

La ciudad, el territorio y los otros

Miradas y reversos



Programa

Tiempos Americanos: Jorge Ramos de Dios

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”



CONICET



C U R D I U R



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



GRACMON



© 2022

La ciudad, el territorio y los otros

Miradas y reversos

Programa “Tiempos Americanos - Jorge Ramos de Dios” - URL: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ta>

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso” - URL: <http://www.iaa.fadu.uba.ar>

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

ISSN 1853-5518

Diseño y compaginación: Arq. Eduardo M. Rodríguez Leirado.

Foto de portada: Casa “La Ricarda” de Antonio Bonet (Barcelona). Gentileza Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral.

LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS MIRADAS Y REVERSOS

ORGANIZADORES



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



C U R D I U R



GRACMON

LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS

MIRADAS Y REVERSOS

COMITÉ ACADÉMICO

Dra. Arq. Silvia Dócola (FAPyD / CIC / UNR)

Dra. Irene Gras Valero (GRACMON - Universidad de Barcelona)

Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral (IAA / DAR / FADU / UBA)

Dra. Teresa M. Sala (GRACMON - Universidad de Barcelona)

Arq. Luis San Filippo (FAPyD / UNR)

COMITÉ ORGANIZADOR

Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral (IAA / DAR / FADU / UBA)

Mgr. Arq. Julieta Perrotti Poggio (IAA / FADU / UBA)

Arq. Eduardo M. Rodríguez Leirado (IAA / FADU / UBA - CONICET)

INDICE

A. Registro de viajeros.

1. Un entramado de imágenes de la ciudad de Salta dibujada y pintada por viajeros durante el siglo XIX13
Silvina Aráoz.
2. Postales de un territorio imaginado. Imágenes del viaje de Gabriel Carrasco y Félix Corte por la nueva extensión de la provincia de Santa Fe en 1887 27
Silvia Alicia Dócola; Natalia Schreiber.
3. Peripatéticos en arquitectura: Los caminares proyectuales de Jorn Utzon, Raimond Abraham y Peter Rich en Oaxaca México 43
Fabricio Lázaro Villaverde; Edith Cota Castillejos; Juan Manuel Gastéllum Alvarado.
4. Japonismos arquitectónicos: antes y después de Bruno Taut..... 53
Gadiel Ulanovsky.
5. Buscando desesperadamente a mi heroína: El underground de Berlín, 40 años después71
Sebastián María Garibotto.

B. Viajeros catalanes y catalanismo en América.

6. Viajes de ida y vuelta, miradas cruzadas: La relación estética entre José León Pagano y Santiago Rusiñol.....79
Teresa-M. Sala.
7. Presencia catalana a través del patrimonio funerario en la necrópolis Cristóbal Colón de La Habana 91
Irene Gras Valero; Cristina Rodríguez-Samaniego.
8. Arquitectura modernista en La Habana ¿obra de catalanes?103
Barbara Beatriz Laffita Menocal.

C. El yo Viajero

9. Mercados y comercio informal en las calles de La Paz, Bolivia..... 117
Roberto Bogani; Sergio Forster.
10. Viaje a lugares vacíos: Del territorio a la ruina 131
Agustín Gamarra Sampén; Jorge Carlos Carrasco Aparicio; Yvan Paul Guerrero Samamé.
11. La transformación de la mirada de nos(otros) expertos viajeros. Hacia formas diversas de lectura del territorio.....143
Franco Marchionni; Alejandra Sella; Belén Berdasco.

12. Travesía Alteha 2015. El camino que se construye desde la experiencia del viaje.....155
Fernando Giudici; Cecilia Torres; Marisol Vedia.
13. Viaje a las fiestas patronales andinas del Valle de Iglesia, San Juan a través de los relatos gráficos sobre las Prácticas Sociales populares religiosas. Presencias materiales, inmateriales y rituales175
Cecilia Torres; Fernando Giudici; Matías Villafañe.
14. El artista y su viaje al imaginario del pueblo.....191
Cecilia Berón; Fernando Giudici; Rocío Sevilla.

PROPÓSITO

En primer término, nos proponemos continuar reflexionando a través de producciones académicas, acerca de la ciudad, el territorio y la arquitectura, así como también su relación con las artes, desde la mirada del viajero.

Como fuera tratado en anteriores encuentros consideramos que la alteridad inherente a la condición del viajero destaca situaciones que, al nativo, por su hábito, le resultan naturalizadas. Por lo tanto, sus registros, que se convierten en reversos de las percepciones locales, nos aportan nuevas y enriquecedoras categorías de interpretación, enfoques y problemas.

Nos proponemos también reflexionar sobre los viajes, los viajeros (pensados en relación con las conceptualizaciones de migrante, exiliado, nativo y residente), su mirada y sus registros del espacio viajado, en especial de las ciudades, pero también en relación con los territorios recorridos. Consideramos cada viaje como experiencia única e irrepetible, de producción desde la propia mirada, sobre el espacio físico (territorios, ciudades, y arquitecturas), registrada de diferentes modos (fotografías, croquis, textos, filmaciones, mapas marcados, etc.) y con productos elaborados en el mismo viaje o posteriormente (libros, exposiciones, muestras, relatos fragmentarios, etc.).

En las últimas jornadas ampliamos los estudios al caso de arquitectos en viaje considerando el destino formativo de los mismos. Nos propusimos reflexionar con respecto a la formación del arquitecto en sedes institucionales externas, así como en estudios o empresas y en el efecto de estos viajes.

Y, por otra parte, desde 2019 existe una sección dedicada al instrumento del viaje para la formación de los estudiantes.

En esta oportunidad extendemos la convocatoria a los trabajos que se centren en aquellos viajeros que se convierten en residentes de manera transitoria, viajeros en mundos exógenos, quienes, al volver a sus lugares de partida, transforman su mirada y sus prácticas que se convierten también en sugerentes reversos.

- A -

REGISTRO DE VIAJEROS

UN ENTRAMADO DE IMÁGENES DE LA CIUDAD DE SALTA DIBUJADA Y PINTADA POR VIAJEROS DURANTE EL SIGLO XIX¹

SILVINA B. ARÁOZ²

La ciudad de Salta recibió a lo largo del siglo XIX, intensas modificaciones edilicias que tanto los viajeros nacionales como los extranjeros, relataron en los diarios para luego ser publicadas o reproducidas en dibujos, pinturas o grabados. Estos cambios en la primera mitad de siglo no son abundantes y no se reflejan en imágenes, debido a que solamente se realiza una sola que se copia en sucesivas oportunidades como eco de la realidad. Este dibujo se convierte en la única representación de una vista de la ciudad pasando a poseer a mediados de siglo otra más naturalista pintada por un artista italiano, guardando un carácter más objetivo. En este trabajo discutiremos sobre el grado de veracidad de dichas iconografías y sus repercusiones fuera y dentro de la ciudad de Salta.

La primera obra que se conoce es **Vista de la Ciudad de Salta. Tomada de la parte del Sureste** (Figura 1) ejecutado por el teniente coronel de artillería, e ingeniero, del Departamento Topográfico de Buenos Aires³, José Arenales, hijo del Sr. Brigadier D. Juan Antonio Álvarez de Arenales⁴, nacido en Cochabamba, Alto Perú en c.1789, localidad perteneciente al Virreinato del Río de la Plata.

Se estima que este dibujo, fue realizado en la década del 20 por el viajero, cuando su padre fue gobernador entre 1824 y 1827, aunque en dicha imagen aparece la fecha de 1828 que es cuando seguramente César Hippolyte Bacle la toma para su posterior litografía. Como se observa en el dibujo coloreado, ubica la ciudad en una hondonada, sin per-

1. Este trabajo forma parte de trabajo de tesis denominado *Artistas Viajeros que documentaron el Noroeste Argentino*, que se publicará simultáneamente en 2022 en la editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNT..

2. Facultad de Artes, Univ. Nac. Tucumán. Prof. Adjunto: Historia del Arte Americano y Argentino e Historia del Arte Precolombino y Latinoamericano. Dir. Inst. de Arte Americ. y Regional. Correo electrónico: silvaraoz@gmail.com

3. José Arenales cumplió la función política durante varios años como diputado y en la década del 30 fue Director del Departamento de Topografía.

4. El topógrafo publicó en 1832 la obra *Memoria Histórica sobre las Operaciones e Incidencias de la División Libertadora, a las órdenes del Gen. D. Juan Antonio Álvarez De Arenales, en su Segunda Campaña a la Sierra Del Perú, en 1821*, revalorizando el desempeño de su padre.



Figura 1. Arenales, José. *Vista de la ciudad de Salta*. ca, 1824-1827, dibujo coloreado.
Propiedad Museo Histórico C. Saavedra, Buenos Aires, Argentina.

cibir los ríos que la cruzan, realzando los edificios en altura de origen clerical, marcando la importancia que significaba la religión para sus pobladores. El paisaje es exuberante e imponente, empequeñeciendo el poblado de techos de tejas de color ladrillo y paredes blancas.

Para tener una noción de la cantidad de habitantes que poseía la ciudad, buscamos la población de la provincia de Salta en dos autores. En 1825 la provincia tenía 40.000 “almas”⁵ (Parish, 1852, p. 303), entre 1836/7 los habitantes de la provincia estaban entre 50.000 y 60.000 (Parish, 1839, p. 393). En 1852 la ciudad tendría de 8000 a 9000 (Parish, 1852, p. 303) y en 1854 aproximadamente 64.000, de los cuales habitaban 8000 en la villa y 6000 en los alrededores de la capital –14.000–. En 1862, 10.000 en capital y 8.000 alrededor sumando 18.000 (Moussy, 1864, p. 277 y 278). Ésta se caracterizó por ser una importante ciudad comercial desde el periodo colonial hasta después de la Independencia dedicada al transporte de mulas utilizadas para viajar hacia el Norte por los Andes o carruajes hacia el Sur, marcando en el dibujo mucha menos población, simplificando no solo el espacio sino también el movimiento que se generaría a su alrededor.

Esta obra que fue reproducida en periódicos, publicaciones y copias, hoy se encuentra en el Museo Histórico Saavedra, Buenos Aires, Argentina⁶, en ella notamos lo que fue en

5. Si sacamos un porcentaje de crecimiento a lo largo del periodo en la ciudad, podríamos decir que es de un 15%, lo que equivaldría a 6000 habitantes en 1825.

6. Agradezco a la Directora del Museo Histórico C. Saavedra Dra. Leontina Etchelecu y al Lic. Hugo M. Campos, Director del Departamento de Museografía, por haber facilitado la imagen Vista de la Ciudad de Salta en soporte electrónico de su patrimonio.

esencia la ciudad, las características geográficas de la zona, la conformación arquitectónica de los edificios con las casas de propietarios en el casco céntrico y en los alrededores. El color verde predominante que contornea las tejas rojizas con las blancas paredes y los cerros sucesivos que confluyen en un valle envolvente, integrando ambos espacios.

Hay una particular necesidad de confrontar la naturaleza con la civilización, ubicándose el artista en un lugar estratégico un poco más elevado. No tomó el punto de vista de la mayoría, como lo hicieron sus predecesores, sobre el cerro San Bernardo, seguramente todavía no era un circuito turístico. Pero, es así como pudo desde este lugar, mostrar de frente los templos y el cabildo de una manera más acertada.

La pregunta que formulo es ¿Por qué esta imagen no es representativa para los lugareños? La respuesta es muy simple, a mediados de siglo el pintor italiano Carlos Penuti realiza una obra excepcional y con una importante calidad de mimesis; sintiéndose abrumados e identificados con esta imagen, le otorgaron un grado de pertenencia que pasó a ser también de relevancia institucional.

Por tal motivo la de Arenales no tiene trascendencia para los salteños, no los representa, quizás porque tampoco quedó en la provincia, o sus reproducciones en distintos formatos y técnicas no fueron realizadas allí, ni circularon por el circuito provinciano. Sin embargo, en Buenos Aires se reconocen sus copias, más que la de Penuti.

Es necesario destacar que su importancia reside en que se considera que ésta es la primera vista de la ciudad, tomando el paisaje como tema principal. Juan Arenales como topógrafo representó el espacio de forma no convencional, demostrando su poca habilidad para el manejo del lápiz de forma artística y como se ha visto en otras obras de época, manteniendo el estilo del siglo XVIII, pero supo captar no solo la conformación de la villa, sino también la naturaleza que la rodea.

La reproducción litográfica de Bacle

Basándose en el dibujo que explicamos, César Hippolyte Bacle, lo reproduce en una panorámica de la ciudad, con techos bajos, donde sobresalen las numerosas iglesias y una arquitectura en altura. Muchos escritores nombran la litografía publicada por Bacle que lleva el nombre de **Vista de Salta** (Figura 2), pero no hacen referencia a su periodo, a su grado de originalidad, o al autor de la misma, simplemente demuestra el carácter ilustrativo en un diario local de Buenos Aires.

A primera vista parecería ser el autor de dicha obra, pues la publica en el periódico *Museo Americano* N° 11 de 1835, del cual era el editor. El artista y botánico, llegó al país en 1825, había nacido en Saint Loup, cerca de Ginebra, el 15 de febrero de 1794. (Baillon, 1876, p. 338).

Bacle instala en 1828 un establecimiento litográfico con el nombre de "Bacle y Cia", produciendo numerosos dibujos pasados a litografías contando con dibujantes como su esposa Paulina Macaire de Bacle, Hipólito Moulin y otros. En 1830 su negocio se ubica en la calle Victoria 148 (Blondel, 1830, p. 61), y en 1834 el domicilio acusado era calle Catedral 17 (Blondel, 1834, p. 62). Produjo varios periódicos entre ellos *Museo Americano*, publicación ilustrada entre los años 1835 y 1836 con temas generales, la mayoría con

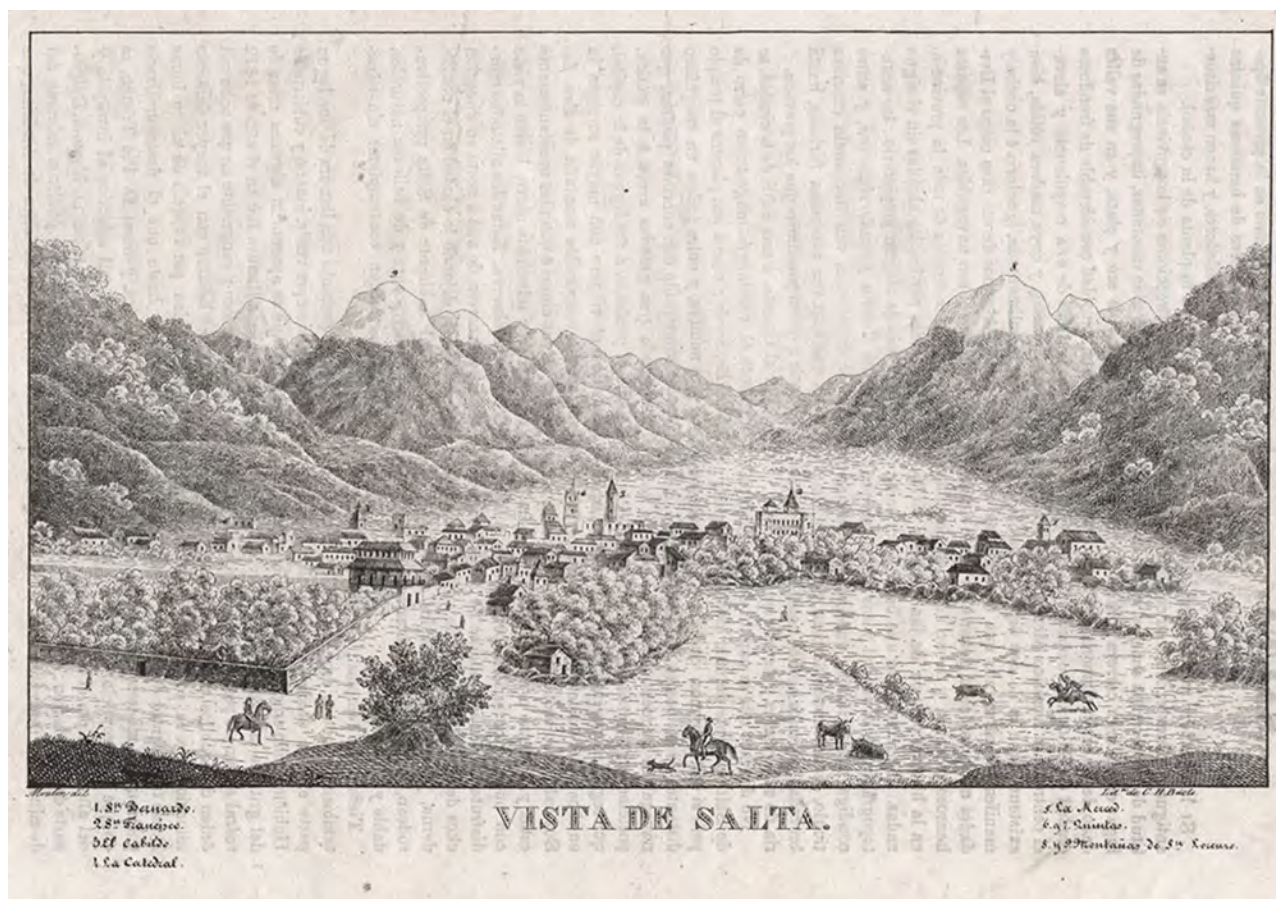


Figura 2. Bacle, Hipólito. *Vista de Salta*. ca. 1835, litografía.
(Imagen tomada de Bacle, 1835b, p. 81)

fondo y forma de periódicos europeos como *The Penny Magazine* (Knight, 1832) de origen inglés, cuya primera tirada es de 1832 en Londres y *Le Magasin Pittoresque*, producida por Édouar Charton (Charton, 1833) en Francia con un primer número en 1833, ambas con carácter enciclopédicos (Szir, Sandra, 2010, p. 303). La mayoría de los temas tratados están relacionados con diarios de viajeros por Europa, África, y de interés general. Otros, eran extraídos seguramente de periódicos o corresponsales de Perú, pues temas que podrían tratarse en el Noroeste argentino como el uso de la llama o animales autóctonos de la región, toman como referencia datos de un viajero de apellido Shekocke (Bacle, 1835d, p. 329); o la chinchilla en Perú o Chile y su comercio en Europa en 1825 y 1830 (Bacle, 1835c, p. 284), observando que quien escribe, recibe noticias del exterior relativamente nuevas y antiguas, de Europa y del resto de América.

En la presentación del periódico, en la nota del Editor con título *A TODO EL MUNDO*, describe los intereses de esta revista y dice así,

... es un verdadero Museo el que nos hemos propuesto abrir para todos los asuntos de curiosidad, y para todos los bolsillos. Queremos que en él se hallen materias de todos los precios, de todos los gustos. Cosas antiguas y modernas, procedentes de todos los países, del Indostan del Perú, de Buenos Ayres... . Queremos en una palabra, imitar en nuestros grabados, describir en nuestros artículos todo lo que sea digno de fijar la atención y las miradas, todo lo que ofrezca un objeto interesante de meditación, de entretenimiento o de estudio. (Bacle, 1835a, p. 1).

Sin embargo, Bacle solo divulga esta única lámina del interior del país (Bacle, 1835b, p. 81), es la vista lejana de José Arenales, aunque no está citada. Igualmente, en la litografía recalca el interés por los templos religiosos, enumerándolas y colocando el nombre propio de cada una de ellas como referencia en la parte inferior. Realiza algunos cambios de la original, que le permite una mirada más extensa del paisaje con un criterio artístico superior a su antecesor. Coloca una vista más larga en la parte delantera, permitiendo que parezca más elevada. Anula algunos elementos, como mermar el número de viviendas en algunas zonas y aumentar en otras. Baja el tamaño de los arbustos para que se vea mejor la ciudad y agranda el valle posterior para mostrar una ciudad menos encajonada. Es una litografía en blanco, negro y grises, los cerros parecen más altos dejándolos más claros en la parte superior, proyecto que no coincide con el original en el que se veía en las puntas los pastos más cortos en un tono de verde más claro debido a la falta de follaje provocada por los vientos. En el caso de Bacle daría la sensación de montañas elevadas con nieve en los picos. Agrega en la parte inferior de la litografía distintas escenas, como gaucho enlazando el ganado, cabalgantes, transeúntes, etc., mostrando un ambiente más cálido.

Como anuncia en la leyenda inferior, nombra de derecha a izquierda primero el convento de San Bernardo, uno de las más antiguas construcciones que se conservan hasta la actualidad, luego San Francisco sufriendo reiteradas modificaciones que no guardan el estilo original, el Cabildo como se lo conoce, la Catedral que no es la presente, si no la terminada en 1882 y La Merced, edificio que fue demolido a comienzos de siglo XX.

Esta obra cuya copia fue realizada por Hipólito Moulin (Isabelle, 1835, p 160 y 242), para Bacle en su imprenta como lo mencionamos, era de origen francés y su profesión era la de pintor (www.bnm.me.gov.ar, *Hipolito Moulin*, s.f.), así lo anuncia, colocando el nombre del autor –Bacle– en el calce inferior izquierdo con las letras del y el del litógrafo a la derecha.

Juan Manuel Besnes e Irigoyen, una vista similar de 1851

Nuevamente tenemos el mismo paisaje con la técnica de acuarela titulada ***Vista de la ciudad de Salta*** (Figura 3), realizada hacia 1851 por el pintor español radicado en Montevideo, Juan Manuel Besnes e Irigoyen. La imagen está contenida en la edición *Monumenta Iconográfica* de Bonifacio del Carril, publicada en Buenos Aires en 1964.

El mayor estudioso de la vida de Juan Manuel Besnes e Irigoyen es el investigador Alberto Marcelo Irigoyen Artetxe. Según este autor, Juan Manuel fue hijo del francés, Joseph Besne Chavallie y de María Antonia de Irigoyen Gaz de Tolosa, del País Vasco (Irigoyen Artetxe, 2004). Juan Manuel Besne fue el primero de ocho hermanos. Nació en Donostia el 13 de julio de 1789. Afincado en Montevideo (Uruguay) desde 1808 –todavía colonia española–, tras la guerra de España con Francia el artista le agregó una letra s a su apellido sumando el de su madre para no tener problemas de persecución debido a su origen francés. No tenemos conocimiento de sus estudios, se cree que fue un pintor aficionado, pero él mismo se nominaba como “*Juan Manuel Besnes è Irigoyen. Inventó, Escribió y Dibujó. En la edad de 39 años*”.

En Uruguay es considerado como un pintor documental del desarrollo de ciudades, de marinas, de historia contemporánea, social y retratista. Fue un excelente calígrafo, di-

bujante y pintor de acuarelas. Se dedicó a la litografía, además de ocupar cargos públicos y trabajar para los medios gráficos como *El Telégrafo de la Línea* entre 1844 y 1845. Mucha de sus obras la conserva el Museo Histórico Nacional de Montevideo, que debido a políticas conservacionistas fue adquiriendo sus trabajos. En 1841 ilustró el tema representativo del combate naval junto con uno de sus hijos. Según Irigoyen Artetxe, Besnes e Irigoyen estudió la técnica litográfica en el taller del belga José Giellis en 1836, y coleccionaba litografías de otros autores.

Dentro de sus viajes está el realizado en 1839 a la ciudad de San Pedro del Durazno, a 180 kilómetros de la capital, registrando gráficamente en acuarelas la villa. En 1843 es nombrado “Litógrafo del Estado”, realizando la labor de cartógrafo, como miembro de la Comisión Topográfica que ejecutó a lo largo de nueve años, agregando una serie de acuarelas de paisajes terrestres y marítimos y de las transformaciones que sufrió el país.

En 1852 viaja a la Argentina invitado por el general Urquiza y conforma un álbum de dibujos espontáneos, titulado *Prontuario de Paisajes*, recorriendo las costas del río Paraná, río Uruguay, especialmente Monte Caseros, Santos Lugares, San Fernando, Tigre y villas aledañas. También dibujó usos y costumbres, campos de batalla, paisajes, etc., pero nunca pasó del litoral hacia el Noroeste; pudiendo haber realizado el paisaje de la ciudad de Salta sobre la obra litográfica de Bacle, pues el parecido es mayor que con la de Arenales.

Las obras de Besnes e Irigoyen no solo quedaron en el país, muchas de ellas las donó a su ciudad natal y otra fue enviada a la Reina Isabel II de España, quien le otorgó el título



Figura 3. Juan Manuel Besnes e Irigoyen, *Vista de la ciudad de Salta*, ca. 1851, acuarela, 34,2 x 48 cm.
(Imagen tomada de Del Carril (1964, p. CXLIV))

de Caballero de la Orden de Isabel la Católica en 1852. Es considerado en Uruguay, no como un pintor extranjero, sino como el primer pintor nacional. Las numerosas pinturas realizadas reflejan el interés del artista por divulgar la vida de la nación. Sin embargo, algunas merecen mejores comentarios que otras, las producciones son desiguales, varias tienen un cierto aire *naïf*, otras carecen de profundidad, consiguiendo este recurso a través de la superposición de formas; los tamaños de los objetos no se adecuan al espacio. Sin embargo, hay en otras un claro sentido del naturalismo, obteniendo riquísimas imágenes con una fresca sensibilidad. Fallece en Montevideo el 20 de agosto de 1865 a la edad de 77 años, dejando importantes documentos de Uruguay.

La obra a la que hacemos referencia, en su aspecto todavía conserva el aire colonial de principios de siglo. Es necesario constatar que Besnes e Irigoyen nunca estuvo en el norte del país, tomando un modelo anterior, al que aportó rasgos de su particular estilo *naïf*, ya que pocos años después Carlos Penuti realizó una obra desde otro punto cardinal –el Cerro de San Bernardo– de gran calidad técnica y morfológica y un aspecto de la ciudad totalmente diferente. Se conocen algunas obras de Besnes e Irigoyen de buena factura –a pesar de que también otras de menor calidad–, esta pintura refleja poco conocimiento del estudio del espacio en zonas montañosas y de técnicas artísticas, con un carácter ingenuo, con casas en un primer plano del mismo tamaño que en un segundo, no habiendo relación de dimensión entre las edificaciones y los personajes que se encuentran al mismo nivel, estando estos últimos igual o más grandes. Agrega sombras muy pequeñas que producen que algunos objetos parezca que están flotando en el aire y montañas algodonosas con relieves uniformes. Como la original era de principios de siglo, adapta la forma de la obra a las necesidades, donde no solo está presente la ciudad –vista similar a lo que se podría ver una villa europea, con viviendas representadas por techos en diferentes posiciones, pero todas con la misma estructura–, sino también la montaña, en este caso como en la de Bacle, semejando mayor altura que un cerro; que esclarece qué tipo de geografía posee y los distintos tipos sociales colocados de tal manera que muestran las diferencias en las vestimentas entre unos y otros. Más que ser parte del paisaje están colocados para ser vistos.

Como dijimos esta obra seguramente fue tomada de la litografía de Bacle y no la de Arenales, puesto que posee mayores similitudes.

Y nuevamente otra copia de José Arenales

En 1852, sir Woodbine Parish, diplomático británico en la Argentina entre 1825 y 1832, publica en la segunda edición de su libro⁷ *Buenos Aires y las Provincias del Río de la Plata* en Londres, una serie de grabados entre la que está uno con la misma temática, reproducido de forma similar aunque con algunas licencias, como por ejemplo una menor cantidad de construcciones. Está tomado desde el mismo punto de vista, donde la geografía se repite, pero en este caso se asemeja a la de Arenales (Figura 4).

Es curioso ver dos imágenes similares que no concuerdan con el contexto del momento en que supuestamente fueron hechas, pues el dato que tenemos de la obra de Bes-

7. La primera edición de 1839 no posee la imagen que estudiamos. Tenía ilustraciones, pero les dio mayor importancia a los hallazgos de fósiles. En 1852 el autor realizó una 2ª edición corregida y aumentada, en simultáneo con la traducida al castellano, pero solo la del idioma original tiene imágenes.

nes e Irigoyen es que fue creada hacia 1851 –lo aporta Bonifacio Del Carril en *Monumenta Iconográfica*–, y Parish regresa a Inglaterra en 1832, pudiendo haberla obtenido del propio autor José Arenales que realizó aportes topográficos para la publicación de Parish. Si bien parecen una con otra una sucesión temporal, es difícil comprenderla con escaso conocimiento de la zona por parte del pintor y del diplomático, pues ambas presentan diferencias sustanciales con la pintura de Penuti dos años después.

Woodbine Parish pedía informes a los lugareños más destacados en cada provincia. En el caso de Salta tuvo varios corresponsales, como el coronel Arenales, Director del Departamento Topográfico de Buenos Aires de la hidrografía y geografía (Parish, 1852c, pp. XVI y 171) o ingleses como Mr. Cresser (Parish, 1852c, p. 188) u observaciones barométricas del doctor Thomas Readhead (Parish, 1852c, pp. XVII y 175).

Una foto de Salta de fines de siglo (Figura 5), permite advertir una semejanza con el dibujo de Arenales, la calle que corre hacia el fondo y que gira hacia la izquierda, el paredón que culmina en una vivienda; la gran playa donde se encuentran las carretas, los edificios y los espacios. Una ciudad que a pesar de los 70 años transcurridos y las nuevas construcciones, todavía se observan puntos de encuentro similares.

El legado de Carlos Penuti en Salta

El artista italiano Carlos Penuti estuvo en Salta en 1854 y realizó una pintura titulada *Vista de la ciudad de Salta tomada de la cima del Cerro Sn. Bernardo* (Figura 6) como parte de su viaje por el país. Este óleo se encuentra en el Museo de Bellas Artes de dicha provincia. En él se integra el paisaje con la fisionomía de una localidad todavía con aspecto colonial, con sus habitantes y sus costumbres, sus quehaceres y sus medios de movilidad, como así también una serie de edificios públicos que los salteños identifican rápidamente como parte del paisaje actual, y casas con techo bajos a dos aguas y hasta ranchos de zonas periféricas, colocados en primer plano, cerca del puente. Considero que esta obra es importante porque constituye un documento invaluable por la información que aporta, ya



Figura 4. *View of the City of Salta [Vista de la Ciudad de Salta].*
En Parish (1852c, p. 303).

que permite conocer cómo era la ciudad en 1854. Su valor aumenta cuando se la compara con la obra de Besnes e Irigoyen o con las otras copias. Añade, además, gran cantidad de usos y costumbres de ese período, con una significativa técnica dibujística dentro de un estilo naturalista.

No se tienen muchos detalles de la vida del artista Carlos Penuti, pero las fuentes ubican su nacimiento en Milán –Italia– (*Diario de Minas*, 1867, p. 2, col. 3). Fue pintor de batallas y retratista, aunque su mano supo captar también paisajes urbanos y de campo. En 1843 Penuti participó en su ciudad natal en el concurso de 1.^a clase de Pintura, en la sección Paisaje, con un óleo llamado *Veduta ai piedi di un colle boscoso* (Regione Lombardia, 2016 p.1), volviendo a exponer nuevamente dos paisajes más en 1845. Recibió por su obra el primer premio, alabando el jurado los efectos lumínicos y la buena ejecución. La obra posee un paisaje con un curso de agua de donde bebe un caballo montado por un jinete. El bosque se extiende hacia la derecha y la llanura con animales y jinetes hacia la izquierda.

Fue un artista documental que gustaba de las imágenes con mucho contenido, ya sean batallas o vistas, dejando en todos los casos fuentes bibliográficas que aportan a la historia un registro. Hacia 1848 ya encontramos al artista entre los pasajeros del vapor “Macahense” llegando al puerto de Campos (Brasil) el 20 de junio (Correio Mercantil, 1848, p. 4, col. 7). Según el historiador salteño Eduardo M. Ashur (2006), el artista italiano llegó a Montevideo en 1851 y luego pasó a Buenos Aires. En este período participó en la batalla del 3 de febrero de 1852 en Caseros, junto al general Justo José de Urquiza, realizando in situ los bocetos para las obras pertenecientes a este período (*La Batalla de Caseros*, 2014, p. 69)⁸. Se lo identificaba como participante de la política y sobre todo de los movimientos revolucionarios. Algunos argumentos dicen que Carlos Penuti trabajó en la imprenta portátil comprada por Urquiza en Montevideo junto a su director, José Alejandro Bernheim, que realizó para Sarmiento los boletines oficiales.

En 1854 viaja por Salta pintando su famoso óleo documental *Vista de Salta desde el cerro San Bernardo*. Como refiere el historiador Ashur, el cuadro no está firmado, pero se lo identifica a Penuti como su autor tras la necesidad de querer vender y no poder lograrlo, lo que requiere preparar una rifa de cinco pesos cada número, publicando la venta en el diario *La Organización* del 11 de febrero de 1855. La provincia se hace acreedora de todos los números bajo el gobernador interino coronel Miguel Francisco Aráoz, obteniendo el cuadro que hoy está en el Museo de Bellas Artes de Salta.

Ese mismo año se ausenta de la provincia, perdiendo el rastro de sus expediciones por el resto del continente sudamericano, pero el *Diario de Minas* hace algunas referencia a los viajes que realizó a Chile, Paraguay, Bolivia, Perú, Ecuador y Brasil (*Diario de Minas*, 1867, p. 2, col. 3). Ya en 1860 se encontraba en la provincia de Mato Grosso, publicando en el periódico *A Imprensa*, sus servicios de pintor y fotógrafo al público de Cuiabá (Mag-

8. Estas obras de contenido histórico fueron reproducidas con la técnica del grabado para su mayor difusión. Entre ellas en el 50 aniversario de la Batalla de Caseros se edita una composición con la reproducción de tres cuadros de la contienda que pintó Penuti más 268 retratos de los oficiales combatientes. Las pinturas de Penuti fueron pasadas al grabado por José Alejandro Bernheim divulgando las imágenes de la representación del combate.

na, Domingos. 2008 p 151), anuncio que continuó transmitiendo varios años después⁹ (*A Imprensa de Cuyabá*, 16 de julio de 1863 p. 4, cols. 2 y 3; 23 de julio de 1863 p. 4, col. 2). En el mes de septiembre de 1863 realiza un viaje¹⁰ (*A Imprensa de Cuyabá*, 3 de septiembre de 1863 p. 4, col. 3; 10 de septiembre de 1863 p. 4, col. 3), saliendo del país, y volviendo a tener noticias de su regreso el 26 de julio de 1866, en el vapor de “Santa María” arribando al puerto de Santos (*Diário do Rio de Janeiro*, 1866 p. 3, col. 5). Continuará viviendo en Brasil y haciendo eco de su profesión de retratista y paisajista, enviando estos últimos a Europa a diferentes galerías. Como retratista realizará el del *Exmo. Prelado* de Minas Gerais (*O Jequitinhonha*, 1869), el del poeta Bernardo Guimaraes –escritor de la novela *La esclava Isaura*–, Felicísimo de Souza Vianna, su mujer, María Sérgia Pereira da Costa, y otros. (De Paula, 2011).

Volviendo a la obra que nos ocupa, en la parte superior del cuadro desdibuja los contornos de las montañas a través de las nubes que se elevan y la cubren con un manto neblinoso en una perspectiva atmosférica. Los cerros más cercanos, con colores claros y más despejados, junto con el resto, producen líneas sinuosas que prefiguran la línea de horizonte junto con las sombras dadas por las formas ondulantes. En las montañas trabaja como una masa homogénea, en la parte inferior predomina el rojo de los techos que cubren sectores de las paredes blancas de las casas, que están dispuestas de forma ordenada. El cuadro tiene dos calles en perspectiva que divide la escena: a la izquierda hay un mayor número de viviendas que sirven de contrapeso para la cantidad de torres de iglesias y edificios altos que hay a la derecha. También hay un juego de volúmenes verdes formado por árboles que se elevan con mayor cantidad en las afueras de la villa. A la derecha hay una playa donde están dispuestas las carretas que entran o salen de la ciudad; una cuadrilla de ellas se está retirando por el camino que la circunda. El artista pintó en la parte inferior un gran movimiento de personas, tanto a caballo como a pie, sin remarcar una única clase social. También el río, con sus canales y rodeado de árboles, tanto en su orilla como alrededor, con pequeñas chozas, logrando una armonía de tonos entre los verdes y los corales. El agua del primer plano refleja la vida alrededor, no olvidando ningún detalle de las costumbres del lugar.

Penuti dejó un gran legado a la ciudad de Salta, no solo fue un artista académico, con su carácter estético naturalista y luminoso, sino también por ser la primera obra representativa de la urbe, con todas las referencias que pudiera agregar, que la convierten en

9. “Carlos Penuti, *Desenhista e Retrartista Italiano*, avisa ao respeitavel publico que tem estabelecido o seo gabinete na rua Augodta, onde offerece-se para os seguintes trabalhos de sua profissão: tira retratos a pincel, corpointeiro, meiovulto, reduzir a proporção da grandeza exigda passando para pincel os retratos tirados em miniatura por qualquer dos systemas, Daguerre-, Ambro-, Electro- ou Oleotype, e bemassi apronta com perfeição nas cores natureas os que desejar por outres que tenham sido tirados depois do falecimenno dos respectivos originaes. Cuiabá 13 de Julho de 1863”. “Carlos Penuti, dibujante y retratista italiano, avisa al respectivo público que ha establecido su taller en la calle Augusta, donde se ofrece los siguientes trabajos profesionales: retratos a pincel, cuerpo entero, medio cuerpo, y en el caso de que se produzca un cambio en la calidad de la grandeza exigida, pasando a pincel los retratos tomados en miniatura por cualquiera de los sistemas: Daguerre-, Ambro-, Electro- u Oleotipo, y bien así afrontar con perfección los colores naturalezas que desean por otros que han sido tirados después de la desaparición completa de los respectivos origines.” (Traducción al castellano: Silvina Aráoz).

10. “Carlos Penuti *desenhista e retrartista avisa ao respeitavel publico que tem de retirar se em breve da provincia, offerece com tempo os prestamos de sua arte aquellas pessoas que por ventura ainda queiram servir-se delles*.” “Carlos Penuti dibujante y retratista avisa al respetable público que tiene que retirarse en breve de la provincia, ofreciendo con tiempo su oficio de artista a aquellas personas que por satisfacción todavía quieran servirse de ellos.” (Traducción al castellano: Silvina Aráoz).

un documento histórico que se mantendrá por muchas décadas en similares condiciones, pudiendo centrar la mirada como un telescopio. El hecho de que el *“Estado provincial”* comprara la obra al año siguiente de su ejecución, da muestra de la semejanza que encontraron, y de su autenticidad.

Consideraciones finales

El corpus de imágenes estudiadas, correspondes a diferentes períodos históricos que van desde 1824 a 1893, con información que podemos organizarla en una serie de planos que se superponen. En ellos podemos cotejar los cambios y permanencias formales, técnicas y estilísticas sobre la ciudad de Salta.

Con respecto a la acuarela de Arenales, es un documento de la primera representación de la ciudad que poseemos, a pesar de no ser un artista diestro, supo captar la esencia de la localidad y de su entorno, y logró mostrar como ésta se integra al paisaje y se convierte en parte de él. Sin embargo, quienes trabajaron sobre ella, no supieron absorber las particularidades del paisaje como Arenales; al no conocer el espacio, incorporaron montañas altas en donde había otro tipo de relieve. Usaron más libremente su imaginación y en algunos casos como Bacle, lograron dibujar mejor las distancias dentro de la perspectiva aérea.

La obra de Arenales está tomada desde un punto de vista diferente a la de Penuti, reconociendo mejor los edificios en altura. Sin desmerecer, de ninguna manera la obra de este último de mejor factura, con un estilo naturalista y observador de los detalles del espacio representado.

Con la foto de 1892-1893 podemos constatar la permanencia de elementos a lo largo del siglo que no cambian, aunque comienzan a sumar mayor cantidad de edificaciones y un crecimiento horizontal, son muchos los que se mantienen. Las técnicas utilizadas varían desde el dibujo coloreado, la litografía en periódico, la acuarela, publicaciones en libros, óleo y por último la fotografía que ratifica la imagen de la primera. En la publicación de Parish en su versión original se encuentra este dibujo, guardando una íntima relación tanto con el tipo de publicación, como al público para la que fue producida y la intención de su autor. Podemos también comprobar que la mayoría de los artistas que la representaron eran foráneos. Arenales no había nacido allí, Penuti se retiró al poco tiempo, los que se basaron en los originales eran extranjeros, la única incógnita es ¿Quién tomó la fotografía?

La intención de este trabajo es revalorizarlas porque arrojan información que contribuyen a comparar un documento de la conformación del espacio en la Salta del siglo XIX. También, mostrar un corpus de imágenes que han sido puestas en diálogo, vinculadas entre sí, para tener una visión más amplia, no solo de la forma que representaban estos artistas viajeros, sino también de conjunto del momento y espacio. Por lo tanto, se pueden ver todas las transformaciones ocurridas a lo largo del siglo, como también vistas ilustradas por primera vez. Considero que esta manera de abordar el tema es más relevante porque transmiten la idea de cómo es la región, su paisaje y los tipos humanos que las habitan, siendo un referente que por más permeada que está la imagen, siempre queda algo de rasgos documentales que identifica la zona. Fuentes documentales editadas



Figura 5. Fotografía. *Salta 1892-1893*
(En InformatSalta, 16 de abril 2020)



Figura 6. Carlos Penuti, *Vista de la ciudad de Salta tomada desde la cima del Cerro Sn. Bernardo*, 1854, óleo sobre lienzo, 92 x 179 cm. Salta, Museo Provincial de Bellas Artes (Foto: Silvina Aráoz)

Fuentes documentales editadas

Libros

- Baillon, M.H. (1876) Dictionnaire de Botanique. (Tome Premier). París: Librairie Hachette et Cº.
- De Paula, E. (1 de abril de 2011). “Na guerra e na Paz” [Entrada en un blog]. *Sumidoiro's Blog*. Recuperado de <https://sumidoiro.wordpress.com/2011/04/01/salta-carlo-penuti-penutti-urquiza-garibaldi-anita-farrou-pilha-laguna-monte-caseros-ejercito-grande-rosas-vale-lerma-solano-cabrera-cuiaba-bernardo-guimaraes-ou-ro-preto-curvelo-voluntarios-patria/>
- Isabelle, Arsène. (1835) *Voyage à Buénos-Ayres et à Porto-Alègre, par la Banda-oriental, les missions d'Uruguay et la province de Rio-grande-do-sul (de 1830 à 1834). Suivi de considérations sur l'état du commerce français à l'extérieur, et principalement au Brésil et au Rio-de-la Plata*. Havre: Imprimerie de J. Morlent.
- “La Batalla de Caseros” (2014). Catálogo N° 4. Buenos Aires: Don Hilario. Artes, Letras y Oficios. Recuperado de <http://hilariobooks.com/pdf/Catalogo-N4-HILARIO.pdf>
- Moussy, M. de (1864). *Description Géographique et Statistique de la Confédération Argentine* (Tomo III). París: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cte Imprimeur de L. institut.
- Parish, W. (1839a). *Buenos Ayres and the Provinces of the Rio de la Plata*. Londres: Printed by John Murray. (1.ª Ed.)
- Parish, W. (1852b). *Buenos Ayres and the Provinces of the Rio de la Plata*. Londres: Printed by W. Clowks and Sons. (2.ª Ed.)
- Parish, W. (1852c). *Buenos Aires y las Provincias del Rio de la Plata*. Buenos Aires: Imprenta de Benito Hortelano. Tomo VI.

Periódicos y semanales

- *A Imprensa de Cuyabá* (Cuiabá, Mato Grosso, Brasil), 16 de julio de 1863; 23 de julio de 1863; 3 de septiembre de 1863; 10 de septiembre 1863.
- Bacle, Cesar Hipólito. (1835a) Nota del Editor. *El Museo Americano, Libro de todo el Mundo*. Tomo I, N° 1. Buenos Aires: Imprenta y Litografía de C. H. Bacle.
- Bacle, Cesar Hipólito. (1835b) Salta. *El Museo Americano*. N° 11. Buenos Aires: Imprenta y Litografía de C. H. Bacle.
- Bacle, Cesar Hipólito. (1835c) La Chinchilla. *El Museo Americano*. N° 36. Buenos Aires: Imprenta y Litografía de C. H. Bacle.
- Bacle, Cesar Hipólito. (1835d) Las llamas. *El Museo Americano*. N° 42. Buenos Aires: Imprenta y Litografía de C. H. Bacle.
- Blondel, J. J. M. (1830) Almanaque de Comercio de la ciudad de Buenos-Aires, para el año de 1830. Buenos Aires: Imprenta Argentina.
- Blondel, J. J. M. (1834) Guia de la ciudad y almanaque de comercio de Buenos Aires para el año 1834. Buenos Aires: Imprenta de la Independencia.
- Charton, Edouard (1833). *Le Magasin Pittoresque*. París.
- *Correio Mercantil* (Río de Janeiro, Brasil), 21 de junio de 1848.
- *Diario de Minas* (Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil), 2 de mayo de 1867.
- *Diário do Rio de Janeiro* (Brasil), 27 de julio de 1866.
- Knight, Charles. (1832) *The Penny Magazine of the Society*. Londres.
- *Jequitinhonha* (Minas Geraes, Mato Grosso, Brasil), 17 de enero de 1869.

Bibliografía

- Ashur, E. M. (16 de octubre de 2006). “Una pintura, muchas historias”. *Iruya.com* [Sitio web]. Recuperado de <https://www.iruya.com/iruya/articulos/cultura/192-una-pintura-muchas-historias.html>
- Biblioteca Nacional de Maestros. *Sobre los pintores. Hipolito Moulin*, s.f. [Sitio web]. Recuperado de http://www.bnm.me.gov.ar/e-recursos/recursos_didacticos/portafolios/bicentenario/pintores.htm
- Del Carril, B. (1964). *Monumenta Iconográfica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina. 1536-1860*. Buenos Aires: Emecé.
- InformateSalta. (16 de abril 2020) *Aniversario de Salta: 10 fotos históricas de cómo fue creciendo la ciudad*. [Sitio

web]. Recuperado de <https://informatosalta.com.ar/contenido/229948/aniversario-de-salta-10-fotos-historicas-de-como-fue-creciendo-la-ciudad->

- Irigoyen Artetxe, A. M. (2004). Obras de Juan Manuel Besnes e Irigoyen en la Biblioteca Nacional. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Magna, Domingos. (2008) *Mato Grosso – Território de Imagens*. Cuiabá: Edisoos Aroe.
- Museo Histórico C. Saavedra, (08 de julio de 2020) https://www.facebook.com/Museo_Historico-CorneliodeSaavedra/posts/vista-de-la-ciudad-de-saltaesta-vista-de-la-ciudad-de-salta-fue-realizada-por-jo/3454754104537543/
- Regione Lombardia. Lombardia Beni Culturali (20 de mayo del 2016). <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4t010-00034/>
- Szir, Sandra. (julio-diciembre 2010) *Romanticismo y Cultura de la Imagen en los Primeros Periódicos Ilustrados en Buenos Aires. El MUSEO AMERICANO. 1835-1836*. Estudios. Buenos Aires, Argentina: Revista de investigaciones Literarias y Culturales, Universidad de Buenos Aires, Volumen 18 - N° 36.
- Trostine, Rodolfo. (1953). *Ensayo sobre Bacle*. Buenos Aires: Ed Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina - Publicaciones / Monografías N°1.

POSTALES DE UN TERRITORIO IMAGINADO. IMÁGENES DEL VIAJE DE GABRIEL CARRASCO Y FÉLIX CORTE POR LA NUEVA EXTENSIÓN DE LA PROVINCIA DE SANTA FE EN 1887¹.

SILVIA ALICIA DÓCOLA² Y NATALIA SCHREIBER³

Resumen

El 13 de noviembre de 1886 se extendió el territorio desde el Arroyo del Rey hasta el paralelo 28° latitud sur, a expensas del Territorio Nacional del Chaco. De esta manera se anexaba a Santa Fe el espacio de un grado que correspondía aproximadamente a ciento diez kilómetros de extensión hacia el norte del viejo límite.

En mayo de ese año Gabriel Carrasco fue designado Comisario General del Censo de la Provincia de Santa Fe, y decidió viajar en marzo de 1887, recorriendo el territorio recientemente incorporado a la provincia junto al fotógrafo Félix Corte. El resultado de ese recorrido fue expuesto por Carrasco en una Conferencia y las imágenes tomadas durante el viaje fueron editadas como un álbum.

La presente ponencia se centra en los registros del viaje sobre el territorio recién incorporado a la Provincia de Santa Fe: el álbum de fotografías y la conferencia, proponiendo una interpretación sobre las miradas de Corte y de Carrasco sobre el espacio de borde que se pretende mostrar transformado.

Palabras clave: Santa Fe, viaje, registros, álbum, conferencia.

Carrasco y la provincia de Santa Fe en 1886-1887

Hasta 1886 el límite norte de la provincia de Santa Fe estaba definido en el Arroyo del Rey, en las cercanías del paralelo 29° latitud sur. El 13 de noviembre de ese año se extendió el territorio desde dicho arroyo hasta el paralelo 28° latitud sur, a expensas del Territorio Nacional del Chaco, el cual había sido instituido en 1872⁴. De esta manera se anexaba a Santa Fe el espacio de un grado que correspondía aproximadamente a ciento diez kilómetros de extensión hacia el norte del viejo límite.

1. El presente trabajo se enmarca en el proyecto de Investigación *Imaginar la provincia*. Acreditado por SCyT. UNR. 2020 2022. Una primera versión fue presentada como ponencia. Ver: Dócola, Puig (2010).

2. FAPyD-UNR. CURDIUR. Castellanos 451. 2000. Rosario. Santa Fe. silviadocola@hotmail.com

3. FAPyD-UNR. Santa Fe 6637. 2000. Rosario. Santa Fe. nataliaschreiber@hotmail.com

4. La anexión de esa parte del Chaco a Santa Fe fue definida por la Ley n°1894 del 13 de noviembre de 1886. Se aprobó el convenio de límites interprovinciales entre Santa Fe y Santiago del Estero, firmado el 15 de setiembre de 1886 en Buenos Aires. Delimitó las fronteras entre ambas y extendió el territorio de Santa Fe a expensas del Territorio Nacional del Chaco.

En mayo de ese año Gabriel Carrasco fue designado Comisario General del Censo de la Provincia de Santa Fe, responsable de su ejecución, bajo la dirección de Jonás Larguía⁵. Carrasco viajó desde Santa Fe para instalar Comisiones Censales y realizó trabajos complementarios recorriendo la Provincia. En él da cuenta de todos sus viajes:

“He recorrido, señores, más de 8000 kilómetros a través de la Provincia de Santa Fe, en cuyo viaje he empleado siete meses y diez días. Me he valido de todos los medios de locomoción conocidos entre nosotros: ocho líneas férreas, todas las mensajerías existentes, carros, carruajes, buques y vapores de todo género” (Carrasco, 1887a, pp. 6).

Entre marzo y abril de 1887, decidió recorrer el territorio recientemente incorporado a la provincia de Santa Fe junto al fotógrafo Félix Corte. El resultado de ese recorrido fue expuesto por Carrasco en la Conferencia *“La Provincia de Santa Fe y el Territorio del Chaco”* el 22 de abril de 1887, en la sala del Instituto Geográfico Argentino⁶. Esta fue publicada en versión taquigráfica y las imágenes tomadas durante el viaje fueron editadas en 1887 como un álbum llamado *“El Chaco Santafesino”*⁷. A través de una serie de veintisiete fotografías relata el recorrido de sur a norte del corrimiento de la frontera, en un área recostada sobre el Paraná, desde las cercanías desde Colonia Romang hasta Colonia Florencia, cercana al límite con el territorio del Chaco.

Posteriormente Carrasco publicará un mapa con todos los recorridos en el Primer Censo de la Provincia de Santa Fe. En este hemos resaltado la expedición por el Chaco marcando las tomas fotográficas. (Figura 1).

El álbum y la conferencia se engloban en una tradición de generación de imágenes de los nuevos territorios incorporados al Estado nación. En el caso particular de Argentina desde 1879, y durante la década de 1880, se produjeron una serie de viajes hacia los territorios de la Patagonia y del Chaco. En algunos de ellos se tomaron fotografías. Tal fue el caso del viaje realizado por Estanislao Zeballos, acompañando a una de las divisiones del ejército de Roca en el año 1879 en la cual también viajaba el fotógrafo Arturo Mahite (Yujnovsky; 2010). Sus fotografías fueron la base de los dibujos del libro de Zeballos llamado *“Viaje al país de los araucanos”*. Otra expedición en la que participó un fotógrafo fue la de Encina, Moreno y Cía. de 1883 al *“país de las manzanas”*. En este caso el encargado de tomar fotos fue Pedro Morelli, y fueron publicadas ciento ochenta y tres fotografías en un álbum (Penhos, 2016). Hacia el Chaco existieron varias expediciones, entre ellas: la de Perkins de 1867 (Dócola, 2019), la de Arturo Seelstrang y Enrique Foster de 1875 y 1876 y las de Horst de la década de 1880 (Yujnovsky, 2020). Si bien de estas expediciones participaron agrimensores y se confeccionaron planos, no tenemos registro de que se hayan realizado tomas fotográficas o grabados.

5. Juntos elaboraron la parte teórica y la estrategia de aplicación censal. Carrasco reemplazó a Larguía como Director del Censo al mes siguiente de pronunciar esta conferencia en mayo de 1887.

6. El Instituto Geográfico Argentino fue fundado a propuesta Estanislao Zeballos en 1879 luego del desmembramiento de la Sociedad Científica Argentina y (Zusman y Minvielle, 1995).

7. Se encuentran algunos ejemplares en el Museo y Archivo Mitre de BS.AS, en la Biblioteca del Museo Marc de Rosario y en Bibliothèque Nationale de France, en formato digital.

El Chaco santafesino a través de las fotografías de Félix Corte:

El álbum lo presenta como un libro encuadernado de tapas rojas y letras doradas con esquinas en relieve y el título “*El Chaco Santafesino*” en el centro, con el que refiere al territorio relevado. En un tamaño más pequeño, pero por encima del título deja ver el nombre de “Gabriel Carrasco”, asumiendo el papel del gran protagonista, ya que fue quién realizó y dirigió la expedición.

En la carátula simula el recuadro de la tapa: nuevamente aparece el título “*El Chaco santafesino*”, por debajo hace una breve descripción del contenido del álbum y en un tamaño más pequeño referencia las fechas. Luego repite el nombre de Gabriel Carrasco y el carácter en que realizó la expedición. Lo que nos llama la atención es que no deja ver el nombre del fotógrafo en la presentación del álbum, invisibilizando a quién tomó e inmortalizó cada una de las imágenes de la expedición.

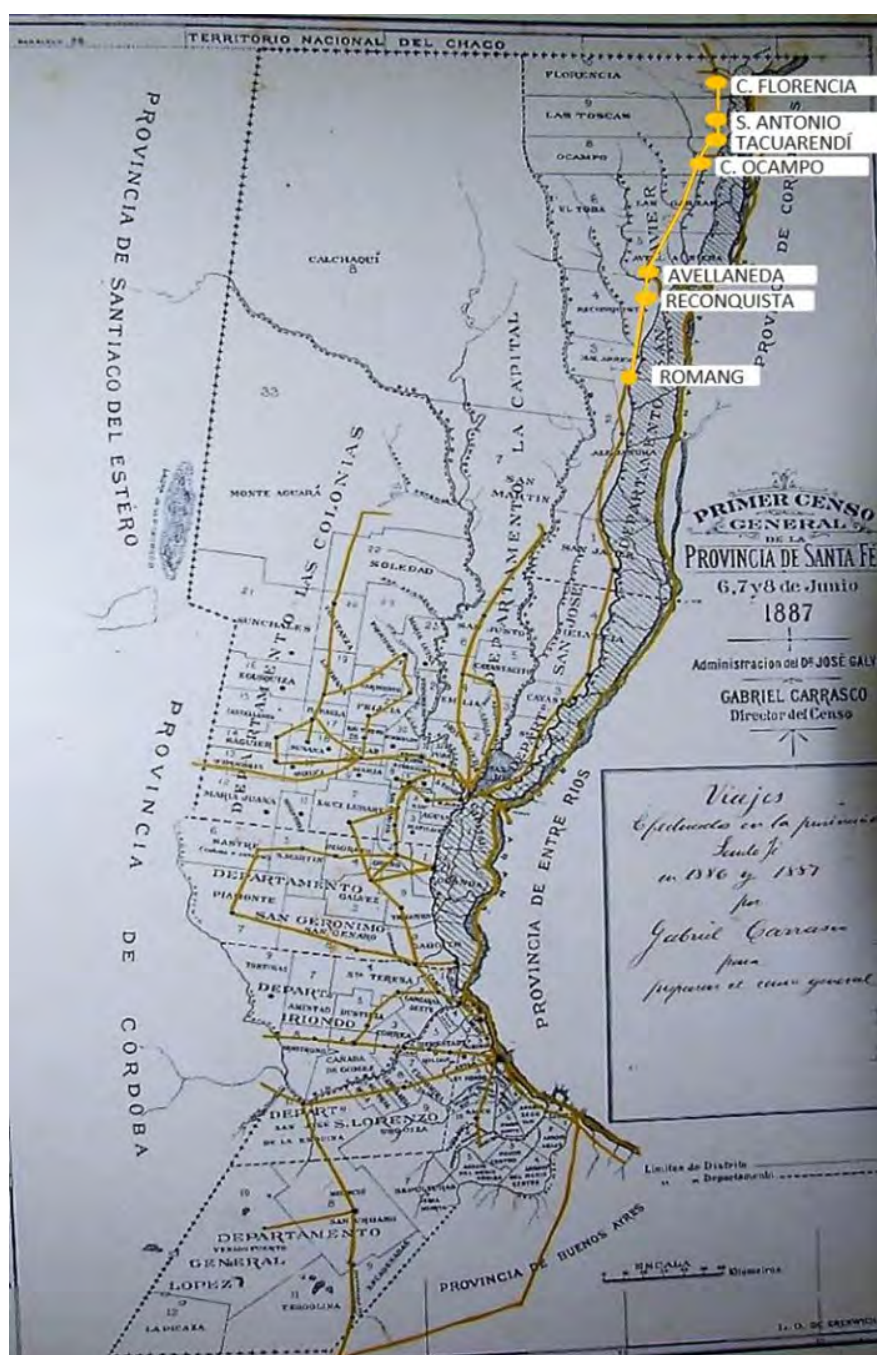


Figura 1:

Mapa del Primer Censo General de la Provincia de Santa Fe, Recorrido del viaje.

Nota:

Adaptado de Mapa del Primer Censo General de la provincia de Santa Fe. Viajes efectuados entre 1886 y 1887 por Gabriel Carrasco. 1887- Gabriel Carrasco.

Carrasco decidió armarlo con veintisiete fotografías, todas tomadas por Corte. Son de tamaños similares: de 20,4 cm por 26,8 cm y de 22 cm por 28 cm. Cada foto ocupa una página, todas son panorámicas, con algún edificio representativo de fondo y siempre exhibe personas. De todas las fotos solo dos las dispuso de manera vertical (en el álbum las puso giradas) y corresponden a iglesias. Y una sola refiere a un interior, correspondiente a una fábrica de Colonia Ocampo.

A cada foto las armó con el mismo formato. A la imagen la ubica centrada en la página, la encuadra con un marco y al foco, por lo general, lo ubica en su centro. A lo largo del álbum podemos observar que repite la estructura de las imágenes: genera una fuerte división delimitando fuertemente el arriba y el abajo. El arriba lo hace coincidir con el cielo, en un gris claro y el abajo lo forma con el suelo, la tierra y se ve en un gris más oscuro. Con ambos segmentos da la idea de amplitud espacial a la imagen, pero siempre con la idea de contención (Figura 2).

Debajo de cada una dispone un texto, donde explica y describe la imagen y a su vez genera una relación de secuencia, que le sirve para contar la expedición en un orden. Presenta algunos datos que las ubican espacial y temporalmente.

Al rótulo lo divide en dos partes: el rótulo general y el pie de foto particular. El rótulo general lo repite en cada página. Carrasco deja en claro para que hizo este álbum explicando de que se trata de una expedición que él hace en calidad de director del Censo y marca claramente dónde se tomaron esas imágenes (en Santa Fe, Argentina), especificando las fechas y los lugares.

El pie de foto lo repite en cada una, pero le sirve para comentarlas de manera particular. Primero pone un número de orden, que lo ayuda asociarlo a la conferencia, y describe lo que asume como importante mostrar y contar: La ubicación de las colonias, las personas que forman parte de ellas, los edificios en construcción o construidos. Al final da los datos numéricos de producción, costos, y las dimensiones de la obra retratada, para dimensionar lo que fue observando. (Figura 3).

Bien abajo, a la derecha y de un tamaño casi ilegible, pareciendo que fuera de manera casual, aparece el nombre del fotógrafo: el señor Félix Corte. Era un fotógrafo profesional reconocido, de nacionalidad italiana y que trabajó en Rosario desde 1880 a 1911, donde tenía su estudio. La intención de que sea casi ignorado en el álbum, siendo el que realizó las capturas de las imágenes, nos hace entender que el protagonismo absoluto es de Carrasco, y que su tarea quedó delimitada por sus decisiones.

Las fotos y sus particularidades

Para entender la finalidad del álbum tenemos que detenernos en cada imagen y poner en correspondencia el orden de las fotos con la secuencia del recorrido que fue de sur a norte, figurando el corrimiento de la frontera.

En cada una podemos interpretar lo que intenta demostrar Carrasco a través del cómo lo muestra, pudiendo observar algunas particularidades.

A los espacios, Carrasco decide mostrarlos a través de imágenes de ríos, arroyos, is-

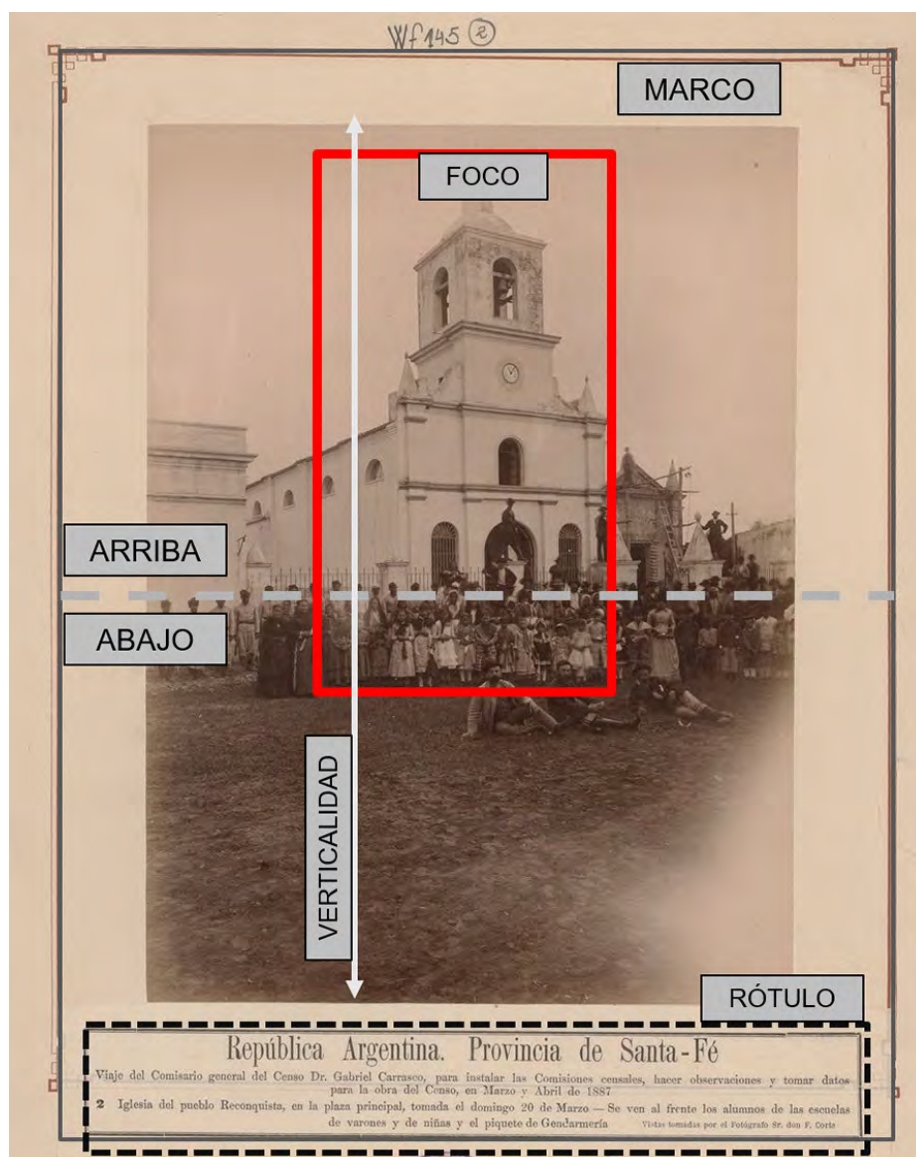


Figura 2: Carrasco, G.

Formato básico de las fotos del álbum.

Nota: Intervención de la Foto N°2 “Iglesia del pueblo Reconquista, en la plaza principal” del álbum El Chaco Santafesino. Bibliothèque Nationale de France <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531679687/f34.item>



Figura 3: Carrasco, G

Formato básico de los rótulos que van en las fotos del álbum.

Nota: Intervención de la Foto N°2 “Iglesia del pueblo Reconquista, en la plaza principal” del álbum El Chaco Santafesino. Bibliothèque Nationale de France <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531679687/f6.item>

las, arboledas y vegetaciones desconocidas, contrastando con algunas edificaciones que entiende como parte de las transformaciones. Lo interesante es lo que resalta: cuáles son esos edificios o esos lugares y quiénes los ocupan.

El punto transcendental del álbum es el cómo arma las imágenes para probar lo que él quiere mostrar.

Por lo general las fotos son grupales. A la gente la distribuye en la imagen delante de un espacio o un edificio significativo. También podemos observar algunas fotos con pocas personas, pero siempre deja ver a alguna para mostrar la escala humana. Observamos que al fotografiar esas personas las quiere destacar: son sujetos con nombre y apellido o son parte de un grupo. Todos ocupan en la imagen un lugar designado específicamente, en relación a un qué o a varios quiénes, pero a la vez da cuenta del lugar que ocupan en la sociedad en particular.

Las personas son los habitantes y protagonistas, pero intenta de remarcar sus roles en la sociedad: aparecen empresarios cerca de fábricas o en algún edificio institucional, los colonos en grupos grandes de personas en festividades frente a iglesias, los soldados formados, los niños como alumnos en la escuela, al lado de sus maestras y los administradores en sus casas particulares.

Un ejemplo es el de la foto número dos del álbum (Figura 4), donde podemos ver alumnos con sus maestras y gendarmes frente a una iglesia en la plaza central de Reconquista. El foco de la foto lo ubicó en la Iglesia y la hace ocupar el arriba y el abajo (la tierra y el cielo) por lo que es una de las únicas fotos en vertical, es lo que sobresale en la imagen y toca la parte del cielo. Por delante de manera muy ordenada ubica en filas a los niños, al costado los gendarmes, al otro, las maestras y por delante otras personas. El lugar que ocupan las personas es en la parte de abajo, oscura, todas a la misma altura. Con el abajo sigue mostrando la extensión de la tierra, pero entendiendo la contención de la iglesia. Con los niños como alumnos prueba la idea del futuro y la educación, con los gendarmes la idea del control y con la iglesia muestra los valores de la nueva Sociedad.

En la foto número cinco del álbum (figura 5) vemos un grupo numeroso de colonos, siempre en la mitad de abajo, participando de una fiesta patronal en Colonia Avellaneda. Los ubican frente a una Iglesia, la cual, si bien se ve más chica, sobresale en la mitad superior de la foto. La idea no es solo mostrar la inmensidad de las tierras del Chaco, sino la ocupación por personas de esta nueva sociedad.

En la foto número diecinueve genera un contraste mostrando un grupo de soldados de frontera con pobladores originarios. (figura 6). En el texto habla de una tribu de “indios” tobas reducidos, con su cacique y sus tolderías en el fondo. Pero los muestra sentados y formados al lado del Sargento Cleto, quién está parado. Se ve la foto sin un fondo construido, probando el control de la situación de la sublevación de indios que dio a lugar días anteriores⁸.

8. El último malón (rebelión de pueblos originarios) que se registra en la provincia es del año 1904, casi veinte años después de las tomas de las fotos.

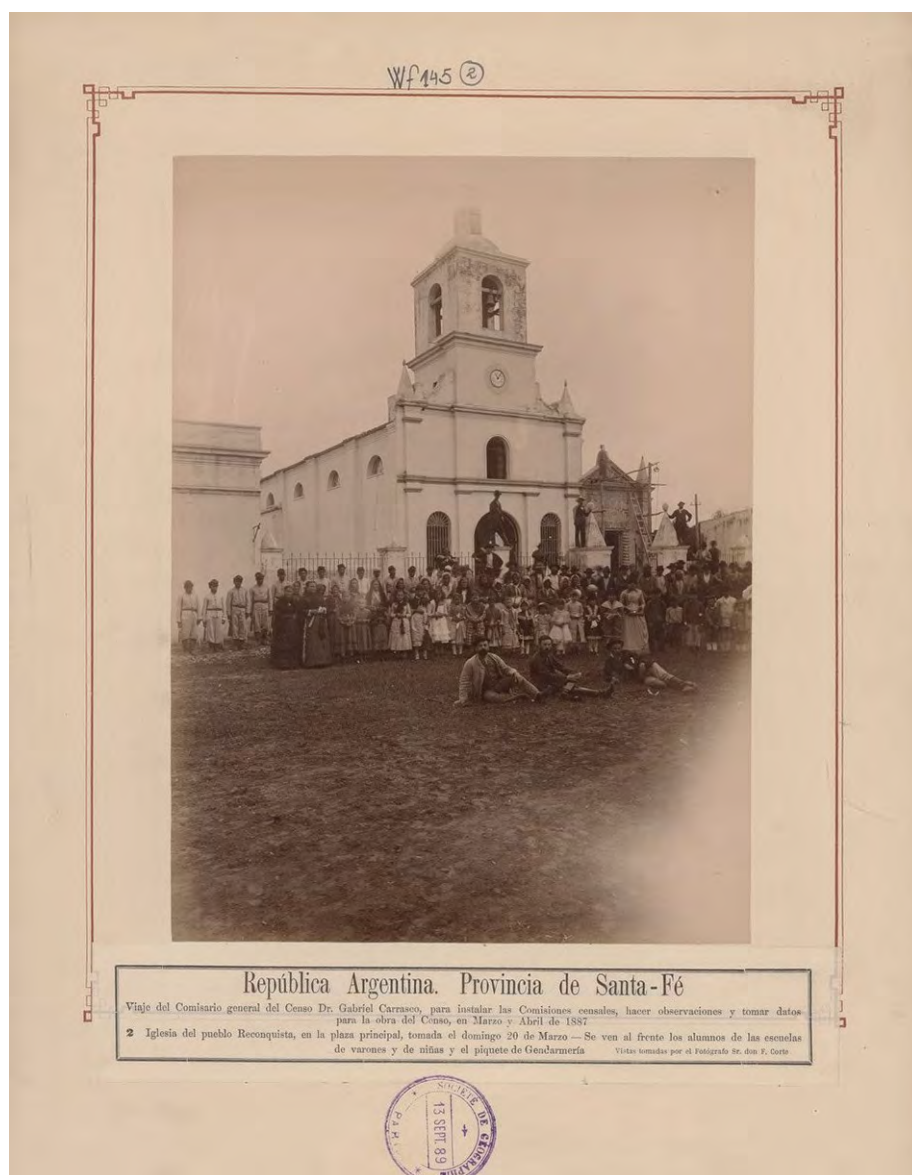


Figura 4.

IFN-53167968: Foto 2. Iglesia del pueblo Reconquista, en la plaza principal tomada el domingo 20 de marzo.

Nota: Adaptado de “El Chaco Santafesino” Bibliothèque Nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531679687/f6.item>

Con el álbum entendemos que quiere probar que la técnica está superando los obstáculos del Gran Chaco como resistencia. En la “selva” (como Carrasco la nombra varias veces), el río y los arroyos, aparecen barcos y trenes que los atraviesan, puentes que los cruzan, (algunos están en construcción) y los puertos con los que buscan todo el tiempo al río Paraná como el gran eje estructurador de salida de la producción. (figuras 7, 8 y 9).

También hace énfasis en el sistema productivo: muestra las variaciones de producción (de azúcar, madera y curtiembres), la innovación con diferentes maquinarias, el uso de la electricidad y el avance en la infraestructura: los caminos, los puentes, las vías de ferrocarriles y los diferentes puertos. Con estas fotos pone en valor la producción primaria y la transformación industrial.

Entendemos que El Chaco santafesino en el imaginario social se percibía desde la inmensidad de la “selva”, con límites desconocidos, siendo lo inexplorado lo que genera incertidumbre y la idea de peligro. Es por esto que Carrasco al explorar, conocer y darlo a conocer cree que puede mostrar una cierta idea de control. Al exponer lo que él entiende como “lo real”, va armando las pruebas de lo conocido y por lo tanto aporta a la idea de lo seguro.

Es exactamente por esto que da a conocer la existencia de las diferentes Instituciones, las administraciones, las variantes de la población, las Iglesias y escuelas. Pero también muestra los puertos, los puentes, las estaciones y las Industrias que van llevando al crecimiento económico y demográfico de estas colonias y de la provincia. La mirada del avance y de desarrollo de Carrasco contrasta con la idea de selva, probando que pueden coexistir.

Su mirada y su demostración científica le permiten mostrar el presente casi en el instante mismo que acontece para, según el mismo dice, poder rebatir fantasías, exageraciones y temores, como veremos más adelante.

El Chaco santafesino en la conferencia de Gabriel Carrasco

Como decíamos, en la sala del Instituto Geográfico Argentino, el 22 de abril de 1887 Gabriel Carrasco pronuncia una conferencia sobre la Provincia de Santa Fe y el Territorio del Chaco. Sobre las mesas tiene dispuestas numerosas fotografías del territorio santafesino. Como fondo de su charla dispone de un gran mapa de la Provincia colgado en el muro: “Tenemos a la vista, señores, el mapa de la provincia de Santa Fe, que como veis tiene la forma de una bota...” (Carrasco, 1887a, pp. 7). La imagen que hoy conocemos de Santa Fe como una bota, ha sido nombrada y mostrada. Carrasco cualifica esa forma otorgándole un único significado:

“pero no (se trata) de una bota, que signifique algo mal interpretable, sino de la bota de la abundancia: Santa Fe es la tierra de promisión, porque la Providencia así lo ha querido, y espera serlo aún más en el futuro... Una bota que se extiende desde el paralelo 28° hasta el paralelo 33° 37'... en más de 5°... a la cual se ha anexado parte del territorio del Chaco” (Carrasco, 1887a, pp 7).

No sabemos con exactitud cuál es el mapa colgado en el muro. Es probable que las fotografías distribuidas sean las del álbum que hemos trabajado y el mapa fuese el tan anhelado mapa catastral de la provincia del Registro Gráfico de las Propiedades Rurales de la Provincia de Santa Fe de 1886. Una bota verde, que augura su porvenir agrícola: verde oscuro para las colonias agrícolas sobre verde claro para el contorno de la bota.

