Universidad Politécnica de Madrid

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Cabañas, trincheras y cámaras:

la arquitectura como mediación entre cuerpos y territorios

TESIS DOCTORAL

Susana Velasco Sánchez / arquitecta

2018

DOCA Doctorado en Comunicación Arquitectónica

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Cabañas, trincheras y cámaras:

la arquitectura como mediación entre cuerpos y territorios

Autora:
Susana Velasco Sánchez

Codirectores:
Atxu Amann Alcocer
Fernando Quesada López

A lo largo de estos años de *cabañas, trincheras, y cámaras*, fui encontrándome con personas apasionadas, que desde sus vidas y modos de hacer singulares, me incitaron a hacer esta investigación. Los nombres de muchas de ellas figuran, de una manera u otra, en esta tesis, formando ya parte de ella.

A todas esas personas, gracias de corazón.

Índice

0.0 RESUMEN /ABSTRACT/ RÉSUMÉ 11
0.1 Motivación 16
0.2 Objetivo 19
0.3 Hipótesis 19
0.4 Estructura 20
0.5 Metodología 23
0.6 Estado de la cuestión 28

INTRODUCCIÓN
La mediación: un principio arquitectónico

Una zona medial 35
Raíces etimológicas de la mediación (habitar/construir/cuidar) 38
A través de umbrales y agujeros 41

PARTE I
Cabañas, trincheras y cámaras: tres casos de estudio

Introducción
Tres *tipos/topos* de mediación 53

1.1 CABAÑAS
Las *palombières* de caza en el suroeste francés 69

Presentación del caso 70
Análisis del tipo 72

Elevarse y entretejerse con lo arbóreo
Tipos y evolución de las *palombières*
Un espacio diagonal: usos y tiempos
El cuerpo-flotación
Ocupación del medio por infiltración
El ensamblaje como técnica abierta de construcción
Una co-producción estética humano-animal
Trampas habitables

Conclusiones del caso:
La arquitectura como tejido de aproximación a "lo salvaje" 95

1.2 TRINCHERAS
El frente habitado de la guerra civil en España 99

Presentación del caso 100
Análisis del tipo 102

El ojo que mira los lugares de la guerra
Horadar y desplegarse en el terreno
Tipos y evolución de las formas atrincheradas
Reinterpretar la orografía
El cuerpo-territorio
Habitar la intemperie
El pensamiento coreográfico
Volver a las trincheras

Conclusiones del caso:
La arquitectura como soporte de la comunidad en lucha 128

1.3 CÁMARAS
El pliegue espacial del fenómeno camera obscura 131

Presentación del caso 132
Análisis del tipo 134

Introducir el paisaje a una estancia interior
Del ojo a la habitación. Una matriz espacial
El cuerpo-paisaje
Una cámara oscura en la Ermita del Santo Isidro
El desmontaje del exterior en fragmentos
Tipos y genealogía de la imagen-espacio
La dimensión sagrada del habitar

Conclusiones del caso:
La arquitectura como receptora/productora de la imagen del mundo 156

PARTE II
La arquitectura como mediación entre cuerpos y territorios

Introducción
Una arquitectura menor 161

2.1 ARQUETIPOS
La "cabaña primitiva" y el gesto mítico en el origen de la arquitectura 165

Abrir el futuro agujereando desde el pasado
La mítica morada como imagen de la organización del mundo
La "cabaña primitiva" en los maestros modernos
Rito y arquitectura
Cabaña y caverna
Guaridas que fundan ideas
La "tectónica" como reformulación de la "cabaña primitiva"

2.2 MODOS DE HACER
El hacer *bricoleur* y el hacer ingeniero 195

Cómo opera el "pensamiento salvaje'"
Arquitecturas sin arquitectos
Autoconstrucción y arquitectos
La figura del artesano en la cultura *maker*

2.3 LÍMITES
La frontera como contacto: humanos/no humanos y salvajes/civilizados 209

Animalidad-humanidad
La noción cultural de "salvaje"
Un campamento de mediación anterior al lenguaje
La potencia de los márgenes

2.4 COMUNIDADES
El tejido del vivir juntos 229

La comunidad, en la guerra y en la fiesta
Los antiguos y los nuevos comunales
Comunidades infraleves / comunidades por venir
Profanar: reintegrar a la esfera de lo común
Construir juntos

Conclusión 251
Conclusions 255

Índice bibliográfico 260

RESUMEN

El ámbito de la mediación arquitectónica ha sido abordado en numerosas ocasiones desde su dimensión cultural, afectiva y relacional, pero no tanto así desde un enfoque material y estructural. En la acción de construir, la arquitectura es informada, de una parte, por los cuerpos que la construyen y habitan y, de otra, por el territorio en el que se asienta. Desde este punto de vista, el lugar propio de la arquitectura es una "zona intermedia" por la que atraviesan todo tipo de flujos y significados. Dicha posición ofrece a la disciplina arquitectónica la posibilidad de hacer visible y operativa la profunda interdependencia de todo aquello que nos rodea y conforma.

A lo largo de la Historia, la búsqueda de sentido entre el cuerpo y la arquitectura ha sido una preocupación constante. Una de las vías que se tomó desde la antigüedad fue asemejar la organización de los edificios a las partes y proporciones de un cuerpo humano idealizado. La otra vía, menos transitada aunque tan antigua como la anterior, ha buscado la conexión entre cuerpo y arquitectura desde la acción ritual. En ella, la labor de quien construye consiste en entrever las líneas de fuerza del entorno para componerlas con el propio hacer del cuerpo; es a través del gesto constructivo, y no en una silueta fija, desde donde tiene lugar la mecánica mediadora que da forma a esta otra arquitectura.

La mediación, como principio arquitectónico, puede ser abordada a partir de las corporalidades y gestualidades que la habitan, en relación con el territorio y el paisaje en el que se inscriben. La tupida red de relaciones que se dan entre estos elementos se vuelven más evidentes en prácticas y lugares fronterizos. Es el caso de las cabañas *palombière* en el suroeste francés, el caso del frente habitado de la Guerra Civil española, y el caso del pliegue espacial del fenómeno de la camera obscura: tres formas de arquitectura liminar que se dan en espacios y tiempos de excepción. En su comportamiento como observatorios, estas arquitecturas no sólo enfocan el paisaje sino que pasan a operar en él; sus topologías —a través de agujeros y perforaciones— ponen en contacto la interioridad y la exterioridad, lo humano y lo no humano, o lo individual y lo colectivo.

Cabañas, trincheras y *cámaras* son "tipos" de una "arquitectura menor", tanto por su dimensión, por las herramientas que les dan forma, como por el plano de igualdad que establecen con su contexto. Es precisamente esta potencia de "lo menor" desde donde cuerpos, arquitectura y territorio se co-relacionan y co-producen; y desde donde pueden comprenderse muchas de las formas de hacer arquitectura que hoy se están realizando, o las que se pueden llegar a practicar.

ABSTRACT

The field of architectural mediation has been addressed on numerous occasions from its cultural, affective and relational dimension, but not so much from a material and structural approach. In the action of building, architecture is informed, on the one hand, by the bodies that build and inhabit it, and on the other, by the territory in which it is based. From this point of view, the proper place of architecture is an "intermediate zone" through which all kinds of flows and meanings go through. This position offers the architectonic discipline the possibility of making visible and operative the deep interdependence of everything that surrounds and conforms us.

Throughout history, the search for meaning between the body and architecture has been a constant concern. Since antiquity, one of the main ways was to resemble the organization of buildings to the parts and proportions of an idealized human body. The other route, less traveled but as old as the previous one, has sought the connection between body and architecture from the ritual action. In it, the work of those who build consists in glimpsing force's lines of the environment to compose them with the body's own making; it is through the constructive gesture, and not in a fixed silhouette, that the mediating mechanics that shape this other architecture take place.

Mediation, as an architectural principle, can be approached from the corporalities and gestures that inhabit it, in relation to the territory and the landscape in which they are inscribed. The dense network of relationships that occur between these elements become more evident in border practices and locations. This is the case of the *palombière* huts in southwestern France, the case of the inhabited front of the Spanish Civil War, and the case of the spatial fold of the camera obscura phenomenon: three forms of liminal architecture that occur in spaces and times of exception. In their behavior as observatories, these architectures not only focus on the landscape but also operate on it; its topologies —through holes and perforations— put in contact interiority and exteriority, the human and the non-human, or the individual and the collective.

Cabins, trenches and *cameras* are "types" of a "minor architecture", both because of their size, because of the tools that shape them, and because of the level of equality they establish with their context. It is precisely this power of "the minor" from which bodies, architecture and territory co-relate and co-produce; and from where we can understand many of the ways of making architecture that are being done today, or those that can be practiced.

RÉSUMÉ

Le domaine de la médiation architecturale a été abordé à de nombreuses reprises sous ses aspects culturel, affectif et relationnel, mais moins par une approche matérielle et structurelle. Dans l'action de construire, l'architecture est informée, d'une part, par les corps qui la construisent et l'habitent, et, d'autre part, par le territoire sur lequel elle est basée. De ce point de vue, le lieu propre de l'architecture est une «zone intermédiaire» à travers laquelle toutes sortes de flux et de significations passent. Cette position offre à la discipline architectural la possibilité de rendre visible et opérationnelle l'interdépendance profonde de tout ce qui nous entoure et nous conforme.

Tout au long de l'histoire, la recherche d'un sens entre le corps et l'architecture a été une préoccupation constante. L'un des moyens empruntés depuis l'antiquité était de ressembler à l'organisation des bâtiments aux parties et aux proportions d'un corps humain idéalisé. L'autre itinéraire, moins fréquenté mais aussi ancien que le précédent, a recherché le lien entre le corps et l'architecture dans l'action rituelle. Le travail de ceux qui construisent consiste à entrevoir les lignes de force de l'environnement pour les composer avec le corps même; c'est par le geste constructif, et non dans une silhouette fixe, que se déroulent les mécanismes de médiation qui façonnent cette autre architecture.

La médiation, en tant que principe architectural, peut être abordée à partir des corporalités et des gestes qui la peuplent, en relation avec le territoire et le paysage dans lequel ils s'inscrivent. Le réseau dense de relations qui existe entre ces éléments devient plus évident dans les pratiques et les emplacements frontaliers. C'est le cas des cabanes *palombières* du sud-ouest de la France, le cas du front habité de la Guerre Civile Espagnole et le cas du pli spatial du phénomène camera obscura: trois formes d'architecture liminale qui se produisent dans des espaces et des temps d'exception. En tant qu'observatoires, ces architectures non seulement focalise le paysage, mais aussi operate en lui; ses topologies —par les trous et les perforations— mettre un contact l'intériorité et l'extériorité, l'humain et le non-humain, ou l'individuel et le collectif.

Cabines, *tranchées* et *caméras* sont des "types" d'une architecture "mineure", à la fois par leur taille, par les outils qui les façonnent et par le plan d'égalité qu'ils établissent avec leur contexte. C'est précisément ce pouvoir du "mineur" à partir duquel les corps, l'architecture et le territoire se co-lient et coproduisent; et d'où on peut comprendre plusiers façons de faire de l'architecture aujourd'hui, ou celles qui peuvent arriver à être pratiqués.

0.1 Motivación

El tiempo de esta investigación ha discurrido en paralelo a una serie de acontecimientos que han marcado su rumbo. Son hechos que han contribuido a dar forma a un cierto clima. Inmersa en ese clima, tratando de entenderlo desde la arquitectura, la tesis ha buscado ir agarrándose de cerca a algunas experiencias concretas.

La primera de dichas experiencias comenzó en el momento en que entro en contacto con los paisajes horadados que deja la Guerra Civil a las afueras de mi ciudad, Madrid. La recuperación de la memoria histórica había comenzando oficialmente con una ley en el año 2006 al tiempo que en dichos paisajes se comenzaba a descubrir la memoria material de un tiempo en el que la vida se imbricó intensamente con la política dando lugar a transformaciones radicales del territorio.

Pude ver cómo aquellos paisajes influían en la obra artística de un amigo, Carlos Marquerie, autor y director teatral, cuya casa familiar se situaba sobre el campo de batalla de Brunete. En la pieza escénica *2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)* su autor mostró un conjunto de escenas que transformaban en *otra cosa* su experiencia de cercanía sobre aquel territorio de trincheras, balas y encinas retorcidas.

Por aquel momento se comenzaba a hablar sobre la noción de paisaje cultural, y de la conservación del patrimonio militar; en ese contexto participé —formando parte del estudio de arquitectura *Amann, Cánovas, Maruri*— en un proyecto de puesta en valor del paisaje de baterías de costa que rodean la ciudad de Cartagena. A esa experiencia le siguieron otras.

Eran años en los que se comenzaba a poner el foco sobre las periferias de las ciudades. En el año 2010 ciertos colectivos coincidimos en el seminario de proyectos *SubUrb* de Urbanacción; y bajo el nombre de *Cunctatio* inicié junto a Rafael SMP una exploración de la periferia sureste de Madrid, la más olvidada. Paisajes áridos tomados por los vertederos que vacían la ciudad. Una serie de paseos colectivos nos llevaron a salir andando de la urbe por el valle del río Manzanares, tratando de entender la cualidad espacial y temporal que implicaba aquella periferia. Encontramos lugares valiosos, cuevas y huertas que habían escapado a la aceleración contemporánea. Y entre ellos los asentamientos de primeros pobladores en la zona; las ruinas de los carpetanos se mezclaban en las lomas de los cerros con las líneas de trincheras excavadas en el año 1936 para hacer frente al golpe militar. Paseando por aquellos paisajes encontramos a vecinos de Vallecas que aún recordaban cómo, siendo unos críos, se habían acercado hasta aquellos cerros para ver

Manifestación en protesta contra la Ley Loppsi 2.
Francia, 2011-13

caer los bombazos sobre la ciudad. De aquella experiencia de *Cunctatio* sobre la periferia, pero también sobre los modos de *lo periférico*, hicimos un libro y una colección de cuadros.

Continué después recorriendo otros tramos del frente de guerra en Madrid de la mano de los colectivos que había comenzado en ese tiempo a constituirse. En aquellos paseos era fácil darse cuenta de que se trataba de una encucijada generacional. Éramos los nietos de quienes vivieron la guerra, aquellos que, como contó Benjamin a propósito de quienes volvían de las trincheras de la Gran Guerra, habían enmudecido. Allí estábamos los últimos familiares directos tratando de recuperar, no ya los restos o la verdad, sino algo más importante, la *experiencia* perdida[1] a la que había aludido Benjamin.

Imaginar y reconstruir los escenarios de la guerra era una tarea indirecta en la que resultaba dificil no caer en la idealización. En aquel momento descubrí un fenómeno de construcción informal que me permitió un contacto de primera mano con un paisaje cultural vivo. La artista Céline Domengie me introdujo en el fenómeno social y arquitectónico que suponen las *palombières* en el suroeste francés. Comencé por estudiar la cabaña de caza que su abuelo levantó en los años 60, sabiendo que, al igual que aquella fabulosa construcción, había otras 7000 cabañas más, ocultas en los bosques. En aquel escenario pude indagar de un modo directo en la cuestión que transcurría de fondo: la capacidad de los cuerpos para dar forma a los espacios que habitan.

El encargo de una ermita, junto a otro amigo, César Moreno, se convirtió en la ocasión para hacer una aplicación práctica en otro contexto de las ideas matrices sobre cuerpos y paisaje que los casos anteriores habían planteado. El marco de lo místico nos permitió abordar la noción de observatorio de un modo más amplio. Así lo que iba a ser una ermita acabó siendo una cámara de imágenes autónomas.

La cuestión de la mediación se volvía comprensible al entenderla de un modo diverso. En cada caso había contextos y temporalidades distintas: una ruina colectiva, una posibilidad viva, y una experiencia propia.

En el modo de entender la acción del cuerpo influyó la dedicación que pude hacer a la práctica de la danza en sus límites más abiertos. En aquel contexto encontré un cuerpo muy diferente al que se consideraba desde la arquitectura, un cuerpo no limitado a sus contornos, sino un cuerpo capaz de fundirse con el medio y también capaz de socavarlo. En ese cuerpo que respira el tiempo y se mueve según los ritmos de lo vivo, se volvía evidente que lo que

1 BENJAMIN, W. *Experiencia y pobreza*, en *Discursos interrumpidos I*, Editorial Taurus, Madrid, 1998, pp. 167-173.
"Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano. Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica"

Zad en La Plaine, Marsella, octubre 2018.

se baila en realidad es la relación entre cuerpo y lugar en un proceso donde ambos adquieren el sentido: el *cuerpo que habita construyendo* y el *cuerpo que construye habitando*.

El interés que movía esta investigación, aún abierta, estaba puesto en los cuerpos, en *lo que podían los cuerpos*. Y los cuerpos tomaron el centro de las ciudades en aquel año 2011. Primero fueron las *primaveras árabes* las que hicieron de las plazas pequeñas polis, seguidas de *Acampada Sol* en Madrid y una larga serie de modos inéditos de reunión.

La cuestión de la reapropiación de las herramientas con las que dar forma a una vida había comenzado a calar en capas amplias de la ciudadanía. Ese mismo año 2011, en Francia, se inició una ola de manifestaciones contra una ley que decreta el gobierno de Sarkozy. La ley *Loppsi 2* [2] hacía un drástico recorte de libertades en nombre de la lucha antiterrorista, y entre ellas ponía el foco en dos: la libre circulación en la red, y el hábitat *fuera de la norma*; dos ámbitos tan distintos quedaban señalados como la nueva amenaza para la seguridad del Estado. Hay que recordar que en Francia, y a causa de la precariedad, gran cantidad de inmigrantes y de jovenes viven en hábitats informales, siendo para muchos también una decisión de autonomía. El interés de aquel ciclo de manifestaciones fue que en ellas se puso el foco en las pequeñas arquitecturas como símbolo de la autonomía que se trataba de erradicar. En medio de la protesta se levantaban cabañas y se organizaban pequeños campamentos, poniendo con ello la cuestión de la autonomía constructiva en el centro del debate; se decía: *cabanes en lutte!*

La ZAD (*Zone à Défendre*) de Notre Dame des Landes se volvió un fenómeno global. El asentamiento que comenzó en 2009 para defender un bosque de la instalación de un aeropuerto —amparado bajo la figura legal de la *Zone d'Aménagement Différé*—, volvía a poner la acción de vivir y construir de otro modo en el centro de la lucha. En 2018 el Estado renunció al aeropuerto, pero también desmanteló con violencia los hogares y los núcleos de vida que se habían creado. La sociedad civil firmó masivamente su apoyo a aquel experimento.

La última de las *zonas a defender* surgió el pasado mes de octubre en la gran plaza de la Plaine en Marsella, días antes de comenzar las obras y el proceso de gentrificación previsto. Durante la primera de las manifestaciones circularon maderas entre una multitud que se las pasaba de mano en mano; una vez más: la arquitectura, sus herramientas y el hacer de los cuerpos. Al caer la tarde de ese mismo día la estructura de una gran cabaña estaba en pie...

2 LOPPSI 2: Ley de Orientación y Programación para la Eficacia de la Seguridad Interior (Projet de loi d'Orientation et de programmation pour la performance et la sécurité intérieure) Esta ley se aprobó el 8 de febrero de 2011, texto aprobado Nº 604, http://www.assemblee-nationale.fr/13/ta/ta0604.asp

La LOPPSI 2, al igual que su antecesora la *USA Patriot Act* en Estados Unidos invierten el orden jurídico. Se trata, en primer lugar, de aplicar a la población medidas que, antes, solo se utilizaban con agentes de una potencia enemiga.

0.2 Objetivo

El objetivo de la tesis es identificar el origen de los mecanismos que facilitan una co-producción mutua entre cuerpos, arquitectura y territorio, con vistas a elaborar una noción de mediación arquitectónica que recoja, además de los enfoques que han sido hasta ahora desarrollados —culturales, afectivos y relacionales—, aquellos de carácter material y estructural.

0.3 Hipótesis

Para alcanzar dicho objetivo se plantean varias hipótesis de trabajo:

1. El lugar propio de la arquitectura es una "zona intermedia" por la que atraviesan todo tipo de flujos y significados. En la acción de construir, la arquitectura es informada, de una parte, por los cuerpos que la construyen y habitan, y de otra, por el territorio en el que se asienta. Dicha zona intermedia ofrece a la disciplina arquitectónica la posibilidad de hacer visible y operativa la profunda interdependencia de todo aquello que nos rodea y conforma.

2. Las herramientas de la arquitectura son herramientas de mediación, ya que permiten, a través de los cuerpos, enlazar esos órdenes diferentes que surgen al desbordar la interioridad y la exterioridad (lo sagrado, la lucha y lo salvaje...). La arquitectura es el modo y el lugar en donde los cuerpos pueden encontrarse materialmente con los territorios, un rango de escala específico, que elabora material y formalmente un enlace entre lo finito de los cuerpos y lo inmenso del territorio.

3. La noción de mediación, utilizada para analizar la historia de la arquitectura, es capaz de explicar muchos de los procesos de cambio, tanto en el ámbito académico, como en la tradición. La utilización y el sentido de dicha noción, aunque no haya sido formulado como tal, ha formando parte de las bases subyacentes de la disciplina de la arquitectura, siendo su origen bien anterior a dicha profesión. Los debates en torno a la "cabaña primitiva", así como los ritos de paso en los que se levantan estructuras habitables o simbólicas, han funcionado como modelos matriciales que le han permitido a la forma arquitectónica en proceso ser interrogada sobre su capacidad para mediar; es decir, su capacidad para establecer equilibrios entre cuerpos, recursos y entornos. En un sentido inverso, bajo toda forma arquitectónica late siempre una figura matriz.

0.4 Estructura

Estratégicamente, la tesis se estructura en dos partes diferenciadas. La primera parte presenta la parte práctica, en tres casos de estudio. La segunda parte elabora un recorrido teórico-argumental que recaba indícios y fundamentos de la condición mediadora de la arquitectura.

El texto de apertura de la tesis, **INTRODUCCIÓN. La mediación: un principio arquitectónico**, enmarca el tema desde dos momentos que siempre se encuentran hermanados: el presente y el origen. Por una lado se sitúa dicha noción respecto del pensamiento post-antropocéntrico como superación de las dicotomías sujeto-objeto, humano-no humano o naturaleza-cultura; y por el otro, se indaga en las raíces etimológicas que subyacen a la condición mediadora de la arquitectura. A partir del hilo que cose las nociones de *medium*, *techne*, *tekton*, y *bauen* se verifica la relación entre el habitar, el construir y el cuidar como base de la mediación arquitectónica, encontrando que es la capacidad para abrir *umbrales* y *cortaduras* en el medio lo que constituye la acción primordial de la arquitectura.

La **PARTE I. Cabañas, trincheras y cámaras: tres casos de estudio** analiza de un modo interseccional (formalmente, arquitectónicamente, culturalmente y estéticamente) tres casos que remiten a *tipos* y *topos* arquitectónicos distintos. Se trata de tres morfologías arquetípicas que pueden leerse como variaciones de una matriz espacial; una "cabaña primitiva" que ha dejado de ser un observatorio pasivo del entorno para pasar a desplegar en él un proceso material de mediación. En cada caso se analizan los mecanismos de co-producción mutua entre los cuerpos, la arquitectura, y el territorio, siguiendo un esquema similar: la operación espacial y material que se realiza, el tipo arquitectónico y sus variaciones, y el estado del cuerpo en ellos.

El primero de los casos se refiere a las cabañas de caza *palombière* propias del suroeste francés. Estas estructuras habitables trabajan con el aire y con todo lo que es aéreo. Abren espacios dentro de la masa del bosque y desde su cota superior despliegan un sistema de señuelos que hace descender a las aves hasta el agregado cabaña-trampa levantado por los cazadores. Un modo de habitar volcado hacia la exterioridad que ha dado lugar a una arquitectura dispuesta para el encuentro entre lo humano y lo no humano.

Si bien las *palombières* se vinculan con el aire, el segundo de los casos —el frente habitado de la Guerra Civil en España— opera horadando la tierra. Un modo de habitar también volcado hacia la exterioridad, forzado por el tiempo de excepción que instaura la guerra. Dicha red excavada puede ser leída como el soporte material de los cuerpos en lucha.

Estos dos primeros casos sitúan un rango de acción posible que tienen los cuerpos en el territorio, encaramándose sobre las copas de los árboles y horadando agujeros en la tierra. En ambos casos la arquitectura puede ser leída como una envolvente que organiza desde el cuerpo las perforaciones por las que se observa el horizonte o se dispara una bala. Estas mirillas y troneras son los canales últimos del dispositivo que pone en relación a los cuerpos con el exterior.

El tercero de los casos viene a ocupar una posición dialéctica entre estos dos extremos, tanto en su ubicación —ni enterrada, ni elevada, sino flotante en la línea de horizonte—, como en su funcionamiento. Las troneras y mirillas que antes prolongaban las capacidades del cuerpo en el medio funcionan en este caso en sentido inverso. En el fenómeno de la *camera obscura*, los orificios practicados en la envolvente arquitectónica funcionan como pupilas que recogen el paisaje exterior y lo proyectan en las superficies interiores da la estancia. Frente a la cabaña elevada, o la trinchera excavada, la topología de la cámara —su *topos*— es una habitación clausurada que logra resolver la dicotomía exterior/interior a partir del comportamiento físico de la luz.

Enlazar los dos primeros casos, y su materialidad, con un fenómeno de la imagen, subraya el comportamiento como *medium* que esta última tiene; las cámaras, desde su acepción como estancias sagradas, han sido lugares donde encontrarse con lo que se escapa fuera de nuestro alcance. El tránsito entre las diferentes materialidades de los tres casos: el aire y lo arbóreo, la tierra, y la imagen permite abordar de un modo amplio la noción de mediación.

En la **PARTE II. La arquitectura como mediación entre cuerpos y territorios** se recaban indicios de la condición mediadora de la arquitectura desde un tiempo arcaico hasta el momento presente. A partir de un recorrido teórico-argumental, se trata de dar respuesta a cuatro cuestiones básicas: el qué, el cómo, el dónde, y el para qué de la mediación. Dichas cuestiones se corresponden con los cuatro capitulos: ARQUETIPOS, MODOS DE HACER, LÍMITES y COMUNIDADES.

El capítulo ARQUETIPOS analiza la noción de “cabaña primitiva” y los diferentes debates a los que dio lugar a lo largo del tiempo, reenfocándolos desde una perspectiva de la mediación en tanto que figura matriz que ha interrogado la forma arquitectónica desde su capacidad para poner en relación cuerpos y entornos. Se realiza un recorrido desde los antiguos ritos de paso que tenían como eje el levantamiento de una cabaña simbólica, a la noción de tectónica creada por Karl Bötticher y Gottfried Semper en el s. XIX,

retomada en nuestro tiempo por Kenneth Frampton. En dicho recorrido se busca mostrar cómo la condición mediadora de la arquitectura hunde sus raíces en la tradición, y cómo fue reinterpretada por la profesión.

En el capítulo MODOS DE HACER se confrontan dos posiciones aparentemente opuestas, el hacer *bricoleur* —un modo que obra sin un plan previo y con medios desviados del uso previsto—, y el hacer ingeniero —un modo que parte de estructuras de planificación. Con la revisión de la noción de "pensamiento salvaje", enunciada por el antropólogo Claude Levi-Strauss, la tesis se interroga sobre la mediación que se inscribe en el gesto técnico y ritual del construir, y analiza ciertas experiencias, algunas realizadas "sin arquitectos", como también otras en las que los arquitectos se han comportado como mediadores.

En el capítulo LÍMITES se aborda la frontera entre humanidad y animalidad, así como la frontera entre civilizados-salvajes, como un espacio de separación pero sobre todo como una zona de contacto permeable. Se analizan algunas prácticas artísticas que exploran esta noción, y tres experiencias singulares: la de un jardinero paisajista, una cineasta, y un pedagogo, quienes, en dicho contacto, acaban por amplificar los límites de lo posible dentro sus propias disciplinas.

Con el capítulo COMUNIDADES se cierra la PARTE II de la tesis abordando las condiciones del vivir *juntos* y las estructuras que han soportado la vida tanto en condiciones de vínculos débiles como también en los dos momentos en que los vínculos comunitarios se ponen a prueba: la guerra y la fiesta. El recorrido a lo largo de esta segunda parte se inicia desde un tiempo arcaico y alcanza el presente. Un tiempo en el que hemos visto organizarse multitud de colectivos y comunidades que hoy reivindican, junto a la autogestión de sus vidas, la autonomía en el terreno de la autoconstrucción. En el estado de cosas actual, el campamento contemporáneo emerge como una figura espacial, territorial y social, que reclama la reapropiación de herramientas que las sociedades hemos ido delegando progresivamente en virtud del progreso técnico. Con un análisis de dicha figura, y las cuestiones que suscita en la organización futura de las sociedades, se cierra la segunda parte de la tesis.

0.5 Metodología

En esta investigación se ha trabajado de dos maneras distintas que se corresponden a su vez con las dos partes de la tesis. En la primera parte se investigan los mecanismos de la mediación a través de un estudio material de tres casos inmersos en contextos distintos; y en la segunda parte se recaban los indicios de la noción de mediación, siguiendo cadenas de autores que han indagado en cada uno de los temas tratados.

Asimismo, el trabajo con las imágenes ha tenido un papel primordial a lo largo de la investigación y después en el documento definitivo. La indagación en archivos y el trabajo de observación de la imagen han sido vías fundamentales para verificar las hipótesis y para dar forma al discurso.

En la **PARTE I. Cabañas, trincheras y cámaras: tres casos de estudio**, la metodología utilizada ha consistido, por un lado, en recabar la bibliografía específica existente acerca de cada caso, y por otro, en un estudio material y directo de los espacios, sus características y el sistema constructivo, con entrevistas a constructores y usuarios, además de la participación en los trabajos específicos que conlleva en cada lugar de estudio. Se han realizado levantamientos arquitectónicos de los tres casos y se han comparado sus tipologías y el tipo de espacio al que dan lugar.

Se ha trabajado desde la inmersión en cada uno de los tres *paisajes culturales* que conforman, mediante lo que la etnología denomina "observación participante". En el caso de la cabaña *palombière* al tratarse de un caso vivo, se ha realizado una inmersión en cómo se vive el fenómeno actualmente en Aquitania. En el caso del frente de trincheras, al tratarse de un caso del pasado, los interlocutores han sido los supervivientes del conflicto, o los investigadores, hijos o nietos de la generación de aquellos que vivieron la guerra. Y en el caso del pliegue espacial fenómeno de la cámara oscura, al tratarse de un principio óptico/espacial, la observación participante ha consistido en la puesta en práctica de una *camera obscura* en una arquitectura de carácter público y situada en un paraje natural a las afueras de un pueblo. La distinta naturaleza de cada caso ha sido deliberadamente elegida como modo de coser el pasado con el presente y la teoría con la práctica, y ha requerido de aproximaciones distintas que a continuación serán descritas.

En el caso de las **cabañas *palombiére* de caza en el suroeste francés** se ha elegido la región de Lot-et-Garonne en Aquitania como entorno de análisis. Y dentro de esta región se han analizado dos *palombière* concretas en la localidad de Paulhiac. En una de ellas —la utilizada por Alan Lafarge— se ha hecho un seguimiento exhaustivo, documentando las labores propias de

la temporada de caza y vinculando las formas y los mecanismos construidos a los usos que de ellos hacen los cazadores. Varias visitas en diferentes momentos del año, y en años sucesivos, han permitido documentar las labores de mantenimiento y de readapatación constante que estas construcciones requieren.

Al tratarse de estructuras autoconstruidas, sin supervisión de técnicos, rara vez cuentan con planos constructivos. Dependiendo de quienes las levantan se hacen esquemas previos y dibujos más o menos detallados, que normalmente no son conservados. Este estudio ha incluido levantamientos gráficos del estado actual de algunas de estas cabañas, propiciando con ello el diálogo con quienes las han construido y permitiendo desvelar un sentido de la planificación en construcciones cuya organización es dificil de entender a simple vista.

A través de *L'office national des forêts* —organismo estatal encargado de la reglamentación de todas las prácticas de caza en Francia—, se han realizado una serie de visitas para documentar distintos tipos de *palombiéres*, desde la cabaña en los árboles propia de las regiones del centro-sur (Gers, Lot-et-Garonne, y Dordogne) a la cabaña en el suelo propia de las Landas en el sur. Asimismo, diversas asociaciones de cazadores de estas cuatro regiones proporcionaron al estudio datos sobre el número de cabañas censadas y sobre la migración de palomas en cada región.

En el año 2013 realicé una estancia de investigación en el *Centre de Recherche de l'Habitat*, perteneciente a *L'École nationale supérieure d'architecture* de *Paris-Val de Seine*, bajo la dirección de Veronique Biau. Durante dicha estancia participé en diferentes seminarios transversales entre geografía, arquitectura y antropología, y pude profundizar en una bibliografía mucho más detallada sobre autoconstrucción, hábitat precario o inestable, así como en la bibliografía específica acerca de las cabañas *palombière,* constatado un gran vacío bibliográfico y documental, sólo cubierto por publicaciones externas al ámbito académico. Visité el departamento de antropología de *L'École d'architecture et paysage* en Burdeos, en donde algunos trabajos fín de master se han interesado por las construcciones menores tradicionales en relación al hábitat informal en Aquitania, y entre ellas, por las cabañas *palombières*. Sin embargo, el mayor conocimiento sobre este fenómeno cultural queda en manos de investigadores independientes que parten del entorno de la caza, siendo Jacques Luquet —a quien entrevisté en la localidad pre-pirenaica de Saint Palais— la persona que ha investigado con más profundidad las fuentes escritas, dando forma a su vez a una colección

de objetos y mecanismos que reúne el universo formal de la *palombière*. A sus archivos pertenecen varios de los documentos gráficos utilizados en esta tesis.

Asimismo, en el año 2017 formé parte de la plataforma de experimentación pedagógica y artística *Traverés et Inattendus*, que tuvo lugar en el pueblo de La Chapelle Faucher, y en la que pude evaluar de nuevo el alcance práctico de la noción de mediación, tanto en las tradicionales *palombières* que hay en dicha localidad, como en otros lugares en los que tiene lugar la vida comunitaria en Francia.

En el caso de las **trincheras del frente habitado de la guerra civil en España** se ha elegido el entorno de la ciudad de Madrid como ámbito de análisis, por tratarse de un frente que permaneció prácticamente estable a lo largo de la contienda, por lo que se pueden seguir las variaciones tipológicas que caracterizan el paso de sistemas de fortificación de la Primera a la Segunda Guerra Mundial. De los más de 200 kilómetros que componen esta franja se han estudiado algunos de los enclaves más significativos, realizando visitas en compañía de los grupos de investigadores que se dedican a estudiar y recorrer cada tramo del frente. Con GEFREMA (Grupo de Estudios del Frente de Madrid) se han visitado posiciones bien conservadas en Rivas-Vaciamadrid, en Guadarrama junto al embalse de la Jarosa, en Valsaín y en el Cerro del Puerco, ya en la vertiente segoviana; con la asociación *Tajar* se ha visitado el entorno de la Batalla del Jarama; y con el *Grupo de Investigadores del Parque Lineal* se ha visitado toda la franja que discurre paralela al río Manzanares entre Villaverde y Rivas-Vaciamadrid. De este último tramo procede una de las aportaciones originales que realiza esta tesis, una sección transversal que recoge las diferentes ubicaciones y tipologías que alojó el frente a lo largo de la confrontación .

Entre las experiencias que mejores materiales han aportado a la realización de la tesis, están las visitas a las campañas arqueológicas llevadas a cabo por el equipo del Incipit-CSIC, dirigido por Alfredo González Ruibal. Las prospecciones que este equipo ha llevado a cabo han tenido lugar en zonas señaladas del frente en torno a Madrid, como son la Ciudad Universitaria y La Casa de Vacas en Casa de Campo (años 2016 y 2017), y más recientemente la excavación de la posición del Campillo en Rivas-Vaciamadrid (2018). Las visitas realizadas a dichas excavaciones han sido hechas con un doble objetivo, por una parte conocer de primera mano los trabajos arqueológicos que sacan a la luz los espacios habitados del frente, y por otra, comprender el alcance de lo que implica esta *vuelta a las trincheras* de unos cuerpos, que con su trabajo, ocupan las mismas posiciones que ocuparon aquellos otros cuerpos durante la contienda.

Dentro del ámbito de la arqueología de la Guerra Civil, en el año 2012 comencé a colaborar con el equipo de arqueólogos AUDEMA, dirigidos por Jorge Morín, en la documentación del frente de Toledo. Dicha colaboración dio lugar en 2016 a la publicación de un libro bajo el título: *1936-1939 Toledo. ARQUEOLOGÍA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. Propuesta metodológica para el estudio de los Paisajes de la Guerra.*

En lo relativo a la búsqueda de documentación original se ha trabajado con dos tipos de fuentes: los archivos fotográficos y los manuales de fortificación de campaña.

Se han consultado los fondos fotográficos que en los últimos años se han ido abriendo a consulta, y entre ellos las series fotográficas de los siguientes archivos: Archivo del Partido Comunista, Archivo Rojo del AGA (Archivo General de la Administración), Capa Archive-Magnum photos New York, Archivo Agustí Centelles y archivo Kati Horna del Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, y el Archivo de la BNE.

Asimismo, se han consultado los archivos y las bibliotecas —Biblioteca Central Militar en Madrid, y Biblioteca de la Academia Militar de Toledo— que guardan manuales de fortificación de campaña editados tanto en el s. XIX, como en el periodo de la Guerra Civil y la posguerra. Se han consultado informes de catalogación de restos realizados durante los últimos años por ingenieros y arquitectos, y se ha consultado personalmente a uno de los pocos investigadores que estudia específicamente la fortificación de campaña, el comandante de ingenieros Jacinto Arévalo Molina, quien cuenta con varios estudios específicos sobre este tema.

Una de las aportaciones originales de la tesis, en lo relativo a este caso de estudio, es la producción de dos documentos planiméticos. El primero de ellos es un plano de conjunto a nivel regional en el que se recogen las líneas de los dos bandos y su variaciones, a una escala que permite observar las posiciones locales de cada tramo o batalla en relación a la traza de conjunto (pág. 112). Dicho plano ha sido realizado transcribiendo sobre una foto aérea actual las posiciones de ambos bandos, procedentes de cartografías originales del año 38 levantadas por ambos ejércitos. El segundo plano muestra un detalle de la parte del frente que entró en la ciudad de Madrid (pág. 115). Los documentos originales, guardados en el Centro Documental de la Memoria Histórica, fueron recopilados para su divulgación por el investigador Ricardo Castellanos en una publicación específica sobre los restos del frente en Madrid.

En el caso del **fenómeno de la *camera obscura* como pliegue espacial**, se ha realizado, por un lado, una búsqueda bibliográfica sobre las variaciones tipológicas que ha adoptado el fenómeno en distintos periodos históricos, así como de las inerpretaciones que de este fenómeno se han hecho en el campo ámbito de la estética y el de los estudios culturales; y por el otro, se han recopilado obras de arquitectos y artistas donde se han aplicado los principios de la cámara oscura a la búsqueda de relaciones intensivas entre el interior y el exterior de la forma arquitectónica. La experiencia directa que la tesis recoge sobre el fenómeno procede de su puesta en práctica en la *Cámara del Santo Isidro,* obra realizada por la autora junto al arquitecto César Moreno, en colaboración con un grupo de artesanos del pueblo, en la localidad de Herreruela de Oropesa.

La metodología utilizada en la **PARTE II. La arquitectura como mediación entre cuerpos y territorios** ha consistido en una indagación bibliográfica —a partir de fuentes primarias y secundarias— en torno a diferentes nociones siguiendo cadenas de autores que, a lo largo de la historia, han tratado un mismo tema.

En la investigación en torno al "habitar/construir" se pone en relación la etimología griega con la lectura que de ellas hace Heidegger y la posterior interpretación que de ambas fuentes ha hecho en nuestro tiempo el filósofo Félix Duque.

En el estudio sobre la "cabaña primitiva" se acude a interpretaciones modernas, como son las de Joseph Rykwert, Juan Calatrava, o Richard Wesley, y a su vez se consulta algunas de las fuentes primarias, como son Vitrubio, Laugier, Rousseau o Viollet- le-Duc. Se ha realizado una búsqueda de los dibujos sobre la "cabaña primitiva" en los que se muestra la acción de levantarla, y no tanto como una figura fija. Entre ellos se ha solicitado a la Biblioteca Nazionale di Firenze las imágenes de un par de magníficos dibujos realizados por Filarete, a mano y a tinta, incluidos en el *Trattato d'Architettura* (1465)

En el tema de la "tectónica" se recoge la formulación del concepto en Karl Bötticher y Gottfried Semper para después contrastarla con la lectura que de esta noción ha hecho en nuestro tiempo Kenneth Frampton.

En el tema "humanos/no humanos" y "salvajes/civilizados" se recaban las referencias culturales que fueron dando forma a estas nociones para después ponerlas en relación con los autores que las resituaron en nuestro tiempo, como son Claude Levi-Strauss o Deleuze y Guattari, y tras ellos quienes más

recientemente han comenzado a articular, desde la base de los anteriores, la noción de mediación, como son Donna Haraway, Bruno Latour o Rossi Braidotti.

En el tema de la "comunidad" se ha consultado la cadena de autores, que durante el s.XX, y ya entrado el s.XXI, más ha pensado sobre ella, como son Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy o Jacques Rancière, y en España Manuel Delgado o Marina Garcés.

0.6 Estado de la cuestión

El ámbito de la mediación arquitectónica ha sido abordado en numerosas ocasiones desde su dimensión cultural, afectiva y relacional, pero no tanto así desde un enfoque material y estructural. Dicha noción no ha ocupado hasta fechas recientes un lugar destacado entre las maneras de aproximarse al análisis de la arquitectura.

En términos generales, esta noción se refiere a la condición híbrida de la disciplina ya que es propio de la arquitectura poner en relación múltiples escalas, además de distintos agentes y situaciones. Al reconocer su carácter intermediario se pone en valor la tupida red de relaciones que la constituyen y con ello la posibilidad de transformar tanto el modo en que ideamos y construimos arquitectura como del modo de ejercer la profesión. Dicha noción ha sido utilizada ampliamente para pensar las relaciones entre los humanos y los no humanos, asunto que atraviesa gran parte de la producción de Gilles Deleuze y Felix Guattari, en conceptos como el devenir animal-devenir imperceptible, territorializar-desterritorializar, o el ritornelo. Estas nociones han sido recogidas por autoras del pensamiento post-antropocéntrico como Rossi Braidotti, para quien dicho pensamiento no solo abarca a otras especies, sino también la sosteniblidad de nuestro planeta en su totalidad. Gracias a esta autora procedente del feminismo, como también a Donna Haraway o a Silvia Federici, hemos comprendido que del vivir mismo se desprende siempre una dimensión política.

Para autores como Donna Haraway y Bruno Latour, más allá de objetos y sujetos, nuestro mundo está lleno de híbridos, *cuasi-objetos* y *cuasi-sujetos* que habitarían una zona media en donde humanos, no humanos y objetos trazan alianzas e intercambios. Haraway ha abordado el pliegue entre humanos y animales y entre humanos y máquinas en *Manifiesto para ciborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX* (1991) y en *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (2003)

En términos similares habla el sociólogo de la ciencia y la tecnología Bruno Latour, quien comenzó a elaborar el paso de la categoría de intermediarios a la de mediadores en *Nunca fuimos modernos* (1991), y se refirió a la "zona intermedia" en *La esperanza de Pandora* (2001). Más recientemente, ha enunciado la noción de "zona crítica" como el lugar en el que se produce la fricción, y desde el que pensar sobre los espacios donde asumir la repartición del mundo en condiciones de igualdad.

Por su parte, Rossi Braidotti ha investigado el advenimiento de "lo posthumano", ese nuevo momento de la historia en el que el ser humano se ve impelido a reconectar con todo lo vivo que le rodea y, a la vez, asume la tecnología desde lo más íntimo, como una extensión de su misma carne. Este pensamiento "post-humano" o "post-antropocéntrico" toma como base nociones como la de *continuum* en Spinoza, y no solo abarca a otras especies, sino también a la sostenibilidad de nuestro planeta en su totalidad. Editado en 2013, *El Posthumano* perfila formas nuevas de neo-humanismo cosmopolita que emergen del espectro de estudios post coloniales, así como de análisis de género y ecologismo, ayudando a dar sentido a nuestras identidades flexibles y múltiples. Para Braidotti el reto de la condición posthumana consiste en tomar las oportunidades para crear vinculaciones nuevas fortaleciendo la estructura comunitaria. Lo que estos autores están disputando es, en el fondo, el concepto mismo de humanidad, así como el de sus fronteras.

Precisamente es desde los análisis en torno a las nuevas formas de comunidad donde se han comenzado a realizar relecturas de la noción de "lo salvaje". El investigador Jacques Lolive (Ciencias sociales, políticas y acondicionamiento del territorio) da cuenta en varios de sus artículos —como *Le nouveau sauvage dans la modernité réflexive* (2014)— de la emergencia de un "nuevo salvaje" surgido en la segunda naturaleza que hemos alumbrado, un entorno producido por los humanos que, sin embargo, escapa de nuevo a nuestro control; Lolive se pregunta acerca de las nuevas subjetividades que podrían encarnar esta nueva naturalización, y de este modo analiza el *asalvajamiento* presente en los cazadores de las *palombiéres*, un salvaje contemporáneo en el que se encuentran pistas a la reorganización de un "mundo común". Jacques Lolive, junto a sociólogos como Isabelle Stengers y Ulrich Beck, están enunciando la noción de *cosmopolítica* como condición de emergencia de políticas ecocentradas en torno a la cuestión medioambiental.

La noción de "dispositivo" que la tesis maneja procede del análisis que hace Giorgio Agamben en su texto *¿Qué es un dispositivo?* (2006), donde se refiere con dicho término a todo aquello que tiene "la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos,

las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes". La arquitectura entendida como un dispositivo ha sido ampliamente estudiada e influye decisivamente en la mirada contemporánea. Un ejemplo es la reciente tesis *Artefactos, Artilugios y Artimañas en Arquitectura: una cartografía de relaciones a lo largo del siglo XX* (2016) de Francisco José Mejías Villatoro. Sin embargo, no es frecuente entender que el dispositivo en arquitectura enlaza con cuestiones vinculadas a los animales y su comportamiento territorial; en este sentido, varios de los escritos de María Teresa Muñoz recorren ideas sobre el encuentro entre lo animal, el territorio y la arquitectura en las que esta tesis se reconoce. Destacan el libro *Jaulas y trampas: escritos sobre arquitectura y arte 2000-2012,* y los artículos: *Tres trampas, Deleuze, Oteiza y Steinberg* (2013*)* y *Cuerpos enjaulados* (2011).

Para comprobar los efectos del uso incipiente de la noción de mediación en el campo de la arquitectura puede tomarse como muestra el entorno académico de la Escuela Técnica de Arquitectura de Madrid, en donde, por ejemplo, en el año 2017 se convoca el primer congreso de *Mediacciones*. En esta misma escuela puede hacerse un repaso por las mejores tesis del momento para observar una tendencia a entender la arquitectura como una práctica mediadora. Desde tesis que atienden a los procesos de producción de la forma arquitectónica, como *Materia Informada. Deformación, conformación y codificación, los tres procedimientos de almacenamiento* de información en la materia (2012) de Ignacio Borrego, a las que la entienden como un ente sensible y reactivo: *Materialidad activa: la operatividad de la materia desde el punto de vista fenomenológico* (2015) de Izabela Wieczorek, o a las que constatan su condición de fenómeno habitado por cuerpos, como la tesis de María Auxiliadora Gálvez: *Materia activa: la danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica* (2012). Otras tesis profundizan en una mediación entendida desde los mecanismos de conexión entre sus interiores y los exteriores, como es la tesis *Filtros de mirada y luz: una construcción visual del límite arquitectónico* (2014) de Miguel Guitart, o desde un espacio vacío que tensa las relaciones en la materia, como es el caso de la tesis *Pulsiones del espacio: Oteiza y la aproximación a la arquitectura como vacío activo* (2015), de Antonio Felipe Marín Oñate.

Si consideramos la noción de "cabaña primitiva", y con ello el texto *La casa de Adán en el Paraíso* (1973) de Joseph Rykwert, hemos de referirnos a la actualización que hace el mismo Rykwert en el artículo de *Adam at fourty* (2012) y al congreso sobre los nuevos primitivismos que tuvo lugar en torno a su figura en Venecia. Entre las tesis que revisan la noción destaca *La cabaña moderna, microrelatos de arquitectura en busca de sentido* (2014) de Miguel de Lozar, en donde se analiza la influencia que el mito tuvo en los maestros

modernos. Dicha investigación se apoya también en el uso del levantamiento gráfico de una serie de arquitecturas. La figura de la cabaña ocupa, sin ninguna duda, un lugar destacado en la cultura actual como emblema de la "búsqueda de lo salvaje" a la que llevamos años asistiendo. Un buen ejemplo de ello es la exposición y el interesante catálogo *Cabañas para pensar* (2011), donde se estudian las cabañas de retiro de varios creadores/pensadores con objeto de analizar la influencia que tuvieron estos pequeños refugios —inmersos en el entorno— sobre la obra que sus ocupantes desarrollaron. Dicha investigación se apoyó en el levantamiento de planos de cada caso analizado.

Sobre el estado de la cuestión en relación a los casos de estudio presentes en esta tesis resulta pertinente mostrar el paralelismo que ésta tiene con los últimos estudios de Richard Sennett. El sociólogo del pragmatismo americano ha publicado recientemente un proyecto sobre cultura material dividido en tres volúmenes en el que cada uno queda referido a un figura: *El artesano*, *Juntos (guerreros y sacerdotes)* y *El extranjero*. Sennett manifiesta su interés por la organización mediante rituales que tienen en común guerreros, sacerdotes y artesanos, y de sus estudios se extrae la conclusión de que las nociones de artesanía, extranjería, de lucha y de mística son las bases subyacentes a cualquier estudio que se proponga radicar en la materia; no tanto cada tema por separado como cada uno en relación a los otros, ya que como explica el sociólogo, tanto la religión como la guerra se organizan mediante rituales. Esta misma tesis puede ser leída de un modo similar, ya que se sitúa en la encrucijada que comparten rituales de caza, rituales de guerra y rituales místicos.

En el caso de las cabañas de caza *palombiéres* radicadas en el suroeste francés, han permanecido practicamente hasta hoy día fuera de los estudios académicos. En el ámbito académico ha sido el sociólogo ya mencionado, Jacques Lolive, quién mejor ha situado el alcance de esta práctica en la contemporaneidad. Comienzan a aparecer análisis de este fenómeno constructivo y social en la *L'École nationale supérieure d'architecture de Bordeaux*. Un ejemplo es la tesina de arquitectura *Des Cabanes et des hommes. Cabaniers* (2012), de Gafari Sébastien en donde se incluyen levantamientos gráficos de un caso de *palombière*. Sin embargo, uno de los estudios más interesantes sobre este caso procede del campo del arte, se trata del proyecto *Hors de Portée* (Prohibido el paso) llevado a cabo en 2009 por el artista alemán Roland Fuhrmann.

En el caso del frente habitado de la Guerra Civil en España, puede decirse que desde la publicación de *Bunker Arqueology* (1975) de Paul Virilio, no ha dejado de crecer la fascinación por este tipo de paisajes. El estudio de Virilio

se centra en los vestigios de *bunkers* y no tanto en los territorios modificados por las trincheras, cuestión mucho más reciente que ha sido abordada primero desde enfoques artísticos, sobre todo a raíz de la generalización de las campañas bélicas occidentales a mediados de los años 90. Dicho tema dio pie, a la exposición y el catálogo *Topographies de la Guerre*, realizada en el año 2011 en la sala de arte *Le Bal,* de Paris, cuyo arco de estudio abarcaba desde la Primera Guerra Mundial a la guerra de Irak. Por otra parte, la influencia que estos paisajes tienen en el campo de la arquitectura procede, en gran parte, de la experiencia docente dirigida por Iñaki Abalos, y que quedó recogida en *Campos de Batalla* (2005), libro que ensaya el potencial que para el campo de la arquitectura, en su viraje medioambiental, tienen estos paisajes.

Otros arquitectos se han interesado por los sistemas espaciales que implica el enfrentamiento bélico. Muestra de ello es el interesante texto *Caminar atravesando muros* (2008) de Eyal Weizmann, en donde se analizan las prácticas puestas en marcha por el ejército israelí en Palestina, en las que se ocuparon las ciudades desde la trama interior de las viviendas, aplicando supuestamente nociones procedentes de la filosofía post-estructuralista, como "rizoma" o "enjambre". La guerra como tema nuclear de la contemporaneidad ha sido señalada por numerosos autores y así ha sido recogido en exposiciones, como *En Guerra* (2004) en el CCCB.

Sin embargo, es en el terreno de la arqueología contemporánea en donde está consolidándose un modo de análisis más completo de los paisajes de trincheras. El ya mencionado equipo del Incipit-CSIC, dirigido por Alfredo González Ruibal, lleva desde el año 2008 dedicado al estudio de posiciones de todo tipo de la Guerra Civil española. Los informes técnicos que realizan de cada excavacion son un ejemplo del alcance de una mirada contemporánea capaz de analizar rigurosamente los vestigios materiales, pasar de lo micro a lo macro, y sacar conclusiones desde varios campos, como la sociología y la política, rescribiendo con ello la historia incompleta que quedó impuesta tras el conflicto. El trabajo de este equipo ha producido libros como, por ejemplo, *Volver a las trincheras* (2016), en donde se cuenta una historia de la guerra que cose las vidas anónimas con la memoria colectiva partiendo de una materia prima inédita: latas, casquillos, trincheras y fosas.

En otra dirección, es necesario destacar la labor de ciertos colectivos de investigadores independientes, como por ejemplo el *Grupo de Estudios del Frente de Madrid* (GEFREMA); quienes además de constituir uno de los primeros entornos en los que comenzaron a encontrarse investigadores profesionales y amateurs, fue también uno de los primeros que comenzó a recorrer los paisajes de la guerra, realizando además una labor de divulgación

en los barrios y pueblos por los que pasó el frente, con charlas abiertas y la publicación periódica de una revista que recoge los análisis que sus miembros realizan directamente sobre el terreno o en los documentos de archivo.

En el caso del pliegue espacial del fenómeno de la *camera obscura*, y las formas de mediación de la imagen-espacio, Georges Teyssot es uno de los autores que han desarrollado el tema con mayor profundidad. En *A Topology of Everyday Constellations* (2013) traza una historia de la confiuración del espacio a partir de las complejas "constelaciones cotidianas", desde donde abordar la relación entre los regímenes escópicos y la arquitectura, planteándose cuestiones como: ¿Qué es lo cerrado? ¿Qué es lo abierto? ¿Qué es lo continuo y lo discontinuo? ¿Qué es un umbral, un límite?

Otro de los referentes utilizados han sido son los trabajos en los que, el profesor de *Art and Theory* de la Universidad de Columbia, Jonathan Crary —quien ya escribiera junto a Sanford Kwinter *Incorporations* (1992) y junto a Paul Virilio *Estética de la desaparición* (2009)— traza los orígenes de la cultura visual moderna y las técnicas del observador en el s.XIX y en la modernidad, demostrando que los dispositivos ópticos son inseparables de los sujetos que los utilizan, y que esta constatación altera los análisis que deben de hacerse sobre los observadores contemporáneos. Esta es la idea matriz de dos de sus investigaciones más destacadas: *Technics of the Observer* (1998), y *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* (2000).

En cuanto a la influencia o aplicación del fenómeno de la cámara oscura en las prácticas de artistas y arquitectos, puede decirse que en paralelo a la progresiva digitalización del mundo se constata una recuperación de técnicas analógicas en las que la producción de imágenes entra en relación directa con el cuerpo. Ciertos artistas han basado su obra en explorar el fenómeno de distintas maneras, es el caso de Donald Lawrence recogido en la tesis, o en España, el caso de Asunción Molinos Gordos y su aplicacion al espacio de un chozo de pastor. Uno de los mejores ejemplos de la aplicación del fenómeno es la obra *Slow Box* que el arquitecto Shin Egashira realizó en la comarca japonesa de Koshikarura; una pieza perteneciente a una serie de trabajos desarrollados durante 10 años. Trabajos que puede calificarse como "de mediación" tanto en los espacios colectivos que han construido, como también en el sentido de la respetuosa relación que durante esos años lograron establecer con los vecinos de aquellas aldeas. Estas experiencias, que después fueron reunidas en un libro titulado *Before Object, After Image (1996-2006)*, sitúan con precisión la encrucijada que aborda este tercer caso: la búsqueda de un formato arquitectónico en el que imagen, paisaje y comunidad se encuentran.

INTRODUCCIÓN

La mediación: un principio arquitectónico

Una zona medial

La posición intermedia que ocupa la materia y la práctica arquitectónica entre escalas y agentes diversos —entre los materiales en bruto y los transformados, entre lo público y lo privado, entre el individuo y la sociedad, entre el ambiente climatizado y la intemperie, entre usuarios y constructores, o entre lo legal y lo posible— hace de ella un lugar privilegiado para pensar acerca de las transformaciones, tanto prácticas como simbólicas, que están teniendo lugar al comenzar a abandonar las dicotomías elaboradas por la modernidad.

Indagando en las palabras y en las imágenes que nos ayuden a entender nuestros modos de relación desde otros puntos de vista, y a imaginar otros posibles, una serie de autores vinculados a la sociología de la ciencia y a los estudios feministas han tratado de entender las relaciones entre las fuerzas sociales y las fuerzas naturales, evitando por completo el uso de la distinción entre objeto y sujeto, con el fin de poder hablar del pliegue que implica a humanos y no humanos. En este contexto el ser humano no se define ya por una supuesta esencia única que lo separa de todo lo demás, sino por sus alianzas e intercambios con lo no humano. Se habla, así, de colectivos, de delegación y de agenciamientos.

Para autores como Donna Haraway o Bruno Latour, más allá de objetos y sujetos, nuestro mundo está lleno de entidades y seres "híbridos", *cuasi-objetos* y *cuasi-sujetos*[1]. Estos híbridos habitan una tierra *media*, el lugar de donde emana lo que entendemos por sociedad y naturaleza.

A este lugar Latour se ha referido como a una "zona intermedia", espacios "entre" o "pliegues" en que los sujetos y los objetos trazan alianzas e intercambios. Dicho lugar sería un plano inmanente en el que los objetos con los que nos asociamos dejan de aparecer como simples "medios" que se limitan a aportar su fuerza material para alcanzar nuestros fines con mayor eficacia y se muestran como "mediadores", como agentes o "actantes".[2]

Pese a la diferencia que la modernidad trazó entre objetos y sujetos, por el contrario, como muestra Latour a través del estudio de diferentes casos, lo que ocurre, más bien, es que tanto en el propio uso de estos objetos, como previamente en el proceso de diseño, producción o conocimiento de los mismos, las metas y el significado de nuestra acción, la humanidad misma de

1 Haraway y Latour toman este término de Michel Serres. Al respecto, cfr. SERRES, M. *Le parasite*, París, Grasset, 1980

2 Véase BENVENISTE, E, *Problemas de lingüística general*, vols. I y II (1969 y 1974), Siglo XXI, México, 1997.

quien se entrelaza con los objetos, resulta alterada, desplazada, traducida *en* y *por* el propio proceso.

Antes bien, se trata de que cada vez que el ser humano se asocia con un objeto, delega en él y deja que éste medie en su relación con el mundo. De este modo el ser humano "pasa por la alteridad"; es decir, se convierte "literalmente en otro ser humano, en un ser humano que ha devenido otro".[3] En este sentido, si los objetos deben ser conceptualizados como *cuasi-objetos*, y no como meros objetos, es porque cada vez que nos asociamos a ellos —y en tanto que humanos no podemos dejar de hacerlo— éstos actúan congregando "en torno a sí un remolino de nuevos mundos"[4], porque nos introducen en un laberinto del que no sólo no sabemos dónde nos llevará, sino tampoco en qué nos convertiremos a nuestro paso por él. [5]

Somos por tanto habitantes de una *tierra media*, una *zona de mediación* en la que humanos y no-humanos constantemente y desde siempre nos entretejemos y co-constituimos. Diríase que somos actores de esta zona, *zonistas*; una zona que no pre-existe sino que acontece a través de estos *cuasi-objetos* y *cuasi-sujetos*. Y así la mediación, en tanto que acción en un espacio/tiempo concreto sería el verdadero lugar en el que somos, pensamos, actuamos, transformamos o resistimos. **[6]**

Entre estas imágenes para pensar nuestro entorno de otro modo, se ha referido más recientemente Latour a lo que ha denominado "zona crítica"[7] como aquella porción del manto de la biosfera cuya altura va desde un nivel de la atmósfera hasta las rocas estériles bajo nuestros pies, y horizontalmente hasta donde es posible obtener información de los diversos flujos que atraviesan dicha zona.

La "zona crítica" presenta una porción del espesor que ocupa la materia viva; la fina capa del planeta en la que actuamos, un plano con grosor atravesado por fuerzas que se entrecruzan, y no tanto una suma de capas superpuestas. Pensar bajo esta imagen cuenta con varias ventajas según Latour. La primera de ellas es que se puede abordar en partes mucho más pequeñas la idea de "planeta viviente". La siguiente ventaja es que no se pone el foco sobre el humano, sino sobre su acción en una determinada zona. La palabra "crítica",

3 LATOUR B."Technology and Morality. The Ends of Means", *Theory, Culture & Society*, 5/6, pp. 250., 2002, [DOI: 10.1177/026327602761899246]

4 Ibíd.

5 En el análisis sobre los *cuasi-objetos* seguiremos un artículo que sintetiza la genealogía de esta noción: GALZACORTA. I, "Siguiendo a los cuasi-objetos. Modernidad, inmanencia y trascendencia en Bruno Latour", *Eikasia*, junio 2016

6 Ibíd.

7 LATOUR B."Some advantages of the notion of "Critical Zone" for Geopolitics. Geochemistry of the Earth's Surface meeting, Elsevier B.V. 2014 (http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-169-GAILLARDET-pdf.pdf)

lo que significa es que bajo estrés puede romperse por completo o cambiar a otro estado, mientras que la palabra "zona" implica que traza límites tanto por arriba y abajo como por los lados. Y ambas palabras juntas son un cambio útil respecto a las nociones de "tierra" o "territorio", demasiado legales (o administrativas) en su delineación o demasiado espaciales (en el sentido común del espacio euclidiano).

Así que, incluso más que el concepto de Antropoceno, el concepto de "zona crítica" modifica la noción de espacio que se había consagrado en la noción de Naturaleza, así como en las divisiones más antiguas entre humanos y no humanos. Mientras que el espacio, en épocas anteriores, era lo que podía ser observado por una mirada humana distante y desinteresada (o por la "vista de la nada" favorecida por las visiones más antiguas de la ciencia), las zonas críticas definen un conjunto de entidades interconectadas en las que las acciones humanas multiformes están en todas partes entrelazadas.[8]

Estos cambios de terminología conllevan un reenfoque de las definiciones que estructuran nuestro tiempo. Así Latour se ha referido a la política como la "composición progresiva del mundo común." [9] El interés de esta definición reside en que se admite que no hay de partida un mundo en común, sino que lo común ha de ser *compuesto*, fragmento por fragmento, a base de trabajo y conflictos. También quiere decir que es progresivo y que es lento porque hay que configurar un *modus vivendi*. Latour ejemplifica esta idea con nociones como, por ejemplo, la noción de "política del suelo", que sería más bien una entidad en la que participa tanto el hummus, como los subsidios agrarios, la pluviometría o la demanda de consumidores. A partir de este marco de relaciones, es mucho más fácil darse cuenta de la necesidad de componer el mundo *común* debido a la gran dificultad de reunir los diversos ingredientes que conforman una "zona crítica".

Dentro de esas redes heterogéneas, Latour encuentra que la capacidad para "tejer morfismos" es la particularidad que explica al ser humano. Es decir, la diferencia del ser humano consiste en su capacidad de confeccionar formas y configuraciones en sí mismas diferenciales. El ser humano sería de este modo el iniciador de nuevas multiplicidades desde y a través de los conjuntos de relaciones materiales que lo inscriben.[10]

8 Latour explica con una imagen el modelo de trabajo sobre las zonas críticas: "En realidad, dada la importancia de monitorear los instrumentos para seguir las transformaciones constantes de zonas altamente estresadas, nos encontramos arrojados colectivamente en una situación que se asemeja más a las unidades de cuidados intensivos que son tan familiares para médicos y cirujanos. En este sentido, los especialistas en zonas críticas son un híbrido interesante entre científicos naturales y fisiólogos. La zona se volverá más o menos "crítica", es decir, estará equipada con instrumentos, circuitos de retroalimentación, advertencias y monitoreo de todo tipo, dependiendo de la presencia, la inversión y las acciones de los propios científicos. En ese sentido, los "zonistas críticos" son miembros activos de esa nueva geopolítica. Una situación que podría hacer que algunos científicos desconfíen, como si hubieran perdido algo de su objetividad; y, sin embargo, es un marcador claro de este *geostory* sobre el cual nosotros (humanos y no humanos) parecemos estar todos embarcados. " LATOUR B."Some advantages of the notion of "Critical Zone"... Op. Cit (traducción propia)

9 LATOUR, B. *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias,* (1999) RBA, Madrid, 2013.

10 LATOUR, B. *Nunca hemos sido modernos.* Op. Cit. p. 199-202.

Esta formulación —derivada de la Teoría del Actor Red [11]— es un modo de abordar a los seres-humanos-por-hacerse, que para Latour serían "máquinas de analogía"; y así dirá que el humano, además de ser un "tejedor de morfismos" y antropomorfismos, lo es también de "zoomorfismos, teomorfismos, tecnomorfismos e ideomorfismos". A su vez, los no humanos se vuelven máquinas de analogía, deviniendo ellos mismos también tejedores de morfismos. El humanismo clásico ha desposeído a las cosas de sus poderes. "Lo humano", para Latour, "está en la misma delegación, en el pase, en el envío, en el intercambio continuo de las formas". Y así "la naturaleza humana es el conjunto de sus delegados y sus representantes, de sus figuras y sus mensajeros." [12]

A este respecto, Scott Lash hace hincapié en que tejer un morfismo es algo más que sencillamente representar: es también "pasar" y "enviar". Es, dice, en la jerga de los artistas digitales: "*to morph something*", esto es, crear tu morfismo y comunicarlo, tejer una red o un sistema *por medio* de esta comunicación. No es nunca representación pura, o hecho puro. Es una afirmación y su envío.[13]

11 Esta corriente se origina a mediados de los años 1980. El trabajo pionero de Callon (1986), Latour (1988, 1992) y Law (1986) se muestra como una actualización en el entorno de la tecnociencia de los trabajos de Harold Garfinkel (fundador de la etnometodología con su trabajo de 1967), Michel Serres, Gilles Deleuze/ Félix Guattari (2004) y la corriente filosófica del pragmatismo filosófico americano (James, Dewey, etc.). Se trata de una aproximación empírica a la ciencia en acción, en proceso de constitución, analizando todas sus diversas mediaciones.

12 LATOUR, B. *Nunca hemos sido modernos*...Op. Cit.[véase "El humanismo redistribuido", pp.. 199-202.

13 LASH, S. "Objetos que juzgan: el Parlamento de las cosas de Latour", Traducción de Marcelo Expósito, *Another Modernity, A Different Rationality*, Blackwell, Oxford, 1999, pp. 312-338.

14 DUQUE. F. *Habitar la tierra*, Madrid: Abada, 2007, p.9

Raíces etimológicas de la mediación (habitar/construir/cuidar)

La palabra "*medium*" apunta a un elemento omniabarcante, algo en lo que las cosas, los humanos y sus artefactos están inmersos, como si de un paisaje esférico se tratara. Con esta explicación, el filósofo Félix Duque nos ofrece un análisis de lo que concierne el hacerse un hogar en el libro *Habitar la Tierra*. Y así analiza cómo el humano, mediante el pensamiento y la acción técnica y política, tiende a apropiarse del medio, convirtiéndolo en su entorno y erigiéndose en el centro de una circunferencia (su circunstancia); sobre esta paradójica posición ambivalente apunta el filósofo: "cosa rara ésta la de que el hombre sea el centro de una esfera de acción y a la vez abarque a ésta como desde fuera." [14] Según Duque la manera de estar en este medium omniabarcante en su forma más plena sería habitándolo.

> Habitar genuinamente es construir. Y construir es existir haciendo que crezcan, que medren las cosas en las que el mortal deposita, como en una

La casa neolítica. Modelo de arcilla hallado en Grecia, quinto milenio a. C.

> custodia, su propio tiempo. (...) Solo se está de verdad en el mundo cuando este se habita. Pero el modo propio del habitar es el construir. [15]

En dicho libro, Félix Duque se propone retomar el pensamiento de Martin Heidegger haciendo una relectura del texto *Construir, Habitar, Pensar* (1951). Duque se detiene y desarrolla ciertos aspectos de la relación con el entorno que quedaron recogidos en el significado de "habitar" que el filósofo alemán dejó apuntado.

A partir de las fuentes etimológicas el texto de Heidegger gira en torno a las siguientes preguntas: ¿Qué es el habitar? y ¿en qué medida el construir pertenece al habitar? Entre sus conclusiones cabe destacar que "construir (*bauen*) significa originariamente habitar." y que dicho término "*bauen*" se origina de la palabra "*bin*", que significa "soy". Luego, el modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los humanos somos en la tierra es el "*buan*", el habitar. Además la palabra "*bauen*" significa al mismo tiempo abrigar y cuidar,[16] así el cultivar y el construir están hermanados, y el construir cobija un crecimiento que haría madurar frutos. Los dos modos del construir —construir como cuidar en latín *collere*, cultura; y construir como levantar edificios *aedificare*— están incluídos en el propio construir/ habitar. Sin embargo, habría un determinado momento, según Heidegger, en que el sentido propio del construir/ habitar "cae en el olvido".

Respecto a los lugares que se logran habitar, habría una palabra que los nombra: la estancia, que es aquel lugar en el que estar, allí donde permanecer. En palabras de Heidegger: "A las cosas que, como lugares, otorgan estancia las llamaremos... construcciones (*Bauten*)." [17]

Sobre la relación entre el cuerpo y el entorno, Heidegger diría: "El espacio no es un enfrente del hombre (...) es junto a las cosas", "Yo nunca estoy aquí solamente como este cuerpo encapsulado, sino que estoy allí, aguantando el espacio, y sólo así puedo atravesarlo" [18]. Entender el espacio como algo denso da pie a recordar la otra imagen de manto espeso que después Latour ha nombrado como "zona crítica". Y es precisamente esta densidad lo que permite comprender que la acción del cuerpo en este espacio con espesor es sostenerlo tanto como perforarlo.

15 Ibíd. p.144.

16 HEIDEGGER, M. "Construir, Habitar, Pensar" en *Conferencias y Artículos*, Ediciones del Serbal, Madrid, 1994, p. 131.

17 Ibid p.136.

18 Ibíd.

Por otra parte, para abordar la definición del término griego *architektonía* hay que señalar que *architékton* era en general el jefe de obras, y *tékton*, el obrero y artesano. En su análisis, Duque apunta que su raíz proviene del verbo *teucho*: hacer, producir, poner algo de relieve; y que el sustantivo *teuchos*, en correspondencia, significa: instrumento, útil, pero también, metonímicamente: cavidad o concavidad. Duque hace un hallazgo interesante al constatar el estrecho parentesco de esa raíz con *tynchano*: lograrse algo, hallarse uno por azar en un sitio.[19] Las nociones de arquitectura, cavidad y azar estarían, por tanto, atávicamente vinculadas: en una situación que no hemos elegido —por azar—, nos encontramos en un medio —arrojados— que nos impulsa a abrir cavidades, a producir lugares en los que habitar, es decir, arquitecturas.

> El hecho de que el mundo no está predispuesto para recibirnos (ni el neonato para adaptarse sin más a él), el que nos hallemos en él por azar, de modo que la radical *extrañeza* respecto a las naturaleza nos separa ya *ab inicio* de ésta: todo ello es lo que impulsa al uso de instrumentos para abrir "huecos" o abrir "vanos" en la espesura de una tierra a la que el hombre está arrojado.[20]

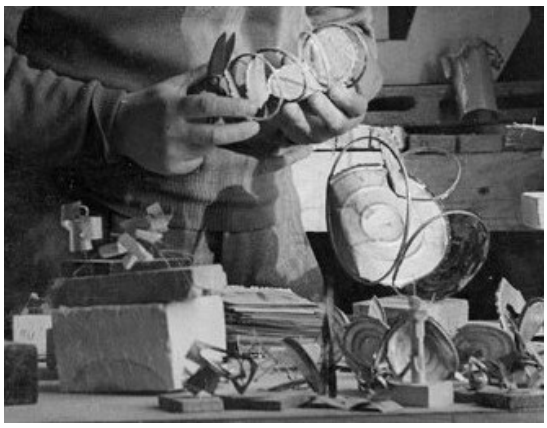
A partir de las reflexiones de Duque, de la constatación de la *espesura* de la tierra y de la operación primaria de abrir vanos y huecos en ella, se perfila una imagen de la arquitectura que funciona en el espesor y la densidad de las materias del mundo, tejida en sus dimensiones y escalas. Con esto se desvanece otra de las recurrentes imágenes de un arquitectura posada y diferenciada del entorno. Antes bien, las trazas etimológicas conducen a entender la arquitectura como una suerte de solución a ese "estar arrojados". Así, la arquitectura se caracteriza por utilizar instrumentos[21] para abrir cavidades que contengan a los cuerpos, creando así dimensiones *intermedias* entre su finitud y la inmensidad de la intemperie.

Desde otro enfoque, a la búsqueda de las raíces del oficio de los arquitectos, cabe recordar que el término "tectónica" deriva del griego *tékton*, carpintero o constructor, y así fue utilizado por Homero para aludir al arte de la construcción. Apunta Duque que el término acaba recibiendo una connotación poética cuando aparece en la obra de Safo, donde el *tékton*, el carpintero, asume el papel del poeta, y que este significado evoluciona en la medida en que deja de

19 DUQUE. F. *Habitar*...Op.Cit., p. 119.

20 Ibid. p.119-120.

21 Sobre la utilización de instrumentos Heidegger elabora una minuciosa distinción entre órgano y útil que, en lo esencial, intenta remarcar el carácter *revela–mundo* del humano —en cuanto creador y portador de artefactos— por encima del carácter de "pobreza de mundo" que él opina que define lo animal. en HEIDEGGER, M."La pregunta por la técnica" *Conferencias y Artículos*, Ediciones del Serbal, Madrid



Izda. Oteiza trabajando en su taller. Dcha.Desocupaciones de la esfera, Oteiza, 1957

ser usado para algo específico o físico como la carpintería, para ser empleado como una noción más genérica de construcción, e incluso será utilizado como un aspecto de la poesía. Finalmente el término latino *architectus* deriva del griego *archis* (persona de autoridad) y de *tekton* (artesano o constructor).

En el análisis que hace Heidegger de la etimología de "arquitectura" señala cómo producir (*hervorbringen*) se dice en griego *"tekhu",* y como a la raíz *tec* de este verbo pertenece la palabra "*techne*", técnica, que para los griegos no significa arte ni oficio manual sino dejar que algo aparezca en lo presente. Los antiguos griegos piensan la "techne", el producir, como un "dejar aparecer". Lo interesante de esta formulación es que logra poner de relieve que en el hacer arquitectura se da una acción de transferencia desde lo vivo de los cuerpos a la dimensión de lo construido. A partir de estas bases, el filósofo induce una trama de relaciones de doble sentido entre el habitar y el construir, como cuando afirma que la esencia del construir es el "dejar habitar", y que "solo si somos capaces de habitar podemos construir"[22]; incluso, que en ocasiones podemos señalar cómo "ese habitar fue capaz de construir"[23]. En esta formulación se pone de manifiesto que es necesaria una forma de vida previa, que en su despliegue da lugar a un construir. El construir sería un mecanismo de mediación por el cuál se transfieren significados entre los modos de hacer de los cuerpos y el entorno en que se inscriben.

Desde estas nociones, pueden ser leídos los tres casos de estudio de la presente tesis, ya que presentan formas de vida que construyen, y al construir "dejan aparecer" los fenómenos del cielo y de la tierra; hay una mediación por tanto en su construir. Dicho a la manera de Heidegger: ensamblan y coligan los acontecimientos del entorno con los cuerpos que en él se inscriben.

A través de umbrales y agujeros

Un recuerdo de la infancia del escultor Jorge Oteiza sitúa la experiencia originaria de la mediación; él contaba cómo, en la playa de Orio donde nació, aprovechaba los pequeños hoyos que hacían los carros que se llevaban la arena para sepultarse en ellos y ver desde su interior el cielo azul dentro de círculos que se dibujaban sobre su cabeza, mientras se acurrucaba y encontraba

22 HEIDEGGER, M. *Construir*... Op. Cit ... p. 141.

23 Ibíd. p.140.

refugio dentro de la tierra. Después de pasarse toda su vida *haciendo agujeros*, fue consciente de la influencia que tuvo este paisaje primero —los trozos de cielo acotados—, y se dió cuenta de que ya en ese momento "todo lo que miraba a través del agujero se hacía de inmediato sagrado."[24]

> De muy niño, en Orio, donde he nacido, mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Yo sentía una enorme atracción por unos grandes hoyos que había en la parte más interior. Solía ocultarme en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio solo del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había a mi alrededor. Me sentía profundamente protegido. [...] Otro de los frecuentes paseos con mi abuelo, era al alto de Orio, en el camino a Zarauz. Había un bosque de hayas junto a una cantera pequeña y sin explotar de piedra arenisca. Yo jugaba a golpear pedazos de la piedra arenisca con otra distinta y más dura, y solíamos recoger el polvo más fino producido con esta operación (puramente mecánica al principio) que llevábamos como un gran obsequio a la abuela para la limpieza de los cacharros de la cocina. Me debió interesar este juego, pues logré un pequeño martillo y un clavo muy grueso que mi primo Jaime me convirtió en cincel. Pues bien, la satisfacción inolvidable que se me despertó en la cantera, fue perforar la piedra: descubrir el otro extremo libre del agujero. Mi actividad no consistió en otra cosa que hacer agujeros en todas las piedras que podía. [25]

En sus escritos Oteiza advierte que en euskera *arro*, de la raíz *ar*, significa al mismo tiempo, hueco, agujero y gusano; una misma palabra, por tanto, se refiere a la forma molde y al contramolde. Desde este espacio secreto de protección y observación habría de conformarse años después la idea motriz de su escultura: "la fabricación del pequeño vacío, espiritualmente respirable y liberador, del agujero, al alcance de mi mano, en la piedra". [26] Un esquema que según Manterola "pone en comunicación directa la oscuridad con la luz, lo más profundo con lo más elevado, el abismo con el cenit" y nos remite a la concepción de un espacio continuo en el que "como en las pinturas barrocas, el cielo y la tierra encuentran su lugar recíproco."[27]

Marcar lugares para delimitar territorios sería la acción primordial del humano sobre el mundo. Marcar esculpiendo "desde la *cortadura* misma, desde el vano o umbral que separa un interior resguardado, confortable y un exterior ajeno y peligroso"[28]. Los puntos organizadores de esta acción estarían así en estos diafragmas entre interior y exterior, intermedios espaciados que modifican las condiciones externas pero no tanto como al interior: en los

24 Citado en MANTEROLA, P. *La pasión de Jorge Oteiza*, Texto leído en el acto de entrega del premio Manuel Lekuona a Jorge Oteiza, 1996

25 OTEIZA, J. *Quousque Tandem...!* (1963) Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, p. 180.

26 Citado en CORRALES RODRIGÁÑEZ, C es autora de *Cuando veo esto, pienso esto. Relatos geométricos en la obra de Jorge Oteiza*, Ediciones de la Fundación Museo Jorge Oteiza, 2013

27 MANTEROLA, P. *La pasión de* ... OP. Cit.

28 DUQUE. F. *Habitar*...Op.Cit., p. 121.

Cuerpos, cabañas (shaponos) y territorio Yanomami

umbrales no hay olvido de la naturaleza, es en ellos donde está la posibilidad de conexión del humano con el medio, en esos umbrales modificados en donde el humano vuelca su acción de interpretación de la naturaleza. Es en esa materia deformada en el umbral donde se siente la resistencia que ofrece la tierra, la resistencia que le permite habitar, esto es, construir. "Y solo sintiendo esa resistencia puede habitar poéticamente (de poíesis: acción transformadora del exterior) el hombre sobre la tierra". [29]

En las formas que han caracterizado a la tribu yanomami encontramos esta idea de "agujerear" en la resistencia que ofrece la tierra. El yanomami trabaja su piel como una superficie de inscripción, un umbral que filtra la naturaleza, le protege y también le conecta con las otras escalas que le rodean. Su hogar, el *shapono,* es una operación de cortadura en la masa de la selva que se abre hacia el cielo y define un gran umbral. Su escala mediadora enlaza la de los cuepos, con la de la selva y el cosmos.

> Hay que decir entonces que erigir una ciudad o techar un edificio implica prestar atención a las líneas dibujadas en los cielos: rectas en las constelaciones, curvas en las órbitas planetarias. Ambas, susceptibles de ser proyectadas trigonométricamente sobre la tierra.[30]

Los umbrales en los que el humano acciona están, como vemos, en todas las escalas. Así, las operaciones de cortar, abrir umbrales, o "agujerear" dan lugar tanto a cosmos como a cabañas.

Estas prácticas nos muestran cómo este "agujerear" es una acción que necesita de ese orden previo que ofrece resistencia y en el que es posible abrir cortaduras y umbrales. En el grado más primitivo, la tierra, el metal o el yeso de las tizas, le ofrecía la resistencia necesaria a Oteiza, pero ¿qué pasa si ese *medium* no es ya una materia primera sino otra ya modificada? La acción de "agujerear" como operación matriz puede explicar prácticamente toda la obra que realizó Gordon Matta-Clark. Sus perforaciones recorrieron de múltiples maneras, con una mezcla de violencia y júbilo, la década de los 70, en la casa burguesa americana, la ciudad europea del s. XIX, o las fábricas del extrarradio. Las arquitecturas escogidas eran tomadas por unos cuerpos que se internaban en sus entrañas con máquinas de corte. Estos cuerpos amplificados introducían una operación matriz de vaciado que iba primero

29 Ibíd.

30 Ibíd.

Conical Intersect, calle Beaubourg, 27-29, Paris
Gordon Matta-Clark, 1975

leyendo lo existente, y después proponiendo modos de poner en relación el interior habitado con el exterior. Los agujeros poseían estructura, dirección, contorno y en su trayectoria desvelaban tanto la organización del sistema dado y la posibilidad de engarzar con lo de *afuera*, manifestando con ello la fuerza acumulada en la estructura. A través de la acción de perforar se dotaba de un sentido conjunto a varias escalas, la de los cuerpos que las habían abierto, la de la estructura del edificio y la escala urbana a la que se abrían.

