

LA TADEO

DEARTE

VOL. 08 (8) | 2021 | ISSN 2422-3158 e-ISSN 2590-6453



L A T A D E O D E A R T E

ARTE | ARQUITECTURA | DISEÑO | PUBLICIDAD

Rector	Carlos Sánchez Gaitán
Vicerrectora Administrativa	Liliana Álvarez Revelo
Vicerrector Académico	Andrés Franco Herrera
Jefe de Creación	Claudia Angélica Reyes
Jefe de Investigación y Consultoría	Néstor E. Ardila
Decano Facultad de Artes y Diseño	Felipe Londoño
Decano Facultad de Ciencias Sociales	Mario Alejandro Molano
Decano Facultad de Ciencias Naturales e Ingeniería	Isaac Dyner Rezonzew
Decano Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas	Jorge Aurelio Herrera Cuartas
Director	Felipe Londoño
Editora general	Ana María Álvarez
Comité editorial	Claudia Liliana Fernández Silva Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
	Juan Camilo Buitrago Universidad del Valle, Colombia
	Natalia Builes Escobar Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
	Samuel Ricardo Vélez Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
	Daniel Cruz Universidad de Chile
	María Cristina Ibarra Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Comité científico	Ana María Carreira Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
	Carlos Sambricio Investigador independiente, Estados Unidos y España
	Francisco Jarauta Universidad de Murcia, España
	Alberto Saldarriaga Investigador independiente, Colombia
	Cleomar Rocha Universidade Federal de Goiás, Brasil
	Ricardo Dal Farra Universit� Concordia, Canadá
Director de arte	Magdalena Monsalve
Diseño editorial	Lina María Lora
Imagen de cubierta	Cindy Guativa
Corrección de estilo	Augusto Jaramillo. Fredy Guzmán - Español Paola Lenna - Italiano
Jefe de Publicaciones	Marco Giraldo Barreto
Coordinador revistas científicas	Juan Carlos García Sáenz
Distribución y ventas	Sandra Guzmán
Asistente administrativa	María Teresa Murcia
Apoyo gráfico	Luis Carlos Celis Calderón
Apoyo editorial	Sylvana Blanco



COMENTARIO

- 6** **Presentación**
ANA MARÍA ÁLVAREZ
- 10** **La storia degli edifici, la memoria dei luoghi. Le architetture dei gardella in Alessandria**
ANNALISA DAMERI
- 32** **Análisis lógico-semiótico de los usos del color**
CLAUDIO F. GUERRI Y WILLIAM S. HUFF
- 54** **El estilo como expresión de la capacidad imitativa humana: una estrategia pedagógica para las artes visuales**
FERNANDO FLÓREZ GONZÁLEZ
- 74** **Pervivencias gráficas históricas: el caso de «Villa Pura» (1912-1914), en la ciudad española de San Sebastián**
DIANA MARÍA ESPADA TORRES
- 96** **Encuentros interétnicos en la arquitectura kayapó**
JULIA SÁ EARP & VALENTINA DÁVILA
- 122** **Lo íntimo natural: esteticismos menstruales y sus representaciones culturales**
FERNANDO FLÓREZ GONZÁLEZ Y EUGENIA MORA OLARTE
- 136** **El tejido Guane: importancia y propuesta de preservación desde la conjunción entre artesanía, educación y diseño**
ERNESTO VIDAL PRADA-ADOLFO VARGAS ESPITIA
- GALERÍA**
- 162** **La Cité Internationale Universitaire de Paris : un siglo de arquitecturas al interior de una ciudad-jardín**
ANDRÉS ÁVILA GÓMEZ

ANA MARÍA ÁLVAREZ

Editora revista *La Tadeo de Arte*

latadeo.dearte@utadeo.edu.co

<https://doi.org/10.21789/24223158.1814>

DE ESTÉTICAS, HISTORIAS Y PATRIMONIOS

ESTE NÚMERO EMPEZÓ a cocerse en medio de la pandemia declarada en 2020. Y se cierra en el mismo contexto, en un mundo (el mundo entero) que se acomoda con menos restricciones y con algo de esperanza. Agradecemos profundamente a los autores que se lanzaron a responder la convocatoria y a quienes trabajaron con nosotros en esta edición.

Aunque la convocatoria para recibir artículos para este número se abrió sin un tema específico, la historia, la estética y el patrimonio centran las preocupaciones de los investigadores que publicamos en esta edición.

¿QUÉ HAY DE LA ESTÉTICA Y EL ARTE?

ASÍ, LA HISTORIA de esta edición empieza con el «Análisis lógico-semiótico de los usos del color», de Claudio F. Guerri y William S. Huff. En contra del criterio de una lista creada por Huff durante años sobre el uso del color, sin preocuparse por el tema en discusión y bajo el rigor del Nonágono Semiótico (NS), Guerri propone nueve aspectos, obviamente, sobre la lógica del uso del color. La lógica del NS recoge toda «la gama completa de propósitos humanos [para el uso del color], desde la abstracción —teoría—, a la materialidad —tecnología— y a la convencionalidad —cultura—». Los autores representan el uso del color a través de 27 criterios lógicos del NS con ejemplos claros y sencillos, según las lógicas de la práctica teórica, la práctica económica y la práctica política. Este análisis representa la imposibilidad de «dar una explicación única y final respecto de cualquier concepto» en contra de la lógica que se exige al artista «en la resolución de su obra»: porque toda elección «es influenciada e incluye [...] otros criterios». Guerri acaba el artículo dando el crédito a Huff: el NS es una máquina de pensar que debe ser llenada y los conocimientos de Huff lo hicieron posible.

William S. Huff murió a inicios de este año. Es un honor poder contar con sus conocimientos en estas páginas.

Fernando Flórez González se acerca a la posición de los estudiantes de arte sobre su «intimidad hecha espectáculo y consumo», en el

artículo «El estilo como expresión de la capacidad imitativa humana: una estrategia pedagógica para las artes visuales». La pregunta que surge se centra en estos estudiantes: ¿quieren convertirse en *influencers* y vendedores extremos de su propia vida e intimidad, sin buscar en las profundas desgracias del ser humano sino en su propia vanidad y ansia de reconocimiento? El texto no es una defensa a tiempos mejores, sino un alegato por «reconocer trayectorias pasadas y complejas de producción artística sin obviar o negar las nuevas formas de producción».

Sobre esa manifestación cultural se centra el siguiente artículo: la sangre de la menstruación es azul en los anuncios de publicidad de productos para contener el flujo. Eugenia Mora Olarte comparte autoría con Fernando Flórez González en el texto «Lo íntimo natural: esteticismos menstruales y sus representaciones culturales».

Esa distorsión de la realidad que denuncian los autores del artículo parte del estudio de diversas «representaciones culturales de la menstruación en Latinoamérica». La estética alrededor de la menstruación promueve «un “ocultar con estilo” el sangrado y el flujo menstrual» para hacer cada vez menos visibles, más cómodos, a los «cuerpos menstruantes». La vergüenza de la sangre alimenta la *desnaturalización* de un proceso biológico vital, y esa vergüenza ha llevado a una «contaminación corporal y ambiental» sin precedentes.

¿QUÉ ES LO QUE CONVIERTE EN TRADICIONAL A UN OBJETO, UNA TECNOLOGÍA, UNA FIESTA?

EL TRAYECTO POR las expresiones culturales se acerca al patrimonio intangible. En «El tejido Guane: importancia y propuesta de preservación desde la conjunción entre artesanía, educación y diseño», Ernesto Vidal Prada y Adolfo Vargas Espitia presentan una investigación sobre los tejidos como memoria histórica de un pueblo. Los autores crean un kit, en estudio y desarrollo, que une artesanía con diseño y educación, a partir del reconocimiento de la técnica *sprang* usada por la cultura Guane (que ocupó el departamento de Santander) para la realización de sus tejidos. Su idea es «compartir saberes y quehaceres para el buen vivir», para la producción de un producto en el que se unen artesano y diseñador.

Esta edición continúa con un artículo sobre el patrimonio tangible: el entorno construido. Las investigadoras Julia Sá Earp y Valentina Dávila nos descubren hibridaciones singulares en la historia de la arquitectura brasileña: cómo la apropiación de técnicas y de materiales del hombre blanco por parte de los indígenas Kayapó ha dado paso a una tipología interétnica. Se trata de un proyecto de investigación que subraya que la intersección cultural es natural para los indígenas y no para los externos, porque lo tradicional no es estático: se apropia de elementos de otros. El texto «Encuentros interétnicos en la arquitectura Kayapó» cierra con las conclusiones de diversas sesiones de trabajo entre arquitectos y aldeas indígenas para idear una tipología, para nombrarla y caracterizarla. Llama la atención, en la recopilación final, que los aldeanos buscaban materiales foráneos, mientras que los técnicos se inclinaban por materiales locales y naturales.

En «La storia degli edifici, la memoria dei luoghi. Le architetture dei Gardella in Alessandria», Annalisa Dameri se centra en dos generaciones de dos familias, Borsalino y Gardella, que son

protagonistas del desarrollo y la construcción de una ciudad y de sus ciudadanos. La innovación empresarial y arquitectónica forman, en conjunto, la historia del siglo XX de Alessandria, una ciudad al noroccidente de Italia. En este viaje relatado por Annalisa, las guerras mundiales, la tuberculosis, las crisis económicas, las fábricas, los hospitales, el trabajo industrializado y la vivienda integran el patrimonio de una cultura.

Cierra el tema, desde Europa también, un artículo de Diana María Espada Torres sobre el patrimonio arquitectónico desaparecido de España. En «Pervivencias gráficas históricas: el caso de «Villa Pura» (1912-1914), en la ciudad española de San Sebastián», la autora reconstruye un edificio, su entorno y sus habitantes a partir de fotos y planos archivados. La descripción de la vivienda, de una familia adinerada española, permite conocer el estilo modernista, ya consolidado, del arquitecto Miguel Ángel Navarro. «Esta vivienda es realmente significativa en la trayectoria del arquitecto. Por un lado, por el lugar donde se levanta: la ciudad de moda por excelencia, San Sebastián [...]. Por otro, por la entidad y envergadura de la construcción: un gran edificio residencial en el que explora y profundiza una tipología ya ensayada [...].»

Finalmente, en el apartado Galería, Andrés Ávila Gómez firma «La Cité Internationale Universitaire de París: un siglo de arquitecturas al interior de una ciudad-jardín», una recopilación fotográfica que enseña la transformación de los estilos arquitectónicos desde el inicio de la construcción de la ciudad universitaria de París en 1923 hasta los últimos edificios inaugurados en 2019. Este reportaje refuerza la intención de la propia Cité de promocionar el patrimonio del conjunto: una muestra colectiva de haceres, de estéticas y de culturas, que refleja casi 100 años de diseño arquitectónico y urbanístico.

LO QUE HAY Y LO QUE VENDRÁ

DIFERENTES ENFOQUES Y diversos orígenes han dado forma a una edición que, sin un comienzo específico, reúne casos de estudio sobre la estética, la historia y el patrimonio. Contextos opuestos y geografías distantes subrayan el valor de lo tradicional, de la práctica y de la teoría.

Con el acompañamiento del director de la revista y de los miembros del Comité Editorial, esta vez se publican ocho artículos de los 17 recibidos, después de pasar por la revisión de 17 pares académicos diferentes (cinco de ellos internacionales y doce nacionales). Como siempre, para la revista es fundamental buscar e investigar sobre métricas y maneras diferentes de llegar a más lectores. Además de las bases de datos y directorios en los que está incluida la revista (Google Scholar, Academia, Dimensions, ERIH Plus, Mendeley, MIAR, PKP Index, ROAD, AmeliCA, Relib y DOAJ), este año dimos un salto más profundo en la virtualidad: lanzamos **#latadeoarteconversa**, una conversación rápida con autores publicados en ediciones anteriores, desde el canal de Instagram de la revista. Nos preocupamos por difundir los trabajos de investigadores y académicos y, además, por invitar a estudiantes y estudiosos a descubrir una manera de revisar el propio quehacer profesional en los procesos investigativos. Es, también, una llamada a realizar una lectura interdisciplinaria y transversal de los diversos temas que se incluyen en la revista.

En el número 09, que se publicará en 2022, recogemos textos que navegan bajo la idea de «confinados»: una edición centrada en los procesos acelerados por los toques de queda y los confinamientos en la publicidad, el arte, el diseño y la arquitectura.

Los invitamos, ahora, a sumergirse en la lectura de este nuevo número de *La Tadeo Dearte*.

La storia degli edifici, la memoria dei luoghi. le architetture dei Gardella in Alessandria

ANNALISA DAMERI*

Fecha de recepción: 6 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 1 de febrero de 2021

Sugerencia de citación: Dameri, Annalisa. La storia degli edifici,
la memoria dei luoghi. Le architetture dei Gardella in Alessandria.
La Tadeo DeArte 7, n.º 8, 2021: 10-31. <https://doi.org/10.21789/24223158.1760>

* Profesora titular de Historia de la Arquitectura
Departamento de Arquitectura y Diseño (DAD), Politécnico de Turín, Italia
annalisa.dameri@polito.it
<http://orcid.org/0000-0001-9058-2902>

DUE ARCHITETTI, padre e figlio, protagonisti della cultura architettonica italiana del Novecento. Un committente illuminato, proprietario del cappellificio che esporta in tutto il mondo un cappello che sta per entrare nel mito, il “Borsalino”.

Una città, Alessandria, che, a inizio secolo, è ancora priva di una serie di servizi fondamentali e che vedrà, grazie ai finanziamenti della famiglia Borsalino, la costruzione di una serie di infrastrutture tra cui un sanatorio antitubercolare.

La memoria collettiva costruisce intorno alla fabbrica e al sanatorio (studiati e apprezzati dalla critica architettonica) affetti e timori: molto si deve alla fabbrica, ricordata come motore economico per l'intera città. La decisione, negli anni Ottanta, di demolire quasi totalmente il cappellificio suscita negli abitanti una violenta reazione: si vedono privati del proprio passato e la demolizione della ciminiera, fortemente danneggiata e con gravi problemi strutturali, ma simbolo riconosciuto della città, sarà letta come un sopruso delle ragioni economiche sulle questioni più affettive.

TWO ARCHITECTS —father and son— were key figures of early-twentieth-century Italian architecture. An enlightened client, owner of the hat factory that exported one type of hat all over the world set to become the stuff of legend: the “Borsalino.”

A city, Alessandria, that at the turn of the century still lacked a whole range of basic services and which, thanks to funds from the Borsalino family, welcomed the construction of a series of infrastructures, including an antituberculosis sanatorium. Collective memory has built up emotions and fears around the factory and the sanatorium (studied and appreciated by architecture criticism), since a great deal is owed to the factory, which is remembered as an economic driving force for the entire city. The decision to almost demolish the hat factory entirely in the eighties sparked a violent reaction among the town's inhabitants. They saw themselves as stripped of their past, and the demolition of the chimney —which, despite being badly damaged and suffering serious structural problems, was a recognized symbol of the city— was seen as an abuse of economic explanations over more emotional questions.

ALESSANDRIA

Alessandria

Memory of Places

MEMORIA DEI

LUOGHI

Building

EDIFICI

PAROLE CHIAVE
Keywords

INTRODUZIONE

DUE ARCHITETTI, padre e figlio, protagonisti della cultura architettonica italiana del Novecento, in bilico tra tradizione e movimento moderno.

Un committente illuminato, proprietario del cappellificio che esporta in tutto il mondo un cappello mitico, il “Borsalino”.

Una città, Alessandria, che, a inizio secolo, è ancora priva di una serie di servizi fondamentali e che vedrà, grazie ai finanziamenti della famiglia Borsalino, la costruzione della rete fognaria, dell’acquedotto, case di riposo, ospedali, ecc.

Una fabbrica dove moltissimi abitanti (in particolare donne) trovano lavoro e tranquillità economica e possono, anche, avvalersi dei servizi messi a disposizione dei dipendenti.

Dalla collaborazione tra l’imprenditore e i due architetti sorgono edifici che ben presto entrano nella memoria comune con intonazioni differenti: in particolare, la fabbrica dove si producono i cappelli tra i più famosi nel mondo, il dispensario antitubercolare e il sanatorio, dove i malati sono “reclusi” e curati. Molti degli abitanti di Alessandria trovano lavoro nel cappellificio e si costruiscono in questo modo una solidità economica; tra le mura del sanatorio sono in molti ad avere trovato la via per la guarigione da una delle malattie più temute, ma in molti da quelle mura non sono più usciti. Arnaldo Gardella e il figlio Ignazio progettano in Alessandria alcune delle architetture più emblematiche del Novecento italiano: il dispensario e il sanatorio sono consacrati dalla critica e i progetti sono pubblicati sulle riviste più importanti dell’epoca.

Con il dopoguerra la produzione dei cappelli rallenta e l’antico cappellificio è abbandonato per

aprirne uno più funzionale fuori città; negli stessi anni la tubercolosi viene debellata e il sanatorio e il dispensario rimangono disabitati per decenni.

La memoria collettiva dei cittadini costruisce intorno a questi luoghi (che continuano ancora oggi a essere studiati e apprezzati dalla critica architettonica) affetti e timori: molto si deve alla fabbrica, ricordata come motore economico per l’intera città. Diverse generazioni hanno visto la propria giornata scandita dalla sirena del cappellificio. La decisione, negli anni Ottanta, di demolire buona parte della fabbrica e di costruire, in un’area appetibile dal punto di vista immobiliare, residenze e negozi, affidando il progetto a Ignazio Gardella, questa volta con il figlio Jacopo, suscita negli alessandrini una violenta reazione: si vedono privati del proprio passato e la demolizione della ciminiera, fortemente danneggiata e con gravi problemi strutturali, ma riconosciuto simbolo della città, sarà letta come un sopruso delle ragioni economiche sulle questioni più affettive.

Per il dispensario e il sanatorio giunge con gli anni Novanta un restauro e una riqualificazione: il dispensario comincia a rivivere come poliambulatorio e il sanatorio è trasformato in ospedale per la riabilitazione di lungodegenti. Due luoghi, legati a ricordi di sofferenza e reclusione, rientrano in maniera non semplice nell’uso quotidiano dei cittadini, che si vedono restituiti due servizi fondamentali. L’ospedale conserva ancora oggi il nome Borsalino, in ricordo di chi ha voluto questa costruzione così particolare e importante; gli alessandrini hanno imparato, con qualche difficoltà, a recarsi in un luogo di cui conservano un ricordo negativo.

Metodologie

NELL’ARTICOLO si espongono i risultati di una ricerca che prosegue da anni: il presente saggio trova le basi essenziali nelle ricerche coordinate da Vera Comoli e confluite in una monografia.¹ Altre ricerche su Alessandria e, in particolare, sulla figura di Ignazio Gardella, progettista eletto dalla famiglia Borsalino e artefice di un’immagine moderna della famiglia e della città, sono scaturite da un’esperienza didattica dei dottorati di ricerca in Storia e Critica dei Beni Architettonici e Ambientali e di Teoria e costruzione dell’architettura del Politecnico di Torino.² Gli studi condotti da chi scrive sulla storia della città europea fra Otto e Novecento, le ricerche condotte presso l’archivio CSAC a Parma, dove è conservato il corposo archivio dello studio Gardella (Arnaldo e Ignazio) e, non ultima, una conferenza, tenuta con Jacopo Gardella nel novembre 2018, sono state costanti occasioni di approfondimento della ricerca.

Dal cappello alla città

TRA GLI ULTIMI decenni dell’Ottocento e la prima metà del secolo successivo, ad Alessandria si costruisce la città contemporanea, moderna, efficiente e forte dei servizi necessari al bene dell’intera cittadinanza. Lo sviluppo urbano è fortemente condizionato, negli stessi anni, dallo smantellamento del circuito fortificato (in ritardo rispetto ad altre realtà europee), dall’abolizione della cinta daziaria (con legge del 1902) e dall’inserimento, nelle zone marginali rispetto al centro storico, di una serie di attività industriali. A questi fattori si somma il ruolo fondamentale interpretato dalla famiglia Borsalino (il padre Giuseppe e il figlio Teresio a capo del cappellificio omonimo): parallelamente al decollo dello stabilimento (fondato nel 1857), dell’attività produttiva a scala mondiale e al buon andamento degli affari, la famiglia Borsalino si occupa in maniera assidua e basilare del finanziamento di importanti iniziative socio-assistenziali. Teresio dedica una cura particolare non solo alle vicende del cappellificio, ma anche alla modernizzazione della città, disponendo un ingente apporto finanziario. L’aver ereditato un florido organismo industriale, ormai proiettato in una costante crescita, consente al futuro senatore di dispiegare un meritorio impegno a favore della collettività.

Nell’ambito delle strategie sottese alla costruzione fisica della città il ruolo interpretato dai Borsalino non è univoco. Alla tenace ricerca di costruire e raffinare l’immagine della famiglia — che si concretizza nella

realizzazione delle case private, del negozio nella via principale della città e della tomba nel cimitero cittadino— si affianca la volontà di costruire luoghi strettamente legati all’attività produttiva; lo stabilimento industriale è più volte ampliato o rimaneggiato. A una mera necessità di creare spazi per il lavoro si accompagna l’esigenza di fornire abitazioni per i dipendenti, operai e impiegati; a ciò seguono ulteriori investimenti per opere di carattere socio-assistenziale. La famiglia di imprenditori è alla ricerca di una propria affermazione, non solo economica, ma anche sociale: ciò li porta a diventare i promulgatori e i sostenitori della crescita urbana alessandrina nei primi decenni del Novecento. Il mecenatismo di Teresio si affermerà in particolare dopo la Prima guerra mondiale, parallelamente al rilancio della ditta: grazie ai suoi finanziamenti è avviata la costruzione dell’acquedotto e della rete fognaria urbana.

Le infrastrutture e i servizi socio-assistenziali vanno a definire l’ossatura della città novecentesca: non secondario appare, tuttavia, il ruolo giocato all’interno del disegno urbano dallo stabilimento, vero fulcro nella parte sud della città. Il cappellificio, ampliato in fasi successive, nel momento di massima espansione è articolato su due grandi isolati a cavallo del viale alberato (valicato da una passerella in cemento armato demolita nel 1984, una volta dismessa l’attività produttiva), che segna ancora oggi il limite dell’antico circuito fortificato demolito: lo

stabilimento Borsalino si sviluppa in un'area *intra/extra-moenia*. Il grande impianto produttivo funge, quindi, da cerniera tra la città ottocentesca e una nuova area di ampliamento, destinata principalmente a residenza dei lavoratori della fabbrica.

Nel decennio intercorso tra la proclamazione del regno d'Italia e il completamento dell'unità nazionale, all'interno di un lento processo di sviluppo economico che coinvolge l'intera nazione, ad Alessandria, come in altre città, il proletariato trova occupazione nelle fabbriche. Negli anni Sessanta la classe operaia lavora nelle prime fabbriche: i cappellifici di Giuseppe Borsalino e di Sebastiano Camagna, il mobilificio Savio, le filande Montel e Ceriana, la fonderia Thedy.³ Lo stesso Giuseppe Borsalino, prima di diventare imprenditore e creare a sua volta nuovi posti di lavoro per i propri concittadini, ha avuto modo di imparare il mestiere lavorando presso il cappellificio Camagna. Di umili origini, il giovane Giuseppe compie forse una scelta casuale, ma fortunata visto che, dopo l'apprendistato compiuto in Alessandria, partirà per la Francia, dove avrà modo di conoscere tecniche di produzione per quei tempi all'avanguardia.⁴ E proprio la continua volontà di perfezionarsi nella lavorazione dei cappelli lo porterà dapprima a Marsiglia e poi ad Aix-en-Provence e Bordeaux; da qui, dopo un quinquennio, torna ad Alessandria padrone di un ricco bagaglio tecnico. È con queste basi che Giuseppe, con il fratello Lazzaro, fonda nel 1857 una follatura che trova sede in modesti locali nel centro storico. Agli esordi graduali seguono successi entusiasmanti dovuti al continuo miglioramento delle fasi di lavorazione: già nel 1861 sono prodotti 60 cappelli giornalmente. Una lunga serie di riconoscimenti, menzioni alle esposizioni di Parigi (1867, 1875, 1900), Torino (1868, 1884) Barcellona (1888), Guatemala (1897) accompagnano la crescita costante della Borsalino, costretta a ripensare, già dopo un decennio, all'ubicazione dei locali in un sito maggiormente decentrato, che possa offrire ulteriori e indispensabili ampliamenti.

Nel 1871 la fabbrica (130 operai con una produzione giornaliera di 300 cappelli) viene trasferita in un'area di circa 3.500 metri quadrati.

La cura costante dimostrata da Giuseppe nei confronti dell'addestramento delle maestranze, della selezione delle materie prime (pelo di coniglio selvatico, castoro, nutria, lepre) e della lavorazione sempre eseguita a mano sono alla base dei traguardi raggiunti dal cappellificio: l'esperienza lavorativa maturata in Francia si rivela una risorsa fondamentale per meglio rispondere alle richieste del mercato nazionale e internazionale.

Nel 1880 è acquistata un'ampia porzione di terreno demaniale (circa 18.000 metri quadrati) oltre il canale Carlo Alberto, che scorre affiancato da un piccolo canale destinato a far funzionare la prima turbina

idraulica alla base della meccanizzazione e dell'elettrificazione del nuovo stabilimento Borsalino.

Il decollo dell'azienda e la definitiva affermazione sui mercati nazionali e internazionali avviene nell'ultimo ventennio del secolo: senza pregiudicare la qualità, Giuseppe riesce a meccanizzare le fasi di lavorazione aumentando considerevolmente il numero dei cappelli prodotti. La discesa in campo negli importanti mercati inglesi, francesi, ma anche russi, sudamericani e australiani (spodestando qui il monopolio inglese) costituisce la componente più dinamica del fatturato. "E fu appunto la crescita delle esportazioni a trainare la brusca accelerazione della Borsalino a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, determinando la sua definitiva ascesa nell'olimpo industriale con 1.250 addetti e 750.000 cappelli prodotti, dei quali circa due terzi esportati".⁵

A un costante e solerte impegno a sostegno dei propri dipendenti, Giuseppe Borsalino unisce interesse e attenzione per l'intera comunità locale. L'inaugurazione dell'Educatario, poco prima della sua morte, giunge dopo un'ininterrotta partecipazione dimostrata con sottoscrizioni e donazioni a favore dei feriti della Terza guerra d'indipendenza, dei caduti d'Africa, dell'ospedaletto infantile o con la creazione di un sussidio per i lavoratori inabili. Lo stretto rapporto tra la famiglia e Alessandria, che culminerà con l'attività del figlio Teresio impegnato nella costruzione anche "fisica" della città, trova, quindi, le sue basi nell'attività del padre Giuseppe attento, inoltre, ad ottenere, attraverso lo scambio politico-sindacale, una situazione moderata e controllabile tra i lavoratori in fabbrica. La costruzione dell'Educatario è uno degli ultimi atti dell'attività filantropica di Giuseppe che finanzia, inoltre, la realizzazione di case operaie per i propri dipendenti: l'obiettivo è ospitare gli alunni, di entrambi i sessi, dopo l'orario di chiusura delle scuole pubbliche, assistiti nei compiti e nella ginnastica da insegnanti. La scelta dell'area cade su un terreno non troppo lontano dalla fabbrica. Il numero dei bambini frequentanti aumenta in maniera considerevole: 300 nel 1906 e 350 nel 1909, grazie anche all'espansione della fabbrica e all'aumento del numero dei dipendenti. Al doposcuola e alla ginnastica si affiancano gite al mare; alla domenica è obbligatorio assistere alla funzione religiosa nella cappella all'interno dell'edificio, alla quale si aggiunge settimanalmente il catechismo.

Con la morte di Giuseppe le scelte e le responsabilità economiche e produttive all'interno del cappellificio vengono assunte dal figlio Teresio. Anch'egli ha avuto la possibilità di viaggiare in Europa, tra la Svizzera, il Belgio, l'Inghilterra e la Germania, dove ha potuto acquisire i fondamenti della tecnica produttiva, oltre che conoscere gli andamenti dei mercati internazionali.

Nel 1902 Teresio entra nel consiglio comunale insieme a una nutrita rappresentanza dell'aristocrazia

industriale alessandrina: la presenza imprenditoriale all'interno dell'amministrazione locale coincide, non casualmente, con un programma finalizzato a favorire lo sviluppo delle iniziative economiche.

Sono anni in cui la municipalità assume un ruolo di rilievo nella politica sociale, urbanistica e fiscale: Teresio ha ereditato dal padre un atteggiamento filantropico che lo sprona a integrare finanziamenti deliberati dal Comune e dalla Cassa di Risparmio di Alessandria, al fine di attrezzare un reparto tubercolotici presso l'ospedale cittadino. La donazione di un milione di lire è vincolata ad alcune condizioni imposte da Teresio che richiede, a parità di gravità della malattia, la precedenza nell'eventuale ricovero per i dipendenti del cappellificio.

Si apre con questa elargizione un costante impegno da parte della famiglia nei confronti degli ospedali cittadini e, in particolare, una tenace volontà a combattere, o almeno arginare, la tubercolosi. La realizzazione di un apposito padiglione all'interno del complesso ospedaliero alessandrino, avviata nel 1913 grazie a un consistente finanziamento, rimane alla fase progettuale per ostacoli di natura economica; solo alla fine degli anni Venti l'edificazione del sanatorio, in una zona extra-urbana, concretizzerà l'impegno della famiglia.

Dopo la Prima guerra mondiale l'apporto finanziario che Borsalino indirizza alla modernizzazione della città si fa sempre più ingente. Tra il 1924 e il 1927 è avviata la costruzione dell'acquedotto di Alessandria, con 1.500 allacciamenti iniziali e l'onere di oltre 5 milioni di lire assunto da Borsalino, innescando la predisposizione della rete fognaria, già approvata dall'Ufficio Tecnico Municipale, finanziata dall'imprenditore con 2,7 milioni.

Borsalino si assume l'impegno di dotare Alessandria di infrastrutture basilari, senza trascurare le iniziative socio-assistenziali, culminate con la costruzione dell'Ospizio della Divina Provvidenza e l'ammodernamento e l'ampliamento della casa di riposo, i cui progetti sono affidati agli ingegneri Arnaldo Gardella e Luigi Martini.⁶ Viene inaugurata in questo modo una stretta collaborazione tra i Borsalino e i Gardella (il padre Arnaldo e successivamente il figlio Ignazio), progettisti chiamati in diverse occasioni (e nell'arco di vari decenni) a rispondere alle esigenze espresse sia sul fronte privato (ville, studi, la cappella cimiteriale di famiglia) sia su quello più rappresentativo (negozi, stand, ampliamento e ricostruzione dello stabilimento, residenza per gli impiegati della fabbrica) e su quello con forti implicazioni socio-assistenziali (l'istituto delle Suore della Divina Provvidenza, l'ospizio annesso,⁷ il sanatorio Vittorio Emanuele III, l'ospedale infantile).

Se nel 1913 il finanziamento predisposto per la costruzione di un nuovo padiglione destinato ai malati

di tubercolosi non ha portato a un concreto risultato, è sempre Teresio a intervenire per realizzare con la necessaria rapidità la costruzione del sanatorio Vittorio Emanuele III. Fin dal 1919 ha finanziato l'adattamento e l'arredamento dei locali dell'ambulatorio provinciale antitubercolare data anche l'incidenza non marginale della malattia tra gli operai, e in particolare tra le operaie della fabbrica. Ancora una volta il progetto è affidato a Gardella e Martini. L'intreccio tra Alessandria, i Borsalino e i Gardella si fa con gli anni sempre più stretto. Arnaldo progetta una villa a Santa Margherita Ligure per la famiglia Usuelli (soci e cugini dei Borsalino), mentre Ignazio sposa nel 1933 Aura Usuelli, nipote di Teresio. I Gardella accompagnano lo sviluppo della fabbrica siglando progetti ad essa strettamente legati: Arnaldo progetta nel 1925 l'ingresso principale, i locali per gli uffici e l'atrio monumentale in cui compiaciuto si autorittrae in un disegno.

Se i Borsalino sono i protagonisti della vita sociale ed economica della prima metà del secolo e Alessandria il palcoscenico su cui si muovono, è solo tramite i progetti e le opere firmate dai due Gardella che le architetture volute e tenacemente perseguite prenderanno forma.

L'intensa attività dello studio Gardella Martini viene interrotta dalla morte improvvisa di Arnaldo nel 1928: il cantiere del sanatorio⁸ nel quartiere Orti fa da scenario al forzato passaggio di testimone tra il padre e il figlio Ignazio che, non ancora laureato, è chiamato a sostituirlo repentinamente. Si apre in questo modo una stagione che porta Alessandria al centro della storia dell'architettura del Novecento: qui saranno costruiti alcuni capolavori riconosciuti dalla critica.

Ignazio negli anni Trenta firma il dispensario antitubercolare, l'edificio che lo consacra fra i maestri dell'architettura italiana del Novecento, subito pubblicato sulle riviste più autorevoli:⁹ l'iter progettuale travagliato e combattuto ben rappresenta la vicenda architettonica tra la due guerre. Al dispensario contrappone il laboratorio di igiene e profilassi in un'unica elaborazione progettuale con forti componenti urbane, tuttavia gli edifici sono costruiti secondo partiture di facciata e *texture* di materiali completamente differenti.

Gli anni Trenta, pur segnati da un declino nella produttività della fabbrica, non vedono un arresto nell'attenzione che Teresio dimostra per la propria città: grazie a un investimento complessivo di circa cinquanta milioni di lire Alessandria, alle soglie della Seconda guerra mondiale, ha finalmente una rete fognaria, l'acquedotto comunale oltre che ospizi per poveri e anziani, un dispensario e un sanatorio antitubercolare.

Con la morte di Teresio nel 1939 e lo scoppio del conflitto mondiale non viene reciso il legame tra i Borsalino e la città, tra la fabbrica e il disegno urbano. Parallelamente Ignazio Gardella continua ad essere

l'architetto di riferimento. Nel dopoguerra collabora al progetto per la ricostruzione dello stabilimento Borsalino, gravemente danneggiato durante le incursioni aeree del 1944, mentre tra il 1947 e il 1973 è impegnato nell'ampliamento dell'ospedale infantile e nel progetto dell'Istituto tecnico Industriale (1959-1967). Nel 1956 cura l'allestimento del negozio Borsalino in corso Roma.

Negli stessi anni nell'area a meridione, strettamente connessa alla fabbrica, Ignazio procede alla realizzazione della palazzina per la taglieria del pelo (1949-56), edificio all'epoca incluso nel perimetro della fabbrica e ora, dopo la demolizione del complesso, rimasto a testimoniare una funzione industriale ormai scomparsa. Quasi contemporaneamente la famiglia Borsalino chiede al progettista di concepire in un'area attigua, al di là del corso alberato, un fabbricato destinato alla residenza delle famiglie degli impiegati. Il sedime su cui Gardella realizza uno dei suoi capolavori è stato concesso al cappellificio dal comune. La ricerca tipologica sulla residenza (gli alloggi possono essere affittati con possibilità di riscatto) si intreccia, nel progetto, con lo studio del volume e dell'impianto rettangolare in affaccio sullo spalto alberato. Giulio Argan nel 1959, attratto dalla sinuosità e dalle proporzioni quasi classiche, definisce il profilo dell'edificio "la blanda curva dell'entasi": la pianta rettangolare si trasforma nel progetto finale in due blocchi saldati nel punto di minore spessore, in corrispondenza dei soggiorni, a doppio affaccio in ogni cellula abitativa. Lo studio dei caratteri distributivi si affianca all'attenzione con cui è pensato il fronte in klinker, spezzato dalle fenditure verticali dei blocchi scala, tripartito a celare i quattro alloggi per ogni piano, piegato a metà, sovrastato dal tetto piano appoggiato con estrema delicatezza sulle travi a vista. La solidità e la compattezza monolitica, amplificata dal rivestimento scuro, ma pronto a catturare la luce, sono continuamente interrotte e vivacizzate dal gioco delle persiane verdi scorrevoli sulle guide esterne. Le finestre verticali compaiono e scompaiono senza pausa: la continua variazione del prospetto introduce nell'architettura il movimento, elemento rincorso da molti architetti, intrigati dalla possibilità di mettere in moto ciò che per definizione è "immobile".¹⁰

La presenza nell'assenza il crollo delle vendite e le gravi conseguenze economiche, che lo stabilimento si trova ad affrontare, portano al trasferimento dei locali destinati alla produzione e, con i primi anni Ottanta, a una quasi totale demolizione della fabbrica: a una presenza quasi ingombrante, nella prima metà del Novecento, della famiglia Borsalino e dello stabilimento, sovradimensionato rispetto alla tessitura della città ottocentesca, si contrappone l'assenza, il vuoto urbano generato dalla demolizione del cappellificio

La fabbrica viene abbandonata per lo spostamento della produzione; il sanatorio e il dispensario, quando

finalmente le cure farmacologiche riescono a debellare la tubercolosi, rimangono svuotati dalla loro funzione primaria e per molti anni, disabitati, sono per la cittadinanza i tristi testimoni di sofferenze. Ricordano disperazioni e speranze di chi ha vissuto la reclusione della malattia, il "sentimento della morte, la svalutazione della vita e della storia, la guarigione sentita come colpa e diserzione".¹¹

Gli anni Ottanta saranno decisivi per questi luoghi emblematici: la demolizione della fabbrica e della sua ciminiera,¹² l'avvio del restauro del dispensario e del progetto di rigenerazione del sanatorio, anche se la tragica alluvione del 1994 non farà che allungare i tempi del cantiere.

Il 28 maggio 1987 diversi camion appesantiti da un carico di terra, tramite poderose funi fissate dai vigili del fuoco, fanno crollare la ciminiera del cappellificio Borsalino. Quello che si infrange al suolo, tra le molte polemiche che si estendono dalle strade della città ai tavoli della politica, è un simbolo di un'intera comunità che ha già visto, negli anni passati, prima il cappellificio ridurre la produzione, poi dismettere lo stabilimento cittadino, e infine le ruspe demolire la quasi totalità della fabbrica. In memoria della presenza della Borsalino rimane la taglieria del pelo, progettata da Ignazio Gardella, denudata del suo contesto originario, e la palazzina degli uffici, disegnata dal padre Arnaldo negli anni Venti, destinata a essere restaurata e rifunzionalizzata.

La sirena della Borsalino ha per decenni scandito le giornate degli alessandrini e la ciminiera ha disegnato lo sky-line urbano. È il simbolo di molte famiglie cresciute, anche economicamente, grazie al cappellificio. È il segno di un passato che deve forzatamente cedere il passo alle nuove esigenze della collettività e della città che cresce.

La storia dell'architettura e della città di Alessandria nel Novecento è una storia in bilico fra grandi cantieri e profonde, a volte inspiegate, demolizioni, ricostruzioni non sempre così autorevoli, ricuciture del tessuto urbano sventrato. Viene cancellato dalle ruspe e dalle decisioni imprenditoriali il passato della città, la storia delle famiglie. È l'emblema della cultura della città.

L'area occupata dalla fabbrica demolita lascia spazio a nuovi interventi a destinazione residenziale e commerciale: i complessi, progettati da Paolo Portoghesi e da Ignazio e Jacopo Gardella, con quello poco distante e di pochi anni successivo, firmato da Leon Krier, sono il corollario di una prolifica stagione architettonica avviata a inizio Novecento e che vede Alessandria fare da scenario ad autorevoli protagonisti.

Sull'area della "Borsalino" demolita ecco tornare ancora una volta Ignazio Gardella, questa volta affiancato dal figlio Jacopo.¹³ L'obiettivo è quello di costruire un nuovo supermercato Esselunga (marchio con il quale i Gardella hanno già lungamente collaborato) e il complesso Agorà per residenze e uffici. La volontà è

anche quella di creare una ricucitura con l'architettura industriale di Arnaldo, alla quale Ignazio e Jacopo guardano e si ispirano nella partitura dei prospetti e nel disegno delle finestrate. In un solo isolato si snoda un percorso fra tre generazioni di architetti chiamati in momenti diversi a confrontarsi con la presenza (e l'assenza) di uno dei più importanti cappellifici a scala mondiale. All'intonaco rosato del nucleo residenziale, i Gardella accostano il klinker scuro del supermercato Esselunga, a richiamare la vicina casa degli impiegati.

Quasi negli stessi anni matura il progetto di riqualificazione dell'ex sanatorio: l'obiettivo è realizzare un grande ospedale per lungodegenti, destinato alla riabilitazione. Il cantiere si protrae lungamente anche a

causa della drammatica alluvione del 1994 che colpisce l'intera città causando diversi morti: la vicinanza con il fiume fa sì che l'ex sanatorio, per fortuna totalmente disabitato, sia duramente colpito e rimanga sotterrato da metri di fango. Alessandria faticosamente cancella la memoria di un luogo di reclusione e sofferenza per lasciare posto a un ospedale moderno e attrezzato. Il progetto interessa il corpo principale (dalla caratteristica planimetria ad H) e la portineria, mentre per carenza di fondi sono ancora in attesa di restauro alcuni degli edifici che punteggiano il parco sin dal progetto originario, e in particolare, la piccola chiesa, prima opera di un giovanissimo Ignazio Gardella.

Gli anni Novanta: Gardella "restauro se stesso"

ALLE SOGLIE DEGLI anni Novanta Ignazio Gardella torna ad Alessandria (in realtà nulla lo ha mai allontanato, né professionalmente né personalmente) e in occasione di una affollata conferenza spiega il "suo progetto per il suo edificio". Raramente a un architetto è concessa la possibilità, dagli amministratori, dai proprietari, dagli anni che passano, di rimettere mano a un proprio progetto dopo molto tempo. La longevità e la lucidità con cui svolge il proprio lavoro hanno concesso al progettista milanese questa rara opportunità. Il dispensario tubercolare, rimasto abbandonato per anni, necessita di un restauro e di una completa rifunzionalizzazione: deve essere restituito alla città come poliambulatorio e lo studio Gardella è chiamato a coordinare i lavori dell'edificio vincolato dalla Soprintendenza.¹⁴

Ignazio ha progettato il dispensario antitubercolare, l'opera che lo consacra fra i maestri dell'architettura italiana del Novecento, alla metà degli anni Trenta: l'iter progettuale travagliato e combattuto ben rappresenta la vicenda architettonica italiana tra le due guerre. Al dispensario è contrapposto il laboratorio di igiene e profilassi in un'unica elaborazione progettuale con forti componenti urbane; gli edifici vicini, ma con destinazioni d'uso differenti, sono costruiti secondo partiture di facciata e *texture* di materiali

completamente diversi. Nel laboratorio la struttura è quasi ostentata e diventa partitura del prospetto; nel dispensario i pilastri arretrano e lasciano il fronte libero dai vincoli strutturali: il vetro cemento, i serramenti in alluminio, e sopra a tutto, il laterizio a graticcio (*treillage*), a schermo parziale del grande terrazzo.

Durante la conferenza, la storia progettuale, complessa e problematica, viene raccontata al pubblico, da un divertito e impetuoso Ignazio Gardella come una sorta di rivincita personale. Il primo progetto, quello realizzato alla metà degli anni Trenta, è stato forzatamente modificato per volontà delle autorità locali, per sottostare alle normative ministeriali relative alla cura della tubercolosi. Già nel 1938, si racconta che, dietro la minaccia del carcere, Gardella è costretto a eliminare l'accesso disassato e portare il tutto a una più discreta e rassicurante simmetria che garantisce una ferrea separazione, anche nella sala d'attesa, tra uomini e donne. Trascorrono i decenni e la metà degli anni Novanta restituisce a Gardella l'occasione di ridare al "suo" edificio l'imprinting originario: ricompare la rampa di accesso asimmetrica, di cui l'anziano progettista si dice molto fiero. L'architetto ha avuto la rivincita sull'ottusità del gerarca.

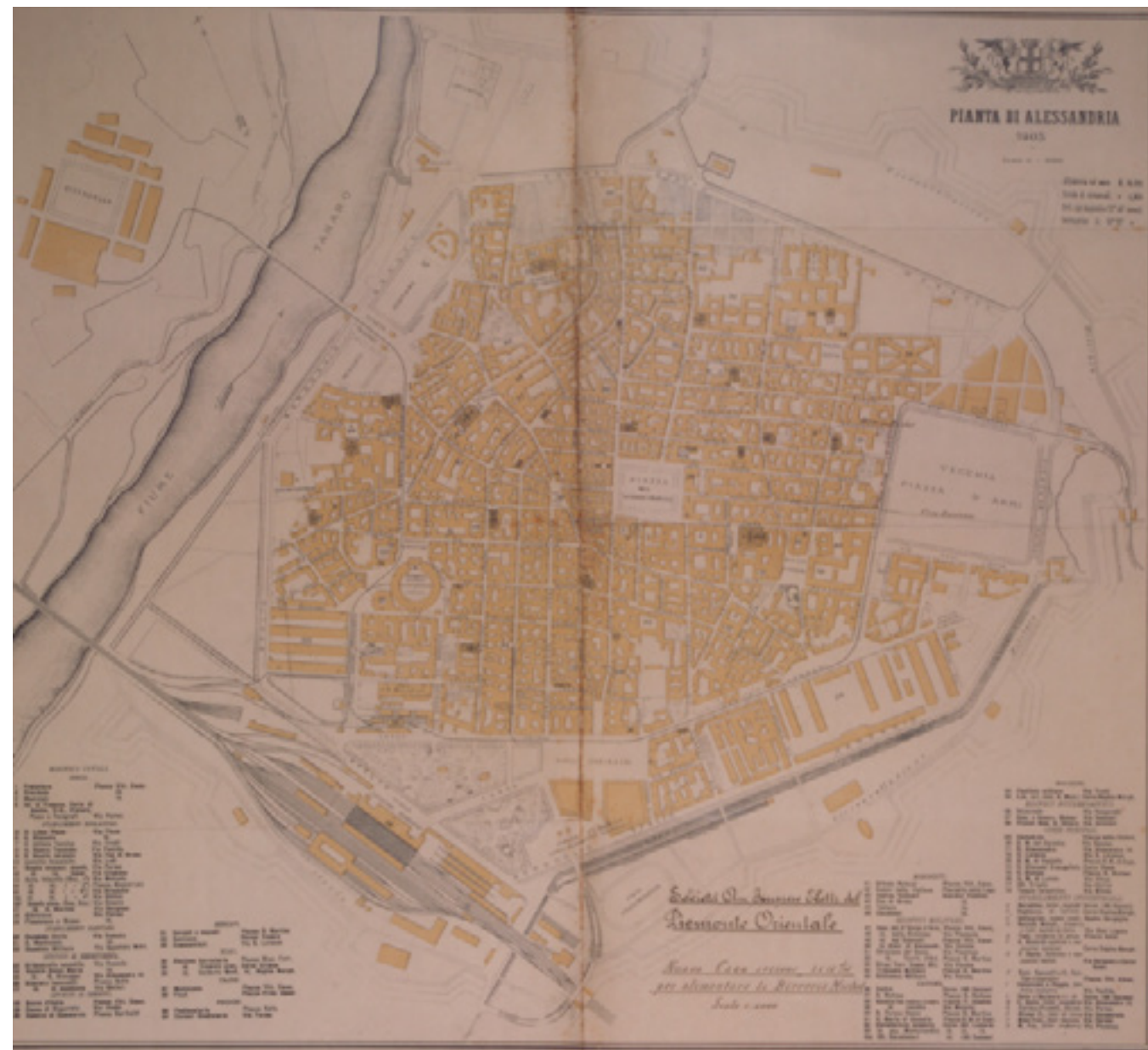
CONCLUSIONI

SORTI DIFFERENTI SONO state riservate ad alcuni luoghi fra i più emblematici della città di Alessandria, icone della storia dell'architettura del Novecento italiano.

Progettati da Arnaldo e Ignazio Gardella, in particolare dal secondo, uno dei maestri del Razionalismo italiano, celebrati dalla critica, alcuni edifici hanno perso nel dopoguerra le funzioni originarie e hanno per molti anni subito l'abbandono e il degrado. Ma se intorno alla fabbrica si è costruito un comune senso di orgoglio e gratitudine, per il sanatorio e il dispensario i ricordi non possono esulare dall'innata preoccupazione per la sofferenza che per molti, fra quelle mura, si è materializzata con i sintomi di una temuta malattia.

Gli anni Ottanta del secolo scorso hanno introdotto nuovi progetti che hanno causato per la fabbrica la quasi totale demolizione, suscitando proteste tra la cittadinanza. Il dispensario e il sanatorio hanno oggi ottenuto nuovi funzioni e, quindi, una nuova vita: con non poche remore i cittadini hanno reimpreso a recarsi al "Gardella", il poliambulatorio, e al "Borsalino", un nuovo moderno ospedale; ma i più anziani non possono non ricordare quando recarsi in quei luoghi poteva equivalere a una condanna.