Carrasco plantea la pregunta de cómo se explica un progreso tan rápido, planteando un gran secreto que no es oficial. Y se responde narrando las experiencias de los pueblos que llegan rápidamente a ser ciudades: Esperanza, San Carlos, Gálvez y Rafaela explicando cómo se levanta un pueblo desde la instalación de unas carpas a la construcción de casas de ladrillo:

Un día se anuncia que el Ferrocarril del Rosario va a pasar por tal punto; el dueño de aquel terreno declara colonia el paraje donde estará la estación y vende lotes para las chacras y para el pueblo. El primero que llega, pone una fonda que ha de proveer de alimento a los trabajadores. Luego llegan una o dos docenas de carpas, cada cual con 4 o 5 hombres, que van a hacer los trabajos de la vía. La noticia circula. Al poco tiempo llega el herrero, luego el carpintero que va a hacer las puertas de las casas, y después llegan cientos de hombres que empiezan a cavar la tierra y pisarla para hacer ladrillos. También llegan carros con madera y con zinc: se levantan sobre cuatro postes las chapas de zinc, y ya están las casas donde se ponen los primeros establecimientos mercantiles. Quien quince días antes hubiera pasado por aquel territorio, se



Figura 5: IFN-53167968: Foto 5. Iglesia de la Colonia Avellaneda, Vista tomada el 20 de Marzo, día de San José, patrono del pueblo.

Nota: Adaptado de “El Chaco Santafesino” Bibliothèque Nationale de France
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531679687/f9.item>



Figura 6: IFN-53167968: Foto 19. San Antonio de Obligado, Vistas de las tolderías de indios tobas (reducidos) de la tribu.

Nota: Adaptado de “El Chaco Santafesino” Bibliothèque Nationale de France
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531679687/f23.item>

encontraría asombrado al ver una población formada, pero si vuelve a pasar a los tres meses siguientes, ya no son diez o veinte hornos los que existen: aparecen quizás cien casas, como sucede en algunas poblaciones, que suponen quinientos o más habitantes; y esas casas tienen algunos de esos pueblos formados en uno o dos años solamente como Irigoyen, Gálvez y Rafaela...” (Carrasco, 1887a, pp 11–12)

Carrasco se define como hombre de ciencia ajeno a las reflexiones teológicas. Fundamenta el progreso en la fuerza centralizadora de la Casa de la Administración, pero destaca a la iglesia en las fotos del álbum como el centro más activo y civilizador de convergencia de la población rural y motor del mercado. Al narrar el movimiento del domingo de las familias y sus peones, dirigiéndose al centro religioso, lo demuestra:

Esto sucede donde hay iglesia; donde no hay iglesia, no van. Y como son cien carros que representan quinientos individuos, ... resulta de ese consumo enorme de toda clase de artículos, un progreso tan grande para los pueblos que tienen iglesia, que en los que no la hay los vecinos se apresuran a construir por lo menos una capilla. He aquí, señores como la influencia civilizadora de la iglesia está haciendo progresos en Santa Fe...” (Carrasco, 1887a, pp 13 -14).

Como ya observamos en algunas de las fotos, podemos constatar la fuerza de aglutinamiento de la Iglesia, con el anonimato de sus sacerdotes, pero sumando al control de las casas de los administradores, con ellos posando para la foto junto a los colonos. El control sólo se consigue con la construcción de centros de orden que aparecen generalmente en las plazas principales con sus iglesias y casas de la administración y también en los puentes y las estaciones de ferrocarriles cercanos a fabricas.

La conferencia y las fotos tienen por objeto mostrar Santa Fe y el Chaco santafesino, que son hasta ahora un territorio poco o mal conocido. Carrasco narra su experiencia sobre esa tierra que está mostrando mediante imágenes por primera vez como conjunto en ese mismo instante.

En mi último viaje he estado en el Chaco, en ese territorio tan poco estudiado y sobre todo tan mal conocido de tal manera, que cuando se habla del Chaco, uno se forma idea de matorrales, de bosques impenetrables, de árboles gigantescos, de serpientes, de tigres, de piques, de mosquitos, de guadales y, en fin, de cuantas cosas malas existen. Ciertamente, señores, que algo de eso hay pero es tan grande el progreso verificado en estos últimos años; tanto va ganando al desierto la colonización, que lo que hace poco años era aún inexplorado y desconocido, se ha convertido hoy en ciudades, donde se encuentran todos los adelantos de la civilización, según he podido conocerlo prácticamente por haberlos visitado.

Los peligros imaginarios y que la fantasía aumenta. Que se cree haber en los viajes por el Chaco, son en realidad lo que la sombra, que se desvanecen cuando se tocan. He viajado 8000 km. al través de la Provincia y no he tenido un solo incidente desagradable...” (Carrasco, 1887a, pp 20).

También el hecho de que haya viajado con su hijo de ocho años, registrándolo en algunas fotografías del álbum y nombrándolo (figuras 10 y 11) es una prueba fehaciente de que El Chaco ya no era peligroso. Se podía viajar en carro en compañía de un niño sin que les pasara nada.



Figura 7: IFN-53167968: Foto 3. Puente sobre el arroyo el Rey límite entre la Provincia de Santa-Fé y el Chaco.

Nota: Adaptado de “El Chaco Santafesino” Bibliothèque Nationale de France

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531679687/f7.item>



Figura 8: IFN-53167968: Foto 8. Colonia Ocampo, Vista del puerto de San Javier, sobre el río Pananá Mini, tomada de la isla situada en frente. Nota: Adaptado de “El Chaco Santafesino” Bibliothèque Nationale de France

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531679687/f12.item>

El orador, el público, el lugar

Gabriel Carrasco había nacido en 1854 y fue el primogénito y único varón de seis hermanos. Se educó junto a su padre, Eudoro⁹, quién era coleccionista de documentos, estudioso de los datos, amante de las estadísticas y dueño de una librería y de una imprenta. Ésta estaba instalada en Rosario desde 1853 y fue donde editó novenarios religiosos y un primer folleto con apuntes estadísticos de la ciudad de Rosario según el Censo de 1858. Desde muy joven trabajó con él. Allí imprimían mapas, entre ellos el Atlas de la República Argentina de 1875, de Nicolás Grondona, con su plancha de Santa Fe.

Se graduó de abogado y cuando murió su padre, en 1881, decidió quedarse como herencia con la imprenta, los planos, los libros, los cuadros y los apuntes inéditos de su padre. Luego publicó un primer folleto, completado en 1882, editado y presentado a la Exposición Continental en Buenos Aires. Este libro premiado, aumentado y corregido fue reimpreso en 1884 y en 1886, como Descripción Geográfica y Estadística de la Provincia de Santa Fe.

Gabriel conocía la técnica y tenía los medios para poder imprimir y difundir sus producciones y al tener la librería se actualizaba permanente. Durante seis años trabajó sobre Santa Fe, recolectando datos, cruzando fuentes, exponiendo resultados y recibiendo críticas que le han servido para construir descripciones sucesivas de una Provincia que se estaba construyendo ante sus ojos.

De esta manera había construido una trayectoria con sus producciones que supo difundir. Fue reconocido como el especialista en ese campo, partiendo de su iniciativa privada. La resolución de la cuestión de los límites le permitió llevar adelante la concreción de su ilusión: realizar una descripción que diera cuenta de todo. Este viaje por el Chaco santafesino fue la gran oportunidad de obtener aquello de lo que no tenía datos: un relato de un territorio de un grado de latitud que se había incorporado a la Provincia.

El Instituto Geográfico Argentino, donde dijimos que se pronuncia la conferencia, había sido fundado por el rosarino Estanislao Zeballos en 1879, con el objetivo central de fomentar la exploración y descripción de la Nación para hacer conocer estas tierras, especialmente en el exterior. Carrasco ya era miembro del Instituto desde 1882 y desde 1886 era Miembro Correspondiente del Instituto, además de miembro de la Sociedad de Geografía de París.

Gabriel Carrasco como científico presenta su experiencia ante sus colegas, al Gobernador, los Diputados, el Senador Nacional por Santa Fe y al empresario hacedor de la transformación del Chaco.

El día de la conferencia están presentes José Gálvez, quien había asumido como Gobernador de Santa Fe el 7 de abril de 1886, y había designado a Carrasco Comisario General de Censo en el mes siguiente. También se encuentra Manuel Ocampo Samanés, quien en 1879 comenzó a experimentar en esas tierras plantando cañas de azúcar, maní, maíz y

9. Eudoro se había iniciado en el oficio de tipógrafo como aprendiz de Pedro de Ángelis en 1839. Luego de ser miembro de la Secretaría de Rosas, había establecido una imprenta junto a otros cinco tipógrafos editando El Agente Comercial del Plata, primero, y luego Los Debates.

tabaco y había instalado diversas fábricas como destilerías, curtiembres, aserraderos y un ingenio de azúcar. En la conferencia Ocampo es elogiado por Carrasco y nombrado en el rol de transformador del desierto, hacedor de la bota de la abundancia y ejemplo de la iniciativa privada. Las fotos en la mesa testimonian sus logros: de las veintisiete que arman el álbum, diez son de Colonia Ocampo y dos más hacen referencia a la distancia que hay hasta ahí. Asiste también Latzina, quien tuvo a cargo, junto a Coni y La Fuente, la redacción del Censo de la Provincia de Bs. As de 1881. Carrasco los considera los portadores del saber y de la experiencia estadística y los nombra como “*mis maestros*”¹⁰

Carrasco ha venido construyéndose como el especialista de Santa Fe. En esta conferencia en el Instituto Geográfico Argentino se promociona desde lo local para proyectarse a nivel nacional. De ese modo, su álbum se pone en relación directa con el de Encina y Moreno y por ende se constituye en el nuevo descriptor del Chaco. Publicar la conferencia y editar el álbum le permitieron abrir el tema a un público más amplio. Recurrir al fotógrafo Corte implicó utilizar un recurso muy novedoso para imaginar una provincia y construir las imágenes de Santa Fe. Si Encina y Moreno mostraban un territorio a conquistar, Carrasco mediante sus palabras, y sobre todo mediante las fotografías de Corte, instaló la idea de un chaco controlado, moderno y progresista.

Consideramos que seguramente ya tenía conocimiento sobre la expedición al Chaco publicada en 1867 en el periódico *El Ferrocarril*, de Rosario. Esa expedición, liderada por Guillermo Perkins, fue realizada en un mes y medio, entre los meses de mayo y julio de 1866, desde la ciudad de Santa Fe hasta el Arroyo del Rey, el entonces límite norte de la provincia. La expedición había seguido la ribera de los ríos Colastiné y San Javier. En esa exploración participaron agentes del gobierno, un agrimensor, soldados, baquianos, indios convertidos, “hombres del país”, norteamericanos que pretendían arraigarse en estas tierras y otros inmigrantes ya radicados. Perkins transmitía su mirada sobre un espacio geográfico que se pretendía incorporar a la provincia de manera productiva. En su relato, indicaba que más al norte de San Javier dominaba la geografía en estado puro. Las imágenes que describe son de esa naturaleza a sojuzgar. Para él era necesaria la acción de pioneros pensando en el modelo norteamericano (Dócola, 2019).

Por eso creemos que Carrasco, continuó con ese itinerario hacia el norte comenzando en Romang, como ya hemos dicho. En las primeras imágenes del álbum afirmaba que ese territorio “salvaje” ya había sido transformado y poblado por colonos y eran lugares donde la sociedad y la producción avanzaban de la mano. A la mitad del álbum, aparecen los indios, pero probando que en el límite norte de la provincia prevalecía el aparato domesticador del estado. Por eso deja ver gendarmes de pie en el fortín, imponiendo el control junto a los indios ya reducidos, sentados, luego de una sublevación de hacía pocos días.

También seguramente conocía el álbum de Encina y Moreno, donde en sus discursos marcaban constantemente las diferencias entre este norte con ese sur. Si en el álbum, se construye la idea de paisaje y se anticipa la idea de parque nacional, (Penhos, 2016) en el de Carrasco se reinstala la antinomia hombre- orden frente a la naturaleza- caos. Con la serie de imágenes producidas y publicadas elimina cualquier fragmento de caos, al terri-

10. Los nombró así en la Carta Abierta en La Tribuna Nacional del 6 de setiembre de 1886, reproducida en La Nueva Época el día 9, donde explica los objetivos del Censo (De Marco, 1996, pp. 51).



Figura 9: IFN-53167968: Foto 15. Colonia Ocampo. El tren en una picada abierta en la selva, en el trayecto del pueblo al aserradero.

Nota: Adaptado de "El Chaco Santafesino" Bibliothèque Nationale de France

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531679687/f19.item>



Figura 10: IFN-53167968: Foto 21. Colonia Ocampo. Vista del Arroyo Rabon, cerca de la colonia Florencia.

Nota: Adaptado de "El Chaco Santafesino" Bibliothèque Nationale de France.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531679687/f25.item>



Figura 11: IFN-53167968: Foto 23. Colonia Ocampo. Colonia Florencia, el astillero sobre el río Tapenagá

Nota: Adaptado de “El Chaco Santafesino” Bibliothèque Nationale de France

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531679687/f27.item>

torio lo presenta como una unidad secuencial expansible y en plena transformación y su discurso escrito apoya la secuencia marcando la vertiginosidad de los cambios.

Carrasco entonces se había instalado como el constructor del conocimiento sobre la provincia de Santa Fe. Era el técnico capaz de construir la imagen de una provincia en clave de progreso. La parte más desconocida, hasta hace poco nombrada y conocida como “selva y desierto” la narraba en un tono casi de proceso mágico de transformación. La narración de cómo se autoconstruía un pueblo en el centro de la colonia y las imágenes de las iglesias y casas de la administración edificándose en centros de ordenamiento, son una prueba de esta interpretación.

Como dijimos, al morir Jonás Larguía, Gabriel Carrasco fue nombrado Director del Censo. El mismo se levantó en 1887 y fue publicado en 1888 incluyendo nuevas fotografías de Corte y también de otros fotógrafos. En 1888 fue nombrado miembro de la Comisión Argentina para la exposición Universal de París, a la que asistió. El gobernador Gálvez le encomendó dar a conocer la provincia de Santa Fe en el concierto de las naciones. En la anterior exposición universal de 1867, el comisario de la exposición ordenó a la delegación argentina enviar gauchos e indios y no productos agrícolas. En cambio, en 1889, se ensayó invertir esa relación:

“Se procuró borrar de la narrativa visual de la Argentina los indicios de exotismo, que el paradigma evolucionista de la época ligaba a lo natural, lo primitivo y lo salvaje. En su lugar, se enfatizaron los elementos civilizatorios: el tendido de ferrocarriles y el desarrollo agrícola y ganadero” (Roldan y Vera, 2016, pp 46).

Carrasco llevó el Censo de la Provincia y también llevó el álbum que hoy utilizamos¹¹. A este último lo donó a la Sociedad Geográfica de París, de la cuál, como ya hemos dicho, era miembro. De este modo fue construyéndose a sí mismo como el especialista, partiendo desde lo local, llegando a lo nacional para luego proyectarse a lo internacional.

Bibliografía

- Carrasco, G. (1881). *Datos Estadísticos de la Provincia de Santa Fe*. República Argentina. Rosario, Argentina: Imprenta de Carrasco.
- Carrasco, G. (1882). *Descripción Geográfica y Estadística de la Provincia de Santa Fe*. Rosario, Argentina: Imprenta de Carrasco.
- Carrasco, G. (1886). *Descripción Geográfica y Estadística de la Provincia de Santa Fe*. Buenos Aires, Stiller & Laass.
- Carrasco, G. (1887a) Carrasco, G. (1887). *La provincia de Santa Fe y el territorio del Chaco: conferencia pronunciada en el Instituto Geográfico Argentino el 22 de abril de 1887; versión taquigráfica*. Buenos Aires, Argentina. Imprenta Jacobo Peuser.
- ----- (1887 b) El Chaco Santafesino. Álbum conteniendo las vistas fotográficas tomadas en marzo y abril de 1887 durante el viaje efectuado por Gabriel Carrasco Director y Comisario General del Censo con motivo de los trabajos preliminares de aquella obra. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531679687/f34.item>
- De Marco, M.A. (h). (1996). *Gabriel Carrasco*. Editorial Municipal de Rosario. Rosario.
- Dócola, S., Geremía, C., Payró, P., & Puig, M. (2008). Una bota en el desierto Santa Fe, 1887. *Registros. Revista de Investigación Histórica*, (5), 75-86.
- Dócola, S.; Puig M. (2010). El desierto atrapado en una bota. Santa Fe para Gabriel Carrasco 1881 – 1887. La expansión hacia el Gran Chaco. XXX Encuentro De Geohistoria Regional Mesa Temática: “Estado, Sociedad y Política en el siglo XIX”. Resistencia, Argentina
- Dócola, S; (2012) Entre el negocio de los mapas y planos y el rol técnico delineador de planos. Los planos de Nicolás Grondona 1856- 1877. En Cicutti, B. “La cartografía como objeto de cultura: Materiales para su discusión” BS.AS., Argentina. Ed: Nobuko, BA.
- Dócola, S; (2019) “Prólogo” Y “Notas”. En Perkins, Guillermo. *Expedición al Chaco. Cuadernos de las Orillas*. EDUNER. Espacio Santafesino. Paraná, Argentina
- Lois, C. (2002). Miradas sobre el Chaco: una aproximación a la intervención del Instituto Geográfico Argentino en la apropiación material y simbólica de los territorios chaqueños (1879-1911). *Fronteras de la Historia*, (7), 167-186. Recuperado de: <https://doi.org/10.22380/20274688.688>.
- Penhos, M. (2016). Las fotografías del Álbum de Encina, Moreno y Cía.(1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje. *Huellas, búsquedas en Arte y Diseño*, 9, 65-80. Recuperado de: <https://bdigital.uncu.edu.ar/8707>.
- Roldan, D.; Vera, P.(2016) Viajes, ciudades y exhibiciones: Las modernidades vistas y escritas por Gabriel Carrasco en 1889. *História Unisinos*, 20 (1); 39-49. Recuperado de: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/44449/CONICET_Digital_Nro.2caf12c7-f36a-4143-9101-1b1f4e3b5536_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Yujnovsky, I. (2010). Viajeros a la sombra de Darwin en los confines del Siglo XIX argentino (Tesis doctoral). *El Colegio de México*, México DF. Recuperado de: https://www.academia.edu/40534371/Viajeros_a_la_sombra_de_Darwin_en_los_confines_del_siglo_XIX_argentino_Tesis_para_optar_por_el_grado_de_DOCTORA_EN_HISTORIA
- Yujnovsky, I. (2020). “Las exploraciones de Francisco Host a Norpatagonia y al Chaco Austral 1873-1887”, *Cuadernos del Archivo*, N° 8 (2020), pp. 9-34.
- Zeballos, E. S. (1881). *Descripción amena de la República argentina...: Viaje al país de los araucanos* (Vol. 1). J. Peuser.
- Zusman, P., y Minvielle, S. (1995). Sociedades Geográficas y delimitación del territorio en la construcción del Estado-Nación argentino. *Trabajo presentado en V Encuentro de Geógrafos de América Latina*. La Habana, Cuba. Recuperado de: http://www.educ.ar/educar/servlet/Downloads/S_BD_TERRITORIO/TERRITZUS.PDF

11. El ejemplar utilizado de Gallica registra, mediante sellos, que es una donación del propio Carrasco a la Sociedad de Geografía de París llevada adelante el 13 de setiembre de 1889.

PERIPATETICOS EN ARQUITECTURA: LOS CAMINARES PROYECTUALES DE JØRN UTZON, RAIMOND ABRAHAM Y PETER RICH EN OAXACA MÉXICO.

FABRICIO LÁZARO VILLAVERDE, EDITH COTA CASTILLEJOS,
JUAN MANUEL GASTÉLLUM ALVARADO¹

Resumen

El aprendizaje arquitectónico a través del viaje iniciático es una estrategia imperativa en la formación cultural y arquitectónica, ejemplos en el siglo XX son los emprendidos por Le Corbusier, Alvar Aalto, Gunnar Asplund, o Rafael Moneo y Tadao Ando entre los más reconocidos. Dentro de este grupo de arquitectos viajeros, el caso Jørg Utzon, Raimund Abraham y Peter Rich en diferentes momentos viajaron a México y dentro de su itinerario, llegaron al estado de Oaxaca en el sureste del país. Esta investigación esta centrada en estas tres experiencias: los dos encuentros con la arquitectura prehispánica del danés Utzon en 1949 y 17 años después en 1966, así también, el viaje continuo a la costa oaxaqueña en busca de mar y descanso del arquitecto austriaco Abraham y finalmente el encuentro del sudafricano Rich con una escuela universitaria de arte construida con muros de tierra compactada. Con ello, se aporta conocimiento inédito sobre estas relevantes visitas y sus repercusiones arquitectónicas en estos viajeros.

Palabras clave: Oaxaca, Montealbán, Jørn Utzon, Raimond Abraham, Peter Rich.

Introducción

Desde la antigüedad clásica se desarrolló una manera de pensar, reflexionar y analizar durante el caminar (*peripatein*), practicado por Aristóteles y sus alumnos en la Atenas, también se refiere al *peripatos* ó paseo cubierto del Liceo donde el caminar fue una práctica habitual en la vida filosófica de los llamados peripatéticos.

En este sentido, el aprendizaje y practica de la arquitectura tiene en algun momento, en el caminar consciente, una clara afinidad con los fines y propósitos del ser peripatético.

1. Profesores investigadores e integrantes del Cuerpo Académico Patrimonio Urbano Arquitectónico en Oaxaca, s. XVI-XXI, Facultad de Arquitectura CU Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Av. Universidad s/n Col. Cinco Señores, Oaxaca, Oax. México. CP 68120 fabriciouabjomx@gmail.com

Y esto es claro cuando en México, Luis Barragán sentenció no ver lo que él hizo, sino ver lo que él vió, es decir, dejar de lado sus obras de arquitectura porque son materializaciones de un proceso personal decantado a lo largo de los años, recomendó centrarse en experiencias conscientes o inconscientes que se generan en las interacciones vis a vis con culturas, ciudades, arquitecturas a través del viaje y sus distintos modos de registro. Es por ello, recomendable que el viaje tenga un propósito claro para encontrar aquello que se busca, o sea planeado con antelación. De esta forma, la conciencia que se desarrolla en el viaje es indiscutiblemente una forma de aprendizaje cualitativo cuya trascendencia se ve solo reflejada al transcurrir el tiempo necesario para que las experiencias se afianzen en la memoria personal del viajero. Pero al mismo tiempo también son necesarios instrumentos que registren las observaciones, como son las fotografías, los bocetos, videograbaciones, postales, objetos decorativos, mapas, etc. Inherente al viaje es el andar, la posibilidad de moverse en una ciudad, paisaje, territorio, que hunde sus raíces en los tiempos remotos, ya que

antes de levantar el menhir-llamado benben: “la primera piedra que surgió del caos”-, el hombre poseía una manera simbólica con la cual transformar el paisaje. Esta manera era el andar, una acción fatigosamente aprendida durante los primeros meses de vida, que se convertirá más tarde en un acto que dejaba de ser consciente y pasaba a ser natural, automático. (Careri, 2013:15).

De igual forma, Inaki Ábalos ha realizado una investigación sobre los viajes en su libro, *Atlas pintoresco Vol. 2: los viajes*, en cuyo epílogo afirma:

los viajes de un intelectual, un granjero que terminó siendo arquitecto de paisajes, dos arquitectos modernos, un jardinero y un artista han puesto el argumento [...] un único viaje desarrollado en el espacio y en el tiempo cruzando culturas, lugares vírgenes y devastados, disciplinas y saberes, técnicas y actitudes personales (Ábalos, 2008:235)

Jørg Utzon en Oaxaca.

El arquitecto danés Jørg Utzon (1918-2008) tuvo en el viaje una forma de explorar y conocer nuevas culturas de donde gradualmente fue abrevando para su repertorio arquitectónico por venir en las próximas décadas. En la información registrada sobre sus archivos, en el *Uzton Archives-Aalborg University & Utzon Center*, se encuentra las secciones Drawings, Documents, Films, Photography, donde la sección Travel studies incluye 15 lugares que abarcan un periodo de 1947 a 1990 cerca de 50 años, que sin duda no son todos los viajes que Utzon realizó durante su vida. En el registro se encuentran: Suecia, Morocco, México, Irán, India, Nepal, Japón, América, China, Dinamarca, Hawai e Ibiza. De los lugares visitados llama la atención que uno de sus primeros viajes fue el realizado a América y México en 1949, con 31 años de edad donde visita Taos, Aztec, Mesa Verde, Taliesin West, ciudad de México, Toluca, Teotihuacán, Texcoco, Oaxaca, Mitla, Yucatán, Uxmal y Chichen Itza, cuyas impresiones dejó registradas en 17 páginas de notas de viaje, así como 300 fotografías realizadas. Sin duda, este viaje a México en 1949 fue fundamental para Utzon, sobre todo a las zonas arqueológicas de Monte Albán y Mitla en Oaxaca, así como Uxmal y Chichen Itzá en la península de Yucatán. Sobre este primer viaje, Utzon afirmó:

Turen til Oaxaca, Mexicos sydligste større by, hvor to af de fineste Zapotecanlag findes meget velbevarede og fuldt udgravede, var et af hovedpunkterne paa mit program for studierne i Mexico, og baade turen derved og selve opholdet blev en uforglemmelig oplevelse. (Utzon, 1949).

[el viaje a Oaxaca, la ciudad más al sur de México, donde se encuentran dos de las mejores plantas zapotecas muy bien conservadas y completamente excavadas, fue uno de los puntos principales de mi programa de estudios en México, y tanto el viaje allí como la estadía en sí fue una experiencia inolvidable] (Utzon, 1949).

De este encuentro Utzon realiza 35 fotografías en blanco y negro sobre la arquitectura prehispánica de Monte Albán, no así ninguna fotografía sobre Mitla. La observación sobre Monte Albán, queda registrada de la siguiente manera,

Bygningsanlægget understreger i usaedvanlig grad landskabets karakter. Det ligger som en krone oven paa bjerget og omslutter plateauet som en skaal med trappeformede pyramidelignende bygningskroppe, bvis klart horisontelle arkitekture – set indefra – danner en precis afslutning paa plateauet mod den blege Himmel. (Utzon, 1949).

[el complejo de edificios enfatiza el carácter del paisaje en un grado inusual. Se encuentra como una corona en la cima de la montaña y encierra la meseta como un cuenco con cuerpos de construcción escalonados en forma de pirámide, cuya arquitectura claramente horizontal, vista desde el interior, forma un final preciso de la meseta contra el cielo pálido] (Utzon, 1949).

Al continuar su relato, es importante la presencia de la orografía donde se asienta la acrópolis prehispánica, ya que

Bjerget er i sig selv meget regelmaessigt og virker som en kaempemaessig sokkel for tempelplada og bygninger. Ned ad bjergets sider aner man endnu ruiner af terrasserede beboelsesomraader. Det maa have vaeret et imponerende klimax efter en vandring op gennem disse pludselig at naa toppen, den vidtstrakte plads mellem tempelbygningerne. (Utzon, 1949).

[la montaña en sí es muy regular y actúa como una base enorme para la placa del templo y los edificios. En las laderas de la montaña todavía se pueden sentir las ruinas de las zonas residenciales en terrazas. Debe haber sido un clímax impresionante después de una caminata a través de estos para llegar repentinamente a la cima, el vasto espacio entre los edificios del templo] (Utzon, 1949).

Años después recupera su impresión sobre Monte Albán con un boceto del perfil arquitectónico que incluirá en su célebre texto *Plataformas y Mesetas* de 1962. (ver figuras 1 y 2).

A pesar de no dejar fotografías sobre la zona arqueológica de Mitla en este primer viaje, Utzon deja testimonio de sus observaciones sobre la organización a través de patios que organizan el conjunto en diferentes planos, su acusada horizontalidad, “*med enkelte kraftige, opdelende baand og lodrette opdelinger, logisk flettet sammen (til) i forband af temmelig store natursten, gule tufsten*” (Utzon, 1949) [con algunas bandas divisorias fuertes y divisiones verticales, entrelazadas lógicamente en conexión con piedras naturales bastante

grandes, piedras de toba amarilla] (Utzon, 1949). Sin embargo, también llama su atención la decoración sobre la cual dice “*den fine løsning af ornamentet i arkitekturen, dels som resultat af mulighederne for forskellige forband i murværkerne og dels som en uhyre bevidst arbejden med sollyset og skyggerne*” (Utzon, 1949) [la fina solución del ornamento en la arquitectura, en parte como resultado de las posibilidades de diferentes juntas en la mampostería y en parte como un trabajo inmensamente consciente con luz solar y sombras] (Utzon, 1949). Para 1966, el arquitecto regresa a México y por supuesto a Oaxaca, en esta vista solo están registradas 11 fotografías a color, de las cuales 5 son de Monte Albán y solo una de Mitla. Con ello podemos suponer que este viaje de Utzon a Oaxaca en dos ocasiones separadas por 17 años, con registro un fotográfico y textual, representa un viaje de análisis y doble flujo dirigido hacia la praxis a mediano plazo en su carrera profesional.

La costa y Raimond Abraham.

Por su parte Raimond Abraham (1933-2010), fue un importante arquitecto austriaco, quien emigró a los Estados Unidos en 1964, se desempeñó como catedrático desde 1971 en la Cooper Union y en el Pratt Institute de Nueva York. Su trabajo estuvo basado en la experimentación arquitectónica desde el plano conceptual por lo que sus investigaciones fueron exhibidas en formato de dibujos en el MoMa de Nueva York, y el Centro Pompidou en París. Así mismo, su trabajo y reflexiones fueron publicadas bajo los siguientes títulos *Elementare Architektur* de 1963, *Ungebaut/Unbuilt* de 1986 y *Grenzlinien* de 1989. Afincado en California, también estuvo asociado al Institute of Architecture Southern California (SCI-Arc). Entre sus obras construidas destaca The Austrian Cultural Forum de New York (1992-2002).

En el año 2009 el Centro de las Artes de San Agustín Vista Hermosa en Etlá, Oaxaca una población a 15 kilómetros de la capital del estado, convocó al encuentro *Techo en México / The Mexican Roof revisited ¿sustentabilidad vs estética? Sustainability vs aesthetics?* organizado por Gerald Bast y con la participación de los arquitectos Rozana Montiel, Mauricio Rocha, Carl Pruscha, Michael Rotondi, Wolf D. Prix y Raimund Abraham. Lo que en esta ocasión se celebró fue el 5º aniversario de haberse construido en la población de Ejutla de Crespo, a una distancia de 60 kilómetros de la capital, una cubierta de acero, lámina y bambú para reuniones comunitarias del centro Tonanzin Tlalli, lugar hasta donde llegaron los estudiantes participantes provenientes de la Escuela de Artes Aplicadas de Viena donde Wolf D. Prix fue el profesor coordinador del diseño y construcción. (ver figura 3)

En esta ocasión, Raimond Abraham participó en la mesa redonda exponiendo sus observaciones sobre la experimentación arquitectónica basada en principios estructurales y constructivos, pero puntualizando sobre la oportunidad de incorporar los materiales del lugar como una estrategia de integración al contexto. Sin embargo, poco se sabía de sus viajes frecuentes a la costa de Oaxaca en el océano pacífico de México para buscar el clima cálido y la tranquilidad de las playas en Puerto Escondido.

La presencia temporal de Abraham y sus viajes a la costa, fue noticia desafortunadamente tras conocerse su desceso ocurrido el 4 de marzo de 2010, a solo un año de participar en la mesa redonda citada. Después de la cobertura fúnebre en los medios digitales



Figura 1
Plataforma en Monte Albán, Oaxaca, 1949.
Utzon Archives/Aalborg University & Utzon Center



Figura 2
Plataforma en Monte Albán, Oaxaca, 1949.
Utzon Archives/Aalborg University & Utzon Center



Figura 3
Raimond Abraham en el Centro de las Artes de San Agustín,
Vista Hermosa, Etla Oaxaca, 2009. Archivo: CAPUAO.

sobre arquitectura, fue notorio su continuo acercamiento a la ciudad de Oaxaca y su costa como un lugar para el descanso temporal, una transición de doble flujo de la urbanidad californiana a la ruralidad de la playa de Mazunte en Puerto Escondido Oaxaca. En este lugar de costa al pasar de los años, Abraham definirá un proyecto habitacional que se convertirá en casa para el descanso de contemplación oceánica. La casa Mazunte, como ya es conocida en el medio arquitectónico, se inserta en un terreno de ligera pendiente y abundante vegetación endémica. Domina en su estrategia el uso de ladrillo aparente en pisos y muros que delimitan parcialmente el interior por la integración con la naturaleza. Notorio es el uso de madera en la estructura en acusada pendiente para la cubierta, cuyo compleja geometría se convierte en el gesto proyectual más destacado de la casa, es decir, esta cubierta hace mimesis de la tradicional casa-palapa de la población de costa. (ver figura 4)

En este ir y venir de Abraham, la casa se convirtió en un lugar de encuentro para amigos y colegas arquitectos, quienes reconocieron en el diseño de la casa Mazunte, la integración al sitio, a la naturaleza costera, la elección de materiales locales, un ejemplo notable del regionalismo crítico en la costa oaxaqueña que debe ser estudiada, sobre todo al buscar convertirse en casa-museo después de la muerte de Raimond; en este sentido un testimonio arquitectónico del encuentro de un arquitecto con el Océano Pacífico.

Peter Rich y su búsqueda de la tierra compactada.

La Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO), entre su oferta educativa contaba con la instructoria en música y cursos sobre artes plásticas, esto cambió en 2007 debido a la filantropía del pintor oriundo de Juchitán de Zaragoza, Francisco Toledo (1940-2019) quien incentivó la creación de la escuela de artes plásticas y visuales (EAPV) de la UABJO. Esta iniciativa requirió el diseño y construcción de un nuevo edificio en el campus central ubicado en la periferia urbana de la ciudad de Oaxaca. El encargo del proyecto recayó en 2008 en el arquitecto Mauricio Rocha Iturbide (1965), hijo de la reconocida fotógrafa Graciela Iturbide (1942) y del arquitecto Mauricio Rocha Díaz (1936-1996).

El proyecto aborda el problema arquitectónico de una escuela de artes plásticas y visuales en un conjunto universitario con edificaciones normadas por el Comité Administrador del Programa Federal de Construcciones de Escuelas (CAPFCE), en este sentido, la propuesta se deslinda de esta normativa para solucionar la planta arquitectónica a partir de pabellones para talleres, aulas teóricas, biblioteca, aula magna, galería, oficinas y servicios sanitarios. La estrategia proyectual por el desplazamiento en una trama ortogonal cada volumen generó un patio-jardín con grava y el árbol de esbleto tronco y follaje llamado macuil para generar sombra; logrando con ello una planta arquitectónica con un dinamismo ajedrezado. En su perímetro esta volumetría fue delimitado por un talu-jardín, el cual esta

forrado por vergonzosas y cebrinas, de fácil mantenimiento, en apoyo a la imagen de jardín deseada. El artista Francisco Toledo colaboró de forma decisiva en la concepción de las áreas exteriores, siendo que este jardín se extenderá alrededor de la escuela, como ente vivo (Adriá, 2009: 52)

Se utilizó piedra cantera, concreto armado y tierra apisonada para integrar un sistema de acabados aparentes, donde los muros de los talleres, galería, aula magna y biblioteca fueron construidos con tierra apisonada por medios mecánicos, -siguiendo la técnica utilizada en el estado de Arizona, E.U. por el arquitecto Rick Joy (1958)-, con losa y columnas de concreto armado. Para el resto de espacios se utilizó piedra cantera para los muros y también con losa de concreto. La escuela en su volumetría es de sumo interés estético por dar la impresión de estar bajo del nivel general de suelo, y al estar rodeada por el talud vegetal, la imagen de un volcán es recurrente en los estudiantes, profesores y visitantes. Es una de sus cualidades mayormente divulgadas a través de conferencias, revistas, páginas web, videos, etc., por lo cual ha obtenido importantes reconocimientos y premios a nivel nacional y latinoamericano. Sin embargo, pasada una década el edificio de la EAPV se ha deteriorado aceleradamente debido a una deficiente calidad de obra, incompatibilidad de materiales (tierra y concreto), y a la alta sismicidad del lugar. Lo anterior también ha generado la llegada de especialistas y arquitectos interesados en conocer la obra en su sitio. Uno de ellos fue el arquitecto sudafricano Peter Rich (1945), quien en una corta estadía en la ciudad de México, decide visitar la EAPV-UABJO.

De esta forma, el viaje de investigación arquitectónica referido a una práctica precisa de la arquitectura, tendrá en Rich características distintivas. Este arquitecto sudafricano cuenta con una notable experiencia en proyectos sociales, culturales y educativos, sobre todo por la recuperación de técnicas constructivas vernáculas en proyectos contemporáneos como el Centro de Interpretación de Mapungubwe (2008-2010) en el Parque Nacional Mapungubwe, en la Sudáfrica septentrional, sobre la cual ha dicho, “nuestra fuente de inspiración fue el maravilloso y espectacular paisaje. Situado en la confluencia de los ríos Limpopo y Sashe, el parque celebra el lugar de una antigua civilización mercantil tecnológicamente avanzada en un escenario natural” (Rich, 2011: 32). Las características del conjunto de edificios, al estar “emplazado al pie de una meseta en la entrada, está contenido por tres montículos huecos que evocan monjes de roca usados comúnmente en las culturas sudafricanas como marcas en el camino” (Rich, 2011:32).

Este y otros proyectos culturales son el punto de partida para que el interés de Peter Rich sobre la EAPV se acentuara, por lo cual decide visitar en 2011 la ciudad de Oaxaca, a fin de conocer en primera persona a la galardonada escuela, obra del arquitecto Mau-



Figura 4

Detalle de acceso a casa Mazunte, Arq. Raimond Abraham.

ricio Rocha Iturbide. Su interés por la EAP UABJO fue a través de la difusión de esta obra por sus cualidades formales, el uso de tierra compactada y su relación con los recursos naturales para integrar un original conjunto de talleres y aulas en el campus universitario. La llegada en solitario de Peter Rich a esta escuela tuvo que solventar la negativa del acceso por una huelga sindical universitaria que prohibía cualquier visita al interior del campus universitario. A pesar de ello, Rich se encuentra con la obra y a partir de su recorrido, emite su análisis y valoración, destacando aquello que considera importantes aportaciones, así también lo que no fue suficientemente atendido. Un aprendizaje en directo al caminar, al deambular por la obra.

El registro de su visita a quedado en la grabación digital en video que se realizó el 21 de octubre de 2011², donde constató aquellas virtudes de la obra, no así fue determinante y agudo en aquello que consideró debieron ser estrategias de diseño importantes y por demás comunes. En su caminar por la escuela señaló la falta de adecuación climática al dejar expuestos los patios a una cada vez mas acentuada radiación solar, imposible de evitar con los árboles seleccionados estéticamente; así mismo, la compleja y rígida relación de los recorridos cotidianos siguiendo la geometría en forma de ajedrez, los visibles agrietamientos y erosión de los muros expuestos a las intensas lluvias y falta de mantenimiento. Sin embargo, Peter Rich detectó en este reconocimiento de la EAPV, cómo el sentido común de los usuarios hizo posible incorporar soluciones sencillas y tradicionales para el asoleamiento con la “enramada” que consiste en una cubierta vegetal a base de Bugambilia, la cual es transformada por el hombre como una sombra llena de color, textura, aromas, etc., y que es un recurso milenario en la arquitectura de las comunidades. Una lección de observación sobre tradición desde la contemporaneidad. (ver figura 5 y 6)

Reflexiones finales

En 2019 se conmemoraron 70 años del primer viaje de Jørg Utzon a Oaxaca, y específicamente su visita a Monte Albán y Mitla. A raíz de este encuentro en 1949, a solo 7 años después en 1956 obtuvo el primer lugar en el concurso internacional para la Opera de Sidney en Australia, en ella el uso de la plataforma fue determinante en la percepción urbana del lugar donde se ensambla con la tierra, como fue visto y aprendido en Oaxaca y Yucatán. Para 1962 escribe en solo un par de párrafos su experiencia en el texto *Plataformas y Mesetas* donde realiza un boceto esquemático de Monte Albán, y donde inicia su texto categóricamente “ la plataforma, utilizada como elemento arquitectónico, resulta fascinante. Me cautivó por primera vez en México, durante un viaje de estudios que realicé en 1949” (Utzon, 1962: 1). Después de ofrecer las características y ejemplos de plataformas en otras culturas, regresa al caso mexicano de Monte Albán,

un lugar ingeniosamente elegido para adorar a los dioses. El ordenamiento, o la adaptación, realizado por el hombre en este sitio ha dado como resultado un hecho más importante aún que la naturaleza misma, confiriéndole al mismo tiempo un alto contenido espiritual. (Utzon: 1962: 2)

2. Este archivo digital se encuentra en el archivo del Cuerpo Académico Patrimonio Urbano Arquitectónico en Oaxaca, siglos XVI-XXI, de la Facultad de Arquitectura CU UABJO, al cual pertenecen los autores de este texto.



Figura 5. Peter Rich en su visita a la EAPV UABJO. 2011. Archivo CAPUAO



Figura 6. La “enramada” observada por Peter Rich en la EAPV UABJO. 2011. Archivo CAPUAO.

La alusión a esta experiencia fenomenológica esta afirmada cuando Utzon concluye diciendo que algunos de sus proyectos recientes estan basados en este aprendizaje proyectual, que entre otro sitios fue en

esa pequeña montaña -Monte Albán, casi una pirámide- domina tres valles cercanos a la ciudad de Oaxaca, en el sur de México. La montaña está truncada, y esa especie de meseta superior mide aproximadamente unos 500 por 300 metros. Mediante la construcción de escalinatas y edificios aterrazados sobre el borde de la plataforma, y manteniendo la parte central de ésta a un nivel inferior la cima de la montaña se convirtió en algo completamente independiente que flota en el aire, separado de la tierra. Desde arriba no se ve otra cosa que el cielo y las nubes que pasan: un nuevo planeta. (Utzon, 1962: 2)

El arquitecto Jørn Utzon regresa a México en 1966 con reconocimiento internacional, y vuelve a visitar Monte Albán, donde solo toma 5 fotografías a color tal vez para confirmar lo visto y aprendido años atrás, incluyendo en esta ocasión una fotografía de un palacio la zona arqueológica de Mitla con habitantes de la población.

En el caso de Raimond Abraham, es importante ahondar en los pormenores de sus constantes visitas a la costa de Oaxaca, para descubrir sus afectos por el lugar, por la cultura costeña, así como sus reflexiones que le llevaron a elegir este sitio para morar temporalmente y dejar constancia de su quehacer arquitectónico en la casa Mazunte. Sea esta una invitación a seguir investigando sobre su única obra en Oaxaca. Sobre Peter Rich, es claro que la interacción con su experiencia proyectual deja abiertas posibilidades para continuar explorando la arquitectura de las comunidades, para analizar sus estrategias arquitectónicas y constructivas que han quedado soslayadas por la arquitectura contemporánea, y con ello, reconstruir un regionalismo crítico, apropiado y apropiable como fue proclamado por el arquitecto mexicano Carlos González Lobo durante toda su vida profesional (1939 -2021).

Es así, como estas tres experiencias de viaje a Oaxaca, en tres tiempos y lugares distintos de su geografía, enseñan tres procedimientos de investigación, dirigidos hacia la praxis a mediano y largo plazo, cada uno de ellos con un devenir en las vidas de Utzon, Abraham y Rich. De igual forma, no han sido consideradas como parte de la cultura local arquitectónica, al ser poco conocidas y divulgadas, ni construidas como un conjunto de aprendizaje que tiene en el viaje su elemento fundamental sobre todo para la enseñanza-aprendizaje de las escuelas de arquitectura contemporáneas en Oaxaca.

Referencias bibliográficas

- Abalos, I. (2008). *Atlas pintoresco vol.2: los viajes*. España: Gustavo Gili.
- Careri, F. (2013). *Walkspaces. El andar como práctica estética*. España: Gustavo Gili
- Utzon, J. (1962). *Plataformas y Mesetas*.
- Rich, P. (2011). Cuevas en el paisaje. En *Arquine revista internacional de arquitectura y diseño*. (55) pp. 30-39.
- Adriá, M. (2009). Mauricio Rocha. Escuela de artes plásticas de Oaxaca. En *Arquine revista internacional de arquitectura y diseño*. (48) pp. 52-57.

Digitales

- Utzon Archives / Aalborg University & Utzon Center: www.uzon-archives.aau.dk

JAPONISMOS ARQUITECTÓNICOS: ANTES Y DESPUÉS DE BRUNO TAUT¹

GADIEL ULANOVSKY²

Resumen:

Hablar de la existencia de un Japón inventado por Occidente nos ubica inmediatamente en la tarea de comprender de qué maneras el 'efecto japonés' fue articulado en los distintos proyectos de relatos canónicos modernistas. Reconocer la constitución del canon en un contexto globalizado implica reflexionar sobre su construcción a partir de posiciones diversas, interrelacionadas creativamente de las maneras más intrincadas. Aquí es donde tenemos que hablar, no de una imagen de Japón, sino de la invención de múltiples japoneses en función de distintos intereses geocontextualizados a lo largo del tiempo; para poder emprender un análisis crítico de las maneras en las que la historiografía occidental incorporó, a fines del siglo XIX y principios del XX, la cultura arquitectónica japonesa. El énfasis estará puesto en el rol pivotante del arquitecto germano Bruno Taut, que marcará un antes y un después en los japonismos arquitectónicos. Ante el abanico de tropos interpretativos que comenzó a formarse en el siglo XIX, el japonismo de Taut nos ofrece la riqueza de los matices. A través de sus impresiones sobre Japón en los años '30, podremos comprobar la complejidad de su proyecto cultural. A partir de la enorme ola de estudios sobre la arquitectura japonesa que desató en las siguientes décadas, sus implicancias en el marco de la construcción occidental del canon modernista.

Palabras clave: japonismo, cosmopolitismo, arquitectura moderna, historiografía.

A simple vista, no resulta extraño encontrar, en la historiografía occidental de la arquitectura, relaciones entre características estéticas del canon llamado 'movimiento moderno' y la elegancia, sobriedad ornamental, racionalidad de líneas, honestidad material y flexibilidad de la arquitectura japonesa. Sin embargo, variaciones rotundas en la apreciación de esos valores, o la incorporación de otros, también pueden encontrarse a mediados

1. El trabajo propuesto para publicación fue realizado en el marco del seminario "La dialéctica alteridad/identidad en la construcción del canon occidental de la arquitectura", dictado por Jorge Francisco Liernur en el marco de la Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2020.

2. Arquitecto por la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y maestrando en Historia y Cultura de la Arquitectura y la ciudad por la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT - Buenos Aires). Es docente de Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), en donde participa además de diversas materias optativas y proyectos de investigación. Email: gulanovsky@mail.utdt.edu

del siglo XIX, a fines del XX y aún hoy en día. Cualidades minimalistas como maximalistas entran en la misma bolsa, aparentemente sin contradicciones, cuando se trata de responder a la pregunta de cuál es el ‘efecto japonés’ que, según Wilde (citado en Edlinger, 2008, p.59), es posible ver en cualquier metrópolis cosmopolita. El interrogante en el que pondremos más énfasis, entonces, no será cuál es, sino cómo llegó a constituirse como tal y cómo impregnó el relato occidental.

Cuando nos aproximamos a un entendimiento de las apropiaciones occidentales de las culturas arquitectónicas de países no-occidentales, no es posible obviar las complejísimas tramas interculturales que un entorno global posibilita. No se trata aquí de desplegar una reacción regionalista como la que describe Esra Akcan, en la que *“it is thus far too common to treat modern architecture in non-Western countries as an oscillation between the regional and the modern, the national and the international. (...) Such a bipolar analysis remains on the surface in coming to terms with the complexities of cross-cultural relations in this period”* (Akcan, 2006, p.64). Francisco Liernur explica sobre este tipo de análisis que, en su intento de oponerse a la narrativa canónica, no hacen otra cosa que complementarla con el relato ingenuo de la colonización de una periferia intacta. El riesgo estaría en asumir erróneamente que *“the European and North American modernist machine has been and still is so powerful, so perfectly closed in itself that it managed to resist any possibility of osmosis or contamination with the various cultures that it had found on its way”* (Liernur, William, y Kozak, 2008, p.64).

Siguiendo a Liernur, la riqueza de una historia sobre la invención arquitectónica del Japón radicaría, entonces, en enfocar *“not in the presumed explosion of the Great Narrative into infinite splinters but in the coexistence of numerous projects of great narratives from different, global centers of articulation”* (Liernur, y otros, 2008, p.71). Hablar de la existencia de un Japón inventado por Occidente nos ubica inmediatamente en la tarea de comprender de qué maneras el ‘efecto japonés’ universal del que hablaba hace un siglo Wilde fue articulado en los distintos proyectos de relatos canónicos modernistas. Reconocer la constitución del canon en un contexto globalizado implica reflexionar sobre su construcción a partir de posiciones diversas, interrelacionadas creativamente de las maneras más intrincadas. De estas posiciones particulares surgen estereotipos cuya complejidad ideológica debemos comprender para poder emprender un análisis crítico de las maneras en las que la historiografía occidental incorporó, a fines del siglo XIX y principios del XX, la cultura arquitectónica japonesa.

Aquí es donde tenemos que hablar, no de una imagen de Japón, sino de la invención de múltiples japoneses en función de distintos intereses geocontextualizados a lo largo del tiempo. El japonismo surge, en una respuesta a la búsqueda de Japón de su propio espejo occidental, como una manera específica de leer a la nación nipona desde una fascinación orientalista hacia lo único y lo diferente, disputada en primera instancia desde las naciones europeas, en particular Alemania, Inglaterra y Francia. De esa manera, Europa comienza, a mediados del siglo XIX con la apertura comercial del archipiélago, a buscar en Japón claves reflexivas de distinción con la otredad, que terminan por teñir el tono de las interpretaciones occidentales de allí en adelante.

La pregunta que surge, en tal caso, es para qué sirvió (y sirve) Japón a Occidente. Según Silva, hay dos Japones contradictorios que se invocan indistintamente según la

necesidad retórica de los discursos. El Japón positivo es aquel que aparece retratado en los ‘valores perdidos’ que los países occidentales buscan en sociedades primigenias en donde aún sobrevivan “la cultura escrita, las tradiciones vivas, un profundo carácter racional, la cortesía caballeresca, el sentido estético, el cumplimiento estricto del deber o ‘giri’, una buena sinergia con la naturaleza” (Silva, 2000, p.11). En paralelo y en conflictiva convivencia, está el Japón negativo, que refiere a una suerte de tendencia imitativa de la sociedad japonesa a incorporar erróneamente elementos culturales foráneos que destruyen su propia autenticidad. “Sea como enemigo real o como cautivadora fantasía, Japón ha ayudado, como acaso ninguna otra idea extraña, a crear el indispensable contraste que nos empuja a la auto-identificación (...) Japón ha servido como espejo en el que mirarse, como exorcismo salvador, como perfecto negativo apto para la formación de la idea europea” (Silva, 2000, p.11).

Sobre esa dualidad trabaja Jean-Pierre Lehmann cuando aborda la cuestión de cuál es el Japón que se mira según lo que se busca. *“Europeans of the Old Japonisme were seeking and finding in Japan what they thought they lacked or had lost. It was understandable, therefore, that it was on the ‘old’ Japan they concentrated their attention and dreams; it is in that sense that the impact of Edo Japan on the European image of the country was striking”* (Lehmann, 1984, p.762). Tanto Silva como Lehmann remarcan que la doble agenda japonista tiene un efecto de mitificación que contribuye a sujetar a la nación nipona en un imaginario estado de suspensión permanente del cambio, a una distancia prudente que alterna entre tradición y tecnología para poder seguir explicando a Japón como lo diferente.

El énfasis estará puesto en el rol pivotante del arquitecto germano Bruno Taut, que marcará un antes y un después en los japonismos arquitectónicos. Ante el abanico de tropos interpretativos que comenzó a formarse en el siglo XIX, el japonismo de Taut nos ofrece la riqueza de los matices. A través de sus impresiones sobre Japón en los años ‘30, podremos comprobar la complejidad de su proyecto cultural. A partir de la enorme ola de estudios sobre la arquitectura japonesa que desató en las siguientes décadas, sus implicancias en el marco de la construcción occidental del cánón modernista.

Japonismos de base

Si el boom de Japón en el imaginario Occidental comenzó a gestarse a raíz de la presión del Comodoro Mathew Perry para la apertura comercial de la isla en 1853, la restauración Meiji que puso fin al shogunato en 1868 contribuyó a su auge explosivo (Lehmann, 1982). A pesar del enorme volumen de publicaciones en libros y revistas que dan cuenta de la fascinación europea de la época por las artesanías e impresiones japonesas³, las formas arquitectónicas, como explica Beate Löffler, no fueron sujeto de estudio sistemático al menos hasta entrada la década de 1880. Según Löffler, la incorporación de la arquitectura japonesa a la historiografía occidental estuvo en primera instancia mediada

3. Por destacar sólo algunas: Aimé Humbert, *Le Japon illustré*, 1870, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6580682j>. Louis Gonse, *L'art japonais*, 1883, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054588v>. Ernest Francisco Fenollosa, *The Masters Of Ukiyo - A Complete Historical Description Of Japanese Paintings And Color Prints Of The Genre School* (Read Books Ltd, 2013) [publicación original: 1896]. Siegfried Bing, *Le Japon artistique : documents d'art et d'industrie*, 1888, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9115319>. Sherard Osborn, *Japanese Fragments, with facsimiles of illustrations by artists of Yedo* (London: Bradbury and Evans, 1861), <https://archive.org/details/JapaneseFragmentsWithFacsimilesOfIllustrationsByArtistsOfYedo>.

por la fusión, no sólo con las impresiones de historiadores de arte y decoración, sino también con discursos de reformistas sociales, ingenieros e higienistas que buscaban una otredad en la cual espejar sus propios problemas y a la vez reafirmar la superioridad de su civilización. Löffler dice, sobre estos japonismos: *“Thus these writers – like many others – effectively avoided competition between the western and Japanese approaches. This specific mode of ‘othering’ resulted from a normative and hierarchical understanding of culture and civilization”* (Löffler, 2015, p.91).

Con respecto a la conformación de un Japón sujeto a esta reducción, no podemos dejar de mencionar la complicidad que el propio gobierno Meiji tuvo en sus esfuerzos por modernizar el país a ritmo acelerado (Edlinger, 2008). Claudia Craig ejemplifica sobre este *“mass program of Westernisation”* (Craig, 2014, p.3) con la figura del británico Christopher Dresser, quien fuera el primer diseñador europeo en ser invitado como asesor de industria artística por las autoridades japonesas. En 1882 Dresser publica en Londres lo que sería uno de los más relevantes libros de japonismo, *Japan. Its Architecture, Art, and Art Manufactures*. En línea con la descripción de Löffler, Craig desarrolla el japonismo de Dresser fundado *“in notions of the exotic and curious: strange articles of food, strange people, strange objects (...) It is from this Orientalist vantage point that Dresser gives his account of the ‘native style’, an expression used frequently throughout the book to describe Japanese custom”* (Craig, 2014, p.4). Más relevantes para seguir un hilo de conexión en contrapartida con Taut son sus consideraciones sobre Nikkō Tōshō-gū, *“the most beautiful of all the shrines in Japan”* (Dresser, 1882, p.198). Para Craig, *“Dresser is largely referring to the highly ornamental architectural features of the shrine, reminiscent of Victorian tastes”* (Craig, 2014, p.5), exactamente las características que generarían tanto desprecio en el japonismo de Taut.

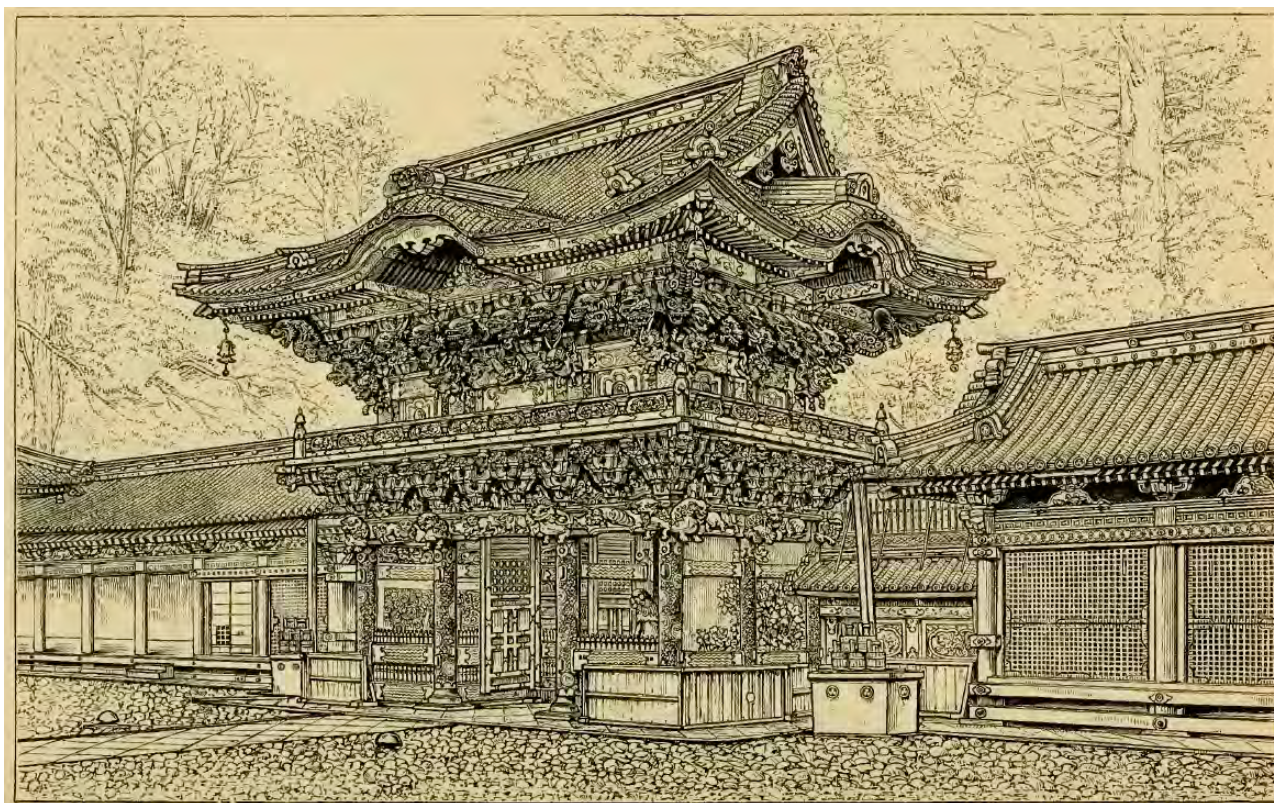


Figura 1. Ilustración de una de las entradas de Nikkō Tōshō-gū, a página completa en Dresser, Japan. *Its Architecture, Art and Art Manufactures*. p.206.

Las impresiones de Dresser se encuadran en la genealogía mitificadora de Japón según la cual la occidentalización y modernización del archipiélago resultan tan desagradables que directamente son ignoradas y sustituidas por el Japón del período Edo. Edward Morse, zoólogo estadounidense, en 1886 publica *Japanese Homes and Their Surroundings*, libro considerado por McNeil como el primer estudio detallado de la arquitectura japonesa (McNeil, 1992). Craig explica que *“Morse is aware of these changes yet chooses to cast images of Japaneseness in terms of an ancient romantic idealism completely disconnected from the landscape of the modern age”* (2014, p.9). Sin embargo, a diferencia de Dresser, los estudios de Morse, según menciona McNeil, contrastan la casa tradicional japonesa con los interiores europeos sobre-decorados, estableciendo la base para un *“model of a pristine Japanese architecture, an exemplar for the West, (...) reiterated and strengthened within twentieth-century European readings”* (McNeil, 1992, p.281).

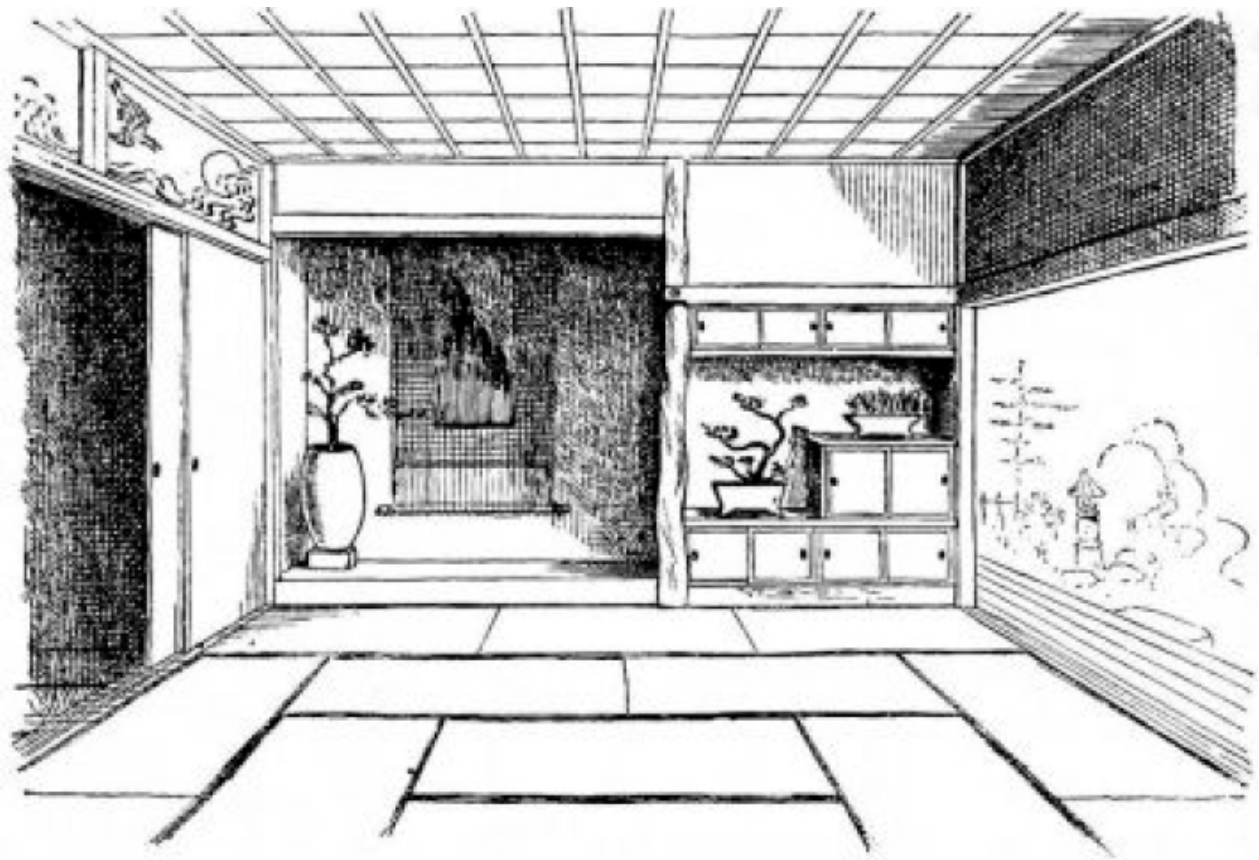


Figura 2. Ilustración de interior japonés en Morse, *Japanese Homes and Their Surroundings*. p.131.

El legado de estos japonismos quedó documentado principalmente en libros con ilustraciones, híbridos entre diarios de viaje, manuales y literatura especializada. La incorporación explosiva de las fotografías en el siglo XX marcará una distinción notoria con los libros decimonónicos, y permitirá nuevas aproximaciones y manipulaciones. La relevancia arquitectónica de estos discursos también ganará una nueva dimensión, ahora en contraposición a los excesos de Nikko y a la sensualidad ornamental del Art Nouveau.

Japonismo de Taut

“La tradición consiste [...] no en cierta dependencia servil de características formales de los tiempos pretéritos, sino en la propia continuidad de la arquitectura viva” – Bruno Taut (citado en Nerdinger, 2011).

Bruno Taut llega a Japón el 2 de mayo de 1933, como punto final de su viaje de huida de la Alemania Nazi (García Roig, 2000). Sus publicaciones en esta última parte de su vida, siguiendo la interpretación de Akcan, dan cuenta de la evolución de su proyecto cultural y de la complejidad que ganaron en su punto de vista las relaciones entre Oriente y Occidente, y entre tradición y modernidad. La autora explica que si bien Taut confió ingenuamente encontrar en Japón y luego en Turquía un remedio contra los males del Eurocentrismo en la noción de ‘clima’, fue sin embargo “*one of the first architects to engage with the tough problems of a world characterized by increased connections and negotiations between different geographies*” (Akcan, 2006, p.36). La particular incorporación en su obra tardía de todo tipo de influencias de distintas regiones resulta de la continuidad de un camino cuya meta, según Winfried Nerdinger, era “*fundar la arquitectura moderna sobre la base de la tradición, e indicarle el camino hacia el arte*” (2011). Pero, como continúa Akcan, “*hybridity in itself is not adequate to distinguish his theoretical suggestion, nor does it sufficiently show Taut’s continuing relevance. His still-engaging contribution needs to be understood, I suggest, in terms of a cosmopolitan aspiration*” (2006, p.36).

Sólo es posible comprender el japonismo de Taut en clave de búsqueda de una ética cosmopolita si analizamos sus aspiraciones ideológicas y la forma en la que evolucionaron a lo largo de su carrera. Un interés orientalista inicial, según Akcan patente en sus ejemplos para *Die Stadtkrone* y en *Ex Oriente Lux*, justifica su posición como utopista social alemán en el contexto de la Primera Guerra Mundial. “*Taut’s antiwar ideas must have motivated his search for a model of peace and harmony in the ‘Orient’ that he could not find in modern European cities at the dawn of the war*” (Akcan, 2006, p.11). La idea de mantener a Oriente a una distancia apropiada que permita acudir cuando se necesite a un ‘remedio para Europa’, aclara Akcan, es movilizadora por estereotipos básicos del Orientalismo en el sentido de Edward Said que, como vimos anteriormente, coinciden con el concepto de conservar referenciable a un otro exótico, inmóvil y armónico. Las nociones orientalistas de Taut comenzarían a complejizarse en sus apreciaciones sobre características ‘modernas’ (por ejemplo, flexibilidad en los espacios) de las casas vernaculares de Japón y Turquía en *The New House: Woman as Creator*, libro publicado en Alemania en 1924, y en la profundización de esos estudios en su estadía en ambos países.

Mientras que para Nerdinger el estudio de la arquitectura vernacular en Taut tiene que ver con la persecución de la “síntesis entre la antigua tradición y la moderna civilización” (2011), Akcan da un paso más y sugiere dos intenciones principales: “*to criticize the Western orientalist perceptions of these regions and to criticize the current modernization in Japan and Turkey*” (2006, p.14). En *Houses and People of Japan*, último de los cuatro libros que Taut escribe y publica en Japón en 1937, podemos vislumbrar cómo se constituye su mirada sobre la arquitectura del país nipón a partir de una diferencia ideológica explícita con los japonismos precedentes. De modo que tal como explica Craig, el japonismo de Taut es el primero en cuestionar críticamente la constitución de lo esencialmente japonés, al “declarar un fin a la era del exotismo” y de hecho afirmar que las casas tradicionales japonesas “*bore features shared with those of other countries such as the Scandinavian nations and Germany*” (Craig, 2014, p.13). Es que en este libro, según Astrid Edlinger, “*Taut exposes at length what traditional Japanese architecture means for him: the Japanese house. And to him, it seems, there is only one Japanese house, respectively one type of house*” (2008, p.65).



Figura 3. Fotografía de casa rural japonesa, en *Taut, Fundamentals of Japanese Architecture*. p.28. El pie de imagen en la publicación hace referencia a la racionalidad constructiva del Gótico Europeo.

Manfred Speidel reconoce en dicho rechazo al exotismo una dinámica paradójica, porque si bien *“he [Taut] is strictly against any kind of Japonism, (...) he intends to apply the logic of Japanese culture to the German (or European) tradition by a kind of inversion”* (2010, p.100). Esta inversión, para poder funcionar, parte de la base de que las lógicas de asentamiento son en principio universales para toda la humanidad, y que lo que explica las variaciones locales es la adaptación particular al clima con el que le toca lidiar a cada civilización. El enfoque no está en la diferencia sino en la similitud. Como explican Santini y Taji, *“In order to support his argument that Japanese houses should not be regarded as exotic, Taut’s chosen approach is the comparison between Japanese and European houses. Their resemblance is taken as the central theme from the beginning of the discussion”* (Santini y Taji, 2015, p.4). El sesgo resulta implícito en la comparación fragmentaria: *“for example, a similarity that interests Taut is the Swedish custom to keep the valuable goods in a separate building, as is done in Japanese houses. The construction of the Swedish storehouse is compared nevertheless to a Japanese Shinto shrine, and not with the Japanese storehouse”* (Santini y Taji, 2015, p.6). En esta búsqueda selectiva, Taut apunta a derrumbar la idea del exotismo a partir de evidenciar una plataforma de base común a todas las culturas.

Como explica McNeil, *“Taut rejects urban Japan, seeking instead the fantasy of his earlier ‘Alpine’ architecture in ‘the jagged outline of the Haruna range and the steep crags of Myogi and its peers’, described in a passage of almost mystical prose”* (McNeil, 1992, p.282). De tal manera, la justificación de la elección de un Japón tradicional en el japonismo de Taut no puede terminar en la reducción de su enfoque a un tropo orientalista y debe ser analizada, además, contra el fondo de su proyecto cultural. Aquí es donde Akcan introduce la noción de la ética cosmopolita como manera en la que Taut buscó desafiar, a la par, la homogeneiza-

ción internacional del movimiento moderno y el riesgo tangible de fortalecimiento de los nacionalismos en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, especialmente en Alemania y Japón (2006, p.28). Es, como se ve, una búsqueda que apunta a resolver el complejo dilema que ya hemos mencionado al principio de este ensayo con respecto a la construcción de una historiografía de la arquitectura en un mundo globalizado.

En este sentido, al leer los argumentos de Nerdinger, podemos comprobar que el japonismo de Taut resuena con sus propias actitudes intelectuales en Alemania frente a la relación entre modernidad y tradición. Por un lado, el arquitecto germano se oponía fuertemente a “cualquier forma de esquematismo [que] desacreditaba a la arquitectura moderna, y por eso él mismo se esforzaba incansablemente para hacer concordar sus creaciones con las innumerables y cambiantes exigencias de la vida”. Por el otro, “la historia no le proporcionaba ningún manual de instrucciones, sino ejemplos de los cuales se puede aprender cómo la región, la tradición, el clima y el «temperamento» de un pueblo producen formas y tipos característicos, que después permanecen con vida durante largos períodos de tiempo” (Nerdinger, 2011). De ese modo, Taut lograba salvaguardar la noción de universalidad en una especie de continuidad natural a la cual referenciar los reclamos de modernización, apuntalados en las condiciones locales. Como resume Akcan, *“In an attempt to reconcile his aspiration for a universally valid set of architectural principles with his aspiration for the vitality of cultural differences, Taut emphasized the idea of the cosmopolitan and the determinative value of climate”* (Akcan, 2006, p.32). Speidel destaca esta capacidad de Taut de abstraer principios arquitectónicos de diversas culturas para conjugarlas según su propia visión cosmopolita en un análisis sobre el proyecto para el edificio de la Universidad de Ankara, en el que sugiere que los aprendizajes del alemán con respecto a la Villa Imperial Katsura en Japón son después aplicados en su obra en Turquía (Speidel, 2016).

Es que si hubo un modelo japonés para la historiografía occidental de la arquitectura moderna que Taut tuvo éxito rotundo en incorporar, ese fue Katsura. La canonización occidental de Katsura por parte de Taut funcionó en una doble operación. Por un lado, arremetió contra la supuestamente mal fundada ‘esencia japonesa’ del Nikkō Tōshō-gū – elevado a ese estado por japonismos como el de Dresser, que obviaron la mixtura de influencias budistas chinas en la construcción y decoración del santuario. Por otro lado, en el mismo movimiento atribuyó esa autenticidad japonesa a la Villa Imperial Katsura y al Santuario de Ise, poniendo el valor en cambio en aquella simplicidad de líneas y austeridad material que ya proclamaba el japonismo de Morse. De esa manera, Taut sintetizó en *The Fundamentals of Japanese Architecture* una oposición relevante para su relato entre dos términos que en *Houses of Japan* llamaría honmono (auténtico) e ikamono (kitsch) (Kaji-O’Grady, 2001, p.6). Esta dualidad recuerda a la teoría de los dos Japones de Silva, en la que la utilización de un Japón negativo refiere a aquello importado e imitado acriticamente, especialmente en el período Edo desde China. En tal sentido, las palabras de Taut son esclarecedoras: *“Japan’s architectural arts could not rise higher than Katsura, nor sink lower than Nikko”* (1936, p.20)

Speidel remarca que Katsura jugó un rol como auge del japonismo de Taut en la trama de su carrera. Ante las proclamas orientalistas de pacifismo en 1919, las impresiones que el alemán tendría de Katsura desde 1933 constituyen un eco culminado en la solemnidad de la casa de té como lugar artístico y espiritual. *“This explains why Taut describes the*

series of analytical sketches he draws in 1934, The Katsura Album, as his ‘Second Alpine Architecture.’ Like the first one, it was also meant to be a ‘peace manifesto’” (Speidel, 2010, p.108). Al momento de evaluar la ‘ética cosmopolita’ de canonizar una Villa Imperial en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, Craig agrega que *“Taut’s views coincided with the growing idealisation of imperial rule in Japan during the 1930s, as well as new thinking on the concept of Japaneseness”* (Craig, 2014, p.15). Evidentemente, el dilema de concertar una cultura arquitectónica global sorteando tanto la hegemonía eurocéntrica como los nacionalismos fue una tarea en la que Taut se involucró no sin contradicciones y reduccionismos. Siguiendo a Speidel, *“Taut assigned to each culture an importance relative to any other. He obviously replaced nationalistic interpretations of culture —which actually he himself stimulated by his definition of a ‘real’ or ‘pure’ Japanese architecture at Katsura or the Ise Shrines—by a far-reaching study and building programme”* (2010, p.110). Para Kaji O’Grady, *“the context in which Taut’s statements were elicited and broadcast is one of political exigency. The values underlying the judgements he made are those of a European liberal bourgeoisie intellectual with a specific history in Activism and an idiosyncratic understanding of function and the role of the architect in society”* (2001, p.6). Hasta Akcan concluye que *“the overemphasis on the redemptive value of climate as a critical position against Eurocentrism is, naturally, an exaggeration, even if not totally irrelevant”* (2006, p.36). En términos más generales, sin embargo, el japonismo de Taut significó para la historiografía occidental la superación modernista de los japonismos decimonónicos y un argumento de validación para disputar una nueva apropiación en la constitución del canon.

Japonismos en órbita

Por supuesto que entre las producciones de 1880 y el japonismo de Taut no hubo ningún vacío intelectual. Para entender por qué Japón jugó un rol tan preponderante en la historiografía occidental de la arquitectura moderna, y por qué el papel que actuó Taut es quizás uno de los más relevantes en cuanto a producción teórica – además de sugerir probables influencias y comparaciones no tan frecuentemente reconocidas –, es conveniente mencionar brevemente otros posibles caminos japonistas de las primeras décadas del siglo XX. Ante las interpretaciones occidentales decimonónicas que estudiamos anteriormente, aparecería en 1906 el oriental *The Book of Tea*, de Kakuzo Okakura, libro que según Nikolovski construye a la ceremonia del té como rito esencial japonés dirigido específicamente a una audiencia occidental. Para Nikolovski, *The Book of Tea* constituye el texto inaugural de la discusión sobre la noción de ‘japan-ness’, y su tratamiento de la ceremonia del té desde el punto de vista de un *“proto-space of Japanese architecture”* (2015, p.40) conformaría una plataforma de base para el debate arquitectónico. Dentro de ese debate entraría la obra de Frank Lloyd Wright, y explicaría la formación de un clima en el que las interpretaciones de Taut sobre Katsura pudieran tener el impacto que tuvieron.