Los agujeros que abrió Matta-Clark pueden leerse como operaciones de mediación que lograban precisamente poner en relación esas múltiples escalas. No pueden ser comprendidas únicamente desde los parámetros de la escultura; las imágenes que le son justas son aquellas donde los cuerpos que las han abierto están trabajando en ellas, con un pie aquí y otro allá, colgados de arneses, y manejando las máquinas que les ponen en el mismo plano que la estructura arquitectónica. Esos vaciados apuntaban al orden social y a las estructuras de convivencia, y recuerdan poderosamente a aquel otro agujero abierto —en esos mismo años— por Michel Piccoli en el film *Themroc*, donde encarna a un obrero, que después de ser despedido y humillado, vuelve a casa cargado de una fuerza animal, y comienza a abrir un enorme agujero desde el interior de la oscura vivienda hacia el patio de vecinos; con una maza y aullando, abre el círculo que le permite su cuerpo violentado; desde ahí va lanzando los muebles hasta transformar su casa en una cueva abierta. La apertura del orificio hacia el patio de vecinos causa estupor, sin embargo, pronto consigue contagiar a algunos vecinos, que comenzando a abrir otros agujeros se entregan a esta pequeña revolución que se vuelve incontrolable para las fuerzas del orden. Lo que se subraya aquí es la relación directa entre el agujero material que se opera en el muro y el agujero vital que se abre paso en la acción material misma. El gran agujero actúa primero sobre el muro como materia que ejerce resistencia y en la que depositar la

Fotogramas del film *Themroc*, Claude Farraldo, 1973

acción transformadora; una cortadura, un umbral, que marca una relación nueva entre lo supuestamente resguardado del interior y lo supuestamente peligroso del exterior. El llamamiento que hace este obrero en proceso de emancipación –al grito de *Themroc!!!*– es a la necesidad de abrir espacios de vida y de autonomía; agujeros vitales que devienen materiales, hechos a partir de la fuerza y la destreza del cuerpo. Una operación, que es a la vez material e inmaterial, y que encuentra un enlace con nuestro tiempo en los escritos del filósofo y militante de la autonomía obrera Santiago López-Petit, cuando se refiere a la realidad actual como algo sólido que es preciso agujerear.

> Agujerear la realidad es un gesto radical porque antes que nada consiste en interrumpir la normalidad, es decir, esa movilización total en la que estamos insertos y que llamamos vivir. Pensar es, pues, interrumpir el sentido común, agujerear la realidad, destruir el manto de obviedad que la protege, en definitiva, abrir espacios de vida. [31]

Son agujeros operados hacia el exterior que pueden hacer el camino inverso y acceder a nuestras entrañas. En este sentido, el trabajo de la coreógrafa Elena Córdoba nos conduce hacia la exploración de los canales que recorren por dentro el cuerpo. En esa búsqueda, a la que ha denominado *Anatomía poética*[32], esta creadora se ha volcado al conocimiento profundo de los *interiores* del cuerpo —vísceras, fascias y huesos— para ir abriendo los canales que lleven ese paisaje profundo al aspecto exterior de la danza. Insufla aire a esos interiores para, desde ahí, dejar aparecer los mecanismos orgánicos del movimiento. Baila como si volviera a los antiguos tratados de medicina del s. XVIII donde el cuerpo era todavía un universo indivisible entre ciencia y estética. En su cuaderno se acompaña de lecturas que puedan abrir vías al trabajo en su taller, como aquella del fisiólogo del vitalismo Xavier Bichat: "La vida es el conjunto de acciones que resisten a la muerte. Este es el modo de existir de los cuerpos vivos, a los que todo lo que les rodea tiende

31 LOPEZ-PETIT, S. *"El pensamiento no sirve para luchar, sino que él mismo es lucha"*, Entrevista con Amador Fernández-Savater. aparecida en Diario Público el 26 octubre 2009. El filósofo sintetiza la idea del agujerear la realidad en dicha entrevista, y la desarrolla con más profundidad en: LOPEZ-PETIT, S. *La movilización Global. Breve tratado para atacar la realidad*, Traficantes de sueños, Madrid, 2009

32 *Anatomía poética* es también el nombre del blog donde la coreógrafa Elena Córdoba va recogiendo pensamientos preparatorios para su trabajo escénico. Un estudio anatómico y estético para el que se volcó a estudiar la anatomía del cuerpo humano y la historia de la anatomía, de la mano del cirujano Cristobal Pera. www.anatomíapoética.blogspot.com.es

AGUJEROS

Porque tengo agujeros soy incompleta
Porque tengo agujeros puedo respirarme el mundo
Porque tengo agujeros puedo orinar mi cuerpo en el mundo
Porque tengo agujeros estoy viva
Porque tengo agujeros puedo llorarme el mundo
Porque tengo agujeros el mundo entra y sale de mi
Porque tengo agujeros puedo derretirme en el mundo en mis esfuerzos.
Porque tengo agujeros tengo ganas de hacer entrar por ellos todo lo que me falta y para parar este curso loco del tiempo voy a hacer todos esos agujeros de mi cuerpo más y más grandes hasta transformarme en un gran colador.
Y me mantendré viva hacia afuera porque el mundo es mucho más fuerte que yo y seguirá estando ahí cuando yo ya no me desparrame en él.

Elena Córdoba

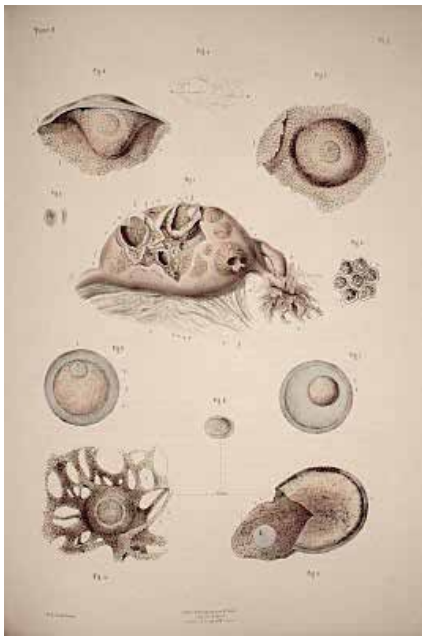


Ilustración médica con la leyenda: ovario de una mujer que se suicidó hacia el final de la menstruación, con folículos en diversos estados de maduración (del cuaderno de trabajo *Anatomía Poética,* Elena Córdoba)

a destruirlos".[33] La noción de lucha entre fuerzas exteriores e interiores, así como la de agujero y de cicatriz —base de los procesos orgánicos— han guiado en gran parte el ciclo de investigación que llamó *Anatomía Poética*.

> Los óvulos rompen la pared del ovario para ser fecundados, cada óvulo, una cicatriz. También dejan como huella el abultamiento (cuerpo amarillo) del habitáculo en el que se formaron. Me parece brutal que la función de un órgano deba de producirse rompiendo el mismo órgano. Así el ovario conforme va cumpliendo su tarea en la edad fértil se va cubriendo de cicatrices. Es brutal y es hermoso también, cada óvulo expulsado es una huella. (...) El recuerdo comienza con la cicatriz. La huella del suceso no se conserva porque los tejidos sean destruidos por una espina o por la hoja de una navaja. Conviene tenerlo presente, los recuerdos se fijan por reconstrucción."[34]

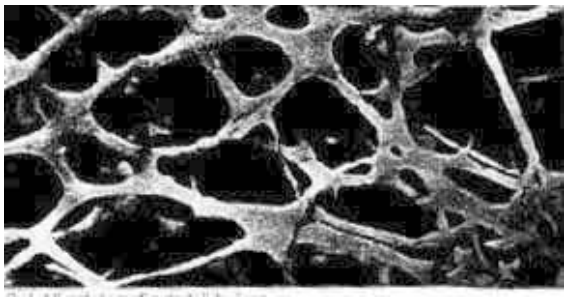
La organización de la materia a partir de sus vacíos y agujeros llevó a su vez al inventor Robert Le Ricolais a desafiar las nociones unánimemente aceptadas de forma y espacio, "pues se basan en la exploración de la naturaleza con el auxilio de la teoría matemática según un proceso de pensamiento que trasciende las normas de percepción usuales, ya que pretende limar las consideraciones subjetivas, erosionar el detalle, eliminar lo circunstancial, lo accesorio"[35]. Le Ricolais llegó a la siguiente idea poética además de estructural: "... si se piensa en los vacíos, en lugar de trabajar con los elementos sólidos, la verdad aparece"[36]. Le Ricolais rechazó la idea platónica de forma como estructura estática y se abrió a la consideración de problemas contemporáneos entendiendo la noción de forma como un concepto más fluido, a menudo unido con el parámetro de tiempo, que implica movimiento. En la naturaleza, por tanto, encontramos, no modelos formales, sino modelos de organización, de disposición. Así, llegó a la posiblemente más rotunda y arquitectónica de sus paradojas: el arte de la estructura consiste en cómo y dónde colocar los

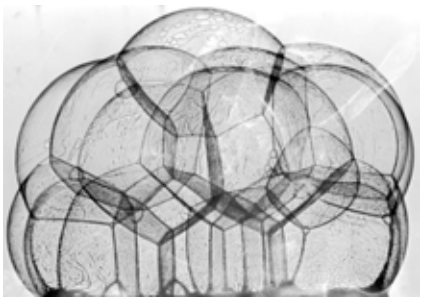
33 Xavier Bichat, médico fisiólogo francés, publicó en 1800 la obra *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*. Citado por Elena Córdoba en sus textos recogidos en el blog *Anatomía poética*, el 3 de enero de 2009.

34 Esta reflexión de Elena Córdoba acompaña a la imagen de anatomía adjunta. CORDOBA, E. "Agujeros", en *Anatomía Poética*, Blog, 10 de Noviembre 2010. En línea: http://anatomia-poetica.blogspot.com/2010/11/agujeros.html

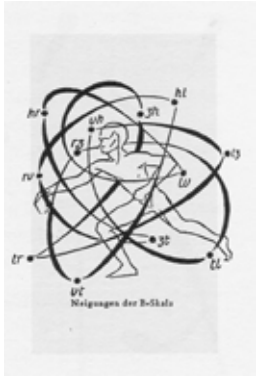
35 JUAREZ, A. "El arte de construir con agujeros; Reflexiones en torno a Robert Le Ricolais", *Circo* núm. 39, CIRCO M.R.T. Coop., Madrid, 1996, p. 11

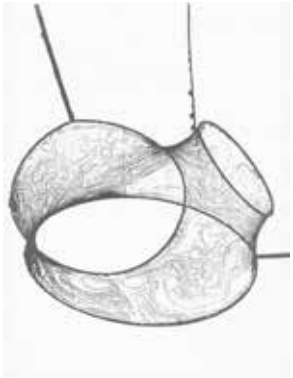
36 LE RICOLAIS, R., *Things themselves are lying, so are their images, Interviews with Robert Le Ricolais*, 1973, pp. 88. Ciado en JUAREZ, A. "El arte de construir... Op. Cit.p. 8.





Izda. Microfotografía de tejido óseo, de Le Ricolais .
Dcha. *Soap Bubbles* Frei Otto





Izda. Rudolf Laban, croquis para Scales 1926.
Dcha. *Soap film*, Frei Otto 1987.

agujeros[37]; una idea ligada con toda forma construida: construir con agujeros, construir con materia hueca, con estructuras huecas, resistentes, pero sin peso. "El arte de la estructura consiste en cómo y dónde colocar los agujeros. Construir es constituir agujeros con agujeros."[38]

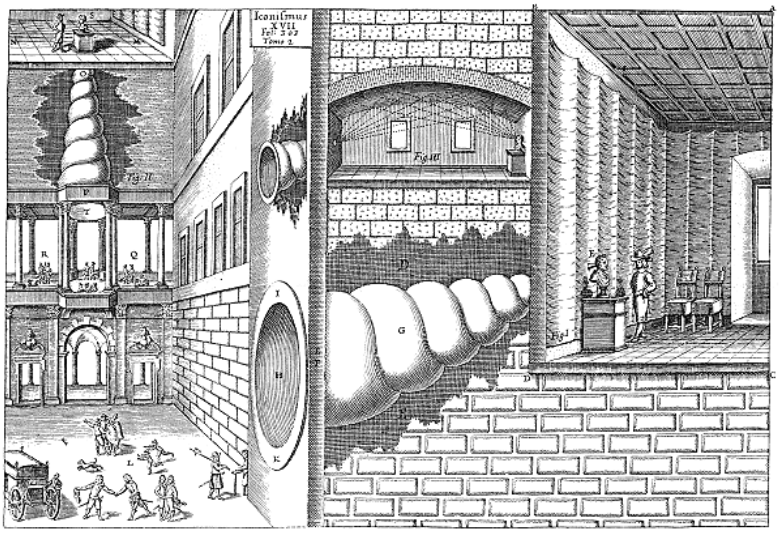
En su obra *A topology of everyday constellations,* Georges Teyssot se pregunta en qué medida las nociones de ventana, puerta, umbral y pantalla han permitido desplegar el tiempo, y cómo habrían por tanto contribuído al desarrollo de los mundos virtuales. La ventana es, como cualquier instrumento (incluido el lenguaje), un artefacto que separa y une. La palabra inglesa window deriva de *wind* (viento) y *eye* (ojo)[39]; esta etimología permite definir la apertura de la ventana como un complejo diafragma que admite luz y ventilación, y habilita el ojo, es decir: la visión. Teyssot señala, que si la ventana puede ser un ojo, el ojo puede ser también una ventana, como ventanas han sido a lo largo de la historia las obras pictóricas o las cámaras; instrumentos que nos facilitan conectar con el mundo en el que estamos constantemente inmersos. Según Teyssot, los humanos se caracterizarían por ser "animales con ventanas", ya que entre el sujeto y el mundo hay siempre *algo* que media.

Las aperturas en la arquitectura son como un ojo artificial, así aparece en muchos de los grabados de Athanasius Kircher sobre estudios de óptica en *Ars Magna Lucis et Umbrae* publicado en 1646, donde explora las cualidades físicas y místicas de la luz y de la sombra. De su mano salieron las primeras descripciones del funcionamiento de una linterna mágica y diseñó arquitecturas dedicadas a poner en marcha el fenómeno de la cámara oscura. El trabajo de Kircher es un ejemplo del tránsito de una idea a través de varias escalas. Los mecanismos de la luz le sirven tanto a la escala del interior arquitectónico como a las operaciones territoriales, puesto que la luz tendría

37 Ibíd.

38 Ibíd.

39 TEYSSOT, G. *A Topology of Everyday Constellations*, The MIT Press, Cambridge Masachusetts, 2013, p.252. Teyssot parte de un anáisis del psicoanalista Gérard Wacjman en su obra seminal *Fenêtre* (Ventana), 2004, quien ya analizó cómo el concepto de ventana no se trata sólo de una metáfora, ya que la ventana es un diafragma, protegido por varios tipos de cortinas, e incluso lentes.



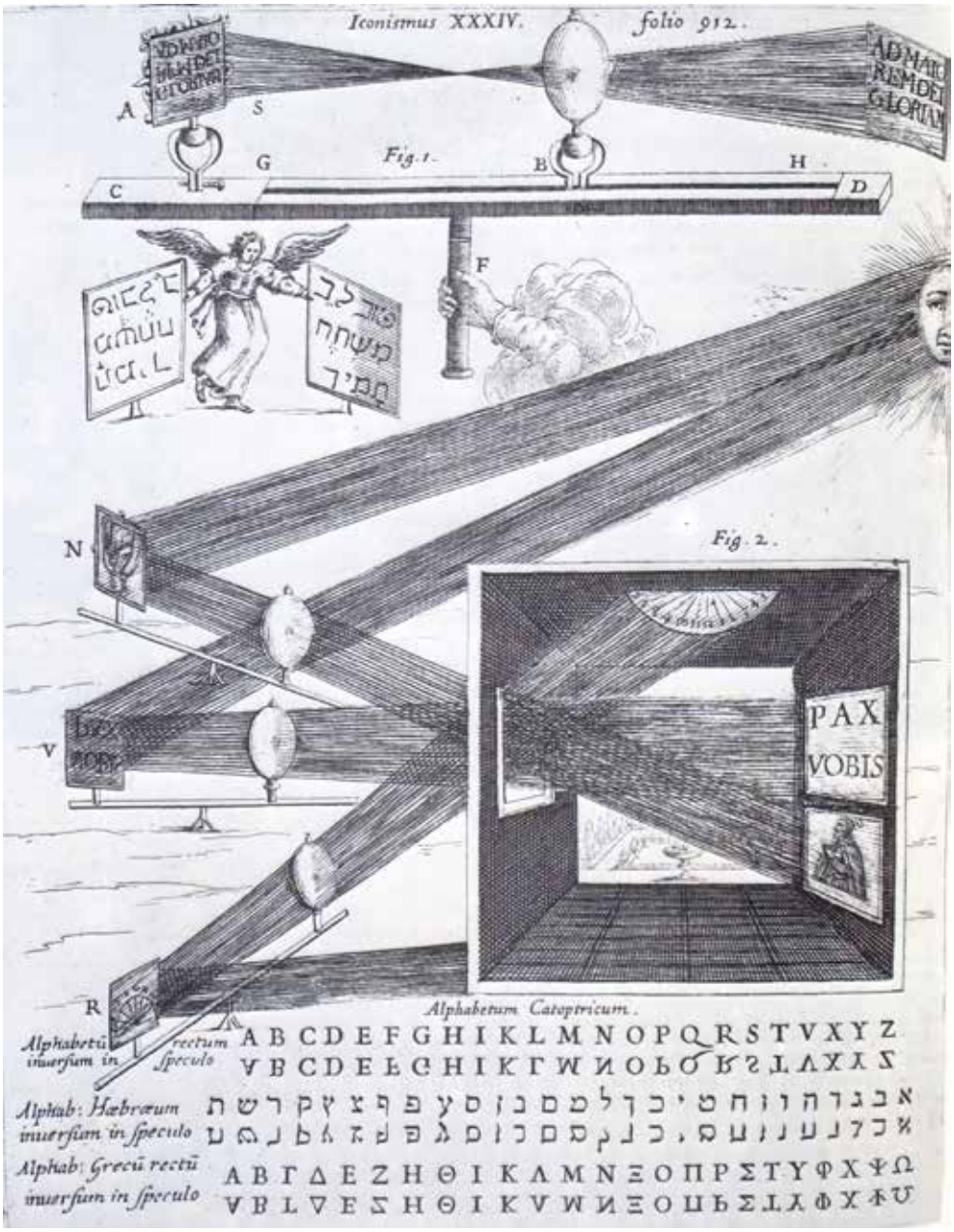
Phonurgia nova,
Athanasius Kircher 1673.

la cualidad de atravesarlas a todas. Entre sus artefactos de largo alcance, uno de ellos es utilizado por los barcos, desviando la luz del sol, a través de lentes convergentes, para prender fuego en las velas de los enemigos.

Como músico, Kircher se interesó por la propagación del sonido y las cámaras de eco; así en su obra *Phonurgia nova* (Nuevo sonido, 1673), inventó diversos aparatos amplificadores de sonido con forma de caracolas o canales auditivos que atravesaban las estructuras arquitectónicas. En uno de estos grabados, el canal se utilizaba para poner en contacto el suelo de la plaza pública con el interior habitado, en donde una estatua humana introducía e el sonido en la estancia, habilitando así un sistema de escuchas palaciegas pero también permitiendo la aparición de acontecimientos extraordinarios. Podríamos ver en este proyecto del s. XVII un antecedente de los trabajos *Conical intersect* de Matta Clark.

La particularidad de Kircher reside en su modo de diseñar y comunicar,[40] situando los artefactos en un espacio escenográfico en el que se incluyen dramatúrgias que los insertan en los rituales que componen la vida. En sus grabados, la técnica y la arquitectura van de la mano de un mundo sensible (aquello que puede ser percibido por los sentidos). Los fenómenos adquieren presencia física al atravesar la arquitectura: el sonido se vuelve forma y los rayos de luz son perfectamente matéricos; las ventanas son canales o filtros que desvelan mensajes y ponen a funcionar las potencias del entorno. La arquitectura es entendida como un observatorio activo que traduce comportamientos entre escalas y produce efectos, adquiriendo un papel destacado precisamente por estar fundida con los fenómenos. Puede decirse que Kircher sitúa las mediaciones en un espacio arquitectónico; las características de la arquitectura le permitían hacer el tránsito entre lo pequeño y lo grande, lo celestial y lo terrenal, lo etéreo y lo material. En sus tratados la arquitectura se muestra como el lugar propio donde ocurren las mediaciones entre los cuerpos y los territorios.

40 Una recopilación de varios tratados de Kircher fue recogida en GOMEZ DE LIAÑO, I. *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Siruela, Madrid, 2001



Prácticas esteganográficas.
Proyeccion de imágenes a través de una ventana mediante un juego de espejos.
Athanasius Kircher, en *Ars Magna Lucis et umbrae in mundo,* 1646, p. 912.

PARTE I

Cabañas, trincheras y cámaras

TRES CASOS DE ESTUDIO

INTRODUCCIÓN

Tres *tipos*/*topos* de mediación

¿Qué es lo universal?
El caso singular
¿Qué es lo particular?
Millones de casos.

J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister,* 1795.

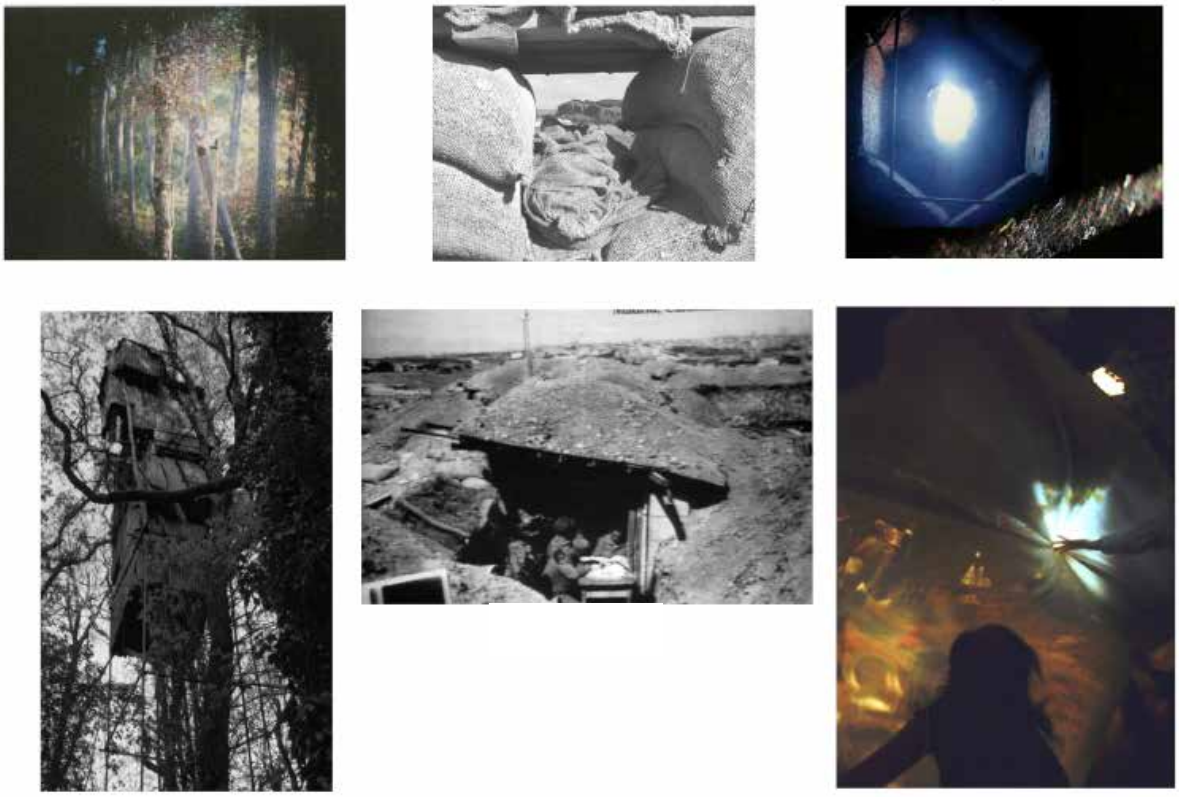
En los siguientes casos de estudio se aborda el análisis de diversos modos de mediación a partir de tres *tipos* y *topos* arquitectónicos distintos. La elección de los casos no se hecho tanto por razones histórico-geográficas como por el *tipo* espacial, constructivo y simbólico que cada una aporta a la terna: la cabaña encaramada a los árboles, la trinchera excavada en la tierra y la cámara escópica suspendida en el espectro de la luz. Se trata de tres topologías[1] que perforan o agujerean el medio en el que se insertan, produciendo relaciones distintas entre interiores y exteriores. Sus formas pueden leerse como variaciones de una misma figura matriz; una "cabaña primitiva"[2] que ha dejado de ser un observatorio pasivo del entorno para pasar a participar materialmente de él.

Estos casos convocan, a su vez, tres dimensiones antropológicas fundamentales: con el tipo *cabaña* se aborda el tema de la caza y la arquitectura como tejido de aproximación a lo salvaje que representa el animal y el bosque; con el tipo *trinchera* se aborda el tema de la guerra y el soporte territorial que sostiene a una comunidad en lucha; y por último, con el tipo *cámara* se aborda el tema de la imagen y el mecanismo espacial que la produce. En los tres casos se da una implicación activa entre la arquitectura y los cuerpos que la construyen y habitan.

Los tres casos comparten similitudes —habitáculos de pequeña dimensión, perforaciones en la envolvente, o vínculos materiales con el entorno— que no hacen, sin embargo, que sean fenómenos equiparables; son las diferencias las que ayudan a la comprensión mutua. El primer caso procede de antiguo y ha encontrado las condiciones para seguir activo hoy día; el segundo, es un escenario del pasado que ha irrumpido en nuestro tiempo; y el tercero, es un fenómeno físico de la luz y la imagen que ha sido sucesivamente reinterpretado a lo largo de la historia.

1 La topología (etimológicamente, "estudio del lugar"), se define como la lógica que parte de los agujeros. A un nivel elemental, se interesa por conceptos como proximidad, interior, exterior, frontera, número de trozos o de *agujeros.*La comparacion y clasificacion de objetos es su objetivo principal.

2 La "cabaña primitiva" se refiere al mito de la primera morada que ha recorrido la Historia de la Arquitectura como figura matriz a través de la que pensar los cambios de paradigma. Este tema se trata en la Parte II de la tesis, capítulo 2.1.



Orficios y topologías (Tres casos). Izda: cabañas, centro: trincheras, dcha: cámaras

La principal característica que comparten es que son arquitecturas surgidas del propio cuerpo como extensión de sus órganos sensibles. Podría decirse que se trata de una *arquitectura-ojo* que hace de órgano de relación con el afuera, y en la que sus habitantes, inmersos en la espesura del entorno, levantan una envoltura que les proporciona un marco físico desde el que accionar dicho entorno. Las aperturas practicadas en las envolventes polarizan las relaciones entre interior y exterior. Son canales abiertos en la superficie de la arquitectura por los que pasa el entramado que cose los cuerpos con el territorio. No hay ventanas en estos observatorios sino mirillas, troneras y estenopos: orificios que prolongan la mirada y modifican el paisaje, lo atrapan, lo acercan o en sentido contario, lo capturan en forma de imagen.

El primero de los casos —la cabaña de caza *palombiére* propia del suroeste francés— trabaja con el aire y con todo lo que es aéreo; por eso tienden a elevarse hasta la cota alta del bosque, formando un tejido entre las ramas. Desde ese nivel superior despliegan un sistema de señuelos que hacen descender a las aves migratorias hasta el agregado cabaña-trampa: un modo de habitar volcado hacia la exterioridad que ha dado lugar a una arquitectura dispuesta para el encuentro entre lo humano y lo no humano.

En la topología de la *palombiére*, los espacios se van encadenando en el interior según un trazado ascendente y espiral. La envolvente está perforada con agujeros desde donde avistar el vuelo de las aves. Es una gran máquina con el bosque, que en su punto más alto se vuelca al plano del horizonte por encima de los árboles. La construcción está atirantada a los troncos próximos, y se mece con los movimientos del conjunto. La arquitectura aquí, no solo está alzada o colgada, sino que adopta todo un programa aéreo para tomar forma. En su interior el cuerpo humano pierde peso y se dispone a la ensoñación al observar los movimientos de aves y nubes.

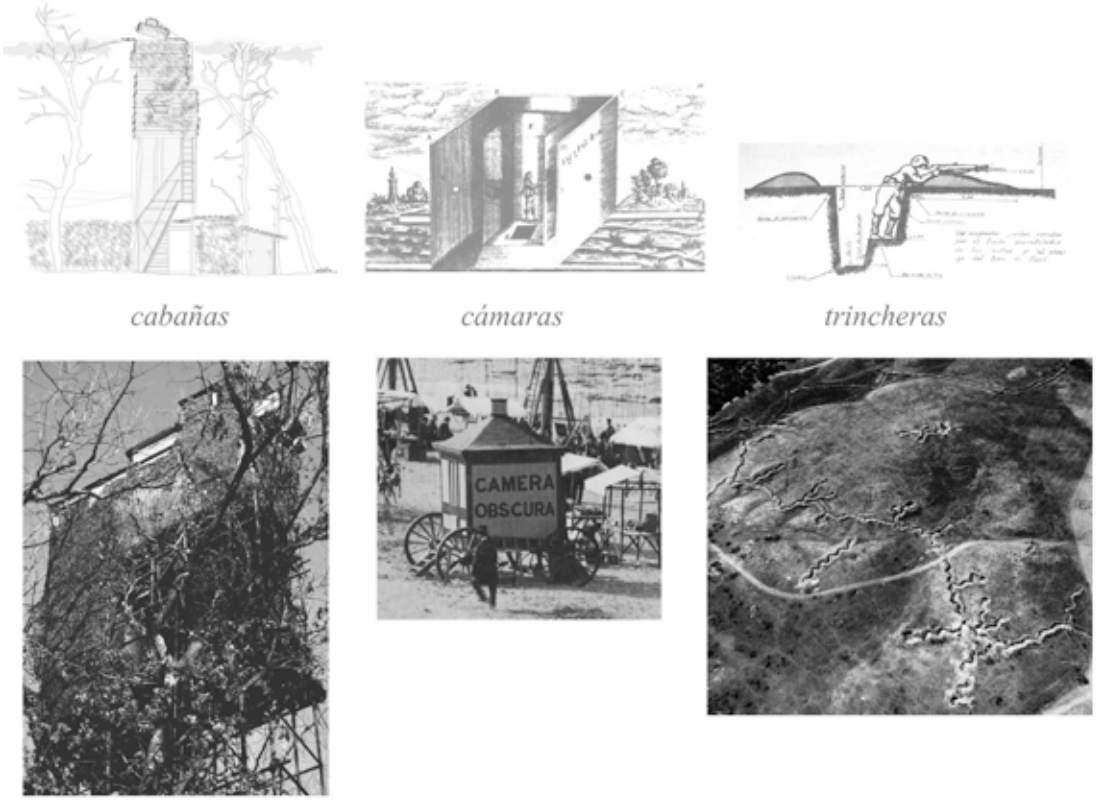
Si bien las *palombières* se vinculan con el aire, el segundo de los casos —el frente habitado de la Guerra Civil española— es muestra de una topología laberíntica excavada en la tierra, que a través de troneras enlaza con los puntos estratégicos del territorio. El cuerpo, dentro de las zanjas y los refugios, gana en gravedad, ceñido a la tierra. Las formas del terreno terminan por contagiarse a las formas atrincheradas, y también a los cuerpos, que agazapados, se acoplan ergonómicamente a la topografía.

En el caso de las trincheras hay un modelo de planificación previa. Los tratados de fortificación de campaña suministran modelos de organización estratégicos. Se trata de formas ideales que sufren modificaciones una vez se trasladan al terreno. En la variación entre forma ideal y forma construida se deja ver la capacidad de un tipo para ser reapropiado localmente en cada enclave.

La Guerra Civil en España dio lugar a una gran operación territorial que ha dejado sus trazados visibles sobre la orografía y permite que hoy podamos leer sus trazas. A pesar de tratarse de una operación de un pasado reciente, es un tema de plena vigencia, ya que después de años de olvido, la llamada "generación de los nietos" está comenzando a otorgar a estos paisajes un valor dentro del proceso de recuperación de la memoria y rescritura del conflicto.

El tercero de los casos viene a ocupar una posición dialéctica entre estos dos extremos, tanto en su ubicación –ni enterrada, ni elevada, sino flotante en la línea de horizonte–, como en su funcionamiento. La topología del fenómeno de la camera obscura es una habitación clausurada que resuelve la dicotomía exterior/interior produciendo una imagen a partir del comportamiento físico y espacial de la luz. Desde la antigüedad se relacionó este mecanismo con el funcionamiento del espacio ocular, puesto que el orificio practicado en la envolvente arquitectónica funciona como una pupila que recogen el paisaje exterior y lo proyecta en las superficies interiores da la cavidad. Según las leyes de la óptica los rayos de luz trasportan las formas del paisaje, y al pasar por un orificio, éste hace de lente convergente. Cuando los rayos se topan contra la superficie interior la imagen queda revelada *en vivo*. Se produce de esta manera, una conexión geométrica y fenoménica del paisaje con las superficies de la arquitectura, y los cuerpos al interior, quedan bañados por la imagen.

La camera obscura es el artefacto escópico primigenio de producción de imágenes. Las imágenes se comportan como *mediums* y las cámaras, desde su acepción como estancias sagradas, han sido lugares donde encontrarse con lo que se escapa fuera de nuestras manos. El caso de la *camera obscura*



Comparativa del estudio de tres casos: las cabañas *palombières* del suroeste francés, el pliegue espacial del fenómeno de la *camera obscura* y el frente habitado de la Guerra Civil española.

es —como ya dijo Jonathan Crary—un estadío necesario del que ha de partir cualquier análisis de la cultura de la imagen y el espectador/observador contemporáneo.[3] Para llevar a cabo la investigación práctica sobre este caso, la tesis se ha valido de la experiencia en torno a la realización de una obra de la autora: La *Cámara del Santo Isidro*, en Herreruela de Oropesa (Toledo).

Los tres casos de estudio pueden, a su vez, ser interpretados como tres formas de observatorio[4] que remiten a tres arquetipos: la torre, la caverna y la caja teatral, donde cada uno opera de una manera diferente con el medio: ascender y entretejerse con los árboles, horadar y desplegarse en el terreno y clausurar un espacio que sirve a su vez de receptáculo a la imagen del territorio exterior, respectivamente.

La palabra *arquetipo*, según la RAE, procede del griego, αρχή (*arjé*) que es "fuente", "principio" u "origen", y τυπος (*tipos*), significa "impresión" o "modelo"; es el patrón ejemplar del cual otros objetos, ideas o conceptos se derivan. También el prototipo alude a la primera idea de cada especie. Platón se refirió a dicho término en su filosofía, aunque después cayó rápidamente en desuso. El término lo recupera en el s. XIX Goethe en el *Fausto* personificando las ideas en las *Madres* que iluminan con sus antorchas la región de las sombras y van guiando al héroe del poema, símbolo de la luz de la inteligencia, que con su previsión nos guía en la vida. Goethe y otros filósofos de la naturaleza concibieron la diversidad orgánica determinada y producida según tipos primitivos y originarios. En aquel momento el arquetipo pasó a designar al tipo ideal del que podían derivarse todas las especies de un *filo*. A ellas pertenecen el *arquetipo vertebral* de Goethe y sus vistas en la *Morfología de las plantas*. Puede decirse que estos tres tipos son formas originarias o patrones-

3 CRARY, J. *Techniques of the Observer : On vision and modernity in the nineteenth century*, Massachusetts Institute of Technology 1990.

4 Cf. ÁBALOS, I. *Atlas pintoresco. Vol 1: el observatorio*. G.G. Barcelona, 2005.

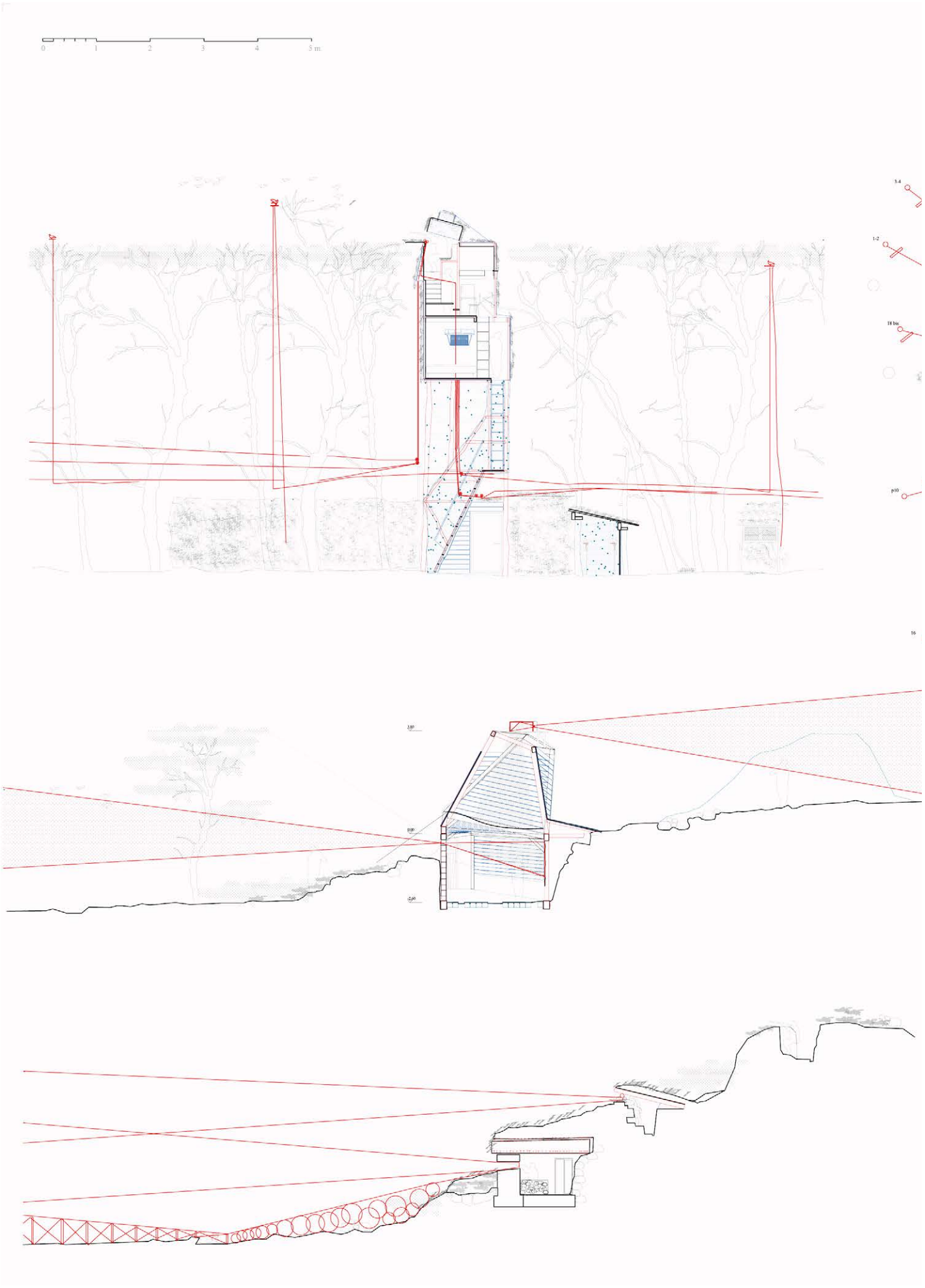
	Entorno material	Operación espacial	Arquetipo mítico	Límite explorado
Caso 1: *palombières*	El aire	Ascender	La torre	Lo salvaje
Caso 2: trincheras	La tierra	Excavar	La caverna	La lucha
Caso 3: cámara oscura	La imagen	Clausurar	La caja teatral	Lo representable

Tabla de atributos de los tres casos de estudio.

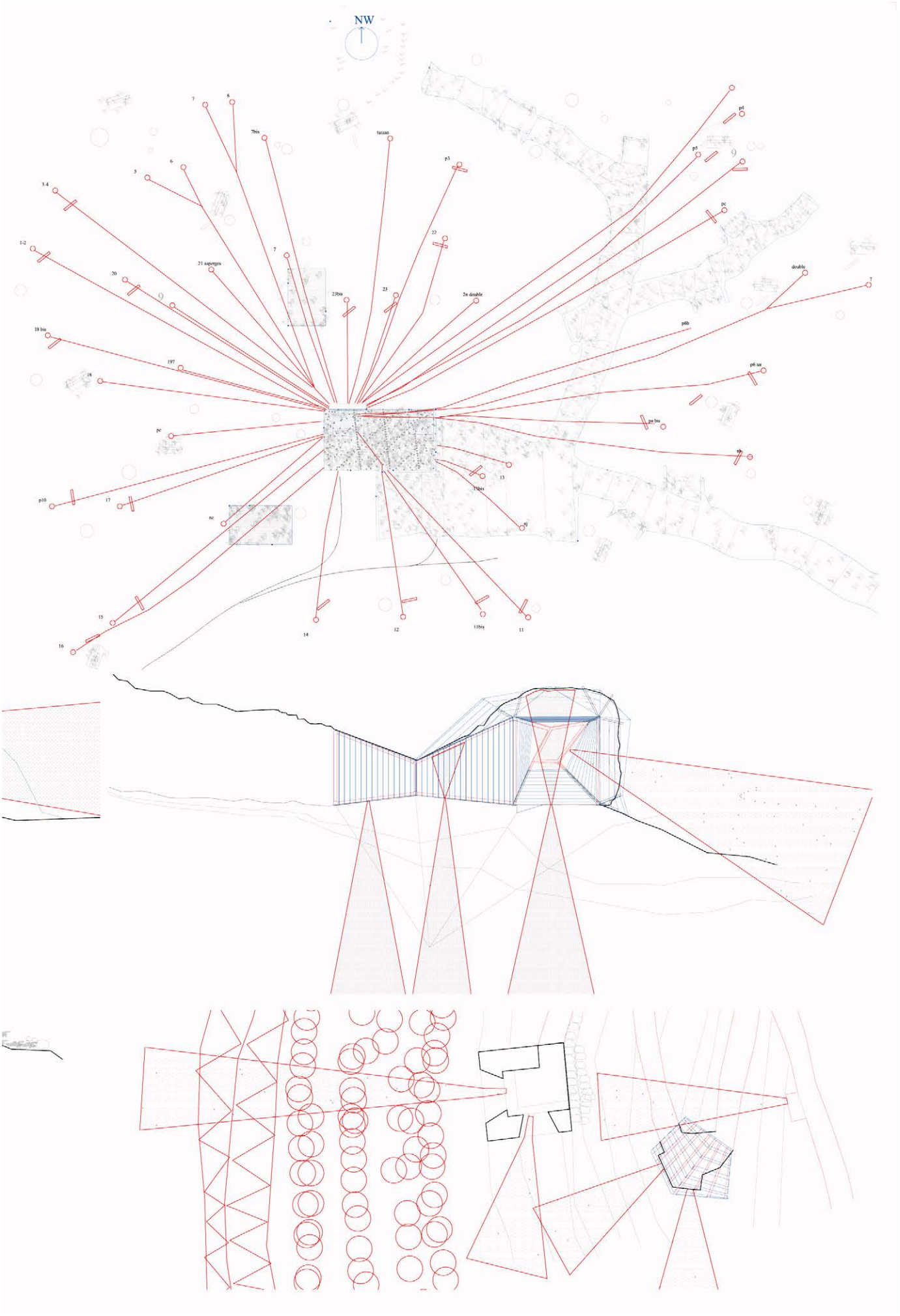
guía, tres *filos*: la cabaña elevada, el laberinto y la cámara que atrapa la imagen del entorno.

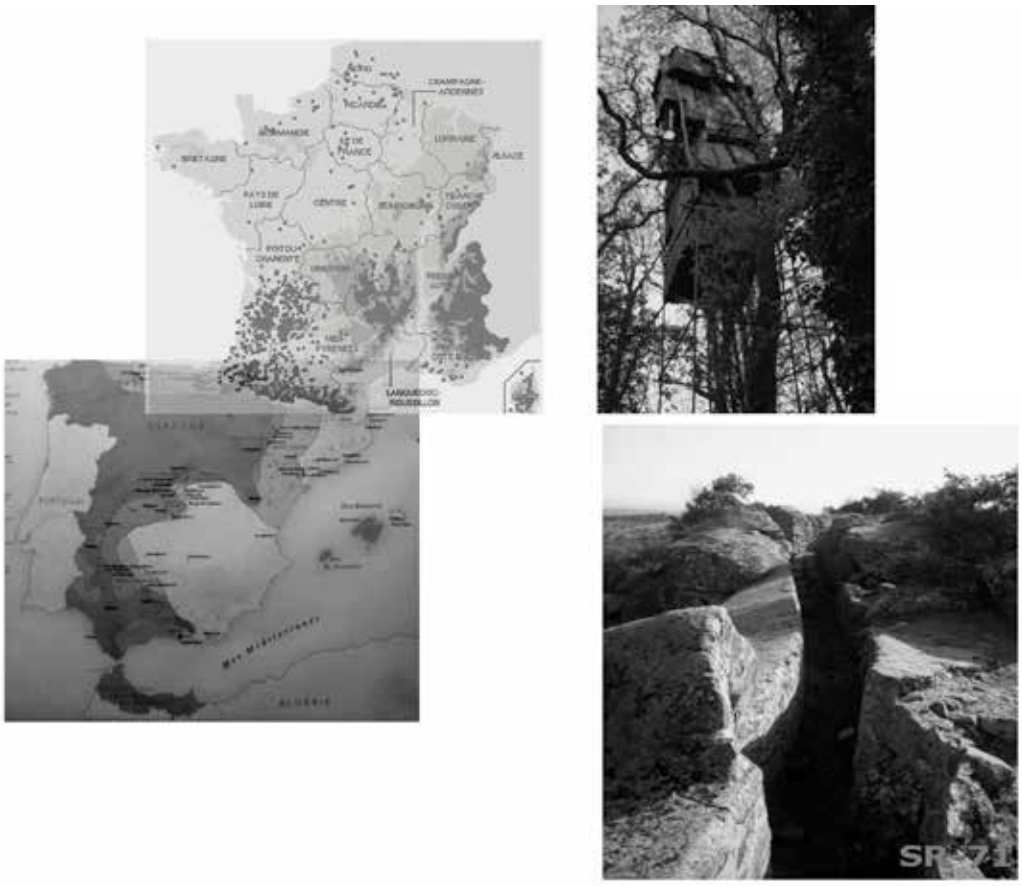
En nuestra cultura los arquetipos remiten al uso que hizo de ellos Carl Jung, quien los introdujo en psicología clínica para designar aquellas imágenes originarias que correlacionan motivos universales pertenecientes a religiones, mitos y leyendas. Son imágenes ancestrales que constituyen el inconsciente colectivo. Formarían así una suerte de pasado común de la humanidad, un alma colectiva desde la que derivó la conciencia individual y que se manifiesta en sueños, delirios, así como en cultos y mitos. La denominación de arquetipo no solo es interesante por cómo arraigan culturalmente estas tres arquitecturas sino por lo que tiene de proyectivo sobre ellas; en este sentido habría que recordar que Jung pensaba que la tarea de cada generación era traducir los arquetipos de su tiempo.

En los dibujos comparados de los tres casos en planta y sección se han señalado con líneas rojas las relaciones materiales que establecen los interiores de estas arquitecturas con el territorio circundante: hilos, haces de luz o visuales que circulan a través de los orificios enlazando las formas del interior con las del exterior. Son agujeros o *troneras* desde donde se vigila y se dispara una bala o, en sentido inverso, se caza una imagen. Las cabinas de operaciones están hechas de medidas corporales y desde ellas se *acciona* el medio. En la planta de una *palombière*, puede reconocerse el haz de cables centrifugados desde la cabina de mandos; este haz está compuesto por delgados hilos de acero que tejen la cabaña a los árboles circundantes para poder accionar unos dispositivos que al moverse atraen a las aves. En el caso de las trincheras se produce una acción de entretejido similar, con elementos de defensa auxiliares como mallas de espino y piquetas. En estos dos primeros casos puede leerse una trama que se expande por el paisaje —y podemos leerla como centrífuga —, mientras que en la camera obscura se produce una contracción: el pequeño óculo abierto en la pared atrapa los rayos lumínicos y con ellos la imagen del paisaje circundante.



Tres secciones y tres plantas comparadas a igual escala. Cabañas, cámaras y trincheras.


NW
tarzan
21 asperges
23bis
2n double
double
p6b
p6 tor
pa bis
p10
nc
nj
11bis
11
12
14
15
16
17
18
197
20
22
23
p3
p4
p5
pc
7
7bis
8
6
5
3-4
1-2



Izda. Cartografía simultánea de los territorios de las *palombières* en Francia y de la línea de frente de trincheras en España.
Dcha. Operaciones en el aire y operaciones en la tierra de las *palombières* en Francia y de la línea de frente de trincheras en España.

Se pueden encontrar atributos comunes y divergencias en los dos casos principales —el caso de las *palombières* de caza en el suroeste francés y el caso del frente habitado de la Guerra Civil española—, los cuáles definen un rango de lo posible en dos contextos distintos:

Se trata de **arquitectura territorial**. En la gran escala puede apreciarse cómo los dos atraviesan el territorio y lo sacuden. Las trincheras en España recorren, aún hoy día, más de 2.000 kilómetros de línea de frente de suroeste a noreste. En Francia el fenómeno de las *palombière* concentra más de 7.000 cabañas de caza activas en un arco que va desde el suroeste hacia el centro y noreste del país. Entre ambas formas extensivas de ocupar el territorio, el caso de la cámara oscura es una operación que recoge el panorama de todo lo visible desde un cierto punto, hasta donde alcanza la vista.

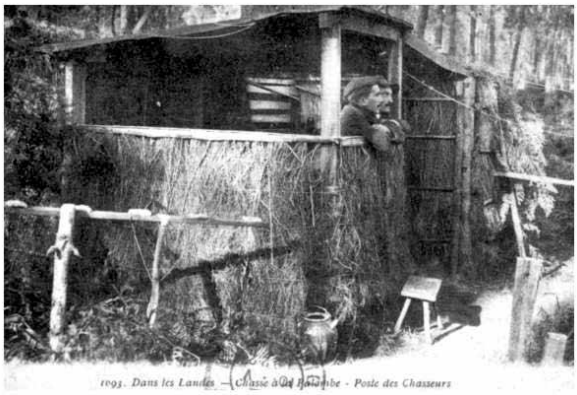
Por su relación explícita e intensiva con el territorio pueden ser analizadas —utilizando la terminología de Kenneth Frampton— como tres modos de la *forma-lugar*[5], que no funciona aquí como un lenguaje figurado sino como relaciones materiales entre las formas de la arquitectura y el medio trazadas por sus habitantes-constructores.

5 Con esta fórmula Frampton se refiere a "las formas que en mayor medida determinan los métodos de producción empleados en su constitución", véase FRAMPTON, K. "Seven points for the millenium: an ultemately manifesto" Vigésimo Congreso de la UIA en Beijing. Ésta se editó y se publicó luego en *The Journal of Architecture* en el año 2000 con el título de "Siete puntos para el milenio: Un manifiesto anticipado."

Izda.Encantador de aves en Tuilleries (París)
Dcha. Lanzador de dinamita en la Sierra del Espadán. Guerra Civil española.

Se trata de **cuerpos-territorio**. En la primera imagen, un hombre alza los brazos al cielo, muestra las palomas que se han posado en sus manos, en su sombrero, y nos ofrece este insólito encuentro de un humano con un animal, también lo ofrece a los paseantes de París que permanecen alejados en una línea por detrás. Pareciera que al contacto con las aves fuera él también a salir volando con la brisa que le hincha el abrigo. En la segunda imagen, un hombre hace girar su brazo alzado al cielo, bate con él una honda un instante antes de lanzar la carga fuera de una línea de trincheras del Ejército Popular de la República. El dinamitero forma parte del sistema de defensa que trata de parar el avance fascista. Para que ese brazo sea ligero sus piernas están bien plantadas en el terreno. Se encuentra en una tierra cuyo perfil ha sido modificado y completado para formar un sistema de retención.

Son dos figuras que colaboran. El encantador de palomas ha cultivado el modo de aproximarse a las aves y traspasar así la barrera que nos separa del mundo animal. Está construyendo con su hacer una resistencia, una oposición a la aceleración contemporánea, a la separación de los seres. El dinamitero resiste a su vez metido en la trinchera. Su vida cotidiana se ha adaptado a la traza y forma de esa línea. Su brazo hace girar la honda que proyectará la carga fuera de su territorio. Su cuerpo es un espín. Ambos están bien plantados en la tierra y alzan los brazos ligeros en una acción mediúmnica. En la colaboración de estas dos figuras se da una ayuda mutua. El lanzador de dinamita permite al encantador de palomas mostrarse como un guerrero él también. Y éste a su vez permite dotar de poética a la acción del dinamitero.



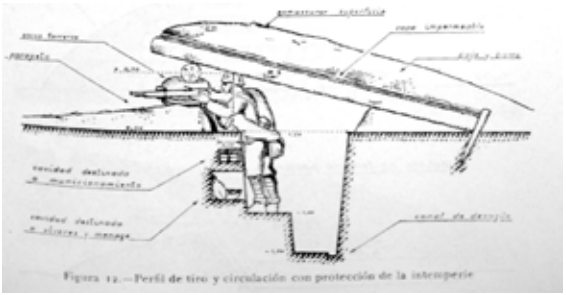
Izda. 19 de julio 1936, barricadas en Las Ramblas. Fot. Agustí Centelles
Dcha. Cazadores de palomas en Las Landas. S. XIX

Se trata de **arquitectura popular**. Nada más conocer la sublevación militar de 1936, la multitud salió a la calle, a los bordes de los pueblos y comenzó a levantar parapetos en un impulso colectivo. Todavía debía de flotar en el aire el recuerdo de la última vez que los barrios de otras ciudades decidieron parapetarse. Adoquines, carros y muebles amontonados transformaron la forma urbana y también la actividad de los cuerpos, que ahora se ajustaban a las formas de las barricadas, en un nuevo escenario de domesticidad. Los primeros meses continuaron teniendo mucho de autorganización y reapropiación del espacio público.

Otra forma de arquitectura popular es la que procedente de tradiciones que no han sido alcanzadas por la legislación. El caso de las *palombières* continua vigente gracias a un vacío legal. La influencia de los cazadores en Francia en el gobierno mantiene dicho vacío. En sus inicios fue la clase campesina quien comenzó con este tipo de caza menor. La forma y gestión de la cabaña ha permanecido siempre en manos de los cazadores, alejada de las administraciones. Hoy día el fenómeno sigue descansando en relaciones locales, se trata de terrenos ocupados por cesión, y los métodos siguen siendo autoconstruidos sin que la legislación haya entrado apenas en la forma de construir.

Barricadas y *palombières* son formas procedentes de un impulso popular, de un trabajo apasionado, no pagado.[6] Son formas anónimas, fenómenos que no llevan firma, y en ellos se da un cierto anonimato. Tampoco para su construcción se solicita una licencia de obras. Ambos casos son algo más que actuaciones puntuales, a ellos están asociados formas de vida completas en donde quedan alterados todos los parámetros que componen la construcción habitual de un mundo.

6 BENJAMIN. W. “Fourier cita como ejemplo de un trabajo no pagado, pero apasionado la construcción de barricadas”. Benjamin recoge de este modo una formulación de Charles Fourier en el Libro de los pasajes, donde dedica un capítulo a estudiar dicha cuestión en “Insurrección y combates de barricadas (1830-1848). E9 9 a , 9.. BENJAMIN, W. *El libro de los pasajes,* Akal, Madrid, 2007, p.166.



Izda. Cubierta superior de la cabina de una *palombière* abierta al horizonte.
Dcha. Sección de trinchera cubierta. Manual de fortificación de campaña, Capdevilla 1938.

Se trata de **arquitectura de la espera.** Camuflado, al abrigo, u observando, la mayor parte del tiempo que se pasa en estas arquitecturas, está dedicado a una espera atenta. La construcción es un dispositivo defensivo-ofensivo pero fundamentalmente es una guarida para la espera. La espera es un tiempo de toma de conciencia y observación, incluso un tiempo lúdico en compañía.

En su libro *El tiempo regalado*, Andrea Köhler nos recuerda que la vida es esperar y el esperar —terrible o gozoso, largo o breve— está entretejido no solo de tedio, sino de emociones (miedo, angustia, amor, deseo). Con esta cita cuenta el arqueólogo Alfredo González Ruibal que su trabajo consiste, en buena medida, en eso: esperar —a que las cosas vayan emergiendo lentamente de la tierra, a que tomen forma y tengan sentido— pero también en documentar la espera, los tiempos muertos de la vida. "La guerra es una larga espera. En ningún sitio se espera tanto como en la guerra y toda la historia de una guerra se puede contar en sus esperas"[7]. Entre esas esperas que el arqueólogo cita seleccionamos algunas:

Esperar el rancho.
Esperar una carta (no cualquier carta, *una* carta).
Esperar noticias del frente.
Esperar noticias de casa.
Esperar el cambio de guardia.
Esperar la hora del descanso.
Esperar la hora del combate.
Esperar ochenta años para que te exhumen tus bisnietos.
Esperar justicia.
Esperar reparación.
Esperar.

7 El director del equipo de arqueólogos del Incipit CSIC utiliza un blog para narrar de un modo transversal las investigaciones que llevan a cabo en relación a la arqueología de la Guerra Civil española y la dictadura posterior. Aquí se cita la entrada titulada *La guerra es esperar*, del 24 de octubre de 2018. En línea: http://guerraenlauniversidad.blogspot.com/2018/10/la-guerra-es-esperar.html

Izda. Postal de una *palombière*. Colección particular de Jacques Luquet.
Dcha. Escuela de trincheras en Orna, Guerra Civil española. Fot. Agustí Centelles.

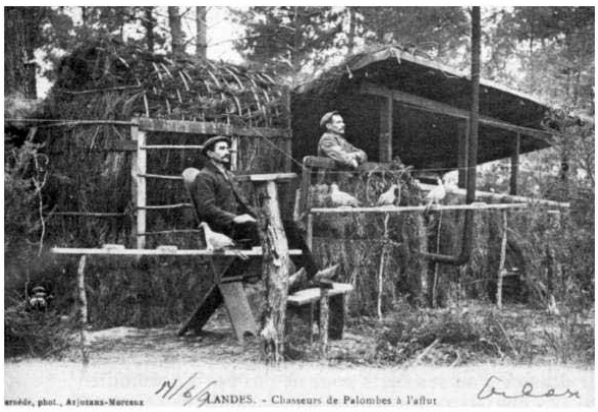
Se trata de **arquitectura corporal.** El cuerpo que da forma a estas construcciones es del todo necesario para su posterior comprensión. No se trata de cuerpos figurantes, ni de cuerpos simplemente intermediarios entre una planificación y la ejecución. Los cuerpos han impregnado de gestualidad la presencia final. La corporalidad es una característica que se traspasa al espacio construido. El cuerpo que después las observa puede facilmente proyectarse en ellas, y desde esa proyección visualizar un modo de relación con el entorno, que al cuerpo humano no le viene apriori dado. Hay ciertas arquitecturas que aparecen como cuerpos, independientemente de la dimensión que hayan alcanzado a ocupar en el espacio.

Izda.Línea de trincheras de la Defensa de Madrid a su paso por Villaverde
Dcha. Espacio-membrana en una *palombière*, donde tiene lugar una alianza sonora humano-paloma

Izda. Restos de trincheras de la Guerra Civil española en Morata de Tajuña
Dcha. *Palombière* en el departamento de Lot et Garonne.

Se trata de **arquitectura del límite**. El lugar donde se ajustan las fuerzas, donde se ajustan las existencias, es un umbral borroso. Poner el cuerpo en dichos umbrales supone ubicar dichos umbrales y darles forma. La frontera, es un limes amplio o es una barrera, entre una y otra puede ser también una arquitectura que permita habitar ese límite, alcanzando el punto desde el que estar aún en un lado y poder observar el otro; observando desde un lugar que retenga al cuerpo y a la vez lo proyecte.

Se trata de **arquitectura en equilibrio**. Su forma es la resultante del equilibrio constantementre las fuerzas internas y las fuerzas externas. La construcción está en evolución constante. Si se trabaja con formas abiertas de construcción ensamblada y cimentaciones ligeras puede hablarse de arquitectura reversible. En pocos años sin mantenimiento el entorno las vuelve a disolver. Su traza y ruina será una capa adherida al terreno que desvela el sistema de equilibrios que tuvieron anteriormente.



Izda. *Palombière* en Las Landas, s. XIX.
Dcha. Levantando con sacos terreros la *Defensa de Madrid*, Guerra Civil española

Se trata de **arquitectura practicada.** Frente a la abstracción de una arquitectura como forma autónoma —capaz de ser comprendida únicamente desde sus códigos—, estos casos muestran como la tupida red de relaciones en que estamos inmersos —relaciones sociales y de poder incluidas— pueden dar forma a las arquitecturas en las que colectivamente nos encontramos. Son mundos que se resisten a ser abstraídos, ya que van de la mano de las prácticas rituales o de convivencia que prefiguran una comunidad.

1.1 CABAÑAS
Las *palombières* de caza en el suroeste francés

Periodo de estudio:
2011-2017
Área de análisis:
Departamentos de Lot-et-Garonne, Gers, Landes, Gironde y Dordogne (Francia)

Documentos de archivo:
Roland Furhmann
Susana Velasco
Archivo particular de Jacques Luquet

Planos, dibujos y fotografías:
Realizados por la autora de la tesis, salvo en los casos que se especifique.

Este estudio recoge diversas líneas de trabajo abiertas por:
Office National de Forêts
Alain Lafargue
Céline Domengie
Jacques Luquet
Jacques Lolive

En este estudio[1] se examina la arquitectura de las *palombières* desde su capacidad para mediar entre escalas (cuerpo-territorio) y categorías (humano-no humano). Para ello se ha llevado a cabo un trabajo de campo en la región de Aquitania (departamentos: Lot-et-Garonne, Dordogne, Gironde, Landes y Gers), que documenta el tipo arquitectónico y sus variaciones. En el marco de dicho trabajo se ha profundizado en una de ellas (la *palombière* de Boursicou, Paulhiac) haciendo un seguimiento en distintos periodos del año. La realización de levantamientos planimétricos ocupa un lugar central en esta investigación, como forma de visualizar la complejidad espacial y constructiva que alcanzan estas arquitecturas "sin arquitectos", y como contribución a documentar gráficamente un patrimonio que apenas ha dejado planimetrías en su desarrollo.

1 Sobre este caso la investigación ha realizado una comunicación y un artículo conjunto con los otros 2 casos:

_ "La construcción salvaje. Un caso de estudio: *La palombière*", presentada en el *Congreso de sostenibilidad, Encuentros Internacionales, CONAMA* 2012

_"Agujerear el mundo. Dibujos de un Grand Tour por cabañas, cámaras y trincheras" *Palimpsesto* XI. Octubre 2014, 2 páginas.

Presentación del caso

Varios miles de cabañas se levantan bajo un canal de aves migratorias que cruza Europa hacia la península ibérica. Ocultas en las copas de los árboles, estas construcciones son hoy formas supervivientes de un ritual social nacido en torno a la caza de la paloma torcaz. Arriba, en su interior, se descubre un lujo inesperado: cocina con lavavajillas, cuarto de baño e incluso ascensor. Realizadas con materiales recuperados, chatarra y maquinaria agrícola, estas construcciones permanecen siempre en proceso de transformación. Es la cualidad arcaica y enigmática de su arquitectura lo que las hace únicas; en su imperfección dan forma a un contraproyecto interesente en una sociedad cada vez más tecnificada.

La *palombière* es una cabaña amplificada; un bosquete *preparado*, trufado de observatorios, corredores y señuelos: un testimonio de la capacidad humana de apropiarse de un entorno biofísico para fabricar un pequeño mundo sensible. Los campesinos de la región de Aquitania levantan estas cabañas en los retales de bosque que han ido quedando entre los campos de maíz y girasol de la agricultura intensiva. Puede decirse que estos campesinos se *asalvajan* al devenir cazadores de animales salvajes. Lo cierto es que este tipo de caza funciona hoy, en el corazón del viejo continente, como un vehículo para abrir lugares de encuentro fuera de una cierta norma.

Alzado oeste de la palombière de Boursicou.
La estructura se introduce en la masa boscosa y asciende hasta la cota superior. La altura de la cabaña va subiendo de cota a lo largo del tiempo a medida que lo hace el bosque.

Izda.Canales de migración de la *pigeon ramier* (paloma torcaz) desde el noreste de Europa hasta la península ibérica, juntándose en un embudo en la Aquitania francesa para atravesar los Pirineos. Fuente: elaboración propia

Dcha. *Chasse aux palombes dans les pantières pyrénéennes*, grabado publicado en la revista *La chasse illustrée*, 1867

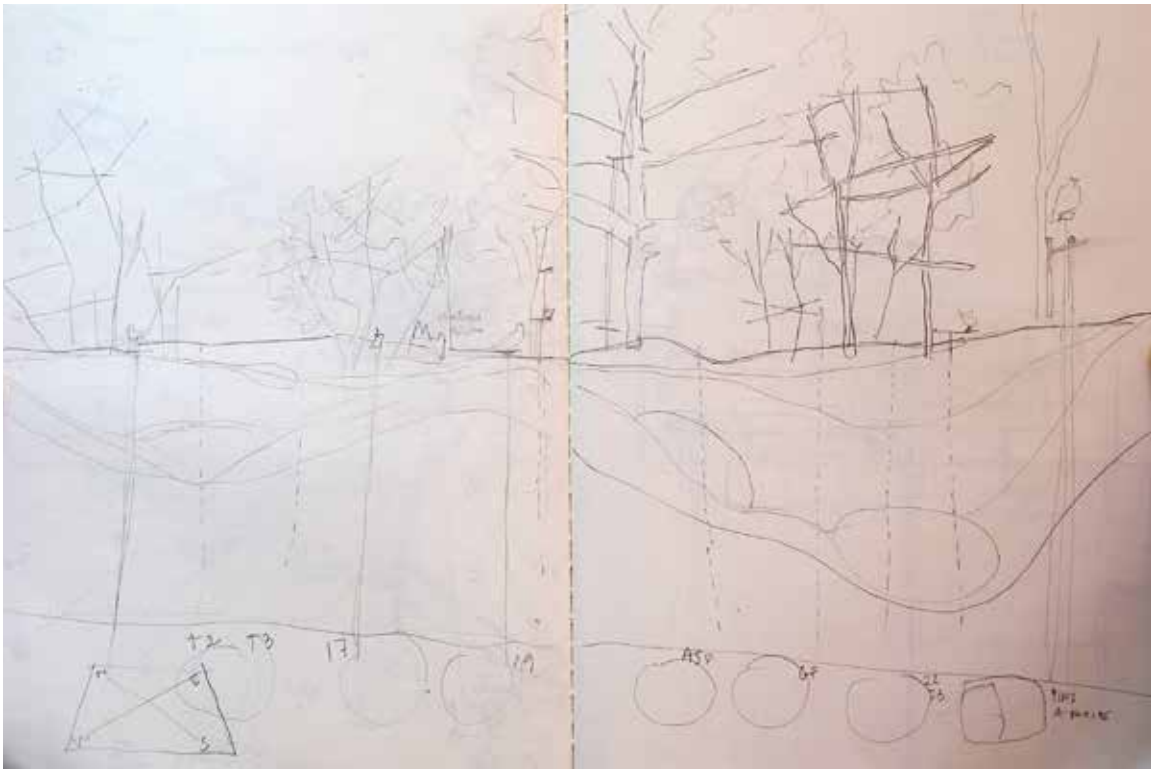
Elevarse y entretejerse con lo arbóreo

La *palombière* recoge un impulso atávico: despegarse del suelo y entrar en contacto con aquello que circula por el aire, cazándolo. Para su ubicación se buscan las laderas norte de las lomas boscosas —de robles o pino generalmente—, dirigiendo el frente de la cabaña hacia la corriente migratoria, que siempre procede del noreste. Enclavadas a tierra, sus estructuras ascienden abriendo un hueco en la masa del bosque hasta situar la cabina de observación en su límite superior; desde dicho plano entran en contacto con las corrientes que circulan por la atmósfera: los flujos migratorios, el paso de las tormentas y las nubes. El contexto en el que se inscriben estas cabañas es, en este sentido, el propio globo terráqueo.

Antes de cruzar los Pirineos, el canal migratorio se va haciendo más estrecho y denso. Bajo él, las *palombières* mallan el territorio creando una red que toma registros tanto del número de aves de paso como del clima. A lo largo y ancho de dicha red se ha ido transmitiendo un particular tipo constructivo, que es interpretado por el ingenio de sus constructores según las condiciones de contorno: la altura de los árboles, la variación de la topografía o los mecanismos auxiliares de construcción disponibles. Una amplia diversificación de cabañas pone de manifiesto que se trata de un modelo espacial que *prende* y *se propaga* incorporando la singularidad de cada posición local[2] . El resultado es que las más de siete mil *palombière*s que existen en el suroeste francés pueden leerse como variaciones de un mismo arquetipo que es sucesivamente reinterpretado. El hecho de que no haya dos cabañas iguales sigue siendo, incuso hoy en día, parte del orgullo de los *paloumayres* (los cazadores de palomas).

2 FUHRMANN, R. *Hors de Portée*, catálogo de exposición, editorial: Association POLLEN, Monflanquin (France), 2009. Roland Fuhrmann es uno de los pocos artistas que hasta ahora se habían interesado por las *palombières*. Después de una estancia en los territorios en los que se dan estas cabañas, realiza una exposición y edita un pequeño catálogo: *Hors de Portée* (Fuera del alcance) en la que analiza el conjunto de formas, de todo tipo, que pone en juego la *palombière* en la vida de los cazadores. En la presente tesis se utiliza la serie de alzados realizada por Fuhrmann (pág. siguiente)para mostrar la capacidad que tiene el tipo arquitectónico de mutar en cada ejemplar sin dejar de pertenecer a la misma especie arquitectónica. La gran dificultad para visualizar y fotografiar estas cabañas, distinguiéndolas del bosque, ha hecho que hayan pasado desapercibidas para todo tipo de miradas, incluidos los estudios académicos.

El tipo arquitectónico palombière y sus variaciones
Series de imágenes procedentes de la investigación *Hors de Portée*, de Roland Fuhrmann, incluida la imagen de la p. 68, excepto img centro/arriba, fuente: autora.



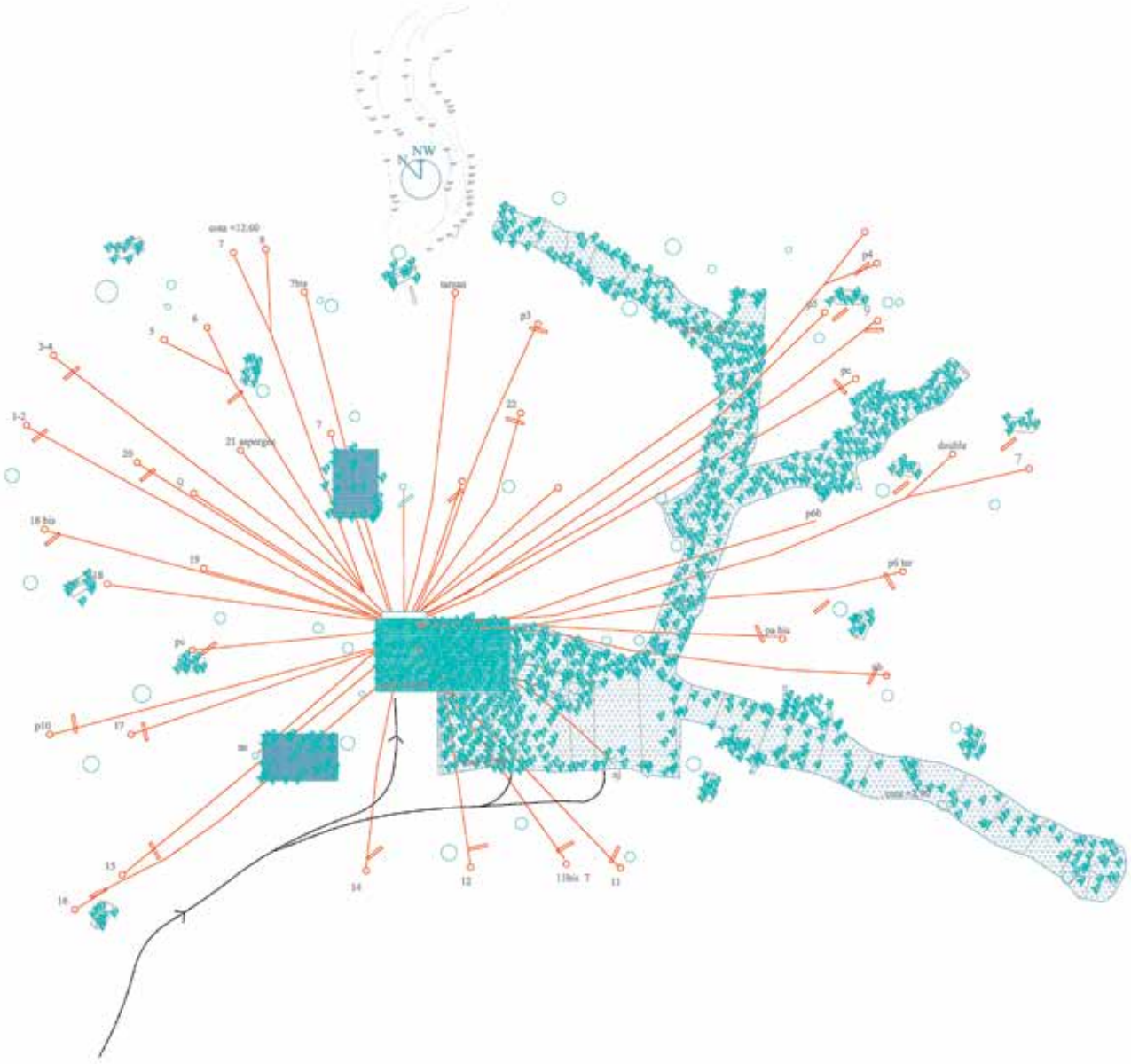
Dibujo de la vista del nivel superior del bosque desde la cabina de observación, *palombière* de Boursicou

Desde el punto de vista topológico la *palombière* funciona como un conector entre dos superficies a las que acaba modelando: la cota del terreno y la cota superior del bosque.

En la cota superior se realiza un minucioso tallado de la masa arbórea alrededor de la cabaña hasta obtener un manto continuo. Este trabajo, realizado habitualmente trepando a los árboles y con mecanismos auxiliares básicos, convierte la cara superior del bosque en una topografía vegetal; una escenografía —el *teatro de operaciones* de la caza— a la que se abre la cabina de mandos. Abajo, en la cota del terreno, la *palombière* ocupa el sotobosque con todo tipo de pequeñas piezas de apoyo, y despliega el haz de cables que permite poner en movimiento los señuelos de llamada. Los hilos de acero —procedentes de la cabina superior— son conducidos a través del bosque, a una altura de unos 2 metros del suelo y en un radio de 50 metros, hasta la posición en la que vuelven a remontar por los troncos de los árboles hacia lo alto del manto vegetal.

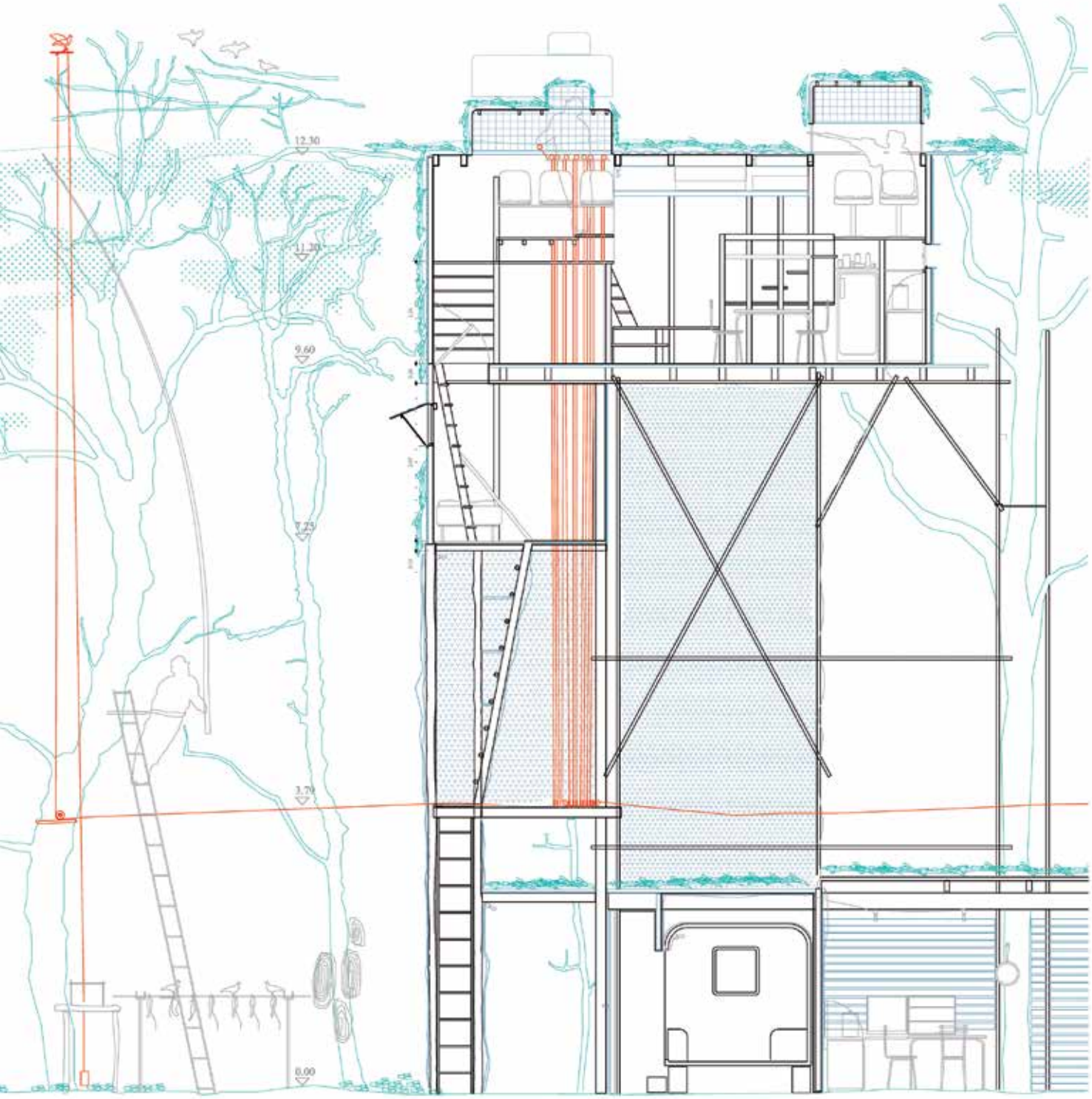
Las *palombières* ocupan una porción de la biosfera —a lo alto y a lo ancho— que recuerda a la anteriormente citada noción de "zona crítica" formulada por Bruno Latour,[3] ya que estas arquitecturas se inscriben, justamente, en el intervalo espacial que ocupa la materia viva, estableciendo una relación tan íntima con ella, que a medida que el bosque crece y sube en altura lo hacen también las cabañas. Imbricadas en su entorno, casi indiferenciadas respecto de él, el interés actual de estas construcciones informales reside en que muestran materialmente la situación en la que nos encontramos: habitamos una *segunda naturaleza* a la que hemos dado forma y de la que somos a su vez producto.

3 LATOUR B."Some advantages of the notion of "Critical Zone" for *Geopolitics. Geochemistry of the Earth's Surface meeting*, Elsevier B.V. 2014. En línea: http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-169-GAIL-LARDET-pdf.pdf



Planta de la *palombière* de Boursicou.
La cabaña principal dela *palombière* asciende hasta la cota alta del bosque (12.30 metros); al tocar la cota del terreno despliega en un radio de unos 50 metros una serie de corredores camuflados junto con el de haz de cables que mueven los señuelos de llamada.

Secuencia interior/exterior.
En la *palombière* específica de las Landas se practica un tipo de caza a cota de suelo y con redes denominada *chasse aux filets*.
Al interior de los corredores tiene lugar un ritual de llamada en el que el cazador combina su arrullo con el aleteo de un paloma.



Sección longitudinal y transversal de la *palombière* de Boursicou.
En la cota de terreno la *palombière* hace una ocupación con dependencias de apoyo desde las que organiza el ascenso hacia la cota superior. Esta *palombière* ha subido una altura de 2,50 metros desde que se levantó en los años 60. En lo que fue el nivel superior inicial hay acualmente un pequeño dormitorio, sobre el que se ubica hoy la cocina y el comedor, y ascendiendo en una entreplanta se abren dos observatorios de tiro con capotas de cubrición móviles.

0
1
2
3
4
5

Vistas en planta aproximada de dos *palombières*.

Tipos y evolución de las *palombières*

El principio constructivo de estas cabañas consiste en levantar una base cuadrada sobre pilares y atirantarla a los árboles circundantes. Los pies derechos suelen ser inicialmente de madera, y con el tiempo tienden a ser sustituidos por otros metálicos o por postes recuperados de hormigón prefabricado. El cuadrilátero inicial va creciendo según el sumatorio de fuerzas que actúan sobre él en el transcurso del tiempo, de modo que la forma construida se comporta como un *transformer* siempre abierto a cambios, que acaba siendo un reflejo de las condiciones físicas, económicas y sociales que rodean la cabaña. Con cada ampliación que agrega piezas a la envolvente sus constructores ponen a prueba el límite de una estructura que está en constante re-equilibrio.

La incorporación de materiales distintos va dejando marcas visibles y cambios de plano sobre la envolvente; un acabado heterogéneo que responde a un pragmatismo necesario cuando se trabaja en altura con pocos medios, que favorece al mismo tiempo el camuflaje del volumen en el bosque. Dicha envolvente termina comportándose como un palimpsesto, una *superficie de inscripción* en la que, al igual que las acciones *escriben* sobre ella, pueden después ser leídas: la historia de cada *palombière* queda inscrita en su forma.

Entre los distintos tipos de *palombières* hay dos variantes principales: aquellas que elevan la cabaña para cazar a las palomas a fusil en el plano superior; y aquellas que permanecen a ras de suelo en el sotobosque y conducen a las palomas hasta el terreno firme y las atrapan vivas. En ambos casos se atrae a las aves mediante una coreografía en la que los señuelos se mueven como si de autómatas del bosque se tratase. Es en la *palombière au sol* (en el suelo) propia de Las Landas, y en la que se practica la *chasse aux filets* (caza con redes), en donde se ha desarrollado un ritual de caza más sofisticado. Siguiendo una antigua práctica, el cazador se desplaza por el interior de los corredores camuflados buscando bajo las copas el grupo de palomas; en su recorrido va pasando por una serie de ventanas de malla desde las que mira sin ser visto. Junto a estas ellas, el cazador realiza una acción sorprendente: sostiene con su brazo y hace aletear a una paloma "residente", a la que un

Vista de la *palombiere* de la familia Lescoul (Paulhiac) con las ampliaciones visibles en el volumen general. Fotografía de Roland Fuhrmann.

Vista desde la cota superior, *palombière* en La Chapelle-Faucher (Dordogne)

casco mantiene cegada, mientras reproduce con su garganta humana el arrullo propio de estas aves. Con la conjunción de los dos cuerpos y sus sonidos el cazador logra hacer descender a las palomas migrantes hasta el suelo del bosque. Los recortes de malla hechos en la envolvente funcionan como primitivas interfaces, membranas que funden los contornos y los sonidos —de las figuras humano y animal, y de estas con el entorno—. El bosque queda traducido en ellas a una imagen de escala humana; una imagen viva y con profundidad: un umbral de paso.

Un espacio diagonal: usos y tiempos

El interior de la *cabaña* se organiza según visuales diagonales que enlazan las dos estancias principales: la cocina-comedor con la cabina de observación y tiro. Esta alineación, junto con el conjunto de pequeñas aperturas que trufan la cabaña, hacen que la envolvente arquitectónica se perciba como un filtro del bosque en el que cualquier actividad puede simultanearse con una visión matizada del entorno.

