

UNIVERSIDAD DE CHILE



3 5601 16168 0263

Hechura, la conversación infinita.



Hacienda de conservación infinita

Departamento de Arquitectura
Escuela de Arquitectura
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Chile

Alcaldía de Concepción
Escuela de Arquitectura

Temuco, Chile 2018

43740

SARQ
G414h
2013
c.1

Hechura, la conversación infinita.

Seminario de Investigación
Carrera de Arquitectura
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Chile

Estudiante: Franco Gherardelli
Profesor Guía: Mauricio Baros

Semestre de Otoño 2013



43740

*De estas calles que ahondan el poniente,
una habrá (no sé cuál) que he recorrido
ya por última vez, indiferente
y sin adivinarlo, sometido
a Quien perfija Omnipotentes normas
y una secreta y rígida medida
a las sombras, los sueños y las formas
que destejen y tejen esta vida.
(...)*

“Límites” en “El otro, el mismo”
Jorge Luis Borges

Índice

Invitación:	6
Primera Parte:	10
11	I.- Mesura
1.1 <i>Lo inmenso y el cuerpo; de la vastedad al rincón</i>	12
1.2 <i>Arquitectura y Danza; Café Müller y Ballet Triádico</i>	16
20	II.- Factura
2.1 <i>El gusano de seda; la confección de un hábito o el hábito . de una confección</i>	21
2.2 <i>El cangrejo decorador y el sentido de pertenencia</i>	22
2.3 <i>Nudo, tejido y vestimenta; introducción al arte textil en Gottfried Semper</i>	23
Segunda Parte:	34
35	III.- Pavimento
3.1 <i>Suelo artificio, paisaje y caminos</i>	36
3.2 <i>Suelo artificio, calzados y casas</i>	45
3.3 <i>Las Lamas domésticas</i>	61
66	IV.- Firmamento

Índice

4.1 Constelaciones y nubes, bóvedas y móviles	67
4.2 El toldo Tehuelche	71
4.3 Las capas Tehuelches.	77
84	0.- Botella de Klein
103	V.- Fundamento
5.1 La momia Chinchorro	104
111VI.- Paramento
6.1 La Muralla China de Franz Kafka	112
6.2 El makuñ y el tejido araucano	120
Tercera Parte:	124
<i>Epílogo</i>	125
<i>Agradecimientos</i>	134
<i>Bibliografía general.</i>	135
<i>Bibliografía textiles .</i>	138
<i>Bibliografía poesía y literatura</i>	139
<i>Filmografía</i>	140
<i>Diccionarios.</i>	140

Invitación:

Cuentan de algunos antiguos, de ojos rasgados, que dejaban sus huellas sobre la arena, y que en su afanosa búsqueda por representar en trazos los vestigios del mundo, frecuentaron el arte de la caligrafía. Cuentan de algunos monjes, que dibujan gigantescos símbolos de colores con granos de arena, y que en su largo camino en la meditación por las geometrías sagradas de un interior inmenso, se encontraron con el arte de los Mandala. Ambas, meticulosas expresiones de belleza que se las lleva el viento.

Cuentan de otros en tanto, que bañados por dos succulentos ríos, desarrollaron el arte de los números y la escritura, para llevar sin discusión el registro de sus haberes. Sujeción, notación estricta que no se desvanecía en el aire, no era una expresión efímera de belleza. La escritura cuneiforme nace como matriz de un grabado, cavidad de una inscripción imperecedera.

Hay de otros, cuyos faraones celaban un gran secreto. La planta del papiro, permitía a través de la correcta confección de sus fibras, una lámina para escribir. No les era estrictamente necesario cargar con pesadas tablillas talladas. Volvían sobre sí misma una larga lámina, formando un rollo, volumen. El paso de la escritura jeroglífica a la escritura hierática no es menor. El nuevo soporte requirió también de una nueva expresión. Dejar de lado el punzón, y optar por el uso del cálamo y la tinta permitió la aparición de los manuscritos. Así como también la multiplicación de los escribas, la extensión de los textos administrativos, religiosos, científicos y literarios.

Y si bien algunos obtuvieron su soporte de las plantas, de sus fibras, otros lo hicieron de los animales, de sus pieles. En contraposición al papiro, se encuentra el pergamino. Aproximadamente en el siglo tres antes de Cristo se funda la biblioteca de Pérgamo, que llegó a acumular entre doscientos mil y trescientos mil volúmenes. Dicha ciudad, se preparó para convertirse en una de las principales capitales culturales, dentro de las cuales también se encontraba Alejandría con aproximadamente novecientos mil manuscritos. Si bien se dice, que esta última prohibió la exportación de papiro hacia Pérgamo, razón por la cual éstos tuvieron que desarrollar el pergamino,

piel de vaca o cabra limpiada de vellos, curtida, adobada y estirada, lo cierto es que el nuevo soporte ofrecía ciertas ventajas con respecto a la firmeza y durabilidad. Además, permitió una concepción de formato distinto, que hasta el momento era difusa. El pergamino permite ser escrito por ambas caras, recortado y doblado, mientras que el papiro, se quiebra y solo permite ser escrito por una. Esto gatilló rápidamente, dejar atrás los rollos, y comenzar a visualizar los cuadernos, los libros como los conocemos hoy en día. Una de las máximas expresiones de esto, que raya en la crueldad, sucede durante la edad media. En que ya no era solo la piel del animal, sino la piel de los fetos de ternera, que se extirpaba de vacas preñadas, para producir una hoja, de los más sagrados textos religiosos, su nombre es la vitela.

Mientras esto ocurría en occidente la arena ya había sido reemplazada por papel y las varas por gruesos pinceles durante el siglo dos en oriente. La fabricación del papel en China, se realizó a partir de residuos de seda, paja de arroz, cáñamo, trapos, o la parte interior de la corteza de la caña de bambú. Recién para el siglo diez, se transmite a través de los árabes la invención del papel a occidente. Que en primera instancia comienza a fabricarlo, también a partir de residuos de trapo o lino. La invención de la imprenta durante la segunda mitad del siglo quince, si bien esta fecha es un acuerdo, ya que el concepto de imprenta existía hacia varios siglos, permite entender el uso masivo del libro. Masividad que originó la necesidad de más papel y con el tiempo, nuevas técnicas de producción. A la fecha existe una lista infinita de publicaciones.

Cuentan de otros no tan antiguos, más bien actuales, que navegan por hipertextos, apoyados por potentes motores de búsqueda, donde no se encuentran solo listas, secuencias, donde no hay espacio para preámbulos, solo multisequencias, asociaciones, cruces de recorridos. En donde el trazado es en sí mismo la representación del mapa, y éste a su vez la relación de todos los trazados registrados. Las distancias se aproximan, cercanías o lejanías, no importa, importa el compartir/share. Lugar donde también hay nodos, encuentros, anclajes, hipervínculos. Red que forma un texto colectivo, todos participan, siempre se está reescribiendo. Lugar que todos han observado,

pero nadie ha visto.

La tradición oral manifiesta aún su grito silencioso en la conversación, que ha sido infinita en el devenir de la historia, y que en la exploración de una palabra, hechura, de vez en cuando forma cuerpo, solo para continuar la misma conversación infinita a través de los más diversos soportes de expresión, partiendo por la voz, el lenguaje corporal, la entonación, la gesticulación. Manteniendo distancia con respecto al diálogo, y más aún con respecto a el discurso o el monólogo, la conversación significa por sobretodo reunión, habitar en compañía. Encuentro de voces que entre vuelta y vuelta, revelan la profundidad de las palabras sencillas.

Gran parte del presente Seminario de Investigación, transcurrirá entre desiertos y rincones, escenarios y danzas, tejidos y vestimentas, pavimentos y alfombras, nubes y toldos, fundaciones y momias, muros y ponchos. Confecciones textiles, tanto de origen vegetal como animal, que cumplen además del propio, tres propósitos fundamentales. En primera instancia; graficar una conversación arquitectónica a partir de hechuras entre diversos autores. Segundo; expresar una realidad latinoamericana, en que a pesar de ser influenciada por occidente, a su vez influenciado por oriente, ha trascendido silenciosamente en la memoria lo precolombino a través de las confecciones textiles. Tercero; evidenciar la relevancia simbólica que se encuentra en la etimología del lenguaje arquitectónico, en la expresión del espesor de sus límites, sus bordes.

Como ya se habrá notado, existen al menos dos tópicos que hasta el momento han permanecido ausentes. *Las notas y las figuras*. Y no es que no estén presentes, sino muy por el contrario, tienen su propio lugar. Parte de esta invitación radica en recorrer tres relatos, tres caminos simultáneos, que en realidad es el mismo relato caminado tres veces. Cada uno es expresión, de un sistema particular de notación. Las figuras conforman por sí mismas un tejido propio, que comienza como libro, se despliega como plano, se lee como mapa y te atrapa como laberinto, para tomar distancia, y que en su cerramiento, se resignifique. El relato presentado se descompone, y se compone a gusto del lector. Es la imagen dibujada en la arena. Las notas así como la bibliografía, adquirirán la rigurosidad de una

inscripción tallada en piedra, de una sujeción, pero por sobretodo, de una red de relaciones, de un hipertexto, que adquiere mayor fijación en tanto establezca la mayor cantidad de asociaciones. El texto formando cuerpo en tanto, se refiere a la literatura, al manuscrito. Es el relato que origina los tres caminos, pero que a la vez permite su simultaneidad, su coexistencia, incluso su conversación. En la búsqueda por la vorágine de este único camino de aristas múltiples, que a su vez se presentara como unidad, de una razón que no renegara de la poesía, ni de una poesía que regenera de la razón, encontré un método, la *Razón Poética* de María Zambrano. Encargada de abrir la conversación:

“La extensión todo lo allana; todo lo alcanza la extensión. Y la palabra, ella, es la que primeramente ha de darse <<inextenso>>. Y así será clara la palabra, vaciada de su germen, desubstanciada de su latente oscuridad. Toda oscuridad es tiniebla. Y toda tiniebla es así no ya enemiga, sino reducida tristemente a ser un mero obstáculo. (...) El tiempo se sucede sin circular. Mientras la palabra se extiende sin que la conciencia haya podido anular la ley de la extensión más inexorable cuando más vaciada de ser aparece. Esa decoración que es mero borrar cuando la necesaria vitalidad ha huido de ella. Fatigada de ser sima que al fin alude a lo alto, a lo inaccesible, anula sin más; indiferencia suma como la de una multitud que por llenarlo todo no puede ni deslizarse siquiera. Así en las palabras muchedumbres sin resquicio alguno de silencio, sin posible aurora.

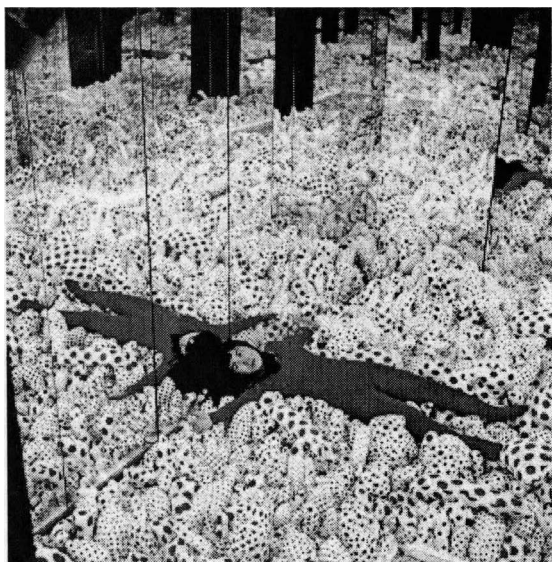
Y si de lo impenetrable pudiera librarse al menos aquel que percibió el instante anterior a su acometida, si pudiera se despojaría sin violencia de todo anhelo de asirse a una arquitectura, a la suya propia, que encuentra tan dispuesta a erguirse: la línea vertical cruza el horizonte, por mínima que sea. Ya que es el pensamiento el que se yergue, el que corta, el que se para enfrentándose con lo impenetrable, disparando ya la flecha que quiere penetrarlo; flecha él mismo, que no por azar toda arquitectura acaba en ella, su ley.

Y si la ley quedase en suspenso...”

María Zambrano
Fragmento *De la aurora*, págs. 28-29

Primera Parte

I.- Mesura



Infinity Mirror Room-Phalli's Field, 1965. Yayoi Kusama.

1.1- *Lo inmenso y el cuerpo; de la vastedad al rincón*

Suspense que requiere de un contrapunto, una excepción a la ley, un lugar que la extensión no allane, que no corrompa su significado, en que permanezcan despiertas las posibilidades de la imaginación en el ensueño, en que los gritos de las muchedumbres sean paredes de silencio, refugios de paz. Auroras que sean el alba de la infancia, de una arquitectura aún inocente. En los abrigos de una curva o en las curvas de un abrigo, debajo de las cosas sencillas, domésticas, cobijado por muebles que parecen enormes, o encarado en algún árbol volando entre las nubes distantes, aún estando *quieto*. *Suspense* que requiere de *rincones*, que la *razonante razón de la ciudad* (expresión de María Zambrano) suspende. Antros desalojados, Hombres y Mujeres y despojados.

“*La inmovilidad irradia*” comenta Gastón Bachelard en el capítulo “*Los Rincones*” de “*La poética del Espacio*”, a lo que agrega; “*La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil.*” en el capítulo “*La Inmensidad Íntima*”. Y es que lo inmenso, la imposibilidad de establecer medidas, irradia en el ensueño, en la imaginación infinita del movimiento de un imaginante finito que yace inmóvil en su rincón. Rincón que a su vez es el vacío que llena su cuerpo con presencia e imaginación, “*Yo soy el lugar donde estoy*” máxima que resume la expresión ser-estar y que nos llega de Noël Arnaud a través de Bachelard. Son estas arquitecturas íntimas, infantiles, que despiertan el sentido inocente de la significación, de un *emplazar* el cuerpo y de un *espaciar* la ensoñación modeladora. “*Porque la casa es nuestro rincón en el mundo.*” remata Bachelard en el capítulo “*La casa. Del Sótano a la Guardilla. El Sentido de la Chozza*”, del mismo libro. Y es en este primer límite frente a la vastedad, de una exclusión de la extensión, refugio ante la vorágine, y una inclusión de la inmensidad, de la intimidad, que el espacio habitado comienza a tomar las medidas a partir del propio cuerpo inmóvil, que a través de expresiones y significaciones de su ensoñación modeladora, se constituye como la posibilidad de un intermedio. “*Los límites de mi capacidad de transferencia son los límites de mi mundo.*” Apunta Peter Sloterdijk en la introducción de “*Esferas I*”.

Son los rincones también, un lugar de observación privilegiado. En donde desde la tranquilidad de la inmovilidad que ensueña, se vislumbran los más variados horizontes. No solo se mira, sino que también se establecen observaciones, significaciones, con respecto a las fascinantes fuerzas que nos rodean, y a la vez nos sobrepasan. Una serie de pequeños acomodados comienzan a establecer el orden, el cosmos que nos permite permanecer. El sentido primero de la *cosmética* no es otro que ese. Una serie de objetos y cosas pasan a formar parte del rincón, ya no se trata únicamente del propio cuerpo, sino también de otros cuerpos inmóviles, otras miniaturas arrinconadas que yacen configurando el espacio en un universo propio, como juguetes de niños animados por la inmensidad de la imaginación.

Ya no se trata únicamente de emplazar el cuerpo y espaciar la ensoñación, sino que simultáneamente, de espaciar el cuerpo y emplazar la ensoñación. La infancia permite en su relación lúdica, *recorrer el jardín como si fuera el mundo entero*. Tan lleno de lugares, de rincones con memoria, historias habitadas por los más diversos seres que se ocultan entre las briznas del pasto, o en atmósferas de ropa tendida, peregrino y artífice del *Jardín de las delicias*, o como la misma *Alicia, en el país de las maravillas*.

El cuadro, mundo deshabitado en díptico, la Tierra, continente contenido por el mar. Esfera frágil, transparente, que como ventana se despliega en tres. Se abre el telón, aparecen los colores, ensoñaciones de paisaje, gigantes miniaturas, teatro de un mundo habitado, reunión de rincones visitados. No hay donde posar la vista, la vista se posa en todos lados. *Alice* en tanto, llevada al cine por Jan Švankmajer en 1988, mientras aburrida yace tirando piedras, o bien tendida rodeada de juguetes mirando el cielo, comienza a ser espectadora del movimiento de su propia ensoñación. Las cosas inertes se animan, animales disecados cobran vida, voluntad y relato propio. Alicia, que llevada por la curiosidad, decide seguir los pasos de tan presuroso conejo, sucesos de cajones que albergan universos enteros, haciéndose miniatura y gigante, descubre los recovecos tan llenos de encuentros en un vasto territorio recorrido sin jamás haber salido de la habitación. El Bosco y Alicia recuerdan que la inmensidad de la imaginación adquiere espesor en su marco, *frame*.

Tanto el jardín del Bosco como la habitación de Alicia, representan los vestigios de la ensoñación. Recintos que contienen la memoria de los movimientos realizados. Como ruinas a la espera de imaginantes, como huellas grabadas en la disposición de la materia. Imágenes íntimas que alcanzan en su borde un confín. Y es que la única manera de aproximarse a tales vestigios, de ver no tan solo caos, es recorrerlos también con la ensoñación. *Los marcos son puertas que piden a gritos entrar en rincones concebidos desde el interior.* En donde el observador debe sumergirse, trasladarse al centro de las relaciones, a su concepción, *lugar desde el cual los elementos se ordenan de manera periférica a su alrededor.* Reflexiona Gottfried Semper con respecto a la *Euritmia*, en el prolegómeno de su libro "*Der Stil*" que será abordado más adelante.

Ya no estamos frente al rincón de la soledad, sino ante la posibilidad de un *rincón compartido*. Un confín sin confinados, una tierra sin desterrados. Frontera cuyo espesor es la confluencia de intimidades, que se presenta como invitación a una conversación. Espectadores de ensueños que a su vez son artífices de ensoñaciones de otros espectadores que a su vez ensueñan a los primeros. Feroz mezcolanza aquella, espectáculo de vestidos que comparten cuerpo, de bailarinas en guerra y de guerreros danzantes.

El teatro presenta esta posibilidad. Rincón en el mundo al cual asisten incluso los dioses. En que el marco es tanto el escenario como los espectadores que lo rodean. Ya sean escenografías que ocurren en cajas de zapatos o en extensos entablados, vastedad constreñida por la inmensidad de la ensoñación. La relación eurítmica se hace evidente en su sentido geométrico en los anfiteatros, gradas labradas ocupan perimetralmente la escena y se orientan hacia el centro de las relaciones, como si de él hubiesen sido expulsadas para tomar la distancia correspondiente. Pero no solo de geometría se trata, ya que los espectadores inmóviles desde el rincón donde contemplan la escena, se sumergen en el relato e irradian en la ensoñación colectiva, como si ahora sus asientos fueran succionados devuelta hacia el centro, perdiendo cualquier distancia y fueran ellos, todos juntos, el origen y el fin de la representación. No por nada es el teatro, lugar donde confluyen todas las artes.

Bruno Taut, presenta su escrito en 1919 *“El Constructor del Mundo”* como una obra de teatro, o como un *espectáculo arquitectónico para música sinfónica*, según sus propias palabras. Taut, quién efectivamente ensueña dentro de un rincón la construcción de un mundo cósmico, ofrece una distinción entre la imaginación y el intelecto, en que la primera es el arte y su transmisión de sensaciones y el segundo el producto de haber utilizado recursos que transgreden ese límite. Su obra recoge del teatro la utilización de todos los recursos artísticos. Una serie de dibujos que emergen desde el telón acompañan sus cantos. La música nace desde los colores, o bien éstos nacen de la música, *“...el color y forma del mundo audible fecundan y engendran, mediante un juego de efectos recíprocos, la forma y el color del mundo visible.”* Se puede leer en el epílogo *“Sobre Teatro y Música”* de la misma obra. Así, van apareciendo, en el transcurso de la obra las artes, el universo entero aparece y se desvanece reinventándose en el cosmos, hasta que se asoma la casa de cristal, que se despliega por completo, reflejando a su vez todos los elementos que la conformaron, incluyendo las estrellas, mundo que neutraliza cualquier intento de individualidad, todos se presentan como unidad, virtud que adquirieron acomodándose en la libertad de la *danza*, que al final, queda suspendida en la quietud del silencio y se cierra el telón.

Otro constructor de mundos, mejor dicho de rincones y recovecos es *Dédalo*, que además del laberinto para encerrar al minotauro, concebido gracias a una invención suya, construye para Ariadne, hija del rey Minos una superficie para la danza, que se conoce bajo la palabra griega *Choros*, que al parecer significa tanto la superficie, como la danza en sí misma. Ya en la Iliada aparece nombrada la danza de Ariadne, y su eventual superficie formaba parte del escudo que Hefesto fabrica para Aquiles. La palabra al parecer podría referirse también a un grupo que baila, o en algunos casos a cualquier grupo, como el coro de la tragedia griega. Al respecto se puede leer en *“Socrates’ Ancestor”*, de Indra Kagis McEwen, en que personalmente me quedo con la siguiente definición: *“Dancing was dancing, and the measure of the dancing floor was the measure of the dance itself. The place appeared with the dance and disappeared when the dance was over.”*

1.2- Arquitectura y Danza; Café Müller y Ballet Triádico

“Al nivel más simple, Boulez dice que en un espacio-tiempo liso se ocupa sin contar, y que en un espacio-tiempo estriado se cuenta para ocupar.”

Mil Mesetas - Lo Liso y lo Estriado, Modelo Musical
G. Deleuze, F. Guattari

En escena, Pina, apareciendo tímida, más bien íntima. Con sus ojos bien cerrados, brazos torpemente extendidos, tropezando asustadiza con obstáculos que emiten estruendos que no conoce. Prendida tiesa a la pared sin ánimos de entrar realmente, miedo al vacío, o al lleno. Inocente, desamparada, desprovista de hábitos, vistiendo apenas un *deshabillé*. Una segunda mujer, más a la moda, prende la luz y entra con los ojos bien abiertos, haciendo sonar sus tacos. Con pasos que presurosos recorren el lugar, esquivando sillas y mesas que ésta sí reconoce, visualiza el espacio para las que se mantienen en oscuridad. De día se ve y de noche se escucha.

“Los ladridos de los perros, cercanos algunos, lejanísimos otros, dibujan las distancias del campo en la noche. (...) como una alfombra para que la ocuparan entera por dentro.” Comenta José Donoso en “El lugar sin límites” (pags. 144,166).

Una tercera mujer en tanto, descalza y similar a la primera, animada por la extensión de los sonidos, se tienta a recorrer los dibujos. Tímida aún, retrayéndose ante los golpes, se anima a tantear el espacio. Sonidos, que ya no solo estruendos o silencio, sino también música a cargo de Henry Purcell. Cobijada por ella, y aun sin desprenderse de sus remordimientos, arrepentimientos, decide explorar las lejanías de su propio cuerpo, que no tan distante, son también, sus cercanías. Sutilezas de danza, vaivén de una exploración.

Al parecer un espectador curioso, pero por sobretodo ansioso de ver a la mujer danzar plena, presenciar de cerca feroz espectáculo, decide ayudar. Lanzando lejos sillas y mesas, arquitectura de tristes obstáculos frente al libre movimiento que no se asienta, descompone y compone la escena en favor de una bailarina que una

y otra vez, todo lo vacía y lo llena. La cosa se vuelve frenética. Los estruendos ya no ruido ni impedimentos se hacen música. Los obstáculos ya no quietos animan la extensión de la medida en el movimiento, vestigios de bellos trazos despojados de silencio. El metiche que por intentar seguir el cuento, apura sus pies descalzos sin darse cuenta que como todo, también se hizo danza. La mujer exhausta, cuyos pasos parecen ya rebotes al haber recorrido sus inmensidades tan íntimas, intenta aferrarse a algo que no sea tan solo ella, descansar su cuerpo, inmensidad medida. Con Pina aún de fondo, que todo lo armoniza, cae sostenida a la pared. El curioso hombre, al parecer consternado por lo que acaba de suceder, facilita el encuentro de la mujer vaciada con un otro en un abrazo, y se retira.

Cuerpos que al fin se confunden en uno, que se sostienen mutuamente en un encuentro, en la exploración simultánea de un otro, ya no de la pared, ya no de la incertidumbre, en el descanso sostenido por el silencio en el espacio y el tiempo. Un segundo transeúnte, no tan llevado por la curiosidad como el primero, ni tampoco por un dejarse cautivar, sino más bien por la indignación de ver semejante equilibrio, acomoda los miembros de las respectivas partes, que después de un beso que les es ajeno, pareciera decir; es el hombre quien sostiene a la mujer. Se hace ridícula la expresión al instante, frente a dos atónitos desvalidos de su abrazo, que sin más, dejan caer la situación, para volver a conciliarla en la estrechez. El indignado vuelve a repetir su acometido, solo para que los otros se dejen caer nuevamente. Una y otra vez vuelve el terco hombre, una y otra vez la mujer termina en el piso. La escena adquiere cada vez mayor prisa, el ir y venir que ya parece fastidioso, a su vez, se vuelve doloroso. Tal rapidez alcanza, que el acomodador ya no se hace necesario, los sostenidos ya se habituaron a la rutina. Confundieron su reposado encuentro en la acción reiterada de un desencuentro. El último abrazo, con aires de despedida lo dice todo. La mujer se aleja, y desprendiéndose de tan enfermizo hábito, se quita sus ropas al tiempo que extrañamente adquiere otro y desnuda se sienta.

Café Müller, del año 1978, continúa. Su presente visualización es posible gracias a una versión televisiva realizada en 1985, que se encuentra disponible en internet, así como también de una

aparición en la película de Pedro Almodóvar “Hable con ella” del año 2002. Y por supuesto constituye una de las partes principales de la reciente cinta de Wim Wenders: “*Pina – tanzt, tanzt, sonst sin wir verloren*”, “*Pina - bailen, bailen, sino estamos perdidos*” del año 2011. Cinta que además repasa varias obras del Tanztheater Wuppertal y Pina Bausch. Danza, que quizás sin quererlo, se ha convertido en una clase magistral de arquitectura.

Unas cuentas décadas antes, en septiembre de 1922 para ser más exactos, escribe Oskar Schlemmer en su diario:

“*¡Ballet! De las formas básicas de la danza, entre la danza ritual de las almas y la danza estética de la mascarada, el ballet pertenece a esta última. La primera se caracteriza por la desnudez, la segunda por el vestuario, el envoltorio. (...) Un templo para la desnudez, un templo que no tenemos, sin embargo, y que pide cuerpos de una belleza tan rara como la mente que les da forma.*”

El Ballet Triádico, cuya primera presentación data de 1916, pero que no adquirió su nombre hasta el estreno de 1922, y del cual solo existe registro disponible de breves segundos de una filmación de 1930, y una reconstrucción del ballet de 1970 en tres partes, además de los diarios personales y cartas a amigos; es sin duda uno de los principales puentes entre el arte de vestir, el movimiento del cuerpo y su relación con el espacio. No es de mi interés, en este caso, indagar acérrimamente en los simbolismos propios de la obra, ni mucho menos en las repercusiones que tuvo para el ballet, la danza, el teatro, la Bauhaus y el movimiento moderno, tarea que me sobrepasa y que no se aloja en el desarrollo del presente Seminario de Investigación. Sino más bien, aproximarse a una *primera arquitectura*, una que se lleva en el cuerpo, que se trae en el traje.

La máscara en este caso, no es un ocultamiento, muy por el contrario, responde a una revelación, a un descubrimiento, *disclosure*, a un descubrirse del cuerpo. Disfraz que estrecha la relación entre un mundo interior diverso, de dioses lares y personajes, y sus posibilidades de expresión en un exterior, de tomar forma en la espacialización del movimiento, espejo de dos caras que ante todo, hace visible. Infinitud de la imaginación, burla a la expresión homogénea del comportamiento de la materia. Variété de repercusiones simples

en el espacio, escenario abstracto, que se compone por sobretodo de la trayectoria de los bailarines, “*geometrías de suelo*” dice Schlemmer en una carta dirigida a Hans Hildebrandt el cuatro de octubre de 1922, que “*son idénticas a las formas de los figurines*”. Escenografía escrita por el baile como una coreografía. Cuerpos escritos por la geometría como una antropometría. Vestidos dotados de cadencia, ritmo de *grafías y metrías*.

La vestimenta también *incorpora, corporeiza*. Una de las tantas situaciones que Oskar Schlemmer intenta representar en su ballet, es la mecanización del movimiento a través del cuerpo y sus diversas hechuras. Metrías y grafías, ya no representan solamente la correlación sincera entre medida y extensión, sino que también se hacen costumbre en la automatización del movimiento, en la reiteración obsesiva de un acto, que ilustran también, los límites de un cuerpo que se viste. La danza teatral, goza en este sentido, aún de libertad. “*No está agobiada por la tradición*” apunta Schlemmer en su diario en septiembre de 1922. Situación que le permite poner en evidencia que el teatro, lejos de buscar verosimilitud en la realidad, trata del mundo de las apariencias, en que una de sus principales características es la artificialidad. Arte, artista, artífice, artificio, artificial. Secuencia que resume de alguna manera lo precedente. Disfraces, simulacros de movimiento y pseudónimos. Suprimir o agregar articulaciones inexistentes, desviaciones, malformaciones, simetrías y asimetrías, fusión de extremidades, exageraciones y extensiones. Composiciones de otros cuerpos, de otras posibilidades de expresión de otras configuraciones de espacios, de otros hábitos. De interiores abstractos y exteriores concretos, o de interiores concretos y exteriores abstractos. La exploración del propio cuerpo como posibilidad de una *confección*, que se su vez remite a otro cuerpo, que no por es ajeno. Pero que se expresa distinto, mejor dicho, repercute distinto, y a pesar de ello, se condicen en pleno. La vestimenta como expresión de la posibilidad de un movimiento que encuentra en la danza un *a través*.

Ni como medida, ni como extensión, esta primera arquitectura se entenderá, como la confección de un borde, acción y efecto simultánea *entre la medida de la extensión, y la extensión de la medida*.

II.- Factura



Römischer Seidenstoff aus Sitten (Schweiz).¹

Tela de seda romana, de Sitten (Suiza),
que adquiere los motivos de lo que cubre.
Imágen utilizada por Gottfried Semper

2.1- El gusano de seda; la confección de un hábito o el hábito de una confección.

Si existe un ser, que resuma en sí mismo lo expuesto hasta el momento, ése sería el gusano de la seda o *Bombyx mori*. Si bien algunos de sus procesos de metamorfosis son similares o idénticos al de otras orugas, he escogido ésta en vista de la estrecha relación que existe con nosotros a través del uso de la seda en las confecciones textiles.

Cuando las larvas salen del huevo miden unos tres milímetros de largo. Su principal tarea para ese entonces es comer todas las hojas de morera que puedan, de ahí su nombre científico. En un lapso de treinta y cinco días, han comido todo el contenido albumínico de la hoja que servirá para fabricar la seda.

El capullo que protege la crisálida o pupa, que es el estado entre una larva y una mariposa, es confeccionado por la secreción de un único hilo, que llega a medir incluso dos mil metros de largo. Nótese la extensión, que en relación a la oruga, que para ese entonces mide unos ocho centímetros, equivale en uno a veinticinco mil veces el largo de su propio cuerpo.

Sin embargo, el gusano danza, danza poseído girando sobre sí mismo, tanteando el espacio, secretando fuera de sí, lo que será su capullo, que procede del interior, sin forma, líquido, pero lo contiene el aire, que solidifica la secreción al contacto, formando la seda. El gusano mientras tanto sigue girando, su danza ya no es solo fiesta, también es costumbre, hábito. Su labor es extensa, remitir sobre su propio cuerpo la extensión de su secreción. El hilo, que frecuenta reiteradas veces el mismo cuerpo, el mismo borde, comienza a adquirir el espesor y forma de una envolvente.

La pupa habita su hábito. Lo hizo desde que comenzó a envolverse, habita su costumbre, su acto, su danza, su secreción, su interior. Al cabo de un par de días, exhausta, vacía, imagínense la sensación de vacío al detenerse el trance, se encuentra a sí misma totalmente, cubierta, protegida, contenida en el hábito que ahora es su vestimenta, capullo, refugio, habitáculo, habitación. La crisálida se vistió a sí misma para comenzar la muda. Su ser gusano muta en

su ser mariposa. El hábito en ella es la confección de un hábito, que a su vez es el borde visible, gracias a la danza, de la secreción de un interior que se aproxima hacia un exterior como de la absorción de un exterior que se aproxima hacia un interior.

El hombre interrumpe el proceso. Esto se debe a que la mariposa, al salir del hábito, secreta un ácido que inutiliza el hilo. Joachim Zahn escribe en su libro "Historia del Tejido" un capítulo que se titula "El gusano de la seda y su valioso sarcófago", en relación al capullo, que por nombrada intervención, que consiste en matar la pupa en el interior del capullo a través de aire caliente, se convierte en sarcófago. Ataúd que es deshilvanado para obtener la materia prima para la confección de nuestras propias vestimentas, nuestros propios hábitos. El ejemplo ilustra una analogía; un refugio tiene dimensiones similares a una celda, siendo sus sentidos totalmente opuestos.