La relación de Wright con Japón constituye otro importante eje en los estudios sobre japonismo arquitectónico. El trabajo de Kevin Nute sobre esta línea de discusión asume cierta confusión en el tratamiento del tema debido a que *“one of the principal factors in maintaining this interest has been the fact that whilst Wright freely acknowledged an important philosophical debt to Japanese art, and to the wood-block print in particular, he consistently rejected suggestions that Japanese architecture had any direct impact on his work”* (1994, p.169).

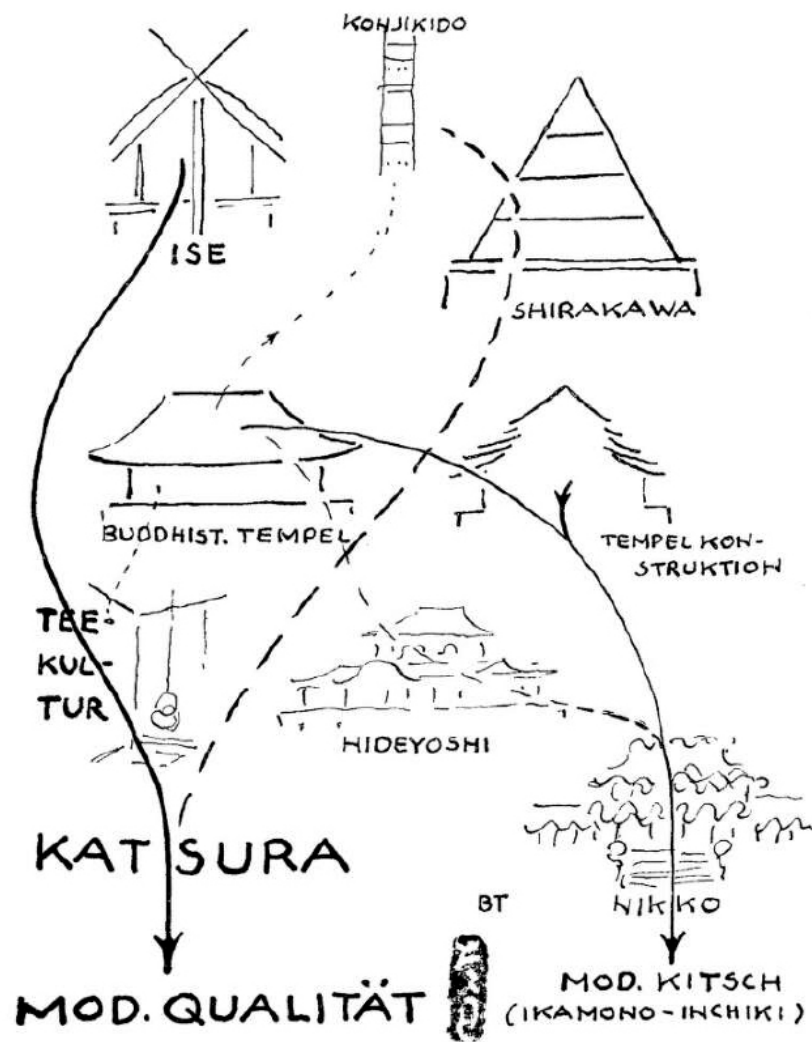


Figura 4. La línea 'auténtica' y la línea 'kitsch' de la cultura arquitectónica japonesa según Taut, en Taut, *Fundamentals of Japanese Architecture*. p.25.

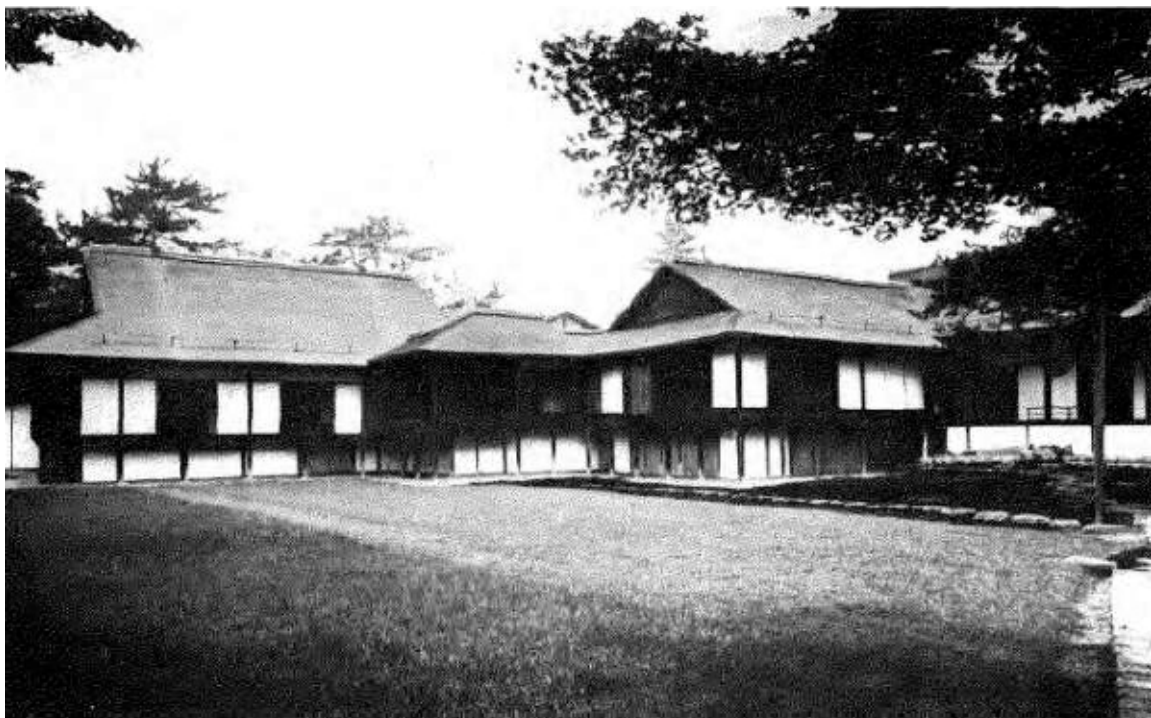


Figura 5. Fotografía de la Villa Imperial Katsura en Taut, *Fundamentals of Japanese Architecture*. p.35.

Löffler encuentra las mismas dificultades en señalar un vínculo tan directo con la construcción de un relato arquitectónico como el que puede trazarse con Taut, al destacar que *“Kevin Nute has dissected Wright’s relationship with Japan in great detail, but it still remains difficult to detect the actual transfers in the haze of the architect’s self-mythologization. There is no doubt, however, that Wright had an impact on the younger generation of European architects via the Wasmuth Portfolio (1910)”* (Löffler, 2015, p.102). En función de la posterior producción del arquitecto checo Antonin Raymond, quien fuera discípulo de Wright y tuviera acceso a una copia del Wasmuth Portfolio en la época de su publicación, Löffler concluye que *“the book helped make Japan an accepted source of reference in modern architectural design and the publications available by the early twentieth century provided a font of information to work from”* (Löffler, 2015, p.103).

Otro discípulo de Wright que viajó a Japón y escribió al respecto fue Richard Neutra, quien para McNeil comparte con Raymond y Taut la vilificación de la modernización del archipiélago. Barbara Lamprecht explica que los artículos de Neutra en *Die Form*, publicados todos en 1931, *“are not, for example, Taut’s informed insights into Japanese traditional sensibilities and practices (...) Rather, Neutra’s articles are somewhat idiosyncratic snapshots, veering from intimate minutiae to gross generality (building and labor costs and real estate tax rates in America vs, Japan; how most Japanese are nearsighted)”* (Lamprecht, 2010, p.226). Estas impresiones están teñidas por aquella cara frecuentemente oculta de la búsqueda progresista-modernista, aquella que Edlinger describe como *“deep antipathy against the alienation of modern man in an ever more artificial environment and a rejection of urbanity. At the abysmal bottom of its heart architectural modernism was a backwardly orientated endeavour”* (Edlinger, 2008, p.66). Dicha actitud tomaría incluso más fuerza y visibilidad en los japonismos posteriores, incluso en paralelo al auge de las validaciones racionalistas.

Japonismos pos-Katsura

Décadas después de los años ’30, los japonismos europeos siguieron generando evidencias y argumentos para una justificación racionalista de la arquitectura moderna. Löffler explica que, en gran medida, la inauguración de Taut de los estudios occidentales sobre Katsura desató un uso extensivo de los ejemplos tradicionales japoneses para *“legitimize the rationalistic approach to architecture, to prove its universal validity and to add an historical dimension to contemporary arguments: what the modern architects proposed had already been done in Japan for centuries”* (Löffler, 2015, p.103). Walter Gropius visitaría por primera vez Japón en una fecha tan tardía como 1954, y sus apreciaciones sobre el Zen publicadas en un artículo en *Perspecta*, además de alinearse con las valoraciones de Taut sobre Katsura (Gropius, 1955, p.80), funcionarían como confirmación de sus líneas de pensamiento en la Bauhaus (Nikolovski, 2015, p.41). Un énfasis en el uso japonés del *tatami* entendido como módulo estandarizado enlaza sus preocupaciones con otros personajes de las décadas del ’40 y ’50, como Charlotte Perriand – en Japón tres años después de la muerte de Taut – e incluso con los Smithsons.

A este respecto, Juliana Kei ha señalado que el Japón presentado y naturalizado por Taut contaba con un gran valor para las reformulaciones arquitectónicas de la segunda posguerra en Inglaterra. Por caso, el Japonismo de Taut ya había sido en su momento una crítica contra el consumismo occidental, fácil de entrever en el desprecio a Nikko

y al Tokyo modernizado. Sumado a ésto, el tropo de la flexibilidad y simplicidad de la arquitectura japonesa en sus elementos estandarizados – como el *tokonoma* (Kei, 2020, p.251) – sirvió tanto para legitimar el rumbo de las aproximaciones más racionalistas como para respaldar un viraje cultural que desmontara la alienación funcionalista. Tal es el caso de Alison y Peter Smithson, quienes en su manifiesto en colaboración con Theo Crosby para un Nuevo Brutalismo, publicado en la *Architectural Design* de enero de 1955 (Kei, 2020), declararon la fuerte influencia de la “arquitectura japonesa, su idea esencial, espíritu y principios” (citados en Banham, 1967, p.45-46). La intención de esta estrategia, según Kei, era doble: por un lado, reconocer un punto de partida en común con el ‘Movimiento Moderno’ que otorgara peso propio al Nuevo Brutalismo; por el otro, capitalizar valores culturales del Japón tradicional que permitieran “*to maintain individual expression in a mass-produced environment*” (2020, p.251), de manera de desarrollar una alternativa británica a la cultura de masas norteamericana. No está claro que los Smithsons hayan leído a Taut, aunque Reyner Banham ciertamente lo sugiere:

*“No estuvieron en Japón ninguno de los dos y la arquitectura a que se refieren no es la de la escuela Mayekawa / Tange, tan importante en la historia reciente del brutalismo. El Japón de los Smithson era el del libro de Bruno Taut sobre las casas japonesas (*Houses and People of Japan, Tokyo, 1937*) y las ilustraciones del palacio Katsura”* (1967, p.46-47).

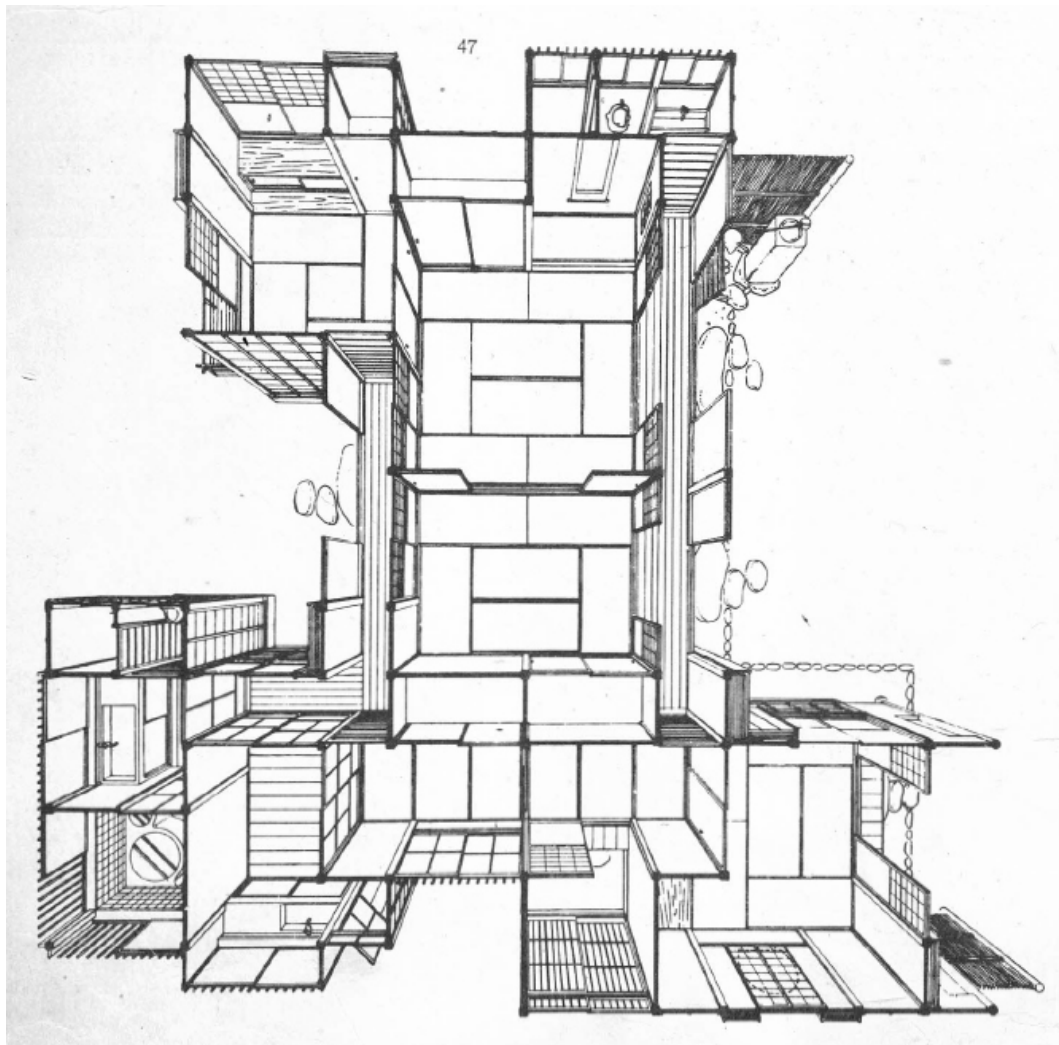


Figura 6. Ilustración en planta de tabiques móviles en casa japonesa, que acompaña el relato sobre el japonismo de los Smithsons en Banham, *El Brutalismo en Arquitectura ¿Ética o Estética?*. p.46.

La aclaración de Banham con respecto a la omisión de la línea de Kenzo Tange y Kunio Mayekawa es sugerente si pensamos en un punto de inflexión en los japonismos de la historiografía de arquitectura moderna a partir de la posguerra. Nikolovski explica este giro alrededor de la figura de Tange, quien fuera para el autor *“the most prominent figure of the Japanese architecture scene at home and internationally. As much as he was important as an architect who has built the most influential, early-postwar buildings in Japan, Tange was also the key figure in the international promotion of Japan, by developing the discourse of Japan-ness”* (2015, p.42). Notoriamente, uno de los primeros personajes japoneses de la arquitectura moderna elevado a categoría de protagonista por Occidente haría propio el discurso japonista sobre Katsura. Con su libro *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, co-autoreado junto con Gropius y el fotógrafo Ishimoto, *“he took the work of Taut and elevated it to a recognizable, icon for the Modernist movement”*. La inteligente manipulación de las fotografías de la Villa Imperial⁴, además de *“Tange’s connections with CIAM and TEAM X helped him to launch a discourse with unique values that did not solely rely on Modernism, but also drew from a long tradition of purist esthetics, which were deeply connected with the nature of the Japanese islands”* (Nikolovski, 2015, p.42).

Por primera vez en la historiografía arquitectónica de Occidente, el Japón moderno comenzaría a ser incorporado a una idea de escenario internacional con fascinación y no con desprecio. Manfredo Tafuri publica, tres años después del libro de Tange sobre Katsura, *L’architettura Moderna in Giappone*. Tafuri encuentra que la arquitectura moderna japonesa resulta ejemplar para solucionar el “problema de las relaciones con la tradición, que todavía constituye para el movimiento moderno una exigencia que no ha sido del todo resuelta” (1968, p.11). La continuidad con la historia es uno de los temas que comienza a tomar peso propio en los japonismos de posguerra, y que atraviesa el libro. No es casual que el italiano llame a distinguir entre los orientalismos de moda y aquellos que buscan nuevas dimensiones universales, introduciendo nuevamente entre líneas el binomio *ikamono / honmono* de la dupla Nikko / Katsura. El autor no sólo rescata el japonismo de Taut, también le da valor en relación a su peso específico en la arquitectura moderna del país nipón (Tafuri, 1968, p.36).

Cabe destacar que Tafuri nunca había estado en Japón antes de escribir su libro (Lier-nur, s.f., p.28), por lo cual la bibliografía utilizada cobra otro nivel de relevancia. El italiano señala en las últimas páginas que “faltan historias actualizadas de la arquitectura moderna del Japón; entre las historias generales del movimiento moderno que tratan de la situación japonesa podemos citar: L. BENEVOLO, *Storia dell’Architettura moderna*, Bari, 1960 (volumen II)” (Tafuri, 1968, p.176). En el libro citado, Japón aparece como uno de los tres sub-apartados otros – junto con Brasil y la experiencia de Le Corbusier en la India – del capítulo *El nuevo ambiente internacional*.

El tono condescendiente y paternalista de la valoración que introduce al apartado sobre Japón esconde lo que luego será revelado en la mención a Taut: aquella búsqueda de una “auténtica continuidad con el pasado a través de las imágenes ligadas a situaciones

4. Sobre este tema en particular, ver Rodrigo Rubio Cuadrado, «Katsura imaginada. Kenzo Tange y la mediación fotográfica en el ‘debate de la tradición’», *Revista europea de investigación en arquitectura: REIA*, n.o 16 (2020): 177-96 y Marja Sarvimäki, «Japanese Module Interpreted. De-quotations of Re-quotations on Katsura Villa» (QUOTATION: What does history have in store for architecture today?, Canberra: SAHANZ, 2017).

históricas contingentes”, la cual no puede lograrse “sino a través de unos métodos generalizables por medio de la reflexión crítica” (Benevolo, 1990, p.874). Esta continuidad se propone en un doble pliego extremadamente sugerente, en el cual el autor italiano contrapone una fotografía de un detalle de fachada de Katsura con una composición de Mondrian. Esta operación arroja luz sobre la que realizara Tange, con un año de diferencia, en su libro sobre la Villa Imperial, en el que, según Marja Sarvimäki, “*the tightly cropped images portray Katsura as abstract, black-and-white compositions of orthogonal lines and planes, rather than a building with gabled-and-hipped roofs and ornamental details*” (2017, p.6-7).

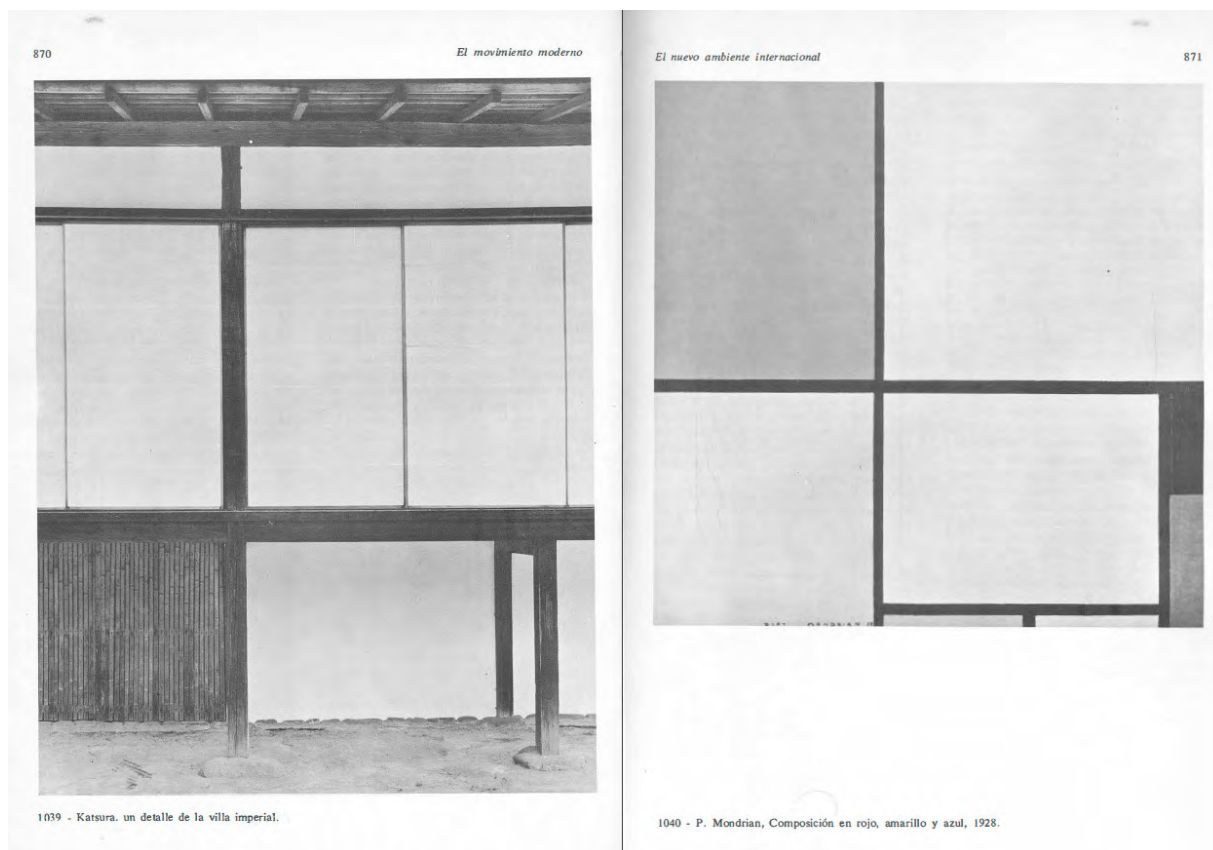


Figura 7. Doble pliego Katsura - Mondrian en Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna*. pp.870-871.

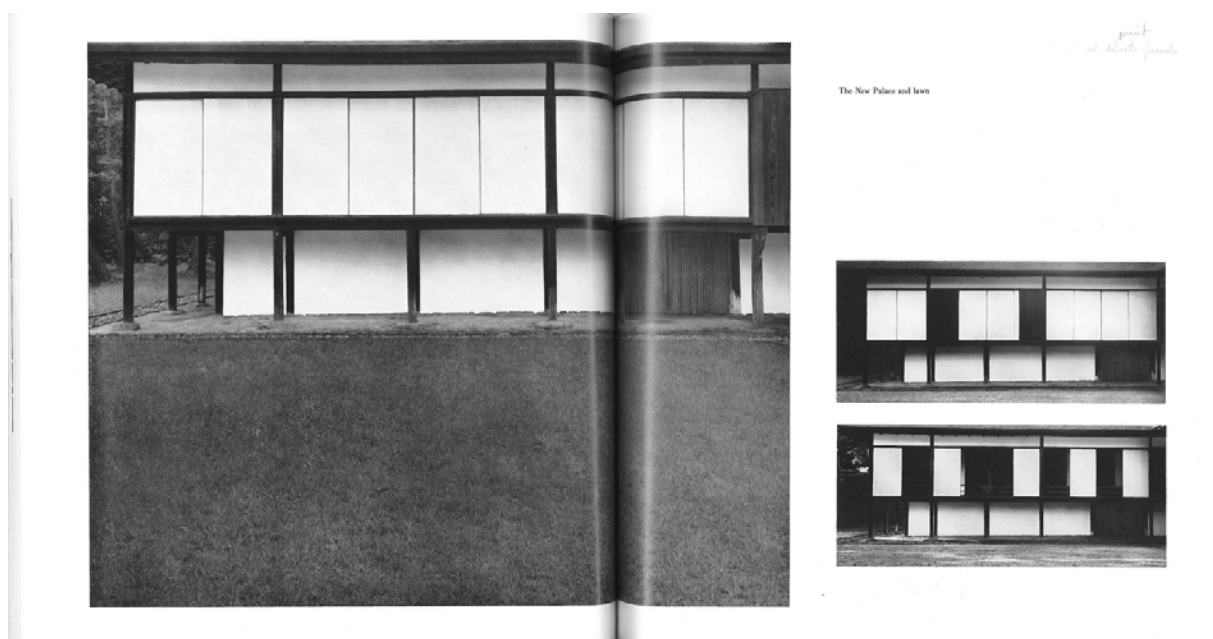


Figura 8. Manipulación editorial de fotografías de Katsura en el libro de Tange e Ishimoto. Recuperada de Cuadrado, «Katsura imaginada. Kenzo Tange y la mediación fotográfica en el ‘debate de la tradición’». p.191.

Japonismos de ayer y hoy

La revisión ‘posmodernista’ de estas estrategias discursivas, señalada por Sarvimäki, lejos de desviar la atención sobre la herencia del pasado, constituirá una nueva especie de eco japonista a partir de la década del ‘70. Por caso, un artículo publicado en *Landscape Architecture Magazine*, titulado KATSURA: Why Is It So Beautiful? denuncia las justificaciones modernistas de Taut y Gropius – principalmente porque vieron en Katsura “*what they wanted to see: the justification for their “Modernism” in architecture*” (Koh, 1984, p.115) – a la vez que de una manera alevosa estira los límites de la interpretación para proclamar que la Villa Imperial es en realidad parte de una genealogía posmoderna. En otra veta de este caos interpretativo comienzan a aparecer lecturas interesadas en la multiplicidad metropolitana de signos que los japonismos de los años ‘30 despreciaban, y que en este momento obsesionan tanto a los arquitectos en Las Vegas como en Tokyo (Cook, 1978). Anticipadas por el japonismo desorientado de Rudofsky – quien según Felicity Scott leyó extensamente a Taut y se vio influido por su cosmopolitanismo (2016, p.54-55) – estas interpretaciones son la antesala de la inversión contemporánea del sentido japonista que describe Lehmann: “*the Edo and what it stood for in the European consciousness, has come to an end*” (1984, p.765).

Para Lehmann, aunque en las últimas décadas del siglo XX se haya invertido la función tradición-modernidad cuando se mira a Japón desde Occidente, los estereotipos basados en conceptos pre-modernos, por ejemplo los valores del samurai, prevalecen y se adaptan a los nuevos intereses. “*Even in the age of the microchip, however, so far as European images of Japan are concerned, old samurai never die, nor in fact do they appear to be fading away*” (Lehmann, 1984, p.768). De la misma manera podríamos decir que, si bien la arquitectura japonesa ha tomado vuelo propio, con obras ampliamente difundidas en publicaciones internacionales, el estereotipo japonista de autenticidad de Katsura pervive.

Sandra Kaji O-Grady muestra cómo, con base en los estereotipos esencialistas consolidados por Taut, la crítica arquitectónica occidental de fines del siglo XX no puede evitar dividir valorativamente entre arquitectos japoneses que siguen esos tropos y quienes se rehúsan a utilizarlos. Las reacciones japonesas a esta situación, según Kaji O-Grady, implicaron dos caminos: uno, revivir los excesos del ornamentalismo de Nikko, en arquitectos como Takasaki Masaharu, “*in order to claim authentic national alternatives to that of Katsura*” (2001, p.7); otro, el de Isozaki, refutar de plano la idea y la posibilidad de existencia de un estilo japonés, “*both in the past and the present, and with it the modernist egoist conception of the architect*” (2001, p.7). De esa manera, el ‘eclecticismo estratégico’ de Isozaki apuntaría a descartar una idea de esencia tradicional japonesa y consolidar una cultura arquitectónica “*not simply derivative of an American and European postmodernism but strategically directed against a complex history of exchange and negotiation between Japan, modernity and the west*” (Kaji-O’Grady, 2001, p.9).

Es a raíz de esta historia entremezclada que Edlinger sugiere que “*in a significant way (...) Japanese ‘traditional architecture’ has been created along with and contemporary to ‘modernist architecture’*” (2008, p.68). El ‘placer visual’ esencialmente japonés que Taut extrajo de Katsura retoma la misma línea que aquel que Wilde proponía encontrar en Londres o en cualquier parte del mundo. Esta idea universal ha sido inventada y apropiada por la

sedimentación de múltiples invenciones individuales de Japón. Cada una ha surgido inevitablemente desde posiciones particulares, con intereses y problemas específicos. Para Bruno Taut, consciente de esto en su último libro sobre Japón: *"Looking back over my own work, it seemed to me that I had only tried to draw water out of the ocean by means of a cup; and now I became painfully conscious of the smallness of this cup"* (citado en Edlinger, 2008, p.65).

La consideración de estos puntos de vista implica reconocer las características del océano. Los estereotipos que persisten son la prueba viviente de los matices enormemente complejos de una arquitectura global que se constituye de tires y aflojes, negociaciones e interacciones de diversa índole entre distintos polos a lo largo del tiempo. Tirar de sus hilos habilita revelar dominaciones y resistencias que se traducen en actitudes creativas, desde posturas culturales nunca aisladas entre sí. La luz de la historia sobre estos tropos nos demuestra que, aunque con el tiempo se transforme, Katsura, al menos en las fantasías occidentales, nunca muere.

Bibliografía

- Akcan, E. (2006). Toward a Cosmopolitan Ethics in Architecture: Bruno Taut's Translations out of Germany. *New German Critique*, 99, 7-39.
- Banham, R. (1967). *El Brutalismo en Arquitectura ¿Ética o Estética?* (J. E. Ciriote, Trad.). Gustavo Gilli.
- Benevolo, L. (1990). *Historia de la arquitectura moderna*. Gustavo Gilli.
- Bing, S. (1888). *Le Japon artistique: Documents d'art et d'industrie*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9115319>
- Cook, P. (1978). Layers and lairs. *Built Environment Quarterly*, 4(1), 27-31.
- Craig, C. (2014). Notions of Japaneseness in Western Interpretations of Japanese Garden Design, 1870s—1930s. *New Voices*, 6, 1-25. <https://doi.org/10.21159/nv.06.01>
- Cuadrado, R. R. (2020). Katsura imaginada. Kenzo Tange y la mediación fotográfica en el 'debate de la tradición'. *Revista europea de investigación en arquitectura: REIA*, 16, 177-196.
- Dresser, C. (1882). *Japan. Its Architecture, Art and Art Manufactures*. Longmans, Green, and Co. <https://archive.org/details/japanitsarchite00dresgoog>
- Edlinger, A. (2008). The Japanese Example—Or the Art of Appropriation. En P. Herrle & E. Wegerhoff (Eds.), *Architecture and Identity*. LIT Verlag Münster.
- Fenollosa, E. F. (2013). *The Masters Of Ukiyo—A Complete Historical Description Of Japanese Paintings And Color Prints Of The Genre School*. Read Books Ltd.
- García Roig, J. M. (2000). Bruno Taut y el Japón. *Cuaderno de notas*, 8, 97-112.
- Gonse, L. (1883). *L'art japonais*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054588v>
- Gropius, W. (1955). Architecture in Japan. *Perspecta*, 3, 9-80. <https://doi.org/10.2307/1566830>
- Humbert, A. (1870). *Le Japon illustré*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6580682j>
- Isozaki, A., & Stewart, D. B. (2011). *Japan-ness in Architecture* (S. Kohso, Trad.).
- Jacquet, B. (2013). *La villa Katsura et ses jardins: L'invention d'une modernité japonaise dans les années 1930*. 99.
- Jacquet, B., & Walsh, D. (2013). Reduction to Japan-ness? Katsura Villa as a Discursive Phenomenon. En *From the Things Themselves: Architecture and Phenomenology*. Kyoto University Press.
- Jameson, F. (2007, abril 5). Perfected by the Tea Masters [Review of *Japan-ness in Architecture*]. *London Review of Books*, 29(07). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v29/n07/fredric-jameson/perfected-by-the-tea-masters>
- Kaji-O'Grady, S. (2001). Authentic Japanese architecture after Bruno Taut: The problem of eclecticism. *Fabrications*, 11(2), 1-12. <https://doi.org/10.1080/10331867.2001.10525149>
- Kei, Y. S. J. (2020). New Brutalism and the Myth of Japan. *Histories of Postwar Architecture*, 242-255 Pages. <https://doi.org/10.6092/ISSN.2611-0075/9633>
- Koh, J. (1984). KATSURA: Why Is It So Beautiful? *Landscape Architecture*, 74(5), 115-125.
- Lambourne, L. (2005). *Japonisme: Cultural Crossings Between Japan and the West*. Phaidon Press.
- Lamprecht, B. (2010). From Neutra in Japan, 1930, to His European Audiences and Southern California Work. *Southern California Quarterly*, 92(3), 215-242. <https://doi.org/10.2307/41172528>

- Lehmann, J.-P. (1982). *The Roots of Modern Japan*. Macmillan.
- Lehmann, J.-P. (1984). Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan. *Modern Asian Studies*, 18(4), 757-768.
- Liernur, J. F. (s. f.). *Posiciones controversiales: La cuestión centro/periferia en la obra de Manfredo Tafuri*.
- Liernur, J. F., William, F., & Kozak, D. (2008). It's the Viewpoint, Stupid! Nine Points on Positions. *Positions*, 0, 62-71.
- Löffler, B. (2015). The Perpetual Other.: Japanese Architecture in the Western Imagination. *International Journal for History, Culture and Modernity*, 3(3), 82-112. <https://doi.org/10.18352/hcm.492>
- McNeil, P. (1992). Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940. *Journal of Design History*, 5(4), 281-294.
- Morse, E. S. (1886). *Japanese Homes and Their Surroundings*. Harper & Brothers.
- Nerdinger, W. (2011). Tradición y modernidad en Bruno Taut (G. González, Trad.). *Minerva*, 18. <https://www.circulobellasantos.com/revistaminerva/articulo.php?id=501>
- Nikolovski, N. (2015). *Representation and Contextualization of Japanese Architecture in Western Architectural Periodicals*. University of Tokyo.
- Nute, K. (1994). Frank Lloyd Wright and Japanese Architecture: A Study in Inspiration. *Journal of Design History*, 7(3), 169-185.
- Osborn, S. (1861). *Japanese Fragments, with facsimiles of illustrations by artists of Yedo*. Bradbury and Evans. <https://archive.org/details/JapaneseFragmentsWithFacsimilesOfIllustrationsByArtistsOfYedo>
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*.
- Santini, T., & Taji, T. (2015). ROBERT B. HALL'S STUDIES ON JAPANESE RURAL ARCHITECTURE: Through a comparison with Bruno Taut's writings. *Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ)*, 80(713), 1661-1670. <https://doi.org/10.3130/aija.80.1661>
- Sarvimäki, M. (2017, julio). *Japanese Module Interpreted. De-quotations of Re-quotations on Katsura Villa*. QUOTATION: What does history have in store for architecture today?, Canberra.
- Scott, F. (2016). *Disorientation. Bernard Rudofsky in the Empire of Signs*. Sternberg Press.
- Scrivano, P., & Capitanio, M. (2018). West of Japan/East of Europe: Translating Architectural Legacies and the Case of Bruno Taut's Hyuga Villa. *Built Heritage*, 2(2), 50-61. <https://doi.org/10.1186/BF03545693>
- Silva, A. (2000). *La Invención de Japón*. Norma.
- Speidel, M. (2010). Japanese Traditional Architecture in the Face of Its Modernisation: Bruno Taut in Japan. En I. Shigemi (Ed.), *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of «Asia» under the Colonial Empires*.
- Speidel, M. (2016). Bruno Taut: El edificio de la facultad de Ankara y el palacio Katsura de Kioto. La idea de la arquitectura en el concierto de culturas. *Ra. Revista de Arquitectura*, 18, 17-24. <https://doi.org/10.15581/014.18.17-24>
- Tafuri, M. (1968). *Arquitectura Contemporánea Japonesa* (R. De la Iglesia, Trad.). Pomaire.
- Taut, B. (1936). *Fundamentals of Japanese Architecture*. Kokusai Bunka Shinkokai.
- Vogel Chevroulet, I. (2012, diciembre 12). *Japan: Irreducible differences*. International Symposium, Milano.
- Vogel Chevroulet, I. (2015a). *Le Japon illustré d'Aimé Humbert: Effet Dom-ino ?* (M.-O. Gonseth, J. Glauser, G. Mayor, & A. Doyen, Eds.). Musée d'ethnographie.
- Vogel Chevroulet, I. (2015b). *The Architecture of Japan: Discovery, Assimilation and Creation-Josiah Conder Opens the Way*.
- Vogel Chevroulet, I. (2016, abril 7). *Bernard Huet in Japan 1964: On photography – Against interpretation*. SAH 2016 Open Session, Pasadena.
- Vogel Chevroulet, I., & Zenno, Y. (2007, marzo 1). *Japan 1940-41: Imprint and resonance in Charlotte Perriand's designs*. SAH, Pittsburgh.

BUSCANDO DESESPERADAMENTE A MI HEROÍNA: EL UNDERGROUND DE BERLÍN, 40 AÑOS DESPUÉS

SEBASTIÁN MARÍA GARIBOTTO¹

Resumen

Es muy poco lo que podríamos decir sobre Berlín sin incurrir en repeticiones acerca de lo que muchos y han dicho o escrito sobre la ciudad. La urbe más cambiante de Europa ha sido bombardeada, incendiada, dividida y reunificada, atrayendo permanentemente la atención de cronistas, fotógrafos e historiadores. No obstante, durante aquel clima de confrontación latente entre dos sistemas diametralmente opuestos que fue la Guerra Fría, la capital germana desarrolló un “lado B”, un submundo protagonizado por generaciones de jóvenes que buscaban evadir las tensiones impuestas por un capitalismo implantado y experimentar una libertad desconocida por sus antecesores. Parques, calles, bares y discotecas constituyeron el ambiente propicio para el consumo de drogas pesadas, ilusión o espejismo de una vida mejor. La apropiación de áreas y lugares por parte de esta subcultura le ha valido a la ciudad el poco honorable apodo de “Capital de la Heroína”, acerca de la cual aún no se ha dicho ni escrito todo.

Palabras clave: Berlín. underground. christiane. heroína.

Contexto

Antes de que sobreviniera la década del 80, dos periodistas de la revista *Stern* entrevistaron a Christina Vera Felscherinow, una chica de 12 años que sorprendió a todos con la crudeza de sus relatos, compilados en el libro *“Nosotros, los chicos de la Estación del Zoo”*, que sería llevado al cine dos años más tarde de la mano de Uli Edel. Toxicómana devenida en celebridad, “Christiane F.” –como se la conoce popularmente–, dio cuenta de una Berlín apasionante, interesante y por momentos peligrosa.

Más de cuarenta años después, su testimonio ha servido de guía (no)-turística de aquel *underground*. Recabar las percepciones del viajero implica emprender un viaje que no es del todo seguro, llegando por momentos al borde del peligro real, riesgo que constituye un precio que el viajante ávido de descubrimientos está dispuesto a pagar. Un se-

1. Arquitecto (FADU, UBA). Docente en la misma casa de estudios. Títulos de Posgrado: Taller Edificios para la Salud: Tipologías Contemporáneas (FADU, dictado en convenio con Asociación Argentina de Arquitectura e Ingeniería Hospitalaria). Carrera de Actualización Profesional: Instalaciones para los edificios (FADU). Como artista plástico, tomó clases de ilustración con la artista Alejandra Menduiña, participó en la Exposición Colectiva “La FADU se Expresa II”, y recibió una Mención en el Concurso Fotográfico “Neukölln Olvidado” organizado por Community Foundation Neukölln (Berlín).

gundo costo es impuesto por la ciudad a quien se atreve a asomarse por aquellos intersticios urbanos y tiene que ver con la transformación de su mirada, que ya no volverá a ser la misma. Debajo de la *ciudad icónica* –conocida, segura y comercial– subyace la *ciudad incógnita*. El visitante que se anime a sumergirse en aquella Berlín nocturna, enigmática y peligrosa se encontrará a sí mismo dando vueltas en un espiral de anhelos disueltos en el tiempo, y ya no se sentirá un extraño en un entorno que hasta entonces se encontraba debajo de la superficie.

¿Cuál es la línea que separa el anverso del reverso? ¿Termina indefectiblemente uno mismo convirtiéndose en el eje especular que divide una cara de otra?

Diario de viaje

14:27 / ERNST-REUTER PLATZ

Cinco son las vías rápidas que confluyen en Ernst-Reuter Platz, una inmensa rotonda que empequeñece a cualquiera que la observe. El espacio llano, casi sin ningún relieve, no hace más que magnificar esa sensación. Lo único que sirve de punto de anclaje a mi mirada es la secuencia de mástiles que ornamentan el perímetro. ¿Cuántas veces habrá pasado por aquí Christiane para “conseguir blanca” en la explanada de la cercana Universidad Técnica? El enorme espacio vacío no da respuestas pero el viento y el tráfico sugieren movimiento, así que me dirijo a la Technische Universität y atravieso sus puertas abiertas. Recorro pasillos, aulas y salones, pero el edificio no parece esconder nada. Atrás quedaron los días en los cuales los adictos conseguían lo suyo en las inmediaciones de este lugar y codiciaban los sanitarios públicos de la Ernst-Reuter Platz por ser “los más limpios” para inyectarse. Cuesta imaginar cómo habrá sido este lugar de la ciudad por aquél entonces, aunque seguramente los automóviles no eran tan veloces como los que ahora envuelven a la gigante rotonda en un vertiginoso espiral, cuyas revoluciones ordenadamente pautadas por precisos semáforos definen a su vez el andar de los transeúntes.

15:40 / POLIZEIDIREKTION 2

Retomo mi itinerario con rumbo sur, no sin antes pasar por la comisaría donde Christiane ha estado detenida una vez. Parece estar limpia y ordenada, quizás hasta vacía. Un ficus aporta con su presencia una nota amigable a la sala de espera. El vidrio tonalizado me permite ver –aunque con cierta dificultad–, el tablón de noticias en donde se alerta sobre las consecuencias de la drogadicción: anuncios en modernas tipografías acerca de viejos problemas. Doy un último vistazo a la plaza Ernst-Reuter y los estandartes se funden con los rascacielos corporativos que se yerguen por detrás. Es indudable que el capitalismo ha ganado la Guerra Fría.

16:11 / BAHNHOF ZOO

Llego a la estación de ferrocarril que constituyó el centro de transbordo más importante de Alemania del Oeste. *La Bahnhof Zoologischer Garten* fue remodelada, pero la galería de acceso que servía de posta para traficantes y consumidores no parece haber cambiado mucho. De hecho, las pilastras grises que actuaban de “posadero” a los chicos y chicas que ofrecían su compañía a cambio de dinero para pagar sus adicciones no han cambiado

su color. Al extremo de la estación –saliendo hacia *Jebensstraße*–, se congregan personas en situación de calle. Algunos de ellos llevan la cara pintada y se arrastran por el piso. Otros gritan desconsoladamente. Desconozco si la escena constituye una reminiscencia de lo que aquí ocurría hace cuarenta años, pero definitivamente esta no es la Berlín que promocionan las agencias de turismo. Me interno en la estación, esquivando las pertenencias de aquellas personas, que se encuentran desparramadas por el hall de acceso junto con montones de papeles amontonados por el viento. No soy el único que camina evitando pisar la basura: berlineses apurados entran o salen de la estación sin dirigir la mirada a los pordioseros que balbucean incoherencias a los lados del portal de acceso. Me atreví con ligera timidez y algo de insolencia, a pedir una explicación a un oficial de policía cercano, que se limitó a decirme: “simplemente Berlín”.



Figura 1. Zoo Station

16:56 / EUROPA CENTER

Todo esto ocurre a metros de uno de los centros turísticos más importantes de la ciudad y de Charlottenburg, el barrio más elegante de la urbe. Sigo mi recorrido por la inmediata *Kú'damm* -como se conoce localmente a la *Kurfürstendamm*, avenida repleta de costosas tiendas de moda-, para terminar de cara al Europa Center, cuyo diseño interior permanece inalterado pese al paso del tiempo. Christiane y sus amigos se dirigían a este complejo comercial para robar monedas de las máquinas y repartirse el botín en el cer-

cano café *Kranzler* (cuya marquesina se mantiene estoica sobre la tradicional esquina de *Kú damm* y *Joachimsthaler Straße*, amparada por la normativa que evita al servicio actual imponerse como “*The Barn*”). Dentro del edificio comercial, las luminarias, los mosaicos del piso y los cielorrasos de chapón parecen haber salido de un catálogo de los años setenta. Como todo complejo de su tipo, define su carácter en base a los locales y marcas que lo pueblan, los cuales cambian constantemente y lo seguirán haciendo mientras el sistema siga vivo. Pero la esencia y la espacialidad de este anticuado shopping son exactamente las mismas que se ven en una de las primeras escenas de la película. Coronando este viejo patio de compras, el signo giratorio de Mercedes-Benz actúa de faro y gana en brillo a cualquier cartelería.

17:30 / KAUFHAUS DES WESTENS

Cuando salgo ya casi no queda luz de día, y a pocos pasos me encuentro de frente a los *Kaufhaus des Westens* (Almacenes del Oeste) o simplemente KaDeWe, complejo de tiendas lujosas que aún luego de la Reunificación conservan su suntuosa impronta. Alemanes y turistas salen del edificio con bolsas que parecen tan costosas como los productos que llevan dentro. Contemplando la salida masiva de los clientes a la hora de cierre del centro comercial pierdo la noción del tiempo, y de repente todos parecen haberse esfumado. Ya sobrevino la noche y con puntualidad típicamente europea el público desaparece de la escena. El alumbrado público recién se enciende y su brillo contrasta con el cielo nocturno de Berlín.

19:44 / SOUND

A unas cuadras de allí se encontraba en la década del 70 el mítico SOUND, “la discoteca más moderna de Europa”, ambiente de iniciación para muchos drogadictos durante aquellos años. Si bien ya no existe como tal, el edificio donde se emplazaba sigue estando en pie y me dirigí a observarlo. No había ningún rastro de la discoteca, pero el encargado del edificio supo indicarme por dónde se accedía a la misma y hasta confesó haber estado allí en su momento. Le pregunté si había conocido a Christiane, y encogiéndose de hombros, respondió: “tal vez”. Testigo de aquellos años dorados de la E-Musik, el hombre parecía un poco extrañado por tanto interés acerca de una discoteca -por más emblemática que está haya sido en su momento-, pero en seguida sus recuerdos ganaron terreno y su mirada se congeló en un punto de la pared algo por encima del zócalo, mientras contaba con una sonrisa disimulada lo fabuloso que había sido ese subsuelo de *avant-garde*.

00:40 / POTSDAMER Str.

Con un sabor agri dulce regresé al hotel. ¿Podría haber borrado Berlín todo rastro de aquella época, o simplemente la ciudad no revelaba lo que yacía bajo la superficie? De las locaciones mencionadas por Christiane, había una sola de ellas a la que no me había dirigido hasta el momento. La más terrible de todas: el “paseo de las nenas” de la *Kurfürstenstraße*. Inclusive un berlinés me había advertido que no fuera allí, por ser un lugar peligroso por la droga y la prostitución callejera, condimento habitual de lugares donde la seguridad no es la principal característica. Tomé un café y revisé el mapa de la ciudad. Estos lugares nunca están demasiado alejados de allí donde se encuentra el dinero, sino

más bien relegados a un remanente urbano que los torna funcionales y descartables a la vez. Cuando salí del hotel hacía frío y caía una llovizna flotante. Caminé hacia el sur por la *Potsdamertraße*, que estaba desierta excepto por algún auto de alta gama que se dirigía quién sabe dónde. Crucé el puente que lleva el mismo nombre que la calle y ya del otro lado del canal la ciudad se presentó diferente a mis ojos: los edificios de oficinas dieron paso a locales que no había visto en ninguna otra parte de Berlín. Casas de apuestas, casinos y teatros para adultos. Locales de comida barata justo al lado de hosterías de dudoso nivel. Edificios avejentados o mal mantenidos con marquesinas titilantes. Diría que la llovizna contribuía a generar un enrarecimiento general en mi impresión, pero sería exagerado hablar de peligro. Al menos hasta doblar por la calle *Kurfürsten*.

01:05 / *KURFÜRSTEN Str.*

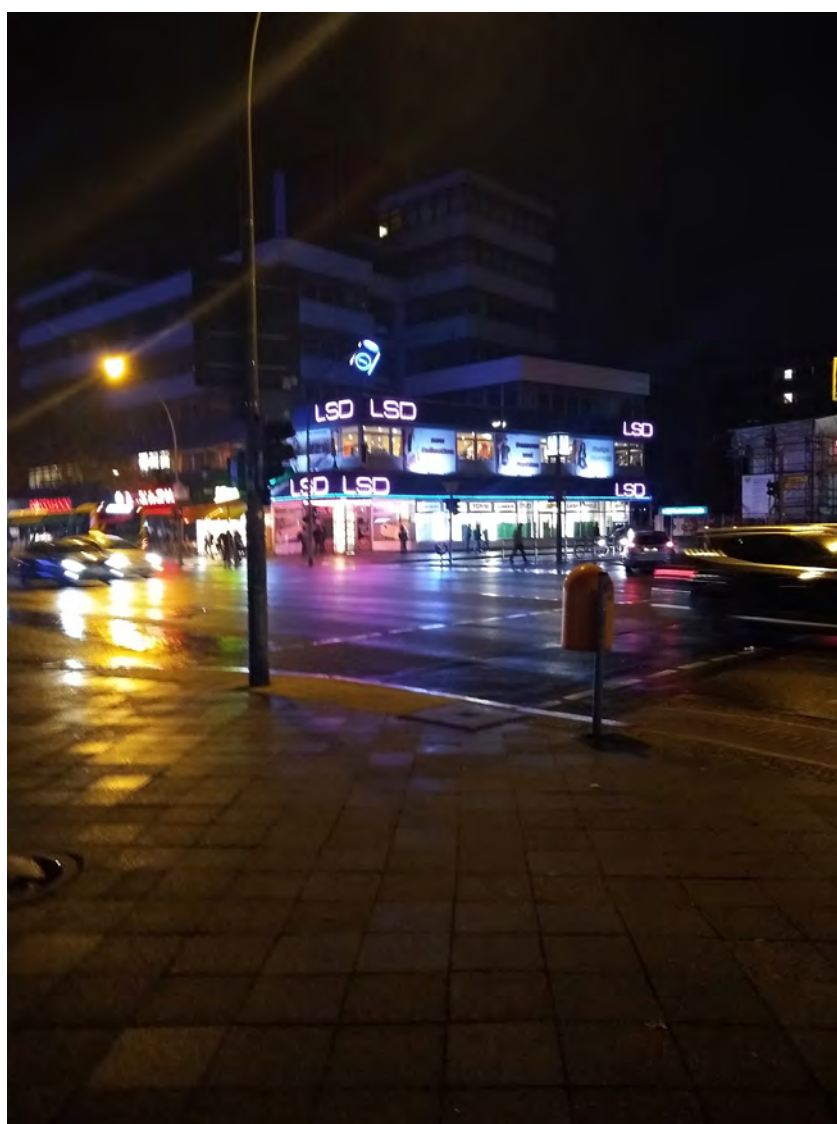


Figura 2. Red Zone

Allí estaba mucho más oscuro, y siluetas oscuras pasaban a mi lado mascullando vocablos indescifrables. Aceleré el paso pero fui interceptado por un hombre más alto que yo, que iba encapuchado y me mostró parcialmente un sobre de nylon. Opté por negar la oferta con un gesto descendente de mi mano, evitando el contacto visual y sin decir palabra. Preferí caminar por la calle en lugar de hacerlo por la vereda. El asfalto estaba mojado

y las luces brillaban en el pavimento con contornos difusos, como fantasiosas nubes de colores que cambiaban de forma según mi andar. Regresé al hotel a pie, tan o más rápido como había llegado, aunque habiendo intercambiado la intriga por certeza:

Berlín no es una ciudad, Berlín es un estado de la mente.

09:20 / GROPIUSSTADT

A la mañana siguiente, teniendo pocas horas por delante en la ciudad, decidí dirigirme hasta allí donde comenzó todo, allí donde Christiane justifica parcialmente las razones de su calvario –atribuidas a una niñez de maltrato paterno, sufridas en un entorno poco agradable-. Con la ineludible obsesión propia de un adicto, llegué así hasta los suburbios de la capital alemana, a la brutal “Ciudad Gropius” o *Gropiusstadt*, complejo habitacional en donde ella fue criada, sólo para reconocer mi propia imagen reflejada en la botonera del portero eléctrico de la junkie más famosa de la historia, y aceptar que mi disfrute no radica en encontrar a mi Heroína, sino precisamente en buscarla permanentemente.



Figura 3. Ciudad Gropius.

- B -

VIAJEROS CATALANES Y CATALANISMO EN AMÉRICA

VIAJES DE IDA Y VUELTA, MIRADAS CRUZADAS: LA RELACIÓN ESTÉTICA ENTRE JOSÉ LEÓN PAGANO Y SANTIAGO RUSIÑOL¹

TERESA-M. SALA²

I. Encuentros

La experiencia del viaje es más que el viaje mismo.

Viajar descentra el punto de vista, genera nuevas ideas, cambios de mentalidad, y transforma las maneras de ver la realidad. En el ámbito siempre ajeno del encuentro entre personas de ciudades diferentes se produce una cierta percepción de extrañamiento, ya que el viaje aleja al viajero de sí mismo y, en cierta forma, diluye su identidad. A través de la reflexión estética, que permite desentrañar el sentido sensible del encuentro, analizaremos los relatos de viajes del argentino José León Pagano³ y del catalán Santiago Rusiñol en 1900 y 1910 respectivamente.

Por lo que respecta a la visión de Pagano sobre la cultura catalana, partimos de la versión panorámica que Enric Ciurans presentó en las II Jornadas *La ciudad y los otros*⁴. Con

1. Este estudio forma parte del proyecto *Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entresiglos XIX-XX*, con beca del Ministerio de Ciencia e Innovación PID2019-105288GB-100.

2. Profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Desde 1991, imparte docencia en las facultades de Bellas Artes y de Geografía e Historia. Estudió la especialidad de Museología en la Generalitat de Catalunya, siendo colaboradora habitual de diversas instituciones patrimoniales y comisaria de exposiciones. Forma parte del Consejo de Estudios del *Máster de gestión del patrimonio cultural y museología* de la misma universidad (que dirigió entre 2012-2018). Actualmente dirige GRACMON (Grupo de investigación de historia del arte y del diseño contemporáneos) y la colección *Singularitats*. Como investigadora principal ha participado y dirigido diversos proyectos de investigación sobre aspectos relacionados con la ciudad de Barcelona y las artes.

3. Ricardo Ibarlucía y Paula Zingoni, "José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte", *El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2008. pp. 97-166.

4. Enric Ciurans presentó una comunicación sobre esta obra en las Segundas Jornadas celebradas en 2017 en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzi de la UBA.

anterioridad, Ricard Torrents y Enric Gallén ya habían tratado cuestiones relacionadas con las entrevistas al poeta Jacint Verdaguer y al dramaturgo Ángel Guimerà⁵. Nuestro propósito en estas líneas es abordar los registros del espacio viajado por Pagano y Rusiñol⁶, así como también desvelar las claves del pensamiento estético a través de las sensaciones vividas⁷ (qué les llama la atención por lo que respecta a las obras, los paisajes y las personas, así como lo que ambos pretendieron comunicar a los lectores). En primer lugar, con los ojos y las palabras de Pagano revisaremos el *Cau Ferrat* de Rusiñol, que como “poeta de la vida interior”⁸ construyó un espacio estético singular, y, diez años más tarde, transitamos por la crónica vivaz de los lugares recorridos por Rusiñol en Argentina.

II. Cuadros de viaje⁹

José León Pagano era un joven pintor que, en 1892, había viajado por primera vez a Europa para estudiar pintura en la Real Academia de Milán. De vuelta a Buenos Aires, concurría a las tertulias del círculo de la bohemia porteña¹⁰, donde se relacionó con Rubén Darío y conoció a Roberto J. Payró. De manera que, entre afinidades electivas a un lado y otro del Atlántico, se irá produciendo una especie de red de interacciones cosmopolitas muy fecunda. Alrededor de 1900, debido a un reverso de expectativas que tuvo Pagano como artista en Argentina, decidió volver a Italia como corresponsal del periódico *El País*, fundado por Carlos Pellegrini. Como en aquel momento buscaba trabajo se presentó a la convocatoria de la *Rassegna Internazionale della Letteratura Contemporanea* con la idea de hacer una serie de entrevistas a escritores españoles, siguiendo el ejemplo de éxito que el periodista francés Jules Huret había realizado con su célebre *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), en la que había dado a conocer a 64 escritores de la estela naturalista y otros de la generación simbolista francobelga¹¹.

5. Ricard Torrents, “Giacinto Verdaguer”, de José León Pagano, *Anuari Verdaguer* 3 (1988), pp. 229-242.

Enric Gallén, ““Ángel Guimerà” de José León Pagano”, *Anuari Verdaguer* 12 (2004), pp. 207-226.

6. Teresita Sallenave de Sagui (1979), “Las ideas estéticas en José León Pagano”, https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digita-les/4554/89-cuyo-1979 (consultado 30 diciembre de 2021); Margarida Casacuberta (1997). *Santiago Rusiñol: Vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.

7. Después de haber contactado con la Biblioteca MAMba (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires), que alberga el Fondo José León Pagano, nos han indicado que solo conservan materiales desde 1910. Para llevar a cabo el estado de la cuestión de esta investigación, hemos revisado la bibliografía publicada al respecto. Por una parte, la publicación que la Casa América Catalunya realizó con motivo del centenario del Centenario de 1910, sobre el *Viatge de Rusiñol a Argentina*. También el estudio de Horacio J. Spinetto escribió sobre la presencia de Rusiñol en las fiestas del Centenario: “Santiago Rusiñol, una presencia modernista en las fiestas del Centenario”, *Imágenes de España, reflejos de Argentina. Vínculos en la arquitectura y el arte*, Diseño: Buenos Aires, 2016, pp. 29-46. Por otra parte, en el Consorcio del Patrimonio de Sitges hemos revisado posibles huellas que, en forma de fotografía, carta o documento, nos pudieran testimoniar la semana que Pagano y Rusiñol compartieron en Sitges.

8. José León Pagano, “Santiago Rusiñol”, *Al través de la España literaria* (3ª edición). Barcelona: Maucci, 1904, p. 242.

9. Utilizamos el título del libro *Cuadros de viaje: artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, con una selección y prólogo de Laura Malosetti, Ernesto de la Cárcova, et al. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

10. Pablo Ansolabehere, *Itinerarios de la bohemia porteña (1880-1910)*, Dossier: Sociabilidades culturales en Buenos Aires, 1860-1930, *Prismas*, n°16, 2012, pp. 179-182.

11. Además, cabe añadir que Huret sería uno de los cronistas europeos que visitaron Argentina en 1910 durante la celebración del Centenario de la Independencia.



Figura 1.
Lugares de encuentro
de Rubén Darío con la
bohemia porteña.

Por su condición de artista y escritor, Pagano ha venido a ser considerado como el iniciador de la historia de las ideas estéticas argentinas¹². Por lo que respecta a su labor docente, tuvo a cargo las cátedras de Historia del Arte, Estética e Historia Universal. Estuvo como profesor en la Academia de Bellas Artes de Florencia, en la del Nacional de Buenos Aires y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. También destacó como crítico de arte en el diario *La Nación*, tribuna desde la que mantuvo un intercambio continuo de ideas con el público.

A inicios del siglo XX, fue “a través de España como redescubrirá la Argentina, y en el Buenos Aires de la *belle époque* y su incipiente modernidad periférica vería las condiciones favorables para un próximo renacimiento artístico y cultural.”¹³ De manera que, de vuelta de la esfera europea, su viaje había supuesto un cambio en la forma de ver e interpretar el proyecto de modernidad en su país. Pagano es “un peregrino latinoamericano”¹⁴, que en el espacio europeo atiende a la cultura literaria y artística en España. Sería a través de la escritora Emilia Pardo Bazán como se introduciría en determinados círculos periodísticos y culturales. En 1892, dentro del marco de las celebraciones de las fiestas colombinas del IV Centenario del Descubrimiento de América, las delegaciones hispanoamericanas pasaron por la residencia de la escritora. Doña Emilia era colaboradora de *La Nación* de Buenos Aires y fue ella misma quien escribió el prólogo de *Al través de la España literaria* de Pagano (que se publicó en *La Ilustración Artística* de Barcelona, donde ella escribía habitualmente). En la obra se recogen diversos *interviews* a personalidades de la cultura catalana¹⁵, género, el de la entrevista, que no acababa de convencer a Pardo Bazán, dado que allí se describen “interiores y retratos a la pluma”. En su opinión, la crítica debería ser ante todo la apreciación de la obra en si, de su valor estético. Sin embargo, para nuestro análisis, este tipo de impresiones sobre los edificios o gabinetes de trabajo, nos permite adentrarnos en los paisajes interiores de los escritores o artistas, recomponiendo la atmósfera que envuelve a los entrevistados en los espacios de creación y vida.

12. Enrique de Gandía, *José León Pagano*, Ed. Cultura Argentinas, Buenos Aires, 1967, p. 97.

13. *Ibid.* 102.

14. El término, acuñado en un conjunto de cuentos de Gabriel García Márquez, nos parece del todo recurrente porque precisamente en *Doce cuentos peregrinos* plantea la confrontación de culturas eternamente paralelas, infinitamente diversas..

15. La editora Maucci tenía sede en Barcelona y Buenos Aires. El ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Argentina es en italiano de *Attraverso la Spagna letteraria: i Catalani: colloqui con Angel Guimerà, Pompeyo Gener, Joan Maragall...* de la colección Pedro Denegri. En la edición del primer tomo, además de la fotografía del autor, aparece una viñeta simbolista dibujada por A. R. (Alexandre de Riquer), que a la vez será uno de los entrevistados en su casa-taller.

En primera instancia, las exploraciones literarias de Pagano en Cataluña dieron comienzo con Pere Romeu, propietario de la taberna Els Quatre Gats en Barcelona, que era el lugar de socialización cultural de los modernistas. En la revista *Pèl i Ploma* publicó un artículo titulado “El Renacimiento de Cataluña y un escritor catalán supranacional (Fragmentos de los apuntes para un libro)”¹⁶, donde explica el itinerario trazado y también como acabará modificando el plan previsto para la obra. Es relevante el descubrimiento que hace del “renacimiento” de la cultura catalana, de un pueblo que tiene la voluntad de reconstruir y expandir su “vida nacional”. También, sobre la crítica, sale en defensa de “un escritor supranacional”, refiriéndose a Pompeyo Gener. Según él, este catalán afincado en París, autor de *Inducciones. Ensayos de filosofía y crítica*, merece un examen reivindicativo de su pensamiento estético. Además, Gener dedicó la publicación a la juventud intelectual de América latina, lugar donde contaba con una gran aceptación: “Oh, me dijo, a no ser por los americanos del Sur y del Centro, dejaría al instante de escribir en castellano. Ya conoce usted los esfuerzos realizados para publicar en España *La Muerte y el Diablo*, y obras que en el extranjero me valen títulos de alta significación, aquí solo dan motivo para que me instruyan causas criminales”¹⁷. Sin duda, la relación entre ambos escritores fue muy fructífera¹⁸.

Por otro lado, según parece, el trato de Pagano con Rusiñol vino a través de Rubén Darío¹⁹. El italo-argentino nos dice que el poeta-artista es una de las personalidades catalanas por la que siente una admiración incondicional. Se conocieron en la exposición de la Sala Parés dedicada monográficamente a los *Jardines de España*, y después pasó con él una semana en Sitges, cuando aún estaba convaleciente de la desintoxicación de morfina llevada a cabo en el sanatorio de Boulogne-sur-Seine. A manera de presentación del talento de Rusiñol, Pagano realiza una digresión, citando al filósofo alemán Arthur Schopenhauer y al pensador-poeta estadounidense Ralph Waldo Emerson. A nuestro entender, se trata de un tipo de asociación significativa porque ambos pensadores son cercanos a



José León Pagano, *Al través de la España literaria*, Barcelona: Maucci, 1903, tomo I.

16. J. L. Pagano, *Pèl i Ploma*, núm. 69, 1-II-1901, p. 3-6.

17. *Ibid.* p. 6.

18. Gener escribió el prólogo de la obra de Pagano *Oltre la vita*.

19. Coincidió con Darío en septiembre-octubre de 1900 en Florencia. Véase Teodosio Fernández “Rubén Darío en Italia”, *Actio Nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. N°0, pp. 93-109.

la filosofía oriental y el trascendentalismo, a la vez que conectan con la importancia de la contemplación estética en el arte y la compasión moral como medios de huida del sufrimiento. A partir de la década de los noventa, Rusiñol busca refugio en la religión del arte y evoluciona hacia el Simbolismo.

En la entrevista, Pagano adopta la posición de crítico y va desarrollando las ideas en relación al artista, las obras y el lugar. De manera que, siguiendo el hilo del relato, la primera impresión del encuentro con Rusiñol fue inolvidable. Advierte cierto paralelismo entre su obra y la personalidad singular del artista, que sitúa entre los que han dejado de lado la corriente del Naturalismo para adentrarse en una sutil sensibilidad:

*“Esta exquisita sensibilidad nerviosa, nos hace ver el mundo desconocido en que soñamos los demás” (...) “A través del misterio, Rusiñol llega a la idealización suprema, e instituye relaciones que a veces conducen al prodigio. Todas las voces encuentran eco en su vibrante y delicado tejido armónico”.*²⁰

Sin duda, se trata de una concepción estética dentro de la línea estética del movimiento simbolista, con un juego de correspondencias baudelairiano:

*“la idea sugerente, le hará oír los rumores de la noche, le revelará los misterios del mar, las armonías del viento; y la melancolía de la lluvia le hablará de suaves secretos: el rocío, de sueños evanescentes; el alba adormecerá su alma, poblándola de una inefable armonía, y las ruinas le inspiraran el rezo triste que irá a extinguirse en los jardines abandonados... En todo ello hallaréis una nota inconfundible”*²¹.

Pagano procede a hablar de los escritos breves de Rusiñol como un género derivado de Edgar Allan Poe, que como es bien sabido, fue una de las voces más influyentes de la época. De manera que “trabaja su prosa como un orfebre sus metales, pero sobre un fondo de sentimiento”²². Por lo que respecta a las obras de teatro, se denota la influencia de Maurice Maeterlinck, pero, según Pagano, con una visión más profunda de las cosas. En *La alegría que pasa* (1898) es “donde mejor se puede apreciar la sabia aplicación de esas fuerzas convergentes, pues en esa obra el efecto alcanzado es absoluto”²³. Se trata de un cuadro lírico, que se acababa de estrenar en el *Teatre Íntim* de Adrià Gual, con música del compositor Enric Morera, donde se plantea el enfrentamiento del artista y la sociedad. Cabe destacar que en su faceta de autor teatral, Pagano estrenó con éxito en Barcelona dos piezas dramáticas, *Más allá de la vida* (1902)²⁴ y *El dominador* (1903).

De vuelta a Argentina, Pagano desarrollaría un teatro modernista, que, en la línea de Rusiñol o Maeterlinck, indaga los conflictos y las pasiones humanas, así como los paisajes anímicos.

20. Op. cit. nota 5, p. 242.

21. Ibíd. 243

22. Ibíd. 244.

23. Ibíd. 245.

24. En Barcelona se representó en el Teatro Gran Vía (aparece una crítica en *La Vanguardia* (18-XI-1902), p. 4. Se publicó una traducción al catalán de la obra en la Biblioteca *Juventut*. En 1906, la Librería de Antonio López la reeditó con un prólogo de Pompeyo Gener.

El primer tomo de *Al través de la España* literaria se cierra con las páginas dedicadas al semanario catalanista Joventut, que fue la renovación de L'Avenç, revista donde se inició el proyecto cultural del Modernismo.

III. De la estancia de Pagano en Sitges

En enero de 1901, el periódico local *El Eco de Sitges* informa de una velada literaria que tuvo lugar en el salón de actos de la *Agrupació Catalanista* de Sitges a la que concurrieron un buen número de socios y familias:

“Acompañados de nuestros amigos D. Santiago Rusiñol y D. Miguel Utrillo estuvieron entre nosotros el lunes y martes últimos, el distinguido literato Eduardo Marquina y el periodista argentino D. José León Pagano quien, si bien tiene fijada su residencia en Florencia, se halla actualmente en Barcelona estudiando algunos asuntos de sumo interés relacionados con su país (...) El señor Utrillo hizo la presentación de los literatos Marquina y Pagano. El señor Rusiñol leyó el artículo Recorts d'estudi en su libro Anant pel món que fue sumamente aplaudido. El señor Marquina nos dio a conocer sus poesías Canción de la naranja, La mujer fuerte y Rey Herodes de su libro Odas, cuya lectura fue muy celebrada por la escogida concurrencia. El señor Pagano leyó un fragmento del capítulo final de su libro La balada de los sueños siendo recibido con nutridos aplausos”²⁵.



Alexandre de Riquer, ilustración de la tercera edición de la obra *Al través de la España literaria* por la editorial Maucci.

Vista aérea del Gran Salón del Cau Ferrat, en el *Àlbum fotogràfic Cau Ferrat-Sitges-Rusiñol*. Autor desconocido, s.d. Papel fotográfico en B/N 17,6 x 12,4 cm Museu del Cau Ferrat, Sitges. Col. Santiago Rusiñol, núm. inv. 32.580-20.

© Arxiu Fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.

25. *El Eco de Sitges*, 13 de enero de 1901, p. 3.

Sitges es, según la mirada de Pagano, “una villa modesta y encantadora, situada en la costa de levante; y, como Génova, está situada en un semicírculo formado por una cadena de montañas” (...) “allí, atraídos por Rusiñol acudieron y acuden artistas de todas partes”²⁶.

El *Cau Ferrat* (nido de hierro), casa-taller de Rusiñol, es como “una especie de santuario del arte: tiene el doble atractivo de ser su morada y un museo al tiempo mismo”²⁷. En aquel templo del arte el poeta-artista realiza las liturgias de la religión del arte y el espíritu del lugar es captado por Pagano de la siguiente manera:

*“El interior es de estilo gótico catalán, y visto como le veíamos nosotros tenía el aspecto de un laboratorio de alquimista de la Edad Media. Los objetos, al perder sus formas ordinarias, eran sólo cosas sugestivas. Hay que advertir que todo lo que se halla allí dentro pertenece a épocas lejanas y que tiene por lo tanto la atracción que los siglos amontonaron sobre ellas. Las dos salas que dan al mar son azules. Calculad su efecto cuando no las ilumina más que la luna, cuya luz fría se quiebra en los cristales. Y nosotros estábamos allí, sentados junto al escritorio en que trabaja Rusiñol, mientras el mar hacía oír su murmullo, como si hubiese querido revelar sus profundos misterios...”*²⁸.

A lo largo de la conversación, hablaron sobre la inexistencia de escritores modernos en España, situación contraria a la de Cataluña que mira hacia el norte de Europa y se inspira en los aires de modernidad. Porque en Castilla aún viven de las glorias del pasado. Volviendo al *Cau Ferrat*, Pagano continúa la descripción del interior de la siguiente manera:

*“Confieso que mi espíritu estaba excitado extrañamente, entre tanta colección de obras de arte”. En el recorrido se para en un lienzo de Zuloaga, “de robustos tonos y firme dibujo”; más allá un candelabro de hierro forjado que es un prodigio de gracia y de arte; luego los dos Grecos, cuyos hermanos constituyen una de las notas del museo del Prado, de Madrid; después tapices, y más cuadros, varios de Rusiñol; uno de ellos sobre el arco de la puerta, es de forma ojival y simboliza la Poesía. Luego, una estatua de bronce, ligeramente iluminada: El Forjador. Está en el centro de la sala, rodeado de hierros artísticos y raros por su mérito y antigüedad” (...) “hierros, cuadros, muebles, y arte por todos lados, profusamente, suntuosamente, en un hacinamiento que termina por fatigar el espíritu del que quiere llevar impresas en los ojos las formas de todo lo extrañamente singular que encierra la mansión del raro coleccionista, raro y exquisito espíritu soñador!”*²⁹.

El espíritu sensual y místico de Rusiñol le recuerda mucho al de Gabrielle d’Annunzio, a quien Pagano había conocido en su quinta de Settignano, quien también vivía rodeado de obras de arte como un esteta. La melancolía invade el alma de quien “pinta triste y escribe triste”, lo que le permite ver el otro lado de las cosas, para acabar evocando ese vago malestar que “nos inunda de luz reveladora”³⁰.

26. Op. cit. nota 5, p. 251-252.

27. Ibid. pp. 257-258.

28. Ibid. 260-262.

29. Ibid. pp. 260-262

30. Ibid. p. 265.



El Forjador de Clarassó, una de las esculturas del Cau Ferrat



J. L. Pagano y R. J. Payró de visita en el Cau Ferrat de Sitges. Detalle fotográfico.

De vuelta a Argentina, hacia 1905, Pagano ingresó en el periódico *La Nación*. Allí coincidiría con Roberto J. Payró, reconocido reportero que destacaba por sus crónicas viajeras. Entre 1907 y 1922 se radicó en Europa, desde donde mandaba sus crónicas al periódico. Pensamos que probablemente fue el periodista que firma desde Roma el artículo sobre “Ramon Casas, Santiago Rusiñol i Pompeyo Gener”³¹. Allí recoge gran parte de la crónica de Pagano, sin citarlo, y explica que conoció a Rusiñol en el Ateneo Barcelonés. Por otra parte, se conserva una carta que Payró³² mandó a Pagano, el 14 de diciembre de 1903, a bordo del *Pelagus*, donde describía las condiciones en que viajaban los inmigrantes europeos a la Argentina a principios del siglo XX.

Por lo que respecta a la relación existente entre Rusiñol, Pagano y Payró, creemos que probablemente coincidirían en el Cau Ferrat, tal parece demostrar una enigmática fotografía encontrada en el fondo del Consorcio del Patrimonio de Sitges. En primer lugar, si miramos con atención la vista aérea del Gran Salón, fotografiada por un autor desconocido y que forma parte del Álbum fotográfico del Cau Ferrat, sorprende el punto de vista adoptado por el fotógrafo, ya que se sitúa en un lugar elevado de la techumbre para poder captar en perspectiva a los tres personajes. Bajo un magnífico telón de fondo iluminado de los ventanales, por donde se filtra la luz natural, aparecen sentados, pero sin interactuar y con un cierto aire ensimismado, un Rusiñol concentrado en su labor, Pagano absorto

31. *Caras y Caretas*, 31 de agosto de 1907, p. 64-67.

