

***Arquitectura sin arquitectos*¹** **Trazo, espacio, habitáculo**

Sandra Calvo

La casa como geometría emocional. La vida contiene la casa y la casa contiene la vida. La vida no se separa de la arquitectura. Vida y arquitectura se entretajan de manera orgánica, armónica y violenta.

I

Motto

En muchas partes de Latinoamérica, la casa no es un lugar de bienestar o confort, mucho menos de protección ni un espacio planeado y terminado bajo una lógica funcional o ideal. Por el contrario, la casa constituye casi siempre una estructura fluida, dinámica, activa, dúctil, cruda y modular. Entidad que responde a los cambios de la familia, a la cultura del habitar y a restricciones económicas, políticas y legales.

La autoconstrucción es casi la única forma de poder hacerse de una casa para aquellos *ciudadanos* que son a la vez residuo y sostén del modelo neoliberal.

A diferencia de la vivienda formal, que suele cumplir con un programa de linealidad y predictibilidad —primero planeo, luego construyo y luego habito— en una de vivienda informal las etapas del ciclo son simultáneas:

*Habito mientras construyo,
mientras planeo, mientras resisto,
mientras me desalojan*

Este lema es la piedra angular de mi trabajo, pues sintetiza el estado de crisis permanente y la incertidumbre en la que viven esos enclaves.

Arquitectura sin arquitectos —en adelante referido como ASA— es un proyecto colaborativo y de sitio específico, que tuvo lugar de noviembre de 2012 a diciembre de 2014 en el barrio de Villa Gloria, un complejo de casas de autoconstrucción ubicado en Ciudad Bolívar, localidad al sur de Bogotá. ASA se realizó en colaboración con una familia de residentes, participando de sus prácticas constructivas y proyectando, mediante una estructura de hilo, los deseos latentes de la familia sobre su propia vivienda.

II

Villa Gloria
Ciudad Bolívar, Bogotá, Colombia

Villa Gloria, al igual que muchos barrios periféricos, es parte de un asentamiento urbano que ha sufrido un crecimiento desmesurado en los últimos quince años y que se ha extendido de manera irregular, casa a casa, hasta dominar el horizonte. Las viviendas, construidas en terrenos no habilitados, carecen de lo básico —luz, agua y drenaje— y cuentan con escasos servicios escolares, culturales y sanitarios. Por lo general, las familias que las habitan son quienes autoconstruyen sus hogares, pavimentan sus aceras e instalan su alumbrado: conforman su inmobiliario y su endeble infraestructura urbana. Son pioneros que, sin tener consciencia de ello, llevan a cabo una tarea de conocimiento especializado y que, a pesar de sus limitaciones, conciben estrategias, basadas en la improvisación, para la construcción de espacios precariamente habitables, en ocasiones efímeros. Ciudadanos invisibles, desprovistos de herramientas legales, habitantes en los márgenes de la pobreza extrema, que muchas

veces no disponen de una identificación oficial o acta de nacimiento. Trabajadores de maquilas o comerciantes ambulantes, sin contratos laborales o protección social, con la imposibilidad de un ahorro semanal, y con una economía familiar donde contribuyen desde el más pequeño hasta el más grande. Personas que se trasladan diariamente de tres a cinco horas para llegar a sus lugares de trabajo, y que gastan hasta un tercio de sus sueldos en pasaje.

A todo esto debemos sumar que en estos barrios hay pocas garantías legales. Los permisos para la construcción son casi inexistentes y la posibilidad de escriturar un pedazo de tierra es poco viable. La corrupción y la extorsión por parte de los funcionarios públicos están presentes en cada uno de los momentos de la construcción de la vivienda. Se vive al margen de las reglas, de ahí que sus habitantes experimenten una zozobra permanente por el temor de ser expulsados de sus propias casas.

Este proyecto aborda la problemática de estos lugares: estructuras frágiles, en tensión y susceptibles a todo tipo de vaivenes. Territorios entrampados en vacíos legales, coartados por intereses políticos y económicos, que plantean una serie de dificultades a la hora de definir su origen y su devenir. ¿Cómo legitimar el reclamo de un pedazo de suelo? ¿Cómo hacer una justa valoración sobre territorios que han tenido múltiples dueños a lo largo del tiempo? ¿Quién, cómo y dónde puede y debe construir? ¿Quién despoja? ¿Quién es despojado? ¿Quién es dueño? ¿Quién es invasor?

Esta situación recurrente se extiende por todo el Sur Global.² Mi investigación previa ocurrió en Chimalhuacán, Estado de México, y culminó en Bogotá gracias al apoyo de diversas instituciones.³ Bien podría haberse dado en São Paulo, en Lima, en Mumbai, o en cualquier ciudad que comparta un crecimiento desmesurado, con altos niveles de desigualdad y segregación. La periferia siempre ha sido una franja de tierra manipulable, asumida como un pedazo de suelo baldío, difuso: la frontera, el borde, los límites que no pertenecen a nadie, en suspensión. Suelos con tenencia relativa, terrenos en disputa que cambian de mano en mano a lo largo del tiempo. Lotes susceptibles al despojo y a la fragmentación según los intereses políticos y económicos sobre la zona. Predios con dueños legítimos aunque sin escrituras, y tierras abandonadas por el Estado que después de adquirir plusvalía son arrebatadas a aquellos que las habitan de manera “ilegal” para abrir camino a proyectos de desarrollo urbano o de erosión y saqueo del paisaje. Paradójica o naturalmente, un espacio donde florece el autoaprendizaje y la autoorganización.