2.2 El cangrejo decorador y el sentido de pertenencia.

Existe un cangrejo, que para sobrevivir de los depredadores ha tenido que aprender a camuflarse. Su naturaleza no fue generosa, en relación a otros, en los que los pigmentos de su piel o bien los motivos les permiten deambular por similitud en el medio en cual viven, o bien, en relación a aquellos que incluso pueden variar su tonalidad cromática y los patrones de sus cuerpos para adaptarse a medios diversos.

Su nombre en inglés es más sugerente; *dresser crab*. Éste ser, de diez patas, que mientras se encuentra al desnudo, llama inequívocamente la atención, emplea sus tenazas, cuál tijera, para cortar algas y moluscos, para así recolectar las tonalidades y texturas del territorio en el que se desenvuelve, y del cual, se envuelve. Una por una las adjunta a su caparazón, a sus patas, cubriendo su cuerpo como si llevara ahí tiempo imperecedero, en que el alrededor creció en torno a él.

La etimología de "haber", que proviene del latín "habere" nos ofrece una explicación. Dicho verbo, significa tanto *haber*, en su definición tradicional, como también de *tener*, poseer. Verbo que

en su acción frecuentativa significa habitar. El cangrejo posee cuanto hay. Factura su contexto como una tenencia, como una tenida y tenida, se viste con ello, configura así su hábito y su hábitat. Su sentido del camuflaje se confunde con su sentido de pertenencia, en tanto tiene lugar a medida que los depredadores no notan su presencia.

El hombre sin embargo, lo ha puesto a prueba, le ha hecho varias jugarretas. Experimentos que comprueban su sentido. El cangrejo ha respondido en todos con gran estilo.

Lo han puesto por ejemplo en acuarios llenos de trozos de lana, de los colores más diversos. El cangrejo incansable ha repetido su operación. Ha tomado los hilos y los ha puesto sobre sí, vistiéndose chillón. También ha participado de puestas en escena bastante teatrales, de barcos sumergidos, con sus tesoros abandonados al mar, llenos de prendas y joyas. El cangrejo incansable ha repetido su operación. Se ha puesto los collares de perlas, sus haberes, sus pertenencias, simuladas por trozos de prendas, toda una obra de camerino, de tocador, cuál maquillaje prepara al actor.

El capítulo no es gratuito. Pensemos en el vestir también como seña de identificación. Como símbolo de pertenencia. La visibilidad de un mundo interior que se encuentra con un mundo exterior, que se expresa en el borde, en la piel, en la ropa. Pensemos en los hábitos de los monjes que habitan también a través de la prenda, su religiosidad.

2.3.- Nudo, tejido y vestimenta; introducción al arte textil en Gottfried Semper.

“En el mundo andino los textiles son concebidos como seres vivos, por esa razón desde el momento inicial, sus bordes son parte fundamental de la construcción, el objeto no debe presentar cortes y “nacer” como un cuerpo en el telar.”

Manual de técnicas textiles andinas: **Terminaciones**
María Soledad Hoces de la Guarda, Paulina Brugnoli

Gottfried Semper (1803 - 1879) publica en 1860 “Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics”. Libro extenso en dos volúmenes, del cual únicamente me referiré hasta el § 61 del primer tomo, que se refiere a Arte Textil. La edición original en alemán se encuentra disponible gracias a una digitalización de Google. En tanto la traducción en inglés estuvo a cargo de Harry Francis Mallgrave y Wolfgang Herrmann en una publicación de la Cambridge University Press que se tituló “The four elements of Architecture and other writings / Gottfried Semper” cuya primera edición data de 1989, y en donde se pueden leer algunos extractos del libro citado. También existe una versión completa con traducción del mismo Mallgrave acompañado de Michael Robinson del año 2004. Durante el transcurso del presente seminario, se apronta a salir una traducción y edición al castellano a cargo de Juan Ignacio Azpiazu, que se titula “Semper: El Estilo / El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios”.

El interés por dicho texto, radica en primera instancia en el grato encuentro con algunos breves párrafos (§.60.), que he traducido del alemán. Si bien la versión en inglés también ha sido revisada, y en algunos casos es bastante similar en cuanto a la traducción, existen algunos pasajes en los que no es satisfactoria:

Nota:

Título original:

“Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde”

Tomo 1: “Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst.” Frankfurt, 1860.

Tomo 2:” Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst.” München, 1863.

§.60.

Lo más primitivo sobre el entendimiento de espacio, basado en el principio formal de la arquitectura (Baukunst) independiente de la construcción.

El disfraz de la realidad en las artes

El arte de vestir la desnudez del cuerpo, (si es que no consideramos la pintura de la propia piel, de lo cual se conversó más arriba) es presumiblemente una invención más joven que la utilización de cubiertas para pernoctar como para obtener cerramientos espaciales.

Existen tribus cuyo estado salvaje pareciera más primitivo, que de ninguna manera conocían la vestimenta, pero la utilización de pieles e incluso de una más o menos desarrollada industria del hilado, trenzado y tejido, que utilizaban para la instalación y protección de sus campamentos, no les era desconocida.

Quisieran influencias climáticas u otras circunstancias alcanzar a explicar este fenómeno histórico-cultural, y no quisiera apresurarme necesariamente a partir de ello que ésta sea la vía normal, válida ni universal de la civilización, sin embargo, permanece cierto que *los comienzos de la arquitectura (Baukunst) coinciden con la aparición de los textiles.*

El muro es aquel elemento constructivo que de manera absoluta, sin referencia a otros conceptos, visualiza formalmente y hace reconocible fuera del ojo el espacio *encerrado/espacio contenido como tal.*

De los muros divisorios producidos por manos más tempranas, de los cerramientos espaciales verticales más primitivos inventados por el Hombre, nos gustaría reconocer *el corral*, con uniones de palos y ramas, y entrelazados de cercos, cuya terminación exigió una técnica, que simultáneamente la Naturaleza le pone al Hombre, en sus manos.

La transición entre los trenzados de pequeñas ramas, y el trenzado de esteras para uso doméstico sucedió con facilidad y naturalidad.

Desde ahí se llegó a la invención del tejido, primero con aquellos hechos con briznas de pasto o fibras vegetales naturales, después los con hilos torcidos de materia vegetal o animal. Las

diferencias presentadas por los colores naturales de la paja dieron rápidamente lugar a su utilización en diversos órdenes, y así surgió el motivo, el diseño, el patrón (Muster). Pronto se transmitieron esas herramientas del Arte, a través de una preparación artificial de las telas, el teñido y puntada de los coloridos tapices hacia el revestimiento de muros, cubre pisos y toldos fueron inventados.

El cómo se desarrollaron gradualmente estas invenciones, si es que fuera así o de otra manera poco concierne aquí, sin embargo, permanece cierto que la utilización de aquellos toscos tejidos, desde el corral en adelante, como *un medio* para separar la *vida interior* ("home") de la *vida exterior*, configuró una idea formal de un espacio/habitación (Raumesidee),...

(Fin traducción)

En primera instancia, cabe contextualizar el momento histórico en que Semper escribe, sobre todo para entender la relación entre arte y técnica, como también su aproximación a través del "estilo". No es menor que durante la década de 1750 Alexander Baumgarten haya escrito "Aesthetica", que en el año 1790 haya aparecido "Crítica del Juicio" de Immanuel Kant y durante 1795 se haya publicado "Sobre educación estética del Hombre" de Friedrich Schiller. Esto generó casi un siglo, precedente al trabajo Semper, en que el arte formó parte de las principales discusiones filosóficas que permeaban el ambiente a través de tantos otros autores y publicaciones hasta consolidar la época moderna. De manera paralela, durante el año 1851, sucedió la tan mencionada Exposición Universal, en que gracias a la intervención de Joseph Paxton, un jardinero con experiencia en la construcción de invernaderos, arquitecto autodidacta, contó con el Crystal Palace, como lugar. Fiel representante, con sus aceros y vidrios, del estado del desarrollo industrial. Tampoco es menor, que quién gestó el proyecto haya sido miembro de la "Real Sociedad para el fomento de las Artes, Manufacturas y Comercio" (RSA). Estos hechos no fueron indiferentes a Semper, que además de asistir a la exposición, escribe en 1852 un ensayo denominado: "*Ciencia, Industria, y Arte; propuesta para el desarrollo del gusto*

nacional en el arte al cierre de la exposición Industrial de Londres". Por otra parte, es Darwin, naturalista por excelencia, quien en 1859 publica su teoría de la evolución; "*El origen de las especies por medio de la selección natural, o la preservación de las razas preferidas en la lucha por la vida*", que en conjunto con el auge de la disciplina de la arqueología, encendió un ambiente donde la comprensión del pasado comienza a cobrar mayor pregnancia, recordemos que para ese entonces, la toma de la Bastilla había ocurrido recién hace aproximadamente unos setenta años, por lo que el entendimiento de la historia, era una de las principales tareas, en función de perseguir el concepto de libertad, de emancipación.

Gottfried Semper, que además ejercía como arquitecto y docente, leyó, pensó, escribió, proyectó y enseñó en este escenario, que no está demás decirlo, venía generándose desde siglos ulteriores a partir del renacimiento y del humanismo, situación que le permitió acceder a la información que se estaba recabando acerca de las culturas antiguas clásicas, así como también de las culturas orientales. El prolegómeno del primer volumen de su libro "*Der Stil*", contiene una analogía, que expresa de alguna manera el sentir de Semper con respecto al momento por el que pasa el arte en la historia. Lo compara con el mito del ave fénix, en que *el arte comienza a tomar forma, a partir de otro que simultáneamente la pierde*. Ese extraño contrapaso del tiempo, la vejez transitando hacia la niñez. El invierno llegando a primavera. Momento crítico, presente en que se puede observar la decadencia del pasado, traspapelada con la incertidumbre de futuro. Montón de cenizas, amorfo. ¡Oh! Semper, que para bien o para mal tuyo, no viviste el siglo veinte.

Una de sus principales preocupaciones en este aspecto, es el lugar que ocupaban los artistas en la sociedad que se estaba gestando. Que entre otras cosas comenzaba a ser dominada por las ciencias exactas, sobre todo en materia de educación, que ya no trataba de la formación del Hombre como tal, sino en la crianza de especialistas. Lo "útil", lo "práctico" comenzó a desplazar de los currículos educacionales a todas las disciplinas que no fueran directamente aplicables a la realidad. Los artistas por su parte, estaban siendo desplazados de la producción, que había mecanizado sus procesos,

gracias al desarrollo de la ciencia seducida por los negocios, creando necesidades artificiales a través de objetos que obsoletos al instante, eran retirados inmediatamente. Artistas eran empleados de la moda del día, sin tener tiempo suficiente de desarrollar la técnica.

Este panorama, siempre según Semper, se contrapone radicalmente con el medio en el cual han florecido las artes en la historia, así como también con los períodos en los que las personas eran más sensibles a la educación artística, en los que principalmente; la educación en vez de realista, era idealista.

Y no es que reniegue de las ciencias, explica que más bien se trata de una aproximación distinta. El estudiante debe adquirir cierta sed por el conocimiento, en función de satisfacer sus necesidades de creatividad. Entendiendo el ser creativo como un fin en sí mismo y el conocimiento científico como una herramienta de él. De manera tal que haya una apropiación de lo conocido, en un descubrir y no en una imposición. Semper utiliza una expresión de Rumohr que se refiere al *pensamiento directamente intuitivo*, que permite la aprehensión y asimilación de la belleza y la creación sin la intromisión del intelecto crítico.

Poco a poco, se comienza a dilucidar, el interés de Semper por las artes técnicas, que encuentra en el sector manufacturero una reconciliación del conocimiento técnico con la educación científica y artística. Sector al que además, el crecimiento de la recepción de la belleza por parte de las personas, sobre todo entre los productores, le parece inseparable del verdadero avance y desarrollo de la industria (§.46.).

Por otra parte considera que los denominados “artes mayores”; pintura, escultura y arquitectura, representan solo una pequeña parte de la esfera artística que desea investigar. El ornamento, las armas, los tejidos, la alfarería y los utensilios domésticos; las denominadas artes técnicas, aplicadas o decorativas, son obras de arte sencillas, que siendo más antiguas que las otras, aparece el instinto artístico de manera más aprehensible, abarcable. Los códigos prácticos estéticos en ellos son previos a los del arte monumental, que de hecho fue influenciado por aquellos más pequeños. Pero por sobre todo desea investigar las artes técnicas, porque son los que debido al

contexto antes descrito, se encuentran más vulnerables. Los artistas técnicos perdieron su jerarquía frente a la academia, que los desplaza, así como también frente a las empresas, que se beneficiaban del éxito de su trabajo, pero rara vez los nombraba, los invisibiliza frente a un público, que comienza a considerar las artes decorativas como algo de poco honor.

Para ordenar un poco el contexto establece tres maneras en que las ciencias han sido aplicadas al arte. O bien tres escuelas principales. Son también coincidentes con el contexto del cual participa Semper. Por un lado están los materialistas, bajo la influencia de las matemáticas y las ciencias naturales. También están los historicistas bajo la influencia de la historia del arte y por otra parte los estetas, los puristas bajo la influencia de la filosofía especulativa, que con respecto a esta última, permeada por la estética, convertía la apreciación del arte, en un mero ejercicio intelectual.

Rápidamente intenta distanciar la teoría del estilo, de la teoría de la estética. Considera que ésta última se basa en la belleza como el trabajo conjunto de individualidades que conforman una colectividad, mientras *la teoría del estilo considera la belleza como una unidad*, como un producto, un resultado y no como una suma, una lista. Esto no es casualidad, ya que en varios pasajes distintos se opone a la excesiva categorización, entendiendo que ha tendido a distanciar, a separar, más que unir y comparar.

La teoría del estilo presenta desde su definición afinidades con el arte textil, con respecto a este último escribe; que todas sus operaciones buscan transformar las materias primas en productos, resultados. Por eso el nudo (§.50.). Para unir, dar unidad.

Todo este proceso no sería posible, sino fuera a partir de una observación de la naturaleza bastante compleja, que sin embargo hoy, de la mano del fluir de la historia, se manifiesta de manera bastante sencilla. El contabilizar la naturaleza como fuente de materias primas, el reconocer distintas cualidades tanto en las plantas como en los animales, y su posible combinación para mejorar sus propiedades y asignar nuevas cualidades, permitió el entendimiento de los materiales. El encontrar en ellos un fin, una utilidad. Que de mano de la creatividad, del sentido artístico, del ornamento, y la

necesidad de cubrirse, protegerse, contenerse, pero sobretodo reconocerse; impulsó el desarrollo de la técnica.

Párrafo aparte merece en esta trama, la consideración de la piel, del borde. Podría inferirse que el Hombre establece sus relaciones de entorno, a través de la observación de los contornos, que en definitiva, es lo que se manifiesta a la vista, al tacto. No es coincidencia, que los primeros materiales usados para la confección de los textiles, corresponden a las pieles de los animales, la corteza de los árboles, o bien, las fibras de las ramas. Tampoco que los primeros ornamentos sobre el cuerpo humano, sean la pintura de la propia piel. Por alguna razón existe una cierta fijación en estas pieles, a las que se les ha asignado un grado de valor, que ha trascendido hasta nuestros días. Pareciera que a través de la piel se expresan cosas.

Lo cierto es que mientras el Hombre descubre los abrigos de su entorno, cubre el propio. Mientras desviste de sus cortezas a otros seres, confecciona la protección de la propia. Al igual que el cangrejo y el gusano descritos en los capítulos anteriores, viste su hábito, su hábitat, su pertenencia.

Las palabras de *entorno* y *contorno* merecen en este caso una revisión. Sobre todo por su relevancia arquitectónica, espacial, relacional. Que también se entenderá como un *alrededor* más adelante. Lo siguiente puede parecer quizás, una mera coincidencia etimológica, una asociación atrevida, pero en ningún caso, un párrafo infundado. De discusión si las palabras provienen del sustantivo latín "toruns" que significa vuelta, giro, o bien del verbo latín "tornare" que significa girar, dar vueltas, enrollar, redondear. El proceso de hilado, de la preparación del material, consiste en girar sobre sí mismas fibras para producir un único hilo, redondo. Visualicemos a las hilanderas, con sus instrumentos. Aparecen los husos, las ruedas, los tornos, las ruecas. Pero por sobre todo, las manos desnudas que tuercen.

Poco a poco, comienza a aparecer una unidad de medida, la madeja, el ovillo. Hilo torcido que se recoge sobre sí mismo hasta formar un cuerpo. Forma transitoria, que permite su menaje, su traslado, su devanado, su desenrollado, su desarrollo.

La extensión de este desarrollo, de este hilo finísimo, que

apenas forma espesor, depende también de la factibilidad de unir sus extremos, de atar las partes. El nudo aparece en primera instancia, como la posibilidad técnica, de una *terminación*. Que de manera simultánea representa la posibilidad de extender la medida, en la unidad en una juntura, como también en medir la extensión, en el establecimiento de un extremo, un fin, una finalidad. Recordar la cita inicial del capítulo.

Hasta el momento se ha entendido el material en su expresión lineal. Le ha faltado adquirir cuerpo, espesor, expresión. El nudo, según Semper, no se remite solamente a esta dualidad longitudinal expresada en el párrafo anterior, que entre otras cosas dota de firmeza al material, sino también a su unión perpendicular. La combinación de estas relaciones, ahora entramada, permitió el entendimiento de una red. Su ventaja consiste en que si por alguna razón, se llegaran a presentar fallas, en por ejemplo un nudo, no se pondría en peligro la totalidad del sistema, la unidad. La red permite la distribución de las firmezas. La extensión de nodos interconectados. Bien saben de esto pescadores y cazadores, que a través de la utilización de estas redes, lograron contener fragmentos de territorio, asir su presa, *cautivar el movimiento en la posibilidad de una envolvente*. Que con el desarrollo de la técnica y del arte, va adquiriendo distintos grados de medida y factura. La distancia entre los nudos, así como también las variaciones de los nudos en si mismos, comienza a depender de lo que se requiera cubrir o bien representar.

Se asoma una de las cualidades del arte textil, que todo lo asombra. La infinitud en potencial de sus formas, en su desuso desnudo donde es *amorfa*. Curiosa dicotomía entre el límite que contiene, y la posibilidad de su expresión, que la imaginación no abarca. Continente que toma forma de sus más diversos contenidos. Es el bulto, la red del pescador llena, sí, pero también son los vestidos, que llevan en la arruga *el viento*.

Había que vestir el cuerpo de la humanidad, su desnudez. Expresar esa interioridad inmensa en relación a una exterioridad también inmensa. Encuentro de inmensidades plasmadas en un borde, una piel, un vestido que adquiere la materialidad de los contornos de un entorno, cuya expresión se visualiza en el entorno de un contorno.

Vueltas que *contienen* la humanidad y *conllevan* al mundo, vueltas que conllevan a la humanidad y contienen el mundo.

Los nudos corredizos aparecen como una necesidad. Al contrario de las redes anudadas de la manera tradicional, la pérdida de un punto significa la pérdida de la totalidad. Sin embargo, aporta a la confección, una serie de posibilidades en cuanto a su flexibilidad, elasticidad, pero por sobre todo, a su densidad. Y es que dentro de las posibilidades, de adquirir espesor, se conocieron otras técnicas, que como contrapunto al nudo, dependen más de un entrelazado, como la malla. Esto no sería posible, si de la mano de la innovación en sistemas de enlazado, no se hubiese innovado en la fabricación de instrumentos que facilitarían la confección. Éstas, que de alguna manera responden también a derivaciones del trenzado, que es otra manera en que los hilos adquieren firmeza, expresión, se comenzaron a utilizar para la manufactura de diversos tejidos, así como también de bordados a partir de las combinaciones de distintas técnicas, apoyados por la costura, para permitir vestir el hábitat de la humanidad.

Por otra parte, y quizás una de las que Semper relata con mayor entusiasmo, se encuentran la serie de motivos, ornamentos, terminaciones y expresiones en general, que alcanza la arquitectura a partir del desarrollo textil en las distintas culturas. En definitiva, como la concepción de los hilos, los nudos, las trenzas, del tejido y la costura, por nombrar algunas, permearon el arte de construir, *Baukunst*, arquitectura, desde concepciones espaciales, técnicas y artísticas. Incluso queda a la reflexión, si en realidad *es la técnica la que origina los motivos artísticos, o bien, si es la expresión artística que origina la técnica*. Al parecer, en *Der Stil*, ambas se presentan de manera simultánea, se confunden en sí mismas en las artes técnicas, decorativas, aplicadas, industriales.

• • •

Como ya había mencionado, lo expuesto en los párrafos precedentes corresponde sólo a una parte del libro. El desarrollo de este primer tomo de *Der Stil*, continúa con las investigaciones que realiza Semper con respecto al arte textil en las distintas culturas, desde la Polinesia a China, India, Egipto, Grecia y Roma entre otras

hasta el *Renaissance*. Investigaciones además de donde provienen gran parte de sus argumentos.

El texto de Semper es transversal, permite tanto entender la arquitectura contemporánea así como también la historia de la arquitectura. Si bien sus investigaciones, o argumentos yacen en una etapa originaria o elemental, es a partir de ellos también que se pueden encontrar los nudos y tejidos en distintas épocas y expresiones de arquitectura.

Además del contenido expuesto, recuerda la estrecha relación que existe entre arte y técnica, que si bien a lo largo de la historia se han ido categorizando y plasmando en los más diversos soportes de expresión, forman parte del mismo nudo. No por nada se refiere a la arquitectura bajo el término *Baukunst*, que será abordado más adelante. También nos permite entender la arquitectura como una confección, como esta transversalidad entre el arte de vestir, y el revestimiento de la arquitectura, que en los textiles alcanza su máxima expresión, ya que *el revestimiento es en sí mismo un sistema constructivo y el ornamento es la expresión artística en la creatividad de una terminación técnica*.

Y si bien el trabajo de Semper se centra en este traspaso de los motivos textiles a la arquitectura, a través del revestimiento de paredes, pisos, cubiertas o superficies en general, lo que nos permitirá dar un relato a través de los capítulos, pavimento, firmamento, fundamento y paramento, el relato acusará el cómo estas superficies tienden a generar una envolvente, en que los elementos se hacen indiferenciables.

Nosotros en tanto nos avocaremos a una escala intermedia. En que las confecciones textiles no son ni vestimenta ni arquitectura, son ambas, y ninguna a la vez. Arquitectura que representa la expresión sincera del arte textil, y no porque sus motivos se hayan trasladado desde los tejidos y las trenzas como ornamento a la arquitectura, sino porque ésta permanece siendo textil y el ornamento en ella es parte de la técnica. Vestimenta que no necesariamente se ciñe al cuerpo mimetizándose con la piel. Son vestidos espaciosos, que no encierran el movimiento. Hechuras de borde en donde confluyan interioridad y exterioridad, que requerirán sin embargo, adentrarse en una conversación infinita que reúna el espectro de un hábitat tan diverso pero que alcance en los textiles un confín.

Segunda Parte

III.- Pavimento

“La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón sino que más alto, y la contuvieron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas. Pero no dio resultado. Con los años, quién sabe cómo y casi imperceptiblemente, la acera siguió subiendo de nivel mientras el piso del salón, tal vez de tanto rociarlo y apisonarlo para que sirviera para el baile, siguió bajando.”

El lugar sin límites, capítulo II, pag 22.

José Donoso

3.1.- Suelo artificio, paisaje y caminos

Huella, fuéllega, quizás una de las primeras expresiones, que voluntaria o espontánea, es inevitable reflejo; de la gravedad de un cuerpo en movimiento que pisa erosionando. Huella sobre huella; camino, senda, sendero. Rastro, señal de un rostro, que comienza a reconocerse a sí mismo en los vestigios de sus pasos que se imprimen como piso.

¡Qué interesante es el estudio de la *odología*, la ciencia de los caminos, en relación a la arquitectura que se concibe a partir del suelo! Sobre todo con respecto a aquellos caminos pedestres, en donde se hace evidente que su estudio no consta únicamente de la infraestructura funcional, o de los aspectos técnicos y morfológicos que permiten conectar dos lugares, sino que además; de la experiencia al recorrerlos, al declarar el camino, en sí mismo, como un lugar. “*La carretera ofrecía un viaje a lo desconocido que podía acabar permitiéndonos descubrir quiénes éramos y a dónde pertenecíamos.*” Escribe John Brinckerhoff Jackson en su ensayo “Las carreteras forman parte del paisaje” en relación al camino y una de sus tantas virtudes que con el paso del tiempo hemos olvidado bajo el asfalto, aunque éste último sea también una manera particular de dejar una huella.

El ensayo citado, es el texto argumentativo base de los presentes párrafos, que intenta redimir el camino y la autopista como un lugar propio. Tomando distancia con respecto a aquellos que definen la carretera como un elemento perturbador de la paz, que según sus propias palabras, solo “*...enturbia el debate...*”, Brinckerhoff propone redefinir la carretera tal como existe en el mundo contemporáneo “*...ya no pueden identificarse exclusivamente con el desplazarse de un lugar a otro. Cada vez más las carreteras constituyen el escenario de trabajo, de ocio, de relaciones sociales y de agitación...Las carreteras ya no conducen simplemente a lugares, son lugares.*”

Brinckerhoff repara eso sí, con respecto a la odología contemporánea. Considera que ha sujetado las autopistas a una serie de normas y controles técnicos, que hemos aceptado muy dócilmente, que lejos de representar como en otras épocas un viaje emancipatorio hacia lo desconocido, atentan con respecto a la libertad del

lugar, de las relaciones humanas y de su conciencia con respecto al paisaje; “...*debemos reformular la definición tecnológica actual de la odología para que esta reconozca la experiencia privada.*” Escribe Brinckerhoff, sin desconocer el rol público o colectivo de los caminos como se verá más adelante, sino más bien reconociendo en ellos el lugar a partir del cual nos reconocemos a nosotros mismo a través de una experiencia personal con el paisaje.

“Las carreteras forman parte del paisaje” comienza con la siguiente pregunta: “*¿Qué fue primero, la casa o la carretera que conduce a la casa?*” Más allá de perseguir la verdad última en el origen, se utiliza para entender a partir de distintas concepciones culturales y períodos históricos la diversidad de respuestas frente a una misma pregunta, la gama de relaciones que ha establecido la humanidad con respecto al paisaje que conllevan sus caminos. Si bien, varios pasajes son dedicados a sociedades primitivas, en la actualidad es la autopista “...*que continúa tejiendo una red ajustada e intrincada por todo el paisaje...*” comenta Brinckerhoff haciendo referencia a la capacidad versátil y engendradora de lugares nuevos que podrían concebir las carreteras.

Variadas son las personas y disciplinas que confluyen en el trabajo de Brinckerhoff. Su ensayo se presenta como una senda, un camino colectivo que es a su vez el encuentro de sendos caminos. La temática a su vez se lo exige, los caminos son, a fin de cuentas, el lugar por el cual todos transitamos, en donde nos encontramos unos a otros. “...*la carretera o el camino se convierten además en el primer y más básico espacio público.*” Anota Brinckerhoff en relación a lo precedente. La expresión es congruente con respecto a la diversidad de voces que conversan; desde la ya mencionada odología hasta la mitología, religiones, botánica, tecnología, historia, geografía, antropología y literatura entre otras. Y si bien cada una de ellas, presenta un interesante y hermoso punto de vista, con respecto a los caminos, destaco para el presente capítulo y seminario el trabajo de Archer Butler Hulbert; geógrafo e historiador, así como también el de Edgar Anderson; etno-botánico. Ya que si bien hasta el momento, se había abordado la relación con el mundo animal y vegetal en la confección de un entorno y contorno próximos, a partir de los

tejidos como vestimenta, o primera arquitectura. El trabajo de los dos autores citados, extraídos del texto de Brinckerhoff, permite entender dicha confección en relación al territorio, al tejido del paisaje.

Edgar Anderson, denominado etno-botánico por estudiar la relación existente entre las plantas y los seres humanos. Relata el cómo las migraciones que ha suscitado la humanidad alrededor del mundo, ha sido acompañada por verdaderas migraciones de plantas salvajes o domesticadas que han transformado los paisajes nativos. Cuenta por ejemplo, como gran parte del paisaje estadounidense, corresponde en realidad a plantas y especies provenientes de Europa, que a su vez precedían de Asia hace miles de años. *“A medida que el hombre se desplaza por la tierra, lleva consigo su propio paisaje, sea consciente o inconscientemente”* nos llega de Anderson en su texto *“Plants, Man and Life”* a través del ensayo de Brinckerhoff.

El ejemplo también es válido para nuestro país. Basta salir a caminar por la ciudad, fijándose al borde de las veredas. ¿De dónde provienen todos esos árboles, tan distintos a nuestras especies nativas? ¿Qué extraño es encontrarse con un espino en una plaza atestada de plátanos orientales! ¿Si pareciera el espino el desubicado! Siendo que se yergue ahí tímida y hermosamente, como referencia de un paisaje inmemorable. ¿De a dónde proviene tan extraño hábito, de plantar pasto siempre verde, de regar obsesivamente? ¿Qué interesante es el fenómeno de los álamos, que acompañan los caminos en hileras tejiendo el campo, como cortina cortando el viento! Y desarrollaron espontáneamente en Chile una hoja resistente, cualidad que no se encuentra en sus tierras de origen. ¡Y qué tristes se han vuelto las regiones, que han confundido los bosques con plantaciones de pinos y eucaliptus! ¿Qué engaño! ¿Esos no son bosques! Lejos de albergar ecosistemas diversos y complejos, han erradicado cualquier posibilidad de vida que no sea la suya. ¿Qué egoísmo del uso del suelo! ¿Si hasta los peces han muerto!

Edgar Anderson se ocupa principalmente de investigar los paisajes cotidianos, la hierba que crece en los patios traseros, la que aparece espontáneamente en las cunetas, la que se encuentra cercana a los depósitos de basura, la que crece en los bordes de las carreteras, en las vías férreas o bien aquella que acompaña los caminos. En fin,

toda una serie de lugares residuales dejados por el hombre en los que cierto tipo de plantas han decidido encontrar un pequeño ecosistema. Entre ellas se encuentran; las malas hierbas, los ailantos y los girasoles que el mismo Anderson denominó como “acompañantes” o “camp followers”. En relación a que, si bien no en todos los casos, aparecen siguiendo las huellas dejadas por la actividad humana.

Por alguna razón, existen plantas así como también una serie de pequeños animalitos, que prefieren vivir en terrenos alterados por la humanidad. *¿Por qué la presencia del hombre estimulaba a sus compañeros vegetales y animales a que mejoraran su actividad evolutiva?* Se pregunta Anderson con respecto al fenómeno. Pareciera ser, según sus propios argumentos, que el fenómeno ocurre ya desde el Neolítico. El desarrollo y expansión de la agricultura alrededor del mundo, el hecho de remover, excavar, quemar y arar la tierra, significó la aparición de nuevos microentornos. Un nuevo entendimiento del suelo, que despejado de otros tipos de vida vegetal, permitía el desarrollo y evolución de nuevas formas de vida, de otras especies de plantas. Cabe recalcar, que no se refiere a aquellas plantadas intencionalmente como alimento, sino más bien a las que en ese tipo de suelo, crecen espontáneamente, ya que encuentran en suelos más pobres con respecto por ejemplo a un bosque nativo, la ausencia de competencia que la expulsa. “...el hombre no solo ha destruido algunos ecosistemas, sino que también ha facilitado otros nuevos.” Escribe Brinckerhoff en relación a los argumentos de Anderson.

La postura de Anderson, requiere aceptar al hombre e incluso a sus ciudades, como parte de la naturaleza. No por nada sus estudios se interesa sobre todo en la exploración de paisajes que han sido modificados, cambiados o destruidos por el hombre. Ya que lo entiende como un agente que desempeña un importante rol, propiciando consciente o inconscientemente; nuevas formas de vida sobre la superficie de la tierra. Facilitando a través de sus labranzas del suelo, o bien a partir de sus viajes y migraciones, la evolución de animales y plantas que en un nuevo contexto y suelo, adquieren una expresión distinta. Bien es sabido por ejemplo, que una familia de plantas, que en Europa adquiere expresión de arbusto, en Madagascar crece como árboles gigantes, formando extensos bosques. “Solo cuando reconozcamos el

papel que hemos desempeñado y que seguimos desempeñando cuando aramos un campo, creamos un jardín, protegemos una especie en peligro o construimos una carretera, adquiriremos una mayor conciencia de nuestra relación con el entorno vegetal.” Escribe Brinckerhoff concluyendo con respecto al trabajo de Anderson, a quién según sus palabras, le podemos atribuir el creciente interés de las sociedades por incorporar naturaleza verde en sus ciudades.

Otros en tanto, consideran que el accionar del hombre está atentando contra la biodiversidad del mundo de manera irreparable, que nos encontramos en una etapa definida como “6x”, que corresponde a la sexta extinción más grande suscitada en nuestro planeta. Y como humanidad, el principal organismo del planeta, tenemos que desempeñar un rol asignando recursos para proteger la biósfera.

El párrafo anterior, recoge las palabras de Paul Stamets, que si bien no forma parte del libro de Brinckerhoff, es un investigador contemporáneo, férreo defensor de los bosques nativos y de la biodiversidad del planeta, que se dedica a la investigación del reino fungi y propone la biorremediación, que consiste en subsanar el medio ambiente a través de microorganismos retornándolo a su condición natural, en su caso a través del uso de micelios.