La ubicación de la cocina en el corazón de esta máquina que es la *palombière*, contribuye a hacer de estas cabañas un hogar, y pone de manifiesto que la actividad principal que mantiene vivas estas arquitecturas no es tanto la acción de cazar como, según cuentan los mismo cazadores, el encuentro *convivial* en el bosque. La *convivialité ,* en lengua francesa, alude a un intercambio recíproco, y al arte de compartir mesa y conversación.

Además de la cocina en altura, es frecuente que haya otra cocina a cota de terreno, que será utilizada a lo largo del año durante las labores de mantenimiento de los mecanismos que rodean la cabaña. Se puede decir que se trata de verdaderas cocinas *de campaña* (aludiendo tanto al significado de estructura provisional vinculado a un uso militar, como al de "relativo al campo" procedente de la lengua francesa: *de campagne*). Equipadas con todo tipo de artilugios y soluciones directas, estas dos cocinas funcionan como procesadores de los frutos que el bosque va dando a lo largo del año, aunque es la cocina en altura la que soporta la actividad durante el periodo de caza. El

Alzado de la *palombière* de la familia “L”.

Escenas de un tiempo cotidiano en el espacio interior de varias palombières. Izda. Durante una comida en la *palombière* de Boursicou, bebiendo el vino en el plato de sopa según una tradición local. Centro. Cocina y chimenea en una *palombière* de suelo propia de las Landas. Dcha. Familia “L” en la cabina de observación.

Visión del manto tallado desde la cabina de observación en la *palombière* de Boursicou.

comienzo del otoño es además un momento en que, además de la migración de las palomas, las huertas y el bosque maduran sus mejores frutos. El cocinero es a su vez una figura central para el funcionamiento de la *palombière*, siendo habitualmente uno de los mismos cazadores, quien comienza a preparar la cocina antes de que salga el sol.

Más que una cabaña de caza, la *palombière* puede entenderse como una forma de vida; contiene un guión similar al de una vida ordinaria, pero efectúa en él un constante desplazamiento en sus modos y objetivos. Sus usuarios llevan vidas ordinarias en pueblos o ciudades pequeñas y habitan en casas que en nada se parecen a estas cabañas temporales; es en ellas en donde vuelcan su inventiva. Es habitual que entre los autóctonos de estas regiones del suroeste sea octubre —el mes de caza— el verdadero periodo de vacaciones del año. Gérard Sirvin[4] es un ejemplo de esta dedicación; invirtió su tiempo libre durante tres años en diseñar los planos y preparar en su taller las piezas que le permitieran después levantar con rapidez una *palombière* en menos de una semana; no duda en asegurar que su mes de vacaciones lo dedicará toda su vida a pasarlo en la cabaña. A la entrega y devoción que suscita la *palombière* y su mundo los cazadores la denominan *la maladie blue* (la enfermedad azul) en alusión al color azulado del ave.

A pesar de que están contempladas por ley como una ocupación temporal diurna —sin suministro de instalaciones—, no faltan quienes, por diversos motivos, deciden instalarse en una *palombière*; tienden líneas de luz y agua desde las poblaciones cercanas, sorteando la normativa que impide que sean utilizadas como vivienda. Es el caso de la familia "L", que lleva años viviendo en torno a su *palombière*. François[5] —el cabeza de familia— mudó su taller de carpintería junto a la cabaña de caza que ya tenía, y fue haciendo de la autoconstrucción de su hogar en una *palombière* una forma de vida en la que

4 Datos recogidos durante la visita a la *palombiére* de Gérard Sirvin en Saint-Martial-d'Artenset (Dordogne) en agosto de 2014.

5 Comunicación personal durante la visita a la *palombiére* de la familia "L" en octubre 2014.

Espacio de la cabina de observación abierta en la *palombière* de Boursicou.

están implicados todos los miembros de la familia. Las tres generaciones (abuelos, padres y nietos pequeños) habitan esta cabaña amplificada y han hecho de un tipo arquitectónico orientado a la caza —los corredores, la cocina en altura y los espacios de observatorio— el escenario de su vida familiar.

El cuerpo-flotación

El entramado de la *palombière* en su medio induce un estado peculiar en el cuerpo. La ubicación de la cabina superior atravesada por la superficie verde tallada hace que los cuerpos se sitúen a mitad, como si de una línea de flotación se tratase. Por encima de ella, la capota móvil es el único volumen que emerge; hacia abajo el bosque aparece como una capa esponjosa y continua que recubre la tierra, haciéndose eco de la topografía del plano inferior. Arriba, en su cara superior, el efecto visual de la continuidad permite enfocar nítidamente el horizonte y los detalles; a esta visión los cazadores se entregan en largos tiempos de espera mientras aguardan el momento de la enfilada del vuelo migratorio, el llamado *rêve bleu* (sueño azul), así llaman al momento en que logran hacer descender a estas aves azuladas hasta el bosque *preparado*.

Dentro de la cabina, los asientos se orientan hacia el horizonte de modo que los cuerpos se sitúan en paralelo —codo con codo— mientras comparten una misma panorámica; y la conversación —ese *paso* de la palabra de uno a otro— *pasa* a través del paisaje compartido. En esta situación, con la vista puesta en un manto verde mecido por el viento, las constantes oscilaciones de la cabaña nos recuerdan que estamos en equilibrio sobre ese mismo manto; el habitual consumo de vino o *pastis* acerca aún más a los cuerpos a la sensación de flotación.

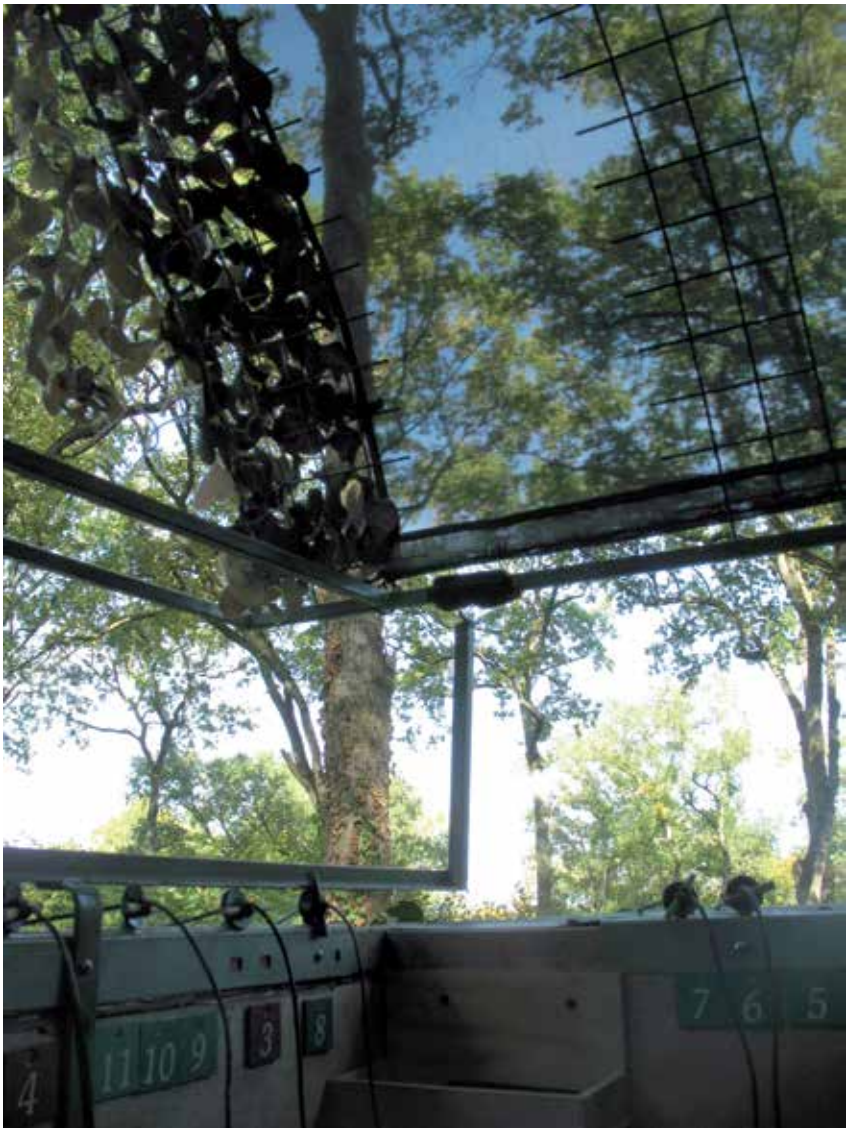
El estado sensible que induce la *palombière*, y según una lectura del territorio elaborada por Deleuze y Guattari, puede entenderse como el producto de una operación en la que se transforma el *espacio estriado* propio de las demarcaciones hechas en tierra, por un *espacio liso* en el nivel superior, que como en un mar —el *espacio liso* más puro que existe— no hay bordes sino intensidades.[6] Las pequeñas cabinas se abren al manto verde según un cierto efecto *fleet in being* [7] al que ya se refirió Paul Virilio al analizar la ocupación del mar que hace el submarino, en donde no se va de un punto a otro, sino que se ocupa todo el espacio a partir de un punto cualquiera, que se comporta como un vector en constante movimiento. La arquitectura de la *palombière* es capaz de proporcionar la experiencia del tránsito entre el espacio estriado (sedentario) en el que hay puntos y líneas seguras, y el espacio liso (nómada) en donde se produce todo devenir; mostrando con ello que *liso/estriado* no es un dualismo sino una "doble articulación", que encuentra una forma espacial en este tipo arquitectónico, como también lo hacen otros pares de nociones enunciados en la obra *Mil Mesetas* de Deleuze y Guattari: lo molecular y lo molar, lo maquínico y lo mecánico, lo háptico y lo óptico, o la máquina de guerra y el Estado.

Ocupación del medio por infiltración

Las nociones de volumetría y ocupación que habitualmente definen los límites entre artificial y natural han sido tradicionalmente configuradas según una concepción retiniana del hecho constructivo. Vienen a regular los límites en los que es posible construir mediante volúmenes cerrados, entendiendo que toda acción artificial implica un impacto negativo. Funcionan así como parámetros de control que evitan la invasión de un terreno con materia procedente del exterior y garantizan la transpiración del suelo, ya que entienden el hecho constructivo como una erradicación de las condiciones previas del medio. En la *palombière* estas nociones quedan interrogadas puesto que no se retira la sustancia del lugar ni se impermeabiliza su superficie. La operación se asemeja más a una infiltración que densifica el entorno con la misma materia del bosque, entendiendo que estos bosques son, como ya se ha dicho, una *segunda naturaleza*. El entramado de corredores, pequeños almacenes y palomares están construidos con cortes de madera vieja, cobertura de helechos y materiales recuperados de la industria, cuya pátina los vuelve afines a los materiales naturales.

6 "En el espacio liso, la línea es, pues, un vector, una dirección y no una dimensión o una determinación métrica. Es un espacio construido gracias a operaciones locales con cambios de dirección. Estos cambios de dirección pueden ser debidos a la propia naturaleza del trayecto, como entre los nómadas del archipiélago (...)El espacio liso está ocupado por acontecimientos o haecceidades, mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades. Es una percepción háptica más bien que óptica. Mientras que en el estriado las formas organizan una materia, en el liso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas. Es un espacio intensivo más bien que extensivo, de distancias y no de medidas. Spatium intenso en lugar de *Extensio* (...) el mar, arquetipo del espacio liso, ha sido también el arquetipo de todos los estriajes del espacio liso: estriaje del desierto, estriaje del aire, estriaje de la estratosfera (...) El espacio liso siempre dispone de una potencia de desterritorialización superior al estriado." DELEUZE , G. y GUATTARI. F. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2006, p. 487.

7 VIRILIO, P. Cit. en DELUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia,* Op. cit., p. 427. "El *fleet in being* es la presencia permanente en el mar de una flota invisible que puede golpear al adversario en cualquier parte (...) El submarino estratégico no tiene necesidad de ir a ninguna parte, le basta con mantenerse invisible mientras navega (...) La localización geográfica parece haber perdido definitivamente su valor estratégico y, a la inversa, ese mismo valor se atribuye a la *deslocalización del vector*, de un vector en movimiento permanente".



Estancias intermedias
Espacios que enlazan interiores y exteriores en distintas *palombières* desde la región de las Landas a la Dordoña

Los cazadores de palomas en los campos de las Landas, en octubre, s. XIX.

En las *palombières* la ocupación del bosque es atomizada y los límites se marcan por gradientes. La cabaña busca permanecer en los flujos del entorno —animales terrestres incluidos— así que no cierra un perímetro con vallas; en su lugar aparecen pequeños carteles de aviso: "*attention: palombière*", y señales de "*silence*" que recomiendan silbar ("*siffler*") para avisar de que estamos acercándonos a la cabaña sin espantar a las aves. No se da una optimización del espacio ocupado porque no interviene el valor económico. Es habitual que el terreno en el que se levantan estas cabañas no sea de propiedad sino que se trate de una cesión de uso hecha por un amigo o conocido. Media por tanto un acuerdo primero entre vecinos, que serán en cada caso propietarios de un terreno, constructores o usuarios. El gesto de pactar la situación de la cabaña imprime una tendencia en las siguientes etapas, desde la recuperación de materiales o la construcción colaborativa a la forma social y ritual de entender esta caza. La búsqueda de acuerdos mutuos —al igual que ya se hacía en su origen— es una de las razones por las que esta actividad social y constructiva ha permanecido, hasta la actualidad, en los márgenes de la economía de mercado.

Ya desde sus inicios, hacia el final de la Edad Media[8], fueron las clases campesinas las que adoptaron este tipo de caza menor como modo de subsistencia pero también como espacio de socialización y elaboración de narrativas propias. Era una forma de encontrar alimento y, frente a la caza mayor reservada a las clases dominantes, este tipo de caza fue permitida entre la plebe.

El primer documento que nombra y regula la existencia de esta cabaña de caza data del año 1407[9]; desde ese momento, el reglamento ha funcionado por jurisprudencia acumulando casos. Hoy son varias las instituciones que supervisan esta práctica: *l'Office National des Forêts, l'Office National de la Chasse,* y las federaciones de caza de cada departamento. Existe un reglamento específico que regula la actividad de cazar; sin embargo, en lo que se refiere a las cabañas, lo escrito es escaso, ya que no se dictan normas sobre volúmenes, ocupación, ni métodos constructivos, únicamente se explicita que dichas cabañas no deben funcionar como viviendas estables. Como resultado, las *palombières* permanecen hoy en una brecha legal, fuera de las normas —tanto de las normas de seguridad como de las de calidad— que rigen el resto de arquitecturas de cada municipio.

8 LUQUET, J. *La chasse aux palombes. Florilegège de textes anciens du 16ème au 20 ème siècle.* Lepassage 2004. El investigador independiente Jacques Luquet ha recopilado en este libro los manuscritos y los planos referidos este tipo de caza desde el siglo XVI hasta el siglo XX..

9 Ibíd., p. 23. Se trata de una disposición del 27 de noviembre de 1407 en la que se prohibe la caza de palomas, y se impone una multa por la construcción de la cabaña de caza.

La caza de palomas, grabado de Joannes Stradanus, 1580.

En esta imagen se aprecia la naturaleza multiescalar que implicó, ya desde sus inicios, este tipo de caza. En un primer plano se presenta la venta de las presas, un burro que carga con ellas y la acción de inspeccionar el vientre del animal para ver su estado. Se observan los olivos envueltos en redes que sirven tanto a la protección de los frutos como de trampas para las aves, que tratando de cazar las olivas quedan con la cabeza enganchada. En el plano del fondo, se aprecian redes ubicadas en puntos estratégicos de los puertos de montaña para atrapar a las palomas que se impulsan aprovechando las corrientes de aire.

El ensamblaje como técnica abierta de construcción

La noción de *assemblage* (ensamblaje) manejada en el campo del arte[10], y hermana del collage, puede ser útil para entender la operación que, a diferentes escalas, tiene lugar en la *palombiére*. El detalle constructivo se realiza por agregación de piezas evitando encuentros coplanarios, de modo que las uniones se dan en yuxtaposición sin escatimar espacio; dicho sistema facilita la elaboración de nudos a partir de piezas de distinto tamaño y procedencia. La impronta que dejan los cuerpos al construir de este modo con piezas de dimensión humana influye en la posterior experiencia de quien accede a una *palombière*. Al entrar en la secuencia de espacios, el cuerpo es una pieza más del conjunto en movimiento libre que, habrá de componerse en su tránsito por el interior con el resto de elementos, abriéndose paso por trampillas con contrapesos, o agarrándose a escaleras empinadas. Se diría que la corporalidad con la que los cuerpos construyen estas arquitecturas queda traspasada a la experiencia del espacio construido. El resultado es un entramado siempre disponible; una composición en la que se entiende el orden de la ejecución y el papel que juega cada elemento, ya que estos no pierden su carácter individual ni se han sometido a fuerzas que los modifiquen definitivamente.

A la escala del territorio, el conjunto puede ser entendido como un gran ensamblaje a su vez con el entorno, ya que como se ha visto, el bosque se infiltra en la *palombière* sin quedar nunca apresado. Esta apertura ha sido sin duda propiciada por el clima de esta latitud —el templado paralelo 45— y por el momento de la migración: el mes de octubre —con una temperatura media de 18 grados.

La atmósfera templada en la que se ubican las *palombières* les ha permitido organizarse según una sucesión de *estancias intermedias*: habitaciones camufladas que permiten el avistamiento y la caza; lo que el visitante externo se encuentra son espacios que elaboran modos de relación entre el interior y el exterior en donde el cuerpo encuentra un espacio en el que situarse y que es a un tiempo un lugar propio y extrañado. Estas habitaciones consiguen atrapar una atmósfera e inscribirla en una temporalidad, son pequeños observatorios en los que se tiene una experiencia peculiar del cuerpo en el medio. En estos ensamblajes de *espacio/tiempo* le es posible a los humanos adquirir la experiencia de habitar intensamente un entorno.

Fuera de la cabaña, se extienden otro tipo de ensamblajes en los mecanismos que sirven de señuelos, hechos por los cazadores con ruedas de piñón, resortes y piezas de maquinaria agrícola. Estos pequeños dispositivos son prolongaciones de la cabaña, al tiempo que extensiones del cuerpo humano.

10 El término, de uso corriente hoy, fue utilizado por primera vez por el artista Jean Dubuffet en 1953 para nombrar unas de sus obras, y fue después el nombre que adoptó la exposición *The Art of Assemblage* en 1961. Véase: SEITZ, W. Ch. *The art of assemblage* (Exposición celebrada en el "Museum of Modern Art", en 1961) Ed. Doubleday, Nueva York, 1961.

Ensamblajes.
Escalera interior / bajada de cables y poleas / Nudo estructural abierto y mixto de acero y madera

Una co-producción estética humano-animal

El animal se encuentra siempre al acecho, y por eso —tal y como señala Deleuze— el humano en su relación con el animal se ve obligado a situarse al límite. Este campesino que se vuelve cazador es un sujeto sorprendente que vive un proceso de "asalvajamiento" [11] al retejer vínculos con el bosque (salvaje viene de *salvaticus*, de *sylva*, el bosque). Este proceso ocurre por medio de la arquitectura de la *palombière*; una suerte de matriz donde —como propone el investigador Jacques Lolive— se efectúa la gestación de un "nuevo salvaje" contemporáneo.[12]

En la *palombière* se pone de manifiesto que la relación íntima del sujeto con su mundo redefine la noción misma de sujeto, quien no es ya un individuo delimitado por su propio envoltorio corporal, opuesto a los objetos. Nuestro ser se extiende a las cosas[13] que nos conciernen, más allá de nuestro límite corporal, en un proceso que es electivo, parcial, sensible y simbólico al mismo tiempo.[14] Este *asalvajamiento* es una forma de acoplamiento de un ser humano limitado por su envoltura corporal con su humanidad ampliada, su entorno; es la reunión de un cuerpo animal, el del cazador, con su cuerpo medial, la *palombière* expandida. En dicho proceso concurren varias circunstancias en torno al ave: la cabaña-máquina, el humano que se asalvaja, el derecho de matar, el señuelo, el almuerzo compartido, la virilidad, etc.

A través de este caso se pone de manifiesto que el mundo es un *"kosmos"*, esa antigua palabra griega que significa al mismo tiempo orden, mundo y ornamento; y que su carácter es multidimensional (sensorial, sensible, imaginativo y significativo), lo que calificamos de estético, en el sentido de *aisthesis* (percepción por los sentidos).

En la *palombière* se da, por tanto, todo un despliegue estético, en el que la cabaña construida es el centro. En torno a ella ha surgido una sensibilidad hecha a partir de gestos que intensifican la experiencia del bosque. Así, por ejemplo, en el llamado "beso nutricio" —*le gorgeage*—el cazador mastica el grano y lo introduce de un soplo en la garganta de la paloma. Gestos sobrios y directos en los que hay una sutil adecuación entre medios y fines se dan también en los gestos constructivos de los cuerpos que estas levantan. Se diría que se produce un proceso de ósmosis estética entre la etología de las palomas y las formas construidas en la *palombière*, en el que el pragmatismo de la ejecución no ha dejado de mostrar la dimensión simbólica del construir.

11 Cf. HELL. B. *Le sang noir. Chasse et mythe du sauvage en Europe*, Flammarion,1994

12 LOLIVE, J. "Le nouveau sauvage dans la modernité réflexive", *Nature et récréation*, 2014, pp.53-66. Este articulo del sociólogo Jacques Lolive ha servido de guía para problematizar este primer caso de la tesis; en él analiza el proceso de "asalvajamiento" de los cazadores de palomas en Aquitania desde una perspectiva cosmopolítica y como ejemplo de construcción de una subjetividad en relación a un entorno que es ya una "segunda naturaleza".

13 Sobre este tema véase cómo Heidegger analiza la relación entre el órgano y el útil en HEIDEGGER, M. en "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, España, Alianza Universidad, 1997 pp. 79–115. Más recientemente Michel Serres: SERRES, M. *Hominescence*, Le Pommier, 2001 y Bruno Latour: LATOUR, B. *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias* (1999) Madrid, RBA, 2013.

14 Es un proceso que el geógrafo y filósofo Augustin Berque ha denominado "predicación", en BERQUE, A. "Ce qui fonde l'éthique environnementale", *Diogène* nº 207, 2004 . Cit. en LOLIVE, J. "Le nouveau sauvage... Op. Cit. p. 60.

15 Con este término Juan Antonio Ramirez se refirió a ciertas arquitecturas-esculturas marginales y extravagantes, realizadas por espontáneos que desean materializar sus sueños privados al margen de las instancias que rigen en la actividad artística ordinaria. RAMIREZ, J.A. *Esculltecturas margivagantes: La arquitectura fantástica en España*, Madrid, Siruela, 2008.

Profundidad del bosque desde el manto tallado, en invierno. *Palombière* de Boursicou.

A pesar del resultado ciertamente onírico, las arquitecturas de las *palombière*s no han dado lugar a una extravagancia; no estamos ante una arquitectura *margivagante*[15] que hable de una individualidad aparte, y sin embargo, estas cabañas son lugares que manifiestan la singularidad de quienes las han levantado y después las mantienen a lo largo del año: sus formas ponen de manifesto un equilibrio entre impulso individual y uso colectivo. Esta constatación nos lleva a recordar que para que algo prenda en el mundo ha de encontrar aliados[16], hay que producir una concrescencia[17]: un nuevo "estar juntos" con otros individuos dentro de un proceso de co-evolución y transformación conjunta.

Palomas y humanos realizan una transformación conjunta, un proceso de "entre-captura" en el que las palomas deben posarse en la *palombière* y los campesinos deben "asalvajarse".[18] En esta sucesión de trampas lo que se termina atrapando es algo más que la presa. La noción de "doble captura" que propusieron Deleuze y Guattari, ejemplificada en la compleja relación que establecen orquídea y avispa, explica el mecanismo que toma forma en estas cabañas, que no es tanto una imitación o una asimilación como "una captura mutua de dos reinos"[19], el de las aves migrantes y los humanos terrestres; condensados en la *palombière* en "un único y mismo devenir, un único bloque de devenir." [20]

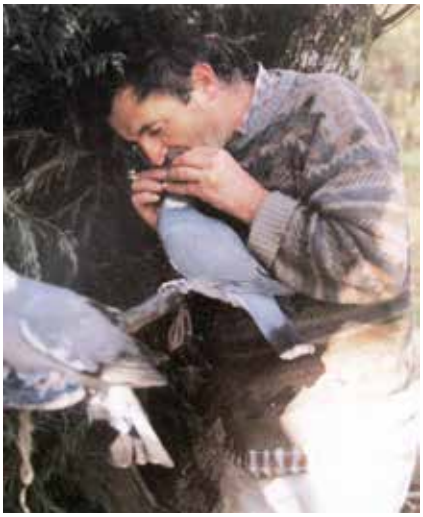
16 Cf. LATOUR, B. *Aramis, ou l'amour des techniques,* La Découverte, Paris 1992

17 Cf. WHITEREAD, A.N *Procès et Réalité. Essai de cosmologie* (1929) col. "NRF", Gallimard 1995

18 HELL. B. *Le sang noir*....Op. Cit.

19 DELEUZE, G. PARNET, C. *Diálogos,* Valencia, Pre-textos, 1980 p.6. La noción de doble captura resumida por Deleuze: "Los devenires no son fenómenos de imitación, ni de asimilación, sino de doble captura, de evolución paralela, de nupcias entre dos reinos". "La avispa y la orquídea son el ejemplo. La orquídea parece formar una imagen de la avispa, pero, de hecho, hay un devenir-avispa de la orquídea, un devenir-orquídea de la avispa, una doble captura; 'aquello que' cada quien deviene no cambia menos que 'aquel que' deviene. La avispa deviene parte del aparato de reproducción de la orquídea, en el mismo instante que la orquídea deviene órgano sexual para la avispa. Un único y mismo devenir, un único bloque de devenir".

20 Ibíd.



Vector humano-animal-territorio

Izda: Évelyne Domengie y Alain Lafarge descendiendo las palomas auxiliares de los mecanismos de llamada para su recogida, en la *palombière* de Boursicou
Dcha: 1.Señuelo en madera (Francia) 2. Señuelo en cartón (Inglaterra) 3.Pintando señuelos en Inglaterra, años 40 / 4. Capuchones para palomas comercializados por la Manufacture D'Ármes et Cycles de Saint-Etienne 5. Capuchones para palomas en la *palombière* de Boursicou 6.*Le gorgeage*: técnica de alimentación, conocida como *beso nutricio,* en la que se mastica el grano y se introduce de un soplo en la garganta de la paloma.

Cabina de *palombière* a ras de suelo, propia de las Landas / Mandos para mover los hilos de acero.

Trampas habitadas

Entender que hay arquitecturas que son trampas y otras que son jaulas es una propuesta conceptual elaborada por María Teresa Muñoz. Partiendo de la terminología de Deleuze y Guattari, Muñoz señala que la trampa es un auténtico elemento límite del territorio, además del mecanismo más efectivo de territorialización, y que a su vez es lo más opuesto a la jaula: "Si la jaula es espacio, la trampa es lugar. Si la jaula es indefinición temporal, la trampa es instantaneidad (...) La trampa persigue provocar un acontecimiento (...) es un impulso constructivo, es activa " [21]

A partir de estas definiciones, la *palombière* puede entenderse como una gran trampa en la que es posible habitar; una trampa asociada a una forma de vida: el espacio de una trampa convertido en hogar. Recordemos que para Deleuze la trampa es tanto un concepto como una forma o una idea; y es también arquitectura. En la topología de la *palombière*, como mecanismo transductor entre un abajo y un arriba, y entre un interior y un exterior, se cumple además la condición fundamental de una trampa, que, según Deleuze, es que exista una diferencia de energía, un paso entre dos situaciones distintas.

Saltando de escala, el complejo que teje la *palombière* con el bosque es a su vez una gran trampa que está hecha de pequeños mecanismos. Los cazadores fabrican los señuelos con piñones de bicicleta, restos de cerrajería, pequeñas baterías y contrapesos. Una inventiva que también aplican para dar forma a los huecos de ventana, a las trampillas que comunican espacios o a la distribución de la luz y el agua. El propio método constructivo que sirve para dar forma a la arquitectura adopta los materiales y formas de hacer del sistema de señuelos: las artes de caza contagian a las artes del construir/habitar.

En sus escritos, Oteiza dejó constancia del origen etimológico que en euskera vincula el arte y al artista con la trampa[22]; como también encuentra relaciones entre arte y hueco, e incluso entre arquitecto y hueco, de modo que puede decirse que los arquitectos son "hacedores de huecos". Desde este punto de vista, la operación matriz que realiza la *palombiére* puede ser leída como una sucesión de huecos. El primero de ellos sería aquel que se abre en vertical en la masa arbórea, entre la cota del terreno y la cota superior de

21 MUÑOZ, M. T. *Jaulas y trampas*, Lampreave, Madrid, 2013. pp.146-147.

22 Según Oteiza: "En euskera, la palabra arte significa 'trampa'. El artista es el hacedor de trampas. ¿Qué trampas? Desde la prehistoria, trampas para cazar al animal o al dios, al ser estético." La teoría de Oteiza sobre la creación del ser estético fue publicada por primera vez en su *Interpretación de la Estatuaria Megalítica Americana*, Ed. Cultura Hispánica 1952 p. 54

La chasse au pigeons dans l'Ancien et le Nouveau Monde, grabado de Macpherson.1897.

los árboles. En otro orden de magnitud están los huecos que se abren en la envolvente de la cabaña —agujeros de todo tamaño y tipo—, para observar, mover los mecanismos de reclamo o tirar con un fusil; la cabaña es un gran colador entre el exterior y el interior.

En el caso de la *palombiére* se da la circunsntancia de que el cazador es también su constructor, y de que la trampa es también arquitectura, volviendo la imagen poética material.

En la síntesis que hace Muñoz de las trampas, se desembarca en la cuestión nuclear, puesto que lo que está en juego en ellas es la experiencia sensible del mundo: "La trampa, y también el arte, lo que busca es atrapar algo en un tiempo y lugar concreto, sacar a alguien de su propio territorio, establecer un límite donde se producirá una intensificación de las actividades sensoriales". [23] Lo que la *palombiére*, como trampa, introduce es, al fin y al cabo, una operación en la sensibilidad; un mecanismo arquitectónico y estético dispuesto para prolongar el cuerpo sensible en el entorno, acercándolo al animal y al resto de fuerzas de "lo salvaje".

Conclusión del caso:

La arquitectura como tejido de aproximación a "lo salvaje"

El interés de las *palombières* reside en la capacidad que tienen de visibilizar la situación topo-ecológica en la que nos encontramos: habitamos —por fragmentos— la estrecha zona media en la que se desarrolla la vida, que es ya una s*egunda naturaleza* a la que hemos dado forma y de la que somos a su vez producto.

En la morfología de estas cabañas autoconstruidas se vuelve visible el lugar intermedio que la arquitectura ocupa entre los cuerpos y los territorios. En dicha morfología se ensancha el espacio sensible en el que la arquitectura actúa, mostrándose como una zona en la que los humanos y los no-humanos nos entretejemos, como un rango de medidas y herramientas en el que los cuerpos pueden extender su radio de acción y el entorno volverse accesible.

Los cazadores/constructores que levantan estas cabañas son ejemplo de un nuevo salvaje contemporáneo que habita nuestro mundo común[24] . Su *asalvajamiento* es testimonio de una necesidad que tiene hoy plena vigencia, y que interpela a la capacidad humana de apropiarse de un entorno biofísico para fabricar un pequeño mundo sensible. Estos campesinos no son gentes marginales, forman parte de las redes globalizadas, practican una agricultura intensiva (dependiente de las semillas y fertilizantes de las multinacionales) cuyas cosechas sirven a su vez de alimento a la ganadería intensiva, y sin embargo, en paralelo organizan un campo de subjetivación-naturalización "a la antigua"[25]. Su ejemplo nos lleva a dos cuestiones: ¿qué nuevas subjetividades podrían reencarnarse al tomar consciencia de lo que implica habitar esta *segunda naturaleza*?, y ¿a través de qué arquitecturas podrán abrirse esas nuevas subjetividades?

A este respecto, la definición de dispositivo[26] de Giorgio Agamben nos ofrece una iluminación pertinente acerca de lo que es la *palombière* y la relación que se da en ella entre sujeto y dispositivo. El hecho de que sea una actividad iniciada por las mismas gentes que la practican y no por una instancia superior hace de ella un ejemplo de dispositivo profano, condición de de-subjetivación que escapa de las estrategias del capitalismo. Con este razonamiento, la investigadora Céline Domengie reflexiona acerca de su experiencia de años viviendo junto a una *palombière*: "un lugar donde es posible una emancipación y cuya singularidad se debe a su enraizamiento en la tradición campesina."[27] Domengie relaciona dicha dimensión emancipatoria con la topología de la *palombière*: "Hasta hace poco tiempo, la forma de vida campesina era sedentaria, apenas se viajaba. Lo cotidiano estaba envuelto por los elementos: el tiempo, aquello que los griegos llamaron el *kairós*, y que llega por el horizonte (...) La cabaña construida deviene así un lugar de cristalización de ese *exterior*: el *allá* se acerca por mediación de la paloma migratoria."[28]

La *palombière* concentra en un dispositivo arquitectónico la *experiencia* del *exterior* con la que el campesino no deja de componer a lo largo de las estaciones. En este caso de estudio se encuentra un modelo de interrogación ontológica, filosófica y política, que pone de manifiesto la relación que existe entre componer con el propio cuerpo una arquitecura y componer una experiencia de equilibrio entre escalas y agentes diversos.

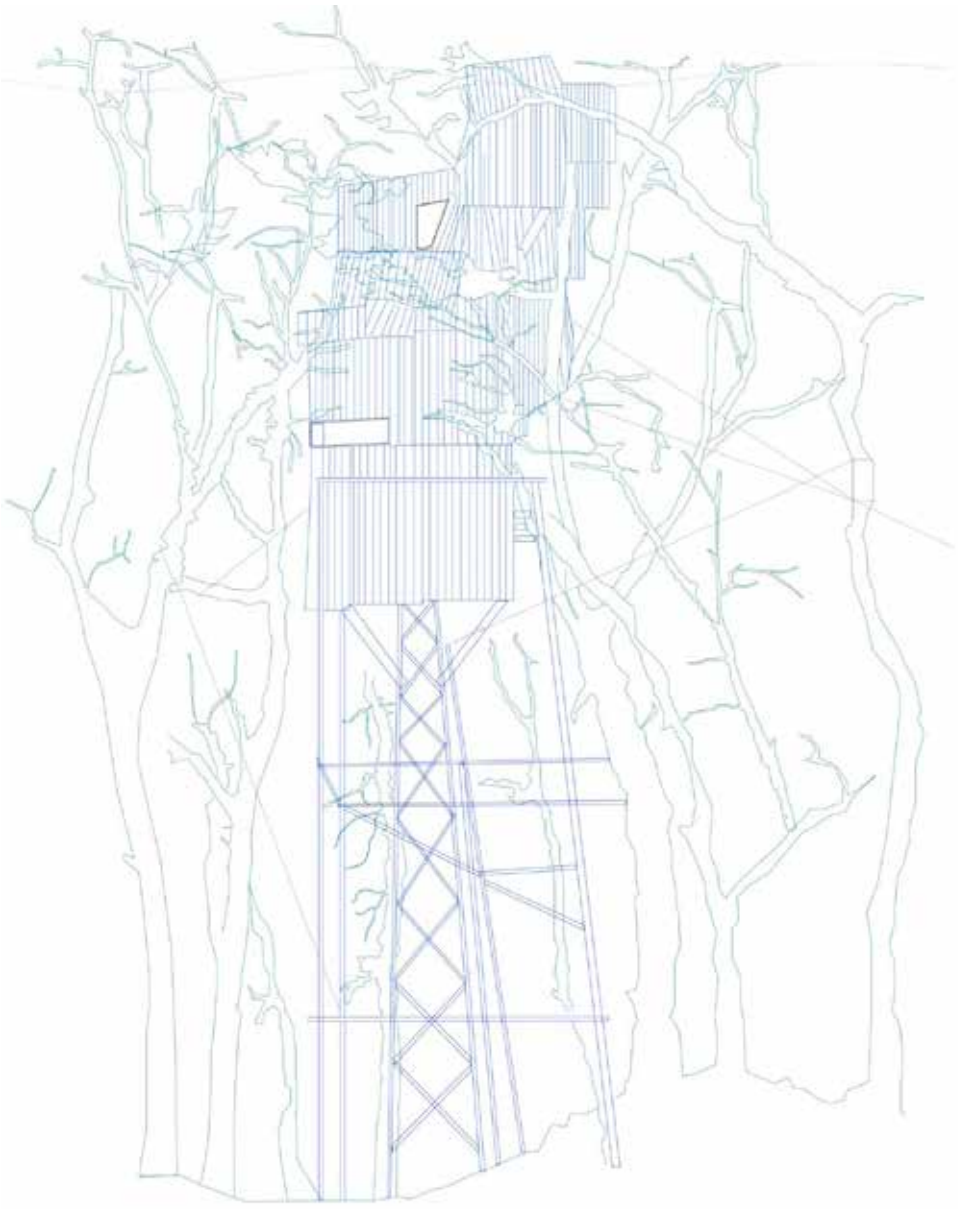
23 MUÑOZ, M. T. Op. Cit. p.147.

24 LOLIVE, J. "Le nouveau sauvage dans la modernité réflexive", *Nature et récréation*, 2014, pp.53-66. Las conclusiones del texto de Lolive han servido de guía para articular este caso de estudio.

25 Ibíd.

26 AGAMBEN, G. *¿Qué es un dispositivo?* Anagrama, Barcelona, 2015, pp. 27-28.

27 DOMENGIE, C. "Aquí y allá. De lo experimental en la *palombière",* en *A partir de fragmentos dispersos. Arquitecturas de mediación entre el cuerpo y el paisaje*, Musac, Madrid 2018, pp. 49-50. La investigadora Céline Domengie, cuya familia alberga en sus terrenos la *palombière* de Boursicou —analizada en la presente tesis—, profundiza en este texto sobre su experiencia de convivencia junto a una de estas cabañas. Su texto es resultado de una invitación hecha por la autora de esta tesis y formó parte de un libro que recogió los avances de la investigación que ahora aquí se presenta.



Alzado de una *palombière* en Aquitania.

1.2

TRINCHERAS
El frente habitado de la guerra civil en España

Periodo de estudio:
2011-2018

Área de análisis:
Entorno de la ciudad de Madrid y su provincia

Documentación de archivo:
Fondo Fotográfico. Archivo Histórico del PCE
Archivo Rojo. AGA (Archivo General de la Administración)
Centro Documental de la Memoria Histórica
International Center of Photography. Magnum Photos N.Y.
Biblioteca Central Militar

Fotografías actuales:
Alfredo González Ruibal
Álvaro Minguito
Susana Velasco

Planos y fotografías:
Realizados por la autora de la tesis, salvo en los casos que se indique lo contrario.

Este estudio recoge diversas líneas de trabajo abiertas por:
Javier Marquerie Bueno
Rafael SMP (Cunctatio)
Ángel Matías y Vicente Núñez (Parque Lineal del Manzanares)
Jacinto Arévalo Molina y Julián González Fraile (GEFREMA)
Ricardo Castellanos (Colectivo Guadarrama)
Jorge Morín (AUDEMA)
Alfredo González Ruibal y el equipo Incipit - CSIC
Adolfo Ruiz, Enrique Manso y Cristóbal Hidalgo (Veteranos del Batallón Alpino)

Este estudio[1] examina los paisajes del frente de fortificaciones de la Guerra Civil española (1936-1939) desde su capacidad para mediar entre escalas (cuerpo-territorio) y categorías (forma-de-vida/forma-de-lucha). Para ello, además del análisis de archivos y fuentes escritas, se ha llevado a cabo un trabajo de campo en el entorno de la ciudad de Madrid. Este trabajo ha sido realizado de la mano de distintos colectivos de investigadores que recorren y catalogan los escenarios del frente en la provincia, así como de los arqueólogos que se ocupan de excavarlos e interpretarlos. Al tratarse de un escenario del pasado, la experiencia directa del fenómeno se ha servido necesariamente de mediadores, salvo en las ocasiones en que se ha podido mantener encuentros con los combatientes vivos. Se ha realizado a su vez un levantamiento planimétrico de un lugar señalado del frente (la segunda línea de defensa republicana paralela al río Manzanares en Villaverde) que permite visualizar la complejidad de escalas del momento en que estuvo ocupado, así como su evolución a lo largo de los tres años que se mantuvo estable.

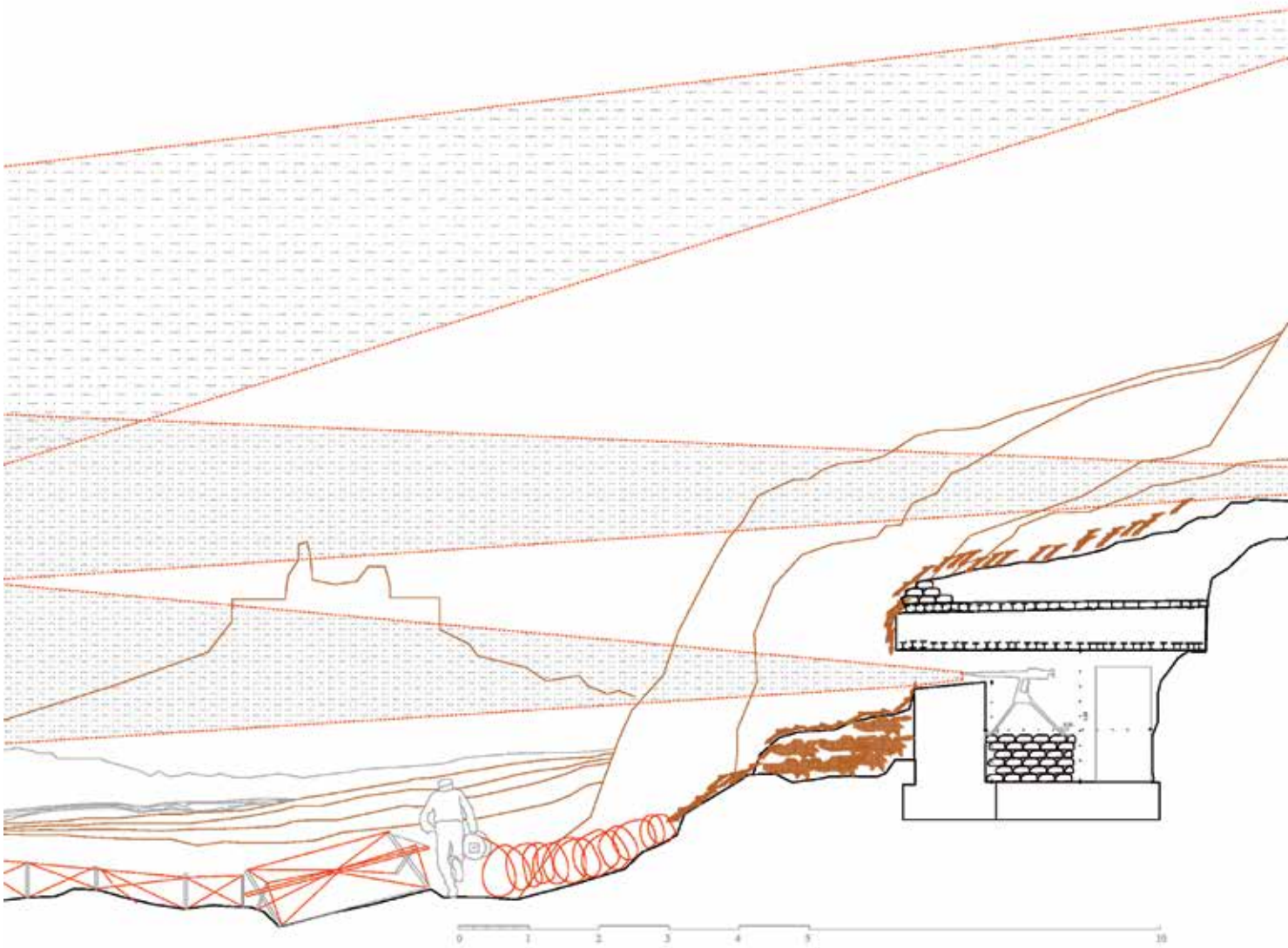
1 Sobre este caso la investigación ha realizado un artículo y una comunicación:
_ "Red de trincheras en torno a Madrid. Un patrimonio de 100 kilómetros de arquitectura, ingenio y paisaje ", presentada en el *Tercer foro internacional de las ciencias en ámbitos antrópicos- PATRIMONIO, TERRITORIO Y PAISAJE,* 2013. *Escuela de Arquitectura. Universidad de Alcalá de Henares.*
_"Agujerear el mundo. Dibujos de un Grand Tour por cabañas, cámaras y trincheras" *Palimpsesto* XI. Octubre 2014, 2 páginas.

Presentación del caso

Los fragmentos de los paisajes roturados por la guerra pasan hoy desapercibidos al confundirse con la orografía natural. Son las huellas del sistema de fortificación que atravesó la península ibérica de sur a norte de 1936 a 1939; las ruinas de un escenario gigantesco al aire libre, desmantelado después como una gran tramoya.

Una generación distinta de aquella que los conoció vuelve hoy a estos campos de batalla. Volvemos a un pasado que duele, y que todavía nos importa tanto: como arqueólogos, buscando los fragmentos rotos y dispersos; como historiadores, reconociendo los trazados sobre el territorio; como arquitectos, buscando las marcas del habitar y del construir. Esperando reconectar con las fuerzas, los gestos y las redes que forman parapetos, refugios y zanjas; buscando la relación intensiva que, durante esta guerra, fundió a cuerpos, arquitectura y territorio.

Abrir una trinchera es una operación de defensa inmediata que consiste en cavar un hueco y con la tierra extraída levantar un parapeto que haga de camuflaje y protección. Es un gesto arquitectónico hecho con el cuerpo que sitúa en primer plano el origen bélico de la arquitectura, tal y como lo atestiguan los tratadistas, desde Vitrubio a Bauban. En España la guerra fue librada al borde mismo de los pueblos y las ciudades. El frente era un espacio cotidiano que funcionaba como una extensión de la localidad a la que defendía. Estos paisajes contienen hoy un archivo material que comienza a salir a la luz, reescribiendo con ello un relato histórico que sigue en disputa; sin embargo, no es solo el pasado lo que en ellos está en juego.



Una red horadada y desplegada en el territorio.
Sección transversal por la 2ª línea de defensa republicana (Madrid- Villaverde, junto al río Manzanares); un frente estable en el que se puede observar la evolución de la fortificación de campaña entre 1936 y 1939; de formas y estrategias heredadas de la I Guerra Mundial, a aquellas que preparan la II Guerra Mundial: de trincheras continuas en las cotas altas, a trincheras cubiertas en la cota media, y posteriormente nidos de ametralladora aislados en cotas bajas.

Ante la Mesa del Rey, Las Navas de Tolosa, verano de 1212.
Perteneciente a la serie Campos de Batalla, Bleda y Rosa (1994-1999)

El ojo que mira los lugares de la guerra

Bajo el nombre de *Campos de batalla*, los fotógrafos valencianos Bleda y Rosa iniciaron en 1994 una serie de obras referidas a lugares del interior de España marcados por contiendas históricas. En dichos paisajes no quedan marcas visibles de ninguna guerra. Son paisajes comunes que al recibir una fecha, y un topónimo[2] pasan a cargarse de densidad y cada piedra o cada brizna de hierba en ellos se convierte en transmisor de una épica. Las imágenes muestran —como sus autores han apuntado— la presencia de la ausencia. Cada batalla la compone un marco de madera que contienen dos visiones contiguas del enclave; dos ventanas que, tensadas por el horizonte, enlazan las singularidades del paisaje y expanden la mirada. Las dos mitades de la imagen se separan como lo hacen nuestros propios ojos, dejando una divisoria abierta en medio. La curadora de la exposición, Nuria Enguita, describía de este modo la experiencia temporal y corporal a la que invita esta serie:

> No hablan al ojo-máquina, más bien al ojo-cuerpo del ser que habla, pelea, camina, recuerda, desea, y ante todo, siente un tiempo no como homogéneo y vacío sino como tiempo-ahora, dispuesto a renovarse cada segundo.[3]

En la cesura que parte y separa la imagen en dos parece reservarse un emplazamiento al espectador y a la acción de mirar: ese *tiempo-ahora* que se abre paso sin cesar por el espacio. Con este dispositivo —la ventana partida, el título, y la distancia a los dos ojos— se ponen en relación el cuerpo que observa y el territorio que se trae de lejos, de modo que la obra consiste en la elaboración de una *zona intermedia* entre ambos. No es ya una zona que conecta lo que ambos *eran*, sino una zona —una arquitectura— que les da sentido *en* su mutua relación.

Esta misma serie dio pie en el año 2002 a una reflexión en el ámbito de la arquitectura al ser elegida como tema de trabajo por el *Laboratorio de técnicas y paisajes contemporáneos* en la Escuela de Arquitectura de Madrid. [4] Retomando la idea que ya quedó apuntada en la serie fotográfica de Bleda y Rosa, el laboratorio se propuso elaborar una mirada operativa hacia el conjunto de campos de batalla de todas las épocas que recorren los

2 Los títulos de cada obra se refieren a la situación geográfica, al nombre que identifica la batalla, y una fecha, por ejemplo: “Alto de Ibañeta, Roncesvalles, año 778”, o “Entre Toro y Peleagonzalo, primero de marzo de 1476”

3 ENGUITA N. “El Ballestero, 1992 - La Huesera, mayo del 722” *Campos de batalla*, Valencia, Fundación Cañada Blanch y Club Diario Levante, 1997. En línea: http://bleday-rosa.com/files/enguita.pdf

4 ÁBALOS, I. “Qué es un campo de batalla” en *Campos de batalla*, Colegi d’Architectes de Catalunya, Girona, 2006, p. 68.

interiores de la península ibérica. Aplicando nociones procedentes del paisaje pintoresquista, su director Iñaki Ábalos, formulaba la siguiente definición sobre lo que es un "campo de batalla" y la operación que realiza en el *espacio/tiempo*:

> Un campo de batalla es una gran descarga de energía instantánea (un despliegue de fluidos y energía) que cataliza todas las proyecciones en el tiempo sobre un lugar. Actúa en términos culturales como la explosión de un volcán lo hace en términos biológicos, polarizando irreversiblemente el espacio y el tiempo. [5]

La batalla actúa como una fuerza geológica[6] que modela el territorio y son después esas formas modeladas reflejo de como aquellas fuerzas bélicas polarizaron el presente. Pasear por las ruinas de la guerra es así una actividad típicamente moderna, ya que va siempre en busca del origen.[7] Es a través de las formas del paisaje como *habla* el *genius loci,* a quien Ábalos pone voz para explicar las razones de la íntima relación que establecen entre sí la geografía y la historia:

> No soy solo fruto del azar, fui cuidadosamente elegido por los hados y ahora que me habéis despertado quiero desplegar mi seducción, invitar a entender la historia entendiéndome a mi en tanto que lugar dotado de valores estratégicos, fui elegido por la historia porque ningún otro lugar podría ser recipiente de semejante descarga pues toda esa energía estaba latente en mí y fue mi magnética atracción la que la catalizó.[8]

Al ser las guerras una disputa por el territorio, son las costuras de la geografía las que acaban recogiendo las tensiones bélicas. El territorio no es, en efecto, un lienzo pasivo. Los lugares estratégicos —los pasos, los ríos, o las tierras fértiles— atraen hacia sí los acontecimientos, de modo que cuando estos acaban, su memoria queda indisolublemente ligada a las formas de la orografía.

5 Ibíd., pp. 68-69.

6 Precisamente para nombrar esta equiparación surgió el término Antropoceno; como concepto geológico fue acuñado en el año 2000 por Paul Crutzenel -ganador del Premio Nobel- como analogía con la palabra Holoceno. Los contrarios a asumir este término argumentan que el registro estratigráfico correspondiente a este corto intervalo temporal es extremadamente reducido y que el Antropoceno es más una declaración política que una propuesta científica.

7 Cf. AGAMBEN. G. ¿Qué *es ser contemporáneo?* Texto leído en el curso de Filosofía Teorética que se llevó a cabo en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007

8 ÁBALOS, I. "Qué es un campo de batalla" en *Campos de batalla*. Op. Cit., p. 68

Horadar y desplegarse en el terreno

Los paisajes que fueron escenario de la Guerra Civil española contienen ciertas particularidades ligadas al tipo de enfrentamiento y al momento que se vivía: un golpe militar que busca hacerse rápidamente tanto con la tierra como con pueblos y ciudades, y un periodo en el que el armamento de la Primera Guerra Mundial evoluciona aceleradamente y se prepara para otro tipo de estrategia. En menos de tres años se pasó de cavar trincheras paralelas y en línea, a librar la guerra en el aire y por islotes en tierra; de un ejército profesional contra milicias populares a una guerra militarizada. A pesar de esta situación de solape técnico e histórico, nunca dejaron de ser los cuerpos —tanto de soldados como de civiles— quienes llevaron a cabo la mayor parte del trabajo. En estos paisajes —modelados por cuerpos para proteger cuerpos— se imprimió una doble escala: la dimensión del gesto que le dio forma a pico y pala, y el alcance territorial de una operación que se apoyó en la lectura e interpretación de la orografía para librar la guerra.

Una primera fortificación intuitiva se produjo durante los primeros meses tras el golpe militar, y Madrid fue uno de los lugares en donde pudo verse el gesto masivo de salir al borde de la ciudad a cavar zanjas y levantar barricadas. Voluntarios organizados por sindicatos y otras organizaciones locales, junto con los brigadistas llegados de todo el globo, se dedicaron a ese trabajo con un entusiasmo difícil de imaginar cuando la consigna era *¡Evacuad Madrid!* La imagen del cavar trincheras atraviesa gran parte de los relatos de la vida en el frente. Es el caso de la escritora argentina Mika Etchebéhère, quien llegó a ser capitana de una milicia del POUM, y narró apasionadamente en *Mi guerra de España* su paso por las Brigadas Internacionales en defensas clave como la de Madrid:

> Pala en mano se pone a caminar por la trinchera de evacuación. De cuatro paladas quita el lodo, abriendo un ancho canalón. Aquí tienes tu casa —dice sonriendo— ya puedes acostarte. En manos de estos hombres de la tierra, los picos y palas bailan a derecha e izquierda, se alzan y se hunden a un ritmo vertiginoso. En una hora quedan listos seis refugios-plataformas que se adelantan una decena de metros más allá de la trinchera. [9]

Izda. Trabajos de fortificación en Plaza de España, Fotografía tomada durante la defensa de Madrid (noviembre 1936) Fot: Atienza, AGA
Dcha. "Cada metro de trinchera representa la vida de un camarada": inscripción republicana en el chalet de la finca de Gil (La Val d'Uixó) situado en el frente de la Sierra del Espadán

9 ETCHEBÉHÈRE, M. *Mi guerra de España*, (1976), Oviedo, Cambalache, 2014, p.247.

Matriz de paisajes: variaciones del tipo arquitectónico “trinchera” en la provincia de Madrid

Línea superior (Fig.1,2,3): Cerro del Puerco, Segovia.
Un muro culebrea por el Cerro del Puerco en Valsaín (Segovia). Su trazado simula una fuerza natural que se ajusta a las curvas de nivel. Se pega a los bolos de granito y abre observatorios en sus fisuras. Al llegar a la cumbre establece una plataforma que recibe el paisaje extenso de alrededor.

Línea media (Fig. 4,5,6): Parque Lineal del Manzanares (Madrid y Villaverde)
Una trinchera continua sigue el curso del río Manzanares a la salida de Madrid. Avanza durante varios kilómetros sobre la terraza fluvial, solo interrumpida por las vías rápidas de comunicación. La línea rasga un poblado carpetano y mezcla su metralla con los sílex. Se apropia después de cuevas trogloditas y replica su mecanismo abriendo otros refugios a pico y pala.

Línea inferior (Fig. 7,8,9): Casa de Campo de Madrid y Fresnedillas de la Oliva
La Casa de Campo de Madrid está modelada por redes en zig-zag. Su forma se confunde con las caceras que forma la riada. Este monte es un mar de trincheras hasta la conocida como Playa de Madrid.

Izda. Cueva trogloditica de la Olmeda utilizada por la segunda línea de resistencia del Ejército de la República, situada en el cantil formado por el río Manzanares a la salida de Madrid en Villaverde.
Dcha. Interior de la tronera, abierto a percutor, y vista el bosque de ribera del río (Fotografías tomadas durante un paseo colectivo en el marco del proyecto *Cunctatio*)

No hay duda de que el llamamiento que hizo el Ministerio de Propaganda de la República a cavar y fortificar ayudó a hacer de este duro trabajo algo heroico, hasta tal punto que los picos y las paletas quedaban equiparadas con fusiles y metralletas. No obstante, es necesario señalar —como se desprende de los testimonios y las fotografías— que fue este gesto, tanto material como simbólico, de toma de las herramientas constructivas lo que vertebró el sentimiento de una defensa colectiva.

De una primera ola de una fortificación casi intuitiva hecha por milicias, se pasó a otra más planificada una vez que los frentes se estabilizan. Unidades especializadas comenzaron a fortificar en puntos estratégicos y a levantar una segunda línea de resistencia varios cientos de metros por detrás de la primera línea. Apareció el hierro y el hormigón armado, y en primera línea habrá que construir siempre de noche, sin empleo apenas de maquinaria para que el enemigo no vea los trabajos. El frente llegó a alcanzar los 2 000 kilómetros de longitud,[10] y como lo atestiguan las marcas, las firmas y las inscripciones, en cada metro de trinchera está parte de la vida de quien la excavó.

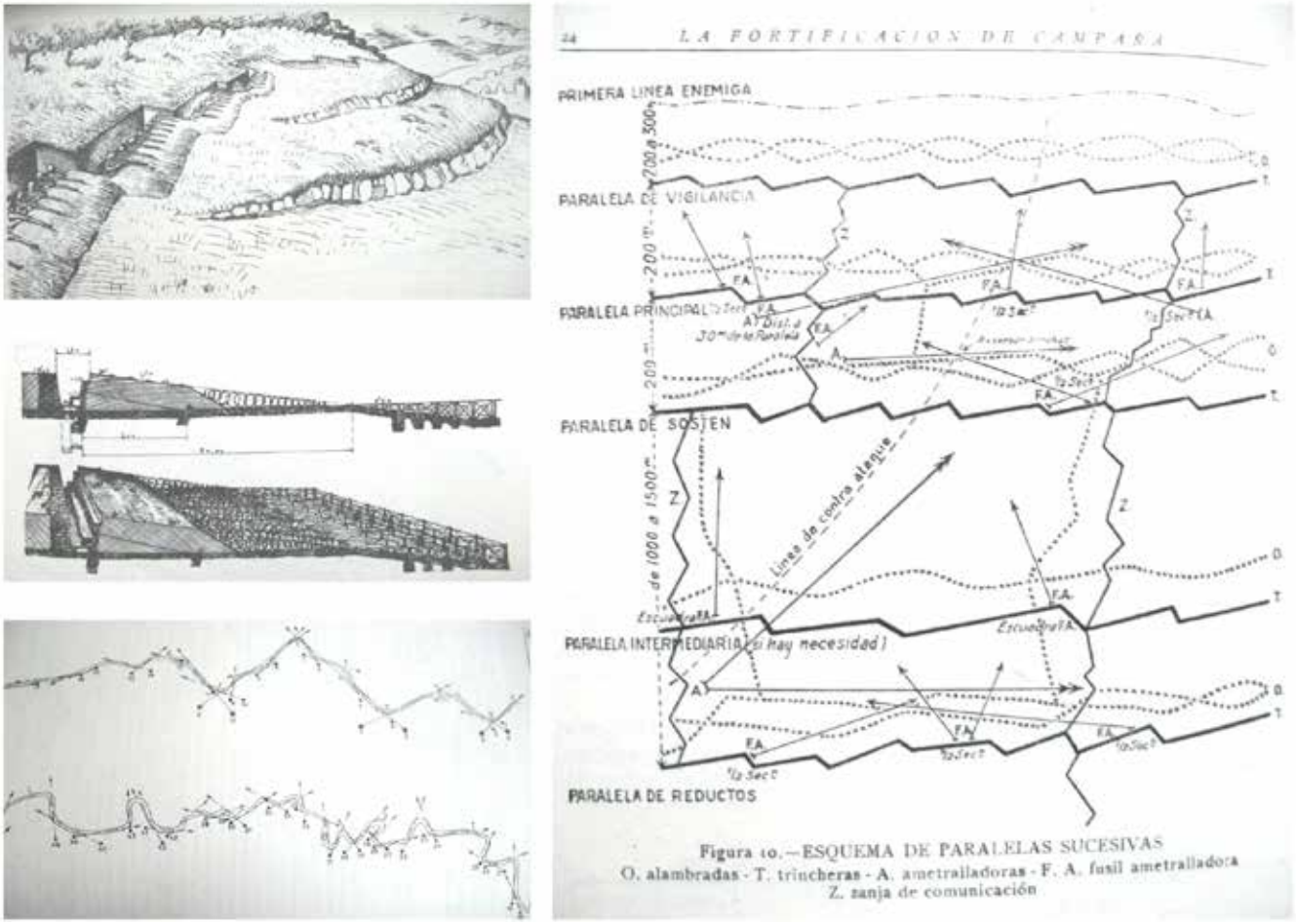
Tipos y evolución de las formas atrincheradas

El principio topológico de la trinchera[11] es el de producir una modificación en el terreno de manera que la tierra desplazada sumada a la profundidad del hueco que deja sirvan de enmascaramiento y de abrigo. Es también un principio de economía, ya que es más fácil modificar el perfil desplazando tierra del lugar que trayendo material de fuera. “Ver sin ser visto” es la condición básica de este principio, para ello se utilizan “aspilleras”: aperturas para vigilar y lanzar munición, practicadas en los paramentos verticales perforando una pared existente, o acumulando piedras, sacos terreros y pequeños cargaderos. Cuando las aperturas son grandes se denominan “troneras” y cuentan con una embocadura profunda de paredes abocinadas en la que en ocasiones cabe hasta un cuerpo entero agazapado.

A partir de esta situación inicial, el estado de la trinchera se va mejorando mientras la climatología y el fuego enemigo lo permiten. Se perfecciona la sección amoldándola a la estructura del cuerpo humano, abriendo lugares en

10 CASTELLANOS, R. *Los restos del asedio. Fortificaciones de la Guerra Civil en el Frente de Madrid. Ejército Republicano*, Almena, Madrid, 2007

11 Se han tomado como guía las investigaciones escritas y conferencias que sobre este tema ha realizado el comandante de ingenieros en la reserva Jacinto Arévalo Molina. Véase por ejemplo: AREVALO MOLINA, J. “La fortificación de campaña en la Guerra Civil española” *Revista de Historia militar* 98, 2005, pp. 181-221



Dibujos de organización de un frente defensivo pertenecientes al Manual de Fortificación de campaña de Juan Capdevila,1938.

los que acomodarse —recostados, sentados, agazapados— y ceder el peso a la tierra. Se trasdosan las paredes y los suelos de tierra con tablones de madera, dejando canales para desaguar la zanja. Es este un proceso de modificación constante ya que la obra se ejecuta al mismo tiempo que se habita, adaptándose a las condiciones cambiantes del exterior.

Más que una forma definida a priori, el atrincheramiento es un sistema de elementos que se van combinando entre sí en respuesta a las condiciones de contorno, de ahí que sus composiciones formales tomen también nombres compuestos, como por ejemplo: "parapeto aspillerado". El espacio de uso indiferenciado inicial da paso a una especialización a medida que se amplía el recorrido de la trinchera, abriendo "puestos de escucha avanzados", "observatorios" en lo alto, o "puestos de mando", "refugios de tropa" y "*vivacs*" en retaguardia. Se protegen las trincheras a cielo abierto con cubierta de rollizos, tierra y vegetación o con placas de fibrocemento y tierra encima. Se utiliza la materia del entorno por economía de medios, pero también para lograr un enmascaramiento efectivo. Si la posición se vuelve estable, comienza a consolidarse con hormigón y mampostería, iniciándose así el camino formal que conduce hacia el modelo *fortín* (también llamado erróneamente *blocao o bunker*).

Fotografía aérea de la posición del Campillo (Rivas-Vaciamadrid), durante la excavación arqueológica llevada a cabo en septiembre del 2018 por el equipo CSIC-Incipit dirigido por Alfredo González Ruibal.

En los trabajos de arqueología que se están llevando hoy día, se comprueba que los espacios atrincherados en los que se luchó y se habitó durante la guerra son siempre formas híbridas compuestas y que lo que denominamos "posición" era habitualmente un espacio multifuncional[12]. Como ejemplo, en la "posición del Campillo" se ha encontrado un conjunto de espacios que se fueron modelando y especializando en su uso. En el cubículo principal se descubre una plataforma elevada preparada para alojar una ametralladora; en el lado opuesto un hogar tallado en la roca con salida superior de humos y una repisa acabada con ladrillos macizos recuperados; en uno de los lados unas escaleras talladas en la ladera que conducen a un observatorio, y en el otro un paso hacia otra estancia, cuyos restos de mechinales hacen pensar que fuera el espacio para una cama suspendida sobre rollizos. La huella que se observa en la fotografía aérea actual de la posición excavada, puede leerse como una forma en evolución, resultante de un re-equilibrio constante entre las fuerzas interiores de quienes la ocuparon y las fuerzas exteriores que trataban de darles alcance.

El entorno de Madrid es uno de los mejores lugares para seguir las transformaciones de la fortificación en la Guerra Civil ya que, en un área concentrada, se puede encontrar todo un rango formal: desde las primeras trincheras en línea continua o en zigzag, hasta aquellas que toman formas arracimadas o constituyen los núcleos aislados que prefiguran ya el sistema de la Segunda Guerra mundial.

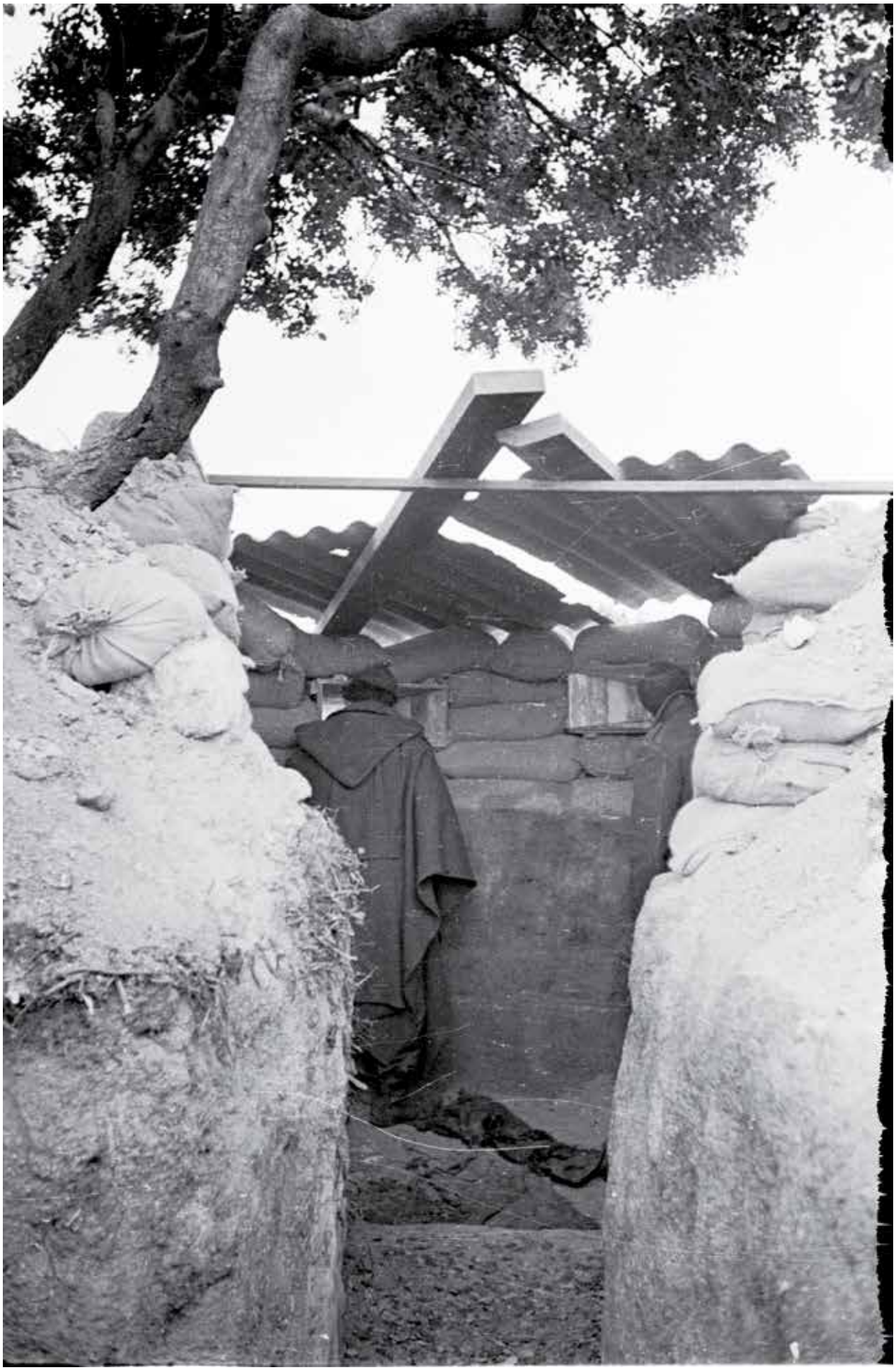
En el tramo sureste, los terrenos yesíferos de la cuenca del río Manzanares ofrecieron una base muy maleable y a la vez estable que ha permitido que se conserven bien estas topografías artificiales. Gran parte de la segunda línea de defensa del Ejército Popular de la República se instaló en los cantiles del cauce fluvial. Al tratarse de una segunda línea, en la que además apenas se dieron combates, se encuentran hoy día zanjas en buen estado, galerías abiertas en la roca y las zonas de refugio. Una de las razones de esta fortuita conservación es que se trata de terrenos próximos al vertedero de Valdemingómez, lo que los ha preservado hasta ahora de la presión urbanística y permite que pueda hoy

12 El equipo de arqueólogos del Incipit-CSIC va narrando en tiempo real sus hallazgos en las excavaciones (https://guerraenlauniversidad.blogspot.com). Sobre la posición del Campillo, el 10-09-2018 escriben: "Espacio multifuncional. Esta estructura es una paradoja de la modernidad. Los arqueólogos hemos podido observar que una de las innovaciones que trajo consigo la era moderna -y que marca muy claramente el final de las sociedades tradicionales- es la aparición de espacios domésticos divididos (...) La vivienda troglodita que excavamos en el Campillo combina casi todas las labores cotidianas en un mismo espacio: cocinar, comer, dormir, escribir cartas. Y las mezcla además con las actividades bélicas (vigilar, disparar, defenderse). En un espacio de pocos metros cuadrados una podría, hipotéticamente, vivir, matar y morir. La modernidad en la guerra implica el fin de la modernidad."

Izda. Plano de la posición del Campillo (Rivas-Vaciamadrid), excavada en septiembre del 2018, realizado por el equipo CSIC-Incipit. Dcha. Visita a la excavación arqueologica de la posición del Campillo, con estudiantes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, octubre 2018.

hacerse un paseo de varios kilómetros desde Mercamadrid hasta Arganda por esta línea del frente, a la que podemos referirnos como la de los "paisajes de yeso".

Del otro lado de la ciudad, en el tramo oeste, los restos del frente vuelven a quedar al descubierto. Emergen del subsuelo de Madrid —en la Ciudad Universitaria— para ascender después por las rampas de la Sierra de Guadarrama. En este tramo —el de los "paisajes de granito"— la roca firme favoreció otro tipo de fortificación que aprovechó las formaciones de bolos de granito existentes e imita su aspecto con hormigón armado y piedras dando lugar a posiciones fortificadas de una compleja geometría híbrida, a medio camino entre la trinchera y el fortín. En dicho tramo oeste del frente, el bando sublevado dedicó grandes esfuerzos en fortificar hacia el final de la guerra. Los tiempos muertos y el ingenio del que espera produjeron ejemplares de una gran riqueza espacial, como los de Fresnedillas de la Oliva: masas punteadas de pequeñas mirillas que se asemejan a un gigante agazapado. Más allá de la situación pragmática a la que obliga el tiempo de guerra, puede apreciarse en muchas de estas posiciones fortificadas una intervención constructiva que interpreta de modo singular y minucioso cada lugar, proporcionando, además de camuflaje y protección, una experiencia intensificada del enclave.



Soldado republicano de espaldas en una trinchera protegida con tablones y uralita, en el frente del Ebro. Archivo PCE

Reinterpretar la orografía

Las fuerzas depositadas en el enfrentamiento acaban chocando contra los accidentes de la orografía de modo que la línea del frente termina produciendo una lectura de ese mismo territorio en la gran escala. Esta idea puede visualizarse en una cartografía de la provincia de Madrid (documento hasta ahora inédito, producido por esta investigación): sobre una fotografía aérea actual se han superpuesto las líneas de defensa de ambos bandos así como sus movimientos entre 1936 y 1939, en una escala intermedia que permite leer tanto la operación local de las batallas como los efectos sobre el paisaje.

En dicha cartografía puede apreciarse los pliegues y accidentes del territorio acogiendo las líneas del frente como si del choque de dos placas tectónicas se tratase. El resultado es una sutura inmensa "en" y "del" paisaje, que contiene al mismo tiempo la escala de los cuerpos. Al interior de esta sutura —en la *tierra de nadie*— se visualiza un corredor inédito, nunca antes visto como un solo trazo en su conjunto. Dicho corredor es una *junta* entre paisajes: un paseo de Aranjuez a Guadalajara pasando por Madrid, que hilvana un recorrido por los accidentes, los cambios de nivel o divisorias más señaladas de la orografía que rodea esta última ciudad.

Plano de la página siguiente:
Cartografía de las líneas del frente de la Guerra Civil, sobre fotografía aérea actual del entorno de Madrid.

(1) El bando sublevado (autodenominado "bando nacional") —en azul— barre la península desde el sur. En su avance hacia Madrid se pega al río Jarama.

(2) Trata de saltar el curso del río para envolver la ciudad por el este, enlazando con el frente que ha logrado abrir por el norte de la ciudad.

(3) En las terrazas fluviales del río Manzanares, el bando de la República —en rojo— impiden su acceso durante tres años.

(4) El trazado del frente se pierde en la desordenada trama del arrabal sur de la ciudad, por los Carabancheles.

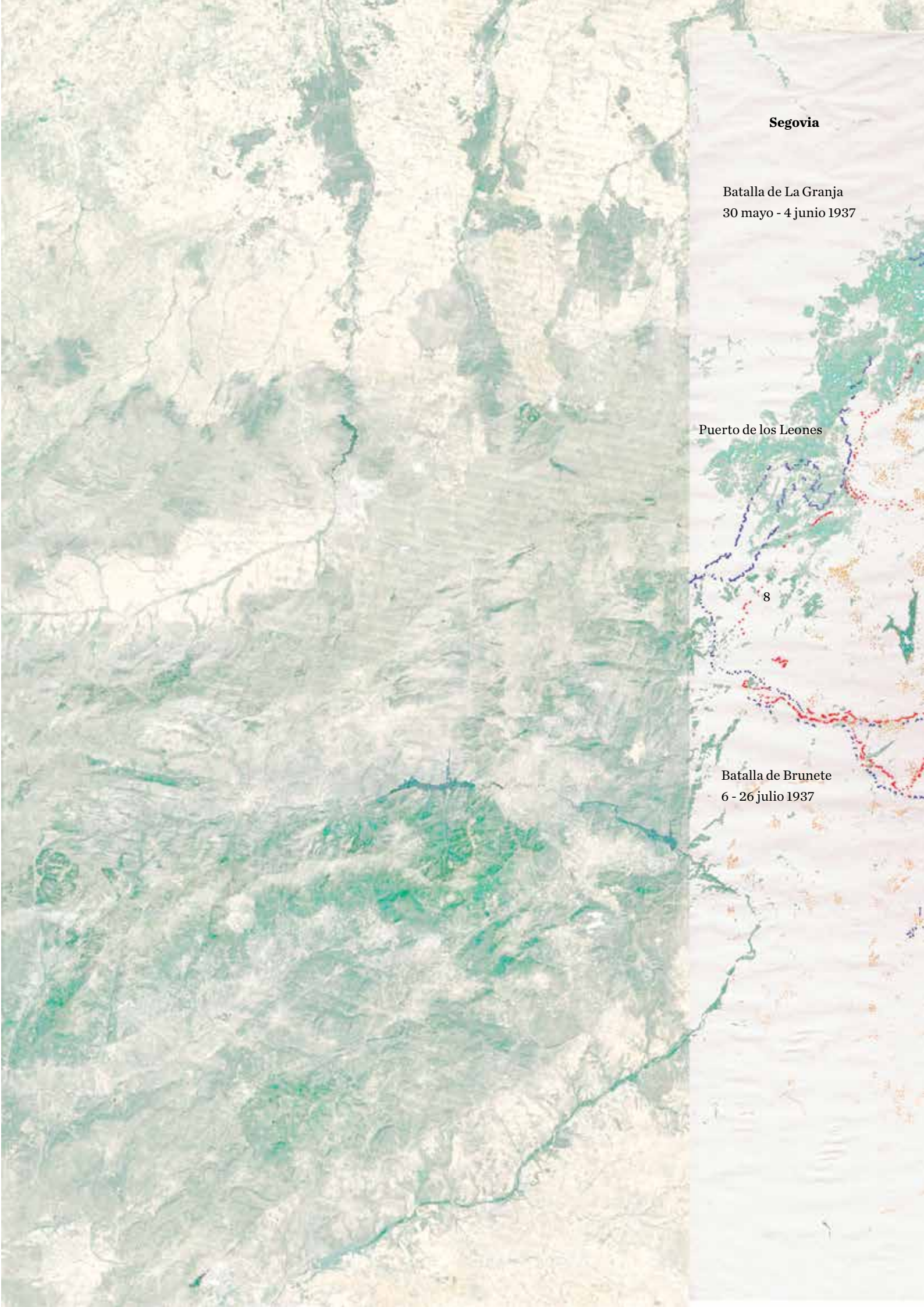
(5) El alto de la Casa de Campo hace de observatorio al fascismo. Bombas y obuses riegan desde allí el centro de la ciudad.

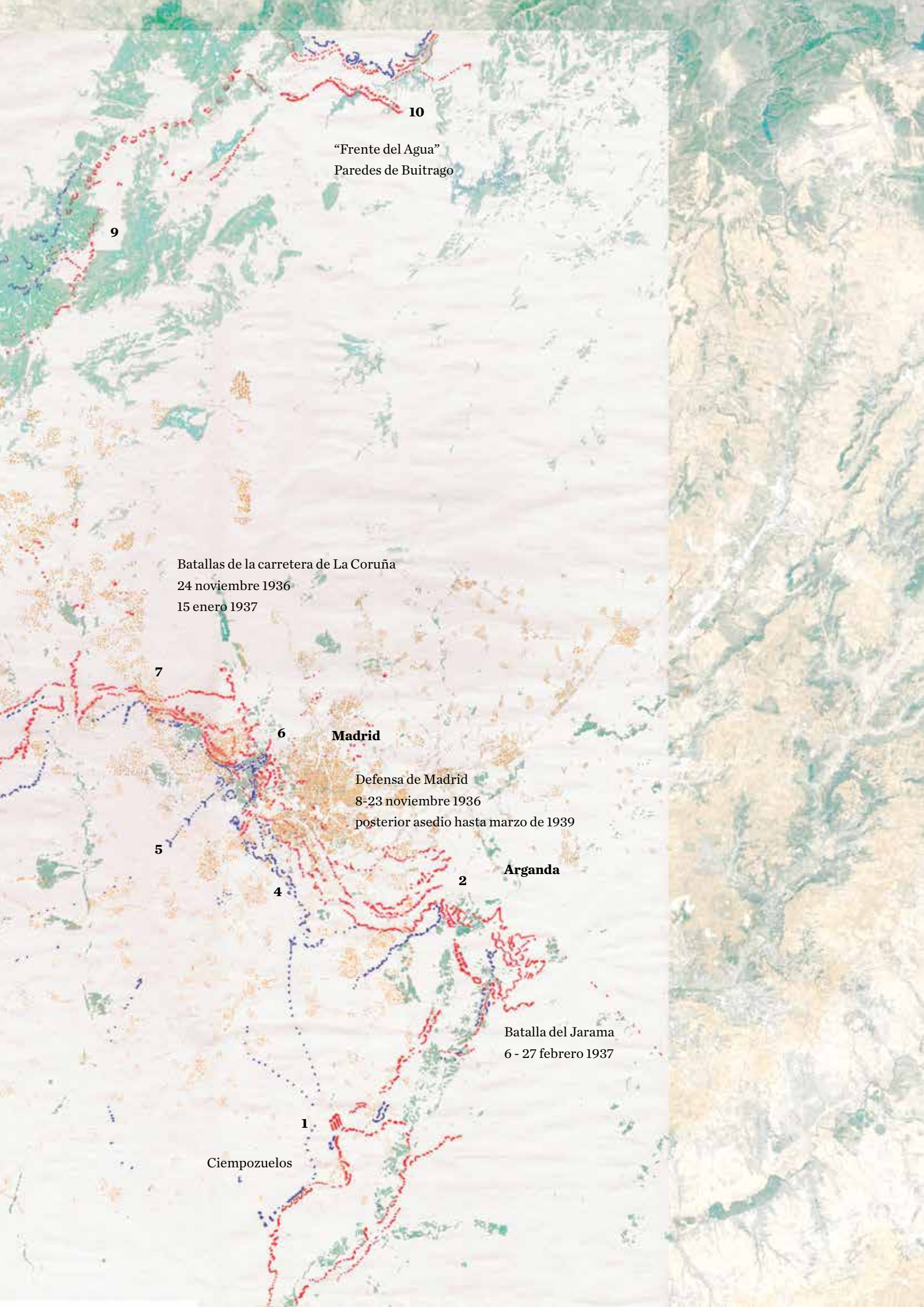
(6) Las tropas marroquíes del bando sublevado— los regulares— logran cruzar el río Manzanares y abrir una punta de lanza en Ciudad Universitaria. Se forma un vórtice que, como las ondas expansivas de la piedra que cae sobre el lago, parece tensionar la línea del frente que atraviesa de sur a norte todo el país.

(7) De Madrid a la sierra la línea va enlazando pequeños cerros.

(8 y 9) Las cuerdas de la Sierra de Guadarrama acaban dividiendo también dos visiones del mundo.

(10) El frente baja con la caída del valle del río Lozoya para disputarse los pantanos que abastecen Madrid, en el llamado "Frente del Agua".


Segovia
Batalla de La Granja
30 mayo - 4 junio 1937
Puerto de los Leones
8
Batalla de Brunete
6 - 26 julio 1937


10
"Frente del Agua"
Paredes de Buitrago
9
Batallas de la carretera de La Coruña
24 noviembre 1936
15 enero 1937
7
6
Madrid
Defensa de Madrid
8-23 noviembre 1936
posterior asedio hasta marzo de 1939
5
Arganda
2
4
Batalla del Jarama
6 - 27 febrero 1937
1
Ciempozuelos

Casamatas entre la Pza. de España y el Palacio Real en la llamada *Cornisa de Madrid*. Archivo PCE.