32. Fuente: Documentos para la historia integral argentina 3, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981. <http://archivohistorico.educ.ar> (consultado el 4 de julio de 2021).

en su pensamiento y Payró dirigiendo su mirada hacia la cámara. En segundo lugar, como pasa a menudo, un cierto halo de misterio se cierne ante la ambigüedad de la imagen y nos preguntamos sobre el momento escogido. Parece como si la lámpara de hierro, que aparece en primer plano, fuese el motivo principal de la escena, con Rusiñol restaurándola. Además, podría tratarse de la misma pieza que Ramon Casas inmortalizaría en un retrato, donde el señor del Cau Ferrat aparece con su paleta de pintor sentado encima de la lámpara. No obstante, tanto el propósito y la identidad del fotógrafo, como el dispositivo creado para captar el momento decisivo de la imagen, plantean muchas incógnitas aún por resolver. En definitiva, el resultado es una captura que nos ofrece una perspectiva inédita del Cau Ferrat de autor desconocido (que podría ser profesional o amateur) que, desde una plataforma elevada o escalera, retrata a los personajes allí reunidos sin saber nada más sobre el encuentro.

Del Borne al Plata

“Uno se vuelve rico y otro loco. Quien sabe si eso es América!”
(Santiago Rusiñol)

Si los denominados “americanos” o “indianos” volvieron al litoral catalán enriquecidos, otros se quedaron o incluso perdieron el juicio. El primer artículo que Rusiñol escribió trataba sobre los hijos de Sitges que se iban a América a buscar fortuna³³. En 1910, año del Centenario, fue él quien se embarcó por primera vez hacia Argentina, como director artístico de la compañía de Enric Borràs. Como hiciera a finales del siglo XIX con las crónicas que escribió “Desde el Molino” para el periódico de *La Vanguardia*, cuando con Ramon Casas fueron explicando sus aventuras bohemias en Montmartre, en este caso, el periódico satírico de *L’Esquella de la Torratxa* publicaría varios artículos del viaje americano³⁴. En sintonía con las impresiones captadas, tal como ya hemos indicado anteriormente, de entre los cronistas europeos que visitaron Argentina durante el Centenario destaca la presencia de Jules Huret, que recogió en dos libros de crónicas bajo el título “De Buenos Aires al Gran Charco” y “Del Plata a la Cordillera de los Andes” (editados en 1911). La diferencia esencial se da que en el caso de Rusiñol describe observaciones y vivencias que explica para los barceloneses, en cambio en el caso de Huret recoge conversaciones con gauchos, estancieros, criollos y caciques argentinos que, como lectores (los de entonces y los de ahora), permite ver la vida de la sociedad rioplatense, donde la expansión de la riqueza pública y privada en la capital contrasta con la pobreza de los barrios obreros porteños y el vacío humano de la Pampa.

Dado que se trata de una crónica de viaje para el público catalán, la lengua y el tono utilizado por Rusiñol es la del semanario satírico *L’Esquella de la Torratxa*. En el prólogo de la obra, Gabriel Alomar nos dice que “no sé si fue Rusiñol quien visitó Argentina o fue Argentina que visitó a Rusiñol”, refiriéndose a que “cuando nuestros hombres representativos de Europa emprenden el camino de esta emigración temporal, en realidad van a ser conocidos más que a conocer”³⁵.

33. “La nostalgia de dos patrias”, *El Eco de Sitges*, 3 de enero de 1892.

34. Santiago Rusiñol, “Del Borne al Plata”, *Obras completas*, Barcelona: Selecta, 1956 (1947), pp. 260-329.

35. *Ibid.* p. 260.

Embarcado en el vapor Argentina, con Borràs y el célebre actor Sainati, llegaron a Buenos Aires. Por su doble condición de pintor y hombre de letras, la visión que comunica de América es, tal como años más tarde diría el escritor Josep Pla, lo que muchas personas que conocen Argentina aseguran que es, de las cosas más exactas que se han publicado de aquel país: “es una expansión sentimental con observaciones muy agudas”³⁶. A lo largo del recorrido se van sucediendo descripciones con imágenes y situaciones de una gran plasticidad, a bordo del barco y en las diferentes paradas antes de llegar a Buenos Aires, como Tenerife o Rio de Janeiro. Llegados a la capital porteña, la ruta que emprenderá por tierra será Rosario-Santa Fe-Paraná-Córdoba-Tucumán-Montevideo hasta volver de nuevo a Buenos Aires, desde donde regresará a Barcelona.

En aquella ciudad cosmopolita, Rusiñol descubre compañías teatrales de todas las partes del mundo. Además, la exposición de pintura que allí llevó a cabo fue todo un éxito. Se vendieron las cuarenta obras allí expuestas, con buenas críticas. De manera que, en la ciudad del Plata, envuelto por un halo de popularidad, no paró de asistir a homenajes, inmerso en un gran frenesí social. Realizó encuentros con autores y dramaturgos argentinos como Julio Sánchez Gardel, Gregorio de Laferrère y algunos bohemios del mundo de la farándula, actores y actrices, como Angelina Pagano, sobrina de José León.

Nos detendremos en algunas de las características que destaca en su crónica del paisaje urbano y humano de las ciudades del Plata. La impresión que tiene de Buenos Aires es de grande, inmensa, casi demasiado grande. Una estructura urbana que va convirtiendo los terrenos por medio de la cuadrícula. Uno de los mejores episodios es el que dedica a “La casa de los inmigrantes”:

“Para cuando llega el inmigrante hay una casa (si de casa podemos hablar) que sirve de apeadero y asilo de colocación. Este depósito, o lo que sea, es uno de los espectáculos más curiosos que se pueden ver aquí en Buenos Aires, para el que, llevado por la compasión o por la obligación del cronista, quiere ver una muestra más de la miseria que hay en la tierra”³⁷.

Bajo nuestro punto de vista, la descripción que Rusiñol escribe sobre el edificio es un testimonio de primer orden:

“visto por fuera, no se sabe lo que es, pero nos produce escalofríos. Redondo como un circo de tablonos, de color de barco abandonado, de altura de cuatro pisos, en medio de aquel campo de desolación, con las gru

úas del puerto y una hilera de tinglados, igual parece una inmensa boya que las olas han llevado a tierra, que un cinematógrafo ruinoso, que un faro apagado, que un gran monstruo. Dentro de este edificio hay un gran patio cuadrado y un cubo: uno rodeado de comedores, y el otro rodeado de habitaciones. Hemos visto muchos patios de miseria, pero como aquel, tan frío, tan simétrico, tan tristemente administrativo, tanto de color de pobreza, tanto de limpieza higiénica, de uniformización metódica, de dolor urbano, de orden civil, no las habíamos visto ninguna, ni pensamos verlo; y habiendo visto interiores pobres, pero como aquel fondo

36. Josep Pla, *Santiago Rusiñol i el seu temps*, Barcelona: Destino, 1981. p. 260.

37. Op. cit. p. 277.

de piscina, de color de madera muerta, de luminosidad de hospital, rodeado y numerado de establos humanos en fila, ni en las ciudades ideales del comunismo más utópico se podría soñar tal cosa"³⁸.

Acaba el retrato escrito hablando del patio donde destaca un árbol y una mesa donde se inscriben los inmigrantes, como dos símbolos que reciben las lágrimas de Europa mientras la otra llora las de América.

Por lo que respecta a la gran ciudad, la Avenida de Mayo bonaerense es el lugar donde las casas "serias, ricas y aparatosas, con balaustradas Luís XIV y portadas señoriales, nos creemos estar en el Boulevard Hausmann o en Avenida Kéber"³⁹. La calle Florida la compara con la calle Fernando de Barcelona o la calle Sierpes de Sevilla:

*"La calle Florida es el centro neurálgico del país; donde están las mejores tiendas, donde la vida es más intensa, y por su carácter propio merece dedicarle un capítulo"*⁴⁰.

El Palacio Novedades forma parte de esta ciudad cosmopolita, donde los espectáculos de variedades o novedades son una muestra de modernidad, con un local como una especie de carpa con luces potentes. Pero por lo que respecta al público teatral, uno de los coliseos más lujosos y modernos es el Colón.

En el capítulo dedicado a Palermo se encuentra el paseo de moda, grande y bello. Destaca el monumento a Sarmiento de Rodin, del que pasa a describirlo con detalle considerándolo un símbolo.

Para Rusiñol, Buenos Aires es una ciudad triste, primitiva siendo moderna. En el capítulo titulado "La fuerza del alambre" nos habla de los suburbios, donde la cuestión social es la muerte de la libertad y de la poesía. Recorre las calles y habla de las barracas de manera significativa:

*"Esas casas (y las llamamos casas porque es costumbre llamar casas de todo aquello donde se duerme dentro) están construidas (y decimos construidas porque una cosa u otra han de denominar-se) de toda la lata, de todo el zinc, de toda la galvanoplastia que la importación de galletas, de sardinas y de petróleo han traído a este país, des de la época colonial a la era colonizada"*⁴¹.

Para acabar los registros sobre los espacios viajados, sólo dos apuntes sobre Rosario y Montevideo.

Seguramente Rusiñol llegó a Rosario en tren porque nos describe los vagones y la entrada a la estación. Indica que es una ciudad llana, cerca del río Paraná, que ha crecido ostensiblemente convirtiéndose en la segunda capital de Argentina. Y de manera escueta, de Montevideo destaca la *Parva Domus* (pequeña casa, gran reposo), asociación cultural con

38. Ibid. p. 277.

39. Ibid. p. 274.

40. Ibid. p. 282

41. XXXIV "La força del fil-ferro" (La fuerza del alambre), recogido en Op. cit. *Viatge a l'Argentina del Centenari*. Santiago Rusiñol & Del Born al Plata, p. 196-197.

sede en el barrio de Punta Carretas. Con pena deja la ciudad para volver a Buenos Aires y de retorno desde el Plata al Borne. Los vínculos entre ciudades acabarían desembocando en iniciativas a un lado y otro del Atlántico. En Barcelona se fundaría en 1911 la *Casa América Catalunya* que supone el núcleo aglutinador del fenómeno del americanismo, mientras del otro lado, se irá fortaleciendo la presencia de los catalanes y del catalanismo.

el autor de «El pueblo gris». Sobre el desorden de su mesa de artista, el retrato de «Piquita» como preside como un padre. Además, la tradición al catalán, el Tártaro.

Ud. hace tiempo la muchacha. Su organismo tuvo una fuerte sacudida. Fue un barreno en la piedra. Su cerebro se pobló de cuervos. Vela cosas negras... Lo llevaron a Francia. Vivió en un sanatorio. Estaba loco. De allí salió curado. Es decir, curado, no salió con más ideas. Es. Ligeas tiene un museo de hierros con historia. Con Casa, con Utrillo y con otros artistas, organizó una tarde a los pueblos vecinos... Entre todos, disfrazados de profetas, fundaron un río. Y en un carro, recorrieron las montañas. Harían puchas sobre caballos mansos y piruetas de tonos que entusiasmaron a los campesinos. Daban limosnas a los pobres en estrofas de plover y de río. Tal es Santiago Rosal...

Y ahora, vol pasar al último. Es, de los tres, el último hombre. Mi... ¿Qué vea! Primero verá un enorme sombrero. Un sombrero.



El pintor Casas haciendo un cuadro para Buenos Aires

no gigantesco... Y dibujo de las tremendas alas, alzanlos a ver una cara de santo travieso. En seguida dos ojos resplandecientes de viveza. Y, en conjunto, una extraña y alta cabeza de monasterio de Roma, de Otranto... ¡Sabéis cómo se llama ese hombre así!

Y es claro. No es posible equivocarse. Pompeyo Gener, cuyo fama en París es más notoria y mejor aplaudida que en España, es el autor de este libro culto, de ciencia satagrosa, de penumbra y de luz. Sus ideas no son alfileres de oro como las de Ruskin, son hachazos de hierro. En su libro «Inducciones» y sobre todo en «Literatura malagueña», parece un leñador partiendo maderas. Su talento es fecundo. Además, como siempre ha vivido junto a grandes maestros, se ha formado un criterio propio de los seres, de las cosas y de las fantasmas. Conoce la vida y los enigmas de todos los hombres célebres de su época. Sobre todo de Francisco. Amigo de Víctor Hugo y compañero de Barricada, habla de ellos como de hermanos viejos. Siendo un polemista furor, es un hombre incapaz de tener por su gusto un enemigo. No habla mal de nadie. Si quisiera hablar mal de sí mismo. No sabe donde vive. Hoy está en Roma. Mañana en París. Y pasado mañana en Barcelona, o, como va su moda, en el Japón. Al segundo día de conocerlo, tuve la suerte de encontrarlo en la calle Pelayo. Con la gentileza de su carácter caballeresco me invitó a que lo visitara. Yo saqué mi libreta para anotar su dirección.

—¿Adónde vive? Es cierto... Pues, ¿adónde vive? Ah... yo estoy todas las tardes en la vergería de la «Maison Dorée». En la verda. Vaya usted a verme allí. En la tercera mesa.

Tal es Pompeyo Gener. El arte es pañol tiene en estos tres cerebros fuertes tres sacerdotes de su culto. Catalán, con razón, está orgullosa de cobijarlos con su cielo. Y Buenos Aires tendrá pronto el honor de recibir la visita de estos tres caballeros. Y ante sus sombreros y ante sus cabezas, la calle Florida sentirá revivir los tiempos en que la melosa y la copa de don Carlos Guido se agitaban como una bandera de batalla, de tirismo, de arte...

Roma, julio de 1907.

—¿Adónde vive? Es cierto... Pues, ¿adónde vive? Ah... yo estoy todas las tardes en la vergería de la «Maison Dorée». En la verda. Vaya usted a verme allí. En la tercera mesa.

Tal es Pompeyo Gener. El arte es pañol tiene en estos tres cerebros fuertes tres sacerdotes de su culto. Catalán, con razón, está orgullosa de cobijarlos con su cielo. Y Buenos Aires tendrá pronto el honor de recibir la visita de estos tres caballeros. Y ante sus sombreros y ante sus cabezas, la calle Florida sentirá revivir los tiempos en que la melosa y la copa de don Carlos Guido se agitaban como una bandera de batalla, de tirismo, de arte...

Roma, julio de 1907.



Nuestro nuevo colaborador Pompeyo Gener, después de escribir la anécdota sobre la polémica con Unamuno



El autor de los dramas «El místico» y «Roma gente», representados últimamente por Borris en Buenos Aires

© Biblioteca Nacional de España

Caras y Caretas, 31 de agosto de 1907, p. 64-67.



La casa de los inmigrantes en Buenos Aires (1910).

PRESENCIA CATALANA A TRAVÉS DEL PATRIMONIO FUNERARIO EN LA NECRÓPOLIS CRISTÓBAL COLÓN DE LA HABANA¹

CRISTINA RODRÍGUEZ-SAMANIEGO² Y IRENE GRAS VALERO³

Resumen

Este artículo pretende abordar la presencia catalana en el arte funerario producido en el marco de la necrópolis Colón de La Habana desde finales del siglo XIX hasta el primer tercio del XX, atendiendo a la importancia histórica que tuvo la inmigración catalana en dicha ciudad. A partir de una selección de sepulcros y monumentos funerarios, o bien pertenecientes a familias catalanas o bien ejecutados por artistas de esta procedencia geográfica, se presentará un panorama general de la escultura funeraria relacionada con la comunidad catalana, producida desde finales del siglo XIX a mediados del XX. Los ejemplos aquí elegidos como caso de estudio no corresponden a un inventario exhaustivo de sepelios del colectivo catalán residente en La Habana, sino que se han escogido en función de su relevancia como conjunto escultórico funerario, en el marco del camposanto.

Palabras clave: necrópolis – escultura – arte funerario – La Habana

Introducción

La necrópolis Cristóbal Colón de La Habana, situada en el centro del barrio del Vedado, es uno de los mayores cementerios arquitectónicos monumentales del mundo. Al hecho de albergar una numerosa cantidad de obras, que a su vez reflejan una multiplicidad de estilos y materiales empleados, cabe añadir su – en general- buen estado de conservación (Rodríguez de Azcoitia, 2017, p. 74). Sin duda nos muestra los valores estéticos y históricos de toda una época (Laguna, 2016, pp. 16-17): su configuración manifiesta, a escala reducida, la pompa y la banalidad de la ciudad de los vivos, así como su deseo de

1. Este artículo es resultado del proyecto de investigación *Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España (PID2019-105288GB-I00), desarrollado por el grupo de investigación GRACMON, de la Universidad de Barcelona. Deseamos agradecer encarecidamente a la Sras. Idania Esther Rodríguez Ortega y a Bárbara Beatriz Laffita Menocal su inestimable ayuda en la documentación necesaria para llevar a cabo el presente texto. En este artículo se han normativizado en catalán los nombres de los personajes citados.

2. Universidad de Barcelona - Email: cristinarodriguez@ub.edu

3. Universidad de Barcelona – Email: igrasv@ub.edu

trascender la muerte a través de la exhibición de costosos monumentos y panteones (Julían y Cadafalch, 1995, p. 40). Lejos pues de la anterior concepción del cementerio, donde la reiteración del sistema reticular de nichos expresaba una utópica idea de igualdad, en la nueva ciudad de los muertos la ascendente aristocracia criolla y los enriquecidos empresarios que habían emigrado a la Habana, se mostraban ansiosos de demostrar simbólicamente todo su poder (Laguna, 2010, p. 551).

La inauguración de la necrópolis Cristóbal Colón data del año 1871 (Pérez, 2018, p. 30). En esa fecha ya existía en la ciudad otro cementerio, erigido en 1806 durante el gobierno del capitán general y gobernador Salvador de Muro y Salazar: el llamado Cementerio General, de inspiración neoclásica, que fue desafectado en 1908. A nivel estructural la Necrópolis Cristóbal Colón adopta la forma de una cruz y se divide en cuatro zonas o cuarteles, en concordancia con los puntos cardinales: Noreste (NE), Sureste (SE), Noroeste (NO) y Suroeste (NO). Este aspecto es interesante de tenerse en cuenta para situar donde se encuentran las tumbas de las familias catalanas, tal como detallaremos en breve. Asimismo, cada cuartel repite el diseño en forma de cruz, hecho que permitía categorizar los terrenos a partir de un sistema de organización por clases. De este modo encontramos el siguiente método de clasificación jerárquico: la Zona de Monumentos de Primera, Segunda y Tercera Categoría; las Cruces de Segunda Orden y los Campos Comunes (CC). La mayoría de las propiedades adquiridas por los catalanes durante el siglo XIX se encuentra en el cuartel NE. De hecho, esta zona se considera la más antigua del cementerio, ya que durante el año 1874 se empezaron a vender las primeras parcelas de terreno a particulares y a la Sociedad de Beneficiencia de Naturales de Cataluña (en adelante SBNC), sobre la cual hablaremos a continuación. Cabe añadir que, concretamente en la calle D de dicho cuartel, las tumbas de las familias catalanas se hallan situadas unas al lado de las otras. Además, como señala Rodríguez Ortega “sus apellidos se repiten y es que, por intereses financieros, de compromiso y también por amor, estas familias se enlazaban unas con otras para preservar y/o aumentar sus ingresos económicos con beneficiosos matrimonios en muchos casos” (2011, p. 141). Sin embargo, durante el siglo XX, los sepulcros de los catalanes se dispersaron por los diferentes cuarteles.

Propietarios catalanes

No hay duda de la importancia de la emigración catalana a Cuba durante el último tercio del siglo XIX. Sin embargo, este fenómeno empezó ya a gestarse un siglo antes, en la época del crecimiento azucarero (Torner, 1989, pp. 235-264). Más adelante, como explica Verni González, fueron los “armadores catalanes de los puertos de Mataró, Calles, L’Escala, Arenys de Mar, Malgrat, etc. quienes, aprovechando los Reales Decretos promulgados por el monarca español Carlos III a partir de 1778” intentaron liberalizar el cultivo y comercio del tabaco, abriendo “las rutas marítimas hacia América, alentando a sus compatriotas a buscar nuevas posibilidades de trabajo y de futuro, en definitiva una nueva vida” (Verni González, en línea).

Por este motivo, buena parte de los propietarios catalanes más acaudalados o sus familias provenían de Lloret de Mar- como por ejemplo, Joan Conill i Pi (?-1886), Narcís Gelats Durall (1846- 1929), Narcís Macià i Domènech (1855-1933) o Constantí Ribalai-

gua i Vert (1888-1952)⁴, o bien de otras localidades del litoral catalán – como es el caso de Prudenci Salvador Rabell i Pubill (1835-1906), Josep Sarrá Valldejuli (1839 – 1898) o Josep Nicolau Baró Blanchart (1798-1878). Algunos, sin embargo, eran originarios de la costa del Garraf - Joan Antoni Soler i Morell (1824-1908), y también de la zona del Penedés – como Ramon Crusellas Faura (?-1921) y Josep Gener i Batet (1831-1900)⁵. Algunas de esas familias llegaron a establecer con los años lazos parentales, como es el caso de Cristina Baró Jiménez, hija de Josep Nicolau Baró Blanchart, que se casó con Joan Antoni Soler i Morell, o de su hermana Clara, que a su vez hizo lo propio con el hermano de éste, Lenadro Soler i Morell. Joan Antoni, además, ejemplifica la figura de un empresario y terrateniente que, además, acabó ostentando un título nobiliario, la de I Conde de la Diana, concedido por Alfonso XII de España.

Por otra parte, si hacemos un repaso a su trayectoria social y económica, hallaremos importantes puntos en común: muchos de ellos devinieron comerciantes, empresarios e/o industriales. La mayoría se dedicaron al negocio del tabaco, del azúcar o de la industria naviera. Pero también los hubo que elaboraron y comercializaron exitosamente productos relacionados con la higiene y la perfumería – es el caso de Ramon Crusellas Faura- o de farmacia y droguería – la botica de Josep Sarrá Valldejuli estuvo considerada a finales del siglo XIX como la más importante en Cuba. Sin embargo cabe añadir que, en diversos casos, todo ese éxito comercial se potenció gracias a la trata de esclavos. Y que los intereses económicos eran contrarios a la independencia de la isla.

Por último, es importante resaltar que algunas de estas personalidades también ostentaron cargos políticos o institucionales, hecho que pone de relieve su total integración con la comunidad cubana. Ello sin dejar de lado sus raíces catalanas. De hecho, como apuntábamos anteriormente, muchas de estas familias estuvieron relacionadas con la SBNC, llegando algunos propietarios incluso a ejercer de presidentes durante un periodo determinado. A su vez, como veremos más adelante, diversos de ellos estuvieron vinculados a órdenes masónicas.

Profundizando un poco en este aspecto, resulta lógico el vínculo con la SBNC, dado el carácter y la función de esta. Esta asociación fue fundada en abril de 1841, gracias, en buena parte, a la iniciativa impulsada por el comerciante y benefactor Pedro Sanfeliu para ayudar y socorrer a los necesitados catalanes en la Habana. Sin embargo, tal como queda recogido en el *Llibre d'Or de la Societat de Beneficència de Naturals de Catalunya (1840-1940)*, la primera demanda para crear una entidad de esta índole se remonta un año antes, cuando un grupo de catalanes que habían hecho fortuna en establecerse en tierra cubana decidió unirse con el objetivo de crear una asociación que tendría como principal objetivo la ayuda económica y social hacia aquellos que no habían tenido la posibilidad de “hacer las Américas” (Ruíz, 2015, p. 111).

La SBNC posee su propio panteón social, donde se enterraron a los catalanes que decidieron residir en la isla, pero que no contaban con los recursos necesarios para adquirir una propiedad cementerial. Ofrecían a sus asociados un lugar de tierra y bóvedas “de todas

4. Véase: Rodríguez Ortega, 2018.

5. Buena parte de los aspectos biográficos mencionados de este apartado están extraídos de Rodríguez Ortega, 2011. Otra obra de referencia sería Martí, 1920.

las clase y precios” (Rodríguez Ortega, 2018, p. 17). El primer panteón fue erigido en 1882 en el cuadro núm. 22 del CC del cuartel NE. El terreno les fue vendido por Narcís Gelats⁶. Dado que su tamaño, con el paso del tiempo, resultaba insuficiente, el antiguo panteón fue cedido en 1942 a la Sociedad de Naturales del Concejo de Illano, dos años después de que se hubieran iniciado las gestiones para la construcción de uno nuevo para la SBNC (Rodríguez Ortega, 2011, p. 134-138). El actual panteón se sitúa en el cuartel SO, cuadro 4 del CC, y muestra un estilo que a menudo se clasifica como inspirado en el Art-Déco, aunque la contundencia y robustez de sus líneas recuerdan también al románico catalán (Figura 1). Al interior del recinto se trasladó la estatua de un ángel alado en mármol que se encontraba ornamentando el primer panteón (Figura 2). La posible autoría de los hermanos Vallmitjana, reputados escultores barceloneses de finales de siglo XIX, está todavía sujeta a debate⁷.



Figura 1. Panteón de la Sociedad de Beneficiencia de Naturales de Cataluña.
Foto: Bárbara Beatriz Laffita Menocal, 2021.



Figura 2. Ángel del Panteón de la Sociedad de Beneficiencia de Naturales de Cataluña.
Foto: Bárbara Beatriz Laffita Menocal, 2021.

Capillas familiares

De entre las capillas familiares del colectivo catalán residente en La Habana, destaca la de Josep Gener, en la que nos centraremos enseguida. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar las de Josep Roig y la de Narcís Gelats, ambas en el 4Z1, área destacada en la parte central del camposanto. La capilla de Roig, emparentado con el primer historiador de La Habana, es muy antigua y de estilo neogótico, sin apenas decoración escultórica. La de Gelats ha sido recientemente restaurada por la Oficina del Historiador, lo que ha permitido que volviera a lucir el mármol con el que fue construida y su sencilla decoración esculpida, que se concentra en las ménsulas, el arco de medio punto y los capiteles de las columnas que flanquean la puerta de entrada; además del ángel alado sosteniendo un caduceo con su mano izquierda, mientras eleva la derecha, quizá una alusión al comercio gracias al que construyó su fortuna Gelats. Este conjunto fue realizado por la casa mar-

6. Información facilitada por Idania Esther Rodríguez Ortega.

7. Véase Rodríguez Ortega, 2011, p. 137 y Oliva y Alabern, 2019, p. 249.

molera de Juan Carballo, una de las más importantes de la ciudad (Rodríguez de Azcoitia, 2014).

La historia de la capilla de Josep Gener (Figura 3) empieza en 1884, cuando se adquiere el terreno (Rodríguez Ortega, 2011, p. 149). Como puede apreciarse gracias a la notable diferencia de color de las partes que lo conforman, el conjunto parece que está realizado en, al menos, dos fases. En un primer momento, se levanta el templete de volumen cúbico, al que se añade ritmo vertical mediante la inserción de columnas adosadas sin función estructural. El tímpano semicircular es el elemento que permite señalar la puerta principal de acceso al mausoleo, que tiene cuatro frontis prácticamente idénticos. Coronándola, un frontón en el que consta una palma y una guirlanda, bajo ménsulas que siguen y realzan su contorno superior. Sorprende observar que nada en el conjunto remite ni a la profesión ni a los logros personales de Gener, al contrario, el programa iconográfico aquí se limita a elementos decorativos de carácter vegetal y volutas, todo ello poco distintivo, apenas personalizado.



Figura 3. Capilla de Josep Gener.
Foto: Bárbara Beatriz Laffita Menocal, 2021.



Figura 4. Conjunto escultórico del sepulcro Crusellas.
Foto: las autoras, 2016.

Esta primera construcción se vio ampliada posteriormente, cuando se le añadió la linterna con pináculo de estilo neorenacentista (que quedó truncada por la caída de un rayo) en cuya base se aprecia el nombre y apellidos del catalán, y las distintas esculturas de la parte superior. Bajo el arco, una bella figura alegórica erguida de ojos entrecerrados descansa los brazos y la cabeza en un vaso del que brotan flores. Flanqueándola, en el mismo nivel, pero en los extremos de la base, dispuesta en cruz, encontramos un ángel alado y una figura orante. Por detrás, las estatuas de la Virgen con los brazos abiertos al cielo, y otra figura femenina encaramada a la cruz. En un nivel inmediatamente inferior, coronando cada ángulo del edificio primigenio, cuatro ángeles alados, arrodillados y en actitud de orar. Además, en esta otra fase, se hizo también el muro que rodea el recinto, con un programa iconográfico que se hace eco de las figuras que se hallan coronando el mausoleo. Angelotes y ángeles alados en la parte frontal, y en la posterior, un ángel sin alas y un cristo en la cruz.

Esta adición, en la que se encuentra el grueso del conjunto escultórico del mausoleo, fue realizada en una fecha que desgraciadamente no hemos podido documentar, aunque se ha sugerido que podría haberse levantado durante la última década del siglo XIX, en vida de Gener. Parece razonable pensar, sin embargo, que date del momento del traslado del mausoleo desde su ubicación inicial en la zona de primera del cementerio (calle 1, entre CyD), a la localización actual. Puede ser, además, que los ángeles que decoran el perímetro del mausoleo se añadiesen con motivo del sepelio de Gener y Sabater (cuyos apellidos aparecen inscritos en los escudos sostenidos por los ángeles en la entrada), en un momento que todavía no tenemos acotado.

Pese a la idea generalizada que afirma que Gener está enterrado en la necrópolis Colón, lo cierto es que su cuerpo halló sepultura en Barcelona, donde se traslada en abril de 1898, huyendo de la guerra con los USA, muriendo allí el 7 de mayo de 1900. En el mausoleo de Cuba están enterrados sus descendientes, algunos de los cuales continúan con la empresa. El panteón en el que se le enterró en Barcelona es un espectacular ejemplo de capilla funeraria neogótica, proyectado por el arquitecto Josep Majó, siendo el programa escultórico obra de Josep Reynés. Se construyó entre 1902 y 1906 por encargo de la viuda, Francisca Seycher de León, y está en el cementerio de Montjuïc (Agr. 3ª, nº 71). Su estilo flamígero se muestra en todo su esplendor en la portada ojival, los pináculos, los doseles que abrigan a las figuras femeninas y, particularmente, en el cimborrio que corona una cruz de bronce.

El conjunto escultórico del mausoleo habanero no se encuentra firmado. Sí lo está la capilla: adosada a cada una de sus fachadas, placas muy deterioradas rezan “Por Elías Franquiz y Díaz- Monte 201”. Pero la comparativa entre las estatuas del panteón barcelonés y el cubano no deja lugar a dudas: Reynés no es el autor de este último. Su marcado naturalismo y su simbolismo más profundo suponen demasiadas discrepancias. Tampoco parece ser el autor Rafael Atché, de quien Josep Gener poseyó obra, por lo que sería plausible que hubiera encargado piezas para su mausoleo en Cuba. Tras un cotejo de sus estilos respectivos se nos antoja evidente que estos son también excesivamente dispares. Es posible que se trate del trabajo de una de las numerosas empresas marmoleras que trabajaban en el camposanto, de entre las cuales se distinguían las italianas. (Rodríguez de Azcoitia, 2014, p.3).

Bóvedas y criptas

Desconocemos su artífice y el año de construcción, pero si sabemos la fecha de fallecimiento de Josep Sarrà: el año 1898. Detrás de las bóvedas, se alza el conjunto escultórico, con una base arquitectónica sobre la que se coloca una rocalla, de la que emergen unas rosas y una imponente cruz latina, que semeja estar hecha de madera. De ésta cuelga un ancla sujeta por una cuerda, y en la intersección de la cruz hay clavada una placa en forma de pergamino donde se observa la inscripción “Descansen en paz”. El ancla constituye el atributo de una de las tres virtudes teologales: la Esperanza. El conjunto se halla presidido por una figura femenina de gran tamaño, vestida de época y cubierta por una mantilla excelentemente ejecutada –parece que en su borde encontremos encaje– que, pese a cubrirle la cabeza y parte del cuerpo, deja al descubierto su abatido rostro. Toda su pose, con el cuerpo inclinado y su brazo recostado sobre el altar, denota tristeza y desconsuelo. En su

otra mano sostiene una corona de flores. También observamos una especie de esfera con alas, en alusión al carácter efímero de la vida.

Ramon Crusellas adquirió el terreno para su bóveda poco antes de morir, en 1920, en un área de prestigio, la 4z1. En un gesto que evidencia su ascenso social, Crusellas decide no enterrarse en la otra propiedad que había comprado en 1881, en una zona menos privilegiada del camposanto, en la 14CC del mismo cuartel NE (Rodríguez Ortega, 2011, p. 159-160). La escultura que la ornamenta, en mármol de Carrara, es una de las más bellas de las que constan en las tumbas de los catalanes aquí enterrados (Figura 4). Una figura femenina, desconsolada, vestida con una túnica que no esconde la anatomía poderosa y revela brazos y busto, parece desplomarse encima del sarcófago del difunto, cuya efigie aparece esculpida en un medallón. Uno de los brazos sostiene un ramo de flores, mientras que el otro se posa sobre los cabellos ondulados. La tela de la túnica dibuja numerosos pliegues sinuosos, y presenta una volumetría técnicamente compleja.

El grupo está firmado por el taller de Paolo Triscornia di Ferdinando (1856-1936), originario de Génova, pero establecido en Cuba, con sede comercial en Habana 104. Perteneciente a la saga de escultores iniciada por los hermanos Paolo Andrea y Agostino Triscornia a finales del siglo XVIII, con mucha obra en San Petersburgo. Triscornia pasó por las Palmas de Gran Canaria, donde esculpió la estatua de Colón e hizo obra funeraria para el cementerio de la Vegueta (Quesada, 1992, p. 585-594); y dejó obra en otros países americanos, como México (Pani y Mariscal, 2007, p. 17). No en vano, Triscornia procedía de la ciudad en la que se halla uno de los cementerios monumentales más destacados de Europa, Staglieno. Sin lugar a duda, el escultor tomaría como referente para sus creaciones en La Habana algunos de las estatuas italianas observadas en Stagliano, como las de la familia Calcagno, o la del Dr. Bernardino Jauch, las cuales remiten a la obra habanera: curvatura de la espalda, anatomía robusta que queda desvelada por la túnica relajada, presencia de ornamentación floral, rostro melancólico y postura abatida y desolada, recostada cerca de la tumba, y presencia del medallón.

El taller de Triscornia di Ferdinando es también autor del ángel que decora la bóveda del Conde de la Diana. Encaramado a una base rectangular, el ángel alado mantiene la vista baja mientras anuncia la llegada del Juicio final, alzando el brazo derecho y en el izquierdo sosteniendo la trompeta. De facciones delicadas y suaves, el ángel viste una túnica y muestra sus rodillas desnudas gracias a la adición de un ingenioso botón que sostiene la caída de la tela. El conjunto incorpora un símbolo masónico, el del disco solar alado con la cuchara del albañil (Mercader).

La pertenencia a logias masónicas de algunos de los catalanes más destacados queda patente en la mayoría de las tumbas. Una excepción significativa es la de Prudenci Rabell, de 1887, en la 14C2. La estatua que ornamenta su bóveda es realmente muy sencilla, con una virgen Dolorosa encima de una base discretamente decorada. Pese a que desconocemos si fue el mismo difunto quien lo encargó, el conjunto encaja con el que parece fuera el carácter de Rabell y su apuesta reformista. Poco tiene que ver con el conjunto escultórico que acompaña a la cripta de la familia Baró, Marqueses de Santa Rita y Vizcondes de Canet. Situada en la 11C2, justo en la intersección de las calles 7 y D, frente a la de Josep Gener, este proyecto se realizó en 1883 cuando el segundo marqués, José Nicolás Baró y

Jiménez, adquiere el terreno y traslada -desde el nicho donde estaban enterrados provisionalmente- los despojos del padre, fallecido en 1878.

Este terreno sepulcral está cerrado mediante un muro de perímetro con motivos cuatrilobulados, realizado en mármol de Carrara. El acceso a la cripta, se practica bajo una capillita en la zona derecha del terreno. Tras esta, se alza un conjunto escultórico en el que dos ángeles idénticos, orantes y arrodillados, custodian un elemento central de cuatro cuerpos, del que destaca un pináculo cubierto con telas y una guirlanda de flores. Por encima, coronándolo, una urna funeraria de bronce decorada con flores. Llama la atención el bajorelieve representando dos manos unidas en saludo de maestro masón de grado 3, justo bajo el escudo con el apellido del difunto.

El conjunto escultórico de la bóveda de Conill es una reproducción de los conocidos león y ángel plañideros de la tumba de la Archiduquesa M. Cristina en Viena, obra del célebre escultor italiano del neoclasicismo Antonio Canova⁸ (Figura 5). Las figuras se hallan reposando en una base de tres niveles, sobre la que se erige una cruz, lejos por lo tanto de la innovadora estructura triangular por la que optó Canova en su momento, y por la que la historiografía del arte le considera el renovador de la tipología de monumento funerario neoclásico, rompiendo con la tipología berniniana, que había imperado desde el Barroco. En la obra de Canova, el ángel y el león forman parte de un programa iconográfico que alude a la fugacidad de la vida y a la ubicuidad de la muerte. En la necrópolis Colón, las figuras, descontextualizadas, pierden este simbolismo, viéndose reducidas a funcionar como meras alusiones al dolor causado por la muerte.



Figura 5. Conjunto escultórico del sepulcro Conill.
Foto: las autoras, 2016.



Figura 6. Monumento en honor a los bomberos.
Foto: las autoras, 2016.

Monumentos

Nos parece importante resaltar que uno de los monumentos más destacados de la necrópolis – por acoger el mayor número de alegorías funerarias y ser, además, el de mayor altura- fue proyectado por un escultor catalán, Agustí Querol, junto con el arquitecto español Julio Zapata. Se trata del monumento erigido en honor a los bomberos que pere-

8. Ya destacado por Bazán, 1994, p.146.

cieron en el incendio desencadenado en la Habana el 17 de mayo de 1890, en el almacén de ferretería Isasi, situado en el cuartel NO- cuadro 8 (Figura 6). El diseño corrió a cargo de Querol y Zapata después de ganar un concurso donde participaron veintidós escultores de Europa y de América (“Nuestros grabados”, 1891). Las obras se iniciaron el 19 de diciembre de 1892, bajo la tutela del Maestro Francisco Astudillo (Rodríguez Ortega, 2011, p. 167), y hubieron de pasar diversos años antes de inaugurarse, por fin, el 14 de agosto de 1897. La crítica del momento se mostró entusiasta con el resultado final, esgrimiendo que se trataba de un “monumento de gran importancia artística debido á la poderosa inspiración del laureado escultor D. Agustín Querol.” (“Un monumento...1897, p. 1).

Su riqueza iconográfica resulta realmente destacable⁹. Situados en el cuerpo del monumento se hallan los veintiocho nichos de las víctimas, cobijados por arquerías, cuyo retrato se destacará en su respectivo medallón tallado en mármol y acompañado por una hoja de palma, en ilusión a la inmortalidad. Cabe añadir que Agustín Querol, al no dar con la foto de una de las víctimas, Juan Vilar, decidió tallar su rostro, perpetrando así su propia gloria.

En un segundo nivel hallamos una cornisa, sobre los extremos de la cual descansan cuatro figuras femeninas que representan diferentes alegorías. Éstas muestran un excelente trabajo con el material por su detallismo en los rostros y los pliegues de las ropas, así como su buena ejecución. La Abnegación – que parece que vista un hábito- se encuentra acompañada por un pelícano que cuida de sus crías, al igual que hace Cristo con la humanidad; y, del mismo modo que éste, si hace falta, el pelícano nutre sus crías con su propia sangre y carne. En sus manos observamos un crucifijo y un ramo de lirios, en alusión a la pureza. En lo concerniente a la alegoría del Heroísmo, ésta se nos muestra con los brazos extendidos, portando sus atributos más emblemáticos que nos remiten a la gloria eterna y a la inmortalidad: la corona y la rama de laurel. Su carácter guerrero se refuerza por el casco que cubre su cabeza y por la espada que descansa sobre sus muslos. Por su parte, el Dolor, cuyo rostro apenas vislumbramos a causa del manto que cubre su cuerpo, lleva una antorcha invertida y una corona de amapolas, símbolos del carácter efímero de la vida y del sueño eterno, respectivamente. Finalmente, el Martirio, encorvada y melancólica, porta la palma que la caracteriza y el crismón, anagrama de Cristo, colgando de su cuello. Este segundo cuerpo acaba rematado por una soberbia columna, a modo de obelisco, donde se hallan artísticamente colocados varios trofeos formados con útiles y herramientas de los bomberos. En el capitel además figuran diversos escudos, como el de España, de Cuba o el del Cuerpo de Bomberos.

El remate final lo constituye la imponente figura del Ángel de la Fe, la cual sostiene en brazos a un bombero desfallecido, mientras levanta a los cielos la mano izquierda, entregando la vida heroica. Cabe añadir que una versión en yeso de dicha figura fue expuesta en la Exposición General de Bellas Artes de 1897, celebrada en Madrid (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes*, 1897, número cat. 1279).

A nivel estético, Querol nos muestra su habilidad en la configuración de las formas y los detalles. Su factura cuidada se refleja en la magnífica ejecución de las expresiones, las

9. Parte de la información reseñada en el siguiente análisis iconográfico procede de “Nuestros grabados”, 1891 y de Rodríguez Ortega, 2011, p. 167-168).

posturas y los pliegues de los ropajes. Pese a las reminiscencias realistas de su estilo, las figuras del Dolor y del Martirio se enmarcan en la introspección y la languidez propias de la escultura funeraria simbolista. El académico y arquitecto catalán de la época Manuel Vega i March, inscribe buena parte de los monumentos ejecutados en América por Querol, en una segunda fase o etapa dentro de su trayectoria: “La tendencia realista de su arte no mengua en esta nueva producción, pero se supedita, en la idea total, en el completo de la composición artística, a las cualidades imaginativas de que el autor hace espléndido derroche” (Vega, 1906, p. 195).

Conclusiones

En primer lugar, se evidencia que los personajes destacados de esta comunidad catalana en la Habana se conocen y relacionan entre ellos en la ciudad de los vivos, como también en la de los muertos. Los historiadores especialistas en la cuestión han demostrado que los catalanes establecidos en la isla tendían a situarse en gremios profesionales similares, entre los que destacan el comercio, y el tabaco. Por motivos socioculturales, pero sobre todo económicos, establecen lazos matrimoniales en el seno de su comunidad, que se alargarán durante generaciones. Estarán juntos en vida, pero también más allá. Situarlos en la calle de los catalanes o en su cercanía no deja de ser también una cuestión de política, y de prestigio, de representatividad, de pertenencia a un colectivo con el que uno desea identificarse. La alta concentración de entierros de catalanes a finales de siglo XIX y principios del XX en las parcelas del camposanto que están entre las calles 9 y 1, y F-B, tiene que ver con la propia expansión del cementerio, pero también con elecciones conscientes. Y, entrado ya el siglo XX, cuando el sentimiento de colectividad -o prestigio que esta identidad reportaba-, fue disipándose, los sepulcros de los catalanes y sus descendientes se dispersaron por las distintas zonas del camposanto.

A través de los diferentes grupos escultóricos del camposanto observamos una consideración diversa de la figura del ángel de la muerte, que habitualmente los acompaña o preside. Este personaje celestial asume la función de acompañar el alma durante su tránsito de la tierra hasta su destino final, y resulta interesante observar su desarrollo y transformación¹⁰. Derivado de la tradición cristiana, ya durante el siglo XVIII, el ángel se había acabado asimilando, positivamente, con la misma imagen de la muerte. Sin embargo, a finales del siglo XIX, en el marco del movimiento simbolista, éste no solamente llegará a adoptar la apariencia de una dulce figura femenina, sino que perderá sus alas para convertirse, no tanto en un referente religioso, sino en un símbolo laico que refleja estados de ánimo y una concepción de la muerte mucho más íntima y personal. De ahí que veamos figuras femeninas – como la que ahora presentamos- reclinadas con abatimiento, cubiertas – o no- por un manto, y sumidas en la introspección o la melancolía.

Por otra parte, estudiando los linajes de las familias enterradas aquí antes de 1900, se observa que habitualmente sus fortunas son nuevas, dicho de otra forma, muchos de ellos son advenedizos, hechos a sí mismos, *self-made men*. Pensamos que ello quizá explique los formatos que eligen para sus mausoleos y los programas escultóricos inscritos en éstos, si los hay. Sin alusión ni a la profesión, ni a la estirpe –que es inexistente o incipiente, en el

10. Sobre este tema, aplicado al ámbito catalán, véase Freixa y Oliva, 2018.

mejor de los casos. Por lo general, estamos ante figuras poco arriesgadas, convencionales, o réplicas de conjuntos ya existentes. Gener y Batet o Conill son un buen ejemplo. Nótese la gran diferencia entre el mausoleo que el primero encarga en La Habana y el comisionado en Barcelona por su esposa, quien procede de un linaje aristocrático. Todo ello podría explicar también por qué el referente, en cuanto a escultura, es Europa. Es un fenómeno idéntico al que detectamos en otros países americanos, como México, Argentina o Chile, siendo las causas distintas en cada nación, pero cuyo denominador común suele ser la falta de tradición local y el prestigio internacional del que goza todavía entonces el arte europeo, en particular el italiano y el francés.

Referencias bibliográficas

- Bazán De Huerta, M. (1994). *La escultura monumental en La Habana*. Extremadura, España: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.
- *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes 1897* (1897). Madrid, España: Celestino Apaolaza.
- Freixa, M. y Oliva, M. (2018). L'àngel de la mort: una anàlisi a l'entorn de l'escultura funerària del Modernisme. En C. Rodríguez-Samaniego y I. Gras Valero (eds.), *Modern Sculpture and the Question of Status*. Barcelona, España: Universitat de Barcelona. Epub. en línea: <<http://www.edicions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812>>. [15-11-2021].
- Julián, I. y Cadafalch, C. (1995). El monumento a las víctimas de la Ferretería Isasi en el cementerio Colón de La Habana. *Millars: Espai i historia*, 18, 1995, pp. 37-54.
- Laguna Enrique, M. E. (2010). Neoclasicismo, cementerios e ilustración en Cuba en las primeras décadas del siglo XIX. *El Futuro del Pasado*, 1, pp. 541-555.
- Laguna Enrique, M. E. (2016). *El museo nacional de bellas artes de la habana y la colección de retratos de la pintura española del siglo XIX*. La Habana, Cuba: CEXECI.
- Martí, C. (1920) *Los catalanes en América (Cuba)*. Barcelona: Minerva, 1920.
- Nuestros grabados. (14 de diciembre de 1891). *Ilustración artística*, 520, p. 798.
- Oliva, M. y Alabern, M. (2019). Redescobrint l'obra escultòrica dels germans Vallmitjana als cementiris catalans. En Ramon Dilla y Maria Torras (eds.), *Els Vallmitjana i l'escultura moderna a Catalunya*. Barcelona, España: Universitat de Barcelona - Seminari Conciliar de Barcelona -Ajuntament de Barcelona, 2019, 239-258.
- Pani, A. J. y Mariscal, F. (2007). *El Palacio de Bellas Artes*. México DF: Cultura.
- Pérez, I. (2018). *Evolución de la arquitectura funeraria en el cementerio Cristóbal Colón de la Ciudad de La Habana desde su fundación hasta la década de 1950*. Trabajo de Diploma. Cuba: Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas.
- Quesada, A. M. (1992). La obra de Paolo Tricornia di Ferdinando en Gran Canaria. En: *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte, pp. 585-594.
- Rodríguez De Azcoitia, M. (2014). *La labor de las Casas Marmoleras en el arte funerario habanero: su presencia en el Cementerio Cristóbal Colón*. Trabajo de Diploma. La Habana, Cuba: Universidad de La Habana.
- Rodríguez De Azcoitia, M. (2017). Reviviendo el pasado a través del mármol. Algunas de las casas marmoleras que contribuyeron a fomentar el patrimonio artístico y arquitectónico del Cementerio Cristóbal Colón. *Revolución y cultura*, 3-4, pp.74-83.
- Rodríguez Ortega, I. E. (2011). *De Cataluña a Cuba ¡Hacer las Américas!*. Vigo, España: Grupo de Comunicación de Galicia en el Mundo.
- Rodríguez Ortega, I. E. (2018). Un índex de la presència lloretenca en l'emigració a Cuba. *Sesmond*, 14, pp.14-17.
- Ruiz, S. (2015). *El asociacionismo español en Cuba. Un encuentro de identidades: el caso catalán (1840-1940)*. Tesis doctoral. Sevilla, España: Universidad Pablo de Olavide de Sevilla.
- Tornero, P. (1989). Comercio colonial y proyección de la población: la emigración catalana a Cuba en la época del crecimiento azucarero (1790-1817). *Boletín americanista*, 39-40, pp. 235-264.
- Un monumento (19 de agosto de 1897). *El Día* (Madrid), p. 1.
- Vega, M. (1906). Triunfo de Agustín Querol. *Arquitectura y Construcción*, 168, pp.194-196.

En línea

- Verni, J. Alberto “Los emigrantes catalanes. Los comerciantes. Los primeros industriales tabaqueros de Cuba”. En línea: <http://www.jaberni-coleccionismo-vitolas.com/1C.5.01-Grandes_Tabaqueros_La_Emigracion_Espanola_a_Cuba.htm#EmigrantesCatalanes>. [15/11/2021]
- Mercader, Alvira Marie , El simbolismo masónico en el Cementerio judío de Coro (Masonic symbolism at the Jewish cemetery of Coro). Centro de Investigaciones Históricas “Pedro Manuel Arcaya” (CHIPMA), Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda <https://fdocuments.ec/document/el-simbolismo-masonico-en-el-cementerio-judio-de-coro.html>

ARQUITECTURA MODERNISTA EN LA HABANA

¿OBRA DE CATALANES?¹

BARBARA BEATRIZ LAFFITA MENOCAL²

Resumen

En La Habana, entre 1905 y 1920 aproximadamente, se erigieron edificaciones con los códigos del *Modernisme català*. Uno de los aspectos poco estudiados al respecto es la relación entre ejecutante y comitente, pues, sin un análisis concienzudo de la comunidad catalana radicada en esa ciudad, se enfatiza en la importancia de la procedencia y/o ascendencia de las partes antes mencionadas, en la elección de los códigos modernistas. Así el presente trabajo, primer acercamiento al tema, pretende desentrañar si la procedencia y/o ascendencia de los comitentes y los encargados de materializar el proyecto incidió en la adopción del *Modernisme català* como elemento identitario o si más bien se trataba de un criterio de gusto. Todo ello sin perder de vista la complejidad del periodo a partir de la comunión de diversos estilos arquitectónicos, la aparición de nuevos barrios residenciales, la relación –en múltiples ocasiones tirante– entre profesionales titulados y no titulados.

Palabras claves: Arquitectura, La Habana, Modernismo catalán, impronta

Desde finales de la segunda década de la centuria pasada se ha abordado la impronta del Art Nouveau, y más específicamente de la variante del *Modernisme català*, en la arquitectura habanera de los dos primeros decenios del siglo XX. Ciertamente, la presencia catalana aparece casi como una constante en la mayoría de los estudios: en los más lejanos en el tiempo predomina el desprecio por la labor de los artífices catalanes, y a partir de los sesenta comienza a operarse un giro en el cual son justipreciados de manera más positiva

1. El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación *Formació dels Mestres d'Obres a Catalunya. Aresta desconeguda de l'empremta del Modernisme català a Cuba*, realizada por la autora entre febrero y junio del año en curso, gracias a la obtención de una de las *Borses d'Estudi Generalitat de Catalunya*, concedidas por el *Institut d'Estudis Catalans* en 2020.

2. Profesora Auxiliar. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. En 2009 se licenció en Historia del Arte, en la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. Allí comenzó a impartir las asignaturas de Arte Africano y Arte Español desde septiembre de 2009 y 2010, respectivamente, hasta la actualidad. Próximamente debe inscribir su investigación doctoral: “Representación de los niños en los largometrajes de ficción realizados por cineastas del África subsahariana”. Posee la categoría docente principal de Profesora Auxiliar. Desde 2015 se desempeña como Presidenta de la Cátedra de Cultura Catalana de la Universidad de La Habana y Responsable Académica del Lectorado del Instituto Ramon Llull en La Habana. Ha realizado tutorías de Tesis de Grado sobre temas relacionados con las asignaturas que imparte. Ha presentado ponencias en eventos nacionales e internacionales. Artículos suyos se han publicado en las revistas especializadas y sitios online. Fue una de los coordinadores del libro *Cuba y Cataluña: encuentro de pueblos y culturas*. Email: beatriz@fayl.uh.cu

los elementos que ponen de manifiesto, en el ámbito arquitectónico, los estrechos lazos entre Cataluña y Cuba –si bien la mayoría de los ejemplos analizados se localizan en La Habana–. En textos que ha devenido medulares, la huella catalana es evidenciada en las soluciones de naturaleza formal que remedan a figuras de renombre como Antoni Gaudí i Cornet, Lluís Domènech i Montaner y Josep Puig i Cadafalch (Rodríguez, 1998, p. 78; Cabré, 2004, p. 90; Mestre, 2015, p. 34); o en el impacto de la comunidad de emigrados catalanes, en el papel de comitentes y/o en su intervención en uno o todos los pasos del proceso constructivo:

[...] en ocasiones los nombres de sus propietarios no permiten dudar respecto al origen y la causa que permitieron su erección. Aixalá, Crusellas, Nonell, Barceló, Tarruell y Bosch [...] Nombres destacados y recurrentes en la actividad constructiva del país en esos años fueron los de Mario Rotllant, Narciso Bou y Ramón Magriñá como proyectistas; los de Cayetano y Juan Tarruell, Pedro Viñas, Juan Roig, y Ortoll i Pi como contratistas; así como las firmas Balles-teros & Cía. o La Artística, especialistas en vidrios emplomados; La Constructora Moderna, El Arte Moderno y Rovira & Cía., suministradores de materiales de construcción; Art Nou, tapicería de Felip Bargalló, y la Carpintería Moderna de Bartolomé Berenguer; la fábrica de azulejos y mosaicos de Ramón Planiol, la Ros y Novoa, de muebles, así como los talleres de ornamentación de cemento y yeso de Baltasar Ustrell [...] Si la influencia recibida por un movimiento o estilo se define por la semejanza de los ejemplos locales a determinados modelos foráneos, y se refuerza por la procedencia de los autores y promotores de las obras, no cabe duda de que el Art Nouveau cubano mucho le debe al modernismo catalán (Rodríguez, 1998, pp. 78-79).

En efecto, la herencia catalana expresada por Rodríguez a partir de apellidos de una parte considerable de los responsables del capítulo “modernista” de la arquitectura habanera, impulsa a la formulación de varias interrogantes: ¿Eran catalanes la mayoría de los artífices y comitentes? ¿Cuál fue la participación real de la comunidad catalana en la edificación de inmuebles modernistas? ¿Son marcadamente modernistas los motivos decorativos?

Como han apuntado varios historiadores cubanos y extranjeros³, la comunidad catalana que emigra hacia Cuba entre 1902 – 1928, aproximadamente, fue la mayor de todas las oleadas que desde Cataluña se desplazaron hacia la mayor de las Antillas. Aunque fue superada en número por otros colectivos hispanos, su impacto en la vida económica, cultural y política fue considerable, principalmente en la capital cubana. Así, es probable que el protagonismo ostentado en ciertos rubros, como por ejemplo el de la construcción, incidieran en la percepción de una presencia mayoritaria y a veces exclusiva. Al respecto resultan reveladoras las reflexiones del investigador Carlos Venegas:

[...] Una gran parte de las obras art-nouveau [sic] fue realizada por maestros cubanos del oficio, que estaban en contacto con fuentes de información más amplias como las revistas europeas. La participación del maestro de obras de Barcelona parece haber sido numéricamente

3. Los especialistas cubanos María del Carmen Barcia y Alejandro García hacen un interesante recorrido por los principales textos que han abordado la migración hispana a Cuba en su trabajo Una introducción necesaria para el estudio de la inmigración de españoles a Cuba y sus asociaciones (pp. 25-47). Cfr.: B. Laffita, C. García y A. Sánchez (Comp.). (2013). *Cuba y Cataluña: encuentro de pueblos y culturas*. La Habana: Editorial UH.

exagerada por afirmaciones poco comprobadas. [...] los maestros de obras catalanes consignados en el registro consular entre 1900 y 1926 no pasaron de tres (Venegas, [1996] 2002, p. 32)⁴.

De aquí revisten especial interés dos aspectos estrechamente relacionados con los artífices: la magnitud de la presencia catalana y la seriedad de los datos. Con respecto a esto último, ciertamente la mayoría de los investigadores no incluye las fuentes de archivo que corroboren la nacionalidad catalana de los creadores y/o de los propietarios de inmuebles o de negocios cuyos productos eran imprescindibles para la edificación de obras Art Nouveau / Modernistas. Un apellido catalán no garantiza un conocimiento de primera mano de las obras erigidas en Cataluña, y más específicamente en Barcelona. Sin referencias documentales y/o análisis mucho más exhaustivos de los hasta ahora realizados es discutible que los motivos modernistas se deban, mayoritariamente, a la presencia catalana. Máxime cuando artífices cubanos –en fechas más tempranas que sus homólogos catalanes– erigieron edificaciones según los códigos del Art Nouveau / Modernismo. Y es que estos –según opina una parte considerable de la comunidad cubana de especialistas– llegaron a través de publicaciones periódicas especializadas que circulaban en Cuba (*Arquitectura y construcción, Arquitectura moderna, Motifs d'Architecture et de Sculpture, L'architettura italiana y Edilizia moderna*; Capablanca, 1991, p. 192) e incluso de arquitectos formados en el extranjero, especialmente en España. Personalmente no comparto este último criterio ya que dichos arquitectos, bien pocos en el arco temporal a estudiar, no fueron dados a emplear el Art Nouveau / Modernismo.

A partir del cruce de información de diversas fuentes sobre el Art Nouveau / Modernismo en La Habana, referidas en la bibliografía, se ha llegado a un listado general de artífices, activos en La Habana, en las dos primeras décadas del siglo pasado: Albert Cruselles, Alberto de Castro, Arturo Marqués Marqués, Eugenio Dedirot Recolin, Federico de Arias Rey, Francesc Pujol i Massip, Francisco Anastasio, Francisco Ramírez Joso, Hilario Julián del Castillo Avilés, Ignacio A. de la Vega Ramonteu, Ignasi Mas Morell, Jaime Cruanyas Feliú, Jaime Villalba Bellido, Joan O. Tarruell, José Joaquim Bosch Avilés, Joaquín Codina Cortés, José Mato Requeijo, José Tomás Rodríguez Calzada, Josep Planes Rivas, Juan Iduatey, Lorenzo Rodríguez, Mario Rotllant i Folcarà, Narcís Bou, Pedro Iduate Petit, Pedro José Ventura Valls Losté, Ramon Magriñà i Martí y Tomás Bustillo Lévola. La consulta de dos de los Anexos del libro *Apuntes para una historia sobre los constructores cubanos* de Lillian Llanes ha permitido comprobar quienes de ellos habían cursado estudios en Cuba, como maestros de obras y/o arquitectos, y quienes revalidaron aquí sus títulos. Del resto, un grupo reducido de artífices se formó en España; mientras que, de la casi decena faltante ha sido imposible encontrar cuáles fueron los estudios cursados (Figura 1). No aparecen consignados en la lista elaborada por Bassegoda como parte de los Anexos de *Los maestros de obras de Barcelona*. En este sentido tampoco arrojó resultados la revisión de archivos, mayoritariamente catalanes, con fondos en línea⁵. Es por ello que, cuando no

4. La actual situación epidemiológica ocasionada por la pandemia, sumada a la escasa digitalización, complejizan las pesquisas en el Archivo Nacional de Cuba, en donde aún no se han podido revisar la totalidad de planos, ni corroborar los datos sin referencia mencionados por distintos investigadores. Tampoco ha sido posible consultar documentos referenciados, como por ejemplo este que menciona Venegas, quien no especifica los nombres de esos tres maestros de obras.

5. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB), Arxiu Nacional Catalunya (ANC), Catàleg Col·lectiu de les Uni-

haya constancia documental de la titulación, se preferirá hablar de “autores”; una parte nada despreciable de la bibliografía les adjudica titulaciones de maestros de obras, e incluso arquitectos, sin referenciar las fuentes.

La Habana	Cataluña	Sin identificar
1. Alberto de Castro/ MO	1. Federico de Arias Rey/ A	1. Albert Cruselles
2. Arturo Marqués Marqués/ MO	2. Ignasi Mas Morell/ A	2. Francisco Anastasio
3. Eugenio Dedió Recolin/ MO y A	3. Mario Rotllant i Folcarà/ Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona	3. Jaime Cruanyas Feliú
4. Francesc Pujol i Massip/ MO		4. Jaime Villalba Bellido
5. Francisco Ramírez Joso/ MO		5. Joan O. Tarruell
6. Hilario Julián del Castillo Avilés/ MO y A		6. Juan Iduatey
7. Ignacio A. de la Vega Ramonteau/ MO y A	4. Ramon Magriña i Martí/ Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona	7. Lorenzo Rodríguez
8. Joaquín Codina Cortés/ MO		8. Narcís Bou
9. José Joaquim Bosch Avilés/ A		9. Pedro José Ventura Valls Losté
10. José Mato Requeijo/ MO		
11. José Tomás Rodríguez Calzada/ MO		
12. Josep Planes Rivas/ MO		
13. Pedro Iduate Petit/ MO		
14. Tomás Bustillo Lévola/ MO		

Figura 1. Formación de los artífices activos en La Habana en las dos primeras décadas del siglo XX: Maestros de Obras (MO) y Arquitectos (A). Elaboración propia.

En entrevista realizada durante el desarrollo de la investigación, el arquitecto cubano Orlando Inclán, coordinador cubano de la Red Art Nouveau, afirmaba que es notable la calidad técnico-constructiva de los edificios Art Nouveau / Modernistas habaneros. Seguramente ello, entre otros factores, incidió en que se incrementaran los encargos recibidos, así como que merecieran el calificativo de “maestros”. Sin embargo, no debe perderse de vista lo que en aquel momento significaba no poseer esa titulación, lo cual permitiría comprender, en parte, el tratamiento despectivo –que pervivió durante varias décadas– con el que arquitectos e ingenieros cubanos se referían a los autores catalanes y sus creaciones. Aunque con el advenimiento de la República se intentaron eliminar las irregularidades que posibilitaban a constructores “prácticos” asumir la dirección de proyectos, la insuficiencia de profesionales titulados –arquitectos, maestros de obras y constructores civiles–, entre otros aspectos, incidió en que pervivieran las usanzas de la etapa colonial. Y no fue hasta que se incrementaron los egresados de la Universidad de La Habana que se inició una cruzada por hacer velar las leyes establecidas, sobre todo después de la fundación del Colegio de Arquitectos en 1916 (Bay Sevilla, 1947).

Llilian Llanes, en el libro antes referido, explica de manera inmejorable las contradicciones entre titulados y prácticos, tanto en el periodo colonial como en el republicano, y el fenómeno de los firmones –facultativos que vendían su firma, ya que los proyectos

versitats Catalanes (CCUC), Col·legi d'Aparelladors, Arquitectes Tècnics i Enginyers d'Edificació de Barcelona (CAATEEB), Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), DIALNET, Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani (GRACMON), Plan Maestro, Revistes Catalanes amb accés obert (RACO), Reial Acadèmia Catalana Sant Jordi, Réseau Art Nouveau Network, Ruta Europea del Modernismo y Universitat Politècnica Catalunya (UPC).

no eran aceptados sin la supervisión de un profesional titulado—. Nada de lo que apunta permite inferir que la comunidad de constructores catalanes fuese especialmente atacada; pero es lógico que si estos autores no tenían la titulación, fueran blanco de las campañas. De la siguiente manera resume Tate Cabré lo que acontecía por aquel entonces:

El movimiento recibe elogios desde sus inicios, y no solamente por parte de la colonia catalana –un dirigente municipal propone rebajar los impuestos del Palacio Cueto por su magnificencia–, pero también es muy denostado, y a veces se deniegan permisos de obra simplemente porque al responsable de turno no le gusta el estilo del proyecto presentado. La estocada final se la asesta la creación del Colegio de Arquitectos en 1916 y sus campañas, lideradas por Luis Bay Sevilla, contra los maestros de obra, a quienes se acusa de intrusismo profesional, y contra los firmones ... (Cabre, 2004, p. 90).

Como bien apunta Cabré la recepción de la impronta del Modernisme català se ve atravesada por la convivencia de aceptación y rechazo *in crescendo*. Lo primero evidenciado en el ejemplo que cita la autora, la deferencia propuesta para con el Palacio Cueto de Arturo Marqués Marqués (maestro de obras por la Escuela Profesional, 1899; Llanes, 1986); mientas que el suceso referido para poner de manifiesto lo segundo, posiblemente fuese el rechazo⁶, en 1913, de la solicitud de licencia presentada por José Planas y Rivas (también maestro de obras por la Escuela Profesional, 1899; Llanes, 1986). En ambos casos se trata de profesionales titulados –con lo cual se verifica que no solo los “prácticos” fueron objeto de desaprobaciones– y de obras que apelan a claros códigos del Art Nouveau, por lo cual se puede inferir que el beneplácito o no que provocan ese tipo de edificaciones no reside en el estilo en sí; sino más bien en determinadas obras y, posiblemente, en los gustos de quienes debían autorizar las ejecuciones. Esto último se refuerza si se tiene en cuenta que el proyecto denegado a Planas y Rivas es bastante parecido a un inmueble que el propio maestro de obras ya había erigido en 1907 (Figura 2).



Figura 2. Casa de José María Espinosa (1907), de la autoría de José Planas y Rivas; fotografía de la autora. El plano del edificio cuya solicitud de licencia fue denegado puede encontrarse en la p. 83 del libro *La Habana, arquitectura del siglo XX*.

6. Eduardo Luis Rodríguez, en el capítulo que dedica al Art Nouveau en su libro *La Habana, arquitectura del siglo XX* explica detenidamente dicho acontecimiento. (Rodríguez, 1998, pp. 83-84).

Y, ¿cuáles eran los paradigmas de los arquitectos de la Isla, egresados de la Universidad de La Habana? La respuesta puede encontrarse en el artículo *El arquitecto cubano y sus enemigos los propietarios y contratistas*, de la autoría de Hilario del Castillo Avilés (graduado de maestro de obras en 1898 y de arquitecto en 1909; Llanes, 1986), publicado en julio de 1915 en la revista de la Sociedad Cubana de Ingenieros. Llanes (1986, p. 46) lo resume de la siguiente manera:

A. Que los órdenes considerados como clásicos (griego y romano) podían ser utilizados sencillos o enriquecidos con adornos; podían ser empleados en la totalidad de los edificios o en sus partes principales.

B. Que para las construcciones consideradas ‘graves y severas’ se debían utilizar siempre los órdenes griegos sin adornos.

C. Para las ‘agradables y risueñas’ convenía emplear, fundamentalmente, los órdenes romanos, ‘cuyas proporciones eran más esbeltas y sus molduras más delicadas’.

D. Que en los edificios de mediana importancia tenían mejor uso los órdenes toscano o dórico griego, más macizos que los anteriores.

E. En los edificios de mayor importancia, tanto públicos como particulares, se debía utilizar el dórico romano, el cual representa un término medio entre el toscano y el dórico griego, y los más elegantes, además de las mayores posibilidades de adaptación que ofrecía, según se enriquecieran o no las metopas, o se suprimieran o no los triglifos.

F. El orden corintio, noble y bello, cargado de multitud de esculturas, no debía figurar más que en templos, palacios o edificios de primer orden.

G. En los interiores se debía utilizar el jónico, por ser alegórico en todas sus partes, pudiéndose utilizar, preferentemente, en las salas y galerías para reuniones y otras funciones.

Así, es fácilmente entendible la animadversión que la decoración Art Nouveau / Modernista pudo haber provocado en muchos de los profesionales cubanos. De hecho, en ese mismo artículo, del Castillo se refiere a la impronta del *Modernisme català* de esta manera:

[...] Referente al estilo arquitectónico que adoptan estos señores nada hay que decir, pues eligen el más extravagante y raro y gozan recargando notablemente sus fachadas, pintándolas con colores vivos y llamativos a cuyo estilo titulan ‘modernismo catalán’ que más propiamente debe llamarse ‘barbarismo catalán’; bien entendido que me refiero a las fachadas que soportamos en la Habana, pues en honor de la verdad en Barcelona he visto fachadas modernistas tan bien estudiadas y convenientemente dispuestas que forman un conjunto armónico y agradable... (Castillo, H. del, 1915, p. 268).

Aunque en octubre de 1915 la revista de la Sociedad Cubana de Ingenieros incluye, como parte de su galería arquitectónica –clara muestra de distinción– el Palacio Velasco-Sarrá, obra de 1912 cuya autoría corresponde a José Mato Requeijo⁷ y Francisco Ra-

7. Graduado de maestro de obras en 1889 (Llanes, 1986).

mírez Joso⁸ (por cierto, dupla de artífices no catalanes) y considerada en la actualidad como uno de los exponentes más suntuosos del Art Nouveau / Modernismo en La Habana, lo que irá primando hacia los inmuebles que representan al estilo, de una manera cada vez más enconada, será el rechazo. A la altura de 1929, momento en el que desde hacía años se había reducido considerablemente el número de edificaciones que siguieran esos códigos, Raoul Otero, Arquitecto Consultor de la Secretaría de Obras Públicas, se expresa en los siguientes términos:

[...] Por toda La Habana y por toda la Isla se difunde el estilo que llamamos modernismo catalán, que penetra no ya en la vivienda privada, sino en el edificio público y más aún en el religioso, dejándonos como recuerdo de aquellos tiempos la iglesia del Vedado, que arquitectónicamente es un verdadero desaguizado (Otero, 1929, p. 226).

Como norma, la bibliografía sobre el Art Nouveau / Modernismo en La Habana se interesa en casos paradigmáticos, por lo que, como se comentaba para el caso de los autores, ha sido preciso el cruce de información de distintas fuentes para arribar a un listado general de obras. En él no aparece la iglesia mencionada por Otero ya que no ha sido catalogada como Art Nouveau / Modernista por ninguno de los autores consultados. Ello, aunado a recorridos realizados por la ciudad donde se han detectado otros inmuebles susceptibles de ser catalogados como Art Nouveau / Modernistas permiten vislumbrar que se está en presencia de un fenómeno de magnitudes mucho mayores de las que se conocen. Asimismo las revisiones en curso en el Archivo Nacional podrían arrojar datos reveladores que permitan arribar a conclusiones bien diferentes de las ya asentadas en las últimas décadas a partir de revisitaciones puntuales; sin embargo se cree prudente proseguir con estas reflexiones en aras de llamar la atención sobre el estudio de un patrimonio cada día más deteriorado y cuyo conocimiento es vital para comprender mejor algunos de los vericuetos de la historia de la arquitectura republicana en Cuba.

Una vez expuestos algunos de los principales criterios que han coadyuvado a la idea del peso de la impronta catalana en la producción Art Nouveau / Modernista en La Habana, se puede pasar, más que a responder las interrogantes planteadas al inicio, a establecer algunas pautas que podrían ayudar a encontrar repuestas.

El cruce de información antes mencionado, además del listado de artífices en activo ha permitido elaborar el de obras y comitentes. Durante dicho proceso se prestó especial interés en recoger los datos referentes a la nacionalidad y procedencia de propietarios y autores, gracias a lo cual se pudieron establecer tres ítems: catalanes (cuando hay referencias documentales que confirman la nacionalidad), origen catalán (aquellos que según refiere la bibliografía eran hijos o nietos de catalanes y que habían nacido en Cuba, así como aquellos con apellidos catalanes de los cuales no haya certeza con respecto a la nacionalidad) y no catalanes (en el caso de estos últimos se sabe con certeza que no son ni catalanes, ni descendientes). Para una visualización más clara de las proporciones los datos han sido reflejados en dos gráficos (Figuras 3 y 4).

Para el caso de los artífices (Figura 3), como puede apreciarse, no predominan los catalanes; y la sumatoria de estos con los de origen catalán representa aproximadamente la

8. Graduado de maestro de obras en 1892 (Llanes, 1986).

mitad de los autores de inmuebles. Entonces, es poco probable que este haya sido otro de los elementos que pudo haber incidido en la percepción del predominio de los catalanes en la edificación de obras de estilo Art Nouveau / Modernistas. Pero cuando se relaciona la cantidad de obras según la procedencia de los artífices (Figura 5) es claramente perceptible el mayor número de inmuebles cuya autoría responde a catalanes; si por demás se perciben de esa manera aquellos erigidos por autores de origen catalán y las sociedades donde al menos uno de los miembros es catalán, la proporción resulta notablemente mayor. Un aporte significativo a ese resultado es la labor edilicia del catalán Mario Rotllant (varios autores refieren que de su autoría son más de 30 obras modernistas, aunque hasta el momento solo se han podido confirmar encontrar unas veinte).

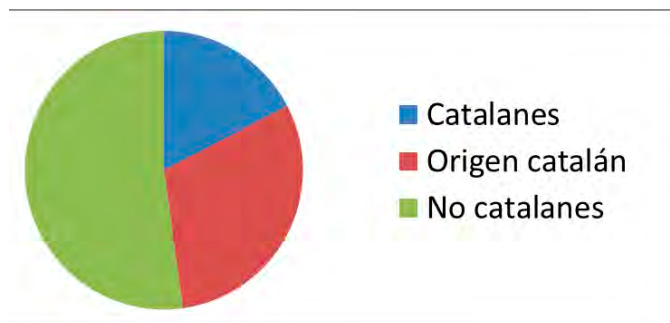


Figura 3. Proporción de artífices. Elaboración propia.

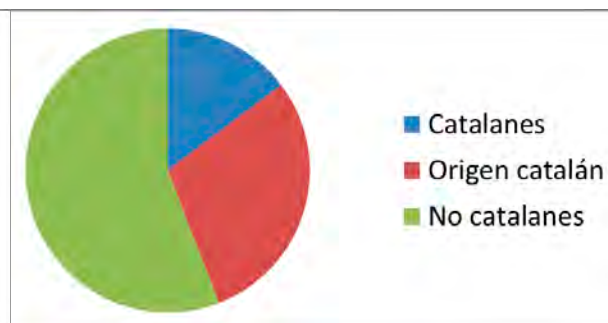


Figura 4. Proporción de propietarios. Elaboración propia.

Con respecto a los propietarios (Figura 4), en términos numéricos, la comunión de comitentes catalanes y de ese origen, tampoco supera al total de los propietarios no catalanes, aunque una parte de ellos eran españoles o tenían ascendencia hispana. Algunos especialistas han entendido como una selección de carácter identitario la adopción del estilo modernista para sus inmuebles; sin embargo, son afirmaciones que ameritan un mayor análisis pues dentro del eclecticismo reinante en aquel momento otras tendencias con reminiscencias españolas (neoplateresco y neomudéjar) llegaron a la Isla y culturalmente podrían estar más cercanas de españoles y descendientes no oriundos de Cataluña.

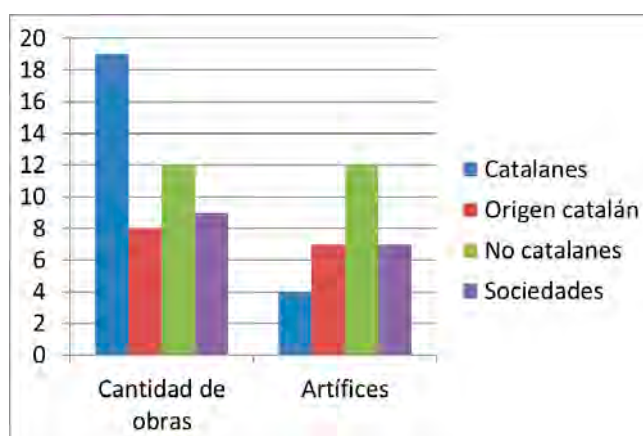


Figura 5. Relación Artífices – Cantidad de obras. Elaboración propia.