En sus estudios se remonta a un pasado bastante anterior al de los autores precedentes, a un proceso fundamental en formación del suelo previo a la aparición del hombre sobre la superficie de la Tierra. Presenta una interesante charla TED en febrero del 2008 denominada “6 ways mushrooms can save the world”, una serie de soluciones micológicas que usan hongos basados en el micelio.

Los hongos dice, fueron los primeros organismos en pisar tierra firme, unos 1300 millones de años atrás, cientos de millones de años antes incluso que las plantas. Hay que intentar imaginar el paisaje llano sobre la superficie terrestre para ese entonces. Con escasos signos de vidas a excepción de algunos hongos primitivos, las prototaxitas, de gran altura, cuyas siluetas se erguían enfrentándose a la extensión y el plano. Los micelios vegetativos en tanto, son el cuerpo del hongo que crece hacia el subsuelo, formando extensas redes, similares a un rizoma. El micelio tiene la capacidad de desintegrar la roca, aportando además la materia orgánica como primer

paso en la generación del suelo fértil.

Es un organismo de avanzada, que abre las puertas a otras comunidades biológicas, entre ellas las plantas. Los micelios son los desambladores moleculares de la naturaleza, los magos del suelo que permiten la transferencia multidireccional entre plantas y nutrientes. Tienen la ventaja además, que a diferencia de las plantas que obtienen energía a partir de la luz, los hongos lo hacen simplemente a partir de la radiación.

El proceso de putrefacción de los hongos es hoy en día, fundamental para la salud del bosque. Y sigue cumpliendo un rol en la construcción del suelo fértil, generando el humus de la masa terrestre que permite albergar la biodiversidad.

Paul Stamets, quien recuerda que los micelios pueden albergar hasta treinta mil veces su propia masa y tienen la energía suficiente para atravesar incluso el asfalto, expone dentro de sus soluciones, interesantes experimentos realizados en relación a subsanar desechos derivados del petróleo, entre otros. Para su propio asombro, el micelio absorbió de una pila atestada de petróleo, el propio petróleo, eliminando sus desechos, que como nutrientes hicieron crecer hongos, los cuales *“...esporularon, las esporas atrajeron insectos, los insectos pusieron huevos, los huevos fueron larvas. Entonces vinieron los pájaros trayendo semillas, y nuestra pila se transformó en un oasis de vida.”* Se puede escuchar en la conferencia citada con anterioridad.

Además constituye el organismo vivo más grande del planeta, cubriendo en Oregon del Este, Estados Unidos, una superficie de 8900 km² y un período de vida de alrededor de de 2000 años. *“El organismo vivo más grande del planeta es una alfombra micelial del espesor de una pared unicelular.”* Comenta Paul Stamets en relación a la extensión del organismo en relación a su espesor.

Stamets, introduce una analogía sustentada en el paradigma que según sus propias palabras sostiene el Universo. *“Creo que la materia engendra vida, la vida se torna células simples, las células simples se vuelven cuerdas, las cuerdas se transforman en cadenas, las cadenas en redes.”* Relata en relación al Universo, la vida y por supuesto también una de las principales características del micelio, que se estructura en base a una red.

Las palabras de Stamets, sustentan claramente también sus investigaciones sobre las redes que conforman el micelio, que ha catalogado como un *Internet natural* que se extiende por el subsuelo, comunicando la tierra. Ya habíamos repasado el concepto de red a partir de Gottfried Semper, aquí nada más se corrobora desde otra perspectiva. La red que forma el micelio, y las virtudes del organismo, se deben básicamente a que si algún enlace se quiebra o se interrumpe, existe una serie de caminos alternativos por donde canalizar los nutrientes y la información. El micelio es sensitivo, nos dice Stamets, sabe que estamos ahí cuando atravesamos un bosque, va tras nuestras huellas tratando de atrapar algún desecho.

Volviendo al texto de Brinckerhoff, aparece Archer Butler Hulbert, geógrafo norteamericano que se dedicó a investigar principalmente, los caminos del territorio estadounidense, sobre todo aquellos en relación a la red de caminos primitivos hechos por indígenas, encuentra en ellos una particular manera de estudiar la historia. Ya que los caminos, sendas o rastros dejados por habitantes anteriores, aportan importantes pistas o antecedentes acerca de su relación con el territorio y de la transformación del paisaje en la historia.

La tesis base de Butler que se puede encontrar en su libro "Indian Thoroughfares" expuesta por Brinckerhoff en su ensayo, consiste en que muchas de las sendas más transitadas por los indígenas, fueron en realidad hechas por los bisontes. Es curioso notar que ya la etimología de la palabra *pista*, hace referencia a una "huella de animal", a un rastro, seña o indicio identificable. Que en muchos casos aportaban indicios tan simples, como la localización del agua, comida o un paso migratorio.

Y si bien, las sendas migratorias de los bisontes, que se abrían paso a través del territorio gracias a que formaban verdaderas columnas machacando el suelo periódicamente, eran utilizadas para viajes de larga distancia por parte de los indígenas, para su andar cotidiano en cambio, preferían otras hechas por ellos mismos, que lejos de trazar la distancia más corta entre dos lugares, eran un verdadero rodeo y deambular por el mundo. "*Serpenteaban por entre el bosque o por la pradera para evitar obstáculos y terrenos inseguros. Atravesaban arroyos en su parte más angosta sin importarles su gra-*

do de desvío. Cuando un sendero se veía obstruido por un desprendimiento de rocas o por la caída de un árbol, se rodeaban y nadie los despejaba.” Escribe Brinckerhoff acerca de la cualidad de las sendas utilizadas de manera cotidiana por los indígenas descritas por Butler, haciendo referencia a la manera que tenían de relacionarse a través de sus caminos con el territorio.

Cabe recalcar que según la información recabada por Butler así como también de varios viajeros tempranos que tuvieron contacto directo con las redes de caminos primitivos, se considera que los habitantes precolombinos, “...estaban constantemente en marcha en calidad de comerciantes, cazadores, nómadas o viajeros curiosos.” Comenta Brinckerhoff. Incluso muchas veces se desplazaban cientos de millas para conseguir una manta, traer una hamaca, asistir a una danza o participar de algún ritual del que alguna vez habían escuchado, desviándose fácilmente de sus destinos y cursos originales. Como caminantes errantes, que sin estar perdidos, disfrutaban habitar los caminos y sus posibilidades.

Dentro de las clasificaciones de Butler, aparece también la senda de guerra, quizás una de las referencias claras con respecto a una idea de carretera formal como la entendemos hoy en día. Su existencia pone en evidencia que los indígenas sabían construir caminos firmes, que permanecieran en el tiempo y de trazados rectos, además de acondicionarlos para su uso, permitiendo en sus costados planicies para que las facciones beligerantes pudiesen acampar. Sin embargo su uso se reservaba al parecer sólo cuando iban a la guerra, convirtiéndose en “...escenario de ritos y danzas, y los participantes experimentaban un cambio de estatus convirtiéndose en guerreros sujetos a un nuevo tipo de disciplina y magia.” acota Brinckerhoff.

Los presentes autores y párrafos han sido expuestos de manera tal de adquirir conciencia con respecto a la extensión horizontal del suelo, que a fin de cuentas se extiende como un manto que envuelto sobre sí mismo, es y rodea la Tierra. Como una piel o una costra que revela tanto la historia alojada en el subsuelo, que alguna vez fue superficie, como también la erosión presente, de un tejido inconcluso en formación. Pero por sobre todo, el espesor de este lecho, de la masa terrestre que habitamos, de capas de materia y te-

cidos orgánicos que se han ido depositando como sedimentos, como nutrientes e información superpuestos en manera de estratos. Como producción colectiva de la historia, que revela no solamente pistas con respecto a un pasado próximo, sino que alberga además en su formación, la información del espesor de un tejido *geo-histórico*. De una historia de caminos superpuestos, que se remonta desde la formación de la Tierra hasta el presente, que ya no entendidos solamente como una extensión horizontal, sino también como un espesor vertical, permite desenterrar el pasado y entender el mundo y sus habitantes en relación a la diversidad de paisajes que han existido como estructura geográfica hasta el presente.

Y si bien hasta el momento, se han trabajado autores estadounidenses, ha sido en razón de exponer parte de la enorme bibliografía que han levantado en relación a los caminos y el paisaje, tan propio de un país carretero y paisajes tan vastos, de ciudades basadas en el automóvil. Sin embargo, los ejemplos son válidos también para nuestro país. Para que nombrar la historia de los pasos a través de la cordillera de los Andes, los senderos hechos por cabras, la historia de las cañadas, los caminos abiertos por transhumantes, o bien cómo ha cambiado el paisaje en el trayecto entre Santiago y Valparaíso a medida que se ha modificado su camino, cuyo recorrido podía durar tres días cuando se hacía en base a tracción animal. O bien el pasado simbólico de Av. Independencia que se remonta al menos hasta el mundo precolombino. En cada camino, en cada calle hay una historia enterrada.

Carlos Franz por ejemplo, hace un llamado a desenterrar Santiago, en su libro "La muralla enterrada", un hermoso relato poético, entre esta ciudad fortificada y el imbunche en que devela la historia sumergida de calles. Aparecen los barrios renombrados, "La Chimba", la "Ciudadela amurallada", "La ciudad de los césares", "El Zoco" y "El jardín del edén" entre otros. Una guía poética por un Santiago cotidiano difícil de vislumbrar, con un trasfondo simbólico que devela el espíritu de los barrios. Aparece a la manera de una *ciudad invisible*, muy al estilo de Italo Calvino, pero que por sobretodo propone zapatos distintos con los que caminar.

Y si bien este *deambular* por la historia constituye un verdadero a través, que podría llevar la conversación hacia las derivas y

la nomadología como una construcción simbólica del *paisaje, landscape, landschaft*. No es mi intención en vista que existe excelente bibliografía al respecto. “Walkscapes. El andar como práctica estética” de Francesco Careri, es un ejemplo de aquello. El alcance de la situación corresponde a que el texto de Brinckerhoff trabajado con anterioridad forma parte en conjunto con otros de la estructura y argumento de Careri. “...*el estudio de nuestra reacción ante el movimiento a lo largo de un camino señalado, puede ayudarnos a entender el desarrollo social y estético del hombre primitivo.*” Acota Brinckerhoff ya despidiéndose.

Nosotros en tanto, entenderemos este rastro de paisaje a partir de la huella, del pie, de la prestancia de un cuerpo que exige la confección de un calzado. El caminar como una postura frente al mundo, sí, pero por sobretodo de un camino que a la vez que se extiende por el territorio, se recoge sobre sí mismo y recoge el paisaje que se envuelve en la casa. La huella aparece en el suelo, como la planta aparece en la arquitectura.

3.2 Suelo artificioso, calzados y casas

Basta hacer un repaso por las imágenes a través de las distintas culturas fijando la vista en los pies, en los calzados de los personajes, para darse cuenta del tipo de relación que establecen con respecto al suelo. ¡Qué semejanza existe entre las sandalias, las *geta japonesas* con respecto a su arquitectura tradicional, cuán pocas superficies entran realmente en contacto! ¡Y qué distinta son sus casas con respecto a la descripción que hace José Donoso de una casa en el campo chileno! Que a medida que el tiempo y sus pasos la van sumiendo y apisonando, comienza a revelar los estratos; primero como piso, *calce y alcance* de una extensión horizontal recurrente, que se va enterrando sucesivamente haciendo aparecer el muro, como *orilla* y *canto* de una extensión vertical sostenida, en que los estratos aparecen superpuestos como un muro que se va desenterrando.

La imagen evoca el *tapial*, pero concebido desde el suelo. Que en vez de ir superponiendo tierra y apisonándola formando el muro que se alza, es el piso que se va apisonando a medida que el muro se

va desenterrando. Que espacia la idea y posibilidad de una habitación de materia cruda apisonada, que no es producto del relleno, sino que se presenta como una consecuencia del vaciado. ¡Qué sentido hacen también la cueca y sus zapateos, que deja en el piso de tierra pistas de baile como reflejo de un cortejo! ¡Para qué decir de la trilla a yegua suelta, que pisando revela el grano de un cerro de cosechas! O en una escala geográfica, el río, que tras una larga historia de fluir, se encuentra rodeado de un valle que él mismo ha erosionado.

Ya en Heidegger en su libro “El Arte y el Espacio/Die Kunst und der Raum” la palabra *espaciar/Räumen* se refiere a un “...*escardar, desbrozar una tierra baldía.*” o bien “...*roden, die Wildnis freimachen*”. La palabra *roden*, o bien *escardar*, significa según definición; remover árboles y sus raíces del suelo para poder plantar o bien construir casas. El *espaciar* se puede entender, a medida que el hombre *se hace sitio* en la naturaleza, acto indiferenciable de *emplazar/Einräumen* un lugar. “*El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre.*” Escribe Heidegger en el libro citado. Vale recalcar que el vacío o vaciar en Heidegger, no aparece como ausencia, sino como una presencia de un habitar que al vaciar; proyecta y produce, haciendo aparecer/surgir (*hervorbringen*), su lugar.

El texto dedicado a Chillida (1969), tiene uno de sus antecedentes en la conferencia pronunciada por el mismo Heidegger en 1951 “Construir, Habitar, Pensar”, o, “Bauen – Wohnen – Denken”. En que *construir* aparece como simultáneo y sinónimo de *habitar*. “*No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos...*”. Cabe recalcar que el término *construir*, se usa como traducción del alemán *bauen*, que según las etimologías que explora Heidegger para la elaboración de su propia filosofía, aparece entre otras, como sinónimo de *permanecer, residir, abrigar y cuidar*. Del cual su símil palabra gótica *wunian*, significa; estar satisfecho y en paz, en relación al hecho de permanecer. Es interesante notar como a través de las palabras *habitar* y *construir*, se devela ya tímidamente; una idea de completitud.

Así como hechura, significa entre otras, según definición

del diccionario de la real academia española, acción y efecto de hacer, una habitación; acción y efecto de habitar, el piso aparece como; acción y efecto de pisar. Estas definiciones son de sumo interés en vista de lo precedente, ya que estrechan la relación que existe entre habitar y construir como un hecho inevitable. Permiten entender el concepto de *arquitecturas involuntarias*, sobre todo con respecto al piso, de un ser que al habitar se encuentra inevitablemente en los vestigios de sus pasos una idea de orden y habitación.

Volviendo a los textos de Heidegger, destaca también el uso de la palabra *Gestalt*, entendida como configuración, razón por la cual a veces aparece como traducción de hechura. “*La configuración (Das Gestalten) acontece en la delimitación, entendida como inclusión y exclusión con respecto a un límite.*” Escribe Martin Heidegger al comienzo del libro “El Arte y el Espacio”, hablando de la configuración de cuerpos plásticos o figuras plásticas. Sin embargo hablando de lugares o de un espacio espaciado, escribe en “Construir, Habitar, Pensar”: “*La frontera no es aquello donde termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquellos a partir de donde algo comienza a ser lo que es.*”

La conversación comienza a adquirir lentamente un historial, estratos y rastros cuya representación o notación arquitectónica adquiere forma en el mapa de las notas. Las relaciones y caminos superpuestos comienzan configurarse a la manera de una red, que encuentra en cada nudo la posibilidad de una terminación, de una conclusión. Pero así como la red establece una multiplicidad de encuentros, de nudos, o de conclusiones, permite entenderse a sí misma como unidad. Así como el gusano de seda vuelve sobre sí mismo su secreción para tomar el espesor y forma de una envolvente, la conversación vuelve sobre sus hilos, sus pasos, ya que encuentra siempre en algún precedente un suelo sobre el cual posarse y seguir confeccionándose. Suelo que comenzará a volcarse sobre sí mismo y que formando cuerpo encuentra un confín, una delimitación. Sin embargo por momento aún se presenta como un deambular entre el nudo y la red, un detalle y la totalidad, entre una huella y el territorio, la casa y el universo.

Heidegger, al igual que en algún momento lo hizo Gottfried Semper, permite dar unidad a ciertos conceptos. Considerando esta estrecha relación entre habitar, construir y por supuesto pensar que propone, permite reunir y confundir los conceptos en un solo.

Quisiera recordar, que el sentido de esta casa-habitación, ya había aparecido al comienzo en Bachelard, como un rincón en el universo que alberga a su vez un universo íntimo concebido desde la ensoñación en que “...muchos soñadores quieren encontrar en la casa, en el cuarto un vestido a su medida.” Pero también frente a “...la tempestad y el huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se transponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano...la casa nos ayuda a decir: seré un habitante del mundo a pesar del mundo.” Se puede leer en el capítulo “Casa y Universo” de “La Poética del Espacio”.

También había aparecido en este sentido Bruno Taut, con su universo infinito contenido en un marco de teatro finito, desplegando su casa de cristal, reflejando todos los elementos que formaron parte de su construcción. O en la delimitada habitación de Alicia, cuyos vestigios reflejan la ilimitada inmensidad de su ensoñación. Así como también en las *geometrías de suelo* de Schlemmer que como rastro, eran también el rostro de sus figurines. O también el lugar/suelo para la danza de Ariadne. O el marco en el “Jardín de las delicias” del Bosco, que se despliega como una ventana hacia universo paralelo.

¿Pero cómo es que todas estas ensoñaciones inmensas de universos propios infinitos, ocurren en su propia delimitación, en un marco finito? ¿No tendrá este marco, algo que ver con la marca, la huella o el piso?

Ya la palabra umbral, se refiere por definición o alcance etimológico a la parte inferior de una casa, a su límite con respecto al suelo, al primer paso que se da al entrar a una situación distinta, o bien al escalón que yace simbolizando dicho traspaso. ¿Cómo nos sigue acompañando el texto de Donoso, que encuentra entre la casa y la vereda una diferencia de nivel, salvada por escalones de tierra contenidos por tablas de canto sostenidas por dos cuñas! ¿Y qué sentido hace aún la casa tradicional japonesa, que en sí misma presenta una diferencia de nivel, alzándose como un gran escalón separado de la tierra!

Así como el umbral, significa el traspaso entre el Universo y la casa para algunos, representa el traspaso entre lo profano y lo sagrado para otros. ¿Pero cómo es que ese límite, adquiere expresión material en un borde? ¿Por qué el umbral se simboliza también con un dintel? ¿El límite con un muro? ¿Se puede entender la arquitectura como la confección de un borde? ¿Por qué confeccionamos inherentemente al habitar? Son algunas de las preguntas difíciles de responder, que quizás nunca alcancen respuesta, pero que en su intento, o bien en la naturalidad de su suceder, se ha develado gran parte de la arquitectura.

Muchas de estas preguntas, aparecen en relación a la configuración como una *exclusión e inclusión con respecto a un límite* expuesta por Heidegger con anterioridad. Cabe resaltar eso sí, la simultaneidad entre habitar y construir que propone, en vista de un ser que habita en la creación. Ya en *Semper*, se había repasado la idea, de que el Hombre se encuentra en el hacer, al mismo tiempo con el arte en la técnica, y la técnica en el arte. *Semper* utiliza para la arquitectura, el sentido amplio del término *Baukunst*, que incorporando las etimologías propuestas por Heidegger, podría significar el *arte del abrigar*.

Cabe resaltar además las consideraciones que establece Heidegger con respecto a cómo ocurre ésta configuración y delimitación en “El origen de la obra de arte”; “*La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada...La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría.*” Estas consideraciones son de sumo interés, para entender a partir de la arquitectura o el término *Baukunst* como la *confección de un abrigo, o incluso la confección de una confección*. Cada vez aparece más patente, que el hecho de *cubrir, es también un descubrir*.

El concepto que aquí prevalece, incorporando además la poética y la ensoñación modeladora de infancia a partir de Bachelard, es quizás, el de la *poiesis griega*, término en que confluyen algunas de las ideas expuestas, y permite entender además un ser que habita en la creación y produce *arquitectura poiética*, es decir, arquitectura que por si misma crea y produce nuevas instancias, así como al ser que la produjo, en tanto reconcilia su parte lúdica y de

conocimiento, como proceso creativo. Ofrece una armoniosa reconciliación entre el *Homoludens* y el *Homofaber*.

Uno de los ejemplos es la palabra *cancha*, cuya delimitación estricta se refleja en líneas rayadas en el piso, como reglas para desarrollar el juego, como marcas, pero también como comarca, como una frontera, región a partir de donde comienza el juego. La palabra presenta interesantes etimologías, ya fue utilizada para el pabellón de Chile en la presente Bienal de Venecia, para describir los paisajes del suelo del país, cuya definición según los propios autores introduzco; "*Cancha [cahn'-chah], es nuestro Terreno Común, una zona vasta a campo abierto de uso libre, indivisible y santificado; un claro donde la cosecha se pesa y distribuye, un campo para el juego.*" Según otra definición del "Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas", escrito por Rodolfo Lenz, que usa en varios casos las etimologías de Middendorf, escribe sobre la cancha, que dice ser una palabra derivada del quechua *kancha*: "...el patio cercado de paredes de barro, que por lo regular se halla delante de las casas." Lugar al que también se refiere como un *sitio plano*.

Otras maneras de delimitación, pero como se verá están muy relacionadas con el uso del suelo y el nudo, nos ofrecen los japoneses, que ya habían aparecido con sus sandalias y no está demás decir que su etimología refiere a un suelo o suela de madera. En Japón se desarrolló un interesante concepto de delimitación territorial que surgió como una práctica cultural. Su nombre es *shime*.

Shime, que según definición literal corresponde a un "*artefacto atado*", se utiliza sin embargo como una marca o señal de una toma de posesión. La marca se realizaba anudando o atando hierba, arbustos o árboles para definir los límites de una propiedad, un derecho a propiedad, o una propiedad en sí.

En indagaciones etimológicas que nos presenta Günter Nitschke, acerca del término. La palabra *shima* en tanto, derivada de *shime*, hace referencia al jardín, pero también a una "tierra tomada en posesión" o bien, "un trozo de tierra separado de la naturaleza salvaje". La arquitectura aparece definiendo este marco que permite contemplar una naturaleza atada, por ende contenida.

El término además del jardín y sus rígidos muros, ha tras-

cendido en otras formas de expresión, *Shime-nawa*, que adquiere el significado de lazo y posesión, y que se refiere a las cintas o cuerdas que en los *santuarios shinto* delimitan un ámbito sagrado.

Cabe mencionar que el uso que ha trascendido con respecto a *shima* es el de isla, o “trozo de tierra que flota en el mar indomado”, muy en relación a la geografía del país. Sin embargo en un jardín japonés, que yace imitando la naturaleza, el término se refiere por ejemplo tanto a la roca-isla, como al recinto que la contiene, es decir; todo el jardín, que en relación a la naturaleza salvaje, también es un isla.

El ejemplo con respecto a una isla flotando en el mar indomado, nos ofrece una analogía con respecto a los barcos, o un barco-habitación, en relación a la ausencia de un suelo en el cual establecer una marca, o una huella cuyo alcance se desvanece como estela. Habitación y vehículo, calzado y casa que se enfrenta directamente a la naturaleza. La ausencia de suelo, de tierra, de señales o pistas impercederas, llevó rápidamente a proyectar el suelo sobre el cielo, representación y mapa. Constelaciones, atados de estrellas, de lo cual se tratará el siguiente capítulo.

Sin embargo su aparición se hace necesaria, en vista de la estrecha relación entre los tejidos y los barcos como se verá más adelante en relación a Penélope y Atenea, de lo que ya da indicios el término egipcio *bari*, en relación a un *bote en forma de cesto*. Pero también a la estrecha relación entre arquitectura y barcos desarrollado por los pueblos costeros, de más está decir, que en ambos casos, ya sea en relación al suelo o el cielo, se trata de generar un espacio habitable, a través de una cubierta impermeable. El ejemplo se expresa de manera radical, en las *albarcas cántabras* o bien *abarca*, *alabarca*, *madreña*, calzados hechos de madera, que los hay también en cuero, cuyo espacio que aloja el pié, se denomina casa.

A lo que agrega Foucault en su escrito “Los espacios otros”, que fue pronunciado como conferencia en 1967 en el “Círculo de estudios arquitectónicos; “... *el barco es un trozo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí-mismo, a la vez cerrado en sí-mismo y entregado al infinito del mar... también la mayor reserva de imaginación. La nave es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos los sueños se secan...*”

Como ya se habrá notado, la arquitectura que se concibe desde el suelo, hace aparecer en la mayoría de los casos, inevitablemente los otros elementos. Ya nos venía dado desde el comienzo en la cita de Donoso, a través del baile, que enterrándose en el suelo formando el piso, encuentra inequívocamente contención en los muros que se desentieran. El presente capítulo ha intentado profundizar en esa idea a partir de distintos autores y conceptos, que indagando también en otras ideas, han hecho aparecer incluso desde el suelo, el cielo.

Dentro de los ejemplos que podido encontrar, la idea se muestra sincera y sin recovecos en el *iglú*. Que tomando los grandes ladrillos de hielo desde el suelo, se disponen alrededor del agujero que deja su extracción, formando una envolvente alrededor del fuego, hogar, arquitectura de una sola habitación. El ejemplo es quizás tan notorio, en vista de un paisaje tan llano, en que el único *datum*, como se verá más adelante, es el hielo en el suelo. Además permite entender la idea del revestimiento en su carácter más funcional. Pieles eran colocadas, tanto como para su abrigo, pero también, como capa de aire para que el hielo no se derritiera.

El uso del lenguaje, tanto a partir de sus definiciones, significados o significantes, usos cotidianos o expresiones en general, sobre todo en su repaso etimológico que siempre está en discusión, no pretende en ningún caso encontrar en él una única verdad de la palabra, ni una verdad en general, sino más bien, aparece para develar la profundidad y espesor que viene dado en ellas. Es además necesario en vista de la diversidad de autores, y sus respectivos idiomas de origen, más de uno indaga en el tema del lenguaje. Pero por sobre todo, porque existe en ellas una riqueza que devela una forma de relacionarse y hacer el mundo, que se refleja en las distintas culturas y sus arquitecturas. Ya al comienzo del libro “Die Kunst und der Raum”, o, “El Arte y el Espacio” de Martin Heidegger se puede leer una cita de G. Chr. Lichtenberg: *“Cuando uno piensa mucho por sí mismo, encuentra inscrita mucha sabiduría en el lenguaje cotidiano. De hecho, no resulta verosímil que uno introduzca en él todo por sí mismo, sino que más bien yace allí mucha sabiduría...”*

Para el presente capítulo quisiera presentar una lista de *palabras que por sí mismas delatan una operación arquitectónica en rela-*

ción al suelo; abrigar, albarca, alcance, asomo, basamento, bordado, borde, bordo, bordura, calce, calzada, calzado, campo, carpeta, casa, chancleta, comarca, concluso, construir, contención, cubrepiso, cubrir, cuna, cuña, dato, datum, emplazar, entorno, erosionar, espacio, espaciar, estancia, estanco, estela, estrato, excavar, exclusión, frontera, fuéllega, habitación, habitar, hábitat, hollar, huella, inclusión, lecho, local, lugar, llano, llanura, manta, manto, marca, marco, margen, paso, pisar, piso, pisón, orilla, orillo, paraje, permanecer, planta, rastro, residencia, residir, revestir, ribete, sandalia, senda, sendero, seña, señal, shima, shime, solar, sotana, sótano, suela, suelo, talle, tapete, tapiz, tapizar, umbral, zanco, zanca, zanja, zapato, zócalo, zueco.

Dom Hans van der Laan, quien nos permite ir concluyendo muchas de las variables aquí presentadas, nos presenta en su escrito “Naturaleza y Arquitectura” la relación entre el Hombre y el suelo como un encuentro entre distintos grados de durezas, de un ser material y animado que vive contra la tierra. *“Dado que el suelo es demasiado duro para nuestros pies desnudos, fabricamos sandalias de un material más blando que el suelo, pero más duros que nuestros pies...establecen una armonía entre nuestros pies suaves y el suelo áspero.”* Escribe acerca de fabricación de sandalias. Que aparecen como suela para el suelo, delatando una relación armoniosa entre ambos, no solo como un trozo de suelo blando, sino también como un *“...pedazo de espacio habitable...”* que adquiere dimensión y expresión también en la casa como un entorno habitable.

Es interesante notar el concepto de “entorno habitable” que introduce van der Laan con respecto a la casa. En el presente capítulo ya se había abordado la relación del Hombre y el paisaje a través de sus caminos y calzados, y algo había aparecido en relación a la casa y el piso a partir del texto de José Donoso. En un capítulo precedente se había planteado también los conceptos de entorno y contorno, en el cual además Gottfried Semper se había pronunciado sobre la idea de habitación. ¿Podría entenderse la casa en este caso, como un camino que gira sobre sí mismo, que vuelve sobre sus mismos pasos y a medida de su recurrencia, entornar una habitación? ¿Podría este camino que se pliega sobre sí mismo formalizar una estancia? ¿Cómo un caminar que lleve en su rastro un acto concluso?

¡Qué interesante son los trabajos de Richard Long y Vito Acconci al respecto expuestos en las imágenes! Y en el caso de las sandalias japonesas y su manera de delimitar atando, ¿Podría entenderse el calzado como un pedazo de espacio habitable atado al pie, como un artefacto atado que separado de la naturaleza salvaje, permite andar con propiedad?

Volviendo a Dom Hans van der Laan, las sandalias aparecen como un intermedio reconciliador, al igual que la casa reconcilia nuestra estancia en la naturaleza, “...no es sólo cuestión del contacto entre nuestros pies y el suelo, sino el encuentro entre todo nuestro ser y el total del entorno natural.” Escribe el autor. El rol del arquitecto en tanto además de ser según sus propias palabras “el ensamblaje técnico de materiales para dar forma a la casa.”, es no perder nunca el panorama general, que la casa es este elemento reconciliador entre el Hombre y la naturaleza.

Van der Laan considera la naturaleza en relación a la arquitectura como el dato primario, *datum*, el lugar de en donde se obtienen los elementos para la fabricación de la casa “...es la masa ilimitada de la tierra con el espacio infinito sobre ella...”, del cual hay que extraer “...la masa limitada de los muros...para separar un trozo de espacio del espacio natural.” Escribe. Sin embargo, agrega que el muro en este caso, no puede extraerse del *datum* como una sola pieza. La piedra, madera, o el barro deben ser ensamblados en un contexto distinto para “...formar el todo artificial que es la casa.”

Es necesario acotar además, que considera que las “viviendas-caverna”, no representan dicha reconciliación; “...retirándose a una caverna, el hombre escapa de la naturaleza en vez de adaptarla a su existencia.” Escribe van der Laan justificando la razón de ser de la arquitectura. Así, el autor se opone a entender el hábitat humano como el vacío que deja una excavación en la tierra, con lo que algunas de las imágenes suscitadas en párrafos anteriores comienzan a desvanecerse para dar paso a otras nuevas.

Gran parte del argumento de Dom Hans van der Laan, se basa en la concepción del muro. Considera que en viviendas excavadas, la masa y el espacio se encuentran en una superficie, así como el aire se encuentra con la tierra en su superficie horizontal. Desde su

punto de vista, este tipo de delimitación espacial, no representa para el Hombre, la construcción de un entorno propio. La delimitación tiene que ocurrir a través de un elemento sólido que separe el espacio encerrado o habitación, del gran espacio ilimitado. Esta delimitación ocurriría a través de muro. *“Por tanto, el verdadero hábitat humano surge no de un excavar en la masa de la tierra, sino a través de separar del gran espacio de la naturaleza espacios delimitados por medio de la forma sólida de los muros.”* Escribe van der Laan.

Nuestra existencia sin embargo, no consta únicamente de una condición material, de vivir contra la tierra, sino que además somos seres animados, que nos manifestamos en el desplazamiento que nos permite abarcar una extensión horizontal. Al parecer del autor, *“La arquitectura nace de esta discrepancia original entre dos espacios: el espacio de nuestra experiencia orientado horizontalmente y el espacio de la naturaleza orientado verticalmente; ella comienza cuando agregamos muros verticales a la superficie horizontal de la tierra.”* Por ende la delimitación expuesta anteriormente a través del muro no puede encerrar la voluntad del movimiento.

Cabe recalcar, que además del *datum primario*, o la naturaleza desde donde se extraen los materiales que han de ser ensamblados, considera el *primer datum arquitectónico*, una barra erguida, compuesta por ejemplo de bloques de piedra, que alcanza en su expresión vertical autonomía con respecto a la superficie de la tierra. Cabe mencionar que había identificado en el mismo escrito, los dólmenes como una formación primitiva del espacio. Sin embargo considera que ésta barra erguida no es capaz aún de dividir o aislar el espacio. El *segundo datum arquitectónico* corresponde al muro, que considera como una extensión horizontal de la barra erguida. El muro por sí solo sin embargo *“...deja la infinitud del espacio intacta.”*, por lo que solo bisecta el espacio, sin encerrarlo aún como un espacio limitado. El *tercer datum arquitectónico* correspondería al espacio entre los muros, que lo considera como el *espacio arquitectónico* propiamente tal. *“...mientras el espacio original se conserva, uno nuevo aparece. Contra el fondo del espacio natural aparece, por medio de una superposición, el espacio arquitectónico que es el objeto de este estudio.”* Concluye el autor.

El escrito de Dom Hans van der Laan es posible encontrarlo traducido al español gracias a la labor editorial de Alejandro Aravena Mori y colaboradores en el libro: “El lugar de la arquitectura”.