Pero no fue esta una guerra únicamente a *campo abierto*; se trató, sobre todo, de una disputa por las ciudades. El éxito inicial de la *Defensa de Madrid*[13] tuvo como consecuencia un cambio en las tácticas bélicas, con el empleo masivo de material militar y la movilización de grandes unidades con apoyo aéreo. Fue, en este sentido, la primera guerra moderna,[14] con asedios urbanos como luego vendrían los de Berlín, Leningrado y más recientemente Aleppo. Fue también la primera guerra que vertió instantáneamente al globo imágenes del ataque a la población civil, convirtiendo a Madrid en el centro de atención mundial[15]. Esta guerra fue un momento en el que se desdibujaron muchas fronteras, tanto las nacionales como las que separan lo civil de lo militar.

La línea del frente entró en la ciudad[16] y una arquitectura defensiva —hecha por cuerpos para proteger cuerpos— surgió en su interior. Junto a la ciudad hecha de hogares bajo las bombas tomó forma una segunda ciudad atrincherada que libraba la batalla. Apareció una trama de *arquitecturas negativas* sustraídas al nivel de la tierra. Con trampas al estilo de las de la caza, "pozos de lobo" y "caballos de frisia". Mientras tanto, la vida de la ciudad nunca se detuvo en seco: los cines y los teatros siguieron abiertos y el tranvía continuó circulando hasta llegar casi al frente.

> Es la primera vez que vivo en una trinchera, emparedada día y noche en una zanja pegajosa donde los olores de la tierra podrida se añaden a las emanaciones ácidas de los hombres como yo mal lavados, nunca descalzados, apenas alimentados, inmovilizados en las cercanías de la gran ciudad, tan próxima que doscientos metros alcanzan para entrar en el bonito barrio de la Moncloa. [17]

A mediados de noviembre del 36 se esperaba ya una guerra larga y fue en Madrid donde empezó a gestarse una nueva forma de fortificar. En los estudios recientes que sobre este tema ha realizado el investigador Jacinto Arévalo Molina se compilan datos que ayudan a situar quiénes y cómo realizaron estas fortificaciones. Los distintos grupos políticos las llevaron a cabo a través de sus propias organizaciones obreras. Se sabe que los comunistas fueron al norte y al este cercanos a Madrid y a un sur más lejano; los anarquistas a la zona oeste y los socialistas a la zona sur y más cercana a Madrid. Hubo tanto un trabajo voluntario como otro remunerado, con pagos a trabajadores que, hasta octubre, ascendían a la enorme cantidad de cinco millones de pesetas de la época. [18]

13 La llamada *Defensa de Madrid* tuvo lugar entre el 8 y el 23 de noviembre de 1936. Posteriormente la ciudad sufrió un asedio hasta el fin de la guerra.

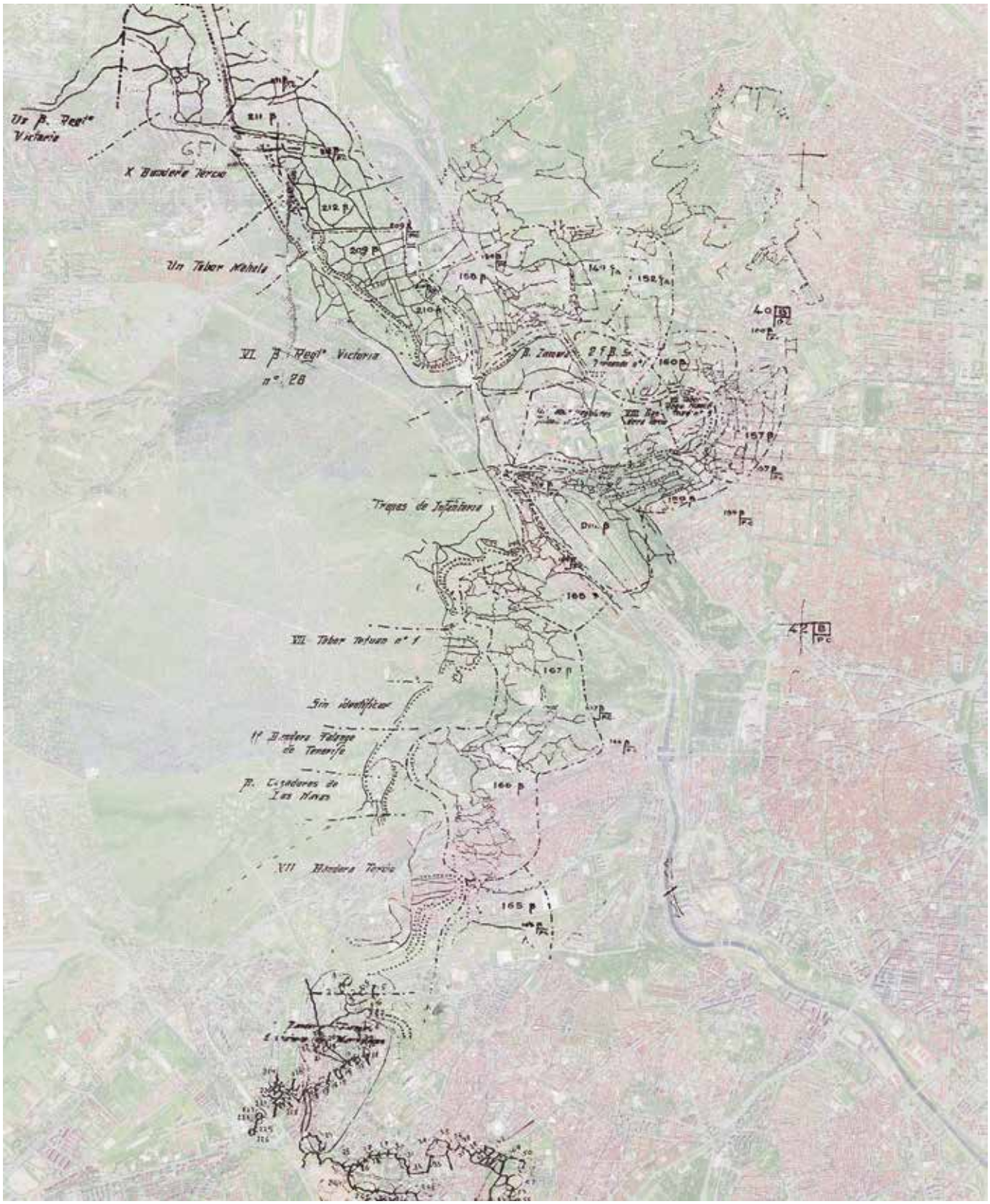
14 Cf. GÓMEZ BRAVO, G. *Asedio: Madrid en la Guerra Civil*, Ediciones Complutense, Madrid, 2018. Esta es precisamente la razón que justifica este libro, en palabras de su autor: "Madrid fue el escenario del paso de una guerra de columnas, típicamente colonial, a un tipo de conflicto que anticipa el que asolaría Europa tan solo unos años después. Las consecuencias directas de esta condición, reconocida y presente en la mayor parte de la literatura reciente, no han sido sin embargo explotadas en relación a Madrid. Éste es uno de los principales vacíos, que trata de llenar este libro."

15 Y en la capital del dolor, como afirma Gómez Bravo GÓMEZ BRAVO, G. *Asedio...* Op. Cit.

16 Para observar la entrada del frente en Madrid, esta investigación ha producido el plano de la página contigua (p.115), a partir de cartografía original, conservada en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, y recopilada en el libro: CASTELLANOS, R. *Los restos del asedio. Fortificaciones de la Guerra Civil en el Frente de Madrid. Ejército Republicano*, Almena, Madrid, 2007.

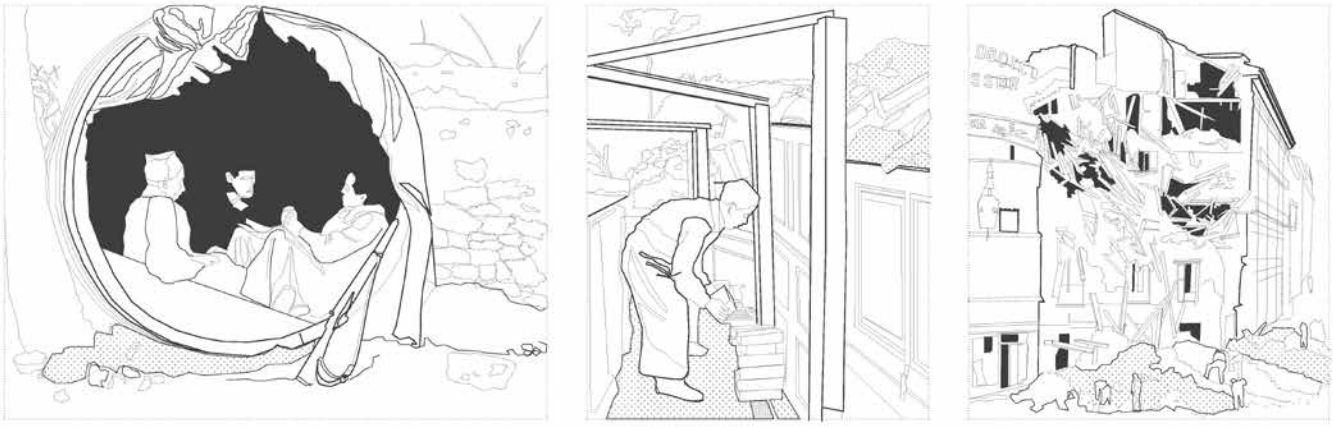
17 ETCHEBÉHÈRE, M. *Mi guerra de España*, Op. Cit, p. 249

18 Como recoge el artículo: AREVALO MOLINA, J. "La fortificación de campaña..." Op. Cit. p. 190.



Dispositivo de redefinición del territorio urbano - arquitecturas negativas

Ocupaciones de la 7ª división del bando republicano en 1938 sobre fotografía aérea actual de Madrid, a partir de planos originales en los que se transcribieron las unidades y posiciones de ambos bandos.



Sistema cuerpos-territorio

Dibujos sobre la relación cuerpo-arquitectura a partir de fotografías: Izda. Milicianos conversan dentro de un tonel en San Esteban De Las Cruces (fot: Chim), Centro. Trincheras en la Ciudad Universitaria, Madrid (fot: Gerda Taro). Dcha. Derribos en Plaza Antón Martín, Madrid (Archivo Rojo AGA, fot: Atienza)

Izda.Cazuela agujereada con las siglas CNT y FAI junto a otras piezas del Centro de Interpretación y Documentación de la Guerra Civil en Robres
Dcha. Croquis realizado por la autora en la cueva fortificada denominada “de Vicente Valls”, situada protegiendo la décima esclusa del río Manzanares, junto a Rivas-Vaciamadrid

Dcha. Lanzador de dinamita. Sierra del Espadán. Archivo PCE. Izda. Octavillas escritas por Ángel Osorio para ser lanzadas con una onda al bando sublevado. Sierra del Espadán. Archivo PCE.
El cuerpo del dinamitero se amolda al desnivel. Ha construido una relación intensiva entre su acción y la trinchera. En ocasiones lo que lanza son botes con octavillas que dicen: "A un militar del otro lado".

El cuerpo-territorio

La ergonomía entre cuerpo y trinchera facilita que se produzca una permeabilidad formal entre ambos, dando lugar a arquitecturas casi corporales y a cuerpos territoriales. Puede observarse una mímesis formal y funcional entre las arquitecturas y los cuerpos a los que protegen. Las piezas de fortificación resultan ser homotecias de un cuerpo de soldado[19]: un casco curvo en el que rebotan los proyectiles, ojos-aspilleras que observan, pliegues donde refugiarse y ramales que, a modo de extremidades, enlazan con una red de sostén. Y a la inversa, los cuerpos, en su contacto intensivo con el territorio acaban adoptando características del mismo. Se endurecen las manos, los pies y el rostro, el polvo se pega a la piel, la mirada se habitúa a escudriñar el horizonte, y el cuerpo a amoldarse a cualquier recoveco.

La guerra trajo consigo nuevas adherencias y fuerzas que cooperan. Puede decirse que supuso un vuelco hacia un estado de intemperie para el cuerpo y su actividad, en el que las acciones de la vida cotidiana pasaron a realizarse *afuera*. La figura del guerrillero se construye desde la asociación entre su cuerpo, los objetos que le acompañan y el territorio que le sirve de protección. Los utensilios necesarios para la vida se pegaban al cuerpo y al mismo tiempo encontraban acomodo en el terreno. Los trabajos manuales gratuitos también forman parte de las tareas (por ejemplo: una cazuela de rancho calada con un punzón); puede decirse que son parte de la supervivencia y la espera, de donde surgió el llamado "arte de trinchera".

El tiempo de guerra plantea ciertos interrogantes: ¿cómo vivir en un espacio de excepción, que no es la casa, que no es el hogar, sino un lugar inhóspito? Muchos huyeron, otros se escondieron en una trampilla varios años, otros se subieron al monte, otros se quedaron con los hogares de los que

19 Cf. VIRILIO, P. *Bunker Archeology* (1975), Princeton 2007, p. 13. Virilio da cuenta de la forma antropomórfica de los *bunkers* en su estudio sobre el muro atlántico alemán en la costa francesa. En la presente investigación el foco de interés está puesto no tanto en los fortines (también llamados blochaus o *bunkers*) sino en el trabajo con la topografía. La mímesis con el cuerpo del soldado se da, sin embargo, en ambos tipos de actuaciones.

se fueron. La trama urbana era una suma de derribos y uno de los principales trabajos en la ciudad era desescombrar. En medio de esa destrucción hubo una construcción menor, precaria, y sin embargo atenta a juntar los fragmentos dispersos que habían quedado; cuerpos que se arropaban con la materia y dejaban algo de sí en las envolturas.

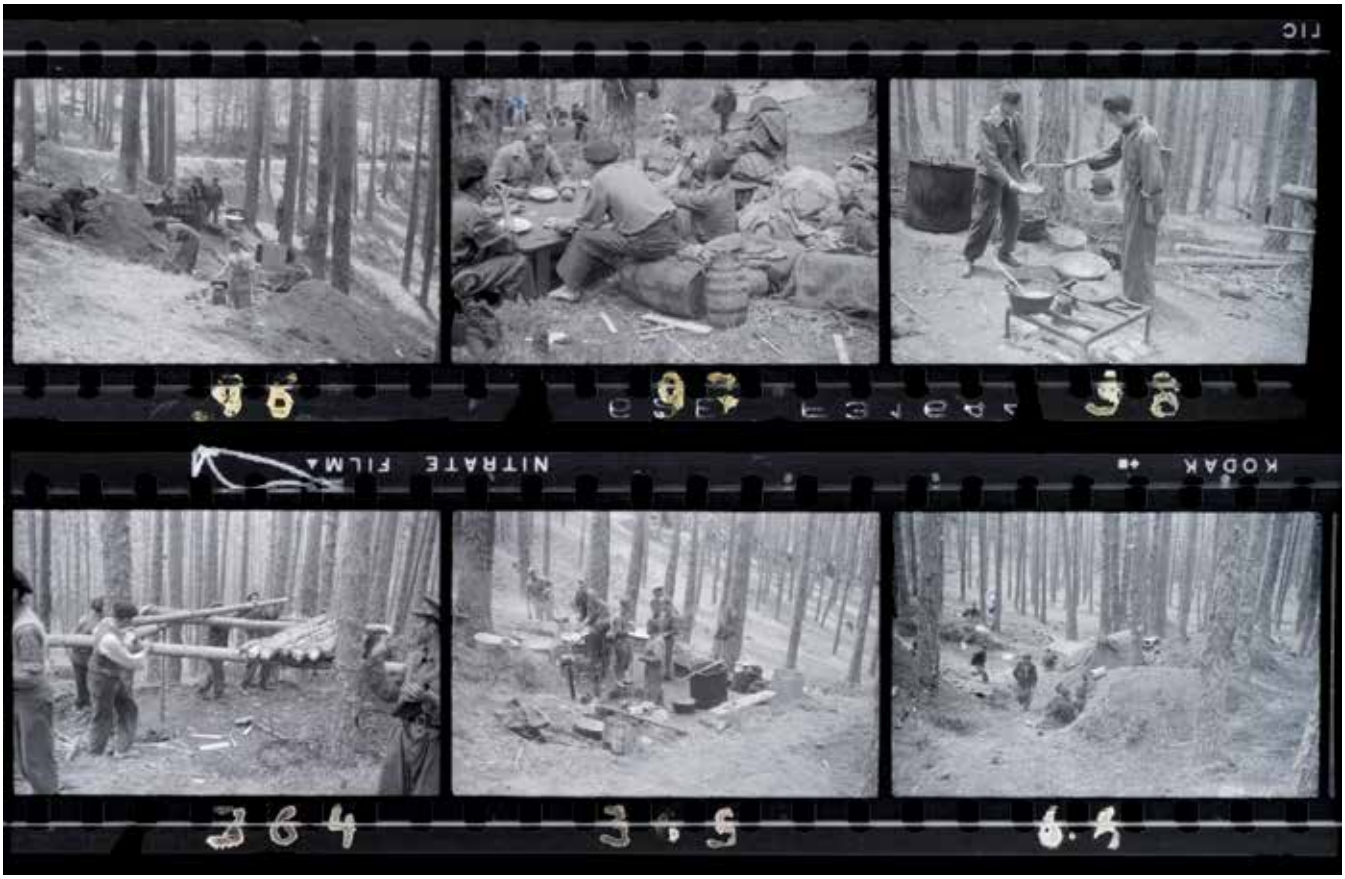
Habitar la intemperie

El acercamiento a lo que ocurrió durante esta guerra está siempre mediado por las ruinas que quedan y por las fotografías que nos han llegado. Uno de los archivos más peculiares es la llamada *Maleta Mejicana*; tres pequeñas cajas de cartón que salieron a la luz en el año 2008, y que contienen los rollos de tres fotógrafos amigos que vinieron a cubrir el conflicto: Robert Capa, Gerda Taro y Chim. En los carretes que se le atribuyen a Taro puede observarse la singularidad de una mirada que se interesa, no tanto por la cercanía al cuerpo y el "instante decisivo" del que hablaba Capa, sino por una distancia suficiente —diríase una escala de mediación— en la que observar las acciones que llevan a cabo los cuerpos en su contexto. La reportera gráfica acude a ver cómo se consolidaban las trincheras en la Ciudad Universitaria de Madrid, y sube también al frente de la sierra, en donde documenta la vida en el frente bajo el pinar.

El visionado de estos carretes en forma de contactos potencia una mirada cinematográfica con la que reconstruir, a través de *travellings* y *zooms,* una aproximación al estado de *cuerpos-territorio*. En las secuencias de Taro[20] se observan cuestiones primigenias del habitar que son inducidas por el estado de excepción que crea la guerra. Las acciones que los milicianos llevan a cabo

20 VV.AA. *La Maleta Mejicana,* La Fábrica, Madrid, 2011, p. 158. Fotografías conservadas en el Internacional Center of Photography, N. Y. Magnum Photos. Hacia finales de mayo de 1937, Gerda Taro y Robert Capa llegaron al puerto de Navacerrada, entre Madrid y Segovia, para cubrir una ofensiva del ejército republicano cuyo objetivo era aminorar la presión en el frente norte. Esta ofensiva fallida fue inmortalizada por Ernest Hemingway en su obra *Por quién doblan las campanas.*

Habitar (a) la intemperie
Arriba. Estado actual de la posición republicana *Ermita de San Macario* en los bosques de La Jarosa (Guadarrama)
Abajo. Contactos de la *Maleta Mejicana* en el Puerto de Navacerrada, Gerda Taro, mayo de 1937



Trincheras con material de derribo en la Ciudad Universitaria (Madrid), Gerda Taro, febrero 1937.

en los pinares de Valsaín muestran el vínculo que se da entre el habitar y el construir, entre los cuerpos y el medio (cortan unos fustes de pino, arman con ellos una cubierta horizontal encuentran con los troncos y la pendiente una geometría con la que inscribir sus habitáculos en el pinar; abren refugios como madrigueras en el suelo de púas; organizan un lugar para cocinar y comer en ladera; y se les ve también en momentos de contemplación del paisaje). Más *acá* de una situación bélica, dichas secuencias resultan un ensayo gráfico de cómo habitar el bosque.

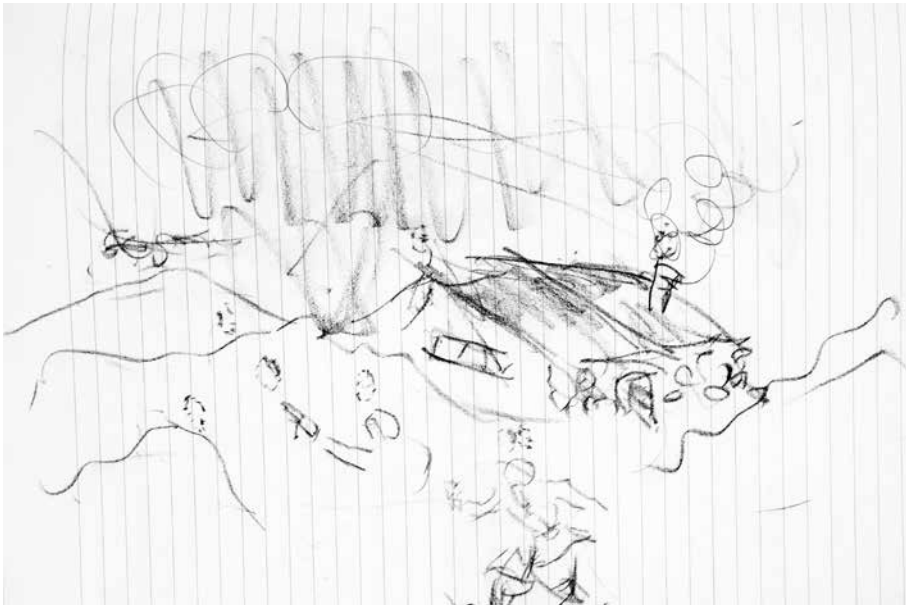
Puede decirse que estos milicianos del año 37 están prefigurando la vida posterior del *maquis*; alguien que se *embosca*, que no es otra cosa que *ponerse el bosque encima*.

En el año 40, durante la ocupación nazi de Francia, el partisano y poeta Francis Ponge se refugió en los bosques del Alto Loira. Con la escritura del *Cuaderno del pinar*, se entregó a la observación, poniéndose —como decía— "de parte de las cosas". En este conjunto de escritos en forma de diario, se muestra el pinar como un espacio que contiene cualidades mediadoras propias de la arquitectura; con el doble sentido que conlleva una mediación, como protección primaria frente a la intemperie o la visibilidad, pero también como amplificación corporal y proyección de sus cualidades nobles.

> El pinar mismo es un cobertizo (...) está construido como un claustro, o un mercado (...) es *una habitación de la naturaleza*, donde se encuentra refugio contra el sol, contra el viento, contra la visibilidad (...) un refugio no mezquino, un refugio noble... un salón de música... una vasta catedral de meditación. [21]

Abandonar la casa, el pueblo, la ciudad, y tener que proporcionarse un abrigo con las propias manos, obliga a acercarse a un origen, en el que hacer de las fuerzas del cuerpo a la intemperie la posibilidad de un refugio "no mezquino". Una de las tantas historias que superaron la mezquindad de

21 PONGE, F. *El cuaderno del pinar* (1940) en *Soñadora materia*, Galaxia Gutenberg, 2007. La apuesta de Ponge fue, como él mismo decía, "tomar partido por las cosas", y en esa atención fabricó palabras como los *objeu*, "objuegos" o los *objoie*, "objúbilos".

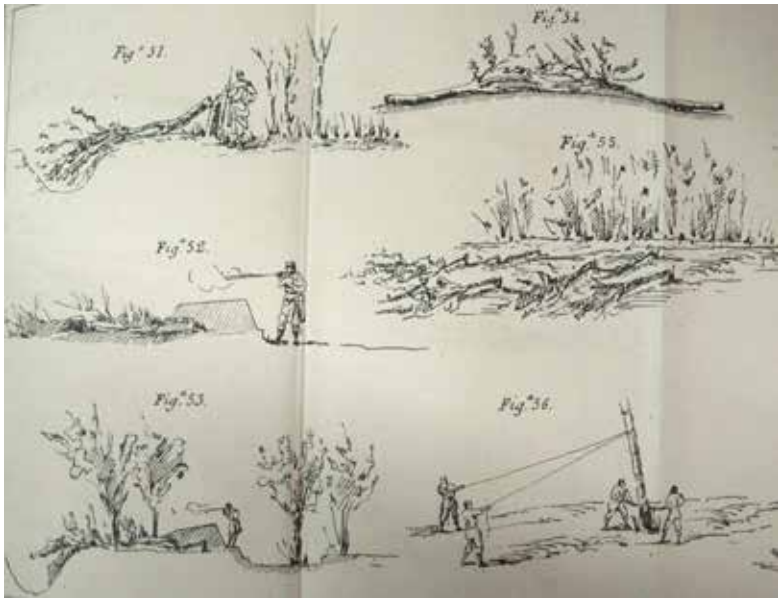


Dibujo de Adolfo Ruiz (veterano del Batallón Alpino) realizado a petición de la autora de la tesis en enero 2011. El croquis describe la situación vivida la noche del 24 de enero de 1938, cuando una aurora boreal sorprendió a los jóvenes de aquel batallón en el chozo que habían levantado en lo alto de la montaña conocida como Montón de trigo.

la Guerra Civil, fue aquella que marcó a los veteranos del *Batallón Alpino*. Esquiadores aún adolescentes, alistados voluntarios para subir al frente en las cumbres del Sistema Central. Años después comenzaron a reunirse en *El Barógrafo*[22]; un bar del centro de Madrid en el que compartían tertulia con todo aquel que se acercara. Allí repasaban, una y otra vez, y hasta casi 80 años después, los detalles más pequeños, los puntos geográficos y las fechas de una experiencia tan dura como extraordinaria. Aquellos relatos ponían de manifiesto el modo en el que se contruye la memoria: ligando las palabras, las voces, y los cuerpos, a los lugares geográficos y los tiempos; y cómo, son los precarios chozos y las piezas de arquitecturas las que además de *marcar* el territorio, *marcan* también como balizas la memoria, especialmente cuando ésta comienzan a emborronarse.

Un acontecimiento, de carácter casi mágico, recogido en un dibujo hecho años después por uno de aquellos jóvenes, refleja la encrucijada que se dió entre aquellos cuerpos, su cobijo y el entorno que les rodeaba. La noche del 24 de enero de 1938, las llamadas "luces del norte" descendieron hasta la Sierra de Guadarrama. Aquellos integrantes del Batallón Alpino salieron del chozo que habían construido con sus propias manos y cuentan que, al instante, se encendieron pequeñas llamas sobre sus cabezas; nada sabían en aquel momento de fuegos fatuos. La noche siguiente, desde la posición que defendían, vieron en el cielo las ráfagas de lo que fue una aurora boreal, que pudo verse por todo el frente de guerra, de Madrid a Catalunya, pasando por Aragón. El recuerdo y el dibujo, con el refugio metido en el terreno, el fugaz fenómeno celeste y los jóvenes saliendo del chozo con llamas en la cabeza, más que una anécdota, son muestra del papel central que ciertas arquitecturas tienen en el modo con el se componen las vivencias que nacen inmersas en el entorno.

22 Este café madrileño fue el lugar de la tertulia que cada miércoles tenían los veteranos del Batallón Alpino. Una serie de entrevistas, realizadas en el invierno de 2011 a Adolfo Ruiz, Enrique Manso y Cristóbal Hidalgo, y gracias a Jacinto Arévalo Molina, proporcionaron algunos de los testimonios utilizados en esta investigación.



Técnicas de acondicionamiento del terreno y camuflaje. *Manual Elemental de Fortificación*, publicado en el s. XIX.

El pensamiento coreográfico

Los manuales de fortificación de campaña son documentos gráficos y escritos que recogen las técnicas rápidas de acondicionamiento del terreno para hacer frente al enemigo. Puede decirse de ellos que son un compendio de modos de organizar la intemperie[23]. Aquellos editados durante el s. XIX recogen operaciones de supervivencia básica a través del enmascaramiento, en donde los cuerpos se combinan con las formas y fuerzas del territorio. Los dibujos, realizados a mano y a tinta, y habitualmente anónimos, cuentan con una cuidada técnica gráfica, atenta a los ambientes y la creación de escenas. Recuerdan en este sentido a manuales pintoresquistas de jardinería y paisajismo, y sus objetivos no distan mucho de aquellos, puesto que ambas disciplinas comparten la voluntad de naturalizar la acción humana, es decir, de intervenir en el territorio según los códigos con los que la naturaleza compone.

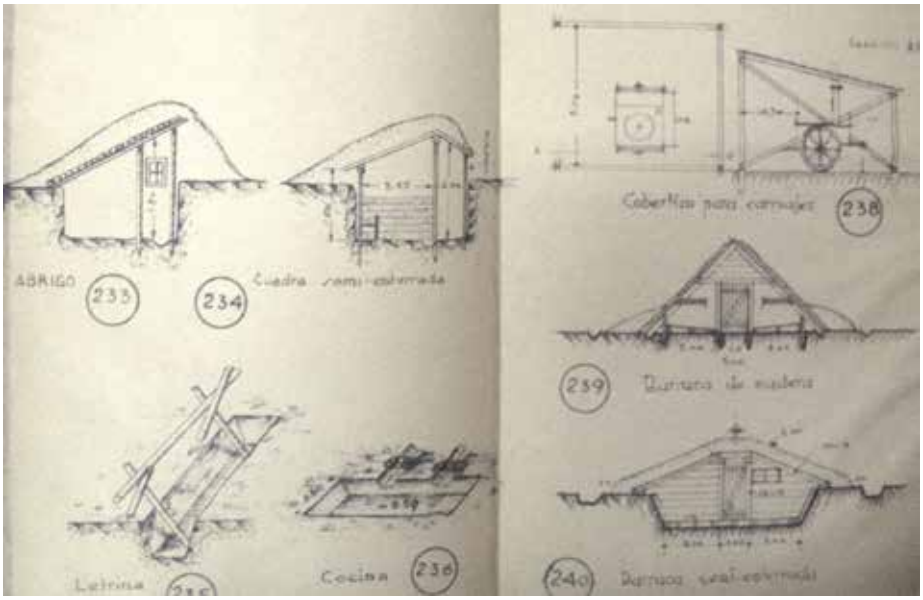
Hasta la Primera Guerra Mundial, las campañas bélicas se dieron generalmente en campo abierto; los manuales reflejaban técnicas de manipulación del entorno, y no tanto de estabilización de posiciones. Es a partir de 1914 con las nuevas condiciones de la guerra y el cambio en el tipo de armamento, cuando se generaliza el uso de la trinchera, trayendo consigo una técnica de construcción que llevó aparejada también una forma de vida muy concreta: la vida en las trincheras. La Guerra Civil española comenzó utilizando manuales procedentes de aquella primera gran guerra como último referente, y, como ya se ha apuntado, la rápida evolución de las estrategias y el armamento, hicieron que hubiera que difundir nuevas técnicas de fortificación casi en tiempo real, a través de revistas[24] que se distribuían directamente entre los combatientes en el mismo frente.

Durante la Guerra Civil, en el año 1938, se publicó en Barcelona uno de los mejores manuales hasta la fecha. *La fortificación de campaña* de J. Capdevila[25] , editado por el Sindicato de la Industria de la Edificación, Madera y Decoración; es una obra eminentemente gráfica que sistematiza las

23 Entre los manuales de aquella época cabe destacar la calidad gráfica de los siguientes:
CAÑELLAS MARQUINA, Luis et al.: *Reglamento para la organización y preparación del terreno para el combate*. Talleres del Depósito de la Guerra, Madrid, 1927.
VV.AA. *Reglamento de organización y preparación del terreno para el combate*, Tomo II, Madrid, Talleres del depósito de guerra 1928.
ACADEMIA DE INGENIEROS: Fortificación, 1.º, 3. Imprenta Aldecoa, Burgos, 1941.
LÓPEZ TIENDA, J. "La fortificación de campaña", en Ejército, *Revista Ilustrada de las Armas y Servicios*, 13, febrero de 1941, s/p.

24 Como por ejemplo *La Voz del Combatiente*, diario de los Comisarios de Madrid, muestra de periódico dirigido expresamente al soldado y editado durante toda la guerra, que ilustró con dibujos las técnicas de fortificacion.

25 CAPDEVILA, J. L*a fortificación de campaña*, Sindicato de la Industria, de la Edificación, Madera y Decoración. 1ª ed. Barcelona, 1938.

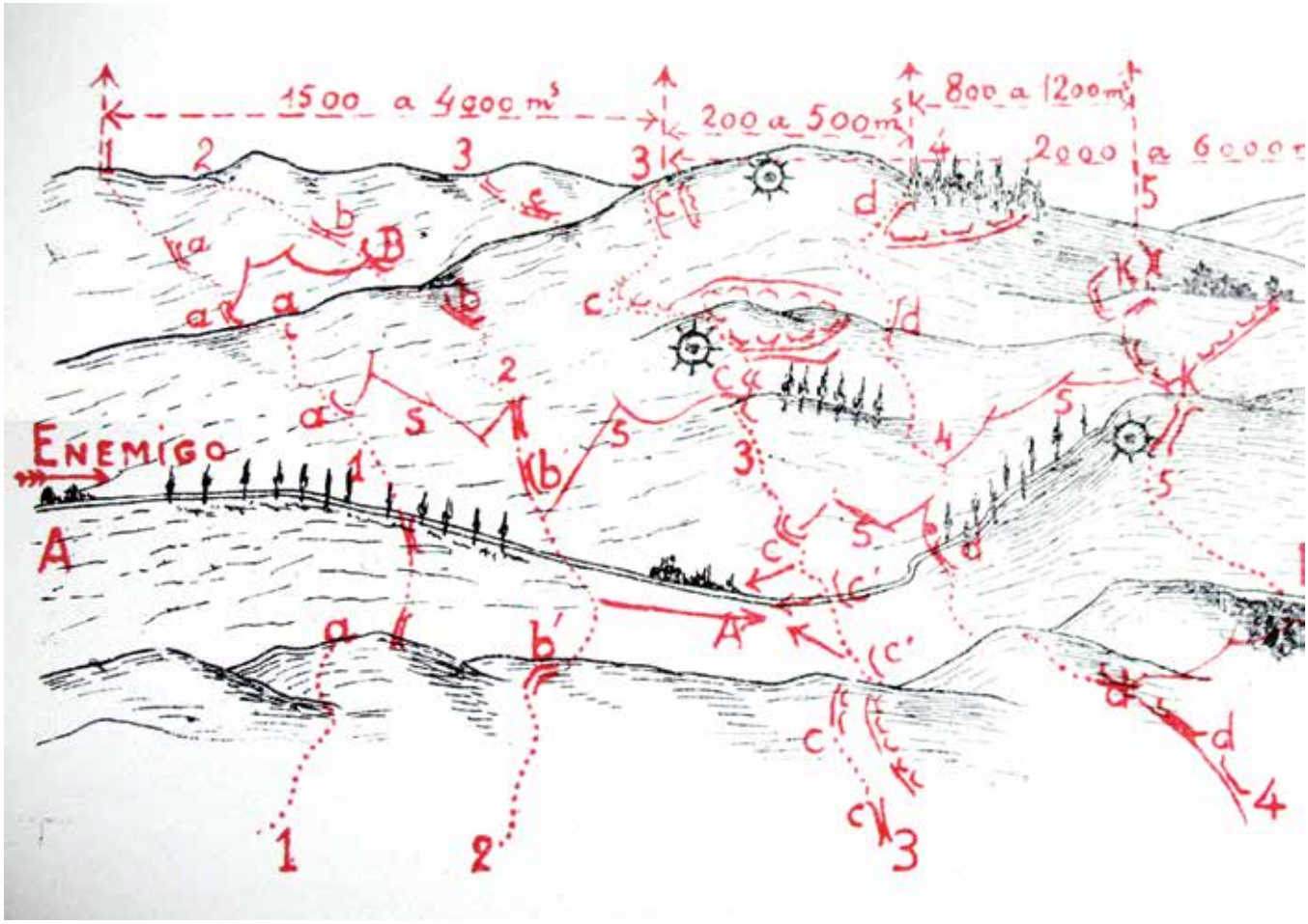


Izda. Técnicas de construcción rápida de refugios semienterrados. *Manual para el empleo de las tropas de zapadores (Tomo II) :El combate y la organización del terreno*, 1937.
Dcha. Portada del *Manual de Fortificación de campaña*, de Juan CAPDEVILA, 1938.

operaciones de fortificación del momento, pero que no llega a incorporar la rápida evolución de técnicas que se estaba produciendo en ese momento en el frente. El cambio hacia la fortificación en islotes fue antes adoptado por el bando sublevado, ya que, además de adoptar una posición de avance y no tanto de resistencia, recibía armamento de Alemania e Italia, quienes habían tomado la guerra en España como un ensayo de las técnicas que después les permitirían hacer una rápida ocupación del continente europeo. Al término de la guerra, fue el mismo Francisco Franco quien escribió el libro *ABC de la batalla defensiva*[26], un pequeño manual de bolsillo con título en letras doradas, en el que se han dibujado a mano y con lápices de colores una variedad de modelos de fortines de hormigón organizados en islotes; aquellas arquitecturas bélicas que comenzaron a probarse durante la guerra de España y con las que luego el ejército alemán blindaría la costa francesa.

Estos manuales ponen de manifiesto el cambio estético generalizado que la nueva cultura instaurada produce. Los dibujos del manual del ya entonces dictador cuentan con un carácter *naif* que recuerda al siniestro infantilismo de ciertos dibujos hechos por el propio Hitler. En los manuales de los años 40 ya no se elaboran relaciones con el territorio, sino que se confía la guerra a la potencia del armamento y a su capacidad de destrucción. Para encontrar modos de relación con el territorio con cierta escucha del mismo hay que acudir a los manuales del periodo de entreguerras, en algunos de los cuáles pueden apreciarse características similares a la notación coreográfica. En este sentido, de dichos manuales se desprende una interesante idea: la estrategia y la táctica se concibe como una capa que se superpone al territorio y a sus accidentes, una capa que lee y encadena en ellos movimientos, gestos y velocidades aprovechando las características del terreno soporte.

26 FRANCO BAHAMONTE, F. *ABC de la batalla defensiva*. Imprenta del Servicio Geográfico del Ejército. Madrid 1944
En la introducción del libro, Franco se refiere a la continuidad del modelo fortín desde la guerra en España a la Segunda Guerra Mundial. Escribió: "Tres años de lucha para imponer esta doctrina y recoger los óptimos frutos, depurada, más tarde, por la observación durante cinco años de los errores ajenos, justifican la sencillez intrínseca de este trabajo"



Performatividad en el terreno de batalla

Arriba. Lámina prcedente del manual: *Líneas de un frente organizado defensivamente. Reglamento de organización y preparación del terreno para el combate*, Dirección General de preparación de Campaña, 1928.

Abajo Izda. Niños abriendo refugios en Gràcia, Barcelona, Archivo Centelles. Abajo Dcha. Colectivo Frente de Madrid. Recreación delos escenarios de la Batalla del Jarama, Morata de Tajuña, febrero 2012.

Atrincheramientos en las afueras de Madrid, archivo PCE.

Volver a las trincheras

De las imágenes de la Guerra Civil, que de tanto en tanto salen de maletas y desvanes, asombra la cotidianidad de aquellos cuerpos. De entre todos los estados corporales propios de esta guerra ¿Cuáles marcan ese tiempo? Sorprende ver a las afueras de Madrid a jóvenes civiles enfundados en jerseys de lana, semienterrados, bien peinados. Son cuerpos que asoman de lo terroso, como perros de Goya, con sus miradas puestas en el horizonte, protegidos por montañas de tierra excavada.

El fotógrafo Agustí Centelles salió por Barcelona durante las primeras semanas tras el golpe militar, en busca de escenas que mostraran los impulsos y gestualidades materiales que habían tomado la ciudad. Encontró a niños entre montañas de tierra jugando a fusilamientos; encontró también a niños cavando refugios. Una acción repetida: cavar y voltear tierra. Para ver el alcance de aquella imagen de los niños en 1936, veamos una segunda imagen actual; es el año 2012 y los niños recorren ahora la red de trincheras que sus mayores han vuelto a abrir en la tierra como forma de conmemorar la Batalla del Jarama. Todos ellos se divierten caminando y agazapándose en las trincheras; buscan experimentar por un rato la materialidad de la guerra y la vida "de campaña".

Aquellos que primero volvieron a los escenarios de la guerra lo hicieron por recuperación o expolio de los restos; una actividad casi individual y anónima, hasta que, hace algunos años,[27] se comenzó a paliar los vacíos de memoria acudiendo a estos paisajes. Distintos colectivos comenzaron entonces a recorrer tramos del frente; más adelante surgieron grupos que recreaban sus episodios. En todos ellos se reconoce una misma idea: la memoria es una forma de percepción sensible que funciona poniendo el cuerpo en el mismo lugar.

La noción de *posmemoria*[28] ha sido enunciada recientemente para nombrar los modos de llenar el vacío en quienes no tenemos recuerdos directos de un conflicto. Abordar este vacío implica una búsqueda de archivos y narraciones, también una desilusión, una pérdida o una sensación de falta. ¿Cómo acercarse a la incorporación afectiva de un recuerdo que no tenemos? la memoria ausente es reemplazada por silencios o por relatos fragmentarios de

27 Es preciso recordar que en 2007 se aprueba la Ley de la Memoria Histórica en la que se reconoce, entre otros, el derecho de reparación a las víctimas. (Ley 52/2007 de 26 de Diciembre)

28 Marianne Hirsch ha acuñado el término "postmemory" (posmemoria) para referirse a los recuerdos que nos son legados. En el caso de la Guerra Civil española tenemos testimonios directos y decenas de miles de documentos sobre lo ocurrido, pero el mayor esfuerzo de recuperación y explicación no se debe a las generaciones que protagonizaron el conflicto, sino a sus descendientes. Véase HIRSCH, M. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid, Carpe Noctem, 2015.

Izda. Excavación arqueológica de trinchera en Ciudad Universitaria, equipo de Guerra en la Universidad - CSIC - Incipit / Dcha. Artistas pintando en el Ministerio de Propaganda, Madrid, Archivo PCE.

un pasado no resuelto, abierto. Después de la generación de testigos directos, aparece hoy la figura del *testigo-escucha*, que es quien resucita, excava, recupera, recrea, reconstruye, inventa o conjura. [29]

Un equipo de arqueología trabaja desde el año 2008 analizando ditintos escenarios del frente. Su trabajo es un ejercicio material duro, que pasa por "poner el cuerpo en el mismo lugar" y que necesita de una labor de imaginación. Para sacar a la luz una posición han de excavar; repiten así, los mismos gestos de quienes la abrieron en su día. Van buscando desmoldar una forma que descansa bajo tierra; siguiendo la sutil diferencia de compactación que indica el estrato que antes ponía en contacto cuerpos y territorio. Su trabajo[30] es la muestra del papel que las formas materiales tienen en la mediación con otro tiempo. Cuenta su director, Alfredo González Ruibal, en las memorias de trabajo que comparten de un modo constante, que lo que encuentran bajo tierra manifiesta una rotura temporal:

> Es una cesura, una interrupción o una brecha que no puede sellarse y que deja a cada lado dos mundos incompatibles y mutuamente irreconocibles. La materialidad de cada mundo tiene su densidad y sus cualidades. Las ciudades bombardeadas en España dejan ruinas policromas. Recuerdo la prospección de Belchite: el suelo, lleno de cerámica y vidrio... En la colina del Clínico esta ruptura se palpa materialmente. Hay objetos que pertenecen al mundo de ayer, que es el mundo de Stefan Zweig, objetos de resonancias modernistas fabricados antes de la Guerra Civil. Tanto el Art Nouveau, antes de la Primera Guerra Mundial, como el Art Déco, después de esta, son estilos elegantes, ligeros y optimistas, que reflejan una sociedad segura de sí misma y que confía en el progreso. En la inmediata posguerra las aspiraciones del modernismo se han desvanecido y han sido sustituidas por pobreza y hambre... Miseria, caudillos y vírgenes: el registro arqueológico de la posguerra. [31]

Las formas ornamentales fueron tocadas por el conflicto y cambió el universo de objetos que son depósito de la memoria. Los arqueólogos manipulan con las manos un inmenso archivo bajo tierra; la historia es una cosa que se *manosea*. En su tarea, como en la apertura de las fosas, el contacto con la memoria se vuelve un hecho físico. La memoria pasa por la acción del cuerpo y el trabajo colectivo ¿Qué espacios y qué formas vuelven sensible nuestra relación con el pasado?

29 Véase CIANCIO, B. "¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? sobre el concepto de posmemoria". *Constelaciones, Revista de Teoría Crítica* n.7, 2015. La figura del *testigo-escucha* ha sido propuesta por Belén Ciancio en el contexto del análisis de los crímenes de la dictadura argentina, y las obras artísticas, tales como una serie de películas, que sobre este tema comenzó a hacer la siguiente generación. Dicha figura se diferencia de "una generación de testigos directos de las armas y de la muerte y de otra joven que confronta, que estaría ahí, ahora, para plantarse explícitamente como testigos de los testigos directos. (...) El *testigo-escucha*, así, es elegido para pensar el desastre, para guardar memoria y, al mismo tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del "haber estado" de una generación."

30 Los resultados de sus investigaciones se han recogido en numerosos artículos de revistas científicas, y en libros de divulgación como por ejemplo: GONZÁLEZ-RUIBAL, A. *Volver a las trincheras*, Alianza, Madrid, 2016

31 GONZÁLEZ RUIBAL, A. *Antes de la guerra, después de la guerra*, entrada escrita el 19 de julio de 2017, En linea: https://www. guerraenlauniversidad.blogspot.com

Volver a las trincheras

Arriba. Excavación arqueológica en Belchite, arqueólogos del Incipit- CSIC, 2014
Abajo. Excavación de fosa en Monte Estepar (Burgos), Fot: Álvaro Minguito, 2015.

Conclusión del caso.

La arquitectura como soporte de la comunidad en lucha

El caso del frente habitado de la Guerra Civil española es ejemplo de un espacio/tiempo de mediación radical. Las alianzas e intercambios formales que se dieron en este tiempo, entre cuerpos, objetos y territorios, son muestra de aquellos lugares "entre" o "pliegues" definidos por Latour y Haraway.

Estas alianzas defensivas de los cuerpos con el territorio dieron lugar a una colección de arquitecturas precarias que, sin embargo, tenían cualidades mediadoras, actuando como soporte y tejido de una comunidad en lucha. Muchas de estas arquitecturas no han resistido el paso del tiempo debido precisamente a que tomaban forma en el intersticio entre varias materialidades, estando su valor precisamente en lograr pasar desapercibidas.

Acceder hoy a las huellas de estos escenarios moldeados abre, a su vez, la posibilidad de un tipo de mediación en el que se ponen en comunicación temporalidades distintas. La rememoración necesita de lugares sensibles donde convergen cuerpo, tiempo y espacio; la memoria es también un asunto de mediaciones.

Pensar acerca de los *lugares de memoria* fue, para el historiador francés Pierre Nora, un modo de deslindar y acotar las diferencias entre historia y memoria:

> ... no los acontecimientos por sí mismos sino su construcción en el tiempo, el apagamiento y la resurgencia de sus significados, no el pasado tal como tuvo lugar sino sus reempleos permanentes, sus usos y desusos, su pregnancia sobre los presentes sucesivos; no la tradición sino la manera en que se constituyó y transmitió. En síntesis, ni resurrección ni reconstrucción, ni aun representación; una rememoración. Memoria: no el recuerdo sino la economía y administración del pasado en el presente.[32]

Para Nora, memoria implicaba la acción y el colectivo; es "vida encarnada en grupos, cambiante, pendular entre el recuerdo y la amnesia, inconsciente de las deformaciones y manipulaciones, siempre aprovechable, actualizable, particular, mágica por su efectividad, y sagrada. La historia en cambio es representación, reconstrucción, desencantamiento laico de la memoria, destrucción del pasado tal cual es vivido y rememorado, traza consciente de la distancia entre el hoy y el ayer. La conciencia historiográfica desmonta esos mecanismos de la reconstrucción y la representación, dota al pasado de objetividad y a la historia de historicidad. Desencanta, revela lo sagrado, muestra los trucos de la magia." [33] Frente a la historia, en la memoria cuentan más el conjunto de efectos[34] y su traza.

Los depositarios de esta memoria son los documentos pero también los territorios, en los que, tal y como planteó Iñaki Ábalos, se vuelve necesaria que la convergencia de técnicas en torno al paisaje.[35] En las categorías que ofrece el Plan Nacional Sobre Paisajes Culturales,[36] este territorio de trincheras sería clasificado como *paisaje vestigio*[37]. Más allá de estas denominaciones, ha llegado el tiempo de construir una mirada singular sobre estos paisajes que ocupan un lugar particular en el curso de la Historia y en la composición de la memoria colectiva.

32 NORA. P. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Ediciones Trilce, 2008.

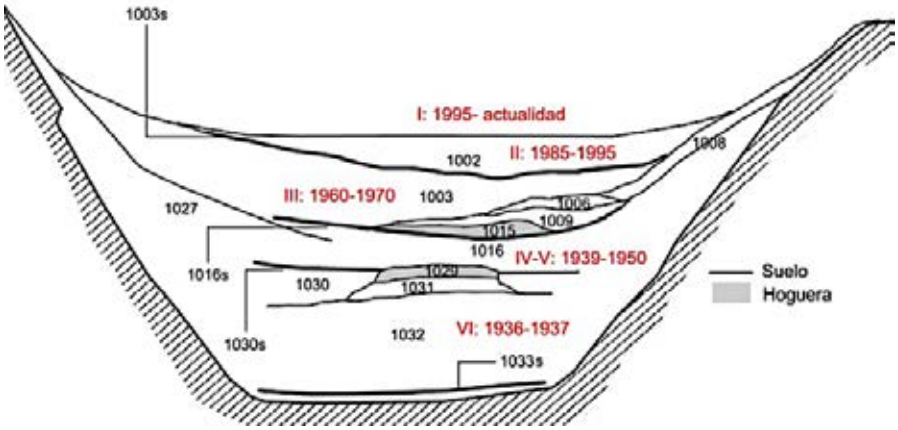
33 RILLA, J. Prólogo al libro *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Ediciones Trilce, 2008.

34 Véase GADAMER, H. G. , "Historia de efectos y aplicación" en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989.

35 ÁBALOS, I. "Qué es un campo de... P. Cit. p. 68.

36 Se define "paisaje cultural" como: la manifestación formal de la acción humana en un territorio concreto que puede ser percibida e interpretada y posee dos dimensiones: temporal y espacial. En este sentido, el "paisaje cultural" es una realidad dinámica, resultado de los procesos que se producen a lo largo del tiempo en un territorio, y compleja porque la integran componentes naturales y culturales, materiales e inmateriales, tangibles e intangibles". (Plan Nacional del Paisaje Cultural, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 2015)

37 "Paisaje vestigio" (o "paisaje fósil"), es aquel en el que su proceso evolutivo concluyó en algún momento del pasado, pero sus rasgos característicos son todavía visibles materialmente. (Plan Nacional de Paisajes Culturales)



En el espacio leemos el tiempo.

Secuencia estratigráfica de un abrigo republicano en Ciudad Universitaria (Madrid). El corte representado tiene dos metros de profundidad. Campaña de 2016, equipo Incipit-CSIC

Los paisajes de trincheras son opuestos a la arquitectura del *bunker*. Mientras que éste trabaja densificando y concentrándose, los atrincheramientos lo hacen entrelazando fuerzas con el territorio. El *bunker* trae una imagen de individualidad: la envoltura del soldado y su arma automática, mientras que los atrincheramientos son la imagen de la envoltura de una resistencia colectiva.

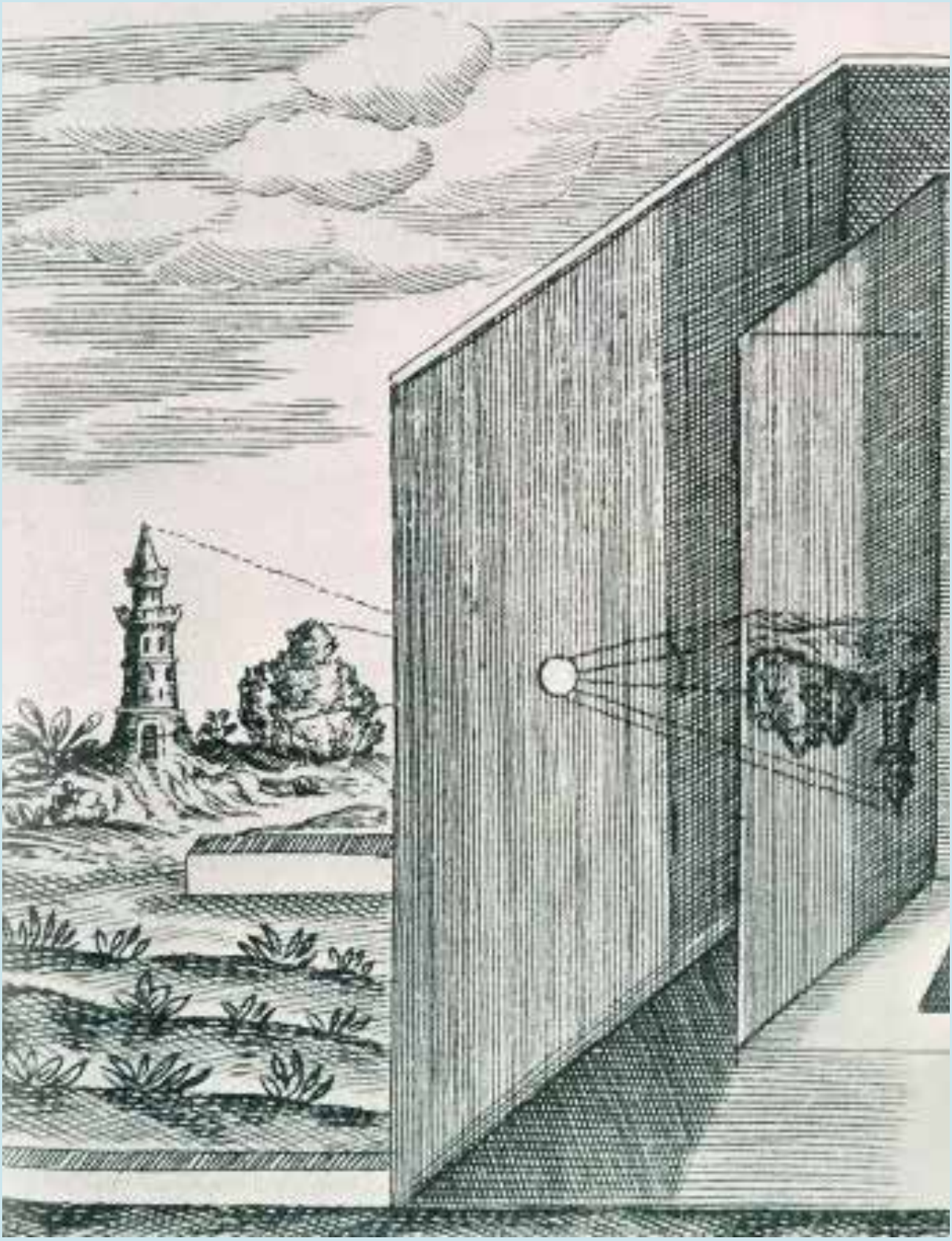
El interés por la arqueología de la Guerra Civil, por pasear estos paisajes y por participar en su recreación —los llamados *reenactments*—, son el síntoma de un nuevo tipo de sujeto: el *testigo-escucha*[38] —aquella persona que, a partir de testimonios directos, resucita, excava, recupera, recrea, reconstruye, inventa o conjura la historia. Destacan dos de sus objetivos: revivir momentos que le permitan comprender su presente, y rastrear figuras y escenarios pasados que puedan iluminar otro tipo de futuros[39], distintos a los que parecen serle prescritos.

El *testigo-escucha*, y la fascinación por la vida en las trincheras son testimonio de la necesidad de buscar memorias colectivas que puedan afectar a nuestro presente. No se trata únicamente de ponerse en la piel de un guerrero, ya que vestirse de miliciano, o de fascista, no es lo mismo que disfrazarse de gladiador o de soldado de Napoleón. El vínculo con la generación de los abuelos es un vínculo vivo.

Este caso nos deja dos cuestiones para pensar el presente: ¿Podrían ser estas experiencias un mecanismo en el que fundar nuevas subjetividades? ¿de qué otros soportes materiales colectivos pueden ser precursores estos paisajes de trincheras?

38 CIANCIO, B. "¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? ..." OPp. Cit.

39 Es ésta una idea de Baudelaire, que retoma Walter Benjamin, y parafrasea después Agamben cuando dice que entre las formas arcaicas y el presente hay una cita secreta. AGAMBEN, G. *Qué es ser contemporáneo*, Op. Cit.



1.3

CÁMARAS
El pliegue espacial del fenómeno *camera obscura*

Periodo de estudio:
2009-2017

Obra:
Cámara del Santo Isidro, en Herreruela de Oropesa, Toledo (España)

Ficha técnica

Carpinteros:
Antonio Serrano
Manuel Serrano
Juan Miguel Trigueros

Albaniles:
Antonio Iglesias Andres Ferrer

Arquitectos:
César Moreno
Susana Velasco

Manejo de lentes:
Alfonso Borragan

Alcalde:
Natanael Estrada

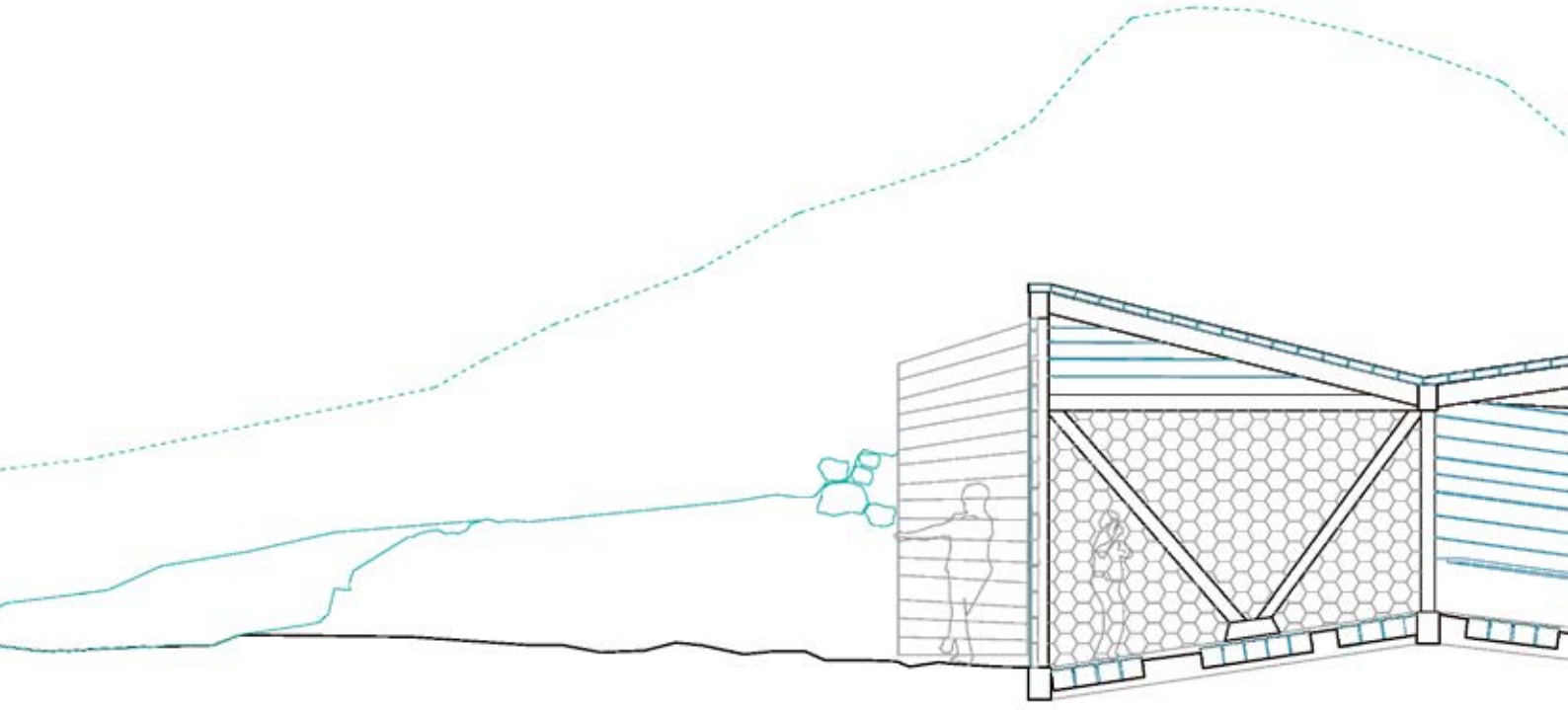
Este estudio[1] examina el funcionamiento de la cámara escópica desde su capacidad para mediar entre escalas (cuerpo/territorio) y categorías (materia/imagen, espectador/productor). Para ello, además del análisis de archivos y fuentes escritas sobre su genealogía y las implicaciones que, a lo largo de la historia, tuvo en la transformación de los modos de mirar, se ha llevado a cabo un obra material: la *Cámara del Santo Isidro*. El encargo de una ermita en un pueblo —en un tiempo simultáneo al estudio de los casos anteriores— fue el punto de partida para trasladar algunos de los asuntos planteados en los otros casos y aplicarlos en otro contexto.

1 Sobre este caso la investigación ha realizado un artículo "Agujerear el mundo. Dibujos de un Grand Tour por cabañas, cámaras y trincheras" *Palimpsesto* XI. Octubre 2014, 2 páginas.

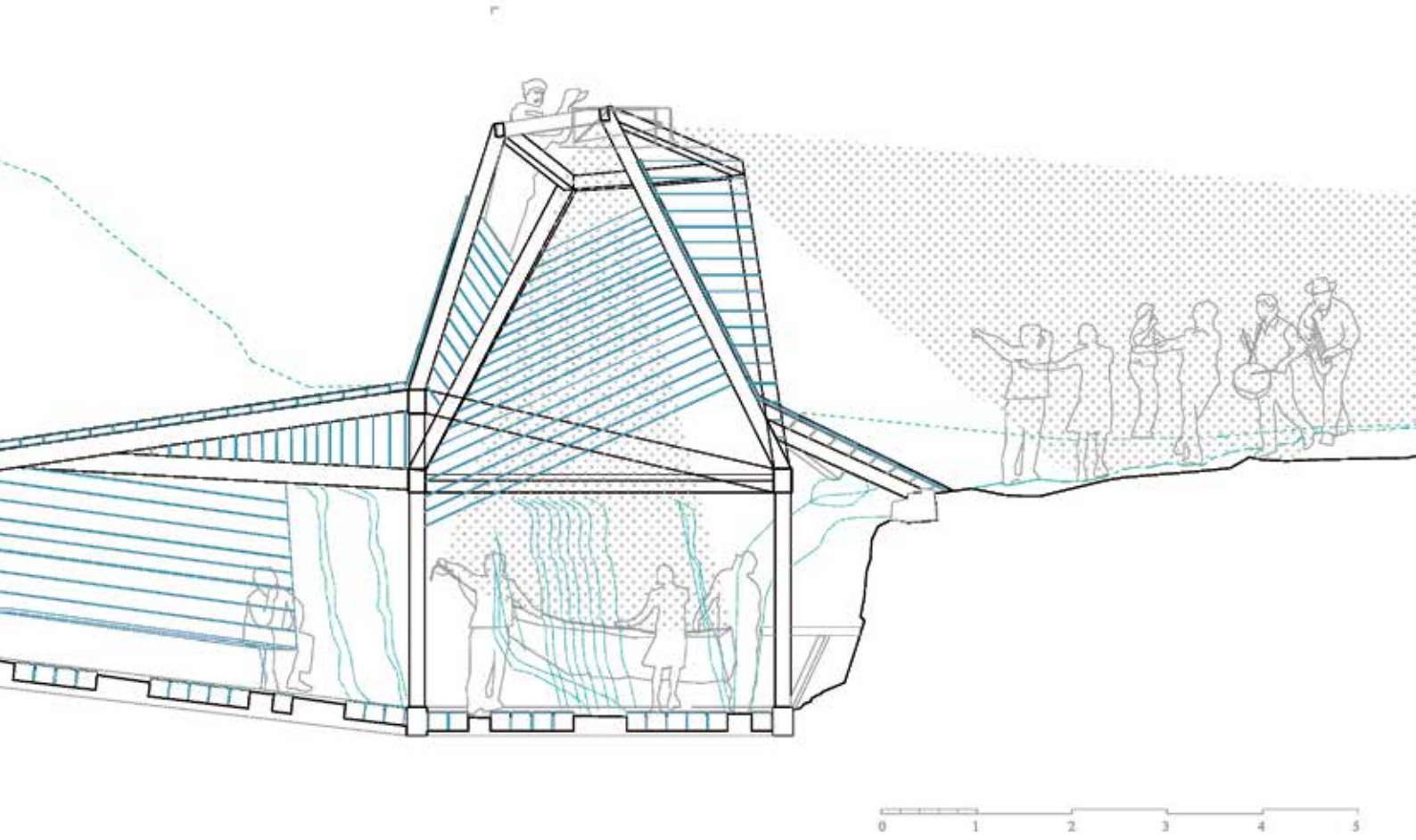
Presentación del caso

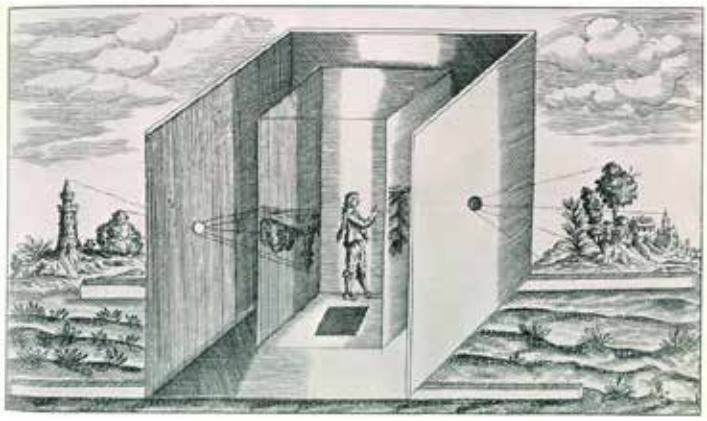
La cámara oscura es un fenómeno de la luz y del espacio que pone de manifiesto la íntima vinculación que existe entre la arquitectura y el territorio en el que se inscribe. Dicho fenómeno se produce al envolver un espacio clausurándolo a la luz, para después abrir un pequeño orificio en dicha envoltura. En el mismo instante en que es perforado, se forma un haz luminoso que transporta consigo la imagen del territorio exterior hasta depositarla en la cavidad interna de la arquitectura.

Al igual que en los dos casos analizados anteriormente, las aperturas en la cámara actúan como canales de relación entre interiores y exteriores; sin embargo, en este caso, el movimiento se produce en sentido inverso: de fuera hacia adentro. Las troneras y mirillas que en los otros casos extendían la acción del cuerpo humano en el territorio, capturan ahora la imagen de dicho territorio y la introducen en un espacio que puede habitarse. La cámara oscura es, por tanto, una trampa de imágenes.



Sección longitudinal de la Cámara del Santo Isidro, en Herreruela de Oropesa.
Se observa el acceso y el recorrido hasta el interior de la gruta, que está cubierta por una tronera abierta al cielo. Durante las festividades de San Isidro la ermita se transforma en cámara oscura, introduciendo en la gruta el paisaje exterior, con la procesión y la misa que se hace al aire libre.


0
1
2
3
4
5



Grabado que muestra la cámara oscura "transportable" diseñada y descrita por Athanasius Kircher en su obra *Ars Magna Lucis et Umbrae*, publicado en Roma en 1646

Introducir el paisaje en una estancia interior

El fenómeno de la cámara oscura nace como una experiencia del espacio interior. Con la apertura del orificio, la oscuridad del interior queda rasgada por un haz de imagen-luz. Los rayos atraviesan el espacio transportando una imagen viva que recoge en directo los cambios de ese exterior. El procedimiento de la cámara oscura puede entenderse como una operación que inaugura la visualidad de un espacio.

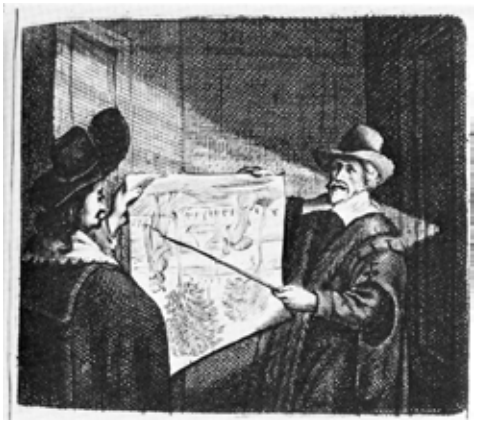
La palabra cámara proviene del griego καμάρα (kamara), que en su origen era un término arquitectónico para designar una bóveda, y con la que más tarde se designó una habitación abovedada. Posteriormente, los aparatos fotográficos portátiles heredaron la palabra cámara de las antiguas cámaras oscuras habitables[2]. Ha recibido también la denominación de cámara estenopeica, etimología procedente del griego στένω/steno (estrecho) y ὀπή/ope (abertura, agujero); este término incide en el canal que comunica exterior e interior y no tanto en la clausura de la luz.

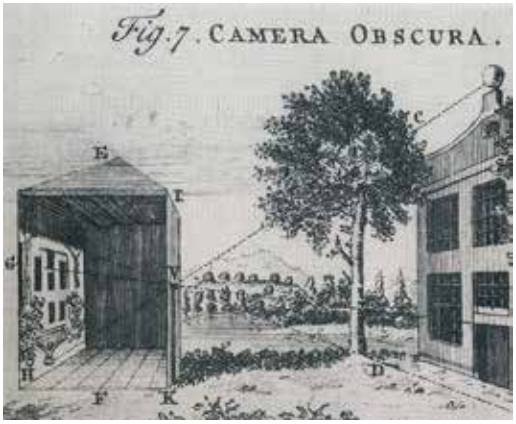
El haz de luz entra por el *stenopé* con una fuerza matérica, transportando la imagen de las formas exteriores hasta depositarla en las superficie internas que se va encontrando en su camino. Ese haz está compuesto por los rayos que rebotan de la fisicidad del mundo, se comporta como un vector que avanza siempre paralelo al horizonte, y que puede ser desviado por un espejo conservando sus propiedades. Al penetrar en la estancia oscura, el haz de imagen-luz vuelve visible la medida interna del espacio y la cualidad de su superficie, yuxtaponiendo sobre ella la imagen del paisaje exterior.

La apertura del estenopo no funciona como una ventana al uso; su condición es radicalmente distinta puesto que no es un orificio para mirar hacia afuera, ya que la entrada de luz concentrada ciega prácticamente al ojo. Tampoco está componiendo una fachada al exterior ni iluminando un interior. Se trata de otro tipo de apertura que *moviliza* las cualidades visibles del entorno y las transporta por el espacio.

En el fenómeno concurren dos partes bien diferenciadas, de un lado el entorno, la luz que incide sobre él y la trayectoria que ésta toma, y de otro los medios que pone la arquitectura para recortar y recoger la imagen en una

2 Véase LINDBERG, D.C. *Studies in the History in medieval optics*, Varorium, London, 1983





Izda. Illustration of the working of the eye, in Johan van Beverwyck, *Schat der Ongesontheyt* (Amsterdam, 1664), vol II, p.87.

Dcha. Grabado de un estenopo y su relación entre dos edificaciones.

superficie. Puede decirse que la arquitectura está aquí *revelando* la imagen del entorno en el que se inscribe.

Ocurre en una habitación *preparada* para operar literalmente con el mundo circundante; aquí *preparada* viene a señalar dos cosas, que la habitación es un instrumento que produce *efectos* y que esos *efectos* pueden ser intervenidos. Se diría que al iniciar el dispositivo se movilizan las potencias que yacían en su forma. Estas potencias están cosidas a la relación que tiene la arquitectura con el territorio: a la posición que ocupa, a su orientación, a las distancias, las cualidades de los materiales, y la cualidades sensibles del territorio en que se inserta. A través de este fenómeno vemos los efectos conjuntos de las claves sobre las que se ha asentado tradicionalmente la arquitectura, traducidas a un tipo de experiencia sensible y directa.

Al tratarse de un fenómeno, depende de unas condiciones concretas para que se produzca, ya que está sujeto a ciertos umbrales de luz y sombra —del mismo modo que el arco-iris o la aurora boreal se dan en ciertas condiciones atmósféricas—. La conjunción de unas variables disparan el fenómeno sobre cualquier superficie interior y en cualquier lugar.

La cámara es una muestra del concepto de *posición*, en tanto lugar señalado desde el que se habla o se mira, o como actitud hacia las cosas. Es también una muestra de la noción de *punto de vista*.

Hay dos pinturas de Vermeer, *El geógrafo* y *El astrónomo,* en las que se plantea con lucidez una relación entre posición, interior y exterior. Cada imagen describe la figura de un solo personaje absorbido en un interior sombrío, alumbrado por una única ventana. El astrónomo estudia el globo celeste, *mapeado* con las constelaciones; el geógrafo trabaja sobre una carta náutica. Los ojos de ambos se dirigen hacia el exterior y la luz que de él procede. Conocen el mundo exterior por los sentidos pero a través de una representación que se da al interior de una estancia. Este aislamiento no es un obstáculo para comprender el mundo exterior, más bien muestra que la división de una sujeto interiorizado y un mundo exterior es una condición previa del conocimiento. La operación espacial y conceptual que estas dos pinturas realizan fue ya analizada por Jonathan Crary en sus estudios sobre las

El astrónomo y *El geógrafo*, Johannes Vermeer, 1668-69

técnicas de visión y la modernidad,[3] como una demostración de las funciones que el dispositivo de la cámara oscura concilia. Para Crary, el interior de la cámara es la interfaz entre lo que Descartes diferenció como *res cogitans* y *res extensa*, es decir, entre el observador y el mundo.[4]

Para Descartes la entrada de los rayos de luz por el orificio único corresponderían a la iluminación de la mente a través de la razón. Según el filósofo, la imagen que se obtiene en la cámara oscura está formada por medio de un ojo ciclópeo y desencarnado, separado del espectador, incluso un ojo no humano, y así valora la función de este dispositivo como una desconexión respecto del exterior sensible, de ahí que la cámara parece encarnar sus propias palabras: "Ahora cerraré mis ojos, pararé mis oídos, suspenderé mis sentidos."[5] Sin embargo, es preciso señalar, que esa desconexión que veía Descartes es una apreciación superficial del fenómeno; puesto que quien haya experimentado el fenómeno habrá sentido que la cámara está en todo momento inmersa en el mundo, y participando de él.

Precisamente, los análisis actuales acerca de la cámara oscura parten del interés por hacer arqueología de las técnicas del observador como forma de comprender los cambios vertiginosos que se están produciendo hoy día. En sus estudios, Crary se vale de este dispositivo para tratar de entender cómo la mayoría de las funciones importantes del ojo humano están siendo suplantadas por prácticas en las que las imágenes visuales ya no hacen referencia a la posición de un observador en un mundo "real" percibido ópticamente.

Del ojo a la habitación. Una matriz espacial

Desde antiguo se relacionó el mecanismo de la cámara oscura con el funcionamiento del espacio ocular[6]. Pensadores tan distantes entre sí como Euclides, Aristóteles, Alhazen, Roger Bacon, Leonardo y Kepler observaron este fenómeno y especularon de diversas maneras sobre su analogía o diferencia respecto al funcionamiento de la visión humana. La larga historia de tales observaciones y sus influencias en la mirada contemporánea —como ya apuntaba Jonathan Crary—, está aún por analizar en profundidad.[7]

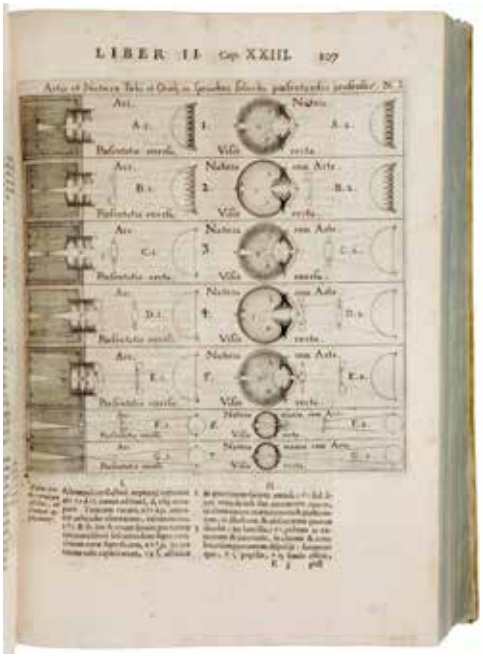
3 CRARY, J. *Techniques of the Observer : On vision and modernity in the nineteenth century*, Massachusetts Institute of Technology 1990, pp. 43-47.

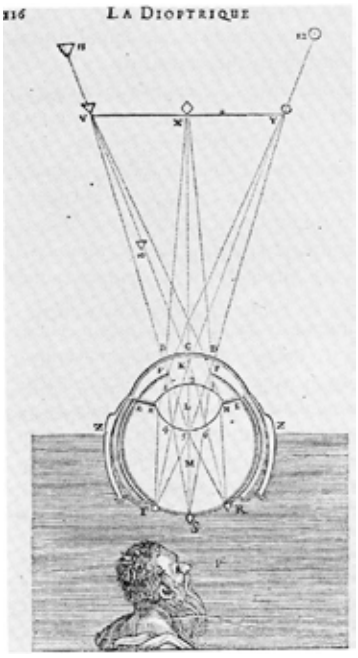
4 La afinidad entre Vermeer y el pensamiento cartesiano es discutida en SERRES, M. *La traduction*, Editions de Minuit, Paris, 1974, pp. 189-196

5 DESCARTES, Citado en CRARY, J. *Techniques of the Observer...* Op. cit. , p.43

6 Véase LINDBERG, D.C. *Studies in the...* Op. Cit.

7 CRARY, J. *Techniques of the Observer...*Op. Cit. p.27





Izda. Christopher Scheiner, Diagramas de *Rosa Ursina*, 1626-30. Dibujos del ojo humano con su visión natural comparada con la visión de un mismo objeto por medio de la cámara oscura o con lentes

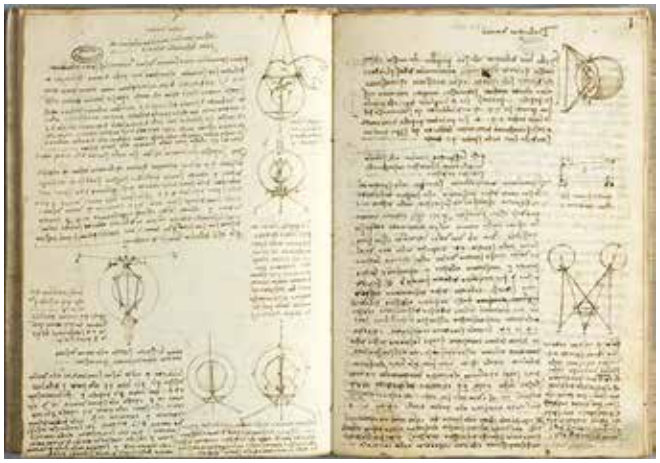
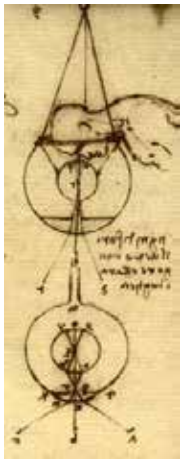
Dcha. René Descartes, *La Dioptrique*, 1637, la imagen de la retina de un hombre observando a través de un ojo de buey anatómicamente preparado

Una de las razones del interés inagotable del mecanismo de la camera obscura es debido a su capacidad para manifestarse en todas las escalas. Pasó, en sus inicios, de ser una habitación en medio del paisaje, a reducirse gradualmente hasta la dimensión de un armario transportable; posteriormente se hizo más ligera hasta permitir ser casi una extensión del cuerpo, o una vestimenta. En una progresiva reducción llegó a la dimensión de la caja fotográfica en el momento en que Daguerre y Niépce descubren las sustancias sensibles a la luz en torno a 1829. Dicha cadena de artefactos fue proporcionando un acceso a "lo real", que nunca consistió en ser una cuestión relativa únicamente a la producción mecánica.[8]

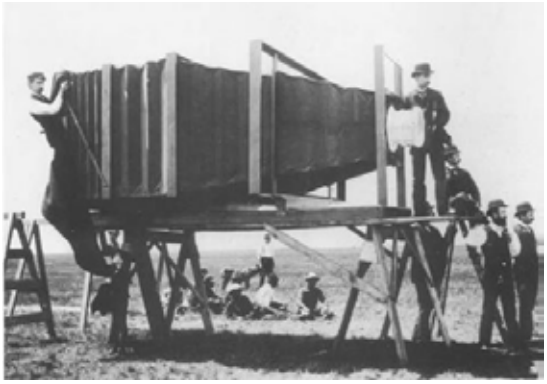
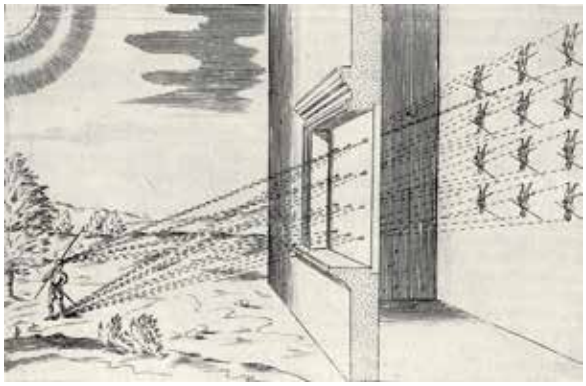
La posibilidad de trasladar el fenómeno a distintos tamaños, como una homotecia que atravesara el espacio, no habla únicamente del alcance que posee, también nos lleva a la percepción de que la cámara oscura está desvelando conexiones geométricas entre los cuerpos y los espacios, una malla que atraviesa las formas en el instante en que se establece una relación mutua, en un camino de ida y vuelta entre los cuerpos y los territorios. Hay que recordar cómo antes de conocer el funcionamiento concreto del ojo, dominaba la creencia de que los rayos procedían de los ojos y llegan a los objetos.

Los primeros dispositivos transportables datan de 1650, y hacia 1700 los modelos se fueron reduciendo. Robert Hooke diseñó en 1668 un aparato que se ceñía al cuerpo y le permitía caminar al mismo tiempo que el rostro permanecían en el interior de la cámara. En aquel tiempo no se admitía que se utilizara la cámara oscura para dibujar paisajes, pero parece probable que Vermeer conociera el aparato de Hooke, puesto que éste mantenía correspondencia con un conocido común: Anthony van Leeuwenhoek, un conocido naturalista de Delft.