In un'intervista rilasciata poco tempo prima di morire,¹⁵ Ignazio Gardella, fissando la telecamera sorridente, risponde senza indugi a una domanda postagli da giovani studenti di architettura: "Quali sono le architetture alle quali è maggiormente legato e nelle quali si identifica?". L'anziano architetto risponde senza esitare: il dispensario e la casa per gli impiegati della Borsalino sono le opere più rappresentative del suo lungo percorso professionale e personale. Alessandria, quindi, come baricentro di una lunga e prolifica carriera.



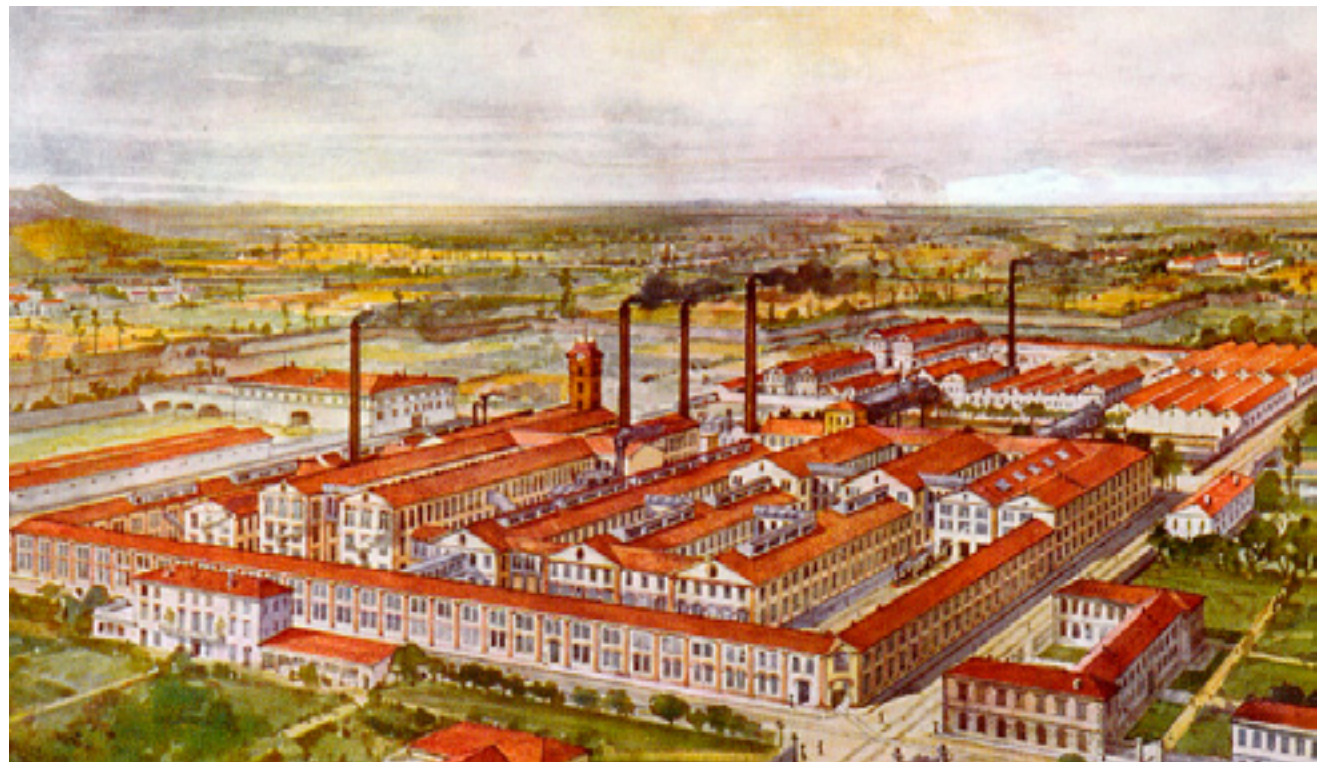
[**Figura 1.** Struttura urbanistica della città di Alessandria agli inizi del XX secolo.]

Fontana: Archivio di Stato di Alessandria, Archivio Storico del Comune di Alessandria, serie IV, n. 2860

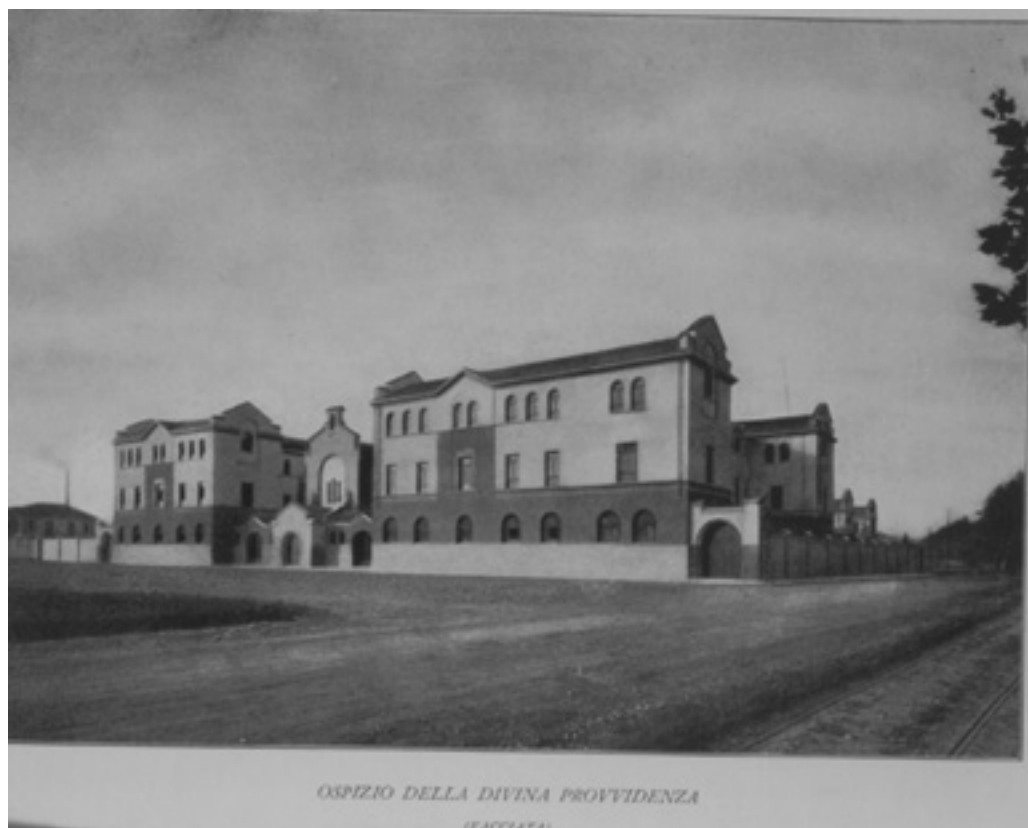


[**Figura 2.** L'ingresso della fabbrica Borsalino in corso Cento Cannoni, Alessandria.]
 Fontana: Collezione privata

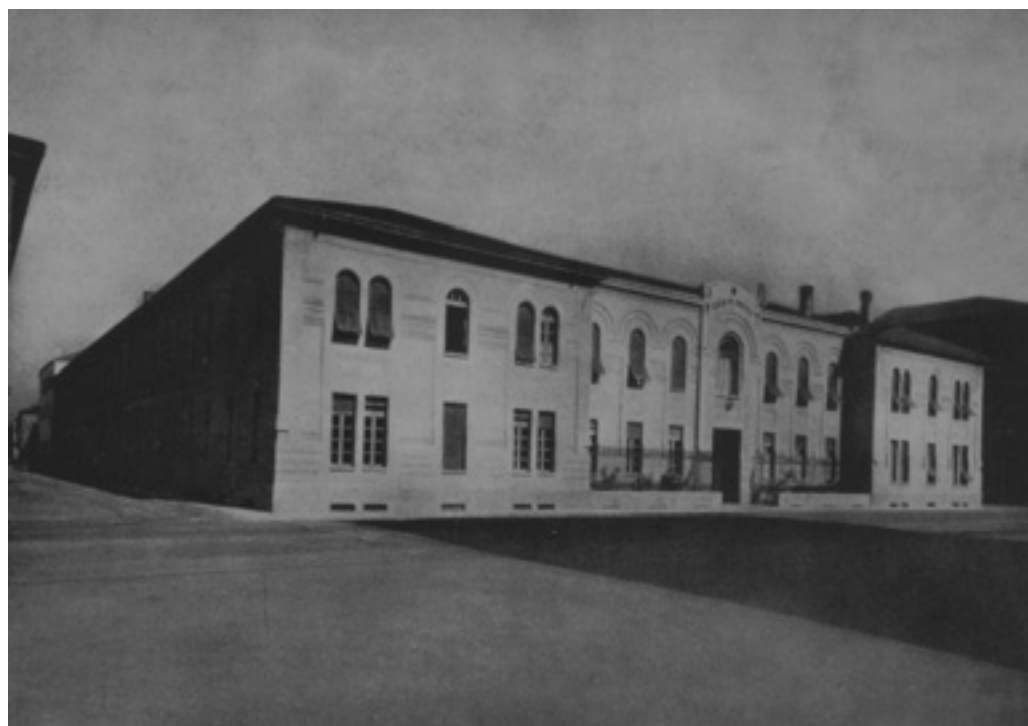
[**Figura 3.** Lo stabilimento del cappellificio Borsalino in una veduta di fine Ottocento.]
 Fontana: Collezione privata



[**Figura 4.** Esportazione dei cappelli Borsalino nel mondo in La ditta Borsalino Giuseppe & Fratello per l'Esposizione Universale Internazionale di Bruxelles 1910, Milano 1910.]
 Fontana: Collezione privata



[**Figura 5.** L'istituto della Divina Provvidenza, casa di riposo per anziani e malati.]

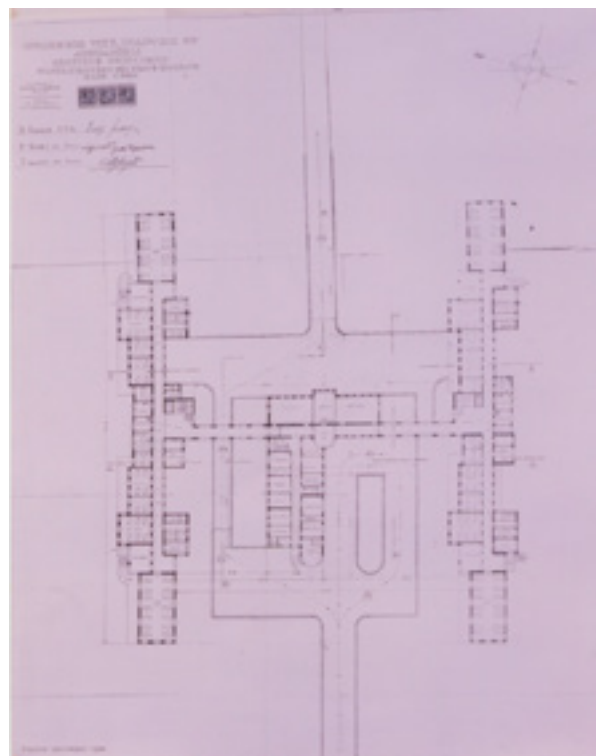


[**Figura 6.** Casa di riposo. Progetto di ampliamento di Arnaldo Gardella e Luigi Martini.]

LA STORIA DEGLI EDIFICI, LA MEMORIA DEI LUOGHI.
LE ARCHITETTURE DEI GARDELLA IN ALESSANDRIA



[**Figura 7.** Ingresso e palazzina degli uffici del cappellificio Borsalino. Progetto di Arnaldo Gardella.]



[**Figura 8.** Sanatorio Vittorio Emanuele III (ora Borsalino). Pianta del piano terreno.]
Fontana: Archivio edilizio del Comune di Alessandria



[**Figura 9.** Sanatorio Vittorio Emanuele III (ora Borsalino).]



[**Figura 10 y 11.** Chiesa all'interno del sanatorio. Prima opera di Ignazio Gardella.]



[Figura 12. Chiesa all'interno del sanatorio.
Prima opera di Ignazio Gardella.]



[Figura 13. Il Dispensario antitubercolare, oggi poliambulatorio Gardella.]



[Figura 14 y 15. I cappelli Borsalino.]



[Figura 16. Pubblicità dei cappelli Borsalino.]

NOTAS

- 1 Comoli (a cura di), *Alessandria e Borsalino. Città architettura industria*.
- 2 Dameri, Gron (a cura di), *Ignazio Gardella. Progettare con*.
- 3 Lorenzini, Necchi, *Alessandria storia e immagini*.
- 4 Thomas R. Adams y Nicolas Barker, «A New Model for the Study of the Book», en *A Potencie of Life: Books in Society* (Londres: British Library, 1993).
- 5 Barberis, *La famiglia Borsalino. La fabbrica e le opere*, pp. 55- 89.
- 6 Arnaldo Gardella, padre di Ignazio, agli albori del XX secolo apre uno studio di ingegneria a Milano con Luigi Martini. Insieme affrontano la progettazione dell'ospedale di Pavia (pubblicato su "Architettura Italiana"), di un albergo e dell'ospedale Tortona, l'ampliamento del manicomio e la clinica Crespi ad Alessandria.
- 7 La struttura, costata oltre otto milioni di lire, si snoda per circa 17.000 metri quadrati dove sono realizzati refettori, dormitori, laboratori, aule, la chiesa e l'infermeria: un centinaio di locali in grado di ospitare circa cinquecento persone, suore e degenti, dotati di impianto di riscaldamento con termosifoni, luce elettrica, acqua potabile e gas.
- 8 Casamonti (a cura di), *Ignazio Gardella architetto (1905-1999). Costruire le modernità*.
- 9 Gardella, Diotallevi, Marescotti (a cura di), *Dispensario antitubercolare di Alessandria*, in "Casabella"; Gardella, Martini, *Dispensario antitubercolare. Laboratorio provinciale*, in "Casabella", pp. 30-33; Gardella, Martini, *Dispensaire pour tuberculeux a Alexandrie*, in "Architecture d'aujourd'hui", p. 46; Giolli, *Il dispensario antitubercolare d'Alessandria*, in "Casabella", pp. 4-9; Sartoris, *Encyclopedie de l'architecture nouvelle*, pp. 290-293.
- 10 Buzzi Ceriani, *Architetti italiani: Ignazio Gardella*, in "Comunità", pp. 49-52; De Carlo, *Architetture italiane*, in "Casabella-Continuità", pp. 19, 26-33; Buzzi Ceriani, *Caratteri dell'architettura del dopoguerra*, in "Comunità", pp. 44-49; *Window: flats in Alessandria, Italy*, in "The architect's journal", p. 577; Mazzariol, *Umanesimo di Gardella*, in "Zodiac", pp. 91-110; Argan, *Ignazio Gardella*.
- 11 Bufalino, *Diceria di un untore*.
- 12 La scelta operata è quella di mantenere e restaurare, nell'isolato tangente il centro storico, la palazzina con ingresso su Cento Cannoni progettata da Arnaldo Gardella nel 1925 (destinandola a sede universitaria) e salvaguardare solo la palazzina della taglieria del pelo nell'isolato più periferico.
- 13 Con Franco Cuttica e Fabio Nonis.
- 14 I lavori sono condotti da Ignazio Gardella e dal figlio Jacopo con Franco Cuttica. Montanari, *Il restauro del Dispensario antitubercolare*, p. 5.
- 15 Quintelli, *Voci dell'architettura*.

RIFERIMENTI

Archivi consultati

- ASAL, Archivio di Stato di Alessandria
- ASCAL, Archivio Storico della Città di Alessandria
- CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, *Fondo Arnaldo Gardella, Fondo Ignazio Gardella*.
- Argan Giulio Carlo, *Ignazio Gardella*, Milano, Edizioni di Comunità, 1959.
- Barberis Guido, *La famiglia Borsalino. La fabbrica e le opere*, in «Comoli Vera» (a cura di), *Alessandria e Borsalino. Città architettura industria*, Alessandria, Soged, 2000, 55- 89.
- Bufalino Gesualdo, *Diceria di un untore*, 1981, ed. consult. Milano Bompiani 2016.
- Buzzi Ceriani Franco, *Architetti italiani: Ignazio Gardella*, in «Comunità», 21, 1953, 49-52.
- Buzzi Ceriani Franco, *Caratteri dell'architettura del dopoguerra*, in «Comunità», 36, 1956, 44-49.
- Casamonti Marco (a cura di), *Ignazio Gardella architetto (1905-1999). Costruire le modernità*, Milano, Electa, 2006.
- Comoli Vera (a cura di), *Alessandria e Borsalino. Città architettura industria*, Alessandria, Soged, 2000-
- Dameri Annalisa, Gron Silvia (a cura di), *Ignazio Gardella. Progettare con*, Cd rom.
- Collana Strumenti per la Didattica, Politecnico di Torino, Dipartimento Casa-Città, Dottorato di Ricerca in Teoria e Costruzione dell'Architettura, aprile 2004.
- De Carlo Giancarlo, *Architetture italiane*, in «Casabella-Continuità», 199, 1954. 19, 26-33.
- Gardella Ignazio, Diotallevi Ireneo, Marescotti Francesco (a cura di), *Dispensario antitubercolare di Alessandria*, in «Casabella», 179, 1942.
- Gardella Ignazio, Martini Luigi, *Dispensario antitubercolare. Laboratorio provinciale*, in «Casabella», 88, 1935, 30-33.
- Gardella Ignazio, Martini Luigi, *Dispensaire pour tuberculeux a Alexandrie*, in «Architecture d'aujourd'hui», 9-10, 1939, p. 46.
- Giolli Raffaello, *Il dispensario antitubercolare d'Alessandria*, in «Casabella», 128, 1938, pp. 4-9.
- Guidarini Stefano, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Ginevra-Milano, Skira, 2002.
- Lorenzini Lorenza, Necchi Marco, *Alessandria storia e immagini*, Alessandria, Soged, 1982.
- Mazzariol Giuseppe, *Umanesimo di Gardella*, in «Zodiac», 2, 1958, 91-110.
- Montanari Guido, *Il restauro del Dispensario antitubercolare*, in «Do.co.mo Italia», n. 7, 2000, 5.
- Quintelli Carlo, *Voci dell'architettura*, VHS, Editrice Abitare Segesta e SP Video, Milano 1997.
- s.a., *Window: flats in Alessandria, Italy*, in «The architect's journal», 3241, 1957, 577.
- Sartoris Alberto, *Encyclopedie de l'architecture nouvelle*, Milano, Hoepli, 1948, 290-293.

CLAUDIO F. GUERRI* - WILLIAM S. HUFF**

ANÁLISIS LÓGICO - SEMIÓTICO DE LOS USOS DEL COLOR¹

Fecha de recepción: 17 de agosto de 2020
Fecha de aceptación: 1 de febrero de 2021

Sugerencia de citación: Guerri, Claudio y Huff, William. Análisis lógico-semiótico de los usos del color. *La Tadeo DeArte* 7, n.º 8, 2021: 32-53. <https://doi.org/10.21789/24223158.1761>

* **Claudio F. Guerri**
Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de
Tres de Febrero, Argentina
claudioguerri@gmail.com

** **William S. Huff**
State University of New York at Buffalo, USA

ESTE ARTÍCULO QUIERE mostrar cómo la semiótica peirceana —de base lógico-triádica— puede ser un aporte importante para zanjar un problema que históricamente no había sido resuelto. Fue necesario el *Nonágono Semiótico* —derivado de la conocida clasificación de los signos de Charles S. Peirce—, para poder describir sistemáticamente una práctica usual como el uso lógico del color que ya fuera planteado como algo necesario a ser definido por Johan Wolfgang von Goethe en el siglo XIX.

RESUMEN

ABSTRACT

THIS ARTICLE INTENDS to show how Peircean semiotics —based on triadic logic— could be an important contribution to settle a historically unsolved problem. The Semiotic Nonagon, derived from the well-known classification of signs by Charles S. Peirce, became essential to systematically describe a usual practice such as the logical use of color, which Johan Wolfgang von Goethe had already proposed as something necessary to be defined in the XIX century.

USO DEL COLOR,
SEMIÓTICA PEIRCEANA,
NONÁGONO SEMIÓTICO

USE OF COLOR, PEIRCEAN
SEMIOTICS, SEMIOTIC NONAGON

UNA PREGUNTA AÚN ABIERTA SOBRE EL USO DEL COLOR

TANTO LA TEORÍA de la sintaxis del color, como la percepción y la psicología del color se han abordado con numerosas variaciones y de manera integral durante los dos últimos siglos. Sin embargo, los criterios de uso del color —que ya planteara Goethe en su *Zur Farbenlehre* de 1810—, si bien fueron descritos en forma parcial y rutinaria, nunca han sido resueltos de manera lógica o sistemática.

Consciente de esta necesidad intelectual, William Huff presentó en 2001 una tesis sobre el uso del color en un Congreso Internacional de SEMA, la Sociedad de Estudios Morfológicos de la Argentina. Esa presentación fue la última formulación de Huff de una búsqueda que había iniciado con sus estudiantes en la *Hochschule für Gestaltung*, HfG-Ulm, en el *Carnegie Institute of Technology* y en la *SUNY* de Buffalo, desde 1964. Después de varias décadas de deliberación intermitente sobre cómo funciona el color o cómo maneja el color un artista, un artesano, un aficionado, había quedado claro que se trataba de una cuestión semiótica.

Así, durante largos años Huff había compilado una lista de treinta y cinco criterios de usos discretos del color (Huff 2001). En general de acuerdo con la búsqueda que proponía esta tesis, Claudio Guerri recomendó someter la

extensa lista de criterios a un modelo operativo, el *Nonágono Semiótico* (Guerri 1984 [1988]: 353-354; 2003; 2014 [2016]), un diagrama basado en las categorías analíticas de Charles S. Peirce. Formado en los conceptos de la lógica triádica² que propone la semiótica peirceana, Guerri se opone al criterio de la lista³ que no tiene, en general ni un principio ni un fin razonable. Así, aún sin haberse ocupado específicamente de este aspecto de la problemática del color, Guerri sostiene que los criterios más generales deberían ser, lógicamente, solo tres. Eventualmente, y adelantándonos a lo que quedará explicado más adelante, una investigación más en profundidad podría llevar las variables a nueve, veintisiete u ochenta y uno siguiendo la propuesta operativa de la semiótica peirceana.

Así es cómo, después de reexaminar la tesis inicial bajo el rigor lógico del Nonágono Semiótico, la lista de criterios —original de Huff— se redujo a veinticuatro. Un criterio de la lista anterior se descartó como inapropiado y otros fueron vistos como diferentes aspectos de la misma categoría lógica y se fusionaron. No obstante, gracias al saber enciclopédico de Huff y la lógica del Nonágono Semiótico, rápidamente se le pudo asignar sentido a los lugares lógicos que habían quedado vacíos.

ACERCA DEL MODELO OPERATIVO SEMIÓTICO

EN GENERAL, para la *Semiótica* todo se puede considerar o analizar como signo⁴ (CP 2.228, 1897).⁵ En el contexto de la semiótica de Peirce, todo el universo es una profusión de signos *interdependientes*, *interrelacionados* y perpetuamente en *interacción* triádica (Merrell, 2000, 50). Esto significa la posibilidad de reconocer los tres aspectos constitutivos en cada signo de acuerdo con las *Categorías*⁶ de *Primeridad*, *Segundidad* y *Terceridad* (CP 4.3, 1898), pero también reconocer cada uno de estos aspectos nuevamente como signos, subsignos o aspectos, y así sucesivamente, *ad infinitum* (CP 2.92, 1902) [énfasis en el original]. A esta posibilidad se la llama *recursividad* del signo.⁷

El Nonágono Semiótico se presenta como una cuadrícula vacía de tres columnas y tres filas —un cuadro de doble entrada— capaz de convertirse en el tamiz que, una vez agitado, permite comprender el sistema de sentidos y de relaciones que admiten semióticamente obras u objetos, disciplinas, teorías o conceptos. Así, el Nonágono Semiótico actúa en dos sentidos: por un lado, proporciona una *taxonomía* —una descripción fenomenológica del objeto a analizar— y, por otro lado, permite un enfoque desde los procesos cognitivos internos que la propia cuadrícula muestra como *relaciones interdependientes*, *interrelacionadas* y en *interacción*.

Sin embargo, a pesar de ser considerado en todo el mundo como el fundador de la Semiótica de base lógica, Charles Sanders Peirce nunca propuso ni realizó un análisis semiótico completo de ningún signo concreto.⁸

EL NONÁGONO SEMIÓTICO DE LOS USOS LÓGICOS DEL COLOR

SINTÉTICAMENTE, EL SIGNO *Color* puede ser analizado en sus tres aspectos lógicos:

1. el color como *Forma*, como *Primeridad* lógica —*Ground* o *Fundamento*—, como posibilidad conceptual, como *teoría del color*;
2. el color como *Existente* concreto, como *Segundidad* lógica —*Objeto*—, es la concreta materialización de ese concepto abstracto, se trata ahora de pigmentos, pomos, tachos de pintura... o piedritas de colores para un mosaico; y

3. el color como una *necesidad* o *Valor* sociocultural relativo a prácticas políticas arbitrarias. El color en tanto *Terceridad* lógica —como *Interpretante*—. Se trata de convenciones que asignan a los colores valores ajenos a lo que propone cualquier teoría del color, pero que contaminan tanto su propia significación como al contexto.

Uso del color			
	Forma Primera Tricotomía	Existencia Segunda Tricotomía	Valor Tercera Tricotomía
	Conocimiento teórico, material e histórico	Práctica social proyectual, operativa y cultural	Estrategias estéticas, económicas y políticas
Forma Primer Correlato	Forma de la Forma	Existencia de la Forma	Valor de la Forma
Usar el color según razones teóricas	Usar tinte, intensidad y cromaticidad en relación con el contraste o pregnancia.	Usar el color en forma empírica, por mezcla o interacción.	Usar el color sistemáticamente considerando potenciales estéticos y armónicos.
Funciones icónicas	<i>Cualisigno</i>	<i>Icono</i>	<i>Rhema</i>
Existencia Segundo Correlato	Forma de la Existencia	Existencia de la Existencia	Valor de la Existencia
Usar el color por razones prácticas	Usar el color en relación con parámetros físicos, químicos y psicológicos.	Usar el color en relación con sus propiedades sintomáticas, efectos de significación indiciales.	Usar el color en relación con la performance de su materialidad.
Funciones indiciales	<i>Sinsigno</i>	<i>Indice</i>	<i>Dicisigno</i>
Valor Tercer Correlato	Forma del Valor	Existencia del Valor	Valor del Valor
Usar el color según razones culturales	Usar el color en relación con necesidades antropológicas, sociológicas y psicológicas.	Usar el color en relación con su capacidad de simbolizar de forma convencional.	Usar el color en relación con estrategias culturales poéticas, de status o moda.
Funciones simbólicas	<i>Legisigno</i>	<i>Símbolo</i>	<i>Argumento</i>

[**Tabla 1.** Nonágono Semiótico del signo *Uso del Color* analizado en sus nueve aspectos lógicos. El NS muestra los nueve subsignos en tanto alternativas lógicas para el uso del color como intersecciones entre un problema fenomenológico —los *correlatos*, lectura horizontal— y uno ontológico —las *tricotomías*—, lectura vertical. Cada uno de los nueve espacios implica, de todos modos, una cantidad innumerable de casos concretos posibles, pero siempre serán ejemplos en relación con el mismo criterio lógico. A excepción de que se pueda invalidar la lógica de la propuesta peirceana, ningún ejemplo discreto de uso del color puede quedar fuera de algún lugar en la tabla. En *bastardilla* se da cuenta de la nomenclatura original⁹ que Peirce asignó a esos lugares lógicos.]

Dicho esto, el uso del color Tabla 1 no puede si no estar relacionado exactamente con estos tres aspectos cognitivos atribuidos al color:

1. razones relacionadas con las teorías del color —*Forma*, *Primeridad*, en tanto posibilidades *morfo-sintácticas* del color—, por ejemplo: Piet Mondrian decide usar solo colores primarios, y entonces Max Bill usará solo colores secundarios;
2. razones técnico-tecnológicas, posibilidades físico-químicas de poder producir cierto color y, por lo tanto, poder obtener o no el pigmento en una versión

3. razones socioculturales, políticas —*Valor*, *Terceridad*, razones *semánticas*—, por ejemplo: el luto es negro para nosotros, pero era originalmente blanco para los japoneses, la razón es arbitraria, puramente cultural en relación con el contexto de espacio y tiempo.

CÓMO PASAR DE 3 A 27 CRITERIOS LÓGICOS DE USO DEL COLOR SIN MORIR EN EL INTENTO

EL NONÁGONO SEMIÓTICO de la Tabla 1 muestra que el problema general del uso del color —aún subdividido en nueve aspectos o subsignos— sigue describiendo conceptos o prácticas complejas que ameritan una profundización.

Uso del color	Forma <i>Práctica Teórica</i>	Existencia <i>Práctica Económica</i>	Valor <i>Práctica Política</i>
Forma Primer Correlato	1.1 Campo o <i>fondo</i> . La mínima posibilidad de ver un color. <i>Tinte</i> .	1.2 Selección intuitiva de colores, cualquier color. <i>Colorismo</i> .	1.3 <i>Armonías lógicas</i> , uso de la propia estructura de las teorías del color.
Usar el color según razones teóricas	1.4 Contraste. Bordes duros o blandos; <i>sfumato</i> . <i>Intensidad</i> .	1.5 Los colores “tal cual son”, <i>realismo</i> ; representación realista, <i>naturalismo</i> .	1.6 <i>Armonías cuantificables</i> , armonización, balance del color hacia el gris medio.
Funciones icónicas	1.7 Énfasis, <i>pregnancia</i> o su límite inferior: <i>camuflaje</i> . <i>Cromaticidad</i> .	1.8 Efectos o fenómenos perceptuales, <i>interacción en color</i> .	1.9 <i>Armonías cualitativas</i> , inducción del color por mezcla en el ojo.
Existencia Segundo Correlato	2.1 Singularidades físicas de la percepción del color: <i>textura visual</i> y <i>cesía</i> .	2.2 Principios físicos; controlando el contexto mediante el color.	2.3 Usar los materiales por el color que tienen; economía de medios.
Usar el color por razones prácticas	2.4 Uso de específicas características químicas del color.	2.5 Identificación indexical; el color como clave o como clave falsa, <i>mimetismo</i> .	2.6 Rendimiento de los materiales/colores con respecto a la durabilidad.
Funciones indiciales	2.7 Estimulación psicológica causando reacciones involuntarias; <i>visibilidad</i> .	2.8 Transformar la coloración de fenómenos no visibles al espectro visible.	2.9 <i>Cenestésica</i> ; percepción sensorial o intersensorial, un sentido excitando al otro.
Valor Tercer Correlato	3.1 <i>Magia</i> ; <i>relación mística</i> con el color; <i>adivinación</i> ; <i>superstición</i> .	3.2 Codificación <i>icónico-simbólica</i> , <i>graduada</i> —valor o tono— con <i>código icónico</i> .	3.3 Uso retórico del color; expresiones innovativas; <i>parodia</i> .
Usar el color según razones culturales	3.4 <i>Relación sociológica</i> ; <i>pertenecer</i> : <i>clan</i> o <i>nación</i> ; <i>identidad corporativa</i> .	3.5 Codificación <i>simbólico-indexical</i> , <i>arbitraria</i> con <i>código discrecional</i> .	3.6 <i>Status</i> : distinciones basadas en recursos raros, <i>preciados</i> , <i>costosos</i> .
Funciones simbólicas	3.7 <i>Relación psicológica</i> ; <i>manipulación</i> de emociones de individuos o grupos.	3.8 Codificación <i>Simbólica</i> por acuerdo social; por razones icónicas o indiciales.	3.9 <i>Preferencias culturales</i> , <i>sociales</i> y <i>personales</i> ; <i>Moda</i> .

[**Tabla 2.** Nonágono Semiótico ampliado a los 27 criterios lógicos. Se han desarrollado tres Nonágonos Semióticos —de nueve subsignos— de las funciones icónicas (1), indiciales (2) y simbólicas (3) del uso del color.]

La construcción de un Nonágono Semiótico de 27 intersecciones o espacios conceptuales [Tabla 2] ofrece, nuevamente, todas las posibles alternativas en que se usa el color con respecto a la gama completa de propósitos humanos, desde la abstracción —teoría—, a la materialidad —tecnología— y a la convencionalidad —cultura—. Así, se hace evidente también que este encuadre tampoco agota el tema, y podemos suponer, sin margen de error, que aun una profundización a 81 subsignos puede merecer una investigación más detallada, especialmente en algunos nudos conceptuales más complejos de la *Terceridad*.

Dado que el Nonágono Semiótico es un dispositivo analítico, se utiliza para describir cada una de las posibilidades lógicas de uso discreto del color pigmento. Sin embargo, como quedará explicado más adelante, cualquier ejemplo

de cualquiera de las variantes no es «puro». Debido a la relación de *inclusión* y *recursividad* de las categorías peirceanas —la *Terceridad* implica los aspectos correspondientes de la *Segundidad* y de la *Primeridad*—, cada casilla «numerada» implica, además de su propia especificidad, algún aspecto de los «números» anteriores. La característica distintiva de cada criterio —descrito en forma abreviada en las Tablas 1 y 2.—, se desarrollará más en detalle y cada uno de los casos irá acompañado de uno o más ejemplos cuyo valor dominante reflejará ese criterio discreto. Sin perjuicio de esta clasificación y del ejemplo circunstancial elegido, recordemos que cada aspecto analizado —por «pequeño» que sea— representa un signo completo y que, por lo tanto, siempre podrá seguir siendo analizado en sus tres o nueve aspectos o subsignos.

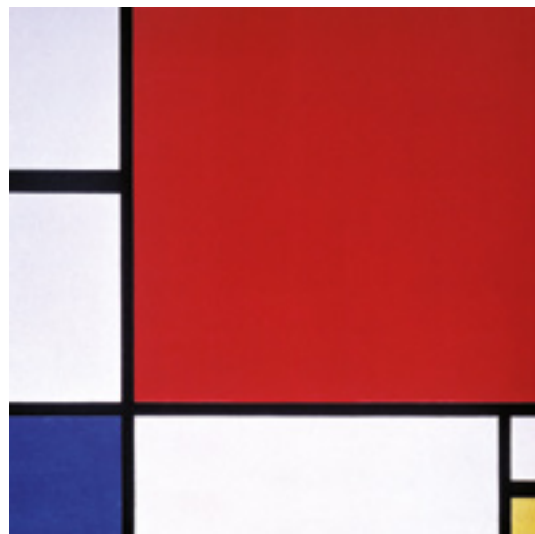
1.1



1.2



1.3



1. PRIMERIDAD: SINTAXIS DEL COLOR, FUNCIONES ICÓNICAS, USO TEÓRICO DEL COLOR

[**Figura 1.1.** Tener solo un fondo o campo de *un solo tinte*, una sola intensidad y una sola cromaticidad; el contexto de un solo color sólido; es la mínima posibilidad de ver algo en absoluto. Ejemplo: los monocromos en rojo, en amarillo y en azul por Yves Klein. En este caso una estampa de solo azul Klein, el IKB, nótese la doble *f* de la carta enviada por el propio pintor a William Huff.]

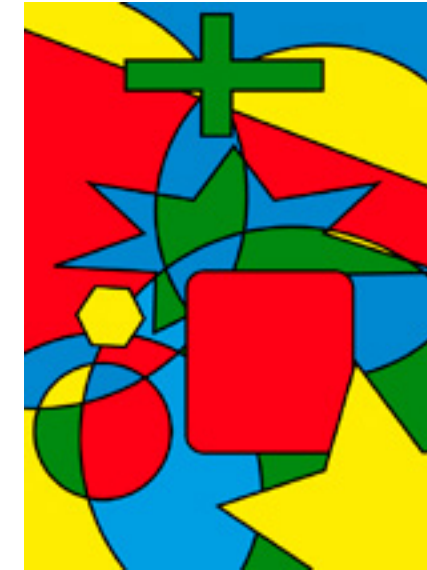
[**Figura 1.2.** Selección intuitiva de colores: cualquier color, elegido por el color mismo; el llamado *colorismo*. Ejemplo: André Derain y otros pintores *fauves*.]

[**Figura 1.3.** Sistematización o programación de los colores según las Teorías del Color; armonías *lógicas*. Ejemplo: Piet Mondrian y Fernand Leger usaron colores primarios —acorde mayor—; en contraposición, Max Bill usó colores secundarios —acorde menor—.]

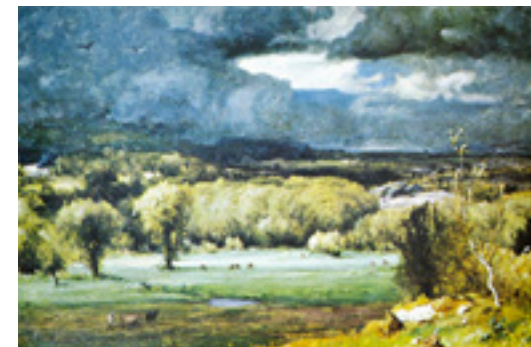
1.4a



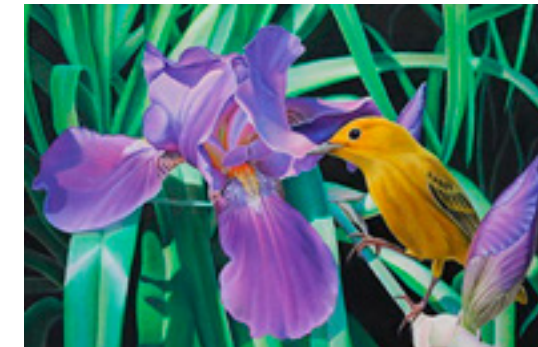
1.4b



1.5a



1.5b



1.6



[**Figuras 1.4.** *Contraste*, ya sea de tinte, intensidad y/o cromaticidad; variante dura y blanda, incluso *sfumato*. Ejemplo: a) contraste continuo y abrupto con *sfumato*, como en «limitado y limitado» de Max Bill (1947); b) *teorema de los cuatro colores*, con cuatro colores se crea el contraste necesario para diferenciar los países en un mapa.]

[**Figura 1.5.** Copiar colores tal como son para lograr una representación realista; usar colores a tono con un ambiente «naturalista» real o imaginario. Ejemplo: a) pinturas de la naturaleza de Alberto Durero. También retratos y paisajes tradicionales de muchos pintores, incluido Rembrandt, J. M. W. Turner y George Inness; b) hiperrealismo de Leslie Macon.]

[**Figura 1.6.** Armonizar con sistemas de colores de acuerdo con alguna hipótesis —Hering, Munsell, Itten—, equilibrando los colores hacia el gris medio; armonía *cuantitativa*. Ejemplo: Claude Monet, «Cámaras del parlamento» (1904), colores complementarios naranja y azul en mar de grises.]

1.7a



1.7b



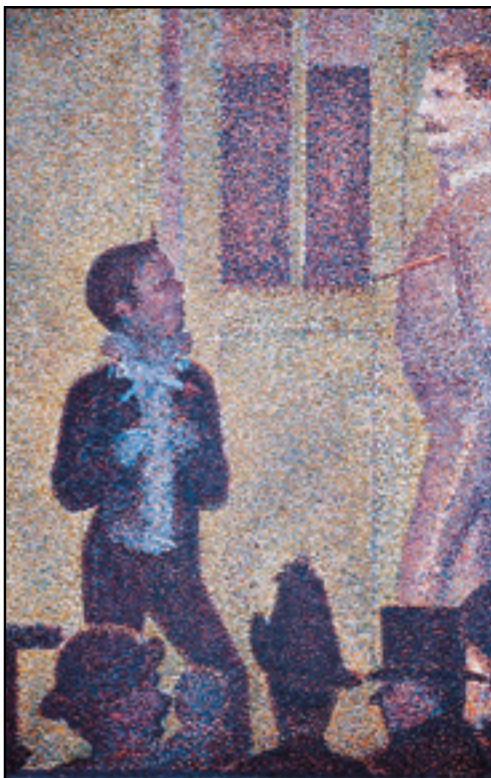
1.8a



1.8b



1.9

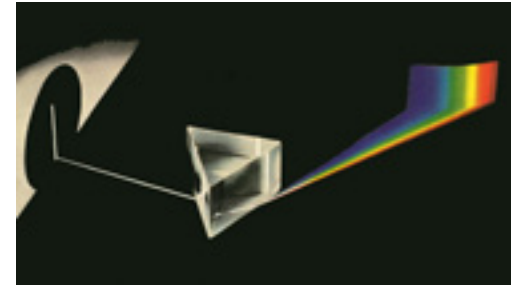


[**Figura 1.7.** Cromaticidad o saturación del color, efectos o fenómenos perceptivos: énfasis o camuflaje. Ejemplo: a) los días feriados en una página de calendario, o remarcar un texto con subrayado en tinta roja o resaltador, implica cambiar el tinte y lograr un alto contraste; b) la rana trata de no ser vista fácilmente, la polilla moteada se disimula sobre el tronco de un árbol, implica preservar el tinte y cromaticidad, y disminuir el contraste.]

[**Figura 1.8.** Alteración de los valores perceptuales del color por contigüidad, *interacción en color* (Albers 1963 [2006]). Ejemplo: dos propuestas de Josef Albers: a) «Homenaje al cuadrado»; b) el mismo color satura más sobre fondo oscuro.]

[**Figura 1.9.** Toda la gama de colores inducida perceptualmente a partir de puntos, efecto de «mezclar en el ojo» e integrar una imagen; armonía *cualitativa*: impresiones en color *Offset*, en tres o cuatro colores; imágenes digitales en color logradas mediante pequeños píxeles. Ejemplo: detalle de una pintura puntillista de George Seurat.]

2.1a



2.1b



2.2



2.3



2. SEGUNDIDAD: PRAGMÁTICA DEL COLOR, FUNCIONES INDICIALES: USO ECONÓMICO DE LOS COLORES

[**Figura 2.1.** Para la *Existencia* de un color se necesita conocer los parámetros de la física de la luz. Ejemplo: a) es la luz la que hace que el color pueda ser percibido; b) la carrocería roja del auto no tiene una *textura* visible, pero tiene una *cesía* brillante; un gorro de lana roja sería texturado, pero opaco.]

[**Figura 2.2.** Principios físicos del color para controlar el medio ambiente. El blanco hace que la ropa sea menos sofocante; un tanque de agua de color negro permite producir agua caliente; las botellas de vidrio marrón, verde o azul protegen el vino, las gafas de sol oscuras bloquean los rayos de luz dañinos. Ejemplo: el color blanco mantiene frescas las casas del Mediterráneo.]

[**Figura 2.3.** Usar materiales por lo que son con respecto a sus propios colores; hacer algo con lo que está disponible, economía de medios. Ejemplo: cestas de indios norteamericanos del suroeste de Estados Unidos.]

2.4a



2.4b



2.5a



2.5b



2.6



[**Figura 2.4.** Características químicas de las sustancias colorantes. Las pinturas blancas a base de plomo están prohibidas en muchas comunidades debido al posible envenenamiento que pueden producir; las pinturas experimentales pueden degradarse con el tiempo —el problema de Leonardo o de Turner—. Ejemplo: a) una pastilla de índigo de los indios norteamericanos; b) el nuevo color creado por Yves Klein conocido como *International Klein Blue* (Stich 1994, 78) utiliza un aglutinante de resina sintética mate —un acetato de polivinilo M60A— que permite que el pigmento mantenga sus cualidades originales e intensidad de color; en código RGB se compone de 0% rojo, 18.4% verde y 65.5% azul.]

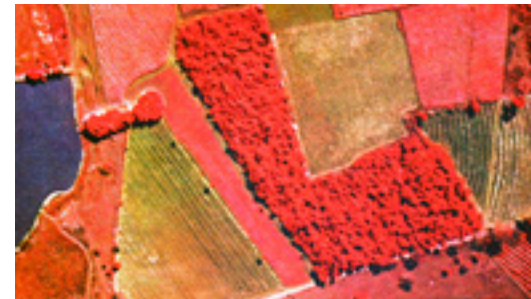
[**Figura 2.5.** Capacidad indicial del color, síntoma verdadero o falso, camuflaje. Las manzanas rojas indican madurez, el pelo blanco edad avanzada o el estuco quiere indicar mármol. Ejemplo: a) el color de las hortensias indica el PH del suelo; b) la mariposa Monarca y la Virrey se mimetizan y son tóxicas para los pájaros.]

[**Figura 2.6.** Performance del color con respecto a sus propiedades físico-químicas. En el púrpura de Tiro o púrpura imperial la intensidad del tinte aumentaba con el paso del tiempo, en lugar de disminuir; el azul cobalto se ilumina después de la cocción en la cerámica China. Ejemplo: en la antigüedad el mosaico garantizaba durabilidad del color.]

2.7



2.8



2.9



[**Figura 2.7.** Estimulación fisis-psicológica, provocando una reacción involuntaria; visibilidad. Ejemplo: un ambiente rojo hace aumentar la presión arterial, es excitante; una habitación amarilla desencadena el impulso a orinar; el verde es tranquilizante y es usado en hospitales.]

[**Figura 2.8.** Traducir fenómenos no visibles en coloración visible; mejorar la coloración de fenómenos visibles. En una foto blanco y negro ultravioleta el agua aparece negra y la tierra más seca en gris más claro; traducir las emanaciones de radio de fuentes astronómicas en bandas del espectro visible; realce de colores en fotografías planetarias. Ejemplo: la fotografía infrarroja color traduce la emisión de calor.]

[**Figura 2.9.** Sinestesia, percepción intersensorial, un sentido activa otros sentidos, asociación sensual. La luz negra causa náuseas cuando convierte la carne cruda en un verde gangrenoso. Ejemplo: la fotografía en color del sorbete de naranja desencadena una mayor participación sensorial que la misma fotografía en blanco y negro.]

3.1



3.2



3.3



3. TERCERIDAD: SEMÁNTICA DEL COLOR, FUNCIONES SIMBÓLICAS, USO *POLÍTICO* DEL COLOR

[**Figura 3.1.** Magia, mística, valores ceremoniales del color en la adivinación o superstición; sangre negra o seca en los ritos de la misa negra. Ejemplo: el rojo del vino y la sangre, detalle de *La última cena* (1546) de Jacopo Bassano.]

[**Figura 3.2.** Codificación graduada del color con clave icónico-simbólica; generalmente del tinte o de la intensidad. Mapas terrestres, oceanográficos, de navegación, meteorológicos, etcétera, donde se valora el nivel de variación en la coloración. Ejemplo: mapa costero donde el color más oscuro indica mayor profundidad, los mapas para la navegación invierten la intensidad para facilitar la visualización del trazado de ruta.]

[**Figura 3.3.** Uso retórico; expresión innovadora, a menudo con la intención de sorprender; parodia; valores invertidos o transformados: la bandera suiza 'invertida' se transforma en la bandera de la Cruz Roja. Ejemplo: por primera vez Andrea Mantegna pinta la piel de la *Lamentación sobre Cristo muerto* (circa 1480) de 'verde', y a partir de esa operación retórica todos los extraterrestres o muertos vivos serán verdosos.]

3.4



3.5



3.6



[**Figura 3.4.** Relaciones socio-culturales con el color; un color dominante indica la pertenencia a una nación, un equipo deportivo o una empresa. Ejemplo: el jugador de béisbol colombiano usa una camiseta roja y el de fútbol, amarilla, el italiano azul —color de la Casa de Saboya—.]

[**Figura 3.5.** Codificación *indicial* arbitraria de colores por elección discrecional; codificación simbólico-indicial. Ejemplo: diagrama de 1908 de las líneas de subterráneo de Londres, criterio que fue adoptado posteriormente por todos los países.]

[**Figura 3.6.** Diferenciación del *status* basado en recursos raros o preciosos; discapacidad debido a valores cuantificables; el uso del color púrpura de Tiro estaba limitado a los senadores romanos y denotaba privilegio; el azul tenía significado negativo para los romanos porque estaba asociado a los Bárbaros; sin embargo, a partir del siglo XII empieza a ser utilizado en el ámbito religioso, como en el manto de la Virgen, debido también al hecho de que ese color se lo lograba con lapislázuli molido. Ejemplo: Isabel de Baviera entrando a París para casarse con Carlos VI, el rey en amarillo oro, la reina y su perro en azul lapislázuli.]

3.7



3.8



3.9



[**Figura 3.7.** Evocar efectos psicológicos; persuasión emocional de individuos o grupos. Ejemplo: colores 'tristes' en el expresionismo alemán: *El grito* de Edvard Munch (1893).]

[**Figura 3.8.** Codificación simbólica del color, efectuada mediante figuras retóricas —sinécdoque, metonimia, metáfora— con afinidades indiciales y por acuerdo cultural; en las tarjetas de San Valentín domina el rojo; usar los colores patrios indica patriotismo; los colores de un escudo de armas heráldico indican valores simbólicos. Ejemplo: el blanco —indicio de pureza porque se ensucia fácilmente— es usado a la vez para la virgen, el arcángel y el espíritu santo.]