Es curioso como este encuentro con el suelo, terminó siendo un espacio tan rígidamente delimitado entre los muros. Y si bien, van der Laan se acerca a una manera elemental de entender la arquitectura, se diferencia bastante de lo que se venía trabajando a partir de Gottfried Semper en el presente seminario de investigación. Sin embargo introduce el concepto de *Datum arquitectónico*, que permite entender el trabajo de Semper, ya que si bien van der Laan lo establece a partir del muro, y el espacio entre los muros. Se podría decir que el *Datum arquitectónico de los muros según Semper, son los textiles*.

Gottfried Semper, quién demuestra a través de sus trabajos, el traspaso entre el arte textil y la arquitectura, tema que no resulta hoy en día tan difícil de entender, en vista de los alcances del *diseño paramétrico*, que considera por ejemplo un muro de ladrillos, como una malla o una red, que independiente de la forma rectangular de las partes, que podría ser también hexagonal, dependen de la manera en que están interrelacionados.

Sin embargo adelanta también una de sus mayores complejidades, que dentro de las infinitas posibilidades de formas que permiten el diseño a través de parámetros ayudado de la informática, se pierde de vista tanto la afirmación de van der Laan, en que la forma de la casa debe responder a la realización del hábitat humano que permita su reconciliación con la naturaleza, como también la posibilidad de un terminación, que como ya se verá más adelante, y algo ha adelantado Semper, es tanto la necesidad técnica de una conclusión, como la expresión artística en una terminación.

Y si bien las variables entorno al diseño paramétrico son bastante más complejas, sobretodo en tanto a que el concepto de naturaleza primitiva que nos llega de van der Laan, aloja hoy una historia superpuesta. Y sobre todos otros datum primarios, por ejemplo la ciudad. Además de por cierto, el desarrolla de las geometrías y las matemáticas, de lo cual algo se verá en el capítulo “La Botella de Klein” en relación a los espacios topológicos. Lo precedente sin embargo, ahonda en una realidad, que el datum arquitectónico del

diseño paramétrico, así como de los muros, es el textil.

El trabajo de Adolf Loos, gran lector de Gottfried Semper, puede desentramar aquí algunas imágenes superpuestas. En su libro "Ornamento y Delito", Título V "Arquitectura", capítulo "El Principio del Revestimiento", distingue tres maneras de operar de la arquitectura.

La primera, que considera como el camino lógico de la arquitectura, escribe muy en la línea de Semper; *"Al comienzo, se realizó el revestimiento."* Y se refiere a que el primer trabajo del arquitecto, es concebir un espacio cálido y cómodo, que surge a través del revestimiento. La segunda labor en tanto se refiere a encontrar un armazón constructiva que sostenga los tapices.

Sobre la segunda manera de proceder, de la cual van der Laan podría ser un ejemplo, escribe; *"Hay arquitectos que proceden de otro modo. Su fantasía no forma espacios, sino muros. Lo que queda entre los muros son los espacios."* Espacios que el arquitecto en una operación posterior reviste.

La tercera opción hace referencia a los arquitectos o artistas; *"Primero siente el efecto que piensa producir y luego, con mirada espiritual, ve los espacios que desea crear. El efecto que quiere producir en el observador..."*. En este caso hace referencia a las cualidades de los espacios, tales como, miedo o temor, sentimiento de divinidad, respeto, piedad, un carácter hogareño, o alegría. Para dicho efecto es el material con su lenguaje, que encuentran una forma propia en el proceso.

El capítulo de Loos, ahonda en los principios del revestimiento. El problema a su juicio, no surge en el hecho de revestir una obra de arquitectura, como ya se habrá notado a partir de las maneras de operar descritas más arriba, sobre todo teniendo en consideración que ya se había afirmado que el revestimiento es más antiguo que la construcción. Su aprehensión corresponde a cuando el revestimiento imita lo que no es. O bien cuando por revestir, intentan pasar por sistema constructivo.

Desde este punto de vista quisiera exponer según sus propias palabras, ya que el límite es hoy, muy fino, en vista del abuso que se ha hecho del revestimiento. *"Pero, la sala de estar – toda ella alfombrada y tapizada-, ¿no es una imitación?... Claro que no. Pero estos tapices sólo desean aparecer como tapices y no como ladrillos...ponen de relieve*

su importancia como revestimiento de la superficie de la pared.”

Loos establece una ley, que según sus palabras dicta; *“Se ha de trabajar de tal modo que la confusión del material revestido con el revestimiento resulte imposible.”* Cabe recalcar acá que Loos, al igual que Semper, distingue entre una pared y un muro. Posibilidad que permite entender las superficies, las caras.

Quisiera retomar aquí, algunas de las imágenes que han transcurrido durante el presente capítulo. Ya a partir del texto de Donoso, se podría entrar en una confrontación con respecto al revestimiento, sin embargo lo que prima aquí es la conversación.

La imagen de Donoso, a diferencia de tantas otras que hemos entendido a partir de los textiles, podría entenderse a partir de la cerámica, en que se moldea y presiona la superficie de la tierra, no con los dedos, sino con los pies y la gravedad del cuerpo que pisa erosionando, generando el piso que se presenta como un referente de arquitectura inevitable, en que uno se encuentra en los vestigios de los propios pasos, una idea de habitación. Para Dom Hans van der Laan en tanto, estas formas de viviendas excavadas, en que no se separa el espacio ilimitado del Universo que yace sobre la Tierra, del espacio contenido propiamente tal, no representa un datum arquitectónico. Sin embargo la imagen de Donoso nos ha permitido excavar el subsuelo y mirar los mantos o estratos que conforman la tierra de frente, que enterrándose en el suelo ha aparecido la habitación que revestida de muros que a su vez, revelan las historias superpuestas, de caminos tejidos por las más diversos entes, del devenir de la historia que alcanza expresión en el presente, a través de esta corteza terrestre.

Desde este punto de vista, y ya se había visto a través del trabajo de Semper, Loos escribe en el capítulo citado anteriormente; *“El hombre tiene una piel, el árbol está revestido por la corteza.”* Ya había aparecido que mientras el Hombre descubre los abrigos de su entorno, cubre el propio. Pero no bastaba con revestir la desnudez del cuerpo, ni excavar en la historia, había que revestir la tierra, agregar un manto a la sucesión de mantos que se remiten hasta el núcleo, un presente, una superficie que indicara la presencia de la humanidad, que sin embargo a medida que va transcurriendo su propia historia, también se va enterrando. Como veremos durante

el transcurso restante. Detrás de la idea del revestimiento, se pueden encontrar las más diversas arquitecturas, pero también, como ya se adelantaba desde el la Invitación, las ideas más crueles. El revestimiento o el abrigo, si es que nos remitimos a las imágenes primitivas, siempre estuvo mediando, entre la vida y la muerte.

Pero no solo de alfombras y tapices se ha revestido el suelo y la arquitectura, o bien ya para este punto, concebido. Desde la ya mencionada tierra apisonada, a ladrillos, adoquines, piedras, madera, cerámicos, baldosas, ceniza, conchas, tierras y agua, solo por mencionar algunas. La palabra pavimento, sirve aquí para denotar cualquier suelo artificial, que cumple además del rol de abrigar, nivelar. Cabe recalcar, el cemento, innecesariamente recurrente hoy en día, es apenas una ínfima fracción de las posibilidades.

En los textiles, o bien en entender el hacer como un tejer, de lo que se podrá leer más adelante a partir de un texto acerca de la cestería que escribe Tim Ingold y que nos permite entender también los otros materiales recién mencionados en relación a los tejidos, se puede leer siempre la unidad, que nos llegaba de Semper. Ya el nudo, hace referencia a una unión, a un encuentro, que si extrapolamos el ejemplo a otros materiales, se refiere a una juntura, una relación entre los materiales, una correspondencia.

Y si bien al clasificación de Adolf Loos, ayuda a entender ciertas cosas, retrocede con respecto a otras, sobretodo en relación a algunos argumentos de Semper, que, recordando, trababa de dar unidad, a entre otras cosas, a los caminos divergentes que estaban tomando los historicistas, los materialistas y los idealistas. Basta leer la categorización de Loos, para darse que justamente vuelve a separar, estas categorías que Semper se había tomado el trabajo de unir. La diferencia, es que si las categorías de Loos se entendieran bajo una misma manera de hacer arquitectura, el revestimiento aparecería en sí mismo como un elemento constructivo, que encuentra en la conversación entre material y forma, su propio lenguaje. O bien entre material y lenguaje su forma, y por qué no entre forma y lenguaje un material.

Quisiera recordar, que en ningún momento, pretendo establecer un juicio con respecto a los autores, Loos en este caso, representa la búsqueda de los objetos de diseño de su época, tarea

difícil, entre todos los objetos recargados de ornamentos que no se entienden, de imitaciones de caoba y comisiones nacionales del gusto. Cada autor representa así, su contexto y época de la cual escribe. Sin embargo confluyen aquí, representando esa historia no lineal, que avanza y retrocede, pero conversan en el presente. Como relato de una historia colectiva.

Volviendo a Gottfried Semper, dedica en el libro ya mencionado con anterioridad, uno de sus primeros capítulos a las cubiertas (§.8. Die Decke). En la mayoría de los casos, se entiende por cubierta un techo. Sin embargo, detrás de la palabra cubierta, sólo reside el hecho de cubrir. Ya habíamos repasado la idea de que cubrir puede significar un descubrir, así como un descubrir un cubrir. En tanto la palabra cubierta empleada por Semper se refiere también a cubrir el suelo, el cuerpo o las paredes. Esta idea del cubrimiento o revestimiento, implica para Semper necesariamente, entenderla como una superficie (Fläche). En que no solamente debe representar la idea de superficie, sino también debe presentarse como plana. Es interesante ahondar en la idea de cómo el revestimiento, presenta la posibilidad de un *traer adelante*.

A partir de lo desarrollado en el texto de Donoso, en que se encontraba una idea de habitación y orden en el piso, en la huella, Semper lo encuentra en los motivos o patrones (Muster) de los textiles, o cubrepisos. Tanto para dar una idea de arriba o abajo, o derecha e izquierda. La expresión puede parecer extraña, pero basta encontrarlas por ejemplo en los motivos simétricos. A la que además podría ir sumándose, un adentro, afuera, sobre, bajo y alrededor. En cuanto el revestimiento del piso o el revestimiento que se presenta a partir de su horizontalidad se refiere que a diferencia de aquellos que cuelgan en las paredes, puede entender un cerramiento espacial, o idea de habitación, definida desde abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo.

A la manera de entenderlo de Semper, una técnica de entrelazado en particular, es correspondiente al motivo o patrón que origina. Desde el mismo punto de vista, la búsqueda de un motivo o patrón en particular, genera su técnica correspondiente. Es desde este punto de vista que se entiende la relación entre arte y técnica que ya habíamos mencionado con anterioridad. El textil o revestimiento en este caso,

como superficie conclusa, vienen a *traer adelante*, la unidad de ambas.

Como ya había mencionado, las investigaciones de Semper se basan en los textiles producidos por culturas occidentales y orientales tempranas, y su correspondiente traspaso a través de los motivos a la arquitectura. Sin embargo, consta a partir de sus trabajos, que en relación a los textiles, cabe la posibilidad de entender la arquitectura de manera transversal. De alguna forma, la mayoría de las culturas del mundo, por no decir todas, han desarrollado el arte textil. Lo que aquí permite y exige, a partir de esta base o suelo común, que entren en la conversación los textiles precolombinos.

3.3.- *Las Lamas domésticas*

En el universo de lo tejido, o *düwen* en mapudungun, se pueden encontrar dentro de los enseres, o dominio de los artefactos tejidos para la casa, *las lamas*. Las lamas se refieren a las alfombras en general. Según el *cuadro de etnotaxonomía de los textiles mapuches*, que aparece en el libro “Arte Textil Mapuche” de Pedro Mege Rosso, se clasifican en seis tipos. La *pichilama* o alfombra pequeña decorada con motivos de cualquiera de las otras, la *Poñülama*, alfombra decorada con “papitas”, la *Külawechunlama*, alfombra decorada con triángulos, la *Wänglenlama*, alfombra decorada con estrellas, la *Wallipuelama*, alfombra decorada con “rodajas de espuela girando y la *Lama Mnemotécnica*, nombre que ha utilizado el autor para denominar aquella alfombra almacenadora de información.

Los símbolos o motivos que se tejen, son por lo general, representativos, de la persona que los porta. Idea sobre la cual ahondaremos más adelante. Las lamas o alfombras en tanto, no pertenecen a alguien en particular, “... *“pertenece” a la ruka –casa-.*” Escribe Mege Rosso en el libro citado. “*Es de todos, y al ser de todos –hombres, mujeres, niños, solteros, casados, suegros, primos, etc.-, puede expresarlo todo.*” Prosigue el autor.

Encontramos entonces, una de las primeras características que diferencia dentro de los tejidos las vestimentas, de los textiles que visten o revisten la casa, la *ruka* en este caso. En tanto los primeros “hablan” en relación a quien los viste, las lamas abordan temas

genéricos, que si bien en algunos casos se puede referir a alguien en particular, el significado debe permanecer despersonificado, como un conocimiento general. El autor se refiere además que la lama, “... parece almacenar un “conocimiento universal”...”, o bien, “*almacena conocimiento social, posible de ser compartido por todos los miembros de la cultura.*”.

Es interesante notar este carácter del suelo, revestido que aloja sin confrontación a todo aquel que se pose encima. Pedro Mege Rosso escribe al respecto; “*Tal vez, el que “todos” se puedan parar o sentar sobre un lama y la observen sin ningún tipo de aprensión, la hace simbólicamente eficiente para el tipo de conocimiento que contienen sus representaciones.*”. Las lamas sirven también como un método de “escritura”, sobre todo de aquellos tópicos que deben prevalecer presentes en el hogar, sin ser olvidados. Con respecto a aquello, encontramos una descripción de una *lama mnemotécnica*, que como ya se había acotado, se refiere dentro del cuadro de etnotaxonomía mapuche, a aquellas que almacenan información. Este caso particular se refiere a una alfombra, que contiene una verdadera receta médica, en donde líneas paralelas representan al tierra, que sustentan una planta, con hojas en forma de corazones. Se refiere a ella, como una representación de la planta del *chilko*, que está relacionada a curar enfermedades circulatorias del corazón, el color rojo se referiría a la sangre.

Si bien a partir de las lamas que nos llegan a través de la cultura mapuche, hemos podido entenderlas vistiendo y abrigando el espacio doméstico como un suelo común, también es posible entenderlas en relación a las culturas transhumantes y nómadas como la posibilidad de un espacio doméstico en sí mismo, que al portarlo, se extiende a un espacio geográfico. Ya en el presente capítulo, “Pavimento”, que se presenta en relación al revestimiento del suelo, habíamos repasado algunas ideas de alcance territorial. Los siguientes párrafos darán cuenta, a través de las confecciones textiles, de esta superposición del espacio doméstico y el espacio geográfico, a través del revestimiento de la Tierra.

Es interesante notar las relaciones que existen entre el *espacio textil* y el *espacio agrícola* a través del uso del lenguaje en el mun-

do precolombino. En un sugerente texto de Lindsey Crickmay denominado “Adentro y afuera y alrededor: Género y metáfora en la demarcación del espacio textil” se estudian; “...*términos citados en vocabularios tempranos de aymara y quechua que nombran bordes de tejidos...*” según palabras de la misma autora. El ensayo forma parte de un compendio de ensayos realizado por Denise Y. Arnold, en un libro extenso de dos tomos que se denomina “Más allá del silencio, las fronteras de género en los Andes” cuyo primer tomo, en donde aparece el ensayo citado lleva por nombre “Parentesco y género en los Andes”.

Bastante se ha escrito con respecto a la palabra *pampa*, bien es sabido que hace referencia a la naturaleza salvaje, a un espacio sin límites. En los textiles en tanto se ha utilizado para describir las zonas o áreas que permanecen sin decorar. El texto de Crickmay, hace referencia además a los léxicos tempranos, los que indican con respecto a la palabra *pampa* que; “...*puede ser tanto un espacio cerrado como uno que encierra.*” Además acota que en las llicllas, o mantas que se tejen actualmente en Bolívar, se utiliza el vocablo para describir; “...*tanto la base del tejido como las listas anchas del tejido llano, tienen una raya angosta del mismo color que el “terreno”, también llamado pampa, al lado del orillo de la trama.*”

El texto de Crickmay, aborda en varios pasajes la dualidad interior y exterior, que ya venía dado en el título (Adentro, Afuera y Alrededor), así como también la relación entre el espacio textil y el espacio agrícola. Uno de los ejemplos que utiliza además de *pampa*, es el término aymara *churu*. Este se refiere a un surco ancho o camellón que es utilizado para sembrar papa, sin embargo hoy se utiliza para nombrar una lista ancha en un tejido. Para el surco angosto en tanto, se utiliza el vocablo *uma*, o agua, que podía utilizarse en la agricultura para el riego. Las listas angostas, se entiende como “arroyos de la montaña” o bien “acequias”, según el texto citado, que para este caso se refiere a expresiones Qaqachaka (aymarahablante) y Macha (quechuahablante).

En una nota que acota sobre la palabra *pampa*, se puede leer que el término aymara *ppampatha*, quiere decir “*cubrir con mucha ropa, o tierra*” y el término quechua *panpacuni*; que literalmente

significa “*cubrirse con tierra*”, haría referencia además a “*disfrazarse o embocarse*”. Con respecto a aquello escribe Lindsey Crickmay; “*La asociación entre espacio textil y agrícola se extiende al uso que se da a tal espacio, envuelto en un textil, o una de sus listas anchas, pampa, y envuelto o cubierto por la tierra, pampa: tanto la tierra como la tela son vistas como fértiles y nutrientes.*”

Una de las hipótesis de la autora, es dar cuenta que dentro de los términos que estudia y que designan bordes de los tejidos, éstos contienen en sí mismos tanto elementos masculinos como femeninos. Se remite a la fertilidad femenina en relación a -la tierra-, como fertilidad potencial, en tanto a la fertilidad masculina como influencia motivadora –rompiendo la tierra, arando, regando-. Dentro de la clasificación que establece de bordes, los hay de tres tipos. El primero se refiere a un ribete en forma de tubo, “*...que es tejido mientras se lo coloca en la tela para ribetear,*”, el segundo se refiere a una cinta estrecha, “*tejida separadamente*” y al tercera se refiere a los sobrecosidos.

El primer par de términos que estudia, se refiere a *Cumpa* y *Q[q]uilli*, o en términos generales, *granizo y sangre*. En el espacio textil se refieren a remates de prendas de vestir, en el cual *cumpatha* significaría literalmente “hacer orilla”. La palabra *cumpa*, entre otras acepciones, de una variedad de fuentes y estudios de otros autores, resalta en relación al trueno, el rayo o el granizo. Pero también a una herramienta de piedra, que en agricultura sirve para romper la tierra, haciéndola fértil y permitiendo las condiciones para la siembra. *Q[q]uilli* en tanto, no sólo se refiere al borde o ribete de una prenda de vestir de mujer, “*...sino además a los listones anchos qquilli qquilli, que se encuentran dentro de esos límites.*” Además asocia metafóricamente el término a entenderlo como un matriz; “*Esto sugiere que no sólo el surco ancho y nutriente, qquilla, sino también qquisma: “madre de la mujer” o “matriz” (GH:310) deben ser considerados como parte del mismo campo semántico.*” Sin embargo, la palabra *q[q]uilli*, no sólo hace referencia a lo femenino, sino también a lo masculino. Se refiere al quechua, en donde el término es definido

Nota: (GH) es la abreviación utilizada para referirse a los trabajos de González Holguín (1608).

como; “...*la vida principal del techo con su aguilonos que, juntos, “cosen” los cuartos de una casa (GH: 308). Así, el concepto de “techo” incluye los cuartos que el techo encierra y el espacio dentro de esos cuartos.*”. La ambigüedad de los términos se presentan según la autora como una totalidad, en que en este caso, la viga, haciendo alusión a una imagen masculina, complementa; “...*la centralidad femenina como el piso de la casa o matriz.*”. Es interesante notar la acepción que introduce además a partir del término, *qquilla* en relación a una cicatriz, ya que si bien hasta el momento se ha entendido en relación a un surco ancho, o bien un orillo, es también un intermedio, que permite reconciliar ambos lados de una herida de un techo, o en un textil.

Los otros pares de términos, que se podrán encontrar desarrollados en el texto citado de Lindsey Crickmay, se refieren a *Llau y kau*, o bordes femeninos y masculinos que envuelven. Y *Poli y killpa* [k'illpa] como los orillos de urdimbre y trama. para su desarrollo (GH) es la abreviación utilizada para referirse a los trabajos de González Holguín (1608).

El texto precedente nos permite enlazar de alguna manera, lo expuesto en relación al suelo y el piso en la primera parte de este capítulo, a través del espacio agrícola al espacio textil. Ya desde el lenguaje se establecen algunas relaciones que evidencian la correspondencia entre ambos. Sin embargo es en esta relación que además de todas las ambigüedades, o mejor dicho la ambivalencia de los términos, se ha entendido el espacio de lo doméstico, que ya venía expuesto a partir de las lamas, en relación a su complemento que en términos generales, es el techo.

IV. Firmamento

*“La noche cobra forma de lámpara
Dan vueltas las altas estrellas afanadas como mariposas aturcidas
Flamea del viento nocturno mi carpa vagabunda
Quiere referir el aviso*

Aquí duerme un gitano”

El Aventurero de Saba (extracto)
Humberto Diaz-Casanueva

4.1 Constelaciones y nubes, bóvedas y móviles

Cuando aquellos antiguos se decidieron a nombrar las estrellas, a unir puntos y formar figuras, se percataron que en el firmamento aparente existían algunos astros peregrinos, que obedecían otros ciclos al de los días y las noches, que no se dejaban fijar en constelación alguna, que no se asentaban; fueron entonces nombrados los astros errantes, *asteres planetai*, los planetas.

Erradumbre que el tiempo, con la identificación de los ciclos, permitió nombrar, medir y abarcar; completar en el espectro de lo sideral, que se deja ver, observar noche tras noche, y por supuesto también; *representar*. El planeta Mercurio grafica el ejemplo, que siendo quien más rápidamente iba y volvía, pasó de ser un mero errante, al mensajero de los dioses, Hermes, nombre que también recibe debido a su proximidad al sol.

La definición tradicional de firmamento como “bóveda celeste”, pone en evidencia la relación de las cualidades arquitectónicas en referencia al mundo a través del acto de nombrar. Cabe recalcar, que a partir del conocimiento y representación del firmamento, se le permitió al Hombre navegar por aguas inciertas, explorar más allá de sus fronteras, ya que fueran donde fueran, siempre estaban al interior de la bóveda, que además de compañía y orientación, usada como sistema de navegación, se entiende como el techo del mundo que le es común a todos los lugares y seres, que todo lo cubre, todo lo rodea. Aparece el sentido de interioridad, de sentirse parte.

Juan Borchers escribe sin embargo, en su ensayo “Hipéropolis”, que se refiere a una ciudad saturada de lenguajes corrompidos lo siguiente; *“Hay que incendiar a HIPERPOLIS... Hay que quemarse entero si uno quiere al fin ser libre y volver a mirar el firmamento con sus estrellas y sus planetas brillantes... y mirar las nubes formarse y transformarse; si busca la sombra rumorosa de los bosques, en fin vivir la naturaleza entera y ser un trozo viviente de ella. Un cuerpo en llamas, un cerebro de oro que le devuelva a los números su sacral significado, su sentido profundo, su aptitud de poesía y ensueño.”*

Gastón Bachelard, que ya se había pronunciado con respecto a la importancia de la imaginación, se estremece con respecto

a las constelaciones. Reniega profundamente de líneas y diagramas que uniendo astros que en realidad son extraños entre sí, parecieran aliviar la memoria en el conocimiento en vez de estimular la ensoñación constelante. Con respecto al cielo se pregunta en el capítulo “Las Constelaciones” de su libro “El Aire y los Sueños”: “¿Por qué se le ha convertido en sabios manuscritos, por qué han sustituido el cielo de la noche por el cielo de los libros? ¿Hay tantos sueños en el cielo que la poesía, a la que estorban las viejas palabras, no han podido nombrar!” Unas páginas más adelante agrega una de las pocas definiciones directas que hace sobre poesía: “La poesía no es una tradición, es un sueño primitivo, es el despertar de las imágenes primeras.” Ofuscado en tanto por los más antiguos que nombraron excesivamente el mundo, con la ensoñación restringida, incapaz de despertar imágenes de infancia propias, sufre noche tras noche la repetición ajena, que niega sin satisfacer, su apetito de ensoñación. Como cualquiera que conozca al menos una constelación, se verá imposibilitado en el amanecer de las estrellas, de evadir lo ya conocido. En un cielo que plagado de luces de orientación, pareciera cegar más que iluminar la imaginación. En el mismo capítulo agrega: “No se nos dio el cielo estrellado para conocer, sino para soñar”. Así como el sentido de un castillo de arena es que se lo lleve la marea, el fin del cielo estrellado, es el día, que se lleva los sueños transformados en recuerdos que construyen nuevamente castillos de arena, a la espera de nuevas mareas y noches, de cielos estrellados que se desplieguen como posibilidad infinita, de volver a comenzar el mundo todas las noches, como *las Mil y una Noches* dispuestas al ensueño. “¿Cómo se ensancha la vida cuando los sueños se desposan!” A lo que se podría agregar del mismo Bachelard, ya no en el capítulo “Constelaciones” sino en “Del sótano a la guardilla” en la “Poética del Espacio”; “Parece que en esas imágenes las estrellas del cielo vienen a habitar la Tierra. Las casas de los hombres forman constelaciones sobre la Tierra.”

Volviendo al capítulo de “Constelaciones”, el firmamento aparece como arquitectura pasajera, como una confección de la ensoñación que fija la noche constelando nudos de cera, que el sol del alba se encarga de derretir, de hacer desvanecer. Paso lento, solemne, como una cúpula que rota silenciosamente midiendo la transición

nocturna. “...una especie de absoluto de la lentitud...El cielo estrellado es el más lento de los móviles naturales.” Sigue Bachelard. La gravedad de la noche que se acuesta, transitando hacia la levedad del día que se yergue. “El ser soñando en la noche serena encuentra el maravilloso tejido del tiempo que reposa.”

Y si durante la noche, nos encontramos con el *cielo tejido* que cobija, el alba revela la silueta de la cordillera desnuda, que se recorta contra la profundidad del *cielo transparente* del día. Un cielo azul, que pareciera sin tener contornos, ser el fondo absoluto, “...un cielo azul sin resistencia; sueñan juntos en una materia infinita que contiene el color en su volumen, pero sin poder encerrarse nunca...” Prosigue Gaston Bachelard, en el capítulo “El Cielo Azul” del libro “El Aire y los Sueños”. Como un soporte tan profundo, tan espeso y claro a la vez, que la ensoñación podría escarbar a gusto, la historia del universo entero en él, sin jamás llegar ni a su fin ni a su origen.

Una nube se asoma, ahora es ella quien aparentemente amorfa, se deja contornear por la profundidad del cielo azul convirtiéndose en paisaje. Pero tanto la nube como el soñador van a la deriva, maravillándose ante el devenir de las circunstancias que circunscriben formas que traspasan. Nunca hay dos nubes idénticas, ni una que se mantenga imperecedera. “Si el zoomorfismo de la noche es estable en las constelaciones, el zoomorfismo del día está en constante transformación en la nube.” Comenta Bachelard en el capítulo “Las Nubes” del libro ya citado, que lleva por nombre completo “El Aire y los Sueños; Ensayo sobre la imaginación del movimiento”.

Sin ánimos de categorizar las nubes, ni tampoco de nombrarlas, menos aún de nublar las ensoñaciones de otros, tarea que para bien o para mal, algunos ya se han encargado. Me gustaría avocarme a su cualidad de *tamiz*. Si bien son varios los mitos, cuentos y poesías, que estudia Bachelard con respecto a las hilanderas que devanan y tejen las nubes, pareciera que su confección alberga un anhelo. “...la esperanza de la hilandera soñadora es llegar a tejer tan finamente como las nubes que suavizan y tamizan la luz del cielo.” Comenta Bachelard acerca del cuento de George Sand “La hilandera de nube”.

Las nubes parecieran jugar, al igual que los niños que les dan forma, a *encubrir y descubrir* tanto el mundo como el cielo. A

ocultar y revelar el sol, cuyos rayos se delatan únicamente cuando se cuelean. Ya sea una nube solitaria y pasajera, o bien un manto que se prolonga y se recoge, queda a la imaginación, si tanta agua en suspensión, es como cualidad arquitectónica, una alfombra voladora que se pisa o un tejado peregrino sin fundamento. Porque se pisa su sombra al andar cubierto. A diferencia del firmamento, en las nubes se puede estar bajo, sobre o en ellas. Las nubes aparecen como un intermedio, como un *tamiz inestable* entre el cielo azul y la tierra, que *espacia y constriñe* su trama constantemente para mantenerse flotando. Como una arquitectura ligera que reacciona ante las inclemencias del tiempo, abrigando y desabrigando, apareciendo y desapareciendo, permeando e impermeabilizando. Como un techo plano que cae curvándose hasta el suelo cuando se precipita, y un suelo, una llanura que se yergue alada hasta el cielo cuando solea.

Juan Borchers, muy interesado también en representar a través de dibujos la *muda de las nubes*, como se podrá ver en una reciente publicación que recopila seis de sus diarios, denominada "D7", ofrece una interesante frase con respecto a una arquitectura concebida desde el cielo, anotando en su diario; "*Entre techo y pared puede no haber diferencia esencial (iglús, carpas, rucas, bóvedas, etc...)*." Haciendo referencia a la forma de los techos en relación a la de la copa de los árboles y de los cerros, que dibujados como código, encuentran una composición *distinta y característica*, como una silueta que se recorta íntegra contra el cielo, arquitecturas de techos que son paredes y paredes que son techos a la vez. Borchers desarrolla un análisis para *recoger y reconocer* en el paisaje, formas características para así reducirlas a complejos simplificados y bien contrastados. Cabe recalcar la importancia que adquieren la asociación de líneas base, la línea del horizonte y los perfiles en sus dibujos y apuntes. Sobre todo en relación a las formas del suelo y el cielo, que son distintas entre sí. Juan Borchers contiene sin embargo, universos propios que pocas veces comprendo. Su razón de aparecer aquí, no consiste en escudriñar sus diarios, ni menos intentar esbozar alguna teoría, que por lo demás me parecería injusto. Sucede más bien, por la aparición de lo que se ha llamado geoarquitecturas y además agradecer la belleza de encontrar en una puesta de sol; un templo. Por tomarse

el tiempo de viajar, denotar arquitectura en las nubes, en las hojas y en las piedras, en los frutos y sus árboles, en las manos, en las orejas, los rostros y los pies, en los cuerpos, en las llamas y en los ojos y en la luna, en las estrellas y en los montes, en las ramas y sus sonidos.

A diferencia de la investigación sobre la imaginación del movimiento aéreo que realiza Gaston Bachelard analizando las imágenes primitivas en los poetas, entre las cuales se encuentran siguiendo el orden de los capítulos de su libro “El Aire y los Sueños”; “El Cielo Azul”, “Las Constelaciones”, “Las Nubes”, “La Nebulosa”, “El Árbol Aéreo” y “El Viento”, Juan Borchers, que repara en varios aspectos sobre las mismas imágenes, desarrolla en torno a ellas un pensamiento arquitectónico, acompañado del dibujo como representación pensante. Algo encuentra en las lejanías, en las siluetas que distantes se hacen aprehensibles, cuando se definen sus contornos. El registro pasa a ser primordial, se puede entender la simplicidad de sus trazos también a partir de lo rápida y representativas que tienen que ser sus observaciones a la vez, se podrán encontrar una serie de dibujos que presentan las nubes con diferencias de segundos que grafican sus transformaciones, o bien atardeceres más prolongados que en intervalos de a cada minuto, dibujan colores, relaciones y formas de manera precisa. Es en la observación de un sistema de notación, que se producen los descubrimientos con respecto a la arquitectura. Es en el hecho de preguntarse como y cada cuanto medir y representar el mundo, que se producen las relaciones entre geografía, geometría y morfología.

Y si bien Borchers se encuentra con la arquitectura en su particular registro del mundo, en los detalles de una pequeña piedra, hasta en el movimiento de los cuerpos celestes. También es posible encontrarse con el mundo en el particular registro de la arquitectura. Quién haya seguido este relato acompañado de las imágenes, habrá notado que la conversación suscitada, encuentra asidero en arquitecturas que constan del techo como elemento que contiene una obra arquitectónica en su conjunto. Los cielos tejidos, los cielos pintados, los tamices y los móviles, encuentran expresión y soporte en bóvedas y capillas, en toldos y carpas, parrones y sombreaderos, en los trabajos de Kiesler y Calder.

Retomando brevemente las palabras de Gottfried Semper, encuentra en las cubiertas, más bien en todo lo cubierto, rodeado o protegido, una expresión de unidad (§.8.), de pertenencia a algo común, al mismo cuerpo. Afirma además, *que su utilización es incluso anterior al desarrollo del lenguaje*. Así, el techo, es un elemento arquitectónico, que ha configurado a través de la historia, el sentir de una expresión, de una necesidad, de un instinto de protección, de cubrirse, de vestirse.

Adolf Loos, que ya había aparecido en referencia a Semper, agrega al comienzo del capítulo “El Principio del Revestimiento” del título “V. Arquitectura” de su libro “Ornamento y Delito”; *“El techo es el elemento arquitectónico más antiguo. En un principio constaba de pieles o tejidos.”*

Si bien los párrafos precedentes, han ahondado en relación, al cielo, las bóvedas y las constelaciones. Es interesante notar como encuentran correspondencia en las cubiertas primitivas.

