*”; y con respecto a esta última práctica, nos cuenta Sahagún que los niños eran inducidos por sus padres a hacerla en la laguna, en los canales y acequias o en estanques expresamente destinados a ese fin, y que para el baño de aseo, así como para el lavado de ropas, que era frecuente y escrupuloso, usaban diversos substitutos vegetales del jabón.

Retomando los de tiempos posteriores, como tenemos dicho los hay de muy variado diseño: cubiertos y descubiertos, bajo techos a aguas y bajo portales, con piletas separadas o integradas, con piletas en batería o piletón único. En México, por ejemplo, hacia el siglo XVIII se popularizaron los lavaderos de ropa contruidos ex profeso para ese fin, algunos de ellos diseñados por arquitectos de nombre en el Virreinato. En la Ciudad de México se destacan los proyectados por Francisco Antonio de Roa en 1746 y el de Francisco Antonio Guerrero y Torres, en 1790. Tenían áreas anexas para calentar agua y para tendido de ropa. Se trata de un programa arquitectónico, frecuentemente bajo un portal, de planta rectangular y abierto por uno o dos lados. También en

México, en la ciudad de Taxco, está en uso hasta hoy el famoso lavadero de Guadalupe (principios siglo XVIII), una serie de diez piletas-fregadero en tándem sobre plataformas escalonadas, con larga pila central, para lavar de rodillas. En Livingston, un pueblo guatemalteco en la costa Caribe, asiento de la comunidad garífuna negra, hallamos el tipo de lavadero con diez piletas integradas a pilón central, bajo un cobertizo de chapa ondulada de zinc a cuatro aguas; y en Cap Haïtien, Haití, también bajo un cobertizo de chapa, detectamos un lavadero consistente en un espacio libre para lavar en tachos, con grandes tanques de agua en el techo. Pero uno de los ejemplos más interesantes que pudimos ver es el lavadero del Tanque de la Unión, en Antigua Guatemala, de 1853 y restaurado en 1979 por la Junta de Andalucía. Es un largo portal con arco central, de cuidada arquitectura neoclásica, que guarece a 22 piletas y un corredor de circulación anexo a un gran estanque. Cada pileta tiene fregadero integrado, desborde y la típica hendidura cóncava frontal. Se sitúa entre una calle y un parque en un barrio de la ciudad. En tiempos pasados, era usado no sólo por el vecindario, sino por los indígenas que bajaban de los faldeos del cercano Volcán de Agua. Actualmente, cuando parten las lavanderas y llegan las sombras, se convierte en lugar de encuentro para enamorados.

Vale remarcar aquí la carga ritual y social que caracteriza a esta actividad del lavado de ropa, tanto en el caso del río como en este de los lavaderos públicos, pues además de constituirse como hitos urbanos, trascienden la mera función del nchismes, bromas, travesuras, pero también se zanjaban cuestiones pendientes y se planteaban reclamos. Como testimonio de estas costumbres, en un lavadero público del pueblo serrano de Yanguas, en Soria, España, se encontró una piedra con la inscripción: *“Cuando en este lavadero se encuentren siete lavando / creo que ganan el cielo si todas están callando”*. Y de las canciones populares peninsulares cantadas mientras se lavaba, nos llega esta letra: *“A la orilla del río / sonaba el agua / eran las lavanderas / repuñeteras / cuando lavaban”*. A fines del siglo XVI en Puebla, México, el oficio lo ejercían indígenas, negras y mulatas; quienes acostumbraban después de lavar, quitarse los vestidos que llevaban, lavarlos y bañarse, lo que provocaba escándalo y quejas de los vecinos. A propósito, el peruano Nicomedes Santa Cruz entonaba estos versos: *“contoneando la cadera / al son de una tonadilla / hace silbar la escobilla / una negra lavandera”*.

Ana María Dolores Huerta Jaramillo, investigadora del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” de la Universidad Autónoma de Puebla, asegura que en 1563, “como no había agua en las casas, lavaban ropa, trastos y otros objetos en las alcantarillas que eran colectores de agua corriente y pluvial de la ciudad, por lo cual empezaron las protestas de los dueños de casonas que decían que no era un buen espectáculo tener lavanderas frente a su casa y menos si eran indígenas, negras o mulatas, y las