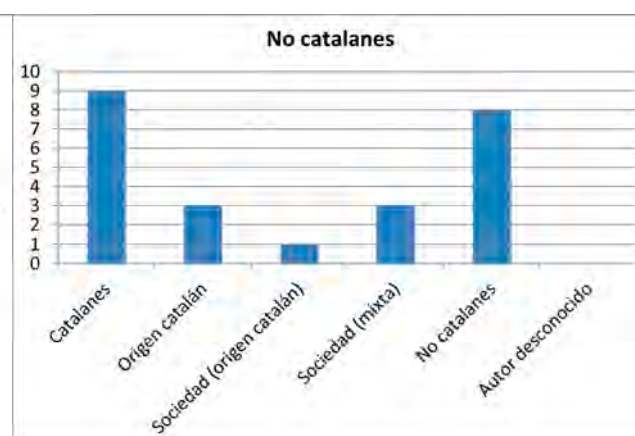


Figura 6. Relación Comitente (no catalán) y Artífice. Elaboración propia.

En aras de dilucidar las cuestiones de paisanismo que pudiera indicar la decantación por la estética Art Nouveau / Modernista, podría ser interesante analizar el comportamiento de la relación comitente-autor, atendiendo a la nacionalidad o ascendencia de ambos. En cuanto a los propietarios no catalanes (Figura 6) y de origen catalán (Figura

7) se percibe cierta preferencia por autores catalanes –más relevante en el caso de los segundos–; aquí incide la cantidad de obras de la autoría de Rotllant. Si por demás, como catalanes son vistos aquellos artífices de origen catalán, pues entonces la proporción es mucho mayor. Aquí debe destacarse otro fenómeno que más que paisanismo pudiera ser una estrategia comercial ya que aquellos comitentes de origen catalán que tienen negocios en el ramo de la construcción le hacen encargos a artífices catalanes y/o de origen catalán. Por último, para el caso de los propietarios catalanes (Figura 8), no se constata, paradójicamente, una preferencia por sus coterráneos. Estas relaciones parecen indicar que la adopción del Art Nouveau, y de su variante Modernista, más que a una cuestión de paisanismo, responde, fundamentalmente, a un criterio de gusto. Ello pudiera reforzarse si se tiene en cuenta lo que apunta la arquitecta e investigadora cubana María Victoria Zardoya (2001) en torno a la considerable presencia de elementos decorativos claramente Art Nouveau en edificaciones eclécticas. De todos modos se considera pertinente un análisis pormenorizado de cada uno de los inmuebles para la confirmación de esta hipótesis.

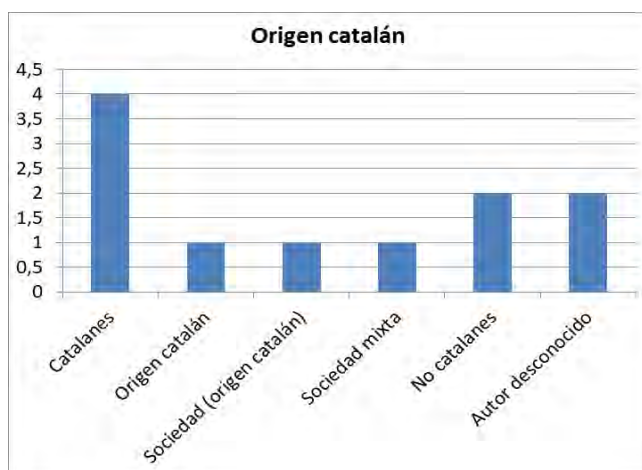


Figura 7. Relación Comitente (origen catalán) y Artífice.
Elaboración propia.

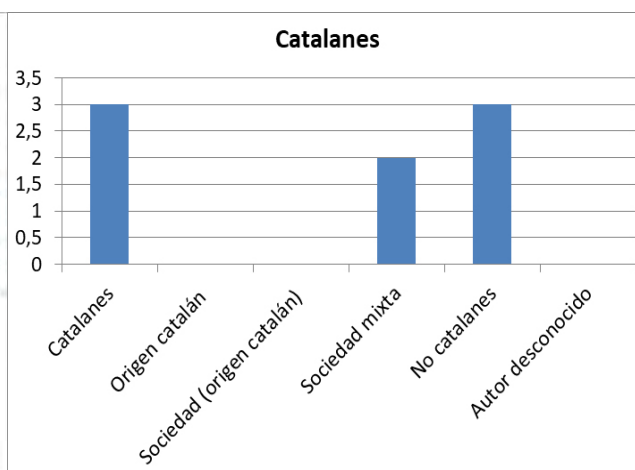


Figura 8. Relación Comitente (catalán) y Artífice.
Elaboración propia.

Asimismo resulta más que pertinente un estudio pormenorizado de la comunidad catalana asentada en La Habana para delinear mejor el alcance de su participación en la edificación de inmuebles Art Nouveau / Modernistas. Ello conlleva un arduo trabajo de archivo; sin embargo las pesquisas realizadas hasta el momento sobre el legado catalán en Cuba permiten acotar pautas cuyo estudio podría arrojar interesantes resultados. En primer lugar, se conoce que muchas de las principales fortunas retornaron a Cataluña y que los capitales que aquí quedaron no representaban un porcentaje mayoritario al interior de la alta burguesía, la cual se decantó por el Eclecticismo. Así, resulta significativo que aparezcan desmarcadas de la historia de la arquitectura modernista habanera familias como las de los Conill o los Gelats; ya que capital suficiente tenían para hacer venir a un arquitecto catalán o encomendar un proyecto de esa índole a algún prestigioso profesional cubano. Mas habría que hacer un estudio pormenorizado al respecto pues con frecuencia sucedía que cuando aparecía un barrio más exclusivo los propietarios se hacían construir nuevas residencias y quizás sí tuvieron algún inmueble Art Nouveau / Modernista. En ese entonces, el vecindario de moda era el actual barrio del Vedado. Que allí no haya prácticamente obras modernistas pone de manifiesto que el Modernismo no se consideró apropiado como vehículo para visibilizar opulencia económica, a la par que símbolo identitario.

Ciertamente, la mayoría de las obras Art Nouveau / Modernistas se encuentran emplazadas en los actuales municipios de Habana Vieja y Centro Habana, zonas ampliamente urbanizadas hacia el inicio del periodo republicano (1902), que poco a poco fueron siendo abandonadas por una parte considerable de las familias más adineradas. Por lo tanto, se puede afirmar que la mayoría de los comitentes no tenía un alto poder adquisitivo, quizás con la excepción de los Sarrá –quienes se hicieron erigir una mansión, ya referida anteriormente, en las cercanías de la zona del Prado, que por aquel entonces continuaba siendo considerada bastante exclusiva– y los Crusellas⁹. Si bien otros de los comitentes fueron exitosos comerciantes, no llegaron a sobrepasar la clase media alta, a partir de los parámetros establecidos por Jiménez (2014b) para clasificar a los propietarios.

Llama así mismo la atención que en el periodo en que se registra el mayor número de catalanes residentes en La Habana, no fueran más significativas las obras modernistas, en cuanto a cantidad, ni que existiesen pequeños “ensanches” en los barrios nuevos que aparecen en el siglo XX, sobre todo aquellos de la periferia donde se asentó la clase media. Y es que, posiblemente, esa mayoría de catalanes recién llegados no tendría recursos para la compra de terrenos y posterior construcción de viviendas; pero dicho capital sí estaba en manos de aquellos descendientes de catalanes, algunos de los cuales como los Sarrá se dedicaron al negocio inmobiliario. Llama la atención que, aunque entre sus propiedades contaron con uno de los ejemplos más notable del Art Nouveau / Modernismo, no adoptaron este estilo para la remodelación de los inmuebles empleados con esos fines.

Por último queda pendiente reflexionar en torno a los motivos decorativos. Si, como se ha visto, la mayoría de las obras pertenecen a autores catalanes o de origen catalán, cabría preguntarse si predominan los elementos marcadamente modernistas, o más bien se trata de aquellos que responden a las líneas más generales del Art Nouveau (estelilización, elementos florales, etc.). Como norma, las obras que analizan el Art Nouveau en Cuba, y más específicamente en La Habana, se centran en aquellas edificaciones de mayores cualidades artísticas. Entre ellas destacan las de Rotllant, en cuya producción impera, la influencia de Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch y, en menor medida, Gaudí, sin que ello parezca estar motivado por la procedencia o ascendencia del comitente (Figura 9). Entonces, el papel sobresaliente de ese autor puede haber contribuido a la percepción del papel preponderante de la variante modernista dentro del Art Nouveau habanero. Sin embargo, para poder afirmarlo es pertinente un análisis riguroso que atienda a cada uno de los exponentes en busca de variantes e invariantes y extenderlo a los otros artífices.

La impronta del Art Nouveau / Modernismo en La Habana amerita un estudio pormenorizado donde se revisen de forma exhaustiva las revistas de arte y arquitectura extranjeras que aquí circularon para identificar los referentes que por esa vía pudieron haber enriquecido el repertorio de los autores; así como las publicaciones y expedientes de acciones llevadas a cabo por diferentes asociaciones de profesionales en contra del intrusismo. Todo ello en aras de esbozar el panorama en toda su complejidad y poder sopesar

9. A principios de la década de 1910, antes de iniciarse la campaña liderada por arquitectos cubanos en contra del intrusismo profesional solo estas dos familias, entre las más potentes de las de catalanes y descendientes residentes en La Habana, se habían decantado por dicho estilo para sus residencias. Es por ello que se considera que esas acciones no tendrían incidencia en que los comitentes acaudalados no optaran por la tendencia Art Nouveau / Modernista. Sin embargo es una posibilidad que debería estudiarse.

cada factor en su justa dimensión. Dicho análisis debe tener en cuenta, además, cómo pudo haber incidido la valoración, en ese entonces, del Art Nouveau a nivel internacional en los juicios peyorativos de los profesionales cubanos de la construcción. Asimismo, no deben omitirse la incidencia de elementos extra-artísticos que, sin lugar a dudas, atentaban contra una amplia aceptación siendo tal vez el más importante el empleo de elementos decorativos producidos en serie: de cara a los arquitectos lo alejaba de propuestas de carácter artístico; mientras que la masificación aparejada a la serialidad lo descarta entre las propuestas que permiten la ostentación de los comitentes.



Figura 9. Obras de Mario Rotllant: Casa Sarralegui (1908-1909) y Casa de Dámaso Gutiérrez (1914).
La fotografía de la izquierda es de la autora; mientras que la de la derecha es de Mercè Corderas.

Bibliografía

- Acosta Julián, V. (1969). *De Europa a Cuba, Art Nouveau*. Universidad de La Habana, 193, 45-69.
- Alonso Zaldívar, C., Gómez Díaz, F. y Quiza Moreno, R. E. (2008). *Embajada de España en La Habana: Antiguo Palacio de Velasco Sarrá*. La Habana, Cuba: Embajada de España en Cuba.
- Álvarez-Tabío, E. (1989). *Vida, mansión y muerte de la burguesía cubana*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Baroni, P. (2006). *Modernism in Havana: its aesthetic dimension through molds*. Recuperado de https://www.google.com/cu/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://artnouveau-net.eu/wp-content/uploads/2019/10/HL_Ljubljana_2006_Baroni.pdf&ved=2ahUKEwjHxJne9e_wAhVKTd8KHQR4DLAQFnoECAQQAQ&usg=AOvVaw3DrJZIGMR1LGRO6YtmtbTr
- Bassegoda Nonell, J. (1973). *Los maestros de obras de Barcelona*. Barcelona, España: Editores Técnicos Asociados.
- Bay Sevilla, L. (1947). Apuntes sobre la fundación del Colegio de Arquitectos de La Habana. *Arquitectura*, 15 (173), 335-365, 370-371.
- Bens Arrarte, J. M. (1929). La arquitectura en La Habana del 1928. *Social*, 14 (1), 24, 78-79.
- _____. (1960). La evolución de La Habana desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. *Arquitectura*, 28 (327, 328, 329), 436-446.
- Cabré, T. (2004). *Catalunya a Cuba. Un amor que fa historia*. Barcelona, España: Edicions 62.
- Capablanca, E. (1991). *Art Nouveau in Cuban Architecture*. Margaretha Ehrström, Ritva Wäre y Adelaide Lönnberg (Ed.). *Art Nouveau / Jugendstil Architecture*. (pp.189-197). Helsinki, Finlandia: University Press.

- Cárdenas, E. (2001). El Art Nouveau en La Habana. *Arquitectura y Urbanismo*, 22 (3), 22-31.
- Castillo Avilés, H. del. (1915). El arquitecto cubano y sus enemigos los propietarios y contratistas. *Sociedad Cubana de Ingenieros*, 7 (7), 265-279.
- Chateloin, F. (2007). La arquitectura del Molde o de cuando la construcción se hizo industria. *Revolución y Cultura*, 5-6, 43-47.
- Cirici Pellicer, A. (1951). *El arte modernista catalán*. Barcelona, España: Aymá Editor.
- Cobos Mancebo, E. (1954). Arquitectura cubana del siglo XX. *Revista de Estudios Americanos*, 6 (28), 743-757.
- Districte 2. Eixample. (1993). *Els Colors de l'Eixample*. Barcelona, España: Ajuntament de Barcelona.
- Freixa, M. (1986). *El Modernismo en España*. Madrid, España: Editorial Cátedra.
- Inclán Castañeda, O. y Castillo de la Cruz, C. (2011). Los Pelícanos. Restauració a l'Havana. *Coup de fouet*, 17, 20-21.
- Jiménez, G. (2014a). *Las empresas de Cuba; 1958*. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Jiménez, G. (2014b). *Los propietarios en Cuba; 1958*. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Junqueras, O. (1998). *Els catalans i Cuba*. Barcelona, España: Edicions Proa.
- Laffita B., García C. y A. Sánchez (Ed.). (2013). *Cuba y Cataluña: encuentro de pueblos y culturas*. La Habana, Cuba: Editorial UH.
- Llanes, Ll. (1986). *Apuntes para una historia sobre los constructores cubanos*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Llanes, Ll. (1993). *1898-1921: la transformación de La Habana a través de la arquitectura*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Marqués Dolz, M. A. (2006). *Las industrias menores: empresarios y empresas en Cuba (1880-1920)*. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Martí, C. (1918). *Los catalanes en América. Cuba*. Barcelona, España: Minerva.
- Mestre Martí, M. (2015). *Patrimonio arquitectónico del siglo XX. El legado Art Nouveau de La Habana*. Cartagena, España: Universidad Politécnica de Cartagena.
- Montaner, J. M. (1983). *L'ofici de l'arquitectura: El saber arquitectònic dels mestres d'obres analitzat a través dels seus projectes de revàlida (1859-1871)*. Barcelona, España: Edició de la Universitat Politècnica de Barcelona.
- Morales, L. (1929). La arquitectura en Cuba de 1898 a 1929. *El Arquitecto*, 6 (38), 423-433.
- Navascués Palacio, P. (1998). La arquitectura catalana entre 1808 i 1888. *Urbanisme, arquitectura civil i industrial. Art de Catalunya* (246-287). Barcelona, España: L'isard.
- Núñez Vega, J. (2014). Modernismos periféricos. Claves para reescribir la historia del modernismo catalán en La Habana. *Caribbean Studies*, 42 (1), 71-99.
- Otero, R. (1929). Evolución de la Arquitectura en Cuba. *Revista de la Sociedad Cubana de Ingenieros*, 21 (3), 214-229.
- Rodríguez, E. L. (1998). *La Habana, arquitectura del siglo XX*. Barcelona, España: Blume.
- Ruiz García, S. (2015). *El asociacionismo español en Cuba. Un encuentro de identidades: el caso catalán (1840-1940)* (Tesis doctoral). Recuperat de <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/2146>
- Sector d'Urbanisme. (1987). *Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històric-Artístic de la Ciutat de Barcelona*. Barcelona, España: Ajuntament de Barcelona.
- Segura Soriano, I. (1999). *7 pasejades per l'Havana*. Barcelona, España: La Campana.
- Soto, L. de. (1929). *Las corrientes arquitectónicas predominantes en Cuba*. (Tesis doctoral). Columbia University, Nueva York, Estados Unidos de Norteamérica.
- Taboada Espiniella, D. (1988). El azulejo olvidado. *Arquitectura Cuba*, 372, 50-56.
- Tschudi Madsen, S. (1988). *Art Nouveau*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.
- Venegas, C. (1990). *La urbanización de las murallas: Dependencia y Modernidad*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Venegas, C. ([1996] 2002). La Habana entre dos siglos. En Concepción Otero (Ed.). *Arquitectura cubana. Metamorfosis, pensamiento y crítica. Selección de textos*. (pp. 22-35). La Habana, Cuba: Artecubano Ediciones.
- Weiss, J. E. (1950). *Medio siglo de arquitectura cubana*. Lyceum, 24, 16-24.
- Zardoya Loureda, M. V. (2001). Algo más del estilo sin estilo: Apuntes sobre el eclecticismo cubano. *Arquitectura Cuba*, 377, 38-44.

- C -

EL YO VIAJERO

MERCADOS Y COMERCIO INFORMAL EN LAS CALLES DE LA PAZ, BOLIVIA¹

ROBERTO BOGANI² Y SERGIO FORSTER³

Resumen

El trabajo reflexiona sobre temáticas encontradas en una investigación-experiencia de los mercados informales en las calles de la ciudad. El interés se enfoca en abrir nuevas líneas de pensamiento y posibles tendencias de trabajo en organizaciones espontáneas informales. Se realizan descripciones, registros filmicos y fotográficos, y se producen diagramas dinámicos de funcionamiento y organización de distintos tipos de mercado.

La lectura que fuimos construyendo, revela al mercado callejero, desplegado en el espacio urbano, como una infraestructura de hecho que mediante procesos de auto-organización descentralizados, complejos y cambiantes, genera fricción permanente entre sus componentes y con sistemas mayores del entorno. El mercado se comporta como un organismo, como un sistema dinámico, que a través de la autorregulación re constituye su propio territorio.

Palabras clave: Bolivia, informalidad, organización, sistemas, diagrama.

En una primera estadía de veinte días en la Ciudad de La Paz, Bolivia, para dictar un curso sobre temáticas relacionadas a procesos complejos, mecanismos, procedimientos y dinámicas proyectuales arquitectónicas, deslumbrados por la potencia de la vida, saturación de materia y la intensa auto organización de los mercados callejeros, surgió la necesidad y el deseo de estudiar los mercados y el comercio informal en la Ciudad.

El proyecto se comenzó a gestar en ese viaje y se materializó en una investigación-experiencia que llevó más de diez años en los que estudiamos, con un equipo de arquitectos,

1. El trabajo es parte de la Investigación sobre el Comercio Informal en La Paz, investigación proyectual realizada en el marco de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en la Cátedra de Teoría de la Arquitectura Forster-Bogani. Obtuvo un subsidio de Investigación en la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo y fue apoyada y financiada también, por la Alcaldía de la Ciudad de la Paz y por la Universidad Católica Boliviana San Pablo de La Paz.

2. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires / Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos. Universidad Torcuato Di Tella. bogani.roberto@fadu.uba.ar / boganiar@utdt.edu

3. Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos. Universidad Torcuato Di Tella. sforster@utdt.edu

sociólogos y antropólogos, argentinos y bolivianos, la arquitectura urbana, la vida y la organización de los mercados informales.

La investigación es muy extensa. Contiene múltiples derivaciones y discusiones disciplinares, tanto en las dimensiones de reconocimiento, registro y relevamiento de campo, como en lógicas metodológicas de trabajo proyectual. Presentamos aquí algunas reflexiones y modos de reconocimiento respecto del viaje, que finalmente fueron muchos, donde la ajenidad y la visión externa se van embebiendo en los problemas e inquietudes abiertas que surgieron en su desarrollo.

Es sorprendente, para un extranjero, la acumulación de materia en las calles y veredas, la intensa vida cotidiana que sucede en el espacio urbano y la compleja relación entre planificación y organizaciones espontáneas informales, producidas por adición de partes o por evolución paulatina, con distintos grados de estabilidad, con mínima intervención institucional, legal o disciplinar (figura 1).



Figura 1. Espacio urbano constituido por infraestructuras de hecho. Circulación peatonal entre puestos. Mercado Rodríguez. La paz, Bolivia. Fuente: *Integraciones Heterogéneas*. Roberto Bogani, Sergio Forster.

El interés fue abrir nuevas líneas de pensamiento y posibles tendencias de trabajo en organizaciones espontáneas informales. Se realizaron descripciones, registros filmicos y fotográficos, y se produjeron diagramas dinámicos de funcionamiento y organización de distintos tipos de mercado. Con el fin de comprenderlos, adquirir nuevos conocimientos y oportunamente poder operar sobre estas estructuras con respeto, introduciendo modificaciones o re direccionamientos. Testear la capacidad de derivación sin violentar su lógica y la cultura que los sustenta (figura 2).

La ciudad vive en torno a un gran y extenso mercado denominado comercio informal que incluye calles y espacio público. Un mercado que crece, sin orden aparente, y contiene una fuerte relación con el funcionamiento inmediato y la estética de lo acumulativo; esto es, el ámbito de lo privado conviviendo enteramente con lo público.

y comercio superponen sus territorios entre las calles de piedra y veredas estrechas que dificultan el tránsito y los diferentes sistemas de flujos.

El carácter de la ciudad está dominado por la expresión de lo espontáneo y marcado por lo cambiante. Los mercados son los que le dan a la ciudad su velocidad y su apariencia, es allí donde radica la potencia de su consistencia. Es en relación con este problema sobre el que proponemos reflexionar, no como obstáculo sino como existencia positiva y estimable.

Como presupuestos de trabajo consideramos, en este marco, a la arquitectura y el urbanismo como un saber respecto de la manipulación y organización de materia que nos rodea y en la que habitamos. Que también se pueden leer como una organización, o lo que es lo mismo, como series de relaciones entre componentes y, por último, que la materia organizada lleva inscripto de algún modo su proceso, su disposición, su historia.

La lectura que fuimos construyendo, revela al mercado callejero, desplegado en el espacio urbano, como una infraestructura de hecho que mediante procesos de auto-organización descentralizados, complejos y cambiantes, genera fricción permanente entre sus componentes y con sistemas mayores del entorno. Se comporta como un organismo, como un sistema dinámico, que a través de la autorregulación re constituye su propio territorio.

Un sistema urbano de este tipo se presenta como organización creciente, que, aumenta en complejidad mediante la retroalimentación. De esta manera genera emergentes creativos que absorben y se nutren de las interacciones entre sistemas de naturalezas disimiles. Una infraestructura así, se puede describir como un híper estructura móvil y cambiante, como los mega proyectos de Archigram o Superestudio, flexibles y permeables, dado que su inestabilidad no es un atributo negativo, sino la capacidad de desarrollo permanente (figura 4).

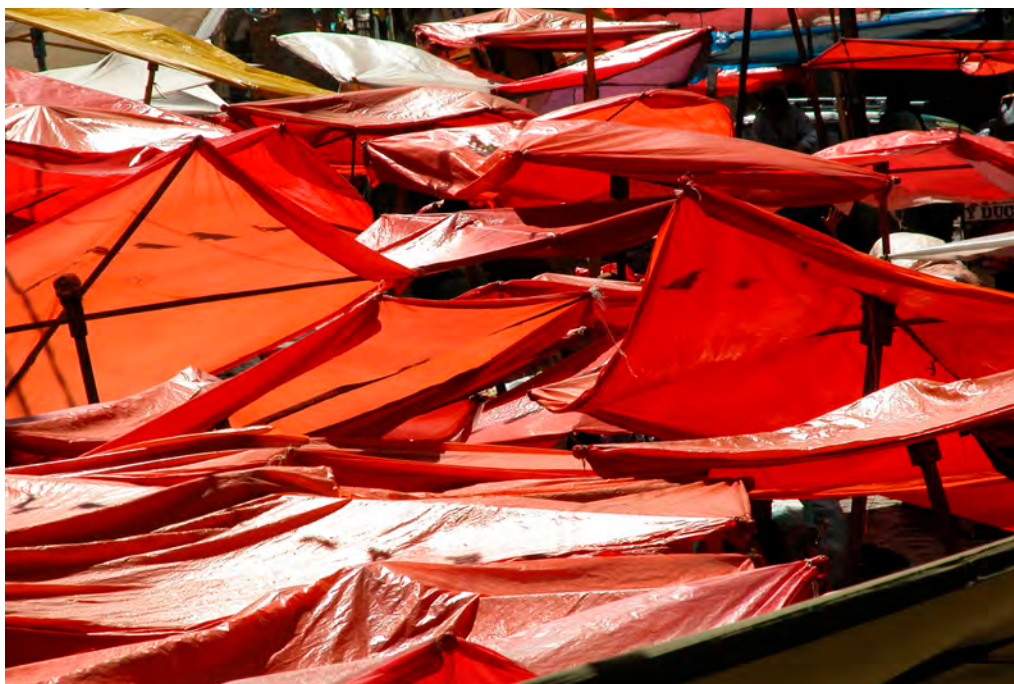


Figura 4. Repetición y variación de estructuras de hecho constituyen paisajes urbanos singulares. Mercado Rodríguez. La Paz, Bolivia. Fuente: *Integraciones Heterogéneas*. Roberto Bogani, Sergio Forster.

Como infraestructura produce integraciones múltiples en relaciones complejas, vivas y potentes que desdibujan la diferencia entre sistemas diversos. Los más significativos, a nuestro entender, son la relación entre cultura aimara y la cultura europea de conquista, el intercambio entre lógicas de planificación (de derecho) respecto a los modos espontáneos (de hecho), los modos de convivencia entre acumulación de capital y distribución social y por ultimo el uso del espacio que desplaza y re-define la dualidad público-privado.

La complejidad de la venta de productos en el espacio público es altísima, e intervienen en la problemática factores de diversa índole como propiedad privada, espacio público, apropiaciones, usos simultáneos, seguridad, vendedores, compradores, paseantes, turistas, proveedores, mercadería, acopio, guardado nocturno, distribución, transporte público, gremios, organizaciones familiares, bienes o posiciones heredadas, mafias, inspectores municipales, limpieza, salubridad, economía, políticas de gobierno, dirigencias indígenas, integración, transformación cultural por presión de empresas globales o publicidad. Estos componentes interactúan, a su vez, de muy diversos modos, generando, si consideramos determinados parámetros de uso convencional y disciplinar del espacio o un orden geométrico tradicional, un aparente caos organizativo. Pero si, en cambio, suponemos la idea de orden como series y relaciones, puede encontrarse allí una potencia de derivación con alcances impensados (figura 5).



Figura 5. El espacio público y su uso, puestos móviles temporarios. Mercado Buenos Aires. La Paz, Bolivia.
Fuente: *Integraciones Heterogéneas*. Roberto Bogani, Sergio Forster.

Es preciso también reparar en la complejidad que este tema asume al trabajar en un ámbito en el que la articulación entre las organizaciones de hecho y el funcionamiento de los sistemas de regulación estatales.

Con el fin de realizar un relevamiento trabajamos en un reconocimiento subjetivo sistemático reconociendo cualidades, relaciones, patrones, componentes, sub sistemas, y sistemas, organización de materia y movimientos de actores, humanos y no humanos.

Produjimos descripciones y modos de registro abstracto de componentes, relaciones y cualidades de la materia organizada. Construimos mapas subjetivos, que describen parcialmente reconocimientos realizados, y diagramas, que de modo complementario, son proposiciones o activaciones. Dispositivos que permiten que interactúen y se relacionen cosas de diferente naturaleza, y habilitan a percibir relaciones que estaban ocultas o que no eran tan evidentes en los primeros registros.

Se detectaron, patrones de comportamiento de flujos de personas, tránsito, mercaderías, disposiciones fijas, móviles, espacios de descarga de mercaderías, ubicaciones relativas, modos de venta diferencias entre mercados, eventuales, itinerantes, fijos con variación de contenido por horas del día o estaciones, puestos móviles etc.

La modalidad descriptiva permite acercarse al objeto sin la reducción conceptual de la totalidad y configurar el sistema evolutivo con la variación de sus componentes. Dicha modalidad no elimina la subjetividad en nombre de la objetividad, sino que altera sustancialmente el tipo de subjetividad que está en juego. La intención no es erradicar la subjetividad sino más bien producirla en cada momento como operación de la configuración de las condiciones actuales.

Así, el cambio de la subjetividad nos remite al pasaje desde una disposición subjetiva a priori conformada por conceptos e intuiciones hacia una producción inmanente de subjetividad que se compone a cada paso con las precisiones propias de las descripciones que se van generando. No es *a priori* sino inmanente, no es intuitiva sino precisa. Pero no es objetividad sino, si se quiere, pura subjetividad.

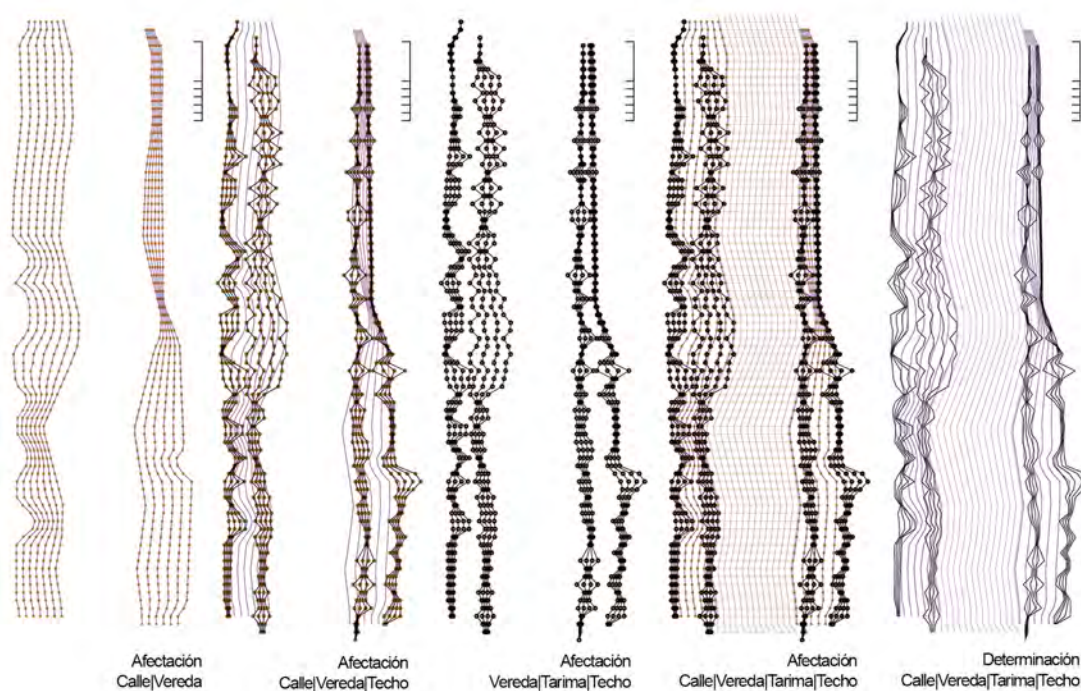


Figura 6. Diagrama de flujos; organización y disposición de puestos, organizados según estratos relación. Mercado Buenos Aires. La Paz, Bolivia. Fuente: *Integraciones Heterogéneas*. Roberto Bogani, Sergio Forster.

A los efectos de este trabajo, consideramos que los diagramas utilizados son, por un lado, una herramienta para descubrir organizaciones que no son visibles en forma intuitiva, que tienen una latencia que hay que descubrir, pero, por otro lado, funcionan como campos de diferenciación en donde se trabajan las relaciones presentes en dichas organizaciones, negociando entre elementos, no necesariamente del mismo nivel lógico que, incorporados al diagrama, interactúan en forma visible. Son dibujos en donde se explicitan ciertas líneas de fuerza, de atracción, afectación o influencia entre los componentes de un problema y, a su vez, hace manifiestas las negociaciones entre las relaciones físicas y funcionales.

El diagrama, entonces, puede ser concebido como una serie de estratos o relaciones por capas que son constantemente regeneradas y que, al mismo tiempo, captan, retienen y usan las propias modificaciones de estas regeneraciones y las múltiples series de trazas y huellas de la propia evolución del trabajo. No se pretende realizar aquí una defensa de la utilización del diagrama como única forma o método de trabajo, sino utilizar la potencia que tiene como herramienta (figura 6).

Por otro lado, cuando en el año 2002 se comenzó esta investigación en el comercio informal, no existía la difusión y el debate sobre este tema que se hizo presente en los años siguientes, por lo cual a menudo se discutía y se trabajaba a la vez que se investigaba en formas de aplicabilidad o en la definición de los parámetros de utilización.

Se propuso producir un material ad hoc, contingente para cada circunstancia, cuyas posibilidades operatorias puedan traducir sobre la misma materia las informaciones percibidas de dimensiones heterogéneas. Si en la misma materia podemos notar la distancia métrica, la intensidad sonora, la frecuencia de uso, la ocupación territorial de tal o cual grupo, o los modos en que se filtra el sol, la forma de ese cuerpo tendrá una traducción precisa de cada una de las diferencias producidas en estas dimensiones. Así, este cuerpo es un dispositivo de recepción de información multidimensional que produce una forma que expresa todas las dimensiones percibidas, a la vez trabajadas en operaciones sucesivas consistentes. No intenta tratar lo real a través de la representación simbólica, aunque ésta sea obviamente tenga su lugar: no significa lo real, sino que opera con lo real.

Un diagrama es una serie de líneas sensibles a estas cualidades y relaciones, y nos permiten acceder a un material contingente en el que elementos de diferentes niveles lógicos pueden compatibilizar sus rangos de acción, sus afectaciones e influencias. Trabajamos en su propia lógica interna y no en una representación del campo que la informó originalmente.

Como acercamiento a la noción de diagrama es útil mencionar las reflexiones de Deleuze (1987) en su obra sobre Foucault:

El diagrama o la máquina abstracta es el mapa de las relaciones de fuerzas, mapa de densidad, de intensidad, que procede de uniones primarias no localizables y que en cada instante pasa por cualquier punto o más bien en toda relación de un punto a otro. (Deleuze, 1987, p. 63)

(...) un diagrama es un mapa, o más bien una superposición de mapas. Y, entre un diagrama y otro, se extraen nuevos mapas. Al mismo tiempo, no hay diagrama que no implique, al

lado de puntos que conecta, puntos relativamente libres o liberados, puntos de creatividad, de mutación, de resistencia; de ellos habrá que partir para comprender el conjunto. (Deleuze, 1987, p. 71)

Deleuze aclara que “la máquina abstracta es como la causa de los agenciamientos concretos que efectúan las relaciones”; y esas relaciones de fuerza se sitúan “no encima” sino en el propio tejido de los agenciamientos que producen.

Pues el diagrama es profundamente inestable o fluente, y no cesa de mezclar materias y funciones a fin de construir mutaciones. Por último, todo diagrama es inter social, está en devenir. Nunca funciona para representar un mundo preexistente, produce un nuevo tipo de realidad, un nuevo modelo de verdad. (Deleuze, 1987, p. 62)

El sentido que aquí le otorgamos a diagrama es el de un instrumento amplio para construir o encontrar puntos de emergencia o creatividad. Permite encontrar los campos de regularidad para percibir las diferencias desde las cuales se abran, a su vez, nuevos campos de derivación. En resumen, el diagrama permite relacionar las múltiples informaciones, para tratar de producir niveles lógicos compatibles en un mismo campo productivo. Precisamente, se trata de generar un campo en donde todas estas informaciones heterogéneas puedan reunirse, relacionarse con la producción. Trabajando de manera diagramática no se trabaja exclusivamente en el plano del concepto, relacionándolo, sino llevándolo a un campo de recepción de información que contenga las cualidades de los elementos del sistema.

Paul Klee, ya en 1940, reclamaba un instrumento que pudiera trabajar simultáneamente varias dimensiones de un problema, que de alguna manera permitiera relacionar distintos momentos temporales en una misma superficie: “Falta el instrumento que permita discutir sintéticamente una simultaneidad de varias dimensiones” (Klee, 1940, p. 36). Con las producciones diagramáticas, tal como son consideradas en ésta investigación, se intenta no sólo relacionar los distintos momentos temporales sino también articular otras dimensiones del problema, vincular distintos niveles lógicos y afectaciones entre las partes, trabajar flujos de personas con materia dispuesta u horarios de uso con movimiento de mercadería o paradas de transporte público.

Las producciones diagramáticas no son la solución al problema ni el tema en sí de la investigación, son un instrumento que utilizamos, una herramienta que nos permite distinguir y a la vez juntar o relacionar componentes del campo de trabajo. En algunos casos se han utilizado diagramas para realizar simulaciones de afectaciones posibles. Por ejemplo: agregar cantidad de puestos o movimientos de personas para estudiar posibles comportamientos de la totalidad en base a las diversas influencias y afectaciones.

Esto significa que los diagramas, en los términos en que se utilizan aquí, contienen líneas que indican relaciones físicas entre los componentes, manejo de diferentes niveles lógicos en un mismo medio, y a su vez permiten explicitar relaciones que no se ven intuitivamente. Los diagramas son utilizados entonces como descripción y proyecto simultáneamente; no son sólo un instrumento de análisis sino un campo donde relacionar, testear, manipular, simular y variar relaciones existentes. Es un campo que detecta situaciones y a la vez permite variaciones e incorporación de informaciones nuevas.

El diagrama permite trabajar de a pares de problemas, pero al mismo tiempo muestra y hace posible modificar y trabajar con redes complejas de relaciones. A través de la producción diagramática se pueden detectar, en muchos casos, las tendencias de desarrollo, evoluciones posibles y potencias de la organización bajo estudio.

Respecto de la relación entre las estructuras gubernamentales y las organizaciones informales del comercio callejero en la ciudad de La Paz, una porción del sistema dicta normas y rige el funcionamiento, actúa a través del derecho. Otras utilizan, dentro del sistema general, lógicas que funcionan por fuera del derecho. Estas lógicas *de hecho* se desarrollan con una modalidad de acción que opera dentro y fuera del sistema a la vez.

Las mecánicas de hecho funcionan, en general, a mayor velocidad que la capacidad de reacción de las estructuras de derecho, ocupan el espacio, el vacío antes que éstas las detecten. La condición para que una organización de hecho fuera de lo formal se asiente es construirse a la sombra de lo esperado. En este sentido, las acciones de hecho se adaptan y adquieren forma propia mientras se realiza su territorialización, mientras que las estructuras de derecho intervienen poniendo restricciones *a priori* o a medida que los hechos suceden e intentan controlar su cumplimiento (figura 7).



Figura 7. Ocupación y transformación del espacio urbano. Puestos fijos; sistema de tarimas, estructura metálica y toldo. Mercado Uruguay. La Paz, Bolivia. Fuente: *Integraciones Heterogéneas*. Roberto Bogani, Sergio Forster.

Interesan especialmente para este trabajo los vínculos y relaciones entre ambas estructuras. La capacidad de transformación que tiene el entorno físico y la planificación dentro de la cual se desarrollan las actividades, en relación con la capacidad de las organizaciones de hecho de transformar el espacio y el uso supuesto. La fuerza transformadora del entorno habitable en el hacer de las personas y viceversa.

En la medida en que puedan entenderse las afectaciones que se producen, las influencias mutuas entre usos, organización de materia y actores presentes, podrán ser utilizadas para derivar o transformar la situación detectada. Se trata de reconocer y redirigir organizaciones físicas en un trabajo de mediación que derive los problemas desde dentro de su propio funcionamiento. Para esto se hace necesario contar con informaciones que precisen las cualidades materiales del campo de acción, relevamientos minuciosos que puedan establecer la particularidad de cada lugar y momento (figura 8).

Como se vino afirmando, centramos la atención en las organizaciones o formaciones espontáneas, es decir, en aquellas organizaciones materiales producidas por adición de partes o por una evolución paulatina, con distintos grados de estabilidad y producidas sin planificación formal. En estas condiciones podrían incluirse mercados y ferias callejeras, asentamientos informales de viviendas, crecimientos no planificados de ciudades, algunas tipologías de plantaciones, algunos modos de cosecha, formas particulares de división de terrenos y territorios a distintas escalas, entre otros. También se incluye aquí la relación entre los vacíos que dejan las estructuras del estado, tanto en normativa como en dirección, y su apropiación como espacio público en forma legal e ilegal.

Las formaciones espontáneas son organizaciones físicas producidas por la inmediatez de la relación causa-efecto o necesidad inminente, no como dependientes de un plan mayor. El productor de este tipo de disposición resuelve su problema en forma inmediata, sin preocupación de lo que ese acto produce a otra escala. De esto resulta que la repetición o acumulación de pequeñas decisiones transforman el macro-contexto sin planificación. Nos encontramos en un campo en movimiento y vivo (figura 9).

Todos estos mecanismos tienen la particularidad de ser eminentemente productivos en la acepción de “estricta utilidad” y códigos culturales implícitos. Se realizan en un proceso de transformación y disposición física directa de la materia y llevan en sí una gran cantidad de inteligencia, experiencia, voluntad, y son casi siempre eficientes en su propia búsqueda de cubrir necesidades inmediatas. Puede decirse que, en otra escala de acercamiento al problema, su eficiencia se desdibuja: modifica de modos inesperados el entorno al que no dedicó su atención. Según la capacidad de adaptación, flexibilidad o negociación de estas organizaciones y de la necesidad de vínculo con las formaciones estables o planificadas, surgen distintos grados de conflicto. Estos encuentros son parte fundamental en el desarrollo de una ciudad y potencia en su mecánica la particularidad de la misma. También surgen, en este juego de voluntades, necesidades individuales y comunes, incompatibilidades momentáneas o permanentes que devienen en incapacidad de integración o convivencia, produciendo conflictos improductivos o de injusticia social, enquistados en las formas presentes. Las integraciones de intereses y culturas heterogéneas dependen, en muchos casos, del estudio de las necesidades y los comportamientos de todos los actores involucrados y de la derivación conjunta de esa red de vínculos (figura 10).

Por otro lado, la arquitectura se abre así a un tipo de producción escasamente atendido en el marco normativo de la disciplina. De este modo, leídas estas mecánicas desde el campo disciplinar, pueden promover nuevos enfoques de estudio en lecturas territoriales, de paisaje urbano y del proceso proyectual.



Figura 8. Organización y disposición de mercadería. Mercado Rodríguez. La Paz, Bolivia.
Fuente: *Integraciones Heterogéneas*. Roberto Bogani, Sergio Forster.



Figura 9. Organizaciones de hecho. Puestos gastronómicos temporarios. Feria de Alasitas. La Paz, Bolivia. Fuente: *Integraciones Heterogéneas*. Roberto Bogani, Sergio Forster.

En resumen, se consideran formaciones espontáneas aquellas producciones voluntarias sin intervención de una motivación exterior a sí mismas, en las que las relaciones específicas dentro del sistema son más estables que aquellas formadas con elementos externos o macro sentidos. La inmediatez de las soluciones y reacciones internas “hacen” a su formación. Son producciones temporales en las que la constante derivación interna en el momento de la producción transforma, en forma continua, su propia totalidad. La actualización permanente de su estado frente a aquello con que se encuentra es su razón de existencia.

Las formaciones espontáneas evolucionan sacando provecho inmediato sin especulación genérica; se mueven en estado de puro presente. Es tanto más creativa cuanto más se supere a sí misma, aprovechando las condiciones inmediatas que se le presentan y relacionando sus propios componentes para producir nuevos desarrollos o campos de acción.

En este contexto, el problema social asume un lugar central, tanto por la cantidad de personas involucradas en el comercio informal en la vía pública, como forma de subsistencia o mecánica de desarrollo económico social, y por el modo en que este tipo de comercio involucra una clara diversidad de formas de vida, tanto por tradición cultural, como por la mecánica de funcionamiento de toda la ciudad.

La reflexión es también en torno al espacio público y su uso, las formas de encuentro y de vida expuestas a cielo abierto. Indagaciones que pueden tener potencia productiva sobre todo en momentos de pandemia, como nos toca vivir hoy, en donde se hace fundamental una transformación y nuevos usos del espacio público.



Figura 10. Organización interna de puesto. Vivir el mercado. Mercado Rodríguez. La Paz, Bolivia.

Fuente: *Integraciones Heterogéneas*. Roberto Bogani, Sergio Forster.

Referencias bibliográficas

- Klee, P. (1940), *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Argentina: Calden.
- Deleuze, G. (1987), *Foucault*, Barcelona, España: Paidós.

Bibliografía

- Allen, S. (1999), *Points + Lines. Diagrams and Projects for the City*, Nueva York, EEUU: Princeton Architectural Press.
- Anderson, B. (1991), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ardaya, G. (1988), «Trabajadores informales en La Paz. El caso de las vendedoras ambulantes», en *El sector informal urbano en Bolivia*, La Paz: CEDLA/FLACSO.
- Barragán, R (2006), Más allá de lo mestizo, más allá de lo aymará. Organización y representación de clase y etnicidad en La Paz, en *América Latina Hoy*, Nº 43, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Benavides, E. (2005), *Metropolización en Bolivia*, Ministerio de Desarrollo Sostenible - CODEPO, Colegio de Arquitectos de La Paz, La Paz, Bolivia: UNFPA.
- Bergson, H. (1985 [1907]), *La evolución creadora*, Barcelona, España: Planeta-Agostini.
- Bueno Sánchez, Eramis; Farah, Ivonne; Nápoli, Beatriz (1994), El mundo de la informalidad, *Serie Estudios*, La Paz, Bolivia: IDIS.
- CODEPO-IRD-GMLPZ (2006), *Atlas del Municipio de La Paz: una lectura sociodemográfica desde las Organizaciones Territoriales de Base*, CODEPO/IRD/ UNFPA/GMLPZ.
- Eisenman, Peter (1999), *Diagram Diaries*, Nueva York, EEUU: Universe.
- Gobierno Municipal de La Paz (2004), *Diagnóstico y estrategias para el Programa de Revitalización y Desarrollo Urbano de La Paz*, Bolivia: Centro de Estudios y Proyectos
- Gorelik, A. (2009), «La aldea en la ciudad. Ecos urbanos de un debate antropológico», en *Revista de Antropología*, Nº 1, Córdoba, Museo de Antropología, Universidad de Córdoba.
- Izenour, Steven; Scott-Brown, Denise; Venturi, Robert (1978 [1972]), *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Lévi-Strauss, Claude (1962), *El pensamiento salvaje*, México /Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Sakamoto, T y Ferré, A. (2008), *From Control to Design: Parametric/Algorithmic Architecture*, Nueva York, EEUU: Actar.
- Soria Vasco, F. (2004), *Espacio público. Memoria de la recuperación del espacio público del centro de Quito, Ecuador: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito*, Administración Zona Centro Manuela Sáenz.
- Vidler, A. (2000), «Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation», en *Representations*, Nº 72, University of California Press, pp. 1-20.
- Von Bertalanffy, Ludwig (1992 [1930]), *Perspectivas en la teoría general de los sistemas- Estudios científicos-filosóficos*, Madrid, España: Alianza.
- Wagensberg, Jorge (1985), *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona, España: Tusquets.

Notas biográficas

Roberto Bogani

Arquitecto por la Universidad de Buenos Aires. Es profesor titular de Teoría de la Arquitectura de la FADU de la Universidad de Buenos Aires, y de Construcciones y Proyecto Urbano en la EAEU de la Universidad Torcuato Di Tella. Fue profesor titular hasta 2020 de Laboratorio de Prácticas Evolutivas en la FADU de la Universidad de Buenos Aires. Fue profesor invitado en la Universidad Católica de Bolivia. Ha realizado diferentes proyectos de investigación y extensión, actualmente es director de investigación por la FADU de la Universidad de Buenos Aires.

Desde 1995 desarrolla su práctica profesional de forma colectiva, en 2006 constituye CsO Arquitectura, un estudio que construye proyectos en una amplia gama de escalas, desde el diseño de objetos y muebles, estructuras residenciales y comerciales, hasta el paisaje, el proyecto urbano y la infraestructura.

Sergio Forster

Arquitecto y doctor en arquitectura por la Universidad de Buenos Aires. Profesor investigador asociado y ex director de la carrera de arquitectura de la EAEU de la Universidad Torcuato Di Tella donde es profesor titular de proyecto urbano y de teoría.

Fue profesor titular de teoría de la arquitectura y proyecto de la FADU de la Universidad de Buenos Aires y coordinó la maestría en diseño arquitectónico avanzado. Fue profesor invitado en Arizona State University, Universidad Nacional de Rosario, Universidad Mayor de San Andrés, Universidad Privada Boliviana, Universidad Nacional de Mar del Plata y Universidad Católica de Bolivia. Desde 1987 desarrolla su práctica profesional independiente.

VIAJE A LUGARES VACÍOS: DEL TERRITORIO A LA RUINA

**AGUSTIN GAMARRA SAMPÉN¹,
JORGE CARLOS CARRASCO APARICIO²
YVAN PAUL GUERRERO SAMAMÉ³**

Resumen

La investigación estudia el caso de la franja azucarera constituida entre las ex haciendas de Pomalca y Cayaltí, ubicada al noreste de la provincia de Lambayeque, Perú. Donde se reconoce la degradación a la cual han sido sometidos los diferentes espacios de producción y los monumentos arqueológicos prehispánicos, no solo perdiendo su condición de condensador social, cultural y económico de la población entorno a sus variantes antropológica-geografía, sino también cediendo superficies a la expansión, cambio en el uso de suelo y saturación urbana. Se presenta una mirada crítica de los lugares vacíos desde una observación sistemática que relaciona paisaje y ruina, desde una mirada en movimiento. Utilizando el viaje como experiencia metodológica en el tiempo a través de un recorrido por diversas situaciones temporales que han ido deteriorando la dinámica paisajística, determinando espacios sensibles a la mutación y construyendo una nueva estrategia ecosistémica.

Palabras clave: viaje, lugar, territorio, ruina.

Introducción: Los viajes pasados

En la publicación de “Los dioses de Sipán. Las aventuras del dios Quismique y su ayudante Murrup”, del antropólogo e historiador Jürgen Golte, aparece una representación pictórica del territorio peruano, desde el punto de vista intermedio desde lo cosmológico hacia lo mitológico. El dibujo es la silueta de la costa peruana rotada intencionalmente para que los dioses del agua, en el océano pacífico, aparezcan hacia el sur, y los del cielo,

1. Universidad de Alcalá, Madrid, España / Universidad San Martín de Porres- Filial norte, Chiclayo, Perú. Ancón 130. Urbanización Santa Victoria, Chiclayo, Perú. Email: manuel.gamarra@edu.uah.es.

2. Universidad Tecnológica del Perú, Chiclayo, Perú / Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo, Chiclayo, Perú. Capirona 130-A, Urbanización Federico Villarreal, 14008 Chiclayo, Perú. Email: c21395@utp.edu.pe.

3. Universidad San Martín de Porres-Filial Norte, Chiclayo, Perú / Universidad Tecnológica del Perú, Chiclayo, Perú. Calle Los mangos 100, piso 2 Urbanización Santa Victoria Chiclayo Perú. Email: C22163@utp.edu.pe.

en la majestuosidad de la Cordillera de los Andes. Entre playa y montaña se encuentran los valles, alimentados por el agua de los ríos que descienden desde lo más alto de la sierra central peruana. Recorridos naturales y culturales ancestrales recorrieron estos caminos, construyeron civilizaciones y trabajaron la tierra para diferentes generaciones ancestrales, precolombinas, donde seguramente hubo muchos otros viajes trashumantes cuyas huellas ya han sido borradas.

El paisaje del Valle Chancay-Lambayeque, Perú, es un escenario de cadáveres industriales y prehispánicos, donde se acumulan acciones dentro y fuera de objetos, ahora improductivos. En algunos casos, esta necesidad disminuye de acuerdo a la pérdida de importancia o valor socio-económico sobre los espacios productivos, dándose en paralelo la reducción de la densidad poblacional y envejecimiento de sus poblaciones, ignorando las cualidades de los espacios antrópicos como generadores de actividades de interacción social, calidad de vida entre habitantes y campos de oportunidad para el fomento de la biodiversidad, que pueda coexistir de forma natural con el ser humano, aunando directamente sobre el concepto de una “Modernidad inacabada”.

El ámbito de estudio de la presente investigación se encuentra en el territorio constituido entre las ciudades conformadas por las ex haciendas de la Reforma Agraria: Pucalá, Pomalca, Tuman y Cayaltí, ubicadas al noreste de la provincia de Lambayeque, perteneciente a la Macro región-Norte. La investigación presenta un modo de ver propio (Berger, 2019), desde una perspectiva lejana y foránea, donde se realizan dos tipos de lecturas: una en campo con una serie de viajes exploratorios y otra analizando los estratos digitales obtenidos de los sistemas de información geográfica, con el fin de identificar donde se ubican los paisajes de oportunidad e intercambio de energía, que se encuentran obsoletos en este momento.

Estos viajes productivos, se entrelazan con los periodos de los paisajes culturales de Lambayeque prehispánico (Aimi et al., 2017). Donde encontramos restos arqueológicos desde el periodo pre-cerámico con Nanchoc y Ventarrón, entre el 4000-2000 a.C. Pasando por los diferentes ciclos de vida de las culturales Jequetepeque, Cupisnique, Chavín, Salinar, Vicus, Virú, Mochica, la coexistencia de los Wari y Lambayeque, el horizonte tardío con los Chimú, y el final, con los incas en el 1470 d.c. Un recorrido fugaz que mantiene en pie las ruinas construidas por los antepasados en lugares estratégicos para el control del territorio, la generación y acumulación de recursos, y el desarrollo de sus poblaciones en general. Una arqueología admirable, pero contemplativa, que en su estado de ruina ya no genera recursos, pero consume el gasto energético de su mantenimiento y prolongación temporal.

Éste es un paisaje que ha pasado a ser su propia colonia improductiva (Clément, 2018), una serie de no lugares (Augé, 2008) que tienen capacidad para albergar múltiples funciones, pero que no generan interacción entre las mismas. En paralelo a la identificación tanto física como digital de estos lugares vacíos, se discriminan una serie de artículos, escritos sin contenido científico y documentos periodísticos, para caracterizar al tejido paisajístico en cuestión, a través de una mirada dispuesta por el andar peatonal, la recopilación fotográfica y los datos tomados del campo para construir nuevos mapas, como si de una deriva Situacionista (Navarro, 1999) se tratase.

Entre los trayectos realizados, se toma en cuenta la mirada de los pocos residentes que quedan y los visitantes no frecuentes, que se encuentran frente a dos realidades paralelas: la escasa oferta de espacios de actividad pública y la acentuada existencia de vacíos rurales en ruinas (viviendas productivas, fábricas, depósitos, naves industriales, almacenes, etc) inmersos dentro del tejido histórico del lugar, manifestándose con preponderancia la zona intermedia del territorio de estudio reconocida como “Las cuatro empresas dedicadas al cultivo de Caña de Azúcar” pertenecientes a las ciudades descritas. Un paisaje improductivo que data de mediados del pasado siglo XX, además de los recursos y riquezas prehispánicas (S.XIV) y que ha pasado por una serie de mutaciones que no son consideradas como patrimonio industrial, pero si como parte de la memoria (Gazapo de Aguilera & Lapayese, 2007) colectiva de los ciudadanos. Identificadas estas situaciones, se traza la metodología de trabajo que tiene como input inicial “el viaje”, como experiencia sensorial presencial, desde donde se decantan tres escalas de análisis: territorio, paisaje y ruina.

Teniendo claras las tres escalas de análisis y el desplazamiento como sistema que articula todos estos territorios desconectados. El siguiente paso sería identificar áreas de oportunidad que sean sensibles a la mutación y generar una estrategia ecosistémica que vuelva a tener tres variables interconectadas: las tácticas puntuales, los procesos de proyectación y los escenarios seleccionados finales, determinando un lugar específico acotado para realizar una acción proyectual como intervención arquitectónica en el paisaje que sea resiliente con el lugar y de código adaptativo para otras realidades. Una reinterpretación gráfica de la ciudad en una serie de cartografías que reflejan la fragmentación del paisaje y la negación de estos espacios de oportunidad confrontados. Estas idas y vueltas, inicialmente imaginadas, tienen una conclusión propositiva, donde se cuestiona la idea de proyecto unitario en un espacio del deterioro (Lynch, 2005), proponiendo una estrategia ecosistémica para futuras intervenciones en el territorio industrial azucarero. El viaje a lugares vacíos debe ser considerado como potenciador del futuro desarrollo de los asentamientos olvidados en el valle de la costa peruana, gestando a través de acciones temporales que van evolucionando por etapas y mejorando la calidad de vida de sus habitantes y al mismo tiempo, revitalizando los ecosistemas en su entorno (Gómez-Sal et al., 2003), entendiéndose como una forma de hacer y convivir con el paisaje, partiendo desde un principio de inclusión y participación ciudadana, de autogestión, buscando intervenciones tácticas más humanas, que puedan alojar actividades sociales, culturales, de gobernanza local, ecológicas y económicas.

Experiencia metodológica: Cartografías y viajes

Una estructura está determinada por ciertas limitantes y acotamientos propios de una manera lineal de hacer las cosas, rígida, sin posibilidad de incluir las cualidades, sentimientos y sensaciones que los seres vivos puedan, o no, tener dentro de un ámbito geográfico. Por el contrario, si una metodología de trabajo supera esta noción estructural y se convierte en una experiencia, todo lo descrito aquí toma forma y puede ser cuantificable, pero sin perder su esencia dinámica y en movimiento. A continuación, se describe este abordaje secuencial y abierto que surge del concepto inicial de viaje, en el amplio sentido de la palabra del transcurso de tiempo y acontecimientos entre los lugares visitados; y las cartografías tomadas de los sistemas de información geográfica, con mayor precisión. Un proceso híbrido que compacta sentimiento y razón.

En primer lugar, se delimita el ámbito territorial del estudio. Esta franja productiva iba de oeste a este, atravesando el Valle de la Cuenca Hidrográfica de Chancay, donde las ciudades que la conforman: Pomalca, Tután, Pátapo, Pucalá y Cayaltí se encuentran aproximadamente a quince minutos entre ellas, una interesante equidistancia que habla de la importancia de los tiempos que se manejaba en los antiguos trazados ferroviarios y la velocidad de los movimientos comerciales. Dispuesto el marco geográfico, se plantea cronograma de viajes a los lugares, que, para fines de esta investigación hemos considerado “vacíos”. Una sucesión de idas y vueltas que inicia en Chiclayo, eje comercial entre la costa y sierra del norte peruano, y termina en una de las últimas haciendas azucareras de la zona. Valle y desierto se encuentran en un sólo viaje de norte a sur.

Dentro del Valle, previo a las lecturas territoriales, se dibuja un entramado de 4x4km dentro de un margen de 40km, que determina la etapa final de 500 m. Un marco multi-escalar de tres escalas: territorio, paisaje y ruina. Cada una de ellas, pertenece al circuito reconocible que después servirá como límite invisible de los factores y patrones analíticos dispuestos en cada una de las escalas, un zoom paisajístico que se adhiere a la trama original orgánica del territorio, no la delimita ni la desconoce, sino todo lo contrario, se yuxtapone como un trazado organizador dimensional que ayuda al entendimiento de cada uno de estos lugares vacíos, con particulares características, llamativas similitudes y tajantes diferencias (Figura 1).

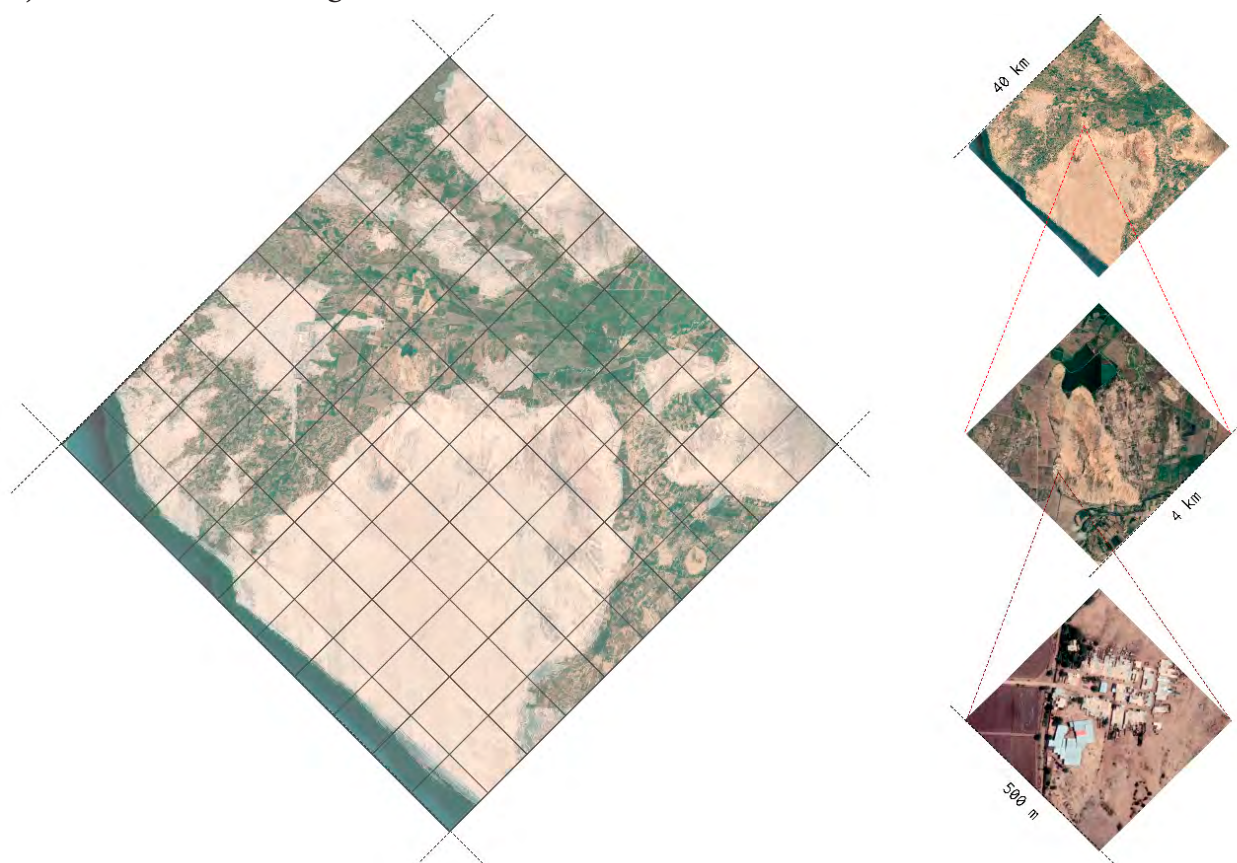


Figura 1. Escalas de análisis y geometrización del territorio a la ruina. Elaboración propia.

Con mapa y ruta establecidos, se da inicio al viaje. En cada una de las ciudades se hacen dos tipos de análisis, uno analógico-fotográfico y otro tecnológico-cartográfico. El primero de ellos mucho más sensitivo y sensorial, en el sentido de intentar enfocar los sentidos en reconocer los elementos característicos de cada uno de los cadáveres in-

dustriales y monumentos arqueológicos prehispánicos, para posteriormente retratarlos en las fotografías instantáneas. Así, en Pomalca, entre los campos de cultivo de la caña de azúcar, se encuentra la cooperativa agroindustrial aún en funcionamiento, pero con sectores que poco a poco van quedando relegados al abandono. La fábrica, junto a la hacienda que se encuentra en su interior, se encuentran separados físicamente de la ciudad por un canal de regadío que atraviesa todo el largo de la parcela, sumado impenetrable muro perimétrico.

Más que un elemento productivo que pertenece al paisaje, una fortaleza industrial, que contrasta con la posible permeabilidad que puede generarse en el Sitio Arqueológico de Ventarrón. Ubicado al sur de Pomalca, a 1km del río Reque. Un templo de 4500 años de antigüedad con interesantes combinaciones cromáticas nunca antes vistas en otros hallazgos en la zona. Un espectáculo visual que, emplazado al lado de un poblado autoconstruido que no supera los 200m de longitud, tiene la posibilidad intacta de poder formar parte de sus habitantes, y no sólo ser un objeto de admiración. La ubicación estratégica observada se registra y se vislumbran muchas posibilidades de rehabilitación futura. La denominación contemporánea de estas arquitecturas monumentales es "huaca", palabra quechua que significa "lugar u objeto sagrado". Lugares sagrados donde la narrativa para la investigación desde el punto de vista temporal e histórico, es más anacrónica que cronológica. Las huacas interesan más aquí por sus posibles intervenciones para convertirlas en nuevos espacios de sociabilización, comercio e intercambio cultural. Centros comunitarios (Davis, 2006) que pueden llevar a la generación de micro-economías para el desarrollo de las poblaciones colindantes, y no sólo como infraestructuras históricas intocables.

Hecha la aclaración del término que se seguirá usando a continuación, dos huacas interceptadas son la puerta de ingreso al siguiente lugar, Tumán, aproximadamente a 10km de Pomalca. El acceso desde la carretera que comunica los distritos se da por el norte. En donde resalta la Huaca "Túpac Amaru", ubicada en el interior del terreno perteneciente a una institución educativa; y "Los Chinos", nombrada coloquialmente por la denominación que se les da a las personas de ascendencia asiática en el Perú, ubicada en un antiguo asentamiento funerario. Nuevamente, el paisaje arqueológico contrasta con el Fábrica y Hacienda aún en funcionamiento, que, a diferencia de Pomalca, se ubica al suroeste de la ciudad, donde los vientos llevan toda la polución contaminante hacia el cuerpo urbano. Una compleja realidad que pide una reflexión sobre la calidad de vida de sus habitantes.

Pátapo sería la siguiente parada, a 8km al noreste de Tumán. Este municipio, ubicado en el límite entre el valle y el inicio de las agrupaciones rocosas que conforman la cordillera, tiene dos interesantes particularidades. El canal Taymi (Brüning, 1922), obra de infraestructura hídrica construida en 1970, con casi 50 km de longitud, es la línea que separa la montaña del valle. El punto más alto de los cuerpos de agua que, en investigaciones actuales, se ha podido establecer que esta obra de irrigación se remonta a la época Mochica (Alva, 2013). El segundo es un territorio casi inexplorado, La Zona Arqueológica Monumental del Cerro Pátapo, dividido en dos sectores A y B, un inmenso accidente geográfico que aún no ha sido excavado en su totalidad, pero que cuenta en la parte más bajo con un Tambo inca, un espacio que fue utilizado para resguardar los recursos de la cosecha.

A seis kilómetros, en dirección al sur, se encuentra Pucalá. Un centro urbano rodeado de campos de cultivo, el río Chancay por el sur, y una serie de huacas que son visibles desde cualquier punto de la ciudad, estas son “Santa Rosa”, “La Inmaculada”, “El Algarrobal” y quizá la más importante de todas, Huaca Rajada-Sipán. Un ramillete de culturas y actividades pre-colombinas en un radio de 1km a la redonda, que se yuxtapone a la capa industrial de la Empresa Agroindustrial de Pucalá, donde nuevas viviendas hacen de medianera en una impactante imagen que muestra la indisoluble dualidad entre domesticidad y sistemas de producción. Huacas y máquinas, ambas en ruinas, conforman un paisaje acumulativo y de no-políticas de planificación.

Hasta el momento, los cuatro casos mostrados se encuentran relativamente cerca, y existe una lógica de continuidad paisajística entre ellas, e incluso las formas de vida de sus habitantes encuentran cierta similitud, cada una con sus propias características y la estrecha relación entre objeto-sujeto y los intercambios de energía que se dan entre estos. Cayaltí, la última ciudad del recorrido, es la más alejada de este sistema descrito, y quizá podría formar parte de otra unidad de paisaje, pero una de las razones más potentes por las que se encuentra aquí es por ser el punto de quiebre tanto en el ámbito temporal como espacial.

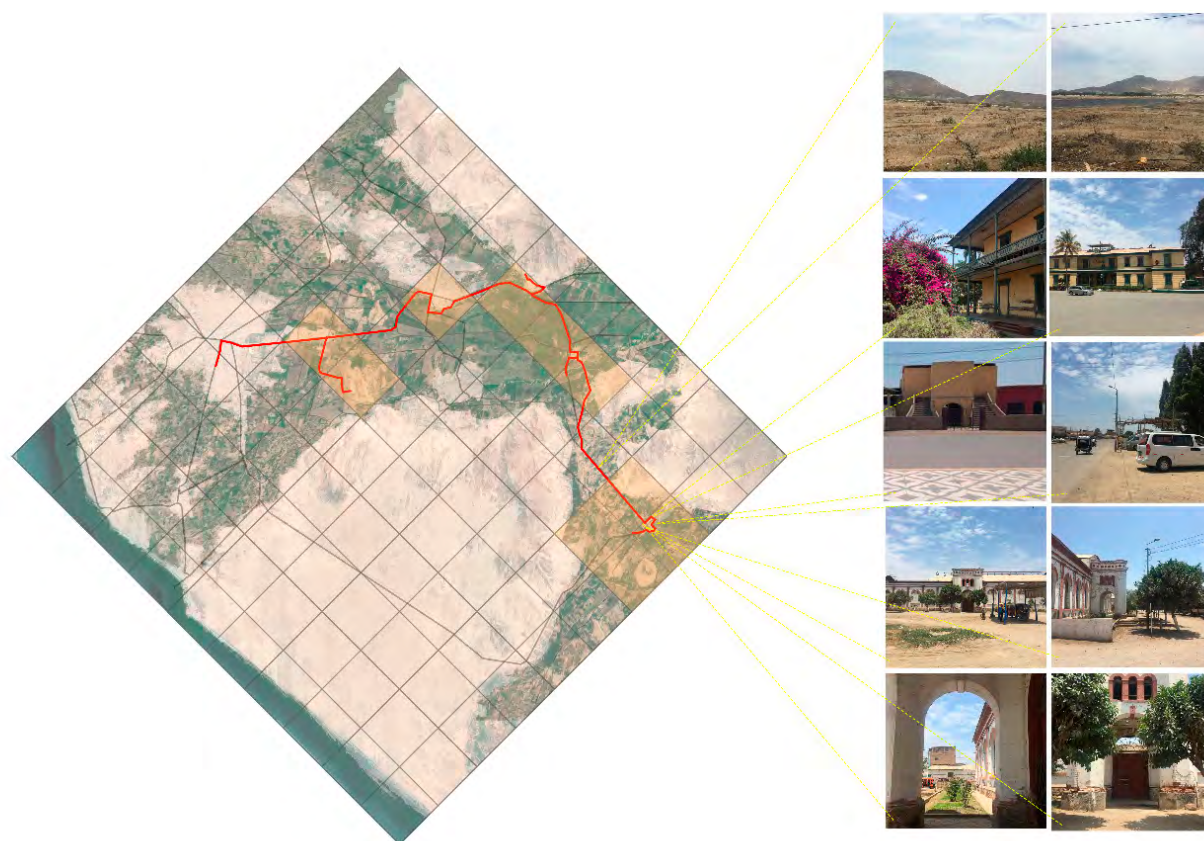


Figura 2. Recorrido y registro fotográfico del último caso de estudio: Cayaltí. Elaboración propia.

Cayaltí es la bisagra hacia la sierra norte del Perú. Una ciudad surgida desde la fábrica, en este momento con un mínimo porcentaje de producción y una Casa Hacienda que podría formar parte de las actividades cotidianas y abrir esta necesaria amplitud de mercado tanto para la población como para los centros poblados ubicados hacia el noreste. Cayaltí, es la puerta de La Viña, Culpón, Nueva Arica y Oyotún, entre otros, que cuentan con am-

plias áreas de cultivo y producciones orgánicas de diferentes productos que se van diversificando cada vez más. Cayaltí, se convierte en un punto estratégico tanto para el cierre de este proyecto y vuelta a la capital Chiclayo (con un acceso directo desde la Panamericana Norte, ubicada al sur del distrito), que, en teoría, puede generar un gran impacto turístico, cultural y económico (Figura 2).

El viaje y reconocimiento de las desventajas y oportunidades de cada uno de los casos de estudio, se traslada toda esa información a una base digital, para poder visibilizar la tridimensionalidad de los territorios, que en paralelo se contrastan con los mapas redibujados utilizando el sistema de información geográfica de arqueología (SIGDA) del Ministerio de Cultura del Perú (MINCUL), que posibiliten la precisión de lo realizado en cuatro capas temporales, pre-incas, incas, siglo XIX y XX y la demarcación actual. Un estudio acumulativo que aclara el panorama de los antiguos asentamientos, la relación entre ellos y su ubicación entre huacas y cuerpos de agua, el descubrimiento de la unión entre los pueblos del este a través del Qhapaq Ñan (antiguo camino inca, patrimonio de la humanidad), y cómo interactúan los que ahora son centros o sitios arqueológicos, con la desaparecida línea ferroviaria que conectaba las fábricas y haciendas (Figura 3).

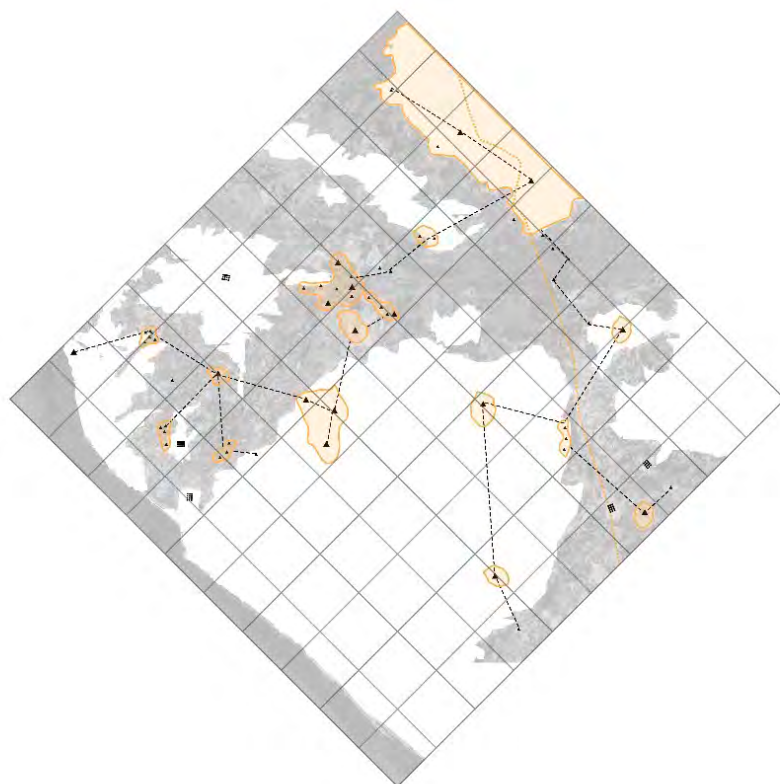


Figura 3. Huacas, actuales sitios arqueológicos y la demarcación del Qhapaq Ñan al oeste. Elaboración propia.