4.2 El toldo tehuelche

El pueblo tehuelche o aónikenk, alberga un mito cosmogónico concebido de alguna manera, desde el cielo, el llanto de Kooch. Kooch, era un ser poderoso e invisible, que deambulaba solitario por las tinieblas. Sintiendo solo, derramó tantas lágrimas que se formó el mar. Después del llanto vino el suspiro, del cual se precipitó el viento que disipó las tinieblas. Kooch, cuyo tamaño era inconmensurable, alzó la mano. Contra algo dio, que saltó un chispa, que siguiendo el movimiento del brazo, cortó el cielo en dos y se esparció la luz. Las nubes, llevadas por el viento, a veces chocaban entre sí, y derramaban sus propias lágrimas, y caí la lluvia. Luego levantó un manto de tierra sobre el mar, una isla. La lluvia creó en ella lagos, a los que llegaron los peces y las plantas de los cuales comieron los primeros animales. Pero el sol que iba y venía, dejaba la noche en oscuridad, por lo que Kooch, también rasgó el cielo de nocturno y aparecieron la luna y las estrellas. “El llanto de Kooch. Mitología tehuelche” se puede encontrar de manera completa e ilustrada en una reciente publicación de la editorial Quilombo, que además es

parte de una serie llamada Cosmogonías, a cargo de Diego Artigas, Paula Espinoza, y Sebastián Esquivel, con ilustraciones de María de los Ángeles Vergara.

En cuanto a la morfología de la vivienda a tehuelche, que será abordado en los párrafos siguientes, la bibliografía corresponde principalmente al texto de Rodolfo Casamiquela denominado; “Temas patagónicos de interés arqueológico: VI. Análisis etnográfico de la morfología del toldo tehuelche y sus derivaciones etnológicas (hacia una ‘retroetnología’)” publicado en la revista “Intersecciones de Antropología”, de la facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del centro de la Provincia de Buenos Aires el año 2000. Remito al texto además, ya que cuenta con una extensa recopilación de relatos de exploradores y cronistas que mantuvieron contacto con comunidades tehuelches en épocas tempranas. Además presenta una interesante relación con el toldo pampeano, las viviendas pehuelches, onas, yamana y alcalufe.

A diferencia de mucha de las culturas, cuyas viviendas eran circulares o bien cónicas. O en su defecto se organizaban en círculo alrededor de un espacio común. Los toldos tehuelche, se disponía invariablemente en hileras, ubicando su frente hacia el este. Concebían de alguna manera, una orientación astronómica. Algunas fuentes indican además, que el toldo tehuelche es quizás una derivación de los paravientos que eran utilizados en la Patagonia, lo que podría indicar la orientación. El autor con respecto a este punto, no descarta sin embargo su coexistencia, de la cual escribe cuatro posibles hipótesis, en que éste último podría ser una variante estacional o cultural del toldo tehuelche, una versión decadente del mismo, podría tratarse también de una forma genéticamente anterior a él, o bien ser una forma independiente.

El modelo que acepta Casamiquela como primario, en cuanto a la vivienda tehuelche, y que además podría dar indicios de su relación con los paravientos, es el modelo cupuliforme. Este era conformado por; “...dos mitades simétricas que se encajaban en un plano ideal, de sentido grosso modo Norte-Sur...” escribe Casamiquela ya en el comienzo del texto citado, a lo que acota que es a partir de éste modelo, que habrían derivado el otros, que identifica

como “simétrico atenuado”, que se refiere a cuando una la cubierta o hemitoldo anterior, es decir la mitad oriente, se ve reducida. La imagen convencional que nos llega del toldo tehuelche, como aquél que por su parte frontal se encuentra totalmente abierto, correspondería a este hemitoldo, que sin embargo, haría referencia, según el autor, al modelo cupuliforme. El trabajo de Casamiquela compara los relatos, o descripciones de distintos cronistas y los va acotando unos en relación a los otros. A través de él nos llegan entonces una serie de trabajos de otros autores, el primero en aparecer se refiere a un texto de Montandon del año 1934 denominado “L’ologénése culturelle. Triaté d’Ethnologie cycloculturelle et d’ergologie systematique” publicado en París, del cual aquí reproduzco una parte.

“Es una gran tienda, hecha de 40 ó 50 pieles de guanaco (o de caballos), que descansan sobre tres hileras de estacas; pieles suplementarias que cuelgan verticalmente operan como divisiones interiores en esta gran tienda en que se alojan muchísimas familias. Pero lo que caracteriza es que está siempre grandemente abierta por delante;...”

El siguiente relato en aparecer, se refiere a una descripción que hace Canals Frau en el libro; “Las poblaciones indígenas de la Argentina. Su origen. Su pasado. Su presente.” En el año 1953, del cual a su vez reproduzco un extracto:

“Consistía en el portátil toldo pampeano, cuyos elementos constructivos llevaban siempre consigo. Las mujeres lo erigían con suma facilidad, hincando en el suelo unos palos que disponían rectangularmente, y que terminaban en horquetas, y sobre ellos descansaban otros palos a manera de travesaños. Luego, sobre esta sencilla armazón se ponía una cubierta de cuero compuesta por una serie de pieles cosidas con tendones, y que en los últimos siglos eran generalmente de yegua; el pelo quedaba a la parte de arriba.”

El tercer relato corresponde Palavecino, en un libro escrito en el año 1930 denominado “Tipos de vivienda usada por los abo-

rígenes sudamericanos”, y describe de alguna manera, lo que para el autor, se entiende como el modelo simétrico atenuado, y el hemitoldo solo. Relato del cual al igual que los anteriores, podremos leer un extracto para lograr ir conformándose una imagen:

“La entrada permanece abierta en verano y se cierra en invierno con una cortina de cuero o con una mampara cóncava también de cuero, semejante a un toldo pero de menos fondo... Otro tipo de armazón más difundido (sic) –agrega– consistía en postes plantados en el suelo en filas paralelas con la misma gradación de altura que el modelo anterior, pero constituida cada una de ellas por postes de altura decreciente desde el centro hacia los lados. Una vez colocada la cubierta, el toldo asume la forma de un horno...”

Cabe recalcar que la nomenclatura utilizada por Casamiquela, comenzando por la cupuliforme, se refiere ya desde su nombre a la idea de una cúpula. Ésta era concebida de alguna manera por dos hemitoldos o cubiertas simétricos que coincidían por el plano más alto o por los frentes. Esto permitía que una vez unidos los dos espacios simétricos, la cubierta formara un espacio que circular o una semiesfera ideal. En la juntura además, cuyo ajuste no era perfecto, permitía que por ahí escapara el humo de las hogueras que se ubicaban al centro. En este caso el acceso, no es frontal, sino que daba la opción de tener dos accesos laterales o por los costados. Casamiquela describe en este caso dos planos de simetría. Uno se refiere al establecido en la juntura de las dos cubiertas, cuya orientación correspondería a la dirección Norte-Sur, y el segundo una perpendicular a él, que se orientaba de manera antero-posterior en dirección Este-Oeste. El modelo “simétrico atenuado” en tanto, se refiere a cuando la cubierta anterior, o en este caso ya contracubierta, se reduce en tamaño y pierde profundidad, por lo que la estructura total, ya no representa la semiesfera ideal. El modelo cupuliforme incompleto en tanto, se refiere a cuando directamente, la contracubierta desaparece. En este caso el acceso se puede entender de manera frontal, y la abertura queda delimitada por la línea de palos de mayor tamaño. Esta última imagen, de solo un hemitoldo sin contracubierta, es

la idea, según Casamiquela, que nos llega del “horno” descrito por Palavecino. Cabe recalcar además, que los pies de los dormitorios, que eran separados por cueros pintados que colgaban del techo, se encontraban hacia el oeste. Mientras el acceso, boca o entrada hacia el este. Variadas son las fuentes que hacen referencia a distinciones entre los toldos de invierno y de verano, como estructuras más o menos ligeras, así como también podría corresponder a la manera de armar el toldo, agregando o quitando cubiertas, sin embargo, la diferencia no queda clara del todo.

El trabajo de Casamiquela, ahonda además en la evolución del toldo tehuelche, o bien su derivación en otras expresiones más tardías como el toldo pampeano, que lentamente fueron abandonando la imagen de una semiesfera ideal, optando por plantas rectangulares, así como también la cubierta se disoció como una unidad, y aparecieron las cubiertas laterales y el techo como estructuras separadas. El cambio sucesivo de la morfología del toldo, se explica además según el autor como la suposición de un “...cambio cultural drástico, de naturaleza espiritual, cosmovisional propiamente; en suma otro mundo cultural, otra etnia (o etnias).” Con respecto a este punto hace referencia a los trabajos de Mircea Eliade, y cita un extracto del libro “Tratado de historia de las religiones” de 1975, del cual una parte reproduciré a continuación, sobre todo en relación a la lluvia y el viento, o las lágrimas y el suspiro en el llanto de Kooch que se podía leer algo al principio, así como también en relación a lo correspondiente con los árboles que aparecerá en el siguiente capítulo:

“La cosmogonía es el ejemplar tipo de todas las construcciones. Cada ciudad, cada casa nueva que se construye, es imitar una vez más y en cierto sentido repetir, la Creación del Mundo... De la misma manera en que la ciudad es siempre un imago mundi, la casa es un microcosmos. El umbral separa los dos espacios; el hogar es asimilado al centro del mundo. El poste central de la habitación de los pueblo primitivos... es asimilada al Eje cósmico.”

Es a partir de este punto, que el trabajo de Casamiquela se avoca a los ya mencionados, toldos pehuenches, chozas y paravien-

tos onas, yamana y alacalufe, en las que además trasciende también la idea del abrigo. Es sobre esta última que quisiera ahondar en los siguientes párrafos. Ya desde los relatos anteriores, se asoma el hecho de que las cubiertas tehuelches, el *pelo del animal queda hacia afuera*, a lo que en algunos casos se acota, que permitía que el agua de la lluvia corriera de mejor manera actuando como impermeable.

Con respecto a la vestimenta en tanto, que eran hechas de las mismas pieles, *el pelo quedaba hacia adentro*, abrigando, y el cuero hacia afuera. En ambos casos, tanto con respecto a la superficie de cuero que quedaba hacia el interior de los toldos y sus “paredes” divisorias que colgaban del techo compartimentando el interior que también eran de cuero, así como también a las “capas” que usaban para cubrir o vestir el cuerpo, el lado del cuero era pintado. Quisiera enfatizar en esta diferencia de la dirección de los pelos, que es coincidente en entre una diferencia fundamental entre los abrigos, es decir la arquitectura y la vestimenta.

4.3 Las capas tehuelches

La bibliografía de los siguientes párrafos, corresponde a Sergio Caviglia y su texto “El arte de las mujeres Aónik’enk y Gününa Küna – Kay Guaj’enk o Kay Gütrruj (Las Capas Pintadas) –”. Aparecido en la revista “Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXVII, (2002) 2003. Buenos Aires.”

La vida terrestre, estaba al parecer siempre asociada con la vida celeste para los tehuelches o Aónik’enk. Al nacer un niño o una niña, nacía con él o ella su estrella, que se posicionaba en el firmamento, y para cuando éste ser moría, se desvanecía como una estrella fugaz. “*Del mismo modo al nacer, el niño o niña es envuelto en un cuero de guanaco y se le impone el nombre y su canción sobre un cuero pintado, al morir el Tehuelche es envuelto en una capa pintada.*” Escribe Sergio Caviglia en relación a lo precedente, ahondando en los trabajos de Alejandra Siffredi en “Hierofanías y Concepciones Mítico Religiosas de los Tehuelches Meridionales”.

Es interesante notar la relación que existe entre culturas nómadas con respecto a la importancia de lo celeste cuando está

fuertemente arraigado en sus tradiciones. Ya al principio de este capítulo el poema de Humberto Díaz-Casanueva daba cuenta de aquello, y posteriormente a través de Bachelard, el firmamento apareció como un “móvil natural” y la arquitectura metafóricamente como una confección de la noche, de la ensoñación, constelada con nudos de cera que el sol del alba se encargaba de derretir. Situación que ya refería a esta condición pasajera. En los tehuelches en tanto, a través de Kooch, el mundo había sido concebido cósmicamente a través de los elementos celestes, así como también de la lluvia y el viento que se precipitaban desde los cielos, y que de alguna manera dieron forma a la vivienda tehuelche, ya sea aludiendo a la primera estructura cupuliforme, en que el techo o cubierta no se diferenciaba de las cubiertas laterales, ya que se presentaba como unidad, que por asociación se podría comparar con la bóveda celeste, sobretodo tomando en cuenta lo escrito por Mircea Eliade, que identifica en la casa una recreación o imitación del cosmos, en un microcosmos. Y el viento, manifestado como el suspiro de Kooch, podría dar indicio de la orientación de los toldos, orientación que a su vez, se ve reflejada en el cielo o los puntos cardinales, en las salidas y puestas de sol.

Volviendo a las capas o vestimentas, el texto hace referencia a dos en especial que eran utilizadas en un sentido cosmogónico. Primero están las hechas a partir de pieles de guanacos, que eran las más convencionales y de uso diario. A diferencia de los toldos en que las pieles correspondían a guanacos adultos, en la vestimenta, los cueros eran extraídos de guanacos de a lo más dos meses de edad, otros en tanto se refieren a que éstos a lo más tenían ocho días de vida cuando eran cazados, en algunos casos incluso se hace referencia a la utilización de pieles correspondientes a guanacos no-natos, en que se daba muerte a la madre preñada pocos días antes de que su hijo naciera. Caviglia además, hace referencia a que en algunos casos, los cueros podrían corresponder a zorros, pumas o gato monteses entre otros. El segundo tipo de pieles que eran utilizados, corresponderían a la de los caballos, éstas eran utilizadas mediante un rito funerario para envolver el cadáver. *“El caballo tiene que ver especialmente con los tránsitos o pasajes y el camino posterior en la otra vida.”* En el texto de Caviglia se pueden encontrar una serie de relatos con respecto a ritos funerarios, por lo que

remito a él. En el presente seminario, la relación entre las mantas, o la vestimenta de los muertos será abordado en el capítulo dedicado a las momias Chinchorro.

Las capas usadas como vestimenta en vida en tanto, requerían de una verdadera confección. A diferencia de la mayoría de los textiles, que son tejidos en un telar, las capas correspondían a un trabajo de cortar, curtir y raspar el cuero, que luego era cosido con finos hilos de tendones de avestruz o la espina dorsal de los animales. Los nervios se masticaban para separar las fibras que posteriormente eran hiladas. El trabajo de la costura era muy meticuloso, la manta no debía revelar que ésta era cosida. La capa en tanto que correspondía a varios cueros de guanacos bebés, eran ensambladas partir de estos fragmentos, el autor se refiere en este caso a un trabajo de patchwork, como lo entenderíamos hoy en día. A lo que además acota en sus conclusiones; *“Cada mujer aporta ‘una pieza’ y entre todas logran ensamblar y componer la totalidad de la capa pintada. Estas capas que son todas diferentes, pues están hechas para cada persona, cada familia, cada grupo, generan simultáneamente vínculos de pertenencia e identidad.”*

La cita anterior revela algunas perspectivas importantes. En primer lugar, da cuenta del rol femenino en relación no sólo, a erigir el toldo o vivienda como lo habíamos visto a través de un relato extraído de la bibliografía anterior, sino también en la confección de la vestimenta. Esta premisa es de alguna manera transversal a los tejidos precolombinos. A su vez da cuenta de una manera particular de erigir la confección. Una capa o abrigo no era confeccionada sólo por una persona, sino que una vez cazados los guanacos, y marcados, cortados y raspados los cueros, por la “capera”, que en algunos relatos aparece en relación a la “abuela” de la tribu que ocupaba el toldo más grande, éstas se repartían entre las costureras, en que cada una en su “toldito”, sobaban y pintaban el cuero, mientras cantaban. Los niños en tanto, mirando a sus madres, aprendían la técnica y medio en juego, recortaban y pintaban un cuerito en la tierra. Es interesante notar en la cita anterior, en que cada mujer aportaba “una pieza”. De alguna manera la palabra tiene una doble connotación, ya que a medida que cada costurera aportaba una parte de la capa, o pieza del

total, éstas a su vez eran concebidas dentro de cada pieza o toldito a la cual pertenecía la mujer. La metáfora, refiera quizás, a que de alguna manera para la confección de cada capa o vestimenta, en tanto cada mujer aportaba una parte, se veía reflejada también las distintas familias, o toldos que conformaban la comunidad.

Los motivos o símbolos no se representaban a través de los hilos o las técnicas de costura, ésta última más bien pasaba desapercibida, en tanto la capa, a pesar de estar compuestas por partes, se entendía como una unidad. Los símbolos más bien, se concebían a través de la pintura. Dentro de los relatos de la bibliografía citada, nos llega además, que los colores eran extraídos de la tierra, y se formaban barras de colores semejantes a lápices “sin cáscara”, que había que humedecer para que pintaran. La búsqueda de los colores era un acto sagrado, que realizaba “la abuela” una vez al año.

Cada capa era de alguna manera única, los motivos y símbolos hablaban de la persona que portaba la capa, por ende, se dice que las capas eran intransferibles. Si bien había categorías generales de dibujos y colores, para los caciques, los ancianos, las viudas, los guerreros, los solteros, las familias, los lugares, la primera mujer y los niños entre otros. Cada capera tiene también su manera particular de pintar, como una marca personal, relata el autor.

Dentro de los patrones de configuración propios de las capas, Caviglia, haciendo referencia además a una serie de investigadores, identifica tres esquemas generales. Primero sin embargo establece algo que tienen todos en común, y que es la base también para que se permita que cada capera se exprese en su propia particularidad. Se refiere a que todas las partes comparten la misma estructura en la conformación de los bordes y en el cómo se utilizaban los campos. Es decir de alguna manera todas pintan dentro del mismo marco. Esta es la base

Nota: Algunas consideraciones con respecto a los vocablos, que aparecerán en los esquemas. Los tehuelches septentrionales o *Guénena-Küna* denominaban a sus capas *gütrruj*, mientras que los tehuelches meridionales o *Aóni-kénk* lo hacían con el nombre de *kay*, o más específico para sus capas pintadas *Kai guaj'enk*. El término utilizado más común, que se usa para referirse a las capas tehuelches y que llega hasta nuestros días, es: *quillango*.

para que las partes se puedan pintar o confeccionar de forma independiente y que luego se vayan cosiendo y uniendo, primeros haciendo dos lienzos, que luego conforman una única capa.

El primer esquema tiene que ver con aquellos en que todas las partes, son confeccionadas a partir de guanacos o chulengos no natos. Éste se refiere a que la banda externa del totalidad de la capa es una raya monocroma, usualmente azul, roja o verde, la totalidad de la capa estaría compuesta por entre 13 y 18 cueros. Luego existe otra banda que marca los bordes internos, que puede ser policromada y líneas negras y “...se pinta de manera paralela a la banda externa y a lo largo del lado superior del quillango.” Escribe Caviglia en relación a este esquema cuya base la desarrolló según sus acotaciones Lothrop. Las siguientes características, se refieren a las esquinas, las agarraderas, las bandas de los tres bordes laterales e inferior internos restantes, la banda interna, el campo central y la línea divisoria de los campos.

El segundo esquema se refiere a grandes capas, que sirven de capas mortuorias y/o nupciales. También se utilizan para dividir las piezas en los toldos. Éstas serían confeccionadas por una única piel o cuero de caballo, de la cual se habría raspado el pelo. No tienen esquinas ni lengüetas. Las características principales se refieren a una banda externa monocroma, una segunda banda que se pinta paralela a la primera, una banda interna o raya monocroma que se pinta alrededor de todo el campo central, y el campo central propiamente tal, que está decorado con “hombrecitos” enmarcados por franjas azules, que a su vez son cortadas horizontalmente por estructuras cruciformes y zig-zag’s.

El tercer esquema hace referencia a las capas pintadas en cueros de vacunos u otras. Ésta mantiene el pelo al interior, pero no presenta esquinas ni agarraderas. También se estructura en base a una banda externa monocroma de color rojo sólido, una segunda banda policromada limitada por líneas negras, una banda interna también de color sólido alrededor del campo central, y éste último a su vez está decorado con motivos policromos. Se divide sin embargo en tres sectores, los campos laterales son simétricos y el campo central presenta un diseño distinto.

Para mayor especificidad con respecto a los esquemas, re-

mito al trabajo de Caviglia, en donde se podrán encontrar las características y esquemas, ampliamente desarrollados. Algunas de las figuras que utiliza, se encontrarán en el relato de imágenes.

Los símbolos tehuelches en sí mismo, albergarían muchos niveles de comprensión, constan de una complejidad que ya a la distancia, resulta difícil de comprender. Se entrecruzan una serie de relatos cosmogónicos, historias y animales sagrados. Uno de los que resulta recurrente es *Elal*, que a su vez se cuentan muchas historias de su mito, una de los que aparece en el texto de referencia se debe a un relato transcrito por Hughes (1927), que el autor a su vez extrae del texto de Wilbert y Simoneau denominado "Folk Literature of the Tehuelche Indians" escrito en 1984:

"Hace mucho tiempo el Sol vivía con su esposa la Luna en el cielo. El Sol tenía dos toldos: uno, del cual él surgió por la mañana y otro, en el que él descansó durante la noche. Sol y Luna vivieron alegremente con sus dos hijas. Entonces una de las hijas se casó con el héroe de este mundo llamado Elal, y los descendientes de esta pareja son los Tehuelches."

A *Elal* se le atribuyen además muchas historias, como creador de los tehuelches, que además de darle la Patagonia como territorio para que allí vivieran, les enseñó y dio el fuego, las armas y las capas. Las capas en este contexto, eran además del abrigo, un sistema de comunicación, en donde vestían tanto símbolos cosmogónicos, como personales, y de la comunidad a la cual pertenecían. Desde este punto de vista, habla de los diseños de las capas, siempre en relación a como los motivos quedan dispuestos cuando la capa está puesta sobre el cuerpo. Los hombres la sujetaban alrededor del cuerpo con las manos, mientras que las mujeres la sujetaban sobre el pecho con agujetas de madera o fierro.

Resulta de gran interés notar que en el caso de los toldos, los motivos, así como el cuero quedaban dispuestos hacia adentro, como vistiendo la interioridad. Mientras en las capas, el pelo hacia dentro, y el cuero hacia afuera permitía que los motivos quedaran expuestos vistiendo el cuerpo en la exterioridad. Incluso uno de los

esquemas descritos anteriormente, reveló que en algunos casos, las capas se utilizaban como paredes divisorias dentro del toldo. Las relaciones entre las capas y los toldos son varias, incluso se podría aludir, que refieren una misma manera de hacer. Basta ver como quizás, con distintos grados de manufactura, la cubierta de los toldos también responde al sistema de “patchwork” utilizados en las capas. A su vez, cobra relevancia en ambos casos, la manufactura por parte de las mujeres, que no solo confeccionan las capas y erigen los toldos, sino que también los visten con sus símbolos. Cavaglia escribe al respecto; *“El toldo de cueros de guanacos pintados en donde se pintan las capas, son el cobijo que brinda la mujer tehuelche, desde donde transmite toda su sabiduría a través de palabras, canciones, raspados, sobados, puntadas, costuras, ensamblados, colores e imágenes.”*

Uno de los últimos puntos a los cuales me gustaría referir, con respecto al toldo y las capas, es el grado de hermetismo que conllevan los abrigos. Según Casamiquela, que conformaba parte de la bibliografía acerca de los toldos tehuelches, un relato de Bourne, quien fue cautivado por lo tehuelches y conducido a uno de sus toldos de invierno, cuenta acerca del toldo que lo mantenían tan cerrado que el humo apenas podía salir, y además de que con el fuego apagado, la oscuridad al interior era total. Del mismo modo basta revisar las fotografías cuando las capas estaban puestas sobre los cuerpos, en que apenas se asoman los rostros.

En Cavaglia, quizás se encuentra de alguna manera una respuesta a esto. Los relatos refieren a que una de las mayores satisfacciones de las mujeres, a la cual se sumaba toda la comunidad, es que una vez lista una capa, ésta era extendida frente al sol, la prueba consistía en que ningún rayo de luz pasara a través de las costuras.

0.-Botella de Klein:

*“De pronto he abierto la ventana.
El mediodía entero entró por ella.
Entróse el canto de los pájaros:
me cantaron las venas pajareando.
Entróse el cielo azul, entróse el cielo
y los aires que en vuelo lo traían.
Entróse el mundo entero.
El azul irrumpió entre mi cabeza,
y los aires a mí aún me volaban;
yo comencé a cantar pájaramente.
También me hice ventana.
Y entrándome este cielo hasta la puerta,
me salía volándome a los cielos.
Pajareando me fui, cantando aéreo.”*

“La Ventana” en “La Greda Vasija”
Alberto Rubio.

En el año 1882 un matemático llamado Felix Klein logró visualizar una superficie no orientable de una sola cara. Si bien algunas décadas antes, ya se conocía la banda de Moebius, la diferencia consiste en que a diferencia de la cinta, la superficie o botella de Klein no presenta bordes, interior ni exterior, y aún así, tiene representación tridimensional.

El ejemplo pertenece al área de la topología matemática, o lo que ya en el siglo XVII Leibniz había denominado; *Analysis situs*. Disciplina de gran interés para la arquitectura, que ya desde su nombre hace referencia a un *estudio del lugar*. Trata entre otras, de las propiedades de las figuras en general, que permanecen intactas a pesar de sus constantes transformaciones. Los ejemplos clásicos corresponden a que para la topología matemática, una taza con aza, es lo mismo que una rosquilla. O bien, a la representación a través de mapas de las redes de metro, en que sin importar si la gráfica corresponde geoméricamente a la realidad, prevalecen las relaciones que establecen las líneas, como información relevante.

Y si bien con respecto al área hay que dejar a los entendidos sobre el tema, llaman la atención una serie de palabras, conceptos o denominaciones que utilizan para sus investigaciones, y que además hacen sentido en el presente seminario, entre las cuales destaco; espacio topológico, propiedades homopáticas, fibrado vectorial, espacio recubridor, espacio cubriente, espacio métrico, teoría de los grafos, teoría de los nudos y la teoría de las trenzas.

Volviendo a la botella de Klein, cabe recalcar que requiere de la cuarta dimensión para que la superficie no se atravesase a sí misma. Así como hay objetos tridimensionales que se imprimen en dos dimensiones, la botella de Klein, es una superficie en cuatro dimensiones, que se imprime en tres. Es interesante constatar, que en su representación tridimensional, ha sido la mayoría de las veces, soplada en vidrio. El material ya de por sí, hace referencia a esta dualidad interior-exterior o la transparencia de un borde, y pone en duda cuál es la cara de la superficie. La botella de Klein nos permite *abrir una ventana*, presentar una alternativa a la dualidad tan recurrente entre contenido-contenedor, ya que si bien la superficie de Klein no presenta bordes, podría llegar entenderse en sí misma como un borde.

El vidrio y las ventanas tienen historias diferentes. Si bien atisbos de su confluencia se remontan hacia principios de nuestra era, más de un milenio ha debido transcurrir, para que la relación haya comenzado a estrecharse.

La palabra ventana, según etimología, no hace referencia al traspaso de la luz, sino más bien al viento, a la ventilación. Y si bien en castellano, nos llega a través del latín *ventus*, en inglés la relación es directa *wind*, *window*, u ojo del viento. En otros idiomas, prevalece la idea de una fenestración o fenestra, y la ventana se escribe, *finestra*, *fenêtre* o *Fenster*.

Por otra parte, cabe resaltar que en algunos casos, la ventana hace referencia a la posibilidad de un elemento constructivo, como la abertura de una pared. Ya sea a partir de la presencia de un vano, un vacío contenido, o bien su propio revestimiento. Bien es sabido, que los vanos llevaron durante largos años pergaminos, telas o bien papeles aceitados, en que prevalecía la idea de una *pantalla*, palabra que curiosamente comparte origen con la ventana. La historia de las ventanas podría entenderse a partir del revestimiento de los vanos, del vacío.

La manufactura en vidrio, tiene su propia historia. Una de los primeros antecedentes que se conoce, son las tallas o hechuras líticas en obsidiana, un vidrio de origen volcánico que se presenta de manera natural. Cabe recalcar, que su aspecto, dista bastante del presente, por ejemplo, no era transparente. Las hechuras líticas eran utilizadas como ornamento, cuchillos o puntas de flechas por habitantes primitivos. El vidrio, o bien uno de sus precedentes se utilizó también como barniz vítreo, como revestimiento de piezas de barro, o losa en general, cuyo nombre común es *fayenza*. También es sabido que, debido a que se entiende como un material cerámico amorfo, se utilizó en la confección de vasijas por parte de los egipcios.

Las diferentes expresiones que ha adquirido el vidrio en la historia, se debe también a que el estado vítreo, presenta una serie de posibilidades. En un diccionario enciclopédico se puede encontrar como; “...del estado de la materia semejante a un sólido amorfo, que en realidad es un líquido sobrefusionado, de elevada viscosidad.”

La cualidad de su estado, permite a partir de diversas mezclas en sus procesos de fundición, así como también su trabajo en

distintas temperaturas, una serie de posibilidades técnicas y artísticas con respecto a su desarrollo. La incorporación de colores, diversos grados de transparencia, o bien de resistencia ha sido posible gracias a la incorporación de elementos que dotan al vidrio de distintas cualidades al mezclar la arena de sílice con otros componentes.

El vidrio soplado, es una de aquellas técnicas, que permite entender el vidrio como único elemento conformante. La pregunta por el momento, radica en el lugar que ocupa vidrio en relación a la arquitectura, que aún lejos de poder soplar una casa, o una habitación, requiere de otros elementos que lo contengan.

La vidriera se refiere a un bastidor con vidrios, que eran utilizados tanto en puertas como en ventanas principalmente de armarios, arte que procede ya desde Bizancio o el imperio romano de oriente y que sirvió para desarrollar la técnica de los vitrales. De manera paralela se desarrolla al trabajo en piedra de las tracerías así como de las varillas de plomo, que servirían no solo como bastidores, sino también como las líneas de los dibujos.

Los vitrales aparecen aquí, para reforzar algunas ideas expuestas. Ya se había vislumbrado, el revestimiento del vano, y la ventana como la posibilidad de una pantalla. Variadas son las fuentes, que identifican en los vitrales, además de la posibilidad de iluminar, reproducir a través del traspaso de la luz por los colores, la Jerusalén Celeste al interior del templo. Cada vez aparece con mayor pregnancia, la ventana como la posibilidad de una *interfaz*.

Como un entre las caras, en que la luz proyectada a través de las imágenes religiosas, invitan a entrar. Borde de una relación entre interior y exterior, adentro y afuera, que sin embargo condensa en su superficie, características de ambos lados. Desde este punto de vista, quisiera rescatar los trabajos de Gerhard Richter, que luego de un estudio de los vitrales, afianza esta relación a través de una pantalla, revistiendo los vanos de la Catedral de Colonia, no sin controversia, a través de pixeles de colores, el resultado es asombroso.

Evidencia además, que la palabra pantalla, existe desde antes de que se inventaran los televisores. En un diccionario de 1780 aparece como; *“Plancha delgada de varias hechuras, que se pone en la vara de los velones, ó candeleros, que se mueve á todas partes, se*

baxa y se sube como se quiere, y sirve para ponerla delante de la luz para que haga sombra y no ofenda la vista. Umbella in lucernis.”

Hay que recordar que los motivos representados en los vitrales, correspondían a imágenes religiosas, que así como en los pórticos historiados, cumplían un importante rol de comunicación, que sumado a la majestuosidad de los templos, imponían un verdadero portal, que aloja un universo religioso. Y sin querer adentrarme en el tema de las catedrales, aparecen aquí nada más como un ejemplo de cuando simultáneamente, el contenido pasa a ser contenedor y el contenedor contenido. Todo expresado en un borde, que exige ser entendido como interfaz en vez de un disfraz.

Y si bien lo expuesto ya venía dado por la botella de Klein, como una superficie de una sola cara, que volcada sobre sí misma, condensaba la dualidad interior exterior, un buen tiempo tuvo que pasar, para que Alberto Rubio pudiese abrir su ventana, *en que entrándose el mundo entero, se salía volándose hasta los cielos.*

Las ventanas con hojas practicables, así como la dimensión de los bastidores, o los tamaños de los vidrios fueron variando en la historia a medida de que se podían obtener mayores superficies de vidrios sin que quebraran. Desde este punto de vista, no cabe entender las ventanas antiguas como un exceso de ornamento, simplemente correspondían a la posibilidad técnica de manejar el vidrio. A lo que habría que sumar las cortinas, las persianas, y todo el espesor que reviste el vano. Siguiendo la misma línea, el Crystal Palace, que había aparecido con anterioridad, se ejecuta gracias a la reciente invención del vidrio plano pulido. ¡Cuánto dará que hablar, para bien o para mal, la reciente granja de vidrio, de la oficina de Maas, van Rijs y de Vries! Que condensa en el vidrio, todos los elementos que revisten una fachada.