desalojaron”. Llegó a dictarse una ordenanza pública que prohibía lavar frente a las casas de familias distinguidas y en la plaza de San Agustín bajo pena de recibir 50 azotes. Fue entonces que el Ayuntamiento ordenó construir los primeros lavaderos públicos, donde se cobraba. Los más emblemáticos fueron los de Almoloya, de 1780, con 46 artesas labradas en piedra bajo una bóveda de cañón corrido. Estos datos dan cuenta de la instauración de un oficio a cargo de las llamadas “semaneras”, situación que se terminó reglamentando en la segunda mitad del siglo XIX. Esta fue la primera forma de participación política de las mujeres poblanas en demanda de sus derechos por las actividades cotidianas como el trabajo en lavaderos y otros servicios. En estos lugares, las mujeres dirimían sus diferencias y manifestaban sus coincidencias. Eran el centro de información, de donde se publicitaba lo privado, como señala una frase muy utilizada: “lo oyó en el lavadero”.

Como se puede ver, muchos de estos sitios de lavado dan cuenta, por un lado, de conflictos y prácticas sociales, y por otro, de tradiciones que están vivas y que siguen interactuando con modos de habitar (lavar) y estéticas contemporáneas, como ejemplo de fusiones y contactos entre lo tradicional y lo moderno, dando cuenta de la **simultaneidad de temporalidades** a la que nos referíamos antes.

Bibliografía

ACHA, Juan; COLOMBRES, Adolfo y ESCOBAR, Ticio, **Hacia una teoría americana del arte**, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.

CARPENTIER, Alejo, **Razón de ser**, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.

"La Habana vista por un turista cubano", en revista **Carteles**, La Habana, 1939.

CHIAMPPI, Irlemar, **El realismo maravilloso**, Monte Ávila, Caracas, 1983.

COLQHOUN, Alan, "Typology and Design Method", en **Arena. Journal of the Architectural Association**, Londres, junio 1967.

COLOMBRES, Adolfo, **Sobre la cultura y el arte popular**, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1987.

DE ANDRADE, Oswald, **Escritos antropófagos**, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993.

DUSSEL, Enrique D., **El catolicismo popular en la Argentina**, Bonum, Buenos Aires, 1970.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**, Sudamericana, Buenos Aires, 1992.

HUERTA JARAMILLO, Ana María Dolores, **Lavanderas en el tiempo**, Instituto Poblano de la Mujer, Puebla, 2003.

IGLESIA, Rafael E. J., **La vida doméstica y los objetos**, serie Crítica, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"/UBA, Buenos Aires, 2011.

KUSCH, Rodolfo, **América profunda**, Bonum, Buenos Aires, 1986.

LE CORBUSIER, **Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme**, Lainé et Tantet, Chartres, 1930.

LOMBARDI SATRIANI, Luigi Maria, **Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas**, Nueva Imagen, México, 1988.

MOLES, Abraham, **El kitsch. El arte de la felicidad**, Paidós, Madrid, 1971.

PAZ, Octavio, **Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia**, Seix Barral, Barcelona, 1974.

PINI, Ivonne, "Revisiones al manejo del tiempo histórico", en **Textos**, N° 8, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003.

En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en Cuba, México, Uruguay y Colombia. 1920-1930, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2000.

RAMOS, Jorge, "Revisión del suburbio", en **Medio Ambiente y Urbanización**, N° 42, Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo (IIED-América Latina), Buenos Aires, 1993.

"El Obelisco, hito urbano", en **Experimenta**, N° 23, Madrid, 1998.

"La estética popular en la periferia urbana", en **Experimenta**, N° 23, Madrid, 1998.

"América Latina: hacia una puesta en valor de la estética popular urbana", en **Archivos de Arquitectura Antillana**, N° 23, Santo Domingo, República Dominicana, 2006.

RAPOPORT, Amos, **Vivienda y cultura**, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

SALDARRIAGA, Alberto y FONSECA, Lorenzo, **La arquitectura popular en Colombia**, Altamir, Bogotá, 1992.

SANTILLÁN GÜEMES, Ricardo, **Cultura, creación del pueblo**, Guadalupe, Buenos Aires, 1985.

SCANNONE, Juan Carlos (editor), **Sabiduría popular, símbolo y filosofía. Diálogo internacional en torno de una interpretación latinoamericana**, Editorial Guadalupe, Buenos Aires, 1984.

STAVENHAGEN, Rodolfo; MARGULIS, Mario; DURÁN, Leonel; BONFIL BATALLA, Guillermo; REUTER, Jas; GALEANO, Eduardo; COLOMBRES, Adolfo y CABRAL, Amílcar, **La cultura popular**, Premià Editora, México, 1987.

VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven y SCOTT BROWN, Denise, **Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica**, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.