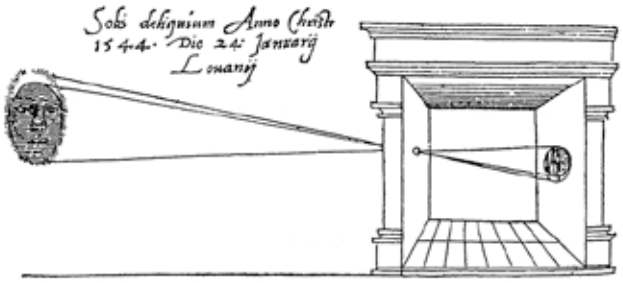
8 Ibíd., p. 34

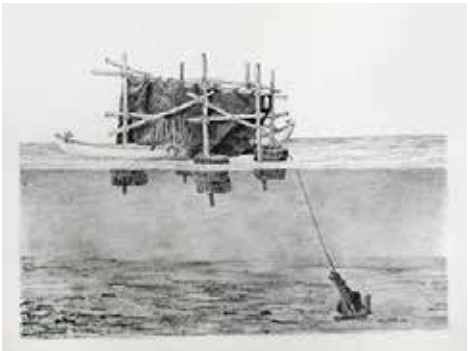
Izda. Códice sobre el ojo, pliego y detalle, Leonardo da Vinci, 1508. Dcha. Cámara oscura portátil, Robert Hooke 1668.

Izda. Cámara "Mamut", G. Lawrence, 1900.
Dcha. Mario Bettini, cámara Obscura en *Apiaria universae philosophiae mathematicae*, 1642



Izda. Primera ilustración publicada sobre el fenómeno de la Cámara Obscura, espacio preparado para observar el eclipse solar del 24 de enero de 1544, aparecido en la obra de R. G. Frisius *De radio astronómico et geométrico liber*, 1545.
Dcha. Imagenes tomadas por la autora durante un eclipse solar en 2007



Izda. y centro. Donald Lawrence, *Kayan Camera Obscura*, 2007- 2011. Dcha. Donald Lawrence, *Quidi Vidi Camera Obscura*, 2014

Las variaciones de medida de la cámara se sucedieron a lo largo del tiempo, pasando de ser una gran habitación a un pequeño artefacto pegado prácticamente al ojo. Una vez que su espacio quedó reducido a la caja fotográfica, aparecieron nuevas razones para volver a ampliarlo. Fue en 1900 cuando el fotógrafo George Lawrence —constructor de cometas y globos para tomar fotografías aéreas— recibió de la compañía de trenes de Chicago el encargo de tomar una fotografía panorámica de toda la longitud de un tren. Construyó una cámara gigante con fuelle a la que llamó "Mamut"; necesitaba 15 operarios para tomar fotografías de 2.6m x 1.4m. En una conocida imagen, Lawrence permanece junto a las lentes; en una mano lleva la tapa gigante que las cubre y en la otra, un reloj con el que cuenta el tiempo de exposición, mientras el operador del fuelle permanece en la parte trasera

Es precisamente la ambigüedad de su escala lo que hace que contenga tanto cualidades de objeto, de cuerpo, como de arquitectura, tal y como muestra la cadena de trabajos, realizados ya hoy día, por Donald Lawrence, quien ha seguido explorando las posibilidades de experiencia del fenómeno aplicándolo a piraguas, o a cámaras flotantes a la deriva. En sus artefactos se pronuncia el estado de movilidad líquida del espacio de las imágenes, volviéndose palpable una zona de mediación entre el cuerpo y el entorno que pasa por la acción de moverse e ir produciendo con ello una imagen cambiante. No es la espectacularidad lo que hace a estos artefactos atractivos —cosa que superan ampliamente las tecnologias digitales—, sino, al contrario, la posibilidad de tener, *aquí* y *ahora,* con las mismas herramientas de la arquitectura, una experiencia exacta de la posición que ocupamos en el entorno.

El mayor interés de la cámara oscura reside en la sensación de imbricación y de poder traer a un plano accesible aquello que está alejado. Uno de los primeros usos que se le dio fue el de volver visibles los eclipses de sol, difíciles de apreciar a simple vista, atrapándolos en la superficie interior de una estancia. Durante un eclipse, incluso la cubierta del bosque hace la función de arquitectura: los pequeños haces de luz solar son modelados por las hojas, ya que los agujeros que dejan entre sí hacen de lentes convergentes que trasladan un pequeño eclipse por cada pequeño hueco que se abre en la cubierta vegetal, haciendo del espacio inferior un observatorio que multiplica la experiencia.

Lo que estas experiencias manifiestan es que existe un vínculo constitutivo entre el medio físico —extendido hasta el sol—, la arquitectura y las imágenes, cuyas variables son las geometrías y texturas del espacio interior, el tamaño y profundidad del orificio, y las cualidades sensibles del territorio y de la luz. Puede decirse que este primitivo artefacto de producción de imágenes permite obtener una experiencia de la dependencia mutua que imbrica la arquitectura con su entorno.

Ermita del Santo Isidro frente a la Sierra de Gredos
El volumen, el peso, y con ello el tiempo de la excavación, quedan contenidos en una pequeña montaña junto a la ermita, que acota un segmento de paisaje, al tiempo que trae, como un eco, los picos del fondo.

Una cámara oscura en la Ermita del Santo Isidro

La noción de cámara se refiere a un espacio pequeño y recogido donde algo se preserva y encuentra allí residencia —como en el camarín de un santo—, o donde un fenómeno se manifiesta —como en una cámara reverberante. Esta noción fue aplicada al proyecto de la Ermita del Santo Isidro, el resultado de un encargo y del trabajo conjunto con los artesanos y vecinos del pequeño pueblo de Herreruela de Oropesa.

El paraje elegido fue un pequeño alto enfrentado al telón de la Sierra de Gredos. Por ser un pueblo agrícola y ganadero la obra se consagró en honor del santo Isidro, aquel labrador que, con los pies desnudos sobre la tierra, rezaba arando el campo con sus bueyes. Con este encargo y su aparente anacronismo, el proyecto se plantea como una exploración en torno a las formas del espacio sagrado. Se podría decir que se han dispuesto las herramientas de la arquitectura para explorar las dos raíces del sentido de *religio*. Ya que, por un lado, *religare* (atar lo humano a lo divino) se refiere a la creación de vínculos entre una comunidad de habitantes y el medio que la envuelve, y por el otro *relegere* (forma de atención que separa lo sagrado de lo profano) nombra la acción de separar estos dos ámbitos.

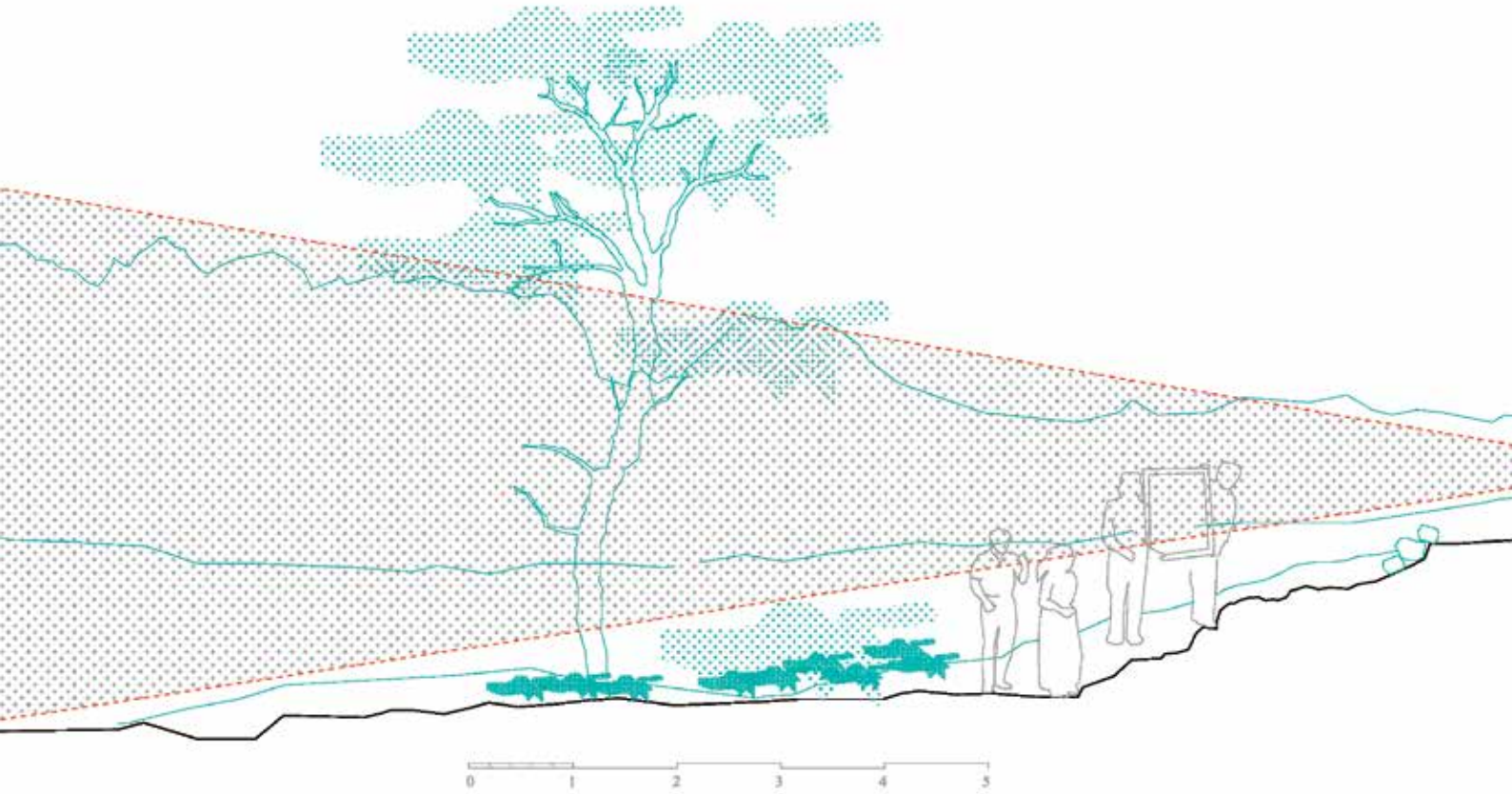
Construir en un terreno no tocado aún por ninguna arquitectura nos acercaba a alguna forma de origen, en el que los gestos germinales del construir reaparecían cargados de un sentido ritual. Emergía una condición mítica de la arquitectura que nos interpela a actualizar a cada momento lo que significa trazar un asentamiento sobre la tierra. El entramado dio pie, a medida que se iba plementando, a entender el volumen como una estructura plegada interceptora de fuerzas del lugar en la que se podían leer las líneas de relación que *cosían* el paisaje con la forma construida.

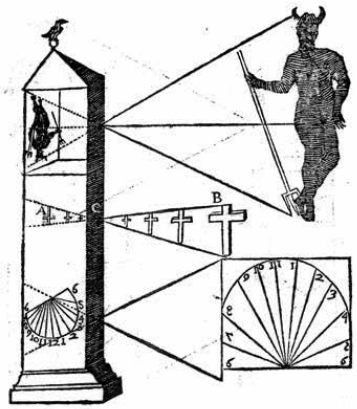
Para desvelar la posición exacta de un punto en medio del universo se crearon aparatos como el sextante, artilugios que transcriben a su geometría interna las alineaciones que lo tejen al exterior. De modo análogo, aquí en una dimensión habitable, la arquitectura buscó encarnar la resultante de fuerzas que actúa en un cierto lugar: las corrientes del territorio, las propiedades de los materiales empleados, la voluntad de los cuerpos que las levantan y el impulso cultural que orienta el contexto.

Interior de la Ermita del Santo Isidro.
El paramento de adoquines orientado al oeste filtra los rayos del sol en diferente medida a lo largo del año. La luz se recoge en el interior de madera y roca vista. Aquellas piezas armaron una envoltura llena ya de matices y líquenes en el momento que la colocamos. También la madera de castaño fue recibiendo después la pátina plateada del tiempo, que ha hecho de la ermita un extraño fósil

Transformación de la Ermita en cámara oscura
Se fue acercando el día de la inauguración y quisimos probar a hacer aún más visible la cualidad mediadora de la ermita probando su funcionamiento como una cámara oscura. Clausurado el interior fuimos abriendo los stenopé (pequeños agujeros con lentes) en la envoltura, cuatro en el costado de poniente y uno en el cénit. Cinco haces de luz comenzaron en ese instante a recorrer las medidas del interior, inaugurando así el espacio tridimensional. Imágenes del momento de la cubrición, años 2009 y 2010, y primeras imágenes del mar de nubes entrando por el estenopo superior, abierto en la tronera de la Ermita.

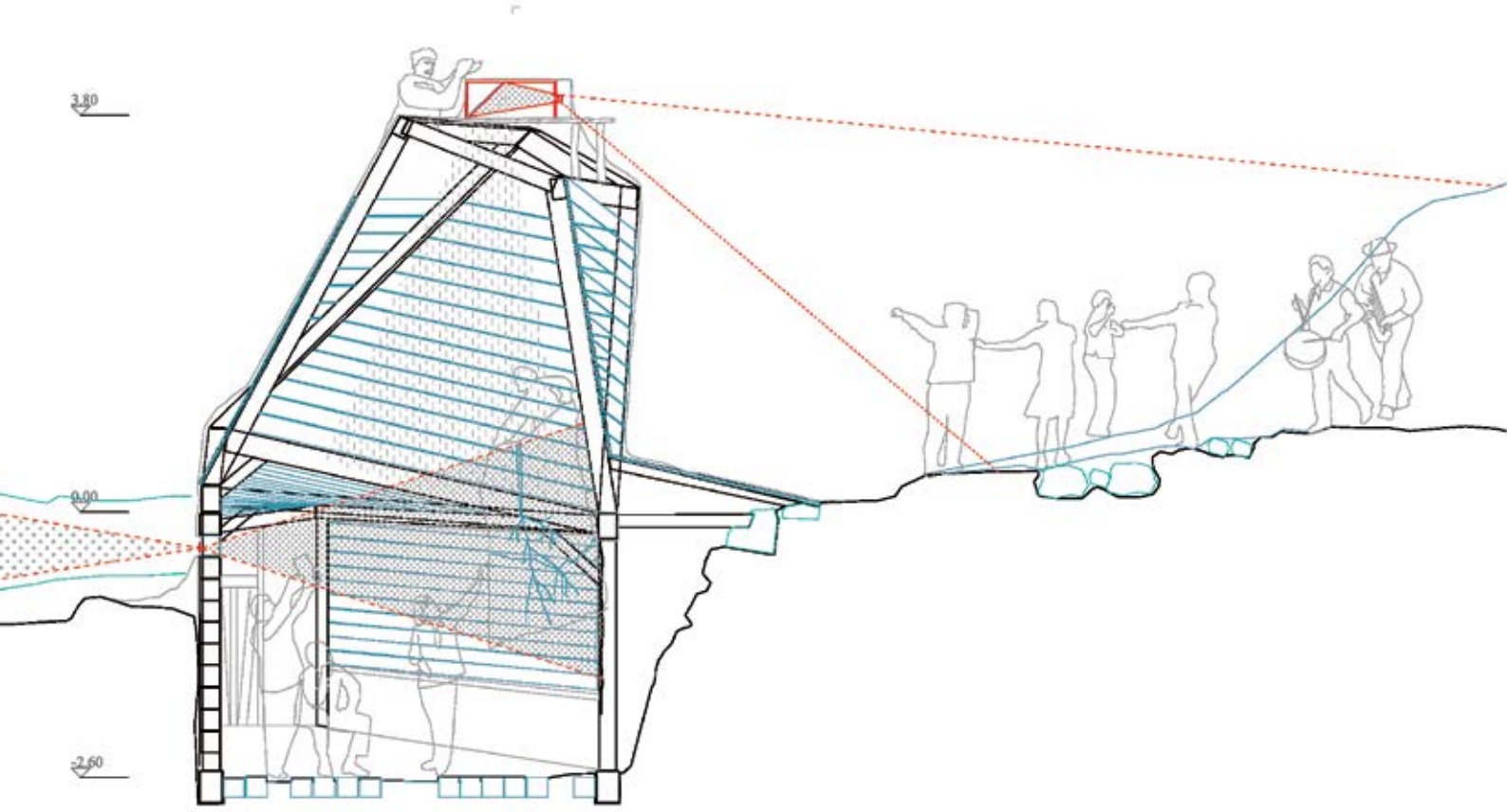
Cartel de la inauguración de la ermita, 2009.





Izda. Cuadros invertidos durante la procesión de imágenes en la Ermita del Santo Isidro, 2009.

Dcha. *Divertimento nigromántico del emperador Rodolfo II*, Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae, Liber Decimus*, 1646

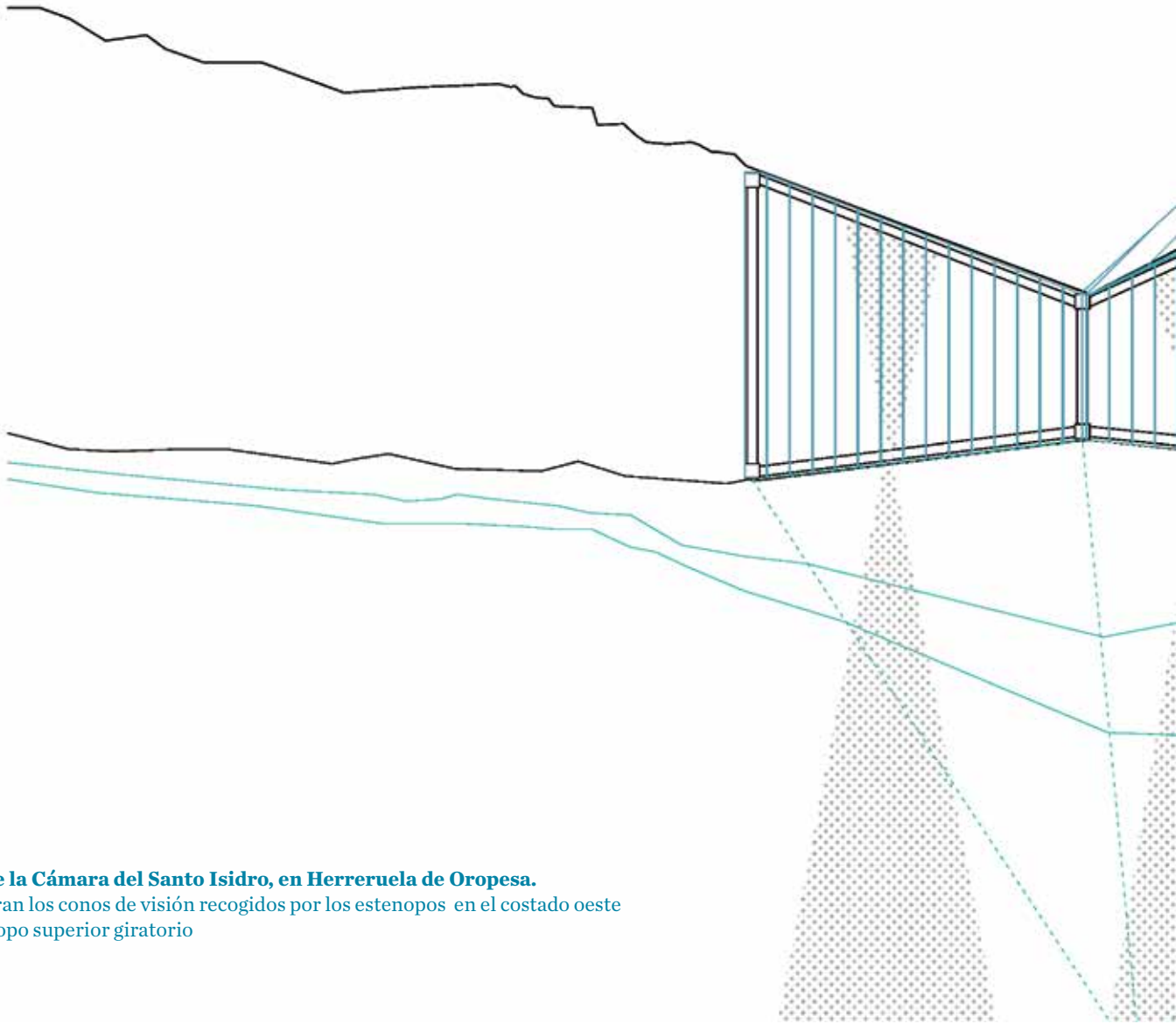


Sección transversal de la Cámara del Santo Isidro, en Herreruela de Oropesa.
En la sección se observa un orificio en el costado noroeste, que recoge el paisaje y lo introduce en la cámara; otro de los orificios está situado en lo alto de la cámara, y mediante un espejo se hace girar la imagen exterior, pudiendo desviarla hacia cualquier punto del espacio interior.

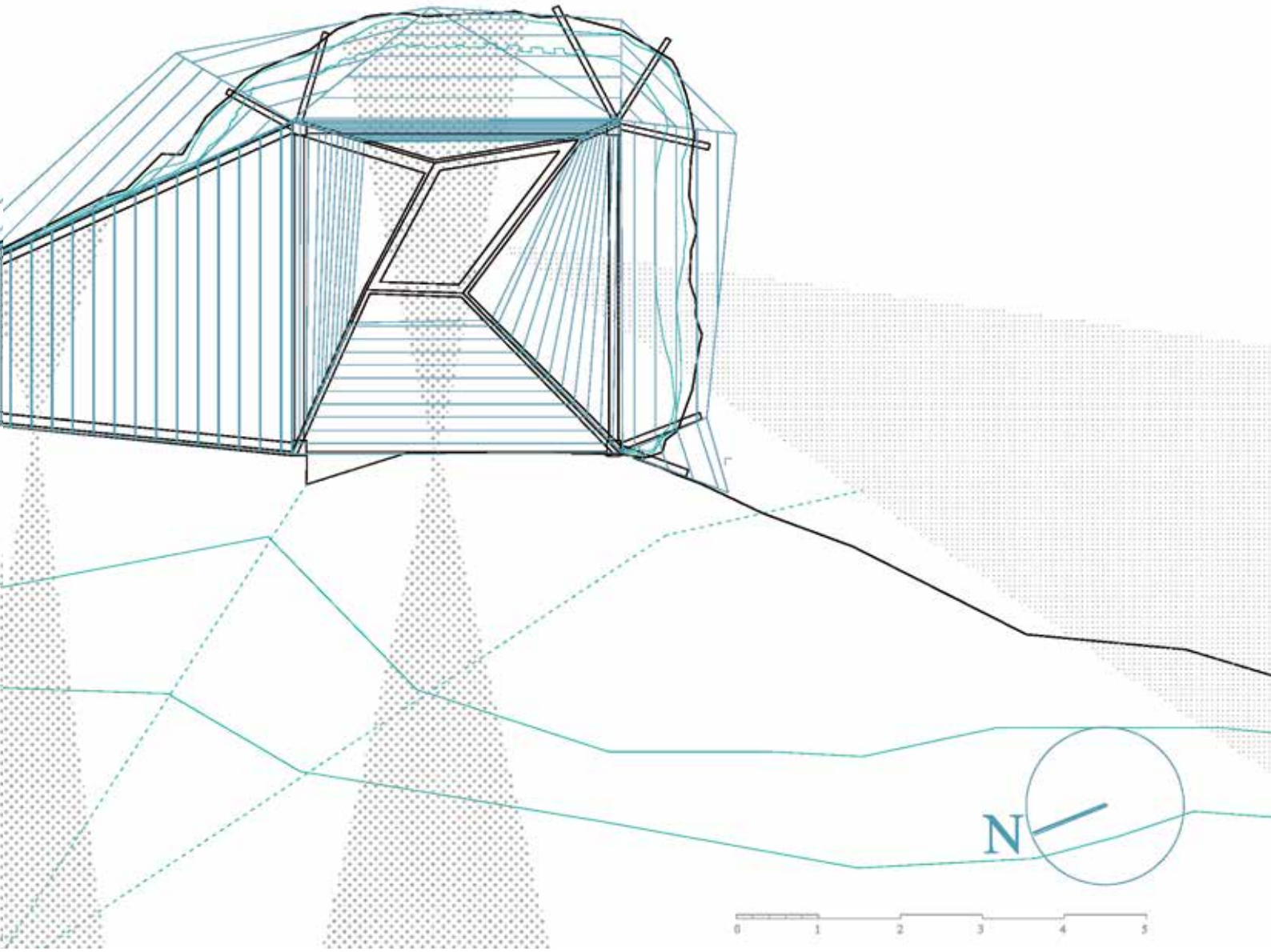
Vecinos de Herreruela en el interior de la Cámara del Santo Isidro

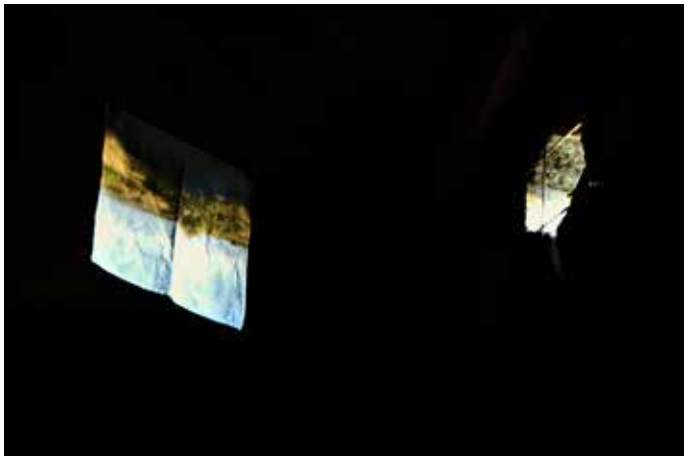
La romería se iba acercando con el santo en volandas hasta la ermita. Mientras tanto, los *stenopé* filtraban al interior de la cámara las imágenes de una procesión que rodeaba una y otra vez el misterioso perfil negro. Los paisanos pasaban la puerta desorientados mientras las imágenes vivientes de la romería y de su paisaje natal se iban posando azarosamente sobre sus ropas. A medida que comprendían el mecanismo comenzaban ellos mismos a interceptar los haces luminosos sobre papelillos. Los manteles de lagartera, propios de la comarca, sirvieron también como lienzos donde recoger las hermosas escenas populares que se fueron sucediendo.

Escuchamos a algún vecino que acertaba a formular lo que a todos nos maravillaba: "Entiendo que entre luz pero no entiendo cómo puede entrar la imagen". Lo que resultaba más asombroso era el poder tocar y manipular con las manos aquellos paisajes vivientes. A algunos les extrañaba ver cuerpos y figuras cabeza abajo, de modo que los santos del afuera se fueron volviendo del revés para presentarse bien derechos al interior. A los vecinos les bastaba dar una voz desde dentro para reorganizar la romería al exterior: "¡Acercaos más! ¡Subid los brazos! ¡Poned al santo cabeza abajo!". Parecíamos estar en el rodaje de una película y al mismo tiempo en su proyección, pero a diferencia del cine, donde detrás de la pantalla no hay nada, fuera de la cámara estaba el mundo mismo aconteciendo.



Planta de la Cámara del Santo Isidro, en Herreruela de Oropesa.
Se muestran los conos de visión recogidos por los estenopos en el costado oeste y el estenopo superior giratorio


N
0
1
2
3
4
5



Interior de la Ermita del Santo Isidro transformada en cámara oscura, con la ecogida de fragmentos de paisaje sobre *telas de Lagartera* propias de la artesanía de la comarca en torno a Oropesa.

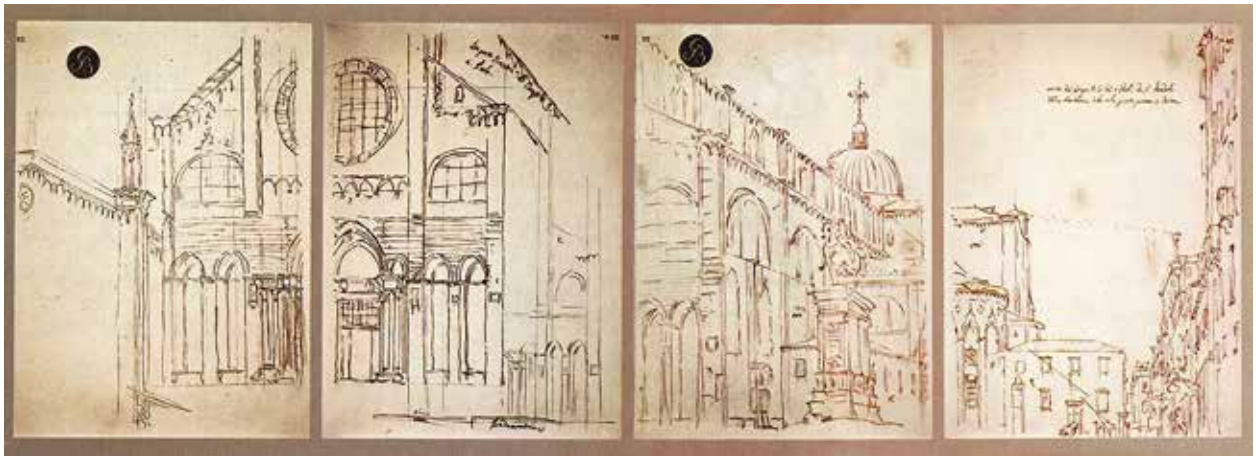
La experiencia estética compleja de la cámara-ermita de Herreruela revela aspectos de la imbricación que se da entre las nociones de paisaje, arquitectura y comunidad. El paisaje exterior dejó de ser un enfrente para la arquitectura y esto se hizo visible al quedar recogido sobre las superficies interiores. En el conjunto de acciones y rituales que tuvieron lugar se evidenció que la comunidad no es tanto una figura fija y delimitada como algo más cercano a una experiencia, una trama de gestos y afectos que circula entre los cuerpos. Forasteros, locales y gentes de paso se encontraron en la experiencia de una comunidad inestable que se estaba produciendo a sí misma en el acontecimiento de un ritual abierto. Se vieron aflorar capacidades que tiene la materia arquitectónica para actuar como un tejido conjuntivo entre el resto de cosas que nos rodean.

La ”excelencia” de la arquitectura quedó de algún modo profanada al ser subordinada a la comunidad que la habita. Recordemos que “profanar”, con Agamben, no sería otra cosa que reintegrar a la esfera de lo común aquello que antes fue sustraído. Esta experiencia nos mostró lo que ocurre cuando el fin de una arquitectura no reside en sí misma sino en su capacidad de transferencia, en la cantidad de intercambio que induce, dejándose afectar y afectando al resto de manifestaciones mundanas de lo que vive.

El desmontaje del exterior en fragmentos

En su espacio interior, la cámara oscura funciona como un receptáculo de imágenes. Pueden abrirse numerosos estenopos, y cada uno dará a ver un fragmento del paisaje que tiene enfrente. Los fragmentos pueden además ser desviados mediante espejos y proyectados en cualquier parte de la estancia. Se desmonta y remonta las imágenes del exterior como en una mesa de montaje, en la que todo ocurre en tiempo real.

Mucho antes de que en el interior de las cámaras fotográficas se colocaran sustancias fotosensibles, este fenómeno de transferencia era efectuado dibujando a mano. Fue este mecanismo el que permitió formular las leyes de la perspectiva. Volvía visible una suerte de ley universal por la que las cosas estaban tejidas entre sí. Guardado con recelo, el conocimiento secreto



Bocetos preparatorios de la *Basílica de los santos Giovanni e Paolo* en Venecia realizados dentro de una cámara oscura, Canaletto, 1741.

de la cámara oscura era compartido entre algunos científicos y pintores. Es sabido que Durero hacía uso de lentes y espejos, al igual que Canaletto, quien como diseñador de escenografías tenía un especial interés por la teatralidad de la ciudad,[9] sin embargo, no está claro que la cámara oscurafuera un procedimiento utilizado anteriormente. Comprobar si esto sucedió, llevó al artista contemporáneo David Hockney a hacer un recorrido por las obras de maestros como Lotto, Caravaggio, Velázquez, Van Eyck o Ingres para tratar de desmontar los procedimientos por los que fueron realizadas. La tesis[10] de David Hockney es que desde comienzos del siglo XV muchos artistas occidentales utilizaron la óptica —espejos y lentes— para crear proyecciones vivientes que sirvieran de base a sus pinturas. Concretamente, entre los años 1420 y 1430, parece ser que en algún lugar del norte de Europa, se empezó a desarrollar esta técnica, permaneciendo como un "conocimiento secreto" hasta que se filtró en algunos talleres italianos, mucho antes de que esta nueva forma de reflejar el mundo —nueva forma de ver— se extendiera por todas partes.

Más allá de saber si los maestros *hacían trampas* al hacer sus pinturas o no, lo interesante de que utilizaran cámaras oscuras y cámaras lúcidas es imaginar el espacio *escénico* en que se producían los lienzos; un entramado tridimensional que pondría en relación el modelo, el paisaje, el ojo y la mano de quien pinta, cuyo papel tendría más que ver con el de un tramoyista que organiza todo un aparataje escénico para alumbrar una obra. Es incluso más interesante pensar que *tendían trampas* materiales a las imágenes.

No es de extrañar el interés de Hockney por preguntarse acerca del mecanismo de captura de las imágenes icónicas que han construido la mirada en occidente, ya que él mismo se dio a conocer con sus famosas secuencias de polaroids: superposiciones de múltiples instantáneas con las que atrapaba un acción cotidinana que se desarrollaba en un cierto intervalo de tiempo. Se trataba de la *espacialización* del tiempo y la *temporalización* del espacio, una técnica que después ha sido habitual del trabajo en arquitectura. Lo que mostraban estas obras era la composición por fragmentos de cualquier percepción, y la nueva belleza que de ello se desprendía, además de manifestar, en la obra misma, que la técnica y el observador son dos realidades que se co-producen mutuamente.

9 Véase el análisis del uso que Canaletto hizo de la camera obscura en : PIGNATTI, T. *Il quaderno di disseqni del Canaletto alle Galerie di Venezia,* Milan, 1958.

10 HOCKNEY, D. *El conocimiento secreto,* Destino, Madrid, 2001.

Imágenes de la procesión y la ceremonia religiosa, vistas al interior de la Cámara del Santo Isidro, 2010.

El cuerpo-paisaje

La posición de la cámara es siempre una posición *intermedia*, cualquiera que esta sea, ya que tiene la capacidad de construir un horizonte con su presencia. Los procesos místicos, en tanto que iluminaciones, han detectado dicho lugar *intermedio*. Po ejemplo, en la tradición budista, el *Bodhisattva*[11] se sitúa en una posición entre el cielo y la tierra. La convergencia entre la dimensión catabática y la anabática es señal de estas dos relaciones entre el arriba y el abajo. Es una constante de las religiones que la figura sagrada, mediadora, esté siempre en un espacio de suspensión.

En el interior de una camera oscura sucede una transformación en el cuerpo. Al acceder a ella se entra en un período de transición; durante los primeros minutos apenas se *ve* nada, la pupila comienza a abrirse y poco a poco se comienza a percibir en el interior formas y movimientos. Esta oscuridad podría parecer inicialmente que anula el cuerpo, sin embargo, se opera en él una transformación que acaba por amplificar su sensibilidad. El cuerpo de los otros, y el propio, solo son visibles en tanto que pantalla en la que se proyecta el exterior, con todo lo que afuera pueda haber, nubes, montañas, ciudades y cuerpos en movimiento. Lo que se produce al interior de la camera obscura es, en rigor, "un pliegue", y explica la imagen dada por Deleuze como un interior hecho de exterioridades.[12] El cuerpo se funde con el territorio que lo envuelve desde lo lejano, borrando sus contornos. No se trata de una imagen bidimensional, sino de una que ocupa todo el espacio interior como un gas. Así, el primer impulso del cuerpo es recorrer el interior mirándose a sí mismo para descubrir el paisaje, lo que lo sitúa radicalmente en un lugar, y le fuerza a tomar consciencia de su posición y de su temporalidad.

A diferencia de *spectare* —raíz latina de "espectador"—, la raíz de "observar" no quiere decir literalmente "mirar a". Espectador remite a alguien que es asistente pasivo a un espectáculo, sin embargo, *observare* significa "conformar la propia acción, consentir en"; un observador es fundamentalmente alguien que ve con una gama de posibilidades prescritas, alguien que está inmerso en un sistema de convenciones y limitaciones. [13]

11 *Bodhisattva* es un término en pali y sánscrito compuesto por *bodhi* ("supremo conocimiento iluminación) y sattva (ser). El término designa a quien está embarcado en el camino dela iluminación, no sólo individual, sino en la iluminación colectiva. Según Richard F. Gombrich: *How buddhism began*, Munshiram Manoharlal, 1997, p. 67.

12 DELEUZE, G. *El pliegue*, Leibniz *y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.

13 CRARY, J. *Techniques of the Observer*... Op Cit., p. 5.

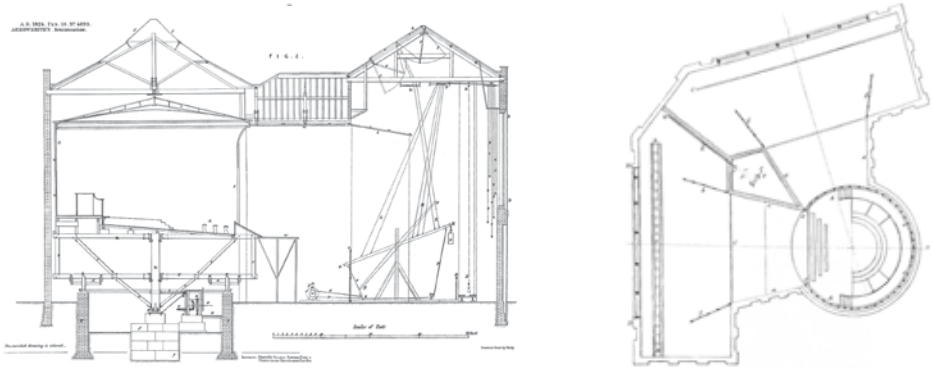
Al estudiar la construcción del observador contemporáneo, Jonathan Crary encuentra que uno de los mayores obstáculos para entender la camera obscura, o cualquier dispositivo de la visión, es la idea de que el aparato y el observador son dos entidades separadas; que la identidad del espectador existe independientemente del dispositivo, que se trata de un equipamiento únicamente técnico. Según Crary, es precisamente en la cámara oscura donde se realiza la operación de individuación[14] que conduce a la idea de un observador aislado, encerrado y autónomo dentro de su confinamiento. En un estado de *askesis*, separado del mundo como forma de regular y purificar la relación con la maraña de contenidos del exterior actual. La cámara sería inseparable de "una cierta metafísica de la interioridad". Es la figura del observador como individuo soberano y un sujeto privatizado confinado en un espacio cuasi-doméstico, escindido del mundo público exterior: por una parte el cuerpo físico del observador y por otra, una visión de-corporeizada. Para Crary el punto de vista monádico del individuo es legitimado por la camera obscura.[15]

Sobre la lectura que hace Crary de la cámara oscura habría que decir que en sus argumentaciones no está teniendo en cuenta que la camera obscura no tiene porqué ceñirse a un único estenopo y una sola imagen, sino que el dispositivo mismo contiene la posibilidad de activar una situación compleja en el momento en que se abren múltiples estenopos, introduciendo con ello múltiples imágenes del territorio exterior. Además, las imágenes al interior pueden ser desviadas con espejos, y no existen como imágenes puras; se trata siempre de imágenes producidas por la superposición del exterior sobre las texturas que componen el interior.

Como todo dispositivo, la camera obscura participa en la constitución de un tipo de sujeto: el observador, que no es tanto un espectador como alguien que se encuentra inscrito en el proceso mismo sumergido en el espacio interior de la cámara, forma parte del acontecimiento, y tendrá en sus manos la posibilidad de afectar al proceso.

14 Ibíd., pp. 30-39

15 Entre los textos en los que puede encontrarse la imagen de la camera obscura y este sujeto de-corporeizado e interiorizado: el libro de Isaac Newton *Óptica: o un tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*, (en inglés *Optiks*) publicado en 1704; y el texto de John Locke *Ensayo sobre el entendimiento humano* (en inglés: *An Essay Concerning Human Understanding*), publicado en 1690.



Diorama de John Arrowsmith, Regent's Park, Londres, 1824, patentado por Daguerre en 1822 en París. El diorama tenía dos escenarios y una plataforma circular que giraba 45 grados con el público.

Tipos y genealogía de la imagen-espacio

A caballo entre los ámbitos del arte, de la ciencia y del entretenimiento popular, las cámaras oscuras ocuparon un lugar destacado de la cultura visual de varios siglos, especialmente durante los siglos XVII y XVIII, en los que comenzaron a ser un acontecimiento social. Deleuze, para quien las máquinas eran sociales antes que técnicas,[16] denominó "ensamblaje" a la cámara oscura: "algo que es simultánea e inseparablemente un ensamblaje maquínico y un ensamblaje de enunciación"[17]; un objeto acerca del que se dice algo y al mismo tiempo, un objeto que es usado. Es un lugar en que el que la formación de un discurso se intersecta con una práctica material. Eso quiere decir que la cámara oscura debe sacarse de lógica del determinismo tecnológico, que la sitúa como un artefacto que anticipa el nacimiento de la fotografía.[18] De hecho, al inicio del s. XIX, la camera obscura no será ya sinónimo ni de producción de la verdad ni de la mirada verdadera.

Ya desde los primeros testimonios gráficos vemos arremolinarse a los visitantes en torno a la mesa de proyección para participar de la magia del acontecimiento. En el instante en que se hace la oscuridad y se abre el canal que trae la imagen, la arquitectura pasa a ser estrictamente la envolvente de la acción, produciéndose su borrado.

La cámara oscura se aproximaba a las técnicas de ilusión. La linterna mágica, desarrollada de modo paralelo, tenía la capacidad de apropiarse del foco de luz y subvertir la operación, difundiendo un interior con luz artificial. Athanasius Kircher, quien utilizaba espejos, imágenes proyectadas, e incluso gemas translúcidas en lugar de lentes para simular la iluminación divina, recogió en el *Tratado de la Luz y de la Sombra*[19] todas estas tecnologías de un modo conjunto.

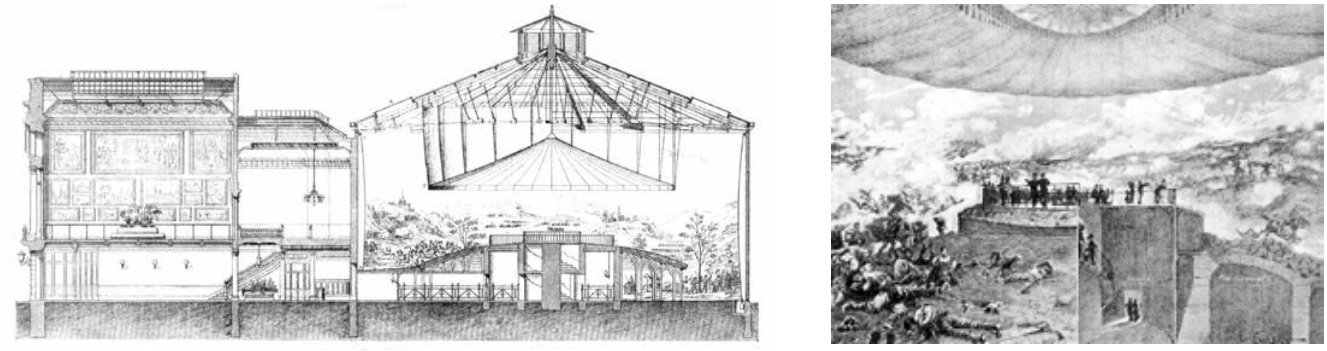
La cámara oscura estaría por tanto mucho más emparentada con las técnicas de ilusión que con la fotografía. En efecto, tal y como sugiere Crary, lo que separa la fotografía de la perspectiva y la cámara obscura es mucho más significativo que lo tienen en común, ya que habría más discontinuidad y diferencia que evolución tecnológica. Esta razón explicaría el salto de las cámaras oscuras a las imágenes inmersivas de los panoramas hacia finales de siglo XVIII, que ya eran paisajes lejanos o imaginarios. Dicho salto pone de

16 DELEUZE. G. *Foucault*, Minneapolis, 1988, p. 13.

17 DELEUZE, G, GUATTARI, F. *Mil mesetas*...Op, Cit., p. 504.

18 CRARY, J. *Techniques of the Observer*... Op Cit. , p. 30.

19 El trabajo del sacerdote jesuita Athanaisus Kircher (1602.1680) Véase KIRCHER, A. *Ars magna lucis et umbrae* (Roma, 1646), pp. 173-184



Izda. Sección del panorama de Reichshoffen, 1882.
Dcha. Ilustración del interior y sección de la rotonda parisina donde se situó en la rue Saint Honoré, Paris.

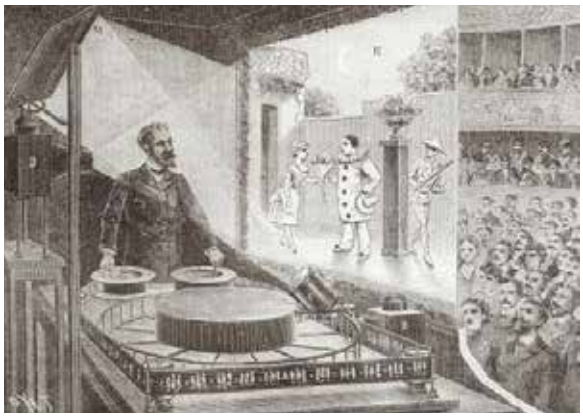
manifiesto que la cámara oscura no tenía que ver tanto con la obtención de una imagen "real" y objetiva del exterior, como con la posibilidad de experimentar en un espacio interior, y junto a otras personas, la inmersión en un mundo.

La experiencia inmersiva de la cámara tuvo su continuidad con los panoramas[20]. En ellos se explota al máximo la imagen del paisaje omniabarcante como lugar para encuentros de tipo social. Uno de los primeros panoramas de 360 grados fue lanzado por Robert Barker en 1787, quien dio este nombre —del griego *pan* ("todo") y *horama* ("vista")— para describir sus pinturas 360 grados, y patentó su técnica con el nombre de: *La Nàture à Coup d'Oeil* (La naturaleza a un golpe de vista). En contraste con la convencional sala de exposiciones, el espacio ideado por Barker dejó claro que existía una relación por modular entre la arquitectura, la representación del paisaje y la acción de observar.

Los panoramas abrían nuevos canales y modelos que recogían los deseos y aspiraciones de aquella sociedad. Como resultado de su éxito aparecieron diversas versiones posteriores, es el caso del Cosmorama, Noctorama, Physiorama, Paleorama, Pleorama, Kineorama, etc. Los panoramas sirvieron como medios de masas, por ejemplo un panorama de Berlín representó el incendio de Moscú tan sólo tres meses después de que ocurriera. Y uno de los más celebrados fue el de *Reichshoffen*, una suerte de museo ambulante de la memoria de la reciente guerra de 1870. El edificio en rotonda fue diseñado por Garnier hacia 1881; era una estructura desmontable que viajó por varias ciudades francesas con gran éxito. El panorama quería crear la sensación absoluta de realidad, transportando a los espectadores a la Alsacia en medio de los episodios de la carga de Reichshoffen. La rotonda estaba iluminada cenitalmente y en su centro surgía una plataforma sobreelevada para los espectadores.

La disyuntiva entre la imagen viva y la imagen pintada se reunió en la persona de Louis Daguerre, quien había sido pintor de panoramas. El deseo de capturar imágenes a partir de la cámara oscura le empujó a inventar, en 1823, el diorama: una sala con un patio de butacas que rotaba entre dos escenarios, en los que se presentaban cuadros animados con juegos de luces que creaban la ilusión de ser imágenes en movimiento. Niépce, quien, en 1826, acababa

20 OETTERMANN, S. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone, 1997, p.77



Izda. *Theatre Optique*, Emile Reynaud, 1892
Dcha. Camera Obscura en medio de un espacio fracturado, Dawson City, Yukon, Donald Lawrence, 2014.

de obtener una primitiva imagen fotográfica, se interesó por el diorama de Daguerre. Comenzaron así una colaboración para la que firmaron un contrato de sociedad, en el que Daguerre reconocía que Niépce "había encontrado un nuevo procedimiento para fijar, sin necesidad de recurrir al dibujo, las vistas que ofrece la naturaleza". Junto a Niépce, Daguerre se inició en el uso de sustancias químicas y le ayudó a crear la heliografía y los primeros procesos fotográficos con resultados permanentes. Trabajaron con placas sensibles de plata, cobre y cristal, y hacían uso de vapores para ennegrecer la imagen. Más adelante, en 1835, y por accidente, Daguerre descubrió el modo de fijar una imagen en positivo con mercurio. El llamado "daguerrotipo" sería así un proceso en el que convergía las dos vías de la imagen-espacio: la cámara oscura y el diorama.

La vía del ilusionismo continuó con todo tipo de artefactos. El teatro óptico de Emile Reynaud de 1892 llegó después de haber hecho varios experimentos, como el praxonoscope[21]. Reynaud accionaba él mismo dos bobinas; las dos funcionan como una linterna mágica, una para los personajes y la otra para los decorados que se superponen en forma de retroproyección. El mismo Reynaud podía acelerar, pararse, volver hacia atrás e ir improvisando a la escucha de las reacciones del público, que asistía a las denominadas pantomimas luminosas ambientadas con música de piano. Sin embargo, los teatros ópticos no perduraron en el tiempo. Una de las razones de su obsolescencia es que no eran lo suficientemente fantasmagóricos, una palabra que Adorno y Benjamin entre otros, utilizaron para describir formas de representación posteriores a 1850. Fantasmagoría había sido el nombre que se dio a un tipo de actuación específica que se hacía con una linterna mágica entre 1790 y 1800; en ella se utilizaba una proyección trasera para que la audiencia no viera las linternas.[22]

A pesar de haber caído en desuso durante un largo periodo, algunos panoramas han llegado hasta nuestros días. El precioso Panorama *Mesdag* en La Haya sigue visitándose, y en Lucerna el Panorama *Bourbaki* continúa mostrando soldados moribundos a la orilla del camino, refugiados civiles con todos sus haberes y un ejército que entrega sus armas en la frontera suiza durante el invierno de 1871. Hoy, como entonces, estar inmerso en la paisaje de la batalla, o en el desastre de la derrota, resulta un punto culminante de

21 CRARY, J. *Suspensions of perception*, attention, spectacle *and modern culture*, MIT, 1999, p. 266.

22 Véase CRARY, J. *Techniques of the Observer*... Op Cit. . p. 32

Panorama *Mesdag*, La Haya

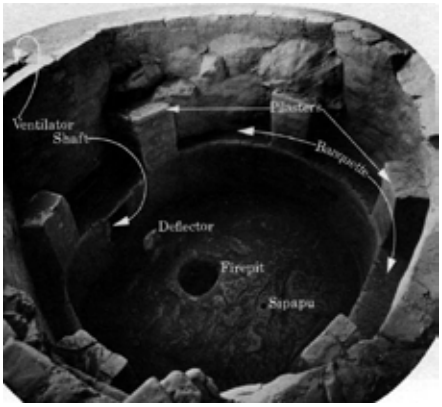
la experiencia del espectáculo colectivo, un momento en el que se funden paisaje, historia y acontecimiento. La batalla, de hecho, muestra un límite de lo salvaje que crece dentro mismo de la civilización.

Pareciera que la fuerza del paisaje se revela en su máxima expresión cuando éste es ocupado por las flechas cruzadas de la batalla como expresión de las fuerzas que en él están contenidas. Situar una cámara oscura en un territorio conduce, de por sí, a una percepción descompuesta. La *habitación oscura* en medio de un lugar afronta el cometido de recabar los fragmentos, ese troceamiento real del mundo. Otro de los recientes proyectos de Donald Lawrence sitúa la cámara oscura transportable en medio de lo que parece ser un desastre. Precisamente que en el proceso de captura de la imagen haya que fragmentar el paisaje, vuelve posible, que dicha fractura constitutiva pueda ser percibida.

La dimensión sagrada del habitar

La noción de cámara —como espacio pequeño y recogido donde algo se preserva y encuentra allí residencia, como en el camarín de un santo, o donde un fenómeno se manifiesta— recorre prácticamente todas las culturas. Su función es volver accesible aquello que queda fuera del alcance del ser humano. A este respecto, cabe recordar que a las figuras religiosas se las denomina "imágenes". Ante la imposibilidad de influir directamente sobre lo externo —ya fuera en las condiciones climáticas o en el tiempo futuro— se recurría a concentrar en una pequeña arquitectura —o a veces un pequeño artefacto canalizador, como puede ser el ónfalo de Delfos— la fuerza que pudiera accionar elementos en la distancia.

Las *kiwas* del pueblo hopi de Nuevo México son un ejemplo de esta operación. Se trata de piezas circulares, distintas al resto de tipos constructivos del poblado, y cuya posición respecto del conjunto de la trama las señala como un lugar particular, no tanto por situarse en un eje central o una plaza, antes bien, por elegir una posición limítrofe. Estas cámaras sagradas son espacios rehundidos y cerrados al exterior, a los que se accede por una apertura en la cubierta, que hace las veces de entrada de luz y de puerta a la estancia. Una



Izda. La *kiwa* de Bandelier. San Ildefonso Pueblo, Nuevo Mexico, 1912. Fot.: Jesse Nusbaum.
Dcha. Interior y organización de una *kiva.*

frágil escalera, con dos guías que despuntan hacia el cielo como si no tuvieran fin, hace de comunicación entre el plano de cubierta —un horizonte—, y el suelo del interior. En estas habitaciones circulares en penumbra, se lleva a cabo, aún hoy día, el llamado *ritual de la serpiente*: un modo de establecer mediaciones entre el *aquí* de la cámara rehundida y el *allí* de la lluvia a través de la danza de este animal.

Este ritual, entre el mundo de la lógica y el mundo de la magia, fue uno de los motivos que llevó a Aby Warburg —aquel historiador fascinado por la descomposición y recomposición de formas y gestualidades a lo largo de la historia— a hacer en 1895 un largo viaje al territorio hopi[23]. La conexión magico-causal[24] que se producía entre la silueta de la serpiente y el relámpago, impactó de modo profundo en Warburg, lo que le llevó a comenzar a buscar los vínculos iconográficos de este ritual con otras culturas occidentales, cuestión que más adelante se volvería la base de su iconología.

Tomar el espacio de una cámara sagrada como un oráculo equivale al rito griego de la consulta de augurios (*augurium capieti)*, en el que se abrían las vísceras de un animal para interpretar en ellas las señales del territorio. Se creaba así una dramaturgia de lejanas relaciones entre lo observado de cerca, lo visceral y lo sideral, tal y como lo describe el historiador —estudioso de Warburg— Didi-Huberman, quien ejemplifica en la consulta del hígado animal la noción de "mesa de montaje"[25]: mesa de ofrenda, de cocina o de disección, mesa tanto el objeto doméstico como la noción de cuadro: mesa como superficie para recoger el haz de multiplicidades figurales que esperan ser vistas.

> Es necesario barajar y repartir las cartas, desmontar y remontar el orden de las imágenes en un mesa para crear configuraciones heuristicas "cuasi adivinas", capaces de entrever el trabajo del tiempo en el mundo visible: esa sería la secuencia operatoria básica para las prácticas que aquí llamamos *atlas*." [26]

La materia es capaz de informar; podemos entenderla como una cartografía de síntomas. Platón, en el Timeo, afirma que el hígado está colocado en el espacio reservado para la parte que desea y en ese sentido, funciona como un *receptáculo de imágenes*.[27] Didi-Huberman señala que el filósofo veía en el

23 El viaje duró varios meses y fue recogido en un texto con el que se despidió ,tanto de internos como del personal médico, del sanatorio de Bellevue, donde había sido internadoa causa de sus crisis nerviosas. WARBURG, A. *El ritual de la serpiente*, (1926), Editorial Sexto Piso, México D.F., 2008

24 Ibíd.

25 DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*,- Catálogo del Mncars, Madrid 2010. p.18., p. 20, y p.46.

Izda. Fotografías tomadas con la *Slow Box*. Dcha. Carromato *Slow Box* en una aldea de la comarca japonesa de Koshirakura , realizada por el arquitecto Shin Egashira junto a un grupo de estudiantes de arquitecturade la AA en el año 2000.

hígado un aparato para predecir, para figurarse los tiempos venideros sobre la base de cierta memoria de los tiempos pretéritos. En este artefacto, Didi-Huberman ve un objeto práctico y a la vez conceptual, un atlas en miniatura, que le permite extraer y amplificar la noción de *atlas*.

Para definir dicha noción, el historiador parte de que la definición de contemplar, cuyo signiicado se refiere a observar una realidad natural delimitándola como *templum*, es decir, "como un campo estrictamente acotado de acción sobrenatural que revela sus signos de predicción,"[28] de modo que mirar el espacio se torna mirar en el tiempo. Observar una región del espacio acotada estrictamente implica hacer la delimitación propia de una arquitectura. El *atlas,* en tanto que receptáculo de imágenes, vuelve la operación de recoger fragmentos y recomponerlos una situación espacial.

La cámara oscura, en tanto que imagen-espacio, tuvo desde sus inicios, la capacidad para establecer mediaciones entre el paisaje y la comunidad que lo habita. Esta idea ha sido llevada al límite en el proyecto *Slow Box,* realizada por el arquitecto Shin Egashira en el año 2000 en la comarca japonesa de Koshirakura[29]. El proyecto consistió en construir un carromato-cámara, tirado por un tractor, que se desplazaba lentamente de una aldea a otra. Al llegar a cada una de ellas, esta caja *lenta* tomaba fotografías, también lentas, de los vecinos en su paisaje. Enfatizaba con ello dos cuestiones clave: que la cámara oscura no es tanto un objeto como una acción, y que la memoria que recoje pertenece al ambito de lo colectivo. En las imágenes que fue sacando se pone de manifiesto, no solo el campo de visión que tenía delante, sino también el espacio que lo recogió lentamente en su interior; el carromato era un receptáculo de imágenes en donde se recomponía la comunidad de habitantes son su entorno, aquelle que de hecho era, de por sí, fragmentario.

La cámara oscura pone de manifiesto lo que en el fondo sucede en toda arquitectura; ya las cuevas paleolíticas eran receptáculos que recogían proyecciones del universo sensible del Cromagnon sobre sus paredes[30] . La arquitectura ha absorbido siempre proyecciones del mundo interpretado por los seres humanos, ya sea a través de frescos y pinturas murales, o a través de la organización misma de la materia y la estructura.

26 Ibíd, p. 46.

27 PLATON citado en DIDI- HUBERMAN, G., *Atlas...* Op. Cit, p.37.

28 Ibíd.

29 EGASHIRA, *S. Before Object, After Image: 1996-2006 Koshirakura Landscape*, A.A. Publications, London, 2006.

30 BERGER, J. *Sobre el dibujo*, (Le Pont d'Arc) Gustavo Gili, Barcelona, 2011, p. 69. En este texto John Berger hace un análisis, a partir de los dibujos descubiertos en la *Grotte Chauvet*, sobre cómo las cuevas eran lugares de mediación entre los humanos y los animales. La cuevas no eran refugios para el cromagnon, sino cuevas del oso cavernario. Los cromagnons entraban en ellas ocasionalmente y realizaban dibujos con unas manos que conocían bien dichas formas porque antes las habian palpado. La roca era una superfície de mediación, sus relieves ofrecían las formas en las que se aparecerían los cuerpos animales.

Conclusión del caso:

La arquitectura como receptora/productora de la imagen del mundo

El pliegue espacial que lleva a cabo el fenómeno de la cámara oscura pone de manifiesto que la arquitectura es parte del entretejido en el que cuerpos, territorios e imágenes nos encontramos asociados. Es precisamente la multiplicidad escalar del fenómeno lo que hace que contenga cualidades tanto de objeto, de cuerpo, como de arquitectura.

Abrir un orificio en una membrana que nos separa del entorno es producir una interpretación del mismo. En el tipo *cámara* se pone de manifiesto que la producción de imágenes ha estado ligada a la componente espacial desde su origen. Nuestra relación con el entorno no es algo que nos venga dado sino que son necesarias acciones para aprehenderlo e interpretarlo. En ese sentido las arquitecturas son siempre observatorios[31], ya que implican siempre modos de mirar, que son también modos de explicar el mundo.

Como todo dispositivo, la cámara oscura participa en la constitución de un tipo de sujeto: el observador, que no es tanto un espectador como alguien que se encuentra inscrito en el proceso mismo, ya que, sumergido en el espacio interior de las imágenes, forma parte consustancial del acontecimiento, y tiene en sus manos la posibilidad de afectarlo.

El fenómeno de la cámara oscura muestra en directo cualidades geométricas que enlazan las formas de todo lo que tiene presencia visible en la atmósfera. Podría entonces colaborar en resignificar tanto nuestra relación con el contexto que nos rodea como nuestra relación con la arquitectura que nos envuelve, en el sentido de ver en ella la capacidad de recepción de la imagen del mundo, y al posibilitar su manipulación, incluso la de producción de lecturas de dicho mundo.

Hemos visto como, a lo largo de la genealogía de la imagen-espacio, la imagen del paisaje concita la formación de una comunidad. En la cámara oscura se hace la experiencia de un "estar juntos", viendo el paisaje *junto* a nosotros, encima de nuestros cuerpos, viendo a su vez dentro a los cuerpos que están fuera. Es ésta una extraña co-presencia, que lejos de borrar nuestros cuerpos, parece desplazarnos a un punto singular, una suerte de centro del mundo: de ombligo por el que todo lo de fuera pasa *adentro*, a un pequeño espacio, en el que todas las imágenes del afuera pueden ser remontadas.

La cámara oscura parece recordarnos que no es tan importante la arquitectura en sí como lo son las cosas mismas, las cualidades de lo que nos rodea; y que quizá la arquitectura será tanto más valiosa cuanto mejor sepa operar y desvelar esas cualidades de nuestro entorno. Es conocida, en este sentido, la descripción de la fiesta de los cerezos en flor que hace Toyo Ito,

31 Cf. ÁBALOS. I. *Atlas pintoresco. Vol. 1 : el observatorio.* G.G., Barcelona, 2005.

32 ITO, T., "Vórtice y corriente. sobre la arquitectura como fenómeno", 1992 publicado originalmente como "Vortex and Current. On Architecture as Fenomenalism". *En AD*. vol. 62, n.º 9-10. 1992

Christopher Scheiner, *Rosa Ursina*, 1626-30. Detalle del dibujo de la portada en que se muestra la observación de manchas solares con cámara oscura.

donde alude precisamente a esta condición de filtro: "La arquitectura se empieza a instalar aquí como un filtro mínimo para propiciar un fenómeno natural"[32]

Con la situación de este tercer caso en la estela de los anteriores, se han tratado de recoger las cuestiones fundamentales que los dos primeros pusieron sobre la mesa, y que, en su desplazamiento a otro tipo de artefacto y de contexto, han podido ser problematizadas; por ejemplo, de qué modo cada arquitectura convoca una comunidad. Otra de las cuestiones es el comportamiento como observatorio de un cuerpo implicado. Con este caso las troneras y mirillas que antes proyectaban el cuerpo hacia el territorio se invierten aquí y vuelven el paisaje sobre el cuerpo. Gran parte de la investigación ha consistido en esto: encontrar espacios sensibles que nos impliquen como cuerpos; encontrar modos de mirar que intensifiquen nuestras relaciones con el medio. Los modos de mirar tanto como la propia compleja acción que supone *mirar*.

> "El campo de la visión siempre me ha parecido comparable al suelo de una excavación arqueológica."[33]

Mirar del modo en que otros han mirado y excavar en la propia acción de mirar, éstas han sido las vías principales de esta investigación. Mirar cómo mira Paul Virilio las figuras abandonadas de los *bunkers* en las playas, cómo miran los arqueólogos la excavación en la que están instalados; y también cómo miran los cazadores de palomas, incorporando en su arquitectura la mirada *abierta* de los animales que cazan; y antes, cómo miró Oteiza el cielo acotado en los agujeros de el playa de Orio; o cómo miró *Themroc* a través del agujero abierto entre la calle y su casa; o mirar a través de los ojos de la coreógrafa Elena Córdoba, desde un cuerpo que es gran colador entre sus adentros y el mundo que le rodea.

Mirar y *dar a ver*, en esto ha consistido la secuencia que hasta aquí se ha recogido.

33 Paul Virilio. *L'horizon négatif*, Galilée, París, 1984. Citado en CRARY, J. *Techniques of the Observer : On vision and modernity in the nineteenth century*, Massachusetts Institute of Technology, 1990, p. 1.

PARTE II

La arquitectura como mediación entre cuerpos y territorios

Introducción

Una arquitectura menor

A nada le cuesta tanto abandonar el lugar
como a lo que permanece cerca del origen

F. Hölderlin, *La errancia* [1]

Del análisis de estas cabañas, trincheras y cámaras se da, a continuación, un paso de lo particular a lo general, que es también un paso de la acción a la reflexión sobre arquitectura y mediación.

Los casos anteriores analizan, por un lado, tres respuestas singulares a la cuestión de la mediación en arquitectura; y por el otro, preparan el terreno para situar la definición de una arquitectura *menor*; menor por la dimensión pequeña de sus espacios, por sus materiales inestables, pero también por estar en los márgenes de la gran arquitectura, incluso, en ocasiones, debajo de ella. Hay en esta otra arquitectura una cualidad infantil; en ella lo propio es agazaparse y esperar; y a veces jugar, incluso a la guerra; *hacerse* con el propio cuerpo una guarida con lo que haya, *haciendo* de eso un mundo. Menor también como un estadío previo a lo adulto; bien podría verse en ella una arquitectura *anterior,* formada antes que la gran arquitectura, o quiza junto con ella, en un tiempo compartido. Esta otra arquitectura habría seguido por otro camino, oculto e inestable, por otros derroteros no siempre seguros, buscando lugares intermedios en donde pasar desapercibida, y desde donde observar el mundo sin dejar de hacer experiencia de él.

Con vistas a recabar indicios y fundamentos de esta *otra* vía, se indaga en ciertos momentos clave de la teoría de arquitectura en su encuentro con las teorías estéticas, sin dejar de atender, a su vez, a las experiencias concretas que otros han hecho de su propio construir.

Esta segunda parte se organiza según un recorrido por las cuatro preguntas clave que cabe hacerse acerca de la mediación: el qué, el cómo, el dónde, y el para qué. Qué modelos o ARQUETIPOS ponen sobre la mesa la mediación, cómo llevarla acabo, o bajo qué MODOS DE HACER, dónde se desarrolla, en que LÍMITES, y para qué mediar; es decir, qué cambia en nuestras formas de vida conjuntas, en nuestras COMUNIDADES.

1 Cita del poema *"Die Wanderung"* de Hölderlin (1807). En el análisis que hace Soledad García Ferrer (1998), se señala que "cerca del origen" se nombra también como "cerca del hogar de las casas, cerca de lo íntimo, de lo interior, aquello a partir de lo cual corre y murmura la fuente.

Sin ser éste un recorrido temporal exacto, sí que hay una progresión desde un punto de origen hasta situar el tema en el momento presente. De este modo, una vez que la tesis ha analizado tres casos de estudio, inicia en esta segunda parte una relectura del hecho arquitectónico bajo el prisma de una arquitectura menor, finalizando con las formas que han servido como detonantes de la tesis.

El capítulo ARQUETIPOS analiza la noción de "cabaña primitiva" —y los diferentes debates a los que a lo largo del tiempo dio lugar— desde la perspectiva de la mediación, en tanto que figura matriz que ha interrogado la forma arquitectónica en su capacidad para poner en relación cuerpos y entornos. Se realiza un recorrido desde los antiguos ritos de paso que tenían como eje el levantamiento de una cabaña simbólica, a la noción de tectónica creada por Karl Bötticher y Gottfried Semper en el s. XIX, retomada en nuestro tiempo por Kenneth Frampton, mostrando cómo la condición mediadora de la arquitectura hunde sus raíces en la tradición y cómo ha sido reinterpretada por ciertos arquitectos.

En el capítulo MODOS DE HACER se confrontan dos posiciones aparentemente opuestas, el hacer *bricoleur* —a aquel hacer que obra sin un plan previo y con medios desviados del uso previsto—, y el hacer ingeniero —aquel hacer que parte de estructuras de planificación. Con la revisión de la noción de "pensamiento salvaje", enunciada por el antropólogo Claude Levi-Strauss, la tesis se interroga sobre la mediación que se inscribe en el gesto técnico y ritual del construir, y analiza ciertas experiencias, algunas realizadas "sin arquitectos", como otras en las que los arquitectos han actuado como mediadores.

En el capítulo LÍMITES se aborda la frontera entre humanidad y animalidad, así como entre civilizados-salvajes, como un espacio de separación pero sobre todo como un límite permeable. Se analizan tres experiencias singulares: la de un jardinero paisajista, una cineasta, y un pedagogo, quienes, en dicho contacto, acaban por amplificar los límites de lo posible dentro sus propias disciplinas.

Con el capítulo COMUNIDADES se cierra la PARTE II de la tesis abordando las condiciones del vivir *juntos* y las estructuras que han soportado la vida

tanto en condiciones de vínculos débiles como también en los dos momentos en que los vínculos se ponen a prueba: la guerra y la fiesta. El recorrido por los cuatro capítulos conduce hasta el momento presente, en el que hemos visto organizarse multitud de grupos comunitarios que hoy reivindican su capacidad de autoconstrucción, tanto en el terreno de los simbólico como en el de lo material. La figura del campamento contemporáneo emerge como una síntesis de tiempos distintos, saberes diversos y una decidida voluntad de reapropiación de mecanismos que las sociedades hemos ido delegando progresivamente.

Por último, las dos partes de la tesis desembarcan en unas reflexiones finales que se inician recogiendo el recorrido trazado por los distintos epígrafes, desde los sujetos y las arquitecturas aportadas por los casos de estudio, y desde las cuatro cuestiones teórico-argumentales, para después sintetizar de qué modo la noción de mediación arquitectónica entre cuerpos y territorios puede afectar al análisis de las arquitecturas que se están hoy haciendo, o a las que podrían llegar a practicarse.

2.1 ARQUETIPOS
La “cabaña primitiva” y el gesto mítico en el origen de la arquitectura

2.1.1 Abrir el futuro agujereando desde el pasado

Se va al origen para buscar algo que no ha resistido a la aceleración contemporánea y que de alguna manera podría alumbrar nuestro presente. Así una llamada atávica es la que a muchos empuja a reencontrarse con formas de la naturaleza. Los arquitectos, como el resto de humanos, nos sentimos en algún momento “fascinados por las formas de vida prehistóricas, la casa del primer hombre o el abrigo de la cueva entendido como el gesto más primario y radical”[1]. Esta vuelta a los signos originarios ha sido una constante en la evolución del pensamiento arquitectónico. Dicha vuelta al origen no nos garantiza llegar fácilmente a suelo seguro ya que en esa búsqueda hay siempre una geografía arcaica de símbolos que hay que descifrar. Aquel que emprenda un viaje hacia un origen irá encontrando rastros y una huella primera que abre el futuro y es ya, en sí, indicio de alguna cosa anterior. “Volver al texto fuente, al origen, no es retornar al hogar seguro, sino salir al destierro.”[2]

Este volver la mirada hacia un supuesto origen es la razón de las diferentes olas de primitivismos que se han dado en la cultura occidental. Bajo el elocuente título *¿Qué es ser contemporáneo?* el filósofo Giorgio Agamben describe las conexiones y agujeros que oculta el tiempo histórico: “La vanguardia, que se perdió en el tiempo, persigue lo primitivo y lo arcaico. (...) Es en este sentido que se puede decir que la vía de entrada al presente tiene necesariamente la forma de una arqueología.” [3] Es, de este modo, en el presente donde, lejos de lo que cabría esperar, se encuentra más intensamente el origen. Origen y contemporaneidad estarían por tanto vinculados secretamente, puesto que como dice Agamben:

> El origen no está situado sólo en un pasado cronológico, él es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de actuar en éste, de la misma manera que el embrión sigue actuando en los tejidos del organismo maduro y el niño en la vida psíquica del adulto. La división y, al mismo tiempo, la cercanía que definen la contemporaneidad tienen su fundamento en esta cercanía con el origen, que en ningún punto late con tanta fuerza como en el presente.[4]

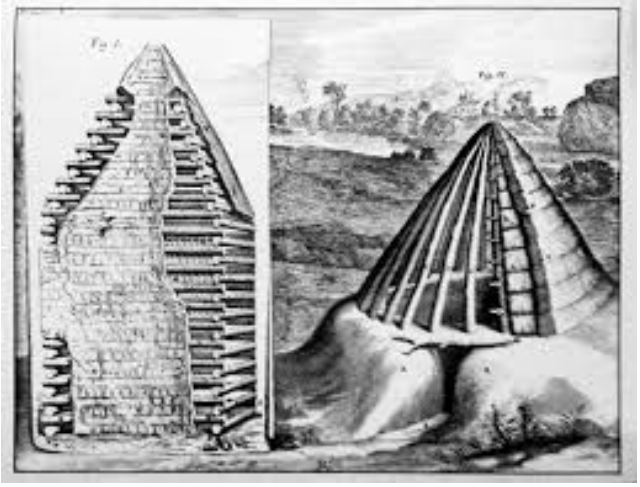
La arquitectura ha buscado sus orígenes en las formas arquetípicas como modelos que no agotan los posibles. El arquetipo originario de la “cabaña primigenia” ha sido para la arquitectura una fuente de sucesivas

1 ABALOS, I. en el texto “Hay un momento” aparecido en el libro *Origen* editado en 2009 a raíz de la exposición de la obra de Bleda y Rosa en el Institut de Cultura de la Ciudat de Olot, editado por Valentín Roma

2 CLARO, A. *La Inquisición y la Cábala*, LOM, Santiago de Chile, 1996, p.585.

3 AGAMBEN, G. “¿Qué es ser contemporáneo?”. Texto leído en el curso de Filosofía Teorética que se llevó a cabo en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007

4 Ibíd. Cómo ya se dijo en el capítulo 1.2, es ésta una idea de Baudelaire, que retoma Walter Benjamin, y parafrasea después Agamben cuando dice que entre las formas arcaicas y el presente hay una cita secreta.



Cabañas colquídeas y frígias reconstruídas por Claude Perrault a partir de la descripción de Vitruvio, 1684

reinvenciones. Cada vez que han surgido nuevas formas arquitectónicas, sus impulsores han rebuscado en ese filón inagotable que es la *primera morada*, para extraer las imágenes que dieran cuenta de una profunda raíz en sus aspiraciones de futuro.

El debate en torno a la cabaña originaria ha acompañado a la historia de la arquitectura; en torno a él se han producido las imágenes ensoñadas —dibujadas o no— de una larguísima cadena que arranca con Vitrubio, pasa por Laugier y Viollet-le-Duc, hasta llegar a un punto casi final en Gottfried Semper. Esta larga cadena de conversaciones extendidas en el tiempo ha ido produciendo sucesivamente las imágenes que van iluminando la arquitectura del periodo siguiente, mostrando visiones oníricas de un origen remoto. La "cabaña primitiva" no es tanto un modelo procedente de una época anterior, como un enunciado susceptible de ser reinterpretado indefinidamente. Puede entenderse como un modelo arquetípico que se renueva cíclicamente, situado en esa ambigüedad entre querer ser un rescate del pasado o una proyección hacia el futuro que acaba fundiendo y poniendo en contacto en una imagen estos dos tiempos. Puede decirse que sus artífices buscaron la forma de vislumbrar el futuro viajando con una máquina del tiempo, redibujando el pasado.

Lo cierto es que la literatura de los viajes en el tiempo, no aparece hasta finales del s. XVIII. Se considera una primera obra *Año 7603*, del dramaturgo noruego Johan Herman Wessel, publicada en el año 1781, justo después del fallecimiento de Gottfried Semper. Si bien *La máquina del tiempo* de H. G. Wells es la primera obra de referencia en este tipo de literatura, pero no fue publicada hasta 1895. Unos años antes, en 1865, Lewis Carrol había publicado *Alicia en el País de las Maravillas*, abriendo la posibilidad de acceder a diferentes mundos mediante compuertas. Podemos deducir que antes que la literatura, la arquitectura —y su necesidad de buscar arraigo en un origen remoto— habría comenzado a trabajar en el campo de la ciencia ficción. No fue la arqueología, en su sentido estricto, la ciencia que más ayudó a encontrar los orígenes que le hacían falta a la arquitectura, aunque es cierto que podemos encontrar en la arqueología un claro sentido proyectivo que recompone un mundo a partir de un fragmento, imaginándolo y proyectándolo.

Tratar de acceder a lo contemporáneo, a la vanguardia, para Agamben, es abrir esa compuerta que vincula secretamente el futuro con el pasado; y en la vanguardia, el presente es algo que no tiene consistencia, algo que se va desmoronando.

2.1.2. La mítica morada como imagen de la organización del mundo

La "cabaña primitiva" invoca el mito del *primer* edificio, y esa búsqueda del origen ha constituido un marco de pensamiento para la teoría de la arquitectura desde sus comienzos, momento que podemos fijar en los documentos que recogen los textos de Vitruvio. En el libro II se describe este nacimiento:

> Al principio plantaron horcones, y entrelazándolos con ramas levantaron paredes que cubrieron con barro; otros edificaron, con terrones y céspedes secos, sobre los que colocaron maderos cruzados, cubriendo todo ello con cañas y ramas secas para resguardarse de las lluvias y del calor; pero para que semejantes techumbres pudieran resistir las lluvias invernales, las remataban en punta y las cubrían con barro para que, merced a los techos inclinados, resbalase el agua.[5]

Bajo las distintas ideas surgidas en torno a la cabaña primigenia se puede hacer un recorrido apasionante de las intenciones que han movido a los arquitectos a dejar girar su fantasía en torno a la estructura de ese primer trazado perdido. No es este un proyecto arqueológico, ya que las trazas no han quedado en el territorio sino en el papel de tratados y manifiestos. En el estudio más comprometido de los que han recogido hasta ahora las implicaciones en torno a este tema —*La casa de Adán en el Paraíso*—, el teórico de la arquitectura Joseph Rykwert ya advierte que su propósito es rastrear una noción mediante los argumentos de ciertos arquitectos, a fin de mostrar cómo la idea de la casa ancestral fue utilizada como justificación de reformas radicales, pero, sobre todo, dicho estudio trata de mostrar cómo el mito es bien anterior y está arraigado en todas las culturas ancestrales. Dos tesis fundamentales situan el tema en la contemporaneidad: la primera de ellas es que la cabaña primitiva "es un estado", "una acción" y no tanto un objeto. Y la

5 VITRUVIO, *Los diez libros de Arquitectura*, trad. de A. Blánquez, Barcelona, Iberia, 1970, p. 36.

Dos dibujos a tinta.
Tratatto d 'Architettura,
Filarete, 1465.
Biblioteca Nazionale de Florencia

segunda tesis es que el lugar propio donde reside este estado, esta acción, es en el seno de lo colectivo. En palabras de Rykwert:

> El recuerdo no es el de un objeto, sino el de un estado, el recuerdo de algo que fue, que se hizo: de una acción. Es un recuerdo colectivo que se mantiene vivo en el seno de las colectividades gracias a las leyendas y los ritos.[6]

Si nos remontamos a los orígenes de la acción de construir, encontramos ya en el texto de Vitruvio el germen de los puntos fundamentales que guiarán las posteriores controversias[7], comenzando con la idea de que el origen de la arquitectura procede de la habilidad humana para resolver una necesidad física y que fue pasando de modo progresivo —o por el contrario de modo abrupto— a ser un arte. En el texto aparece también la coincidencia del nacimiento de la arquitectura con el nacimiento de la sociedad —que el pensamiento de las Luces señala como la salida del ser humano del estado de la Naturaleza—, y por último la idea de que es la Naturaleza quien dicta a la Arquitectura unas normas y que todo el camino posterior puede explicarse en función del acercamiento o alejamiento con respecto a estas enseñanzas.

Otro de los temas que ya figuraba en el texto de Vitruvio, y que podemos reconocer como persistente hoy día, es la idea de la arquitectura como arte de imitación, que se interrumpió durante el antropocentrismo renacentista cuando se enuncia que el modelo a imitar no es la cabaña primitiva sino las formas y la organización básica del cuerpo humano; recordemos, por ejemplo, las descripciones d *Estudio de las proporciones ideales del cuerpo humano* (1490) de Leonardo Da Vinci o las de Filarete en el *Trattato d'Architettura* (1465)

No obstante, y a pesar de la firme intención de los tratadistas por legitimar este origen antropométrico, dos dibujos a tinta de las hojas del tratado de Filarete son una muestra de que no hay duda de que se admitía que los primeros edificios habían sido cabañas. En la secuencia de dos dibujos a tinta se nos muestran unos cuerpos que no aparecen tanto como cuerpos ideales fijos, sino como ideadores y constructores; sus gestos constructivos son toda una novedad en las ilustraciones de los tratadistas. Mediante la secuencia en dos partes se muestra, por un lado, la acción de dibujar/planificar la arquitectura; y por el otro, la acción de replantear sobre el terreno una

6 RYKWERT, Joseph, *La casa de Adán en el paraíso* (1974) , Gustavo Gili, Barcelona 1999. p.14.

7 La bibliografía acerca de este tema es amplísima y excede los límites de esta tesis, un buen análisis puede encontrarse en el artículo en el que esta tesis se apoya: CALATRAVA, J. "Arquitectura y Naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración". *Gazeta de Antropología* n. 8, Art. 9, 1991.

estructura y comenzar a levantarla. No hay una cabaña ideal, sino hasta tres modelos de construcción que muestran las variaciones del tipo. En una de las escenaa hay una sorprendente alusión a los roles de género, ya que encontramos a Eva, y no a Adán, guiando el instrumento con el que dibuja en la arena. Eva estaría por tanto proyectando, y Adán, con clara actitud activa, se acerca con decisión y dobla una rama para quizá comenzar a levantar la estructura que Eva aboceta sobre la tierra. En dicha imagen, el arquitecto Richard Wesley ha visto que "porta el ADN mitocondrial de la arquitectura no euclidiana de la reciente década de los 80 y 90"[8]

Hay variados ejemplos sobre cómo el arte renacentista, a pesar del giro antropocéntrico, recogió el tema de la construcción de la cabaña primigenia; vemos, por ejemplo, en una serie de pinturas de Piero di Cosimo[9] cómo se muestra la vida humana y animal en el momento en que Vulcano y Actus enseñan las artes a los primitivos humanos, mientras en el fondo de la escena se le dedica un lugar prominente a la construcción de una cabaña, la cabaña primitiva.

Fue, sin embargo, el contacto con los indios americanos el hito que marcó un cambio de rumbo en la construcción de teorías, ya que a partir de dicho encuentro se pasa de legitimar desde la mitología a hacerlo desde de la observación directa de aquellos pueblos que traen al tiempo presente lo primitivo que se consideraba perdido. Aquellos modelos de cabañas pasaron a partir de dicho momento a ilustrar tratados posteriores como el importante *Tratado de Architectura civil recta y oblicua* (1678) de Juan Caramuel. El impacto de aquel mundo que se había desarrollado de modo paralelo, tuvo repercusiones definitivas en el modo de entender la noción de progreso; así, por ejemplo, para el investigador Juan Calatrava, fue el choque cultural que supuso el encuentro con el nuevo continente lo que más contribuyó[10] a abrir un verdadero horizonte de primitivismo que llega hasta más allá de las vanguardias del s. XX.

Aunque el mito de la primera morada se había venido utilizando a lo largo de toda la historia, es durante la Ilustración cuando llega a cobrar mayor importancia. En 1750 se publica la famosa *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, de Diderot y D'Alembert, donde

8 Análisis realizado por Richard Wesley durante el congreso *Joseph Rykwert Symposium: Critical Juncture* en colaboración con el Comité International des Critiques d'Architecture y la Architectural Association que tuvo lugar en el Victoria & Albert Museum en Febrero 2014. https://originsofarchitecture.wordpress.com/2014/03/07/critical-juncture-part-iii-what-next/

9 PANOFSKY, E. "The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero Di Cosimo" *Journal of the Warburg Institute* 1, no. 1 (1937) p. 12–30.