Quisiera recordar, la aparición de Bruno Taut con su casa de cristal, en el escrito de 1919 “El Constructor del Mundo”, cinco años después de su pabellón de cristal, que hay que recordar llevaba colores en sus vidrios. La casa en tanto, que brota de una colina, luego de haber surgido el mundo, se abre y se muestra entera, hasta su; *“Despliegue total. Las estrellas resplandecen a través de las placas de cristal. Arquitectura, noche, universo: una unidad.”* Cabe recalcar,

que el mundo que propone Bruno Taut, había surgido a su vez, a partir de una catedral, que apoyándose en el suelo, había desplegado sus naves, que al cerrarse, estalló desvaneciéndose en el universo, en el cual posteriormente surge el mundo y de él luego de una lluvia, brota la casa de cristal.

Y si bien a partir de las ventanas, los vanos, las pantallas o la interfaz, en inglés más claro; *interface*, hemos mirado entre las caras, o a través de los muros, quisiera retomar el relato de los capítulos precedentes. Ya que si bien han tratado del suelo o del cielo, siempre habitamos entre ambos. Ya sea entre el pavimento y el firmamento, una alfombra y un cielo falso, o bien en todas sus permutaciones posibles.

Y si bien los capítulos han sido presentados como superficies, es importante recalcar que en ambos casos, así como en los dos capítulos restantes, la superficie, ya sea el suelo o el cielo, toman el espesor de una obra de arquitectura concluida. Como un envolvente, ya sea a través del piso, que enterrándose hace aparecer los muros, incluso proyectándose en el cielo como un mapa, o el cielo, que precipitándose hasta el suelo se curva como una bóveda, o bien que se proyecta como sombra.

Pero entre el suelo y cielo, se yergue por decirlo así, un *axis mundi*, el árbol por excelencia. Su tronco como una interfaz que permite conectar y comunicar superficies aparentemente independientes. Una leyenda transcrita por De Gubernatis que nos llega de la mano de Bachelard en el capítulo “El Árbol Aéreo” de libro “El Aire y los Sueños”, “...dice que el árbol de Adán llega al infierno con sus raíces y el cielo con sus ramas.” La imagen es provocadora, en tanto, relaciona el cielo y el suelo sin la necesidad de muros. Quién se haya recostado en el lecho de un bosque, intentando mirar el cielo a través de sus ramas habrá encontrado un templo, las catedrales y sus vitrales.

Bachelard, que para el estudio del árbol se centra en la imaginación dinámica y la imaginación material, encuentra en el árbol, como ya se habrá visto en la cita anterior, un ser cosmológico, mejor dicho; cosmogónico. Además transmite de la mano de Ferecides de Syros, una tradición fenicia en que sobre un roble alado, “...el dios supremo había tejido la tierra, el cielo estrellado y el océano.”

Cabe recalcar que Ferecides de Syros, filósofo, mitógrafo y teogonista presocrático del siglo VI a. C., de quien se dice que Pitágoras fue discípulo, presenta una interesante concepción del mundo. Solo para contextualizar la cita que extrae Bachelard, según Ferecides; Zas, Crono y Ctonia existieron siempre como deidades. Y si bien a Zas se lo identifica con Zeus, a Crono con Chronos, y Ctonia con Hera y Gea, cabe recalcar, que para ese punto estas deidades fundamentales eran entendidas en un estadio anterior.

No es hasta que Zas decide contraer matrimonio con Ctonia, y regalarle al tercer día de fiesta un tejido o un gran velo que pinta o decora con Ge, tierra, y Ogeno, océano. Es en el momento en que Ctonia se viste con estos motivos, que adopta el nombre de Gea. A partir del mito, el tejido y sus motivos, se entiende el revestimiento como un acto cosmogónico.

Cabe recalcar, que el árbol alado, en Ferecides aparece como una encina. El roble que nos llega de Bachelard, se debe seguramente a un problema de traducción, o una confusión que suele pasar entre estos árboles que se parecen. Dentro de las interpretaciones que se han dado a lo largo de la historia, sobre todo para entender la expresión “El árbol y su peplo” algunos autores se refieren a la encina como una metáfora del telar en donde Zas tejió el velo. Otros en tanto lo identifican con el mástil que lleva el peplo (túnica) que se ofrece a la estatua de Atenea en la procesión Panatenaica. Hay que recordar que Atenea o Palas Atenea, además de ser la protectora de la ciudad, era la patrona de las tejedoras.

Los autores del libro “Los Filósofos Presocráticos” G. S. Kirk, J. E. Raven Y M. Schofield, repasan estos argumentos, así como también otros que no he expuesto. En su conjunto corresponden a interpretaciones de otros autores que se pueden encontrar en el capítulo “Los precursores de la cosmogonía filosófica” del libro citado. Sin embargo, no encuentran en las interpretaciones, argumentos convincentes. Ellos en tanto, se inclinan por entender la encina como la base de la tierra, el armazón, en tanto su tronco y sus ramas corresponderían a las raíces que sostienen la tierra en el aire.

En la misma línea escribe Bachelard, en el capítulo, “El Árbol Aéreo”; *“Parece que el árbol sujetara a todo la tierra entre sus raíces”*.

ces, y que su ascensión hacia el cielo tuviera la fuerza de sostener el mundo...”. Quisiera exponer que ambas afirmaciones se deben probablemente, a un alcance de bibliografías. Bachelard la revela, pero por alguna razón está mal referenciada. Corresponde al libro *Rigveda*, texto sagrado de la India escrito en sánscrito, del cual hoy se pueden encontrar una traducción al inglés. El pasaje, que en el libro de Bachelard sale referenciado como (VII, 87, 2) sugiero que se busque en el libro primero, himno 24, verso 7. (I, 24,7) “*En el abismo sin base, el rey Varuna ha erguido la cima del árbol celeste*”, o el verso completo;

“Varuna, King, of hallowed might, sustaineth erect the Tree’s stem in the baseless region.

Its rays, whose root is high above, stream downward. Deep may they sink within us, and be hidden.”

Siguiendo la línea de Bachelard, escribe; “*Así, el árbol poderoso alcanza el cielo, se instala en él, y se prolonga sin fin. Se convierte en el firmamento mismo.*” Sin embargo ya habíamos repasado la posibilidad, de entenderlo al revés, por lo que se podría escribir de la misma manera cambiando las palabras; *Así, el árbol poderoso alcanza el suelo, se instala en él, y se prolonga sin fin. Se convierte en el suelo mismo.* La imagen es reversible, porque corresponde al ciclo natural del árbol, que se yergue desde de la tierra, se alza por los aires, buscando la luz, el equilibrio aéreo, y perece en sus hojas que caen hasta el suelo, formando tierra fértil, de cuyas semillas que también cayeron, crecen el árbol de nuevo.

Como ya es sabido, Bachelard aborda la temática desde la imaginación dinámica, en este caso revisa el árbol como imagen primitiva, que se aparece inevitablemente entre los poetas, y además en muchos de los mitos cosmogónicos, de los que aquí hemos revisado algunos. “*Sólo el árbol sostiene firmemente, para la imaginación dinámica, la constancia vertical.*” Escribe y agrega unas páginas más adelante; “*El que ha leído y soñado por encima de la tierra,...* *Comprenderá que el árbol es realmente una morada, una especie de castillo del cielo.*”, escribe con respecto al lugar que genera el árbol a lo que agrega; “*Vivir en el gran árbol, bajo el enorme follaje, es, para*

la imaginación, ser siempre un pájaro.”.

Los escritos de Bachelard, son influenciados por las lecturas de Rilke, a quién constantemente cita. Luego de repasar uno de sus textos, acerca de un personaje que encuentra en un árbol una manera grata de sostenerse, de engastarse en la naturaleza, escribe Bachelard; *“Así se inicia una contemplación puramente dinámica, como un dulce intercambio entre las fuerzas del soñador y las del cosmos.”* Es inevitablemente además, recalcar que no solo Bachelard, compara el árbol con el Hombre, una serie de autores advierten la constancia vertical. Bachelard escribe al respecto; *“El hombre, como el árbol, es un ser en el cual unas fuerzas confusas vienen a ponerse de pie.”*

Por otra parte, agrega que el poder cosmogónico del árbol, que como ya habremos visto, se encuentra entre el cielo y la tierra, siendo a su vez ambos, radica también en otros axis mundi. Variadas son las culturas que identifican en los montes o montañas un axis mundi, que entre sima y cima llega del cielo a la tierra. Sin embargo expone argumentos de otros autores, que encuentran la imagen cosmogónico del árbol “infantil”, a lo que Bachelard agrega; *“Pero –observación muy curiosa- las metáforas del árbol tienen un poder tan fundamental que vienen –contra toda razón- a dar su vida imaginaria a la montaña sagrada...”*

Así como la ventana, nos permitió estar entre las caras de un muro. El árbol nos ha permitido estar entre el suelo y el cielo. Quisiera denotar, con respecto a las imágenes que suscita Bachelard, que como recuerdo corresponden al capítulo “El Árbol Aéreo” del libro “El Aire y los Sueños”, que hay situarse en el lugar del observador. Así como antes habíamos visto que a partir de la Eurytmia, que el observador debe situarse al centro de las relaciones, en tanto las formas se organizan a su alrededor, con respecto al árbol sucede de una manera similar. Cuando el Hombre, se yergue de pie sosteniéndose en la verticalidad propia y la del árbol, los entes se funden, y el Hombre se convierte en el árbol entero. Cuando se transforma en pájaro, hay que buscar las horcaduras para establecer un nido, o bien saltar de rama en rama adquiriendo impulso para volar aéreo. Y así uno podría seguir situándose, encontrando en árbol el universo entero. Por alguna razón, dentro de sus cualidades se pueden entender

el entre, adentro, afuera, bajo, sobre, alrededor. Y aún, sin la necesidad de muros. Basta preguntarle al *Barón Rampante* de Italo Calvino.

Cabe resaltar una última cualidad del árbol. Ya que si bien bastante se ha escrito sobre su verticalidad, poco se toma en cuenta su horizontalidad. Retomando lo expuesto por Dom Hans van der Laan, en que el espacio arquitectónico surge a partir de la discrepancia del espacio de nuestra experiencia, que se orienta horizontalmente, y el espacio de nuestra naturaleza, que se orienta verticalmente, quisiera acotar, que el árbol manifiesta que en vez de una discrepancia, es una confluencia. Ya que mientras el árbol se yergue en su verticalidad, sus ramas y raíces se desprenden de ella y se sostienen en la horizontalidad, ya sea buscando la luz y cediendo lentamente a la gravedad, que refuerza la extensión horizontal, o bien buscando nutrientes en la tierra, que además posibilita la estabilidad. De la misma manera, cabe preguntarse por la extensión del organismo, ya que si bien, los árboles se yerguen fijos, cualquiera que hay observado un bosque por un tiempo, lo habrá visto caminar. No por nada conforman bosques que se extienden en horizontal, y la capa que cubren sus copas se denomina *dosel arbóreo*. ¿Qué sentido hace la expresión *el árbol y su peplo!* o bien *el bosque y su dosel*. Sobre todo pensando en la cabaña primitiva de Marc-Antoine Laugier.

Párrafo aparte merecen las fuentes de agua, que sin ellas probablemente no existiría la vida, ni los árboles. La fuente de agua se refiere en sus orígenes al lugar donde el manantial de agua brota naturalmente de la tierra. Por lo que rápidamente se transformaron sino en un axis mundi, en un omphalos mundi. Y no solamente para la humanidad, las fuentes de agua son de alguna forma, el espacio colectivo por excelencia, donde confluían los caminos hechos ya por animales, reunión entorno a la vida. No es casualidad, que las fuentes concebidas desde el hombre, se encuentren en la mayoría de los casos asociadas al espacio público, o generándolo en sí mismo. Marcan en muchos casos, incluso el origen de una ciudad. Fuentes, pozos y piletas, yacen ahí marcando el agua que se yergue verticalmente, para luego caer, y expandirse horizontalmente, haciendo fértil el suelo y expandiendo la vida.

Las fuentes artificiales, hacen referencia además a la posibili-

dad de recolectar el agua, de que permanezca en la superficie, y si bien la historia de las cañerías, las ha relegado a un mero adorno, quisiera repasar, brevemente un capítulo que Adolf Loos escribe en “Ornamento y Delito” sobre los argumentos de Semper acerca de la cerámica y las vasijas en el segundo tomo del libro citado con anterioridad.

De Adolf Loos me refiero al subcapítulo “Vidrio y Alfarería” del capítulo; “Moda y Artesanía”, en que se comparan las vasijas Egipcias con las Griegas. Loos, que hace referencia a los escritos de Semper, en que a través de los objetos de uso corriente, se pueden explicar las costumbres de un pueblo, utiliza su ejemplo y compara el *cubo o sítulo del Nilo*, con la *hidria helénica*.

De la vasija del Nilo, dice que se asemeja a las cacerolas con que los venecianos sacaban agua del pozo, como una calabaza seccionada que carece de base, que consta de un asa. “...*el pueblo que empleaba este cubo tenía que vivir en una llanura, a orillas de un río tranquilo.*” Escribe Loos. Las vasijas griegas en tanto, no debían su forma al pozo, sino a la manera en que el agua se recogía directamente de la fuente. Además a de que las mujeres al llevarlas llenas se las ponían sobre la cabeza de forma vertical, mientras que cuando las estaban vacías, las llevaban en posición horizontal. “*De ahí la forma cónica del cuello y la forma de la caldera del tronco, cuyo centro de gravedad está situado lo más cerca posible de la boca...*”, nos llega de Semper a través de Adolf Loos.

Los argumentos de Semper, sirven a Loos para defender su concepción de la belleza, se queja de que “*Siempre se nos ha enseñado que lo práctico es algo muy distinto de la belleza.*” Siendo que los ejemplos suscitados sirven para demostrar lo contrario. Loos extrae una definición de belleza según él de los antiguos griegos que transmito; “*Cuando un objeto era tan práctico que no podía serlo más, era cuando lo llamaban bello.*”

El canasto en tanto, puede revelar aquí indicios de una conclusión. En el libro “The perception of Environment” Tim Ingold nos presenta un interesante capítulo denominado “On weaving a basket”, en que se compara a través de artefactos y organismos, la diferencia entre *hacer* y *crecer* con respecto a la *génesis* de las formas.

En un organismo vivo dice, la forma viene dada desde el

interior, en el material genético que se inserta en un medio físico a través de un crecimiento orgánico. Los artefactos al contrario, no develan su forma desde el interior, sino que la forma se moldea desde un exterior. En ambos casos sin embargo, ya sea mediante una aproximación de un interior hacia un exterior, o desde un exterior hacia un interior, la relación implica la existencia de una superficie.

En los casos en que los artefactos son hechos de piedra, metal, madera o arcilla, siempre prevalece la idea de moldear una superficie que ya viene dada en el material. Sin embargo, si ponemos atención a objetos como un canasto, la relación entre hacer y crecer, artefacto y organismo se vuelve confusa.

La gran diferencia es que un canasto, crece como un tejido. En los tejidos en tanto, no se aplica ninguna modificación a la superficie de las fibras con las que está hecho, es más, la superficie de las fibras no se corresponden con la superficie del canasto. *La superficie del canasto, va apareciendo a medida que el tejido va creciendo.*

Desde este punto de vista, el canasto tejido no puede entenderse ni como un artefacto, ni como un ser vivo, ya que contiene partes de ambas a la vez. Quisiera recordar la cita del libro “Terminaciones” de María Soledad Hoces de la Guarda y Paulina Brugnoli al comienzo del capítulo 2.3, en que se anunciaba que en el mundo andino los textiles eran concebidos como seres vivos, en que debían “nacer” del telar.

Volviendo a Tim Ingold, el canasto en este caso permite plantear una reconciliación entre hacer y crecer, artefacto y organismo, en vista que se trabaja como un tejido. Desde este punto de vista se entiende una frase que ya se encontraba al comienzo del capítulo; *“I want to suggest, to the contrary, that we should understand making as a modality of weaving.”*

Además, según el argumento del autor, la confección de un canasto, que como ya se habrá visto presenta esta dualidad artefacto-organismo, también presenta la dualidad interior-exterior en la confección de su superficie. *“Indeed it is in the nature of weaving, as a technique, that it produces a peculiar kind of surface that does not, strictly speaking, have an inside and an outside at all.”* Escribe el autor. ¡Qué semejanza con la botella de Klein!

En la cestería, gran parte de esta dualidad interior y exterior, se basa en que la superficie que crece, no es una imagen preconcebida de la forma final del cesto por parte de quien lo realiza. Ni tampoco corresponde al crecimiento orgánico natural que las fibras adquieren en estado de naturaleza. Por lo que la forma del cesto no proviene ni del interior de la materia, ni del interior de la mente humana; sino más bien del encuentro entre ambas.

Desde este punto de vista, Tim Ingold se basa en los canastos conformados como un espiral o coiled basket, para dar cuenta como la acción reiterada de un movimiento por parte del tejedor, adquiere expresión en la superficie del canasto que va creciendo orgánicamente. *“One could say that the form unfolds within a kind of force field, in wich the weaver is caught up in a reciprocal and quite muscular dialogue with the material.”* Escribe para introducir que la superficie del canasto en realidad emerge como una interfaz entre las partes.

Quisiera recordar, que uno de los principales argumentos del autor, se basa de que en vez de entender el tejer como una modalidad del hacer, debemos entender el hacer como una modalidad del tejer. Desde este punto de vista, los tejidos se tienen que entender desde el sentido amplio del término. *“...every movement, like every line in a story, grows rhythmically out of one before and lays the groundwork for the next.”* Escribe como metáfora para entender las relaciones que establecen entender el hacer como modalidad del tejer. También quisiera recordar, que al comienzo del capítulo “3.3 Las lamas domésticas”, se puede encontrar como a través del uso del lenguaje, se comparten términos entre agricultura y los textiles, lo que revela la estricta relación que existen entre tejer por ejemplo una alfombra, y la superficie de la tierra.

Esta idea de tejer también el mundo, prevalece en el texto de Ingold. Sin embargo no hay que entenderla la idea como ambiciosa, por el contrario, ya que así como la superficie del canasto presenta una reconciliación, o surge como una interfaz, una conversación entre las partes, el tejer el mundo implica un tejer en conjunto con el mundo; *“...the forms of objects are not imposed from above but grow from the mutual involvement of people and material in an enviroment.”*

El texto termina con una alusión a Heidegger, que prefiero

citar directamente; *“Opposing the modernist convention that dwelling is an activity that goes on within, and is structured by, an environment that is already built, Heidegger argued that we cannot engage in any kind of building activity unless we already dwell within our surroundings.”*

El texto al cual toma sus argumentos Ingold es; “Construir, habitar, pensar”, nótese también su título en inglés “Building, Dwelling, Thinking” o el título original “Bauen, Wohnen, Denken”, que luego de repasar además la frase de Heidegger que se encuentra en dicho conferencia; *“Sólo si somos capaces de habitar podemos construir”*, Tim Ingold escribe por su cuenta; *“Sólo si somos capaces de tejer, sólo entonces podemos hacer.”* al final del capítulo citado.

Con respecto a Heidegger y Sloterdijk, que también ha aparecido, existe una interesante publicación de Carla Cordua, llamada “Sloterdijk y Heidegger. La recepción filosófica”. En donde además de repasar, la posibilidad de que el presente acoja al pretérito, las continuidades y discontinuidades de las ideas, aborda la obra de Sloterdijk en relación a la de Heidegger. Con sus encuentros y desencuentros. El hecho en sí es conflictivo, bien es sabido, las consecuencias que implica trabajar sobre las ideas Heidegger, filósofo a quien se le acusa de omitir, e incluso participar en las fechorías acometidas del nacional-socialismo sobre los judíos.

El trabajo de Carla Cordua, así como de sus extensas investigaciones en relación al trabajo de ambos filósofos, permite de alguna manera hacer prevalecer las ideas, sobre todo, aquellas que Sloterdijk decide bien recibir, o bien seguir trabajando en relación al legado de Heidegger, y por supuesto también aquellas con las que establece distancia. Cabe recalcar, que a pesar de las advertencias, Cordua y Sloterdijk reconocen en Heidegger al maestro del siglo XX.

Y si bien lo expuesto en el libro de Carla Cordua es extenso, quisiera retomar nada más que dos capítulos que se presentan en relación al Seminario. Se trata del capítulo VI “Adentro y Afuera”, y el capítulo VII “La Técnica”.

Partiendo por el último mencionado “La Técnica”, desde su comienzo hace referencia al “Titán amigo del hombre” Prometeo, quien luego de robar a los dioses el fuego o *pyr pantechnos*, se lo regala

a la humanidad. Independiente de las distintas versiones o historias de este hecho o mito, la presentada corresponde a Esquilo en “El Prometeo encadenado”, el fuego, se asocia por lo general a la técnica.

Haciendo un breve paréntesis, quisiera recordar, que el fuego, así como el agua y su fuente, tienen la cualidad elemental de reunir alrededor. Ya la palabra hogar o lar, hacen referencia al lugar del fuego. La imagen es sugerente, en vista de que el desarrollo arquitectónico de presenta simultáneamente, tanto como la reunión en su alrededor, como los artificios que se desarrollaron para protegerlo de las inclemencias del viento o del agua y contener su calor.

Ya había aparecido también en Heidegger, el *construir/bauen* como sinónimo de cuidar. Es interesante entender el construir como un alrededor del fuego o en relación a la técnica. Carla Cordua escribe en relación al fuego prometeico; “...es un gran regalo solamente para el que nunca cesa de vigilar sus efectos.” A lo que continúa unas páginas más adelante; “Digamos, mediante un ejemplo simple y en apariencia claro, que el crecimiento de las potencias intelectuales se adquiere mediante el debilitamiento de las capacidades instintivas.” Siguiendo el relato tradicional de los hechos, el fuego y/o la técnica es uno de los elementos que implicó el distanciamiento del estado animal. Sin embargo nos llega un texto de Sloterdijk a través de Carla Cordua, del texto “No fuimos salvados: Ensayos según (o después) de Heidegger” que permite entender el suceso desde la vereda de enfrente; “Se podría incluso llegar a afirmar que el hombre se caracteriza por ser el ente que fracasó como animal y en sus capacidades para seguir siéndolo.”

Unos capítulos antes se puede leer a través del texto de Carla Cordua un extracto de Sloterdijk del mismo libro citado anteriormente; “La historia de la verdad según Heidegger, concebida a partir del estado de cosas del año 1946, no es como el curso solar sino como una quemazón de un hilo conceptual combustible extendido desde Atenas a Hiroshima.” A lo que acota Carla Cordua en relación a las críticas que Sloterdijk establece sobre Heidegger; “Está bien admitir la historicidad de la verdad, pero es un error referirla a los extravíos personales en materias políticas.” Es importante tener esto presente, para que volviendo sobre el capítulo de “La Técnica”,

Cordua explicita que los desacuerdos entre Heidegger y Sloterdijk se deben en muchos casos a desacuerdos políticos, crítica cultural y filosóficos. O al menos los desacuerdos que Sloterdijk mantiene con respecto a Heidegger, quién a pesar de que como bien lo dice Carla Cordua se refiere a su filosofía como ontológica, Sloterdijk encuentra debilidades políticas, sobre todo con respecto al siglo XX y además identifica en Heidegger, a alguien que acarrea la incompreensión del mundo moderno.

Y si bien Sloterdijk estudia la obra temprana de Heidegger, sobre todo “Ser y Tiempo”, se refiere a que una vez acabada la guerra, y el nacional socialismo, Heidegger tuvo que cargar con la ignominia, con la vergüenza. Reconoce en esto aspectos, aunque al parecer era algo transversal a la manera de ser de Heidegger, su retiro a la cabaña, a la provincia, a renegar de lo urbano. Sobre lo cual nos llega de Sloterdijk a través de Carla Cordua, ahora de su texto “Crítica a la razón cínica”; *“Heidegger, podría decir el interprete de buena voluntad, rompe las fantasías moderna acerca del espacio, en las que la ciudad sueña con el campo y el campo con la ciudad.”* Desde este mismo punto de vista, su obra tardía, en que se relaciona con poetas y artistas; *“Busca su salvación en adelante en ejercicios de proximidad aún más íntimos. Apuesta tenazmente por su provincia anárquica y organiza visitas por la casa del ser, el lenguaje, guiadas por conserjes completamente mágicos, provistos de pesadas llaves, dispuestos siempre a advertencias significativas.”* Se puede leer en “Esferas I” (pag. 312) y en el libro de Carla Cordua en el capítulo II; “El Maestro que me tocó” con una traducción un poco distinta. Sloterdijk con respecto a esto, se refiere a Heidegger, que algo equivo, nunca volvió a plantearse la pregunta *“...por la disposición originaria del mundo.”* Es a partir de estos argumentos, que justifica, entre otros por supuesto, dentro de los que cabría mencionar las lecturas que hace de Bachelard, su trilogía de Esferas, en que escribe en la misma página; *“El presente proyecto de Esferas puede entenderse también como un intento de desenterrar –al menos un aspecto esencial- el proyecto ser y espacio, subtemáticamente implícito en la obra temprana de Heidegger.”* Desde punto Carla Cordua se refiere a Sloterdijk, como alguien que no quiere *“...asociarse al mito*

heideggeriano sobre su propio Denkweg (el camino recorrido por su pensamiento). El crítico se concentrará en el lado arquitectónico o formal del pensar de Heidegger.”

Volviendo al capítulo “La Técnica” de Carla Cordua, quisiera exponer una de las mayores críticas que establece Sloterdijk con respecto a Heidegger, en referencia a la interpretación que hace a través del lenguaje del concepto *logos*. Heidegger dice que el concepto nos viene del verbo griego *legein*, que significa recolectar, recoger, cosechar. Inmediatamente, la crítica se dejar caer, Carla Cordua, se refiere que en el conocimiento lógico de Heidegger; “...*quedó ligado...con la actividad campesina de la recolección de frutos y su cosecha.*”. A lo que Sloterdijk, encuentra una manera fácil de explicitar, que la esfera del saber, se trata de algo más que el almacenamiento, a lo que Carla Cordua agrega en relación a las críticas de Sloterdijk; “*En la medida en que Heidegger se atuvo al concepto antiguo y medieval de acopio o provisión, se negó a tomar en cuenta el proceso de la producción científica mediante la investigación incesante e innovativa.*”

Sin embargo quisiera, recordar que la relación entre *logos* y *recolectar* que establece Heidegger a partir del verbo griego *legein*, es bastante más larga. Para ello hay que remitirse a sus escritos sobre Heráclito. Con respecto al verbo *legein* dice que significa: *decir y hablar*, por etimología también sabemos que significa *escoger*. Al respecto dice que su homónimo o equivalente en alemán se refiere a la palabra *legen*, que en traducción directa significa *colocar o poner*, aunque por el momento Heidegger se refiere a un *poner delante*. En este sentido, dice Heidegger con respecto a *legen*, que prevalece en él la idea de *colocar en relación a un juntar*. En referencia a lo precedente, recurre al verbo latino *legere*, palabra de donde proviene el verbo *leer*, del que Heidegger rescata la idea de un buscar y juntar. El *legein* en tanto, adquiere la connotación, o significa según Heidegger; “...*el poner abajo y poner delante que se reúne a sí mismo y recoge otras cosas.*”. A lo que además se refiere con respecto a *legen*, como poner una cosa junto con otra, habla de un *com-poner*, así como también de un *leer*. Sin embargo, el *legen*, también se refiere a estar tendido, “...*tenderse en el recogimiento del reposo...*”, acota Heidegger.

Desde este punto de vista, se refiere al leer, o poner delante,

en relación a un reunir o juntar, no como un amontar, ni un mero añadido, sino como un “...ir a buscar y meter dentro...”, poner bajo techo, o bien *albergar en relación a un recolectar*. Aquí es donde comienzan las críticas más duras, en relación a que aparece el recipiente o almacén, que Sloterdijk encuentra anticuado.

Siguiendo con Heidegger, se refiere a que en realidad es el recoger, el que está metido en el poner, por lo que todo recoger, es también un poner. Con respecto a *legen*, o poner, lo define como, *dejar que algo quede extendido*, a lo que posteriormente acota, un *dejar estar delante y junta a*. En relación al *albergar*, o por así decirlo, se refiere a un cobijo, en relación al *legen*, poner, *como lo que reunido, puesto junto y adelante, revela un desocultamiento*. Es desde esta perspectiva, que ahonda además en que el recoger como un componer, o coligar, en que se pone adelante y junta a en referencia a un reunir, se refiere a un hablar o un decir. Quisiera además recordar que en “El Arte y el Espacio” de Heidegger, se puede encontrar, al contrario de almacenar, una relación entre leer (*lesen*), que ya había aparecido aquí, y vaciar (*leeren*).

Lo precedente en relación al recolectar o reunir, confluye aquí en relación a lo que se había expuesto acerca del canasto. Ya habíamos visto la posibilidad de que su superficie, va apareciendo a medida que se va tejiendo, sin tener de alguna manera una representación previa de su forma final.

De alguna manera, la arquitectura en sí misma cumple esta difícil labor de establecer un límite, entre un adentro y un afuera, entre lo incluido y lo excluido, en una relación que lejos de ser una línea, tiene el espesor de un borde. Desde este punto de vista, quisiera rescatar la arquitectura en que a pesar de aquello, siempre prima la idea de un reunir, y no de un encerrar.

¿Pero cómo es posible que suceda esto en una disciplina que se basa en recoger y reconocer los distintos ámbitos de la vida, desde los materiales que conforman la arquitectura hasta el hábitat en general? ¿Cómo tomar distancia con respecto al almacén? ¿Cómo hacer que el reunir, no se transforme en un encerrar?

Desde este punto de vista, sobre todo si entendemos el hacer como un tejer, la diferencia se encuentra en que el arquitecto/a

no recolecta las partes adentro de un cesto, sino que es el cesto en sí mismo el que entretejiéndose va apareciendo a medida que se suscita el recogimiento. La arquitectura aparece como la reunión en sí misma, que compone por su cuenta, lo que pone adelante, detrás, adentro o afuera, lo que dice y lo que no dice. Cuando decide recogerse o extenderse, relato de cómo va formando su propia envolvente.

Una historia no tan antigua, cuenta como un barco enviado por el Estado Chileno, con ropa y abrigo para los habitantes patagónicos zarpó en dirección a Puerto Edén. Los habitantes canoeros, de antepasados nómadas y ancestros Kawésqar aún presentes, lentamente se habían establecido en el puerto y se habían acostumbrado a que desde los barcos les lanzaran ropa, o agua ardiente, que en algunos casos intercambiaban por sus pieles.

En cuanto a la ofrenda, dicen que la mayoría aceptó las ropas que venían. Sin embargo, éstas no solo los hicieron parecer mendigos, al poco a tiempo la mayoría murió, las ropas venían atestadas de enfermedades.

Historia de un desencuentro, de un cruel encierro. Las dos caras de una cara, las dos caras del revestimiento, el hogar y la hoguera en el fuego. La vida y la muerte en el abrigo.

V.- Fundamentos

*Detrás de tu vejez un pozo helado.
Detrás de tus arrugas un desierto.
Detrás de tus mejillas, cómo aúlla
la torva arena que te desmigaja.
Arrastras una edad corrupta, el resto
de un perro que caduco te recorre
adentro, muy adentro. Ante la gente
un caballero envejecido pasa.
Pero a través de tus herrumbres veo
eriales corroídos, yermos, foscas
aves que no se van -fúnebres, rígidas-:
y en ese fondo gimen, destruidos,
los hermosos restos de un animal muerto.*

“Ruinas” en “Destierros y Tinieblas”
Miguel Arteche

5.1 La momia Chinchorro

La arqueología de la muerte se plantea desde su concepción de manera conflictiva. Ya el hecho de excavar restos mortuorios que fueron enterrados ahí de manera impercedera, abre la discusión. Sin embargo es una realidad, que con respecto a la arqueología tradicional, el registro o documento funerario es una fuente de información de las culturas antiguas que permite acercarse a su conformación social, cultural, económica, religiosa, espiritual o simbólica

La presencia de cementerios, además de la agricultura por cierto, habla en la mayoría de los casos de culturas sedentarias. Sin embargo esto no excluye a que las culturas nómadas realizaran ritos funerarios. Desde aspectos generales, en las sociedades cazadoras y recolectoras, el tratamiento mortuario dependía de la edad y el sexo del fallecido. En sociedades agrícolas en tanto, que por lo general se entienden con mayor grado de complejidad que las primeras, el tratamiento correspondería a la posición social y/o económica del difunto. Incluso se habla con respecto a la organización de los cementerios que reflejan la cultura a la cual pertenecen.

A través del libro “Cultura chinchorro: las momias artificiales más antiguas del mundo” de Bernardo Arriaza, que es la bibliografía del presente capítulo nos llega además de las momias chinchorro, un relato acerca de los yaganes, cuya fuente es el antropólogo y sacerdote Martín Gusinde. Arriaza escribe en tanto a propósito de los habitantes de la Patagonia; *“depositaban el cadáver dentro de la choza del difunto y la quemaban, luego todo el grupo se mudaba del lugar.”* A lo que agrega posteriormente citando al antropólogo James Woodburn, una comparación con grupos cazadores-recolectores africanos que en algunos casos dejaban el cuerpo dentro de la choza del difunto, a lo que posteriormente, no sin una pequeña ceremonia, derrumbaban el techo para cubrir el cadáver. En ambos casos, *“...evitan retornar a los sitios donde dejaron a sus muertos.”* Acota Arriaza.