[**Figura 3.9.** Preferencias estratégicas simbólicas, el gusto por ciertas paletas de colores varía según la cultura y los tiempos. Ejemplo: los colores de las corbatas de William Huff en los años 60.]

DE LA PUREZA DE UN SIGNO

UNA LARGA TRADICIÓN positivista, basada sobre una episteme que describe lo real como singular, dado y convergente, junto con la característica de linealidad del lenguaje verbal¹⁰ hace que perdure la tendencia —agravada por la lógica entrópica del *big data*— a dar una explicación única y definitiva respecto de cualquier concepto. Sin embargo, esta actitud es contraria a la lógica que necesita cualquier artista o diseñador, la cual, por definición, le exige gran agilidad para un posible cambio tanto del enfoque abstracto-conceptual —nivel *teórico y político*—, como del enfoque práctico —nivel *económico*— en la resolución de su obra.

Contrariamente, los esquemas gráficos¹¹ permiten una visión no lineal, de conjunto y, por lo tanto, *relacional*. Esta es una operación cognitiva fundamental para el Diseño que no necesita de *una forma*, sino de la puesta en relación de *varias y variadas formas*. Es en este sentido que el Nonágono Semiótico es útil por permitir poner en relación la concepción triádica de la semiótica peirceana con la grilla de doble entrada que obliga a visualizar las *relaciones interdependientes, interrelacionadas y en interacción* que implican las intersecciones de *Correlatos y Tricotomías* [Tablas 1 y 2].

En este sentido, si bien cualquier elección de color puede realizarse de acuerdo con un aspecto o criterio dominante entre la multiplicidad de variables disponibles, esa elección necesariamente implica uno o más de los otros criterios de manera implícita o

explícita. De hecho, la elección realizada es influenciada e incluye también aquellos otros criterios que rodean a esa elección dentro de la disposición lógico-gráfica del Nonágono Semiótico.

Cuando Yves Klein decide producir su azul eléctrico, IKB [Figura 2.4.], no puede no tomar en cuenta el concepto de *tinte* único [Figura 1.1.] y el criterio estético [Figura 1.3.] propuesto por Mondrian. De hecho, pinta una serie de pinturas de un solo tinte en azul, rojo y amarillo,¹² colores que se han convertido en un símbolo del período Moderno [Figura 3.8.]. Como corolario, no es posible encontrar un ejemplo 'puro', o sea, un criterio de uso del color que, en su concreción, haya sido determinado por uno solo de los criterios descritos de manera discreta, absoluta.

Otro ejemplo: a pesar de la absorción del calor por parte del color negro [Figura 2.2.], muchas mujeres del Mediterráneo visten simbólicamente de negro en una especie de luto perpetuo [Figura 3.8.], primero por sus padres y luego por sus maridos, etcétera. Sin embargo, la misma foto del ejemplo 2.2 que nos muestra las casas blancas que se mantienen frescas, también nos deja ver el *contraste* [Figura 1.4.] que crean las mujeres vestidas de negro sobre ese fondo blanco apenas salen de sus casas. La pregunta que queda flotando es ¿a qué equipo deportivo —y por qué— se hace *pertenecer* [Figura 3.4.] a las mujeres con ese color negro mientras los hombres llevan luto solo con un brazalete negro?

ALGUNAS CONCLUSIONES POSIBLES

NÓTESE QUE CUALQUIER ejemplificación en lenguaje verbal, forzosamente también implica un recorte de un aspecto en detrimento, digamos por lo menos, de los ocho restantes. Podríamos decir también que toda elección implica una *sinécdoque*: tomar la parte por el todo. Siempre, el recorte realizado marcará cual es el aspecto *dominante* elegido, lo cual no elimina los otros, eventualmente, solo los oculta. Reconocer el lugar que ocupa esa elección en el Nonágono Semiótico hace que no sea una elección absoluta, sino solo un lugar específico, pero relativo en el universo de los colores y sus roles en el diseño y las artes.

En el Nonágono Semiótico dedicado a la *sintaxis* del color en tanto *funciones icónicas* (primeros nueve aspectos de la Tabla 2), el color vale por sí mismo a través de lo que nos permiten concebir cognitivamente las distintas teorías. En este caso no se trata de colores concretos, sino de la pura *posibilidad* de concebir el color. Pueden estudiarse en detalle las dimensiones conceptuales, cognitivas, del color [Figura 1.1.] —*tinte, intensidad y cromaticidad*—, las posibilidades proyectuales de esas dimensiones [Figura 2.4.] y las armonías lógicas consecuentes [Figura 1.3.]. Se trata, según Louis Althusser, de una *Práctica Social Teórica*¹³ acerca del color.

En el Nonágono Semiótico dedicado a la *pragmática* del color en tanto *funciones indiciales* (segundos nueve aspectos de la Tabla 2), el color aparece encarnado en una materia concreta, ya sea en objetos de la realidad o en productos para dar color, como pinturas, tinturas, etcétera. En esta instancia el color se actualiza perceptualmente y se materializa artesanal, industrial o digitalmente y, por lo tanto, se lo percibirá siempre asociado a una determinada *textura visual*¹⁴ y una *determinada cesía*.¹⁵ Se trata de una *Práctica Social Económica* concreta acerca del color.

En el Nonágono Semiótico dedicado a la *semántica* del color en tanto *funciones simbólicas* (terceros nueve aspectos de la Tabla 2), el color cobra valores socio-culturales de significación que —en la mayoría de los casos— son ajenos a su propia naturaleza. En esta instancia al color se lo asociará indefectiblemente a una *forma* —a un concepto u objeto de la realidad—, y será esta *forma* la que construirá —para una determinada comunidad— el valor simbólico que le corresponderá durante cierto tiempo. Así, a los colores se les atribuyen valores de pertenencia de todo tipo —nacionales, partidarios, deportivos—, valores de codificación práctica y simbólica, y valores *políticos* cambiantes como la representación del *status* socio-económico o la moda. Se trata de una *Práctica Social Política*, estratégica, acerca del uso del color.

Nótese que fue la lógica concebida por Peirce y usada en el Nonágono Semiótico la que permitió llegar a una explicación integral y sistemática del uso del color. Sin embargo, a pesar de que el Nonágono Semiótico puede ser considerado una *máquina para pensar*, es también una grilla vacía que tiene que ser llenada con un saber concreto, en este caso, el saber enciclopédico de William Huff.

Un carpintero, además de buenas herramientas, necesita buena madera.

NOTAS

- 1 Este artículo tiene como antecedente la presentación realizada por Guerri y Huff (2005) en el 10º Congreso de la *International Color Association* en Granada, España, 2005.
- 2 «La ciencia normativa tiene tres divisiones [...]: i. Estética [Primeridad, Ground/Fundamento o Forma]; ii. Ética [Segundidad, Objeto o Existencia]; iii. Lógica [Terceridad, Interpretante o Valor]. [...] la lógica puede ser considerada como la ciencia de las leyes generales de los signos» (CP 1.191, 1903) «es simplemente la ciencia de lo que debe ser una verdadera representación [...] en definitiva, la filosofía de la representación» (CP 1.539, 1903) para terminar sosteniendo que «La lógica, en su sentido general, es [...], sólo otro nombre para *semiótica* [...], la doctrina cuasi-necesaria o formal de los signos» (CP 2.227, 1897). (énfasis nuestro)
- 3 La lista linda, mayormente, con el placer gratuito de la acumulación coleccionista. Umberto Eco (2009) le ha dedicado un magnífico libro: *El vértigo de las listas*, donde enumera listas de cosas, de lugares, listas prácticas y poéticas, la retórica en las listas, listas de *mirabilia*, colecciones y tesoros, la enumeración caótica, donde incluso la lista de los animales de Borges aparece en varios capítulos. «La lista, en efecto, va en contra de todo criterio razonable de la teoría de conjuntos» y finaliza diciendo: «Con la clasificación de Borges la poética de la lista alcanza su punto de máxima herejía y abomina de todo orden lógico preestablecido» (Eco 2009 [2009], 395-396). Incluso Eco construye una verdadera enciclopedia de la lista sin proponer finalmente algún criterio lógico-semiótico al respecto.
- 4 «Un signo, (...) es algo que está para alguien [Terceridad], por algo [Segundidad], en algún aspecto o capacidad [Primeridad]» (CP 2.228, 1897). El orden lógico invertido nos recuerda que todo signo se construye desde el nivel simbólico —desde las necesidades o Valores socioculturales— para actualizarse materialmente o en acciones —Existentes—, y finalmente, a veces, conocer su *Forma*, su estructura teórica. La arquitectura nace de la necesidad de *habitar*, se desarrolla en *construcciones* y solo recientemente aparece el *diseño*. En el campo del color, el primer aspecto que se desarrolla es el valor simbólico que se creó al pintarse un ser humano la cara con carbón y ver que el otro se asustaba, en segunda instancia se perfeccionó la producción de colores, de pigmentos, y solo en 1810 Goethe plantea una primera aproximación a una Teoría del Color, y solo en 1920, Ostwald propone el concepto de *tinte*. A esta lenta construcción de sentido —desde los Valores a la *Forma*—, es lo que Peirce llama “*Symbols grow*” (CP 2.302, 1895).
- 5 Seguiremos la práctica habitual de citar los *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* con CP, volumen, número de párrafo y año.
- 6 «Ha habido numerosas tablas de categorías, entre las que sobresalen la de Aristóteles, seguido por las de los escolásticos [...], las de Leibniz, las de Kant y las de Hegel» (Beuchot, 2001, s/n). «El triadismo de Peirce no es hegelismo, porque no hay síntesis, [...] porque no existe la posibilidad del absoluto» (Merrell, 2000, 51).
- 7 En consecuencia, dado este nivel de recursividad, no habría forma de representar la simultaneidad de estos diferentes aspectos o sub-signos en el hiperespacio de una manera que sea conceptualmente asequible y gráficamente manejable,

- incluso con la ayuda de los medios digitales actuales. El Nonágono Semiótico parte de mantener los conceptos centrales de la teoría del signo peirceana, pero operando un corte a los fines de la aplicación. Así, se aplanan las relaciones del signo, mostrándolas en su extensión gráfica, en un plano bidimensional y, por lo tanto, operable sobre la superficie de cualquier escritorio en una hoja de papel.
- 8 Su principal interés en el punto de vista lógico-filosófico —difícil de asimilar incluso por colegas suyos como William James—, lo llevó a ejemplificar, muy superficialmente (Guerri, 2020, 8, 115-132), solo mediante aspectos parciales de un signo. Así es como Peirce escribe: «Una veleta es un índice de la dirección del viento» (CP 2.286, 1893) [énfasis nuestro] sin considerar ninguno de los otros ocho aspectos de la veleta en tanto signo, de acuerdo con su propia clasificación.
 - 9 Este aspecto de la detallada nomenclatura peirceana puede ser considerado positivista y contradictorio con respecto a la propuesta filosófica del propio Peirce (Guerri 2020: 8, 115-132). Muchos años antes, Sheriff (1994, 40) sostenía que: «Las extrañas palabras [...] han evocado mucha confusión y disgusto y fueron un obstáculo a la influencia del pensamiento de Peirce» (traducción nuestra).
 - 10 Ferdinand de Saussure (1916 [1945], 93-104), creador de la lingüística moderna, proponía tres características principales del lenguaje verbal: la *arbitrariedad*, la *linealidad* y la relativa *inmutabilidad* del signo lingüístico. Si bien no se conoce relación alguna entre Peirce y de Saussure, nótese la coincidente relación triádica genuina entre las tres características propuestas que, aceptando un cierto eclecticismo, podrían asimilarse a las peirceanas *posibilidad*, *resistencia* y *hábito*.
 - 11 Peirce sostenía que los *íconos-diagramáticos* siempre mejoran el razonamiento y hacen avanzar el conocimiento (CP 1.54, 1896).
 - 12 En las reuniones de Huff con Yves Klein en 1957, el artista afirmó que —con esta operación basada en la elección de un solo color— estaba tocando el fin de la pintura, el siguiente y último paso después de Mondrian.
 - 13 La noción de *Práctica Social* propuesta por Louis Althusser (1965 [1967], 132-181) reconoce tres clases de prácticas: la *práctica teórica o ideológica*, la *práctica económica* y la *práctica política*. Se sabe que tanto Althusser como Jacques Lacan participaron de los cursos sobre Charles S. Peirce dictados por Françoise Recanati en París.
 - 14 La *Textura visual* (Jannello (1963, 394-396), siempre de acuerdo con la lógica de la semiótica triádica, puede ser descrita según sus tres dimensiones: *proporcionalidad*, *densidad* y *organización*.
 - 15 *Cesía*: neologismo creado por César Jannello (Guerri 1984 [1988], 347-356) para indicar aquellas peculiaridades relativas a fenómenos tales como brillo, transparencia, translucencia, opacidad, opalescencia, especularidad, etcétera, relacionadas con la terminación superficial de cualquier material, con la absorción o reflexión de la luz (Caivano 1991, 258-268) y, por lo tanto, con alguna modificación en la visualización del color. Las dimensiones de la *cesía* son: *absorción*, *permeabilidad* y *difusividad*.

REFERENCIAS

- Albers, Joseph. *Interaction of Color*. New Complete Edition, 2 tomos. New Haven, Estados Unidos: Yale UP, 2006.
- Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 1967.
- Caivano, José L. “Cesía: a system of visual signs complementing color”, *Color Research and Application*, vol. 16, n. 4, (1991): 248-258. <https://doi.org/10.1002/col.5080160408>
- Beuchot, Mauricio. «Las categorías Ontológicas en Peirce», RAZON Y PALABRA 21, s/n (2001). http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n21/21_mbeuchot.html visitado Noviembre 2020.
- Brusatin, Manlio. *Historia de los colores*. Barcelona, España: Paidós, 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Zur Farbenlehre*, 2 Tomos. Tübingen, Alemania: Cotta, 1810. En español: *Teoría de los colores: las láminas comentadas*, Barcelona, España: G. Gili, 2019; en inglés New York: Dover, 2006; en italiano Milán, Italia: Il Saggiatore, 1979.
- Guerri, Claudio. “Semiotic characteristics of the architectural design based on the model by Charles S. Peirce”, *Semiotic Theory and Practice, Proceedings of the III Congress of the IASS-AIS, Palermo, 1984*, de M. Herzfeld y L. Melazzo (eds.), Tomo 1 (1988): 347-356. .
- Guerri, Claudio. «El nonágono semiótico: un ícono diagramático y tres niveles de iconicidad», *DESIGNIS 4*, (julio 2003): 157-174.
- Guerri, Claudio et al. *Nonágono Semiótico. Un modelo operativo para la investigación cualitativa*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA, 2014 y 2016, 2da. edición.
- Guerri, Claudio. “Applying Peirce. From the Three Categories to the Semiotic Nonagon”, *Actas Buenos Aires. 14º Congreso Mundial de Semiótica: Trayectorias. Trajectories. Trajectoires. Flugbahnen. Conferencias plenarias*, de O. Traversa y G. Cingolani (Comp), Tomo 8 (2020): 115 a 132. <https://doi.org/10.24308/IASS-2019-8-010>
- Guerri, Claudio y Huff, William. “A Comprehensive Treatment of Color, Submitted to the Semiotic Nonagon”, *Proceedings Book of the 10th Congress of the International Colour Association -ICA-*, de J. L. Nieves y J. Hernández-Andrés (eds.), vol. 2 (2005): 1521-1524. <https://doi.org/10.1515/9783110868883-037>
- Huff, William S. «¿Cómo aplica el diseñador un color a una forma?», *GAC Revista del Grupo Argentino del Color 12* (2001): 9-15.
- Jannello, César V. “Texture as a Visual Phenomenon”, *Architectural Design*, vol. 33, n. 8(1963): 394-396.
- Kahn, Louis I. “Form and design”, *Louis I. Kahn*, de V. Scully Jr. (ed.) (1962): 114-121.
- Magariños de Morentin, Juan A. *El mensaje publicitario*. Buenos Aires, Argentina: Hachette, 1994 y Edicial, 1991.
- Peirce, Charles S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-6 de C. Hartshorne y P. Weiss (eds.), vols. 7-8 de A. W. Burks (ed.). Cambridge, Estados Unidos: Harvard UP, 1931-1958.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Argentina: Losada, 1945.
- Stich, Sidra. *Yves Klein*. Stuttgart, Alemania: Cantz, 1994.

EL ESTILO COMO EXPRESIÓN DE LA
CAPACIDAD IMITATIVA HUMANA:

UNA ESTRATEGIA PEDAGÓGICA PARA LAS ARTES VISUALES

STYLE AS AN EXPRESSION OF HUMAN IMITATIVE CAPACITY:
A PEDAGOGICAL STRATEGY FOR VISUAL ARTS

FERNANDO FLÓREZ GONZÁLEZ*

Fecha de recepción: 23 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 1 de febrero de 2021

Sugerencia de citación: Flórez González, Fernando. El estilo como expresión de la capacidad imitativa humana: una estrategia pedagógica para las artes visuales. *La Tadeo DeArte* 7, n.º 8, 2021: 54-73. <https://doi.org/10.21789/24223158.1799>

* Ph.D. en Historic Preservation. Magíster en Preservation Studies.
Arquitecto y licenciado en Filosofía.
Profesor asistente del Departamento de Artes Visuales y Estética,
Universidad del Valle, Colombia

fernando.florez@correounivalle.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-1456-8057>

EL CAMPO ACTUAL de la educación en artes visuales insiste en señalar negativamente los conceptos de *imitación* y *estilo* como algo que deberíamos pasar por alto o, al menos, algo que no deberíamos tener en cuenta en el plan de estudios. La mayoría de los requisitos en los trabajos artísticos apuntan a que los estudiantes «escuchen sus propias voces» y obvian las influencias históricas, el conocimiento fundamental de las tradiciones creativas y su propia manifestación social: los estilos o los modelos. Este texto se articula como un ejercicio analítico, etnográfico y de revisión de tres componentes de la imitación: *ético*, *estético* y *epistemológico*, desde tres autores modernos: Girard, Gombrich y Rizzolatti, respectivamente. A su vez, rescata el uso de los modelos o los estilos como estrategias pedagógicas para la investigación y la enseñanza de las artes visuales.

THE CURRENT FIELD of visual arts education insists on negatively pointing to the concepts of *imitation* and *style* as something we should overlook or, at least, not take into account within curricula. Most of the requirements of artistic works ask students to “hear their own voices” and ignore historical influences, fundamental knowledge regarding creative traditions, and their own social manifestations: styles or patterns. This text is articulated as an analytical, ethnographic and review exercise of three components proper of imitation, *ethical*, *aesthetic* and *epistemological*, from the perspective of three modern authors: Girard, Gombrich and Rizzolatti, respectively. At the same time, this article rescues the use of models or styles as pedagogical strategies for visual arts teaching and research.

ARTE ART

ARTES VISUALES

VISUAL ARTS

ESTILO STYLE

IMITACIÓN IMITATION

PARADIGMA PARADIGM

PEDAGOGÍA DE

LAS ARTES ARTS PEDAGOGY

RESUMEN ABSTRACT

LAS NEURONAS ESPEJO:

FUNDAMENTO EPISTEMOLÓGICO DE LA IMITACIÓN

HEMOS SENTIDO EN diversas ocasiones la influencia o, más bien, el poder de unas pequeñas partículas de nuestra biología cuando comemos, bailamos, hablamos, reímos y lloramos. Estas «pequeñas grandes protagonistas» de la biología humana, y de una gran mayoría de animales, han hecho que en diversas circunstancias salgamos a hurtadillas de una sala de cine porque la risa o el llanto «han sido contagiosos». Incluso, hemos percibido cómo el discurso de un amigo o las conversaciones de un familiar se vuelven tan propias que hacemos los mismos gestos de quien está narrando las historias.

Todas estas situaciones anecdóticas dan cuenta de las *neuronas espejo*: células cerebrales que se activan desde el primer momento en que observamos e imitamos las acciones de nuestros congéneres y las de otras especies. Por ejemplo, los niños que observan a las mascotas de sus padres comer en el suelo y en cuestión de segundos arrojan la comida al suelo y la agarran con la boca, la capacidad del ser humano de sentir lo que otro individuo está sintiendo sin haber sido afectado por los mismos estímulos, el bostezo en las reuniones, entre otros diversos ejemplos, explicitan la incuestionable y natural habilidad del ser humano de imitar.

El hallazgo de las neuronas espejo hace más de veinte años evidenció que aquello que todos los seres humanos compartimos se llama *imitación*. Todas las hazañas culturales, simbólicas y artísticas tienen un origen biológico que, paralelamente, se observa en algunos simios y otras especies. En 1996 un grupo de científicos descubrieron que los macacos *Rhesus* presentaban cambios neuronales cuando observaban a una persona comer maní. En un primer momento, los investigadores percibieron esta actividad cerebral cuando el macaco comía el maní, pero poco después no solo se observaba esta actividad cuando ellos lo hacían, sino también cuando observaban a otros comer, incluso a otros de diferente especie, como

los humanos. Esto significó una alta correlación entre la percepción del macaco y la acción de comer: ver equivale a hacer. De lo anterior se derivó la definición neurocientífica de la imitación, conceptualizada por el neurobiólogo italiano Giacomo Rizzolatti (1937-) como «la capacidad de compartir con otros individuos acciones que posibilitan nuestra existencia».

A lo largo de la historia, la imitación no ha sido un aspecto de los seres humanos que fascine únicamente a neurobiólogos y neurofisiólogos; sus expresiones han sido registradas también por artistas, filósofos, teóricos del deporte, entre otras disciplinas. Las neuronas espejo y sus propiedades no dejan de impresionar a sus investigadores por su indiscutible impacto en el proceder humano y social. En palabras de Rizzolatti, no significa que una vez sabemos la existencia de las neuronas espejo podamos entender mejor la infraestructura o la arquitectura del cerebro; significa más bien que la historia, la filosofía, las artes y, en general, el proceder humano tienen un sustento epistemológico que refuerza por qué seguimos imitando y replicando lo aprendido por cientos de años y a lo largo de nuestras vidas.

En este apartado se resalta que, si bien es cierto, desde la neurociencia la ampliación de las posibilidades cerebrales e imitativas de los seres humanos son inagotables, el aspecto epistemológico no es suficiente para describir y percibir los alcances de la imitación. Lo valioso del aspecto epistemológico de la imitación, para este texto, radica en darles el lugar que merecen a las pequeñas acciones que tomamos como naturales y pasamos por alto o sin significado en nuestras vidas: silbar, caminar, estirar las manos para pedir cosas, anular las risas con un gesto y todo lo que el cerebro refleja a través de nuestros cuerpos; de igual forma, cómo este mismo proceder de «anestesiada existencia» se observa generalizado en el proceder académico de los estudiantes universitarios de las artes visuales.

Estas «pequeñas acciones» han llevado a los científicos a trabajar «no pocos aspectos clave del modo tradicional de concebir el funcionamiento del cerebro, y en particular lo relacionado con la organización del sistema motor y las relaciones funcionales que este mantiene con los demás sistemas (y no sólo sensoriales) donde se desarrolla la actividad cerebral» (Rizzolatti 2008, 16). Lo anterior significa que aquellas acciones consideradas naturales de la existencia humana requieren múltiples conexiones corporales y cerebrales para la adecuación de cálculos físicos, no solo a lo largo de nuestras vidas, sino también a lo largo de la aparición del ser humano en la tierra. El agarrar una taza de café, el peinar nuestros cabellos y el atar los cordones de nuestros zapatos son acciones que se perfeccionan gracias al ajuste físico de la imitación por medio de las neuronas espejo.

Compartimos movimientos, sonidos, gestos, sentimientos con el ánimo de expandir nuestra capacidad para sobrevivir. El bebé que estira la mano y obtiene la ayuda de la madre aprende en poco tiempo lo que significa extender su extremidad. Esta acción de estirar la mano está relacionada en primera instancia con la observación no solo de la madre, sino también del bebé, quien a lo lejos observa su biberón o un vaso de agua y quiere alcanzarlo. De aquí deviene la frase célebre de Rizzolatti: «Compartimos con quien actúa» (2006, 151).

La imitación, en una etapa inicial de nuestras vidas, es la conversación a través de gestos aprendidos, y compartimos estos gestos con nuestros semejantes. Aprendemos a estirar los brazos porque observamos que al estirarlos otros acercan cosas a nuestras manos. Luego, el acto de agarrar nuestras propias cosas se conecta con el refinamiento de nuestra imitación y la adecuación de nuestros cuerpos. De este modo, Giacomo Rizzolatti se convierte en el científico que da un espaldarazo a los filósofos griegos que describieron la importancia de la imitación en el ser humano, a aquellos que dieron un nivel elevado a la capacidad imitativa de los individuos y a quienes también criticaron su efecto en la conducta de los hombres y las mujeres. Se hace evidente que Rizzolatti no es el único teórico y científico que encamina esta discusión; sin embargo, el hallazgo de las neuronas espejo es considerado el hito histórico que reafirmó lo que fenomenólogos de la imitación habían observado hace mucho tiempo atrás y durante mucho tiempo. Los análisis de estos hábiles observadores apuntaban a lo mismo: el ser humano no puede prescindir de la imitación y esta es altamente inherente a su naturaleza.

La imitación está presente en todo. Los movimientos más mínimos del cuerpo contienen una fluidez imitativa incalculable, cerebralmente compleja y evolutivamente ajustada. El animal que no imita, según la teoría darwiniana, no podrá soportar las condiciones del ambiente y desaparecerá. La capacidad imitativa natural de los seres vivos se conoce como *idoneidad*; aquella especie que no es idónea con su ambiente —es decir, aquellos animales o humanos que no desarrollan características para ajustarse

al ambiente en el que viven— perecerá. Por esta razón es tan importante imitar bien.

De la naturaleza han emergido diversos «retos», las especies que pueblan sus terrenos son altamente capaces de reproducir lo que aprendieron de sus progenitores. Estos últimos también resistieron al embate emergente y variante de las características de la naturaleza, por lo que tuvieron que aprender y desarrollar nuevas y mejores defensas que les permitieran subsistir. La emergencia creadora de la naturaleza hace que estas adaptaciones varíen y generen un «cambio de reglas de juego», es decir, lo que ayer funcionó para una especie, más adelante tendrá que ser transformado, porque la especie y el ambiente han cambiado simultáneamente.

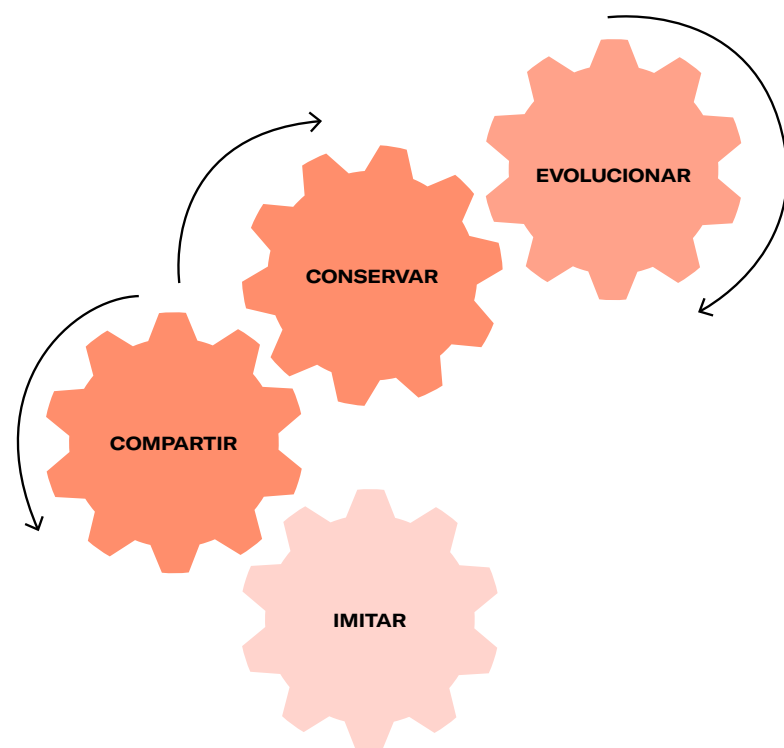
En términos imitativos, quien desecha lo que le permitirá subsistir desecha también su permanencia como especie. Y esta permanencia es una lucha constante entre todas las especies del planeta. Curiosamente, esta forma de operar se presenta de manera mucho más compleja en la cultura, pero aun así se observa. Aquellos que imitaron las enseñanzas de sus padres de forma profunda y consciente, los que imitaron a sus maestros, al punto de encontrar sus errores, son indiscutiblemente los que recordamos y siguen enseñándonos con sus valiosas experiencias.

Si un macaco *Rhesus* tuvo movimientos cerebrales mientras veía a un hombre comer maní, un ser humano puede tener la misma cantidad de movimientos cerebrales, o más, observando a la naturaleza y a sus congéneres. ¿Cuántas cosas hemos conocido e imitado de la naturaleza? Variadas, diversas e inagotables. El caminar es un excelente ejemplo.

Hace más de 2 millones de años existió el primer homínido que pudo erguirse y caminar en sus dos patas traseras. Hace 120000 años, diversos homínidos de otra especie desarrollaron esta hazaña evolutiva para caminar erguidos. Después de muchos años caminaron por África, Eurasia, atravesaron el estrecho de Bering y llegaron a América. Todo esto fue caminando, un ensayo y error con las vulnerabilidades del cuerpo y las características variantes de la naturaleza. Así, una madre y un padre homínido enseñaron a sus crías a caminar, estas imitaron y lograron ponerse de pie y andar, sin obviar, evidentemente, las adaptaciones biológicas de la especie.

Es por el proceso de imitación que se conserva la permanencia en la tierra, solo así es posible la evolución. Esto implica que nuevos elementos surgirán y algunos antiguos serán alterados, pero, generalmente, la mayor parte de las cosas se quedan igual. Esto se observa en algunas formas de los animales, las alas, las aletas y las manos; la distribución de los órganos en algunos mamíferos, entre otros ejemplos (Peterson 2018, 36).

Ahora bien, en el plano netamente social y pedagógico, ¿qué podemos decir? El irlandés Edmund Burke (1729-1797) dijo: «Reformamos para conservar», y la conservación es un proceso evolutivo, solo es posible por medio del compartir; y de acuerdo con Rizzolatti, la imitación es cooperación, participación y comunicación.



[Figura 1. Los engranajes de la imitación.]

Fuente: Elaboración propia.

Existen otras definiciones de la imitación que profundizan la manera en que podemos observar y perfeccionar el acto imitado. Rizzolatti presenta dos formas; la primera relacionada con la psicología experimental, y la segunda, con la etología:

La primera se refiere a la capacidad de un individuo para reproducir un acto de alguna manera perteneciente a su patrimonio motor tras haber visto a otros realizarlo. La segunda [...] supone que, mediante la observación, un individuo aprende un patrón de acción nuevo y es capaz de reproducirlo en sus varios detalles. (2006, 139)

Ninguna teoría de la imitación o estudio relacionado con la imitación, según Rizzolatti, debe pasar por alto dos aspectos importantes que se deducen de las definiciones anteriores. El primero se relaciona con el problema de la observación y copia de actos percibidos, lo que Rizzolatti llama *problema de correspondencia*. Para este caso, la imitación depende de elementos *a priori* que nuestra base biológica conoce y desarrolla naturalmente. El segundo es la *transmisión*, que está asociada con el aprendizaje de nuevas habilidades, un factor más social o colectivo. Todos los seres humanos estamos capacitados para imitar, pero no todos imitamos las mismas cosas debido a estos dos componentes.

En el caso de la enseñanza de las artes, la imitación es posible, en su fase más primaria, cuando el acto que se percibe está acompañado de un acto motor, alguien comparte conmigo movimientos que mi cuerpo entiende (*correspondencia*) y yo lo imito (*transmisión*). En otras palabras, aquello que es visible se imita porque se convierte en un acto imitable para el ser humano (no para una araña, ni un anfibio, sino para los de una misma especie). Es decir, alguien pinta, dibuja, esculpe y escribe, mientras otros, debido a sus capacidades naturales imitativas, lo copian.

La percepción (observación) y la ejecución de un acto cualquiera tienen un objetivo en común: agarrar, lanzar, extender, retorcer, agitar. Estos movimientos deben cumplir una función para el cuerpo que imita: deben ser útiles. Si algo se observa y no causa un impacto en quien imita, se desecha y se cambia, por lo que permite una respuesta contraria. Rizzolatti (2006, 13) llama a este tipo de movimientos *actos*: la experiencia que nuestro cuerpo adquiere para llevar a cabo una función que no siempre está manifiesta. Esto significa que la imitación está relacionada con la percepción porque *el cerebro que actúa es un cerebro que comprende*, aunque no sean visibles sus *actos*.

La imitación no solo es una acción natural inmediata, sino que es una *acto* perfeccionable en el tiempo. Esto significa que, aunque se aprendan acciones físicas naturales —como el estirar la boca

para pedir comida, el extender el brazo para pedir líquido—, existen también las acciones aprendidas por la repetición de actos que en algún momento ocurrieron de manera casual. Esta imitación del acto ocurrido se puede ejemplificar con los bebés que se caen y observan la urgencia con la que se dirige la madre a socorrerlos: aprenden que cada vez que simulan una caída, tendrán la atención de la madre. Si la repetición de este acto es más fiel al *acto ocurrido*, la imitación será exitosa. Si la madre cae en la «trampa» de su hijo, se concluye que el hijo ha imitado a la perfección el acto ocurrido.

En el arte, esto se concibe como un acto de perfección continua, porque *una cosa es la comprensión de una acción y otra distinta la capacidad de imitar una acción observada* (Rizzolatti 2006, 151). El pintar, esculpir y escribir son actos de constante perfeccionamiento que empiezan con la imitación primaria. Para comprender lo anterior, Rizzolatti se vale de una analogía pertinente para esta indagación. El neurobiólogo consideró que aquel que realiza una acción y otro la imita es como aquel que emite un mensaje en determinado lenguaje y otro individuo comprende y responde. La imitación es un código o elemento común de los seres humanos que se aprende como un lenguaje. Aunque las acciones sean determinadas, la imitación de estas no corresponde ciertamente a las emitidas; de igual forma sucede con el lenguaje: se envía un mensaje, pero solo es posible responder a este si el lenguaje tiene un mismo código.

En términos de imitación, el ser humano aprende movimientos intencionados, es decir, no mueve sus extremidades o cualquier otra parte del cuerpo sin objetivos. Los seres humanos e incluso la mayoría de los seres vivos se mueven para comer, hacen sonidos para aparearse y resguardarse. No solo estiramos un brazo y abrimos la boca, sino que comemos, acercamos cosas y agarramos. Estas acciones son, en sentido estricto, las razones de imitar. Si no imitamos de esta forma, nuestras acciones terminarían observándose como las de un autómata al cual le han programado movimientos específicos ausentes de naturalidad, espontaneidad y objetivos: serían acciones repetitivas y previsible.

Una de las frases recurrentes de Rizzolatti es esta: «La imitación es una conversación de gestos», es decir, que gran parte del proceso imitativo ocurre en la observación de los *actos*. Si alguien está hablando de manera inagotable y alguno de los receptores bostezó, rápidamente el locutor se detendrá y hará otra cosa. El bostezo que observó en su receptor expresó un notable aburrimiento o cansancio físico. ¿Dónde aprendió el locutor a identificar el bostezo como aburrimiento o cansancio físico?, ¿por qué pudo leer este gesto? Probablemente porque con anterioridad,

y desde pequeño, alguien le aburría y él bostezó. Este mensaje natural es una manifestación de sueño o cansancio y es altamente imitable.

En la imitación propiciada por las neuronas espejo podemos reconocer nuestros movimientos porque identificamos su significado en los otros. Por otro lado, existe la unión de tres componentes fundamentales para la imitación en los seres vivos, aunque con variantes en los seres humanos: el contexto, la acción y la intención. Presentaré un ejemplo del libro de las *Neuronas espejo* de Rizzolatti (2006) para detectar estos tres componentes. Un grupo de voluntarios debía observar seis cuadros. Estos estaban agrupados en dos grupos, cada grupo tenía tres cuadros. Los tres primeros cuadros tenían el título «Antes del té» y los tres últimos cuadros el título «Después del té». Tanto el primer grupo como el segundo tenían la misma secuencia fotográfica: en el primero una tetera, en el segundo unos vasos, en el tercero una mano poniendo la tetera con los vasos del segundo cuadro.

Luego de observar las secuencias, los voluntarios debían indicar la *acción* que se estaba presentando en cada grupo (*contexto*). Para el primer grupo de tres cuadros, los voluntarios respondieron que la acción era *coger el vaso para beber*. En el segundo grupo, *poner el vaso en su lugar*. ¿A qué se deben estas respuestas? ¿Por qué los voluntarios indicaron lo mismo? De acuerdo con Rizzolatti, no solo se identificaron acciones, sino también las intenciones. Todos vieron lo mismo y dedujeron las intenciones debido al título de cada serie fotográfica.

Las neuronas espejo no solo se activan cuando el cuerpo imita un movimiento observado, sino que también replican cerebralmente lo que los ojos miran, aunque no se haga ningún movimiento con el cuerpo. Muchas de las acciones que captamos y visiblemente imitamos son solo el inicio de la gran cantidad de acciones que nuestro cerebro puede imitar. Son células capaces de seleccionar la información sensorial basándose en posibles actuaciones y definiendo si se concretan o no (Rizzolatti 2008, 12).

Estas células han estado presentes en cada proceso de formación cultural y de conducta social. En el arte, este tipo de neuronas son las causantes de tantos desacuerdos filosóficos referentes a la moralidad de la imitación. ¿Es bueno imitar? ¿Qué debemos imitar? ¿Imitamos por naturaleza, aunque luego se imponga la cultura? ¿El principio social es la imitación? Todas y cada una de estas preguntas cobran sentido para Rizzolatti porque el imitar es una condición biológica del ser humano, pero negar su trascendencia cultural es equivocado. Los seres humanos no solo imitamos acciones, sino que asumimos intenciones y las imitamos.

Otro ejemplo valioso de la naturaleza que permite identificar los componentes de la imitación lo brinda la naturaleza. A continuación haré referencia a un hecho cotidiano real para evidenciar los tres componentes de la imitación:

Todos los días, en horas diversas, un pájaro visita el retrovisor de mi automóvil. Este maravilloso animal de menos de 10 centímetros, visos azules y negros se acerca al espejo a golpear a «su contrincante» —uno que, por cierto, está muy lejos de su nido, pero, aun así, lo encuentra amenazante—. Es severo y violento en el choque, además de bien parecido: su reflejo. El pájaro tiene un contexto, parece ingenuo, pero la situación le permite ver en ese retrovisor a un enemigo; hay acciones, una y otra vez un mismo pájaro chocando frente a un espejo para atacar a su rival, pero no hay intenciones culturalmente hablando, porque existirían si el pájaro un día pensara como humano y decidiera dejar de pelear porque es él mismo luchando con su reflejo. Cualquiera, incluyéndome, creería que sí hay intenciones y probablemente concedería este punto, pero en términos de imitación humana las intenciones del pájaro son meramente naturales: atacar con vehemencia un supuesto invasor.

El pájaro ve en su reflejo a un rival, los participantes del experimento de los vasos de té vieron *objetos asibles*; el pájaro toma acciones frente a su reflejo, los participantes activan sus cerebros e identifican intenciones; el pájaro no ve contextos complejos, si es una imagen o un reflejo o quizá un experimento que el dueño del carro ha realizado, maliciosamente, para ver su reacción —esto incluso sucede en los primeros años de nuestras vidas, tardamos aproximadamente dos años para identificar que aquel o aquella que está haciendo muecas en el espejo es una misma persona (ver la etapa del espejo de Lacan)—. Los humanos vemos imágenes y determinamos cuándo, cómo y por qué las imitamos o no, leemos intenciones relacionadas con los contextos. Los animales leen contextos, no advierten las intenciones, pero observan cosas (y quién sabe cómo) que propician acciones. Finalmente, esto indica que el pájaro no está imitando su reflejo, actúa frente a un contexto que observa como su semejante:

El sistema de las neuronas espejo en el ser humano es capaz de codificar no sólo el acto observado, sino también la intención con la que este se lleva a cabo, lo que se debe probablemente a que el observador, en el momento en el que asiste a la ejecución de un acto motor por parte de otro, anticipa los posibles actos sucesivos con los cuales está concatenado dicho acto (Rizzolatti 2008, 127).

Todo el sistema de imitación que se refleja en nuestro cerebro a manera de circuitos que conectan zonas y afectan nuestro proceder inicia con la biología y continúa de una forma experiencial en la que nos comunicamos con los otros, construimos patrones de comportamiento. Día tras día, y parafraseando a Rizzolatti, atribuímos a los demás nuestras creencias y pensamientos, nuestros ideales y sentimientos. Esto significa que la forma en que «digerimos» los comportamientos de otros y acoplamos un lenguaje común de gestos, acercamientos, acciones e intenciones crean un contexto común. También significa que la imitación es el principio fundamental y la capacidad del ser humano mediante la cual somos seres solidarios: «Todo ocurre como si la intención del otro habitara en mi cuerpo o como si mis intenciones habitaran en el suyo» (Rizzolatti 2008, 195).

GIRARD, RIZZOLATTI Y KUHN: FUNDAMENTO ÉTICO DE LA IMITACIÓN

MUCHOS DE LOS ejemplos que proporciona Rizzolatti pueden ser tomados en cuenta para la enseñanza de las artes. Esto evidencia que el principio epistemológico de la imitación es transversal a los demás principios imitativos, pero no suficiente. La biología es uno de los fundamentos para la comprensión de tendencias, expresiones y manifestaciones sociales. En épocas pasadas y actuales, las enseñanzas de las artes se basaron en la imitación.

En la actualidad, la mayoría de los estudiantes universitarios se pierden en el proceso de consolidación y ejecución de sus trabajos finales de investigación en las artes visuales. Rizzolatti insiste en que la permanencia de un comportamiento depende de la capacidad imitativa de quien lo observa y añade: «Son repetidas las veces en que hemos indicado a alguna persona que tiene algo en el rostro y nos tocamos el lado derecho, y la otra persona toca su lado izquierdo en la mayoría de las ocasiones» (Rizzolatti 2008, 80).

Los actos observados no son propiamente actos ejecutados de manera similar; hay imitación, evidentemente, pero no en un mismo sentido y no con los mismos resultados. Si esto sucede con cosas «simples» como tocar el rostro, ¿cómo serán los efectos de la imitación de acciones o intenciones más complejas como las artes visuales? No es suficiente pertenecer a una academia de arte y desarrollar una técnica para darnos cuenta de que en cualquier actividad que realicemos es necesario imitar bien. Leonardo Da Vinci (1452-1519) era un excelente imitador, su capacidad de observación ha dejado perplejas a diversas generaciones de todo tipo: médicos, ingenieros, artistas, músicos y biólogos.

Las investigaciones que abordan los escritos y dibujos de Da Vinci han servido para identificar órganos en el cuerpo, crear instrumentos musicales, desarrollar trajes para permanecer debajo del agua y han invitado a lanzar miradas más prolongadas y humildes a la naturaleza, porque, de acuerdo con el artista, «el ingenio humano jamás ideará inventos más hermosos, ni más simples, ni más adecuados que la naturaleza,

porque en los inventos de la naturaleza nada falta, y nada es superfluo» (Klab 2019, 55):

El legado de los cuadernos de Leonardo es palpable en nuestros tiempos. Hace unos años J. Calvin Coffey, presidente de la fundación de cirugía en la escuela de medicina de posgrado de la Universidad de Limerick, en Irlanda, dio con un hallazgo asombroso cuando llevaba a cabo una investigación: hacia 1508, Leonardo hizo una observación que confirmaba la teoría que el cirujano intentaba validar. Coffey estudia el mesenterio, una estructura con forma de abanico que une los intestinos a la pared posterior de la cavidad abdominal. [...] Mientras Coffey y sus colegas examinaban la anatomía del mesenterio para demostrar esta hipótesis, el irlandés descubrió un dibujo en el cual Leonardo representaba el órgano como una estructura ininterrumpida. «Lo que vi me dejó pasmado —confiesa Coffey—. Correspondía, exactamente, a lo que estábamos observando. Es una auténtica obra maestra». [...] «Ahora sabemos que la interpretación de Da Vinci era correcta». [...] «Interpretó la naturaleza y la biología con gran fidelidad —asegura Coffey—. Hay cirujanos que no podrían replicar lo que hizo, incluso hoy» (Klab 2019, 50-56).

Es evidente que el arte es una conversación igual de compleja que la de los gestos. Los cuadros asimismo pueden leerse como una invitación a superar lo que acaba de representarse, son un llamado a imitar la acción y también las intenciones del que pintó. Pero muchas de esas conversaciones empiezan con la imitación y, en la mayoría de los casos, los estudiantes no están prontos a escucharlas. Algunos desean saltar, precipitadamente, a las técnicas que requieren de mucha observación y de acercamiento a los objetos. Los deseos de la gran mayoría de los estudiantes reposan en abordar ligeramente los principios básicos de

la producción artística, no es una inmersión en el tema, sino más bien una lucha contra el tiempo: hacer más y con menos fundamentos.

«El que imita bien puede dejar de hacerlo» es una premisa que se observa en la historia del arte, la investigación y la naturaleza. De manera natural, un mono aprende de un congénere a usar palos para sacar hormigas de una colonia, le basta con repetir una y otra vez esta acción para que sus hermanas y hermanos aprendan la hazaña. El mono, por su parte, automáticamente repite la acción. Sucede lo mismo con los seres humanos, los primeros segundos de aprendizaje de alguna destreza requieren tiempo y esquematización: primero esto, después esto otro y finalmente, una vez aprendidas —o si se quiere, incorporadas las nuevas acciones—, el cuerpo y el cerebro hacen lo debido.

Actualmente, las producciones artísticas de los estudiantes en artes visuales se basan principalmente en experiencias personales que no desean entrelazar (o no saben cómo) con ninguna cosa de la historia del arte que se le parezca. Desean en el fondo ser escuchados por sus situaciones personales y no conectan sus vivencias con un modelo, una tradición, un pasado, un esfuerzo. Incluso, algunos estudiantes están tan profundamente ensimismados que ni se interesan por las producciones de sus contemporáneos, escuchan vagamente lo que sus compañeros dicen y luego disponen sus cuerpos para olvidar lo que sin esmero escucharon.

Este proceder no es algo único de los estudiantes. En variadas ocasiones nos hemos visto impulsados a imitar rayones, manchas y figuras que vimos expuestas en museos o galerías. Nos preguntamos por la intención de esos pintores y rápidamente surge la idea de «yo podría hacerlo mejor», «parece hecho por un niño de dos años», «el título es lo único que tiene ese cuadro», entre múltiples frases que en ocasiones decimos y en otras, tan solo pensamos. Surge, la mayoría de las veces, una repulsión por formas que parecen «sencillas y fáciles», pero cuando intentamos imitarlas, nos damos cuenta de que la dificultad es inminente y el desprestigio a estas formas es mero prejuicio de observador presumido.

¿Qué pasa entonces con los estudiantes que merecen las tradiciones artísticas? Circula entre ellos, y también entre los docentes, una pretensión por empezar de cero, por «reescribir la historia del arte», porque la historia del arte empieza con ellos. ¿Por qué se ha perdido el respeto por la tradición en el arte? ¿Por qué se desvirtúan las conquistas del arte reflejadas en los estilos históricos?

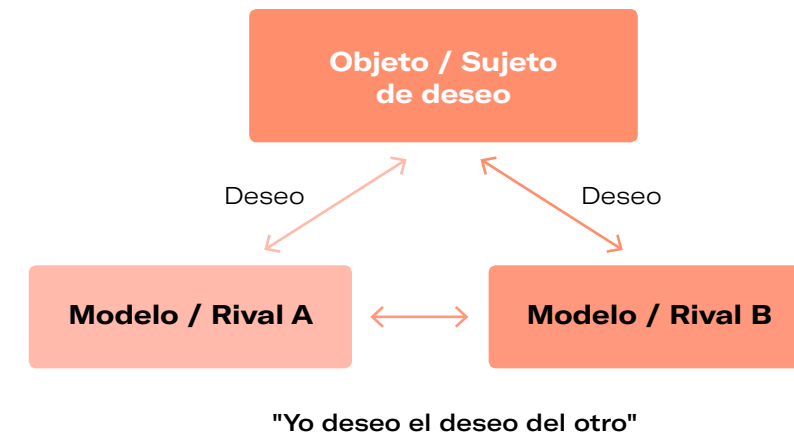
El escritor romano Terencio, en su libro *Heautontimorumenos* (165 a. C.), escribió la frase *Homo sum humani nihil a me alienum puto* («Hombre soy, nada de lo humano me es ajeno»). Esta oportuna frase trata de evidenciar que no hay tal cosa llamada «estado puro del ser humano», no existe la bondad en su totalidad

o la maldad completa, nada de lo que observamos en nuestra conducta es desconocido por los otros. Todo lo que hacemos los seres humanos es imitado por otros en pequeña o gran medida. La maldad, la bondad, la mentira, la verdad, la corrupción, la justicia. Aunque cueste aceptarlo, esta ambivalencia en el comportamiento del ser humano, si bien es cierto, en ocasiones nos desconcierta, finalmente la comprendemos, la compartimos y la imitamos.