10 Tal y cómo sugiere CALATRAVA, J. en "Arquitectura y Naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración". *Gazeta de Antropología* n. 8, Art. 9, 1991

Vulcano y Actus enseñando las artes a la humanidad, Piero di Cosimo, 1490

se sintetiza los datos adquiridos sobre esta búsqueda de los orígenes de la arquitectura. Dicho compendio trata, sobre todo, la cuestión recurrente de si la arquitectura es o no un arte de imitación de la naturaleza.

> La imitación de la bella naturaleza es aquí menos notoria y más limitada que en las otras dos artes de las que acabamos de hablar; éstas expresan indiferentemente y sin restricción todas las partes de la bella naturaleza y la representan tal y como es, uniforme o variada; la arquitectura, por el contrario, se limita a imitar, por la ensambladura y la unión de los diferentes cuerpos que emplea, la disposición simétrica que la naturaleza observa más o menos sensiblemente en cada individuo y que tan bien contrasta con la hermosa variedad de todo el conjunto.[11]

En el s. XVIII, el pensamiento de la razón, que trata de diferenciar en la sociedad lo que hay de natural y de artificial desembocó en dos obras capitales que fueron publicadas simultáneamente desde la arquitectura y la filosofía. 1753 fue el año en el que el abate Laugier publicó la influyente obra *Essai sur l'architecture*; dos años más tarde, en 1755, verá la luz el *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes,* de Jean-Jacques Rousseau, quien ya se refería a esta idea de la necesidad de analizar el pasado para poder comprender el tiempo presente.

> Pues no es empresa liviana el deslindar lo que hay de originario y de artificial en la naturaleza actual del hombre, y conocer bien un estado que ya no existe, que tal vez nunca ha existido, que probablemente no existirá jamás, y del que no obstante es necesario tener nociones precisas para juzgar bien sobre nuestro estado presente. [12]

Por su parte, es Laugier quien eleva la cabaña primitiva desde la categoría de recuerdo de un pasado remoto e irrecuperable a la de principio operativo, a partir del cual es posible deducir una reforma práctica de la arquitectura. Como afirma Rykwert: "Los teóricos anteriores de la arquitectura se habían referido (...) de una manera bastante superficial a la conexión existente entre los orígenes de la arquitectura y sus principios. Pero para Laugier los orígenes tenían una autoridad exclusiva." [13]

> El hombre quiere hacerse un alojamiento que le cubra sin sepultarlo. Algunas ramas caídas en el bosque son los materiales propios para su

11 Citado en CALATRAVA, J. Op. Cit.

12 ROUSSEAU, J.J, *Discursos. El contrato social,* Ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 1995. Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres, p. 95.

13 RYKWERT, J. *La casa.de Adán...* Op. Cit. p.53.

Cabañas de La Española en el T*ratado de Architectura civil recta y oblicua,* Volumen III, parte II, láminas X y XI, Caramuel de Lobkowitz,1678

> propósito. Escoge cuatro de las más fuertes y las alza perpendicularmente disponiéndolas en un cuadrado. Encima coloca otras cuatro de través, y sobre éstas coloca otras inclinadas que se unan en punta por dos lados. Esta especie de tejado está cubierto de hojas los bastante apretadas entre sí como para que ni el sol ni la lluvia puedan penetrar a través de él; y he ahí al hombre ya alojado. Es cierto que el frío y el calor le harán sentir su incomodidad en esta casa abierta por todas partes, pero entonces llenará los espacios comprendidos entre los pilares y se encontrará guarnecido. (...) La pequeña cabaña rústica que acabo de describir es el modelo sobre el cual se han imaginado todas las magnificencias de la Arquitectura. Es acercándose, en la ejecución, a la simplicidad de este primer modelo como se evitan los defectos esenciales y se consiguen las perfecciones verdaderas.[14]

La hipótesis de Rousseau, sin embargo, es que el ser humano en el *estado de naturaleza* no es aún un constructor. Es un ser humano que aún no *posee* nada y al que la naturaleza provee discrecionalmente todas sus necesidades. Del mismo modo que no hay tampoco una arquitectura primigenia identificable con un momento de comunión del ser humano con la naturaleza, así el origen de la arquitectura formaría parte de la visión negativa que tiene sobre el progreso y el abandono del estado de naturaleza. Veamos cómo se refería a ello en 1750, en el *Discurso sobre las Ciencias y las Artes* con el que obtuvo el premio de la Academia de Dijon:

> Pronto, dejando de dormirse bajo el primer árbol que encontraba o de retirarse en las cavernas, encontró una especie de hachas de piedra duras y cortantes, que le sirvieron para cortar la madera, cavar la tierra y hacerse chozas con ramas que a continuación recubrió con arcilla y barro. Fue la época de la primera revolución, que dio origen al establecimiento y distinción de las familias y que introdujo una especie de propiedad de donde nacieron ya muchas discusiones y luchas.[15]

Coinciden Laugier y Rousseau en hacer una llamada a recuperar "el libro abierto que es la naturaleza ante nuestros ojos". Rousseau se referirá años más tarde, en los diálogos del *Emilio, o De la educación* (1762), a una preciosa idea que nos ofrece un pliegue, la de la necesidad de contar con lienzos que alberguen la naturaleza y la de la naturaleza en tanto lienzo que puede ser leído[16]. Encontramos resonancias de esta misma idea en el texto de Laugier y en la famosa ilustración del frontispicio del *Essai sur l'architecture* donde,

14 LAUGIER, M.A. *Ensayo sobre la Arquitectura*, Madrid, Akal 1999, p.44.

15 ROUSSEAU citado en CALATRAVA, J. "Arquitectura y naturaleza..." Op. Cit.

16 ROUSSEAU, J.J. *Emilio o De la Educación*. En el grabado realizado en 1778 para ilustrar el libro se puede leer *"La nature étaloit à nos yeux tout ça magnificence"* (La naturaleza despliega ante nuestros ojos toda su magnificencia)

La personificación de la arquitectura y la cabaña primitiva: frontispicio de *Essai sur l'Architecture*, de Laugier 1755 realizado por Charles-Dominique-Joseph Eisen según Laugier, 1753.

apoyada en los fragmentos despedazados de los órdenes del clasicismo, una mujer señala hacia una dirección en el que parece ser el camino a seguir a través de una estructura formada —a diferencia de ejemplos anteriores— por árboles vivos. La figura femenina muestra un vientre abultado, señal de capacidad procreadora y proyectiva, y porta en su mano un compás y una escuadra, instrumentos con los que tomar medidas de aquel artefacto natural. La imagen con la que Laugier sintetiza su teoría es una imagen que dice que hay un proyecto nuevo, en camino, para la Arquitectura. Podría interpretarse a su vez la lámina de los *Essai* como una suerte de respuesta al pensamiento rousseauniano, —que no veía en la naturaleza el origen de la arquitectura— al devolverle una arquitectura funcionando como aquel lienzo que pudiera albergar las enseñanzas de la naturaleza.

No se puede afirmar, sin embargo, que haya una oposición entre ambos, ya que cada uno está trabajando en un campo diferente. Sin embargo, nuestra mirada en la distancia es capaz de incluirlos a los dos en una misma escena, Rykwert se encarga de producir este encuentro cuando poéticamente dice que "la pequeña cabaña de Laugier había sido construida sobre la ribera del río de Rousseau."[17] Lo cierto es que el filósofo no pareció mostrar interés ni en el constructor ni en la arquitectura, y cuando la nombró fue más bien con un sentido moral para ejemplificar un discurso no arquitectónico. La convocatoria que hacen ambos a recuperar las enseñanzas de la naturaleza no coincide por tanto en cuanto al papel que se le asigna a la arquitectura. Y es esta disyuntiva la que señala el lugar dudoso en el que ésta se sitúa aún hoy día: o bien del lado de lo natural o bien del lado del mundo ya adulterado.

Puede encontrarse aquí uno de los puntos de arranque de la presente tesis: si en la búsqueda de la emancipación de los humanos hay una arquitectura que pueda sostenerlos o si por el contrario son los mecanismos que movilizan a la arquitectura una imposibilidad para este fin. En otras palabras, si la arquitectura es hoy un instrumento capaz de emancipar o si por el contrario sirve mejor como herramienta de sometimiento.

17 RYKWERT, J. *La casa de Adán...* Op. Cit. p.59.

La nature étaloit à nos yeux toute fa magnificence (La naturaleza despliega ante nuestros ojos toda su magnificencia). Ilustración del *Émile* de Rousseau realizada por el grabador Jean-Baptiste Simonnet a partir de Jean-Michel Moreau el joven, 1778.

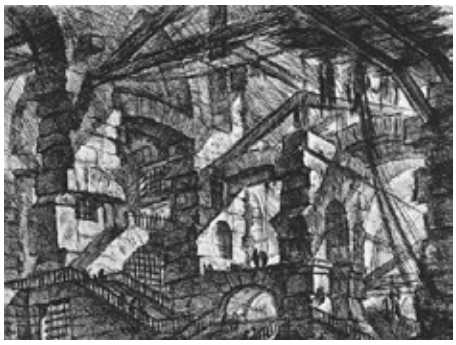
En este sentido, el pensamiento de Rousseau resulta un buen ejemplo del diálogo entre pasado y presente; al tiempo que va construyendo el mito se refiere a la arquitectura para reflexionar sobre el origen y los progresos de la sociedad en el *Discurso sobre las Ciencias y las Artes*:

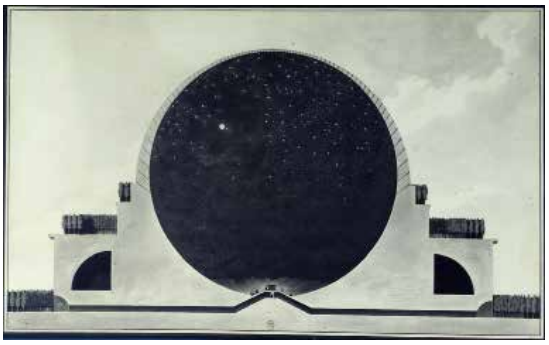
> No es posible reflexionar acerca de las costumbres sin complacerse en recordar la sencillez de los tiempos primitivos [...]. Cuando los hombres inocentes y virtuosos querían tener a los dioses por testigos de sus actos, habitaban juntos en las mismas cabañas; pero, convertidos en malos, se cansaron de tan incómodos espectadores y los relegaron a magníficos templos. Finalmente, los expulsaron de éstos para instalarse allí ellos mismos o, cuando menos, los templos de los dioses no se distinguieron de las moradas de los ciudadanos. Aquello fue el colmo de la depravación; y nunca se incrementaron los vicios en mayor medida que cuando se los vio, por así decirlo, sostenidos a la entrada de los palacios de los grandes sobre columnas de mármol y grabados en capiteles corintios.[18]

Los seres humanos habrían pasado de una feliz cohabitación junto con los dioses en cabañas, a expulsarlos a magnificos templos, de donde les desocuparían para transformarlos en moradas ciudadanas. El filósofo parece referirse a la segregación de clases y a un proceso de ocupación de los espacios de los poderosos, no sin antes advertir —en la reflexión final— que habitar aquellos palacios lleva a los ciudadanos hacia el ocaso. Rousseau parece concluir que no es en palacios donde el ser humano encontrará la felicidad, situando, de paso, el proceso de expropiación y el de ocupación ya en un origen mítico.

La rústica cabaña continuará sirviendo de blanco de disputas cuando, poco después, Piranesi publique en 1764 sus *Parere sull'Architettura,* reivindicando, contra los rigoristas, la idea de la arquitectura como arte de la invención y del "adorno", superior al puro principio constructivo. Daba así un nuevo giro a la cuestión de la cabaña al reconocer en ella un símbolo del atraso frente a la invención artística, que es lo que para él hace verdaderamente de la arquitectura un arte y un asunto de expertos.

18 ROUSSEAU citado en CALATRAVA, J. "Arquitectura y naturaleza..." Op. Cit.





Izda. *Carceri,* lámina XIV, Piranesi, 1750
Dcha. *Cenotafio de Newton*. E. L. Boullée, 1785

En el paso al s. XIX Francesco Milizia argumenta —desmarcándose de la polémica entre rigoristas y partidarios del ornamento— que "la simplicidad no es pobreza, ni se opone a la riqueza"[19] y señala que la arquitectura no puede ser arte de imitación rigurosa de un modelo, sino de los principios universales de la naturaleza. También contra la imitación meramente mecánica, el importante teórico Quatremère de Quincy propone en 1832 una imitación positiva del concepto, de clara reminiscencia platónica:

> Así este arte, en apariencia más tributario de la materia que las otras, ha podido convertirse, bajo este último aspecto, en más ideal que aquellas, lo que equivale a decir más propia para ejercitar la parte inteligente de nuestra alma. En efecto, la naturaleza no le permite reproducir, bajo la envoltura de su materia, más que analogías y relaciones intelectuales. Este arte imita menos el modelo en lo que tiene de material que en lo que tiene de abstracto. No va detrás de él sino que camina a su lado; no hace lo que ve, sino lo que ve hacer; no se preocupa de los efectos, sino de las causas que los producen.[20]

La evolución de la teoría de la imitación arquitectónica va descartando tanto la teoría de la cabaña primitiva de Laugier como la que se refiere a la directa imitación del cuerpo humano, para acabar definitivamente con Durand en la negación de que la arquitectura sea siquiera un arte de imitación. Antes ya E.-L. Boullé, tanto en sus propuestas arquitectónicas como en la publicación de *L'Architecture. Essai sur l'Art* (1793), propone que no hay arquetipo original sino un estudio consciente de la esencia de los cuerpos y las formas geométricas básicas.

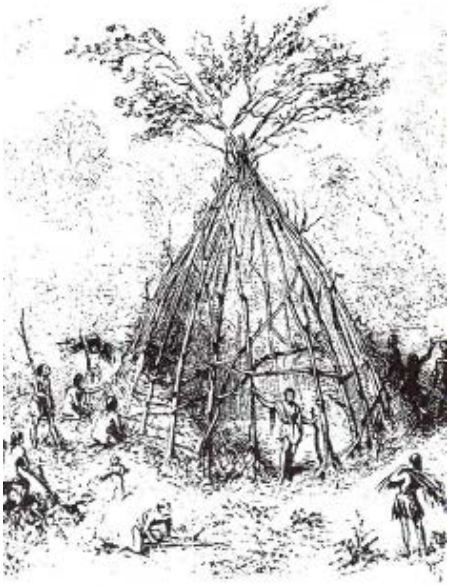
Con el tiempo, las controversias en torno a la mítica cabaña fueron perdiendo fuerza; a pesar de ello la reflexión sobre ese primer gesto mítico continúa sirviendo al objetivo de tratar de arraigar a la arquitectura en la naturaleza, y se va haciendo incluso más necesario cuanto mayor abstracción va alcanzando la arquitectura. De este modo Viollet-le-Duc recurre también a tratar de imaginar cómo fueron aquellos primeros gestos cargados de potencia con el fin de fundamentar el pensamiento constructivo del gótico. Al inicio de *Historia de la habitación humana* (1875) nos traslada a una escena mítica :

> Epergos elige dos árboles jóvenes separados por unos pasos. Subiéndose sobre uno de ellos hace que se curve con el peso de su cuerpo, atrapa la punta del otro con ayuda de una madera torcida, y juntando las ramas de los dos árboles los anuda.[21]

19 FRANCESCO MILIZIA citado en CALATRAVA, J. "Arquitectura y naturaleza..." Op. Cit.

20 QUATREMÈRE DE QUINCY Citado en CALATRAVA, J. "Arquitectura y naturaleza..." Op. Cit.

21 VIOLLET-LE-DUC, E. *Histoire de l'habitation humaine*, (1875), Berger-Levrault, Paris 1978, p.6.

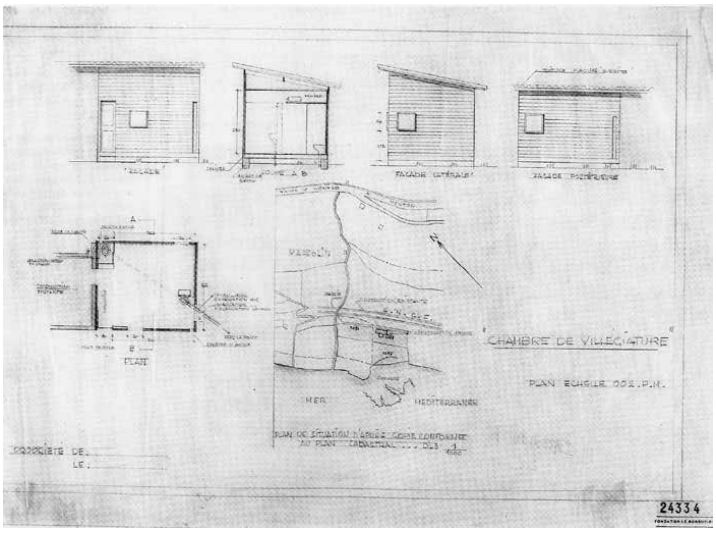


"El primer edificio", Viollet-le-Duc, 1860. En *Histoire de l'habitation humaine* (1875)

El relato no se ocupa de recrear una situación de precariedad en la que el humano tiene que guarecerse; esta vez no se trata siquiera de un constructor sino una figura mediúmnica que es capaz de entrever las líneas de fuerzas ocultas en las formas naturales y pasar a operar con ellas. En el dibujo con el que Viollet-le-Duc ilustra dicha descripción, puede observarse que la forma de la cabaña se va haciendo a partir de dicho gesto matriz de curvar y entrelazar, y que aún presentando una imagen fija contiene la pulsión de una sucesión, casi de una coreografía, puesto que dichas formas construidas vienen de la mano de fuerzas y movimientos corporales; así, la cabaña no se lee como una forma rígida, sino como una trama de geometrías activas que van cosiendo los gestos arquitectónicos con el medio.

Frente a la vía del cuerpo humano como medida geométrica de la arquitectura, en esta otra vía, la labor del constructor es entrever las líneas de fuerza del entorno para componerlas con el propio hacer del cuerpo. Y es mediante el gesto constructivo realizado por el cuerpo, y no en una silueta fija, donde tiene lugar la interpretación. Es, por tanto, desde esta mecánica mediadora desde donde toma forma la arquitectura.

A partir de este momento, el arquetipo de la cabaña primitiva va perdiendo poco a poco interés. No obstante el recorrido por las controversias que propició a lo largo de tres siglos nos ha dejado el rastro de la evolución del pensamiento arquitectónico hacia posiciones más complejas y abstractas, que, aún sin estar diseñadas como respuestas al arquetipo primigenio, siguen portando esa misma intención de fundar una cosmogonía. De la cadena de enunciados y polémicas que a lo largo de los siglos se ha ido construyendo en torno al origen de la arquitectura es posible inferir que no hay intervención aislada o banal, sino que toda arquitectura contiene un posicionamiento sobre el mundo. Con el estudio de la noción de cabaña primitiva se está tratando mostrar una idea que será fundamental para entender la potencia que contienen los casos de la cabaña *palombière,* las trincheras del frente habitado en la guerra de España, y el fenómeno de la camera obscura: que toda arquitectura lleva consigo la propuesta de una cabaña matriz.



Cabanon Cap Martin, Le Corbusier, 1949

2.1.3. La 'cabaña primitiva' en los maestros modernos

Una secuencia de acciones y de alineaciones guía también —ya en el s. XX— al constructor primigenio de Le Corbusier, quien pasa a dinamitar la idea que vincula lo primitivo con lo evolucionado. En efecto, para Le Corbusier lo único primitivo son los medios, ya que la idea poderosa de la geometría es de todo modo intemporal. En la elaboración que realiza del mito, va preparando el camino de los *tracés régulateurs* para alcanzar a demostrar que la geometría es el lenguaje de la mente.

> El hombre primitivo —dice Le Corbusier al presentarnos su salvaje ideal— ha detenido su carro: ha decidido que aquél es un buen lugar para su casa. Elije un claro del bosque y corta árboles que apila en él, allana el terreno, abre un sendero hasta el arroyo o hasta el asentamiento de sus compañeros de la tribu que acaba de dejar... Este sendero es tan recto como sus herramientas, sus manos y su tiempo lo permiten. Las estaquillas de su tienda describen un cuadrado, un hexágono, un octógono; la empalizada (del asentamiento) forma un rectángulo cuyos cuatro ángulos son iguales... La puerta de la cabaña se abre sobre el eje del recinto, y la puerta del recinto, y la puerta del recinto está alineada con la entrada de la cabaña. (...) ahí tienen el plano de una casa, el plano de un templo.(...) No existe eso que llamamos hombre primitivo, hay únicamente medios primitivos. La idea es constante y poderosa desde el principio mismo[22]

Esta preocupación surgida en Le Corbusier al principio de su carrera persistió hasta los años en los que decide levantar ese híbrido que es el *cabanon* de Cap-Martin, a caballo entre ser un poliedro abstracto del *Modulor* y una nueva versión de la rústica cabaña. Podemos ver en el *cabanon* una célula experimental perfectamente prefabricada, que había sido ensamblada por un carpintero amigo de Le Corbusier, y a la que se decidió a última hora cubrir con los paneles de troncos desvastados que son los que le confieren ese aspecto rústico desprovisto de toda pretenciosidad.[23]

Siguiendo las vetas de primitivismo de los maestros modernos, encontramos una obra poco difundida: la casa Sommerfeld, realizada por Walter Gropius en 1921, pertenece a esa Bauhaus inicial fascinada por la artesanía y el trabajo manual. La vivienda supuso la construcción de un manifiesto para la escuela, ya que en ella colaboraron Josef Albers en los

22 LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, (1926) Poseidón, Buenos Aires, 1964, p.55.

23 Un interesante estudio en torno al pequeño Cabanon se encuentra en la tesis doctoral: LOZAR, M. *"La cabaña moderna, microrelatos de arquitectura en busca de sentido"*, Dep. de Proyectos Arquitectónicos, Etsam UPM, 2014.

vidrios de colores, Joost Schmidt en la talla de maseras, Hans Jucher en los relieves metálicos y hasta Marcel Breuer, todavía un estudiante, realizando un pesado mobiliario de madera, pero que ya anunciaba su posterior evolución. La casa apenas ha trascendido, incluso el propio Gropius procuró distanciarse de esta mancha de primitivismo y reiteró a sus colegas que el objetivo esencial de la Bauhaus era el contacto con la industria, criticando al tiempo a quienes "cultivan un malentendido retorno rousseauniano a la naturaleza"[24]. Vemos así, tanto en algunas obras como en sus escritos, cómo los maestros modernos se dejaron tocar por el influjo de la arquitectura del *pioneer* americano, cuestión que Rykwert analiza con ingenio cuando lo vincula con una nota al pie de página del Libro de Semper que dice así: "Incluso hoy, los supercivilizados hijos de Europa se construyen cabañas de troncos cuando ponen el pie en los bosques vírgenes de América"[25].

La *log cabine* es, en Estados Unidos, una referencia cultural que representa el emblema de la movilidad física, la sencillez y la alegría que proporciona esta nueva vida, cuya cultura nos ha llegado recogida en las melodías folk del país americano. La característica cabaña es la imagen del espíritu aventurero de los pioneros que fueron asentándose en las tierras inmensas de América en busca de un nuevo comienzo. La construcción que la define, a base de troncos ensamblados, fue traída por los colonos del norte de Europa y se convierte en símbolo de Estados Unidos a partir de la segunda mitad del s XIX, momento en el que el filosofo naturalista H.D. Thoreau —agrimensor, y fabricante de tapices, además de uno de los padres de la literatura que nace en Estados Unidos— recoge su experiencia de vida en una cabaña, construida por él mismo, en el libro *Walden o la vida en el bosque,* publicado en 1852.

En esa misma época había también recorrido Nueva Inglaterra en un periodo de auge de la industria maderera, y al borde de un lago escribe: "los chicos de costa aprenden a caminar sobre los troncos flotantes como los de la de ciudad a andar por la acera."[26] La figura del campamento hecho de troncos en bruto es para aquella tierra, la imagen que mejor presenta la fundación de su cultura. Thoreau no se olvida de relatar también la humedad y otras calamidades que este entorno conllevaba, pero sobresale en su relato la idea de que aquella arquitectura de troncos, por más brutal que sea con el entorno, define aquel paisaje y se combina al mismo nivel con la materia viva que

24 GROPIUS, W. citado en RYKWERT, J. *La casa de Adán...* Op. Cit. p.26.

25 SEMPER, G. citado en RYKWERT, J. *La casa de Adán*...Op. Cit. p.24.

26 THOREAU. H.D. *Los bosques de Maine*, Ed. Baile del Sol, Tegueste, 2007, p.51.

Blockhaus *Sommerfeld*, Berlìn, 1921. Walter Gropius con vidrieras de Joseph Albers.

rezuma del medio: "El asentamiento de los madereros forma tan parte del paisaje como los hongos al pie de un pino en un terreno húmedo. (...) hechos con troncos verdes, con colgajos de musgo y de liquen, y los bucles y orlas de la corteza del abedul amarillo, goteando la resina fresca y húmeda, con la fragancia de la tierra mojada." [27]

Ninguno de los maestros modernos pareció escapar, en algún momento de sus carreras, a ese influjo de primitivismo. Así, por ejemplo, Mies van der Rohe llamó a recuperar los primigenios gestos constructivos como modo de aprendizaje en una tardía declaración durante su etapa americana: "Guiemos a los estudiantes por el camino de la disciplina de los materiales, a través de la función, hasta el mundo de la creación. Llevémosle al saludable mundo de los métodos primitivos de construcción, donde había un significado en todo golpe de hacha, una expresión en todo mordisco del cincel..."[28].

Por su parte, otro padre de la modernidad, Adolf Loos, había mostrado hacia 1909, en un artículo titulado "Arquitectura", su aprecio por la reducción a lo elemental y la armonía que conseguían con ello animales, campesinos e ingenieros. Las declaraciones de los eminentes maestros, y ciertas de sus obras, no serían excepciones extrañas o extravagancias sino que revelan —según Rykwert—, la "sabiduría oculta, secular y telúrica que se esconde de los "civilizados", los "privilegiados", y es accesible solamente a los "primitivos". Estaríamos ante tentativas por acceder a un estado "preconsciente" de la edificación. A este estado se refiere Rykwert como a la fuente de "ideas primarias de las que surge una comprensión de las formas arquitectónicas" y que podrían llegar a recogerse, cómo ya hicieron los maestros, en "formas elementales que los arquitectos deben manejar como fichas de un juego, a fin de crear tanto las formulaciones más simples como las más elaboradas."[29]

2.1.4. Rito y arquitectura

Así con todo, lo que va buscando Rykwert, en el fondo, no es justificar a los maestros, sino mostrar cómo la cabaña no es una formulación teórica sino que está inmersa en estructuras rituales desde el origen. Esta propuesta le lleva a preguntarse en qué medida estos primeros gestos constructivos no estarían

27 Ibíd. p. 32.

28 VAN DER ROHE, M. Citado en RYKWERT, J. *La casa de Adán*... Op. Cit. p.18.

29 RYKWERT, J. *La casa de Adán*.... Op. Cit. p.187.

Huppah en la ceremonia del matrimonio en Cracovia.

más bien vinculados con un tipo de habilidad humana relacionada con el ritmo. Para fundamentar esta tesis, le sigue la pista al eminente prehistoriador francés André Leroi-Gourhan, defensor de dos interesantes ideas: la que denominó "captación global" de los fenómenos humanos, para referirse al entramado de relaciones que hay detrás de cada forma encontrada, y la del "gesto técnico" decisivo que era el que daba forma a la cultura material. Así, en 1965 publica un influyente libro: *El gesto y la palabra. La memoria y los ritmos II*, y refiriéndose a *La domesticación del tiempo y del espacio,* escribe:

> Es curioso que los primeros edificios supervivientes sean contemporáneos de la aparición de las primeras marcas rítmicas (...) Desde el paleolítico superior en adelante hubo un intento de controlar todo el fenómeno espacio-temporal por medios simbólicos, de los que el lenguaje fue su principal. Estos medios implican un auténtico "hacerse cargo" del espacio y el tiempo a través de la mediación de los símbolos: una domesticación de los mismos en sentido estricto, pues entraña, dentro y alrededor de la casa, un espacio y un tiempo controlables.[30]

Según este punto de vista, el origen de la arquitectura estaría en los gestos y las marcas rítmicas hechas en el espacio material, y tan importante sería la coreografía fijada en la materia como los gestos que construyen ese ritmo. El interés de esta tesis radica en que no es, por tanto, en su origen, la arquitectura una cuestión puramente visual y geométrica de traslación de secuencias rítmicas, sino un acontecimiento vivo construido a base de gestualidades que van dejando rastros. Y es desde esta relación desde donde podemos establecer una relación justa y original con las artes de la danza y la música.

Encontramos referencias a rituales en los que se levantan cabañas en todas las culturas antiguas y Rykwert se encarga de ir estableciendo sugerentes afinidades entre unos y otros. Así, por ejemplo, rescata unos versos de Ovidio que describen una fiesta a orillas del Tiber, donde tiene lugar una procesión y en donde "se construyen chozas con ramas frondosas mientras que otros plantan cañas secas como columnas y extienden sus togas encima."[31] Estas costumbres eran corrientes tanto en Roma como en Grecia, en especial en ritos de iniciación; así, la serie de ceremonias de las *skené* griegas que se llevaban a cabo en Delfos incluían la construcción de una cabaña. Mientras que las *umbrae* romanas se refiere a las chozas que levantaban los romanos

30 LEROI-GOURHAN, A. *Le geste et la parole*, vol. 2, Albin Michel, Paris,1965. Trad. de la autora.

31 OVIDIO citado en RYKWERT, J. *La casa de Adán*.... Op. Cit. p.187.

Kana-Kana de la tribu Mantuntara, con la gran *waninga*, según Roheim.

el día de la fiesta de Neptuno.[32] El retorno a los orígenes es una imagen muy utilizada en los ritos, donde el construir y habitar una choza parecida a los antepasados sugiere un intento cosmogónico de renovar el tiempo. Así la fiesta hebrea de los tabernáculos muestra la continuación hasta nuestros días de un rito, en el que se construyen chozas con plantas verdes y se habita por unos días en conmemoración de los cuarenta años de vida nómada que el pueblo de Israel pasó a la salida de Egipto.

En sintonía con la fiesta de los tabernáculos los judíos además tenían, y tienen, la costumbre de casar a la pareja bajo un dosel de ramas. El *huppah*, que sigue hoy utilizándose, consiste en un abrigo que podemos denominar conceptual ya que "era a la vez una imagen de los cuerpos de los ocupantes y un mapa, un modelo de significación del mundo."[33] Una secuencia entre cabaña ritual, cabaña conceptual y cabaña cada vez más abstracta que acerca a Rykwert a concluir su búsqueda afirmando que "la casa para Adán en el Paraíso no es un refugio contra la intemperie, sino un volumen que él pudiera interpretar en términos de su propio cuerpo y que además era una exposición del plan paradisíaco y en consecuencia le colocaba a él en su centro."[34] Es significativo que en este camino en busca de la morada original hay un principio y un final que están cargados de abstracción y también de poética. Este último modelo conceptual con el que Rykwert cierra su tesis sería una "cabaña diagrama", y la encuentra en un artefacto australiano, a base de hilos tensados y perfectamente geométrico, denominado *waninga,* cuya mayor singularidad radica en pertenecer a un pueblo que no habita en edificaciones, pero que, sin embargo, vuelca esa sabiduría abstracta y rítmica en un objeto ritual. Dicho artefacto está formado por una estructura que podemos asimilar a la cabaña de iniciación, al ser un mapa que se refiere a diferentes escalas: al cuerpo del iniciado, a la historia sagrada y al orden cósmico. Este artefacto aborigen vendría a demostrar que la fuerza que impulsa al mito de la cabaña primitiva no es exclusiva de la arquitectura ni de la construcción, sino que hunde sus raíces en la evolución humana.

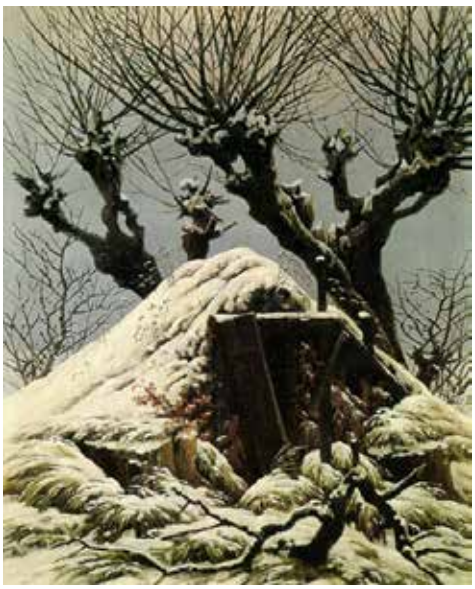
El recorrido a través de la cabaña primitiva ha rastreado no tanto casos dispares como las transformaciones que ha sufrido dicho impulso, recuerdándonos, desde el origen, por qué y para qué construimos.[35]

32 RYKWERT, J. *La casa de Adán...* Op. Cit., p. 186.

33 Ibíd., p. 236.

34 Ibíd., p. 237.

35 Ibíd.



Cabaña cubierta de nieve,
Caspar David Friedrich, 1827.

2.1.5. Cabaña y caverna

Sobre una tierra primigenia fueron apareciendo diferentes formas de cobijo. Primero fueron las cavernas como agujeros ya existentes que había que interpretar, más adelante se idearon cabañas que comenzaron a poner de manifiesto un impulso por levantar estructuras en el medio natural. Cavernas y cabañas han sido, sin embargo, dos modelos enfrentados. La Ilustración volvió sobre la imagen de la cabaña, y fijó en ella un origen en el que mirarse; encontró en la renovación de esta figura la lógica que transformaba los elementos de la naturaleza: una malla espacial ordenada de troncos y ramas como pilares, vigas y cubrición. Frente a ellos fueron los románticos alemanes, como Novalis y Friedrich, quienes antepusieron a la cabaña ilustrada el modelo romántico de la caverna, reflejo en la naturaleza salvaje de las pulsiones humanas. Estas dos figuras son una muestra de lo que se va a buscar en el origen: un camino de vuelta al pasado que dé sentido de tradición a una idea del presente o bien la irrupción de una fantasía telúrica que pueda liberarnos de las convenciones.

> Hay un momento en la vida de las personas en el que un cierto retiro se impone y surge de un modo u otro la idea de cueva como hogar desde el que refundar la propia vida y establecer los rituales con los que construirla (...). Los arquitectos, al igual que el resto de seres humanos, a menudo sienten al llegar a su madurez la llamada de la gruta, la atracción por el abismo de lo telúrico.[36]

La tradición de la gruta y la caverna tiene un origen mítico que la vincula con el laberinto del minotauro; las grutas abiertas en la roca fueron el primer modelo del Dédalo cuya forma se fue geometrizando. Según algunos poetas romanos como Catulo, es en las cuevas cretenses de Gortina donde se ha situado la estructura del primer laberinto. Dichas cuevas fueron exploradas en el s. XIX por el artista y viajero Franz Sieber, quien pasó tres días transcribiendo a dibujos sus más de dos kilómetros de retorcidas galerías, pensando que, efectivamente, había encontrado el mítico laberinto. En el "Voyage de Levant" (1717) el botánico francés G.P. Tournefort relata su visita a Gortina, de la que dice que es "un pasaje subterráneo a modo de calle con miles de giros intrincados" y que cuenta con "inscripciones hechas en carbón

36 ABALOS, I. en el texto "Hay un momento" aparecido en el libro *Origen* editado en 2009 a raíz de la exposición de la obra de Bleda y Rosa en el Institut de Cultura de la Ciudat de Olot, editado por Valentín Roma.

Tumbas de guerreros de la libertad, Caspar David Friedrich, 1812.

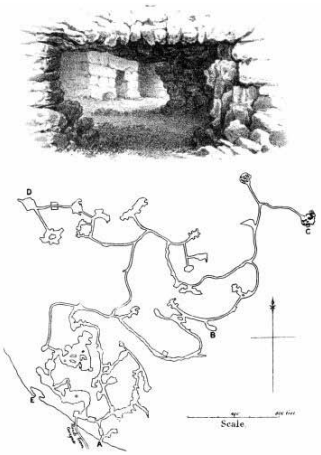
con fechas desde 1444 hasta 1699"[37]. Él mismo inscribe también sobre la roca y con la misma técnica la fecha de su visita en 1700. Al preguntarse por el uso de esta intrincada filigrana deduce que: "debieron ser los pastores quienes descubrieron estos conductos subterráneos y dieron ocasión a más gente a conocer este maravilloso laberinto, para después servir de refugio durante las guerras civiles o para ocultarse de la furia de un gobierno tirano; en el presente es solo la guarida de murciélagos."[38] El trazado de ésta, como de otras grutas similares, está emparentado con el trazado de las trincheras más complejas, una red que se extiende, horada y toma el territorio para infiltrarse en él; los recovecos sirven de guaridas y a su vez tratan de evitar lo que se denomina "enfiladas", las calles rectas donde la metralla de una explosión no tendría ningún freno. Puede verse cómo la forma de laberinto intrincado se vincula —recordando los pensamientos de Tournefort— con el pastoreo, con la pobreza y con la protección frente a gobiernos tiranos y guerras civiles; los viajeros que relatan su experiencia en ellas cuentan que estaban maravillados y al tiempo aterrorizados. Como ha señalado Tim Imgold, el laberinto o Dédalo "sigue siendo una potente imagen de movimiento e itinerancia en el mundo de la muerte, que se cree que subyace bajo la superficie del mundo que experimentamos cotidianamente."[39]

Cabaña y caverna son, por tanto, dos arquetipos de formas de habitar, uno más activo en las fuerzas que proyecta y otro más receptivo en las que recoge. Son dos formas también de relacionarse con la tierra de modo material. Son dos figuras que delimitan un rango de lo posible y es justamente entre ellas donde se mueve el estudio de casos que nos ocupa: las *palombiéres* se acercan más a la cabaña ilustrada y las trincheras, en su excavar, se aproximan a la caverna romántica, dándose a su vez numerosos matices que cruzan entre los dos arquetipos y desmontan la correspondencia unívoca. Es el tercer caso: la cámara solar —la cámara oscura—, la figura que viene a producir una superposición de ambos arquetipos ya que por una parte su construcción ligera se acerca más a la cabaña primitiva, sin embargo es la cualidad singular de oscurecerse como una cueva la que la aproxima a la caverna romántica: el deseo de sumergirse en la materia terrestre abriendo una brecha que atrapa el haz de imágenes del mundo en movimiento.

37 MATTHEWS, W. H. *Mazes and Labyriths, Longmans*, Green & Co., London, 1922, p.25.

38 Ibíd.

39 IMGOLD, T. *Líneas. Una breve historia*, Gedisa, Barcelona, 2015, p. 25.



Izda.Boceto de las cuevas de Gortina, en la ladera del monte Ida, Creta. F.W. Sieber 1817
Dcha. Petroglifos, Old Bewick, Northumberland, Berwick Naturalist Club 1864
(*Fuente*: MATTHEWS, W. H. Mazes and Labyriths, Longmans, Green & Co., London, 1922, p. 28 y p. 153)

2.1.6 Guaridas que fundan ideas

La cueva y la cabaña funcionan como arquetipos de una vida retirada pero también son identificados como lugares germinales capaces de alumbrar nuevas ideas. El ejemplo más claro nos lo ofrece la relación entre la pequeña cabaña de *Walden* y su influencia en el pensamiento de Thoreau. La experiencia de vida que le ofreció construirla y el retiro en ella, inspira no solo su literatura y la acción política que él mismo llevó a cabo, sino el posterior surgimiento de numerosos movimientos ecologistas y libertarios, ya que es en el pensamiento de Thoreau —y a su vez en esa imagen de la cabaña retirada y autosuficiente— donde surge la noción política de "desobediencia civil". Recordemos como en 1846, se negó a pagar impuestos debido a su oposición a la guerra contra México y a la esclavitud en Estados Unidos, por lo que fue encarcelado. En 1848 publica el ensayo *La desobediencia civil* convirtiéndose en un pionero con sus propuestas relativas a la insurrección frente al Estado y la no violencia.

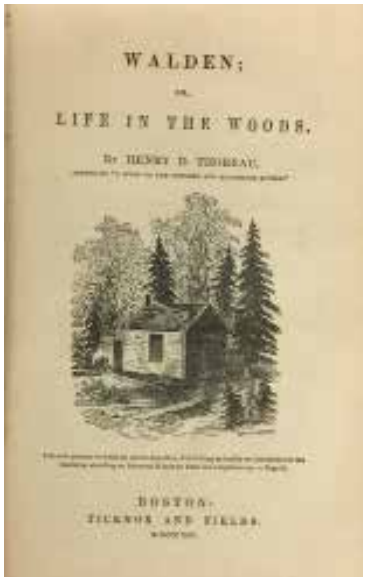
De antiguo se ha vinculado tanto la figura de la cabaña como la de la cueva eremítica con la voluntad de separarse del orden dominante, pero también estas figuras han señalado la posibilidad de encontrarse con las profundas fuerzas de la naturaleza. En ellas, la materia y el espacio cobran un papel fundamental en la producción que sale de ellas; pudiéndo entenderse tanto como cáscaras que protegen la reflexión, como cajas de resonancia del pensamiento del individuo que las habita.

> Nadie puede ser un observador sabio e imparcial de la raza humana si no se apoya en lo que deberíamos llamar pobreza vountaria. (...) Pues ser un filósofo no consiste en tener pensamietos sutiles, ni en fundar una escuela, sino en armar la sabiduría tanto como la vida que está de acuerdo con sus dictados: una vida de simplicidad, independencia, magnanimidad y confianza. Consiste no sólo en resolver teóricamente algunos problemas de la vida, sino, ante todo, en resolverlos en la práctica [40]

En este sentido, es oportuno recoger el papel que algunas cabañas han jugado en la producción de pensamiento filosófico. Recordemos la intensa relación que tiene Heidegger con su refugio de Todnauberg en la Selva Negra. "Die Hütte"[41], una sencilla cabaña fue el espacio crucial para elucubrar

40 THOREAU, H.D. *Walden*, Ed. Errata Naturae, Madrid, 2013. p.21. Recordemos también el pasaje que sintetiza aquella experiencia: "Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentarme sólo a los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que la vida tenía que enseñar, y para no descubrir, cuando tuviera que morir, que no había vivido. (...) Quería vivir con profundidad y absorber toda la médula de la vida, vivir de manera tan severa y espartana como para eliminar cuanto no fuera la vida"

41 Una investigación sobre la cabaña que se hizo construir Heidegger y sobre todo aquello que rodea este hecho dio forma a una tesis doctoral y un libro: SHARR, Adam. *La cabaña de Heidegger,* Ed. Gustavo Gil, Barcelona, 2008.



Primera página de la original de *Walden o la vida en los bosques*, Henry Thoreau, 1854.

sobre el sentido de lo humano. La intensa relación del filósofo alemán con ese refugio inmerso en las fuerzas naturales y la producción que salió de allí en torno al ser-en-el-mundo, da cuenta de hasta qué punto dicha filosofía y aquella cabaña han quedado identificados mutuamente para siempre. Menos documentada está la cabaña en la que Wittgenstein se refugió durante décadas a escribir —el *Tractatus* entre otros— en un abrupto fiordo de Noruega. Son conocidas las fotografías de Heidegger dentro y fuera de la cabaña con su familia, no tanto así las de Wittgenstein, de quien ha quedado alguna imagen remando a lo largo del fiordo.

De este modo, las guaridas son piezas clave tanto para la filosofía como para la arquitectura. Los arquitectos han gustado también de retratarse en esos cobijos del pensar arquitectónico que es el proyectar. Le Corbusier se encontraba con la felicidad estival en el pequeño *cabanon*, una célula experimental que no era autónoma, ya que necesita de los servicios comunitarios que la rodeaban, pero "una vez franqueado el umbral se accede a una espacio aislado del mundo, donde las imágenes que consiguen filtrarse hasta su interior son descontextualizadas —mediante su reflejo en los espejos que comparten las contraventanas junto a las pinturas del propio Le Corbusier— en un proceso de abstracción que las anula como referentes del mundo exterior"[42]. Recordemos también aquellas instantáneas de Lewerentz fumando en su refugio, una especie de cámara de la antimateria plateada que era el granero de su casa forrado con papel de plata. Estos ejemplos muestran la pulsión que nos mueve a buscar una refugio en donde hacer posible este doble movimiento de separarse del mundo para poder establecer un encuentro verdadero con ese mismo mundo: *separarse para encontrarse*.

Con estos ejemplos se plantea la cuestión de la influencia que puede llegar a tener un cierto espacio construido sobre la acción del pensamiento, es decir, cuál es la capacidad del espacio habitado para colaborar en la fundación de ideas. Se trata además, no solo de preguntarse acerca de la relación entre el "habitar" y el "idear", sino también acerca de los espacios en los que generalmente habitamos y la influencia que pueden llegar a tener sobre lo que pensamos; y a la inversa, preguntarse si la posibilidad de pensar de un modo autónomo influye en el modo en que habitamos. La cuestión de fondo es en

42 LOZAR, M. *La cabaña moderna, microrelatos de arquitectura en busca de sentido*, Tesis doctoral, Dep. de Proyectos Arquitectónicos, Etsam. 2014, p. 149.

Heidegger en “Die Hütte”, la cabaña de Wittgenstein, Le Corbusier en “Le Cabanon” y Lewerentz en su estudio-refugio.

qué medida el espacio arquitectónico funciona como un espacio matriz que recoge y proyecta significados, catalizando fuerzas y alumbrando ideas.

2.1.7 La “tectónica” como reformulación de la “cabaña primitiva”

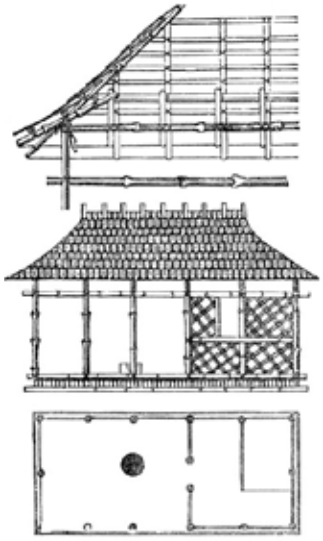
La noción de *tectónica* como concepto general ha formado parte de la educación básica que las últimas generaciones de arquitectos de finales del siglo XX han recibido como si fuera una base argumental primera y casi una esencia incorruptible de la arquitectura.

No debe olvidarse que no fue hasta mediados del XIX cuando se elabora por primera vez en un sentido moderno esta noción, ya que fueron los escritos de Karl Bötticher (*La tectónica de los helenos,* 1843-1852) y de Gottfried Semper (*Los cuatro elementos de la Arquitectura*, 1850)[43] donde el término no sólo comenzó a aludir a una cualidad estructural y material, sino también a lo que comenzó a denominarse como una *poética de la construcción*.

Bötticher afirmaba que la belleza de la arquitectura residía precisamente en la explicación de los conceptos mecánicos, lo que denominaba la pasión muscular de la materialidad y la estática. Había conocido la tesis de Schopenhauer de que la arquitectura solo podía expresar su forma esencial y significado a través de la interacción dramática entre soporte y carga.[44] Semper por su parte, fuertemente influido por la etnografía de su tiempo, y

43 Parte de los escritos de Semper han sido traducidos en el libro: *Escritos fundamentales de Gottffried Semper. El fuego y su protección*. Caja de Arquitectos, Madrid, 2014

44 Véase Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vols I-III, ed . Aguilar, Madrid, 1960.



Descripción gráfica de la cabaña "caribe". Gottfried Semper 1851.

después de ver la cabaña caribeña mostrada en la exposición que acogió el *Cristal Palace* realizado en Londres por Joseph Paxton (1850), dio forma a una ruptura fundamental con la *utilitas, firmitas, venustas* vitrubiana y con su derivada, la "cabaña primitiva" de Laugier (1753), proponiendo un modelo mucho más articulado que comprendía hogar, basamento, estructura/tejado y membrana de cerramiento. Daba prioridad en estos cuatro elementos a la estructura tensada y a su relleno, a lo que entendía como una retícula fenomenológicamente transparente[45]. Pero enfatizó también el basamento de este ensamblaje jerárquico, ya que se trataba de una masa topográfica *estereotómica* sobre la que se asentaba una estructura *tectónica* mucho más efímera. De esta manera, establecía por primera vez la dialéctica entre la *tectónica* de la trama, que tiende hacia lo aéreo, a la desmaterialización de la masa, de la *estereotómica*, a la que entendía como superposición de piezas que trabajan a compresión y se asientan en lo más profundo, formando una masa telúrica dentro de la tierra. Señalaba que mientras una tiende hacia la luz la otra lo hace hacia la oscuridad. Estos opuestos gravitatorios, inmaterialidad de la trama frente a materialidad de la masa, han servido como símbolo de los dos opuestos cosmológicos a los que ellos aspiran: el cielo y la tierra.[46]

El énfasis semperiano en el acto de unión supone una transición sintáctica fundamental que se expresa a medida que pasamos de la base estereotómica de un edificio a su estructura tectónica, una transición en la que muchos han visto el auténtico argumento que da forma a la arquitectura[47]. El nudo recoge de ese modo el papel de obra de arte esencial, como el "símbolo tectónico y cosmogónico más antiguo"[48], que apareció como primer artefacto estructural en las tiendas de los beduinos. Los nudos pasan a entenderse, a partir de estos estudios de Semper, como un punto de condensación ontológica más que una mera conexión[49]. Es revelador que un significado original de la raíz indo-europea de la palabra *arte* es precisamente la noción de *junta*. Este espacio compartido entre la arquitectura y las artes lo vuelve a problematizar Semper en 1856 con la publicación de la "Teoría de la belleza" en la que en lugar de agrupar la arquitectura con la pintura y la escultura como un arte plástico, la ubica junto a la música y la danza como un arte cósmico y activo, definiéndola de esta manera como una forma ontológica de hacer mundo, un arte evocador de la naturaleza en acción y no como una forma estática.[50]

45 FRAMPTON, K. *Estudios sobre cultura tectónica* (1995), Akal, Madrid 1999, p.91.

46 CAMPO BAEZA, A. *De la Cueva a la Cabaña, sobre lo estereotómico y lo tectónico en arquitectura*, memoria del curso de proyectos 2002-03 En línea: http://oa.upm.es/32571/

47 FRAMPTON, K. *Estudios...,* Op. Cit. p.92.

48 RYKWERT, J. "Semper and the Conception of Style", en *The Necessity of Artifice*, 1982, London, Academy Editions, pp. 122–130.

49 FRAMPTON, K. *Llamada al orden...* Op.cit.

50 FRAMPTON, K. *Estudios,* op.cit. p.93.

Cabaña realizada por los Nambikwara, Mato Grosso. Imagen perteneciente a los archivos de C. Levi-Strauss, foto: René Fuerst, 1972

La dimensión antropológica recorre el discurso de Semper constantemente, tomando así distancia del paradigma neoclásico, que proveniente de Vitrubio, cristalizó en la cabaña de Laugier, modelo al que opone la importancia de la secuencia de las cuatro operaciones, que pasan a ser cuatro ritos con los que el ser humano produce un asentamiento a la vez material y espiritual: el sitio, el trabajo con la tierra, el armazón con cubierta y la membrana envolvente. Dicha membrana queda identificada con la producción textil a la que Semper considera como la base de la civilización, en tanto que el sitio es el lugar que cataliza la acción de fundar sobre un terreno: el suelo que, como origen primigenio, remite al altar, y desde esa posición actúa como nexo espiritual de la forma arquitectónica[51].

Las operaciones en el emplazamiento fueron mucho después reconocidas por la modernidad como base primordial de toda acción arquitectónica. Esta serie de acciones en el territorio se denominan *replanteo* y a ellas se vuelve tratando de encontrar el vínculo que enlaza la arquitectura con el estudio de las ciencias humanas. Escribía Vittorio Gregotti en 1983: "A través del concepto de sitio y el principio del asentamiento, el entorno se convierte en la esencia de la producción arquitectónica. (...) El origen de la arquitectura no es la cabaña primitiva, la cueva o la mítica "casa de Adán y Eva en el paraíso". Antes de transformar un soporte en columna o, un techo en tímpano, el hombre colocó una piedra en el suelo para reconocer un sitio en medio de un universo desconocido"[52]

Estas imágenes que nos llevan de vuelta hacia un origen mítico buscando localizar un punto estable, eterno, al margen de las convulsiones de la historia y el progreso, han acompañado a los anhelos de los arquitectos hasta la contemporaneidad, de esta manera en *El presente eterno* (1962) buscaba la pista Giedion de ese "deseo transvanguardista de retornar a la atemporalidad del pasado prehistórico"[53] que, según él, recorría la cultura de la primera mitad del s. XX.

La noción de tectónica vuelve a entrar en el debate de la contemporaneidad a principios de la década de los 90 de la mano de Kenneth Frampton, con el argumento de que la arquitectura moderna tiene mucho más que ver con la estructura y la construcción que con el espacio y con la forma. En un

51 Ibíd.

52 GREGOTTI Citado en Ibíd. p.18

53 FRAMPTON, K. *Llamada al orden*... Op.cit.

intento de organizar un frente de resistencia, Frampton publica en la revista Architectural Design un llamamiento a la comunidad arquitectónica; con *Rappel a l'Ordre: The Case for the Tectonic* recupera la noción de la *tectónica* del s. XIX, en un intento de resistir la tendencia a reducir la arquitectura a efectos escenográficos."[54] El texto arranca con un ataque alusivo a las ideas de Robert Venturi y en particular a la cabaña decorada, "ese síndrome dominante por el que la cabaña se presenta como una gigantesca mercancía" y con ella a la "pobreza de la cultura de la mercancía"[55] que subyace en la destrucción del medio y la degeneración cultural. Como hará en otras ocasiones, Frampton insta a un retorno a ciertas posiciones de retaguardia, sentando lo que él denomina como "bases desde donde resistir".

Para la cultura arquitectónica de nuestro tiempo es la figura de Frampton quien viene a articular una vía que va enlazando saltos en la teoría – de Semper a Giedion- con una relectura de obras ya de la modernidad (Perret, Wright, Kahn, Scarpa y Mies). A pesar de la solidez argumental que la sostiene, dicha vía no ha sido hegemónica dentro de la disciplina; así, el mismo Frampton se ha identificado siempre con una posición de retaguardia frente a la mercantilización de la disciplina. Y desde donde explica cómo ha tratado de encontrar la potencia para lo que piensa que es una contra-historia marginal y en cierto modo una elaboración subjetiva y colectiva de los mitos arquetípicos. Frampton llega a un punto clave en su discurso en el momento en que sitúa a la tectónica junto a la experiencia, y hace de ella una categoría mítica a través de la que acceder a un mundo "donde la presencia de las cosas facilite la aparición y experiencia de los hombres."[56] Se acerca de este modo a la definición de lo que parece ser casi una posición política para la arquitectura tanto en su escepticismo frente al progreso como en ser facilitadora de la experiencia. En sus argumentos parece resonar aquella "pobreza de experiencia" que ya identificó Benjamin en el inicio de la modernidad.[57] La tectónica sería así uno de los modos que tiene la experiencia de *agarrars*e a la materialidad de la arquitectura.

Desde el final de aquella devastadora Primera Guerra Mundial que inauguró, según Benjamin, la devaluación de la experiencia, hasta nuestro momento, puede leerse un intervalo de casi un siglo como el período en donde se produce la pérdida de toda artesanía —la obra de alguien que no separa el

54 FRAMPTON, K. *Llamada al orden. En defensa de la tectónica*. 1990 Architectural Design 60, nº 3-4.

55 Ibíd.

56 Ibíd.

57 BENJAMIN, W. *Experiencia y pobreza*, en *Discursos interrumpidos I*, Editorial Taurus, Madrid, 1998, pp. 167-173.

trabajo de la mente del trabajo de la mano[58]—. Artesanía y experiencia están indudablemente tejidas entre sí y corren, en cierto modo, una misma suerte. En este contexto, Frampton ha dibujado en todos sus escritos un panorama desolador para la arquitectura y no menos para la humanidad, y vuelve a instarnos una y otra vez a la resistencia social. También trata de vislumbrar caminos, como en ciertos momentos en los que ha propuesto "ilustrar al conjunto de la sociedad respecto de determinados temas culturales y ecológicos con vistas a educar a la posible clientela". Encuentra en la atención al paisaje una estrategia salvadora para la profesión y para la humanidad en la que propone actuar más sobre el entorno que sobre el diseño de edificios aislados.

La "cultura de la tectónica" puede tal vez ser atesorada como la última de las grandes corrientes arquitectónicas, al encontrar en ella un testamento del espíritu: la poética de la construcción; los alardes espaciales por los que se decanta la profesión se terminarían confundiendo con el mundo vivo y cambiante, aquello que pertenece a lo social según Frampton, para quien la cuestión a la que se enfrentan los arquitectos es la de "cómo mantener la trayectoria tectónica en medio de una civilización postindustrial que busca, nada menos, que la reducción del mundo entero a una vasta mercantilización"[59]. La cuestión que subyace en todo el discurso de Frampton es cómo puede contribuir la arquitectura, desde su especificidad y singularidad operativa, a la resistencia al espectáculo que el resto de disciplinas sí han conseguido concretar a lo largo del s. XX. La tectónica, entendida como una poética, vendría por tanto a traer las fuerzas capaces de oponerse y resistir a la mercantilización.

La cultura de la tectónica sirve de marco arquitectónico base desde el que aproximarse a estas cabañas, trincheras y cámaras. En primer lugar, puede observarse cómo la posición en el terreno —cómo se sitúan frente al mundo— recoge este gradiente que va desde "lo estereotómico a lo tectónico", de las trincheras (casi puramente *estereotómicas*) a las *palombiéres* casi puramente *tectónicas*, y cómo entre ambas surge un ejemplo intermedio —enlazando tierra y cielo—, que toma forma en la figura de la camera obscura. Estos tres arquetipos están explorando estados que se encuentran en la transición de la tierra al cielo, profundizando y amplificando el gesto de despegarse de la

58 PIANO, R. citado en K.Frampton, *Estudios...,* Op.cit., p.92.

59 FRAMPTON, K. *Estudios,* Op.Cit. p. 345.

tierra, como el espacio ontológico donde arquitectos del pasado encontraban la auténtica esencia de la arquitectura.[60] Los tres casos —cabañas *palombières*, el frente habitado de la Guerra Civil española, y el pliege del fenómeno de la cámara oscura— hacen de las *juntas* y de los *nudos* una cuestión matricial; están explorando la manera de anudar los materiales entre sí y cómo anudarlos a su vez con distintas formas de entorno, con el territorio terrestre, con el territorio arbóreo y con el territorio de los fenómenos de la imagen-luz. Pueden, por tanto, leerse como tres formas primarias del *anudar* que hacen del nudo no solo un detalle de ensamblaje sino todo un sistema de operaciones de asentamiento en el territorio.

El proceso de espectacularización no deja apenas sitio para la cultura de la tectónica pero podemos encontrar "supervivencias", como diría Aby Warburg, en ejemplos como estos. Finalmente podemos pensar que esta cultura tectónica aun sin haber sido una corriente hegemónica es la forma más atenta de operar en el territorio, y hoy, rota ya la continuidad en la transmisión con aquellas comunidades primitivas, hay otras culturas que reactivan y renuevan con su hacer las antiguas formas de trabajo. Estas cabañas, cámaras y trincheras —y sus anudamientos— pueden tal vez ser entendidas como "formas supervivientes" que recogen aquel antiguo *pathos*. Funcionan como intercomunicadores entre pasado y futuro, están suspendidos en el tiempo, son a la vez vestigio y promesa: un pasado en el futuro.

Recordemos cómo las elaboraciones de Semper surgen provocadas por un momento de crisis: los nuevos materiales habían entrado en el mercado y habían comenzado a emborronar las formas, desligando su forma expresiva de los materiales. La mirada de Semper se volvió hacia casos venidos de mano de la etnografía y las rescató para el entorno académico. Produjo una lectura sobre ellas pasando de su forma constructiva a la poética, y centró el papel principal de su propuesta teórica en la envolvente textil y no en la estructura como había sido la norma. Con este paso, abrió el camino al acercamiento de la arquitectura a la corporalidad, ya que es el cuerpo, su escala, su medida, su capacidad y sus habilidades quienes se imprimen en la forma arquitectónica; pero también es la serie de operaciones que alumbran una forma arquitectónica: asentarse, situar, recorrer, cubrir, capas, anudados, veladuras.

60 FRAMPTON, K. *Estudios,* Op.Cit. p.92.

Una de las nociones más operativas que nos ha ofrecido Kenneth Frampton es la de *forma-lugar*. Entre sus preocupaciones por el futuro de la profesión hacia la sostenibilidad, Frampton encuentra que en la arquitectura predomina un trabajo de artesanía más que métodos tecno-científicos. Desde estas premisas, señala la necesidad de recuperar lo que él llama una *forma-lugar* frente a una *forma-producto*. Con esta última expresión se refiere a "las formas que en mayor medida determinan los métodos de producción empleados en su constitución"[61], en contraste con la primera, que apunta al elemento topográfico como componente definitorio del lugar. Frampton sostiene que la *forma-lugar* tiene la capacidad de resistir la tendencia homogeneizadora de la tecnología universal.

Es esta *forma-lugar* —enraizada en toda la tradición procedente de la cabaña primitiva— la que está experimentando un resurgir en la multitud de formas de habitar autónomas que comienzan a repoblar el mundo: campamentos reivindicativos, procesos comunitarios autogestionados y asentamientos en comunión con la naturaleza que no sólo están reclamando un cambio de modelo, sino que han pasado a "organizar el pesimismo"[62] poniendo en marcha *aquí y ahora* el cambio que anhelan. El empobrecimiento generalizado en las condiciones de vida y el descontento político está propiciando que hayan dejado de ser opciones marginales o estigmatizadas y que hoy, sus anhelos, sean compartidos por capas amplias de la población. Por primera vez desde la instauración del estado del bienestar en las sociedades occidentales —donde junto a los cuidados sanitarios pasamos a delegar también las decisiones fundamentales sobre nuestras formas de vida— se aprecia una fuerte tendencia hacia la reapropiación de lugares, saberes y *haceres* vitales. Como consecuencia, muchas de estas prácticas están volviendo a repensar las condiciones del asentamiento, explorando relaciones posibles, e inéditas, en el enlace entre el territorio y las formas de sociabilidad. Estos asentamientos *practicados* están interpelando a la arquitectura de nuestro tiempo en su capacidad para crear condiciones de vida, tanto en las soluciones técnico-constructivas como en la organización de un imaginario que pueda sostener esas *otras* formas de vida. Estas prácticas combativas están reactivando, desde sus posiciones, cuestiones que proceden del debate en torno a la cabaña originaria.

61 FRAMPTON, K. "Seven points for the millenium: an ultemately manifesto" Vigésimo Congreso de la UIA en Beijing. Ésta se editó y se publicó luego en *The Journal of Architecture* en la primavera de 2000 con el título de "Siete puntos para el milenio: Un manifiesto anticipado." (en línea)

62 Expresión procedente de Pierre Naville que fue manejada por Walter Benjamin en su análisis del surrealismo. *Obras* II, 1, p. 314.

En este contexto, la búsqueda por estas *cabañas, trincheras y cámaras* ha salido al encuentro de estas figuras tratando de encontrar antepasados justos para la constelación de campamentos que comienzan a poblar, osados, los límites del imperio. En un momento donde se vislumbra un cambio de paradigma nos hace falta dar con las figuras de referencia que puedan movilizar las fuerzas que se preparan, y que van a trastocar el modo en el que se dan las relaciones sociales pero también las formas materiales que envuelven y conducen dichas relaciones.

La presencia de la arquitectura en este cambio de rumbo vendría a dar forma a la imagen del espacio construido. En la Ilustración se trataba de iluminar el procedimiento constructivo estableciendo un sistema ordenado análogo al orden de la naturaleza; se trataba a su vez de conquistar la ligereza para la nueva vía iluminista y de recoger los usos ancestrales de los tejidos para construir. Este proceso de aligeramiento ha llegado probablemente a su grado último de desarrollo, casi tres siglos después, donde la cabaña que figuró Semper ha seguido proyectando su influjo.

Reabrir el proyecto semperiano nos lleva a interrogarnos sobre cuáles son hoy nuestras "cabañas primitivas'", es decir, a preguntarnos acerca de los modelos pueden hacerse cargo de los anhelos de nuestra época.

En la mirada semperiana subyace una propuesta que puede ser reactivada en cada época y que trata acerca del desvío de la mirada, del tomar líneas de fuga hacia entornos vividos. La propuesta que alberga hoy la relectura del trabajo de Semper no es tanto la de bajar al arquitecto de su pedestal —al menos no violentamente—, sino la de reorientar su acción. Una figura que se ha visto trabajando a las órdenes del progreso y cuyo hacer podría dejarse afectar —como en aquella época— por los rasgos etnográficos de nuestro tiempo. ¿Dónde buscar hoy aquellas comunidades en contacto con lo sustancial ? y ¿cuáles son hoy los márgenes de la civilización? Podríamos ver en los procesos colectivos informales un campo de nuestra etnografía; unos márgenes que no son sólo recuerdos del pasado, ya que algo se está reactualizando en ellos. No hay comunidades vírgenes a las que retornar: hay herramientas y procedimientos que recuperar; la comunidad virgen está allí donde desplegamos el estar juntos de nuestros cuerpos, el estar juntos de nuestras herramientas.

2.2 MODOS DE HACER
El hacer *bricoleur* y el hacer ingeniero

2.2.1 Cómo opera el "pensamiento salvaje"

Sin lugar a dudas, el proceso auto-construcción atesora un pensamiento intuitivo, vital para nuestra supervivencia, que nos mueve a conjugar los recursos de nuestro entorno y las potencias de nuestro cuerpo. El acto de construir recoge así un impulso originario, instintivo, una función innata al cuerpo humano: la capacidad para ensamblar material cercano y dar forma a un espacio habitable. Un modo de hacer que hoy en occidente está fuertemente asociado a la precariedad, y relegado a los márgenes de lo que entendemos como territorio civilizado. Es una actividad que, sin embargo, toleramos cuando tiene lugar de modo ordenado como actividad de ocio. Funciona así como una válvula de escape en las sociedades industrializadas que puede apaciguar aquel ancestral instinto que nos impulsó a través de los milenios a dar forma a la cultura material de cada tiempo. Un instinto que habría sido acotado en el espacio y en el tiempo, convertido en industria, para finalmente quedar desactivado.

El antropólogo Claude Levi-Strauss se encargó de mostrar y defender la idea de que el *bricolage* es una *ciencia* que podemos denominar "primera" más que primitiva. En su sentido antiguo el verbo *bricoleur* se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente (el de la pelota que rebota, el del perro que indaga...). Ya en nuestro días el hacer *bricoleur* es el trabajar con las manos, utilizando medios desviados por comparación a los del "hombre del arte".

El hacer *bricoleur* es en sentido estricto aquel modo de hacer "que obra sin plan previo" y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras, con trozos[1]. La regla del juego es siempre arreglárselas "con lo que se tenga": así los elementos se recogen y se conservan según el principio de que "de algo habrán de servir". Cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez, concretas y virtuales; son operadores, pero utilizables con vistas a operaciones cualesquiera en el seno de un tipo. Todo lo que encontramos mientras vamos de camino, puede socorrernos. Vamos recogiendo cosas en la naturaleza, no es preciso que las vayamos ordenando constantemente; de hecho, la naturaleza posee su orden ya que el encuentro

1 LEVI-STRAUSS, C. *El pensamiento salvaje* (1962), FCE, México, D.F. p.35.

Izda. Tribu de los Nambikwara. Dcha. Lévi-Strauss en una de sus misiones. (Fotografías tomadas por Levi-Strauss)

con las cosas no está desprovisto de una forma de orden. Levi-Strauss explica cómo el *ir juntos* de unas cosas y otras es uno de los principios de organización del hacer *bricoleur*:

> El verdadero problema no estriba en saber si el contacto de un pico de un pájaro carpintero cura las enfermedades de los dientes, sino la de si es posible que, desde un cierto punto de vista, el pico del pájaro carpintero y el diente del hombre "vayan juntos", (...) y por intermedio de agrupamientos de cosas y de seres, introducir un nuevo comienzo de orden en el universo [2]

Habría dos tipos de conocimiento científico según Levi-Strauss: el hacer ingeniero trata siempre de abrirse un pasaje y de situarse "más allá", en tanto que el hacer *bricoleur,* de grado o por fuerza, permanece "más acá", en esa *cercanía,* lo que es otra manera de decir que el primero opera por conceptos y el segundo por medio de signos[3]. No son métodos antagónicos ya que los dos operan a fuerza de analogías y paralelos. En ambos se da un diálogo; en el hacer científico se interroga a un interlocutor que casi podría decirse que es el universo, en tanto que el hacer *bricoleur* se dirige a algo así como una colección de residuos de obras humanas. Ninguno de los dos hacen "lo que les da la gana": ambos han que comenzar por inventariar un conjunto teórico práctico que restringe las soluciones posibles. La poesía del *bricolage* proviene de que no se limita a ejecutar, sino que "habla" no solamente *con* las cosas sino *por medio* de las cosas; en lo que elige o deja de elegir el hacer *bricoleur* pone siempre algo de sí. Se da un diálogo con la materia y los medios de ejecución. Su acción puede verse también como un proceso de desmontaje, como cuando se arreglan los engranajes de un viejo despertador y después pueden servir para el mismo uso o para un uso *desviado,* diferente del previsto.

De la misma manera puede analizarse cómo el juego y el rito están atravesados por las dos formas de pensamiento. El juego produciría acontecimientos a partir de una estructura, en tanto que los ritos y los mitos, a la manera del *bricolage,* descomponen y recomponen conjuntos de acontecimientos. El arte se insertaría según Levi-Strauss, a medio camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico, "pues todo el mundo sabe el artista tiene algo del sabio y de *bricoleur*: con medios artesanales confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento"[4] .

2 LEVI-STRAUSS, C. *El pensamiento salvaje,* Op. Cit. p.24.

3 Ibíd.

4 Ibíd.

Muchacha de la tribu *caduveo* preparada para la fiesta de pubertad, Matto Grosso, Fotografía tomada por Levi-Strauss.

El conocimiento primitivo, no civilizado y *bricoleur* es la base de la noción de "pensamiento salvaje", que no es aquel que corresponde a las sociedades primitivas o "salvajes", sino cualquier pensamiento a partir del momento en que establece clasificaciones sobre la naturaleza sin someterlas a los imperativos de domesticación. El pensamiento en estado salvaje es distinto del pensamiento cultivado o domesticado para obtener un fin. Recordemos la poética descripción que hace Levi-Strauss de ambas formas: "El pensamiento salvaje no precede al pensamiento domesticado; lo acompaña permanentemente como la sombra acompaña al cuerpo, anticipando hasta sus formas más elaboradas"[5]. El antropólogo, verdadero amante de estos pueblos que otros consideraban atrasados, supo ver la poética que yacía en su cultura. Sus estudios muestran cómo la forma de pensar "salvaje" procede por analogía: ayudada por las "*imagines mundi* va construyendo una suerte de edificios mentales que le facilitan la inteligencia del mundo"[6], y cómo para llegar al conocimiento no hay un solo camino; incluso se puede llegar recorriendo dicho camino en sentido inverso: el pensamiento salvaje parte de acontecimientos para crear estructuras y el pensamiento científico parte de estructuras para crear acontecimientos. Acontecimientos y estructuras son organizadores en todo caso, de toda construcción.

El término *bricolage* se generalizó a partir de su utilización en la lengua francesa; no es de extrañar, ya que ese ha sido un territorio con cierta afinidad no sólo por dicho procedimiento, sino también por la forma de estética que propicia. En el terreno del arte, hay que recordar los conocidos collages de Braque o Picasso en los que se está buscando el encuentro tanto de los materiales como del entorno cultural que viene con ellos: los recortes del periódico o la trama de las sillas de rejilla. Son, ellos también, artistas traperos, y ese mismo acabado fragmentario, compuesto y parcheado es habitual encontrarlo en el territorio francés, dando forma a las traseras y las casetas de cualquier escenario doméstico. Hay sin duda una cierta tradición del *bric à brac*, un cierto gusto por lo heterogéneo, por el ensamble de materiales, que sigue vigente incluso en la cultura actual de centros de bricolage en donde se compran los componentes prefabricados. Este terreno es también propicio para los inventos, al utilizar una cosa para otro fin. Este es el universo que ve nacer a Le Corbusier; recordemos sus primeros proyectos, donde comienza

5 Ibíd.

6 Ibíd., p.381.

Fotografías del libro *Architecture without architects,* Bernard Rudofsky 1966

a experimentar con materiales, como lo hizo con el *everit* en aquella primera casa burguea que levanta en 1912 en La-Chaux- des-Fonds: la innovadora en ciertos aspectos Ville Jeannerette-Perret. Quizá podamos entender que existe un cierto carácter de base anterior que él incorpora en su obra. El *bricolage* trae, en cierto modo, al mundo de lo doméstico, las soluciones y las medidas ajustadas, de modo que casi podemos ver a Le Corbusier como un observador astuto de lo que yace en la sociedad de su tiempo.

2.2.2 Arquitecturas sin arquitectos

La publicación de *El pensamiento salvaje* en 1962 fue quizá la primera obra de muchas otras que trataron de poner en cuestión los dogmas de la modernidad, manifestando el inicio de un cambio de paradigma en arquitectura. En 1966 el libro *Complejidad y contradicción* de R. Venturi lanzó una crítica abierta a dichos dogmas. Este libro fue lo que propició en gran medida que Rykwert se decidiera a profundizar en las raíces que se habían ido perdiendo; cuenta Rykwert cómo su decisión vino por el malestar que le causaba la "exaltación de la espontaneidad" que surgió en la época, y que tomó forma de la mano de la revista *Whole Earth Catalog* y de autores como Sibyl Moholy-Nagy, Paul Oliver y Bernard Rudofsky, con exposiciones de este último y libros tan influyentes como *Architecture without architects*. Este libro, publicado en 1964, precedió a la exposición realizada en el MOMA en 1966. En ella se recogía lo que Rudofsky denominó arquitectura "sin pedigree", y que en el fondo eran ejemplos de arquitecturas populares adaptadas energéticamente al medio, y que materializan a su vez profundas intuiciones simbólicas y existenciales. A pesar del interés que tenía, y tiene aún hoy, este compendio vinculado a la etnología, y tal y como ha admitido Rykwert en el reciente artículo *Adam at fourty,* ante este panorama que tanto le irritaba, decidió traer de nuevo algunos fundamentos intelectuales al hecho de construir. En sus palabras:"una vuelta a aquellas fuentes me parecía un modo de apelar a lo esencial de la acción de construir, algo que parecía que se había perdido entre toda esa admiración estética por lo accidental, lo casual o lo inesperado."[7]

7 RYKWERT, J."Adam at fourty", *Journal of Architectural Education,* n. 65, 2013, p.7. Trad. de la autora. En idioma original: "*A return to such sources seemed to me to show a way of recalling something essential about building, something which seemed to have got lost in all that aesthetic admiration of the accidental, the casual, and the unintended.*"

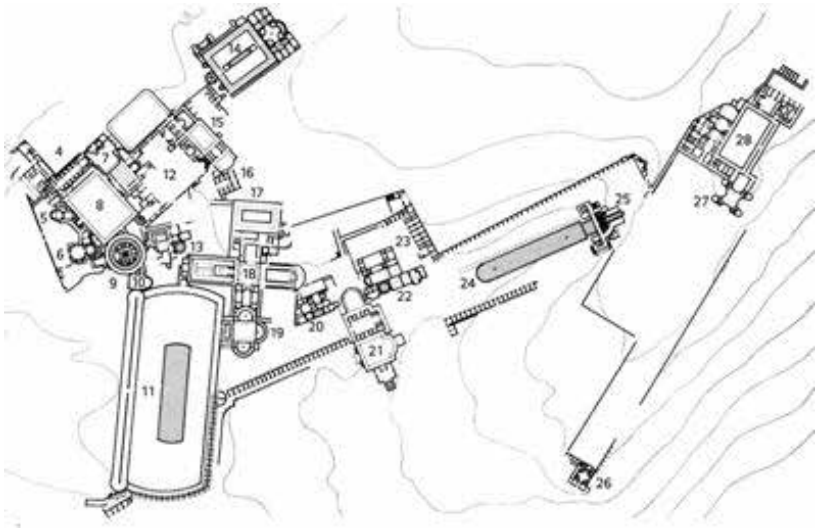
Izda. Frontispicio de *Tabulae Rudolphinae* Johannes Kepler, 1627.
Dcha. *Landscape portrait*, John Stezaker, 2006

Nuestra época vuelve a vivir un resurgir de primitivismos, ya sea como reacción ante los desastres del capitalismo y la búsqueda de las razones profundas del construir, o como una *marca* más, lista a ser fagocitada. Así recordemos cómo La Bienal de Venecia del año 2012 acogió el "Forum on Primitivism: design the habitat for the future". Y más recientemente, en 2014, y con mucho interés, se celebró el *Critical Juncture: Architectural Critics at the Crossroads Joseph Rykwert Symposium*[8] en el que se planteaba la cuestión acerca de qué vías abre el trabajo que fue recogido en *La casa de Adán en el* Paraíso, al que asistió el propio Rykwert, donde se criticó duramente la torre de marfil en la que estaba retirada la crítica de arquitectura, entregada a las cuestiones de forma y estética mientras se le impelía a mirar hacia el lado político que conlleva la arquitectura y el construir, hoy en manos del consumismo y las fuerzas del mercado.

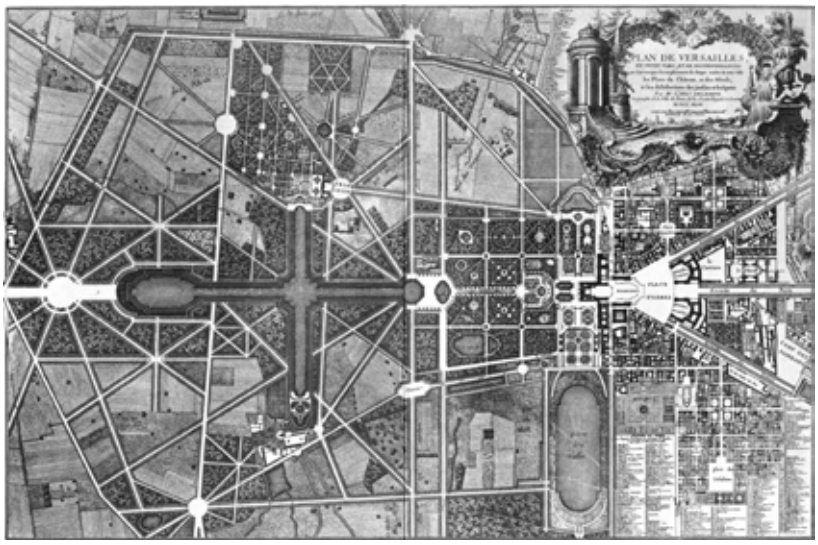
No podemos olvidar que el arquetipo de la cabaña no es un asunto simplemente interno de la arquitectura, sino que ha sido utilizado para recoger en sus formas modelos de pensamiento. Es un condensador material y espacial capaz de atrapar y hacer visibles estructuras inmateriales: las sintetiza y reformula en términos de morada originaria. Así, aún cuando la arquitectura contemporánea no traza ya sus bases desde ella, la cabaña primitiva cobra una nueva importancia en el contexto social actual, tanto en las cuestiones del derecho a la vivienda, como en el auge que está experimentando la autoconstrucción en los procesos de empoderamiento de las comunidades. Volver a hablar hoy de la cabaña primigenia nos recuerda que la arquitectura está vinculada con lo ritual y que –retomando a Rykwert- es un campo de acciones, y de recuerdos y memorias que se renuevan en dichas acciones. Su pulsión original es un asunto colectivo, que se da en el seno de lo social y que como tal, se trata de un catalizador de los anhelos de su época

Para ciertos críticos, uno de los principales problemas en arquitectura es la sobredeterminación de la forma. Muy a menudo, lo que se levantó en lugar de los edificios destruidos, resultó indudablemente peor que éstos. En *Architecture without architects,* Bernard Rudofsky documentó y defendió la idea de que en la mayoría de la ciudades se construyó sobre todo improvisando, sin la guía de ningún diseño formal coherente. La improvisación es un

8 El simposio "Critical Juncture: Architectural Critics at the Crossroads" tuvo lugar en febrero 2014 en el Victoria and Albert Museum y la Architectural Association. La posición de Rykwert fue muy crítica con los derroteros tomados por la teoría de la arquitectura actual, allí declaró: "*It is a dimension of which we need to be constantly reminded, for our experience of building is always political. Every building adds or diminishes the common good. That is why another Gold Medalist, the late Aldo van Eyck, was right to remind us that if you're not a bit of a boy scout, there's no point in going into architecture.*""



Plano de organización de Villa Adriana (construida entre 118 y134 d. C)



Plano de organización de Versalles (plano de 1746)

procedimiento que se inspira en la metamorfosis de la forma-tipo que se produce con el paso del tiempo[9]. Es una operación temporal ya que se trata de crear en un tiempo corto, las condiciones de un tiempo largo.

El concepto de *bricolage* ha influido decisivamente en las últimas generaciones de arquitectos. Uno de los hitos en este proceso fue la publicación del influyente análisis que se hace en *Ciudad Collage* (1978), de Colin Rowe y Fred Koetter, donde se presenta la noción de "ciudad de la colisión"; y en un determinado momento, se muestran en comparación dos formas de arquitectura que denomina *fragmentaria* y *total*, enfrentando la fragmentaria Villa Adriana al trazado global de Versalles[10]: muestran los planos en planta para dar a ver cómo las formas de la arquitectura llevan asociadas distintos modos de gobierno. No se refieren con ello tanto al gobierno que las origina e impulsa, ya sea más o menos totalitario, —en este sentido hay que recordar que Villa Adriana pertenece también a un momento de imperio— sino a qué tipo de paradigma de gobierno pertenecen. El conjunto de la villa italiana guarda en su *forma* la capacidad de ser *reapropiada* una y otra vez en el tiempo: la capacidad de ser habitada por otros. Sus formas permiten e invitan a ser

9 RUDOFSKY, B. *Architecture without architects: A short Introduction to Non-pedigreed Architecture* (1964) University of New Mexico Press 1987

10 ROWE, C. Koetter, F. *Ciudad Collage,* (1978) Gustavo Gili, Barcelona 1981.

11 POLETTI, R. "Lucien Kroll: utopia

reinterpretadas en sus usos y a su vez admiten encontrarse en colisión con otras piezas nuevas. Llegamos por tanto a ver cómo la idea de collage implica, al fin y al cabo, una ruptura de ese pensamiento que desde la ilustración se tiene del futuro y de la historia como un progreso continuo hacia la perfección.

2.2.3 Autoconstrucción y arquitectos

Unos años antes de la aparición de *Ciudad Collage,* comenzó el trabajo arquitectónico de Lucien Kroll, quien —con el proyecto y obra de la Universidad de Lovaina— se alzó como un icono de lo que podría denominarse arquitectura participativa o democrática. Entre 1970 y 1972 el lugar donde se levantó el proyecto, se convirtió en un teatro de experimentación: un dispositivo para estimular el conocimiento intuitivo en el que se aplicaron las nociones de comunidad viva y sociedad transparente, no sin ciertas zonas que resultaron opacas. Con este proyecto, Kroll recogió una forma de pensamiento que pone a prueba en la praxis arquitectónica; lo hizo en una tipología que ofrecía la posibilidad de la renovación completa, una universidad, donde además de aulas, cocinas y lugares para el pensamiento, había que habitar en comunidad. Kroll mantenía que la comunicación a través de la arquitectura era un acto político, una acción siempre provisional e incompleta donde los arquitectos son catalizadores de procesos creativos y de dinámica social que ponen su conocimiento para la traducción de espacios apropiados que serán a su vez reflejo de una serie de tensiones: es conocido cómo el proceso de construcción colectivo dio lugar a momentos conflictivos. A pesar de los problemas que acarreó esta apertura al devenir colectivo, Kroll defendió la idea de que los arquitectos deben "dar un paso fuera de sí mismos"[11] .