Finalmente, se genera un sistema abierto de criterios de selección para organizar los potenciales valores característicos (HAN) de cada caso estudiado, en este caso ya pensando en un proyecto multi-escalar. Estos valores serían humano-cultural-comunitario (H), artificial-energético-tecnológico (A), y natural-biológico-productivo (N). Y por otro lado los valores geográficos: monumento arqueológico prehispánico o huaca (MAP); cuerpo urbano, distrito, ciudad, centro poblado (CU); el agua en forma de mar, río, quebrada, dren o acequia (AA); Valle, tierra de cultivo llana o topográfica (VE); Montaña, cerro,

acantilado, cordillera (MO); y desierto, bosque seco, o espacio árido (DO). Ubicándolos en orden de prioridad alta, media y baja hacia una posible intervención. En suma, un análisis analógico-digital que permite tener una síntesis cualitativa y mapas concluyentes del territorio a la ruina (Figura 4).

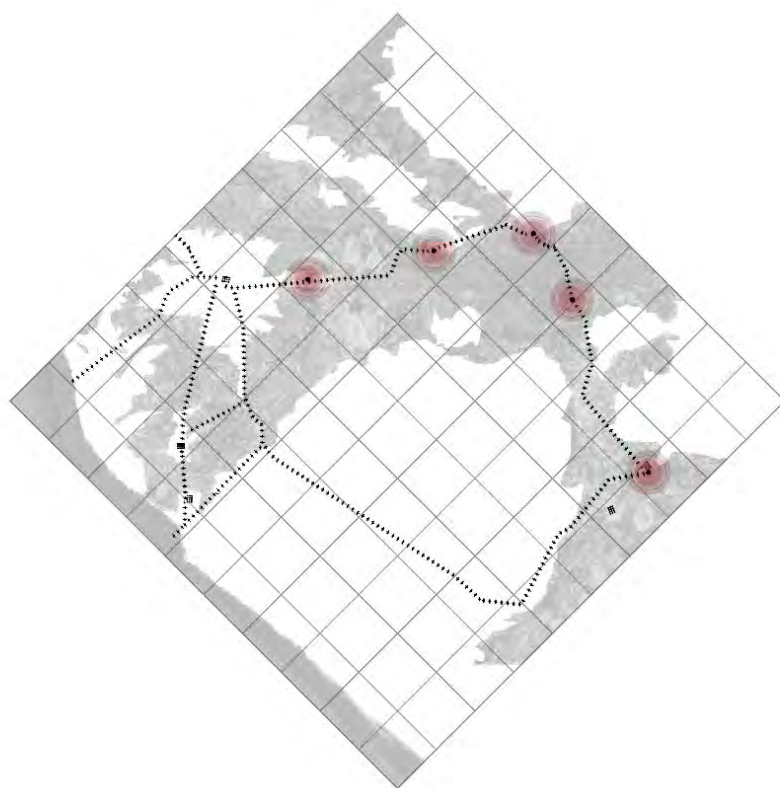


Figura 4. Desaparecidas líneas férreas y las ex-haciendas y fábricas de los casos de estudio: Pomalca, Tumán, Pátapo, Pucalá y Cayaltí. Elaboración propia.

Intervenciones: La generación de nuevos viajes

Este sistema de producción actual y las cualidades distintivas de cada cuerpo urbano denotan una estimulante interferencia en el viaje. Interrupciones en la continuidad horizontal del valle con cadáveres industriales y ancestrales (huacas), que se van deteriorando en el territorio en un sistema territorial actual que niega la posibilidad de poder integrarlos a las todas las escalas que se han analizado. Una forma de ver el territorio que tiene a Chiclayo como mono-núcleo orgánico y centro económico, en el esquema tradicional de ciudad metropolitana y sus satélites en la periferia, pero sin aprovechar las redes multi-céntricas que pueden generarse a partir de estas ruinas como áreas sensibles a la mutación que crearían otros micro-sistemas para nuevas generaciones.

Entre los saltos de escala de la metodología planteada se encuentran 120 espacios sensibles a la mutación, un total de 30 nudos de prioridad media-alta y 12 nudos de posibles nuevas relaciones entre ciudades junto al Cerro Corbacho (para hacer un total de 13), espacios que, filtrados por los valores característicos y geográficos, se convierten en las áreas sensibles a la mutación. Estas son: Las Haciendas y Fábricas de Pomalca, Tumán, Pátapo, Pucalá y Cayaltí; así como las Huacas de Ventarrón, Collud-Zarpán, Los Chinos, El Mirador, Santa Rosa, Rajada-Sipán y la Humedad. Puntos estratégicos en la última escala cuadrangular de 500m de lado en un marco de líneas invisibles de mayor escala.

Para los cuales se deja abierta la posibilidad de tres tipos de intervención, con diferentes grados de construcción, y por supuesto de destrucción. Acciones conceptuales-artísticas, ecológicas-ecosistémicas, e infraestructurales-industriales, que darían como resultado la apertura de los caminantes hacia nuevos viajes por el territorio.

Una manipulación de la realidad propuesta para transformar el territorio en un nuevo organismo multifuncional interactivo. Pasar de la tradicional metrópoli moderna (García Vázquez, 2016) del siglo XX, a una Metápolis productiva que genere micro-economías y recursos para las nuevas dinámicas urbanas, desde lo doméstico hasta lo industrial. Una reflexión sobre hechos concretos, pero con una estrategia abierta, sin grandes propuestas masivas, sino todo lo contrario, un paisaje hodológico (Tapia García & Rodrigues, 2016) como tejido de producción de conocimiento, comida, bienes y servicios en múltiples escalas, desde las fábricas o en el contorno de las huacas. Con la capacidad de fusionar infraestructura, arquitectura, arqueología y agricultura al paso trashumante de los viajeros o las mismas poblaciones que heredaron los territorios que datan de hace miles de años. Nuevos artefactos en un sistema de constelaciones naturales y artificiales, urbanas y rurales en un mismo tiempo-espacio.

Un cierre en movimiento

Francesco Careri (2014) escribiría:

“Si se afronta a pie, la metrópoli se convierte en un mundo inexplorado en mucha de sus partes, un mundo hecho de territorios caóticos, en el cual los asentamientos abusivos se sitúan junto a los yacimientos arqueológicos; las líneas de alta tensión y las autopistas se intersectan con los acueductos romanos; y las modernas ruinas industriales acogen una fauna y una flora que jamás hasta ahora habían habitado la ciudad”.

El proyecto es una especie de “Land Walk” (Gausa et al., 2008) como patrimonio, una mezcla entre sujetos y objetos donde la selección de capas o pronunciamiento sobre el valioso paisaje patrimonial se independiza de lo comúnmente “musealizable” y evoca una visión de transformación, desprejuiciada y distante de aquellos enfoques modernos, historiográficos, unilaterales, que tienen una búsqueda estética, pero no una forma de habitar (Montaner et al., 2010) y recorrer el territorio a través del viaje como experiencia total.

Esta fusión entre la construcción del futuro desde las imágenes de las fotografías y los mapas del pasado, los sistemas de información geográfica, el recorrido trazado y la trascendencia del presente a través de la reasignación de valores o nombramiento de estos paisajes patrimoniales encontrados, hacen que el objeto pueda ser considerado como el camino y por el caminante mismo. Como si aún se recordara el tiempo de los incas, donde los chasquis, aquellos que nunca dejaron de andar, fueran entre huacas y tambos. Desde esas primeras poblaciones hace más de 4000 años a.c. hasta el recuerdo de la época de apogeo industrial, donde se trazaron las líneas ferroviarias, hasta poder generar acciones contemporáneas desde el conocimiento, haciendo referencia a situaciones equivalentes que permitan revisar o hibridar las primeras naturalezas territoriales, con estrategias eco-sistémicas, hasta los hechos concretos de la franja azucarera de la costa norte del Perú.

La investigación se plantea a modo de reflexión para abrir nuevas líneas de investigación sobre la posibilidad de re-naturalizar y transformar la realidad física producida por la humanidad (Duarte et al., 2006), a partir de los principios básicos de los fenómenos y procesos naturales, como los eco tonos o ecosistemas de frontera, que al depender de las condiciones climáticas, y al estar en constante cambio, pueden desplazarse hacia el interior de un ecosistema a expensas del otro, como un proceso continuo de expansión en la construcción antropológica sobre el territorio a lo largo de miles de años. Desde los primeros asentamientos estables hasta las megalópolis contemporáneas (Pawson, 2008), es necesario afrontar estos nuevos procesos de definición de los territorios y las ruinas. El patrimonio arqueológico e industrial puede contener en un futuro micro-ecosistemas en diferentes unidades de paisaje, atrayendo nuevamente las acciones primigenias de la humanidad, lo nómade, lo inesperado de la naturaleza (Careri, 2016), haciendo visibles las condiciones biológicas de la misma, donde a medida que aumenta la diversidad, también pueda crecer la cohesión social local, en un nuevo capítulo de la revolución urbana (Lefebvre, 1972) (Figura 5).



Figura 5. Imagen objetivo de posibles artefactos en el paisaje azucarero de la costa norte del Perú. Elaboración propia.

Referencias bibliográficas

- Aimi, A., Makowski, K., & Perassi, E. (2017). *Nuevos horizontes de la arqueología peruana* (Ledizioni (ed.)).
- Alva, I. (2013). *Ventarrón y Collud / Origen y auge de la Civilización en la Costa Norte del Perú* (Ministerio de Cultura del Perú/ Proyecto Especial Naylamp Lambayeque (ed.)).
- Augé, M. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Berger, J. (2019). *Modos de ver*. Gustavo Gili.

- Brüning, H. (1922). *Estudios monográficos del departamento de Lambayeque*.
- Careri, F. (2014). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- Careri, F. (2016). Artes cívicas. En *Pasear, detenerse*. Gustavo Gili.
- Clément, G. (2018). *Manifiesto del tercer paisaje*. Gustavo Gili.
- Davis, R. (2006). *Huacas of Lima*. University of California Press.
- Duarte, C., Alonso, S., Benito, G., Dachs, J., Montes, C., Pardo Buendía, M., Ríos, A., Rafel, S., & Valladares, F. (2006). *Cambio global: Impacto de la actividad humana sobre el sistema Tierra*. CSIC. Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- García Vázquez, C. (2016). *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Gustavo Gili.
- Gausa, M., Guallart, V., Muller, W., Soriano, F., Porras, F., & Morales, J. (2008). *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture: City, Technology and Society in the Information Age* (A. Publishers (ed.)).
- Gazapo de Aguilera, D., & Lapayese, C. (2007). *Acciones conceptuales en el paisaje. dimensiones de la memoria* (Mairea Lib).
- Gómez-Sal, A., Belmontes, J.-A., & Nicolau, J.-M. (2003). Assessing landscape values: a proposal for a multi-dimensional conceptual model. *Ecological Modelling*, 168(3), 319-341.
- Lefebvre, H. (1972). *La revolución urbana*. Alianza.
- Lynch, K. (2005). *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Gustavo Gili.
- Montaner, J., Muxi, Z., & Falagán, D. (2010). *Herramientas para habitar el presente. La vivienda del siglo XXI*. Universidad Politécnica de Catalunya.
- Navarro, L. (1999). *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*. Literatura Gris.
- Pawson, E. (2008). Gottmann, J. 1961: Megalopolis. The urbanized northeastern seaboard of the United States. New York: The Twentieth Century Fund. *Progress in Human Geography*, 32(3), 441-444.
- Tapia García, C., & Rodrigues, M. (2016). *Townscapes/Townscopes: del Paisaje Monumental al Hodológico*.

Referencias biográficas

Agustín Gamarra Sampén

Arquitecto por la Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo (USAT). Obtiene la Beca Fundación Carolina para realizar el Máster en Proyecto Avanzado de Arquitectura y Ciudad (MUPAAC), donde obtiene matrícula de honor por la investigación “Yuyanapaq: psicogeografías del conflicto armado en el Perú” y actualmente es Doctorando en Arquitectura por la Universidad de Alcalá (UAH) en Alcalá de Henares, Madrid (España). Profesor de proyectos arquitectónicos, Facultad de Ingeniería y Arquitectura, de la Universidad San Martín de Porres-Filial Norte (USMP-FN), y también, de Historia y Teoría de la Arquitectura, en el Programa de Arquitectura de la Universidad Tecnológica del Perú (UTP). Ha colaborado en METALOCUS, Revista Internacional de Arquitectura, Arte y Ciencia, y recientemente publicó “Acciones” en las Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya (JIDA-UPC). Su campo de interés es la investigación en los límites de la arquitectura y la ciudad contemporánea, mostrando su trabajo en diferentes eventos académicos en España, Argentina, Colombia, Ecuador y Perú.

Jorge Carlos Carrasco Aparicio

Arquitecto por la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo (UNPRG). Maestro en Proyectos de Arquitectura y Urbanismo por la Universidad Científica del Sur (UCSUR) de Lima (Perú). Profesor asistente de Urbanismo II, Taller de diseño arquitectónico I y II, Escuela de Arquitectura (UTP-Chiclayo) Profesor de Edificio y Calle, Dibujo Computarizado en 3D y Producción digital, Escuela de Arquitectura (USAT) . Su área de trabajo es el diseño arquitectónico, los sistemas digitales en la arquitectura y con intereses sobre la historia de la arquitectura, la ciudad y el urbanismo. Ha participado de eventos académicos nacionales e internacionales.

Yvan Paul Guerrero Samame

Arquitecto por la Universidad Particular de Chiclayo (FAU_UDCH), Magister y Doctor en Arquitectura por la Universidad Cesar Vallejo (EPG_UCV) de Trujillo. Profesor en las áreas académicas de Teoría e historia, de urbanismo y Talleres de proyectos arquitectónicos, en la EA de la Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo (EA_USAT), en la FIA de la Universidad de San Martín de Porres filial norte (FIA_USMP_FN) y en el programa de Arquitectura de la Universidad Tecnológica del Perú, sede Piura (UTP). Su área de trabajo es la historia de la arquitectura, el paisaje y el patrimonio, en la región norte peruana. Ha participado con ponencias investigativas en congresos y bienales latinoamericanas de arquitectura y publicaciones en revistas locales.

LA TRANSFORMACIÓN DE LA MIRADA DE NOS(OTROS) EXPERTOS VIAJEROS. HACIA FORMAS DIVERSAS DE LECTURA DEL TERRITORIO

MARCHIONNI, FRANCO¹.

SELLA, ALEJANDRA².

BERDASCO, BELÉN³.

Resumen

El propósito de este trabajo⁴, es describir una hoja de ruta que se sostiene en la construcción de descriptores que recuperan dimensiones sensibles para la lectura del territorio; expresados entre otros aspectos por los imaginarios, valores y significaciones culturales que atraviesan a los viajeros-expertos como reverso de su mirada académica al percibir el paisaje.

Un modo diverso de leer el territorio nos permitiría caracterizar otros registros como contracara de las percepciones abstractas y teóricas devenidas de la mirada académica tradicional, en busca de aportar frescas y enriquecedoras perspectivas sobre categorías de interpretación.

A partir de esbozar los primeros trazos, esas lecturas "otras" del territorio, en contraposición de aquellas que devienen de la mirada experta, se busca delinear los primeros componentes para una matriz de lectura metodológica-sensible como un modo alternativo de transformar los límites de los instrumentos instituidos de lectura del paisaje.

Palabras claves: paisajes culturales, instrumentos metodológicos, lectura territorial, descriptores sensibles, heterogeneidad.

1. CCT CONICET Mendoza. Instituto Argentino de Investigaciones de las Zonas Áridas (IADIZA), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) | Universidad de Mendoza (UM), Argentina. Email: fmarchionni@mendoza-conicet.gob.ar - <https://orcid.org/0000-0001-5253-8038>

2. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño (FAUD), Universidad de Mendoza (UM), Argentina. Email: alejandra.sella@um.edu.ar - <https://orcid.org/0000-0001-9271-2643>

3. CCT CONICET Mendoza. Instituto Argentino de Investigaciones de las Zonas Áridas (IADIZA), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) | Universidad de Mendoza (UM), Argentina. Email: mberdasco@mendoza-conicet.gob.ar - <https://orcid.org/0000-0002-9127-0932>

4. Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación Científica y Tecnológico Orientados N° PICTO-UUMM-2019-00016 denominado "PAISAJE(S) Y HÁBITAT SUSTENTABLE. Aportes, prácticas y procesos en espacios de borde urbano-rural en territorios de tierras secas del oeste argentino", aprobado por Resolución de Directorio de la Agencia de I+D+i N° 123 del 26 de octubre 2020 y ha contado además con el apoyo del Proyecto Institucional PUE-IADIZA, "Biodiversidad en sistemas socio-ecológicos de tierras secas: estado, conservación y manejo en un contexto de cambio global" con financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-CONICET.

“No sigas el sendero. Dirígete en cambio a donde no hay sendero y deja una huella”

Ralph Waldo Emerson

Ser viajero-experto nos posibilita pensar el itinerario que todo investigador del paisaje traza al encarar el trabajo de campo. Parte con sus instrumentos y con su equipaje que es el recorte ideológico que construye en su gabinete. Sin embargo, al encontrarse con su objeto de estudio paisaje natural-paisaje cultural y ser provocado en sus fibras sensibles, denota muchas veces lo inútil de sus instrumentos y lo falaz de su ideología para hacer una lectura del territorio.

o. La ruta transitada

El punto cero de esta trayectoria está señalado por los resultados de las precedentes investigaciones que han ido marcando la ruta. Durante los años 2013-2015 transitamos por Materiales para un catálogo de paisajes culturales de Mendoza, FAUD-UM (Pastor, Torres, Marchionni, Sella y Esteves); Sus resultados fueron retomados en el contexto del trabajo Periferización rural, expansión urbana: Paisajes incrustados. Aproximaciones teóricas y aplicaciones prácticas, durante 2016-2018 FAUD-UM (Marchionni, Sella, Pastor, Torres, Ocejó Casares) y señala una nueva dirección en este camino, el espacio de trabajo de Paisaje(s) y hábitat sustentable. Aportes, prácticas y procesos en espacios de borde urbano-rural en territorios de tierras secas del oeste argentino, anidado en el PICTO-UUMM 2019. Siguiendo esta ruta se suma el proyecto de tesis doctoral “Otras formas de lectura y caracterización del paisaje: Criterios para leer franjas urbano-rurales en tierras secas del centro oeste argentino” que busca su propio recorte con el objetivo de avanzar en el diseño de criterios que aborden la dimensión sensible del paisaje para la lectura de proyectos de territorialización.

En las instancias antes enumeradas nos hemos enfocado en explorar y recopilar voces, toponimias, redes bio-sociales, heterogeneidades que interpelan a los instrumentos tradicionales de lectura del paisaje.

Este mapa ha puesto en evidencia la necesidad de ajustar los instrumentos de lectura al abordar los objetos de estudio que cada uno de ellos señala, confirmando la premura de alejarnos de las miradas abstractas para incorporar lo que el paisaje, sus actores, sus prácticas y sus proyectos imprimen sobre los sentidos de quienes perciben el territorio e intentan interpretarlo.

Vale el reconocimiento a otras disciplinas y otros viajeros que están transitando estas mismas preocupaciones y construyendo con sus aportes la mirada sensible del paisaje (Seguin, 2007; Ayuso & Delgado, 2009; Besse, 2014; Tafalla, 2015; Nogué, 2015) a los que se suman Colin Elard, 2016 quien refiere la psicogeografía como área de intersección entre la psicología, la arquitectura y el urbanismo; sus investigaciones se basan en la medición directa sobre el cerebro humano y nuestros cuerpos y sobre cómo estos responden a distintos estímulos físicos y configuraciones espaciales; Yi-Fu Tuan 2007 en Topofilia, analiza con una mirada comparativa “todos los vínculos afectivos del ser humano con el entorno material” y Michel Onfray, 2016 en Teoría del viaje, que se ocupa de confrontar nuestra tendencia a cuadricular y cronometrar nuestra existencia en una brillante hoja de ruta para quienes quieran sentirse viajeros y no turistas.

1. Iniciando otro viaje

La mirada de nos(otros) viajeros expertos busca nuevos horizontes de los cuales asirse para dar cuenta de los espesores que los paisajes y la percepción de los mismos construyen. Nuestro propósito es nutrir la mirada sobre el vínculo territorio - espacio cultural - actores desplegado sobre las franjas de borde urbano-rural en tierras secas del centro oeste argentino.

El recorte geográfico de estudio abarca una porción del Área Metropolitana de Mendoza⁵ (AMM) en el que los diversos proyectos de territorialización forman capas superpuestas que han intentado ser interpretadas en su espesor histórico, en su vocación productiva de Oasis, en su vulnerabilidad ambiental, en su trama bio-social, en su modelo urbano-ambiental, en su sustrato de tierras secas entre otras articulaciones en correlación e interpelando al enfoque que el plan de Ordenamiento Territorial (2009) describe sobre esos mismos espacios geográficos (ver figura 1).

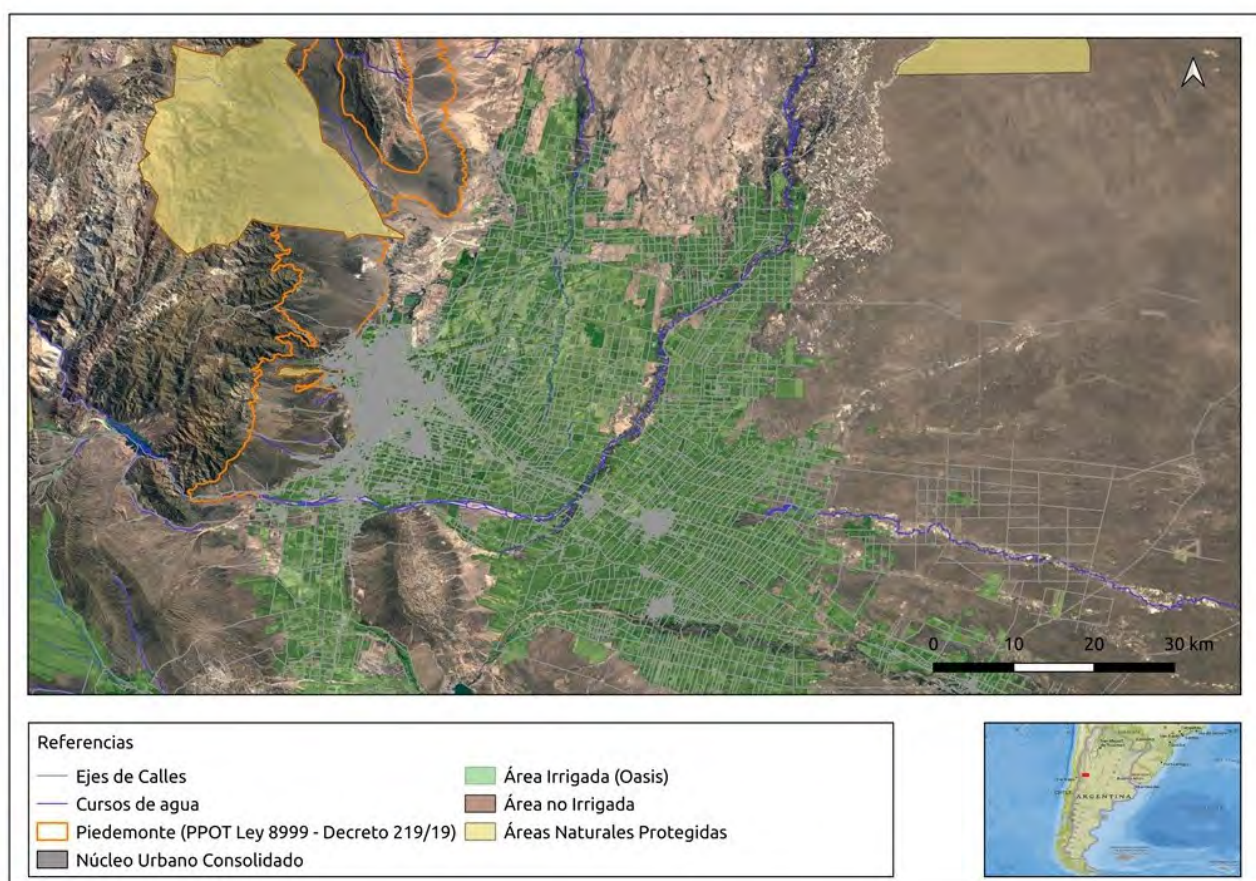


Figura 1: Recorte geográfico de estudio. Área Metropolitana de Mendoza - AMM y sus espacios adyacentes.

Fuente: Elaboración de Emilia Agneni 2021, sobre la base del Sistema de Información Ambiental Territorial (SIAT).

5. Algunos autores distinguen al AMM como el “conglomerado urbano integrado por seis jurisdicciones político-administrativas - denominadas *departamentos*-, que definen un espacio urbano continuo y un área de influencia directa (Mesa, 2014). Para el Programa de Desarrollo de Áreas Metropolitanas del Interior (DAMI) del Ministerio del Interior, obras públicas y vivienda es el “Área Metropolitana del Gran Mendoza (AMGM), ubicada en el centro oeste del Oasis Norte, en la zona de contacto con el piedemonte no irrigado de la Precordillera, es un conglomerado urbano integrado por seis departamentos (Capital, Godoy Cruz, Guaymallén, Las Heras, Maipú, Luján de Cuyo), cuya población lo convierte en la cuarta aglomeración de la Argentina.

Este sector concita la tensión que se crea entre el centro urbano de oasis verde y agrícola frente a la condición de labilidad ambiental de tierras no irrigadas con diversas vocaciones. Los territorios al este y oeste del AMM se encuentran inmersos en fuertes transformaciones, particularmente asociadas al desborde urbano. Lo que en el pasado articuló un espacio geográfico de vulnerabilidad ambiental y un espacio de producción rural primaria, configura desde hace algunos años los primeros focos de tensión entre la ciudad y sus bordes.

Las heterogeneidades descriptas manifiestan lo restringido de las lecturas tradicionales (unidades de paisaje; inventarios y catálogos; corroboración social de la mirada experta); romper esos márgenes se vuelve el objetivo de este nuevo tramo de viaje; acrecentar los modos de comprensión de estas lecturas, promover otros enfoques en la discusión del ordenamiento territorial actual.

2. Los hitos que orientan el camino

En los instrumentos tradicionales de lectura del paisaje (los ya mencionados inventarios, catálogos, cartas del paisaje, entre otros) no necesariamente se visibiliza la dimensión sensible del paisaje, ni los diversos proyectos de territorialización que en él se inscriben. En el contexto latinoamericano, estos instrumentos devienen de la mirada experta siendo generalmente extrapolados de realidades diferentes a las que se pretenden observar y caracterizar; y no promueven particularmente la lectura sensible y a profundidad de lo observado, donde el hombre y su percepción deberían ser el punto de partida para la construcción de esta noción. Esta propuesta retoma la definición del CEP 2000 que demarca al paisaje “como cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, y cuyo carácter es el resultado de la interacción de factores naturales y/o humanos”.

La implementación de esta noción conlleva un problema de interpretación: la percepción que emerge de la mediación o supremacía de la mirada experta y no de lo que percibe la población. Si bien en su declaratoria retoma “la percepción de la población” luego es su implementación se busca la validación experta sin nutrirse de la mirada de los actores del paisaje. En el recorte de este trabajo por un lado buscamos recuperar no solo la percepción de la población sino sus voces, su decir del paisaje; como así también la consideración del paisaje como un “palimpsesto cultural” que emana de la Carta del Paisaje de las Américas en cuanto a la valorización de la diversidad sociocultural, la preservación de la calidad de vida como un bien y derecho colectivo en el marco de la promoción del desarrollo sostenible.

El concepto paisaje, por la perspectiva integradora que ofrece, resulta adecuado para recuperar analíticamente dimensiones históricas, sociales y espaciales en la consecución de un hábitat sustentable. Adscribimos a la perspectiva que sugiere Federico López Silvestre respecto de los criterios que sustentan la teoría del paisaje, en particular el que señala que “Se trata de la educación de la mirada, de su capacidad para usar palabras que sugieren el vínculo cultural, sensible y emocional que nos une a lo que nos rodea. Tal capacidad de configurar teorías emocionantes y llenas de textura es propia de unos pocos elegidos, y se trata, sin duda, de la principal finalidad para una auténtica filosofía del paisaje” (2003).

Para esta construcción autores y enfoques teóricos se establecen como hitos que orientan este tramo del viaje. Así este trabajo se respalda y reinterpreta tres nociones articuladas, territorio paisaje y transurbancia. Para este primer término, recuperamos el aporte en la conceptualización del territorio propuesta por el geógrafo estadounidense Robert Sack (1981;1986) en diálogo con los aportes metodológicos del geógrafo e investigador francés Hubert Mazurek (2009).

Habitualmente pensados como espacios periféricos, los territorios de borde urbano-rural han soportado fuertes sesgos dualistas; donde lo rural, asociado al campo, ha sido concebido como espacio de atraso y retroceso, mientras lo urbano era sinónimo de innovación y modernidad (Picciani, 2016). En esta misma dirección, lo periférico indica algo que está vinculado al borde, al perímetro o contorno de una cosa, o a la zona que está en los alrededores de un determinado centro. De este modo la territorialidad se expresa como una construcción social y depende de quién controla o influencia a quién y por qué. También depende de los contextos geográficos de lugar, espacio y tiempo. La territorialidad funciona entonces como un gesto vinculante entre la sociedad y el espacio, dotada de dimensiones políticas, económicas y culturales (Sack, 1986), expresión de las particulares maneras en que las personas utilizan la tierra, organizan el espacio y dan significado al lugar. La territorialidad constituye el telón de fondo de las relaciones espaciales humanas y las concepciones de ese espacio.

El territorio se vincula luego con el paisaje, porque si el primero constituye una ventana que sirve para mirar la historización del paisaje, finalmente éste es la imagen que esa ventana enmarca (Torres et al., 2014). Desde luego, esta imagen presume recortes particulares que cristalizan múltiples miradas. Y si el paisaje supone una imagen, entonces ésta puede ser leída, decodificada e interpretada para explicar los procesos de transformación territorial que pretendemos observar. Se devela entonces un enfoque que suma y analiza actores y procesos; tensiones y conflictos en los diversos proyectos de territorialización, no sólo considerando los tiempos de producción de esos paisajes, sino también desde el presente.

Nuestro propósito de nutrir la mirada del vínculo entre el territorio, el espacio cultural y actores, demanda un enfoque cualitativo que implica asumir estudios de la percepción y de sus representaciones, que según Hubert Mazurek, se componen de tres grandes aspectos: la toponimia, los mapas históricos y los resultados de entrevistas (2006). Según este autor, el análisis cualitativo no lleva siempre a la representación en un mapa, ni tampoco a la descripción de los límites o de los recursos naturales disponibles, sino representa un análisis de los diferentes componentes del territorio, organizando la información cualitativa según una perspectiva territorial (Mazurek, 2006:120).

Finalmente, consideramos los aportes teóricos de Francesco Careri (2016; 2002; 2001) quien se ocupa de la percepción de territorios difusos, áreas de borde, zonas porosas o de fricción que se articulan como interfase. La experiencia del territorio a través de la transurbancia -término que acuñó el mencionado autor- se entiende como deambular por zonas indefinidas que no son ciudad, pero que le pertenecerían a ésta, quizás establecidas como periferias o como situaciones en los márgenes de lo que denominamos ciudad. Esta práctica implica pasear, recorrer los espacios levantando mapas no convencionales

tomando al caminar o andar “como herramienta crítica y como procedimiento creativo, que pone de manifiesto las fronteras interiores de la ciudad y revela las zonas identificándolas” (Careri). En su libro *Walkscapes*, el andar como práctica estética, el autor nos guía por diferentes episodios históricos, girando en torno al andar como acto capaz de transformar el espacio, poniendo en movimiento todo el cuerpo -el individual, pero también el social- con el fin de transformar el espíritu de quien a partir de ahora ya sabe mirar. Es una práctica experimental que va aplicando distintas herramientas teóricas en función de sus necesidades, siempre tomando en cuenta la oportunidad que le confiere flexibilidad y movilidad intelectual.

El poner en movimiento al viajero experto y acercarlo a su objeto de estudio, nos demanda un posicionamiento desde lo humano. Max Neef plantea la urgencia de reflexionar sobre las necesidades humanas fundamentales y sus satisfactores, apelando a una articulación orgánica de los seres humanos con la naturaleza que sustente el desarrollo a escala humana “este tipo de desarrollo nos obliga a ver el mundo de una manera distinta a la convencional” (Neef et al, 1986). Se considera oportuno articular esta visión con los objetivos de desarrollo sostenible emanados desde UNESCO 2030, según una agenda ambiciosa y universal para el desarrollo sostenible de las personas, por las personas y para las personas, como indicios insoslayables para fundamentar otras miradas sobre el paisaje y el territorio.

La valija del experto cuenta con los instrumentos tradicionales, pero también la Carta del Paisaje de las Américas y los autores mencionados nos invitan a revisar heterogeneidades. Así los nuevos modos de la mirada sensible se fundan en reconocer otras dimensiones como insumos para el diseño de instrumentos de lectura del territorio buscando derroteros menos transitados.

3. Anversos y reversos de la mirada

El anverso de la mirada se nutre de técnicas cualitativas y cuantitativas conocidas, verificadas, contrastadas y re-interpretadas, sin embargo, la construcción de la mirada sensible del viajero experto demanda otro utillaje. Aquí buscamos dejar de ser expertos y volvernos viajeros, atravesar y dejarnos atravesar por el paisaje natural-cultural, la ciudad, el territorio, el orbe. En su Teoría del viaje. Poética de la geografía de Michel Onfray (2016) describe la naturaleza del viajero distinto del turista. Señala su origen en el nómada cuyo modo de estar en el mundo es la ruta. Según este autor el viajero concentra tropismos milenarios, gusto por el movimiento, pasión por el cambio, culto de la libertad. Sujeto de un tiempo singular de duraciones subjetivas. Adoptar este manifiesto debería ser un nuevo insumo en la valija del viajero experto. Promovemos de este modo construir el reverso de la mirada.

En este trabajo se expone un ensayo preliminar sobre uno de los insumos posibles para esta lectura sensible: la transecta como reverso de las unidades de paisaje. Los planificadores urbanos han utilizado la transecta como una herramienta visual para dividir los paisajes en múltiples usos. Este enfoque deviene de una mirada funcional o de usos, sin embargo consideramos que a través de este insumo es factible leer la heterogeneidad de

los paisajes. El arquitecto Andrés Duany ha definido la transecta para ilustrar la gradación de lo rural a lo urbano entre la naturaleza y las zonas urbanas densas. Así también el urbanista-botánico Patrick Geddes a principios del siglo XX en Escocia ya había aplicado este instrumento, como una práctica teorizada, al desarrollo del territorio.

Se recupera el término transecta, que designa para los geógrafos "un dispositivo de observación del terreno o bien la representación de un espacio, el desarrollo de un trazado lineal con una dimensión vertical, destinado a evidenciar una superposición, una sucesión espacial o de relaciones entre fenómenos" (Marie Claire Robic, 2004), como componente primaria de una matriz metodológica de lectura del paisaje, reverso del concepto tradicional de unidad de paisaje. La transecta puede utilizarse como práctica de observación sobre el terreno y como técnica de representación. Se pone en evidencia el concepto cerrado y homogéneo que particulariza la unidad de paisaje como instrumento de caracterización del mismo para proponer, en el recorte de este trabajo, la transecta como un trazo/una deriva que aprehenda lo heterogéneo, diverso, dinámico, lo histórico y también prospectivo de los paisajes, a través del movimiento del viajero experto en el territorio. Se afirma con Duany que esta componente se presenta "como un dispositivo híbrido situado entre la sección técnica y el recorrido sensible: la transecta se construye a través del dibujo, la fotografía, el texto, el vídeo, pero igualmente se practica in situ, generalmente mediante una caminata" (2002).

Este primer componente de la matriz de lectura metodológica-sensible, como un modo alternativo de transformar los límites de los instrumentos instituidos de lectura del paisaje. Sin restarle valor a la unidad de paisaje, recuperamos su definición con los aportes de Emma Pérez-Chacón que argumenta una doble importancia, ya que permite tanto calificar como clasificar el paisaje, "este enfoque permitiría la integración de la información territorial y, al mismo tiempo, una trama de referencia espacial para analizar los componentes, la organización y el funcionamiento de los paisajes" (Pérez-Chacón, 2002:124). Establecer la unidad de paisaje implica al menos abordar tres aspectos: la identificación (reconocimiento y clasificación de los componentes del paisaje), la caracterización (reconocimiento de las áreas homogéneas, carácter) y en tercer lugar, la valoración (interpretación valorativa, calidad del paisaje); todo esto impregnado de un concepto de homogeneidad. Sin embargo las lecturas perceptivas que se manifiestan al interior de las unidades de paisaje quedan reducidas a la mirada experta sin poder captar la heterogeneidad. La lectura que creemos devendría de la aplicación de la transecta, nos permitiría acercarnos a otros espesores, romper márgenes para leer dinámicas de fricción en áreas de borde, repensar y calibrar instrumentos que permitan otras formas de planificar y gestionar el territorio sumando la dimensión sensible.

En este texto se presenta el ensayo de la componente propuesta para esta matriz, que resulta el reflejo de un hábitat donde se integran áreas naturales y antrópicas, vulnerabilidades y riesgos diversos, funciones y actividades en muchos casos incompatibles y realidades sociales, económicas, culturales y simbólicas solapadas entre distintos segmentos de la transecta. Consideramos que el recorrido y la lectura simultánea y sucesiva de estas situaciones, permite interpretar el paisaje como proceso y no como una imagen congelada de un tiempo y un lugar homogéneos (ver figura 2).

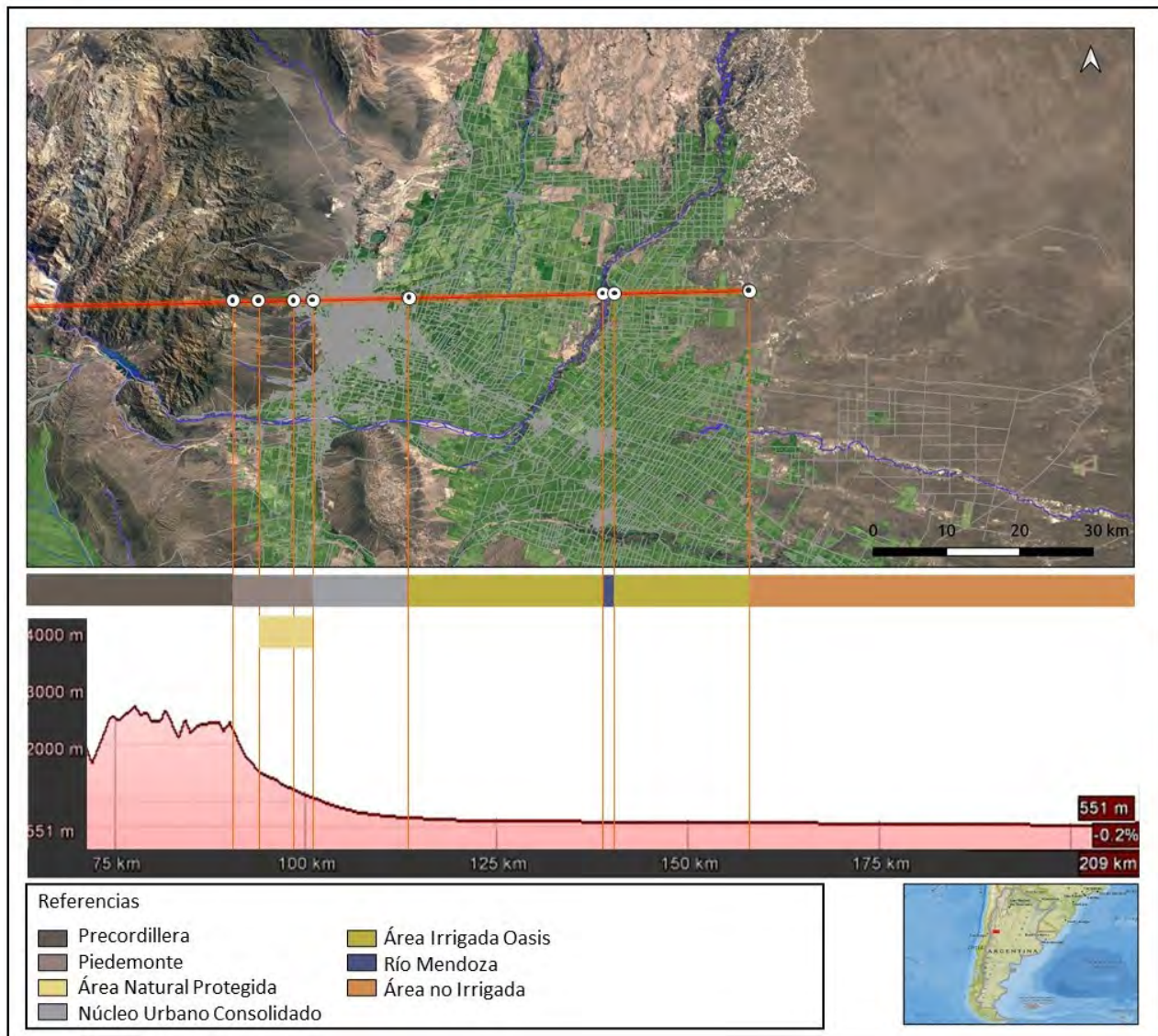


Figura 2: Transecta proyectada sobre el recorte geográfico de estudio. Área Metropolitana de Mendoza - AMM y sus espacios adyacentes. Fuente: Elaboración Hugo Debandi, Emilia Agneni y Belén Berdasco, 2021 sobre Google Earth.

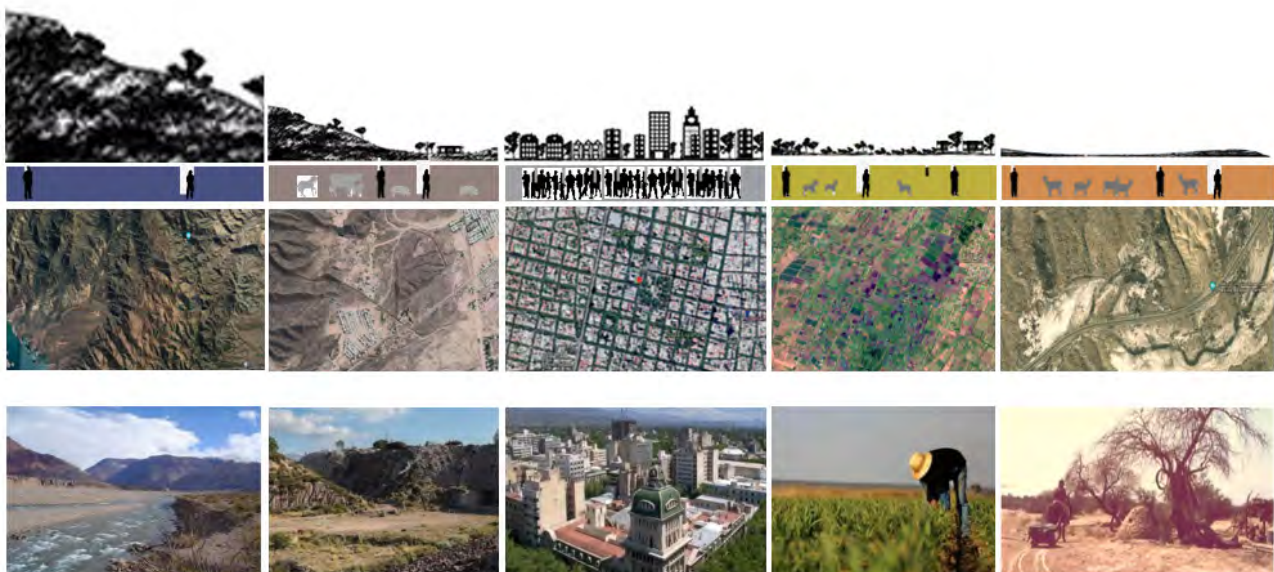


Figura 3: Representación en imágenes de segmentos de la transecta proyectada sobre el recorte geográfico de estudio.

Fuente: Elaboración Belén Berdasco, 2021 sobre Google Earth.

En el sitio que define nuestro objeto de estudio, se ha ensayado la primer parte de la componente propuesta, que ha sido la representación de la transecta, en una longitud aproximada de 100km, que busca representar: el soporte físico-geográfico, las acciones de antropización urbano-rural, las áreas de borde, las fricciones entre la actividad humana y el paisaje natural (ver figura 3), que esperamos a posteriori, nos permitan interpretar la heterogeneidad y las dinámicas que de ella devienen a partir de un recorrido sensible.

Esta primera representación desarma la herramienta de visión homogénea, tradicionalmente presente en la valija del viajero experto, que estimamos será complementada para lograr la interpretación sensible con otras componentes como: escuchar las voces del territorio (paisaje percibido por sus actores); los espesores históricos y sus caligrafías diversas inscriptas en el territorio (evolución del paisaje); entre otras, todas ellas, capas y profundidades del palimpsesto que pretendemos interpretar.

Quien transita la ruta...

Resulta necesario hacer foco en el experto viajero, en el que percibe, registra e interpreta, la suma de encuadres que recoge a lo largo de su recorrido sobre los segmentos de la transecta. La ruta no es lineal, ni unidireccional, exige un ir y venir reflexivo y crítico construyendo el mapa, el álbum de imágenes, el registro de las voces, haciendo consciente los espesores temporales. Por ello, sus registros pueden convertirse en originales reversos de las percepciones abstractas y teóricas frente a otras que buscan aportar frescas y enriquecedoras perspectivas sobre categorías de interpretación, otros encuadres y también nuevas preguntas (ver figura 4).

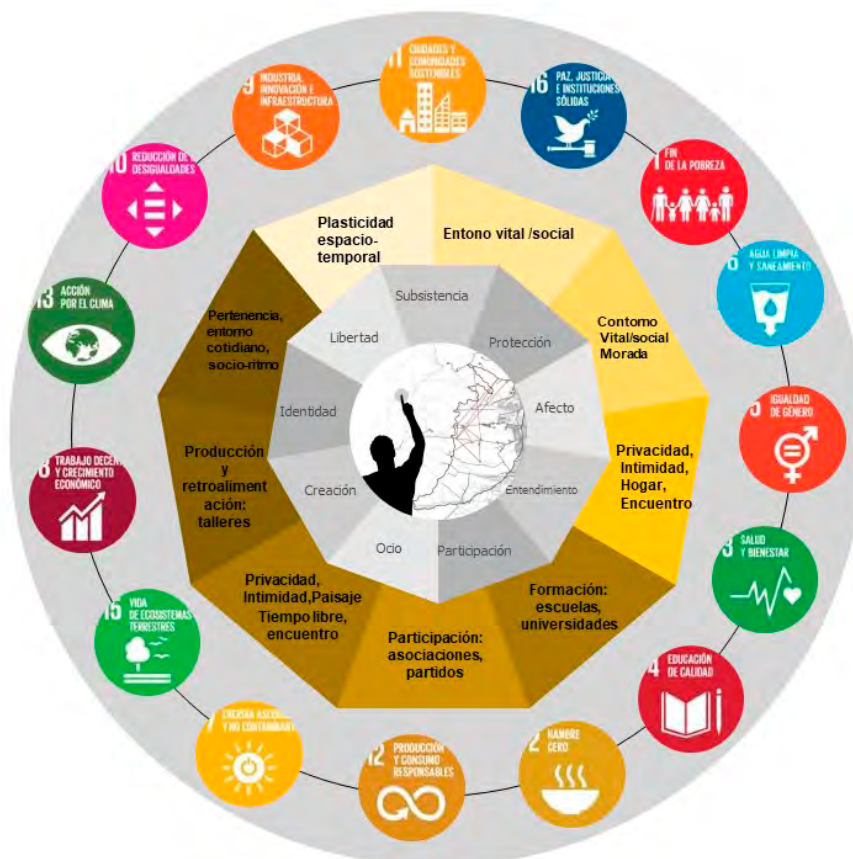


Figura 4: El viajero experto y su relación con el paisaje desde el desarrollo a escala humana.

Fuente: Elaboración Belén Berdasco, 2021 sobre Neef, M., Elizalde, A. y Hopenhayn, M., 1986 y ODS-ONU, 2030.

La perspectiva que aporta Max Neef, basada en las necesidades humanas fundamentales y en la articulación orgánica de los seres humanos con la naturaleza, desde el desarrollo a escala humana señala su recorte acerca de necesidades y satisfactores humanos. Partiendo desde el centro, y dentro de la propuesta de Neef, ubicamos al experto-viajero rodeado en primer lugar de las necesidades de subsistencia o categorías axiológicas tales como protección, afecto, o creación, contenidas por las necesidades humanas o categorías existenciales que son el ser, aplicados a los actores; el hacer, relacionado con las prácticas y procesos y el estar, categoría seleccionada porque registra diferentes entornos que nos vinculan al espacio, como interés o como lugar-recorrido. Desde esta perspectiva la mirada otra, resulta en una práctica que podría producir tensiones, diálogos e interacciones.

Este primer enfoque se intercepta con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) aprobados por la ONU en la Agenda 2030 para sumar el compromiso de trazar la ruta en concordancia con los principios de un hábitat sostenible. El gráfico (ver figura 4) representa el obturador de una antigua máquina de fotos, que sensible a la luz se amplía o se cierra, es filtro y direcciona e impregna conscientemente la mirada del viajero experto. El sentido de la transurbancia o en definitiva el derrotero del viajero experto que transita la transecta deviene, como apunta Careri, de una práctica experimental fundamentada en herramientas teóricas pero dotadas de flexibilidad y de profunda reflexión crítica. La interpretación sensible desde este encuadre sustentable y de desarrollo humano pone en movimiento el cuerpo y la mente y reclama formas novedosas de representación.

4. Fin o principio del recorrido

El fin del recorrido, el diseño de una matriz metodológica de interpretación implicaría describir una hoja de ruta señalada por descriptores que recuperen las dimensiones sensibles expresadas en los imaginarios, valores y significaciones culturales que los viajeros expertos recopilan como reverso de su mirada académica.

Toda sociedad manipula el territorio dejando huellas de sus acciones, que constituyen los signos de su apropiación. En general, se estudian las manifestaciones visibles de estas huellas, que se traducen en paisaje entendido como “una apariencia, una representación, un sinónimo de la percepción de las acciones del hombre sobre el territorio” (Mazurek). Conocer y registrar esas marcas en nuestra condición de viandantes como resultado de este itinerario de viaje, busca recomponer los senderos que nos lleven a nuevas preguntas sobre nuestras acciones sobre el hábitat natural y construido.

A partir de esbozar los primeros trazos, esas lecturas “otras” del territorio se busca delinear las componentes para una matriz de lectura metodológica-sensible como un modo alternativo de transformar los límites de los instrumentos instituidos de lectura del paisaje. Es decir, redirigir la mirada; apenas hemos esbozado el primer hito de la hoja de ruta.

Contar con otros criterios y pautas para la construcción de instrumentos de lectura del territorio habilita identificar y caracterizar proyectos de territorialización, sumando el enfoque sensible del mismo, en el marco de la dimensión cultural y crítica del territorio atendiendo a la agenda de sustentabilidad.

El experto como viajero al salir al paisaje, si es sensitivo al percibir lo diverso en la unidad, a romper el centro por los márgenes, al oír de un otro el paisaje reverso, vivencia una verdadera transmutación. El viaje lo transforma. Su hoja de ruta se despoja de instrumentos e ideologías convencionales y se marca con otras miradas construidas desde la dimensión sensible, hacia nuevas formas de lectura del territorio.

Bibliografía

- Arias, J. J. P., & García, E. H. (2017). La periferia espontánea en las ciudades intermedias latinoamericanas: perspectivas de solución desde la dimensión territorial-ambiental de la sostenibilidad. *Urbano*, 20(35), 74-87.
- Ayuso, A. M., & Delgado, A. (2009). Els indicadors de paisatge: un nou repte per a la sostenibilitat. J. Nogué, J., Puigbert, L., Bretcha, G. *Indicadors de paisatge: reptes i perspectives*, 180-205.
- Besse, J. M. (2014). Géographie psychique. Notes sur l'espace comme sentiment. *Paisaje y emoción: El resurgir de las geografías emocionales*. Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya, 97-114.
- *Carta del Paisaje de las Américas*. <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0985-18>
- Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*, España: GG.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*, España: GG.
- Careri, F. (2001). *Constant. New Babylon, una città nomade*. Turín: Testo & Imagine.
- Duany, A. (2002). Introduction to the special issue: The transect. *Journal of Urban Design*, 7(3), 251-260.
- Elard, C. (2016). *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y el corazón*: Barcelona: Ariel.
- Geddes, P. (1949 [1923]): "The Evolution of Cities", en P. Geddes, *Cities in evolution*, New and Jacqueline Tyrwhitt (ed.), London, Barnes and Noble, pp. 1-24.
- Giné, D. S. (2012). Consideraciones en torno al concepto de unidad de paisaje y sistematización de propuestas. Considerations about the landscape unit concept and systematization of proposals. *Estudios Geográficos*, 73(272), 215-237.
- Kühn, M. (2014). Peripheralization: Theoretical Concepts Explaining Socio-Spatial Inequalities. *European Planning Studies*, 23 (2), 367-378. <https://doi.org/10.1080/09654313.2013.862518>
- LEY 8051/09 Ley de Ordenamiento Territorial y Usos del suelo, Provincia de Mendoza, Argentina. Disponible en: www.mendoza.gov.ar [Acceso 20 Noviembre 2021].
- López Silvestre, F. A. (2003). Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje. *Quintana*, Nº 2 ISSN 1579-7414, pp. 287-303,
- Marchionni, F., Torres, L., Sella, A. y Pastor, G. (2018). De la periferización a los paisajes incrustados. Fronteras en tensión. Ponencia Completa en: Alcántara Sáez, Manuel, Sánchez López, Francisco y Ramos Medina, Sonia E. (Editores) (2018) «Universalidad y particularismo en las Américas». *Abstracts/Resumos/Resúmenes / 56º ICA July-Julho-Julio 15-20*, Salamanca, España. Salamanca: Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca. n/p
- Marchionni, F., Torres, L., Pastor G. y Agneni, E. (2019). Orden y desorden territorial: discusiones de la ciencia en los bordes del campo y la ciudad, *Quid* 16 Nº11– Jun.-Nov. 2019, (17-42)
- Mazurek, H. (2009). *Espacio y territorio. Instrumentos metodológicos en investigación social*. IRD, Fundación PIEB, La Paz, Bolivia.
- Neef, M., Elizalde, A. y Hopenhayn, M. (1986). Desarrollo a Escala Humana: Una opción para el futuro. Número especial de la *Revista Development Dialogue*, CEPUR/Fundación Dag Hammarskjöld, Uppsala, Suecia.
- Nogué, J. (2015). *Emoción, lugar y paisaje. Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*, 137-148.
- Onfray, M. (2016). *Teoría del viaje: Poética de la geografía*. Taurus.
- Pérez Contreras, E. El Transecto. *Urbanismo Social 2050*, Disponible en: <https://m.facebook.com/groups/436761549698167/permalink/6122145611159704/>
- Pérez-Chacón, E. (2002): "Unidades de paisaje: aproximación científica y aplicaciones", en F. Zoido y C. Venegas (ed.): *Paisaje y Ordenación del territorio*. Sevilla, Junta de Andalucía, Fundación Duques de Soria, pp. 122-135.
- Picciani, A. (2016). Discusiones teóricas sobre la dinámica funcional en el vínculo espacial urbano y rural, en Pampa. *Revista Interuniversitaria de Estudios Territoriales*, 12 (4), 9-28.
- Robic, M. C. (2004). Un système multi-scalaire, ses espaces de référence et ses mondes. *L'Atlas Vidal-Labla-che*. Cybergeog: *European journal of geography*.
- Sack, R. (1981). Territorial bases of power. In *Political Studies from spatial perspectives*. N.Y: A.D. Burnett y P. J. Taylor
- Sack, R. (1986). *Human Territoriality: Its theory and history*, New York: Cambridge University Press

- Seguin, J. C. (2007). El documental español del tercer milenio: las formas de la transgresión. In *Miradas globales* (pp. 55-70). Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Tafalla, M. (2015). Paisaje y sensorialidad. *Teoría y paisaje II: paisaje y emoción. El resurgir de las Geografías emocionales*, 115-136.
- Torres, L. M., de Vázquez, E. M. A., & Pastor, G. (Eds.). (2014). *Ventanas sobre el territorio: Herramientas teóricas para comprender las tierras secas*. EDIUNC.
- Tuan, Y. F. (2007). Topofilia: *Un estudio sobre percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*.

Referencias biográficos

Franco Marchionni.

Orcid ID 0000-0001-5253-8038

Arquitecto por la Universidad de Mendoza. Magíster en Arte Latinoamericano por la Universidad Nacional de Cuyo y Doctor en Arquitectura por la Universidad de Mendoza. Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto Argentino de Investigaciones de Zonas Áridas (IADIZA). Es Docente-Investigador de Grado y Posgrado de la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño de la Universidad de Mendoza. Su línea de investigación Territorio(s), Paisaje(s) y Poder en Tierras Secas del Oeste Argentino, aborda el estudio del paisaje como imagen de procesos de transformación territorial mediados por el poder.

Alejandra Adriana Sella.

Orcid 0000-0002-9127-0932.

Arquitecta y Doctora en Arquitectura por la Universidad de Mendoza. Directora del Doctorado en Arquitectura de la UM. Docente-Investigadora Titular de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo y de Cultura Arquitectónica en la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño de la misma universidad. Docente invitada en ámbitos académicos nacionales y latinoamericanos. Editora y autora de publicaciones disciplinares. Su línea de investigación se enfoca en la crítica y la teoría de la arquitectura y el paisaje, integrando analíticamente las dimensiones históricas, sociales y espaciales del hábitat humano.

Belén Berdasco.

Orcid 0000-0001-9271-2643.

Arquitecta por la Universidad de Mendoza. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Instituto Argentino de Investigaciones de Zonas Áridas (IADIZA). Adscripta a las cátedras de Urbanismo en la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño de la Universidad de Mendoza. Doctoranda en el Doctorado de Ordenamiento Territorial y Desarrollo Sostenible en Universidad Nacional de Cuyo.

TRAVESÍA ALTEHA 2015. EL CAMINO QUE SE CONSTRUYE DESDE LA EXPERIENCIA DEL VIAJE

FERNANDO GIUDICI¹, CECILIA TORRES Y MARISOL VEDIA

Resumen

La propuesta de realizar el Quinto Congreso Iberoamericano para la Asociación Latinoamericana de Teoría del Habitar en San Juan, durante el año 2015, provocó la pregunta acerca de lo que un evento académico debía generar en términos de conocimientos, pero sobre todo como experiencia. La idea principal que se planteó fue la de transformar un formato tradicional de congreso, integrado por conferencias y exposición de ponencias cortas, en una travesía colectiva por la pre cordillera sanjuanina. La travesía fue imaginada como un modo de arribar a los pueblos de cordillera para habilitar una experiencia de registro e interpretación del habitar, como posible reconocimiento y problematización y del habitar andino. La puesta en marcha de la organización de la travesía fue una excusa para adentrarnos en la idea del viaje interior, es decir la posibilidad de reconocernos como habitantes en el tránsito por un territorio marcado por las huellas del mestizaje americano, entre las prácticas sociales y sus hábitats, que evidencian rasgos de lo prehispánico y lo colonial.

El diseño de la travesía a fin de cumplir los objetivos propuestos, demandó ensayar la experiencia previa de los organizadores y realizar dicho viaje para la selección de los sitios y los poblados que devendrían en el universo de estudio como insumos para el diseño de los talleres que integrarían las actividades principales dentro del evento. El registro de viaje fue colectivo, tratando de ampliar las miradas y los formatos. Cada posta, lugar, sitio se transformó en un tiempo para estar y para percibir ciertas condiciones que pudieran servir como insumos al objetivo del congreso. Cada instancia de registro fue necesaria para poder elaborar una serie de relatos, que luego de compartidos y trabajados colectivamente formarían parte de un relato más general como producto comunicacional, tanto escrito como gráfico. Este producto tenía como meta el diseño de una bitácora oficial general para ser compartida con los talleristas invitados, pero también formaría parte de la bitácora personal de cada uno de los inscriptos a los talleres para introducirse al tema y guiarse durante la travesía oficial del evento. Lo que se presenta en este trabajo es un fragmento del registro gráfico y fotográfico de algunos de los participantes, con algunas de las descripciones escritas y sus distintas sensaciones. Sumado a esto, se presenta también una síntesis compositiva, que ilustra los sitios recorridos, su localización y su relación con el paisaje y las prácticas sociales observadas.

Palabras claves: travesía, territorio, percepción, registro, habitar.

1. Universidad Nacional de San Juan-Argentina. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño / Instituto de Teoría, Historia y Crítica del Diseño. Correos electrónicos de los autores: fjudici@hotmail.com / marisolvedia@gmail.com / ceciliaalejandratorres@gmail.com

Introducción.

En las reuniones preliminares a la organización del quinto congreso Alteha, Horacio Quiroga nos comentaba: “Hablar de nuestra América en términos de civilización emergente ya no es un destino ni un sueño, sino la constatación de un sentido y el camino que tenemos que continuar caminando y asumiendo nuestra diferencia en términos de un proyecto que nos asegure un lugar digno en el escenario del nuevo orden mundial”.

La afirmación de un proyecto cultural tiene que ver con tomar en cuenta lo diverso de las culturas y tomar el ámbito/territorio para lograr una interacción simétrica, a través de la cual los diferentes colectivos logren concretar la especificidad de sus aportes. En relación a lo nuestro y la modernidad apropiada, tomado como categorías mestizas posibles, (Kusch, 1976) nos permiten revisar nuestras prácticas y acciones intelectuales de pensar el territorio en términos de un objetivo común. Las posibilidades que emergen, al pensar el territorio habitado, apropiado, modificado y proyectado, son claramente posturas epistémicas, filosóficas y sociológicas que ahondan en el modo de ser y estar de nuestras culturas sobre nuestro suelo. Por ello esta travesía tuvo por objeto crear la posibilidad de poner el cuerpo para preguntarnos por el habitar situado.

Esta particular idea trasciende el mismo concepto de cultura e implica una convergencia de todas las identidades que se despliegan sobre una determinada base territorial y comparte en buena medida una historia, lengua y tradiciones. Es necesario actualizar nuestra conciencia identitaria, reconstruir los relatos que den continuidad temporal a la recuperación de las memorias colectivas y lograr una relectura de las mismas. Hablamos de discursos del origen.

Nuestras reconocidas e innegables desigualdades en la distribución y acceso al espacio habitable son materia de reflexión, tanto en sus aspectos materiales y tangibles, como también en los modos de habitar. Esto se fundamenta en la posibilidad de preservar nuestras raíces culturales y proyectar la construcción de un mundo simbólico que funcione como matriz de identidad y de liberación social y personal.

La experiencia involucra la noción de travesía, habitando el desierto y el oasis, instalando ciertos puestos que son ámbitos provisorios para situarse y poner la espacialidad del cuerpo en acción con el entorno de la precordillera y la cordillera andina. Los puestos son las postas necesarias para registrar el territorio de valles en un recorrido transversal que permita advertir los contrastes entre las distintas geografías y los distintos asentamientos poblacionales.

El itinerario posible.

Fijar el rumbo, la dirección, la meta es tarea previa que requiere alguna suposición de cómo es la forma de un territorio apenas conocido y que es motivo de recorrido. La búsqueda, la exploración y el posible descubrimiento se basa en datos y relatos que nos hablan de lo andino y del tiempo espacio que hay entre nuestro oasis y la región cordillerana sanjuanina, de algunos integrantes del grupo. Recuerdos, descripciones, interpretaciones ayudan a fijar algunos sitios posibles a lo largo del camino. No sólo pensar en lo que esos sitios tienen para ser descubierto sino también pensar en qué motiva nuestro descubri-

miento. El camino fijado, en un principio pretende llegar al valle de Iglesia, un valle de treinta kilómetros de ancho que separa el último cordón de precordillera de la cordillera de los Andes. En este valle se asientan a modo de hilo conector las villas principales. De sur a norte, Bella Vista, Iglesia, las Flores, Pismanta, Rodeo y Angualasto. La ruta va conectando todas estas localidades y nos permite comenzar a imaginar a la travesía como un motivo para reconocer lo que sustenta, en términos de soporte natural los modos de construir territorio andino (figura 1).

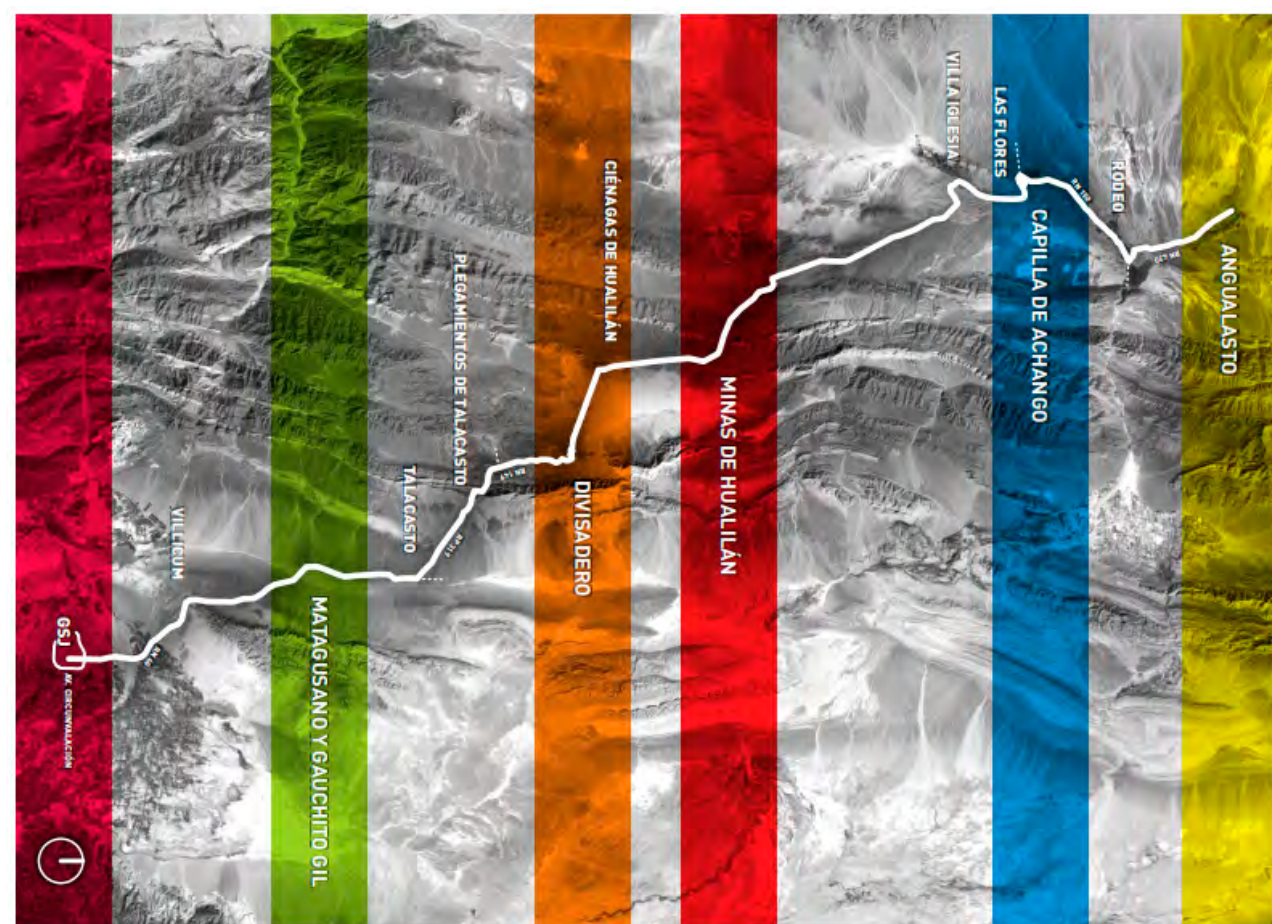


Figura 1. Síntesis gráfica del recorrido imaginado.

La travesía. Relato descriptivo de lo percibido.

El camino se inicia por la ruta cuarenta hacia el norte, en dirección a cordón montañoso de Villicum. Se nos presenta como un gran ascenso que tiene como telón de fondo parte del cordón cortado y seccionado por los establecimientos mineros para la extracción de piedra caliza. La montaña queda desnuda de su piel verde y muestra sus colores internos, el río seco presenta una primera hondonada a cruzar y quedamos del lado oeste del mismo en un camino ascendente de badenes consecutivos. El camino ondulante permite imágenes rítmicas de lo alto y lo bajo. Los badenes, que sirven para conducir las aguas aluvionales en sentido perpendicular a la ruta, marcan ritmo en el trayecto (ver figura 2).

Al llegar al punto más alto se percibe de forma recortada, en el descenso, el primer valle entre cordones de precordillera. Al este el cordón del Villicum va decreciendo y al oeste el cordón de la Dehesa va acercándose y estrechando el valle. Estamos entrando

hacia la finalización de este valle, que es una cuenca cerrada, sin salida y con un gran barreal en el centro. La localidad, denominada “Matagusanos”, es bien desértica y contiene aguas estancadas, como grandes pantanos que suelen secarse. Alrededor de los mismos se genera un pequeño bosque de tamarindos, una especie vegetal arbustiva de gran tamaño que tiene la particularidad de resistir grandes sequías y tolerar agua estancada por mucho tiempo (figura 3).

En la parte más baja del valle, al final del descenso nos encontramos con un refugio, que sirve para el arreo de ganado caprino y también para dar estacionamiento a maquinarias de la Dirección Nacional de Vialidad. El pequeño paraje es agreste y sólo deja ver los conjuntos de tamarindos y algunos algarrobales de bajo porte. Ya nos llama la atención un pequeño santuario dedicado al Gauchito Gil, frente al refugio como a unos cincuenta metros de distancia. Bajo un algarrobo decorado con cintas rojas, yace una pequeña gruta hecha de madera y piedras. El desierto le da un marco y contraste a este pequeño santuario y marca junto con el refugio una pequeña posta dentro del trayecto (figura 4).

Nos alejamos del paraje de Matagusanos con una profunda curva que nos orienta bien al norte. Cambia el color de la tierra, de un ocre blancuzco propio de la arcilla asentada pasamos a un gris, debido a una mayor concentración de rocas y sedimentos propios de los aluviones. El camino vuelve a presentar grandes y extensos badenes que dejan entrever las distintas pendientes hacia el este rumbo al barreal central de Matagusanos. Otro refugio aparece de la nada. Este ya no es una construcción improvisada, sino tiene forma de pequeña vivienda. La construcción, abandonada presenta signos de desmantelamiento, sin embargo, mantiene su forma y su fuerte contraste con el agreste entorno de algarrobos, espinillos y jarillas (figura 5).

El camino se mantiene uniforme, apenas algunos cambios en la vegetación a los costados de la ruta. El pedemonte, al oeste se presenta muy suave y de vegetación rala, con un suelo más pedregoso, al este, en el bajo, posiblemente de mayor concentración de agua, algunos retamos silvestres se entremezclan con las jarillas. Al finalizar un ascenso suave, nos acercamos hacia el cordón oeste que se presenta con una altura media, luego descendemos hacia una profunda curva en “U” que nos conduce hacia la antigua estación de ferrocarril de Talacasto. Las construcciones, dispersas dan una presencia clara de lo que fue el trazado del ferrocarril de carga que terminaba en la estación de Jáchal, al norte de la provincia. Los distintos establecimientos mineros de roca caliza proveían de cal de muy buena calidad a la ciudad de San Juan y a través de la estación de Albardón al resto del país terminando en la estación de Constitución de Buenos Aires. Este ramal, abandonado desde la década de los noventa del siglo pasado, ha dejado una serie de pequeñas estaciones abandonadas, que proveían agua, en sus comienzos al tren de carga. De todas ellas la de Talacasto fue la de mayor jerarquía porque se encontraba en el cruce de la ruta nacional n°40 con la ruta provincial n°149 que debemos tomar para llegar al departamento de Iglesia. La estación se nos presenta como un pequeño pueblo abandonado, con sus estructuras desprovistas de techumbres, producto de distintas acciones de desmontaje y saqueo. Pero sus muros de piedra y sus cumbresas se destacan en el paisaje de una manera imponente. Producto, tal vez, de su uso como parada de descanso, se estableció un pequeño parador y comedor, para los viajeros que tiene muy buena aceptación y uso actualmente (figuras 6 y 7).



Figura 2. Cordón montañoso del Villicum. Autor Fernando Giudici Técnica: Lápiz de grafito y acuarelas 21cm x 5.5 cm Ilustración bitácora de registro 2015.

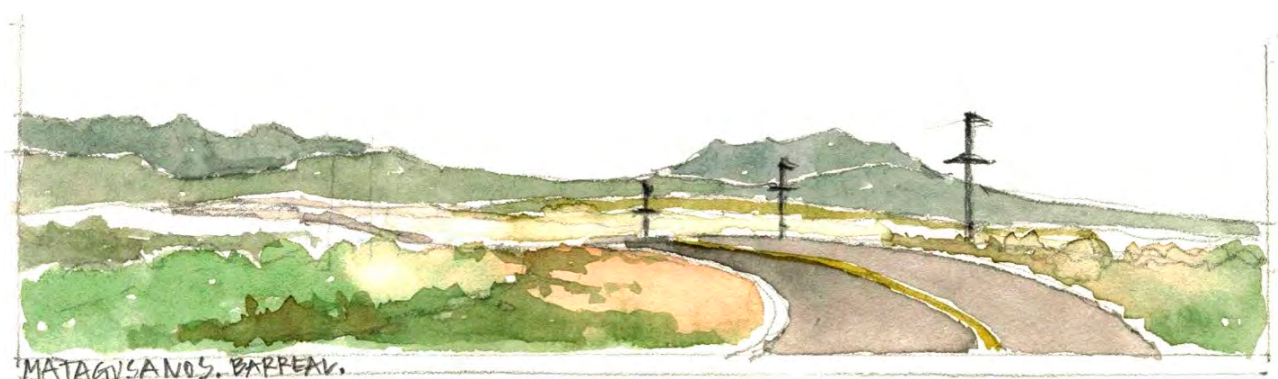


Figura 3. Barreal de Matagusanos. Autor Fernando Giudici Técnica: Lápiz de grafito y acuarelas 21cm x 5. cm. Ilustración bitácora de registro 2015



Figura 4. Refugio en Matagusanos. Autor Fernando Giudici Técnica: Lápiz de grafito y acuarelas 21cm x 5. cm. Ilustración bitácora de registro 2015.



Figura 5. Refugio entre Matagusanos y Talacasto. Autor Fernando Giudici Técnica: Lápiz de grafito y acuarelas 21cm x 7. cm. Ilustración bitácora de registro 2015.



Figura 6. Estación de ferrocarril de carga Talacasto. Vista desde el sur este. Autor Fernando Giudici
Técnica: Lápiz de grafito y acuarelas 21cm x 8cm. Ilustración bitácora de registro 2015.



Figura 7. Estación de ferrocarril de carga Talacasto. Vista desde norte. Autor Fernando Giudici
Técnica: Lápiz de grafito y acuarelas 21cm x 5cm. Ilustración bitácora de registro 2015.