Si no hay un *yo* sin un *nosotros* y el *yo* se descubre por aquello que aprendimos de nuestros semejantes, vale la pena entender el imitar como uno de los procesos por el cual compartimos lo que comprendemos: nadie actúa si no es imitando, y quien imita lo hace porque comprende lo que observa. De este modo, aquellos que se niegan a imitar en las artes visuales, ¿a qué se están negando? O realmente, ¿qué revelan al negarse? Seguramente, y de acuerdo con Sir Roger Scruton (1944-2020), se niegan a aceptar la absoluta incapacidad de imitar lo que gran parte de la historia del arte les muestra: redimir la existencia del ser humano —llena de dolor, sufrimiento, problemas y tragedias— por medio de la belleza. Un objetivo, por cierto, nada sencillo, puesto que el «gran arte» del pasado fue dedicado a ese objetivo trascendental, y este arte no se reduce a una técnica, una pintura, un artista, sino al conocimiento profundo de un estilo, su práctica y su desprendimiento.

Para aclarar esta decisión individual de imitar un estilo, señalaré lo que el filósofo francés René Girard (1923-2015) escribió en su libro *Literatura, mimesis y antropología* (1984). Allí el autor indica que las novelas de los grandes literatos como Dostoievski, Shakespeare, Flaubert, Proust y Balzac presentan de manera clara las variaciones del comportamiento humano, a diferencia de los filósofos, cuyas cavilaciones sobre la conducta humana los detienen en los detalles, olvidando el entramado impredecible del Ser. Por lo anterior, los libros de literatura, según Girard, son la fuente predilecta de su análisis sobre la manera en que los seres humanos imitamos. Girard señala que en la literatura se observa de manera recurrente una insatisfacción del deseo por parte de los personajes; fuerzas sociales que impulsan a los individuos a desear lo que otros tienen, obviando las propias riquezas. De esto deviene lo que él mismo llama «la enfermedad ontológica», el vértigo insoportable de no ser lo que deseamos ser.

Esta mimesis ética está sujeta a lo biológico y lo estético.¹ Dicho de manera breve, la mimesis ética se refiere a una estructura triangular del deseo, no lineal como se observa en historias simples en las que una persona ve a otra y se enamora, o alguien ve un objeto, lo desea y lo adquiere. En Girard el deseo mimético se representa como se muestra en la figura 2.



[Figura 2. «El deseo mimético».]

Fuente: Elaboración propia a partir de Girard (2012).

Existe una complejidad del deseo en las realidades humanas. Las emociones, relacionadas generalmente con el conflicto, son componentes que dirigen al ser humano a un *telos*. Sin emociones no existirían objetivos puntuales, metas propuestas y hechos cumplidos; pero estos objetivos, si bien inician con el deseo de un individuo, terminan en la competencia y la rivalidad; es decir, la violencia. Sin embargo, y este es el punto de giro en Girard, las personas no desean los objetos porque tengan una inclinación genuina hacia ellos, sino porque observan que a otros les atraen. De este modo, el deseo se basa en adquirir lo que otros desean.

Siguiendo el hilo analítico de Girard, reflexionaré sobre este punto tomando un libro: *Los pilares de la tierra* (2008), del escritor británico Ken Follet, que narra el origen de la construcción de las catedrales en Inglaterra en la Edad Media. Uno de los protagonistas, Tom Builder, tenía un hijo llamado Alfred y un hijastro llamado Jack; el primero no tenía un interés genuino por la construcción, mientras que el segundo era curioso con los materiales y hacía preguntas incisivas referentes a las herramientas y las conexiones entre los materiales para la construcción de las catedrales. Alfred no estaba interesado en profundizar su conocimiento sobre la construcción, pero era bueno puliendo piedras; Jack era excelente en la producción de gárgolas y formas orgánicas que decoraban las columnas. Debido a la atención que Tom mostraba por Jack y su cuidadoso tallaje, Alfred empezó a sentir un desprecio inminente por su hermanastro. Ambos terminaron en disputas constantes mientras se construía la catedral de su pueblo. Al no concentrar su energía en la pulimentación de piedras, Alfred desplegó su furia contra su hermanastro, perdiendo así su trabajo y su propia vida.

El anterior ejemplo, a la luz de Girard, ilustra que el deseo mimético es un contagio. Girard (1983) señala en

su libro *La violencia y lo Sagrado* que los padecimientos del mundo, la obsesión por el éxito, la desviación de la cultura y el adquirir las posesiones de otros sin límites son las principales aflicciones del mundo contemporáneo. Dado que no hay auténticas imitaciones, la sociedad está absolutamente frustrada. Por esta razón, el imitador que no es auténtico no podrá alcanzar el modelo que sigue y esto le generará una negación: «no puedo ser como los otros, por lo tanto, nadie puede ser como yo no puedo ser». Y este es el mismísimo inicio del mal, según Girard.

A lo anterior se le puede denominar como la *trascendencia desviada* de la cultura, una negación de la vida y del espíritu que atiende a los deseos de los otros como los propios deseos. Ahora bien, ¿qué sucede en las artes visuales? Dada mi trayectoria en docencia de las artes visuales y en el asesoramiento de investigaciones estudiantiles de la universidad en la que trabajo, he identificado que uno de los malestares generales de los estudiantes universitarios reside en la propensión a convertirse en *modelos*,² y no en auténticos imitadores.

Para Girard, imitar de manera auténtica significa encontrar un modelo ajustado al estilo de vida propio, a las habilidades y a las cualidades propias y a la satisfacción de la esencia divina. No olvidemos que Girard fue un pensador judío que se convirtió al cristianismo, procuró en sus escritos mostrar la ambivalencia de la Biblia: por un lado, considerándola como texto sagrado de absoluta formación espiritual y, por otro, como un registro mitológico y literario del comportamiento del ser humano, una fuente enriquecida para el pensamiento filosófico, etnográfico y ético, tal y como los libros de literatura en los cuales basó gran parte de sus análisis.

Todo tipo de relación social, según Girard, se basa en dos tipos de contactos. El *contacto interno* basa su desarrollo en la consideración de igualdad; de este modo, aquello que el otro desea puede ser alcanzado por

todos. Lo anterior significa que hay una puerta abierta a la rivalidad: todo lo que el otro alcanza también puede ser alcanzado por mí, sin restricciones ni obstáculos. Si alguien adquiere fama y éxito y sus condiciones iniciales fueron similares a las mías, yo considero que esa misma fama y éxito pueden ser míos porque partimos de unas mismas condiciones; así, lo que en algún momento estaba en otros, pasa a ser mío y deseable por los demás.

El *contacto externo*, por otro lado, advierte una desigualdad, hay una rendición frente al otro, por lo que no hay rivalidad sino idolatría. En este tipo de contacto existe un *modelo* a seguir, ya no hay un individuo a quien atacar o contra quien competir. Generalmente, las relaciones de contacto externo se dan con sujetos/objetos de deseo, irreales, desbordados y superiores. Estos ídolos que originan profunda admiración son en su mayoría desviaciones de la realidad fundamental de los hombres y las mujeres, es decir, personas u objetos que no concentran en sí mismos los poderes que les adjudican colectivamente, pero generan en los otros una gran frustración.

En el caso de la enseñanza de las artes, ¿quiénes están dispuestos a sumergirse en la comprensión, la práctica y el análisis de un estilo artístico o de diversos estilos? En primera instancia, los estudiantes olvidan la naturaleza del programa al que se adscriben, la licenciatura indica una inclinación pedagógica de las investigaciones o las preocupaciones de los trabajos académicos. Generalmente esto no sucede: en la actualidad muy pocos estudiantes se dirigen a resolver problemas propios de la pedagogía de las artes. La inclinación de la gran mayoría recae en la originalidad, la «creatividad»³ y la producción de obra sin técnica y de arte como espectáculo.

Lo anterior, según Girard, refleja un interés por ser sujeto/objeto de deseo y por la consolidación de un resplandecer artificial. Este resplandecer no ha sido conseguido por el uso de modelos históricos de las artes, sino por deseos de idolatría. En mi proceder docente he visto a profesores en diversas oportunidades pedirles a sus estudiantes que «confiesen» sus secretos y produzcan sus propias voces. Los resultados son nefastos: ropa interior colgada en ganchos, retratos hechos con vello púbico y rituales sadomasoquistas. Tal y como se ha observado, la imitación tiene un efecto exponencial en la conducta humana, y esto se debe a las múltiples conexiones neuronales de nuestros cerebros que acompañan otros cerebros y aumentan, indiscutiblemente, los descubrimientos colectivos.

Cuando un estudiante pone a prueba las técnicas aprendidas en clase y observa que otro expone trabajos como los antes mencionados, llevándose todo el crédito y reconocimiento de sus compañeros, el primero abandona sus habilidades de dibujo, pintura o escultura para imitar *la intimidad hecha espectáculo y consumo* (Scruton 2015).

La historia, por su parte, nos muestra que la comprensión de modelos o la imitación de estos nos pueden llevar a lugares insospechados del conocimiento.

Thomas Kuhn (1922-1996), el filósofo de la ciencia, trabajó sobre la noción de *paradigma*, una teoría científica a la cual se adscriben un número específico de «seguidores». ⁴ Así, los seguidores trabajan durante un tiempo determinado en la resolución de problemas, y cuando el paradigma no puede resolverlos, estos se agrupan como *anomalías*. Estas últimas serán resueltas por futuros paradigmas, los cuales durarán el tiempo que sigan siendo útiles.

En las artes, los paradigmas son los estilos: estos tienen el reconocimiento de la sociedad y son usados hasta que aparecen nuevas formas de resolver las representaciones. El estilo se adopta y se adapta según las necesidades de los artistas y de la época. Surgen principalmente con un creador y un grupo reducido de seguidores; muchas de estas nuevas ideas de producción artística bajo la luz de un estilo pueden verse como novedosas y originales, tanto así que, normalmente, el público que los observa los rechaza en un principio y mucho tiempo después los aprueba, tal y como les sucede a los científicos y a los nuevos paradigmas en la ciencia.

En términos de estilo, los artistas no cambian de uno a otro, sino que más bien participan de las transiciones. Generalmente, los cambios no son bien aceptados, hay una suerte de aceptación por parte de otros grupos de otras personas, y en la medida en que eso se logra, otros personajes se adscriben. Los nuevos adeptos, la aceptación del público y las nuevas formas de expresión plástica permiten la madurez de un estilo.

De manera analógica, Kuhn (1971) en su libro *La estructura de las revoluciones científicas* muestra el surgimiento de nuevos paradigmas en las ciencias por medio de la noción de *estilo* en el arte. A su vez, evidencia el rechazo a nuevos elementos en la ciencia, tal y como sucede en el arte con las nuevas formas de expresión plástica. Así, Kuhn habla de una imitación selectiva, en la que se observan las emergencias y sus posibles efectos sobre la sociedad, y si vale la pena y el tiempo imitarlos. Muchas de estas imitaciones dependen del éxito o de las conquistas de los cambios.

La imitación ética de Girard y la imitación selectiva de Kuhn dan cuenta de las conexiones indefinidas entre los seres humanos: las formas en que prolongamos unas expresiones sobre otras, las emociones que compartimos, la simpatía, la antipatía y la empatía que desarrollamos frente a los demás y las cosas.

Finalmente, la metáfora de este apartado recae en considerar a los seres humanos como las neuronas espejo de un gran cerebro llamado sociedad, en el cual sincronizamos con otros individuos y aprendemos de ellos habilidades fortalecidas a lo largo de miles de años. Las costumbres de nuestras familias, las formas en que caminamos, las estructuras de consumo y nuestro lenguaje: todo esto forma parte de una tradición que aprendemos por imitación. Por lo tanto, no es posible subestimar el poder de compartir aquello que vale la pena imitar.

GOMBRICH, POPPER Y PLATÓN: FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DE LA IMITACIÓN

SI TODA IMITACIÓN es la transformación de *actos percibidos* en *actos motores* y todo inicio de una *imitación adecuada* es la observación y ejecución prolongada de una acción determinada, analógicamente, aquello que describió Gombrich como *el proyecto griego de crear una imagen convincente* sería la *imitación adecuada* de Rizzolatti.

Para explicar lo anterior, Gombrich (1984), en su libro *The Story of Art*, indicó que aquello que llamamos «logro figurativo» fue un proyecto colectivo cuyo objetivo implícito fue superar las expresiones plásticas de los estilos anteriores. Muchos artistas imitaron las normas, las formas, los colores, con el ánimo de superarse y distinguirse en los distintos escenarios a los que pertenecían. Este deseo de mejorar la representación de lo observado inició de manera individual, pero tuvo repercusiones sociales; es decir, los artistas que deseaban lo que otros habían alcanzado movieron la maquinaria de la representación en el arte y lograron, colectivamente, que unos estilos superaran a otros. Los estilos se observan en retrospectiva y las hazañas artísticas de manera individual. De ahí la frase célebre del autor que dice «*There really is no such thing as art. There are only artists*» («No hay tal cosa llamada arte. Hay solamente artistas»).

Con esta frase el autor indicó que cada trabajo artístico es una creación emergente, cada pintura es un trabajo único que condensa en su interior una tradición relacionada con la creación de imágenes:

No intenté escribir una historia de los artistas, porque lo que realmente tiene una historia es hacer imágenes. [...] La historia del arte se refiere a cómo la gente ha hecho imágenes, desde la prehistoria hasta los egipcios y demás. [...] Entonces la palabra *arte* significa hacer buenas imágenes. En el sentido estricto y técnico de la palabra *historia*, podemos decir que mi libro apunta a la historia de la creación de imágenes. La perspectiva es un ejemplo excelente para comprender la evolución de la técnica en el arte. (Eribon 1991, 75)

El hacer una «imagen convincente» en el arte, de acuerdo con Gombrich, significa asumir un reto colectivo en el tiempo. La perspectiva, como él lo indicó, fue una técnica que, una vez aprendida por los pintores, se convirtió en un requisito por parte de los espectadores, lo cual forzó a los artistas a mejorar cada vez más sus composiciones. La tradición es un aspecto que resalta en la literatura y en el arte visual; vemos, por ejemplo, en el libro *Los pilares de la tierra* (1989) el entramado individual de sacerdotes, campesinos, hombres acaudalados y caballeros que permitieron comprender lo que Hegel denominó «el espíritu de la época». Una historia ambientada en el siglo XII muestra cómo un albañil aprendió la construcción de su padre y también su hijo. Cada oportunidad que Tom (el albañil) tenía para explicar los arcos, las columnas y la forma de las ventanas a su hijo evidenciaba la transmisión de saberes tradicionales y cómo un oficio sobrevive a lo largo de los siglos por medio del aprendizaje imitativo.

Lo interesante entre Follett y Gombrich es que se observa la importancia de los gustos individuales y la copia de estos para que un estilo sobreviva socialmente. En la novela de Follett es evidente observar la fuerte presencia de la tradición, una fuerza que se sobrepone a las necesidades del individuo; pero también existe una fuerza individual que se impone a través de los gustos.

Ernst Gombrich, en la entrevista realizada por Didier Eribon (1991), dijo que los estilos son creados por deseos individuales que se multiplican dada la majestuosidad de las composiciones. Dicho de otra forma, la capacidad humana de imitar y copiar aquello que visual y cognitivamente se impone —lo bello, lo portentoso, lo majestuoso y además práctico de las construcciones humanas— permite la permanencia de estas formas.

Para Gombrich, el arte actual expresa un juicio de valor. Cuando los seres humanos hablan sobre «el arte de un niño», se refieren exclusivamente a imágenes pintadas, cuyas formas no son estilos, sino más bien expresiones espontáneas. Las definiciones que se hacen del arte dependen de categorías socialmente construidas y conciliadas, y por ello, estas categorías cambian ligeramente con el tiempo. Advierte que, al basarse en juicios de valor, no se puede dar una definición general para el arte, porque el arte no ha sido ni será el mismo para todas y cada una de las diversas culturas. Entonces, cuando se habla de «arte de los niños», no hay realmente un estilo comprometido, sino más bien una capacidad innata del ser humano por rayar y abstraer formas. La permanencia de formas como las grandes catedrales, las obras literarias, las pinturas, entre otra gran variedad de bienes, depende de su adhesión a «proyectos» colectivos de «progreso»⁵ figurativo, y estas manifestaciones sociales son las que cuentan para profundizar en nuestra capacidad imitativa humana.

Los estilos o modelos han sido consolidados en la ciencia, en las artes y en el proceder diario. ¿Por qué

descartar las variaciones culturales que los permiten? ¿Por qué negarnos la importancia de los estilos en la producción artística actual? Para explicar esto, señalaré que la maestría de los artistas y sus cualidades creativas fueron vistas a la luz de una colectividad que los aprobaba; son los estilos los que hacen posible la resonancia y la permanencia de las producciones artísticas de diferentes individuos; si bien es cierto inician con una persona, la fructífera copia de esta nueva expresión determinará su valor estilístico. Este proceso es una suerte de mutualismo de producción: no hay estilos sin individuos y no hay artistas sin estilo.

Metafóricamente, podríamos comprender estas afirmaciones con un ejemplo: la carrera de postas o de relevos consiste en un deporte olímpico en el cual los miembros de un mismo equipo deben turnarse un «testigo». El testigo es una barra de madera u otro material que entregan en la mano a otro miembro, mientras la carrera sigue su curso hasta la meta. Gana quien llegue primero, como en la mayoría de las carreras, pero para efectos de este texto, me quedaré con la parte inicial del ejemplo, es decir, la entrega del «testigo».

En el Renacimiento existieron grandes artistas que iniciaron sus proezas de manera individual bajo las normas y técnicas de un maestro que tenía otros aprendices. El caso más ilustrativo de esta «carrera pictórica» del Renacimiento se observa con el pintor del *quattrocento* Pietro Perugino,⁶ quien con sus pinturas causó que el público le reconociera como «insuperable» en esta «carrera». Detrás de este artista venía en la carrera Leonardo Da Vinci, no con el ánimo de negar la marca de Perugino, sino de presentar sus nuevas formas de producción visual, incluso en las mismas condiciones estilísticas. El «testigo» que dejó Perugino sirvió no solo para Leonardo, sino también para otros artistas, que asumieron el reto de representar con mejoradas técnicas los retratos, los paisajes, los animales y las construcciones arquitectónicas. Esta carrera de postas tiene participantes que acreditan lo que otros antes hicieron. De ahí el éxito de un equipo en la carrera de postas: si alguien corre más lento, los otros, al recibir el testigo, corren más rápido para subsanar los segundos perdidos. La ganancia o pérdida es colectiva, no individual.

Existen «figuras» en la carrera, por ejemplo, aquellos que corrieron más rápido, con más técnica, o aquellos que tras caerse se levantaron con más ahínco. Pero al final, la meta es cruzada por un equipo. Por un lado, se tienen las diversas concepciones del arte entre culturas. Por otro, la tradición histórica de cada cultura respecto a lo que consideran arte. Entonces, en la carrera de postas de diversos arquitectos, pintores, escultores, las fuentes de las cuales deben alimentarse son diversas, no solo una tradición histórica, sino también un reconocimiento de lo que observaban en otras culturas. Por ejemplo, el uso del óleo en los Países Bajos hizo que muchos artistas ingleses se sintieran atraídos por las nuevas representaciones,

blancos más fuertes y retratos mucho más ajustados debido a la consolidación de la técnica. Esto produjo un mercado de pinturas en la ciudad portuaria de Amberes, en Bélgica; si los coleccionistas querían una pintura de paisaje o de retrato, ellos la compraban en este lugar. Había una constante interacción entre el gusto por la técnica y una fuerte tradición. No solo compraban las buenas pinturas al óleo, sino aquellas que tenían el peso tradicional de ciudades de Inglaterra u otras naciones. De este modo, los nuevos estilos que surgían bebían de fuentes diversas, se hacía simbiosis entre las técnicas y se reforzaban aquellas formas que habían tenido mayor atractivo. Esto es, básicamente, lo que se espera en un aprendizaje de las artes visuales: reconocer trayectorias pasadas y complejas de producción artística sin obviar o negar las nuevas formas de producción.

Gombrich llama *ecología* a este proceso de adaptación de nuevas formas con otras preexistentes; es un concepto de la biología que explica cómo cada especie de plantas o animales puede sobrevivir en cierto clima y ambiente. Lo anterior depende de las diversas circunstancias naturales que posibilitan la continuidad, la permanencia y el desarrollo de un organismo en un hábitat particular. De igual forma sucede con los estilos. Existen muchos factores que permiten que un estilo prospere solamente a partir de unas bases productivas del arte; la sociedad alienta o detiene un estilo determinado, incluso el rechazo a nuevas formas puede cambiar con los años y convertirse en aprobación.

Cuando estos factores o bases son modificados indiscriminadamente, el estilo puede morir. El ejemplo más sencillo es la Reforma, la cual aniquiló, durante un tiempo, el tipo de arte producido por la Iglesia Católica Romana. Los protestantes redujeron la producción artística de las imágenes en sus iglesias y fuera de estas. Las creencias de los protestantes no podían ser mediadas por ningún símbolo o ícono que obstaculizara la comunicación del creyente con Dios. Existieron imágenes religiosas relacionadas con escenas específicas de la Biblia sin hacer referencia a élites familiares que las patrocinaran. En estas representaciones aparecen los protagonistas de las parábolas de la Biblia para promover una pedagogía bíblica, más que la adoración a la imagen.

Existe una gran influencia de los maestros (individuos) en los estilos artísticos, pero la *ecología* de la imagen es la que permite la prolongación de una expresión artística en el tiempo. Esto significa que aquellas imágenes que observamos en clase, compartidas en los círculos de aprendizaje, han sido las que sobrevivieron a los embates del contexto en el que surgieron los problemas de las élites, los gustos y las funciones. La imagen en sí misma puede evolucionar, también su ecología o el contexto social, pero el punto central de esta relación es cuando este reacciona cuestionando la forma en que las imágenes están hechas y cómo perduran en las sociedades. Esto puede ser por avances tecnológicos, por

tradición académica o por una imagen socialmente prestigiosa. Gombrich concluye diciendo que la ecología de la imagen tiene tanta influencia como el gusto y el prestigio social para que los estilos sobrevivan en la sociedad.

Los estilos son una expresión directa del espíritu de la época, una clase de «superartista» que crea las cosas espontáneamente. Gombrich relata que muchas personas en el campo de la arquitectura consideraban que las catedrales góticas crecían espontáneamente fuera del espíritu de la época. Ken Follet, por su parte, reafirmó lo que dijo Gombrich al demostrar que los constructores tuvieron que aprender este estilo para terminar o, incluso, empezar una nueva catedral. Había patrones en los libros, recopilación de fallas y dibujos múltiples de posibilidades estilísticas. El estilo fue «inventado» por alguien, difundido por grupos y patrocinado, simbólicamente, por la aprobación de la sociedad. Las nuevas expresiones permiten posibilidades para crear nuevas formas de hacer imágenes u objetos artísticos, pero aumenta el riesgo de hacerlo mal cuando no se tiene en cuenta la diacronía.

Gombrich es un referente para acercarnos a la cultura del siglo XIX por medio de la *mimesis* como mecanismo social, cultural, pictórico y político identitario. Una vez presentada la imitación desde una perspectiva colectiva, ¿qué sucede individualmente con la copia? Platón dijo que imitar la idea es imposible, esto significa que todo aquello que se representa es una copia de la copia. La copia está alejada de la verdad y el único que puede ver la verdad es el *Demiurgo*. De acuerdo con esto, aquellos que copian lo que les rodea o representan lo que les rodea son imitadores. Platón ve en el artista un medio por el cual recordamos la idea, siempre y cuando esta representación participe de la idea.

Para ilustrar esto, es necesario pensar en una entidad bella, animal o vegetal. Un ser bello para Platón debe recordar lo bello en sí, anuncia la verdadera idea de lo bello. Siguiendo este ejemplo, un arte bello debe enviar mensajes de lo bello en sí, lo que se considera *anamnesis*. Esto significa que en esa entidad no está lo bello en sí, sino que nos recuerda lo bello y, por lo tanto, participa de la idea de lo bello. Porque lo bello en sí es una idea. La belleza no está en las cosas, las cosas nos recuerdan la idea de belleza por medio de la participación de la entidad u objeto con la idea de lo bello en sí; esto se llama *metaxis*.

Un ejemplo puntual respecto a la idea de belleza que la literatura nos ofrece por medio de la descripción literaria es el cuento de Voltaire titulado *Cándido* (1759); aquí la belleza de una mujer llamada Cunegunda se percibe en su aspecto físico, por el cual una gran variedad de hombres se ven maravillados y despojados de razón al verla. Cándido, el protagonista del cuento, está perdidamente enamorado de Cunegunda porque recuerda que es una mujer de innegable belleza y la busca a pesar de las adversidades de la

vida para casarse con ella. Una vez la encuentra, vieja, arrugada y sin ninguna de las cualidades por las cuales se enamoró, piensa que su matrimonio no es necesario; sin embargo, se casa ¿Por qué? Porque Cunegunda se vuelve una excelente repostera, aunque ya no tenga su belleza física. ¿Qué hizo que Cándido persiguiera por diversos continentes a Cunegunda? ¿Por qué sufrió vejaciones y atropellos físicos por encontrar a esta mujer? Porque Cunegunda en su juventud participaba de la belleza en sí, a través de su físico, lo bello de su cuerpo, su rostro y sus manos. Todos estos aspectos les recordaban a los hombres la idea de belleza. Una vez Cándido la ve envejecida y maltrecha, no percibe lo bello en su aspecto físico, sino en una habilidad que adquirió con el tiempo, la repostería. Los postres de Cunegunda siguen siendo motivo de *anamnesis* de la belleza. Sigue la idea de belleza en Cunegunda, pero observada en otro aspecto de su Ser.

De acuerdo con esto, lo bello en sí está en la nariz que respira y funciona perfectamente a pesar de que esté en dimensiones desproporcionadas en un rostro, está en las manos arrugadas pero ágiles de quien teje, no solo en el cuerpo de una joven doncella o de un viril caballero; está o participa la idea de belleza en las cualidades visibles de la naturaleza, los hombres, las mujeres, en las habilidades mentales de los seres humanos. ¿Por qué? Porque nos recuerdan la idea de lo bello en sí, que es sempiterna, continua e inmutable.

Esto también se percibe en el edificio que sin ornamentos ha sobrevivido a las catástrofes ambientales por su excelente infraestructura, o mejor aún, en aquel edificio que se construyó gracias a la sabiduría de un buen arquitecto que pensó que en un futuro su obra debería perecer siendo más sincrónica con la naturaleza, por esto los materiales con los que fue hecho impactaron en menor medida el medio ambiente. O imaginemos un plato con excelentes ingredientes que cumple la función no solo de acabar con nuestra sensación de hambre, sino también nutrirnos con minerales, vitaminas y proteínas. Son muchos los aspectos, los objetos y las personas que participan de la idea de belleza, pero aquellas cosas que nos recuerdan la belleza en estos objetos o sujetos pueden cambiar y trasladarse a otros aspectos diferentes de los visibles.

Escribiendo mi trabajo de grado para Filosofía, descubrí el valor que Platón le adhiere a la imitación, al punto de indicar la necesidad de tener cuidado con todo lo que se imita. En el libro tercero de La República, Platón dice que Homero representó a los dioses como seres derrotados, viciosos y desvergonzados, por lo que indicó que estas representaciones de los dioses son una carta abierta a la imitación de malos hábitos y a la deformación del espíritu. Estaba sumamente preocupado por el poder de la imagen y la imitación en los seres humanos. De aquí que René Girard, otro de los autores fundamentales de esta indagación, haya dicho que Platón, al estar preocupado por la mimesis estética, se haya olvidado de la mimesis ética o política.

APRECIACIONES FINALES

LOS COMPORTAMIENTOS OBSERVADOS en la historia de los estilos artísticos apuntan a la necesidad de una distinción entre estos: «Si antes estaba este principio, ahora se desarrollará otro para mejorar». El estilo no quita originalidad, sino lo contrario: establece puntos iniciales o principios básicos a partir de los cuales cada individuo puede descubrir nuevas formas de hacer objetos, experimentos, expresiones artísticas y literarias. El estilo se presenta en este texto como la capacidad imitativa humana porque los alcances colectivos son alcances inicialmente individuales, ninguna parte niega la otra y no puede existir ninguna inmersión disciplinar si no observamos el trayecto de manera consciente.

En una Licenciatura de las Artes Visuales se hace necesario vincular tres aspectos del proceder académico: lo ético, lo estético y lo epistemológico. Estos aspectos tienen un mismo fin, un *telos*; la tripartición apunta a un mismo objetivo. No se puede olvidar el fundamento pedagógico bajo el que se ciñe, pues no se trata de privilegiar el aspecto visual de los objetos o las imágenes visuales; se trata de encontrar los puntos de encuentro entre la obra, los estilos y los objetivos de cada trabajo académico que se inclina a mejorar la calidad de las relaciones del ser humano con su entorno, es decir, sus relaciones socioecológicas (Lee 2011).

El estilo no es una imposibilidad a la innovación, sino la contingencia mediante la cual las inquietudes individuales y los deseos del ser humano se vuelven inquietudes y paradigmas sociales. A propósito de lo que se escucha constantemente entre los estudiantes: «deseo hacer mi propio estilo», «yo tengo mi propio estilo», «yo no quiero imitar a nadie», se hace necesario señalar que la mayoría ven en el estilo una imposibilidad a sus deseos de originalidad —deseos generalmente alimentados por distintas fuentes—. Esto hace que los estudiantes propongan reglas de producción artística sin inicio ni final, negando lo evidente y lo necesario del apoyo de otros colegas para que la creación individual no muera. No soy yo, como el autor de este texto enunciando estos caprichos; la historia lo demuestra.

Se evidencia en los estudiantes un desapego a la comprensión estilística y de reconocimiento histórico, por lo que es aquí donde existe una oportunidad de mejora para reforzar metodológicamente el abordaje de problemáticas actuales en las que el estudiante se encuentre inmerso. Un ejemplo de esto pueden ser los problemas socioambientales.

Debido al alto interés de los estudiantes en crear obra y expresar sus destrezas artísticas, se observa como una oportunidad vincular estas producciones a procesos de enseñanza o pedagogía. Muchos estudiantes preguntan cosas como «¿eso para qué?, yo soy artista, a nadie debo explicar por qué hago lo que hago, a mí me importa lo que hago, a nadie más debe importarle?, ¿cómo puedo estar seguro de que esto que hago es importante?, ¿por qué tengo que explicar mi trabajo si yo soy artista?». Preguntas como las anteriores, entre otras, dejan ver claramente la falta de fundamentos teóricos con los que llegan la mayoría de estudiantes a la elaboración de sus trabajos de investigación en artes visuales. Creen que la «originalidad» es el premio, cuando deben defender y justificar sus fuentes —si es que las admiten— no encuentran las formas de presentar, definir y adaptar los conceptos impartidos a lo largo de la carrera y, quizás lo más importante, aquellos que saltan a la vista a lo largo de la historia del arte.

Estas expresiones son justamente lo que demuestra que en el proceder académico es esencial percibir los alcances de la pedagogía de la imitación. Es posible construir un panorama histórico y teórico que visibilice y exalte la importancia de los estilos, entendidos como modelos y referentes, por medio de diferentes campos de acción cuya importancia no es novedosa sino transversal a todo proceso académico. Se puede comenzar con una muestra explícita de humildad productora, una humildad absolutamente intelectual, donde no existen delirios de especialidad y rareza, sino un reconocimiento a los descubrimientos de diversas individuales en la sociedad.

¿Por qué es tan importante tener presente la imitación y el estilo como estrategia pedagógica? Indiscutiblemente, se debe partir de la idea de que sin imitación no hay estilo, y sin estilo no hay originalidad. ¿Suena contradictorio? En absoluto. Aquellos que son recordados y admirados fueron los que descubrieron formas de hacer bajo un estilo marcado y construido. Reconocer la necesidad de dominar un *estilo* para producir en las artes y permitir que los diversos estilos se revelen como estrategias didácticas que necesitamos para la enseñanza significa asumir el estilo como modelo y código que debe ser aprendido, valorado e incorporado como elemento necesario y primordial en la formación disciplinar de las artes visuales. La creatividad trasciende los límites disciplinares porque supera las barreras impuestas por estructuras sociales rígidas. Sin embargo, imitar bien nos lleva la vida entera y la originalidad y la creatividad no nos es dada a todos.

NOTAS

- 1 Mimesis en Platón, de la cual se hablará más adelante.
- 2 De acuerdo con Girard, los *modelos* son aquellos individuos que por sus capacidades o habilidades suelen ser imitados o deseados. Vamos a indicar para este caso que un modelo en artes visuales es un artista innovador, genial y reconocido que no necesita del aprendizaje de otros para «crear» su propio arte.
- 3 Palabra mal interpretada. De acuerdo con el psicólogo clínico Jordan Peterson, la creatividad no es una cualidad que se desarrolla o adquiere, es una característica innata que incluso, si no es acompañada de un trabajo duro, queda solo en buenas ideas. Por esto, es más importante convocar al estudiante a encontrar su campo de acción que a presionar el desarrollo de una creatividad forzada.
- 4 Científicos, políticos, financiadores, propagandistas, etc.
- 5 El progreso visto, según el filósofo Karl Popper, como «un derrocamiento de teorías pasadas por unas nuevas o mejores». Aquello que consideramos «mejor» en las representaciones artísticas tiene estrecha relación con el estilo, los estilos en la historia y cómo los seguimos aprendiendo.
- 6 Vale la pena resaltar que no es el único ejemplo, ni tampoco el primero. Es un caso cercano a Da Vinci y, por lo tanto, se ajusta, como otros tantos ejemplos, a la idea de «testigo» en la carrera de postas.

REFERENCIAS

- Bosker, Bianca. *Original Copies*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013.
- Cohnitz, Daniel, y Marcus Rossberg. *Nelson Goodman*. Québec: McGill Queen's University Press, 2006.
- Eribon, Didier, y Ernst Gombrich. *Lo que nos dice la imagen*. Bogotá: Grupo editorial Norma, 1991.
- Fischer, Michael. «Art as Such. The Sociology of Modern Aesthetics». En *Doing Things with texts. Essays in Criticism and Critical Theory*, 135-187 (1989). Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Follet, Ken. *Los pilares de la tierra*. España: DeBolsillo, 2008.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983.
- Girard, René. *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa, 1984.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- Girard, René. *Geometrías del deseo*. Madrid: Sexto Piso, 2012.
- González, María José. *Aprendizaje por analogía. Análisis del proceso de inferencia analógica para la adquisición de nuevos conocimientos*. Madrid: Trotta, 1997.
- Goodman, Nelson, y Catherine Elgin. *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1988.
- Goodman, Nelson. *The Structure of Appearance*. Harvard: Harvard University Press, 1951.
- Goodman, Nelson. *Fact, Fiction, and Forecast*. Cambridge: The Bobbs-Merrill Company, 1955.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976.
- Goodman, Nelson. *Ways of World Making*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1988.
- Gombrich, Ernst. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Nueva York: Bollingen Foundation, 1969.
- Gombrich, Ernst, Julián Hochberg y Max Black. *Art, Perception and Reality*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972.
- Gombrich, Ernst. *Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1984.
- Gombrich, Ernst. *The Story of Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1995.
- Gombrich, Ernst. *The Preference for the Primitive*. Londres: Phaidon Press Limited. London, 2002.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Hofstadter, Douglas. *Fluid concepts and creative analogies*. Nueva York: Basicbooks, 1995.
- Iacoboni, Marco. *Mirroring People. The Science of Empathy and How We Connect with Others*. Nueva York: Picador, 2009.
- Kalb, Claudia. La genialidad inmortal de Leonardo. *National Geographic* 5: 25-61, 2019.
- Kidney, Walter. *The Architecture of Choice: Eclecticism in America, 1880-1930*. Nueva York: George Braziller, 1974.
- Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Lee, Dora. *Biomimicry. Inventions Inspired by Nature*. Ontario: Kid Can Press, 2011.
- Platón. *La República*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1949.
- Platón. *Diálogos*. Madrid: Gredos, 1986.
- Peterson, Jordan. *12 reglas para vivir. Un antídoto al caos*. Barcelona: Planeta, 2018.
- Popper, Karl. *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos/Grupo Anaya, 1980.
- Rizzolatti, Giacomo. *Mirrors in the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Scruton, Roger. *The Uses of Pessimism: And the Danger of False Hope*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Schnaars, Seize. *Managing Imitation Strategies. How Later Entrants Seize Markets from Pioneers*. Nueva York: The Free Press, 1994.
- Thiis-Evensen, Thomas. *Archetypes in architecture*. Oslo: Scandinavian University Press, 1987.
- Woodfield, Richard. *The Essential Gombrich*. Londres: Phaidon Press Limited, 1996.

PERVIVENCIAS GRÁFICAS HISTÓRICAS:

EL CASO DE «VILLA PURA» (1912-1914), EN LA
CIUDAD ESPAÑOLA DE SAN SEBASTIÁN

DIANA MARÍA
ESPADA TORRES*

HISTORICAL GRAPHIC SURVIVAL: THE CASE OF VILLA PURA (1912-1914),
IN THE SPANISH CITY OF SAN SEBASTIÁN

Fecha de recepción: 24 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 1 de febrero de 2021

Sugerencia de citación: Espada Torres, Diana María. Pervivencias gráficas históricas:
el caso de «Villa Pura» (1912-1914), en la ciudad española de San Sebastián.
La Tadeo DeArte 7, n.º 8, 2021: 74-95. <https://doi.org/10.21789/24223158.1660>

* Contratada predoctoral en formación del Gobierno de Aragón en el
Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, España
dmespada@unizar.es
<https://orcid.org/0000-0003-0031-730X>

ESTE ESTUDIO SE centra en el análisis de un caso concreto de patrimonio arquitectónico desaparecido en España durante la primera mitad del siglo XX, como fue la residencia perteneciente a la familia Navarro Pérez ubicada en la localidad vasca de San Sebastián, durante el periodo conocido como *La belle époque*. Una construcción de estilo modernista, situada en las faldas del monte Igueldo, obra del arquitecto Miguel Ángel Navarro Pérez (Zaragoza 1883-1956), un año después de titularse en la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

Todo ello ha sido posible gracias a la existencia de diversas fuentes gráficas (fotografías y sobre todo planos), conservadas y localizadas en diferentes archivos de carácter público y privado que nos han permitido paliar el testimonio de dicha construcción conocida en origen con el nombre de Villa Pura y posteriormente denominada Rocaforte.

THIS STUDY FOCUSES ON THE analysis of a specific case of architectural heritage that disappeared in Spain during the first half of the 20th century, as is the residence of the Navarro Pérez family located in the Basque town of San Sebastián, during the period known as *La belle époque*. This was a modernist-style construction located on the slopes of Mount Igueldo, designed by architect Miguel Ángel Navarro Pérez (Zaragoza 1883-1956) one year after graduating from the Barcelona School of Architecture. Such an endeavor has been possible thanks to the existence of various graphic sources (photographs and above all plans) preserved and located in different public and private archives that have allowed us to alleviate the testimony of this construction, originally known under the name of *Villa Pura* and later renamed *Rocaforte*.

ARQUITECTURA RESIDENCIAL RESIDENTIAL ARCHITECTURE

MIGUEL ÁNGEL NAVARRO
MIGUEL ÁNGEL NAVARRO

SIGLO XX
20TH CENTURY

FOTOGRAFÍAS HISTÓRICAS
HISTORICAL PHOTOGRAPHS

SAN SEBASTIÁN
SAN SEBASTIÁN

PLANIMETRÍA
PLANIMETRY

PATRIMONIO DESAPARECIDO
MISSING HERITAGE

AUNQUE MUCHAS DE las ciudades españolas han conservado gran parte de su rico patrimonio arquitectónico, los avatares de la historia han hecho desaparecer o transformar profundamente algunas de esas obras e incluso la estética general de dichas urbes. Sin embargo, la fotografía, así como los documentos conservados tanto en los distintos archivos públicos como privados, permiten en muchos casos paliar esta ausencia actuando de testimonio de ellas y ofreciéndonos imágenes que nos aproximan al aspecto y características de dichos edificios, villas y plazas urbanas. Precisamente esto es lo sucedido con la residencia donostiarra¹ vinculada a la familia Navarro Pérez: la conocida como Villa Pura y posteriormente denominada Rocafort.

Pese a que dicha construcción no ha llegado a nuestros días, hemos localizado documentos en los que se narran los pormenores de su ejecución, así como fotografías antiguas —de las que varias son anteriores a 1920—, que se convierten en los únicos medios de conocimiento de una de las primeras edificaciones del arquitecto aragonés Miguel Ángel Navarro Pérez. Por tanto, en las páginas siguientes analizaremos dicha obra a partir de la documentación exhumada y de las imágenes retrospectivas conservadas en diferentes archivos, así como el contexto histórico en el que se ejecutó. Este trabajo servirá para completar el perfil profesional de uno de los arquitectos aragoneses más fecundos del siglo XX, a la vez que recupera para la memoria de la ciudad donostiarra una de sus construcciones más interesantes.



[**Figura 1.** Isabel I de Navarra y II de España recibe a Napoleón III en la casa consistorial de San Sebastián. 1861]

Fuente: Archivo Museo San Telmo.

LA BELLE ÉPOQUE² DONOSTIARRA

EN TORNO A 1863, la ciudad de San Sebastián inicia una frenética actividad, tras el derribo de sus murallas (Arocena 1962, 115-140). A gran velocidad se construyen las dos primeras fases del ensanche diseñado en 1864 por Antonio Cortázar Gorria³ (San Sebastián, 1823-1884), convirtiéndose en el motor de desarrollo económico y social de dicha urbe, ya que al igual que el proyecto de Haussmann, transformador de París, el ensanche de San Sebastián contará con un trazado ortogonal de calles rectas y anchas, bien pavimentadas, que generaban manzanas rectangulares con patios centrales, es decir, una ciudad moderna, ordenada y conforme a las exigencias de «*higiene, comodidad y ornato público*»,⁴ así como bulevares, parques y avenidas (Arsuaga & Sese 1996).⁵ Una nueva ciudad característica del siglo XIX que se convierte en el escenario de la vida y del dinamismo social y económico de la siempre dinámica burguesía donostiarra, promotora del comercio, del desarrollo industrial, y de las finanzas (Fernández 2012, 101-128). Asimismo, no debemos olvidar que toda esta actividad constructiva que va a desarrollarse a lo largo de más de veinticinco años tuvo como fuente principal de inspiración la arquitectura ecléctica en su variante francesa, el denominado estilo

Beaux Arts o Segundo Imperio, que proporcionó a la burguesía donostiarra un modelo de opulencia y cosmopolitismo para cubrir perfectamente sus necesidades de representación. Es bien conocido que la capital donostiarra tuvo una clara vocación parisina apreciable no solo en los diversos edificios que se van a construir, sino también en otros elementos urbanos como las populares fuentes Wallace con cariátides, actualmente ubicadas en el Paseo de Francia, el puente de María Cristina inspirado en el de Alejandro III (1900) o la creación de una alameda en el emplazamiento de las antiguas murallas conocido significativamente como el Boulevard. Ahora bien, no se debe olvidar que la capital guipuzcoana⁶ había mantenido un estrecho vínculo con la monarquía española desde que, en 1845, el médico de la reina Isabel II le recomendase baños de mar para ayudar a sanar su afección de herpes (Gómez 1984, 27). Toda la Corte y parte del poder político del país se trasladaba en verano a la capital guipuzcoana, donde en la época de Isabel II se llegaban a celebrar Consejos de Ministros y diversas reuniones de intelectuales que llenaban los elegantes cafés de la ciudad.⁷ Todo ello llevó a que la playa de la Concha recibiese popularmente el título de Playa Real en torno a 1887 [Fig. 1].

Este acontecimiento impulsó el refinamiento de San Sebastián que, aunque ha ido perdiendo demasiado patrimonio arquitectónico, ha sabido conservar desde entonces un paisaje y un ambiente especial, muy marcado por la cercanía con Francia y por ese pasado aristócrata, que la hacen única, así como a la preservación de algunas joyas de la arquitectura de aquella *Belle Époque*. Si bien es cierto que a finales del siglo XIX en la parte Vasco-Francesa se inició la recuperación de lo que se denominaría arquitectura vasca popular, sería en 1887 cuando Henry O'Shea publicaría el libro *La Maison Basque: notes et impressions*,⁸ en el cual hace referencia a las construcciones residenciales que se podían encontrar en la costa del País Vasco, sobre todo en los alrededores de San Juan de Luz y Biarritz. Este autor definiría esta arquitectura como un elemento ligado a la tierra, a las tradiciones y a la propia identidad, cogiendo como base la arquitectura del caserío vasco y analizando su tipología (Ordóñez 1999, 189).

Asimismo, es en este momento del siglo XIX cuando ya se había agotado la revisión de los grandes «estilos» arquitectónicos, y se inicia la experimentación con la solución regionalista, ya que no cabía sino explorar el propio paisaje y la historia local para utilizar sus elementos en una nueva recreación (Navascués 2013, 15-30).⁹ Posteriormente, a principios del siglo XX, la ciudad balnearia donostiarra experimenta un momento de esplendor económico, social y artístico. El rey Alfonso XIII se había casado en 1906 y el nuevo matrimonio real, elegiría la ciudad de Santander para sus estancias estivales desde 1913 hasta 1930. De esta forma, la reina Victoria Eugenia se alejaba de la que había sido la sede veraniega de la reina M^a Cristina desde 1887 hasta 1929, y la ciudad cántabra les regalaría el suntuoso «Palacio de la Magdalena»,¹⁰ tal y como comentaban las crónicas de la época: «más señorial, elegante y moderno que la sobria casa de campo de Miramar»¹¹ (Sazatornil 2011, 61-80). Sin embargo, San Sebastián, se convertiría en una de las urbes estivales de moda, en donde la estética modernista se hace presente en muchas de las construcciones pertenecientes a la floreciente burguesía para satisfacer sus necesidades de vivienda y de placer.¹²

En un principio los arquitectos copiaron simplemente modelos que procedían de otros países, pero a partir de 1910 desarrollarán un regionalismo propio, cuyo periodo de mayor auge serán los años veinte, cuando los dos modelos

tradicionales más empleados serán la casa-torre y, sobre todo, el caserío. Sin embargo, estas nuevas tipologías se tuvieron que adaptar a las exigencias de la sociedad moderna (Ordóñez 1999, 183-242). Si bien es cierto que fue a finales del siglo XIX, cuando comenzaron a aparecer discretamente edificaciones aisladas de tipo residencial que de alguna manera venían a recordar en aspecto y semejanza a los caseríos del norte de los pirineos, sin que tuvieran ninguna relación con la tradición de la Costa Vasco-Francesa y que no compartían funciones con aquellos modelos originales de explotación del medio rural, salvo en su bucólico aspecto (Horcajo 2016). Estas nuevas tipologías son las que posteriormente se construirían en diversas zonas como la ladera del Monte Igueldo de San Sebastián.

Es cierto que la capital donostiarra comenzó a diseñar y construir en la primera década del siglo XX nuevos espacios de ocio e infraestructuras que irían dando una nueva estética a la urbe, dotándola de nuevas infraestructuras hoteleras en el Nuevo Ensanche y el Paseo de la Concha que se había quedado pequeño ante el aumento del número de visitantes (Calvo 1983). Uno de esos puntos fue el antiguo balneario llamado «Perlón»,¹³ un edificio de madera rojiza elevado sobre pilotes que estaba en la arena en el centro de la playa, a la altura de la actual Rotonda (zona conocida como los relojes), que será sustituido por otro más moderno, justo en el momento en el que se inicia la remodelación del Paseo de la Concha [Fig. 2] (Anabitarte 1971). Aunque la Sociedad de la Perla,¹⁴ era la que poseía a perpetuidad el derecho de uso del espacio que ocupaba, y la que en 1908 ya presentó un nuevo plan para la reforma del establecimiento de la Perla firmado por el arquitecto Ramón Cortázar Urruzola (San Sebastián 1867-1945), este no vería la luz hasta 1910 cuando el Ayuntamiento de la localidad donostiarra obtendría una concesión administrativa para ensanchar el paseo y construir otro edificio digno para la ciudad de San Sebastián (Rodríguez 1985).

Por entonces, el arquitecto que daba forma a esas ideas era Juan Rafael Alday Lasarte,¹⁵ quien en 1910 presentó el diseño de la barandilla del paseo de la Concha cerrando así el antepecho de dicho paseo y en 1911 quedó planteada la rotonda de la Concha con sus afamados obeliscos y las monumentales farolas que flanquean la primera rampa de acceso a la playa [Fig. 3] (Bidagor 1947, 155-166).



[Figura 2. La Perla del Océano antes de su reforma de 1912.]

Fuente: Archivo Kutxa Fototeka.