La obra se hizo en un momento en que Beuys casi simultáneamente, en 1972, fue expulsado de la Academia de Düsseldorf por haber apoyado la ocupación de la escuela por los estudiantes, mientras que la Universidad Católica de Lovaina impidió, a su vez, a Kroll, finalizar su trabajo. Esta idea del "diseño colectivo", del hacer a varias voces, no debe confundirse con el nuevo subjetivismo, que opta por introducir en el mercado la personalización en masa y que está triunfando hoy día con un mercado que ofrece al consumidor

interrupted", *Domus,* junio 2010.

Izda. Fachada de la Facultad de Medicina en Lovaina. 1972, Lucien Kroll. Dcha.Estudiantes participando en la

dar el acabado final al producto: el mercado que despliega las impresoras 3d en nombre de la democratización del diseño. Se trata más bien de hacer con un impacto directo en la materialidad arquitectónica que se tradujo en un repertorio de elementos constructivos con coordinación modular: ventanas de madera, aluminio y paneles de acero, armados según lo que denominó ensamblaje *por empatía* de las partes. En el procedimiento del hacer colectivo, Kroll no estaba solo buscando que las formas cambiaran, sino que fundamentalmente estaba propiciando que las relaciones pudieran ser reinventadas. Es interesante observar cómo se da en Kroll algo que habíamos visto en Le Corbusier: donde pensábamos que había innovación y ruptura, resulta que encontramos el hilo que nos revela que son observadores atentos, y que cultivan la disciplina de la atención sobre el contexto y el territorio. Los jardines asilvestrados que rodean la Universidad de Lovaina continuaron con la idea de proceso abierto y autónomo y en ellos Kroll no veía otra cosa que "la continuidad en la diferencia" que él había apreciado antes en el paisaje de Bélgica.[12]

2.2.4. La figura del artesano en la cultura *maker*

Son numerosas las voces que en los últimos años argumentan un cambio de paradigma acerca de la forma en la que estamos produciendo. El sociólogo del pragmatismo americano Richard Sennett, toma la figura del "artesano", y la actividad manual, como catalizadora de la cultura material para tratar de comprender los anhelos que se presentan a la tecnologizada sociedad actual. Su análisis trata de coser la lectura del cuerpo humano con el taller de trabajo, para pasar al vínculo social y saltar después al medio ambiente y a la arquitectura. "El artesano" no sería solo aquel que produce objetos, sino también un informático, un médico o un artista, todo aquel que conecte íntimamente la mano con la cabeza. La historia habría, según él, trazado falsas líneas divisorias entre práctica y teoría, técnica y expresión, artesano y artista, productor y usuario. Y así, trabadas en la cualidad artesanal, encuentra Sennett potencias que apuntan hacia la capacidad de ser sostenibles y de autogobernarnos [13]. Se vale de ciertos argumentos polémicos como que todas las habilidades comienzan con prácticas corporales, y que la comprensión

12 Ibíd.

13 SENNETT, R. *El artesano*... Op. Cit., p. 78

Izda. Cartel del CSA Tabacalera, mostrando el trabajo de autogestión/ autoconstrucción del edificio cedido por el Ayto. de Madrid, 2010.

Dcha. Pista de skate introducida dentro de una de las naves de Tabacalera, 2010.

técnica se desarrolla a través del poder de la imaginación. Así defiende que la utilización de herramientas imperfectas o incompletas estimula a la imaginación a desarrollar habilidades aptas para la reparación y la improvisación.

No estaríamos ante una separación de la cabeza y de la mano únicamente de naturaleza intelectual, sino también social. La Enciclopedia de Diderot mostraba cómo la base común de los talentos residía en el trabajo de la artesanía, tanto en su principio general como en los detalles prácticos; y señalaba la idea de que en la práctica artesana descansaba, no sólo una ética y un orgullo por el trabajo propio, sino una forma de autogobierno. En el s. XIX John Ruskin hizo una apasionada defensa del trabajo manual y trató de infundir en todo tipo de artesanos el anhelo de un espacio perdido de libertad[14], estaba lanzando con ello un desafío radical de emancipación y buscaba con ello otra clase de compromiso dentro de la sociedad. Sennett se encarga de señalar ciertas diferencias entre Ruskin, y por ejemplo Heidegger, no aspirando escapar a una cabaña soñada, sino buscabando otro tipo de práctica material y otra clase de compromiso social.

Sennett ha dado lugar a una extensa obra donde se siente continuador de este compromiso y trata de plantearlo en el estado actual de cosas: “quisiera que la habilidad compartida en el trabajo nos enseñara a autogobernarnos y a conectar con otros ciudadanos en un terreno común”[15]. Aparece en sus análisis el espacio del taller como una verdadera institución social[16] que posibilita la motivación, la ética y el autogobierno. El taller representaría, por un lado, una forma de producir, un lugar compartido con otros, el lugar de una comunidad, donde desplegar el trabajo y la imaginación sobre la materia. Lo que sugiere la tesis de Sennett es que también podría representar un modo de hábitat, una forma de entender la existencia que afecta al modo en que conducimos nuestra forma de vida. Podríamos hablar de una vida-taller, una vida también en compañía, como una forma de vida que está abierta, siempre en proceso de cambio. En este tipo de vida, el espacio, ese espacio-taller que aloja vidas en proceso, cobra gran importancia. La arquitectura se carga aquí de potencia, y ella misma permite este proceso de incompletud permanente.

14 Ibíd.

15 Ibíd., p. 330.

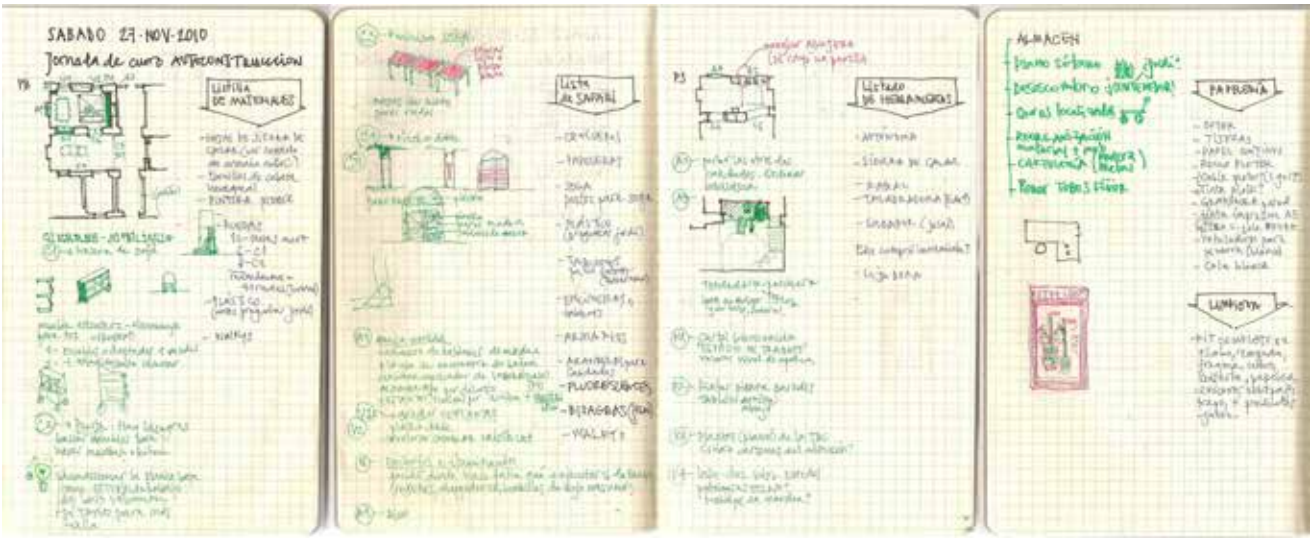
La figura del "artesano" ha podido convocar una capacidad y una dignidad arraigadas en el cuerpo humano: a actos tan simples como la prensión y la prehensión, o tan complejos como las lecciones de resistencia y ambigüedad que dan formas a las herramientas y a las construcciones materiales. Ya nos advierte Sennett de la magnitud del desafío que se plantea a todas las escalas, ya que todo lo que nos rodea es medioambiente. Así, deberíamos desarrollar nuevas formas de artesanía, porque no se trata de delegar y externalizar los problemas; es imprescindible la implicación de cada uno: "para hacer frente a esta crisis física estamos obligados a cambiar tanto las cosas que producimos como nuestro modo de utilizarlas. Necesitamos aprender otras maneras de construir edificios, utilizar los transportes e idear rituales que nos acostumbren no solo a consumir menos y de otro modo, sino a cambiar la idea de consumo: necesitaremos convertirnos en artesanos del medio ambiente."[17]

Cómo ya se ha señalado, es reseñable cómo la figura del artesano utilizada por Sennett, es la primera parte del proyecto sobre cultura material que toman otras figuras —"guerreros y sacerdotes" y "el extranjero"— como vehículos para indagar en las problemáticas de nuestro tiempo. Las nociones de artesanía, extranjería, de lucha y de mística son las bases subyacentes a cualquier estudio actual radicado en la materia, no tanto cada una por separado, como cada una en relación a las otras, ya que para el sociólogo tanto la religión como la guerra se organizan mediante rituales. Las tres figuras de estudio de esta tesis —cabañas *palombières*, el frente habitado de la Guerra Civil y el fenómeno de la cámara oscura— sitúan la tesis en la encrucijada que comparten rituales de caza, rituales de guerra y rituales místicos.

La saturación tecnológica que soporta nuestro mundo ha propiciado que estén apareciendo pequeños agujeros de disidencia y distintos puntos de inflexión en numerosos lugares del planeta. Es en las sociedades industrializadas donde se está escribiendo el fracaso de la modernidad que viene de la mano del anhelo de autogobierno y de la recuperación de las herramientas técnicas. Este deseo se está traduciendo en dos maneras de proceder: por comunidades que se agrupan para recuperar la tierra como base productiva y vital, rechazando las servidumbres que genera el progreso tecnológico, y por comunidades de usuarios altamente tecnologizados que se

16 Ibíd., p. 71 y p. 96

17 Ibíd., p. 14.



Organización de tareas publicadas en el blog de autoconstrucción del CSA Tabacalera, Madrid, 2010. (http://blogs.latabacalera.net/autoconstruccion/)

juntan para emprender un proceso de emancipación tecnológica que alcanza a la organización de la sociedad, como el caso de las comunidades *hacker*. También asistimos a la proliferación de grupos de aspecto más inofensivo como los incontables *fablabs* que aparecen por todo el globo, en las que se da un peculiar modo de hacer: experimentan y ensamblan componentes tecnológicos pero en talleres y atmósferas bien cercanos a la artesanía medieval. Esto nos permite enunciar que no es la tecnología *per se* la que ha producido esta desconexión de la vida, sino la forma de gobierno que ha controlado su expansión. El modo en que la tecnología ha sido infiltrada en la vida de los humanos —antes ya individualizados— ha contribuido a su desvinculación progresiva del entorno. Nos recuerda Sennett cómo por ejemplo "en Linux se preguntan ¿cómo puede coexistir en una comunidad la calidad del conocimiento con el intercambio libre e igualitario?"[18] En el ámbito del trabajo se ha separado aún más a los trabajadores entre sí y a su vez se les ha separado de la materia con la que trabajan: lejos de producir *conexión* ha ido poco a poco ampliado las distancias hasta *alejarnos* de todo, del otro y de la materialidad del mundo. "El trabajo hoy ya no tiene nada que ver con lo que hace crecer al ser humano. Se ha convertido en otra cosa" recordaba hace poco el filósofo Toni Negri, "desde hace mucho se ha dejado atrás el fordismo (sistema de producción en serie) y ahora el trabajador ha quedado excluido de los procesos de producción y reproducción."[19]

El contexto de crisis actual hace emerger prácticas que hoy día denominamos como precarias, no sin un cierto estigma, y que no son sino la pequeña parte del mundo actual que recupera las corrientes primitivas que resisten en medio de nuestras sociedades civilizadas. Los precarios despliegan un hacer movido por la necesidad pero también por convicciones ecológicas y políticas; sobre todo, están produciendo numerosos intentos por abrir posibilidades de cruce entre las acciones de habitar, construir y cuidar, así como las transferencias entre las figuras de arquitectos, obreros y usuarios. Dichas experiencias están teniendo lugar en el campo de la acción artística o bien en el campo del activismo y la ocupación. La experiencia del grupo de autoconstrucción en el CSA La Tabacalera[20] de Madrid —definida por ellos como "arquitectura pro-ecosistema, artesanal, autosuficiente y copyleft"— ha sido uno de los procesos más ricos en el sentido de la experimentación real, el

18 Ibíd., p.39.

19 NEGRI, T. entrevista en El País, 10 de mayo 2015. En línea: https://elpais.com/cultura/2015/05/08/actualidad/1431088348_052682.html

20 El grupo se forma en 2010 en el momento de inicio del proyecto en Tabacalera y al menos han trabajado hasta 2014. http://blogs.latabacalera.net/autoconstruccion/

de ciudadanos que se conocen a partir de una experiencia colectiva en el barrio de Lavapiés y deciden configurarse en equipo, sumar sus saberes y asumir todos los requerimientos técnicos necesarios para habilitar una antigua fábrica, cumpliendo normativas y haciendo de la construcción de espacios una forma de construir también una vida colectiva. Como *Tabacalera*, en el *Campo de la Cebada* y en muchos otros lugares, los arquitectos están buscando formas de desplazamiento de la disciplina, con mayor o menor fortuna, desocupando competencias en las que otros puedan entrar y a su vez encontrando espacios sobre los que actuar que no pertenecían estrictamente a la disciplina. Se empiezan a abrir espacios de indiferenciación en los límites en los que es posible disolver una cosa en otra, practicando la arquitectura como una ciencia social o incluso disolviéndola en la acción colectiva, haciéndola a su vez tan presente, que no hace falta nombrarla porque está imbricada con todo lo que ocurre.

> El indígena es un atesorador lógico: sin cesar, reanuda los hilos, repliega incansablemente sobre sí mismos a todos los aspectos de lo real, sean éstos físicos, sociales o mentales. Nosotros traficamos con nuestras ideas; Él las atesora. El pensamiento salvaje pone en práctica una filosofía de la finitud. De ahí viene también el interés que ha inspirado. Esta lengua de vocabulario restringido, que sabe expresar cualquier mensaje mediante combinaciones de oposiciones entre unidades constitutivas, esta lógica de la comprensión para la que los contenidos son indisociables de la forma (...) Este tiempo nos ha restituido hoy, gracias al descubrimiento del universo de la información en el que reinan de nuevo las leyes del pensamiento salvaje: cielo también, que camina sobre la tierra en un pueblo de emisores y de receptores cuyos mensajes, mientras circulan, constituyen objetos del mundo físico y pueden ser captados, a la vez, desde fuera y desde dentro. [21]

Salvaje y científico son dos formas de pensamiento: uno supremamente concreto, cuya base ha sido proporcionada por una teoría de lo sensible; otro, supremamente abstracto, aquel que se sitúa, de golpe, en el plano de lo inteligible y del que ha salido la ciencia contemporánea. Seguir siendo fiel a la inspiración del "pensamiento salvaje" es reconocer que el espíritu científico en su forma más moderna, ha contribuido, en virtud de un encuentro que sólo él supo prever, a legitimar sus principios y a restablecerlo en sus derechos.[22] La visión de Levi-Strauss estaba anticipando en 1962 un momento donde estos

21 LEVI-STRAUSS, C. *El pensamiento...* Op. Cit., p.386-387

22 Ibíd. , p. 388

dos opuestos se encuentran sin dificultad al haberse llegado a una cultura del mensaje: “Un pueblo de emisores y receptores cuyos mensajes, mientras circulan, constituyen objetos del mundo físico y pueden ser captados, a la vez, desde fuera y desde dentro.”[23] Ya entonces, decía el antropólogo: “Hemos tenido que esperar hasta mediados de siglo para que esos dos caminos se cruzasen”[24] , mucho antes del momento en que se confirmara lo que se conoce hoy se ha denominado como *cultura maker*.

23 Ibíd.

24 Ibíd.

2.3 LÍMITES
La frontera como contacto: humanos/no humanos, salvajes/civilizados

2.3.1 Animalidad-humanidad

El límite que nos separa de los no humanos, representa para los humanos una de las últimas fronteras. La atracción por la incógnita que el animal guarda es tan grande, como el deseo mutuo que se tienen. Con los misterios de la religión en declive, la ausencia ya de tribus salvajes o de parajes ocultos, el animal ha resultado ser el último territorio insondable del planeta. La caza ha sobrevivido hasta nuestros días por distintos motivos no exentos de polémica; las cabañas *palombière* basan su razón de ser en el deseo humano de acercarse a dicho límite que nos presenta el animal.

Tradicionalmente, el animal ha ocupado el lugar opuesto a la razón. Goya decía que no se puede hacer un retrato auténtico de sí mismo sin dejar entrar a toda la jauría de animales, animalidades, inhumanidades y extrañezas que nos constituyen al dar consistencia a nuestras obsesiones. Veamos el capricho n. 43 "El sueño de la razón produce monstruos"; ya desde su primer dibujo preparatorio en 1799, aparece su propia cabeza repetida junto a cascos de caballo, cabezas fantasmales y murciélagos. El hombre se apoya vencido por el sueño y entra en el mundo de los monstruos una vez apagado el mundo de la luces; son caras que, siguiendo una costumbre frecuente del artista, se hallan a medio camino entre el ser humano y la bestia. Baudelaire diría que "todas esas contorsiones, esas caras bestiales, esas muecas diabólicas están penetradas de *humanidad*. Es imposible descubrir el punto de unión entre lo real y lo fantástico: se trata de una vaga frontera que ni el más sutil de los analistas sería capaz de establecer"[1]

Animalidad y humanidad son dos nociones asociadas, opuestas en ocasiones, pero que beben una de la otra y se embeben una en la otra. Un retrato auténtico del humano necesita de esa jauría que lo envuelve, como el subconsciente primitivo, reptiliano, que resurge en el capricho no. 43. Dicha jauría se vuelve material en los retratos de los *hombres-hiena* hechos por Pieter Hugo: imágenes que parecen anunciar un tiempo futuro; figuras híbridas entre dos cuerpos que componen sus centros de gravedad, en un mundo que es un inmenso descampado, donde no queda otra que asociarse con los más astutos.

1 BAUDELAIRE, C. "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas" en *Lo cómico y la caricatura*, (La balsa de la Medusa) Visor, Madrid, 1988. p.123.

Capricho n.43, dibujo preparatorio, Francisco de Goya, 1799.

La representación de la figura animal se ha realizado tradicionalmente de perfil, en la dirección de su forma, de su avance, como un vector o un canal; se entendía que los animales eran vehículos para conectar con la naturaleza. En unas cartas que escribió Rilke durante su estancia en España, hacia 1913, da cuenta de la intimidad que tienen ciertos animales con el mundo, que viven la exterioridad como un segundo hogar, o una "segunda patria" tras el nacimiento. Entre ellos, el poeta observa que los insectos son los que habitan el mundo como el "seno" que siempre los llevó; seguidos de los pájaros, quienes ya comienzan a sentir algo de inseguridad. Sobre el canto de los pájaros, Rilke advierte lo fácil que nos resulta integrarlo en nuestro interior, al punto de cambiar la topología de nuestra sensación, transformando el mundo, de inmediato, en un espacio interior:

> Por eso canta en el mundo como si cantara dentro de sí mismo; por eso nos es tan fácil captar en nuestro interior la voz de los pájaros, nos parece como si la vertiésemos por entero en nuestro sentimiento, hasta hacer posible, por un instante, que el mundo entero se torne para nosotros en espacio interior, porque sentimos que el pájaro no hace distinción entre el corazón suyo y el corazón del mundo[2]

Sobre la antropología poética de Rilke, Joan B. Llinares analiza la capacidad del animal para atravesar la frontera entre la exterioridad y la interioridad, el afuera y el adentro. La noción de "lo abierto" que alberga la mirada animal, recorre la octava de las *Elegías de Duino*, escrita en una torre-castillo, en 1922. Así empieza su primera estrofa:

> Con todos sus ojos ve la criatura
> lo abierto. Sólo nuestros ojos están
> cual trampas en torno a su libre salida.
> Lo que hay afuera lo sabemos sólo por el semblante
> del animal; porque ya al niño tierno
> le damos la vuelta y lo obligamos a mirar hacia atrás
> lo ya formado y no lo abierto, eso que es
> tan profundo en el rostro del animal. Libre de muerte.
> A ella solo nosotros la vemos; el animal libre
> pues ya desde el principio volteamos al niño
> y lo forzamos a que vea de espaldas la creación,
> no lo abierto, que en la mirada animal es tan profundo.

2 RILKE, R. M. "*Epistolario español*". (1914) (Trad. De J. Ferreiro Alemparte.Madrid: Espasa-Calpe), 1975, p. 276-277.

3 RILKE, R. M. *Elegías de Duino* 1-13. Trad. de O.Dörr, Madrid. Visor, Madrid , 2002. p. 155 y 159.

Hombres-hiena, Nigeria.
Pieter Hugo, 2008

> Libre de la muerte. Sólo nosotros la vemos;
> el libre animal tiene tras de si su ocaso
> y ante si a Dios y, cuando camina, entonces camina
> en la eternidad, así como manan las fuentes.[3]

Los humanos no estamos *en* el mundo, sino *ante* el mundo, siempre *frente* al mundo, siempre *enfrente*; y es la mirada animal la que consigue taladrarnos. Construimos un mundo según nuestros deseos, jerarquías y demarcaciones. Perdemos así la claridad y amplitud de mirada que comparten las flores, los animales y los niños, que viven en un presente inalterado y pleno. La octava elegía, "la elegía silenciosa", cómo Rilke la llamaba, da forma a esta intuición: los humanos captamos en los ojos del animal la presencia de "lo abierto", y gracias a esta hondura de su semblante, podemos saber lo que hay *afuera*, más allá de nuestra conciencia y del espacio acotado que demarca.[4]

> Si ese animal que seguro avanza hacia nosotros
> en otra dirección tuviera una conciencia como la nuestra
> nos haría cambiar de rumbo con su transformación.
> Pero para él su ser es infinito,
> incontrolado y sin visión de su propio estado,
> puro, al igual que su mirada hacia delante.
> Y donde nosotros vemos futuro, ahí él lo ve todo
> y se ve en todo y a salvo para siempre.[5]

Sin embargo, ¡qué difícil le resulta al humano el encuentro directo con las cosas! "Espectadores, siempre a distancia del espectáculo, percibiendo el mundo ya interpretado, pero jamás lo abierto."[6]

Después de esta lectura, cabría hacerse la pregunta de si es posible establecer algún tipo de relación más justa con los animales, menos engañosa y desequilibrada que la caza, la equitación o la cocina. Cabría también preguntarse si es posible hacer de nuestro entorno un lugar más conectado con "lo abierto", si algo de las formas que nos rodean —aquellas que construimos— puede aprehender de la apertura de la mirada animal.

Más allá de naturaleza y cultura,[7] es el título del libro, con el que el antropólogo Philippe Descola recoge los vínculos entre el pensamiento occidental y las formas llamadas primitivas, como el animismo o el totemismo.

4 En estos párrafos, se recogen las reflexiones de LLINARES, Joan B. "El símbolo de los animales en la antropología poética de R.M.Rilke: Una lectura de la Octava Elegía". *Thémata* nº 35, 2005, p. 645-654.

5 RILKE, R. M. *Elegías...* Op. Cit.

6 LLINARES, Joan B. "El símbolo... Op.Cit.

7 DESCOLA, P. *Más allá de naturaleza y cultura*, 2005 Amorrortu, Buenos Aires, 2012.

Wilder mann ou la figure du sauvage, Charles Fréger, 2012

El totemismo es una gran abstracción por la que grupos de humanos y no humanos se relacionan íntimamente por compartir las mismas propiedades, de modo que el nombre de un grupo totémico es aquel que define una propiedad y no una especie.

Formas de animismo y totemismo están en la base de las culturas europeas, y pueden ser rastreadas en ciertas tradiciones que sobreviven, como pequeñas reliquias, en los lugares más aislados, desde Portugal a los Cárpatos[8]. Son ritos procedentes de las festividades paganas que celebraban el invierno rindiendo culto a las fuerzas naturales, y que fueron desplazadas a la primavera al ser asimiladas por la religión bajo la forma del carnaval. En dichas tradiciones se portan vestimentas que manifiestan la relación fusional que las primitivas culturas occidentales tuvieron con su entorno. En muchas de estas vestimentas se produce una forma de indistinción, o una absorción de las formas animales, fundidas con el humano de un modo casi genético: campanas con formas arracimadas a medio camino entre animal y vegetal, con caras que son picos, que son hocicos y barbas insectoides. Son formas que "no hacen calco"[9]; hay en ellas un rico procedimiento de aprehensión de las formas de lo vivo. No estamos ante disfraces para verbenas, ni para chanzas; no hay agresión al animal sino reconocimiento de la dependencia mutua y de una suerte de posible mundo común en el que estamos llamados a habitar.

A pesar de la supervivencia de algunas de estas tradiciones, lo cierto es que la distancia entre el humano y el animal se alarga cada vez más. La división jerárquica primera que dibuja al homo como una *animal rationale* —por encima los dioses, por abajo, los animales— continuó después estableciendo otras diferencias, como las de los hombres y las mujeres, los blancos y los negros, los adultos y los niños, los civilizados y los salvajes.

El conflicto humano-animal constituyó, en otros momentos de la historia, un nudo central en el pensamiento político. Aristóteles veía al ser humano como un animal social; a diferencia de él, Hobbes, entendía que la formación de la sociedad es producto de un contrato social, una cesión de los derechos del ser humano a un tercero, el Estado, para así escapar a la guerra constante de todos contra todos: la idea "el hombre es un lobo para el hombre". En su estudio *Lo abierto. El hombre y el animal*, Agamben plantea que abordar el conflicto entre

8 FRÉGER. Ch. *Wilder Mann ou la figure du sauvage*. Thames & Hudson, New York, 2012.

9 DELEUZE , G. y GUATTARI. F. Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia, Pre-Textos, Valencia, 2006. p. 17: Principio de cartografía y de calcomanía.

Izda. Ladera donde transitaron cabras y burros durante siglos, junto a la mezquita en Almonaster La Real. Fot. de la autora, 2012.
Dcha. Palomares históricos en las islas Cícladas

la animalidad y la humanidad es más urgente que tomar decisiones sobre las grandes cuestiones, sobre los llamados valores y los derechos humanos.[10] En dicho estudio retoma la noción de "lo abierto" en Rilke, para advertir que no se trata de lo abierto como desoculto, base del biologismo del XIX, cuya consecuencia ha sido una monstruosa antropomorfización del animal y una correspondiente animalización del humano. Nos recuerda cómo Deleuze trató de pensar al animal de modo absolutamente no antropológico: el animal no se mueve en el mismo mundo que nosotros observamos, ni comparten con nosotros el mismo espacio-tiempo — así, no existe un bosque como ambiente único, sino un bosque-para-el-guarda, un bosque-para-el-cazador, etc.

Encuentra Agamben en la figura del ser humano que se aburre, una extraña cercanía con el característico aturdimiento animal, y señala, que ya Benjamin en *La noche salvada* desvela que no es la técnica, el dominio de la relación entre naturaleza y humanidad: la máquina antropológica se ha puesto en suspenso. Dice Agamben que hacer inoperante dicha máquina consiste en exhibir el hiato que separa a ambos (en el ser humano). Intuye que el animal no conoce lo que es, ni lo que no es, ya que está *fuera del ser*, y cómo la tarea de dejar ser al animal es entonces más compleja: dejar serlo *fuera del ser*. Y con todo parece que el ser humano ha sido siempre resultado de una división y a la vez de una articulación con el animal.

Para Deleuze y Guattari devenir animal era devenir imperceptible[11]; y el ritornello[12], viene a ser como un residuo animal que tenemos: quien canturrea va marcando su territorio; pero el ritornello no es solo sonoro, sino también gestual, así las formas del territorio quedan modeladas por las forma de vida que lo recorrieron. Un buen ejemplo de ello son las laderas donde hay tránsito de animales, que acaban por modelarse según la malla de caminos que su andar ha trazado.

La zona borrosa de tránsito humano-animal ha propiciado una disolución de fronteras entre disciplinas: la mecánica, la biomedicina y las prácticas escénicas encuentran aquí un terreno de experimentación. Ciertas obras de Jan Fabre —dramaturgo y entomólogo— han explorado cómo amplificar, en el humano, potencias animales: capacidades mecánicas, ritmos, gestos, intensidades; un intento de alcanzar la eternidad que los animales tienen

10 AGAMBEN, G. *Lo abierto. El hombre y el animal.* Pre-textos, Valencia, 2005. La cuestión fundamental para Agamben seria:"Preguntarse en qué modo -en el hombre- el hombre ha sido separado del no hombre y el animal de lo humano ("el misterio práctico-político de la separación")

11 DELEUZE , G. y GUATTARI. F. *Mil mesetas...* Op. Cit.. pp. 318-358

12 Ibid.p. 328 " se denomina ritornello a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (hay ritornellos motrices, gestuales, ópticos, etc.)

Izda. *Quando l'huommo principal es una donna*, fotografía de la pieza escénica de Jan Fabre, 2004
Centro. *The Lime Twig Man*, dibujo de Jan Fabre, 1990

De la serie *Moderne vies sauvages*, Suzanne Husky, 2008

culturalmente ganada. En estos trabajos escénicos se trabaja la etología de un devenir animal por la capacidad de afectar y dejarse afectar, evitando toda imitación. Recordemos que para Deleuze una ética es un conjunto de posibilidades de acción, de actuar y de "ser actuado".

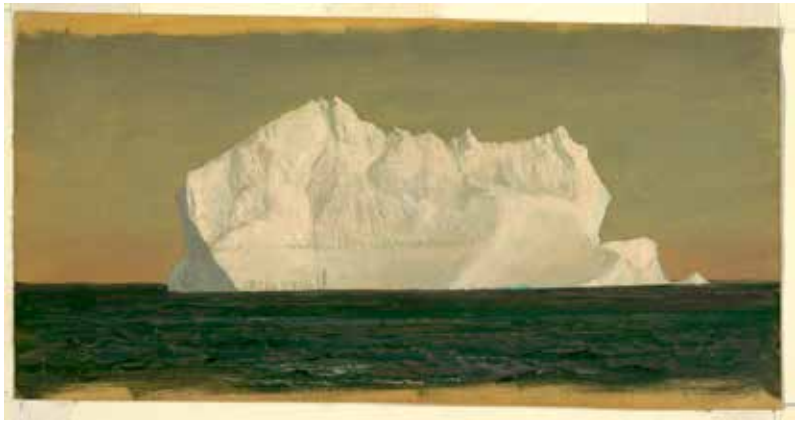
Hacerse una máscara para cubrir el rostro es uno de los mecanismos que las culturas arcaicas tenían de acercarse a la frontera animalidad-humanidad; capturando con este dispositivo las características del entorno y acercándolas al cuerpo. Si consideramos aumentar de tamaño esa máscara se abre un espacio en el que hay la posibilidad de actuar; es en dicho umbral en donde converge el proyecto tecnológico, el biomédico, el escénico y el arquitectónico. El proyecto *Pigeon d'Or* de Tuur van Balen[13] muestra esta idea en una escala a medio camino entre el artefacto y la cabaña. Situado entre las viviendas y el espacio urbano, el proyecto define un lugar intermedio, que hibrida la función de palomar con la de ventana. Van Balen realiza una investigación para modificar el metabolismo de los pájaros mediante la biología sintética, además de recoger los excrementos para transformarlos en detergente; como muchos otros autores, utiliza el diseño para analizar las implicaciones políticas de las tecnologías emergentes; es una muestra de que en el centro de lo político se encuentra esta cuestión animalidad-humanidad.

13Dicho proyecto fue uno de los premiados en el certamen de los premios *Vida* de Telefónica, 2012.

Pigeon d'Or de Tuur Van Balen, 2012

La frontera animalidad-humanidad ha dado lugar a lo largo del tiempo a arquitecturas específicas. Los hermosos palomares de las islas Cícladas son una arquitectura hecha por el humano *escuchando* atentamente el hacer animal. Como puede verse en la imagen, son arquitecturas orientadas radicalmente en el territorio, con rostros y órganos sensibles: antenas que capturan y altavoces que emiten. Sus formas celebran la riqueza que se encuentra frente a ellas. Están asentadas en el manto topográfico pero son a la vez extrañas, están al tiempo como cohetes a punto de despegar.

Como hemos visto, la *palombiére* es una arquitectura camuflada de caza, pero también es el lugar donde es posible encontrarse el humano y el animal: todos los rituales y las formas que se construyen giran en torno a ese momento; podemos ver en la *palombière* casi un altar, un lugar de comunión. Por otra parte, las trincheras son lo más parecido que ha hecho el ser humano a una arquitectura hecha por animales a gran escala: galería subterráneas, movimientos de tierra, camuflajes, etc. El cuerpo del soldado se adapta al terreno como el de un animal, y su textura acoge la materia del territorio. Por último, la cámara oscura es una arquitectura que explora un sentido amplificado del territorio que no coincide con lo topográfico, y nos recuerda el decir de Deleuze al referirse a la unidad que forman animal y territorio.



Iceberg flotante,
Frederic Edwin Church, 1859

2.3.2 La noción cultural de "salvaje"

La noción de "salvaje" evoca aquello que está inmerso en las fuerzas de la naturaleza, que no ha sido dominado por el humano. Como término, inicialmente fue un adjetivo procedente del latín *silvaticus*, de *sylva*: relativo al "bosque". Es un estado de las cosas que se encuentra tanto en seres y objetos como en paisajes.

El humano ha ido domesticando poco a poco todas las parcelas del mundo físico y de su existencia, así que apenas podamos encontrar este estado primigenio más que cuando sobreviene un accidente o un desastre. Su forma habitual de aparecer es por gradiente: allí donde lo domesticado se empieza a desdibujar y *asilvestrar* según una pérdida progresiva de control. Sin embargo, en ocasiones, también sobreviene como irrupción de una fuerza que desestabiliza el orden previsto.

La modernidad ha desplegado un tejido continuo y ha temido esas peligrosas grietas del orden cósmico por donde puede derramarse el caos; pero también nos ha hecho saber una lección esencial: el salvaje que creímos ubicado en los montes y los páramos, habita en realidad en nosotros y es más fácil desencadenarlo que hacerle regresar a su guarida. Las ciencias y las artes como el psicoanálisis, la antropología, la pintura simbolista y el cine nos han enseñado mucho a este respecto[14]

A pesar de sus tremendas mutaciones, el mito es siempre, en esencia, el mismo; sirve para diferentes cosas, pero su supervivencia se explica por la necesidad de la sociedad occidental de definirse con respecto al otro. El mito del salvaje es una forma extrema de intentar afirmar una homogeneización que en la realidad nunca existe.

En la idea occidental del salvaje había toda una concepción de economía y de gobierno. Paracelso fue hacia él buscando una definición de un peculiar universo de humanoides que no descienden de Adán y que no tienen alma, pero que tampoco son como los animales.[15] Intenta comprender el comportamiento de los extraños seres de los bosques, las aguas, las montañas y el fuego y cae en contradicciones: "nada les es innato sino que *han de trabajar* para conseguirlo, al igual que el hombre" frente a "estas gentes tienen cuanto les es necesario para sus deseos, y *no trabajan* para ello, es decir: lo poseen *sin trabajo*". Las contradicciones de Paracelso, heredan y resumen un problema

14 PEDRAZA, P. , BARTRA. R. *El salvaje europeo*, CCCB, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2004

15 BARTRA, R. , *El salvaje en el espejo,* Destino, Barcelona, 1996

Izda. Salvajes edénicos de Hans Schaufelein. 1545.
Dcha. Ilustración de *L'Homme sauvage ou l'État de nature*, en *Les Quatre états de la société*, de Jean Bourdichon 1505-10.

que atravesó toda la cultura medieval, la confrontación con un mundo natural que no se comprendía fácilmente y que se convertía en una fuente inagotable para la imaginación de un universo poblado de maravillas. Es el empeño en definir un mundo donde las cosas no ocurren espontáneamente, como en el mundo animal, pero donde tampoco están sujetas a las rígidas reglas económicas de la sociedad humana. El salvaje de la Edad Media era un ser bestial pero al mismo tiempo dotado de cierta sabiduría mágica.

Algunas actividades típicamente campesinas o aristocráticas, como el cultivo de la tierra o la cacería, se insertan en el marco de la naturaleza salvaje. Así, fueron despojadas de fatigas y peligros, para ser vistas como una forma idílica y silvestre de comportamiento. Hay dos tapices en Basilea, hechos hacia 1460, que muestran este desplazamiento. En el primero, se ve a unos salvajes en labores agrícolas en una idílica aldea campesina que muestra como el trabajo, al ser convertido en una actividad silvestre, es despojado de la vileza y la opresión: deja de ser trabajo. En el segundo tapiz se muestra a los salvajes llevando a cabo la más aristocrática cacería; en realidad se trata de nobles disfrazados de salvajes que bromean irónicamente acerca de los animales salvajes a los que van a cazar. Asimilar las actividades económicas al universo de la naturaleza salvaje permite el juego de contrastes entre lo salvaje y lo civilizado: los impulsos salvajes eran domesticados pero al mismo tiempo se mostraba una imagen de la vida civil como una forma *natural* de comportamiento.

El salvaje traía un posicionamiento tanto en la economía como en el gobierno; de él procedía una violencia en la que, al contrario que los bárbaros europeos, no había costumbres, dioses paganos ni formas de autoridad. Las fuerzas que gobernaban al salvaje procedían de una naturaleza carnal, de un cuerpo sin alma. Aquella imagen colaboró en legitimar al caballero medieval y con él al poder feudal funcionó como horror al vacío político y la ausencia de fueros y reglas.

El salvaje era un ser solitario; sus palabras no tenían sentido pero expresaban sentimientos. Esto fue lo que probablemente propició el mito del *Buen Salvaje* del s. XVIII, el ser del bosque tal y como lo describe el filósofo Jean-Jaques Rousseau en el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la*

Izda. Fotografía de Aby Warburg con los indios Pueblo en 1896.
Dcha. Escena de un poblado de Walpi. Edward S. Curtis, 1907

desigualdad, donde protesta contra las consecuencias de las civilización, que ha pervertido los instintos, considerados como naturalmente buenos, del humano primitivo.

A lo largo de la historia hemos denominado "salvaje" a aquello que desconocemos, nos sobrepasa y cobra forma a través de seres míticos o de paisajes agrestes; la historia humana y sus esfuerzos pueden leerse en términos de tratar de frenar, dejar fuera o acotar aquellas fuerzas inaprensibles. Sin embargo, podemos también leer la historia en los momentos donde el humano ha cruzado los límites para adentrarse en aquellos paisajes que le sobrepasaban; a menudo buscando en lo salvaje alguna respuesta sobre las raíces o la verdadera naturaleza animal del humano. Fue el surrealismo, y su fascinación por el primitivismo, lo que abrió definitivamente la puerta y abrazó aquellas fuerzas salvajes.

Salir al encuentro de lo salvaje y buscar una compuerta hacia nuestro pasado es, como ya ha sido mencionado, lo que movió la iconología del historiador Aby Warburg, quien dedicó su vida a buscar y analizar reproducciones de obras del clasicismo, de Grecia al Renacimiento. Pero antes, en aquel viaje fascinante, a punto de finalizar el s. XIX, había entrado en contacto con los indios "pueblo" quedando conmocionado por las formas que envolvían su existencia. Años después, asiste conmocionado a las imágenes que iba dejando la ascensión del fascismo. Warburg fue persiguiendo los rasgos del gesto que todo lo recorre: la imagen superviviente, el *pathos*, como él dijo, de las pasiones humanas atravesando la historia.

Encontró allí, en los *pueblo*, la compuerta que le permitió reescribir una historia de los gestos en occidente: "Como un viejo libro reseña, Atenas y Oraibi son parientes" escribiría al inicio de la conferencia[16] con la que narró 30 años despues de hacerlo, aquel viaje. Los *pueblo* habían aprendido a leer las corrientes que atravesaban cada uno de los animales de su tierra; habían establecido asociaciones entre los fenómenos del entorno y los animales llevándolos a todo su espectro formal: vestimentas ritualizadas, las figuras mediadoras de las *katchinas*, y una arquitectura que es una suerte de colección de altares, una constante ofrenda a la naturaleza agreste de aquel confín del mundo. Aceptaron sumergirse en la naturaleza y ponerla en juego en la vida

16 Como un discurso de despedida del sanatorio Bellevue donde había sido internado del sanatorio de Bellevue, donde había sido internado a causa de sus crisis nerviosas. WARBURG, A. *El ritual de la serpiente*, (1926), Editorial Sexto Piso, México D.F., 2008

Izda. Kachina antigua.
Dcha. André Breton y su colección de Kachinas en su casa de la Rue Fontaine de Paris, 1960.

misma. No fue salvajismo lo que, en todo caso, encontró Warburg, sino una compleja trama de fuerzas que se reflejaban en las formas de lo vivo.

Al mismo territorio de los *pueblo* acudió el surrealismo cuando André Bretón lo visitó con devoción en 1945, quedando también conmocionado por la fuerza de los asentamientos, los rituales y las *katchinas*: figuras de aspecto extraterrestre que después guardó como un tesoro en su casa parisina. Dichas muñecas, eran formas mediadoras que funcionaban a varias escalas; en lo pequeño eran, tanto imágenes religiosas como piezas de juego infantil; como vestimentas, producían la mediación con el cuerpo humano durante las danzas; y a una escala mayor, la arquitectura de los poblados hopi puede interpretarse como el salto de la *katchina* hacia el espacio habitable. Breton encontró en el espacio de la *kiwa* sagrada el corazón del territorio hopi. Fascinado, escribiría, a propósito de ese momento crucial, una oda a Charles Fourier:

> Fourier yo te saludo desde el Gran Cañon del Colorado ... Yo te saludo desde el Bosque Petrificado de la cultura humana ... yo te saludo desde la Nevada de los buscadores de oro ... desde el fondo de las minas de azurita ... Yo te saludo desde el instante en el que vienen de terminar las danzas indias ... Desde el corazón de la tormenta ... en fin yo te saludo desde la parte baja de la escalera que se zambulle en el gran misterio de la *kiwa* hopi la estancia subterránea y sagrada este 22 de agosto de 1945 en Mishongnovi (...) [17]

No es que los indios *pueblo* fueran el ejemplo del salvaje, en tanto que mito, en tanto que opuesto a la cultura occidental, se trataba de *pueblos* que se dejaron atravesar abiertamente por ese flujo salvaje y lo asumieron trasladándolo a las formas visibles de su vida práctica.

En occidente, fue hacia finales del s.XIX, con los adelantos de la ciencia y el mayor conocimiento del cuerpo y la mente, cuando el salvaje se coló por los resquicios interiores de la conciencia. Se hablaba entonces del "salvaje interior", aquella parte de nosotros mismos que no reconocemos, el monstruo desconocido que nos habita. Hoy, el salvaje encarna a quien habita entre nosotros, a una alteridad que no acabamos de asimilar. El *otro* resulta amenazador para nuestro modo de vida —marginados, lumpen, emigrantes, tribus urbanas y discapacitados mentales[18]— pero también es aquel que

17 André Breton, *Ode à Charles Fourier*, Revue "Fontaines", 1947. Trad. propia. En su idioma original: *"Fourier je te salue du Grand Canyon du Colorado", "Je te salue de la Forêt Pétrifiée de la culture humaine"," Je te salue du Nevada des chercheurs d' or(...) du fond des mines d'azurite ", "Je te salue de l'instant où viennent de prendre fin les danses indiennes / Au cœur de l'orage", "en fin Je te salue du bas de l'échelle qui plonge engrand mystère dans la kiwa hopi la chambre souterraine et sacrée ce 22 août 1945 à Mishongnovi (...)"*

Abrigo que construyeron el grupo de Fernand Deligny en el área de La Serret (Thoiras), 1976. Fot: Alain Cazuc

un antiguo refugio/ que será
desmoronado/ es algo/ casi
alguien /una presencia/
hay catedrales
y ahí está este refugio/
N no es O.

(N se refiere a "Nosotros", O al "Otro")

DELIGNY. F. "Au défaut du langage," *Cahiers de l'Immuable 3,* Recherches, no. 24 (1976) Revue du CERFI. 1976, p. 48.

sale fuera de la civilización, tratando de vivir en libertad, al margen de los desastres que acarrea la vida moderna y la intensiva urbanización; esa misma urbanización que por otra parte se ve en muchos casos calificada como de "salvaje"[19]. Durante el s. XX la búsqueda del "salvaje" ha sido casi un proceso ineludible para quien se haya propuesto desmontar el orden establecido: en la salida a los márgenes de lo civilizado se encuentra, hoy igual que ayer, la fuente de toda una dimensión política.

2.3.3 Un campamento de mediación anterior al lenguaje.

Entre estos marginales que salen voluntariamente a bordear el límite impuesto socialmente se encuentra Fernand Deligny, quien en la década de los 60 se alejó de todo a priori disciplinar —en psiquiatría o pedagogía— e inauguró en el bosque, un terreno de vida en libertad en el que convivió durante años con niños autistas. Inventó junto a aquellos *niños perdidos,* un comunidad donde permanecer fuera del lenguaje. Deligny se instala en una casa de Felix Guattari en la aislada región de *Les Cévennes* en 1965; junto a los voluntarios que allí fueron llegaron, trataron de compartir el espacio de una manera igualitaria con aquellos extraños: niños, adultos-niño y menores tutelados. En sus escritos y en las películas que rodaron, dejan ver un singular modo de vida; el día se pasaba haciendo labores básicas: cortar leña, traer agua, hacer pan[20]o vagabundeando por el terreno, y entre esos dos polos, se dibujaba, se escribir y se filmaba (Deligny lo llamaría *camarear*). Aquel grupo variable buscó modos de relación *anteriores* al lenguaje, y eso les mantenía en una suerte de origen, en donde lo que iba ocurriendo a lo largo del día se medía al compás de flujos, ritmos e intensidades.

Aquel campamento experimental fue al mismo tiempo un campo de sensibilidad, que dejó formas rastreables en películas y en dibujos hechos por los acompañantes durante la observación de los recorridos que hacían los niños por el terreno. A esas marañas que trataban de aprehender su existencia errante las llamaron *líneas del errar*. No son tanto la cartografía objetiva de los movimientos de los autistas, como el rastro que deja el estado de observación que sobre ellos posan los acompañantes; sería el intento de tramar el espacio

18 BARTRA, R. *El salvaje en el espejo*, Destino, Barcelona, 1996, p. 101.

19 WALTER, H. *"Sauvage, autrefois et aujourd'hui".* En el libro *La chasse, derniere refuge du sauvage?* La Maison de la Chasse et la Nature. 2007, Toulouse, Editions Privat. p.21-25.

20 DELIGNY, F. *Permitir, trazar, ver.* Museu d'Art Contemporari de Barcelona, 2009. La investigadora Sandra Álvarez de Toledo comisarió una exposición sobre Deligny y se encargó de elaborar este interesante catálogo que recoge textos, dibujos y fotogramas de las películas.

Izda. Dibujo de líneas del errar trazado por Gisèle Durand, recogido en *Les détours de l'agir*, p. 87
Dcha. Fotograma del film *Ce gamin lá* de Fernand Deligny, 1976, con Janmari en el río.

imposible que comparten. Sobre esta forma de moverse y de actuar, Deleuze nos recuerda que no es tan distinta de la de cualquiera que se deje hacer de un modo abierto: permitiendose pequeñas invenciones en el andar, pero también en los gestos, en el lenguaje, y en el estilo. Los niños autistas no estarían "desconectados del mundo" sino al contrario, muy pegados a ciertos espectros del mismo; puesto que en las grafías de sus movimientos se muestra que dichos gestos son una forma de "geoanálisis", de análisis de las fuerzas del entorno:

> La cartografía que propone hoy Deligny cuando sigue las trayectorias de los niños autistas: las líneas habituales, y también las líneas blandas, donde el niño hace un bucle, encuentra alguna cosa, golpea las manos, tararea un ritornelo, vuelve sobre sus pasos, y después las líneas de errancia, enredadas en las otras dos. Todas sus líneas son entremezcladas. Deligny hace un geo-análisis, un análisis de líneas que va por un camino lejos del psicoanálisis, y que no concierne solamente a los niños autistas, sino a todos los niños, a todos los adultos. Miren cómo alguien camina por la calle, si no está muy tomado por una segmentaridad dura, aquellas pequeñas invenciones que él pone en eso, y no solamente en la marcha, sino en los gestos, los afectos, el lenguaje, el estilo[21]

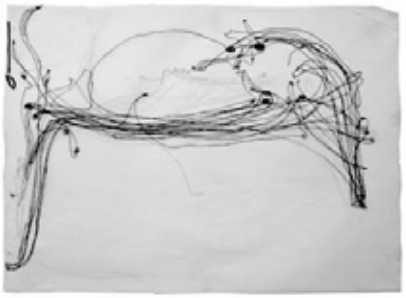
Bajo el sugerente título *Permitir, trazar, ver*, Sandra Álvarez de Toledo recopila, a partir de textos y fotografías, el universo de Deligny, tratando de mostrar cómo sus prácticas se inscriben en un momento de la historia del arte. En referencia a las grafías hechas por los acompañantes, —gente común y no artistas— la curadora los sitúa como ejemplo de lo que Nicolas Bourriaud acuñó como estética relacional, en donde "el arte es una actividad consistente en producir relaciones con él mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos."[22] Bajo dicho enfoque, las grafías de las *líneas del errar* serían parte de la historia del arte, tanto desde el punto de vista estético como desde su capacidad para "volver visible", suscitar emociones y pensamientos, y hacer ver lo que otros no ven.[23]

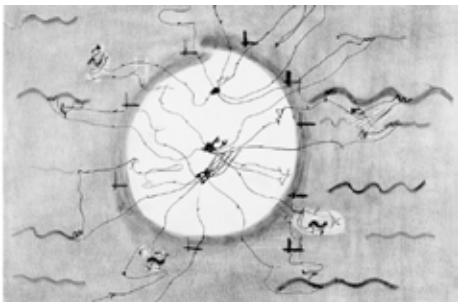
Para Deligny, el educador sería un creador de circunstancias. En la abolición de privilegios, hay aquí una propuesta de forma de vida donde podemos tratar extraer alguna enseñanza para la arquitectura. Los arquitectos en tanto que observadores y cuidadores —igualándolo a la forma de hacer de Deligny y sus

21 DELEUZE, G. y PARNET, C. *Dialogues*, Flammarion, 1996, p.155.

22 BOURRIAUD N. *Esthétique relationnelle* , Les Presses du Réel, 1998, p.111.

23 ÁLVAREZ DE TOLEDO. S. "L'inactualité de Fernand Deligny", *introduction à Fernand Deligny, Œuvres* , éditions L'Arachnéen, Paris, 2007, p.24.





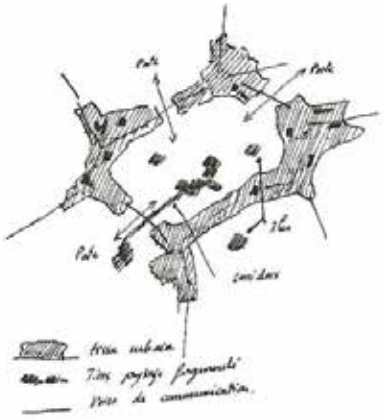
Arriba. Dibujos de las *líneas del errar*.
Abajo Izda. Fotograma de *Le moindre geste* (El mínimo gesto), 1971 de Jean-Pierre Daniel, Fernand Deligny José Manenti.
Abajo Dcha. mapa sobre los trayectos de Janmari hecho por Jean Lin entre el 12 y 13 de junio de 1975

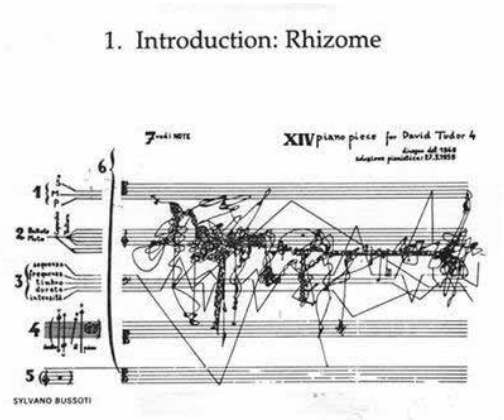
colegas— pueden también ser entendidos como creadores de circunstancias que se disponen a escuchar lo que está ocurriendo; poniendo sus cuerpos sensibles y las herramientas de mediación que les son propias —tanto gráficas como constructivas— al servicio de un proceso colectivo. Una forma de observación entrenada en descifrar las fuerzas que animan las formas, y que se apoya en la forma gráfica para transcribir y movilizar lo que está siendo; trayendo constantemente la situación al presente y evitando que se proyecte demasiado lejos (fuera del alcance), o demasiado pronto. Una forma de hacer que consiste más en apoyarse en lo que está siendo en lugar de romperlo con una forma nueva.

2.3.4 La potencia de los márgenes

Para profundizar en la riqueza que guardan los espacios marginales es oportuno introducir el trabajo que está realizando el paisajista Gilles Clément, un rastreador de la potencia de estos lugares, quien ha seguido los desplazamientos de las "malas hierbas" y las plantas vagabundas, primero en su propia casa y después en la biosfera entera. Al trabajo con este fenómeno, Clément lo ha denominado *jardín en movimiento*, encontrando en él una forma de colaboración con las potencias de la naturaleza que se vuelve a su vez una forma de resistencia política. Posteriormente, en el *Manifiesto del Tercer Paisaje* se ocupa de los espacios abandonados por el humano que se terminan convirtiendo en refugios de diversidad biológica, animal y vegetal. Es este paisaje el que garantiza la existencia de un *jardín planetario*: noción con la que apuesta por el nomadismo de todo tipo de especies en oposición a los defensores de la nostalgia.

> El jardín en movimiento aprende de los eriales: espacios de vida abandonados al libre desarrollo de las especies que en él se instalan. En este tipo de espacios las energías en presencia-crecimiento, las luchas, los desplazamientos y los intercambios no encuentran el obstáculo con el que se





Izda. Diagrama del *Manifiesto del Tercer Paisaje*, 2007

Dcha. Imagen de la partitura de Sylvano Bussotti con la que abre el texto *Introducción: Rizoma* de G.Deleuze y F.Guattari, 1976.

> ha venido conteniendo a la naturaleza dentro de geometrías, de propiedades o dentro de cualquier otro principio cultural que privilegie el aspecto. Se trata de operar en este ciclo aprovechando las energías que en él se están ya dando, sin erradicar procesos que podrían aparecer como desdeñables.[24]

En la alianza por trabajar a favor de las fuerzas de la naturaleza y no contra ellas, y en el entrecruzamiento de especies en todo el planeta, hay una idea de resistencia. Clément llama a menudo a sus charlas "economía del paisaje".

> Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese el objeto de una industria podremos descubrir de repente una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz. Está situado en sus márgenes: en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones más olvidados de la cultura, allí donde las máquinas no pueden llegar. Cubre superficies de dimensiones modestas, tan dispersas como las esquinas perdidas de un prado. Son unitarios y vastos como las turberas, las landas y ciertos terrenos yermos surgidos de un desprendimiento reciente. [25]

En el territorio encontramos zonas indeterminadas. Las periferias de nuestras ciudades son eriales, descampados pobres en los que aparentemente no pasa nada, y en los que, a pesar de todo, el jardinero Clément nos recuerda que es allí donde se produce, de tanto en tanto, lo esencial.

Salir a la *periferia* es situarse fuera del terreno controlado. Además de transitar *lo periférico,* es posible hacerlo *periféricamente*, tomando un desvío también respecto de sí mismo y dejándose ser un poco ignorante para arrojarse a la experiencia que se encuentra custodiada por el lugar.

En la periferia, la vista alcanza el horizonte y podemos atisbar a quien viene de lejos. Hay en esa distancia un tiempo del *aparecer* que nos permite *cuidar* nuestro acercamiento. Más que del espacio, la periferia es un lugar tomado por el tiempo, que oscila y se deforma permitiendo encuentros inauditos; en la periferia "parecería que el pasado llevara sus fuerzas al porvenir, y también

24 CLEMENT, G. *Le jardin en movement* (trad. propia) disponible en línea: http://www.gillesclement.com/cat-mouvement-tit-Le-Jardin-en-Mouvement

25 CLEMENT, G. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 9-10.

Izda. El jardinero, entomólogo y escritor Gilles Clément trabajando en su jardín de La Vallée (La Creuse)
Dcha. Espacio bajo cubierta de la casa que allí construyó él mismo.

parecería que el porvenir fuera necesario para dar salida a las fuerzas del pasado y que un solo y único impulso vital solidarizara la duración"[26]

Otra observadora de lo periférico ha sido Agnés Vardá. En sus dos películas sobre *Los espigadores y la espigadora*[27] muestra cómo se configura un modo de mirar. La cineastra indagó en cómo el antiguo gesto de espigar en los campos tras la cosecha continúa hoy produciéndose, de otros modos, en los márgenes de nuestra civilización. Persiguiendo este gesto, Vardá se abandona a una búsqueda intuitiva y errática de aquellos que recogen los excedentes y las formas imperfectas que desecha nuestro sistema. Se acerca, por ejemplo, a los recolectores de patatas que sobreviven en caravanas al borde de los cultivos. Son recolectores informales; entre sus patatas *fuera de la norma*, Vardá encuentra una con forma de corazón que será para ella una pequeña revelación. En su recorrido, va dejándose llevar por encuentros azarosos, empezando a espigar ella también con la cámara y con las ideas; va articulando, así, una experiencia filmada en torno al *gesto que todo lo recorre*, descubriéndolo en un mercadillo en forma de cuadro costumbrista, de la mano de un jurista en los artículos del código de leyes, y hasta en las goteras que van saliendo, durante el tiempo de rodaje, en su propia casa.

El gesto de espigar y recolectar en la perifera de cualquier situación permite a Vardá explorar un modo de atención hacia las afinidades con las que las formas se organizan, relacionando los objetos, los cuerpos, los gestos y los paisajes. En esta afinidad lo que está en juego es el modo en que observamos; de ahí que el espigado azaroso conduzca a Vardá hasta el granero, hoy abandonado, en donde el fisiólogo y poeta E. J. Marey desarrolló la cronofotografía para estudiar los movimientos orgánicos de los cuerpos. Con

26 BACHELARD, G. (1932) *La intuición del instante*. F.C.E. , México D.F. 1999, p. 15.

27 *Los espigadores la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse)*, Agnes Vardá, 2000. Y *Les glaneurs et la glaneuse, deux ans après*, Agnes Vardá, 2002.

Tres fotogramas de la película *Los espigadores y la espigadora*, Agnes Vardá, 2000.

la invención del rifle fotográfico, condensó en un artefacto dos gestos que se valen de la relación el ojo con el dedo índice: apuntar con un arma y apuntar con la cámara. En el cañón del fusil se colocaban las lentes, y variando su longitud se ajustaba el enfoque.

Atender a los márgenes donde lo civilizado se desfleca, dando paso a otro tipo de fuerzas vitalistas y gestos *menores* es lo que vincula a Deligny, a Clément y a Vardá, —como también a Warburg—. Sus trabajos pueden entenderse como rescates; como la puesta en valor de gestos valiosos que pasan desapercibidos, en los que, precisamente por estar al margen de la aceleración contemporánea, se guardan códigos que permanecen cerca del origen.

La periferia es también un lugar de retirada. El eremita, para vaciarse, ha de trasladarse en el espacio y separándose del mundo parte hacia el encuentro "con las cosas mismas". La acción de separarse ha aparecido en numerosas formas culturares —en formas iniciáticas y rituales de acceso— como paso necesario para encontrar algo verdadero. Es una idea paradójica ésta de que para alcanzar un encuentro auténtico con el mundo haya que comenzar por separarse, de alguna forma, de él.

Los nuevos eremitas son una figura característica de nuestra época. Y así lo atestiguan trabajos fotográficos como *Modernes vies sauvages,* de Suzanne Husky, realizado en el año 2008 —del que la tesis recoge una imagen— en donde se acerca a la vida de estos nuevos eremitas que, como los antiguos, elaboran, a partir del contacto con el animal, modos de intimidad con las formas de la

Fotografías perteneciente a la serie *Scrublands*
Antoine Brury, 2010-13

exterioridad. La búsqueda de una conexión perdida con el territorio es lo que también llevó al artista Antoine Brury a realizar la serie *Scrublands*; en ella documentó los lugares de retirada de estos nuevos eremitas, observando el campo de sensibilidad que se organiza y atraviesa todas las escalas.

La vuelta a las cosas mismas que buscan los eremitas es la idea de que para poder *mirar* algo es necesario un vaciamiento previo. La filosofía ha insistido en reformular una y otra vez procedimientos para acceder al sentido. Así la llamada "reducción fenomenológica" propone un proceso de extrañamiento de la realidad. Se trata de poner entre paréntesis un tiempo preciso en el que separarse de todo lo conocido, de toda teoría, de toda connotación y de todo juicio; pero sobre todo separarse de lo que conforma la actitud natural de la *tribu* a la que se pertenece. Husserl recogió la *epojé* de la filosofía griega —en griefo ἐποχή "suspensión"— para reformularla como una "desconexión" de la cotidianidad o un despojamiento que permitiera recuperar la actitud asombrada propia tanto de la infancia como del eremita, y propuso hacia 1913 —interrumpiendo un proceso de siglos hacia el racionalismo— volver a las cosas mismas.

Esta vuelta a las cosas equivaldría a escucharlas atentamente. Abrirse a la *escucha* —el sentido del oído— necesita de un aquietamiento del sentido de la vista —cerrar los ojos— que disponga al cuerpo entero a un estado de permeabilidad sensible. El instante del abrir los ojos se descubre como un momento preciado. Ciertos despertares son para María Zambrano una suerte de origen.

> Despertar sin imagen ante todo de sí mismo, sin imágenes algunas de la realidad, es el privilegio de ese instante que puede pasar inasiblemente dejando, eso sí, la huella; una huella inextinguible, mas que no se sabe descifrar, pues que no ha habido conocimiento. Y ni tan siquiera un simple registrar ese haber despertado a este espacio-tiempo donde la imagen nos asalta.(...) Un despertar sin imagen, así como debemos estar cuando todavía no hemos aprendido nuestro nombre, ni nombre alguno.[28]

En las series que hizo Fra Angélico sobre poblados eremitas —las *Thébaïde*— se muestra una situación de extraña armonía. Las laderas de un monte pobladas de pequeñas arquitecturas atravesadas por un impulso

28 ZAMBRANO, M. *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1977, p. 21.

Thébaïde, Fra Angélico, ca. 1420

común. Los eremitas se entregan a sencillas tareas como la charla y la lectura. Acercándonos a las distintas escenas vemos cómo ordeñan a una cierva, o dan la mano a un osezno. Los animales comparten el mismo espacio. Hay en esta pintura un ensayo gráfico sobre la igualdad y sobre el papel de la escala de los elementos para lograrla.

Es una escena de un tiempo anterior que interpela al nuestro. Un tiempo pasado, o futuro, o de un pasado en el futuro. Estos anacoretas habitan una soledad en compañía mutua, en la que los diversos elementos de la escena han encontrado modos de acompañarse.

2.4 COMUNIDADES

El tejido del vivir juntos

2.4.1 La comunidad, en la guerra y en la fiesta

La fiesta y la guerra son dos modos de vínculo social que muestran cómo nos apropiamos del espacio; sus formas se despliegan en el territorio durante el tiempo de excepción. Podría pensarse que son dos estados antagónicos; sin embargo, para una larga tradición de teóricos que radicalizaron el pensamiento sociológico de Durkheim y Mauss –como fueron Roger Caillois, Georges Bataille y Michel Leiris- se daba un fuerte vínculo entre ellas. Siguiéndoles el rastro, el antropólogo Manuel Delgado dedica a este tema gran parte de su trabajo, dando cuenta de cómo ambas son una forma de intercambio social llevada a la máxima expresión.

> La fiesta establece como posibilidad lo mismo que la violencia y la guerra convierten en la única evidencia: el intercambio generalizado, la comunicación llevada a su apoteosis, es la sustancia de la sociedad, esa energía cuya efusión sin control es la que teme por encima de cualquier cosa una comunidad. La comunidad de defiende de cualquier cosa sacralizándola.[1]

Pensamos la fiesta como un acontecimiento del calendario, pero lo cierto es que es igualmente un acontecimiento geográfico, puesto que define límites y puntúa tanto el tiempo como el espacio; se apodera provisionalmente de un territorio y crea una zona donde se alteran las condiciones de cotidianeidad, que en muchos casos pasan a ser subvertidas. La fiesta define un marco topográfico y cronológico franco, donde somos capaces de transformarnos y así, Callois entendía que el ser humano "vive recordando una fiesta y esperando otra, porque la fiesta representa, para él, para su memoria y para su deseo, el momento de las emociones intensas y de la metamorfosis de su ser"[2], y fue él también quien reconoció la intercambiabilidad entre las dos formas de exceso, la fiesta y la guerra, ya que se da en ambas una condición turbulenta que abre territorios donde se invierten valores y se pueden cambiar las reglas del juego.

Podemos apreciar una forma de territorio singular con características similares en el motín y en la fiesta, en donde el pavor y la risa encuentran un escenario colectivo donde estallar. Son éstas apropiaciones radicales del espacio, que ejecutan una práctica espasmódica de movimientos singulares y de ocasiones irrepetibles[3]. En nuestro propio contexto cultural tenemos

1 DELGADO, M. "Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos", *Zainak, Cuadernos de Antropología–Etnología* núm. 26, 2004, pp. 77- 98.

2 CALLOIS, R. "La fiesta", en D. Hollier, ed., El Colegio de Sociología, Madrid: Taurus, 1982, p. 306. Citado en DELGADO, M. "Tiempo e identidad... Op. Cit. p. 78

Izda. *El entierro de la sardina*, Goya, 1816. Dcha. La carga de los mamelucos, Goya, 1814

todo tipo de celebraciones basadas en revueltas festivas; son los llamados ritos de rebelión, del que el Carnaval es sin duda el paradigma, estando además etnográficamente demostrado que son coincidentes los periodos de Carnaval y los insurrecciones o revueltas. Son, por tanto, estas festividades una forma de reajuste de las tensiones sociales, que de otro modo llegarían a la violencia. Henri Lefebvre se preguntaba: "Pero, ¿acaso no hay un lado cruel, desenfrenado, violento en todas las fiestas?

Las revueltas juveniles de las últimas décadas –del Mayo del 68 francés a los actuales movimientos antiglobalización- tienen una deuda formal con el universo festivo; su modo de organización tiene, con frecuencia, mucho que ver con la performance[4].

> ...protagonizan movimientos espumosos inopinados, que aprovechan los accidentes del terreno, mimetizándose con el entorno, filtrándose por las grietas y los intersticios, corriendo por entre de las rocas y los dédalos de un orden establecido, agitándose entre las cuadrículas institucionales que erosiona y desplaza, agitaciones de las que los poderes no saben nada o casi nada. La fiesta y la revuelta conducen al paroxismo la apropiación por parte del practicante de la ciudad de las texturas por las que se mueve.

De la misma manera que reconocemos en la fiesta ese límite abierto que la conduce hacia la guerra, debemos reconocer la naturaleza dual de las emociones que se producen durante el combate, en donde además del terror, se da una forma de excitación. No se trata aquí en ningún caso de defender la guerra, ya que por lo general no son ni deseadas ni promovidas por los combatientes, sino por estrategias y decisiones de Estado. Pero sería un error creer que en el combate sólo participa el trauma, el miedo, la ansiedad y el dolor. Hay sobradas pruebas de la alegría que ha envuelto y lo sigue haciendo todas las luchas contra el fascismo. Con la Primera Gran Guerra hubo un cambio radical en todas las estrategias hasta ese momento conocidas, comenzó a bombardearse masivamente a población civil. El tipo de armamento y la novedad de las armas atmosféricas[5] hacían de ella una experiencia sobrecogedora nunca vista. Además del horror, que sin duda supuso, algunas cartas y los diarios de muchos de quienes allí estaban manifiestan excitación y alegría, y daban cuenta de que la guerra puede ser, en ciertas ocasiones, estimulante[6]. El pintor Otto Dix, autor de algunas de las

3 DELGADO, M. "Del movimiento a la movilización. Espacio, ritual y conflicto en contextos urbanos", publicado en *Maguaré*, Bogotá, núm. 18, 2004, pp.125-160.

4 DELGADO, M. "Guerras simbólicas: la lucha, el juego, la fiesta", *En guerra*, Catálogo de la exposición del CCCB, Actar, Barcelona 2004, p.47.

5 SLOTERDIJK, P. *Temblores de Aire,* Pretextos, Valencia, 2003. En este ensayo Sloterdijk señala el uso del gas clórico que hizo el ejército alemán frente a la infantería franco-canadiense el 22 de abril de 1915, en la célebre batalla de Yprés, como el momento inaugural del modelo atmoterrorista. A partir de esa escena se desarrolla todo un saber climatológico negro que no hará sino incrementar el conocimiento de las condiciones de vida del adversario con el fin de asfixiarlo por gases, producir tormentas de fuego que abrasen el aire y su entorno o saturar la atmósfera de radiaciones.

Riots en Londres, 2011

imágenes más impactantes de la guerra, reconoció tras pasar tres años en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial esa dualidad:

> La guerra fue una cosa terrible, pero también tenía algo formidable, algo que yo no quería perderme a ningún precio. Tienes que haber visto seres humanos en este estado descarriado para conocer la naturaleza humana (...) Necesito experimentar todas las profundidades de la vida por mi mismo, esa es la razón por la que salgo, y esa es la razón por la que fui voluntario. [7]

Los artistas que surgieron después de 1918 se ven a sí mismos como vanguardia de un movimiento capaz de incidir directamente sobre la realidad, y que tiene la intención radical de cambiar la imagen de las vanguardias políticas y militares. Algunos de éstos artistas participación en la guerra, incluso como voluntarios; el pintor Fernand Léger fue zapador y camillero en la batalla del Marne y en Verdún, en una carta de 1915 dice de dicha guerra: "Es pura abstracción, mucho más pura incluso que la propia pintura cubista."[8]

El desafío que supone representar la experiencia de la guerra ha empujado al arte en el s. XX a producir muchas de sus transformaciones. Tenemos el ejemplo del artista americano Harvey Dunn, capitán en la Gran Guerra, quien fabricó una ingeniosa caja de dibujo impermeabilizada que hace correr un rollo de papel sobre el centro del soporte. El artilugio le permitía dibujar secuencialmente como si se tratara de un *story board* cinematográfico y encierra en sí el momento de transición que tenía lugar entre las dos formas de registro histórico. El invento de Dunn aparece en el momento en el que el uso de la cinematografía, tanto en el reconocimiento aéreo como en el registro de la acción bélica, transformaba el campo de batalla en un plató.[9]

El campo de batalla es una metáfora del verdadero campo de guerra que siguen siendo nuestros cuerpos. La magnitud del acontecimiento obliga en muchas ocasiones a establecer una distancia y se habla del campo de guerra como del teatro de operaciones. Así con todo, el desbordamiento que la guerra produce no deja de ser un acto ritualizado, racionalizado y socialmente ratificado del mutuo asesinato colectivo; al igual que las agresiones de índole ritual, es también una forma de representación y comunicación. Sin embargo, frente a lo que pudiera parecer a primera vista, la guerra y el recurso a la violencia no es un modo de cambiar la sociedad; bien al contrario, surgen

6 BOURKE, J. "La experiencia del combate", *En guerra*, Catálogo de la exposición del CCCB, Actar, Barcelona 2004, p. 113.

7 IbÍd, p. 114.

8 LÉGER, F. "Correspondance de guerre" en *Cahier du Musée Nationale d'Art Moderne*, París, centre Georges Pompidou, 1990, p. 36

9 Según un estudio de Paul Virilio , Véase: MONEGAL, A. y TORRES, F. *En guerra*, Catálogo de la exposición del CCCB, Actar, Barcelona 2004, p. 24.

Duelo a garrotazos o La riña, Goya, 1820-23

porque se han producido cambios que han apartado el estado de cosas sociales de la situación que algunos consideraban ideal. La intervención violenta sobre la historia no se opera para que el mundo cambie, sino porque se piensa que el mundo ha cambiado demasiado. De esta manera se puede comprender que formas ritualizadas de pseudoviolencia, que implican una modalidad u otra de cuerpo a cuerpos y en las que la agresión ritual sustituye a la física, mantengan un nivel aceptable de tensiones antes de llegar al reajuste profundo que supone la guerra. Es más, las fiestas, y muchos juegos, se han encargado de sostener viva la llama sagrada de la violencia posible.[10]

Inmersos en el conflicto, todos somos, de algún modo, *hijos de la guerra*. El campo de batalla apela a nuestra experiencia, se dirige a nosotros, con independencia de que hayamos vivido o no la experiencia de la guerra. Y es que no hay ninguna sociedad que no esté de alguna manera "en guerra". Lo estamos desde mucho antes de que empiecen las hostilidades, y sus ecos resuenan mucho después de que regrese a casa el último soldado. Las guerras por venir tienen a menudo su origen y justificaciones en guerras anteriores, y la posibilidad misma de hacer la guerra se deriva de esta memoria ancestral, de la conciencia de que es una actividad que siempre ha existido.[11] La guerra no concluye nunca de forma clara; más bien al contrario, hay guerras en suspensión: "La guerra civil se prosigue ahí mismo donde se ha dado por ausente, por provisionalmente contenida"[12]. Es conocida la máxima de Georg Simmel[13]: "en todo estado de paz se configuran las condiciones para el combate futuro y en todo combate se configuran las condiciones para la paz futura."

Las arquitecturas que esta tesis explora están dentro de este círculo de co-origen que vincula lo sagrado, la guerra y la fiesta. Se puede considerar a la *palombière* en tanto que artefacto para el sacrificio de la caza pero también como lugar para el encuentro; las trincheras, entre el horror y la excitación, son el modelado que ha dejado la práctica ritual de la guerra; y por último la cámara oscura abre en medio de cualquier lugar un espacio de intimidad entre el medio y los cuerpos. Son tres formas de combate al mismo tiempo que tres formas de celebración. Son arquitecturas que se habitan en tiempos de excepción; acondicionan un entorno pero no son del todo confortables; tratan de guarecer al cuerpo en distintas formas de límite. Los cuerpos que las

10 DELGADO, M. "Guerras simbólicas: la lucha, el juego, la fiesta", *En guerra*, Catálogo de la exposición del CCCB, Actar, Barcelona 2004, pp.49-50.

11 MONEGAL, A. y TORRES, F. *En guerra*, Catálogo de la exposición del CCCB, Actar, Barcelona 2004, p. 29-30.

12 TIQQUN, *Introducción a la guerra civil*, Melusina, Barcelona, 2008.

13 "lejos de considerar la guerra como un paréntesis de la sociabilidad, como un estado de excepción, un retorno a la barbarie o una eclosión de la terrible naturaleza humana, Simmel hace de ella una forma concreta de socialización y muestra cómo el conflicto está entretejido en la vida normal de la sociedad". Al respecto de la sociología de la guerra y de las contradicciones de la teoría de Simmel véase el artículo: MATEU, D. "La sociología de la guerra según Simmel". *Eikasia*, 50, 2003.

habitan tienen tono, están atentos; son cuerpos que están ocupando siempre una posición, cuerpos que están en el tiempo: el tiempo ritual de preparación, el largo tiempo de espera, también el tiempo de la ensoñación, que queda interrumpido por el tiempo de la irrupción. No son moradas sino guaridas.

¿De qué se guarecen? ¿Qué guardan? Sus estructuras responden a un conflicto que siempre está ahí aunque no siempre sea visible. Están mostrando cómo toda arquitectura está en medio de un combate y tomando parte en él. Se trata —para empezar— de un conflicto que todo lo recorre y que se da entre un exterior y un interior, entre el afuera y el adentro, entre el humano y el no-humano, entre el yo y el nosotros, entre el cuerpo y el territorio

Estas *cabañas, trincheras y cámaras* están, de algún modo, resolviendo el conflicto, no en el sentido de acabar con él, sino de darle lugar, espacializarlo, ritualizarlo; son la posibilidad de jugarlo en el espacio. No son arquitecturas hechas desde un apriori; están recogiendo las fuerzas que se enfrentan en su forma, materias dispersas que se organizan y orientan. Son arquitecturas que transforman el conflicto en experiencia: el conflicto que confluye en ese lugar y en esas circunstancias.

Las *palombières* son muestras del conflicto que encierra la caza, de hecho son arquitecturas hechas para el combate, pues, como ya sabemos, *todos somos hijos de la guerra,* y ese combate encuentra en la caza una forma de expresión tolerada y legal. Las trincheras son la imagen de una huella: la defensa contra el avance del fascismo, y aunque inactivas son hoy una fuente de preguntas vivas. Son el paisaje que nos recuerda que hay una guerra contenida que no ha concluido, cambiado de estrategia y librándose ahora fuera de ese mítico escenario. Una nueva guerra que para ganar se ha desprendido de todo. Y ahora sin frente ni uniforme, sin ejército, ni batalla, ni nombre se libra en la encrucijada de cada existencia.

> Siguiendo un método claramente más astuto, mostraré *cómo* la guerra civil se prosigue ahí mismo donde se ha dado por ausente, por provisionalmente contenida. / Hablamos de una nueva guerra, / de una nueva guerra *de partisanos*. Sin frente ni uniforme, sin ejército ni batalla / decisiva./ De una guerra *de posición*. / Que se libra ahí donde estamos./ En nombre de nadie./ En nombre de la existencia misma, / que no tiene nombre.[14]

14 TIQQUN, *Introducción a la guerra...* Op. Cit.

Ya en tercer lugar la cámara oscura viene a traer una arquitectura la batalla que libra con la intemperie. Es la batalla que se da —a todas las escalas— entre el dentro y el afuera; El combate que es abrir un espacio interior sin desvincularse del exterior. Pero es también el conflicto que se da entre el mundo y su imagen, el conflicto del espectáculo, la diferencia entre ser habitante o espectador. La cámara oscura adquiere hoy relevancia porque vuelve a poner en juego lo que es una imagen, lo que puede una imagen y la relación que puede tener con la realidad. Las mismas troneras y aspilleras que se utilizan para disparar, pueden recoger —como ráfagas encendidas— haces de luz. El teatro de operaciones al que miran las trincheras se condensa en la cámara escópica al interior oscuro de una habitación. El deseo de disparar para alcanzar a aquellas frágiles aves se transforma aquí en otro tipo de captura mediante un arte que maneja las distancias. La cámara recoge y transforma dentro de sí todo lo que de ritual tenían la caza y la guerra. No es un recuerdo de lo que fue –como sí lo son las trincheras-, ni del humano cazador que fuimos ayer reactualizado: la cámara está igual de viva que siempre y siempre nos muestra algo nuevo, el mundo aconteciendo en su presente. Es un espacio inmemorial, que ni tiene memoria, ni deja en el territorio ninguna huella.

El conflicto se espacializa y se ritualiza, y ese ritual produce un despliegue de gestos en el territorio. El trabajo de Sennett, ya mencionado, trata de demostrar cómo se da una correspondencia entre el sacerdote-artesano y el guerrero-artesano ya que —según él— compartirían el ethos de otros artesanos cuando intenten hacer bien su trabajo.

> Tanto la religión como la guerra se organizan mediante rituales. Investigo los rituales como un tipo de oficio. Me interesan menos las ideologías que las prácticas rituales que entrenan y disciplinan el cuerpo humano para atacar o rezar, o los rituales que producen el despliegue de grupos de cuerpos en el campo de batalla o en los espacios sagrados. Se concretan mediante la coreografía de movimientos y gestos en el interior de continentes físicos.[15]

Los tres casos de estudio están trabajando la relación de un oficio con el territorio, el hacer que hay que desplegar en el bosque para entretejer una cabaña, el hacer del trabajo del terreno para buscar abrigo y el hacer del arte de las distancias y la geometría de la luz para producir imágenes. Son *formas*

15 SENNETT, R. (2010) *El artesano*... Op. Cit., p.24.

de hacer preñados de gestos que se despliegan ritualmente en el mundo y que convocan junto a la arquitectura una cierta comunidad.

Hay una praxis en estas arquitecturas que las hace ser artesanías, cuestión que conduce a otra: el anonimato. En ellas se entiende el trabajo como buen hacer: buen hacer con los materiales, con el territorio, con las uniones, es un buen hacer fuera de toda identidad individual. La relación que tienen con el proceso de diseño es la misma que tiene cualquier artesanía, al trabajar según modelos que descansan en la cultura popular que son actualizados cada vez que se hacen. No se producen copias: toda obra es única y a su vez una reinterpretación de un modelo que se adapta a una nueva situación de material o de temporalidad. Las *palombières* no tienen modelos, ni planos, ya que se transmiten "en obra"; hay ciertamente invariantes que son producto de las adaptaciones a diferentes contextos. Las trincheras sí cuentan con un catálogo de modelos que van evolucionando a medida que lo hace el armamento, pero se trata de sistemas ideales y geométricos que están pensados para superficies genéricas: abrir trincheras significa adaptar modelos a la singularidad del terreno, las herramientas y las posiciones enemigas; ni siquiera los manuales de fortificación señalan a los posibles autores de los modelos, ya que se sobrentiende que estamos ante un trabajo colectivo basado en la experiencia. Por último, la cámara oscura es un procedimiento que se ha transmitido no tanto a través de la copia sino por medio de la experiencia: cada vez que se levanta una cámara, aparece un modelo único y exacto para ese territorio y esas condiciones. Tienen, sin duda, personas concretas que las han construido, pero su posición no es de autoría. La forma en la que se sumergen en el territorio está buscando pasar inadvertido; se comportan como pequeños *caballos de Troya* que se adentran en territorio contrario llevando dentro un arsenal que desplegarán: son dispositivos para esa guerra y esa fiesta que subyace en toda comunidad.

Carteles por la defensa del Patio Maravillas y la autogestión en de las luchas en madrid, 2015.

2.4.2 Los antiguos y los nuevos comunales

Lo "común" vendría a explicar algunos aspectos de los tres casos de estudio que tienen una relación peculiar con la propiedad del suelo, ya sea por presentar un tiempo de excepción —como la guerra— en el que los usos quedan transgredidos y la propiedad pierde su valor, ya sea porque se producen cesiones y acuerdos de uso, o ya sea porque —como ocurre en la cámara oscura— el juego con las imágenes del paisaje termina por dinamitar la coordenada espacial que rige las delimitaciones entre dentro-fuera. En definitiva los tres casos son modos de volver "común" porciones de territorio.

"Lo común" ha surgido en nuestro tiempo como una nueva categoría que se enfrenta a la dicotomía individual/colectivo y público/privado con la que hemos dividido hasta ahora el mundo; se refiere tanto a cosas tangibles como intangibles y trata de definir un nuevo marco de relación de los seres entre sí y con el medio que les rodea.