En la encrucijada de Talacasto nos dirigimos hacia la ruta provincial N°149 que conecta con el departamento de Iglesia. Subiendo por el piedemonte del cordón montañoso de la Dehesa, ya más bajo, hacia el oeste, se visualiza un portezuelo que permite atravesarlo rumbo al oeste. La subida es una recta infinita que no da demasiadas señales de fin, pero el cordón se vuelve de a poco más cercano. Ya sobre el portezuelo aparece una arboleda de eucaliptus y álamos criollos que indican ña presencia de un paraje. Sobre el inicio del mismo portezuelo se encuentra una serie de caseríos en el bajo que conforman un pequeño hostel que tiene baños termales. A pesar de ser muy poco visible desde la ruta, la arboleda y algunas construcciones contrastan fuertemente con el paisaje natural. La ruta sigue ascendiendo e ingresamos a una curva profunda que integra el portezuelo y aparece a nuestra derecha la quebrada del río Talacasto. Éste es un río seco, que sirve de descarga de las lluvias de verano. Son varias las pequeñas quebradas que descargan sus aguas al mismo. Sobre la margen norte del río se presentan una serie de formaciones geológicas que son conocidas como los plegamientos de Talacasto. Antiguas plataformas de origen marítimo de la era cámbrica ordovísica, aparecen como cintas plegadas unas sobre otras, a modos de ondas sinuosas. Nos detuvimos y logramos descender hacia el río, permitiéndonos tomar escala real de la formación y registrar su magnitud y tectónica (figuras 8 y 9).

La travesía continúa bordeando la quebrada del río Talacasto unos quince kilómetros hacia el oeste, atravesando varias quebradas a través de profundos badenes que desde el



Figura 8. Plegamientos de Talacasto. Vista desde sur. Autor Fernando Giudici
Técnica: Lápiz de grafito y acuarelas 21cm x 9cm. Ilustración bitácora de registro 2015.



Figura 9. Plegamientos de Talacasto. Registro. Autor Fernando Giudici Técnica:
Tinta. Fotografía: equipo de trabajo. 21cm x 16cm. Ilustración bitácora de registro 2015.

sur llevan aguas de crecidas por lluvias de verano. La presencia de badenes indica la fuerza que tiene el desagüe aluvional de las lluvias estivales, esta situación suele bloquear la ruta temporalmente y dejar aislados a los departamentos de Calingasta e Iglesia. Ascendiendo nos alejamos del río Talacasto, hacia la zona del valle de Hualilán. Este valle es una cuenca cerrada con un gran barreal en el centro. Todas las aguas de las quebradas del segundo y tercer cordón de precordillera desembocan en el barreal y le da al valle una gama de colores característicos, donde la vegetación pasa de ser nula en el barreal a tener contornos mixtos de especies como el tamarindo, el algarrobo, el chañar y el espinillo. Todos de forma arbustiva. El punto más alto del paso, se encuentra una explanada a modo de divisadero que permite tomar la vista de la totalidad de la cuenca. El valle, de unos veinte kilómetros de ancho presenta, hacia el oeste, cumbres de más de dos mil metros de altura que suelen estar tapadas por nubes bajas en la mañana. En el bajo se divisan al menos tres parajes verdes, con grandes arboledas recostados sobre una serie de cerros bajos alineados. El camino sinuoso que baja a la cuenca, luego se transforma en una recta interminable que atraviesa de lado a lado el valle (figura 10).

La interminable recta parece terminar en un gran cerro de roca caliza gris, pero a la derecha se va dejando ver parte de la vegetación de un puesto de animales y cultivos denominado la Ciénaga de Hualilán. La ruta casi parece encontrarse de frente con el cerro,



Figura 10. Cuenca de Hualilán. Vista desde divisadero. Autor Fernando Giudici.
Técnica: Lápiz de grafito y acuarelas 21cm x 9cm. Ilustración bitácora de registro 2015.

aparece entonces una extensa curva de noventa grados que nos deja en posición al norte. Este sitio, tiene un afloramiento de agua natural que provee de humedad a la tierra suficiente para generar pasturas, arboledas de álamos y sauces de gran porte. Contra el cerro, casi escondido se encuentra un gran corral, posiblemente de cabras y ovejas, construido con parte de la madera del lugar tanto la autóctona como la plantada por los habitantes. Casi todos los lados del corral están coronados por ramas espinosas sacadas de Algarrobos y espinillos. La vegetación autóctona es densa y casi impenetrable. Sobre la banquina oeste de la ruta se encuentran las ruinas de una vivienda grande con un patio lateral con galerías de construcción mixta.

El nombre del lugar deriva de la lengua ancestral que utilizaban los aborígenes que explotaron la zona antes de la colonización. El fenómeno que se produce cuando los escurrimientos de aguas serranas alimentan arroyos temporarios, posteriormente absorbidos por arenales formando ciénagas, se lo denomina Hualilán, que en lengua vejoz “guagilaam” significa “muerte del agua”. La palabra Hualilán, que en lengua aborígen significa “tierra de oro”, da cuenta del conocimiento que tenían los primeros habitantes de estas tierras sobre los minerales auríferos de la zona, ubicada en Ullum, al Noroeste de la ciudad de San Juan y al oeste del Valle de Hualilán propiamente dicho (figura 11).



Figura 11. Ciénaga de Hualilán. Vista desde la ruta. Autor Fernando Giudici. Técnica: Lápiz de grafito y acuarelas. Tinta negra 21cm x 9cm, 20 cm x 17cm. Ilustración bitácora de registro 2015.

La ruta se presenta como una recta ascendente entre el faldón del cordón oeste, con una pendiente suave hacia las formaciones rocosas de las cumbres y al este una serie de cerros bajos alineados. Avanzando unos kilómetros se puede ver una pequeña estancia detrás del segundo cerro que asoma a nuestra derecha. Al igual que la Estancia de la Ciénaga, las arboledas son abundantes y dejan entrever algunas construcciones, molinos y corrales a la distancia. Toda esta composición tiene de fondo el gran barreal de la cuenca cerrada que da contraste con su color blancuzco. Los barreales de cuencas cerradas son grandes planicies de tierra muy compactada por las sucesivas inundaciones producidas de las aguas de lluvias y tormentas. El suelo duro, liso y arcilloso no permite el crecimiento de ninguna especie vegetal y toma una coloración blanca que con el sol produce el mismo efecto de la nieve reflejando la luz de forma muy intensa.

Ya en la tramo final de la recta en ascenso, se percibe a la derecha, como mimetizadas con el cerro las ruinas de las minas de oro de Hualilán. Un asentamiento minero de fines del siglo XIX. El oro de Hualilán ya habría sido explotado para el imperio Inca, pero la historia más reciente se inicia cuando una compañía inglesa, que había trabajado en la región minera de El Tontal y El Castaño, aumenta su capital y comienza labores en éste yacimiento en el año 1872. Al principio se trabajó con éxito hasta que el mineral cambió de carácter y se generaron muchas dificultades para la extracción del oro, que hicieron que la compañía tenga que abandonar los trabajos. Tres años más tarde, en 1875, otra compañía inglesa llamada paradójicamente "La Argentina", reanudó las labores: instaló dos hornos de tostación con capacidad para 80 toneladas diarias y con el trabajo de 124 mineros criollos y 35 ingleses hizo un total de 31 excavaciones.

Apenas dos chimeneas quedan recortadas contra la gran figura del cerro. Al entrar en la huella vamos notando un cambio en la escala de las construcciones. Entre las dos chimeneas y una pequeña habitación a modo de refugio, se nos presenta una gran explanada que marca una gran diferencia de altura con un bajo que presenta todas las estructuras de la mina. Las dos alas de viviendas permiten comprender la jerarquía de este pequeño pueblo abandonado. Sobre el borde de la explanada se encuentran dos grandes piletas circulares para el tratamiento químico de la roca extraída. Hacia la derecha, es decir hacia el sur, dos grandes naves, ya desprovistas de techumbre indican las funciones de fundición del metal. Hacia el norte, la tira de las viviendas de los obreros, muy pequeñas y sencillas, parece interminable (figuras 12, 13 y 14).



Figura 12. Minas de oro de Hualilán. Vista desde el este. Autor Fernando Giudici
Técnica: Lápiz de grafito y acuarelas 21cm x 6 cm. Ilustración bitácora de registro 2015.



Figura 13. Minas de oro de Hualilán. Detalle desde el este. Autor Fernando Giudici Técnica: Lápiz de grafito y acuarelas 21cm x 8 cm. Ilustración bitácora de registro 2015.

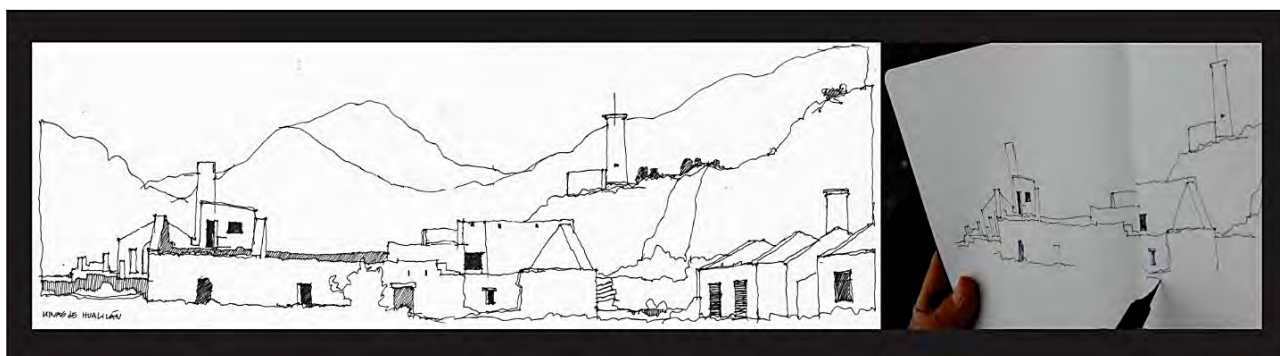


Figura 14. Minas de oro de Hualilán. Vista de conjunto. Autor Fernando Giudici Técnica: Tinta estilográfica 21cm x 8 cm. Ilustración bitácora de registro 2015.

El conjunto del asentamiento minero es imponente en toda su configuración, no sólo por la escala y tamaño de sus construcciones, sino por su materialidad. Casi totalmente construido en piedra caliza, toma la misma coloración de su entorno. Es curioso recorrer las distintas instalaciones tratando de interpretar las prácticas sociales y los modos de habitar del lugar. Sólo imaginar la distancia que se extiende entre el lugar y cualquier otro asentamiento de mayor escala del mismo en términos del transporte en el siglo XIX, da muestras de lo complejo que fue la subsistencia y la permanencia en el lugar. Sobre la pared del cerro, la boca de mina se presenta como una figura plana, un hueco geométrico que no es para nada natural y provoca sensaciones encontradas.

Luego de salir de las minas retomamos el camino hacia el valle de Iglesia. El ascenso ahora es muy pronunciado y en pocos kilómetros se sube mucho. El paso del Colorado está sobre los dos mil metros de altura. Siempre fue un paso peligroso ya que a esta altura el tiempo puede variar de repente y los cambios de estado y temperatura son repentinos. Sólo los motores de los vehículos dieron muestras de estar sufriendo la falta de oxígeno. Al llegar al punto más alto nos encontramos con varios altares dedicados a la Difunta Correa, botellas de agua acumuladas y distintitas ofrendas a modo de exvotos se amontonan como tratando de llenar el espacio vacío. La visión se amplía en todas direcciones, todavía montados sobre el último cordón de pre cordillera hacia la cordillera central vemos como el horizonte se amplía. Todavía no se percibe el descenso.

El trayecto de veinte kilómetros que nos conduce al valle de Iglesia es una gran recta en pendiente, sólo se interrumpe por algunas curvas suaves y por la aparición, hacia el norte, de un pequeño barreal producto de una pequeña cuenca cerrada. El descenso permite contemplar de fondo la cordillera de los Andes, como un gran telón de fondo que

cierra el horizonte. A medida que nos acercamos el gran valle de treinta kilómetros de ancho, contiene pequeños fragmentos verdes de arboledas dispersas, también es posible, de a poco, ver las parcelas agrícolas como si fuera un collage de figuras geométricas irregulares. Desde la lejanía no queda claro cómo se estructuran estos asentamientos ni tampoco sus límites. Llama la atención la alternancia de lugares verdes con frondosas arboledas y también formaciones de lomas bajas de arcilla totalmente desnudas y desérticas. El agua tiene su impronta, y las distintas vertientes van aportando sus aguas a un pequeño río nombrado Colola que atraviesa todo el valle en dirección sur norte hasta desembocar en el dique Cuesta del Viento, formado a partir del río Blanco que es el principal aportante al río Jáchal que baja hacia el este. La ruta atraviesa los asentamientos de Villa Iglesia, Las Flores, Pismanta y Rodeo, siempre de sur a norte. A pesar de estar las áreas cultivadas dispersadas, sobre la calle principal, que es la ruta, se agrupan caseríos muy antiguos. La mayoría de estas casonas son de adobe y tienen fachadas largas que superan los cuarenta metros, casi todas de lenguaje italiano, con algunos elementos como cornisas, pilastras, arcos y frontis en tierra cruda o ladrillo cocido. Al llegar a la localidad de Pismanta, donde se encuentra el Hotel y las termas del mismo nombre se avizora en el bajo una arboleda de álamos, es parte del conjunto de la capilla de Achango. Esta fue una de las paradas obligadas. Construida sobre una elevación en el centro del valle, tiene la particularidad de dominar visualmente todo el este, es decir el complejo religioso mira hacia el río y el bajo, incluso se llega a percibir claramente el río Blanco y el espejo de agua del dique Cuesta del Viento (figuras 15 y 16).

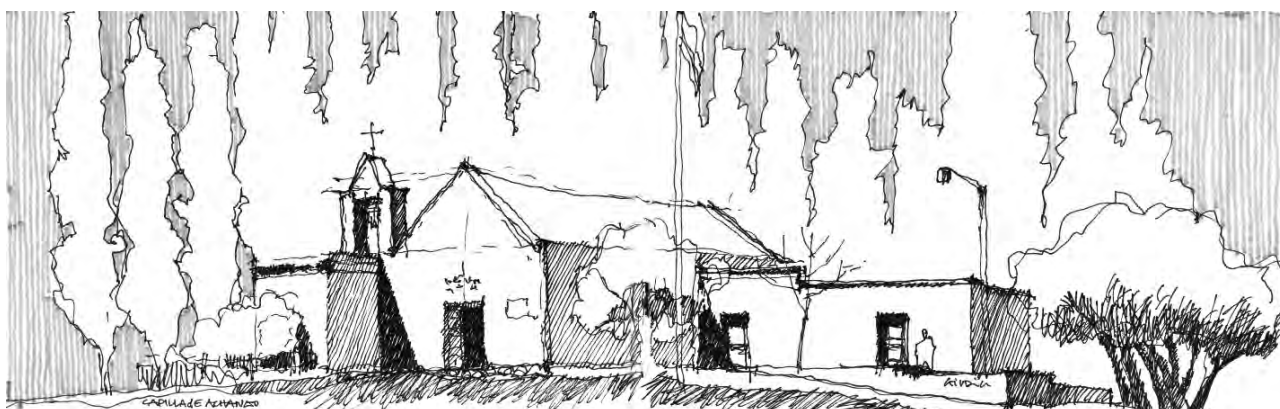


Figura 15. Capilla de Achango. Vista desde el norte. Autor Fernando Giudici. Técnica: Tinta estilográfica y fibra 21cm x 7 cm. Ilustración bitácora de registro 2015.

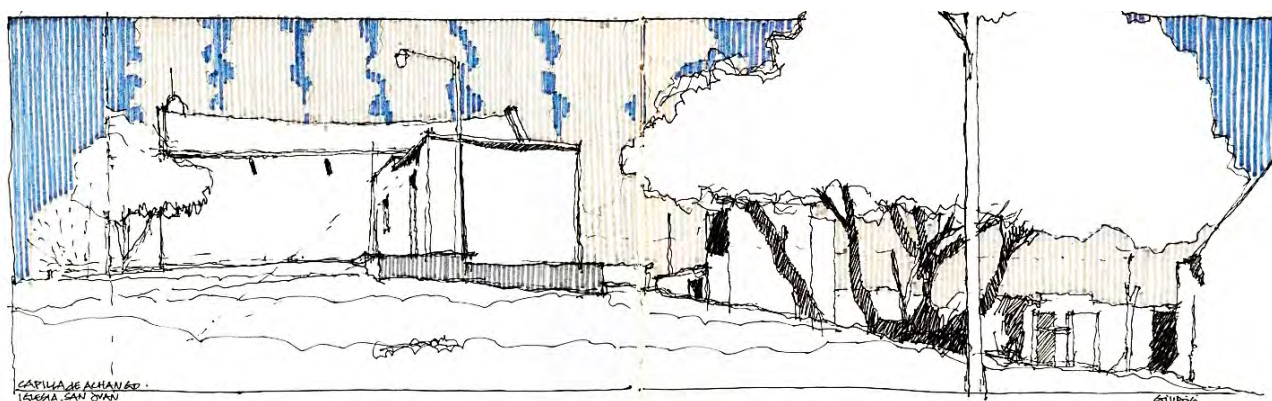


Figura 16. Capilla de Achango. Vista desde el oeste. Autor Fernando Giudici. Técnica: Tinta estilográfica y fibra 21cm x 7 cm. Ilustración bitácora de registro 2015.

Construida por los Jesuitas en 1665 y luego reconstruida en 1787. Debido a la antigüedad de la iglesia y su especial técnica de edificación fue declarada Monumento Histórico Nacional. En uno de los costados de la capilla hay una escalara de adobe. Luego de subir los peldaños, el regalo es maravilloso por la vista panorámica hacia el bajo del valle. La combinación de los diferentes elementos, el templo, el caserío, los corrales y el cementerio (figura 17).

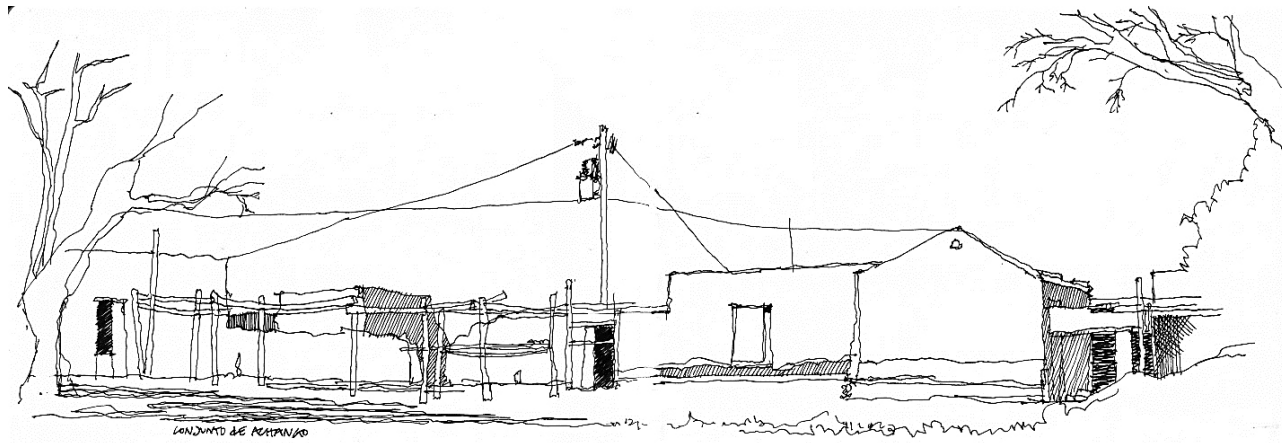


Figura 17. Capilla de Achango. Vista del caserío. Autor Fernando Giudici Técnica: Tinta estilográfica 21cm x 7 cm. Ilustración bitácora de registro 2015.

El conjunto de capilla y caserío transporta a otro tiempo, lo aislado, lo solitario de lugar, los amplios patios, la arboleda frondosa, el surgente de agua y sus acequias, todo parece detenido por un instante. Más abajo, hacia el norte encontramos el cementerio, éste aparece delimitado por un alto muro de tapial, muy sencillo, rodeado de cipreses columnares muy altos.

El viaje continúa desde la localidad de Pismanta a Rodeo, en un fuerte descenso hacia el norte. Desde lo alto se percibe el asentamiento de Rodeo como una gran masa verde. El pueblo, organizado como una gran línea a los costados de la ruta presenta áreas de cultivos hacia el este y el oeste. Es un sector agrícola ganadero, donde predominan la producción de semillas, los productos de chacra, los alfalfares y la explotación forestal de álamo criollo.

Rodeo es la villa cabecera del departamento Iglesia y el centro administrativo del mismo. Su nombre, que significa “sitio o paraje donde se reúne el ganado mayor, con el objeto de reconocerlo, contar las reses o cualquier otro fin”. Este nombre estaría relacionado con los rodeos de guanacos y vicuñas que los incas realizaban en la época de la esquila. Más tarde, algún misionero de la región le pondría Rodeo al lugar. El pueblo ha sido con el paso del tiempo muy transformado, primero por las actividades turísticas vinculadas a los deportes acuáticos de vela y el descanso. Luego del asentamiento de la mina de oro de Veladero en la cordillera, muchas actividades comerciales exigieron crecimiento y nuevas construcciones.

Siguiendo hacia el norte nos dirigimos por la ruta 430 hacia el pueblo de Angualasto. Lo primero que nos impacta es el cambio en la geografía del soporte natural. De las arboledas y calles sombrías de la localidad de Rodeo pasamos a un desierto extremo de cerros arcillosos y grandes planicies aluvionales de arcilla. Éstas se encuentran excavadas,

formando grandes barrancas de barro por las sucesivas lluvias estivales y las crecidas de los ríos secos que bajan de la cordillera. Este paisaje carece de vegetación, apenas algunos arbustos xerófilos bajos. Luego de una curva profunda que rodea un cerro la visual se abre hacia el norte y deja ver el desarrollo del río Blanco. Hacia el este se encuentra como límite el último cordón de precordillera que separa al valle de Iglesia del valle de Jáchal. Sobre la margen este del río se desarrolla de forma paralela al mismo una gran tira de parcelas agrícolas y caseríos dispersos que conforman la localidad de Buena Esperanza. Ésta, de marcado origen agrícola ganadero, se destaca del resto de las localidades que se encuentran a lo largo del citado río, por su gran extensión y por haber tenido las dos estancias más grandes y de mayor producción en las primeras décadas del siglo XX. Camino a Angualasto atravesamos un pequeño portezuelo y divisamos un refugio de montaña, que ahora ya en desuso, sirvió durante décadas como posta para los viajeros. Angualasto es de las localidades del norte del valle de Iglesia, la más poblada y la que presenta una imagen más urbana (figura 18).



Figura 18. Ingreso a Angualasto. Vista de la ruta interna. utor Fernando Giudici Técnica: Tinta estilográfica 21cm x 7 cm.

Ilustración bitácora de registro 2015.

Organizada en dos grandes sectores, el alto y el bajo, la traza de la ruta continua hasta el borde de un gran barreal que sirvió de asentamiento de tambos incaicos, previa a la llegada de la conquista española. El pueblo posee tierras fértiles cultivadas sobre el lado este de la ruta, hacia el bajo. Si bien se percibe como una terraza continua hasta el río, estas parcelas bordean una gran barranca de más de veinte metros de altura, que se percibe con claridad desde la localidad de Buena Esperanza del otro lado del río. En el alto, encontramos un pequeño cerro en el que se erige el gran monumento al indio, que domina todas las visuales y desde el cual se puede percibir el pueblo entero.

El pueblo posee su pequeño centro, que es integrado por la capilla principal y una plaza anexa. Frente a ésta, hacia el río, se encuentran dos grandes caserones que configuran, junto con la plaza y la capilla, el espacio público. Uno de ellos, yuxtapuesto a la “Bodega Quiroga”, presenta una ochava con portal como insinuando una esquina que no es tal. (figura 19). La segunda casona, posee una fachada continua que acompaña el desarrollo de la calle principal. Ambos caserones, de una sola planta, se desarrollan con gran altura y muros de tierra cruda, blanqueados con cal.

Desde la capilla asciende hacia el alto, una calle de tierra de gran pendiente. En la vereda opuesta, a la capilla, se revela una gran casona con galería, que fuera antiguamente la primera escuela del pueblo. Esta contiene una serie de espacios y elementos arquitectónicos que se observan en otras casonas y que constituyen un lenguaje propio del pueblo, amplias galerías de techumbres planas, de palos rollizos, columnas de madera canteada y

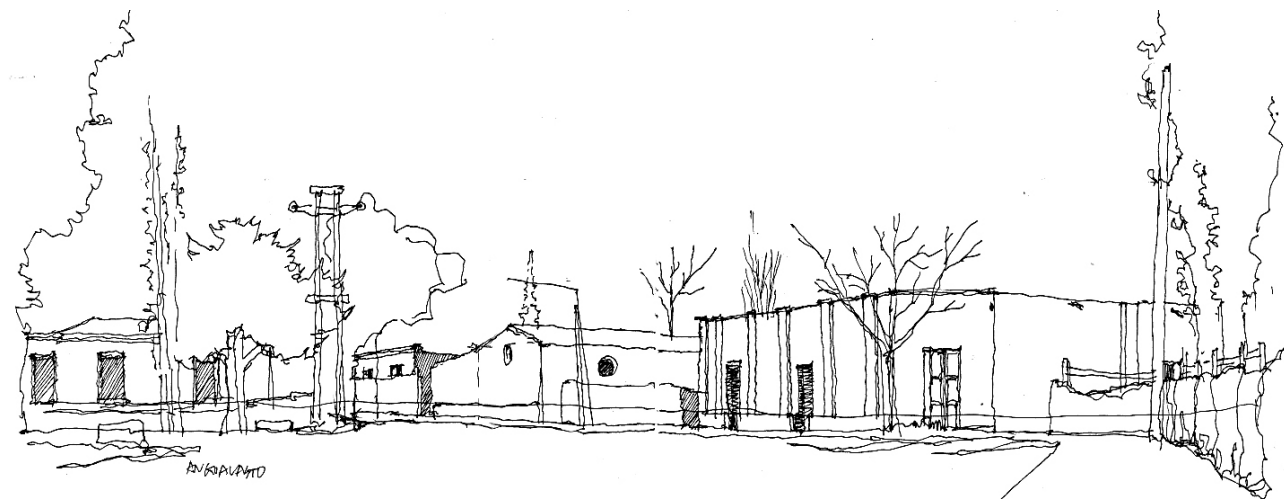


Figura 19. Centro de Angualasto. Vista del caserón Quiroga y la Bodega del mismo nombre. Autor Fernando Giudici
Técnica: Tinta estilográfica 21cm x 9 cm. Ilustración bitácora de registro 2015.



Figura 20. Antigua escuela primaria de Angualasto, vista desde la capilla. Autor Fernando Giudici.
Técnica: Tinta indeleble y acuarelas 21cm x 10 cm. Ilustración bitácora de registro 2015

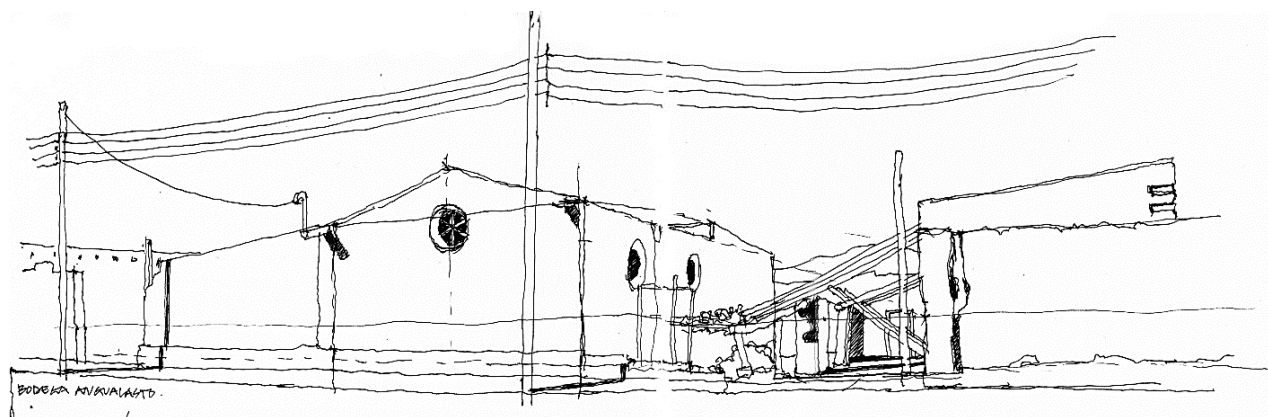


Figura 21. Antigua Bodega de la familia Quiroga. Vista desde la vereda oeste. Autor Fernando Giudici
Técnica: Tinta estilográfica 21cm x 10 cm. Ilustración bitácora de registro 2015

capiteles de madera torneada. Las galerías contienen aberturas de hojas dobles de madera de tablero con rebajes y molduras, las más sencillas tienen columnas de palo rollizo y apenas capitel de madera con rebajes. La disposición de las salas, todas en línea y yuxtapuestas, define a veces una organización en L o en U, cerrando un patio de trabajo de tierra apisonada (figura 20).

El fragmento del pueblo que define cierta imagen urbana es muy pequeño, escasamente alcanza los doscientos metros lineales. Cada edificio se yuxtapone con el otro, sólo la bodega crea una serie de patios de trabajo que se separan de la calle a través de altos muros de tapiales blanqueados. Es posible interpretar visualmente una vocación de configurar la calle y dejar detrás de las construcciones a las parcelas agrícolas y los patios de

trabajo. La vieja escuela es el único ejemplo, dentro del conjunto que conforma la calle, que no se ajusta al tipo predominante (figura 21).

El camino sigue hacia el norte como una huella consolidada, apenas termina el asfalto se puede observar hacia el este el gran barreal que contiene los tambos incaicos. Lo que queda de ellos, es parte de los cuatro muros de tierra compactada tipo tapial, de más de cincuenta centímetros de espesor. Los tambos están distribuidos de forma distanciada uno de otros y delimitan un área de más de diez hectáreas. Ya el barreal ha sido erosionado por las sucesivas bajadas de agua de lluvia y se han conformado una serie de grandes grietas que ya en las cercanías al río Blanco forman paredes de arcilla de casi veinte metros de altura.

Hacia el norte el camino se divide en dos, una huella sigue hacia el oeste para el pueblo de Colangüil, y la otra sigue hacia el norte, sobre la margen oeste del río Blanco y atraviesa el territorio de Malimán.

Reconstruir la travesía. Dar sentido a la experiencia.

El viaje, que terminó siendo de dos días completos, nos permitió tener una primera visión de aquello que buscábamos como idea primaria para los objetivos del quinto congreso Aletha. El momento de intercambio de lo vivido, de los registros hechos, tanto dibujos, fotografías como algunos pequeños videos, nos permitió tener una primera mirada de lo que el territorio podía provocar en la percepción de los asistentes al congreso. El itinerario daba indicios de encontrarnos con distintas maneras de habitar lo andino. Si bien cada sitio elegido como posta dejaba una impresión de ciertas actividades primarias como condición para el habitar ahí, ya sea lo agrícola, lo minero, lo religioso, el modo particular de organizar el espacio, de conformar y modificar lo natural para ser habitado estaba presente y podía ser materia de trabajo para los talleres. La idea, a continuación, fue la de generar un material gráfico y escrito que sirviera de base para el armado de las distintas propuestas para los talleres. Este material fue pensado como una bitácora de travesía y debía contener algo de los relatos de nuestro viaje, es decir, algo de las impresiones logradas desde los sentidos y desde las preguntas que nos íbamos formulando. No fue, la original intención, la de generar un material historiográfico que desarrollara datos y hechos históricos, sino tal vez, en dirección contraria a la noción del dato informativo, el enfoque iba más hacia las impresiones y sensaciones que el mismo territorio nos iba dejando. El dato, la historia se iría construyendo según aquellas motivaciones que cada tallerista necesitara para su propuesta. El viaje, ya en el congreso, terminaría resumiendo y verificando las hipótesis planteadas por cada taller en sus aproximaciones teóricas.

Para la construcción del material que integraría la comunicación gráfica, fue necesario el intercambio de las impresiones que cada viajero experimentó, de sus comentarios y de sus principales imaginarios. De esta manera surge la necesidad de dibujar una síntesis gráfica, que acompañara el discurso propio y descriptivo de la bitácora de congreso, ese nuevo discurso dibujado debía ser una construcción personal y luego compartida colectivamente (figura 22).

La síntesis se dibuja a modo de una cinta continua, que contiene múltiples recorridos simultáneos y que intenta relacionar fragmentos registrados a partir del uso la línea y la

textura. En el primer tramo (figura 23) se grafica las texturas de los parrales del tramo de Albardón, estos se perciben claramente desde la ruta. También queda dibujada la línea en ascenso de la ruta con sus tramos a través del Villicum, los cortes de los badenes y las cortadas de los ríos secos de descarga de aguas, los algarrobos junto a los badenes, el barreal de matagusanos con su vegetación y las ruinas de la estación de ferrocarril de Talacasto. Los pequeños santuarios en el bajo y en el alto del camino, las ruinas lejanas de las estaciones de ferrocarril abandonadas y los rastros de las vías del ferrocarril que corren en paralelo a la ruta (figura 24).

El dibujo del segundo tramo retoma el ascenso hacia la quebrada del río Talacasto, el avistamiento de los plegamientos geológicos y la gran cuenca cerrada de Hualilán. Las percepciones de cerca el detalle de la tierra quebrada por la sequía y los valles distantes que contienen las estancias agrícolas fruto de las vertientes naturales de agua (figura 23).

El tercer tramo representa las conformaciones que se alinean en Hualilán a lo largo de una serie de cerros orientados norte sur y que van conectando las estancias agrícolas con las antiguas minas de oro. La llegada al valle de Iglesia que tiene de telón de fondo la cordillera de los Andes, (este dibujo permanece constante en toda la cinta), dejando superpuestos dibujos planimétricos que muestran las huellas de los arroyos y las vertientes en los distintos asentamientos. Los tipos arquitectónicos son variados y dejan algunas imágenes pregnantes de muros macizos, aberturas pequeñas y galerías profundas. El perfil de alamedas, tapiales y caseríos de largas fachadas acompaña en la representación del trayecto recorrido (figura 25).

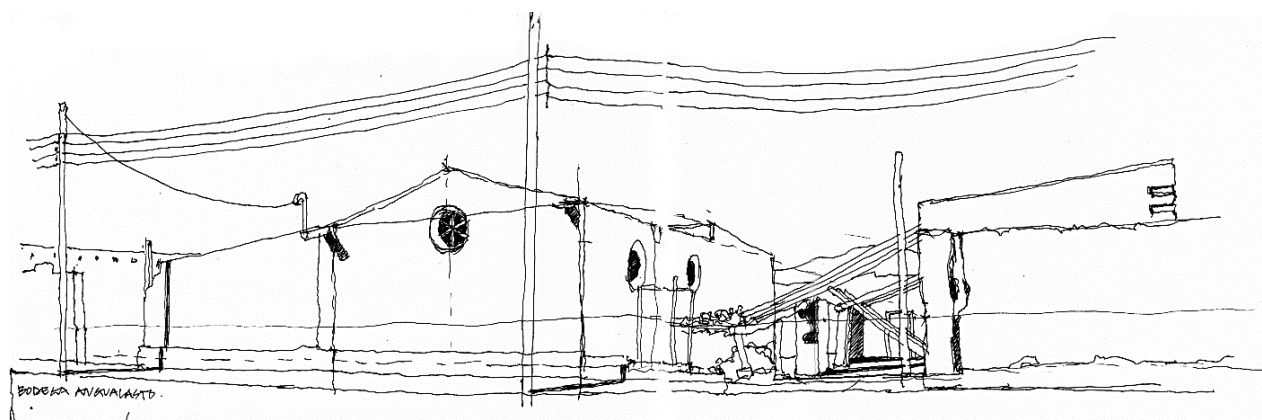


Figura 22. Síntesis gráfica travesía Alteha. Tramo primero Albardón / Talacasto. Autor Fernando Giudici
Técnica: Tinta estilográfica 40cm x 15 cm. Ilustración Bitácora de registro 2015

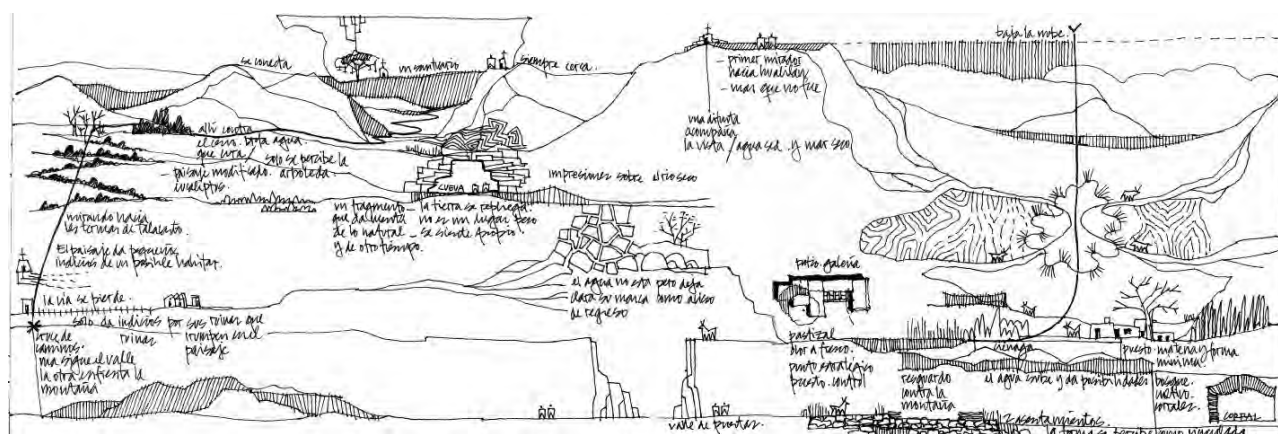


Figura 23. Síntesis gráfica travesía Alteha. Tramo segundo Talacasto / Hualilán. Autor Fernando Giudici.
Técnica: Tinta estilográfica 40cm x 15 cm. Ilustración Bitácora de registro 2015.

En el cuarto tramo se grafica algunas impresiones de las organizaciones urbanas de las localidades de Las Flores, con plaza central, y de Rodeo, en base a una línea recta eterna que organiza el pueblo de norte a sur hasta terminar en el dique cuesta del Viento (figura 26).

El quinto tramo representa, en el ingreso a la cordillera sobre las márgenes del río Blanco, las conformaciones de los poblados apoyados sobre los barreales que fueron sitio y ámbito de las culturas precolombinas. Este tema es principal e impacta desde la experiencia en la percepción de los viajeros, ya que Angualasto define un tipo de organización espacial sobre el soporte natural que sintetiza el tiempo y el espacio del habitar situado. A su vez, el dibujo intenta graficar huellas de los procesos de transformación del territorio y de los modos de apropiación y conformación del hábitat de cordillera. La línea continua y quebrada representa una topografía compleja que se separa al pueblo del río por la barranca y a su vez se adhiere al barreal aluvional como única posibilidad de instalación de las prácticas agrícolas y ganaderas (figura 27).

Reflexiones en torno a la travesía.

La travesía, como todo viaje, resultó incompleto y dejó abierta nuestra curiosidad hacia los distintos poblados que integran la región norte andina de la provincia de San Juan. Sobre todo, fue un impacto en nuestras subjetividades al reconocer, en el andar, los cambios profundos que presentan los distintos asentamientos en relación al soporte natural y sus accidentes geográficos, como también ciertas constantes en los modos de

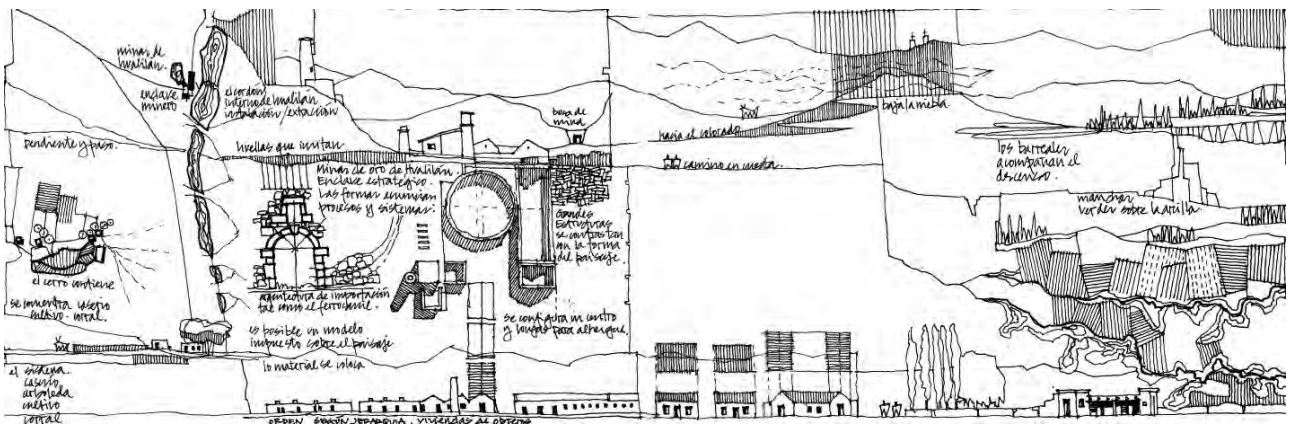


Figura 24. Síntesis gráfica travesía Alteha. Tercer tramo Hualilán / Iglesia. Autor Fernando Giudici.

Técnica: Tinta estilográfica. 40cm x 15 cm. Ilustración Bitácora de registro 2015.

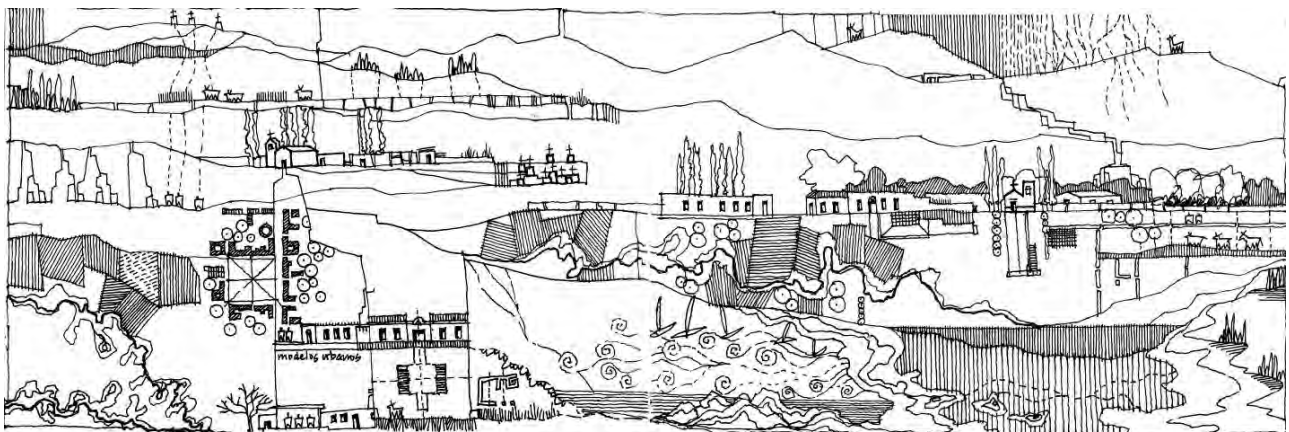


Figura 25. Síntesis gráfica travesía Alteha. Cuarto tramo Iglesia / Rodeo / Cuesta del Viento. Autor Fernando Giudici.

Técnica: Tinta estilográfica 40cm x 15 cm. Ilustración Bitácora de registro 2015

organizar el espacio doméstico en relación a las parcelas agrícolas, los lugares de trabajo y los caminos trazados. El itinerario fue considerado como realizable dentro de las actividades del congreso, pero fue necesario eliminar algunas postas, por cuestiones de traslados y tiempos teniendo en cuenta que, para el mes de junio, el día solar es más corto. El sitio seleccionado como campo de trabajo, para los talleres, fue el pueblo de Angualasto. Allí se planificó culminar el recorrido y desde allí comenzaría el viaje de regreso parando en distintas postas según el tiempo disponible. En principio se pensó que de ser posible el convoy de participantes pudiera conocer el complejo de la capilla de Achango y las minas de oro de Hualilán.

Las impresiones compartidas durante la travesía quedaron impresas en la bitácora de congreso y el sentido colectivo fue motivo para que los talleristas recogieran en sus impresiones lo que el viaje, el itinerario, disparó en nosotros.

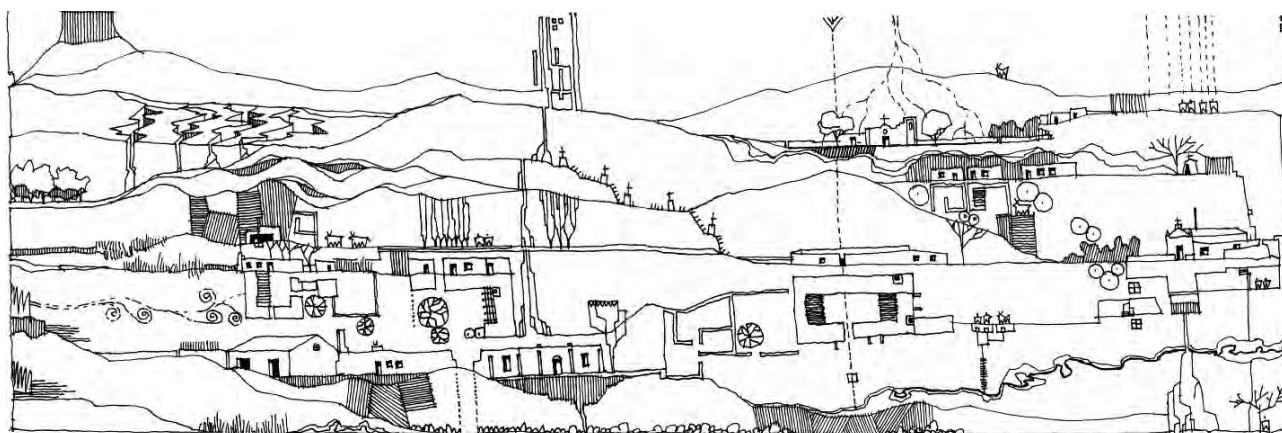


Figura 26. Síntesis gráfica travesía Alteha. Quinto tramo Angualasto / Colangüil / Malimán. Autor Fernando Giudici.
Técnica: Tinta estilográfica 40cm x 15 cm. Ilustración Bitácora de registro 2015.



Figura 27. Síntesis gráfica completa. Autor Fernando Giudici.
Técnica: Tinta estilográfica 40cm x 15 cm. Ilustración Bitácora de registro 2015.

Angualasto marcó una posibilidad cierta de animarse a pensar en el territorio andino, como campo de investigación dentro de la teoría del habitar. (Doberti, 2014) Lo andino expresado en la especial conformación del pueblo, con sus superposiciones y combinatorias de tipos arquitectónicos, redes de canales, parcelas agrícolas y huellas, en lo alto y en lo bajo, sobre el barreal y sobre el río, yuxtapuesto a lo incaico y superpuesto con lo vital que viene de la cordillera, nos inspiró a poner el cuerpo y dejar la impostura del laboratorio. La vital y necesaria relación con los habitantes nos introdujo en el universo de la investigación social y nos abrió las puertas al método etnográfico, nos dispuso a poner en práctica la teoría del habitar, (Doberti, 2014).

El desarrollo y la urgencia del trabajo durante el congreso, nos impidió armar nuestro propio taller local, y decidimos apuntalar con nuestra participación el trabajo de los talleristas invitados. Un año después, frente a una nueva convocatoria de proyectos de la secretaría de Ciencia y Técnica de nuestra Universidad, se presentó una real oportunidad de pensar en aquella travesía y de animarnos a volver al camino y las sensaciones alguna vez experimentadas.

Hoy luego de siete años de aquel congreso de Alteha, nos encontramos con más de veinte viajes a la cordillera, con tres proyectos de investigación realizados, con la especial relación humana construida con los habitantes de Angualasto, Malimán y Colangüil, con la certeza de que la búsqueda es interminable y con las dudas que nos motivan a seguir en movimiento, ya no en vehículos sino de a pie y de la mano de la gente que nos abre sus puertas y nos hace parte del acontecer de sus vidas. Lo andino, el arraigo y el habitar son tres conceptos que nos acompañan en nuestros pensamientos e investigaciones gracias a ese viaje interior iniciático en el año 2015.

Referencias Bibliográficas

- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Ed García Cambeiro. Bs. As.
- Doberti, R. (2014). *Fundamentos de la teoría del habitar. Una cartografía de la cultura material*. Ed. Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo. Bs. As.

Bibliografía

- Amaya, M. (2018). *De lo situado en el Valle de Iglesia y sus prácticas sociales. Análisis e interpretación de las prácticas sociales domésticas, en relación a las tipologías arquitectónicas y al territorio, desde la Teoría del Habitar*. San Juan. Argentina. Informe Final. Beca de Estudiante Avanzado CICITCA -UNSJ, convocatoria 2017-2018.
- Giudici, F; Quiroga, H. (2016-2017). *De lo situado del territorio Andino y sus prácticas sociales, una indagación geocultural en el valle de Iglesia, San Juan*. UNSJ. Informe Final, convocatoria CICITCA UNSJ.
- Giudici, F; Vedia, M. (2018-2019). *Lo Andino, el Arraigo y el Habitar. Registro e interpretación de las prácticas sociales domésticas en relación al territorio y las tipologías arquitectónicas en el Valle del Río Salado, Iglesia, San Juan*. Informe Final, convocatoria CICITCA UNSJ.
- Giudici, F; Vedia, M. (2020-2021) *Las regulaciones que dan forma a las espacialidades domésticas rurales. Una indagación de las prácticas productivas de subsistencia en las viviendas del territorio definido por los valles del Río Blanco y Colangüil, Iglesia, San Juan*. UNSJ. Informe Final, convocatoria CICITCA UNSJ.
- Sevilla Nicolás, R. (2019). *Lo Andino, el arraigo y el habitar: puesta en valor del patrimonio cultural en la localidad de Buena Esperanza, Angualasto, iglesia, San Juan*. Informe Final. Beca de Estudiante Avanzado CICITCA -UNSJ, convocatoria 2018-2019.
- Torres, C. (2018). *De lo situado en el Valle de Iglesia y sus Cosmovisiones. Análisis e interpretación de las prácticas sociales colectivas, vinculadas a las festividades religiosas y paganas, desde la Teoría del Habitar*. San Juan. Argentina. Informe Final. Beca de Iniciación CICITCA -UNSJ, convocatoria 2016-2018.

VIAJE A LAS FIESTAS PATRONALES ANDINAS DEL VALLE DE IGLESIA, SAN JUAN A TRAVÉS DE LOS RELATOS GRÁFICOS SOBRE LAS PRÁCTICAS SOCIALES POPULARES RELIGIOSAS. PRESENCIAS MATERIALES, INMATERIALES Y RITUALES¹.

CECILIA TORRES, FERNANDO GIUDICI Y MATÍAS VILLAFANE²

Resumen

Investigar sobre las Prácticas Sociales en el territorio supone una serie de dilemas teóricos y prácticos, en los que se pone necesariamente en crisis la mirada “objetiva” del investigador. El reconocimiento de que las posibilidades de interpretar la realidad están atravesadas por la propia subjetividad y la propia valoración que de ella hace el sujeto, pone en foco la tarea de interpretación que implica la investigación. En este caso en particular, la mirada está puesta específicamente en los mecanismos a los que se apeló para leer e interpretar las Prácticas Sociales en el contexto de las fiestas populares religiosas del Valle de Iglesia, San Juan, Argentina. El objeto de este artículo son los relatos gráficos construidos como recurso, como instrumento y como posibilidad de interpretación de las prácticas -poniendo la atención no sólo en la dimensión físico-espacial sino también en lo inmaterial y lo ritual, como dimensiones constitutivas de lo humano en el mundo.

Palabras clave: relatos gráficos, habitar, Prácticas Sociales, territorio.

Introducción

El presente trabajo se desprende del proyecto “De lo situado del territorio Andino y sus Prácticas Sociales. Una indagación geocultural en el valle de Iglesia, San Juan” desa-

1. El presente trabajo se desprende del proyecto de Beca de Iniciación (CICYTCA): “De lo situado en el Valle de Iglesia y sus Cosmovisiones. Análisis e interpretación de las prácticas sociales colectivas, vinculadas a las festividades religiosas y paganas, desde la Teoría del Habitar.” IDIS-FAUD-UNSJ. Así mismo, dicho proyecto de beca se desprende del proyecto “De lo situado del territorio Andino y sus Prácticas Sociales. Una indagación geocultural en el valle de Iglesia, San Juan” desarrollado dentro del programa de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNSJ entre los años 2016 y 2018.

2. IDIS - Instituto de Teoría, Historia y Crítica del Diseño. FAUD - Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. UNSJ - Universidad Nacional de San Juan. Argentina. Email de los autores: ceciliatorres@faud.unsj.edu.ar, fgiudici@faud.unsj.edu.ar, mvillafane@faud.unsj.edu.ar

rollado dentro del programa de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNSJ entre los años 2016 y 2018. Dicho proyecto se proponía brindar aportes al campo de conocimiento relativo al territorio y los hábitats específicos a través la lectura de los distintos modos de habitar, poniendo en el centro de interés a las Prácticas Sociales colectivas, vinculadas a lo festivo religioso-popular (tanto en su dimensión “sagrada” como “profana”), de las comunidades de Angualasto, Colangüil y Malimán, localizadas en el norte del departamento de Iglesia, Provincia de San Juan. Algunos de estos aportes giran en torno a aspectos metodológicos e instrumentales sobre el viaje, la salida al campo y el valor del registro gráfico y escrito.



Figura 1. Fragmento: Reconstrucción gráfica de Angualasto. Autora: Cecilia Torres. Año 2018.

En concreto, se trabajará aquí, sobre la experiencia del viaje y su posterior reconstrucción como territorio de análisis. Durante el proceso de ejecución del proyecto, se realizaron una serie de viajes (condicionados por las fechas del calendario festivo de las comunidades) e incluso, en varias oportunidades, se hicieron viajes específicos de reconocimiento de las comunidades y del territorio. En estos viajes, la mirada “forastera” para quienes no pertenecemos a las comunidades, se nutrió de la experiencia y el “estar allí”; del dejarse atravesar por lo que acontece y por la ritualidad. Aprender de la mirada de lxs otrxs como posibilidad de comprensión, incluso demandando “ayuda para mirar” un territorio que le es ajeno. Se dispone a experimentar y esa experiencia, que es corporal y mental, luego será “racionalizada” para intentar comprender lo que ha vivido, pero también para “leer” y “conceptualizar” lo sucedido desde los marcos referenciales y de sentido de la investigación.

La experiencia y memoria sobre esos viajes, además del registro personal y colectivo del equipo de investigación (ya sea analógico o multimedial) posibilitó y decantó luego, en el desarrollo de productos “narrativos/analíticos”: en este artículo, nos centraremos específicamente en la producción de dichas composiciones gráficas cuyo objetivo fue reconstruir, comunicar y reflexionar sobre las fiestas patronales en sus aspectos materiales (conformaciones) e inmateriales (atravesamientos), buscando la “encrucijada” entre ambos, la dimensión ritual y la dimensión del habitar.

En dichas representaciones, trabajadas como “relatos gráficos” (como puede observarse en las figuras 1 y 2) y que constituyen el objetivo de este trabajo, se combinan el registro y la exploración, intentando “relatar” las prácticas rituales vividas y analizadas desde marcos referenciales específicos (la Teoría del Habitar y el método etnográfico³). Mediante el ejercicio de reconstrucción visual (desde reconstruir lo experimentado/vivido, a construir y racionalizar) se produjo una narrativa reflexiva sobre las fiestas religiosas, haciendo visibles las prácticas que las constituyen, sus modos y conformaciones e incluso, su expresión simbólica. Tanto la memoria (la experiencia y viaje como situaciones singulares e irrepetibles) como la imaginación (posibilidad creativa y valorativa subjetiva de representación de la realidad de forma gráfica) jugaron un rol fundamental en esta construcción y reconstrucción gráfica. Más allá de los aspectos técnicos del dibujo, o incluso más allá de su función analítica en el marco de la investigación, dichos relatos gráficos podemos entenderlos como un intento de poner en valor (desde el campo disciplinar específico de la arquitectura) aquello que tiene presencia material, inmaterial y ritual, visibilizando sus relaciones.



Figura 2. Fragmento: Reconstrucción gráfica de la Fiesta de la Virgen de Andacollo. Autora: Cecilia Torres. Año 2018.

Destacamos que, siendo la premisa de origen, asumir que las Prácticas Sociales son lugar de presencia material y simbólica de la historia y la cultura de las comunidades, indagar en ellas, implica visibilizar la historia de quienes viven y expresan su vida en los márgenes de una cultura globalizada, urbanizada y occidentalizada. En este sentido, nuestra visión del patrimonio no sólo cómo dimensión material sino inmaterial, supone dar cuenta de la importancia de ciertas prácticas -como las festividades en este caso- en la construcción colectiva de la identidad de los pueblos.

3. Marcos referenciales y metodológicos del trabajo de origen.

Comprender haciéndose parte. Mirar y registrar las fiestas.

Trabajar en aproximación al método etnográfico tornó en dos modalidades principales en relación al proceso de investigación y al viaje como vehículo: por un lado, la experiencia y registro de lo vivido en las Fiestas Patronales de las tres comunidades; por otro, el vínculo establecido y sostenido con actores clave de las comunidades más allá de las exigencias específicas del trabajo de investigación. Estas dos facetas del trabajo de campo son manifestaciones de lo etnográfico desde lo conceptual y desde lo operativo.

El carácter inductivo (Del Rincón, 1997) de la metodología etnográfica le permite al investigador analizar desde lo particular para luego establecer posibles explicaciones generales. La observación participante, como técnica principal de obtención de información, supone determinadas concesiones en favor de la contingencia y la experiencia por sobre la objetivación de los hechos.

El problema es intentar interpretar siempre. La recolección de datos no es un proceso “objetivo”. La interpretación empieza ya en el registro de cada evento festivo: qué retratamos, qué anotamos, qué priorizamos; atravesado por lo que creemos y lo que sentimos. Somos sujetos que también, habitan la fiesta. (Torres, C., 2018, p. 64)

Desde una mirada ética sobre la etnografía, Restrepo (2015) afirma que la investigación etnográfica no puede mirar el fenómeno sin comprometer la propia subjetividad en él. La tarea, de este modo, ya no es limpiar o descontaminar nuestra propia mirada, sino ponerla en juego, sin perder noción de nuestra posición como sujetos de poder en la relación con otros sujetos, en los que ellos mismos depositan el valor del “saber” en nosotros -siendo evidente que esto proviene de una construcción de valor respecto de la comunidad universitaria, ciudadana, etc. Pero, que no refleja para nada la realidad: nuestra tarea es, entonces, además de valorar nuestra propia subjetividad, poner en valor el saber de las comunidades que visitamos y con las que tejemos lazos de reciprocidad.

Nuestro vínculo con las comunidades, y con algunos habitantes en especial, trascendió la necesidad práctica asociada a la investigación en sí: se transformó en lazos humanos, cooperativos y solidarios, pero también afectivos. La confianza que supone para los habitantes de las comunidades visitadas invitar a un desconocido a “pasar” a su casa, es uno de tantos indicadores de que al investigar, más allá del problema específico de conocimiento, trabajamos en el vínculo humano. Así, las estrategias que se planifican ya no son sólo las de registro y análisis; surgen nuevas estrategias necesarias y vitales: construir aspectos de esta relación humana no porque lo demande la investigación, sino porque los lazos trascienden los fines meramente prácticos.

Vivir las fiestas -o, por caso, cualquier acontecimiento- y, al mismo tiempo, intentar registrarlas, es una tarea necesaria, pero también compleja. Se requiere comprender los tiempos del rito, para determinar hasta dónde se puede registrar⁴, o cuando es preciso despojarse del rol de observador pasivo, para poner el cuerpo y disponer la sensibilidad en relación a lo que sucede. Los aprendizajes más significativos se producen en este tipo de instancias. Comprometer el cuerpo con lo que sucede, habilitarse a la emoción, aun

4. Esto también resulta un problema de orden ético en relación a la investigación etnográfica. Registrar y comunicar lo que sucede es objeto de debate y de reflexión al interior del equipo de investigación.

cuando no se profesa el culto que contiene al rito. Mantenerse al margen cuando nuestra presencia invade, por forastera y ajena, momentos sentidos y emocionales para los actores. Olvidar que se participa como observador, y permanecer en la multitud como uno más. Registrar, sin embargo, incansablemente, porque es el material que luego posibilita la visión analítica que tanto promete nuestra investigación. Saberse desbordado, y ser atravesado por la contingencia, sin la certeza de que nos conduzca a “las respuestas” que buscamos. Volver luego desde la memoria, intentando recordar las sensaciones que proponía el rito: proximidad, multitud, dispersión, congregación, orden, caos, movimiento, quietud, algarabía, silencio, solemnidad, espontaneidad.

La mirada toma relevancia pues es el dispositivo que nos permite leer e interpretar lo que vemos. En ese sentido, cuando hablamos de “la mirada” no la restringimos al campo de lo visual, sino que le damos entidad a los mecanismos con los cuales ejercemos la percepción, la experiencia y mediante los cuales -de modo constante y a veces involuntario - interpretamos lo que observamos y vivimos.

(..) la observación es activa, no somos sólo ojos...somos cuerpos dispuestos a la experiencia de la procesión, del peso del santo, del sol abrasador, del viento que sopla y de la noche cerrada, en la que percibimos el ruido de pasos sobre un terreno difícil, y siluetas iluminadas sólo con pequeñas antorchas, que de a ratos vemos transitar suspendidas en la oscuridad (...) (Torres, C. 2021)

La interpretación de Prácticas Sociales desde la Teoría del Habitar

Pensar en lo que significa una práctica es ponerse en un lugar distinto de aquel que la registra como una operatividad reglada y también de aquel que reconoce los criterios que la justifican y avalan su pertinencia y utilidad. En primer término, pensar en el significado de una Práctica Social requiere ponerla en relación con las demás prácticas vigentes en esa sociedad, porque precisamente significa a partir de sus diferencias y equivalencias con las otras prácticas, porque remite, alude a otras alternativas. En segundo término, y en razón de esa contextualidad, las Prácticas Sociales recogen una tradición, sea para confirmarla, ampliarla o negarla, o bien irrumpen como mutaciones en un marco, que es el parámetro de reconocimiento de esa irrupción: las Prácticas Sociales así pensadas están en la Historia o, más rigurosamente, son la Historia (Doberti, R. y Giordano, L., 2000, p. 140).

Hablar y habitar definen la contextura de la socialidad, y ésta se manifiesta y se articula en prácticas específicas –las Prácticas Sociales entendidas como actividades institucionalizadas, convalidadas y ejercitadas por un conjunto social específico-. Precisamente son las Prácticas Sociales las que califican, determinan -y en última instancia construyen- lo que para una comunidad será lo real, lo verdadero y lo útil. Cada Práctica Social se constituye por la selección y ejercicio de ciertas unidades del hablar y del habitar que son ejercidas por los participantes en esa práctica.

En el Modelo General de Teoría del Habitar (figura 3), se expresa una retroalimentación entre los sistemas del hablar-habitar y la Práctica Social; esto implica necesariamente que no hay Prácticas Sociales sin habla y sin habitación; del mismo modo que no hay narraciones ni ceremonias sino en el seno de las Prácticas Sociales. Esto se explicita en cuanto la selección y ejercicio organizado del habla instaure los discursos propios de

una determinada Práctica Social, así como la selección y ejercicio organizado del habitar instaure las actuaciones apropiadas a esa Práctica Social.

Las variables de análisis de la investigación de referencia se desprenden, justamente, del Modelo General de Teoría del Habitar. En este sentido, cabe mencionar aquí las estrategias conceptuales (mirada teórica) con la que se abordó la observación, descripción, análisis e interpretación de las fiestas religiosas:

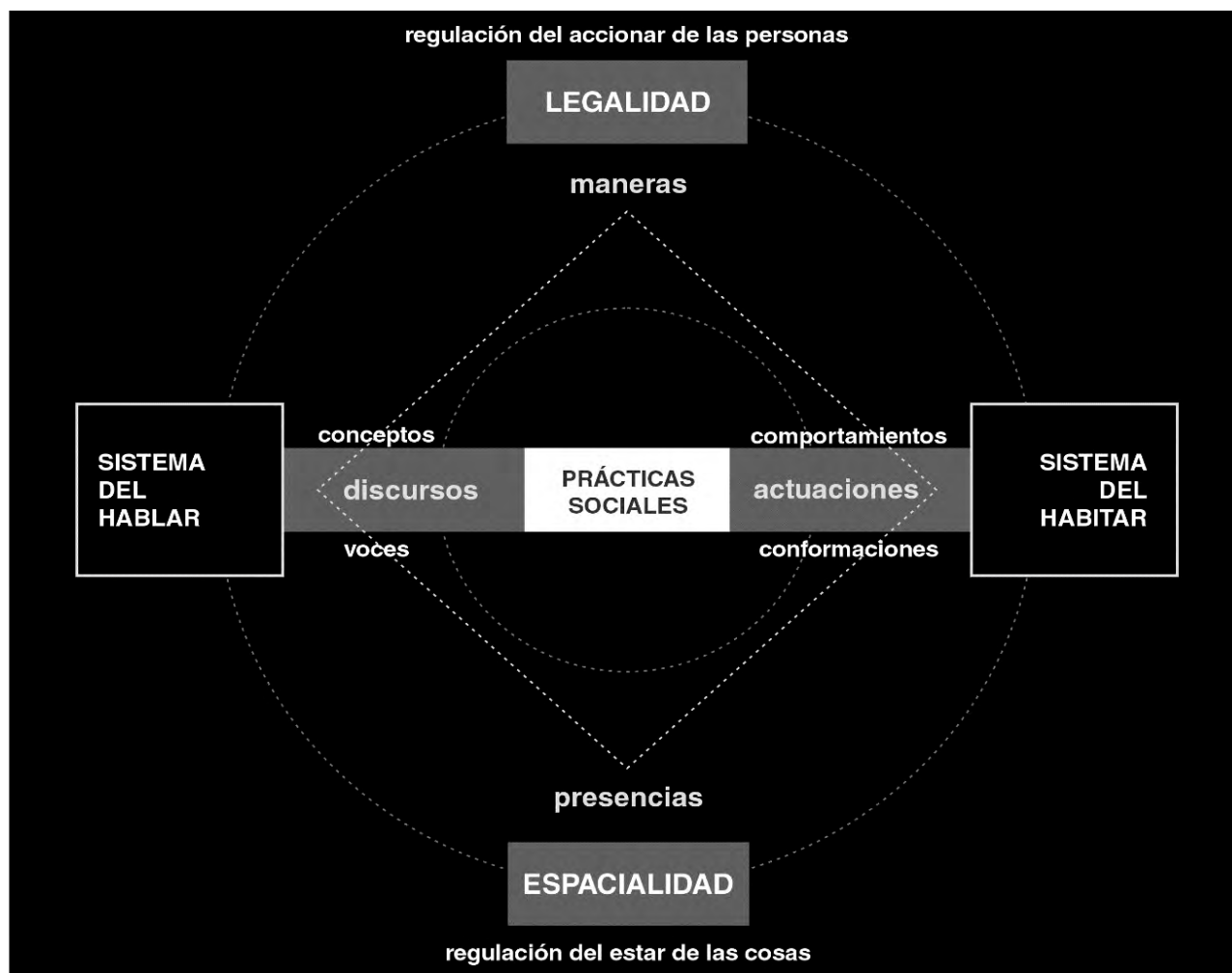


Figura 3. Modelo General de Teoría del Habitar . Autor: Roberto Doberti. Reinterpretación gráfica: Cecilia Torres. Año 2018.

En relación a la instancia de observación y descripción, se abordaron las siguientes categorías:

A. Sistema del Habitar. De las propias prácticas y sus ámbitos: Los comportamientos y las conformaciones que delimitan dichos comportamientos. Se describe la práctica en el conjunto de sus acciones, sobre todo aquellas acciones que tienen un carácter sagrado y repetitivo, y se describe el lugar, espacio, sitio dónde se desarrolla la misma, aquellas acomodaciones que son específicas o especiales para la celebración de la festividad.

B. Sistema del Hablar. De los relatos acerca de las prácticas y sus ámbitos: Las voces, conceptos y discursos que las enuncian, describen y constituyen. Se describen aquellos relatos orales y escritos que hablan de la práctica, su modo de darse es decir el habla como constitutiva de la misma práctica. Las acciones específicas que involucran oratorias y discursos formales e informales. Cantos y canciones.

C. Las relaciones posibles de interpretar entre los conceptos y los comportamientos: descubrir y problematizar el universo de la ética. Cuáles son las prácticas y sus acciones incluidas que definen los rituales y las costumbres, aquellas que se repiten y se reúnen en el acto festivo.

D. Las relaciones posibles de interpretar entre las voces y las conformaciones: descubrir y problematizar el universo de la estética, el modo de presentarse de las cosas. Cómo es la disposición de las cosas y los conjuntos de cosas para expresar el acomodo del espacio a lo festivo. Recursos frecuentes y cambios generacionales en el tiempo.

Respecto a la instancia de reconstrucción e interpretación, se trabajaron las siguientes relaciones:

A. La relación entre los conceptos y los comportamientos. Esta relación permite indagar la tensión entre el ser de las personas (actores y relatores de sus propias prácticas) como dimensión antropológica y el accionar concreto (momento y ámbito específico del hacer) como dimensión ética. Se traduce en la construcción de relatos escritos y gráficos que expresen las interpretaciones posibles de esta relación.

B. La relación entre el consistir de las cosas (cosmológico) y la dimensión estética del estar de las cosas. Esta relación permite indagar en los sistemas de objetos, artefactos y estructuras que permiten albergar las prácticas sociales colectivas y la manera específica del estar de las cosas, su especial disposición y relación con el resto de las cosas y los espacios que las contienen. Se traduce en la construcción de relatos gráficos y multimediales que sostengan la espacialidad de las prácticas y el modo particular de conformarse de dichas espacialidades. Para ello, fue necesario poner en relación todos los registros y los discursos para detectar e interpretar el campo de las significaciones que los distintos grupos sociales construyen al interior de sus prácticas religiosas (tanto las homologadas o institucionalizadas como las paganas o marginales). También, relacionando a partir de las evocaciones y los relatos, la legalidad, es decir: las regulaciones de las acciones y la espacialidad como regulación del estar de las cosas.

Registrar es apropiarse del instante.

La investigación de origen estuvo constituida, tanto en su formulación propuesta desde lo conceptual y metodológico, como en su eventual desarrollo, por una "doble presencia" fenoménica/fenomenológica y hermenéutica⁵. Específicamente esto es así, en relación a los acontecimientos (fiestas patronales) que requirieron tanto de registros fenoménicos (cuya narrativa surge desde la interpretación de lo que el investigador experimenta a través de lo que acontece) como de interpretaciones de lo que esos registros comunican sobre lo que sucedió.

Así, la acción de registrar fue el primer desafío metodológico con implicancias conceptuales y operativas de magnitud, dentro del trabajo de campo. Todo cuanto se registra,

5. La experiencia fenoménica es corporal, intransferible y no supone interpretación posible. La hermenéutica intenta aproximarse a preceptos universales, contraria a la experiencia individual y única que delimita la fenomenología. Esta dicotomía se desarrolló con mayor profundidad en el trabajo de investigación; no es el objeto de este artículo profundizar en ello.

por definición supone un recorte, que se materializa en la confluencia de la subjetividad y percepción del sujeto que realiza el registro, de sus posibilidades técnicas y materiales, y de la contingencia que habilita y propicia o anula la acción de registro.

A partir de los pequeños aprendizajes en los sucesivos y sostenidos viajes que el equipo realizó, los registros fueron cobrando mayor relevancia en tanto a partir de la experiencia, se analizan y buscan alternativas, se planifica y se ordenan roles, surgen nuevas necesidades desde la evaluación y puesta en crisis de técnicas y modos utilizados, etc. La experiencia se nutre de la reflexión y viceversa.

Por lo que podemos clasificar y valorar los distintos tipos de registro a partir de las técnicas usadas y de su apropiación empírica, del siguiente modo:

A. Registros escritos. Son aquellos que relatan una crónica personal, a modo de bitácora de viaje, o diario, en él se describe tanto lo que se percibe como lo que se experimenta; desde los diferentes modos de darse de las prácticas, las distintas conformaciones, las voces, los sonidos, etc. Centrando la atención en aquello que interesa en el modo de darse de las prácticas.

B. Registros gráficos. Se trata de registros sensibles que pueden ser realizados en relación a: el contexto natural/paisaje; el entorno antropizado –lo material, lo construido, lo artificial; los lugares significativos; las personas y sus maneras de estar y de hacer; los objetos y sus relaciones con las personas y con los modos de suceder de las prácticas; etc.

C. Registros fotográficos. Se organizaron en cinco tipos o “niveles” de registro, en relación al modo de darse de las prácticas religiosas y festivas y a la relación que establece el observador con la situación observada/vivida:

a. Como observador sin participación. Haciendo tomas desde la lejanía para captar el conjunto y también algunos detalles.

b. Como participante comprometido con los modos de darse y del sentido profundo de la misma. Logrando tomas desde adentro y de aproximación hacia los sujetos y en conjunto.

c. Cómo representación de los distintos momentos de la práctica teniendo en cuenta los tiempos, los espacios, los objetos singulares, los personajes presentes en dichos momentos, etc.

d. Registros del movimiento por el territorio mostrando y describiendo aspectos del ambiente natural y antrópico.

e. Registros experimentales: se trata de distintos tipos de ensayos que intentan captar ciertas esencias de las prácticas y los sitios, pero buscando indagar en la posibilidad de las distintas cámaras fotográficas.

D. Registros audiovisuales. Se toman cuando las prácticas se presentan de modo simultáneo otorgándole complejidad en la observación de ella, se busca, desde un punto fijo, mediante un movimiento “panóptico”, captar la totalidad y las partes de los escenarios y acciones, los sonidos y las voces. Este registro pretende construir un banco de datos para luego poder ser revisado y trabajado en partes con los otros tipos de registros como el escrito y el fotográfico haciendo captura de fotogramas.

E. Entrevistas. Se define un tipo de entrevista abierta (dada la relación subjetiva de los actores con lo que sucede en cada fiesta), permitiendo que la gente se desenvuelva en comodidad, sobre todo por los diferentes modos y usos del lenguaje. También se define como estrategia, realizar las entrevistas en un tiempo posterior a cada fiesta, para evitar entorpecer el curso de los sucesos. Si en la fiesta surgen posibilidades de conversación y contacto, se aprovechan para posteriormente, en viajes específicos para esta tarea, entrevistar a los actores registrados.

Los registros fotográficos y multimediales, tuvieron una decisiva importancia en la elaboración posterior de los relatos descriptivos e interpretativos, en tanto su valor –más allá del eventual valor "pictórico"– fue principalmente de registro de las prácticas, las conformaciones y las voces (grabaciones de audio y video) en su simultaneidad y fugacidad (dos características fundamentales de todo acontecimiento humano).

Una mención aparte, merece la relación entre los registros y el devenir del proceso de investigación propiamente dicho. Es claro que una experiencia de dos años de asistir a las fiestas, pero también de comprometerse con la gente en situaciones ajenas al proceso específico de la investigación, implicó una alteración en el modo de actuar y de registrar los acontecimientos, por ejemplo, entre el primer registro/visita y el último. La mirada inicial fue mucho más distante, pero, hacia los últimos eventos registrados, nuestra participación se tornó más comprometida y por ello quizás más sesgada, asumimos como propios algunos discursos y nos involucramos con quienes la protagonizan de otra manera. La observación primera, despojada del compromiso personal con la comunidad y con la gente en particular, fue por ello más "precisa" en relación a identificar singularidades. Al retornar por segunda vez⁶, la mirada ya no registra tan fácilmente las particularidades, sino que percibe lo general y se hace espectadora (y a veces partícipe) del sentimiento profundo de la Fiesta. Se empatiza más con quien se conoce y esto produce modificaciones en lo que vemos como "anomalía", y en lo que damos por conocido o sabido.