En esta etapa es cuando encontramos a figuras de la arquitectura vasca como Alday en el Ayuntamiento, Cortázar en la Diputación, y con ellos José Gurruchaga, Luis Elizalde, Francisco de Urcola y Domingo Aguirrebengoa, trabajando en obras importantes como la Escuela de Artes y Oficios de Aguirrebengoa adjudicada por concurso y realizada entre 1906-1911; el Asilo Reina Victoria, de Alday y Aguirrebengoa, comenzado en 1900 e inaugurado en 1910; el Palacio de Justicia, de Gurruchaga, también adjudicado por concurso y comenzado en 1910 (Laborda, 2000 11-101).

Posteriormente, en julio de 1912, explotaba la *Belle Époque* donostiarra con una increíble sucesión de inauguraciones concentradas en escasos días. El 2 de julio se abría de nuevo al público el proyecto de Cortázar para el balneario que nuevamente llevará el nombre de La perla del océano, el día 12 de ese mismo mes se inauguraba el Hotel María Cristina, proyectado por Mr. Charles Merves¹⁶ y dirigido por Urcola, frente al Teatro Victoria Eugenia, obra también de este arquitecto, y que se inauguraría ocho días después.¹⁷



[**Figura 3.** Balneario de la Perla y Miraconcha. Recuerdo de San Sebastián.]
 Fuente: Biblioteca Nacional de España.
 Editor: Gregorio González y Galarza.



[**Figura 4.** Vista del Monte Igueldo rodeado de Villas y del funicular que se inauguró en 1912.]
 Fotógrafo: Martín Ricardo. 1916.
 Fuente: Archivo Kutxa Fototeka.

Y aún faltaría la apertura del funicular del Monte Igueldo, que llegaría el 25 de agosto de ese mismo año [Fig. 4].¹⁸ Debemos pensar que con la urbanización del Monte Urgull, así como la inauguración del funicular de Igueldo, ambos montes fueron incorporados a la ciudad y con las intensas repoblaciones urbanísticas realizadas aumentaron su valor pintoresco.

PERVIVENCIAS GRÁFICAS HISTÓRICAS: EL CASO DE "VILLA PURA" (1912-1914), EN LA CIUDAD ESPAÑOLA DE SAN SEBASTIÁN

LA FAMILIA NAVARRO PÉREZ Y EL PERFIL VITAL Y PROFESIONAL DEL ARQUITECTO MIGUEL ÁNGEL NAVARRO

JUSTO EN ESTE momento histórico, Pío Navarro Pérez,¹⁹ comerciante y regidor del Ayuntamiento de Tarazona (Zaragoza), compró un par de parcelas del Monte Igueldo, a la Sociedad Monte Igueldo y San Martín, para poder construir un chalet, tal y como se puede leer en la carta fechada el 12 de noviembre de 1912, y que se encuentra remitida al «Sr. Alcalde Presidente del Excelentísimo Ayuntamiento de San Sebastián», y firmada por el Señor Navarro [Fig. 5].²⁰



[**Figura 4.** Carta remitida al Alcalde de San Sebastián y firmada por Pío Navarro.]
 Fuente: Archivo Histórico Municipal de San Sebastián.

Su familia estaba formada por su padre Nicolás Navarro Ruiz, su madre Mauricia Pérez Santas que había nacido en el municipio de Los Fayos (Zaragoza), y sus dos hermanos: el arquitecto Félix Navarro Pérez, y el entomólogo y cineasta Leandro Navarro Pérez (Espada, 2018). Aunque es cierto que era Félix quien destacaba sobre todo por su gran capacidad de observación, cualidad que transmitió a su hijo, el también arquitecto Miguel Ángel Navarro y Pérez encargado de realizar dicho proyecto.

Miguel Ángel Navarro y Pérez era hijo del conocido y famoso arquitecto Félix Jacinto Navarro Pérez y de Concepción Pérez Michelena (Castán, 1934). Nació en la capital aragonesa el 4 de octubre de 1883, en el entonces número 100 de la calle del Coso, justo en la casa en cuyos bajos estaba el Diario de Avisos que fundó el político y periodista Calixto Ariño en 1870, y realizó sus estudios de primera enseñanza en Madrid, Zaragoza y en la ciudad francesa de Bayona (un periplo tal vez fruto de los encargos de su padre), cursando los de segunda enseñanza o bachiller tanto en Madrid como en la ciudad del Ebro, donde recibirá las calificaciones más elevadas así como varios premios [Fig. 6].²¹



[Figura 6. Sede del Diario de Avisos de Zaragoza en el Coso nº 100, 1917.]

Fuente: Gran Enciclopedia Aragonesa.

Posteriormente y una vez que alcanzó los estudios superiores, comenzó su formación en Ciencias Exactas en Madrid logrando en 1908 el título de Ayudante de Obras Públicas, a la vez que iniciaría las enseñanzas de arquitectura en la facultad de Ciencias de Madrid, estudios que completó con el aprendizaje de dibujo artístico, modelado e ingeniería de caminos, para posteriormente ser destinado a Barcelona, en cuya Escuela de Arquitectura cursaría los últimos tres cursos (según plan de estudios de 1896) hasta titularse el 23 de junio de 1911 (Espada 2018).

Es interesante remarcar su formación en ambas escuelas ya que esa doble influencia genera una indeterminación estilística en su obra tal y como considera el profesor Pedro Navascués, la comparación existente entre los programas propuestos para obtener el título en Madrid y en Barcelona supuso dos sistemas paralelos, y análogos, según se pudo observar en las presuntas tendencias estilísticas que regían singularmente en cada escuela (Navascués 1997 425, 583). Por este motivo, se atribuía a cada escuela una tendencia diferente, distinguiendo entre «la variedad de ornamentación» que tanto gustaba en Barcelona y la inclinación de Madrid hacia un clasicismo poco favorable a la «improvisación» y «a la fantasía». En esta época la Ciudad Condal ya mostraba un fuerte momento de actividad constructiva, en donde el lenguaje arquitectónico por destacar era el modernismo catalán (Valentí 1973). Algunos de los edificios que pudo conocer Miguel Ángel Navarro en Barcelona, mientras simultaneaba sus estudios con su actividad laboral como ayudante de obras públicas, serían la casa Amatller obra de Puig y Cadafalch (1898-1900), la casa Lleò i Morera de Domènech i Montaner (1902), la casa Batlló (1905-1907) y la casa Milá (1905-1911) de Gaudí, que sin duda tuvieron que producir una honda huella por la espectacularidad formal y la calidad y lujo de los materiales empleados.²²

Si bien es cierto que, en los primeros años del siglo XX, se dio la circunstancia de que en la capital madrileña hubo una importante actividad modernista, sobre todo entre los años 1902 y 1908, este modernismo madrileño no puede ser comparado con el ambiente que se vivía en Cataluña, puesto que en Madrid el estilo es mucho más cosmopolita, entroncándose con la arquitectura europea del momento (Freixa 1986). Además, en 1904 se celebró el VI Congreso Internacional de Arquitectos, donde grandes personalidades del campo de la arquitectura discutieron sobre la validez del Art Nouveau como expresión arquitectónica, sobre el «El arte moderno» (o así llamado) en las obras de arquitectura e incluso sobre la influencia de los procedimientos modernos de construcción en la forma artística, entre otros temas...²³

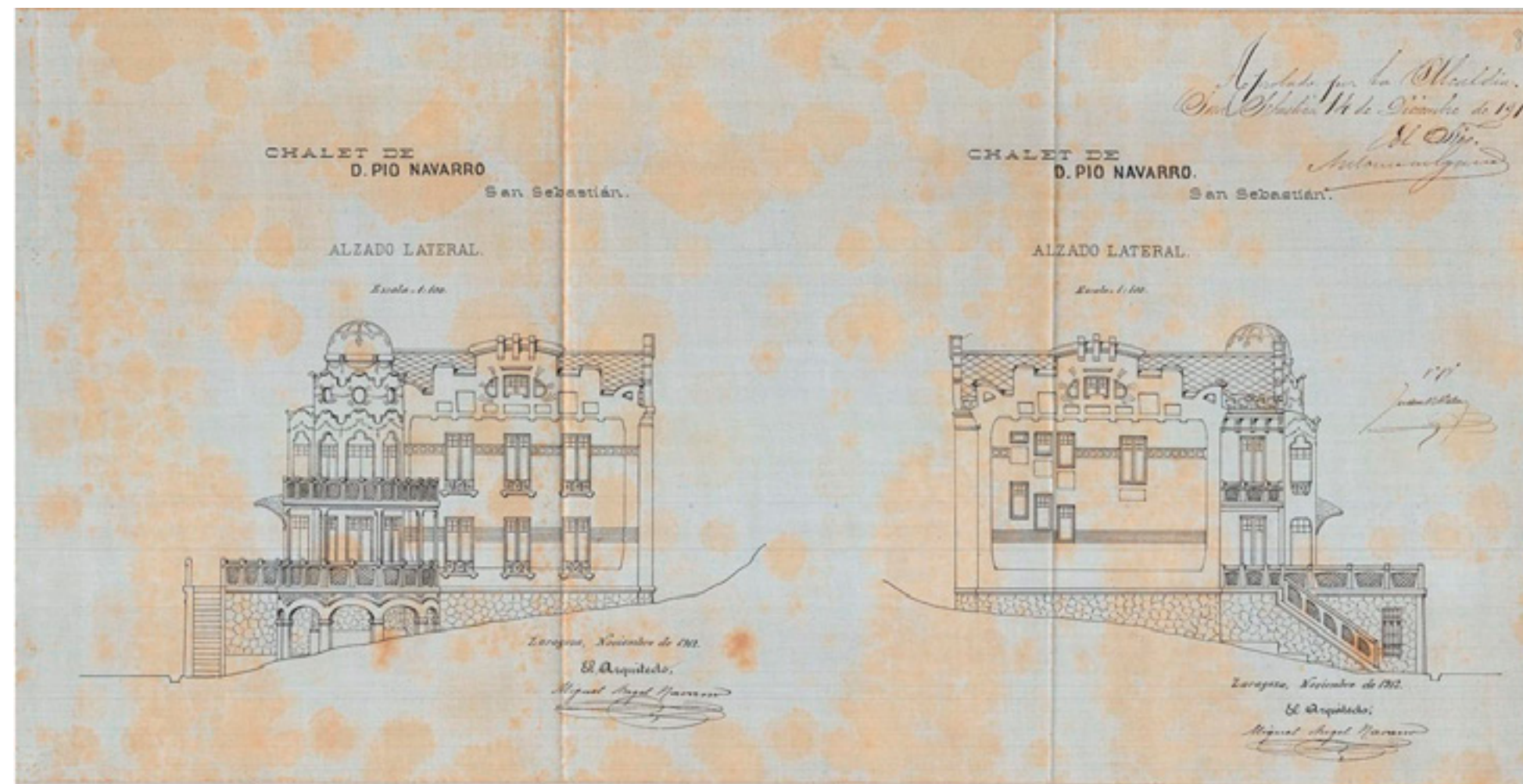
EL HOTEL DE D. PÍO NAVARRO, POPULARMENTE CONOCIDO COMO «VILLA PURA» (1912-1914)²⁴

Como ya hemos comentado, el encargado de diseñar este proyecto, fue el propio sobrino de Pío Navarro, a la edad de 29 años. Por entonces, Miguel Ángel Navarro contaba con una cierta experiencia profesional, puesto que había participado en las reformas del Cinema Alhambra (1911) junto a su padre, y del Cine Ena Victoria (1912), además había diseñado el Panteón de la Familia Juan Guitart (1911), y la Casa Palao (1912), todas ellas realizadas en la capital aragonesa, que son contemporáneas prácticamente al proyecto donostiarra (Espada 2019, 81 - 90). Es en esa primera década del siglo XX, tras la desaparición de los arquitectos Ricardo Magdalena y Félix Navarro (1910 y 1911) que prácticamente coinciden en el tiempo, cuando se produce el relevo generacional por parte de Miguel Ángel Navarro y Francisco Albiñana. Ambos protagonizarán la escena arquitectónica zaragozana a partir de 1920 (Martínez 1993, 97-102).

Durante los primeros años de su vida profesional, el estilo de Miguel Ángel Navarro será más bien ecléctico, con resabios modernistas, como se advierte en la Casa

Palao o en el Cine Ena Victoria, y esa misma estética es la que utilizará en San Sebastián, donde diseñó una vivienda unifamiliar que constaba de cochera, planta baja, principal y desván, como se advierte en los planos de noviembre de 1912 conservados en el Archivo Municipal de San Sebastián [Fig. 7]. Esta vivienda es realmente significativa en la trayectoria del arquitecto.

Por un lado, por el lugar donde se levanta: la ciudad de moda por excelencia, San Sebastián, un escenario en el que la burguesía construye una serie de edificios que, más allá de la mera función, sirven para exhibir el buen gusto de la clase emergente. Por otro, por la entidad y envergadura de la construcción: un gran edificio residencial en el que explora y profundiza una tipología ya ensayada en el proyecto de 1912 para la Casa Palao, y que posteriormente repetirá en la casa Soláns (1918). Estos tres proyectos constituyen un modelo de eclecticismo con fuertes elementos modernistas que viene a ser la principal seña de identidad de su arquitectura.²⁵



[Figura 7. Alzados del proyecto de Villa Pura, fechados en 1912 y firmados por el arquitecto Miguel Ángel Navarro Pérez.]

Fuente: Archivo Histórico Municipal de San Sebastián.

Tal y como vemos en la planimetría, Villa Pura es una vivienda familiar que contaba con dos plantas cuya fachada occidental se potencia sobre todo desde la planta baja con columnas de fuste y capiteles lisos que dan sentido vertical a la estructura horizontal y que se elevan para configurar el torreón-mirador, elemento destacado de todo este alzado. El resto de esta fachada se distingue por la presencia de vanos acristalados con diferente forma y decoración en cada planta, barandillas metálicas con antepechos y una discreta decoración floral a modo de guirnalda. Sin embargo, en la fachada oriental de menor relevancia, reduce la apertura de vanos, aunque juega con su tamaño, forma y disposición. Ambos alzados cuentan con un cuerpo central con su característico remate mixtilíneo. Todos esos elementos decorativos dispuestos elegantemente a lo largo de sus alzados nos hacen recordar cierta similitud en la delicada composición de los detalles de la fachada de la Casa Lleó i Morera, diseñada por Lluís Domènech i Montaner en la ciudad condal.

En cuanto a los materiales, gracias a la fotografía conservada sabemos que el edificio estuvo realizado en

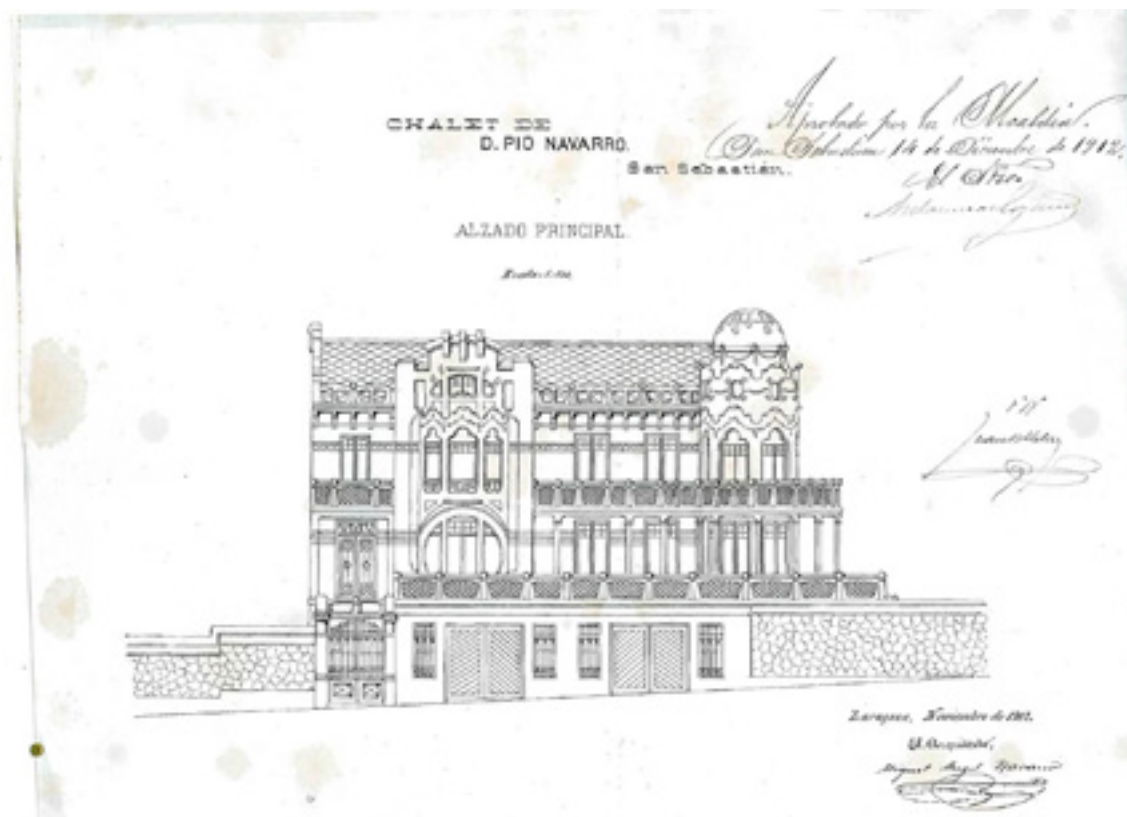
ladrillo y fue revestido con cemento, y ocupaba las dos parcelas, que propiedad de Pío Navarro [Fig. 8].²⁶ La fachada principal, así como las laterales, estaban orientadas al mar Cantábrico, mostrando unas vistas envidiables de toda la playa de la Concha. Ahora bien, el alzado principal es asimétrico, abriéndose la puerta de entrada en el lateral izquierdo, justo en el mismo lado donde se sitúa la estructura circular que eleva a modo de torreón de estilo modernista [Fig. 9].

Podríamos decir que el encuentro de esquina de la fachada occidental se resuelve en modo curvo, siguiendo el modelo de la planta del torreón, donde se abren grandes vanos a modo de miradores, y cuyo remate se cierra mediante un cupulín policromo de trencadís cerámico, elemento que repetirá en la reforma de «Villa Rosita» (1919) en Zaragoza. Ese escaso diseño ondulado, con líneas sinuosas y vegetales en sus dos fachadas principales, sitúan al edificio claramente dentro del lenguaje modernista, convirtiéndose de esta forma en uno de los proyectos más decididamente modernistas de Miguel Ángel Navarro.



[Figura 8. Fotografía de Villa Pura. Sin fecha.]
Fuente: Archivo Histórico Municipal de San Sebastián.

[Figura 9. Alzado Principal del proyecto de Villa Pura, fechado en 1912 y firmado por el arquitecto Miguel Ángel Navarro Pérez.]
Fuente: Archivo Histórico Municipal de San Sebastián.

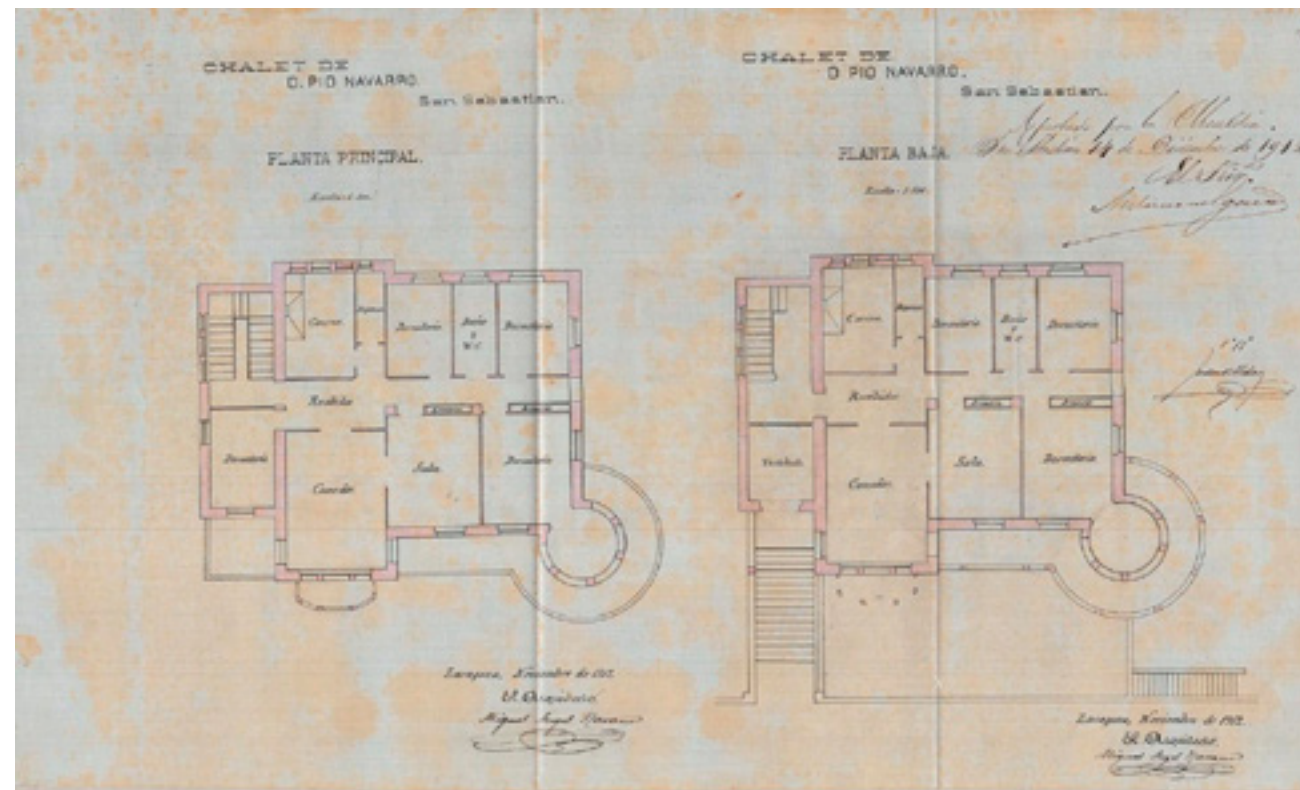


PERVIVENCIAS GRÁFICAS HISTÓRICAS: EL CASO DE "VILLA PURA" (1912-1914), EN LA CIUDAD ESPAÑOLA DE SAN SEBASTIÁN

En su distribución interior, Villa Pura contaba con las estancias familiares en la planta principal, y las habitaciones del servicio en el más limitado cuerpo superior. En la planta calle baja, se disponían el vestíbulo, comedor, cocina con despensa, sala para las visitas, un baño y varios dormitorios. En la principal, se repite la misma distribución que en la planta baja: comedor, cocina con despensa, sala principal, un baño y varios dormitorios para el propietario y la familia. Finalmente, el piso destinado para el servicio tenía sus cuartos, un pequeño baño, una falsa y el desván [Fig. 10]. Las dos plantas principales presentan un fuerte protagonismo los grandes vanos, así como los miradores que, abiertos a distintas orientaciones, permitían disfrutar de las vistas marítimas y de un amplio soleamiento interior.

Con todos estos elementos, Navarro consigue dotar a esta residencia de la máxima espectacularidad y riqueza visual, para lo que recurre a un complejo juego de volúmenes que tiene en el amplio torreón-mirador su elemento más característico, frente al resto de las construcciones que se realizaron en esta zona del Monte Igueldo, hoy profundamente transformada, pero que se conoce gracias a las postales de época [Fig. 11] (Grandio 1987). Si bien es cierto que la obra se concluyó en 1914,²⁷ aunque hubo una reforma posterior fechada el 3 de noviembre de 1920, que consistió en ampliar la zona del garaje y la terraza ya existente mediante el uso de cemento armado, tal y como se especifica en la licencia firmada por el arquitecto Navarro, y sellada por el Ayuntamiento de San Sebastián.²⁸

[Figura 10. Plantas de distribución interior del proyecto de Villa Pura, fechados en 1912 y firmados por el arquitecto Miguel Ángel Navarro Pérez.]
Fuente: Archivo Histórico Municipal de San Sebastián.





[**Figura 11.** Detalle del Monte Igueldo. Recuerdo de San Sebastián foto del editor Gregorio González y Galarza. San Sebastián (1869–1948).]

Fuente: Biblioteca Nacional de España.

REFLEXIONES

EN DEFINITIVA, a lo largo de estas páginas hemos reconstruido el proyecto arquitectónico de Villa Pura, gracias a fotografías históricas y a otras fuentes documentales, un material fundamental para paliar la ausencia de la obra estudiada y poder contextualizarla en su periodo histórico-artístico. Asimismo, la fotografía como herramienta va mucho más allá ya que no sólo muestra la obra aislada, sino que la encuadra en su ambiente, en su contexto, convirtiéndose en un documento gráfico de primer orden a todos los niveles que nos permite llevar a cabo la reconstrucción de un edificio arquitectónico, de una ciudad, e incluso del entorno social que se vivía en cada época (Riego 1996, 91-111).

Asimismo, a lo largo del texto hemos visto la importancia de las visitas de la familia real española desde la Reina Isabel II en el desarrollo urbanístico de la ciudad de San Sebastián, convirtiéndose en la capital del turismo de balneario español desde el siglo XIX. Sin duda la presencia de la realeza en la capital donostiarra contribuyó a que la nobleza, así como la alta burguesía se animaran a tomar los baños en estos mismos lugares, dando paso a la aparición de nuevos hoteles y villas, así como al desarrollo del nuevo trazado urbano-arquitectónico de la ciudad. De ahí que la construcción de la Villa del empresario Pío Navarro en la ciudad de San Sebastián, durante la primera década del siglo XX, junto con el resto de viviendas unifamiliares ubicadas en el Monte Igueldo, constituían un pintoresco conjunto de villas. En muchos casos no se trataba de primeras viviendas, sino de segundas residencias destinadas al recreo o al descanso. Sin embargo, no hay en este conjunto de construcciones una unidad formal

o estilística tal y como hemos podido observar en algunas fotografías. Aunque sí que comparten el hecho de que, por su naturaleza, ubicación y el poder adquisitivo de sus propietarios, cada una de estas propuestas arquitectónicas son más imaginativas que en otros puntos de la ciudad donostiarra porque debían servir para expresar el fino gusto de sus propietarios, así como ser el reflejo de un recuerdo romántico de los caseríos de las tierras de alrededor.

Por otro lado, no cabe duda de que el prestigio de Félix Navarro ayudó a asentar rápidamente la figura de Miguel Ángel Navarro entre la clientela aragonesa. Tal y como hemos visto durante sus primeros años de ejercicio de la profesión, fueron abundantes y de entidad los encargos que recibió desde una burguesía zaragozana que asimilaba su apellido con garantía de obra bien resuelta y original.

En consecuencia, el proyecto para su tío Pío Navarro se convirtió en un diseño muy ambicioso de acuerdo con el momento que se vivía en San Sebastián y de cierto carácter personal a modo de tarjeta de presentación para sus compañeros de profesión y posibles nuevos clientes. Para ello ejecutó un auténtico palacete en el que se mezclaban elementos eclécticos y modernistas, un diseño propio de la arquitectura española del primer tercio del siglo XX, en un momento en el que el modernismo era ya un elemento epigónico. Una residencia familiar, en donde el escalonamiento de las distintas fachadas, el trazo curvo del remate, la asimetría, el torreón-mirador curvo en esquina y otros elementos permiten hablar ya en esta época de un lenguaje personal y propio del arquitecto Miguel Ángel Navarro.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi sincero agradecimiento a la dirección de la Revista LA TADEO DEARTE por la oportunidad brindada, así como a las entidades e instituciones por haberme dado la oportunidad de consultar toda la documentación pertinente, a mis directoras de tesis, a mis padres y a mi «compañero de viaje» por su apoyo incondicional.

NOTAS

- Según la Real Academia de la Lengua Española: Perteneciente o relativo a San Sebastián.
- Periodo histórico europeo comprendido entre 1890 y 1914 (estallido de la Primera Guerra Mundial).
- Estudió en San Sebastián, Bayona y Madrid, consiguiendo el título de arquitecto en 1850. Ocupó el cargo de auxiliar facultativo del ingeniero jefe de Caminos, Canales y Puertos, Manuel Peironcel, y posteriormente, fue nombrado subdirector de caminos de Gipuzkoa, siendo director en 1863.
- Memoria descriptiva del Proyecto de Ensanche de San Sebastián presentado al concurso con el lema «Porvenir» formado por el Arquitecto Antonio Cortázar y fechado en 1864.
- Las transformaciones de París durante el Segundo Imperio o trabajos de Haussmann constituyeron la modernización del conjunto de la capital francesa llevada a cabo de 1852 a 1870 por Napoleón III y el prefecto George-Eugène Haussmann. El proyecto cubrió todos los dominios del urbanismo, tanto en el corazón de París, como en los barrios periféricos: calles y bulevares, reglamentación de las fachadas, espacios verdes, mobiliario urbano, redes de alcantarillado y abastecimiento de agua, equipamientos y monumentos públicos. En Jean-Paul Lacaze, «Una nueva etapa de la historia del urbanismo de París», *Urbanismo: revista oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid*, N.º 20 (Madrid, 1993), 107-112. Pero también en Iñaki Garralaga Aldanondo, Ana Azpiri, Antón López, Xabier Unzurrunzaga y José María Alcorta, *Ensanches urbanos en las ciudades vascas* (San Sebastián, 2002).
- Capitalidad obtenida en 1854.
- Durante el reinado de Isabel II de Borbón (1840-1868) se producen cambios fundamentales en la historia del urbanismo de la ciudad de San Sebastián, que dieron paso después al esplendor del periodo denominado como Belle Époque.
- Henry O'Shea (1782-1860), miembro perteneciente a la familia O'Shea, irlandeses establecidos en Valencia, que trabajaron como financieros en el siglo XIX en toda España. Durante todo el siglo XIX desplegó una intensa actividad, en Valencia y en Madrid. En Henry O'Shea, *La maison basque: notes et impressions* (Francia, 1887).
- No debemos olvidar que entre la multitud de estilos arquitectónicos de principios del siglo XX que convivían en Europa, el regionalismo también hizo su presencia en el País Vasco.
- El Palacio de la Magdalena es el edificio más emblemático de la ciudad de Santander y uno de los más destacados ejemplos de la arquitectura civil del norte de España. Se encuentra presidiendo un majestuoso paisaje, en lo más elevado de la Península del mismo nombre. Su construcción data de entre 1908 y 1912, siguiendo los planos de Gonzalo Bringas y Javier González de Riancho.
- El lugar elegido para la construcción del Palacio de Miramar fue el solar dejado por el Monasterio de San Sebastián «el Antiguo». El proyecto del palacio fechado en 1889 fue obra del inglés Ralph Selden Wornum, llevando José Goicoa la dirección de la obra. En Iñaki Galarraga Aldanondo, «San Sebastián el Antiguo y la Real Casa de Miramar», *Reales Sitios* (Madrid, 1998), 24-37.
- Oficialmente se le denominó «La Perla del Océano».
- El Ayuntamiento de San Sebastián y la Sociedad de la Perla permutaron en 1913 sus concesiones.
- La burguesía tenía tres poderosas razones para transformar la ciudad: mejorar la calidad de vida de la clase obrera para salvaguardar su propia supervivencia; especular con el suelo y producir viviendas para que se convirtieran en fuente de beneficios y acumulación de capital; y darse así misma un marco digno de residencia. En Horacio Capel, *Capitalismo y morfología urbana en España* (Barcelona, 1977), 20-21.
- Juan Rafael Alday Lasarte (San Sebastián, 1879-1955), arquitecto municipal de San Sebastián quien ocupó el puesto de auxiliar durante el diseño del proyecto urbanístico del Paseo de la Concha. En Serapio Múgica Zufiría, «Arquitectos Municipales de San Sebastián. Juan R. Alday», *Euskalerraren Alde* (San Sebastián, 1921), 91.
- Arquitecto francés, autor de varios hoteles de la cadena Ritz en importantes ciudades europeas.
- Ambos edificios fueron construidos por la Sociedad Anónima de Fomento de San Sebastián, constituida en el año 1902 con objeto de dotar a la Ciudad de un gran hotel y de un teatro. El terreno para la construcción de ambos edificios (que en el plan de Cortázar se destinaba a jardines) fue cedido por el Ayuntamiento con la condición de que, pasado un período de 70 años, el teatro y un palmario (que no se construyó) pasarían a ser de propiedad municipal.
- Archivo Histórico Municipal de San Sebastián (A.H.M.S.S.), «Inauguración del funicular del Monte Igueldo», en *La voz de guipuzcoa*, diario republicano, San Sebastián, XXVIII, n.º 9.769, 25-08-1912, portada.
- D. Pío Navarro Pérez falleció el 1 de junio de 1925, en su domicilio de la calle Wilson 2-4 (actual calle Mayor 2-4), y fue enterrado en un panteón particular, según consta en el Libro registro de inhumaciones del cementerio de Tarazona n.º 1, p. 134 asiento 89. Además, sabemos que formó parte de la junta municipal del Partido Republicano de Tarazona donde se hallaban un conjunto heterogéneo de comerciantes, industriales, empleados y profesionales liberales: Julio Montes Bonel, Emilio Pascasio Lizarbe Azcona, el comerciante Pío Navarro y el farmacéutico Antonio Gonzalo encabezaron esta opción, que tuvo como principales representantes en la Diputación Provincial y en las Cortes a Marceliano Isábal, Luis Sol y Cándido Lamana. En Gloria Sanz Lafuente, «Una sociedad rural en transformación: el tránsito de los siglos XIX-XX (1872-1914)», *Comarca de Tarazona y el Moncayo* (Zaragoza: D.G.A., 2004), 111-124, espec.p. 120.
- A.H.M.S.S., Sección D, Negociado 11, Libro 359, Expediente 27. Edificios particulares. Faro, Paseo, (San Sebastián, 1912).
- Sabemos que en 1893 Félix Navarro Pérez se encuentra en Francia proyectando varios frontones, uno de ellos en Biarritz cerca de Bayona. Gonzalo Borrás Gualis, «El modernismo en la arquitectura en las artes aplicadas», en *Zaragoza a principios del siglo XX; el modernismo* (Zaragoza: Librería General, 1977), 60 y ss.
- Sabemos que estuvo trabajando en las localidades de Balsareny y Puigreig, ubicadas a orillas del río Llobregat al norte de Manresa e incluso que había realizado algún proyecto de reforma de edificios, como la del Cine Alhambra de Zaragoza, obra que fue iniciada por su padre. Fernando Castán Palomar, *Aragoneses Contemporáneos: 1900-1934* (Zaragoza: Herrein, 1934).
- VI CONGRÈS INTERNATIONAL DES ARCHITECTES (1906). VIe Congrès International des Architectes sous la haute protection de S. M. le Roi d'Espagne et le patronage du Gouvernement. Sixième Session tenue à Madrid du 6 au 13 avril 1904. Organisation. Compte rendu et notices. Madrid: Imprenta de J. Sastre y C.ª. La mayor parte del texto está en francés y no existe una traducción completa en español. Luis María Cabello Lapiedra, que ejerció como secretario general, se encargó de la recopilación de las ponencias, intervenciones y conclusiones. Sobre cómo trataron el evento las diferentes revistas especializadas en la materia, véanse: «Número dedicado al VI Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid en abril de 1904», *Arquitectura y Construcción*, n.º 141, abril de 1904, 97-130.
- Debemos matizar que en un catálogo de una exposición realizada en la propia localidad de San Sebastián se identifica dicha construcción con el nombre posterior *Villa Rocafort* al que aparecen en los planos y licencias; Chalet de D. Pío Navarro, o Villa Pura e incluso se cita: «el proyecto de Miguel Ángel Navarro está destinado para su propio hermano en 1912». Afirmación que muestra un desconocimiento absoluto de la familia del arquitecto, así como una falta de contraste de datos para su posterior publicación. Alberto Fernández-D'Arllas y Eneko E. Oronoz, *Galdú genuen hiria. La ciudad que perdimos: la gestión del patrimonio urbano en San Sebastián 1950-2017* (San Sebastián: Michelena, 2017).
- El mismo término eclecticismo (del griego eklego, escoger), define la actitud de compaginar diferentes estilos históricos. Un revival cargado de connotaciones moralizantes en busca del modelo ideal.
- A.H.M.S.S., Sección D, Negociado 11, Libro 359, Expediente 27. Edificios particulares. Faro, Paseo, fol. 2, (San Sebastián, 1912).
- A.H.M.S.S., Sección D, Negociado 11, Libro 359, Expediente 27. Edificios particulares. Faro, Paseo, fol. 5, (San Sebastián, 1920).
- A.H.M.S.S., Sección D, Negociado 11, Libro 359, Expediente 27. Edificios particulares. Faro, Paseo, fol. 9, (San Sebastián, 1920).

REFERENCIAS

- Anabitarte, Baldomero. *Gestión del Municipio de San Sebastián (1901-1925)*. San Sebastián, España. Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1971.
- Arocena Echevarría, Ignacio. «Las murallas de San Sebastián», en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, 1962. Año XVIII, cuaderno 2. San Sebastián: Real Sociedad Vascongada de Amigos del País.
- Arsuaga, Miguel y Sese, Luis Ramón. *Donostia/San Sebastián. Guía de Arquitectura*. San Sebastián: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro. 1996.
- Bidagor Lasarte, Pedro. «Urbanismo y arquitectura en San Sebastián durante el último siglo», en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1947. n.º 64. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Borrás Gualis, Gonzalo. «El modernismo en la arquitectura en las artes aplicadas», en *Zaragoza a principios del siglo XX; el modernismo*, col. 1977. Aragón, vol. 10. Librería General.
- Calvo Sánchez, María Jesús. *Crecimiento y estructura urbana de San Sebastián*. San Sebastián: España. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Grupo Dr. Camino, (Colección monografía, 19). 1983.
- Capel, Horacio. *Capitalismo y morfología urbana en España*. Barcelona: España, Ed: Amelia Romero 1977.
- Castán Palomar, Fernando. *Aragoneses Contemporáneos: 1900-1934. Diccionario biográfico*. Zaragoza: España. Herrein. 1934.
- Espada Torres, Diana María. «Tras las huellas de Félix Navarro Pérez en el nuevo mercado de Lanuza de Zaragoza», en revista *Artyhum* n.º 50. 2018. Vigo.
- Espada Torres, Diana María. «Un trozo de Aragón en el centro de Barcelona», en *II Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*. 2018. Zaragoza: Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza.
- Espada Torres, Diana María. «Aportación a la arquitectura funeraria en la Zaragoza del siglo XX: Los proyectos del arquitecto Miguel Ángel Navarro», en *III Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*. 2019. Zaragoza: Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza.
- Fernández Cuesta, Gloria. «San Sebastián: un modelo de construcción de la ciudad burguesa en España», en *Éria: Revista cuatrimestral de geografía*, N.º 88. 2012. Universidad de Oviedo: Departamento de Geografía.
- Fernández-D'Arilas, Alberto y Oronoz, Eneko. *Galdu genuen hiria. La ciudad que perdimos: la gestión del patrimonio urbano en San Sebastián 1950-2017*. Donostia-San Sebastián: España. Michelena. 2017.
- Freixa, Mireia. *El modernismo en España*. Madrid: España. Cuadernos Arte Cátedra. 1986.
- Garralaga Aldanondo, Iñaki. Azpiri, Ana. López, Antón. Unzurrunzaga, Xabier y Alcorta, José María. *Ensanches urbanos en las ciudades vascas*. San Sebastián: España. Gobierno Vasco. 2002.
- Galarraga Aldanondo, Iñaki. «San Sebastián el Antiguo y la Real Casa de Miramar», en *Reales Sitios*. 1998. Madrid: Ministerio de Cultura: Instituto del Patrimonio Histórico Español.
- Gómez Piñeiro, Francisco Javier. *Aproximación a la geografía social y urbana de la comarca donostiarra*. San Sebastián: España. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones. 1984.
- Grandio, Yazmina. «Urbanismo y arquitectura ecléctica», en *San Sebastián 1890-1910*. 1987. San Sebastián: Grupo Dr. Camino.
- Horcajo Calixto, Lola y Fernández Beobide, Juan José. *Villas de San Sebastián: villas*
- *donostiarras de la Belle Époque con historia*. San Sebastián: España. Ed: Fernández Beobide, Juan José. 2016.
- Horcajo Calixto, Lola y Fernández Beobide, Juan José. *Palacio de Miramar. 125 años de historia*. San Sebastián: España. Comercios Donostiarras. 2017.
- Laborda Yneva, José. «Arquitectos guipuzcoanos del cambio de siglo» en *Nuevos Extractos* (suplemento 14-G). 2000. San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.
- Lacaze, Jean Paul. «Una nueva etapa de la historia del urbanismo de París», en *Revista Urbanismo*, N.º 20. 1993. Madrid: Colegio oficial de Arquitectos de Madrid.
- Martínez Verón, Jesús. *Arquitectura Aragonesa: 1885-1920*. Zaragoza: España. Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. 1993.
- Navascués Palacio, Pedro. «Arquitectura española: 1808-1914», en *Summa Artis: Historia general del arte*, Vol. 35-2. 1997. Espasa Calpe S.A.
- Navascués Palacio, Pedro. «Orígenes de la arquitectura regionalista en España», en *Arquitectura y regionalismo*. 2013. Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones.
- Ordóñez Vicente, María. «Una aproximación al estudio de la arquitectura regionalista en Guipúzcoa», *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*. 1999. Eusko Ikaskuntza.
- O'Shea, Henry. 1887. *La maison basque: notes et impressions*. París: Francia. Hachette Livre.
- Riego, Bernardo. 1996. «La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica», en *revista Ayer*, n.º 24. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea.
- Rodríguez Sorondo, María del Carmen. *Arquitectura pública en la ciudad de San Sebastián (1813- 1922)*. San Sebastián: España. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, D.L. 1985.
- Sazatornil Ruiz, Luis. «Un regalo para la Reina: historia del Palacio de la Magdalena», en *La Reina Victoria Eugenia y el Palacio de la Magdalena*. 2011. Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- Sanz Lafuente, Gloria. «Una sociedad rural en transformación: el tránsito de los siglos XIX-XX (1872-1914)», en Ainaga Andrés, María Teresa, y Criado Mainar, Jesús. *Comarca de Tarazona y el Moncayo*. Zaragoza: D.G.A. 2004. Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales.
- Múgica Zufiría, Serapio. «Arquitectos Municipales de San Sebastián. Juan R. Alday», en
- *Euskalerrriaren Alde*. San Sebastián. 1921.
- Valentí, Eduardo. *El primer modernismo catalán y sus fundamentos ideológicos*. Barcelona: España. Ed. Ariel. 1973.

ENCUENTROS INTERÉTNICOS EN LA ARQUITECTURA KAYAPÓ

JULIA SÁ EARP*
VALENTINA DÁVILA**

Fecha de recepción: 25 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 1 de febrero de 2021

Sugerencia de citación: Sá Earp, Julia y Dávila, Valentina. Encuentros interétnicos en la arquitectura Kayapó. *La Tadeo DeArte* 7, n.º 8, 2021: 96-121. <https://doi.org/10.21789/24223158.1802>

* Candidata a Doctora en el Programa de Post-Graduación en Sociología y Antropología IFCS-UFRJ, Magíster en Arquitectura y Urbanismo PUC/RJ (2017) y titulada en Diseño de la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Investigadora asociada a LADA, Esdi/UERJ, y al laboratorio NEXTimagem del Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
juliasaearp@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9137-8927>

** Magíster en Arquitectura, mención Sustentabilidad y Resiliencia, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro de Brasil; Arquitecta de la Universidad de Chile. Creadora de VADU Arquitectura, oficina de arquitectura especializada en proyectos socio-ambientales, actuando también como Entidad Patrocinante ante el Ministerio de Vivienda y Urbanismo. Responsable de proyecto "Adobillo: cultura constructiva de Valparaíso" en Fondart Regional en Patrimonio Cultural y Fondart Nacional de Arquitectura, Ministerio de las Culturas y las Artes.
valentinadavilaurrejola@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3007-863X>

PARTIENDO DE LA experiencia interétnica de asesoría para la construcción de casas del proyecto Kikré, abordaremos desde una mirada crítica las mezclas o yuxtaposiciones dadas en la arquitectura Kayapó. Así, buscamos visibilizar el carácter participativo del proyecto como un método desarrollado de acuerdo con las especificidades de las personas y su cosmovisión. Estos procesos de yuxtaposiciones pueden verse como evidencias de la forma en que este pueblo comprende la cultura de los blancos con respecto a los lugares, la cultura y su propia economía, apropiándose y transformándola según sus preceptos culturales, resistiendo y protegiendo su cultura inmaterial.

FROM THE INTER-ETHNIC experience of consulting services for the construction of houses within the Kikré project, we will address the mixtures or juxtapositions in Kayapó architecture from a critical perspective. Through this, we seek to depict the participatory nature of the project as a method that is developed according to the specificities of people and their worldviews. These juxtapositions processes can be considered evidence of the way in which Kayapó people understand the culture of white people with regard to places, culture and their own economy, which enable them to appropriate and transform reality according to their cultural precepts, thereby resisting and protecting their immaterial culture.

PROYECTO,
ARQUITECTURA,
KAYAPÓ, INTERÉTNICO,
PARTICIPACIÓN.

PROJECT,
ARCHITECTURE,
KAYAPÓ, INTER-ETHNIC,
PARTICIPATION.

EL PROYECTO DE ARQUITECTURA COMO TRÁNSITO ENTRE MUNDOS

REFLEXIONAMOS, A PARTIR de la experiencia de las autoras en la asesoría técnica del proyecto *Kikré*¹ para la construcción de casas en 19 aldeas en Tierra Indígena en el estado de Pará en Brasil. Basadas en esta experiencia interétnica, nuestra intención es desarrollar el texto abordando el proceso de concepción del proyecto de las casas desde una mirada crítica a las mezclas o yuxtaposiciones dadas en la arquitectura *Mebêngôkre/Kayapó*.² Así, a través de una aproximación teórica y de sus resultados constructivos, tenemos el objetivo de visibilizar el carácter participativo de este proyecto como método desarrollado de acuerdo con las especificidades del pueblo y su cosmovisión, considerando los aspectos materiales e inmateriales de las relaciones en cuestión.

Al comenzar el proyecto, en los Kayapó existía la demanda de casas del «tipo *kubén* (*hombre blanco*)» o casas del «tipo ciudad» con el deseo de técnicas y materiales de construcción industriales y urbanos por sobre los artesanales y locales. A partir de esto, teníamos el desafío de comprender las razones por las cuales tal demanda inicial se había constituido, qué «tipo de casa» es a la que se referían y cómo responder a las demandas sin caer en errores de una mirada congelada que busca un purismo en las casas llamadas «tradicionales».

Los cuestionarios realizados en las 19 comunidades, con hombres y mujeres, apuntaron cuestiones importantes a partir de simples preguntas como: ¿qué opina usted sobre las casas de los Kayapós?, ¿qué opina usted sobre las casas de los blancos?, levantando asuntos básicos restringidos a sus experiencias y percepciones locales. Algunas opiniones de los cuestionarios realizados en campo fueron:

Sobre la casa *Mebêngôkre*: «Si se pudre la paja del techo hay que ir a buscar más material para reparar, da mucho trabajo», «La casa es buena, pero demora mucho para hacer y es un trabajo muy pesado», «La paja está lejos», «Hacer casas igual al *Kubén* no va a interferir en la tradición», «El material puede cambiar, pero nosotros vamos a continuar».

Sobre la casa *Kubén*: «La casa *Kubén* dura más», «Es calurosa pero dura mucho», «La casa va a ser de material de cemento, de zinc, pero la tradición continúa», «Ya estamos acostumbrados al cemento. El piso de tierra queda con hoyos, dura poco. Las nuevas generaciones se acostumbraron al cemento».

Según Silvia Rivera Cusicanqui (2018), es posible transitar entre mundos indígena y blanco, no como mediación ni como conciliación de opuestos, no como síntesis ni hibridación, y mucho menos como fusión, sino que manteniendo los opuestos. Lo analizamos aquí como gesto de una arquitectura de la diferencia, no de una homogeneización, ni estar en la disyuntiva de lo uno o lo otro, entre modernidad o tradición, porque pueden ser los dos conceptos a la vez. Así estaremos evitando una fusión imaginaria donde se asume una dominante del blanqueamiento. El problema no es como superar las contradicciones sino como convivir con ellas, porque sólo desde esta perspectiva podremos ser críticos con las mismas, entre disyunciones y dilemas, gestos epistemológicos de reversión de proceso colonial y del discurso de dominación occidental como el control social y político sobre los grupos del «tercer mundo» (Escobar 1995).