La caza y recolección, por parte de los Chinchorro se suscitaba principalmente en el mar. Su hábitat se desarrolla entre el desierto y el océano. En las desembocaduras de los ríos o riachuelos, que producían valles fértiles. El autor en este caso se refiere a cuatro

ríos en particular, los primeros, el río Sama y el Caplina al sur del Perú. En el norte de Chile en tanto se refiere a los ríos Lluta, San José y Camarones. La desembocadura en el mar, generaba una costa fértil, con variados ecosistemas de aves, plantas y animales. En aquellos sitios, es donde se han encontrado vestigios de los Chinchorro. La extensión abarca lo que hoy corresponde a la zona costera entre la ciudad de Ilo del Perú como límite norte y la ciudad de Antofagasta como límite sur. Aunque la mayor cantidad de sitios arqueológicos han sido encontrados entre las ciudades de Cobija y Arica.

El clima estable, temperaturas agradables durante todo el año, acceso directo a fuentes de agua dulce, y abundancia de alimentos en el mar, permitieron que se establecieran sociedades cazadoras-recolectoras tempranas, que comenzaron a adquirir rasgos de sociedades sedentarias. Y si bien el origen de los Chinchorro, se podría deber a bandas nómadas costeras provenientes del sur del Perú, o bien a poblaciones altiplánicas provenientes del área del Titicaca, en ambos casos, conocían la técnica de la pesca que les permitió sobrevivir del mar. Por cierto que existen datos aún inciertos, sobre todo tomando en cuenta que desde la fecha a la cual se remontan los principios de su cultura, nos separan ya 9000 años. A lo que habría que sumar, que lo que conocemos hoy por desierto y altiplano, podría haber tenido condiciones medioambientales bastante más provechosas.

Arriaza cita en su libro, los trabajos de Alan Craig, quien afirma que hace aproximadamente un millón de años, existían grandes lagos en el desierto, que hoy conocemos como salares, además de que para el año 12000 a.C. el altiplano alcanza su máxima pluviosidad. Desde ese momento, ha comenzado la disminución de la existencia de agua. Desde este punto de vista, existe una serie de vestigios de asentamientos, que hoy se encuentran en lugares secos, pero que para ese entonces seguramente se encontraban en cercanía de alguna fuente de agua, o alguna desembocadura que facilitara la generación de una costa fértil. Son estos factores medioambientales además, como la temperatura que por lo general se encuentra entre los 15,5° y 22° y la ausencia de lluvias a lo largo de la costa, las que han permitido la preservación de las momias y de materiales culturales hasta nuestros días.

La particularidad de las momias Chinchorro, además de ser, según Arriaza, la expresión de momificación artificial más antigua del mundo, es que a diferencia de la mayoría de los ritos funerarios, casos de momificación o incluso de entierros y cementerios, en que éstos guardan una estrecha relación con los recursos, el rango social, o el poder político, la momia chinchorro se entiende como una; “... manifestación de amor, emociones, aflicción y creencias espirituales...eran imágenes de los muertos, y se llegó al extremo de crearlas entidades “vivas” que usaban el mismo espacio y recursos que los vivos...”, escribe Bernardo Arriaza en el capítulo “El Modelo Chinchorro” del libro citado. Cultura que define como; “...una sociedad de pescadores políticamente simple con prácticas de momificación complejas, extraordinarias, que no estarían basadas en intereses económicos.”

Los sitios arqueológicos, que se han encontrado a lo largo de la costa ya descrita, se refieren además a sitios habitacionales precerámicos que datan de alrededor del año 7020 a.C. Los cementerios chinchorro, de los cuales existen evidencias formales se localizaban en cercanía de los conchales, los lugares de preparación de las momias, así como también de las viviendas que se le atribuyen a los chinchorro, lo que hace presuponer su sedentarismo. Los cementerios, que si bien eran pequeños y densos, como fosas poco profundas de extensión horizontal, han indicado que por la diversidad de momias y fechas que ha arrojado su datación, su utilización trascendió varios milenios. Las momias, las hay de de varios tipos, entre las clasificaciones generales se encuentran las negras, rojas, vendadas, cubiertas con pátina de barro y naturales. Su proceso es complejo y seguramente tomaba varias semanas.

La momificación natural en tanto, o tratamiento simple, se ve beneficiada por las características del desierto. La sequedad y las sales, interferían como preservante natural, extrayendo los líquidos del cuerpo y retardando su descomposición. Los cadáveres eran envueltos en esteras vegetales y pieles de camélidos. A lo que junto al cuerpo, depositaban algunos objetos del quehacer diario, como anzuelos de pesca, redes o cuchillos de piedra entre otros. Se han encontrado al menos unas ciento treinta y tres momias de este tipo.

Las momias negras en tanto, que se consideran dentro de las más complejas, son a la vez las más antiguas, datan al menos del año 5000 a.C. El nombre lo llevan debido a que se les cubría con una capa externa de pintura de manganeso negro. El proceso de momificación, requería una modificación extrema sobre los cuerpos. *“Eran cuerpos literalmente desensamblados y reconstruidos.”* Escribe Arriaza. La momificación incluía el reforzamiento del esqueleto interno, así como también la extracción de los tejidos blandos. Siguiendo la secuencia propuesta por el autor Bernardo Arriaza; la cabeza y las extremidades se separaban del tronco, la piel era retirada de preferencia totalmente. El cuerpo se descarnaba, se extraían las vísceras. El esqueleto limpio, se secaba con cenizas y brasas. Se quitaba el cuero cabelludo, se abría el cráneo y se retiraba el cerebro. La cavidad craneal era luego rellena con hierbas, cenizas, tierra y pelos de animal. El cráneo se volvía a unir y en conjunto con la mandíbula se ataba con cuerdas vegetales para asegurarlo. Se esparcía arcilla sobre los huesos para devolver el volumen y facciones originales a la cabeza. Así también lo hacían con las otras partes del cuerpo. Las articulaciones de los huesos eran reforzadas de la misma manera, en el caso de las piernas por ejemplo, el hueso descarnado además era reforzado con palos longitudinales de aproximadamente 1,5 centímetros de diámetro. Este partía de los tobillos, a través de la pelvis, el pecho, el cuello hasta insertarse en la base del cráneo. Uno palo en cada pierna más uno que acompañaba la columna vertebral. Los tres palos eran atados con cuerdas alrededor del cuello. Los palos y los huesos eran además embarrilados en las piernas con cuerdas hechas de totora. Para los brazos se utilizaba un mecanismo similar, aunque los palos eran reemplazados por junquillos. Una vez que el esqueleto estaba asegurado, se modelaba la cara, el cuello, el tronco, las extremidades y los genitales con pasta de arcilla color gris claro. La pasta le otorgaba el volumen original al cuerpo, al cual en ese momento, se lo podía recubrir con la piel extraída previamente. En algunos casos ésta era repuesta con mayor o menor grado de habilidad, a veces parecía intacta, otras se ponía en forma de parches, en algunos casos parecía faltar. Incluso se agregaban pelucas, de cabello humano, sujeto con pasta y pieles de lobo de mar. Al final del proce-

dimiento se pintaba el cuerpo de negro con la pasta de manganeso. La habilidad para extraer la piel, así como para descarnar el cuerpo sin que se muestren cortes obvios, se debería a la habilidad adquirida de la pesca y la caza. Además la piel de la espalda era en ocasiones conservada, lo que permitía facilitar las tareas de relleno y reensamblaje del cuerpo. Además existen algunas modificaciones con respecto al tratamiento tradicional. En algunos casos las momias tienen un aspecto tubular o rectangular. Las momias presentan signos de haber sido pintadas o retocadas varias veces. Arriaza introduce la tesis de que una vez suscitado el proceso de momificación, los muertos pasaban largos periodos aún entre los vivos en los asentamientos, a lo que posteriormente se envolvían y se depositaban envueltos en esteras en una fosa poco profunda de espaldas. *“Se asemeja más a una estatua o a la imagen de un muerto que una verdadera momia.”* Escribe Arriaza. A lo que además acota, que el estilo negro, se aplicaba tanto a adultos como jóvenes de ambos sexos. A la fecha se han encontrado alrededor de veinte momias negras.

En las momias rojas en tanto, los cadáveres no se desarticulaban totalmente. Se hacían incisiones en ciertas partes del cuerpo como los hombros, el abdomen y la ingle para extraer parcial o completamente los órganos y parte de los músculos del cuerpo. La piel aparece como si la hubiesen enrollado y luego desenrollado nuevamente. La cabeza sí era separada del tronco al igual que en las momias negras. El cráneo era vaciado a través del foramen mágnun, que corresponde al orificio de la parte pósteroinferior del cráneo a través del cual se establece la continuidad del sistema nervioso. Las cavidades igualmente eran rellenadas, y por debajo de la piel se deslizaban palos a lo largo de las piernas, brazos y tronco para darle mayor rigidez al cuerpo. El relleno correspondía a una mezcla de *“... cenizas grises o negras, lana de camélidos, plumas, hierbas, piel de animales y aves, además de tierra.”* Nos transmite Arriaza. La cabeza se unía nuevamente al tronco y la cara se modelaba con pasta de arcilla gris. Se reubicaba la piel facial, y se pintaba con manganeso. Se adicionaba una peluca de cabello humano a través de una capa gruesa de manganeso y luego se pintaba la cabeza y el resto del cuerpo de rojo. La cara en tanto mantenía su color negro o negro-rojizo. Para

suturar las incisiones que se habían hecho producto de la extracción de los órganos, se utilizaba como hilo cabello humano o en su defecto fibras vegetales. Las articulaciones de tobillos, cuello y muñeca, eran reforzadas de manera exterior con cuero de animal sin curtir o cuerdas de totora. *“Las momias rojas terminadas las envolvían en mortajas de fibra vegetal o pieles de camélidos.”* Escribe el antropólogo Bernardo Arriaza. De las cuales acota además que se sabe de la existencia de ochenta y dos momias encontradas, de las que al igual que en las negras, las hay de ambos sexos, jóvenes y adultos. Las momias rojas comienzan a aparecer, a partir del momento en que de las negras se pierde registro, alrededor del año 2800 a.C.

Las momias vendadas, se refieren a los cuerpos que eran envueltos usando tiras de piel animal o humana. Arriaza describe el proceso como similar en algunos aspectos a las momias negras y rojas. La piel en la confección de las momias vendadas, también era retirada completamente, el cuerpo era reforzado con palos. La cabeza se trataba con las momias rojas, el cuerpo de igual manera era pintado de rojo, exceptuando la cara que era pintada con manganeso de negro. Este tipo de momificación sólo se refiere a tres casos, todos infantes. En un caso incluso se usó piel de pelícano para envolver el cuerpo. De este tipo de momias no existen fechas radiocarbónicas, el autor sin embargo, las agrupa en relación a las momias rojas.

Las momias estatuillas, se refieren a aquellas que contienen fetos, o bien partes del feto en conjunto con huesos de aves o animales. El autor las describe como momias o estatuillas antropomórficas, de cuerpo tubular, cabeza grande, y que en muchos casos carecen de piernas o brazos. Los órganos sexuales en este caso no están modelados. Se han encontrado momias de entre diecisiete y treinta centímetros. Éstas se relacionarían con las momias rojas, ya que su elaboración era casi idéntica a las momias complejas, sin embargo la apariencia era de color rojizo. Existen además, esculturas antropomórficas talladas en madera que insinúan rasgos faciales. También evidencian el traspaso a culturas post-chinchorro, ya que se han encontrado de estas estatuillas de madera o cerámica, enterradas en áreas residenciales de grupos culturales tardíos del desierto de Atacama. Representan la continuidad de la tradición mortuoria de

la gente Chinchorro, y además simbolizarían un culto a la fertilidad.

Las momias cubiertas con pátina de barro aparecen como una de las últimas expresiones de momificación que se encuentran de la gente Chinchorro. Datan del año 2000 a.C, año además hasta el cual se desarrollan las momias rojas. Las últimas encontradas se refieren al año 1700 a.C. Para la elaboración de las momias cubiertas con pátina barro, se ahumaban primero los cadáveres, luego se cubrían los cuerpos con una pasta espesa, que actuaba similar a un cemento, de aproximadamente dos centímetros de espesor. La pasta a veces era mezclada con fibras vegetales, aunque con respecto a este punto, Arriaza acota que esto se puede deber a que durante la elaboración, el cuerpo descansaba sobre una estera. La mezcla de la pasta correspondería a tierra y arcilla más un aglutinante proteínico. Éste último podría referirse a sangre de lobo marino, aves, humanos o camélidos, así como también a huevos o pegamentos hechos en base a pescado hervido o restos de animal. Las momias las hay de dos tipos. En unas se extraían las vísceras y en otras no. La gran diferencia con respecto a las momias rojas o negras, es que las cubiertas con pátina de barro, parecieran haber sido preparadas en el lugar donde fueron enterradas. *“El tratamiento de los cuerpos cubiertos con pátina de barro contrasta enormemente con la naturaleza móvil de los estilos negro, rojo y vendado. Las momias cubiertas con pátina de barro parecen haber sido pegadas al piso de su fosa, como si el barro tipo cemento hubiera sido esparcido tanto en el piso de la sepultura como sobre la momia.”* Escribe Bernardo Arriaza en los comentarios acerca de las momias cubiertas con pátina de barro. Además de que ser la técnica más reciente, es la más simple. Refleja además el cambio de las prácticas mortuorias a través de los siglos e incluso los milenios. *“Quizás en este tiempo la gente Chinchorro comenzó a percibir que ellos y sus ancestros pertenecían y estaban firmemente arraigados a la tierra, y así simbólicamente los unieron a ella.”* Reflexiona Bernardo Arriaza.

VI.- Paramento:

*“Una estrella nueva
sobre los cercos rotos.
Sobre los cercos rotos de orillas de la línea
a los que vienen a robar tablas este invierno
los habitantes de las poblaciones callampas.”*

Los trenes de la noche
Jorge Teillier

6.1 la muralla China de Franz Kafka

Si bien este capítulo, que ya es el último, está dedicado al muro, las murallas y las paredes, a lo que podría sumarse las rejas y los cercos por nombrar algunos, éstos ya han aparecido de alguna manera, inevitablemente a partir de los otros elementos. Sin embargo, queda aún inconcluso, cuando el muro aparece como un elemento concluso en sí mismo. O bien cuando adquiere un carácter simbólico propio.

Ya a partir del comienzo, en el poema de Teillier, se veía reflejado el conflicto que conlleva cercar el mundo, o bien, de las realidades de las cuales habla. Así también existen una variedad de ejemplos alrededor del mundo, cuya delimitación adquiere bastante más espesor que un cerco, por ejemplo en una muralla. Bastaría nombrar la franja de Gaza y la redefinición de las fronteras, o el muro de los lamentos y la delimitación de los espacio sagrados. Sin embargo introduzco aquí, de mano de la literatura, la muralla china.

Un cuento de Franz Kafka, de 1919 llamado “La Construcción de la Muralla China”, del cual se dice que Kafka quemó la versión definitiva, describe de alguna manera, el proceso de construcción de semejante hazaña, pero también los simbolismos propios del Imperio.

Jorge Luis Borges, asiduo lector y traductor de Kafka escribe con respecto a este cuento; *“...el infinito es múltiple: para detener el curso de ejércitos infinitamente lejanos, un emperador infinitamente remoto en el tiempo y en el espacio ordena que infinitas generaciones levanten infinitamente un muro infinito que dé la vuelta a su imperio infinito.”*

Ateniéndonos al texto de Kafka, que ya de por sí pertenece a la ficción, medio siglo antes de que se comenzara a construir la muralla, la albañilería y la arquitectura, fueron declaradas como las más importantes de las ciencias de toda China. Incluso los niños practicaban medio en juego con piedritas a erigir pequeños muros, buscando sistemas que no colapsaran ante las arremetidas de los maestros, que evidenciaban la fragilidad de sus aún inocentes obras.

El procedimiento de construcción, consistía en que para un tramo de uno mil metros, se conformaban dos grupos, cada uno de

unos veinte trabajadores. Cada grupo tenía a su cargo unos quinientos metros de longitud, labor que concluían luego de unos cinco años. El desafío consistía en que ambos grupos, que partían de los extremos opuestos, se encontraran al medio celebrando una unión.

“...al cabo de ese tiempo los capataces quedaban exhaustos y habían perdido la confianza en sí mismos, en la Muralla y en el mundo. Entonces, en plena exaltación de las fiestas que celebraban los mil metros ejecutados, los destinaban muy lejos. En la travesía divisaban aquí y allá trozos de Muralla concluidos,... escuchaban el júbilo de los nuevos ejércitos laboriosos que llegaban de los confines del país, veían bosques talados para apuntalar la Muralla, veían las montañas hechas canteras y escuchaban los himnos de los fieles en los santuarios rogando por la feliz culminación de la empresa... Como niños eternamente esperanzados decían adiós a sus hogares; el anhelo de volver al trabajo colectivo era irresistible... no habían visto jamás que grande, rica, amable y hermosa era su patria... ¡Unidad! ¡Unidad! Hombro contra hombro, una cadena de hermanos, una sangre no ya encerrada en la mezquina circulación del cuerpo, sino circulando con dulzura y sin embargo regresando sin fin a través de la China infinita.”

De alguna manera, el extracto precedente del cuento de Kafka, revela que el procedimiento de construcción, no se realizó como una muralla continua, sino que “pedazos de muralla abandonados en mitad del desierto” comenzaron a aparecer a lo largo y ancho del Imperio, que generaciones venideras se harían cargo de terminar y unir. Quisiera recordar además, las semejanzas que existen en relación a la construcción de la circunvalación Américo Vespucio en Santiago de Chile, en que trozos o fragmentos de carretera, dispuestos en alguna parte del campo, se comenzaron a unir a lo largo de los años convirtiéndose en ciudad.

El relato de Kafka, se pregunta en relación a qué es lo que lleva a los hombres a erigir una obra tan vasta, que se toma la vida de varias generaciones, persiguiendo un mismo fin. Situación además que desde su punto de vista generaba mucha confusión mental.

Sobre todo en relación a preguntarse como un territorio tan vasto se podía entender a partir de una obra como una unidad. El sistema de construcción parcial, permitía, aunque con reparos, hacer la obra abordable. *“Los límites que me impone mi inteligencia son estrechos, pero la materia que deberé abarcar, infinita.”* Escribe Kafka intentando buscar una explicación profunda al sistema parcial. Además consta que espacios sin terminar, fueron cerrados, mucho tiempo después de que la muralla se declarara oficialmente concluida. *“Se afirma que hay espacios vacíos que nunca se edificaron; aseveración, sin embargo, que es tal vez una de las tantas leyendas a que dio origen la Muralla y que ningún hombre puede verificar con sus ojos, dada la magnitud de la obra.”* Escribe Kafka en el cuento, que además hace referencia a otras obras similares como la Torre de Babel.

La contraparte a la obra infinita, se plantea a partir la localidad, desde los habitantes de las aldeas. Que debido a la vastedad del territorio que la muralla de alguna manera intenta unificar, ni siquiera podían establecer una imagen con respecto a lo que significaría una frontera, a la cual aunque hubiesen caminado toda su vida no hubiesen llegado. Las noticias se demoraban tanto en viajar, que en algunas aldeas se enteraron con treinta años de atraso la proclamación de la Muralla. *“Emperadores muertos hace siglos suben al trono en nuestras aldeas... Batallas de la historia antigua son recientes para nosotros.”* No se sabe a cual Emperador se le paga tributo, ni cual reina el imperio, la incertidumbre es tan grande, que incluso en los colegios se confunden el orden de las dinastías. *“Menos difícil que figurarnos esa ciudad es pensar que Pekín y su Emperador son una sola cosa: una tranquila nube, digamos, que gira eternamente cerca del sol.”*

Se dice de aquella capital, que dinastías enteras se han extinguido, y nuevas han comenzado, que incluso la capital misma fue destruida, y vuelta a fundar, vuelta a destruir y vuelta a edificar. Y sin embargo en las pequeñas aldeas, nada de ello trajo la menor consecuencia o repercusión. *“La burocracia conservó siempre su lugar...”* y las aldeas siguieron pagando el mismo tributo al Jefe Recaudador de Impuestos, para quién sabe cual emperador del “Imperio eterno”. *“Cuando una delegación llega ante él con una súplica, parece el muro del mundo... puesto que él representa el final de todo...”*

Y así, la gran muralla china, fortaleza que debía combatir las invasiones de los nómadas del norte, se fue esparciendo sobre el espacio, hizo viajar por el Imperio a sus constructores, y quizás permitió que se entendieran así mismo como una unidad. Sin embargo, cabe recalcar, que al menos las aldeas del Sureste de China, tenían claro que ningún pueblo del norte los amenazaba. *“Nunca los hemos visto y si permanecemos en nuestra aldea no los veremos nunca, aunque resolvieran precipitarse sobre nosotros al galope tendido de sus caballos salvajes...demasiado vasta es la tierra y no los dejaría acercarse...su carrera se estrellaría en el vacío.”*

El cuento, lleno de pasajes alucinantes, corresponde a como ya lo había mencionada a “La Muralla China” de Franz Kafka. Consta de cinco capítulos o partes, la versión definitiva nunca salió a la luz. Los capítulos corresponden a “De la construcción” que habría sido escrito entre 1918 y 1919, “El rechazo” que correspondería presumiblemente a un escrito entre 1920 y 1922, “La Cuestión de Las Leyes”, “El Reclutamiento” y “Un Fragmento”.

He decidido denominar el presente capítulo “Paramento” por varios motivos. En primer lugar, porque la definición que llega hasta nuestros días, se refiere a un adorno u ornamento que cubre algo, en que asoma la idea del revestimiento, tema que ha concurrido aquí en varias ocasiones. En segundo lugar también denomina vestiduras sacerdotales. El acto de vestir motivos sagrados también ha sido recurrente. También hace referencia a las seis caras del sillar labrado, con los que se erigen las murallas y obras de arquitectura.

Sin embargo, la definición que de alguna manera priorizo, es la que se refiere a las dos caras de una pared. Para comprender de donde proviene esta definición hay que remontarse a los diccionarios del 1700. Ellos hacen referencia a que en la cantería, por paramento se entienden las dos caras verticales o superficies de las piedras que componen los arcos. El paramento además, se define en arquitectura de por sí como las caras, de cualquier elemento constructivo vertical. Volviendo a la cantería, quisiera recalcar su relación con los arcos, las dos caras verticales de la piedra, se refieren a las que están haciendo frente y espalda en el arco, que de alguna manera establece una relación con una puerta o un vano. La cara vertical de la piedra que da

hacia adelante o el frente se denomina paramento anterior o exterior, y la que da hacia la espalda o hacia adentro paramento interior.

El cuento de Kafka en relación a la muralla china, permitió de alguna manera, construir un límite infinito, a ese imperio igualmente infinito, que de vez en cuando cae en un sin sentido, pero otras veces permite dar pistas acerca de un sentido de interioridad o pertenencia a un lugar común que se contrapone al exterior salvaje. En pasajes anteriores también habíamos visto la posibilidad de cómo una casa aloja un universo íntimo frente a un universo infinito, y que ésta permite de alguna manera nuestra reconciliación con la naturaleza.

Las dos caras de la pared, se refieren en este caso, no sólo a cuando la casa media nuestra relación con la naturaleza o el universo, sino cuando del otro lado también existe un otro. El adentro y afuera remite a los incluidos y los excluidos, que mientras aloja a algunos, destierra y encierra a otros.

El espesor y altura de una muralla, devela en algunos casos, la gravedad del conflicto. Es esta manera política de establecer límites o fronteras, a través de líneas o murallas ficticias que administrando el territorio, lejos de albergar el encuentro entre dos universos o dos culturas, impide su conversación.

Las líneas imaginarias que recorren compartimentando el mundo, que como ya hemos visto restringen la posibilidad de comunicación entre las partes, no hacen más que acrecentar el conflicto. Basta ver la delicada situación que enfrenta el país con respecto a sus vecinos. Siendo que la realidad habla de culturas transfronterizas. En biología existe un término para expresar las relaciones de borde, llamado *ecotono* y es que en el límite o encuentro entre dos comunidades biológicas distintas, se produce un ecosistema propio, en donde se suscita el mayor grado de intercambio, generando un nicho ecológico compartido que a su vez permite la existencia de nuevos organismos.

El texto de Humberto Maturana “Emociones y Lenguaje en Educación Política” que reúne dos charlas dictadas en el año 1988, establece el énfasis en que las relaciones mediadas por la competencia, sólo llevan a la destrucción, mientras aquellas que aceptan el amor y el consenso aceptan a un otro en una legítima conviven-

cia. *“Si no hay interacciones en la aceptación mutua, se produce separación o destrucción. En otras palabras, si en la Historia de los seres vivos hay algo que no puede surgir en la competencia, eso es el lenguaje.”* Escribe refiriéndose a la relevancia del lenguaje y de la conversación, un poco antes ya aparecía la frase *“...uno dice que dos personas están conversando cuando ve que el curso de sus interacciones se constituye en un fluir de coordinaciones de acciones... El lenguaje tiene que ver con coordinaciones de acción, pero no con cualquier coordinación de acción sino que con coordinaciones de acciones consensuales.”*

Un interesante artículo, publicado en la revista “Arquitectura y Arte Decorativo” en el número correspondiente al volumen 6 y 7 de octubre del año 1929, deja entrever de alguna manera una “coordinación de acciones consensuales”, aunque sea desde un punto de vista literario y se haya planteado de manera unidireccional. Su nombre es “Los Tejidos Araucanos como base para una Arquitectura Típica Nacional”. Si bien el artículo es bastante breve, da cuenta de algunos factores o motivos de los tejidos que podrían corresponderse con la arquitectura y nuestras ciudades. Transcribo un fragmento del artículo:

“Quien conozca los huacos y toda la variedad de dibujos de los diversos tejidos araucanos, no nos podrá negar que en ellos tenemos la base para lograr un tipo propio de línea arquitectónica.

Si pensamos que la intensificación del sentimiento americanista nos encamina a las fuentes mismas aborígenes, para obtener de ellas la precisa orientación, encontramos que nada nos puede ofrecer mayores posibilidades que los dibujos simples, de planos estilizados hasta la ingenuidad armoniosa, de los viejos huacos y de los trarihues o fajas y demás tejido y choapinos mapuches.

(...)

Bastaría tener a la vista algunos ejemplares para comprobar la enorme riqueza decorativa, fácilmente aprovechable en la concepción de una arquitectura típica nacional, que darían un maravilloso carácter y colorido a nuestras ciudades.

(...)

Su espíritu contemplativo, manifestado en el dibujo de sus

tejidos, va estilizando la observación simplista, escuela de la propia naturaleza, que hacen del araucano, un valioso elemento que aporta con ingenuidad conciente impresiones sintéticas de gran utilidad, para arribar a una total complementación decorativa y formar motivos arquitectónicos interesantísimos.

...Poseemos arquitectos artistas que pueden encontrar en la alta y singular cordillera andina y en la estupenda vista de nuestras montañas, inspiración. Si a esa bellísima visión de cumbres, torreones de granito matizados por crepúsculos únicos, le agregamos las estilizaciones posibles recogidas por los indígenas y reveladas en sus tejidos y huacos, algún día podremos mostrar al mundo orgullosos, lo que salvará el tiempo, representando la verdadera arquitectura chilena, con sabor, colorido y valor propios, dando carácter a nuestras ciudades y fortaleciendo con la enseñanza visual, el amor a la incomparable belleza de Chile.”

Antes de pasar al siguiente capítulo, quisiera exponer brevemente algunos hechos que manifiestan de alguna manera un grado de intercambio entre los pueblos precolombinos y los conquistadores durante la colonia. El libro “El Traje, Transformaciones de una Segunda Piel” de Isabel Cruz Amenábar, relata la vestimenta utilizada en Chile entre los años 1650 y 1820, a partir del significado simbólico del revestimiento, las vestiduras y la indumentarias, sobretudo en relación a las influencias europeas y las modas, pero también a partir de las distintas expresiones simbólicas que adquirirían al vestir para la guerra, la religión, las fiestas o bien la cotidianidad entre otros.

Dentro del primer capítulo, dedicado al período entre 1650 y 1750, se puede encontrar un pasaje denominado “El atuendo de los indígenas y el proceso de aculturación”. Éste mas bien, se debe a los procesos de intercambio, y como una y otra cultura fueron adoptando rasgos de las vestimenta del otro. “...*el proceso de aculturación produjo combinaciones e interrelaciones entre ambas clases de vestuario.*” Escribe Amenábar. Si bien cuenta que los indígenas o mestizos, que habitaban las ciudades fueron adoptando prendas españolas, consta de que de Concepción hacia el sur, los indígenas continuaron utilizando sus atuendos. Aunque adoptaron polainas

para cabalgar, que son de origen europeo. Por el lado contrario, los españoles campesinos adoptaron el poncho. Los relatos se deben a Frézier, que era un viajero francés. El cual escribe además: *“Los españoles han conservado el uso del poncho y de las polainas para montar a caballo porque el poncho guarece de la lluvia, no se arruina con el viento y sirve de cobertor en la noche y de alfombra en invierno.”*

El segundo punto, tiene que ver con la lana que permite la confección de los textiles. A través del libro *“Textilería Mapuche, Arte de Mujeres”* de Angélica Wilson, nos llega la información, que previo a la conquista no existían ovejas en Chile. La introducción del caballo, también merecería un apartado propio. Anterior a la llegada de los españoles, los textiles eran confeccionados en base la lana de guanaco o chilihueque. *“...camélido criado en pequeños piños, lo cual impidió un mayor incremento de la actividad textil.”* A lo que agrega según el relato del cronista González de Nájera, que existían carneros u ovejas de tierra, que de igual manera eran escasos. Angélica Wilson agrega; *“Durante la colonia, la textilería mapuche alcanzó su máximo grado de desarrollo...El arte textil se vio favorecido porque no sólo se orientó al autoconsumo, sino también al comercio e intercambio permanente con los españoles.”*

En el libro de Joachim Zahn, *“La Historia de los Tejidos”* que había concurrido en la primera parte del seminario en relación al gusano de seda, se puede encontrar un interesante capítulo denominado *“La historia de los Merinos”*. Cuenta de alguna manera como las migraciones de ovejas, y sus mestizajes alrededor del mundo, permitió una raza que diera la lana adecuada para las confecciones textiles. Los relatos se basan en interesantes anécdotas, desde los tiempos en que los rebaños eran el bien máspreciado de las coronas y la exportación de animales vivos era castigada con pena de muerte. Hasta su apertura al mundo, con viajes transatlánticos en barco, no sin inconvenientes, poblando los diversos continentes. Su adaptación a los nuevos contextos, en algunos casos fue deficiente, pero en otros desarrollaron lanas inigualables.

6.2 El makuñ o tejido araucano

Ya a partir del relato aportado recientemente por Frézier, se vio reflejado una de las características que ha adquirido el poncho. Y es que a diferencia de las confecciones textiles que habíamos visto con anterioridad, éste cumple de alguna manera todas las anteriores. Ya sea como alfombra, cubierta o vestimenta, prima la idea de una envolvente. Cuentan historias además, que el rito de ponerse un poncho, e introducir la cabeza a través del orificio, correspondería simbólicamente a la salida del sol. Así el acto de vestir, se corresponde con el acto de levantarse, y al igual que el sol, vestir el día y sus colores.

En el libro “Textilería Mapuche, Arte de Mujeres” de Angélica Wilson, que ya había sido mencionado, nos llega un cuento de la tradición oral mapuche en relación al origen de la textilería, que a su vez es citado del libro “Mujeres de la tierra” de Sonia Montecino. Si bien recomiendo leerlo directamente, trata acerca de cómo el fuego, o fuego vieja, *choñoiwe kuzé*, llama a la araña vieja o *lalén kuzé*, para que enseñe a hilar a una niña.

El libro además repasa como en la tradición mapuche, la sabiduría es transmitida por las mujeres mayores, que enseñan a las más niñas los tejidos de su pueblo, para así mantener viva la tradición textil. Este proceso está acompañado además siempre por mitos cosmogónicos, cuentos de la tradición oral y la relevancia de los sueños. Así las mujeres cumplen el importante rol de vestir y habitar a su pueblo, que habitan con sus símbolos. Y a medida que las más pequeñas van acompañando y observando el trabajo de las mayores, desde la recolección de las materias primas, al hilado, teñido y tejido, aprenden las técnicas así como también cultura que habitan.

El libro citado, menciona además, como los tejidos “hablan” a través de sus formas, diseños y coloridos. Tema que ha sido recurrente a través de los distintos textiles que hemos visto. Angélica Wilson hace referencia en este caso a los estudios de Pedro Mege Rosso, autor que ya había aparecido aquí en relación a las lamas domésticas y el dominio de los enseres o artefactos tejidos para la casa en el libro “Arte Textil Mapuche”. Bibliografía sobre la cual volveremos para abordar el domino del vestido o *ngeren*.

Según las categorías que establece el Pedro Mege Rosso, el dominio del vestido, se divide en cuatro categorías. Éstas corresponderían al *chamal*, *trarüwe*, *iwtue* y *trarülonko* o *trarilonko*.

El *chamal*, correspondería al paño fundamental, cuadrangular, liso y tejido, o “...*prenda básica de la vestimenta mapuche tradicional para hombres y mujeres; de ahí su evidente neutralidad.*” Ésta es definida como una “hoja en blanco”, ya que no designa sexo y la edad sólo podría interpretarse a través de su tamaño. Una de las particularidades del *chamal*, es que es teñido después de haber sido tejido. Es el color en este caso, el que viene a designar si lo porta un hombre una mujer o los niños y niñas.