Se habla del procomún, o de los *commons*, para designar aquellos bienes que nos pertenecen a todos y a nadie al mismo tiempo; y son la reactualización de los antiguos comunales que estaban reconocidos en Cartas Pueblas, Fueros y otras constituciones medievales, y que establecían montes y pastos comunes al igual que los derechos que vecinos y vecinas tenían sobre sus riquezas. Eran bienes que requerían de labores organizadas colectivamente cuyos nombres aún se conservan: las *hacenderas* o *hacer jornadas* en el viejo castellano, *auzolan* en el decir de los vascones o *azofra* en el habla aragonesa[16]. Desde siempre hubo bienes de esa naturaleza y no fue hasta la Revolución Francesa cuando se creó la noción de lo público, momento en que surgió el Estado moderno creado a expensas de dichos bienes comunes, cuando se pensaba que la mejor manera de defenderlos era haciendo que fueran bienes del Estado[17]. Esta situación se ha mantenido hasta hoy, habiendo visto peligrar muchos de estos bienes que han pasado a ser utilizados como terreno donde desplegar la lógica empresarial del sector privado que ha amasado los nuevos patrimonios esquilmando bienes que eran de todos. El procomún designa tanto a esos bienes comunes como la lucha por su recuperación: una batalla de carácter muy diverso que nació con las luchas indígenas por la recuperación de la tierra en América Latina seguidas en paralelo al movimiento *open source* y software libre, impulsado a su vez por la concesión del premio Nobel de Economía a Elinor Ostrom en 2009 por sus aportaciones al gobierno de los comunes.

16 MADRILONIA. *La carta de los Comunes Metropolitanos*, Traficantes de sueños, Madrid 2013 http://traficantes.net/libros/la-carta-de-los-comunes

17 Recogido de la explicación que hace Antonio Lafuente (investigador científico del CSIC) y el Laboratorio del procomún dentro de Medialab Madrid, quienes se han ocupado activamente desde 2007 de pensar esta noción y conectar a distintos actores para hacerla crecer. http://medialab-prado.es/article/video_que_es_el_procomun

Gran parte de la dificultad que se plantea en la actualidad reside en la dificultad de visualizar los bienes comunes hasta que no están amenazados —o destruidos casi irreversiblemente— como en el caso del aire y del agua, circunstancia que hace que en su defensa nítida nos estemos jugando no solo un mundo mejor sino la vida misma. El trabajo en torno a "lo común" está consistiendo en *reunir* estos procomunes para comprender las diferentes tradiciones de las que proceden, que podrían agruparse en torno a cuatro ámbitos: el cuerpo, la naturaleza, la ciudad y el entorno digital. Esta diversidad hace que el procomún evoque mundos muy diferentes como son el agua potable, la biodiversidad de los bosques, o las semillas, pero también las plazas, las calles, Internet, el genoma, el espectro electromagnético, la cultura o el folclore. Para salvarlo, necesitamos una comprensión profunda de las tecnologías ya que su naturaleza planetaria implica a actores distintos y dispersos distribuidos por todo el globo. Así, la nueva categoría tiene la virtud de estar produciendo otra visión de la Tierra y sus riquezas, y un nuevo marco de trabajo compartido entre campesinos, hackers, ciudadanos, académicos y activistas.

La toma de conciencia de ese mundo común está abriendo también espacios de pensamiento y de acción inéditos; espacios de lucha que no están únicamente trabajando por la recuperación de bienes específicos, sino por la búsqueda —junto a esos bienes— de otro tipo de relaciones que se enfrenten a la asolación que ha operado en nosotros el modelo capitalista. El lema "en soledad nos quieren, en común nos tendrán" con el que han salido a la calle las luchas populares en los ultimos años. La defensa activa implica recuperar todo tipo de habilidades y herramientas de las que hemos sido poco a poco desposeídos, y entre ellas las técnicas del obrero. La capacidad de construir lugares y espacios está en el corazón de estos procesos de recuperación de ese mundo común; sin embargo, no es la construcción una vía para levantar únicamente lo material, sino que es también el modo que posibilita que nos podamos relacionar de otra manera, construyendo en todo momento, *aquí y ahora*, el mundo común en el que vivimos.

2.4.3 Comunidades infraleves y comunidades por venir

Procomún y comunidad son dos nociones interdependientes; como si no pudiera haber procomún sin una comunidad que lo sostiene ni comunidad sin bienes comunes que compartir, las dos nociones se cuidan entre sí. Resulta así necesario entender cómo hemos llegado a la actual comprensión de 'lo común' siguiendo a su vez la evolución de la noción de comunidad que se operó durante la segunda mitad del s. XX, cuando comenzó a tejerse un espacio filosófico-literario que trataba de pensar a partir del fracaso de la solución política comunista y de sus instituciones. El pensamiento sobre la comunidad ha formado a su vez una comunidad tejida a través del tiempo, que da cuenta de que lo que se piensa y lo que se obra, está siempre de una u otra manera hecho en compañía. "Lo que pienso, no lo he pensado solo" decía misteriosamente el escritor Maurice Blanchot al tiempo que trabajaba sobre la idea de comunidad y lo hacía a su vez en común, tejiendo un espacio con otros que habían pensado antes y después sobre ella: Georges Bataille, Marguerite Durás o Jean-Luc Nancy, en la comunidad de *Acéphale*, *La comunidad de los amantes* o *La comunidad desobrada* respectivamente. A través de sus trabajos puede verse cómo este pensar "en común" traza entre quienes se interpelan, un campo de fuerzas que escapa al tiempo lineal: las obras, en su presente, modifican a su vez el pasado, pero también el futuro, en una suerte de construcción transhistórica, en la que seguimos nosotros trabajando a sabiendas de que estamos en medio de un flujo bidireccional de flechas del tiempo que nos atraviesan como a un San Sebastián manierista[18].

El obrar y el pensar se pueden entender como una suerte de conversación más acá o más allá del tiempo, que puede hacerse visible, y rastreable o no. Lo confesaba el metalurgista Cyril Stanley Smith cuando -más o menos con estas palabras- decía: "He mantenido conversaciones más intensas con orfebres de la edad media que con mis compañeros del M.I.T."[19].

Al reabrir en 1983 el debate sobre "lo común" con *La comunidad inconfesable,* Blanchot estaba haciendo realmente un llamamiento a la misma rescatando sus formas más infraleves: cuando no hay obra que producir, ni comunión perdida.En último caso, enuncia la comunidad negativa: aquella hermosa comunidad de los que no tiene comunidad. Ya Bataille había

18 ABALOS, I. en el texto "Hay un momento" aparecido en el libro *Origen* editado en 2009 a raíz de la exposición de la obra de Bleda y Rosa en el Institut de Cultura de la Ciudat de Olot, editado por Valentín Roma.

19 Cyril S. Smith fundó el Laboratorio de Investigación de Materiales Arqueológicos en el Institute of Technology of Massachusetts. Esta es una cita recordada por el profesor Antonio Juárez en las clases de doctorado de la Etsam: *Ten Keys for a doctoral dissertation*. 2014.

desplazado antes la noción de comunidad para encontrarla en el éxtasis[20] que sería "el espacio mismo, el espaciamiento de la experiencia del afuera, del fuera-de-sí"[21]; ese punto desde donde retoma el trabajo el filósofo Jean-Luc Nancy para pasar a entender la comunidad como el lugar de la comunicación, del estar-en-común, la comunidad hecha —dice Nancy— "de la interrupción de las singularidades". "Y si hubiera algo que esperar es que nos ocurra algo en común. No ya fundar origen ni final, sino algo en-común"[22], de este modo no habría que esperar de la comunidad ninguna obra. Posteriormente Giorgio Agamben irá concluyendo con la idea de que la comunidad es aquello que no se hace, sino que está siempre por venir; no es ni sujeto de acción ni objeto a producir, llegando a una potencia impotente que se sitúa en la estela de la figura de Bartleby.[23]

Reactivando el pensamiento en torno a "lo común" Tiqqun —continuando con la vía abierta por Agamben— entiende que la comunidad *es* una experiencia y que ésta trata de las relaciones que circulan entre unos cuerpos y entre esos cuerpos y su mundo: "sólo hay *comunidad* en las relaciones singulares. Nunca hay *la* comunidad, hay *algo de* comunidad, que circula."[24] Vemos cómo los cuerpos no son entidades aisladas sino formas-de-vida que se afectan entre sí, que tienden y se inclinan, que "avanzan juntos", o que por el contrario, se desentonan y no se componen. Al igual que se componen los cuerpos, lo hacen también las cosas, los gestos, los hábitos y los pensamientos, que tienen tendencias que hacen que unas cosas se acompañen —vayan juntas—, y otras no. Así, hemos aprendido que la comunidad fracasa y se disipa cuando intenta dibujar una entidad distinta; cuando trata de cortar el flujo posible entre un afuera y un adentro y traza una separación. No es más que el acontecimiento y el gesto dotado de sentido lo que instaura un común, lo que "recorta en la masa de los cuerpos una comunidad *determinada.*"[25]

Así ha ido corriendo el debate sobre las formas de "lo común" mientras en paralelo se nos han ido sustrayendo las maneras de *estar juntos,* quedándonos únicamente el trabajo/consumo como forma de socialidad controlada. Y han llegado las reacciones en cascada. Llegó el momento en el que comenzar a conjugarse, y así ha sido en numerosas partes y con diferentes nombres quienes han dicho: "El desierto ya no puede crecer más: está en todas partes.

20 Blanchot había señalado como influencia el libro de Bataille escrito en 1943 *L'Expérience intérieure*.

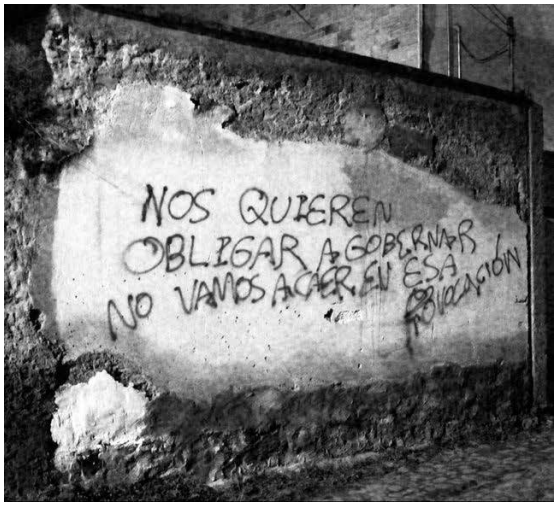
21 NANCY, J.L., *La comunidad desobrada*, Arena Libros, 2001. cit. p.41.

22 NANCY, J.L., "El mito interrumpido" en *La Comunidad Inoperante*, Santiago-Chile, Lom, 2000, p. 119.

23 GARCES, M. El "comunismo de pensamiento" de Maurice Blanchot, una lectura de sus *Escritos Políticos*. *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política* N.º 49, 2013

24 TIQQUN, *Introducción a la guerra civil*, Melusina, Barcelona, 2008

25 Ibíd.



Oaxaca, 2006

Pero aún puede profundizarse. Frente a la evidencia de la catástrofe, están los que se indignan y los que toman nota, los que denuncian y los que se organizan. Estamos del lado de los que se organizan."[26]

En ese organizarse aparece una figura luminosa: *los niños perdidos.*[27] Esta condición de *niños perdidos* —de aquellos que no tienen mentores, ni identidad anterior, que no generan expectativas ni tienen que rendir cuentas, y que se tienen entre sí, como una banda— es cercana con otra figura ética aportada en *La comunidad que viene* por Agamben y con la que trata de leer el momento actual: los *cualsea.*[28] Los *niños perdidos* son *cualsea* con una potencia infantil. Ambos tienen un antecedente en "el poder de los *sin-poder."*[29] El modo de existencia de esta singularidad *cualsea* supone un desafío de las identidades frente a las dicotomías, pero no porque estén fuera de las dicotomías, sino porque están más bien en una "zona gris", siendo el principal enemigo del Estado, "pues el Estado, como ha demostrado el filósofo Alan Badiou, no se funda sobre el ligamen social, del que sería expresión, sino sobre su disolución, que prohíbe." Y es más "la política que viene es que ya no será una lucha por la conquista o el control del Estado, sino lucha entre el Estado y el no-Estado (la Humanidad)"[30]. La comunidad posible, la comunidad que viene, se dibuja, o más bien se desdibuja en límites inestables como una figura opuesta a la idea de Estado; recordemos cómo a las sociedades primitivas, a las que no han funcionado bajo la lógica autoritaria, se las ha llamado "sociedades sin Estado"[31].

2.4.4 Profanar: reintegrar a la esfera de lo común

¿Qué forma podría tener una comunidad que se desdibuja en una zona gris? Agamben diría que lo "nuevo" es solo un "pequeño *desplazamiento*" de lo anterior, y que no se refiere al estado de las cosas, sino a su *sentido* y sus *límites.*[32] Así la singularidad *cualsea* sería más bien un "desflecarse de sus límites". En *Medios sin fin*, Agamben había traído ya la imagen del "reino mesiánico" como un estremecimiento de los límites y un desvanecimiento de

26 TIQQUN, *¿Cómo hacer?*, en la revista Tiqqun n.2, 2001

27 Ibíd.

28 AGAMBEN, G. *La comunidad que viene*, 1990, Pre-textos, Madrid, 2006.

29 Recoge Marina Garcés en el artículo "El 'comunismo de pensamiento' cómo entre 1958-1968, "Blanchot, a la vez que otros pensadores como Camus y Merleau-Ponty y junto con otras tantas voces y cuerpos anónimos, se aventuraron en la tentativa de emancipar un nosotros revolucionario de la solución política comunista y sus instituciones. Por distintas vías y con distintos lenguajes, apuntaban a la idea de una comunidad de los sin-poder"

30 AGAMBEN, G. *La comunidad* ... Op.Cit., p. 54.

31 A estas sociedades dedica Pierre Clastres su trabajo, recogido en varias obras, entre ellas *La sociedad contra el estado*, Virus Editorial, Madrid 2010

32 AGAMBEN, *La comunidad* ... Op.Cit., p. 49.

la identidad, y no como un cambio ni de las cosas ni del estado de las cosas. Se refiere así al desplazamiento mesiánico que "cambia íntegramente el mundo, dejándolo *cuasi* intacto, porque todo ha permanecido igual pero ha perdido su identidad"[33]

Qué hacer no sería la pregunta, ya que se trata de un pequeño desplazamiento; la singularidad —según Agamben— no es un *qué* sino un *cómo*: *cómo hacer* ese pequeño desplazamiento que hace que las cosas permanezcan igual pero sin identidad, cómo cambiar el sentido, cómo estremecer sus límites. Para Tiqqun, en cualquier momento una corporeidad puede hacer la experiencia de su desubjetivación: "*Devengo* una singularidad cualquiera. Un *juego* se insinúa entre mi presencia y todo el aparato de cualidades que me están ordinariamente vinculadas. (...) Todo lo que me aísla como *sujeto*, como cuerpo dotado de una configuración pública de atributos, siento que se derrite. Los cuerpos se deshacen en su límite; en su límite, se indistinguen. Barrio tras barrio, lo cualquiera arruina la equivalencia"[34]. A la pregunta del *cómo hacer,* Agamben responde con dos modos de hacer: con la profanación y con el juego. En "Elogio de la profanación" (*Profanaciones*), Agamben parte del sentido religioso del término "profanar", para luego ampliarlo fuera del ámbito estricto de la religión, y verlo en todo movimiento o acto que reverse el gesto más propio de lo religioso: la separación. Así, la profanación es lo que revierte a la esfera de "lo común", lo que le había sido privado: "desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado"[35]; y sería así lo inverso a la sacralización. Podría pensarse que lo que permite esta operación es una reapropiación de lo profanado, pero la apropiación, como señala Agamben, es también un modo de separación; por eso la profanación está ligada necesariamente a la idea del "uso común" que es justamente una relación en la que no hay lugar ni para la posesión, ni para la apropiación, ni para la pertenencia: "el uso es siempre en relación con un inapropiable; se refiere a las cosas en cuanto no pueden convertirse en objeto de posesión."[36] No hay relación de subordinación, ni por lo tanto de poder; hacer uso de algo es "tener experiencia" de ello —dice Agamben— dejando a "la cosa" intacta.[37] Así, el ser *cualsea* se inserta en la comunidad como uso, no como propiedad, ni de otro, ni de sí mismo.[38]

33 Ibíd, p.68.

34 TIQQUN, *Cómo hacer...*Op. Cit.

35 AGAMBEN G. *Profanaciones.* Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005, p.99.

36 Ibíd, p.109.

37 Ibíd, p.108.

38 Para la comprensión de lo vínculos que traban entre sí los distintos títulos de G. Agamben se ha seguido el valioso artículo de BARRERA, A. "La comunidad que viene *como uso* y profanación. Una lectura del pensamiento de Giorgio Agamben sobre la comunidad" en *A la sombra de lo político: violencias institucionales y transformaciones de lo común*, Uniandes, Bogotá, 2013.

Izda. Torreta a la entrada de la Zad de Notre Dame des Landes
Dcha. Visión del área conocida como "La Chateigne" en la Zad de Notre Dame des Landes.

La profanación en tanto que devolución a la esfera humana, a su acceso, es una operación política. Volvemos así desde la profanación al pro-común, ya que se trata de la restitución al "uso común" de lo que había sido antes separado. La operación que realizan los *comunes* sería una profanación, en tanto que devuelve al ámbito del *experienciar* las cosas que antes habían sido alejadas de la experiencia. Se las ha alejado para especular con ellas, quitándoles el valor que tenían y depositándolo fuera de ellas, en su intercambiabilidad. Es precisamente la devaluación de la experiencia sobre ellas, lo que las ha llevado a su degradación. El "tener experiencia" de las cosas solo podría hacerse cuando no son objeto de posesión, cuando son inapropiables, y es el "uso común", el "tener experiencia" de ellas, lo que las protege de la apropiación. Hay que considerar que en el vocabulario del pro-común se habla en ocasiones de una reapropiación. Habría por tanto que pensar la diferencia entre reapropiación y recuperación: en la reapropiación no hay proceso de desubjetivación, sería así más cercano a la secularización[39], ya que no altera la cosa sino que solo la cambia de manos, en el proceso de recuperación estamos más cerca de liberar y extender los usos posibles de la cosa, esto es, de profanarla verdaderamente.

2.4.5. Construir juntos

La figura del campamento ha aparecido en la actualidad como una *forma* nueva que cataliza muchos de nuestros signos epocales y pone de manifiesto cómo la mediación entre cuerpos y territorios está en el centro de lo político; son la manifestación de que las herramientas de la arquitectura pueden devenir herramientas de lucha.

Los campamentos han aparecido en diferentes puntos del planeta y por motivos bien diversos; entenderlos como forma de protesta sería reducir el potencial que albergan: interpelan y reivindican, pero se diferencian respecto de las formas habituales de protesta en que más que una negativa, late en ellas la potencia de una afirmación.

39 Cf. AGAMBEN, G. *Profanaciones,* G. Op. Cit. Agamben distingue y opone estos dos procesos, la profanación y la secularización.

Manifestaciones en protesta contra la Ley Loppsi 2 en Francia del año 2011 al año 2013

El lugar donde surge el campamento es siempre el corazón de una problemática: ocupan un lugar simbólico y establecen con ese trozo de tierra y el contexto que lo envuelve un vínculo intensivo. Estas ocupaciones no son necesariamente fortificaciones; están defendiendo una idea que es fuerte ya en sí misma: no se trata de protegerla sino de mostrar su valor poniéndola en práctica. El campamento es también una imagen de lucha, de resistencia; desde ahí es desde donde decimos que los campamentos "toman posición"

Se denomina "posición" a la encrucijada formada al menos por tres componentes: el punto geográfico, el trazado del asentamiento y el grupo humano que la defiende. La palabra "posición" alude por tanto no sólo a un enclave geográfico, sino al lugar concreto donde se elabora una idea y se defiende, como si fuera posible localizar ideas en el espacio, o incluso como si fuera posible *espacializarlas*.

Tratar de analizarlas pasa entonces por comprender sus diferentes posiciones. El campamento denominado la *ZAD (Zone à Défendre)* de Notre Dame des Landes, junto a Nantes, ha estado varios años asentado en un bosque de gran riqueza ecológica y amenazado con la destrucción, desde donde ha proclamado: *"Contre l'aéroport et son monde"*. Existe otro gran movimiento conocido como *"No border camp"* que ha tenido lugar regularmente en descampados de ciudades en las que se ha estado debatiendo el cierre de fronteras a la migración: Bruselas y Rotterdam. A estas experiencias le siguieron la *primavera árabe,* y *Acampada Sol* o *15M* —con la ocupación de la Puerta del Sol o de la plaza Tahrir— desde donde se contagiaron al corazón de las metrópolis que dirigen el mundo bajo el nombre de "Occupy".

Hubo antecedentes que prepararon esta ola, fueron formas de resistencia que corrían en paralelo a la agenda del progreso. Recordemos las movilizaciones con ocasión de las cumbres del G8, o en España las protestas de V de Vivienda en medio de la burbuja inmobiliaria con el lema *"No vas a tener casa en tu puta vida"*. También son herederas de las formas conocidas como "*Reclaim*", que ponen el dedo en la recuperación del derecho al espacio público, ahora en manos privadas que especulan para hacer negocio: "*Reclaim* the street" ("*reclaim Brixton stop the hyper-gentrification in the capital*"). Es

Visión aérea del campamento conocido como "La Chateigne" dentro de la ZAD de Notre Dame des Landes.

preciso no olvidar un ejemplo inaugural como fue el campamento Sintel y los 187 días que colonizaron en el año 2001 el Paseo de la Castellana en Madrid.

Existen ciertos lugares, como los territorios del sur de Francia, donde la forma del asentamiento autónomo es práctica común. En ellos se viene congregando un espíritu libertario —vinculado a la ecología y a la política— en autóctonos pero también de migrantes, que deciden construir asentamientos más o menos informales —en muchos casos de gran belleza— y llevar una vida "al margen del progreso". Fue en el año 2011 cuando el gobierno de Sarkozy decretó una ley, conocida como *Loppsi 2* [40], hacía un drástico recorte de libertades en nombre de la lucha antiterrorista, y entre ellas ponía el foco en dos: la libre circulación en la red, y el hábitat *fuera de la norma*; dos ámbitos tan distintos quedaban señalados como la nueva amenaza para la seguridad del Estado. La reacción no se hizo esperar, y numerosas protestas salieron en marchas adoptaron la forma simbólica del campamento, paseando tipis, furgonetas y cabañas en las movilizaciones, ya que eran esas las formas que les permiten la autonomía, en aquel momento amenazadas con ser desmanteladas sin pasar por ningún proceso judicial. Como cabría esperar, es en el país mas regulado el que alberga también la mayor disidencia.

Esta colección de experiencias va dibujando una *constelación* de puntos separados pero conectados. Son fragmentos de la superficie de la tierra (podrían entenderse como "zonas críticas", dicho a la manera de Latour), porciones de tierra concretas y delimitadas, que actúan como *islotes* que declaran su soberanía. Son islas, no remotas, que colonizan los márgenes pero también se abren paso en el centro mismo. Tomando la analogía propuesta por Gilles Clément en el Tercer Paisaje, se diría que son refugios para las especies que circulan por el ambiente pero que son fumigadas en las zonas de control. Son alteraciones del orden, recortes: *agujeros* en ese continuo y uniforme tejido de dominación que conocemos como neoliberalismo. Estos recortes están convocando con su presencia a *agujerear la realidad* a quienes permanecen en el tejido exterior continuo, y a arrancarle nuevos jirones en otras localizaciones.

Estas *formas-campamento* constituyen una divergencia respecto a las formas más clásicas de lucha, en las que se piensa en términos de "frente",

40 La Loppsi 2 se refiere a la ley francesa: Loi du 14 mars 2011 d'orientation et de programmation pour la performance de la sécurité intérieure.
LOPPSI 2: Ley de Orientación y Programación para la Eficacia de la Seguridad Interior Esta ley se aprobó el 8 de febrero de 2011 «Projet de loi d'Orientation et de programmation pour la performance et la sécurité intérieure», texto aprobado N° 604, http://www.assemblee-nationale.fr/13/ta/ta0604.asp

La LOPPSI 2, al igual que su antecesora la *USA Patriot Act* en Estados Unidos invierten el orden jurídico. Se trata, en primer lugar, de aplicar a la población medidas que, antes, solo se utilizaban con agentes de una potencia enemiga. Después hay que introducir esas medidas en el derecho, es decir obtener el consentimiento de las poblaciones para que asuman su existencia.

Visión aérea del campamento en la Plaza Tahrir de El Cairo.

"bloque", "convergencia" o de la necesidad del partido, como instancia unificadora. No se lucha en ellos como negativa a la situación: se lucha afirmando otra forma de convivencia, de arquitectura y de comunidad. Al modo modo de la afirmación se refería Jacques Rancière al decir: "debe operarse en nombre de una afirmación —la igualdad— y no en nombre del enemigo —la economía—"[41]. Esta idea la desarrolló Rancière en una entrevista realizada por Amador Fernández-Savater, y recogida en el texto *Construir los lugares de lo político.* En ella se sintetizaba: "O bien se parte de una potencia contra la cuál se lucha, o bien se lucha en nombre de una potencia común, de una capacidad común. Si la política consiste en atacar al enemigo, entonces se trata de una concepción militarista del enemigo. Hacer algo "contra" no construye un comunismo positivo."[42] Para esa otra vía afirmativa, Rancière propuso imágenes distintas: lugares de encuentro, relevos, extensión de capacidades, la organización pensada, no como coordinación, sino como "multiplicador" de las capacidades de cualquiera. Se nombró también la necesidad de fundar lugares y relaciones, "así no puede haber separación entre la constitución de islotes comunitarios y el objetivo consistente en crear vínculos". Y se preguntaba sobre cuál es el papel de la visibilidad y el anonimato: "Nos topamos con otra tensión: por un lado, hay que recrear comunidades visibles, comunidades ejemplares de vida; por el otro, hay que volverse invisibles para asestar golpes a ese orden global." y a su vez se reconocía la necesidad de dar con nombres de figuras —como antes fue el obrero, y hoy los innumerables— "capaces de acoger y representar esta nueva situación deseable." [43]

En dicha conversación hay una cuestión de fondo que resulta esclarecedora, en ella se preguntan "¿qué otra organización de formas de producción, de consumo y de intercambio podemos considerar actualmente como posible y deseable?"[44]; y reconocen la singularidad de la forma que ha de surgir: "hasta ahora estos lugares se fundaban siempre ligados a núcleos activos y sociabilidades ya existentes. Esa configuración social y política ha estallado. ¿Cómo *hacer hoy un pueblo* a partir de fragmentos dispersos? Es el problema del vínculo, de cómo tejer vínculos, no ya entre realidades previas y existentes, sino vínculos que *creen realidad al mismo tiempo que la tejen*"[45].

41 RANCIERE. J. "Construir los lugares de lo político" entrevista con Amador Fernández-Savater,en *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, ed. Herder, Barcelona, 2011. En línea: https://www.eldiario.es/interferencias/Jacques_Ranciere-organizacion_6_101549853.html

42 Ibíd.

43 Ibíd. A lo largo de este párrafo nos hemos valido, además de en la voz propia de Ranciére como de las síntesis y expliciaciones hechas por Amador Fernández-Savater.

44 Ibíd.

Diferentes momentos en construcciones en el campamento Zad de Notre Dame des Landes.

Las cuestiones suscitadas en esta conversación parecen tener un reflejo directo en las experiencias que han proporcionado los campamentos antes referidos, en tanto que realidades que no existían antes sino que toman forma en la acción de levantar al campamento. Los campamentos nos han mostrado cómo los ensamblajes de las estructuras materiales ensamblan a su vez estructuras sociales y políticas. En las *ZAD* se narran como *guerreros-agitadores* que devienen constructores; ponen en marcha sobre el terreno lo que otros debaten en la teoría. Las arquitecturas que se producen en estos campamento —torretas, barricadas, cabañas flotantes, cabañas en los árboles— remiten en muchos casos a formas originarias. La cuestión de fondo que traen es la posibilidad de pensar las herramientas de la arquitectura también como herramientas de lucha política y social.

La precariedad de las arquitecturas que aparecen en los campamentos remite a la urgencia, al exilio, a la expoliación o al desamparo. Precario como frágil y transitorio; también como imagen de resistencia extrema. Que estos campamentos parezcan, en ocasiones, obras de arte conduce a la inagotable cuestión sobre si es el arte el que inspira a la vida, o es la vida la que inspira al arte. En este sentido, la obra del artista Thomas Hirschornn coincide en numerosos aspectos con los campamentos, especialmente los llamados *monumentos,*[46] tanto en la forma construida como en los formatos de encuentro inéditos que propician. En dichos monumentos —dedicados en su mayoría a filósofos—, se trata de hacer un vínculo entre el pensamiento filosófico-político y la vida inmanente de quienes acuden a ellos. Hirschornn dice "reclamar el mundo" en ellos, para resignificar el espacio: "Sólo puedo hacerlo cuando la forma de esto —la precariedad— concuerda con el mundo. El mundo en el que estoy viviendo —el mundo entero. (...) Quiero hacer un trabajo en el que la precariedad encuentre su sentido de vida, resistencia, invención, crueldad, creatividad, universalidad, agudeza."[47] Sus obras se presentan como urgentes, con la necesidad de incidir inmediatamente sobre el presente. "No soy un instigador del caos" —dice Hirschhorn—, "soy un artista-obrero-soldado"[48] , afirmación que nos recuerda a aquellos otros *guerreros-agitadores-constructores*. En efecto, es patente la similitud entre la obra de Hirschhorn y los campamentos; algunos críticos han creído ver en ciertos monumentos, como el llamado *Museo Precario,* fortalezas frágiles para

45 Ibíd.

46 El primero de ellos fue el *Spinoza Monument* en Amsterdam en 1999. Después se realizaron el *Deleuze Monument* en Marsella en el 2000, y el *Bataille Monument* en Kassel en 2002, el *Swiss-swiss Democracy* en 2004, el *Musée Précaire Albinet* que tuvo lugar en 2004 en Aubervilliers, Paris. El último de ellos y a su vez el más complejo fue el *Gramsci Monument* en el Bronx, Nueva York en 2013.

47 SAN MARTIN, F. J. "Thomas Hirschhorn, la otra Suiza publicado" en *Arte y Parte* nº 59, octubre-noviembre 2005

Spinoza Monument, 1999/ *Bataille Monument*, 2002. De la serie de Monuments realizados por Thomas Hirschhorn entre 1999 y 2013

disimular el poder de la información que proporciona, para que el enemigo no las tome en consideración. La precariedad para Hirschornn es, en efecto, un modo de hacer pasar la información, pero tambien un modo de dialogar con la cualidad material del mundo que, por lo general, nos rodea: "Quiero ocuparme del mundo que está a mi alrededor y mientras tanto seguir siendo una persona libre. Necesito tomar posición y no debo preocuparme si hemos vencido o perdido la batalla (...) Debemos defender la belleza contra el capitalismo". Precariedad y belleza encuentran en su obra, como en los campamentos, un modo de pensarse juntas.

Es preciso señalar, antes de concluir, otra figura del momento presente: el *campo*; ya que proviene de la misma raíz y a su vez resulta una figura contraria al *campamento*. Nos referimos al campo de concentración nazi que tiene su réplica hoy en los centros de retención de extranjeros, pero también al campo de concentración que, según Giorgio Agamben, poco a poco se abre paso en nuestras ciudades: "Los campos nacen, no del derecho ordinario, sino del estado de excepción y de la ley marcial. sus habitantes fueron despojados de todo estatuto político y condenados totalmente a una vida vegetativa, el campo es también el más absoluto espacio biopolítico que se haya realizado jamás, en el cual el poder no tiene frente a sí nada más que la pura vida biológica sin mediación alguna. El campo, que se ha instalado firmemente en su interior, es el nuevo nomos biopolítico del planeta."[49] Puede, por tanto, decirse que la forma *campamento* ha entrado en nuestras ciudades para posicionarse contra el campo de concentración en que éstas se han convertido.

El campamento que se desplegó en la Puerta del Sol de Madrid durante la primavera y el verano del 2011 dio pie a vías de reflexión que hoy aún continúan en algunos casos dentro del campo del arte. Hay, sin duda, muchas fotografías de aquello, sin embargo, podría decirse que aún falta una imagen por fabricar, al igual que ocurrió con las batallas o las exploraciones, pero también con las revoluciones. Uno de los intentos de *dar* con una imagen ha sido la obra *Esto es lo verdadero.*[50] El resultado es una gran matriz de pequeñas acuarelas que recogen fragmentos de aquel campamento. Al igual que hicieron Bleda y Rosa con sus *Campos de batalla,* la acción de separar la escena permite el paso de nuestra mirada y el cuerpo que mira y siente el tiempo-ahora.

48 Ibíd.

49 AGAMBEN. G. "¿Qué es un Campo?", revista *Sibila*, número 1. Sevilla, 1995.

50 *Esto es lo verdadero*, de Rafael SMP y Fernando Baena. Obra expuesta en el espacio Cruce, Madrid, en mayo del 2016. En el catálogo de la exposición se invitó a numerosas personas a escribir sobre la experiencia de la obra. Estas últimas reflexiones del capítulo 2.4. recogen parte del texto con el que la autora contribuyó, titulado en aquella ocasión *La forma de una fuerza*.

Esta serie de acuarelas facilitan una aproximación serena y detenida a las formas que tuvieron lugar en Sol. Un pincel las ha traducido mediante capas y veladuras a una imagen con profundidades. En la acción de pintar se han pasado por las manos las líneas de fuerza, tensadas y destensadas, que dieron cuenta de una operación que pareció aunar, y fundir, el gesto físico-constructivo al gesto político. Como ya se ha dicho, los griegos entendían el "construir" ya como un "habitar"", y sobre todo como un "dejar aparecer"; como si en el construir, aquello que ocurre encontrara un modo de mostrarse al tiempo que termina de hacerse. Puede decirse que el territorio de limahoyas y limatesas que cubrió la plaza en Sol fue la resultante de unos cuerpos que se *hacían* en su *hacer*.

Las acuarelas dan cuenta de la belleza que, por diversos motivos, a muchos emocionó. Una belleza que no encierra, sin embargo, ningún diseño ni alarde, y aún así reconocemos que hay algo completamente inédito. Hemos visto estas mismas lonas azuladas dispersas por Tokio refugiando a la multitud de cuerpos excluidos; después, capa sobre capa, albergando espacios de resistencia y alegría bajo la lluvia constante de la frontera de Calais. No hay entonces materiales ni diseños nuevos. Es desde la atención al residuo de obras humanas, a la manera *bricoleur*, desde donde podemos esperar, todavía, que aparezca algo nuevo.

Aquellas lonas parecían recoger el testigo de antiguas barricadas en lo que tienen de corporal, de redefinición y de interrupción. Esta vez no se acantonaron en los barrios sino que se posaron en el espacio de la representación. Una vez que la guerra ha dejado de tener un frente preciso nada puede bloquear si no es atravesando cada existencia. Los cambios formales, como el paso del parapeto a la envoltura, no hacen sino volver más evidente la fuerza que sigue haciendo las revoluciones posibles y hermosas, aquella misma alegría que aún empuja detrás de las imágenes, ya octogenarias, de la retaguardia en revolución. Las formas que levantamos no son importantes por su diseño, ni por su audacia, son valiosas por el modo en que se ajustan al acontecimiento. Fugaces y a la vez precisas con aquello que circula, son formas cambiantes empujadas por una misma fuerza, que sigue buscando modos de reventar las costuras de la historia.

Rafael SMP y Fernando Baena, *Esto es lo verdadero, 2016*.

John Stezaker, *Landscape portraits*, 2006.

Conclusión

A lo largo de la tesis se ha mostrado cómo la arquitectura es una práctica de mediación. El lugar propio que ocupa entre todo lo que existe hace de ella un espacio sensible, una *zona intermedia* por la que atraviesan todo tipo de flujos y significados. Desde este enfoque, puede entenderse que en la acción de construir, la arquitectura es informada, de una parte, por los cuerpos que la construyen y habitan, y de otra, por el territorio en el que se asienta. Esta posición —*entremedias* de las cosas— ofrece a la disciplina arquitectónica la posibilidad de hacer visible y operativa la profunda interdependencia de todo aquello que nos rodea y conforma.

La búsqueda de sentido entre el cuerpo, la arquitectura y el entorno ha sido, desde la antigüedad, una preocupación constante. Tanto en las especulaciones sobre la "cabaña primitiva", como en los ritos de paso en los que se levantaban estructuras habitables o simbólicas, puede verse la necesidad de imaginar modelos matriciales. La función de dichos modelos, en el marco del paradigma en que habían sido formulados, era interrogar a la forma arquitectónica sobre su capacidad para establecer equilibrios entre cuerpos, recursos y entornos.

En el curso de la Historia puede seguirse la vía de una "arquitectura menor", que ha discurrido de un modo paralelo a la canónica, donde la conexión entre cuerpo y arquitectura se ha buscado desde la acción ritual; en ella, la labor de quien construye consiste en *entrever* las líneas de fuerza del entorno para componerlas con el propio hacer del cuerpo. Es a través del gesto constructivo, y no en una silueta fija, desde donde tiene lugar la mecánica mediadora que da forma a esta otra arquitectura.

Tres viajes anacronicos nos han conducido, en esta investigación, a los orígenes de los mecanismos arquitectónicos de la mediación: una práctica *salvaje* infiltrada en nuestro mundo, un pasado en ruinas que se abre bajo nuestros pies, y un fenómeno intemporal que pone en relación imagen, luz y espacio.

Partiendo de tres contextos, se ha analizado cómo las herramientas de la arquitectura enlazan, a través de los cuerpos, esos órdenes diferentes que han surgido al desbordar la interioridad y la exterioridad (lo salvaje, la lucha o lo sagrado...). Con la diversidad formal y temporal de enfoques que aporta el estudio de casos —las cabañas de caza *palombière* en el suroeste francés, el frente habitado de la guerra civil en España y el pliegue espacial del fenómeno de la *camera obscura*— se ha buscado desgranar cómo los humanos son "tejedores de morfismos", y cómo sus arquitecturas pueden ser vehículos que manifiestan los conjuntos de relaciones materiales en que están inscritos.

El estudio de estas arquitecturas, junto a los tres tipos de sujetos vinculados a ellas —el *salvaje* contemporáneo que levanta y caza en las cabañas *palombiére*, el *testigo-escucha* que vuelve a los paisajes de trincheras de la guerra civil, y el *observador* inmerso dentro de la cámara oscura— han mostrado que la relación íntima del sujeto con el entorno y la arquitectura redefine la noción misma de sujeto. El agregado que forma cada uno de estos sujetos con la arquitectura a la que se vincula es ejemplo de un modo de acoplamiento y co-producción entre los seres humanos y su entorno.

Los cazadores/constructores en Aquitania son ejemplo de un *nuevo salvaje* contemporáneo que comparte nuestro mundo común. Un mundo en el que, al mismo tiempo que hemos transformado la naturaleza, nos hemos convertido en un producto de ella. El interés de las *palombières* reside en la capacidad que tienen de visibilizar la situación topo-ecológica en la que nos encontramos: habitamos —por fragmentos— la estrecha zona media en la que se desarrolla la vida. El *asalvajamiento* de estos cazadores/constructores es testimonio de una necesidad que tiene plena vigencia hoy, y que interpela a la necesidad humana de apropiarse de un entorno biofísico en el que fabricar un pequeño mundo sensible. Su ejemplo nos lleva a dos cuestiones: ¿qué nuevas subjetividades podrían reencarnarse al tomar consciencia de lo que implica habitar esta *segunda naturaleza*?, y ¿a través de qué arquitecturas podrán abrirse esas nuevas subjetividades?

Por su parte, la figura del *testigo-escucha*[1] —quien resucita, excava, recupera, recrea, reconstruye, inventa o conjura la historia—, que vuelve a los paisajes de trincheras que dejó la Guerra Civil en España, es síntoma de la necesidad de buscar memorias colectivas que puedan reorientar nuestro presente. Hay en este caso un asunto de temporalidades diversas que quedan condensadas en un espacio. Este paseante contemporáneo recorre las líneas de defensa que fueron soporte de una lucha, no ya tratando de revivir aquel tiempo pasado, sino fundiendo con aquellos paisajes en ruinas los anhelos de nuestra época. Este caso interpela a nuestro tiempo con dos interrogantes: ¿qué relación existe entre las formas materiales que nos acogen y las fuerzas que en ellas se movilizan? y ¿de qué otros soportes materiales colectivos pueden ser precursores esta arquitectura de trincheras?

Y por último, la figura del *observador* inmerso en el fenómeno óptico-espacial de la cámara oscura es un tipo de sujeto opuesto al espectador, y que está en los orígenes del sujeto implicado en la elaboración de las imágenes y los espacios que habita. En este artefacto se constata que la arquitectura está constitutivamente vinculada a la producción de las imágenes. El

1 Término propuesto por Belén Ciancio a partir de los análisis de la denominada posmemoria por Marianne Hirsch. Véase CIANCIO, B. "¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? sobre el concepto de posmemoria". *Constelaciones, Revista de Teoría Crítica* n.7, 2015.

observador asociado a este dispositivo nos recuerda que dichos dispositivos no son estructuras previas e independientes de quienes las utilizan, sino que desde siempre aparecen juntos y se co-constituyen. En el caso de la cámara oscura —puesta a prueba en la experiencia de la *Ermita-cámara del Santo Isidro* de Herreruela— se da, como en los anteriores, una relación de co-producción entre sujeto, arquitectura y territorio, que incluye, a su vez, la co-producción de las imágenes. Dichas *imágenes* vivas se mostraron como la "síntesis" en tiempo real del encuentro entre una cierta comunidad —inestable e instantánea— y el territorio que la acoge (ofreciendo, a su vez, una reinterpretación del mecanismo que subyace en la adoración a las imágenes religiosas de los santos). La experiencia sensible que proporcionó este caso —en la estela de los casos anteriores— abre una última cuestión: ¿pueden ser las herramientas de la arquitectura un modo desde el que reorganizar una autogestión estética extensa, que incluya nuestra relación con las imágenes?

En esta triada de modos de mediación, que en apariencia están *fuera de su tiempo*, se presentan, sin embargo, tres problemáticas contemporáneas: la arquitectura que elabora espacios y tiempos en los que aproximarse a "lo salvaje" (esa *segunda naturaleza* transformada); la arquitectura como soporte y tejido de la comunidad en lucha; y la arquitectura como receptora/productora de la imagen del mundo. Tres potencias de la arquitectura desde las que pensar sobre la creación de vínculos comunitarios en un contexto en el que éstos se deshacen o se vuelven líquidos. Tres potencias que interrogan a su vez acerca de los nuevos papeles que tanto la arquitectura como los arquitectos pueden jugar en el tiempo complejo que vivimos.

En esta tesis se ha buscado recoger, tanto en su forma múltiple y fragmentaria como en su fondo, la cuestión de la fragilidad de los vínculos sociopolíticos, del modo en que se ha referido a ella Jacques Rancière: "¿Cómo *hacer hoy un pueblo* a partir de fragmentos dispersos? Es el problema del vínculo, de cómo tejer vínculos, no ya entre realidades previas y existentes, sino *vínculos que creen realidad al mismo tiempo que la tejen.*"[2]

Crear un "tejido de vínculos" es, precisamente, lo propio de la mediación. Además de la necesidad de reconocer y practicar nuevos modos de formación de vínculos comunitarios, nos encontramos en un momento en que es necesario enlazar dichos vínculos con un entorno cuyo equilibrio se derrumba.

Precisamente la diferencia de escala con los procesos naturales, en la que antes encontrábamos el sentimiento de lo sublime, ahora nos produce

2 RANCIÈRE. J. "Construir los lugares de lo político" entrevista con Amador Fernández-Savater, en *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, ed. Herder, Barcelona, 2011. pp. 289-304. En línea: https://www.eldiario.es/interferencias/Jacques_Ranciere-organizacion_6_101549853.html

abatimiento por su pérdida y desafección por la incapacidad de salvarlos. Es precisamente en la capacidad para transferir y conjugar la pequeña y la gran escala desde donde la arquitectura pueda aportar modos de salvar esta desconexión entre la magnitud de los problemas que enfrentamos y lo limitado de nuestro rango de acción individual. Ya la ciencia nos advierte que nadie observa la tierra globalmente, que *sólo existen visiones locales*, y que es mediante "ensamblajes" de múltiples nodos como logramos traducir fenómenos como los climáticos.[3] Dichos "ensamblajes" tienen un lugar privilegiado para volverse operativos en la *zona intermedia* que la arquitectura proporciona. O nos sentamos en nuestra choza mágica a esperar la llegada de la catástrofe —como nos mostró en gran pantalla la película *Melancolía*—, o trabajamos sobre los instrumentos de escalado que generan lo global en el nivel local (sí, también desde algo no muy diferente a una choza).

En este contexto de urgencia, la tesis ha tratado de mostrar cómo las herramientas de arquitectura permiten, a través de los cuerpos, enlazar esos órdenes diferentes que han surgido al desbordar la interioridad y la exterioridad. En otras palabras: la arquitectura es el modo y el lugar en donde los cuerpos pueden encontrarse materialmente con los territorios; un rango escala específico, a caballo entre lo finito de los cuerpos y lo inmenso del territorio, que posee sus propias herramientas y materiales, pesados pero abarcables con el cuerpo, y que desde tiempo inmemorial han resuelto el problema de la intemperie, de un modo práctico, pero también simbólico.

Esto nos devuelve al tema de cómo repensar la autoconstrucción y de lo necesario que resulta reapropiarnos hoy de acciones que fuimos externalizando en nombre del progreso técnico. En todos los escenarios del futuro las vamos a necesitar, tanto si logramos, en lo local, escalar y asumir el problema climático global mediante las tecnologías digitales, como si finalmente se desmoronan las grandes instituciones. Nos encontramos en un momento donde es preciso retomar las herramientas y cargarlas de intención para dar forma a los "ensamblajes" que nos están faltando, aquellos que nos devuelvan las escalas medias donde comprometernos como cuerpos.

Este sería el rango de acción de una "arquitectura menor" desde donde cuerpos, arquitectura y territorio se co-relacionan y co-producen. Por encima estarían la monumentalidad y las infraestructuras, por debajo el universo de los objetos; sin entender estos espectros de forma separada, pues los atraviesan las mismas fuerzas.

3 Cf. LATOUR, B. "Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics" in *What is Cosmopolitical Design?*, Farnham: Ashgate, 2015, pp. 21-33. En línea: http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/124-GAIA-LONDON-SPEAP_0.pdf

Conclusion

Tout au long de la thèse, il a été montré que l'architecture est une pratique de médiation. Le lieu caractéristique qu'elle occupe parmi tout ce qui existe en fait un espace sensible, une *zone intermédiaire* traversée par toutes sortes de flux et de significations. Cette approche permet de comprendre que, dans l'action de la construction, l'architecture est informée, d'une part, par les organismes qui la construisent et l'habitent, et, d'autre part, par le territoire sur lequel elle est basée. Cette position —*entre* les choses—, offre à la discipline architecturale la possibilité de rendre visible et opérationnelle l'interdépendance profonde de tout ce qui nous entoure et se conforme.

La recherche de sens entre le corps, l'architecture et l'environnement est depuis toujours une préoccupation constante. Tant dans les spéculations sur la "hutte primitive" que dans les rites de passage au cours desquels des structures habitables ou symboliques ont été érigées, on peut voir la nécessité d'imaginer des modèles matriciels. La fonction de ces modèles, dans le cadre du paradigme dans lequel ils ont été formulés, était d'interroger la forme architecturale sur leur capacité à établir des équilibres entre corps, ressources et environnements.

Au cours de l'histoire, on peut suivre la voie d'une "architecture mineure" parallèle à la voie canonique; où le lien entre le corps et l'architecture a été recherché dans l'action rituelle; le travail de celui qui construit consiste à *entrevoir* les lignes de force de l'environnement pour les composer avec la gestuelle du corps. C'est par le geste constructif, et non pas dans une silhouette fixe, que se déroulent la mecanique médiatrice qui façonnent cette autre architecture.

Trois parcours anachroniques nous ont conduits, dans cette enquête, aux origines des mécanismes architecturaux de la médiation: une pratique *sauvage* infiltrée dans notre monde, un passé en ruine qui s'ouvre sous nos pieds, un phénomène intemporel qui met en relation image, lumière et espace.

En partant des ces trois contextes, il a été analysé comment les outils de l'architecture, à travers les corps, relient ces différents ordres issus du débordement entre l'intériorité et l'extériorité (le sauvage, la lutte, ou le sacré ...). Avec la diversité formelle et temporelle des approches fournies par les études de cas —les palombières de chasse du sud-ouest de la France, le front habité de la Guerre Civile en Espagne, et le repli spatial du phénomène de la camera obscura— nous avons cherché à éclairer commen les humains sont des "tisseurs de morphismes" et comment leurs architectures peuvent être des véhicules qui manifestent les ensembles de relations matérielles dans lesquelles ils s'inscrivent.

L'étude de ces architectures ainsi que des trois types de sujets qui leur sont liés —le *sauvage* contemporain qui éleve les cabanes palombières, le *témoin-écoute* qui revient dans les paysages de tranchées de la guerre civile, et l'*observateur* plongé dans la caméra obscura— ont montré que la relation intime du sujet avec son environnement, à travers d'une architecture, redéfinit la notion même de sujet. L'ensemble de ces trois sujets avec les architectures auxquelles ils sont liés montre des exemples de formes de couplage et de coproduction entre les humains et leur environnement.

Les chasseurs/bâtisseurs en Aquitaine sont des exemples d'un *nouveau sauvage* contemporain qui partage notre monde commun. L'intérêt des palombières réside dans leur capacité à rendre visible la situation topo-écologique dans laquelle nous nous trouvons: nous habitons —par fragments— la zone médiane dans laquelle se développe la vie, qui est déjà une seconde nature que nous avons façonné et dont nous sommes à notre tour le produit. *L'ensauvagement* de ces chasseurs/constructeurs de cabanes de palombières témoigne d'un besoin qui a aujourd'hui toute sa validité et qui interpelle le besoin humain de s'approprier un environnement biophysique dans lequel se fabriquer un petit monde sensible. Son exemple nous amène à deux questions: quelles nouvelles subjectivités pourraient être réincarnées en prenant conscience de ce que cela implique d'habiter cette *seconde nature*? Et à travers quelles architectures ces nouvelles subjectivités peuvent-elles être ouvertes?

D'autre part, la figure du *témoin-écoute*[4]—celui qui ressuscite, fouille, récupère, recrée, reconstruit, invente ou évoque l'histoire— qui revient dans les paysages de tranchées de la Guerre Civile en Espagne, est un symptôme de la nécessité de rechercher des mémoires collectives qui peuvent affecter et rediriger notre présent. Il y a dans ce cas une affaire de temporalités diverses qui se condensent dans un espace. Ce promeneur contemporaine traverse les lignes de défense qui constituaient le support d'une lutte, n'essayant plus de revivre ce moment, mais fusionnant ces paysages en ruines les aspirations de notre époque. Ce cas interpelle notre temps avec deux questions: quelle est la relation entre les formes matérielles qui nous accueillent et les forces mobilisées? Et de quels autres supports matériels collectifs ces architectures de tranchées peuvent-ils être des précurseurs?

Et enfin, la figure de l'*observateur,* immergée dans le phénomène optico-spatial de la camera obscura, est un type de sujet opposé au spectateur, situé aux origines du sujet impliqué dans l'élaboration des images et des espaces qu'il habite. Dans cet artefact, comme nous l'avons analysé, l'architecture

4 En espagnol, el "testigo-escucha", c'est un terme proposé par Belén Ciancio dans le context nommé comme "postmémoire" proposé par Marianne Hirsch. Véase CIANCIO, B. "¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? sobre el concepto de pos-memoria". *Constelaciones, Revista de Teoría Crítica* n.7, 2015.

est intrinsèquement liée à la production d'images. L'observateur associé à ce dispositif nous rappelle que ces dispositifs ne sont pas des structures antérieures et indépendantes de ceux qui les utilisent, mais qu'ils apparaissent toujours ensemble et sont co-constitués. Dans le cas de la camera obscura —mise à l'épreuve dans l'expérience de la *Ermita-Cámara de Santo Isidro de Herreruela*— il existe, comme dans les précédentes, un rapport de coproduction entre le sujet, l'architecture et le territoire, qui comprend, à son tour, la coproduction des images. Ces *images* vivantes se sont manifestées comme "synthèse" en temps réel de la rencontre entre une certaine communauté —instable et instantanée— et le territoire qui la reçoit (offrant, à son tour, une réinterprétation du mécanisme sous-jacent à la dévotion aux images religieuses des saints). L'expérience sensible fournie par cette affaire —à la suite des cas précédentes— ouvre une dernière question: les outils de l'architecture peuvent-ils être un moyen de réorganiser une autogestion esthétique incluant notre relation aux images?

Dans cette triade de modes de médiation, qui en apparence sont *hors de leur temps*, trois problèmes contemporains sont toutefois présentés: l'architecture qui élabore des espaces/temps pour s'approcher du "sauvage" (cette *seconde nature* transformée); l'architecture en tant que support et tissu de la communauté en lutte, et l'architecture en tant que récepteur/producteur de l'image du monde. Trois puissances de l'architecture pour penser à la création de liens communautaires, qui interrogent à leur tour les nouveaux rôles que l'architecture et les architectes peuvent jouer dans le temps complexe que nous vivons.

Cette thèse a cherché à poser, à la fois sous sa forme multiple et fragmentaire et dans son contexte, la question de la fragilité des liens sociopolitiques, à la manière dont Jacques Rancière l'a évoquée: "Comment *créer aujourd'hui un peuple* à partir de fragments épars? C'est le problème du lien, de la manière de tisser des liens, non pas entre des réalités déjà existantes, mais *des liens qui créent une réalité en même temps qu'ils la tissent*."[5]

Créer un "tissu de liens" est précisément le travail de la médiation. En plus de la nécessité de répondre à la formation de liens de communauté, nous nous trouvons à un moment où il est nécessaire de relier ces liens à un environnement dont l'équilibre s'effondre.

Précisément la différence d'échelle avec les processus naturels, dans lesquels avant nous ayons trouvé le sentiment du sublime, nous produis maintenant une dépression par sa perte et une désaffection par l'incapacité de

5 RANCIÉRE. J. "Construir los lugares de lo político" entrevista con Amador Fernández-Savater, en *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, ed. Herder, Barcelona, 2011. pp. 289-304. En ligne: https://www.eldiario.es/interferencias/Jacques_Ranciere-organizacion_6_101549853.html

la surmonter. C'est précisément dans la capacité de transférer et de conjuguer la petite et la grande échelle d'où l'architecture peut fournir des moyens de sauver cette déconnexion entre l'ampleur des problèmes auxquels nous sommes confrontés et la portée limitée de notre champ d'action individuel. La science nous avertit déjà que personne n'observe la Terre de manière globale, qu'*il n'existe que des visions locales* et que c'est en assemblant de multiples nœuds que nous pouvons traduire les phénomènes tels que les climatiques.[6] Ces "assemblages" ont un endroit privilégié pour devenir opérationnels dans la *zone intermediare* fournie par l'architecture. Ou nous restons assis dans notre hutte magique à attendre la catastrophe —comme le film *Melancolía* nous l'a montré sur grand écran— ou nous travaillons sur les instruments de mise à l'échelle qui génèrent le global au niveau local (oui, dans quelque chose pas très different à une hutte).

Dans ce contexte d'urgence, la thèse a tenté de montrer comment les outils de l'architecture permettent, à travers les corps, de relier ces différents ordres nés d'une intériorité et d'une extériorité qui débordent. En d'autres termes: l'architecture est le mode et le lieu où les corps peuvent rencontrer matériellement les territoires; une gamme d'échelle spécifique, à mi-chemin entre le fini des corps et l'immensité du territoire, qui possède ses propres outils et matériaux, lourds mais englobables avec le corps, et qui depuis des temps immémoriaux ont résolu le problème de l'intempérie d'une façon pratique, mais aussi symbolique.

Cela nous ramène à la question de comment repenser l'autoconstruction et à la nécessité de se réapproprier aujourd'hui les actions que nous externalisions au nom du progrès technique. Dans tous les scénarios du futur, nous en aurons besoin, que nous réussissions, au niveau local, à surmonter le problème climatique par le biais des technologies numériques, ou que les grandes institutions s'effondraient enfin. Nous sommes dans un moment où il est nécessaire de prendre les outils et de les charger avec intention, pour donner forme aux "assemblages" qui nous manquent, ceux qui nous rendent les échelles moyennes où nous engager en tant que corps.

Ce serait le champ d'action d'une "architecture mineure" à partir de laquelle les corps, l'architecture et le territoire peuvent se co-lier et coproduire. Au-dessus, la monumentalité et les infrastructures, au-dessous l'univers des objets; sans envisager ces spectres séparément, car ils sont traversés par les mêmes forces.

6 Cf. LATOUR, B. "Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics" in *What is Cosmopolitical Design?*, Farnham: Ashgate, 2015, pp. 21-33. En ligne: LATOUR, B. "Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics" in *What is Cosmopolitical Design?*, Farnham: Ashgate, 2015, pp. 21-33. En ligne: http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/124-GAIA-LONDON-SPEAP_0.pdf

Índice bibliográfico

Bibliografía específica de:

PARTE I
Cabañas, trincheras y cámaras. Tres casos de estudio

1.1 CABAÑAS
Las *palombières* de caza en el suroeste francés

BARNABÉ, J.-P. *Palombes. L'oiseau et ses chasses*, éditions Sud Ouest, 2010

BERQUE, A. "Ce qui fonde l'éthique environnementale", *Diogège nº 207, 2004*

DELEUZE, G. PARNET, C. Diálogos, Valencia, Pre-textos, 1980

DELEUZE , G. y GUATTARI. F.. *Rizoma*. Pre-textos. Valencia, 2003

DELEUZE , G. y GUATTARI. F. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2006

FURHMANN. R. *Hors de Portée: Attention Palombière*. Catálogo de la exposición Association POLLEN, Monflanquin (France), 2009

HELL. B. *Le sang noir. Chasse et mythe du sauvage en Europe,* Flammarion,1994

LATOUR, B. *Aramis, ou l'amour des techniques,* La Découverte, Paris 1992

LATOUR, B. *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias,* (1999) RBA, Madrid, 2013

LOLIVE, J. "Le nouveau sauvage dans la modernité réflexive", *Nature et récréation*, 2014, pp.53-66

LOLIVE, J. y BLANC, N. "Les subjetivités cosmopolitiques et la question esthétique", en *Emergence de cosmopolitiques de la pensée aménagiste*, La Découvert, Paris, p.352-382

LUQUET, J. *Encyclopédie de la palombe,* Atlantica 2002

LUQUET, J. *La chasse aux palombes. Florilegège de textes anciens du 16ème au 20 ème siècle.* Lepassage 2004

LUQUET, J. "Evolution de la chasse aux pantières dans les Pyrénées". *Naturzale*. 16, 2001, pp.141-146.

MUÑOZ, M. *Jaulas y trampas*, Lampreave, Madrid, 2013

MUÑOZ, M. "Tres trampas. Deleuze, Oteiza, Steinberg", *Circo*, n.185, Febrero 2013

ROUX, M. *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace,* L'Harmattan, 2002

SERRES, M. *Hominescence*, Le Pommier, 2001

SEITZ, W. Ch. *The art of assemblage* (Exposición celebrada en el "Museum of Modern Art", del 4-X-1961 al 12-XI-1961). Nueva York, Doubleday, 1961

WHITEREAD, A.N *Procès et Réalité. Essai de cosmologie* (1929) col. "NRF", Gallimard 1995

VV.AA. *Le chasseur et la mort*, éditions Privat, Toulousse 2007

VV.AA. *La chasse, derniere refuge du sauvage?* La Maison de la Chasse et la Nature, Editions Privat. Toulouse, 2007

1.2 TRINCHERAS
El frente habitado de la guerra civil en España

ABALOS, I. *Campos de batalla*, Colegi d'Architecti de Cataluña, Girona, 2006

ACADEMIA DE INGENIEROS: *Fortificación, 1.º, 3.* Imprenta Aldecoa, Burgos, 1941.

AREVALO MOLINA, J. "La fortificación de campaña en la Guerra Civil española" *Revista de Historia militar* 98, 2005, pp. 181-221.

BLANQUI, L.A. *Instructions pour une prise d'armes*. Société encyclopédique française. Editions de la Tête de Feuilles, 1972.

VIRILIO, P. *Bunker Archeology (*1975), Princeton, Cambridge, 2007

CALVO, F. *La guerra civil en Ciudad Universitaria*, La librería, Madrid, 2014

CAÑELLAS MARQUINA, Luis *et al.: Reglamento para la organización y preparación del terreno para el combate*. Talleres del Depósito de la Guerra, Madrid, 1927.

CAPDEVILA, J. *La fortificación de campaña,* Sindicato de la Industria, de la Edificación, Madera y Decoración. 1ª ed. Barcelona, 1938

CASTELLANOS, R. *Los restos del asedio. Fortificaciones de la Guerra Civil en el Frente de Madrid. Ejército Nacional,* Almena, Madrid, 2004

CASTELLANOS, R. *Los restos de la defensa. El frente de Madrid,* Almena, Madrid, 2007

CIANCIO, B. "¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? sobre el concepto de posmemoria". Constelaciones, *Revista de Teoría Crítica* n.7, 2015.

DUESO LANDAIDA, J. *Fortificación de campaña,* Escuela Popular de Guerra Región Oriental, 1938

ENGUITA N. *Campos de batalla*, Valencia, Fundación Cañada Blanch y Club Diario Levante, 1997

ETCHEBÉHÈRE, M. *Mi guerra de España*, (1976), Oviedo, Cambalache, 2014

BARTOLOMÉ FERNÁNDEZ, J. *La fortificación de campaña en la defensiva*. Imprenta Aldecoa, Burgos, 1932

FRANCO BAHAMONTE, F. *ABC de la batalla defensiva.* Imprenta del Servicio Geográfico del Ejército. Madrid 1944

GIL-ALBER, NADAL y otro. *Nueva Cultura, a los heroicos luchadores de Madrid*. Editado por la Delegación de Milicias. Imprenta Cosmos, Valencia, octubre 1936.

GÓMEZ BRAVO, G. *Asedio: Madrid en la Guerra Civil*, Ediciones Complutense, Madrid, 2018.

GONZÁLEZ-RUIBAL, A. *Volver a las trincheras*, Alianza, Madrid, 2016

GONZÁLEZ-RUIBAL, A y otros autores. *Arqueología de la Batalla de Madrid. Parte II. Sondeos arqueológicos en las trincheras republicanas de la Ciudad Universitaria de Madrid. Campaña de 2016. Memoria Final*. CSIC - Instituto de Ciencias del Patrimonio (Incipit)

GONZÁLEZ-RUIBAL, A. y otros autores *Arqueología de la Batalla de Madrid. Parte I. Prospección, inventario y excavación de sondeos arqueológicos en los escenarios bélicos de la Casa de Campo (Madrid). Campaña de 2016. Memoria Final.* CSIC - Instituto de Ciencias del Patrimonio (Incipit)

GONZÁLEZ-RUIBAL, A *Sondeos arqueológicos en los restos de la Guerra Civil en la Ciudad Universitaria de Madrid. Campaña de 2017. Informe preliminar.* CSIC - Instituto de Ciencias del Patrimonio (Incipit)

HIRSCH, M. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid, Carpe Noctem, 2015.

LÓPEZ TIENDA, J. "La fortificación de campaña", en *Ejército, Revista Ilustrada de las Armas y Servicios*, 13, febrero de 1941, s/p.

MATTHEWS, J., *Voces de la trinchera: cartas de combatientes republicanos en la Guerra Civil Española*, Madrid, Alianza, 2015

NADAL, F. VILLANOY, J.L. "La cartografía del Estado Mayor del Ejército de Tierra republicano durante la Guerra Civil española. El archivo del general Vicente Rojo", en *Documents d'Anàlisis Geogràfica* 2011, vol. 57/2 , p.197-222.

ROCKER, R. *La tragedia de España,* (1937) Melusina, 2009

ROJO, V. *Así fue la defensa de Madrid*, Era, México 1976

TORRES SANTO DOMINGO, M. "Libros que salvan vidas, libros que son salvados: la Biblioteca Universitaria en la Batalla de Madrid", en *Biblioteca en guerra*, ed. Blanca Calvo y Ramón Salaverría, Madrid, Biblioteca Nacional, 2005, pp. 259-285

TRONCOSO SAGREDO. L. *Manual para el empleo de las tropas de zapadores (Tomo II): El combate y la organización del terreno,* 1937.

VV.AA. *Directivas circunstanciales relativas a la organización del terreno y ejecución del los trabajos correspondientes, adaptadas a las exigencias de la campaña actual para orientación en la enseñanza en las academias y cursos de instrucción*. Burgos Jefatura de movilización, instrucción y recuperación 1939.

VV.AA. *Reglamento de organización y preparación del terreno para el combate*, Tomo II, Madrid, Talleres del depósito de guerra 1928.

VV.AA. *La Maleta Mejicana,* La Fábrica, Madrid, 2011

VV.AA. *Topographies de la guerre*, Steidl /Le Bal, Paris, 2011.

WEIZMAN, Eyal, *A travers les murs, L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*. La fabrique, Paris, 2008

1.3 CÁMARAS
El pliegue espacial del fenómeno *camera obscura*

ALPERS. S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, 1983.

BARTHES, R. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía.* Ed Paidos 1989

CRARY, J. *Techniques of the Observer : On vision and modernity in the nineteenth century* Massachusetts Institute of Technology 1990

CRARY, J. *Suspensions of perception, attention, spectacle and modern* culture, Massachusetts Institute of Technology, 1999

DELEUZE, G. *El pliegue*, Paidós, Barcelona, 1989

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?,* Catálogo del Mncars, Madrid 2010.

EGASHIRA, S. *Before Object, After Image: 1996-2006 Koshirakura Landscape,* A.A. Publications, London, 2006.

ELIADE, M. *Lo sagrado y lo profano.* Labor, Barcelona, 1992. {Das Heilige und das Profane, Rowohlt Taschenbuchverlag, Hamburgo, 1957).

GOMEZ DE LIAÑO, I. *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal,* Siruela, Madrid, 2001

HOCKNEY, D. *El conocimiento secreto*, Destino, Madrid, 2001

ITO, T, *Vórtice y corriente. sobre la arquitectura como fenómeno*, 1992 publicado originalmente como *"Vortex and Current. On Architecture as Fenomenalism.* En AD. vol. 62, n.º 9-10. 1992

LINDBERG, D.C. *Studies in the History in medieval optics*, Varorium, London, 1983

OETTERMANN, S. *The Panorama: History of a Mass Medium*. Zone, New York, 1997

OLEKSIJCZUK, D. *The first panoramas: Visions of British Imperialism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 2011

SERRES, M. *La traduction*, Editions de Minuit, Paris, 1974

Bibliografía general de:

INTRODUCCIÓN. La mediación: un principio arquitectónico

PARTE II:
La arquitectura como mediación entre cuerpos y territorios

ÁBALOS, I. *Atlas pintoresco*. Vol 1: el observatorio. G.G. Barcelona, 2005

ABALOS, I. *Campos de batalla*, Colegi d'Architecti de Cataluña, Girona, 2006

ABALOS, I. "Hay un momento" *Origen*, editado por institut de Cultura de la Ciudat de Olot . 2009

AGAMBEN, G. *La comunidad que viene*, Pre-textos, Valencia, 1996

AGAMBEN, G. *Profanaciones,* Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005

AGAMBEN, G. *"Lo abierto. El hombre y el animal",* Valencia, Editorial Pre-textos, 2005.

AGAMBEN, G. "¿Qué es ser contemporáneo?". Texto leído en el curso de Filosofía Teorética que se llevó a cabo en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007

ÁLVAREZ DE TOLEDO. S. "L'inactualité de Fernand Deligny", *Introduction à Fernand Deligny, Œuvres* , éditions L'Arachnéen, Paris, 2007

ANDERSON, S. 2002, Quasi-Autonomy in Architecture: The Search for an 'In-between', in M. Osman, A. Ruedig, M. Seidel and L. Tilney (eds.), *Perspecta 33: Mining Autonomy*. The MIT Press, Cambridge, London, 30–37

ARENDT, H. *The Human Condition,* University of Chicago Press, Chicago, 1998 (versión castellana: La condición humana, Paidós, Barcelona, 1996).

BACHELARD, G. *La intuición del instante,* (1932). México D.F. F.C.E., 1999

BARRERA, A. "La comunidad que viene *como uso* y profanación. Una lectura del pensamiento de Giorgio Agamben sobre la comunidad" en *A la sombra de lo político: violencias institucionales y transformaciones de lo común*, Uniandes, Bogotá, 2013

BARTRA, R. *El salvaje en el espejo,* Destino, Barcelona, 1996

BARTRA, R. PEDRAZA, P. *El salvaje europeo,* CCCB, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2004

BAUDELAIRE, C. "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas" (1857) en *Lo cómico y la caricatura, (La balsa de la Medusa)* Visor, Madrid, 1988

BENJAMIN, W. *Imágenes que piensan, Obras, libro IV, vol. 1*, Abada, Madrid, 2010

BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos* I, Editorial Taurus, Madrid, 1998

BENNET, J. *Vibrant Matter. A political Ecology of Things*. Durham, Duke University Press. 2010.

BERGER, J. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora Express, Madrid, 2000

BERGER, J. *Sobre el dibujo,* Gustavo Gili, Barcelona, 2011

BOURRIAUD N., *Esthétique relationnelle* , Les Presses du Réel, 1998

BLANCHOT, M. *La comunidad inconfesable,* (1986), Arena, Madrid, 1999

CALATRAVA, J. "Arquitectura y Naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración". *Gazeta de Antropología* n. 8, Art. 9, 1991.

CAMPO BAEZA, A. *De la Cueva a la Cabaña, sobre lo estereotómico y lo tectónico en arquitectura,* memoria del curso de proyectos 2002-03

CLEMENT, G. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Gustavo Gili, Barcelona, 2007

CLARAMONTE, J. *Estética Modal*, Tecnos, Madrid, 2016

COMITÉ INVISIBLE, *Llamamiento y otros fogonazos,* Ed. Acuarela y A. Machado, Madrid, 2009

CORDOBA, E. *Anatomía Poética,* Cuaderno de trabajo on line: http://anatomia-poetica.blogspot.com/

DARDOT, P. y LAVAL, Ch. , *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI,* Gedisa, Barcelona, 2015

DELEUZE, G. *Critica y Clínica,* (1993) Anagrama, Barcelona, 1996

DELEUZE, G. y PARNET, C. *Dialogues*, Flammarion, 1996

DELEUZE , G. y GUATTARI. F. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia,* Pre-Textos, Valencia, 2006

DELIGNY, F. *Permitir, trazar, ver*. Escritos recogidos, Museu d'Art Contemporari de Barcelona 2009

DELGADO, M. "Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos", *Zainak, Cuadernos de Antropología–Etnología* núm. 26, 2004, pp. 77- 98.

DELGADO, M. "Del movimiento a la movilización. Espacio, ritual y conflicto en contextos urbanos", publicado en *Maguaré,* Bogotá, núm. 18 (2004): 125-160.

DESCOLA, P. *Más allá de naturaleza y cultura,* 2005 Amorrortu, Buenos Aires, 2012

DIDI-HUBERMAN, G. "Un conocimiento por el montaje". Entrevista con Pedro G. Romero. *Revista Minerva* 5, Madrid, 2007

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?,* Catálogo del Mncars, Madrid 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición,* (2007), A. Machado, Madrid, 2013

DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo,* Pretextos, Valencia, 2002

DUQUE. F. *Habitar la tierra,* Abada Editores, Madrid, 2007

DURAND, J. *Compendio de lecciones de arquitectura. Parte gráfica de los cursos de arquitectura* (1802) Madrid, ed. Pronaos, 1981.

FERNANDEZ-SAVATER, A. "Reabrir la cuestión revolucionaria. Lectura del Comité Invisible". 23 de enero de 2015. En Blog *Interferencias*, eldiario.es (en línea: https://www.eldiario.es/interferencias/comite_invisible-revolucion_6_348975119.html)

FRAMPTON, K. *Llamada al orden. En defensa de la tectónica*. Original: Rappel a l'ordre: teh case for the tectonic, 1990 Architectural Design 60, nº 3-4.

FRAMPTON, K. *Estudios sobre cultura tectónica* (1995), Ed. Akal, Madrid, 1999.

FRAMPTON, K. "Seven points for the millenium: an ultemately manifesto" Vigésimo Congreso de la UIA en Beijing. *The Journal of Architecture*, primavera, 2000

FRÉGER. Ch. *Wilder Mann ou la figure du sauvage*. Thames & Hudson, New York, 2012

GALZACORTA. I, "Siguiendo a los cuasi-objetos. Modernidad, inmanencia y trascendencia en Bruno Latour", *Eikasia*, junio 2016.

GARCÉS, M. "El 'comunismo de pensamiento' de Maurice Blanchot, una lectura de sus *Escritos Políticos"*. *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política* N.º 49, 2013.

GARCÉS, M. *Un mundo en común*, Bellaterra, Barcelona, 2013

GARCÉS, M. "Visión periférica. Ojos para un mundo en común", en Ana Buitrago (ed.), *Arquitecturas de la mirada*, Cuerpo de Letra, 2010

GIEDION, S. *La arquitectura fenómeno de transición*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974

HARAWAY, D. J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza.* Valencia, CátedraUniversidad de Valencia, 1995

HARAWAY, D. J. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press. 2003

HEIDEGGER, M. "Construir, habitar, pensar" *Conferencias y artículos,* Odos, Madrid, 1995

HOLLOWAY, J. *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy.* Revista Herramienta (Chile-Argentina), 2002

ILLICH, I. *La convivialité,* Paris, Editions de Seuil. 1973

INGOLD, T. *Líneas. Una breve historia,* Gedisa, Barcelona, 2015

ITO, T, "Vórtice y corriente. sobre la arquitectura como fenómeno", 1992. En línea: *"Vortex and Current. On Architecture as Fenomenalism.* En AD. vol. 62, n.º 9-10. 1992

JENKCS, C. y SILVER, N. *Adhocism. The case for improvisation*, (1973) MIT Press, London, 2013.

JUAREZ, A. "El arte de construir con agujeros; Reflexiones en torno a Robert Le Ricolais", *Circo* núm. 39, CIRCO M.R.T. Coop., Madrid, 1996.

GONZÁLEZ DE CANALES, F., "La autoconstrucción ambiental de Ralph Erskine", *Arquitectura COAM 341*, Madrid, 2005, p. 80-89.

GUIDONI, E. *Arquitectura primitiva,* (1980) Electa, Milán, 1989

LASH. S.. "Objetos que juzgan: el Parlamento de las cosas de Latour", Traducción de Marcelo Expósito, *Another Modernity, A Different Rationality*, Blackwell, Oxford, 1999, pp. 312-338. LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura,* (1926), Poseidón, Buenos Aires, 1964

LATOUR, B. *Nunca hemos sido modernos. Ensayo de antropología asimétrica,* Debate, Barcelona, 1993

LATOUR, B. *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias,* (1999) RBA, Madrid, 2013

LATOUR, B. y HERMANT, É. (1999), "Esas redes que la razón ignora: laboratorios, bibliotecas, colecciones", en F. J. García Selgas y J. B. Monleón (eds.), *Retos de la posmodernidad. Ciencias Sociales y Humanas.* Madrid: Trotta.

LATOUR, B."Technology and Morality. The Ends of Means", *Theory, Culture & Society*, 5/6, pp. 247-260., 2002, [DOI: 10.1177/026327602761899246]

LATOUR, B. *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*, Barcelona, Gedisa, 2001

LATOUR B."Some advantages of the notion of "Critical Zone" for *Geopolitics. Geochemistry of the Earth's Surface meeting*, Elsevier B.V. 2014 . en línea (http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-169-GAILLARDET-pdf.pdf)

LATOUR, B. "Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics" in *What is Cosmopolitical Design?*, Farnham: Ashgate, 2015, pp. 21-33. En línea: http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/124-GAIA-LONDON-SPEAP_0.pdf

LAUGIER, M.A. *Ensayo sobre la Arquitectura* (1755), Akal, Madrid 1999

LE RICOLAIS, R., "Introduction to the Notion of Form" (1966) en Data: Directions in Art, Theory and Aesthetics, New York Graphic Society Ltd., Greenwich, Connecticut, 1968

LEROI-GOURHAN, L. *Le geste et la parole*, Ed. Albin Michel, Paris, 1965

LEVI-STRAUSS, C. *El pensamiento salvaje* (1962), FCE, México, D.F. 2009

LOPEZ-PETIT, S. *La movilización Global. Breve tratado para atacar la realidad,* Traficantes de sueños, Madrid, 2009

LÓPEZ PETIT, S. “El pensamiento no sirve para luchar, sino que él mismo es lucha” entrevista con Amador Fernández Savater *Diario Público*, 2009

LOZAR, M. *La cabaña moderna, microrelatos de arquitectura en busca de sentido*, Tesis Doctoral, Dep. de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM, UPM, 2014

LLINARES, Joan B. “El símbolo de los animales en la antropología poética de R.M.Rilke, Una lectura de la octava elegía“. *Thémata* nº 35, 2005, Universitat de Valencia. 2005

MADRILONIA. *La carta de los Comunes Metropolitanos*, Traficantes de sueños, Madrid, 2013

MAFFESOLI, M. *El tiempo de las tribus* (1998), siglo XXI, Buenos Aires, 2004

MANTEROLA, P. La pasión de Jorge Oteiza. Leído en el acto de entrega del premio Lekuona a Jorge Oteiza, 1996.

MATIGNON, K. *A l’écoute du monde sauvage*, Albin Michel, Paris, 2012.

MATTHEWS, W. H. *Mazes and Labyriths,* Longmans, Green & Co. London, 1922

MERLEAU-PONTY, M. *Lo visible y lo invisible; seguido de notas de trabajo*. (1964) Barcelona, Seix Barral, Barcelona, 1970

MUNTAÑOLA, J. *La arquitectura como lugar,* Edicions UPC, Barcelona, 1996

NANCY, J.L. *La comunidad inoperante*, Santiago-Chile, Lom, 2000

NANCY, J.-L. *La comunidad desobrada*, Arena Libros, Madrid, 2001

NORBERG-SCHULZ, C. *Genius loci: Towards a Phenomenology of Architecture,* Rizzoli., Nueva York, 1980

OSTROM, E. *Reformulando los bienes comunes* Originalmente publicado como““Reformulating the commons””, en J. Burger, E. Ostrom, R. Norgaard , D. Policansky y B. Goldstein (eds.*), Protecting the commons: a framework for resource Management in the Americas,* Washington, D.C., Island, Press, 2001, pp. 17-41. Traducido por Danny Pinedo

OTTO, F. y BURKHARDT, B. *Occupying and Connecting: Thoughts on Territories and Spheres of Influence with Particular Reference to Human Settlement* . Edition Axel Menges, 2009.

PALLASMAA, J. *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008

PALLASMAA, J. *La mano que piensa*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012

PANOFSKY, E. “The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero Di Cosimo” *Journal of the Warburg Institute* 1, no. 1 (1937) p.12–30.

POLETTI, R. “Lucien Kroll: utopia interrupted” *Domus*, junio 2010.

PONGE, F. *El cuaderno del pinar* (1940) en Soñadora materia, Galaxia Gutenberg, 2007

RANCIERE. J. “Construir los lugares de lo político”, *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, ed. Herder, Barcelona, 2011

RICHIR, M. *Phenomenologie et Architecture,* 2006

RILKE, R. M. *Epistolario español*, Trad. J. Ferreiro, Espasa-Calpe, 1975, p.276-277.

RILKE, R. M. *Elegías de Duino* 1-13. Traducción de O.Dörr, Visor, Madrid, 2002

ROSS, K. “Rimbaud and the Transformation of Social Space.” *Yale French Studies* , No. 97, 50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 2: 1980-1998 (2000), pp. 36-54

ROWE, C. KOETTER, F. *Ciudad Collage*, (1978) Gustavo Gili, Barcelona,1981

ROUSSEAU, J.J. *Discursos. El contrato social*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995

RUDOFSKY, B. *Architecture without architects: A short Introduction to Non-pedigreed Architecture* (1964) University of New Mexico Press 1987

RUSKIN, J. *Las 7 lámparas de la Arquitectura*, Alta Fulla, Serie “Arte y Arquitectura”, Barcelona, 1987

RYCKWERT, J. *La casa de Adán en el paraíso* (1974), Gustavo Gili, Barcelona, 1999

RYKWERT, J. “Semper and the Conception of Style”, en *The Necessity of Artifice*, 1982, London, Academy Editions

SEMPER, G. *Escritos fundamentales de Gottffried Semer. El fuego y su protección*. Caja de Arquitectos, Madrid, 2014

SENNETT, R. *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009

SERRES, M. *Le parasite*, París, Grasset, 1980

SIMMEL, G. “La lucha”, en *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, vol. I (1918) Revista de Occidente, Madrid, 1977

SLOTERDIJK, P. *Temblores de Aire*, Pretextos, Valencia, 2003

SLOTERDIJK, P. *Experimentos con uno mismo*, Pretextos, Valencia, 2003

SLOTERDIJK, P. *Extrañamiento del mundo*, (1998), Pretextos, Valencia, 2001

SLOTERDIJK, P. *Esferas I*, Pretextos, Valencia, 200X

SLOTERDIJK, P. Esferas III. *Burbujas*, Pretextos, Valencia, 2005

SORIANO, P. *La mediación figurativa como Historia del Habitar. Vol I. Nómadas sedentario*s. Nobuko, Buenos Aire, 2004.

TEYSSOT, G. A *Topology of Everyday Constellations,* The MIT Press, Cambridge Masachusetts, 2013

THOREAU. H.D. *Los bosques de Maine*, Ed. Baile del Sol, Tegueste, 2007

THOREAU. H.D. *Walden*, Errata Naturae, Madrid, 2013

TIQQUN, *¿Cómo hacer?*, revista Tiqqun n.2, 2001.

TIQQUN, *Introducción a la guerra civil*, Ed. *Melusina*, Barcelona, 2008.

VITRUBIO, *Los diez libros de arquitectura,* Ed Iberia, Barcelona, 1975

VIOLLET-LE-DUC, E. *Histoire de l'habitation humaine, Depuis les temps prehistoriques jusqu'a nos jours* (1875) Paris Berger-Levrault,1978

VV.AA. *Gordon Matta-Clark*. IVAM. Valencia,1993.

VV.AA. *El salvaje europeo.* Catálogo de la exposición en el CCC de Barcelona, 2004

VV.AA. *En guerra*, Catálogo de la exposición, CCCB Actar, Barcelona, 2004

VV.AA. *La chasse, derniere refuge du sauvage?* La Maison de la Chasse et la Nature, Editions Privat. Toulouse, 2007

VV.AA. *Cobijo* (1970). Título original: Shelter. Ed. H. Blume. Madrid, 2009

VV.AA. *Native Land, Stop Eject*, Actes Sud Foundation Cartier pour l'art contemporaine, Arles, 2009

VV.AA. *Topographies de la guerre*, Steidl /Le Bal, Paris, 2011.

VV.AA *Cabañas para pensar*. Fundación Luis de Seoane, Centro José Guerrero y Fundación Cerezales Antonino y Cinia, Maia Ed., Madrid, 2015

WARBURG, A. *El ritual de la serpiente,* (1926), Editorial Sexto Piso, México D.F., 2008

WEIZMAN, E. *A travers les murs, L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*. La fabrique, Paris, 2008

ZAMBRANO, M. *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1977