Así, cuando se piensa en la entrada de profesionales y técnicos de arquitectura en tal contexto etnodiferenciado, muchas consideraciones debieron ser realizadas y reflexionadas para que el proyecto no sólo supiera sus demandas materiales, sino que atendiera al ambiente sensible y a su cosmología, a la esencia de la casa kayapó, reafirmada en su uso cotidiano y en su proceso constructivo. Así, antes que todo, este proyecto tuvo como guía generar la autonomía de los Kayapó, en su carácter relacionado a los conceptos colocados por el etnodesarrollo. Según el etnólogo y antropólogo Guillermo Bonfil Batalla (1995) el concepto de etnodesarrollo es el ejercicio de la capacidad social de los pueblos indígenas para construir su futuro, en consonancia con sus experiencias históricas y los recursos reales y potenciales de su cultura. Con esto, el proyecto *kikré* sería definido de acuerdo con los propios valores y aspiraciones de los Kayapó. Además, el etnodesarrollo presupone que existen las condiciones necesarias para que la capacidad autónoma de una sociedad culturalmente diferenciada se manifieste (Verdum 2006).

Dicho esto, este artículo abordará de forma sucinta la construcción de un proceso metodológico basado en la autonomía de los Kayapó como acción motora para que tales casas pudiesen corresponder a lo que vimos en la práctica: la apropiación y la incorporación de cosas de los otros a la manera kayapó, respetando los preceptos del concepto de *kukradjá* y de los saberes locales.

HISTORIA DE ENCUENTROS Y COSMOVISIONES EN DIÁLOGO

LA TIERRA INDÍGENA (TI) de los Mebêngôkre/ Kayapó se localiza en el centro sur de Pará y norte de Mato Grosso a lo largo del curso superior de los ríos Iriri, Bacajá, Fresco y otros afluentes del río Xingú, a aproximadamente 300 metros sobre el nivel del mar, sin relieves excepto por pequeñas colinas de altitud máxima de 400 metros frecuentemente aisladas y dispersas por el territorio. Es un área donde predomina la selva ecuatorial con rica biodiversidad, con algunas porciones de sabana o «cerrado». Posee alrededor de 50 aldeas localizadas en seis tierras indígenas: Badjônkore, Baú, Capoto/Jarina, Kayapó, Las Casas y Menkragnoti, en un área total de cerca de 11 millones de hectáreas (ISA 2020). Suman un total aproximado de 8000 personas que viven en aldeas con tamaños variados, reuniendo de entre 10 a 600 personas por aldea. Pertenecientes a la raíz lingüística Macro-Jê, los mebêngôkre se subdividen en otros cinco pueblos: Gorotire, Mekragnoti, Mebengokré, Metyktire y Xicrin. Todos envueltos en una misma cultura formulada por tradiciones, cantos, bailes y un mismo idioma.

Los Kayapó son uno de los pueblos más conocidos de la etnografía brasileña, estudiado por numerosos antropólogos e investigadores, disponiendo de una amplia y compleja bibliografía. Conocido a lo largo del siglo XX como indios guerreros y valientes (Verswijver 1992), tiene una larga historia de relaciones con no indígenas, acuerdos y desacuerdos con madereros y mineros (Turner 1991), lo que los hizo aún más respetados en el mundo blanco, ya que según Terence Turner, los Kayapó entendieron nuestras cosas (de los blancos) a su manera. Además, desde la constitución de 1988 se han convertido en un símbolo de fuerza y política, reconocido mundialmente por las grandes conquistas por los derechos de demarcación de tierras indígenas en territorio brasileño.

La presencia de arquitectos en territorios indígenas cargan el recuerdo de los destructivos encuentros históricos en que la arquitectura se presentó como una importante herramienta alidada a los intereses colonizadores y civilizatorios. Este hecho, en 1955 era relatado por Lévi-Strauss entre los Bororo, dando atención a la relevancia que las casas y el espacio circular de cada pueblo tienen en su constitución y cosmovisión, y cómo la orden católica de los padres Salesianos al comprender esto transformaron aldeas de planta tradicionalmente circular en cuadrada, como una herramienta estratégica desde la arquitectura con intención «civilizatoria» y catequizadora.

[Figura 1. Foto aérea de aldea Apeití, 2017.]

Fuente: Associação Floresta Protegida.





[Figura 2. Foto aérea de aldea Mojkarakô, 2017.]

Fuente: Associação Floresta Protegida.

A lo largo de muchos años, dirigida por fuerzas notoriamente colonizadoras, la arquitectura occidental restringió culturas constructivas a modelos hegemónicos que reiteraron las raíces greco-romanas de la civilización. Ailton Krenak, en una entrevista a la Revista de Arquitectura En 2017, relató su propia visión sobre el urbanismo como se presenta en el mundo occidental, criticando puntos centrales de las posturas de proyectos:

Aquellas imágenes que muestran grandes círculos o pequeñas formaciones dentro de la floresta, dibujando jardines en la floresta, son nuestras cartografías, que fueron suplantadas por la ocupación de una nueva cartografía, que es la cartografía colonialista, que no tiene vergüenza de ser colonialista porque ella hace un elogio de esa ocupación en el territorio como si fuera un gesto civilizatorio. (Krenak 2017)

La crítica de Krenak no deja dudas de la complejidad que la arquitectura aborda entre intereses capitales. Esto es un análisis presente actualmente en diversos teóricos de la arquitectura, que no sólo ven las conexiones entre las prácticas colonizadoras y el urbanismo sino que también identifican el potencial de otras culturas constructivas. Así, conscientes de que la arquitectura es una herramienta poderosa, que tanto desterritorializa y desconecta como conecta y territorializa, nos propusimos desarrollar en este punto del texto cuestiones históricas de encuentros con el pueblo Kayapó, así como colocar

los lineamientos conceptuales que escogimos seguir a partir de la observación e intención en diseñar con y en las aldeas.

Nuestra intención es mostrar cómo el proyecto de arquitectura, realizado en un contexto interétnico, debe estar vinculado a la comprensión del contexto más allá de las cuestiones estéticas y objetuales de la arquitectura. Llevar a cabo un trabajo para una población indígena en Brasil, debe partir del punto de entender que las lógicas androcéntricas y eurocéntricas relacionadas con sus propios procesos de construcción y diseño de sus hogares son parte de nuestras lecturas y no de las suyas. Por ello, debemos estar atentos a los juicios y las rápidas conclusiones sobre sus formas de habitar sus territorios.

A diferencia de lo que podríamos imaginar, las casas kayapó son completamente diferentes entre sí. No existe un patrón, y por cada pueblo visitado, nos sorprendieron las innovaciones constructivas con diversos materiales utilizados y una forma de hacer propia que dejó nuestros ojos, arraigados en la academia, estremecidos. Con planta rectangular y de cuatro aguas, la vivienda indígena actual se distancia bastante de los primeros abrigos de esta etnia, que eran construidos casi diariamente por las mujeres del grupo a lo largo de sus peregrinaciones por el territorio brasileiro. Intitulados como *bannhokikré*, ou *kikréairon*,³ traducidos como casas curvas éstas eran montadas a partir de troncos finos curvados hasta el suelo y cubiertos por hojas de palmera o banana brava.



[Figura 3. Fotos de casas curvas kayapó, 2017.]

Fuente: Associação Floresta Protegida.



[Figura 4. Casas en aldeas Kayapó, 2017.]

Fuente: Julia Sá Earp y Valentina Dávila.

Hoy en día, la variedad de tipologías distintas en aldeas evidencia el proceso de aproximación de culturas externas, urbanas e rurales, con técnicas y materiales que se propagan dentro de las aldeas, siendo insertos, replicados, traducidos o resignificados con base en la sociabilidad y cosmología kayapó. Un saber hacer creado a partir del encuentro de saberes locales con nuevos materiales. Aun así, la característica migratoria de los Kayapó no desaparece con tales edificaciones o con tales nuevos materiales,⁴ aunque es notable el deseo de gran parte de los Kayapó de que sus casas sean más durables.⁵ Siendo así, las transformaciones de las aldeas, permanencias, rupturas, surgimiento de nuevas, no dejarán de ser una realidad en la cultura Mebêngôkre/Kayapó aunque la velocidad de esos movimientos y los elementos de constitución de las aldeas estén en franca modificación.

Sus casas, así como sus cuerpos que son decorados y pintados periódicamente según la cosmología de este pueblo, se someten a un constante mantenimiento, reconfiguración y adaptaciones, son casas vivientes. Así, nos impusimos una deconstrucción de un imaginario homogéneo de las viviendas indígenas, en el que nos vimos obligados a basar nuestras percepciones y propuestas de proyectos con base en un concepto propio de este pueblo: *Kukradjá*.

[Figura 5. Cuerpos pintados Kayapó, 2017.]

Fuente: Valentina Dávila.



Para los Kayapó, el *kukradjá* está relacionado con los valores materiales e inmateriales de esta sociedad conectados directamente «al modo de ser Mebêngôkre/Kayapó», presentes en las fiestas, danzas, músicas, objetos ritualísticos y cosas asimiladas como de gran valor particular, incluyendo aquellas adquiridas en guerras y trueques con otros pueblos, estando siempre en un constante flujo responsable de su riqueza y fuerza. De acuerdo con Clarice Cohn:

Kukradjá, por lo tanto, define, para los Xikrin do Bacajá, tanto un conocimiento colectivo, compartido, como lo que es segmentado por naturaleza, o sea, las prerrogativas rituales, transmitidas individualmente. Sería una aproximación de lo que llamamos de «tradición cultural», o sea, todo lo que debe ser transmitido por las generaciones (lo que es enfatizado por la necesidad de la continuidad de la transmisión), pero también para, además de lo que podría ser caracterizado como trazos culturales, diacríticos, lo que les es específico, lo que los diferencia de los otros grupos étnicos, en general, y de los «blancos», en particular. (Cohn 2001, 40 traducción libre)

Aquí, esta autora profundiza en este concepto entendiendo las apropiaciones de otros objetos en su cotidiano de forma kayapó, o sea, transformándolos en cosas de esta etnia, pues pertenecen a su universo, de las guerras entre aldeas y a la apropiación de objetos y rituales de otras culturas. Así, muestra cómo para la cultura kayapó el *kukradjá* siempre estará en constante transformación rompiendo nuestro sentido de cultura estética y perpetua.

Con esto, asumir que las casas Kayapó poseen una única forma —con paredes de quincha de tierra/madera y techo de hojas— y que así permanecerán a lo largo de la historia —pues son tradicionales—, y, por lo tanto, el modo de construir ese pasado entre generaciones de forma homogénea y rectilínea, sería negligencia de las dinámicas culturales Kayapó. Consecuentemente, se estaría ignorando el proceso presente en la cultura de este pueblo, y visible en otras etnias amerindias, considerado como propio de sus dinámicas la apertura a la alteridad, que constituye sus formas fluidas de apropiación de técnicas y materiales externos a su cultura, una característica expresamente visible en sus artesanías y fiestas.

[**Figura 6.** Tejiendo cesta de fibras plásticas, recogidas de residuos de embalaje en la ciudad, en Apeití, 2017.]

Fuente: Valentina Dávila.



Según Clarisse Cohn (2001), la percepción de las dinámicas sociales y culturales exige que se atienda no sólo a las tradiciones, también a la innovación, eminente en sus rituales, fiestas y artesanías, que están en constante reinención incorporando gráfica, música y elementos de otras culturas. Un movimiento que amplía la noción de tradición por la perpetuación de prácticas sociales. Prácticas que, en el caso de los pueblos amerindios (en especial de los Kayapó), valorizan la alteridad, lo que viene de fuera y del otro, de modo que el cambio es el cerne de su cultura. Tal aspecto no sólo legitima la vida de una cultura, sino que reafirma la fuerza y la resiliencia de los pueblos indígenas de Brasil, configurando la apertura a lo nuevo y a la creatividad como mecanismos de preexistencia en el territorio brasileiro. Así, a través del traspaso oral de la sabiduría y conocimientos culturales existe una reproducción de las tradiciones que serán reinterpretadas por quien las escucha; por ello, la tradición no será estática, continuará en el tiempo. Para Cohn (2001),

La tradición no es un *corpus* fechado que persiste en el tiempo. El proceso de transmisión de una tradición dice al respecto a una reproducción social que convive con el cambio, la variación inherente al acto de repetición (Detienne 1985, 53-54.).

Como por ejemplo las observadas en sus artesanías donde las mostacillas de vidrio (antes de semillas) dotan de más durabilidad y más color, y como indica Logrou (2009), las lleva a ser manifestaciones legítimas de modos específicos de producir y utilizar materias primas y objetos según lógicas de clasificación y transformación específica.

Contra un abordaje purista que ve en la mostacilla una señal de polución estética, resultante de la sustitución de materia prima extraída del ambiente natural por materiales industrializados, partimos de

la propia concepción estética amerindia ajena a este purismo, para ver cómo objetos, materia prima y personas son por ellos domesticados e incorporados a través del proceso de la traducción y resignificación estética. (Lagrou 2009)

A partir de esto, se puede reflexionar si las planchas de zinc y los ladrillos de casas «tipo ciudad» nos proporcionan un juicio de valores de igual dimensión para sus casas. Tal comparación, simplista, sugiere un análisis menos utópico en busca de una real aproximación de los deseos y demandas arquitectónicas contemporáneas del pueblo Kayapó.

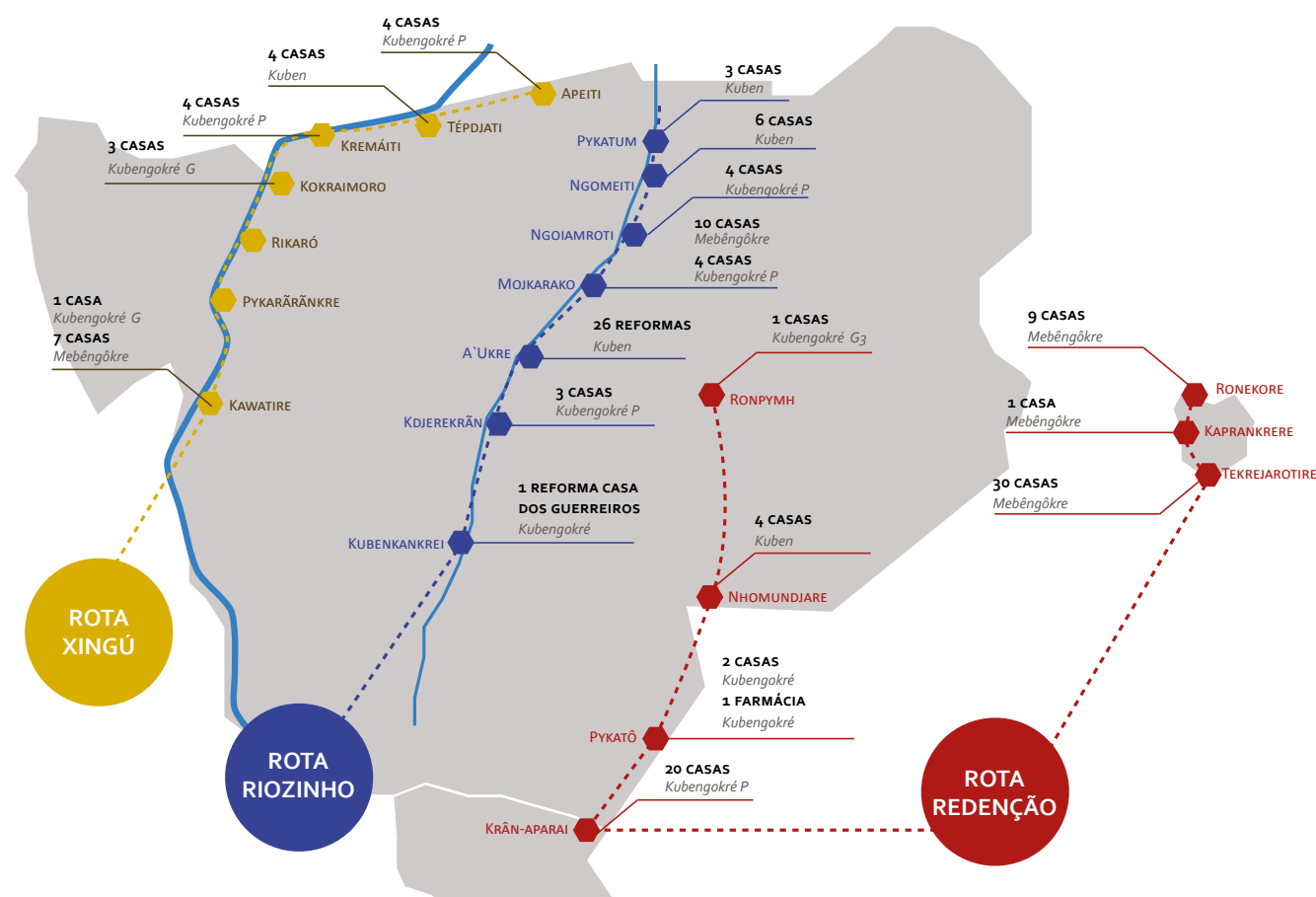
Por más que los materiales cambien y sus formas se transformen, algunas características formales particulares de estas casas las vuelven indiscutiblemente *kikrés kayapó*: son expresiones de sus relaciones sociales, interpretaciones del mundo y resultado de encuentro con materiales que los encantan. Fue en este sentido que notamos que el proceso de concepción de las casas tenía que ser pensado de forma abierta para la construcción particular en cada aldea, escuchando las demandas, las elecciones y opciones referentes a cada microcontexto. Así, como Iazana Guizzo menciona en su reciente libro:

En esos términos, proyectar colectivamente o con (no para) el territorio es lo mismo que encontrar y crear, bajar hacer emerger una arquitectura, un urbanismo, un diseño, un paisajismo, en un único movimiento capaz de transformar territorio, disciplina y especialistas (Guizzo 2019).

Sin desconsiderar la relevancia del papel de los proyectistas en tal trabajo, nos propusimos realizar una práctica en que todos los agentes estarían siendo tomados en cuenta a partir del encuentro, de la co-creación y de la materialización de sus deseos, en un proceso vivo de construcción participativa.

ASESORÍA TÉCNICA PARA LA CO-CREACIÓN DE UN PROYECTO ARQUITECTÓNICO INTERÉTNICO

EL PROYECTO INTERÉTNICO nace a partir de la solicitud de asesoría por parte de la agrupación indígena Associação Floresta Protegida para la construcción de casas en 19 aldeas Kayapó.



[Figura 7. Mapa del territorio indígena Kayapó con aldeas que fueron parte del proyecto Kikré, 2017.]

Fuente: Estúdio Guanabara.

COMO OBJETIVO PRINCIPAL, se buscaba mantener los patrones de la arquitectura y cultura constructiva local, y conciliarlo a la demanda de construcción de casas de tipo urbano por parte de los Kayapó. A partir de esta dicotomía, surge una situación intermedia de fricción y diálogo, de tránsito entre mundos: llamada entonces proyecto Kubêngôkre. Así, el proyecto⁶ de casa Kubêngôkre resume el encuentro entre una arquitectura de los blancos (*kubên*) con una arquitectura local (Mebêngôkre/Kayapó), y resume también el encuentro de asesoría técnica de un equipo multidisciplinar con la comunidad kayapó en el que se formula un modelo propio de casa que se carga de intenciones más elaboradas a partir del trabajo conjunto con arquitectos dentro de las aldeas.

Es importante destacar que el proyecto de casas en el territorio indígena fue realizado a partir de financiamiento derivado de la mitigación de la construcción de la Usina Hidroeléctrica Belo Monte. Esto nos colocó en una situación de asesoría técnica con una carga de responsabilidad mayor, ya que considera un camino de disputas históricas en que los Kayapó tuvieron sus territorios invadidos, heridos e irrespetados. Con esto, se trata de un contexto difícil de ser abordado y de extrema relevancia para una autocrítica colonial y blanca. ¿Cómo realizar proyectos con pueblos históricamente marcados por la violencia colonial? ¿Cómo construir una arquitectura que respete y valore los pueblos indígenas?

Desde esta perspectiva nos posicionamos como técnicos que realizaríamos una asesoría, evitando asistencialismos, y buscando soluciones consensuadas con los habitantes y no para los habitantes, de manera transversal (Guizzo 2019). En este sentido, se generó una metodología de participación por co-creación o co-gestión, que consistió en compartir información, conocimientos y capacidades, en un aprendizaje recíproco, complementario y, por esto mismo, perdurable, para que así los conocimientos adquiridos por los habitantes puedan ser adoptados para concebir acción mediante gestión autónoma o auto-gestión en el futuro, donde los participantes protagonistas de la construcción de su hábitat respondan a sus propias necesidades. Según Romero y Mesías (2014), este tipo de participación es la más efectiva, donde se establecen mecanismos de decisión conjuntas, diferenciándose: de la participación como información, donde el proceso es limitadamente participativo y en el que se pretende que la gente conozca las decisiones previamente tomadas; de la participación como consulta, no garantizando que los resultados de

las opiniones se tomen en cuenta; de la participación por delegación donde se delega a un grupo de personas la toma de decisiones.

Con esto, el proyecto tuvo como eje transversal el proceso participativo, el respeto a la cultura kayapó y por las especificidades de las necesidades presentadas por cada comunidad indígena, llevando a terreno no sólo instrumentos de trabajo conocidos, sino sobre todo, una atención a lo que sucedía en el encuentro con las comunidades. De esta forma el equipo técnico de arquitectura tuvo como mayor desafío re-ver sus impulsos proyectistas al pensar una casa específica para un pueblo indígena de acuerdo con cada contexto y con cada población. Además de esto, otro gran desafío a ser considerado era el plazo estipulado para el proyecto, considerando que se tenía un tiempo ajustado y definido de proyecto por etapas, lo que dificultaba aún más un proceso de co-creación, puesto que la temporalidad en un contexto etnodiferenciado resulta disímil a los tiempos de proyecto de un profesional formado por la academia.

El plan de trabajo fue realizado en cuatro etapas que fueron evaluándose constantemente a lo largo de tres años de desarrollo de proyecto: Sensibilización y formulación, proyecto de arquitectura, planificación de obra y acompañamiento de obra.

En la primera etapa de sensibilización y formulación de proyecto, que hoy entendemos como la más importante, extensa y compleja, donde el objetivo era sensibilizar a las comunidades y a nosotros mismos, evaluando posibilidades de soluciones que combinen saberes y recursos locales con otras tecnologías y formular los proyectos por cada aldea con demanda de casas de manera participativa, se comenzó por un proceso entendido desde el propio encuentro entre el equipo técnico y el pueblo indígena, colocando en un plano horizontal el saber del arquitecto con el saber popular de los Kayapó.

En terreno pudimos identificar lo expuesto anteriormente en este artículo de forma teórica en la práctica. Encontramos en campo paredes con la técnica quincha (entramado de madera relleno con tierra) con diferenciaciones como tierra combinada con piedras, con tierra de «cupinzeiro», con ladrillo cocido, diversas técnicas de ejecución y de mantención, que destacan la capacidad inventiva e incorporativa de los Mebêngôkre, así como la búsqueda por paredes y estructuras más resistentes al tiempo.



[Figura 8. Fotos de detalles de distintos materiales usados al realizar la técnica quincha en aldeas Kayapó visitada.]

Fuente: Julia Sá Earp.

Además de la diversidad técnica, fue detectada la situación de las techumbres en que se delata la escasez de paja en el entorno y la necesidad de una nueva alternativa práctica a sus casas. Un hecho que ocasiona la búsqueda de materiales industriales como el zinc o el fibrocemento, por ser materiales más baratos y de simple instalación. Así, pudimos registrar adaptaciones que utilizaban las tejas industriales; sin embargo, las fijaban de forma kayapó, con uniones realizadas con fibras y partes de troncos en «y». Con esto, comprendimos que no se trataba de identificar una arquitectura tradicional estática y sí de hacer notar la potencia creativa de uso de los materiales en los territorios, permitiéndonos analizar patrones que se repiten y así poder identificar una casa kayapó en cuanto a su carácter vivo y dinámico.

Con base en estas premisas, la propuesta metodológica consistió en presentar un repertorio de técnicas, sistemas y tipologías constructivas mediante herramientas de diálogo que llamamos «conjunto de herramientas participativas» que incluía: video cortometraje realizado por Bepunu Kayapó (cineasta indígena) que ponía en valor las tradiciones, técnicas y materiales usados hasta ahora en las aldeas, presentaciones de diapositivas con propuestas arquitectónicas de casas que combinan elementos locales y foráneos, una maqueta desmontable con posibilidades de formas y materiales, un presupuesto abierto según materiales y tecnologías para posibilitar las combinaciones de tipologías, materiales y tamaños ajustados a la disponibilidad de dinero existente, una maqueta electrónica 3D y material digital y físico de técnicas y materiales.



[Figura 9. Maqueta del conjunto de herramientas, 2017.]

Fuente: Estúdio Guanabara.



[Figura 10. 3D de casa Kubêngôkre llevada a campo para reformular, 2017.]

Fuente: Estúdio Guanabara.



[Figura 11. 3D de casa Kubêngôkre llevada a campo para reformular, 2017.]

Fuente: Estúdio Guanabara.

El proyecto de arquitectura de la casa Kubengokre se fue definiendo según el trabajo realizado por los arquitectos con la comunidad de cada aldea, por lo que cada una de las aldeas contempladas en el plan ideó su propia tipología de casa, con técnicas, materiales y mano de obra propuestas tanto por los arquitectos como por los propios Kayapó. El proyecto asumió como base la tipología, técnicas y materiales identificados en sus construcciones e incorporó variaciones a partir de los deseos de transformación con la meta de que sean apropiables por las comunidades indígenas desde su concepción, construcción, operación, manutención y disposición final. Las variaciones eran tanto de cuestiones formales (tamaño, divisiones internas, áreas abiertas) como de técnicas y materiales (del lugar y foráneos), existiendo así tipologías de variaciones diversas. Entre tales deseos de transformación, el que aparecía más latente era el relacionado a la durabilidad de las casas. A esto, el cemento (en piso), el ladrillo cocido (en pared) y el zinc (en la techumbre) parecían ser una respuesta material desde la perspectiva de las comunidades; sin embargo, no lo era para el equipo técnico que veía en estos materiales una dependencia de recursos para la compra en caso de reformas o nuevas construcciones, además de considerar los impactos al ambiente que genera la fabricación industrializada de estos materiales, entre otras desventajas relacionadas con la logística, como la dificultad para traslados en lugares de difícil acceso, alto costo para el transporte, etc. En este sentido fueron priorizados materiales del lugar, o bien, materiales foráneos leves y de fácil manejo, con tamaños que pudiesen ser acomodados en las embarcaciones disponibles para transporte en las aldeas cuyo acceso se da por el río.

Teniendo en cuenta la solicitud de casas que necesitan de menos mantención y que por esto sean más durables, se propuso en primera instancia, valorizar y mejorar las técnicas locales que utilizan materiales locales, naturales y saludables, como la madera, fibras vegetales y tierra. Así, para el piso se propuso usar la técnica de tierra compactada, ya usada en las aldeas, teniendo la opción de optimizar su resistencia a agresiones con un aditivo que a la vez proporcionara una mejor terminación. Otra opción de piso propuesta fue cemento alisado, foránea, pero ya incorporada en el cotidiano de algunas aldeas.

Para las paredes se propuso en primera instancia, valorizar y mejorar las técnicas locales de revoques de tierra, fibras y cal a las paredes de quincha, técnica ya incorporada por los Kayapó, aun cuando existía resistencia e incredulidad por parte de las comunidades sobre su durabilidad. En segunda instancia se priorizaron los materiales locales, pero de técnicas foráneas. Así, se

propuso realizar paredes de tablas de madera, técnica usada comúnmente en la región, pudiéndose así también recoger el material del lugar y con base a herramientas a motor como motosierra pudiesen incorporarse a las casas con mano de obra local o foránea. También, se propuso el bloque de tierra comprimida (BTC) como una alternativa al ladrillo cocido, fomentado como una técnica que pudiese tanto proveer a la casa tales aspectos de durabilidad como incluir un material de bajo impacto recogido del lugar, propuesto como una transferencia tecnológica que fue vista como una opción y oportunidad de innovación en el uso de un material local. La confección de los BTC fue propuesta con base en el uso de una prensa manual de compresión de ladrillos, usando mano de obra local o foránea, con tierra del lugar a la que se le suman aditivos como cal y cemento. Los aditivos propuestos se insertan como materiales foráneos con todas las desventajas que esto acarrea: sin embargo, dada su baja proporción en los bloques se proponen como elementos que complementan a la tierra para conseguir mayor durabilidad, otorgándole mayor resistencia al material del lugar. Entonces, dentro de las tipologías de casas por construir se adoptó realizar paredes de madera, de BTC, de quincha o combinadas.

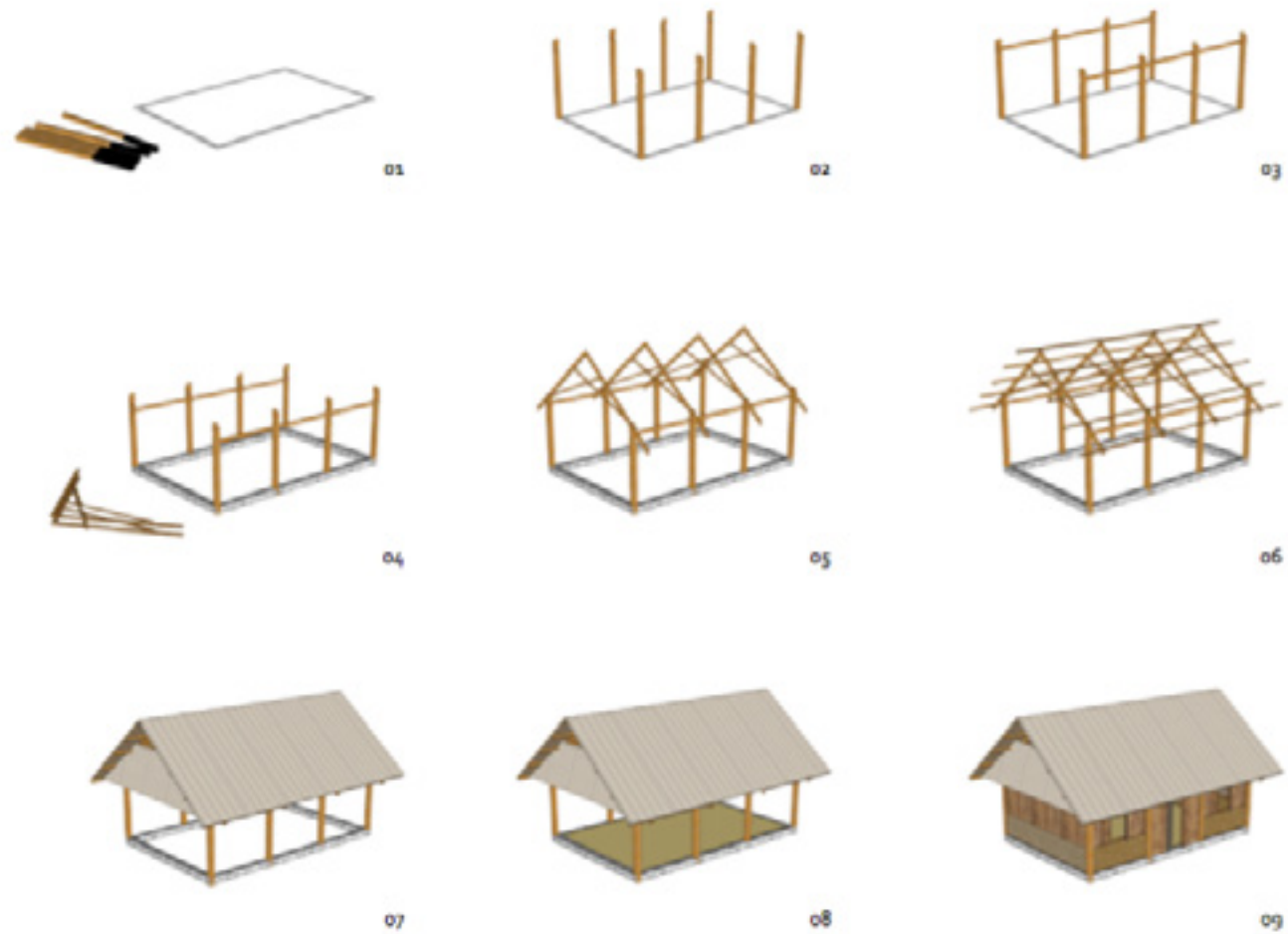
Para la techumbre, se consideró una estructura en madera, que podía ser recogida y aserrada en el lugar o comprada en los alrededores. Para su recubrimiento se priorizó en la propuesta de uso de materiales del lugar como la paja (diversas especies) o la teja de madera; sin embargo, estos, desde la visión Kayapó, no responden al deseo de durabilidad y están relacionados a un arduo trabajo (por las razones antes expuestas en este artículo); por lo que estos materiales se encontraban en franca desventaja al momento de escoger frente a los industrializados disponibles en el mercado: teja de PVC, plancha de lbaplac, planchas de zinc y planchas de fibrocemento.

Vale destacar que los materiales y técnicas propuestos por la asesoría técnica fueron parte de un objetivo de ampliar las posibilidades constructivas consideradas más adecuadas a la realidad y necesidades de los indígenas. Siendo así, las propuestas se dan en la forma de sugerencias bajo argumentos técnicos, culturales, de salud y economía, no configurándose como una limitación o imposición. En todos los casos fueron respetadas las decisiones de cada aldea, aun cuando algunas aldeas acabaran por escoger materiales no considerados tan adecuados, en la perspectiva de directrices ya citadas. Desde el punto de vista de la mano de obra y servicios, fueron priorizadas técnicas de fácil ejecución, que permitan a los Kayapó la apropiación del conocimiento constructivo, si así lo desearan, posibilitando el mantenimiento posterior.

Al comprender la vivienda como un proceso que tiene diferentes fases, la propuesta de tipología propuesta viabilizó la apropiación de los usuarios, desde la concepción del proyecto hasta la ocupación y mantención de las casas. A pesar de haber existido la posibilidad de formación indígena en todo el proceso constructivo, la mayor parte de la mano de obra para la ejecución de cada proyecto co-creado fue oriunda de la ciudad con participación de mano de obra indígena en actividades puntuales (a excepción de las casas de quincha, que fueron íntegramente construidas por indígenas), tales como en la recolección de materiales locales, en la ejecución de las técnicas con tierra y en el montaje de techo paja, entre otras

[Figura 12. Las diferentes fases del proceso de la casa Kubêngôkre, 2017.]

Fuente: Estúdio Guanabara.



[Figura 13. La casa Kubêngôkre, 2017.]

Fuente: Estúdio Guanabara.



[Figura 14. La casa Kubêngôkre, 2017.]

Fuente: Estúdio Guanabara.



CONSIDERACIONES FINALES

ESTA EXPERIENCIA NOS muestra cómo las innovaciones son reactivas a problemáticas contingentes y resultan ser manifestaciones legítimas de transformación dadas a partir de cualidades de resiliencia de los seres humanos. Sea por imitación y traducción de soluciones, o bien por la permanencia de experiencias constructivas existentes, combinadas a la apropiación de otras nuevas, en cualquier caso se necesita experimentar y para eso se necesita tanto el hacer como disponer del espacio/tiempo para su desarrollo.

En este sentido, los pautados procesos arquitectónicos no se adecúan como una receta a ser realizados de igual manera en todos los territorios, existen diferentes tiempos como existen diferentes lugares, y esto debe ser considerado al plantear un proyecto puesto que etapas preliminares o paralelas o posteriores tal vez deban ser añadidas. Esto se evidenció en el proyecto, donde etapas de investigación de materiales y prototipación no consiguieron ser realizadas a cabalidad, por ejemplo en el caso de la techumbre, en el que tal vez se hubiese generado otro resultado menos dependiente a las opciones homogéneas que propone el mercado. Así, se podrían incentivar maneras de crear porque cada lugar va a posibilitar resultados singulares y únicos a partir de las múltiples variables. Con todo esto, resulta relevante el papel de los técnicos en los territorios como herramientas posibilitadoras del proceso de transformación e innovación, siendo capaces de converger las complejas variables que allí se presentan, potencializando las dinámicas sociales

y creativas, al contrario de restringirlas al saber formado de las academias.

Sin pretensión de estar presentando un modelo para ser replicado en otras aldeas, nuestra intención mayor fue evidenciar la necesidad de colocar en el debate teórico y práctico los proyectos desarrollados con los pueblos indígenas, comprendiendo que tenemos un deber histórico de garantizar sus territorios y valorar sus culturas dentro del mundo académico. En este sentido creemos que viabilizar estos modos de habitar, respetando y acogiendo cuestiones fuera de la estereotipación de estas comunidades, no debería tener una metodología restringida y sí permitir que el encuentro cree respuestas simultáneas al movimiento de construcción colectiva.

El proyecto desarrollado con los Kayapó nos posibilitó una aproximación con este pueblo fuerte, extremadamente interesante y relevante para la historia post-colonial de Brasil, mostrándonos de cerca cómo la modificación de las técnicas constructivas escapan al saber técnico y nos pueden mostrar caminos de comprensión de nuevas dinámicas y relaciones sociales deseadas por los Kayapó. Con respecto a los lugares, cultura y economía propia, evidenciamos la manera particular con que este pueblo se encuentra con la cultura de los blancos, apropiándola y transformándola de acuerdo con sus preceptos culturales. En una respuesta a quién los pueda llamar de aculturados, los Kayapó saben lo que están defendiendo: ríos, bosques, tierra y un pueblo que re-existe y resguarda una vasta cultura inmaterial.

NOTAS

- 1 «Kikré» puede ser traducido como «casa»
- 2 El pueblo Mebêngôkre también es conocido como «Kayapó», que es como otros pueblos de lengua Tupí los llamaban. El nombre Kayapó fue muy común y actualmente los Mebêngôkre también se reconocen como Kayapó, aunque Mebêngôkre es como se autodenominan y como prefieren ser llamados. En traducción directa significa «el pueblo que vino del agujero de agua» (Mantovanelli 2015).
- 3 Informado por Paulinho Paiakan Kayapó, en una reunión a principios de febrero de 2017; sin embargo, o es un hecho que está presente como datos etnográficos de Vanessa Lea (1992).
- 4 Por ejemplo en Kawatire, una escuela fue recién construida por la Secretaría de Educación y eso no fue

motivo suficiente para que la aldea deje de hacer su mudanza territorial por motivo de disputas internas. Así trasladaron la aldea para otra área y abandonaron la escuela.

- 5 En las entrevistas realizadas en campo resalta la idea de utilizar menos tiempo en la construcción o mantenimiento de las casas para ganar tiempo en realizar otras actividades tales como caza, recolección y pesca.
- 6 El proyecto fue conducido por Estúdio Guanabara en asociación con Oikos Conservação e Restauo y una red de colaboradores (Andrea Correa, Viviane Martins Júlia Sá Earp, Valentina Dávila, Iazana Guizzo, Bruno Temer y Rodrigo Afonso), junto a la Associação Floresta protegida.

REFERENCIAS

- Bonfil Batalla, Guillermo. *Etnodesarrollo: sus premisas jurídicas, políticas y de organización*. En Obras escogidas de Guillermo Bonfil Batalla. Tomo 2. (pp. 464 – 480). Ciudad México: INAH / INI. 1995.
- «E : entrevista com Els Lagrou». *Revista Usina*, n.20, jul. 2015. Disponível em: < <https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/> >. Acesso em: 10 mai. 2019.
- Guizzo, Iazana. *Reativar Territórios: O Corpo e o Afeto na questão do Projeto Participativo*. Belo Horizonte, Brazil. Quintal Edições. 1ª edição. 2019.
- Romero, Gustavo y Mesías, Rosendo. «La participación en el diseño urbano y arquitectónico en la producción social del hábitat», p35, D.F, México, Cyted-Habyted, 2004.
- Krenak, Ailton Alves Lacerda, y Cohn, Sergio. *Encontros*. Rio de Janeiro:Brasil. Azougue.2015.
- Krenak, Ailton. *8 reações para o depois*. Entre. Rio de Janeiro: Brasil. Rio Books.2019.
- Lagrou, Els. «Podem os grafismo ameríndios serem considerados quimeras abstratas? uma reflexão sobre uma arte perspectivista». In: Severi, Carlo; Lagrou, Els (Orgs). *Quimeras em diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: Brasil. 7Letras, 2013. p. 67-109.
- Lea, Vanessa. *Mebengokre (Kayapó) Onomásticas: a facet of houses as total social facts in Central Brazil*. Man, Londres, v. 27, n.1, p.129-153, mar. 1992.
- Lea, Vanessa. *Casas e Casas Mebengokre (Jê)*. In: Viveiros De Castro, Eduardo; Cunha, Manuela Carneiro (Orgs.). *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo: Brasil. NHII/USP/FAPESP, 1993. <https://doi.org/10.2307/2803598>
- Lévi-Strauss, Claude. *A noção de casa*. In: *Minhas palavras*. São Paulo: Brasil. Ed. Brasiliense, 1986.
- Mantovanelli, Thais. «Casas de alvenaria e casa mēbêngôkre: concepções Xikrin sobre família dos brancos». En: *Semana de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos, 4.*, 2014, São Carlos. Anais eletrônicos... São Carlos: UFSCAR, 2015.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible*. Ensayos de un presente en crisis. Buenos aires, Argentina. Ed. Tinta Limón, 2018.
- Turner, Terence. *Os Mebengokre Kayapó: história e mudança social, de comunidades autônomas para coexistência interétnica*. In: Carneiro Da Cunha, Manuela (Org.) *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/Fapesp, 1992. p. 311-38.
- Turner, Terence. «Da Cosmologia à História: resistência, adaptação e consciência social entre os Kayapó». *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 68-85, 1991. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v1i1p68-85>
- Vidal, Lux. *Grafismo indígena*. São Paulo: Brasil. Nobel / EDUSP, 1992. Vidal, Lux. *O espaço habitado entre os Kayapó-Xikrin (Jê) e os Parakanã (Tupi), do médio Tocantins, Pará*. En: Novaes, Sylvia Caiuby. (Org.). *Habitações indígenas*. 1ed. São Paulo: Brasil. Nobel / EDUSP, 1983. p.77-101.
- Verdum, Ricardo. *Etnodesenvolvimento*. Nova/ velha utopia do indigenismo. 2006.
- Verswijver, Gustaf. *Kaiapó amazonie: plumes et peintures corporelles*. *Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale*. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon. 1992.

FERNANDO FLÓREZ GONZÁLEZ*
EUGENIA MORA OLARTE**

LO ÍNTIMO NATURAL:

NATURAL AND INTIMATE: MENSTRUAL AESTHETICISM
AND CULTURAL REPRESENTATIONS

ESTETICISMOS MENSTRUALES Y SUS REPRESENTACIONES CULTURALES

Fecha de recepción: 25 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 1 de febrero de 2021

Sugerencia de citación: Flórez González, Fernando y Mora Olarte, Eugenia.

Lo íntimo natural: esteticismos menstruales y sus representaciones culturales.

La Tadeo DeArte 7, n.º 8, 2021: 122-135. <https://doi.org/10.21789/24223158.1800>

* Ph.D. en Historic Preservation. Magíster en Preservation Studies.
Arquitecto y licenciado en Filosofía.
Profesor asistente del Departamento de Artes Visuales y Estética,
Universidad del Valle, Colombia

fernando.florez@correounivalle.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-1456-8057>

** Socióloga y Licenciada en Artes Visuales de la Universidad del Valle
Investigadora de la de la Universidad del Valle, Colombia

carmen.mora@correounivalle.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-1608-5243>

ESTE TRABAJO TUVO como objetivo evidenciar que, una vez se volvió público en Occidente el tema de la menstruación en la primera década del siglo XX, no se hicieron públicos el manejo adecuado y la comprensión del ciclo menstrual, sino los dispositivos con los que podía contenerse el fluido. Esta situación alentó la vergüenza y el consumo insostenible de productos de higiene femenina que participan de la estigmatización cultural de la menstruación. Se propone, mediante una revisión documental de la publicidad, análisis de contenido visual y algunos estudios de las representaciones culturales de la menstruación en Latinoamérica, un panorama breve y reflexivo de la diversidad de componentes simbólicos que rodean la menstruación. A su vez, se abordan casos puntuales de artistas de diversas disciplinas que, bajo la promoción del «empoderamiento femenino», ridiculizan el cuerpo menstruante y alientan, de igual modo que las diversas publicidades, el desprestigio de lo íntimo-natural en estos cuerpos.

THIS WORK SOUGHT to expose how once menstruation became public in the West, in the first decade of the 20th century, the proper management and understanding of the menstrual cycle were not made public, but rather the devices with which the menstrual fluid could be contained. This situation encouraged shame towards this natural process and the unsustainable consumption of feminine hygiene products that have contributed to the cultural stigmatization of menstruation. Through a documentary review of advertising, visual content analysis, and the revision of some works on the cultural representations of menstruation in Latin America, we propose a brief and reflective overview of the diversity of symbolic components surrounding this bodily manifestation. In addition, we present specific cases of artists from various disciplines who ridicule the menstruating body and encourage —using the same methods as common advertising— the discrediting of the intimate-natural in menstruating bodies under the false promotion of “female empowerment.”

RESUMEN ABSTRACT

IMÁGENES VISUALES
VISUAL IMAGES
MENSTRUACIÓN
MENSTRUATION
SOCIOLOGÍA VISUAL
VISUAL SOCIOLOGY
ARTIVISMO ARTIVISM
CUERPO MENSTRUANTE
MENSTRUATING BODY

TODOS LOS ASPECTOS estéticos¹ de la existencia humana se han ido sofisticando. No solo nos alimentamos, sino que nos sobrealimentamos, no solo nos vestimos, sino que lucimos nuestras mejores prendas, no solo dormimos, sino que llevamos a niveles insospechados la experiencia de descansar. Añadimos un valor de distinción, esteticismo y consumismo sin precedentes a todo lo que hacemos, a costa de qué, de quiénes, cómo y por qué nos hemos dado esta atribución.

«Llegó la toalla con rapisec, rapigel», «Tus nuevos accesorios», «Protectores diarios multiestilo», «Multiforma y multicolor», «Tipo tanga y mentolados», «Anatómicos y con respiración», «Protectores diarios sport evolution», «Toallas higiénicas frescura extrema», «Encuentra tus mensajes alentadores dentro», «Toallas invisibles con motivos personalizados» «Diarios chic con nuevo diseño». ¿Por qué este tipo de productos tienen una fuerte carga esteticista?

Las ideas subyacentes a estos mensajes promueven un «ocultar con estilo» el sangrado y el flujo mensual de los cuerpos menstruantes, siendo cada vez menos visibles, más cómodos, más coloridos y más «a tono» con el diario vivir; es decir, más artificiales.

Lo anterior se ha configurado en imágenes visuales promovidas por diversos medios de comunicación que determinan el proceder de los individuos y la reacción del resto de la sociedad frente a los procesos biológicos vitales. Las fuertes correlaciones entre dolor, enfado, inconformidad, estrés, demencia e irascibilidad están conectadas con el sangrado menstrual retratado no sólo en las publicidades sino también en diversas posturas de artistas visuales.

Las formas en las que muchas mujeres han «lidiado» con sus fluidos son algunas de las principales causas de contaminación corporal y ambiental actual. Las acciones de cambiar y desechar se convirtieron en una práctica cotidiana y destructiva con la naturaleza. La vergüenza que se promueve en diferentes medios de comunicación alimenta este tipo de conductas e impulsa a que la cara contraria a esta vergüenza sea la desnaturalización, la exageración y la teatralización de la menstruación.

PRIMEROS ESTUDIOS MENSTRUALES EN COLOMBIA 1960-1970

HACE MÁS DE cuatro décadas los primeros estudios sobre la menstruación en Colombia giraban alrededor de adaptaciones de estudios norteamericanos con los mitos y las prácticas mágicas de espacios determinados de la geografía del país.

Aunque se registran pocos estudios sobre la menstruación entre las décadas del 60 y 70, las principales aproximaciones de estos estudios fueron a partir de la ginecología, puesto que parte de las enfermedades del sistema reproductor femenino de la época radicaban en un alarmante desconocimiento de las pacientes y una gran cantidad de rituales y creencias alrededor de este proceso biológico. Este estado de la cuestión aclaraba la razón por la cual muchas de las mujeres consideraban más importante las soluciones tradicionales que las visitas al ginecólogo.

La gran mayoría de creencias alrededor de la menstruación para la época de 1960 en Colombia manifestaban un mismo enfoque: considerar una fuerza oscura y potente en el sangrado menstrual, las mujeres tenían un fuerte signo de maldad que se evidenciaba en la sangre mensual y las tragedias que resultaban de la proximidad con ellas justo en esta etapa de su ciclo. Esta forma de representación colectiva de la menstruación no es una esencia de las décadas mencionadas, estas ideologías menstruales cargan con el peso de la negatividad hace cientos de años:

Tener relaciones sexuales con una mujer durante la menstruación hace que el vino se convierta en vinagre, las semillas que ella toca se hacen estériles, las plantas se marchitan, las frutas caen de los árboles antes de madurar, las yeguas abortan a sus crías. (Alarcon 2005, 400)²

Para el año de 1969 el investigador Luis Flórez obtuvo los nombres populares más frecuentes para la menstruación, con este trabajo manifestó la necesidad de las mujeres de manejar seudónimos para su estado natural de sangrado. No es coincidencia que trabajos de este tipo hayan sido consecuencia de los estudios realizados en los Estados Unidos, como es el caso del elaborado por el psiquiatra Rudolph H. Moos (1960), quien se enfocó en recolectar información a través de su cuestionario sobre los dolores menstruales (Menstrual Distress Questionnaire. MDQ-9) identificando la gran variedad de síntomas físicos relacionados con la menstruación.