El *kepam*, es el *chamal* utilizado por la mujer, su color debe ser negro. Envuelve a la mujer desde los tobillos a los hombros donde es sujetado con un alfiler. Cubrirse ambos hombros haría referencia a una mujer soltera, mientras llevar el izquierdo descubierto significaría estar casada. “*El kepam debe ser negro, pero de un negro tan puro, tan intenso, que logre los matices del azul.*” Escribe Pedro Mege Rosso. Sin embargo prevalece la idea, de que más allá que sea un tejido rectangular negro, es solo color. “*Los kepam tan prolijamente negros son siempre una tentación para los demás colores*” Escribe Pedro Mege Rosso. En tanto el equivalente para los hombres sería la *chiripa*, que se desarrolla en extenso en la bibliografía mencionada.

Mientras que los *trarilonko* corresponderían a los cintillos, los *trarüwe* corresponderían a las fajas que actúan como soportes corporales. *Trarüwe* es el término utilizado para las fajas que porta la mujer, o bien sostiene su cintura, sujeta además el *kepam*. Estas fajas, albergarían un amplio contenido simbólico, ya que hablarían de las mujeres que las portan. Además permitirían la irrupción del color sobre la neutralidad del *kepam*. “*Genera un sentido horizontal de la forma y del color, al ubicar toda su riqueza simbólica en una franja que ciñe la cintura.*” Sobre la faja que corresponde al hombre o *trarüchiripa*, no habría mayor información debido a que los hombres mapuches abandonaron tempranamente la utilización de la *chiripa*.

Con respecto al término *iwtue* o *iwutue* como también aparece mencionado, el Pedro Mege Rosso se refiere a un “sobretodo”.

Esta correspondería a la capa de mujer o *ikülla*, así como también la manta para el hombre o *makuñ*. La *ikülla* en tanto, "...*envuelve con energía a su dueña*", de alguna manera no hablan a través de símbolos, ni se refieren a su condición social, como sucede en el caso las mantas que ocupan los hombres. Sin embargo, su expresión que se reserva a un negro intenso, oscuro y brillante, refleja que quién lleva la capa es una "persona íntegra". La capa sólo lleva una gruesa franja, de color azul, púrpura o verde, cuyo significado hace sospechar al autor de un simbolismo más elaborado. Aunque se sabe que el color púrpura lo llevan las machis. El uso de una *ikülla*, revela eso sí, la vestimenta de una mujer adulta, que por lo general se regala de mujer a mujer en los matrimonios.

El *makuñ* en tanto, se refiere a una prenda de uso exclusivamente masculina. Las mantas son tejidas por una mujer para un hombre, lo que hace referencia a que éstas son intransferibles (al igual que las capas de los tehuelches), ya que el hombre habita los símbolos que la mujer ha elegido para él. "*Las mujeres, en definitiva, expresan lo que para ellas son sus hombres por medio de las mantas que les obsequian.*" Escribe Pedro Mege Rosso en el libro citado, a lo que acota que de alguna manera las mantas corresponden a un mensaje de la mujer dirigido hacia su hombre.

Existen mantas, que son concebidas solo para cubrir, *ka-chümakeñ*, ellas expresan un hombre en tenida de diario y por lo general son de color gris, gris oscuro tonos cafés y blancos, colores que se pueden encontrar en las lanas naturales. Mientras hay otras, que son confeccionadas para expresar un significado. "*Las mantas cubren a los hombres con un estruendo en la expresión de sus símbolos, hablando como lo deben hacer los hombres al alternar con sus semejantes.*" Acota Mege Rosso. Éstas están compuestas en general de tres partes: El campo o "*tue*", que se refiere al área total de la manta. Las columnas de representación o "*wirin*", que se ubican verticalmente y explicitan la condición de quien porta la manta; "*Se hacen mención en ellas a si su dueño tiene varias mujeres, si posee caballos, araucarias, tierras cultivables, hermanos poderoso, etc.*" Así como también su lugar de procedencia. Y por último el Borde o "*upul*", en donde se puede observar la terminación y calidad del

hilado y el tipo de torsión.

La diferencia de género se puede incluso observar en la tipo de lana que se utiliza. En el proceso del hilado, se obtienen dos grupos de lanas distintos. *Domokal*, se refiere a una lana delgada y se relaciona a la mujer, *wentrukalo* o lana-hombre, es una lana más gruesa. La lana-mujer, requiere más trabajo, pero es más delicada y menos resistente, y su vez frágil, pero elástica. Sin embargo permite en los tejidos “sutilezas de mujer”. La lana-hombre, que requiere de menos trabajo, es sólida y resistente, pero adquiere un acabado más tosco.

Y ya para ir finalizando, aparece una manta particular, que el autor ha denominado como “antimanta”. Se refiere a un sobremakuñ, extraño término en vista de que dentro de las categorías, las mantas ya aparecían como un “sobretudo”, es decir, esta manta podría corresponder a un “sobre-sobretudo”.

El término es evidentemente sugerente, sobre-sobretudo en relación a lo que podría significar esta categoría en relación a la vestimenta cuando pasa a una escala arquitectónica. Sin embargo, “*No envuelve a su usuario, sino que es una especie de “antimanta”. Está más cerca de la esfera de la palabra que de la de los utensilios...*” La manta en sí misma se refiere a aquella que cumple una función ritual, que no es confeccionada para cubrir, sino sólo para expresar y significar. Es de dimensiones pequeñas y se usa sobre la vestimenta diaria.

Tercera Parte

Epílogo:

De alguna manera se ha hecho recurrente, sobre todo a través de las confecciones textiles, su cualidad de “hablar”. Ya sea a partir de mantas o capas, que abrigando el cuerpo visten su exterioridad. O bien, a través de alfombras y toldos, que abrigando el hogar revisten su interioridad, develando de paso la arquitectura.

El abrigo y el revestimiento han concurrido aquí, a través de distintos rostros, facetas o caras, como un hecho transversal. Y si bien se han expuesto a partir de superficies, ha primado la idea de un envolvente. Ésta última además, ha requerido que los textiles encuentren en sí mismos la posibilidad de una terminación, un confín o una conclusión.

Pero no solo los textiles han concurrido. La tierra y sus mantos, el cielo y sus bóvedas, los árboles y sus doseles también han dicho presente. *“Pero ¿Qué es la extensión de la vía láctea y de las llanuras azules y del mar en comparación con la que ofrece la noche en el corazón de las piedras, cuando el arquitecto ha sabido llenarlas de silencio?”* Se pregunta Antoine de Saint-Exupéry en el capítulo XIX de su libro “Ciudadela”.

Es interesante notar a partir de estas premisas (hablar, concluir y callar) los escritos de Alberto Cruz, quién se refiere en el libro o cuaderno “El Acto Arquitectónico”, a el acto arquitectónico, valga la redundancia, como un acto concluso en sí mismo. *“El acto concluso sí lo es, es porque incluye al silencio. Este no habla; calla. Pero este es su exterior, pues en su interior hace un vacío sonoro para oír una honda medida que viniera a visitarnos y que pronto o demoradamente nos devuelve a la palabra; a ella como un regalo.”* Las citas precedentes concluyen en ese silencio tan propio de las obras maestras. En que todas las partes yacen ya quietas, pero iluminadas, sin ruido, alojando su peculiar y única correspondencia.

¿Cómo entonces “hablar”, si los grandes maestros se refieren al silencio? ¿Cómo entonces “escuchar” este lenguaje silente? ¿Cómo estar atentos? ¿Por dónde comenzar la observación? *“Hay que dormirse arriba en la luz. Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal de los diversos cuerpos que el hombre terrestre*

habita: el de la tierra, el del universo, el suyo propio.” Nos llega como sugerencia de María Zambrano en su libro “Claros del Bosque”.

Es desde este punto de vista, que el “tejer” ha aparecido como un quehacer transversal. Desde mitos cosmogónicos que revisten la tierra, hasta cielos constelados que entretejen el Universo, pasando por aquellos tejidos que conforman una idea formal de habitación, pero también de las distintas expresiones que han adquirido las confecciones textiles al revestir la propia piel.

El “tejer” está por alguna razón tan arraigado, sobre todo en el lenguaje, que incluso la palabra “texto”, proviene del verbo *texere* (tejer, trenzar, entrelazar). A su vez *texere*, comparte raíz (-teks) con la palabra *techne* (técnica y arte). Esto no debería parecer extraño a estas alturas en vista de lo abordado a través de Semper. Los textiles precolombinos a su vez, han aparecido a como un sistema de escritura o representación del mundo.

A través del libro ya mencionado con anterioridad “Socrates’ Ancestor” nos llega una interesante tesis de Lionel Casson, gran investigador sobre la construcción de barcos antiguos. Según su tesis, la técnica que habría empleado Ulises en la construcción de su barco en la Odisea, se habría presentado como un reflejo de la técnica que empleaba su esposa Penélope mientras tejía y destejía en Ítaca. En el sentido literario se puede interpretar, que Penélope al tejer y destejer, armar y desarmar el sudario, enseñaba simbólicamente a Ulises a la distancia, como entretejer las maderas que conformarían su barco que le permitirían volver a casa.

Es desde este punto de vista, y por supuesto no para enseñar, sino para aprender, que he emprendido esta tarea que ya venía dada desde la cita de Borges al comienzo del Seminario, de tejer y destejer, alisar y estriar, hacer y deshacer, recoger y extender, des-concluir y concluir, vaciar y llenar, escuchar y hablar, leer y escribir, cubrir y descubrir imágenes que revelen un quehacer arquitectónico.

Quisiera recalcar, que el encuentro con dichas imágenes o bien imaginarios, ha trascendido la arquitectura en sí misma. Se suscita más bien, a través de una diversidad de obras que revelan a su vez, los más diversos quehaceres y sus respectivos autores. Desde la literatura, la poesía, el teatro y la danza, por cierta la teoría archi-

tectónica, la historia, la odología, la etnobotánica, la micología, la antropología y la filosofía, por nombrar algunas.

La labor ha implicado en este proceso, ir buscando y encontrando correspondencias, que permitieran entrelazar los distintos autores y sus obras. De esta reunión de voces, en que cada cual con sus quehaceres, han definido también, el entorno y el contorno de la arquitectura.

Y si bien cada autor alberga por cierto un Universo propio, una inmensidad íntima, sus obras hacen a la vez siempre referencias. El caso es evidente en la literatura en que las mismas citas a otros autores u obras, directas o indirectas, van evidenciando un quehacer colectivo.

Si hiciéramos el ejercicio de seguir las referencias, referentes, fuentes o la bibliografía que componen cada obra. Y buscáramos a su vez en ellas, sus propias referencias o fuentes, y si a su vez encontráramos en ellas nuevos referentes, la búsqueda recorrería probablemente, la infinitud de las obras que existen.

Como en este verso espejado, infinitamente reversible:

ideas originan obras y obras originan ideas

O como los maestros, que confunden y funden sin confundirse, obra e idea.

Tratándose el presente trabajo, de un Seminario de Investigación. Lo he interpretado, como el lugar donde se encuentran las pistas. Ya la palabra investigar, hace referencia a buscar los vestigios o huellas.

La invitación, que adelanta las confecciones a partir de elementos vegetales o animales, ha explorado a través de la historia los diversos soportes que han adquirido las huellas, en relación a una manera de escribir, leer, entender y representar el mundo. Sin embargo es en la misma exploración de los formatos, que se van generando nuevas posibilidades de escritura. Las redes que conforma Internet, viene a preguntarse, si este relativamente nuevo soporte, no generaría a su vez, una nueva manera de escribir. Sin embargo recalca lo gravitante de la conversación, que ha trascendido todos los formatos de expresión.

Mesura, en ningún momento intenta hacer una definición propia del término. Sin embargo, aparece para contener la extensión que venía propuesta por María Zambrano. Los rincones vienen a

su vez a representar la inmensidad íntima que se encuentra con el Universo inconmensurable en los vestigios de la ensoñación. Dichos vestigios generan por su propia cuenta marcos que definen cada rincón. Es a partir de estos marcos que aparecen los cuadros, el teatro y sus escenarios. La Eúritmia, al trasladarnos al centro de las relaciones que se predisponen a nuestro alrededor, permite a su vez que a medida que se suscita la conversación y van apareciendo los diversos autores, nos traslademos a su centro, adoptando también sus voces y sus ojos con los que miran y habitan el mundo.

Indicios de arquitectura surgen a partir de estos mundos en miniatura. La danza a través de Pina Bausch, viene a romper esta dicotomía entre extensión y medida, planteando una constante extensión de la medida y una medida de la extensión. En esta última frase aparece la segunda definición del término. Que comienza a ser utilizado también como medida o dimensión del cuerpo. El ballet a cargo de Oskar Schlemmer sintetiza de alguna manera ambas. En que los disfraces, vestimenta, o primera arquitectura, además de comenzar a dar indicios del revestimiento, son el reflejo de este interior inmenso y su ensoñación, que pide a gritos factura para darles forma y cuerpo, hechura exterior.

Factura, encuentra en la naturaleza dos animales que dan cuenta de la operación. El gusano de seda, que realiza su muda danzando, secreta desde su interior su propia envolvente. El cangrejo decorador en tanto, factura su tenida como una tenencia, y encuentra en su contexto, en su exterior, su propia envolvente. De ambos casos he recogido ideas fundamentales. El gusano de seda, que paciente se contornea dando espesor a su contorno, permite entender el tiempo y la distancia que se toma el hilo, para volver sobre un mismo punto. Desde este punto de vista, el seminario, con la distancia y el tiempo, encuentra en la segunda parte, sus recurrencias. El cangrejo decorador en tanto, que revistiéndose del contexto del cual habita, se envuelve en el territorio a la vez que su envolvente, siempre cita o hace referencia al territorio en el cual se desenvuelve.

El trabajo expuesto de Gottfried Semper permite encontrar un tratado, que relacione a través de las confecciones textiles arquitectura y vestimenta, con todos los demás quehaceres que ello

implica. Así como el arte se encontraba a partir de sus trabajos en la técnica, y la técnica en el arte, una idea de arquitectura se encuentra a través de los tejidos, y los tejidos a través de la arquitectura. Su tratado es tan elemental, que le permite entender el arte del abrigo como un hecho Universal. Es a partir de estas premisas que investiga el desarrollo textil en las distintas culturas. Por supuesto el nudo como unión, correspondencia o juntura comienza a tomar relevancia.

Es desde estos aspectos, que la pregunta ha recaído sobre los textiles precolombinos, si acaso encontrarían correspondencia o consenso, en una conversación que se planteara a partir de los tejidos, el revestimiento, la vestimenta y el abrigo. El hecho en sí podría parecer conflictivo. Tenemos una tradición de educación occidental con respecto a la arquitectura, que ha cegado el conocimiento y espesor que se encuentra alojado en los finos tejidos precolombinos.

Lo interesante es que a partir de los textiles, de la mano de la expresión se encuentran en el arte y la técnica; los diseños, patrones, motivos o símbolos, que van siendo representativos de la cultura que los habita. Como un desarrollo de un lenguaje propio. Es desde esta perspectiva, y tomando las palabras de Semper, que permiten entender que los textiles están tan arraigados en la manera de entender y tejer el mundo, la arquitectura y el abrigo, que se puede encontrar en ellos, cubriendo y descubriendo, una verdadera etimología del lenguaje arquitectónico.

Y si bien la elementalidad de las aproximaciones, lleva a una verdadera búsqueda histórica, su sentido siempre ha sido estar en relación a un quehacer arquitectónico contemporáneo.

El Pavimento, se presenta como la expresión y el revestimiento del suelo, de este manto terrestre que le es común a todos los seres. El relato incluye por ende animales, plantas, hongos y sus respectivas migraciones, desenterrando de mano de la historia los estratos y mantos, que se superponen hasta formar corteza terrestre. Por cierto es el lugar por excelencia de la huella, de las pistas, pero también el elemento en donde nos encontramos a nosotros mismos en los vestigios de nuestros propios pasos. Los caminos se han recogido en la casa como un recogimiento del paisaje.

Es interesante notar a través de las lamas domésticas, como

las alfombras, que revisten el interior de la *ruka*, guardan motivos colectivos, de manera tal de que todo quien la pise pueda sentirse representado he incluido. Además prima la idea de guardar en ellas conocimiento colectivo, como sistema de escritura, como recogiendo las enseñanzas del mundo. Y a su vez a partir de los vocablos *aymara* y *quechua* se ha explorado la relación que se suscita a través del uso del lenguaje en el espacio textil y agrícola.

El capítulo además de revelar el piso como una acción y efecto de pisar, permite proyectar desde el suelo, los muros y el cielo dando entender sólo a partir de un elemento, una obra de arquitectura conclusa.

El Firmamento, se refiere a una constelación de la ensoñación nocturna, como una arquitectura que aparece en la noche y se desvanece de día. La asociación a las bóvedas celestes ha permitido enfatizar el sentido de interioridad, y se ha expresado a través de la arquitectura, en el revestimiento interior de los techos. Ya sea a través de bóvedas estrelladas, cielos pintados, o los mismos toldos tehuelches, que dejando el pelo hacia el exterior, los cueros pintados revestían el interior. Por cierto que la asociación entre bóvedas ha entendido la casa como una recreación íntima del Universo. La asociación de esta arquitectura pasajera, de pueblos nómades, encuentran su equivalente en el cielo estrellado, que noche tras noche se vuelve a constelar. A su vez, el cielo se ha precipitado y proyectado en el piso, en el pavimento, ya sea como sombra o abrigo, generando nuevamente una idea de envolvente.

La Botella de Klein, que es un capítulo paréntesis (), viene a establecer las dualidades, el entre, en que todo interior es a su vez un exterior y todo exterior un interior. El relato ha transcurrido a partir de esta superficie de una sola cara, que a pesar de aquello genera una envolvente. La arquitectura se interpretado en esta caso como una interfaz, o el lugar entre las caras. Es desde este punto de vista, que las ventanas, puertas, vanos y fenestraciones y sus respectivos revestimientos encuentran cabida.

Es interesante desde este punto de vista, la aparición de la superficie del canasto, que va apareciendo a medida que se va entretejiendo y su interior y exterior se van condicionando. Permite además

en base a lo desarrollado, entender todo hacer, como un tejer. El canasto, las botellas y vasijas que aparecen, comienzan a referir a su vez, al hecho de recolectar y recoger, que aparece desarrollado en el capítulo en relación a al quehacer arquitectónico.

El revestimiento encuentra además un mito cosmogónico, que curiosamente se suscita en relación a un árbol. Es a través de los árboles, entendidos como un axis mundi, que el firmamento se encuentra con el pavimento como aproximación simultánea.

El Fundamento, ha explorado el subsuelo, las raíces, como relación entre el hecho de enterrar y fundar. Y si bien, podría haber tratado acerca de fundaciones propiamente tales y de los edificios que sostiene, es a partir de las momias chinchorro, que adquiere su expresión conclusa.

A su vez, ha planteado el revestimiento como un rito funerario, vistiendo la vida y su muerte o bien la muerte y su vida. Los procesos de momificación han contemplado en primera instancia, desvestir los cadáveres, desenrollar su piel, y descarnar hasta encontrar los huesos, que una vez atados o tejidos, son vueltos a componer, rellenar, moldear y vestir. Estos a su vez van quedando envueltos por la Tierra, que acompañando sus propios mantos, se van sumiendo en la historia a medida que se van enterrando.

El Paramento, por el contrario, se va irguiendo, como el día vistiendo los colores. Como las mantas vistiendo el cuerpo con sus símbolos. El ejemplo alcanza su máxima expresión en la pequeña "antimanta", que lejos de envolver o cubrir, se usa solo para significar y expresar. Prevalece sin embargo, la idea que los símbolos y expresiones pertenecen a quién los porta.

La contraparte se expone a través del cuento de Franz Kafka que trata sobre la construcción Imperial de la Muralla China. De esa infinita hazaña de encontrar un fin.

La conversación sin embargo, permite a pesar de que se plantee como una construcción colectiva, que cada cual concluya a través de sus propios quehaceres, sus propias hechuras o arquitecturas, que de seguro originarán una nueva conversación.

De alguna manera se hace recurrente, que una frontera o un límite, lejos de ser donde algo concluye o termina, es donde recién

comienza.

Agradecimientos:

Si hiciera una lista, ésta sería probablemente infinita. Y al mismo tiempo que la estuviera escribiendo, esta seguiría creciendo sin alcanzar nunca un fin. Probablemente, partiría por el mismo Universo, que por alguna razón indescifrable, está ahí, y aquí, y en todas partes. Seguiría por el sol y su luz, que explorando el vacío encuentra en la Tierra su gama de colores, agradecería a cada uno ellos saludándolo por su nombre, y a su vez a todas las formas de la corteza terrestre, que sin excepción, revisten. Agradecería al agua, que fluyendo de la Cordillera al Mar, deja en su paso hermosos valles y a su vez da vida a todos los seres que lo habitan. Agradecería a todas las plantas y los árboles que nos llenan de aire y al viento que lo lleva. Y nuevamente agradecería al sol, más bien a la puesta de sol, que entregando un último suspiro de colores, descansa y se los lleva. Agradecería a la noche y a todos los astros y planetas que reniega el día. Agradecería al día, que comienza todos los días, y a todos los seres que visten de poesía. Pero por sobre todo a todas las personas, que han conformado el mundo, y que por alguna razón han formado parte de mi vida, de esta bella posibilidad de un encuentros que permite que habitemos en mutua compañía.

A todas las personas que han formado parte de este Seminario de Investigación, partiendo por aquellos, que con sus obras, trabajos y publicaciones, lo han nutrido y permitido conversar también a través de la historia. He intentado exponer sus trabajos con el mayor respeto posible. Un especial agradecimiento a todos aquellos, que siguiendo sus sueños, nos van dejando sus obras, sobre todo a aquellos que ya no están.

A mi padre, y a mi madre, que además de darme la vida, la acompañaron con las de mis hermanos.

A las amigas, y a los amigos, a su cariño incondicional.

A todos los profesores, y su vocación de entrega.

A Gabriela Manzi, que cuál Atenea enseñando a hilar y tejer, me ha acompañado de alguna manera, durante toda la carrera.

A Juan Ignacio Feuerhake, amigo, compañero y maestro.

Especialmente a Mauricio Baros, quién además de entregarme su conocimiento, me llenó de entusiasmo y energía.

Bibliografía General:

Bachelard, Gaston. El Aire y los Sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento. 1943. Primera edición en español, 1958. Traducción de Ernestina de Champourcín. Fondo de Cultura Económica, México.

Bachelard, Gaston. La Poética del Espacio. 1957. Segunda edición en español, 1975. Traducción de Ernestina de Champourcín. Fondo de Cultura Económica, México.

Borchers, Juan. D7. edicionesvaticanochico/ Ocho Libros Editores, 2012. Recopilación póstuma.

Borchers, Juan. Hipéropolis. Ediciones metales pesados. Santiago 2011. Ensayo: Hipéropolis, Recopilación póstuma.

Constant. La nueva Babilonia. 1960. Traducción Maurici Pla. Editorial Gustavo Gili. Colección GGmínima. Barcelona, 2019.

Cordua, Carla. Sloterdijk y Heidegger: La recepción filosófica. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2008.

Cruz C., Alberto. El Acto Arquitectónico. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Colección Arquitectura y Diseño. Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Junio 2010. Capítulo: Acto Concluso.

Deleuze, G. y Guattari, F., 1980. Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia, Paris, Les Editions de Minuit. Edición del año 2002, traducido del francés por José Vázquez Pérez. Capítulo: Lo liso y lo Estriado.

Eco, Umberto. El Vértigo de las Listas. 2009. Traducción de Maria Pons Irazzábal. Editorial Lumen. Barcelona, 2009.

Foucault, Michel. Espacios otros. 1967. Conferencia pronunciada en el Círculo de Estudios Arquitectónicos el 14 de marzo de 1967. Publicado en 1984. Traducción de Marie Lourdes.

Heidegger, Martin. Arte y Poesía. 1952. Traducción y prólogo de Samuel Ramos. Segunda edición, Fondo de cultura Económica, México, 1973.

Heidegger, Martin. El Arte y el Espacio. 1969. Edición bilingüe, traducción de Jesús Adrián Escudero. Editorial Herder. España, 2009.

Heidegger, Martin. Construir, Habitar, Pensar. Conferencia pronunciada en 1951. En: Filosofía, Ciencia y Técnica. Edición y prólogo de Jorge Acevedo. Traducción y prólogo de Francisco Soler. Editorial Universitaria. Santiago, 2007.

Ingold, Tim. The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill. 2000. Taylor & Francis e-Library, London 2002.

Jackson, John Brinckerhoff. Las carreteras forman parte del paisaje. 1994. Traducción de Moisés Puente. Editorial Gustavo Gili. Colección GGmínima. Barcelona, 2011.

Kirk, G.S., Raven, J.E., Schofield, M., Los Filósofos Presocráticos. Versión española de Jesús García Fernández. Editorial Greda. Capítulo: Los precursores de la cosmogonía filosófica.

Van der Laan, Dom Hans. Naturaleza y Arquitectura. En: El lugar de la arquitectura. Edición y traducción: Alejandro Aravena Mori. Ediciones ARQ / Escuela de arquitectura. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 2002.

Loos, Adolf. Ornamento y Delito. 1908. Traducción de Lourdes Cirlot y Pau Pérez. Gustavo Gili, Barcelona 1972. Título II. Moda y artesanía, capítulo: Vidrio y Alfarería. Título V. Arquitectura, capítulo: El Principio del Revestimiento.

Maturana, Humberto. Emocione y Lenguaje en Educación Política. Edición de J.C. Saéz, 1997. Capítulo: Origen de lo humano: el lenguaje.

McEwen, Indra Kagis. Socrates' Ancestor. An Essay on Architectural Beginnings. 1993. The MIT Press, England.

Nitschke, Günter. EL jardín japonés. Editorial Taschen, 1994. Capítulo: Arquetipos de jardín japonés. El arquetipo de la territorialidad: shime.

Schlemmer, Oskar. Escritos sobre arte: Pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios. Ediciones Paidós, 1987. De su diario: Septiembre 1922. Carta a Hans Hildebrandt, octubre 1922.

Semper, Gottfried. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Band 1: "Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst." Frankfurt, 1860. Hasta §.60. (página 231).

Sloterdijk, Peter. Esferas I, (burbujas) Microesferología. 1998. Cuarta edición, 2011. Traducción de Isidoro Reguera. Ediciones Siruela 2003, 2011, España. Capítulos: "Prólogo", "Introducción general", "Introducción: La comuna exhalada", Reflexión previa: Pensar el espacio interior", "Excurso 3: El principio huevo. Intimación y envoltura".

Taut, Bruno. El Constructor del Mundo: Espectáculo arquitectónico para música sinfónica, dedicado al espíritu de Paul Scheerbart, Septiembre de 1919. En: Taut, Bruno. Escritos 1919 - 1920. Edición al cuidado de Iñaki Abalos. Traducción de María Dolores Abalos. El Croquis Editorial, 1997.

Zahn, Joachim. Historia del Tejido. 1965. Traducción de Ortega Masía, Ediciones Zeus, España 1966. Capítulos: "La indumentaria de nuestros antepasados", "La historia de los merinos", "La lana del árbol", "El gusano de seda y su valioso sarcófago".

Zambrano, María. El hombre y lo divino. 1955 Segunda edición 1973, Fondo de Cultura Económica, México. Capítulos: "Del nacimiento de los Dioses", "Las ruinas" y "La máscara de Agamenón".

Zambrano, María. Antología Crítica. Edición de Jesús Moreno Sanz. Ediciones Siruela, 1993, 2004, España. Capítulos: "La ciudad ausente", "De nuevo el mundo", La razón en la sombra-Tierra", "Las pasiones en sombra", "Primera explicitación de la razón poética", "Filosofía, poesía, religión. Hacia la razón poética: 1944-1948", "Definitivo enunciado de la razón poética: Descifrar la sombra", "La razón arquitectónica y la extensión", "El espejo de Atenea", "Los tres caminos: el camino recibido", "El árbol de la vida. La serpiente", "El claro del bosque: discontinuidad del saber de vida", "Método", "Palabra y lenguaje", "Signos, huellas, figuras", "Cosmogonías", "Las ruinas", "El centro. La angustia", "Los bienaventurados. La danza".

Bibliografía Textiles:

Arriaza, Bernardo. Cultura chinchorro: las momias artificiales más antiguas del mundo / Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2003.

Artigas, Diego. El llanto de Kooch: mitología tehuelche. Autores secundarios; Diego Artigas, Paula Espinoza y Sebastián Esquivel. Ilustraciones de María de los Ángeles Vergara. Quilombo Ediciones. Valparaíso, 2012.

Casamiquela, Rodolfo. Temas patagónicos de interés arqueológico: VI. Análisis etnográfico de la morfología del toldo tehuelche y sus derivaciones etnológicas (hacia una 'retroetnología'). En: Intersecciones de Antropología, de la facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del centro de la Provincia de Buenos Aires, 2000.

Caviglia, Sergio. El arte de las mujeres Aónik'enk y Gününa Küna -Kay Guaj'enk o Kay Gürruj (las capas pintadas). Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXVII, (2002) 2003. Buenos Aires.

C.C.N. Los Tejidos Araucanos como base para una Arquitectura Típica Nacional. En: Arquitectura y Arte Decorativo, número 6-7, 1929. (El autor del artículo solo se identificó con iniciales).

Crickmay, Lindsey. Adentro y afuera y alrededor: género y metáfora en la demarcación del espacio textil. En: Más allá del silencio, las fronteras de género en los andes. Tomo 1: Parentesco y género en los andes. Compilado por Denise Y. Arnold. Instituto de lengua y cultura Aymara, 1997.

Cruz O., Isabel. El traje: transformaciones de una segunda piel. Ediciones Universidad Católica de Chile, 1996. Capítulo: El atuendo de los indígenas y el proceso de aculturación.

Hoces de la Guardia Chellew, Soledad., Brugnoli, Paulina. Manual de técnicas textiles andinas: terminaciones. Chile, 2006.

Mege Rosso, Pedro. Arte textil mapuche. 1990. Museo de Arte Precolombino, Santiago.

Oyarzún, A.y Lachtman, R. Album de Tejidos y Alfarería Araucana. Publicado por el Museo de Etnología y Antropología de Santiago, 1929.

Poesía y literatura:

Arteche, Miguel. Destierros y Tinieblas. 1952-1962. Editorial Zig-Zag. Poema: Ruina. Páginas 64-65.

Borges, Jorge Luis. El jardín de los senderos que se bifurcan. 1941. En: Ficciones 1944.

Borges, Jorge Luis. El otro, el mismo. 1964. Poema: Límites. En: El otro, el mismo / Para las seis cuerdas / Elogio de la sombra. Editorial Debolsillo. Buenos Aires, 2012.

Diaz-Casanueva, Humberto. El aventurero de Saba. Ediciones panorama. Santiago, 1926.

Donoso, José. El lugar sin límites. 1966. Quinta Edición, Aguilar Chilena de Ediciones, 2012.

Kafka, Franz. La muralla China. 1918. En: La muralla China y otros relatos.

Rubio, Alberto. La Greda Vasija. 1952. Segunda Edición, 2000. Ediciones Universidad de Concepción. Cuadernos Atenea. Poema: La ventana. Página 30.

Saint-Exupéry, Antoine de. Ciudadela. Traducción de Hellen Ferro. Goncourt, Buenos Aires, 1966. Capítulo XIX.

Teillier, Jorge. Los trenes de la noche. En: Los trenes de la noche y otros poemas. Ediciones de la revista Mapocho. Tomo II, N° 2 de 1964.

Filmografía:

Ballet Triádico. 1970 (reconstrucción) Una película en tres partes, según los trabajos de Oskar Schlemmer. Margarete Hastings.

Cafe Müller, 1987. Pina Bausch.

Něco z Alenky, 1988. (Aicia) Jan Švankmajer.

Pina – tanzt, tanzt sonst sind wir verloren. 2011. Wim Wenders.

Charlas:

Stamets, Paul. 6 Ways mushrooms can save the world. Charla TED, febrero, 2008.

Diccionarios:

Diccionario de la Lengua Española, en su vigésima segunda edición. De la Real Academia Española.

Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española. A través de la aplicación NTTLE, que contiene todo el léxico de la lengua española desde el siglo XV al XX. <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>

Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas. De Rodolfo Lenz.

Compendio de etimologías y su respectiva discusión a través de la página web etimologias.dechile.net/

Nuevo diccionario español-alemán y alemán-español. Tolhausen, Louis. Leipzig 1928.

Langenscheidts Grosswörterbuch. Deutsch als Fremdsprache.

Diccionario español-inglés e inglés-español, SMART. Instituto Ibérico de Lexicografía. Grupo Editorial Océano.

(ORAR)

(Del lat. *factura*).

1. f. Acción y efecto de hacer.
2. f. Cualquier cosa respecto de quien la ha hecho o formado.
3. f. Dinero que se paga al maestro u oficial por hacer una obra. *U. m.* en pl.
4. f. Trabajo de cortar y coser la tela de una prenda de vestir, dándole la forma deseada.
5. f. Composición, organización del cuerpo.
6. f. Forma exterior o figura que se da a algo.
7. f. Imagen o figura de bulto hecha de madera, barro, pasta u otra materia.