Figura 4. Registro fotográfico de la Fiesta de San Antonio de Padua (Malimán) y de la Virgen de Andacollo (Angualasto).

Autora: Cecilia Torres. Año 2016-2017.

6. La duración de la beca de investigación posibilitó dos participaciones en cada fiesta, lo cual significó la posibilidad de constatar qué permaneció y qué cambió en ese tiempo. Así mismo, este "mosaico histórico" se armó también de piezas no vividas por los investigadores, pero sí por la comunidad: las entrevistas con actores clave fueron fundamentales para comprender pasado y presente de las fiestas.

Dibujar es un viaje para des-cubrir.

Para el artista dibujar es descubrir. Y no se trata de una frase bonita; es literalmente cierto. Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas (Berger, 2011, p.7)

La acción de dibujar se convirtió, para el proceso de investigación, en un recurso necesario, aportando específicamente a la interpretación del sistema del habitar, en tanto que, para poder reflejar la relación previamente establecida entre comportamientos y conformaciones (plano de las **actuaciones**) no bastaba con sólo incorporar registros fotográficos y descripciones/interpretaciones en forma de textos escritos: una primera hipótesis (ya en la etapa de proyecto) fue que la relación debía poder leerse (y trabajarse) de maneras alternativas.

Así como para el plano de los **discursos** (voces y conceptos) apelar a lo textual (incluso, en determinadas ocasiones, a la transcripción) fue el camino lógico, en el caso de la interpretación sobre los escenarios y lo que allí acontece fue orgánicamente decantando hacia el discurso gráfico como mediación entre lo poético y lo retórico.

Así mismo, en la necesaria integración (síntesis) de conocimiento que suponía la investigación, se apeló al discurso gráfico y textual, pero superando la instancia de lo figurativo y lo descriptivo, incluso de lo relacional y analítico, para entrar en el plano de lo estético, en tanto relación mediada por la sensibilidad:

Entendiendo al sujeto como un ser espaciante colectivo que produce historia, motor de sistemas de valores, significaciones y que, a través del desarrollo de la capacidad crítica construye conocimiento, podemos desde aquí ver, conocer, re-conocer y transformar esos modelos preestablecidos que limita la sensibilidad humana, omite al sujeto su condición de ser fuente de significados y experiencias, quebrantando su dignidad estética como denuncia Katya Mandoki. (Amaya, M., 2019, p. 61)

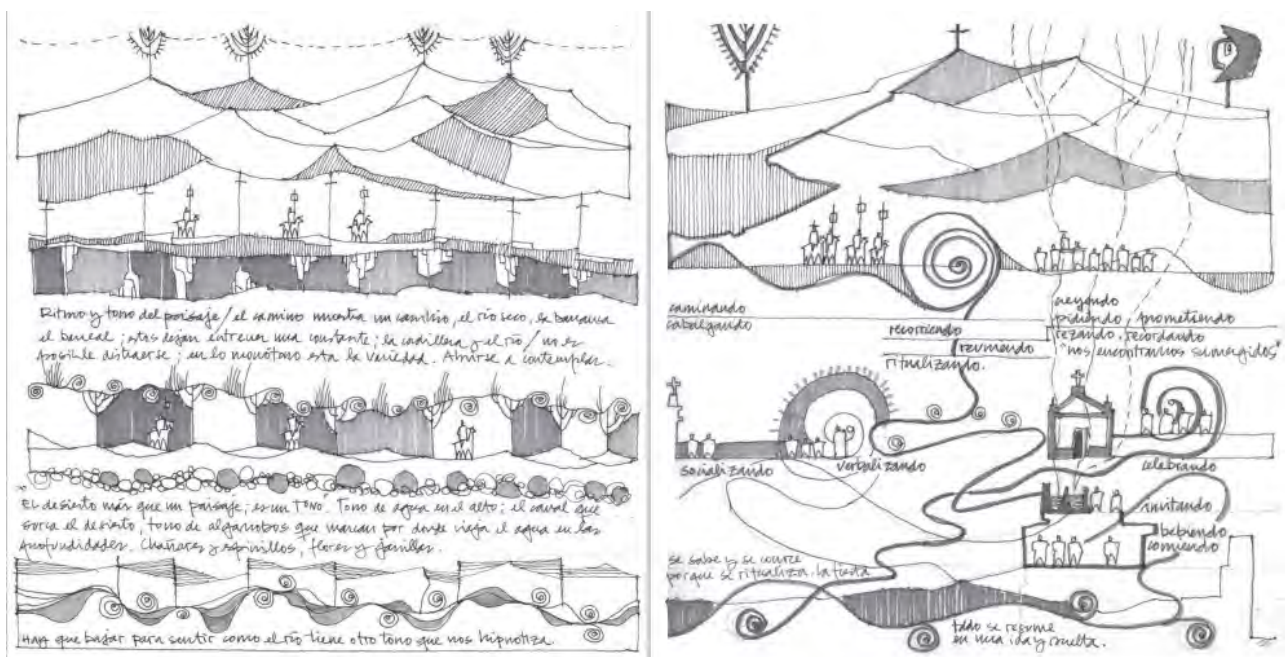


Figura 5. Reconstrucción cronológica y esquemática de la Fiesta de San Antonio (Malimán). Autor: Fernando Giudici. Año 2017.

Como dato ilustrativo de esta condición omnipresente del dibujo y la narración gráfica, en el informe final del trabajo, el momento principal -la interpretación desde la Teoría del Habitar- fue estructurada en forma de relatos concatenados, en los que se van develando capas del problema, a medida que se avanza desde lo descriptivo, a lo analítico, a lo interpretativo y a lo relacional. En la gráfica que acompaña o protagoniza cada momento, esta progresión también se puede leer casi cronológicamente e incluso, podemos asociarla a las acciones que se proponen desde la metodología: desde los mapeos (identificar-describir), la fotografía (recortes subjetivos/miradas propias / registro del instante), pasando por los primeros relatos mixturando texto e imagen (recordar / relatar / ordenar / contextualizar), para luego entrar en los ensayos analíticos/interpretativos (interpretar/recortar / jerarquizar) y finalmente, los relatos síntesis, como los que pueden verse en la figura 8, en los que las acciones son: re-interpretar / relacionar / concluir / profundizar / sintetizar. Incluso las relaciones conceptuales, tomaron forma necesariamente gráfica, en el que para poder comunicar se apeló a esquemas y modelos teórico-conceptuales (ver figura 6).

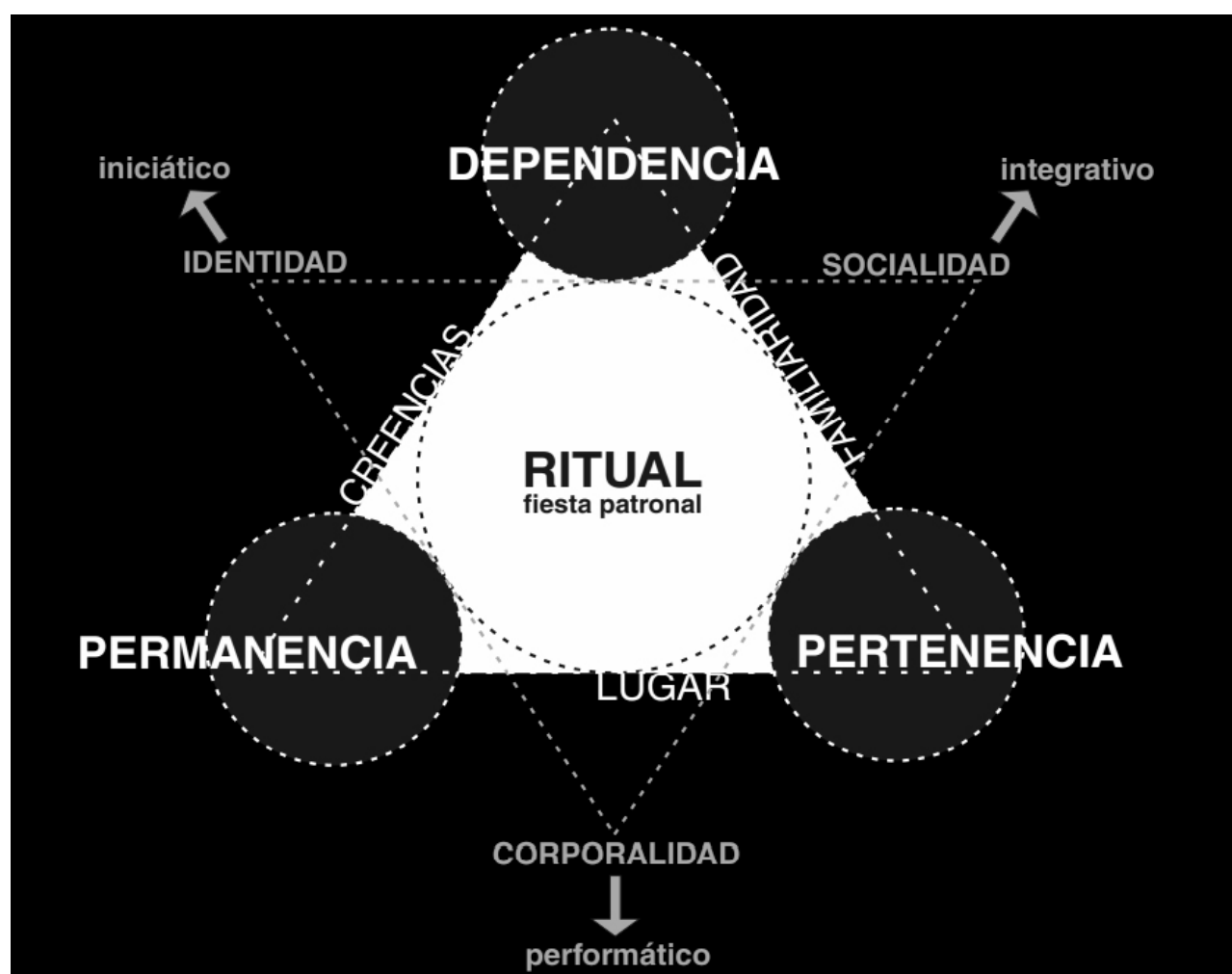


Figura 6. Esquema conceptual: El ritual/fiesta patronal, como expresión de Identidad, Socialidad y Corporalidad.

Autora: Cecilia Torres. Año 2017

Decimos que dibujar es “des-cubrir”, no sólo por su condición de develar o revelar lo desconocido, sino más bien por su condición de reorganizar y dar sentido a lo conocido (figura 5). Encontrándose con aquello que estaba allí, esperando a quien lo mirase nuevamente y reconociera una singularidad, una particularidad o una posibilidad narrativa.

Reconstruir la experiencia: capas, superposición y síntesis.

¿No se parecen los pensamientos a una maraña de cordeles enredados? Primero tengo que separar el que quiero, luego deshacer los nudos y finalmente enrollarlo adecuadamente (...) (Berger, 2011, p. 125)

El ejercicio de reinterpretar la experiencia de las fiestas desde el dibujo -como instrumento narrativo y como dispositivo de análisis- resultó en un ejercicio que apeló fundamentalmente a la memoria -la de la mente y la del cuerpo. Lo sensorial y lo sensitivo cobraron especial valor, junto a los registros (bitácoras de viaje, videos y audios, fotografías digitales y analógicas) que del evento y del viaje se hicieron. El relato no se construyó únicamente desde la mirada analítica, sino que de manera a veces consciente, a veces intuitiva, alternó entre las sensaciones y la memoria, entre la razón y el sentir.

El cuerpo es memoria de lo vivido, la trayectoria de los movimientos son parte de un mirar que construye imágenes y escenas de lo compartido. El cuerpo imita y transforma lo que vivió llevando encarnada el peso de los valores contruidos por un tiempo que es generacional y es heredado, que va construyendo la memoria que persiste y resiste en la cultura rural. (Amaya, 2019, p. 150)

Revisitar desde la imaginación lo vivido supone descubrir y ponderar aquello que ha permanecido en la memoria, otorgándole valor desde la subjetividad personal pero también desde lo colectivo: el ejercicio cotidiano de reconstrucción y valoración de lo sucedido, ya sea en instancias formales -seminarios, jornadas de trabajo del equipo- o informales, también tejen el entramado de lo que personal y colectivamente se pone en foco.

El acomodo físico de la práctica será interpretado a través de categorías usualmente abordadas desde la arquitectura: relaciones topológicas de proximidad-lejanía, adentro-afuera, arriba-abajo; elementos del espacio existencial: centro/lugar, dirección/camino, área/región; niveles del espacio existencial: geografía, paisaje rural, urbanidad, casa, cosa. (Torres, 2018, p. 38)

El dibujo, en este caso, es también el resultado de poner el cuerpo y la mente en situación de recordar e imaginar. La idea de los relatos interpretativos, surge como posibilidad de lectura de la realidad, a partir de la Teoría del Habitar y sus categorías de análisis. Pero, además, el relato gráfico se constituye en mirada particular y subjetiva, en asociación de conceptos y experiencias de manera única según el autor: esto enriquece la investigación en tanto cada aporte suma a un mapa conjunto de interpretaciones de la realidad.

La descripción y el análisis de lo que sucede, cómo sucede, dónde sucede y por qué sucede, no tiene como fin último el entendimiento del acontecimiento en sí mismo: sino los mecanismos por los cuáles sucede y cómo estos reflejan la idiosincrasia cultural de quienes la imaginan y la llevan a cabo. (Torres, C., 2018, p. 154).

Los relatos gráficos hallarán eco en los relatos escritos, que intentarán descifrar lo que el dibujo guarda como codificación de lo vivido y lo interpretado. No es menor que muchas veces lo que se escribe aparezca, cronológicamente hablando, a posteriori respecto de lo que se dibuja: la secuencia de interpretación supone así que la gráfica une las piezas inconexas del registro, elaborando un primer recorte y valorando/jerarquizando aquello

que para el sujeto tuvo relevancia; y luego la palabra -la escritura- re-leerá y re-significará produciendo una especie de “auto-etnografía” (Blanco, 2012) -en la que se subvierte el objeto de estudio: ahora es la propia reconstrucción del acontecimiento y no el acontecimiento en sí mismo; las narraciones personales y colectivas se solapan y dialogan entre sí, deslindando experiencias e interpretaciones en un relato común.

Entre otras, una manera de ver a la autoetnografía es ubicándola en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia (Blanco, M., 2012, p. 54)



Figura 7. Fragmento: Reconstrucción de la Fiesta de la Virgen de Andacollo (Angualasto)
 Autora: Cecilia Torres. Año 2017.

Reflexión final

En una disciplina como la nuestra, que suele confundir “transformar el mundo” con “instalar un objeto nuevo/novedoso” -la mayoría de las veces, despegado de su propia realidad-, comprender la potencia de lo que “ya está”, de lo pre-existente, de lo ritual tejido tanto por el lleno (lo materializado) como por lo que no hay (el vacío, lo inmaterial, lo subyacente) resulta fundamental para orientar el sentido de lo proyectual. Presencias y ausencias, materiales, inmateriales y rituales, son el núcleo de reflexión sobre el proyecto arquitectónico. Investigar sobre las Prácticas Sociales no resulta así un esfuerzo romántico ni extemporáneo: se trata de problematizar el sentido mismo de nuestra disciplina, de su pensar y de su hacer.

Del mismo modo, el contacto directo con el territorio y las comunidades, desde el viaje como vehículo y el registro como posibilidad de construcción de conocimiento, decantan en un ejercicio de la sensibilidad que ponen en relieve la contextura de la realidad. Poner el cuerpo en situación y en acción, para luego ejercer sobre la memoria una “transmutación” hacia nuevos productos de conocimiento, es inaugurar un nuevo viaje, un nuevo itinerario, en el que el conocimiento brota de la realidad misma: de su gente, sus saberes, sus prácticas y sus rituales.



Figura 8. Síntesis Gráfica de la Fiesta de la Virgen de Andacollo. Autor: Fernando Giudici. Año 2018.

Referencias bibliográficas

- Amaya, M. (2019). Informe final: *De lo situado en el Valle de Iglesia y sus Prácticas Sociales. Análisis e interpretación de las Prácticas Sociales domésticas, en relación a las tipologías arquitectónicas y al territorio, desde la Teoría del Habitar*. San Juan. Argentina. Beca de Estudiante Avanzado CICITCA -UNSJ, convocatoria 2018-2019.
- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona. España. Editorial Gustavo Gili. Recuperado de: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3209614>
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 19, pp. 49-74.
- Del Rincón, D. (1997). *Metodologies qualitatives orientades a la comprensió*. Barcelona. España. Paidós.
- Doberti, R., y Giordano, L. (2000). De la descripción de costumbres a una Teoría del Habitar. *Revista de Filosofía Latinoamericana y Ciencias Sociales*, 22, pp. 120-149.
- Doberti, R. (2014). *Fundamentos de Teoría del Habitar: una cartografía de la cultura material*. Ciudad autónoma de Buenos Aires. Argentina. Editorial Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo (UMET).
- Giudici, F; Quiroga, H. (2016-2017). *De lo situado del territorio Andino y sus Prácticas Sociales, una indagación geocultural en el valle de Iglesia, San Juan*. UNSJ. Informe Final, convocatoria CICITCA UNSJ.
- Giudici, F; Vedia, M. (2018-2019). *Lo Andino, el Arraigo y el Habitar. Registro e interpretación de las Prácticas Sociales domésticas en relación al territorio y las tipologías arquitectónicas en el Valle del Río Salado, Iglesia, San Juan*. Informe Final, convocatoria CICITCA UNSJ.
- ----- (2020-2021) *Las regulaciones que dan forma a las espacialidades domésticas rurales. Una indagación de las prácticas productivas de subsistencia en las viviendas del territorio definido por los valles del Río Blanco y Colangüil, Iglesia, San Juan*. UNSJ. Informe Final, convocatoria CICITCA UNSJ.
- Martínez Montoya, J. (2004). La fiesta patronal como ritual performativo, iniciático e identitario. *Zainak - Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 26, pp. 347-367.
- Torres, C. (2018). Informe final: *De lo situado en el Valle de Iglesia y sus Cosmovisiones. Análisis e interpretación de las Prácticas Sociales colectivas, vinculadas a las festividades religiosas y paganas, desde la Teoría del Habitar*. San Juan. Argentina. Beca de Iniciación CICITCA -UNSJ, convocatoria 2017-2018.

Referencias biograficas

Cecilia Torres

Correo electrónico: ceciliatorres@faud.unsj.edu.ar

Arquitecta egresada de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de San Juan, 2015. Actualmente cursando la Especialización en Docencia Universitaria de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Becaria CICITCA - Categoría Iniciación, durante el período 2016-2018. Se desempeña actualmente como Jefe de Trabajos Prácticos en las cátedras de Introducción al Pensamiento Proyectual, Teoría Historia y Crítica Arquitectónica I e Introducción al Urbanismo, en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de San Juan. Desarrolla tareas de investigación en el Instituto de Teoría, Historia y Crítica del Diseño (IDIS).

Fernando Giudici

Correo electrónico: fgiudici@faud.unsj.edu.ar

Especialista en docencia universitaria Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan 2001; Arquitecto egresado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de San Juan, 1993. Se desempeña actualmente como subdirector del c 2021, investigador del Instituto de Teoría, Historia y Crítica del Diseño y gabinete FORMAS, como profesor titular regular de la cátedra Introducción al pensamiento proyectual y profesor asociado regular de la cátedra Morfología III ambas de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de San Juan.

Matías Villafañe

Correo electrónico: mvillafane@faud.unsj.edu.ar

Arquitecto egresado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de San Juan 2019. Se desempeña actualmente como investigador del Instituto de Teoría, Historia y Crítica del Diseño y Gabinete FORMAS, como jefe de trabajos prácticos de la cátedra Introducción al Pensamiento Proyectual y de la cátedra Morfología III ambas de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de San Juan.

EL ARTISTA Y SU VIAJE AL IMAGINARIO DEL PUEBLO¹

CECILIA BERON, FERNANDO GIUDICI Y ROCÍO SEVILLA²

Resumen

El presente resumen surge de un proyecto cuyo título es "La estética relacional y la teoría del habitar. Un mismo objeto ontológico para la indagación de los ritos, hábitos y creencias presentes en las prácticas de subsistencia en el territorio de Malimán, Iglesia, San Juan", que pertenece a las Becas Internas de Investigación y Creación, convocatoria 2020 - CICITCA (Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas y de Creación Artística), en la categoría de iniciación, dependiente de la Universidad Nacional de San Juan; la misma se desprende del proyecto marco de la investigación "Las regulaciones que dan forma a las espacialidades domésticas rurales. Una indagación de las prácticas productivas de subsistencia en las viviendas del territorio definido por los valles del Río Blanco y Colangüil, Iglesia, San Juan." de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño / Instituto de Teoría, Historia y Crítica del Diseño. A raíz de ello, se persiguieron dos grandes metas: por un lado, ampliar el campo de conocimiento relativo al territorio, los hábitats específicos y las prácticas sociales domésticas como parte de la cultura andina de nuestra región, por otro, ofrecer un estudio en el campo de las significaciones de aquellas realizaciones cuyos productos y procesos se vinculan con el mundo de las ideas y de las representaciones. A partir de ello se interpretaron y describieron ritos, hábitos y creencias en torno a las prácticas productivas de subsistencia en el territorio de Malimán a partir de la concepción de la estética relacional como aproximación teórica recurriendo para ello al análisis de los testimonios, de recuerdos y fotografías abordadas como material que apelará a conservar la memoria del pueblo de Maliman.

Tomar posición desde la corriente de la Estética Relacional permitió conectar con la identidad del pueblo a partir del relato de la vida cotidiana, del sentimiento de permanencia y la autoestima colectiva. Por motivos de pandemia aún no se ha logrado concretar el viaje, pero es un desafío generar un viaje al imaginario del pueblo a partir de contemplar y estudiar los documentos audiovisuales obtenidos de viajes ya realizados por el equipo de investigación.

Ampliar el campo de las significaciones suscribe la idea de que habitar es mucho más que permanecer en un lugar; es ser en ese lugar, comportarse o actuar en él y conectarlo con la memoria. Para ello, se asumió, desde una postura relacional, que cada encuentro o acontecimiento relevante del material ya

1. El presente resumen surge de un proyecto cuyo título es "La estética relacional y la teoría del habitar. Un mismo objeto ontológico para la indagación de los ritos, hábitos y creencias presentes en las prácticas de subsistencia en el territorio de Malimán, Iglesia, San Juan", que pertenece a las Becas Internas de Investigación y Creación, convocatoria 2020-CICITCA (Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas y de Creación Artística), en la categoría de Iniciación, dependiente de la Universidad Nacional de San Juan; la misma se desprende del proyecto marco de la investigación "Las regulaciones que dan forma a las espacialidades domésticas rurales. Una indagación de las prácticas productivas de subsistencia en las viviendas del territorio definido por los valles del Río Blanco y Colangüil, Iglesia, San Juan." de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño / Instituto de Teoría, Historia y Crítica del Diseño.

2. Universidad Nacional de San Juan-Argentina. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño / Instituto de Teoría, Historia y Crítica del Diseño. Correo electrónico autores: ceciliaeberon@gmail.com / fgiudici@hotmail.com / ro.marien5@gmail.com

obtenido ha sido interpretado como un “acontecimiento estético”. Las posturas corporales, los gestos y ademanes registrados dejan entrever como, para el arte, el ser humano se transforma en una imagen digna de apreciar, significar, revalorizar e interpretar.

El estudio de estas prácticas de producción desde la subsistencia supone apreciar un conjunto de historias descentradas a partir de exponer las formas de representación y las experiencias que se tienen del fenómeno: El pueblo de Malimán es actualmente un sitio que se caracteriza por un marcado descenso de la población humana. Factor que permitió reflexionar sobre las vías en las que el pasado se proyecta y se presenta en la cultura contemporánea del lugar. La disminución de la población es consecuencia de la baja tasa de natalidad en relación a la tasa de mortalidad y emigración hacia las diferentes ciudades de la Provincia de San Juan. Estas regulaciones no sólo provienen del campo de las actuaciones y los comportamientos heredados como modos de accionar en el soporte doméstico y familiar, sino también de las evocaciones y las determinaciones de lo que constituye su conjunto de creencias, ritualidades y representaciones vinculadas a la historia y la genealogía del lugar.

Es un fenómeno común que las comunidades se auto-perciban desde una proyección de los espacios habitados. Sus configuraciones históricas y sus reconfiguraciones contemporáneas se presentan como regulaciones y comprensiones del propio habitar evocadas en los testimonios y fotografías que describen las prácticas ancestrales.

A lo largo de la descripción del viaje se desarrollará: El “dónde” que sería el asentamiento en cuestión; los “quiénes” serían los que habitan, configuran y proyectan desde sus conformaciones al territorio; y los “cómo”, las prácticas domésticas orientadas a la producción y a la subsistencia, donde el modo de desarrollarlas bajo reiterados hábitos hará que las considere “rituales” en cuanto al sentido de trascendencia y de identificación con el territorio.

Palabras claves: imaginario, memoria, práctica productiva, subsistencia, ritual, habitar, estética relacional.

Un recorrido histórico y poético por el espacio de Malimán y su entorno.

Esta travesía comenzó en diciembre del año 2020, en un contexto de pandemia por covid-19 declarada y la vigencia de distanciamiento social (DISPO) mediante un decreto del PEN aplicado a todo el territorio nacional. A través de Yanina Ruarte, integrante de un equipo de Investigación del IDIS, llega el relato de cómo, en un pueblo de la Cordillera, festejan en lo alto de un cerro en el departamento de Iglesia, Malimán, a un santo. La comunidad que allí habita, lo acompaña a la cima, cada mes de noviembre, alumbrando la procesión con antorchas, dispuestas a lo largo del camino a la cima, recitando oraciones y cánticos en su honor.

El acercamiento más concreto acerca del evento festivo, es obtenido a través del relato de Cecilia Torres, beca de investigación desarrollada en esta comunidad durante los años 2017 y 2018, con dirección de Fernando Giudici y Marisol Vedia. En dicho informe se describe con detalle, la Fiesta de San Antonio de Padua y cómo en relación a la festividades religiosas y el estado de permanencia-pertenencia, la comunidades locales andinas en la época poscolonial, designaban a un santo/a patrono/a, permitiendo conferir a los pueblos una imagen de devoción organizando así la vida simbólica de la comunidad:

La Fiesta inicia el viernes 18 de noviembre, en la tarde. Los primeros indicios de la interrupción de la rutina y de la cotidianeidad del pueblo se observan al llegar al predio de la capilla. Los muros de la capilla y los tapiales del predio han sido blanqueados recientemente. (...) se han dispuesto luces de colores, decoración en el atrio y en el interior de la capilla (guirnalda y afiches). Próximo a la capilla se ha configurado un pequeño rancho de comidas, con un horno de barro, sillas y tablonés. (...) hacia la tarde empiezan a llegar las primeras personas,

Sacar al santo, ponerlo sobre el cuerpo y adentrarse en la noche,
sólo el fuego señalaba un camino. la marcha; en constante rezo permite
sentir el silencio; los pies sobre las piedras, los pasos.
El ascenso da otra sensación; alcanzar la meta pero siempre en
relación al camino hecho, hecho de fuego y tierra...



Figura 1. Fiesta de San Antonio, Malimán. Autor Fernando Giudici.
Técnica: Tinta sobre papel 20cm x 20 cm. Ilustración bitácora año 2017-2018

acercándose desde las casas más alejadas del poblado mismo y también desde pueblos cercanos y lejanos (...). Casi todos se conocen y se saludan al llegar.

La cita es con el último rezo de la novena y el inicio de la procesión de antorchas, para la cual se empiezan a preparar en las primeras horas de la tarde: desde el inicio de la jornada se observa a un grupo de personas que distribuye pilas de neumáticos desde el acceso al pueblo hasta la cima de un monte cercano –cuyo camino está bordeado con piedras también blanqueadas–. Cuando se hace de noche (...) se inicia la novena en el interior de la capilla. Paralelamente, llegan más personas, que rezan desde la puerta o sentados en el atrio.

(...) un grupo de mujeres toman la posta de la procesión, (...) llevando la voz cantante: los rezos, las vivas, se escuchan con la redundancia típica: se dice y se repite. La procesión de antorchas es un momento clave, cuyo escenario principal es un pequeño cerro cercano a Malimán, el cual en el contexto del atrio de la capilla se percibe como una especie de telón de fondo.

El acontecimiento inicia al finalizar la novena, con el traslado de la imagen del santo y de la virgen (...) desde el interior de la capilla hacia el atrio. Los participantes empiezan a prender las antorchas: son fabricadas con una caña, una vela y una botella descartable que hace las veces de pantalla.



Figura 2. Fiesta de San Antonio, Malimán. Autor Fernando Giudici.
Técnica: Tinta sobre papel 20cm x 20 cm. Ilustración bitácora año 2017-2018

Al salir del poblado y tomar la ruta, se aprecia el primer fuego (...), un grupo ha salido previamente y se encarga de ir prendiendo los fogones a medida que pasa la gente. Esto ilumina el paso y además manifiesta simbolismo: el paso del santo ilumina el camino. (...) sólo unos pocos llegan hasta la última estación. En el camino también se van prendiendo fogones que guían el paso de los fieles. El grupo que llega a la primera estación deja allí una ofrenda. Se cantan vivas para el santo, para la comunidad y las comunidades cercanas, para los visitantes. (Torres, 2018, p. 108)

Este tipo de prácticas, refuerzan la pertenencia comunitaria y el compromiso de los grupos sociales que participan en ellas estableciendo bases de tradiciones y de sentido colectivo para las sucesivas generaciones, así como el latente desarrollo de las celebraciones cíclicas de los calendarios agrícolas, litúrgicos y astronómicos que proporcionaban en estas zonas rurales, los ritos estacionales de intensificación celebrando el ciclo de la vida. (Torres, 2018, p. 43)

Fue por medio de este acercamiento, que en el transcurso de la pandemia se nos permitió abordar una investigación con orientación en las Artes Visuales, sobre el estudio de las configuraciones rituales que se dan en torno a las prácticas productivas de subsistencia y que se desarrollan en este sector cordillerano tan peculiar. A raíz de ello, se persiguieron dos grandes metas: por un lado, ampliar el campo de conocimiento relativo al territorio, los hábitats específicos y las prácticas sociales domésticas como parte de la cultura andina de nuestra región, por otro, ofrecer un estudio en el campo de las significaciones de aquellas realizaciones cuyos productos y procesos se vinculan con el mundo de las ideas y de las representaciones, por medio de éstos recursos es que nos proponemos indagar en las representaciones del pueblo.



Figura 3. Fiesta de San Antonio, Malimán. Autor Fernando Giudici.
Técnica: Acuarela 20cm x 20 cm. Ilustración bitácora año 2017-2018

Tomar posición desde la corriente de la Estética Relacional permitió conectar con la identidad del pueblo a partir del relato de la vida cotidiana, del sentimiento de permanencia y la autoestima colectiva. Fué un desafío generar un viaje al imaginario del pueblo a partir de contemplar y estudiar los documentos audiovisuales y bitácoras obtenidas de viajes ya realizados por el equipo de investigación.

Ampliar el campo de las significaciones suscribe la idea de que “habitar” es mucho más que permanecer en un lugar; es “ser” en ese lugar, comportarse o actuar en él y conectarlo con la memoria. Para ello, se asumió, desde una postura relacional, que cada encuentro o acontecimiento relevante del material ya obtenido sería interpretado como un acontecimiento estético:

La actitud estética es, en lo fundamental, la actitud del espectador. La estética, se relaciona con el arte y lo aborda desde la perspectiva del espectador (...). El espectador espera del arte la así llamada experiencia estética (...) puede ser una experiencia bella o sublime. (...) puede ser una redistribución de lo sensible que reconfigure el campo de la visión del espectador al mostrar ciertas voces (...). (Groys, 2016, p. 142)

El estudio de estas prácticas desde la subsistencia supone apreciar un conjunto de historias descentradas a partir de exponer las formas de representación y las experiencias que se tienen del fenómeno Malimán. Por medio de ello es que sostenemos que el arte contemporáneo desde una postura relacional, poseería la capacidad para dialogar con la realidad de Maliman e interrogar a su vez a aquellos procesos por los cuales se exponen los rasgos de identidad del grupo humano que vive en ese asentamiento y cómo la acción ritualizada de la actividad productiva condiciona la forma de habitar los espacios donde se desarrollan.

En el abordaje del material estudiado, se destacaron particularmente el carácter transitorio del presente de una población con diversidad de experiencias productivas de subsistencia artesanales y manuales, que se podrían perder con el paso del tiempo ya sea porque las generaciones jóvenes no reciben ese traspaso, la población no se renueva o bien, porque los presentes no apuestan a su desarrollo entre otra serie de causalidades. El pueblo de Maliman es actualmente una comunidad que se caracteriza por un marcado descenso de la población humana. Factor que permite reflexionar sobre las vías en las que el pasado se proyecta y se presenta en la cultura contemporánea del lugar. La disminución de la población es consecuencia de la baja tasa de natalidad en relación a la tasa de mortalidad y emigración hacia las diferentes ciudades de la Provincia de San Juan debido a múltiples causas, entre ellas la búsqueda de mejores condiciones laborales frente a una pobre matriz productiva. Otra de las causalidades se presenta en las opciones de formación académica, la aspiración de concretar estudios a raíz de la falta de ofertas institucionales en el Departamento de Iglesia. El caso de Nivaldo Poblete:

(...) yo fui becado. En 1980 termino séptimo grado de primaria (...) y yo en mis años de niños cuando pastoreaba soñaba con ser maestro. Ese año fue duro, perdimos a mi mamá y mis hermanos quedaron chiquitos solos, mi papá aceptó que siguiera estudiando con la beca y me fui a Jáchal a la Escuela Agrotécnica Dr. Juan Manuel Belgrano (en el vivero), y como yo no tenía plata, trabajaba de diariero, y una tía me acobijo he hizo de madre, pero ese año hicieron a la escuela albergue y el director dijo que yo iba a ser el que inauguraría el albergue. El albergue era una pieza sin ventana y otra pieza todavía sin construir, y un baño, eso era todo, el fin de semana salía de la escuela y me iba a la casa de mi tía (...). (...) el 5 de diciembre me fui a Maliman y de Jáchal a Maliman me fui en bicicleta, cuando llegue el compadre de mi papa le pidió el niño prestado y el niño era yo, un 27 de diciembre marché para el Valle del Cura, estuve, enero, febrero y primeros días de marzo gane mucha plata. Me fui a Jáchal y

*mi tía Rosalba, me compro ropa y abrió una cuenta de ahorro en el banco para cuando necesitara algo sacara de ahí, los siguientes años hice lo mismo en las vacaciones y con eso y la beca estudié. En 1985 me tocó el servicio militar, yo lo quería hacer, porque mi visión era “si no era maestro o militar, hago el servicio militar en Mendoza”, y tuve propuestas de quedarme pero un Sargento me dijo termina de estudiar y después venís. Me fui a Jáchal mi tía me dijo que el compromiso mío era estudiar, INTA tenía un proyecto que era la adaptabilidad y variedad de la alfalfa, me aconsejaron que lo hiciera y de paso me iba a servir para la tesis para recibirme, lo encare, tome, Angualasto, Maliman y Tudcum, empecé en fines 1985-1986 (...)*³.

(Anexo 1-Informe Final CICITCA UNSJ 2016-2017)

Otro ejemplo característico que se ha dado en la zona se ve reflejado en el caso de Elba Martinez quien siendo adolescente es empleada para trabajar prestando servicio doméstico “cama adentro”⁴ a una familia que la busca en Malimán y la trae a vivir con ellos en la Capital de la Provincia de San Juan. Es mediante esta actividad laboral que conoce al zapatero de la familia junto a quien contrae matrimonio, constituyen una familia y deciden habitar en Chimbas⁵.

Retornar al pueblo es un fenómeno que estimula lo afectivo entre los grupos de familias y amigos y que se da en la comunidad cada vez que se celebra la Fiesta de San Antonio de Padua:

La mayoría que se han ido cuando es la fiesta vuelven y las familias los hospedamos. Cuando nosotros hicimos pareja vivía mi hermano, pero se fue a San Juan cuando la cosa se puso más difícil no había en que trabajar, antes se vendía un cordero u otras cosas y podían vivir, ahora no, los hijos nuestros están en Buenos Aires, México y el otro trabaja en Veladero, uno es policía y el otro es independiente, ya no es como antes, los niños de la escuela no son de Malimán, acá somos todos matrimonios grandes, somos doce familias en Malimán. (Torres, C., 2018, p. 117)

El dónde: lugar, espacio, territorio.

Para describir el donde, Doberti manifiesta que un espacio es un templo porque posibilita y provoca ciertos comportamientos, porque prohíbe y deniega otros (Doberti, 2006, p 46). Hay palabras, gestos, vestimentas, objetos distribuidos y utensilios atribuidos a los lugares y a las personas que describen cómo en ese espacio se desarrolla la vida. Las posturas corporales, los gestos y ademanes registrados dejan entrever como, para el arte, el ser humano se transforma en una imagen digna de apreciar, significar, revalorizar e interpretar. Al respecto, Torres nos señala que nuestro cuerpo dota de significación a las cosas que nos rodean: si vemos un objeto frente a nosotros, en nuestro horizonte de

3. Entrevista realizada a Nivaldo Poblete, oriundo de Maliman, Departamento de Iglesia, 2017-2018. Nivaldo una vez que finalizó sus estudios académicos en el Departamento de Jáchal, retorna a Malimán prestando servicio como docente. El testimonio de Nivaldo fue relevado a través de varias entrevistas tornándose uno de los principales informantes claves de nuestros proyectos de investigación.

4. Expresión que se usa para decir que una persona que trabaja haciendo servicio doméstico pernocta en la vivienda de quien la ha contratado, bajo el consentimiento expreso de ambas partes.

5. Chimbas es la denominación que recibe un departamento de la Provincia de San Juan, Argentina. Se encuentra ubicado en el centro sur de la misma.

percepción está incluido el esfuerzo corporal que deberíamos efectuar para aproximarnos o alejarnos de él, y en este sentido, hay inevitablemente una afectación emotiva reflejada en el propio cuerpo que rememora siendo nexo de comunicación entre nuestro pasado y nuestro presente (Torres, C. 2018, p. 145). En la figura 4 y 5 se presenta a Lucia Paredes sosteniendo una cabra recién nacida. La imagen expresa la ternura que le genera el animal que ha parido una cabra que forma parte de su capital caprino de explotación para consumo alimenticio y “cambalache”⁶ o venta. Este acto señala cómo un evento esporádico resignifica el quehacer cotidiano y altera la rutina diaria. Ella había expresado como la noche anterior ayudó a que pariera la cabra, custodiando los momentos previos, asegurándose de que el animal comiera y tomase agua, disponiendo un pesebre para el nacimiento y separándola del resto de las ovejas, cabras y chivatos. Mientras relataba lo acontecido recordaba gestos similares que llevaban a cabo sus papás y cómo dispone de estos saberes en la actualidad repitiendo las modalidades⁷. Esto es un claro ejemplo de cómo se ha ido construyendo la identidad desde la rememoración y la resignificación: al hablarnos de ella, inevitablemente recordó a sus padres, sus ancestros, su familia, sus comportamientos.

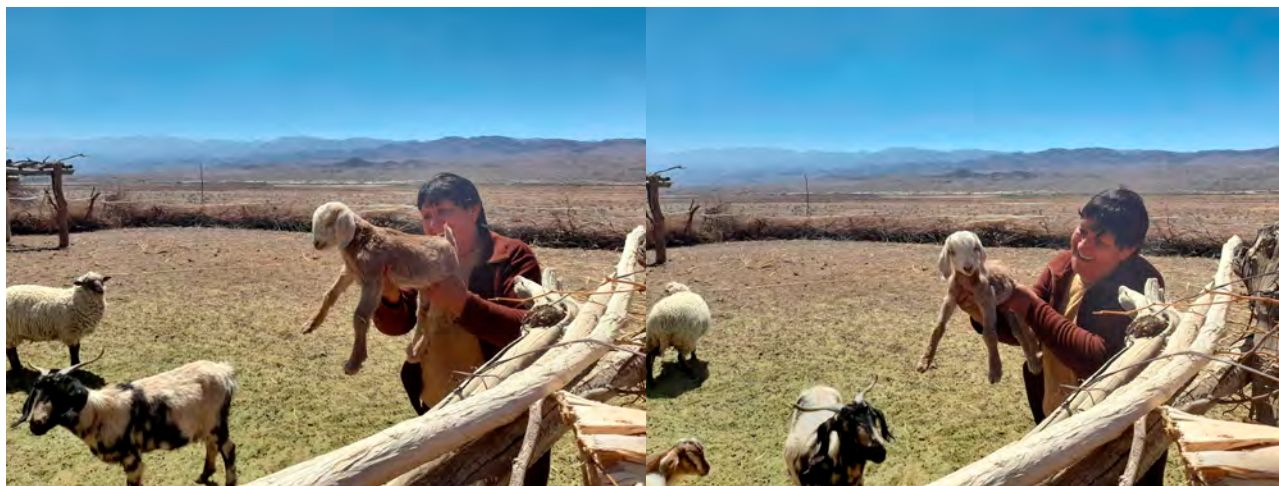


Figura 4 y 5. Registro fotográfico de campo. Fuente Equipo Investigación - 2021.

Apreciar el territorio Andino, en particular el pueblo de Maliman, permite advertir el sentimiento de arraigo presente en las raíces que conforman al individuo, sus prácticas y sus ritos en simbiosis con el paisaje donde se desarrollan. El hecho de recurrir a testimonios de quienes habitan Malimán opera a partir de un proceso de transmisión donde la narración de las experiencias laborales, el desarrollo de oficios y los modos en que éstos son incorporados y ejecutados en la cotidianidad por medio de ritualizaciones implica el desarrollo de un ensamblaje en una narración colectiva. Consideramos por ello que mediante el registro de las prácticas de producción se permite dar a conocer y exponer un conjunto de historias descentradas a partir de exponer las formas de representación y las experiencias que se tienen del fenómeno cotidiano. Por su parte Amaya, expone como los hermanos Martinez, Alfredo y Chiquita, los agasajaron en cada una de las visitas realizadas a su hogar, mostrando plena confianza. Al respecto de los gestos de acogida menciona:

6. Expresión utilizada por los malimanistas para significar trueque de materia prima por insumos o artículos para consumo familiar.

7. Trabajo de Campo Malimán. Fuente Equipo Investigación - 2021.

Al llegar nos reciben con un gran desayuno de mates dulces, preparados con algunos yuyos como ‘sanalotodo’⁸, acompañados con semitas caseras hechas por Chiquita, también queso de cabra (...). Sentados en el mesón principal del primer salón de la casa, Alfredo nos comenta que, una de las características y valores que sostienen de sus padres y abuelos es el de compartir con alimentos caseros y con alegría la llegada de visitas. ‘Nuestros padres nos enseñaron y nosotros seguimos’, dice él en la cabecera del mesón junto a su bastón. (Amaya, 2019, p. 85)

Amaya además expone cómo Chiquita les relata que desde los once años empezó a trabajar con el telar, éste trabajo doméstico le permitió hacer su ropa de abrigo y realizar otros trabajos para la venta, esto le dio a ella cierta independencia económica, contando que su abuela y su madre también realizaban esta práctica. En otra ocasión, visitando nuevamente a Chiquita, es ella quién retoma el discurso al que hacía años había hecho referencia dando mayor detalle:

Después de la hora del almuerzo, Chiquita nos lleva a visitar la Casa de la Barranca (antigua casa donde vivían junto a sus abuelos). Estando allí, en la habitación que ella llama ‘la pieza del telar’, ya que en ese espacio se encuentran restos de lo que habría sido un telar plantado realizado de manera artesanal con palos (rollizos) y erguido sobre el adobe del suelo, nos describe el oficio que se desarrollaba como emprendimiento familiar. Denotamos a raíz de ello la importancia y trascendencia que tenía para las mujeres de su hogar esta actividad productiva. Al respecto nos menciona que los fines de semana, cuando ella volvía de la Escuela albergue Paso de los Andes, siendo niña, tejía e hilaba con material que le traían de Angualasto y otros lugares (asentamientos vecinos a Malimán que bordean la zona cordillerana). Su mamá y su abuela le enseñaron a tejer en el telar para poder sumar con esta tarea al desarrollo de la economía familiar. Además otras familias les realizaban encargos a cambio de dinero para hilar la lana, lavarla y teñirla con yuyos, cáscaras de parra (corteza del árbol) y vainas de algarrobo. Ella hervía estas especies vegetales en agua sobre las que sumergía la lana animal para darle color. (Registro de Bitácora, salida a campo Setiembre 2021)

La localidad de Malimán está ubicada en los altos valles andinos y pertenece al distrito Angualasto, a 239 kilómetros de la capital de la provincia de San Juan, Argentina. Se encuentra a una altura de aproximadamente 1800 metros sobre el nivel del mar. Rodeado de montañas, se ubica entre la cordillera frontal y la pre-cordillera al oeste mirando el río Blanco-Jáchal al este. Las vías de acceso a la localidad son la ruta 40, que empalma con la ruta internacional 150, y la ruta 436, El Colorado (Amaya, 2019, p. 70). Su nombre significa “pantano del otro lado del río” en lengua quechua⁹. Es el caso de la comunidad de Malimán, un antiguo asentamiento conformado por ocho casas y con una población de treinta y cinco personas que integran doce familias (Torres, C. 2017-2018) con un marcado rasgo que expone a este grupo poblacional en su mayoría adultos mayores y como, con el paso del tiempo, las viejas costumbres, hábitos y ritualidades perduran y resisten por la reiteración del discurso oral o por la reafirmación de sus habitantes al conmemorar

8. Especie herbácea (yuyo) que prolifera en la zona cordillerana. Reconocida bajo el nombre popular “sanalotodo” debido que se le atribuye como principal virtud sanar llagas, heridas y es el remedio para subsanar las picaduras de insectos. Además se le atribuyen otras virtudes como cicatrizante y callicida. Se la puede beber como infusión en mate, té y yerbeado gracias a sus propiedades digestivas y analgésicas. Fuente Equipo Investigación - 2021.

9. Según Nivaldo Poblete, habitante de Malimán.

eventos de significación colectiva. Claro ejemplo de ello se registra en uno de los viajes realizados por el equipo de investigación 2020-2021. En él se logra captar el testimonio de las primas Lucía y Norma Paredes, que comentan anécdotas en relación a las habituales prácticas del “cambalache” ejercidas por las familias de Malimán. En este testimonio se aprecia cómo a partir de esta práctica se adquirirían estrategias de subsistencia a cambio de comida o insumos alimenticios:

-Lucía: (...) era bien vendida la semilla de ´alfa en aquellos tiempos (...) se la vendían nuestros papás a unos hombres que entraban aquí a comprar¹⁰ Daniel Sarracina y a otros que vivían en Angualasto¹¹. Se lo vendían y hacían un, ¿cómo se dice? Un ´cambalache´. un trueque. (...) Él traía toda clase de mercadería que tenía en Angualasto y hacían el trueque por semillas de alfa¹² (...) Lo más común que se dejaban era la harina, azúcar y yerba, eso era lo primero.

-Norma: (...) a veces, eso es lo que le estaba chusmiando a la Lucía y le decía ´¿te acordás Lucía?´, se les acababa la harina a los viejos y ¿que hacían? A moler.

-Lucía: Molían el trigo.

-Norma: Y tan bonito que les saña la harina, digo yo (risas y expresión de ternura). (,,,) Molían en una piedra, tenían así un huequito y ponían ahí el trigo ya molido y con la piedra lo apisonaban hasta que saña la harina. (...) y nos habíamos acordado porque le decía ´Tan rico que hacía la Tia Sandalia los motes pelados o la mazamorra´, dice ´¿Te acordás?´.

-Lucía: La mazamorra, era otra con pero con el trigo, lo pelaban la ceniza del cachiyuyo blanco. Hacían la ceniza, lo quemaban al cachiyuyo, hacían la ceniza y esa ceniza le echaban agua y lo dejaban que se asiente. Esa agüita clarita era lo que se echaba al trigo mojado y de ahí lo hacían hervir y después lo pelabamos así con la mano. Mi mamá sabía hacerlo, bueno, todos los viejitos, porque lo refregaban así hasta que saña todo bien el cutis, del cuerito del trigo y quedaba bien blanco o a veces quedaba medio amarillito.

-Norma: Ese es el trigo pelado y de ahí hacían la mazamorra (...) la hacían tipo harina. Tenían un sabor tan rico.

-Lucía: (...) y era dulce, le agregábamos la fruta (haciendo referencia a una especie de golosina).

-Norma: Nosotros no conocíamos una gelatina, nosotros leche de vaca y de cabra (risas).

-Lucía: Mi mamá hacía quesos y quesillos.

-Norma: ¿Te acordás Lucía?, mi mamá acá no tenía pan por ejemplo, no tenían harina, no

10. Lucía hace referencia a las reiteradas visitas que realizaban comerciantes particulares que visitaban el asentamiento de Malimán en búsqueda y compra de materia prima para revender en los comercios de los pueblos de Angualasto y Buena Esperanza. Conocido en el pueblo como vendedor que tenía una despensa en Angualasto es Don Serracina quien comercializaba los insumos que retiraba de Malimán.

11. Angualasto es una localidad perteneciente al Departamento Iglesia, ubicada en el extremo sureste del mismo, al extremo noroeste de la provincia de San Juan, Argentina. El vocablo Angualasto proviene de la lengua kakán de las comunidades Diaguitas; el componente “ango /ance” significa “agua”. Según el relato reiterado de los pobladores, significa “agua en el alto”. (Amaya, 2019)

12. “Alfa”, expresión popular para referirse a la alfalfa, es comúnmente usada por los malimanistas.

tenían trigo y mandaban a pedir pan al vecino y llegábamos aquí y la tía Sandalia nos daba pan, nos daba siempre una rebanada para que vamos nosotros comiendo.

(Relato registrado en salida a campo, Setiembre 2021)

Otro ejemplo del cambalache, mencionado por los vecinos se registra en el cuaderno de viaje de Rocío Sevilla: “Alfredo Martínez y Carlos Paredes, ambos habitantes de Malimán, coinciden en sus relatos en que muchos de los jóvenes que vivieron en la zona, incluídos ellos mismos, trabajaron en las fincas ubicadas en la Localidad de Buena Esperanza durante los veranos enfardando alfalfa. Entre otras cosas, recuerdan que trabajaban a cambio de alpargatas y comida”. (Sevilla, R., 2019)

Las regulaciones del grupo de malimanistas no sólo provienen del campo de las actuaciones y los comportamientos heredados como modos de accionar en el soporte doméstico y familiar, sino también de las evocaciones y las determinaciones de lo que constituye su conjunto de creencias, ritualidades y representaciones vinculadas a la historia y la genealogía del lugar. Inscribiéndose en lo que para Nicolas Bourriaud, sería un “materialismo del encuentro”: “Este materialismo toma como punto de partida la contingencia del mundo (...). Así la esencia de la humanidad es puramente trans-individual, hecha por lazos que unen a los individuos entre sí en formas sociales que son siempre históricas”. (Bourriaud, 2006, p. 46)

Es un fenómeno común que las comunidades se auto-perciban desde una proyección de los espacios habitados. Sus configuraciones históricas y sus reconfiguraciones contemporáneas se presentan como regulaciones y comprensiones del propio habitar evocadas en los testimonios que describen las prácticas ancestrales que hoy están subsistiendo en Malimán.

Prácticas productivas de subsistencia.

En las unidades familiares de Malimán, se tiende al desarrollo agropecuario del sector agrícola y al sector ganadero o pecuario. Estas actividades productivas, son las más significativas de este territorio andino. El perfil del trabajador/a agropecuario de subsistencia, presenta tendencia a generar autoempleo y en esa condición producen bienes que consumen en su propio hogar y constituyen una base económica de intercambio para la vida de éstos/as. Esto es uno de los aspectos que hacen necesario recurrir a la observación y registro de los modos de hacer de dichas prácticas ya que se desarrollan en los mismos hogares y en las parcelas productivas familiares. Dichas prácticas de subsistencia en las unidades domésticas se dividen en categorías por las que se pueden reconocer y diferenciar tipos de desarrollo de acuerdo del producto obtenido, estas son:

Producción agrícola

Cultivo de granos y semillas

Cultivo de hortalizas

Cultivo de frutales

Producción pecuaria

Explotación de ovinos y caprinos

Explotación avícola (gallinocultura)

Las unidades productivas presentes en Malimán comprenden la dedicación total o parcial de la tierra destinada a la producción agropecuaria independientemente del tamaño de la parcela. La dedicación del desarrollo agropecuario ha sido y es ejercida por una persona o grupo familiar en una unidad doméstica. Las tierras de la explotación pueden constar de una o varias parcelas situadas en una o más áreas separadas en marcadas divisiones de los espacios de las casas donde se encargan de la cría de animales ovinos, caprinos y avícolas, así como de actividades agropecuarias, del cultivo de hortalizas, granos y semillas. En el seno de un hogar puede haber más de una explotación de desarrollo productivo. Cabe señalar que el perfil del/la productor/a malimanista decide en relación a los ciclos productivos qué y cuándo sembrar, qué animales criar, cuándo y con quien intercambiar y en qué invertir.

Es así que con la pandemia y la alteración de la rutina cotidiana de las familias, paradójicamente este fenómeno ha posibilitado retomar tareas de siembra y cosecha durante los meses de aislamiento preventivo que se exigían en el país y del que Maliman no fue excepción. Chiquita Martínez compartió recientemente con el equipo de investigación cómo durante el mes de Diciembre 2020, sembró maíz y zapallo tipo inglés intercalado en una parcela contigua al gallinero ubicado al norte de su casa. Le ayudaron con una yegua a arar el campo en sentido norte-sur. Desde la acequia de agua que corre a lo largo de su casa, realizó ocho tomas de agua para poder “regar por manto”¹³ la siembra, habilitando que el agua tomara la dirección sur-este de forma natural. Esta acequia transporta agua desde un antiguo canal que su padre Liberato y sus hermanos varones, en la época en que vivían juntos, siendo jóvenes, eran los encargados de controlar y mantener la toma de agua. Señala Chiquita, ésta viene desde el Paraje “El Llanito” y recuerda que si el río cambiaba¹⁴ había que volver a direccionar el canal. Sembró aproximadamente una hectárea. Toda la cosecha de maíz fue secada y desgranada para las gallinas. El zapallo a la fecha está todavía acopiado en su despensa. En la parcela agrícola que se encuentra al este de la casa, en dirección al río, sembró once melgas de porotos jaspeados cosechando diez kilos de porotos. Al describir su cosecha de verano, relata cómo su papá cultivaba las parcelas contiguas a su casa hasta la boca del río Blanco. Él sembraba maíz para alimentar a las gallinas, trigo para consumo familiar o intercambio, alfalfa para alimentar a los caballos, mulas y burros o llevar las semillas a la proveeduría de Sarracina en Angualasto para intercambiar por mercadería. En los corrales solía criar caballos, mulas y burros que utilizaban como medio de transporte o para ayudar a arar la tierra y realizar los surcos de los sembradíos, en el “chiquerito” tenían chivatos para vender la carne, cabras para producir queso y quesillo para consumo familiar y para la venta. Una vez esquiladas las ovejas, las mujeres de la casa procedían a lavar, hilar y teñir la lana que se adquiría de éstas para producir jergones

13. A este tipo de riego, también se lo conoce como riego “por inundación” que consiste en el avance del agua sobre una parcela llana y sin vía de desagüe.

14. A este fenómeno se le llama “meandro”. Los meandros son las curvas que describen el curso del medio-bajo de un río. Un meandro lo forman sinuosidades donde en el margen externo se erosiona el agua que bajaba en creciente y en el margen interno sedimenta generando las direccionalidades del curso del agua.

o mantas o vender como materia prima. Observamos a partir de éstos ejemplos cómo la generación de los hijos de la familia Martínez así como en otras familias vecinas, han repetido y trasladado las espacialidades ya existentes trazadas por sus padres para delimitar el cultivo actual y la forma de desarrollar las actividades agrícolas, ganaderas y artesanales, así como el empleo de los utensilios¹⁵ y herramientas que se requieren para llevarlas a cabo. Por su parte Amaya expone en relación al quehacer productivo en la vivienda como principal unidad productiva:

(...) en el caso de las viviendas campesinas, otorgaba una importancia sobresaliente a los lugares al aire libre. Muchas de las actividades más importantes de la casa se cumplieron en espacios abiertos, los que adquirieron una extraordinaria importancia en el conjunto de los diferentes locales que componían el conjunto de la vivienda (...).

Se deduce que los inicios en la construcción de cada espacio fue hecho por los mismos habitantes, en especial por los varones de la familia. Siempre ha estado, durante este proceso la presencia de una persona especial que direccionaba la construcción, por conocer el oficio. Tierra, vegetación, agua y piedras, materiales principales, que son parte del territorio mismo. Pircas de piedra bola del río son parte de los cimientos que dan inicio a la casa, luego grandes tapiales sobre estos comienzan a dar altura y delimitar los espacios (...).

(...). Dichos espacios son propios de prácticas vinculadas a la producción de alimentos y materias primas (...). El tercer ámbito posee límites definidos al este por el río en su máxima crecida y la barranca al oeste por el cambio de topografía y la altura. Los cultivos suelen estar en el bajo, próximo a los canales de riego y los corrales contra la barranca, cuando ésta se encuentra al oeste de la casa. La configuración espacial de los cuatro ámbitos y sus interrelaciones dejan en el territorio de Malimán una impronta que demarca y separa lo habitado y transformado del área total de influencia. (Amaya, 2019, p 102)

El habitar, lo relacional y la ritualización de las prácticas de subsistencia.

Para Boris Groys el rol del arte en la era materialista es hacer visible las cosas¹⁶. El objetivo principal del arte es exponer y exhibir modos de vida, mostrando lo que significa vivir con -y a través de- cierto saber y se nos manifiestan como herramientas: en este caso se consideran “rituales” a las prácticas de subsistencia ya que son realizadas transgeneracionalmente bajo formas premeditadas. Los rituales son aquellas entidades significativas de uso social compartido, que determinan nociones de comportamiento, conductas, hábitos, creencias, usos, formas, etc. que configuran el sistema del habitar de la comunidad. Son prácticas que podríamos caracterizar como actividades instauradas, ejercidas de modo reiterado, reconocidas, legitimadas en un marco histórico específico generadas por una comunidad que las estipula. En el desarrollo de las ritualidades se manifiesta la capacidad de las “conformaciones” para inducir y conducir comportamientos en las ceremonias del hacer. Una comunidad califica, determina y en última instancia

15. Se puede hablar de utensilio cuando se reconoce algo como prestador permanente de servicio, aun en los momentos en que no está en uso. (Doberti, 2006, p. 44)

16. Emile Durkheim, considera los hechos sociales como cosas. Porque la cosa artística se plantea a veces como un hecho o un conjunto de hechos que se producen en el tiempo o el espacio, sin que su unidad -que hace de ella una forma, un mundo-, sea replanteada. (Bourriaud, 2006, p. 14)

construye lo que para ella será real, verdadero y útil. En nuestras comunidades, funciona una gran variedad de prácticas culturales, sociales, entre otras. Rituales que se potencian, se solapan, se contraponen, se asocian y se disuelven, tipificando por medio del ejercicio de ellos, discursos que se arman y se traducen a partir de voces portadoras que connotan valores. (Doberti, 2006, p. 58)

Por su parte Bourriaud propone que nos cuestionemos acerca de las “formas”, éste las considera como una unidad coherente que presenta las características de un mundo que se desarrolla a través de signos, de objetos, de formas y de gestos. El arte actual muestra que solo hay forma en el encuentro, desarrollando unas a partir de otras:

(...) se ve como cada individuo genera su propia forma a través de su comportamiento, su manera de presentarse y de dirigirse a los demás. La forma nace en esa zona de contacto en la cual el individuo lucha con el otro, para imponer lo que cree ser su ser. Nuestra forma es entonces (...) una propiedad relacional que nos liga con aquellos que nos transforman (...) al mirarnos (...). El individuo, cuando cree estar mirándose objetivamente, solo está mirando el resultado de perpetuas transacciones con la subjetividad de los demás. (...) es por el efecto de esta invención de relaciones que la forma se transforma en rostro. (Bourriaud, 2006, p. 23)

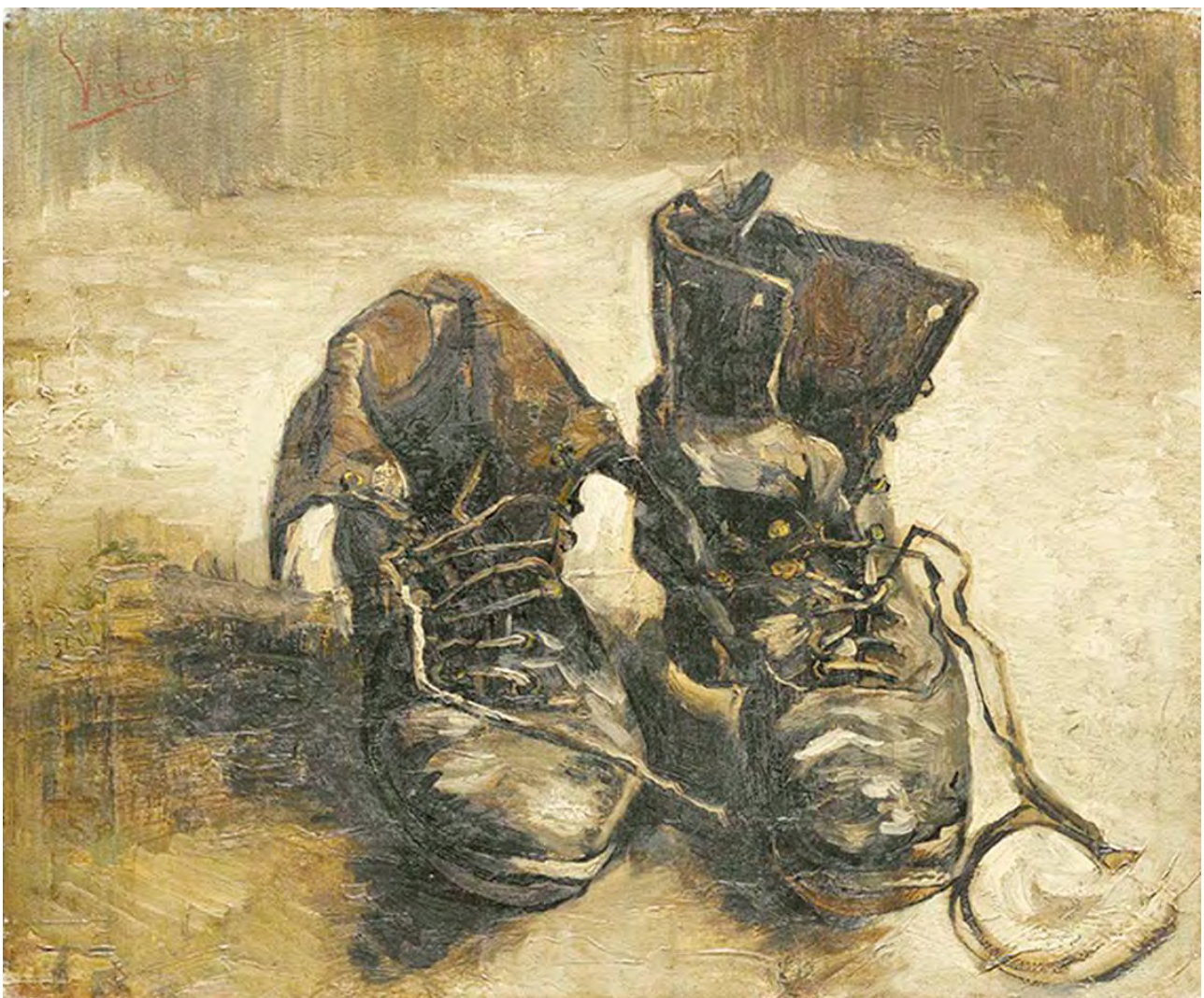


Figura 6. Autor: Vincent Van Gogh. Título original: Schoenen o conocida popularmente como “Par de zapatos”
Museo: Museo Van Gogh, Amsterdam (Países Bajos). Técnica: Óleo (38.1 x 45.3 cm.). Año: 1886
<https://historia-arte.com/obras/zapatos-viejos>

Y continúa:

Toda relación intersubjetiva pasa por la forma del rostro, que simboliza la responsabilidad que nos incumbe en función del otro. (...) producir una forma es inventar encuentros posibles, es crear las condiciones de un intercambio (...). Es el horizonte a partir del cual la imagen puede tener sentido (...). (Bourriaud, 2006, p. 24).

Desde una contemplación estética, al confirmar que los acontecimientos, las prácticas cotidianas, los rituales de supervivencia se nos manifiestan fundamentalmente como herramientas, las debemos emplear no desde su uso meramente utilitario, sino desde una apreciación subjetiva y cargada de un sentido sublime para exponer las formas en que habitamos nuestros espacios cotidianos bajo una poética artística.

“Regular el estado de las cosas”, dirá Doberti, es casi equivalente a establecerlas y es coincidente con la capacidad de reconocerlas, compararlas, tipificarlas, recordarlas entre otras operaciones. Dos desplazamientos pueden darse a partir de ello: por un lado, las voces devienen en palabras y estas en nombres, por el otro, las cosas devienen en forma y esta en imagen (Doberti, 2006, 65). El hecho de nombrarlas preservará la memoria; y al reconocerlas y asociarlas a imágenes permitirá reconocerlas en sus diferentes manifestaciones, recordarlas y prefigurarlas. A partir de ello llegamos a deducir que, si asumimos la contemplación de una práctica productiva de subsistencia desde una postura relacional, las cosas que han sido transmutadas con nombre y forma desde una apreciación estética adquirirán un “aura” considerándolas por ende como “objetos estéticos”. Ello implica no solo relacionar y reconocer las prácticas y su entorno, sino también incluirlas en una dialéctica con los sujetos que la originan en el marco que las posibilita. A raíz de lo expuesto consideramos oportuno mencionar en este apartado el ejemplo de la conocida obra “Zapatos o Par de zapatos” del pintor holandés Vincent Van Gogh (1853-1890) expuesta en la figura 6. En esta pintura podemos observar en un primer nivel de análisis, un par de zapatos viejos que han sido usados al parecer durante mucho tiempo, el cuero de su superficie está gastado y percutido, se presentan con los cordones desatados; parecieran estar ubicados en la esquina de una habitación. Esta imagen descriptiva, da lugar a permitirnos imaginar que recientemente han sido usados. Consideramos, asumiendo una lectura subjetiva, que el artista los captó exponiendo su mirada intimista, asignando a una imagen cotidiana y vulgar un “aura”, encontrando belleza en ese hecho cotidiano. Observando esta imagen puede que también nos enfrentemos a una serie de interrogantes de índole emotiva, ya que es imposible que lo subjetivo no interfiera y no verse interpelado por la obra ya sea que produzca aceptación o rechazo, inclusive la indiferencia; artístico-estético, la obra conmueve y se manifiesta bajo un formato y una técnica pictórica; motivando al espectador a cuestionarse por ejemplo: ¿de quién fueron estos zapatos?, ¿cuál es su historia?; ¿por qué están gastados? ¿qué actividad empleó ese alguien, desarrollaba algún oficio específico?; ¿son zapatos de un trabajador?, ¿qué caminos realizó a diario, con qué fin? A raíz de esta lectura nos permitimos deducir que expresan las largas y duras jornadas laborales que se traducen en el deterioro del cuero, manifestando a modo de metáfora visual el posible desgaste corporal de su propietario/a. Esta imagen tiene potencial de evocación y es claramente manifestada en su soporte material, en su cromatismo y composición.

Punctum y *studium*, son conceptos desarrollados en “La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía” de R. Barthes (2014), ambos serán decisivos a la hora de describir y comprender fenómenos estéticos presentes en las prácticas productivas de subsistencia. Él mismo los define: “(...) es el *studium*, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, el estudio, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial (...)”. (Barthes, 2014, p. 58)

Por medio del *studium*, se genera interés por el objeto o por el sujeto ya sea por medio de cómo se lo observa y/o se participa de los rostros, de los gestos, de los decorados, de las acciones, en definitiva, de sus prácticas sociales y culturales. Frente a este *studium*, más convencional, se sitúa el *punctum*: “No soy yo quien va a buscarlo (...), es él quien sale a escena como una flecha y viene a punzarme. *Punctum* es pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad (...) es ese azar (...) que me despunta, pero que también me lastima, me punza”. (Barthes, 2014, p. 59)



Figura 7. Depósito ubicado en la parte sur de la casa de Angélica Marinero y Carlos Paredes, Malimán, donde ubican los elementos de ensillar y preparar los caballos, mulas o burros para la rutina diaria de Carlos

El *punctum* como una “punzada”, dirá Barthes, atraviesa al receptor que está delante de una imagen (ya sea por la imagen en general, por un objeto característico, etc.) permitiendo al espectador remitirse a memorias, personas o emociones pasadas. Puede ser un elemento aparentemente irrelevante, pero que provoca una intensa reacción emocional. Es un detalle que salta de la imagen para sacudir con fuerza el mundo emocional del observador, fenómeno perceptible en la figura siete donde observamos el depósito ubicado



Figura 8 y 9. Detalle. Depósito casa de Angélica Marinero y Carlos Paredes, Malimán
Fotografía Giudici, Fernando. 2021.

en la parte sur de la casa de Angélica Marinero y Carlos Paredes, en Malimán. Allí acopian los elementos de ensillar y preparar los caballos, mulas o burros para la rutina diaria de Carlos quien, para trabajar sus parcelas agrícolas, cruza cada mañana el río para llegar a la parcela del margen, montado a un animal de carga. Despacho con estructura de adobe, atravesada por rollizos que sostienen el curvo techo de pájaro bobo, adobe y cartón que carga evidente peso. Espacio complejo. La masa superpuesta de objetos llena con su volumen la estructura saturada de utensilios y herramientas. Desde la mirada del forastero, apenas se reconocen monturas, albardas y aparejos, estribos, cinchas, faldones, rebenques¹⁷, entre otros elementos de su compleja tarea. Espacio impenetrable que denota la aparente resistencia a que otro/a ocupe ese lugar determinado por Carlos. Espacio del hombre de la casa, tal cual gaucho solitario y arrogante, hábil jinete, laborioso y rutinario. Espacio organizado perceptualmente, probablemente sólo él sepa qué tiene y dónde encontrarlo. Esta imagen que inevitablemente activó la esfera de lo subjetivo, afecta a las emociones y por lo tanto es percibida de forma distinta y particular en cada sujeto que se predispone a contemplarla. Viendo diferentes fotos, presenciando diferentes fenómenos, acciones o sucesos, cada uno encontrará un *punctum* distinto en cada caso. Con este ejemplo se establece la dinámica que se genera a partir de posicionarse desde mirada estética, realizando una lectura que nos permita exponer lo cotidiano como fenómeno contemplativo, apreciando aquello que los objetos comunican y cómo éstos nos cuentan historias, describen experiencias, muestran un paralelismo entre la palabra, el sentimiento, el pensamiento y la imagen. A través de ellos, podemos caracterizar el capital simbólico de una cultura, de una comunidad y generar como Van Gogh con su par de zapatos o la fotografía del despacho, una “experiencia estética”, un “*punctum*”.

Bibliografía

- Amaya, M. (2019). Informe final: *De lo situado en el Valle de Iglesia y sus prácticas sociales. Análisis e interpretación de las prácticas sociales domésticas, en relación a las tipologías arquitectónicas y al territorio, desde la Teoría del Habitar. San Juan*. Argentina. Beca de Estudiante Avanzado CICITCA -UNSJ, convocatoria 2018-2019.
- Barthes, R. (2014). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. Editorial PAIDOS. ISBN: 978-950-12-3443-5
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Ciudad autónoma de Buenos Aires. Argentina. Editorial Adriana Hidalgo. ISBN: 987-1156-56-1
- Doberti, R. (2014). *Fundamentos de teoría del habitar: una cartografía de la cultura material*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. Editorial Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo (UMET). ISBN: 978-987-45504-1-5
- Groys, (2016) (2016). *Arte en flujo. Ensayo sobre la evanescencia del presente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. Editorial Caja Negra. ISBN: 978-987-1622-49-8
- Torres, C. (2018). Informe final: *De lo situado en el Valle de Iglesia y sus Cosmovisiones. Análisis e interpretación de las prácticas sociales colectivas, vinculadas a las festividades religiosas y paganas, desde la Teoría del Habitar. San Juan*. Argentina. Beca de Iniciación CICITCA -UNSJ, convocatoria 2017-2018.

Artículos disponibles en internet

- Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/zapatos-viejos>

17. Especie de látigo trenzado de cuero.

Referencias biográficas

Cecilia Elizabeth Beron.

Correo electrónico: ceciliaeberon@gmail.com

CV: Licenciada en Artes Visuales, egresada de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan 2017. Actualmente se desempeña como Coordinadora del Área de Culto y Patrimonio de la Fundación Difunta Correa y lleva a cabo el proyecto de investigación “La estética relacional y la teoría del habitar. Un mismo objeto ontológico para la indagación de los ritos, hábitos y creencias presentes en las prácticas de subsistencia en el territorio de Malimán, Iglesia, San Juan”, que pertenece a las Becas Internas de Investigación y Creación, convocatoria 2020 - 2021 del CICITCA (Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas y de Creación Artística), en la categoría de iniciación, dependiente de la Universidad Nacional de San Juan; la misma se desprende del proyecto marco de la investigación “Las regulaciones que dan forma a las espacialidades domésticas rurales. Una indagación de las prácticas productivas de subsistencia en las viviendas del territorio definido por los valles del Río Blanco y Colangüil, Iglesia, San Juan.” de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño / Instituto de Teoría, Historia y Crítica del Diseño.

Fernando Giudici.

Correo electrónico: fgiudici@hotmail.com

CV: Especialista en docencia universitaria Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan 2001; Arquitecto egresado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de San Juan 1993. Se desempeña actualmente como subdirector del Instituto de Teoría, Historia y Crítica del Diseño 2021, investigador del Instituto de Teoría, Historia y Crítica del Diseño y gabinete FORMAS, como profesor titular regular de la cátedra Introducción al pensamiento proyectual y profesor asociado regular de la cátedra Morfología III ambas de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de San Juan.

Rocío Marién Sevilla Nicolás.

Correo electrónico: ro.marien5@gmail.com

CV: Arquitecta egresada de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de San Juan, Diplomada en Desarrollo Territorial y Municipios Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de San Juan 2021; graduada adscripta al proyecto “Las regulaciones que dan forma a las espacialidades domésticas rurales. Una indagación de las prácticas productivas de subsistencia en las viviendas del territorio definido por los valles del Río Blanco y Colangüil, Iglesia, San Juan.” de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño / Instituto de Teoría, Historia y Crítica del Diseño 2019-2021. Becaria categoría Estudiante Avanzado, Becaria, convocatoria 2017-2018 del CICITCA (Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas y de Creación Artística), dependiente de la Universidad Nacional de San Juan; la misma se desprende del proyecto marco de la investigación.