Para la década de 1970, cuestionarios sobre los síntomas menstruales y los cambios de actitud en

mujeres (Menstrual Symptom Questionnaire) ya circulaban para ser sistematizados y analizados. La razón por la cual aspectos de tipo actitudinal y psicológico se volvieron tan importantes de sistematizar radicaba en que se habían tomado solamente aspectos físicos visibles hasta entonces, de esta forma nuevas modificaciones surgieron destacando no sólo los cambios físicos durante la menstruación sino también las actitudes, cambios psicológicos y alteraciones emocionales en las mujeres durante sus sangrados menstruales (Alarcón et al. 2006).

El trabajo de Luis Flórez en 1969 permitió que médicos como Miguel Ángel Alarcón en el año 2006 enfocaran sus investigaciones sobre la salud menstrual de manera transdisciplinaria. Lo anterior significa que no fueron suficientes las adaptaciones de los cuestionarios norteamericanos para el estudio de las alteraciones psicológicas y físicas de las mujeres en Colombia, sino que el enfoque antropológico ayudó a la medicina a revelar las creencias alrededor de la menstruación que reforzaban la desconfianza en la ginecología del momento. En sus conclusiones, Alarcón señala que, aunque hayan pasado los siglos, el poder de la tradición oral mítica sobre el sangrado menstrual seguía siendo fuerte y había mantenido un mismo objetivo: ocultar, demonizar y despreciar la menstruación.

En su estudio sobre las creencias y mitos alrededor de la menstruación de las mujeres de Bucaramanga, Alarcón (2006) pone en evidencia que muchas de las prácticas de las mujeres seguían siendo cubiertas por un manto mágico. Alarcón registró que algunas mujeres no cortaban sus cabellos porque dañaban el estado de las fibras o incluso no tocaban el cabello de otros por temor a estropearlos; otras consideraban que la energía en esta etapa era tan fuerte que preferían evitar todo tipo de inconvenientes como dejar locos a sus compañeros, dañarles los genitales o simplemente «contaminarles» el cuerpo. Por otro lado, adjudicaban poderes ocultos al flujo menstrual, algunas utilizaban su sangre para quitar el acné de sus parejas y el de ellas, evitar la picadura de serpientes, mejorar la digestión, aumentar el deseo sexual, entre otro tipo de creencias.

Todo lo referente a la percepción del cuerpo durante estos días apuntaba a que la mujer debía ser intocable, evitar las relaciones sexuales y mantener la distancia con su pareja porque se consideraban prácticas antihigiénicas, incómodas y, de acuerdo con algunas mujeres, dolorosas (Alarcón 2006, 24).

INTRODUCCIÓN

ALGUNAS REPRESENTACIONES CULTURALES DE LA MENSTRUACIÓN EN LATINOAMÉRICA

ACTUALMENTE, LA REPRESENTACIÓN de la menstruación presenta varios frentes; si bien es cierto, las mujeres y los hombres hemos adquirido un conocimiento biológico de la menstruación, las creencias alrededor de diversos factores mágicos de la sangre menstrual no han cambiado, es más, gran parte del activismo menstrual de nuestros tiempos apunta al reencuentro con el *sangrado sagrado* de las mujeres y a eliminar todo tipo de carga negativa de la sangre menstrual mediante *círculos del útero* o *círculos del vientre* invitan también a conectar con la luna y afirman que este conocimiento con altos niveles de misticismo permitiría una relación positiva con el cuerpo (Fabianova 2009). Siguen vigentes prohibiciones, como evitar el contacto con el agua mientras una mujer menstrúa, no consumir alimentos cítricos y lácteos, evitar correr, no moverse o simplemente no ir a lugares sacros. Lo anterior evidencia que uno de los aspectos problematizadores de la menstruación es su fuerte carga simbólica y no sus implicaciones reales registradas.

En zonas rurales del continente latinoamericano, los miedos menstruales apuntan principalmente al agua. Estos, a su vez, se convierten en el enemigo principal para la mujer en sus días de sangrado, por la exposición a enfermedades, la contaminación de los tanques de agua de sanitarios públicos, puesto que las niñas de los colegios rurales no tienen confort ni separación de los baños. Al no contar con un espacio donde desechar sus compresas, las pegan en los tanques para que nadie vea sus desechos menstruales y así no ser víctimas de burlas o acoso.

Estudios de saneamiento ambiental en zonas rurales demuestran que los problemas de salud menstrual se agravan allí debido a los bajos niveles de potabilización del agua. Investigaciones como las realizadas por la profesora Mariela García Vargas de la Universidad del Valle evidencian que las relaciones más elementales con el cuerpo de las niñas y el cuidado de su salud menstrual pueden verse perjudicadas por la inexistencia de confort y privacidad (Reyes et al. 2017). De igual forma, miedos como evitar la locura o el retraso mental se combaten al no bañarse o lavarse la cabeza, evitar el consumo de agua, de bebidas frías y una vergüenza reforzada generacionalmente (Botello et al. 2015). Estos miedos injustificados, indudablemente, manifiestan la baja empatía con la naturaleza menstrual. Las acciones que debe realizar una mujer para mantener su protección física se vuelven contra ella mental y físicamente, incorpora todo lo que rechace la revelación de su sangrado menstrual y sus manifestaciones naturales. Los enfoques publicitarios sumados a los bajos niveles educativos nutren los miedos y rechazos a la menstruación y por ende perpetúan las acciones equivocadas frente al sangrado. En lo corrido del año 2019, se han reportado múltiples casos de mujeres jóvenes que pierden sus vidas tratando de ocultar sus sangrados, mujeres que introducen aspiradoras en sus vaginas, toman brebajes y golpean con fuerza sus vientres para acortar los tiempos de sangrado menstrual (El Diario 2019).

Existe una construcción social arbitraria de lo biológico, de los cuerpos y de los géneros, que se posiciona como algo natural, generalmente bajo una postura androcéntrica de la división sexual que guía la vida social de los individuos. (Vásquez y Carrasco 2017, 102).

En comunidades indígenas como la Aymara de Chile, Bolivia y Perú, las prácticas y los significados culturales alrededor de la menstruación señalan como aspecto crucial de la maduración de las mujeres los cambios físicos y lo que estos cambios generan en la comunidad.

Para la comunidad Aymara, la familia es el eje fundamental de socialización de las concepciones positivas o negativas³ del ciclo menstrual. Por generaciones se transmiten estos aprendizajes y las mujeres incorporan la concepción que tiene su colectivo sobre la menstruación y la transformación del cuerpo femenino.

Las mujeres ancianas aymara son la fuerza de tradición cosmogónica de la comunidad, cuyos relatos mezclan la carga simbólica de la tierra, la luna y los habitantes de determinada zona. La sangre menstrual es comparada con el fluir del agua en los ríos, la lluvia y las cascadas (Vásquez y Carrasco 2017). Estas analogías con la naturaleza son también un factor constante en comunidades originarias de Colombia, algunas de estas analogías naturales como el cambio de la piel de una serpiente, el brote y cese de una flor, entre otras, son llevadas a cabo en rituales de iniciación menstrual donde las niñas, llegada su menarquía son expuestas a aislamientos, seclusión y tortura.⁴ Se menciona lo anterior, sin olvidar las largas temporadas de encierro que mujeres Wayú al norte de Colombia deben llevar a cabo una vez llegada su primera menstruación, aislamientos que en otras partes del mundo han provocado la muerte de mujeres adolescentes y madres.⁵

ESTETICISMOS MENSTRUALES Y SUS CONTRATAQUES ECOFEMINISTAS

RETORNANDO AL PUNTO inicial de este texto, el manejo publicitario del siglo XX sobre la menstruación, se observa que el panorama actual referente al sangrado mensual no dista mucho del pasado. De acuerdo con la Doctora argentina Eugenia Tarzibachi (2015), existe una necesidad de manipulación mediática de la imagen del cuerpo femenino porque se hace necesaria una represión de la naturaleza femenina. Aunque lo anterior parezca redundante, es lo que permite evidenciar la simultánea marcha entre publicidad y creencias, se enseñan aspectos relevantes de la mujer en el mercado y se esconden otros aspectos con vehemencia, precisamente por lo mismo: vender mercancía innecesaria, aumentar el consumo y, enmascarar bajo el discurso del higienismo, la compra masiva de productos que protegen un cuerpo «defectuoso» (2016). Así, la mujer esconde aspectos de su biología porque el mercado refuerza y fomenta una voluntad de negar realidades y reafirmar vergüenzas presentes en la tradición cultural. Devienen de lo anterior diversas publicidades alrededor de dispositivos de higiene femenina desde la década de 1920 hasta la actualidad; estas han construido un falso ideal de liberación de la mujer que impulsa concepciones del cuerpo femenino desde la «protección» exagerada de su naturaleza (Tarzibachi 2015).

Usted también quedará encantada con **MODESS**—la preferida de miles de mujeres elegantes.

Porque MODESS trae un maravilloso desodorante encerrado en la misma toalla que proporciona eficaz protección.

Porque MODESS es suave como una brisa de verano . . . absorbente como una esponja . . . y es imperceptible aún bajo las ropas más ceñidas.

Porque MODESS es segura . . . su respaldo semi-impermeable le permitirá sentirse cómoda y confiada.

Porque MODESS guarda el secreto—sus extremidades redondeadas no delatan.

¡Use **MODESS** y goce de la vida *todos* los días del mes!

**Ponga FÍN a esos
TORMENTOS
de cada mes**



La mujer que en los días de su indisposición natural sufre tormentos de dolor, nerviosidad y abatimiento, pone en peligro su salud si no recurre a un buen tratamiento sin pérdida de tiempo.

[Figura 1. MODESS.]

Fuente: Revista CROMOS, Octubre 1946 - Diciembre 1966. Respectivamente



[Figura 2. Kotex.]

Fuente: Revista CROMOS 1968.⁶

Desde los años de 1940 hasta la década de 1970, Eugenia Tarzibachi evidenció que la publicidad norteamericana y la publicidad argentina manifestaban un mismo comportamiento (2016). Los deseos de inserción laboral y académica de la mujer occidental en el siglo XX fueron acompañados por una carga mediática de ocultamiento de la sangre menstrual y una negación pública de los síntomas de este proceso natural.

Las publicidades de las décadas del 50 al 80 exponían variadamente mensajes esteticistas para alentar la compra masiva de dispositivos de contención menstrual. Las corporaciones de productos de higiene femenina difundían por medio de publicidades lo «molesto» de cargar con la menstruación, recalcan que no era un síntoma de elegancia y mucho menos de comodidad. La publicidad de la época apoyó su discurso en la interpretación estética de lo que siente durante la menstruación, de este modo se configuró una negación de una manifestación natural de salud y se consideró, según las industrias, en la crisis higiénica que sufren las mujeres durante un periodo de sus vidas que transforma sus cuerpos en entidades extrañas, incontrolables y causantes de episodios desagradables.

Los mensajes en las publicidades no varían, contrario a esto, las sugerencias de colores, de formas y de cualidades absorbentes y ergonómicas se multiplican. Incluso bajo la influencia de múltiples activistas menstruales, las empresas de toallas y tampones se han visto forzadas a cambiar la sangre censurada con líquidos azules. Ahora, los flujos rojos espesos aparecen en publicidades, como es el caso de la toalla higiénica *Libresse* que para el año 2017 lanzó su primer comercial con sangre menstrual real⁷ y dispuso a todas las actrices del comercial en situaciones que de antaño se consideraban inusitadas para una mujer menstruante. Por primera vez en décadas las y

los televidentes pudieron ver «sangre» en una compresa menstrual.

Mujeres como la diseñadora industrial Diana Sierra en Colombia han presentado alternativas sostenibles a los dispositivos menstruales tradicionalmente conocidos. La deserción escolar de las niñas en zonas rurales de África y Colombia le animaron a construir una toalla higiénica reutilizable con telas de sombrilla y actualmente, ampliar su impacto en zonas de India, Guatemala y Honduras, no sólo con su toalla y calzón reutilizable, sino también con la copa menstrual.

Múltiples son las plataformas digitales de formación menstrual y productos sostenibles elaborados por feministas, activistas menstruales, ecofeministas y artistas visuales que han permitido cuestionar la tradición visual publicitaria alrededor de la menstruación. No cabe duda que son diversas las creaciones visuales que arremeten contra el «cuerpo irascible, torpe y somnoliento» de las propagandas menstruales tradicionales. Muchas de estas artistas, ciberartistas, ciberactivistas y activistas menstruales, nutridas por corrientes ecofeministas que alientan a una *ecojusticia* (Puleo 2008), publicitan sus experiencias menstruales por redes sociales y propician debates y discusiones alrededor de las políticas públicas; la anulación de los impuestos a los productos de higiene femenina también exige a las corporaciones la exposición de los componentes con los que elaboran sus productos y piden ajustar las mercancías a la realidad medioambiental actual.

Desde las artes visuales algunas formas en las que se ha representado la menstruación convierten lo natural en una hipérbole. Temáticas como la menstruación son ridiculizadas por ilustradoras, pintoras y artistas del performance que llevan la experiencia de la menstruación a una exageración, igual de estigmatizadora que su ocultamiento.

Algunas de estas representaciones llevan lo familiar y lo íntimo-natural de las mujeres a un repudio mediático que alienta el asco y la desinformación, no se percibe un respeto por lo natural sino un espectáculo para la conmoción de los públicos. El sentimiento de extrañeza frente al cuerpo que se presenta en las publicidades se muestra de manera similar y con mayor impacto en la ridiculización del ciclo menstrual en algunos performances donde la mujer sangra masivamente y se introduce utensilios peligrosos en su vagina para demostrar el cambio en el flujo vaginal durante 28 días. Una mujer no se desangra en su menstruación, no tiene hemorragias, no crea lagunas de sangre en su dormitorio si no presenta ninguna alteración de salud, sabemos por la literatura especializada que muchas de las alteraciones del sangrado menstrual se deben a la endometriosis, ovarios poliquísticos y desórdenes alimenticios y hormonales, las formas en que se muestra la sangre menstrual por medio de algunos activismos colindan en el hiperrealismo y lo grotesco.



[Figura 3. Una mujer de rojo.]

Fuente: Camila Montalvo, Esfera Pública (2012).

Es inquietante pensar que muchas de estas prácticas artísticas puedan causar severos trastornos físicos a quienes los plantean. Muchas de estas artistas tienen una intención de visibilización de la menstruación, pero implícitamente envían un mensaje de agresión contra el cuerpo; es decir, muchas mujeres empuñan las banderas de un movimiento ambientalista menstrual perdiendo de vista lo elemental: la integridad de sus cuerpos.



[Figura 4. Casting of my womb.]

Fuente: Olympia Villagrán (2016).

Aunque alrededor de la temática de la menstruación existe un alto interés no solo de mujeres, sino también de hombres para cambiar sus connotaciones negativas, siguen existiendo territorios en los que se hace imposible hablar de la sangre menstrual sin ninguna vergüenza o estupor. Algunas y algunos creadores de imágenes insisten en reconstruir desde lo poético visual la relación entre naturaleza y cuerpo para la deconstrucción actual del consumo, pero muchas de las formas en que la sangre menstrual se ha visibilizado alientan la censura y el desprecio puesto que la representación visual que se observa no es una invitación a la comprensión y educación menstrual sino un llamado a la tendencia en las redes sociales y a los choques visuales en las y los espectadores.

La publicidad menstrual de principios del siglo XX y las imágenes visuales que circulan actualmente tienen un objetivo común: evocar significados determinados que dirigen en gran medida los sentidos, las apreciaciones y las acciones colectivas de los seres humanos frente a la menstruación. Todo aquello que proporcione una imagen visual es necesariamente participativo (Leavy 2009). Las imágenes publicitarias, el arte menstrual y lo actualmente conocido como *ciberartivismos* menstruales tienen una audiencia que les experimenta, les cuestiona y les acepta o les rechaza.

Estas construcciones visuales hacen legible, contrastable y comprensible nuestra realidad. Una realidad variable que permite reflejar las diversas vivencias menstruales y cuestiona de manera vehemente las normas establecidas por décadas en los cuerpos menstruantes. Si bien es posible evidenciar cambios semióticos importantes para la representación visual de la menstruación, el aporte más significativo ha sido el del arte visual y el artivismo. El uso de la exageración y la teatralización de la menstruación en las mujeres ha transformado el mercado menstrual y ha configurado a la mancha menstrual como la bandera para la comercialización de nuevos productos.

Finalmente, la gran variedad de mensajes e imágenes que acompañan los productos de higiene femenina han fortalecido el interés por los estudios menstruales con enfoques antropológicos, sociológicos, etnográficos y políticos. Esta indagación sociológica y visual de la menstruación recopila y expone algunos de esos mensajes que neutralizan, mercantilizan y domesticar la expresión diversa y natural de los cuerpos, estos entendidos como receptáculos de normas, sentidos, representaciones, valores y significados.

NOTAS

- 1 Aquí lo estético hace referencia a lo fundamental para vivir en el ser humano: alimentación, descanso, reproducción. De acuerdo con el profesor Flórez (2019) lo estético-fundamental difiere de lo esteticista porque no usa las necesidades básicas de los hombres y las mujeres para elevar sus sentidos sociales con experiencias sofisticadas y sugestivas que alientan el consumo. Lo estético fundamental pone el acento en una adecuada alimentación, en un adecuado descanso y en auto-proporcionar lo justo necesario para vivir.
- 2 Esta cita textual se encuentra en el texto de Alarcón y fue tomada del libro VII, capítulo 13 del libro *Historia Natural* del historiador romano Caius Plinius Cecilius Secundus (años 29-72).
- 3 De aceptación o de rechazo.
- 4 En el año 2017 la comunidad originaria de Los Ticuna en el amazonas colombiano retiró el ritual de «La pelazón» de sus tradiciones de iniciación, en el que las niñas debían ser haladas de los cabellos por todos los integrantes de la comunidad hasta quedar calvas, en el proceso no sólo era el cabello lo que arrancaban sino también trozos del cuero cabelludo.

REFERENCIAS

- Alarcón, Miguel. «Algunas consideraciones antropológicas y religiosas alrededor de la menstruación». *Revista colombiana de obstetricia y ginecología*, vol. 56, núm. 1 (2005): 35-45. <https://doi.org/10.18597/rcog.557>
- Alarcón, Miguel; Fuentes, Lizzeth. «Creencias, actitudes y vivencias mágicas alrededor de la menstruación entre las mujeres de Bucaramanga, Colombia». *Revista colombiana de Obstetricia y ginecología*, vol. 57 No. 1, (2006):19-26. <https://doi.org/10.18597/rcog.528>
- Barros, John «La pelazón un ritual indígena que le dijo no más al dolor» (Diciembre 12 de 2017) <https://sostenibilidad.semana.com/impacto/articulo/la-pelazon-un-ritual-indigena-que-le-dijo-no-mas-al-dolor/39294>
- Botello, Alicia; Casado, Rosa. «Miedos y temores relacionados con la menstruación: estudio cualitativo desde la perspectiva de género». *Texto y Contexto Enfermagem*. vol. 24 No.1 (2015): 13-21. <https://doi.org/10.1590/0104-07072015000260014>
- El desconcierto. «Tradición de aislar a las mujeres durante la menstruación cobra nueva víctima en Nepal» (2019) <https://www.eldesconcierto.cl/2019/02/04/tradicion-de-aislar-a-las-mujeres-durante-la-menstruacion-cobra-nueva-victima-en-nepal-joven-de-21-anos-murio-asfixiada-en-una-choza/>
- Redacción, El diario. «Aspirar la menstruación, la peligrosa práctica que está de moda entre las mujeres». (2019) <https://el-diariony.com/2019/06/12/aspirar-la-menstruacion-la-peligrosa-practica-que-esta-de-moda-entre-las-mujeres/>
- Fabiánová, Diana. La luna en ti. Dirigido por Diana Fabiánová (2014); Eslovaquia: Ubak producciones (2014) <https://vimeo.com/34216239>
- Flórez, Fernando. *Cuestiones estéticas, éticas, epistemológicas y ambientales: el caso de la sostenibilidad en el arte y la ciencia*. En Igarte, Sebero; Sánchez, María (presidencia) IV Congreso Filosofía, Arte y Diseño Pontificia Universidad Javeriana. (2019).
- Flórez, L. *Léxico del cuerpo humano en Colombia*. Bogotá: Colombia. Instituto Caro y Cuervo. (1969)
- Leavy, Patricia. *Method meets art. Arts-based research practice*. USA. Guilford Publications. (1975).
- Montalvo, Camila. *Debate en torno al performance Una Mujer de Rojo*. Esfera Pública. (Septiembre 8 de 2012) <https://esferapublica.org/nfblog/una-mujer-de-rojo/>
- Puleo, A. «Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado». *ISEGORÍA. Revista de filosofía moral y política*. No. 38 (enero-junio) 39-49. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2008.i38.402>
- Reyes, Alexander., Toro, Andrés., García, Mariela. *Investigación e intervención para el fortalecimiento de capacidades en agua y saneamiento rural para la construcción de la paz*. Universidad del Valle-Cinara. (2017). Consultado en: <https://core.ac.uk/download/pdf/162133714.pdf>
- Tarzibachi, Eugenia. *Usos comerciales y transnacionales del etiquetamiento menstrual y la liberación femenina. Las primeras publicidades de tampones en Estados Unidos y Argentina*. (2015). Consultado en: <http://www.redalyc.org/pdf/1995/199543036040.pdf>
- Tarzibachi, Eugenia. (2016) *Protección femenina. Cuerpos menstruantes, género y la industria transnacional de cuidado femenino en Estados Unidos y Argentina* (2016). Visto en <https://www.youtube.com/watch?v=vDOBeHE9BP4>
- Vásquez Santibáñez, María Belén; Carrasco Gutiérrez, Ana María (2017). *Significados y prácticas culturales de la menstruación en mujeres Aymara del norte de Chile. Un aporte desde el género a los estudios antropológicos de la sangre menstrual*. Chungara, revista de antropología chilena, vol. 49, núm. Pp. 99-108. Universidad de Tarapacá. Arica, Chile. <https://doi.org/10.4067/S0717-73562016005000036>
- Villagrán, Olympia. (Julio 18 de 2016) La mujer que tejió una bufanda con su vagina durante 28 días. (Cultura Colectiva) <https://culturacolectiva.com/arte/la-mujer-que-tejio-una-bufanda-con-su-vagina-durante-28-dias>

EL TEJIDO GUANE:

IMPORTANCIA Y PROPUESTA
DE PRESERVACIÓN DESDE LA
CONJUNCIÓN ENTRE ARTESANÍA,
EDUCACIÓN Y DISEÑO

Fecha de recepción: 25 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 1 de febrero de 2021

Sugerencia de citación: Vidal Prada, Ernesto y Vargas Espitia, Adolfo. El tejido Guane: importancia y propuesta de preservación desde la conjunción entre artesanía, educación y diseño. *La Tadeo DeArte* 7, n.º 8, 2021: 136-159. <https://doi.org/10.21789/24223158.1801>

* Magíster en Diseño Comunicacional
Docente-investigador, Grupo de Investigación Paloseco, Programa de
Diseño Industrial, Universidad de Investigación y Desarrollo, Colombia
evidal1@udi.edu.co
<https://orcid.org/0000-0003-3550-7525>

** Magíster en Ecodiseño
Docente-investigador, Grupo de Investigación Paloseco, Programa de
Diseño Industrial, Universidad de Investigación y Desarrollo, Colombia
avargas2@udi.edu.co
<https://orcid.org/0000-0003-4741-4991>

EL PRESENTE ARTÍCULO se centra en un proceso de investigación en torno a los tejidos y las herramientas utilizadas para su elaboración en la extinta cultura de los Guane, que se ubicó en el territorio del actual departamento de Santander. Para ello, se proponen dos momentos principales: uno en el que se realiza una revisión histórica y conceptual en torno a la cultura material para entender la importancia de sus tejidos; y otro que presenta los resultados parciales del desarrollo de una propuesta objetual (kit para elaboración de tejido) cuyo fin es la preservación de la tradición del tejido Guane. Esta propuesta es concebida desde una mirada en la que el diseño industrial, la artesanía (los saberes ancestrales) y la educación dialogan constructivamente a partir de pensar y concebir escenarios (metodologías, procesos y objetos) que permitan rescatar tradiciones y valores culturales propios.

THIS ARTICLE FOCUSES on a research process around the fabrics and the tools used for fabric-making by the extinct culture of the Guane people, who were located in the territory today known as the department of Santander, Colombia. Within such a process, two main moments are proposed: one in which a historical and conceptual review around the material culture is carried out in order to understand the importance of its fabrics; and another that presents the partial results of the development of an objective proposal (fabric kit) whose purpose is the preservation of the tradition of the Guane fabric. This proposal is conceived from a point of view in which industrial design, crafting (ancestral knowledge), and education constructively interact with the aim of thinking and constructing scenarios (methodologies, processes and objects) that allow rescuing our own cultural traditions and values.

ABSTRACT

RESUMEN

ARTESANÍA, CULTURA
SANTANDERREANA,
DISEÑO INDUSTRIAL,
IDENTIDAD, TÉCNICAS
ANCESTRALES,
TEJEDURÍA

CRAFTS, SANTANDER CULTURE,
INDUSTRIAL DESIGN,
IDENTITY, ANCESTRAL
TECHNIQUES, WEAVING

INTRODUCCIÓN

LOS TEJIDOS ARTESANALES representan una de las ramas de la cultura más importantes e interesantes de estudiar en los pueblos latinoamericanos. En palabras de Goyes (2011), «el tejido, más allá del arte de tejer, es una práctica cultural, simbólica, e incluso de resistencia popular, [...] a través de esta, las comunidades pueden plasmar y transmitir grandes saberes y conocimientos que han sido guardados en la memoria de los pueblos» (citado en Rangel 2016). El tejido ha sido históricamente una «forma otra» de expresión de las comunidades (artística y técnica) que dialoga con el territorio y sus recursos de forma responsable (aporta al desarrollo local), construye identidad (sentido de pertenencia), trasciende lo construido (objeto artesanal) y permite (al artesano), a través de su producción (acto *poiético*), formar parte de la construcción del tejido social (comunidad).

Son estos los principios que hacen posible plantear la relevancia no solo de su conocimiento y estudio, sino de su preservación como manifestación cultural y ancestral. Los tejidos se convierten en un dispositivo histórico que da cuenta de los continuos cambios y avances sociales y culturales de un territorio. Cada uno de los elementos que componen el tejido y con los que fueron hechos (inspiraciones, materiales, herramientas) representan oficios, saberes y manifestaciones de una cultura que son entendidos como un mensaje a través de códigos icónicos y como una herencia para los futuros pobladores de sus territorios. Mediante ellos «es posible establecer que, a partir de los modos en que las personas recuerdan y olvidan, se pueden rastrear tanto las huellas y señales de su identidad, como las formas en que los individuos se construyen como sujetos y miembros de las colectividades» (Riaño 1999, citado en Rangel 2016).

EL TEJIDO GUANE: IMPORTANCIA Y PROPUESTA DE PRESERVACIÓN DESDE LA CONJUNCIÓN ENTRE ARTESANÍA, EDUCACIÓN Y DISEÑO

Esta importancia del tejido como configurador del territorio y de las culturas que lo pueblan es notoria y evidente en el departamento de Santander. Gran parte de sus tradiciones culturales y artesanales están ligadas al desarrollo del tejido, tienen siempre como punto de partida el trabajo realizado por la cultura Guane. A partir de varios estudios antropológicos, se ha logrado determinar que los tejidos artesanales permitieron distinguir a esta cultura y a sus pobladores como excelentes exponentes del oficio artesanal a través de los productos elaborados y como base de su estructura social, así como un rasgo característico de su identidad. A su vez, el uso de materia prima del territorio habitado (principalmente, el fique y el algodón) permitió el perfeccionamiento tanto de la técnica como de los objetos elaborados. Sin embargo, vale la pena mencionar que para la cultura de los Guane estos tejidos no solo representaban prendas útiles (bolsos, mochilas, prendas de vestir), sino que principalmente eran un tributo para sus divinidades (Tavera 1994, 24).

De esta manera, cada comunidad está intrínsecamente relacionada a este oficio tradicional, ya que este no solo hace referencia a las prendas o accesorios resultado del trabajo artesanal, sino también al sinnúmero de relaciones que pueden establecerse —a manera de red y construcción social— con la creación, producción y apropiación de un tejido particular en una cultura o territorio. Para nuestras comunidades indígenas precolombinas, los tejidos fueron un aporte importante para el desarrollo y progreso económico, servían para el trueque, se entregaban como parte del tributo al cacique, se utilizaban en ceremonias religiosas y, a la vez, tenían un fin utilitario como prendas de vestir (Ponce 2012). Entonces, su rescate no solo permite el reconocimiento de nuestras raíces culturales, sino también nos aporta una mirada para entendernos como sociedad y recuperar parte de nuestra identidad perdida.

Sin embargo, este rescate y recuperación no es una tarea sencilla. En muchos casos, la preservación de estos objetos artesanales ancestrales se ve limitada por el número de piezas y por la dificultad de realizar estudios de mayor profundidad sobre estas; la labor recae principalmente en museos e instituciones que, como parte de su misión, logran salvaguardar algunos de estos objetos para las generaciones futuras y, a partir de ello, desarrollar estudios para validar sus procesos e importancia. Según los postulados de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), es indispensable entender la necesidad de la preservación de las técnicas y los conocimientos (patrimonio inmaterial intangible) conexos a estos objetos tradicionales artesanales. Esta preservación, en primer lugar, está dirigida a comunidades locales y artesanales, en función de contribuir a que los artesanos puedan seguir fabricando sus productos y transmitiendo estas técnicas ancestrales a las nuevas generaciones. Este fue nuestro punto de partida para ahondar en los orígenes del tejido de la cultura de los Guane, y desde una mirada actual, proponer una forma para su recuperación.

El panorama mencionado es propicio para la unión entre la artesanía y el diseñador; sin lugar a dudas, este proceso se enmarca, a su vez, en la importancia cultural de mantener valores arraigados o relacionados con una identidad específica. Por ello, el vínculo con la educación es necesario y esencial para fortalecer y aprovechar este panorama dentro del entorno social, cultural y productivo del país; así también, para que la educación y el diseño sirvan como interlocutores de valores culturales ancestrales que dialoguen con las nuevas identidades santandereanas. Como lo señala Carbó (2015, 122), hoy en día la creatividad y la diversidad cultural se constituyen en aspectos fundamentales de la configuración social en el nuevo milenio. El valor de las expresiones culturales y su promoción adquiere actual relevancia a partir de la vinculación de estrategias educativas.

ANTECEDENTES

Santander: tierra de tejedores

EL OFICIO DE la tejeduría en Santander, como lo evidencian varios textos y estudios en Colombia (Artesanías de Colombia s. f.), está presente desde que existieron asentamientos indígenas como los Guane, los Yareguíes, los Chitareros y los Laches; grupos que por tradición procesaban el fique, el algodón y otras fibras naturales para realizar costales, mochilas, vestimentas y cordeles, a partir de la tejeduría en telar horizontal. El departamento de Santander es conocido por ser una región dedicada, de generación en generación, a la elaboración de productos en fique, debido a las características geográficas para su cultivo y procesamiento, donde artesanos y pobladores en general han adoptado técnicas de tejido manual y con telar traídas por los españoles y aprendidas desde la época de la colonización (Hernández y Torres 2019).

Mientras tanto, se han logrado rescatar y preservar tradiciones relacionadas con los tejidos adaptadas a la fibra del fique, y durante las últimas décadas han logrado conformar una comunidad artesanal en el pueblo de Curití (fotografía 1), y en menor escala en las poblaciones de Mogotes, San Gil y Zapatoca. Allí ya no solo se elaboran los tradicionales sacos de fique, sino que la materia prima y el proceso han sido adaptados y diversificados a diferentes aplicaciones del tejido, en variedad de productos utilitarios como bolsos, calzado o mobiliario. El reconocimiento como sector productivo artesanal y el comercio de los productos elaborados en zonas de influencia como Bucaramanga han generado y suscitado el interés por la confección de productos innovadores que involucren la utilización del fique y de los tejidos en este material como elemento primordial en propuestas de objetos utilitarios.



[Fotografía 1. Productos artesanales producidos a partir de la fibra del fique (ecofibras), en Curití (Santander).]

Fuente: autores (2019).

Sin embargo, este reconocimiento a los tejidos artesanales en el departamento se centra principalmente en piezas elaboradas a partir de los telares traídos por los españoles, dejando de lado la tradición del tejido *sprang* y de los instrumentos utilizados para su confección por la cultura de los Guane. Si bien es relevante el trabajo artesanal que se hace hoy en día en el departamento en materiales como el fique o el algodón, nuestro interés giraba en conocer las variables detrás del poco conocimiento y de la escasa realización del tejido originario de los Guane en la actualidad. La investigación, entonces, nos permitió adentrarnos en una técnica milenaria y en reforzar la idea de la importancia de su preservación para las nuevas generaciones.

La cultura de los Guane: tejedores del mundo

LAS TRADICIONES ANCESTRALES y artesanales de la cultura de los Guane están asociadas a los rasgos característicos de la gran familia indígena precolombina de los Chibchas, que poblaron el territorio de media y alta montaña de la parte oriental de la cordillera de los Andes, y que conformaron junto a la cultura Muisca en los territorios actuales de los departamentos de Cundinamarca, Boyacá y Santander (Fernández 2013). Algunas investigaciones (Tavera 1994, 20) señalan que, debido a la configuración del territorio, se destacaban inicialmente por su trabajo de agricultura y el trabajo manual como campesinos, lo que les ayudó a desarrollar excelentes productos de algodón y fique y utilizarlos como medio de intercambio principalmente con las prendas utilitarias de tejidos más elaborados para su subsistencia (fotografía 2). Asimismo, generaron elementos utilitarios (husos y volantes) que les permitían realizar el procesado de la fibra natural hasta convertirla en hilos muy finos, resistentes y de excelente calidad (Cortés 1990).

El estudio de los tejidos ancestrales de las culturas Muisca y Guane ha podido ser realizado gracias a algunas piezas encontradas en cuevas y territorios de difícil acceso, lo que a su vez generó su preservación. La mayoría de estos estudios se basan no solo en piezas arqueológicas encontradas, sino contrastadas a partir de los textos de cronistas de la época de conquista que documentaron el hallazgo de estas culturas indígenas. Dentro de estas piezas, se destacan las mantas y los tejidos a lo largo del cañón del Chicamocha, principalmente en la región de la Mesa de los Santos (Cortés 1990). Investigaciones sobre los restos de tejidos hallados en estas cuevas conllevaron comprobar que «la calidad de su fibra es excelente, y además de esto las texturas, la variedad, unas finas casi como gasas y otras toscas dependiendo del uso que se le diera y la gran diversidad de colorantes» (Chaves 1988).

El constante intercambio económico y cultural de estas culturas fue fundamental, ya que les permitió consolidar, en una región inhóspita como las grandes montañas de Santander, unos conocimientos y saberes particulares; asimismo, les facilitó la apropiación de insumos, herramientas y conocimientos de otras regiones para diversificar sus propios procesos y costumbres. Un ejemplo de ello es el uso que hicieron del fique: lo adaptaron a sus herramientas (telares), variaron los grosores y la calidad de los hilos, e incluso usaron tintes para generar piezas textiles decorativas; además incluyeron elementos de diseño (ej.: triángulos, zig-zag, diagonales) a partir de su iconografía (Tavera 1994). Los tejidos elaborados por la cultura de los Guane se destacaron y diferenciaron de los de otras culturas precolombinas gracias a sus características físicas: flexibilidad, elasticidad, resistencia y durabilidad. Se puede decir que esta técnica particular tiene todo el potencial para que sea conservada y transmitida alrededor del mundo, y para que se mantenga y revalorice el trabajo manual en Santander.

El telar de la cultura de los Guane

CON BASE EN investigaciones de carácter multicultural, se han podido determinar relaciones materiales» en torno a la tejeduría que conectan diferentes territorios y cosmovisiones precolombinas. Una muestra de ello es el telar. Vale mencionar que algunas variaciones de estas herramientas prevalecen hoy en día gracias a procesos de tecnificación o a la misma evolución del oficio artesanal. Se destacan el telar de marco (vertical), el telar de estacas (horizontal) y el telar de cintura. No obstante, cabe indicar que «no existen evidencias materiales de los telares precolombinos. Seguramente porque el indígena usaba una serie de varas para hacer el armazón del telar y después de utilizar para tejer, los empleaba en otras actividades» (Tavera 1994, 53-55).

No se ha podido determinar, a ciencia cierta, el tipo de telar originalmente empleado por la cultura de los Guane; por algunos aspectos de las partes de los tejidos encontradas, se puede deducir que probablemente eran telares de tipo vertical:

Es posible que no fuera un armazón completo, sino más bien las herramientas para tejer, tal vez con una tela parcialmente tejida. Grupos indígenas actuales generalmente arman el telar con unos palos cortados en el monte vecino cada vez que necesitan tejer; una vez terminado el tejido, los palos generalmente acaban en el fogón. (Banco de la República 1993)

Con estos palos pudieron sostener la urdimbre templada y firme, además de facilitar el cruce de los hilos de la urdimbre y de la trama. Algunos autores mencionan que es difícil catalogar las técnicas artesanales ancestrales como productos de dispositivos complejos, sino que más bien corresponden al diseño de herramientas que les permitían, a partir del trabajo manual, tejer un entrecruzado básico de fibras (la urdimbre y la trama).

Junto a los restos de tejidos, se han encontrado partes o piezas de diferentes herramientas y dispositivos (entre ellos, husos, macanas o golpeadores y separadores de urdimbre) que les llevó a especializar su oficio artesanal; en su mayoría también eran resultado de oficios artesanales como la talla de madera, hueso y cerámica (fotografía 2). Estos artefactos igualmente han sido caracterizados de «alta calidad, bellos y pulidos». Un ejemplo de esto es la macana, un trozo de madera (macana o chonta) aplanada que permite mantener el tejido de urdimbre separado para poder tejer la trama de manera sencilla; su importancia puede ser interpretada dado que los artesanos acostumbraban llevarla siempre consigo, incluso hasta la muerte (Tavera 1994, 46-55).

La trenza y la mochila de la cultura Guane

LOS HALLAZGOS DE tejidos presentan diferentes calidades (de algodón), tamaños y elementos pictográficos a base de tintes naturales; estas características se asocian a mantas utilizadas como vestidos según la jerarquía social. Sin embargo, otros restos de tejido corresponden a objetos utilitarios elaborados a base de cuerdas, tal vez partes de hamacas y mochilas de constitución diferente a las de otras culturas precolombinas colombianas, pues su técnica es completamente artesanal y mucho más rudimentaria. Algunos expertos mencionan este tipo de tejidos como «no tejidos», ya que no presentan una trama en su conformación, sino que todo el tejido se genera desde una urdimbre que debe ser necesariamente soportada en una estructura para dar origen a las piezas finales.

Dentro de esta categoría encontramos piezas que debieron ser utilizadas como soportes constructivos o de amarre de diversos usos, y que corresponden a una aplicación y adaptación específica del principio básico de la trenza o el trenzado. Se señala que este principio fue usado por los indígenas para buscar la resistencia y tensión de las fibras, así como para darle más continuidad y elasticidad a sus prendas. Este fue el principio básico de los primeros tejidos de la cultura de los Guane y eje de este proyecto de investigación. Posteriormente, señala Tavera (1994, 97-98), el principio se vio complementado por la unión de más hebras, o incluso, por el uso de diferentes hilos y materiales, generando así un trenzado de gran resistencia, caracterizado por la ausencia de una trama (o tejido de unión y entrecruzado) y que permitió ampliar el campo de conocimiento textil para la creación de piezas con posibilidades de intervalos, dirección, entrecruzamiento, color y cantidad de hilos o hebras usadas.¹



[**Fotografía 2.** Estructura base para desarrollo de la técnica sprang; artesana: Mariela Sanabria (2018), tejido Guane.]

Nota: fotografía tomada durante el Workshop desarrollado por Artesanías de Colombia y el Programa de Diseño Industrial (UDI 2018). La artesana Mariela Sanabria es conocida como la «última tejedora Guane».

Fuente: autores (2018).

Tal vez el ejemplo más claro del uso de este principio de tejido o técnica artesanal son las mochilas o contenedores tejidos. Su carácter es singular y completamente diferente a las mochilas tejidas de otras culturas precolombinas colombianas, que principalmente corresponden a mochilas confeccionadas a través de técnicas de tejido con aguja (*croché*, *macramé*). La mochila de la cultura de los Guane realizada a partir del principio de la trenza corresponde a un tejido particular que emula el principio de la técnica *sprang*,² una técnica milenaria atribuida a las primeras civilizaciones (Egipto y Medio Oriente) y civilizaciones escandinavas; en opinión de algunos expertos, esta técnica es el primer acercamiento a un tipo de tejido particular a partir del uso de una herramienta de especialización (telar de marco). Su característica principal es que la configuración tipo espejo y libre de su trama (carece de urdimbre) le otorga una gran resistencia, elasticidad y posibilidad de generación de diseños textiles. A nivel de otras culturas precolombinas, en los Incas (Perú) se han encontrado registros de tejidos elaborados con apropiaciones de la técnica *sprang*.

Se considera que los adelantos en tejeduría desarrollados por la cultura de los Guane fueron las bases de la industria textil (artesanal e industrial) departamental, que tuvo gran relevancia nacional hasta el siglo XIX, momento en el que, por motivos económicos, políticos, sociales, etc., fue desplazada a otros territorios. El mestizaje y sincretismo de técnicas y materiales en los tejidos ha continuado hasta nuestros días, preservados en algunos casos gracias a descendientes directos de estas familias indígenas tradicionales y a las costumbres particulares. Asimismo, la tecnificación de la materia prima e insumos ha permitido que la tradición no se limite al sector artesanal, sino que haya repercutido notoriamente en el ámbito industrial y que gran parte de las prendas textiles colombianas presenten hoy una buena valoración en el mercado global (Vargas 2015).

Algunos artesanos, a pesar de esta necesidad industrialización, de forma concreta preservan

la tradición artesanal, principalmente manual, ya sea a través del tejido con agujas o, en algunos casos, en telares tan rudimentarios como los de sus ancestros indígenas. Un hecho significativo es la preservación, por parte de los tejedores, de los elementos e instrumentos utilizados para tejer (separadores, golpeadores o macanas, agujas). La gran mayoría de ellos son heredados de generación en generación debido a sus configuraciones materiales (maderas y fibras de buena resistencia), que se ven reflejadas en acabados de alta calidad y en el extraordinario brillo de las piezas; hecho asociado al contacto y trabajo permanente y durante muchos años realizado por las manos de estos artesanos (Banco de la República 1993).

Sin lugar a dudas, la llegada de los españoles causó un impacto negativo en estas tradiciones y costumbres artesanales y ancestrales milenarias: gran parte de ellas desaparecieron durante esos años. Algunos estudios señalan también como causa de esta desaparición a la violencia generada durante la Conquista, pues los españoles encontraron un territorio en el que, en su afán de conquista y riqueza, fueron acabando con aspectos culturales propios; muchos de los objetos artesanales, principalmente tejidos y accesorios, fueron saqueados por ellos. Asimismo, los españoles acabaron con la misma raza a partir de abusos, masacres y exterminio de sus pobladores, quienes, en palabras de algunos cronistas, ofrecieron una alta resistencia a la Conquista, y hoy en día se asocia este carácter guerrero a otro aspecto determinante del estereotipo del santandereano.

Además, como consecuencia del sometimiento, la humillación y el maltrato por parte de los españoles a los indígenas, algunos nativos decidieron quitarse la vida antes que soportar esa situación. Otra de las razones por las cuales se desvaneció esta cultura fue la aparición de enfermedades como el sarampión y la viruela,³ que, debido al desconocimiento por parte de los indígenas, se propagaron con gran rapidez y ocasionaron la muerte de gran cantidad de la población (Hernández y Torres 2019, 36).

METODOLOGÍA

El diseño como estrategia para la preservación del tejido de la cultura de los Guane

LA METODOLOGÍA UTILIZADA para el desarrollo del proyecto se divide en dos fases principales. Una primera que se centra en el carácter investigativo del proyecto sobre el tejido de la cultura de los Guane. De esta manera, el enfoque de esta primera fase es de tipo descriptivo y cualitativo, para lo cual se utilizan diferentes técnicas de recolección de información para ahondar en la técnica, los materiales y las herramientas empleadas por los Guane en la elaboración de su tejido. La información de tipo teórico se corrobora con recopilación de otros datos a partir de un trabajo de investigación de campo con artesanos y personas conocedoras de la técnica en la región. Asimismo, y teniendo en cuenta la búsqueda de una solución desde la mirada del diseño industrial, se realizan talleres para el aprendizaje de la técnica, con el fin de recolectar información de tipo audiovisual que posibilitará identificar las principales variables por tener en cuenta en el proceso de diseño.

Este proceso de investigación de campo permitió el contacto con tres maestros artesanos de la región, quienes han dedicado parte de su vida al aprendizaje y divulgación de las técnicas: Mariela Sanabria de Pineda, en el municipio de Jesús María, considerada como la «última tejedora Guane»;⁴ el maestro Nirko Andrade,⁵ estudioso de los tejidos y cuya obra buscó la divulgación de conocimientos ancestrales de las culturas precolombinas durante su última etapa de vida, en particular la cultura de los Guane; y la señora Solangel Rodríguez, que reside en el municipio de Barichara (Santander), trabaja con la Fundación Escuela Taller y se dedica a dictar clases de la mochila Guane y otras técnicas, además de realizar mochilas para la venta en este municipio (Hernández y Torres 2019, 44).



[**Fotografía 3.** Inmersión en el contexto: detalle de realización de taller de creación práctico para elaboración de tejido Guane (junio de 2019).]

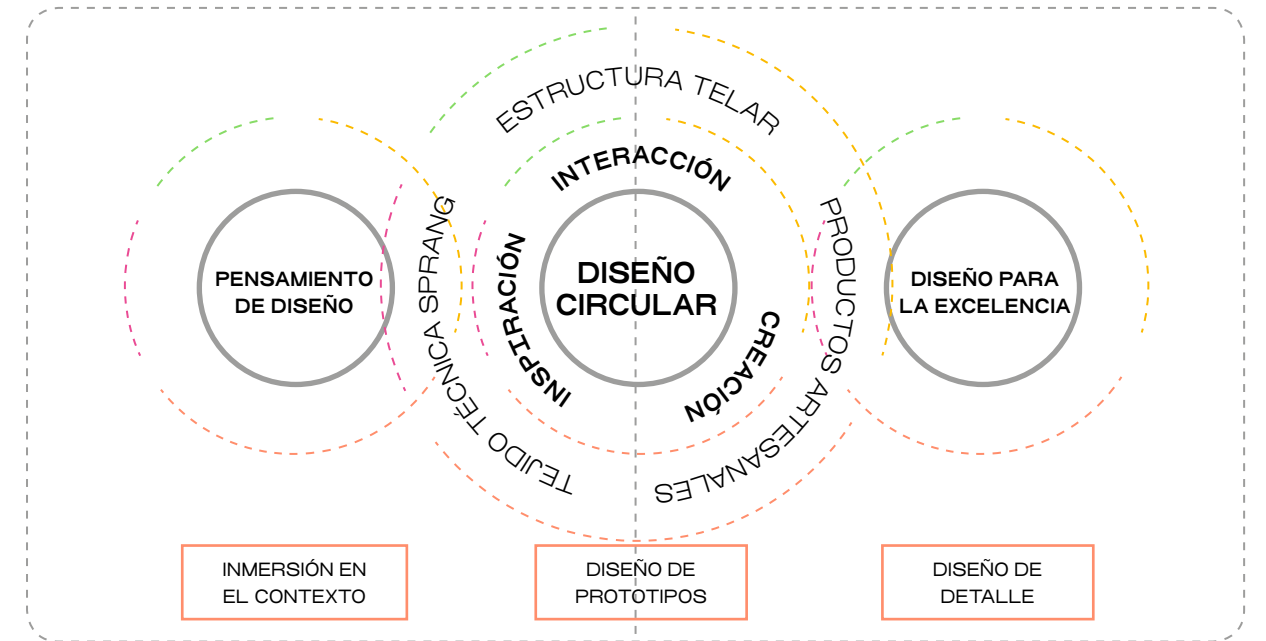
Fuente: autores (2019).

La inmersión en el contexto, gracias al desarrollo de talleres creativos de enseñanza del tejido en el territorio de los pobladores Guane (municipios de Barichara y Guane),⁶ permitió un acercamiento desde sus fuentes primarias con los saberes ancestrales, con la técnica, y particularmente desde la vivencia con el conjunto de valores (materiales e inmateriales) asociados (fotografía 3). A partir de estos talleres, se pudo contrastar la información existente sobre la ejecución y realización de la técnica *sprang* y su importancia para el tejido santandereano; esto a su vez hizo posible identificar los aspectos técnicos que se pueden intervenir desde el diseño. Lo anterior, desde la premisa de favorecer la práctica de esta técnica, dada la relevancia de un hacer desde el diseño basado en la práctica, tal como lo menciona Davini: «Nadie puede enseñar bien aquello que no conoce, quienes enseñan necesitan saber o tener un relativo dominio sobre el

conocimiento, la habilidad o la experiencia que desean transmitir» (2008, 66).

La segunda fase del proyecto se centra en el desarrollo de una propuesta de diseño que permita la preservación del tejido Guane; para ello, se utiliza una metodología mixta que retoma los principios del diseño circular, del pensamiento de diseño (*Design thinking*) y del diseño para la excelencia (DfX), con el fin de concebir una propuesta que va más allá del aprendizaje de la técnica, y plantea un escenario propicio para la divulgación de la técnica por parte de nuevas generaciones (figura 1). A su vez, el proyecto implicaba abordar esta solución desde el diseño y desde dos miradas centrales: 1) ser concebidas desde una visión didáctica (un elemento que ayude a la enseñanza de las técnicas ancestrales) y 2) que fomente el reconocimiento del tejido y de la Cultura Guane dentro de la identidad, historia y memoria de Santander.

Metodología del proyecto



[**Figura 1.** Metodología del desarrollo del proyecto.]

Fuente: autores (2020) con base en gráfico desarrollado por Hernández y Torres (2019).

En este segundo momento, el proyecto toma un carácter de investigación-creación en torno al diseño de una propuesta didáctica para enseñar el tejido de la cultura de los Guane más allá de la técnica, sino como patrimonio para nuevas expresiones territoriales. A través del proceso de investigación de campo, se pudo determinar que la baja apropiación actual de esta técnica no solo está asociada con el poco conocimiento que se tiene sobre ella, sino con la dificultad que representa su elaboración, puesto que exige un alto nivel de psicomotricidad fina y la manipulación de herramientas artesanales especializadas (fotografía 4). Por este motivo, se define como estrategia el desarrollo de una herramienta didáctica enfocada en la enseñanza del tejido, dirigida al sector educativo, que facilite su aprendizaje, pero que a su vez permita la generación práctica y aplicada de la solución en productos (tejidos) que ayuden a la difusión y conocimiento de la técnica. Asimismo, se toma como eje de desarrollo del proyecto la inspiración en la cultura Guane como forma de

respeto, apropiación y difusión de los aspectos culturales.

Si bien el proyecto nace de la inquietud y necesidad de conocer de manera directa los pasos y la herramientas asociadas a esta técnica artesanal perdida con el paso del tiempo, y cuya configuración de tejido destacaba a los antepasados de la cultura de los Guane —al punto de ser reconocidos por la calidad, elaboración y acabados de sus tejidos—, el proceso de investigación-creación permitió priorizar los alcances deseados y concebir este primer acercamiento como el principio de un proyecto macro enfocado a fusionar la artesanía, el diseño y la educación. Como lo mencionamos antes, a partir de los talleres creativos desarrollados junto a maestros artesanos conocedores de la técnica *sprang*, se vislumbran y determinan ciertas problemáticas que inciden en la hipótesis asociada al desconocimiento y poca difusión de esta, como pueden ser la complejidad para realizarla o incluso los pasos necesarios para el aprendizaje (Hernández y Torres 2019).

**EVOLUCIÓN
PROPUESTA DISEÑO**
TEQUA



Muestra de telar Guane,
Museo Casa de Bolívar
(Bucaramanga)



Marcos para telar, tejido
Guane; Taller de la artesana
Solángel Rodríguez



Bastidor (elaboración manual) para elaboración
tejido Guane-Artesana: Mariela Sanabria (2018)

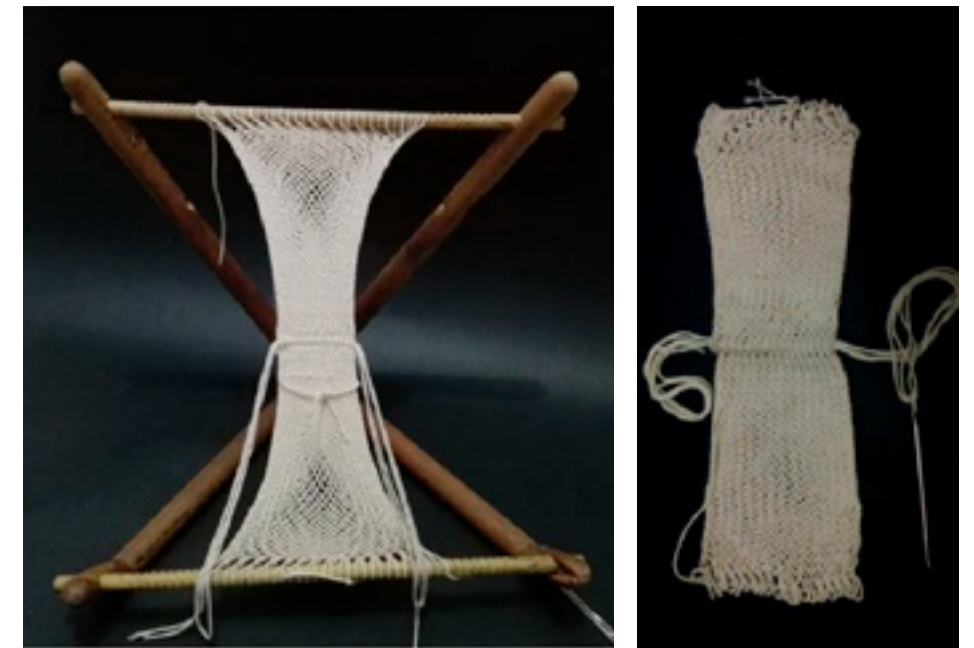
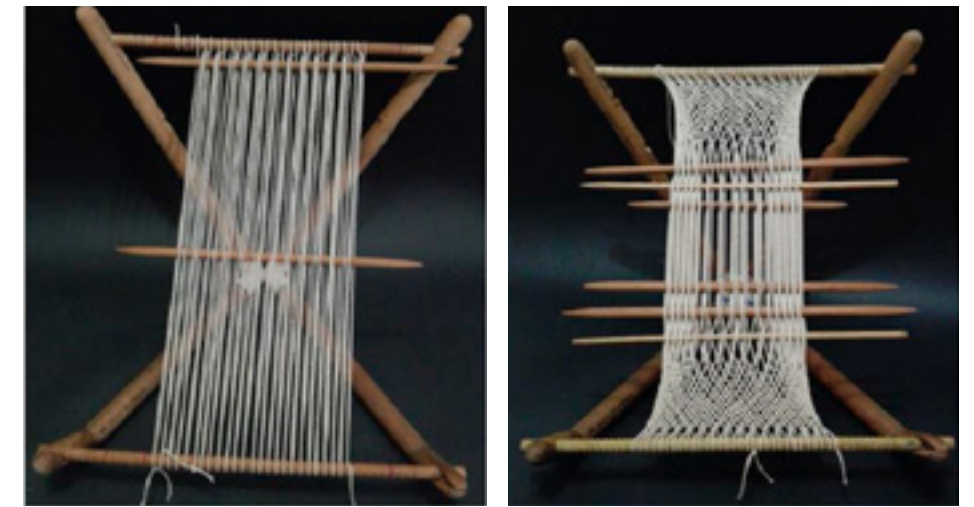


Kit para elaboración tejido Guane-
Proyecto Tequa (2019)

[**Fotografía 4.** Evolución de la propuesta de diseño del telar para elaboración de tejido Guane.]

Fuente: autores (2020), recopilación de imágenes soporte del proyecto.

El tejido *sprang* de la cultura de los Guane se caracteriza por no tener una trama, sino que se constituye únicamente a partir del proceso de urdido y trenzado de los hilos, lo que les permite su flexibilidad y tensión. Aunque no es un factor limitante, a pesar de carecer de trama, su proceso de elaboración requiere partir de una estructura rectangular (telar de marco o telar vertical). El proceso es completamente manual, por lo que no se encuentran referencias a dispositivos o máquinas que hagan posible su confección de forma industrial. Por lo anterior, también es importante mencionar el telar de cintura o los telares artesanales como referentes para su elaboración. Estos telares aprovechan las ventajas del medio natural o del cuerpo humano para generar un soporte de apoyo para la realización del tejido, y prevalece en una configuración estructural la presencia de soportes horizontales que permiten crear el tejido de urdimbre inicial. Actualmente, artesanos locales utilizan cualquiera de estas dos formas para poder rescatar el tejido *sprang* de la cultura de los Guane; sin embargo, dichas estructuras o posibilidades tienen dificultades o presentan desventajas al momento de aprendizaje o realización del tejido.



[**Fotografía 5.** Estructura para elaboración de tejido Guane.]

Fuente: autores (2020), basados en fotografías de Hernández y Torres (2019).

En este contexto nace el kit didáctico, conformado por una estructura para elaboración de tejido y accesorios, dirigido a jóvenes universitarios y cuyo fin es la preservación y difusión de la técnica *sprang* utilizada por la cultura de los Guane. Durante su proceso de diseño, no solo se concibe el diseño circular, sino que se concede gran importancia a incluir factores de diseño asociados a la ergonomía, la semiótica, la producción, la sostenibilidad y la innovación como soportes de las decisiones de diseño tomadas en el proceso. Esto es visto desde una mirada de apropiación y resignificación de elementos culturales previos (significados de pictogramas, reseñas sobre la técnica en particular, aspectos históricos de la cultura, entre otros), hasta una visión actual que involucra aspectos funcionales del diseño como la modularidad, la portabilidad, la durabilidad o la resistencia.

Estos conceptos de diseño fueron los principios para desarrollar una estructura portátil y de fácil armado,

construida con listones de madera y una pieza central plástica enfocada al aprendizaje de la técnica *sprang* utilizada por la cultura de los Guane (fotografía 5). Esta estructura, que al tiempo se convirtió en centro de desarrollo y evolución del proyecto, busca innovar el tradicional telar de marco empleado de forma general en elaboración de varios tejidos y mezclarlo mediante desarrollo de alternativas de diseño con las tipologías de naturaleza rústica conocidas para realización de dicha técnica. El proceso iterativo y de evaluación constante a partir de elaboración de modelos y prototipos permitió, a su vez, aportar nuevas ventajas para la creación del tejido y que dan solución práctica a las falencias del telar de marco utilizado normalmente. Este proceso, asimismo, siempre fue concebido desde la generación de un elemento didáctico (práctico, divertido, de armado, educativo) que facilitara su uso por jóvenes.

DISCUSIÓN Y RESULTADOS

Diseño + Artesanía + Educación

LA SOLUCIÓN PROPUESTA, actualmente en una fase de evolución, desarrollo y registro, transmutó entonces de ser concebida únicamente de manera técnica a ser pensada como un aporte desde el diseño industrial para la enseñanza de tradiciones culturales y artesanales (en este caso, la enseñanza de la técnica del tejido *sprang*). Para ello, cada una de las decisiones tomadas en la construcción de la propuesta final son pensadas desde el acercamiento entre el diseño como configurador de objetos y la artesanía como configuradora de nuestra cultura material. La mirada artesanal condujo a plantear una solución coherente y respetuosa con el entorno, con la identidad de la cultura Guane y con la misma producción artesanal. El uso dominante de materiales naturales (la madera), el proceso de unión de piezas a partir de ensamblajes y el retomar la inspiración de formas Guane permite pensar en las grandes ventajas de la dupla diseño + artesanía.

Este proceso de rescatar la tradición surge de la unión entre artesanía y diseño, una relación que sobrepasa —como ya mencionamos— una enseñanza técnica y se configura a través de procesos de codiseño: los procesos de intervención entre artesano y diseñador buscan principalmente este intercambio de saberes y conocimientos, pero también se enfocan en el rescate de tradiciones y recuperación de valores y aspectos asociados a la identidad cultural desde la generación de propuestas de diseño artesanal. Artesano y diseñador se ven unidos en un único producto final que dará cuenta de sus aportes creativos, de un proceso de diseño adecuado, de la búsqueda por la preservación de tradiciones y costumbres, pero que, en general, sobrepasan el universo material artesanal. Los materiales y técnicas usadas en la configuración de la propuesta de diseño y convertidas en realidad se volverán la huella de un lugar, de una forma de pensamiento y de una época.

Es fundamental entender esta relación entre artesano-diseñador y su importancia dentro de la cultura y economía de un país, pues permite relacionar diversas variables (trabajo con comunidades marginales o campesinas, intercambios económicos, influencias externas, rescate de identidad); de ahí que se requiera una concepción amplia del tema artesanal que se convierta en punto de partida para la generación de productos y procesos de calidad, a partir de la inclusión de técnicas y oficios que le agreguen un valor cultural y lo hagan «viable, factible y deseable». Menciona Vega (2009) al respecto: «El reconocimiento no puede centrarse en un recetario de procedimientos manuales, sino en la visualización de cambios organizacionales, políticos y económicos que constituyen el campo artesanal, el cual ha devenido heterogéneo y diverso paralelo a la construcción de la nación colombiana».

La difusión de modelos educativos foráneos ha motivado la desaparición de la enseñanza-aprendizaje, de los conocimientos ancestrales y de los valores de identidad propios. Algunos autores hablan del concepto «etnoeducación» (Vega 2019) como esa fusión que se da en ambientes académicos para la preservación del patrimonio de las comunidades y sus territorios. Coinciden en que esto implica tomar la decisión entre transmitir unos «conocimientos científicos» y unos «saberes informales o populares». Finalmente, se puede hablar, en conceptos del mismo autor, de la «educación artesanal» como aquella dirigida a la preservación de saberes artesanales a través de la creación de artefactos, como estrategia para la sostenibilidad de los territorios y las comunidades artesanas.

Más allá de estas terminologías, la simbiosis artesanía-educación-diseño permite entender la importancia de valores comunitarios que se basan en el compartir de saberes y quehaceres para el buen vivir. Ortigoza asocia esto a la generación de una forma particular de desarrollo humano «como un crecimiento simbólico de su conocimiento y sus intercambios cotidianos» (2017, 34). Lo anterior, al tiempo, incluye una labor mediada por la pedagogía y la didáctica que entiende que estas prácticas aportan significativamente al reconocimiento y apropiación de «lenguajes, discursos y saberes ancestrales, y que a su vez fomenten un buen trato hacia el medio ambiente, hacia el otro, y hacia la construcción social» (Vega 2009).

CONCLUSIONES

EL PROYECTO SE inspira y da escenario, a su vez, a la importancia de entender el tiempo como configurador de nuestra cultura material y construcción de nuestra propia identidad. Hay una conexión subyacente entre el diseño, la artesanía y la educación ligada a este concepto del tiempo como construcción significativa propia; la preservación de la técnica, su comprensión a partir de una herramienta didáctica y la idea de un uso, apropiación y difusión de esta buscan entonces plantear estos conocimientos ancestrales, las técnicas manuales y los objetos culturales como significantes de igual valor tanto para los antepasados Guane como para las generaciones actuales y futuras. Así, a través de procesos de reconocimiento y diseño, se pueden plantear herramientas propias y locales para generar nuestra cotidianidad a partir de la realidad, y por encima de la influencia —e incluso de la amenaza— que representa la invasión de la tecnología en contextos artesanales o rurales.

Asimismo, la concepción desde un diseño circular busca plantear una solución que construya no solo una visión sostenible de la propuesta del diseño propuesto, sino principalmente una concepción misma del proyecto y de sus implicaciones como forma de preservación de una tradición cultural como el tejido Guane. El kit propuesto permite y facilita el aprendizaje de la técnica *sprang* por parte de nuevas generaciones; pero, a su vez, cada uno de los tejidos, y de los productos donde estos se puedan usar, son una invitación a valorar la transmisión de conocimientos, la dedicación de nuestros artesanos y la valoración como objeto deseado dentro de nuestra vida cotidiana (Tavera 1994). La divulgación de este kit por parte de nuevas generaciones será un aporte para que no muera este legado ancestral y que se destaque su importancia dentro del medio artesanal.

Si bien el proyecto actualmente continúa en desarrollo, el proceso de revisión teórica sobre la cultura de los Guane y, en particular, sobre el tejido permitió un acercamiento a un conocimiento ancestral perdido y poco difundido frente al universo comercial que nos invade hoy en día. El diseño, entendido desde el hacer y el proyecto, tiene como misión la construcción de una cultura objetual propia que rescate estas tradiciones y las lleve a ser incorporadas en nuevas formas y concepciones de vida.

NOTAS

- 1 Vale la pena mencionar que este tipo de tejido o técnica es llamado por algunos campesinos o artesanos como «el tejido del non» y es realizado a partir de telares o armazones muy sencillos que llevan apoyados en la cintura (Tavera 1994, 100).
- 2 Se señala en el *Diccionario textil latinoamericano*: «La técnica del *sprang* es un antiguo procedimiento de elaboración de textiles elásticos. De apariencia muy similar a la red, se construye utilizando sólo la urdimbre, sin trama».
- 3 Según Emilio Arenas, quien consultó archivos de la época, en el año 1551 una epidemia de viruela acabó con el 92% de la población indígena de lo que hoy es el departamento de Santander. Al respecto, puede consultarse este enlace: <https://unab.edu.co/content/%E2%80%9Clos-guanes-no-son-nuestros-antepasados>
- 4 Mujer de tradiciones y costumbres campesinas, que ha dedicado su vida por más de 68 años al tejido de fique, arte que ha heredado de su señora madre, y que como lo es ahora para ella, fue el sustento económico para su hogar. Puede obtenerse más información en este enlace: <http://santander.gov.co/index.php/actualidad/item/2295-santandereanos-fueron-homenajeados>
- 5 En el transcurso de esta investigación, el Maestro Nirko Andrade falleció, dejando para el registro del proyecto la realización del Taller Experimental de Tejido Guane, que fundamenta e inspira gran parte de este proyecto de investigación. El Maestro Nirko había construido, en las afueras de la población de Guane, un museo artesanal dedicado a la preservación de los tejidos ancestrales precolombinos. Puede leerse más sobre esta experiencia en este vínculo: <https://www.radionacional.co/noticias/regiones-tejido-ancestral-santander> / <https://sites.google.com/site/gdicctextillatinoamericano/home/guane---cultura>
- 6 Se desarrollaron dos talleres de creación y enseñanza del tejido de la cultura de los Guane durante los meses de mayo y junio del 2019. Estos talleres fueron de tipo cerrado y contaron con la participación de maestros artesanos y de las estudiantes Karla Hernández y Gloria Torres. Fueron coordinados por el Maestro Nirko Andrade en el corregimiento de Guane y por la profesora Solángel Rodríguez en el municipio de Barichara.

REFERENCIAS

- Artesanías de Colombia, Centro de Investigación y Documentación para la Artesanía (CENDAR). S. f. «Artesanías de Colombia, Bogotá, D. C. Repositorio de Artesanías de Colombia». <https://repositorio.artesaniasdecolombia.com.co/>
- Banco de la República. *El arte del tejido en el país de Guane*. Bogotá: Academia de Historia de Santander, Museo Casa de Bolívar. 1993. <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll18/id/522>
- Carbó, Gemma. «De la educación intercultural a la educación crítica en diversidad cultural. Diversidades: el Kit para los jóvenes de UNESCO». *La Revista de Educación* 6, n.º 8 (2015): 117-136. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/r_educ
- Chaves, Antonio. «Los Guanés: origen del pueblo de Santander» [Audio]. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia. 1988. http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/118114/0
- Cortés, Emilia. «Mantas Muisca». *Boletín Museo del Oro* 27: 60-75 (1990). <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7066>
- Davini, María Cristina. *Métodos de enseñanza. Didáctica general para maestros y profesores*. Buenos Aires: Santillana, 2008.
- Fernández, Martha. «La manta Muisca como objeto de evocación». *Revista KEPES* 10, n.º 9 (2013): 285-296. http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista9_15.pdf
- Gobernación de Santander. «Santandereanos fueron homenajeados». 2018. <http://santander.gov.co/index.php/actualidad/item/2295-santandereanos-fueron-homenajeados>
- Goyes, Carlos, y Aura Villota. «El arte del tejido desde el saber ancestral para el fortalecimiento de la cultura y la educación propia». 2011. http://www.sednarino.gov.co/2010/Downloads/Ventana_Academica/4rte_del_7ej1d o.pdf
- Hernández, Karla, e Isabel Torres. *Diseño y construcción de un kit didáctico que facilite la elaboración del tejido Guane para fomentar la recuperación de la técnica ancestral* [proyecto de grado]. Bucaramanga: Programa de Diseño Industrial, Universidad de Investigación y Desarrollo (UDI), 2019.
- Monterroza Álvaro, y Jorge Mejía. «Artefactos y símbolos como dispositivos causales de la cultura». *Revista Trilogía* 8: 39-45 (2013). <https://doi.org/10.22430/21457778.285>
- Morales, Heidy. *El tejido como proceso de educación ancestral para la formación integral en la comunidad muisca de Fontibón* [trabajo de grado en Licenciatura en Educación artística]. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios., 2014. <https://repository.uniminuto.edu/handle/10656/2922>
- Ortigoza, Martín, Natalia Puerta y Carolina Silva. *Urdimbres, Laboratorios creativos de oficios tradicionales*. Bogotá: Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas, Especialización en Gerencia y Gestión Cultural, 2017. <https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/14243/Urdimbres%20Laboratorios%20creativos%20de%20oficios%20tradicionales.pdf>

- Perez-Bustos, Tania. «El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades». *Revista Colombiana de Sociología* 39, n.º 2: 163-182 (2016). <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/58970/html>
- Ponce, Anabella. *El tejido como relato social* [tesis de pregrado]. Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2012. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2460_pg.pdf
- Radio Nacional de Colombia. «Tejido de Guane: legado indígena en Santander», 2018. <https://www.radionacional.co/noticias/regiones-tejido-ancestral-santander/>
- Rangel, María Camila *El tejido: el papel de las prácticas artísticas en la construcción de memoria histórica. el caso de las víctimas de Sonsón*. Bogotá: Universidad Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario, Facultad de Ciencia Política y Gobierno, . 2016. <https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/17855/Tesis%20memoria-tejido.pdf>
- Sanín, Juan Diego. *Perspectivas del diseño en las universidades colombianas*. Medellín: Grupo de Estudios en Diseño, Escuela de Arquitectura y Diseño, Universidad Pontificia Bolivariana, 2007. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/iconofacto/article/view/3029>
- Tavera, Gladys. «Tejido precolombino, inicio de la actividad femenina». *Historia Crítica* 9: 7-13 (1994). <https://doi.org/10.7440/histcrit9.1994.01>
- Tavera, Gladys, y Carmen Urbina. *Textiles de las culturas Muisca y Guane*. Quito: Universidad de los Andes, Instituto Andino de Artes Populares y Editorial IADAP, 1994. https://issuu.com/ipanc/docs/muisca_y_guanes
- Vargas, Laura. «De Nencatacoa a San Lucas: mantas muisca de algodón como soporte pictórico en el Nuevo Reino de Granada». *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* 4: 25-43 (2015). <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v4i0.9477>
- Vega, Daniel. *La institución de la artesanía: entre el patrimonio cultural y el desarrollo empresarial*. Bogotá: Departamento de Sociología, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

GALEERÍA

ANDRÉS ÁVILA GÓMEZ*

LA CITÉ
INTERNATIONALE
UNIVERSITAIRE
DE PARIS:

UN SIGLO DE
ARQUITECTURAS AL
INTERIOR DE UNA
CIUDAD-JARDÍN

Fecha de recepción: 27 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 1 de febrero de 2021

Sugerencia de citación: Ávila Gómez, Andrés. La Cité Internationale Universitaire de París: un siglo de arquitecturas al interior de una ciudad-jardín. *La Tadeo DeArte* 7, n.º 8, 2021: 162-185. <https://doi.org/10.21789/24223158.1759>

* Investigador asociado del Centre de recherche HiCSA –
Histoire culturelle et sociale de l'art, Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne, Francia
andresavigom@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-3883-2737>

UN LUGAR EMBLEMÁTICO

EN UN ACTO celebrado el 9 de mayo de 1923, el industrial y filántropo Emile Deutsch de la Meurthe (1847-1924) instalaba la primera piedra del conjunto urbano situado en el distrito 14º al sur de París, conocido desde entonces como Cité Internationale Universitaire de Paris (CIUP).

El proyecto global estaba animado por el deseo de implementar los novedosos preceptos higienistas en la construcción de un conjunto urbano destinado a la vida estudiantil, tomando como referencia el modelo de la ciudad-jardín, privilegiando así la construcción de equipamientos colectivos y la existencia de amplias zonas verdes. Para ello, se escogió un terreno que acababa de ser liberado tras la desclasificación (*déclassement*) del antiguo perímetro amurallado de la capital:¹ las denominadas Fortificaciones de Thiers, construidas entre 1840 y 1844 sobre el perímetro de aproximadamente 34 km que definía los límites de la capital, gracias a un sistema compuesto por 94 bastiones, y 59 puertas.²

Con el impulso de André Honnorat se firmó en junio de 1921 la convención entre la Université de Paris y el gobierno municipal para vender al Estado las primeras 9 hectáreas que englobaban tres baluartes (*bastions*) (nº 81, nº 82, nº 83), y destinarlas a la construcción de una ciudad universitaria. Adicionalmente, se cedía a la institución educativa un área de 18 hectáreas contigua al terreno estipulado en la convención citada.³

De esta manera, el gobierno municipal se hacía cargo de los trabajos de obras públicas que requería el terreno liberado (incluyendo el trazado y construcción de vías) y particularmente de la adecuación de las zonas verdes a realizar antes de finalizar 1924 (previa expropiación en algunas zonas); mientras que la recién creada CIUP se haría cargo de la construcción de los

edificios para albergar a los estudiantes y de aquellas infraestructuras destinadas a prácticas deportivas, asumiendo además el mantenimiento de todo el conjunto incluyendo el gran parque central previsto.⁴

El conjunto de edificios diseñados por el arquitecto parisino Lucien Bechmann que conforman la Fundación Emile et Louise Deutsch de la Meurthe [Figuras 1 y 2], inaugurado en julio de 1925, constituye el primero de los ejemplos de una hibridación arquitectónica que ha caracterizado desde entonces el paisaje de la CIUP. Como lo señala la conservadora de patrimonio Brigitte Blanc, quien identifica tres etapas en esta evolución:

Los contrastes estilísticos [presentes en la CIUP] han moldeado tres universos arquitectónicos diferentes ensamblándolos en torno a un gran parque. Los edificios de la primera época [1921-1939] adoptaron un vocabulario regional dominante desde el final de la Primera Guerra, rememorando -salvo dos excepciones- la arquitectura nacional del país del cual emanan. En cambio, las sedes de las residencias construidas durante los años 1950 y 1960 se inscriben en una modernidad internacional de varios tipos: aquella modernidad «clásica» que integra referencias locales, y por otro lado, un modernismo «vanguardista» que podía o no hacer eco del país de origen. Actualmente, ante la primacía de la arquitectura bioclimática, presenciamos como los nuevos edificios privilegian la performance técnica integrándola en una nueva estética basada en el uso de materiales innovadores.⁵



[Figura 1. Fondation Emile et Louise Deutsch de la Meurthe.]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.

ETAPAS DE DESARROLLO Y ALGUNOS PROYECTOS FALLIDOS

En la exhaustiva investigación dirigida por Blanc en el marco de una iniciativa liderada por el servicio de Patrimoines et Inventaire adscrito a la dirección cultural de la Región de Île-de-France —designación administrativa de la denominada Región parisina—, la autora define tres periodos en el desarrollo de la CIUP:

1. La creación de la CIUP como falansterio internacional: 1921-1939
2. La densificación de la CIUP en un mundo de extensión europea y postcolonial: 1945-1975
3. La renovación de la CIUP en un mundo globalizado: 1975-2015

Durante estas décadas, no han sido pocos los proyectos cuya gestación y materialización se ha visto paralizada o anulada. En 1951, y con el apoyo del Rey Farouk, el arquitecto Abou-Bakr Khaïrat, diplomado de la Ecole nationale supérieure des beaux-arts de París (ENSBA), presentó el proyecto para la Residencia de Egipto: un gran

pabellón en forma de pirámide —con una altura de aproximadamente diez pisos— flanqueado por una puerta de estilo árabe.⁶ Juzgado como inaceptable tanto desde el punto de vista reglamentario —su altura y la ineficiencia espacial en los últimos pisos como resultado de su forma—, como estético —su referencia a las necrópolis egipcias suponía un violento contraste al interior de la CIUP—, su ejecución nunca tuvo el apoyo institucional. Más tarde, en marzo de 1969 y como encargo de la Fundación Fina Gómez, el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, diplomado de la ENSBA, presentaba el primer croquis para el proyecto de la Torre de residencias estudiantiles de Venezuela y otros países, incluyendo a Colombia, Ecuador y Chile. El proyecto de Villanueva también fue rechazado debido, entre otros criterios, a su dimensión juzgada incompatible con el espíritu de la CIUP: el arquitecto venezolano proponía un enorme volumen de 19 pisos compuesto por cuatro bloques con capacidad para albergar 760 estudiantes de forma individual.⁷

DEMANDA DE HABITACIONES

PARA 1930, la CIUP contaba con aproximadamente 3.500 habitaciones, con lo cual podía albergar poco menos del 10 % de la demanda total de alojamiento para estudiantes en París (alrededor de 50.000 estudiantes). Por supuesto, ante fenómenos recientes como la emergencia de nuevos polos universitarios en otras regiones de Francia y de la Unión Europea, y ante la intensa competencia global entre instituciones universitarias especialmente en América y en Asia para atraer estudiantes, el papel de la CIUP en el entramado nacional es menor: con aproximadamente 5.800

habitaciones disponibles a finales de 2015, apenas alberga un 1 % de la demanda total de alojamiento para estudiantes en París.⁸

Y aunque la realidad geopolítica y económica del país ha cambiado radicalmente en el último medio siglo, es importante señalar que, según un estudio de la UNESCO publicado en 2014,⁹ Francia aún se ubicaba como el cuarto principal destino para estudiantes extranjeros —primer destino no anglófono—, por detrás de la triada formada por Estados Unidos, Gran Bretaña y Australia, pero por delante de Alemania, Rusia, Canadá y Japón.¹⁰

AÑOS RECIENTES: LOS PROYECTOS DEL SIGLO XXI

DURANTE LA ÚLTIMA década, la CIUP ha tomado un nuevo impulso apoyándose en estrategias de cooperación internacional, con el propósito de responder de manera eficiente a la demanda creciente y sostenida de residencias para estudiantes e investigadores extranjeros provenientes de países como China, Corea, India y, en general, de aquellos que componen el G20. Así, por ejemplo, a diciembre de 2015, los estudiantes chinos representaban ya el 5 % de los residentes en la CIUP, siendo así la tercera nacionalidad más numerosa. Entre los últimos proyectos construidos en la CIUP sobresalen: la extensión de la Residencia de la India [Figuras 20 y 21] inaugurada en 2013; la Residencia de Corea del Sur [Figura 25] diseñada por las agencias Canale³¹ y Ga.A e inaugurada en 2019; y la Residencia de Túnez [Figura 26] —más conocida como Pabellón Habib Bourguiba— diseñada por la agencia Explorations Architecture¹² e inaugurada en 2020. En efecto, la extensión de la Residencia de la India constituyó la primera obra significativa y de envergadura internacional después de 44 años sin que la CIUP hubiera sido objeto de intervenciones importantes. Pero si en este caso se trataba de una operación de extensión de una antigua residencia, fue el edificio de la Maison d'Île-de-France [Figuras 23 y 24] aquel que relanzó la construcción de nuevas sedes (denominadas según el caso: *Maisons, Fondations, Collèges*). Es así como la Maison d'Île-de-France, diseñada por la reconocida agencia ANMA¹³ e inaugurada en septiembre 2017, representa la primera residencia enteramente financiada por una colectividad territorial que históricamente se ha comprometido por su compromiso en favor del mejoramiento de las condiciones de vida de los estudiantes.

LA PROMOCIÓN DE UN PATRIMONIO

DESDE 2013, el primer piso de la Fundación Avicenne —edificio denominado hasta 1972 como Residencia de Irán— [Figura 22] (abandonado desde 2007 por causa del asbesto en su estructura) alberga *L'Oblique*, actualmente bajo la dirección de Adrien Biguet. Se trata del centro de estudio, divulgación y valorización del patrimonio de la CIUP, y cuya labor incluye un completo programa de visitas guiadas por historiadores del arte y de la arquitectura, para hacer conocer a los parisinos y turistas este importante patrimonio de la ciudad. Todo lo cual incluye el disfrute del parque de 34 hectáreas que alberga la CIUP, siendo esta la segunda superficie —después del Parque de La Villette— más extensa de esta naturaleza en la capital.

AÑO INAUG.	NOMBRE OFICIAL	ARQUITECTOS
1925	Fondation Emile et Louise Deutsch de la Meurthe	Lucien Bechmann
1926	Maison des étudiants canadiens	Georges Vanier, Emile Thomas
1927	Fondation Biermans-Lapôte [Figura 3]	Armand Guéritte
1928	Fondation Argentine	René Sargent, René Bétourné, Léon Fagnen
1929	Maison du Japon [Figura 4]	Pierre Sardou
1930	Maison des étudiants de l'Indochine	Pierre Martin, Maurice Vieu
1930	Fondation des Etats-Unis	Pierre Leprince-Ringuet
1931	Maison des étudiants suédois	Peder Clason, Germain Debré
1932	Fondation danoise [Figura 5]	Kaj Gotlob
1932	Fondation hellénique	Nikolaos Zahos
1933	Fondation Suisse [Figuras 7 y 8]	Le Corbusier
1933	Maison de Cuba	Albert Laprade
1933	Maison des Provinces de France	Armand Guéritte
1935	Collège d'Espagne	Modesto López Otero
1937	Maison de Monaco	Julien Médecin
1937	Collège franco-britannique [Figura 6]	Pierre Martin, Maurice Vieu
1938	Collège Néerlandais [Figura 11 y 12]	W. M. Dudok, Ernest Picard
1953	Maison du Mexique [Figura 13]	Jorge Medellín
1954	Maison de Norvège [Figuras 14 y 15]	Reidar Lund
1956	Fondation de l'Allemagne	Johannes Krahn
1957	Maison du Cambodge	Alfred Audoul
1958	Maison de l'Italie	Piero Portaluppi
1959	Maison du Brésil [Figuras 16, 17, 18 y 19]	Le Corbusier
1968	Maison de l'Inde	M. Benjamin, H. R. Laroya
1969	Maison de l'Iran [Figura 22]	Claude Parent, André Bloc

[Tabla 1. Principales residencias de la CIUP construidas durante el siglo XX]

Fuente: Elaboración propia a partir de La Cité internationale universitaire de Paris, Blanc, 2017.



[Figura 3. Fondation Biermans-Lapôte.]

Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.



[Figura 4. Maison du Japon.]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.

[Figura 5. Fondation danoise.]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.



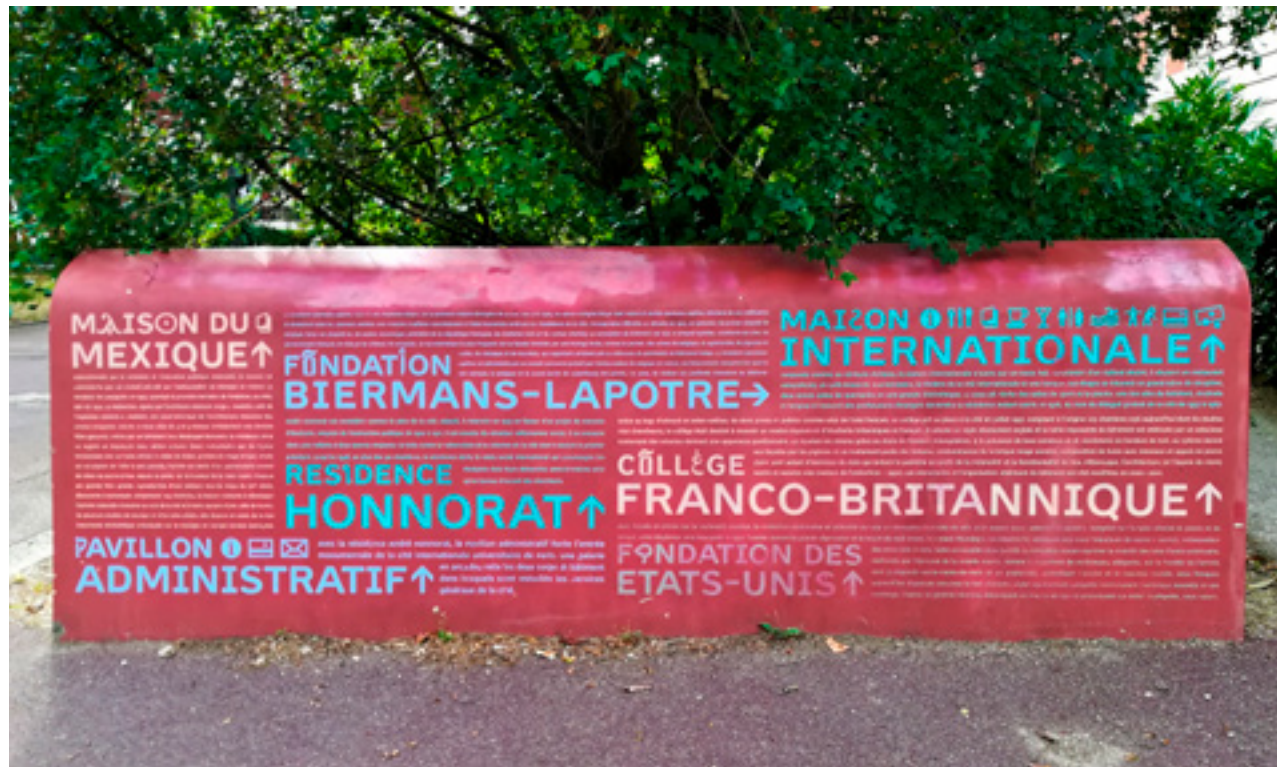
[Figura 6. Collège franco-britannique.]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.



[Figura 7 y 8. Fondation Suisse.]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.



[Figura 9. Maison Internationale.]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.



[Figura 10. Elemento de señalización exterior (diseñados por Eric Jourdan /Intégral Ruedi Baur).]

Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.



[Figura 11 y 12. Collège Néerlandais.]

Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.





[**Figura 13.** Maison du Mexique.]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.

[**Figura 14 y 15.** Maison de Norvège.]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.





[Figura 16,17,18 y 19. Maison du Brésil.]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.



[Figura 20. Maison de l'Inde (edificio antiguo).]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.



[Figura 21. Maison de l'Inde (nuevo edificio).]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.



[Figura 22. Maison de l'Iran.]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.



[Figura 23. Maison de l'Île-de-France.]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.

[Figura 24. Maison de l'Île-de-France.]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.



[Figura 25. Maison de la Corée du Sud.]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.



[Figura 26. Habib Bourguiba (2020).]
Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2020.

NOTAS

- 1 El proceso de desclasificación se realizó en dos tiempos: el bastión nº 83 el 30 de abril de 1919, y los dos restantes nº 82 y nº 83 el 2 de noviembre de 1920 (Blanc, 2017, 44).
- 2 Blanc, 2017, 48.
- 3 Blanc, 2017, 28.
- 4 Blanc, 2017, 29.
- 5 «Des contrastes stylistiques donnent également l'impression de trois mondes différents assemblés autour d'un même parc. Les premiers bâtiments adoptent un vocabulaire régional, dominant depuis la fin de la guerre. Tous, à deux exceptions près, rappellent d'une manière caractérisée l'architecture nationale du pays dont ils émanent. Les fondations des années 1950 – 1960 relèvent de la modernité internationale, déclinée suivant plusieurs types : une modernité de « facture classique », intégrant des références locales, et un modernisme d'« avant-garde », en écho ou non avec celui du pays d'origine. A l'heure actuelle, jouant la carte de l'architecture climatique, les nouveaux bâtiments recherchent la performance technique tout en produisant une nouvelle esthétique basée sur l'utilisation de matériaux innovants » (Blanc, 2017, p. 361). Traducido por Andrés Ávila Gómez.
- 6 Blanc, 2017, 252.
- 7 Blanc, 2017, 229.
- 8 Blanc, 2017, 362.
- 9 Institut statistique de l'UNESCO (ISU).
- 10 Ver: https://ressources.campusfrance.org/publications/chiffres_cles/fr/chiffres_cles_2019_fr.pdf
- 11 Ver la ficha del proyecto en : <https://canale3.com/projets/equipements/maison-de-la-coree-cite-internationale-universitaire-de-paris.html>.
- 12 Ver la ficha del proyecto en : <https://explorations-architecture.com/fr/maison-de-la-tunisie/>.
- 13 Ver la ficha del proyecto en : <https://www.anma.fr/fr/projets/maison-de-lile-de-france-2/>.

REFERENCIAS

- Blanc, Brigitte. *La Cité internationale universitaire de Paris. De la cité-jardin à la cité-monde*. Lyon: Editions Lieux-Dits, 2017.
- Blanc, Brigitte. «La constitution du domaine de la Cité internationale universitaire de Paris», *In Situ*, 17 | 2011, consultado el 04 de septiembre de 2020. <https://doi.org/10.4000/insitu.855>
- Cohen, Jean-Louis, Lortie, André. *Des fortifs au périf. Paris, les seuils de la ville*, Paris: Picard Editeur / Editions du Pavillon de l'Arsenal, 1991.
- Lemoine, Bertrand. *La Cité Internationale Universitaire de Paris*, Paris: Hervas, 1990. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33298828.textelimage>

GUÍA GENERAL PARA AUTORES

CLASIFICACIÓN DE ARTÍCULOS PUBLICABLES

Los interesados en publicar en **LA TADEO DEARTE** deben tener en cuenta las siguientes indicaciones, de manera cuidadosa, antes de enviar sus propuestas. Se publican manuscritos originales e inéditos, que respondan a las tipologías que se describen a continuación:

- 1. Artículo de investigación científica y tecnológica:** en este texto se deben presentar, detalladamente, los resultados originales de proyectos de investigación ya finalizados.
- 2. Artículo de revisión:** en este documento se recoge un análisis integrado y original sobre los resultados de investigaciones publicadas y no publicadas, con la idea de registrar avances y tendencias de desarrollo.
- 3. Artículo de reflexión derivado de investigación:** este escrito original aborda, desde una posición analítica o interpretativa del autor y a través de fuentes originales, los resultados de una investigación ya finalizada.
- 4. Reseñas:** se refiere a una descripción de uno o varios libros de temática similar. El texto debe concluir con una reflexión crítica para el campo académico.
- 5. Artículo de reflexión no derivado de investigación:** este documento recoge la postura del autor, de una mesa de discusión o del entrevistado sobre una cuestión relevante para el tema de la edición abierta.
- 6. Reporte de casos:** se trata de un texto en el que se describe y analiza con sentido crítico una obra o un proyecto específico, y se relaciona con el tema de la edición en curso.
- 7. Recopilatorio gráfico:** se refiere a trabajos inéditos de fotografía o ilustración, que se ajustan al tema de la edición en curso.

PROCESO EDITORIAL

Este proceso puede tardar, aproximadamente, diez semanas.

1. Envío de material

Los autores deben remitir el documento que contiene el artículo y el paquete de imágenes en formato de compresión a nuestro sistema de gestión editorial OJS en <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/ltd>. Una vez verificada la documentación y el cumplimiento de

los parámetros, los autores deberán diligenciar y enviar el formato de autorización de arbitraje ciego (para artículos de las categorías 1, 2 y 3) o de evaluación (para las tipologías 4, 5, 6 y 7) para ser incluidos en la siguiente fase de evaluación.

2. Evaluación

Los manuscritos recibidos son revisados por el editor; aquellos que considere viables son discutidos y valorados por el director y el Comité Editorial. Los artículos aprobados por este comité y que se clasifiquen en las tipologías 1, 2 y 3 se evalúan por, como mínimo, un árbitro externo bajo el criterio de «doble ciego»: los archivos son anonimizados antes de ser enviados a estos evaluadores, que también son anónimos para los autores. El árbitro envía al editor un formulario de evaluación en el que especifica si el artículo es susceptible de publicación, aceptado sin condiciones, con ligeras modificaciones o con modificaciones importantes. El editor comunica a los autores las recomendaciones y los comentarios de los árbitros. Para el caso de las obras recibidas que se clasifiquen en las tipologías 4, 5, 6 y 7, son valoradas y aprobadas o rechazadas por el director y el Comité Editorial. El editor se encarga de notificar a los autores.

3. Aceptación

Todos los manuscritos aceptados pasan por un proceso de corrección de estilo del texto y de maquetación final del artículo completo. Este proceso debe ser verificado y aceptado por los autores para la publicación definitiva.

PREPARACIÓN DE DOCUMENTOS

Se aceptan textos en cualquier idioma. Los artículos y reseñas deben cumplir con el formato y la configuración indicados a continuación: documento en Word, tamaño A4, con márgenes de 2,5 cm por lado. El texto debe tener como fuente Times New Roman, tamaño 12, interlineado 1,5, justificación completa y párrafos sin sangría.

Cada contribución, para el caso de los artículos y las reseñas, debe contener las siguientes secciones: 1. Título en español,

inglés y, preferiblemente, portugués; 2. Resumen en español, inglés y, preferiblemente, portugués, con una extensión que no supere las 150 palabras; 3. Entre tres y ocho palabras clave, en español, inglés y, preferiblemente, portugués; 4. Cuerpo: texto e imágenes; 5. Anexos; 6. Agradecimientos (opcional); y 7. Referencias bibliográficas.

- **Autores:** en la primera página debe aparecer 1. el título del artículo (español, inglés y, preferiblemente, portugués); 2. nombres y apellidos de cada autor junto con el grado académico más alto (MD, PhD, Magíster), rango académico (profesor titular, asociado, asistente, instructor, MD estudiante de posgrado) y la institución, departamento o sección a la cual pertenece; dirección postal; correo electrónico; registro en OrcID y Google Académico.

- **El texto:** se recomienda que el cuerpo del texto esté dividido en, al menos, las siguientes secciones: introducción, antecedentes, métodos, resultados, discusión de resultados, conclusiones, agradecimientos (si procede) y referencias citadas. El texto podrá estructurarse en segmentos, organizados a partir de títulos primarios, secundarios y terciarios.

- **Referencias bibliográficas:** se deben incluir todos los textos citados en el artículo o reseña, y deben seguir el estilo de citación del *Manual de estilo de Chicago*.

- **Material gráfico y multimedia:** las tablas, imágenes, gráficos, fotografías y demás deben mencionarse en el texto y enumerarse en coherencia a su aparición. Es indispensable mencionar la fuente de la que fue tomado dicho material, incluso si es resultado del estudio presentado. En caso de que el material pertenezca a un tercero, se debe anexar el permiso de uso que remite el titular de los derechos patrimoniales.

Las tablas y los gráficos deben tener un encabezado apropiado y este no debe tener notas aclaratorias ni referencias. De ser necesarias, las referencias deben ir en el pie de tabla.

Las imágenes deben enviarse en formatos bitmap (*.bmp), GIF (*.gif), JPEG (*.jpg), TIFF (*.tif), con una resolución mínima de 300 dpi. Si se envían fotografías de personas, se debe enviar la autorización para su publicación.

La revista **LA TADEO DEARTE** (<http://dx.doi.org/10.21789/issn.2422-3158>) es una publicación periódica en formato impreso y digital, de acceso abierto, cuya finalidad es convertirse en un espacio de discusión de la teoría, la historia y la crítica en el arte y el diseño, con énfasis en Latinoamérica. Este medio de difusión le apunta a ser el catalizador entre académicos especialistas y el público educado y general.

LA TADEO DEARTE acepta trabajos de investigación y de reflexión en cualquier idioma y se centra en los siguientes campos, sin excluir otras propuestas:

Arquitectura | Arte | Artes visuales y escénicas | Ciudad | Cultura visual | Diseño de producto | Diseño gráfico | Diseño industrial | Diseño de modas y vestuario | Paisajismo | Patrimonio

Los interesados en publicar en **LA TADEO DEARTE** deben tener en cuenta las siguientes indicaciones, de manera cuidadosa, antes de enviar sus propuestas.

La recepción de artículos es permanente.

L A T A D E O D E A R T E
ARTE | ARQUITECTURA | DISEÑO | PUBLICIDAD

PRÓXIMA EDICIÓN:
CONFINADOS

**LA TADEO DEARTE 8 SE TERMINÓ DE EDITAR
EN EL MES DE OCTUBRE DE 2021.**