III

Autoconstrucción: *metis*

En la autoconstrucción, el espíritu de la casa no se le delega a un especialista. Desde el inicio, y a medida que avanza la construcción, los habitantes intervienen en el diseño con una libertad particular para definir y construir el espacio, afectando de forma profunda y radical la estructura de la casa. Los inquilinos de una vivienda “formal” no se atreverían a tomar decisiones así.

Esta práctica no tiene nada de utópica: su arquitectura es limitada y mínima, así como las posibilidades con las que se autoconstruye; y sí, es un trabajo “plebeyo” desde el punto de vista arquitectónico, desnudo, descarnado, pero también ingenioso. La autoconstrucción de vivienda popular es distinta a lo que podríamos entender como “hágalo usted mismo”, es un mecanismo de resistencia y de lucha constante por la apropiación de un lugar para habitar.

Al igual que casi todas las obras autoconstruidas, el proyecto acontece en una especie de obra negra permanente, de apuntalamiento perpetuo, a medio construir, en un estado de “ruina al revés”,⁴ de equilibrio inestable. Cada casa que se extiende sobre el promontorio de Ciudad Bolívar ocupa un espacio difuso y un trazado no uniforme que se sostiene sobre rocas porosas, suelos inestables de pendientes pronunciadas y deslaves continuos.

Estas viviendas comparten una planeación básica: estructura mínima de concreto, piedras, ladrillos, pedazos de madera, vidrios, plásticos, montículos de cascajo, metal, gravilla mojada,

trozos de cartón, maleza y lonas quemadas por el sol. Materiales que registran el paso del tiempo, láminas que servían de techo, hoy cercan un pedazo de terreno. Es común ver castillos, esqueletos de varilla, que sostienen las columnas de una casa. Se colocan en cada esquina de la losa, apuntalando un futuro nivel, señalando un posible segundo piso, cuarto o estancia. Monumentos menores que se oxidan y se doblan, en la espera de devenir estructura, pilares que sostienen techos de aire. Quizá el elemento más repetido del paisaje urbano en Latinoamérica.

En este sentido, ASA hace eco, como sugiere el politólogo James C. Scott, del papel de la inteligencia práctica, de la intuición y de la *metis*⁵ en la esfera de la economía informal. En esta última se da forma a objetos y espacios por medio de una suerte de ingeniería inversa o ingeniería popular, que atiende mediante adhoquismos problemas que no pueden resolverse con la aplicación de rutinas rígidas y preestablecidas. Los espacios se mantienen en permanente apertura, entre un estado de inicio y otro de abandono.

En éstos subsiste una lógica de los pequeños pasos, abiertos a la sorpresa y a la inventiva, reversibles y revisables. *Metis* representa el conocimiento empírico —la sabiduría adquirida a través de la experiencia y la intuición— en oposición a la *techné* —el conocimiento técnico racionalizado y sistematizado.

En este proyecto, la *metis* es entendida y puesta en escena como un saber local. No a través de la emancipación sino como un conocimiento en sí mismo que permite a las propias comunidades la posibilidad de construir sus casas, sin seguir un modelo jerárquico y sin la necesidad, como lo indica el título del proyecto, de arquitecto alguno. La estructura de hilo también es un homenaje a esta *metis*, a medio camino entre la escultura y la herramienta, levantada paso a paso de manera empírica e instintiva.

IV

Echar la losa o levantar la cruz

Junto a una familia que se proponía autoconstruir su casa en el barrio de Villa Gloria, realicé un ejercicio de proyección de la vivienda. La intervención colaborativa consistió en encontrar un método que visualizara las posibilidades y dificultades que tiene una familia al planear, construir y habitar su espacio en un entorno tan vulnerable y problemático.

La primera práctica colaborativa fue la parte del *retrato*.⁶ En esta fase se realizó la fundición de la losa, donde no sólo participaron los integrantes de la casa, sino también familiares, amigos y vecinos. Este paso es el más importante de la autoconstrucción. Conocido con el nombre de “echar la losa” o “levantar la cruz”, es el momento fundacional donde se retiran las láminas o lonas temporales que han servido de techo y se sustituyen por una placa de concreto sólida que le da carácter de estabilidad, de pertenencia, de asentamiento “fijo” a la vivienda.

Como parte de este proceso, le propuse a la familia renovar las paredes de ladrillo para poder construir sobre cimientos más estables. Se negaron, pues algunos de los ladrillos originales habían sido fabricados por la abuela en un horno casero, mediante una técnica poco usada actualmente. Para la familia este gesto era de gran valor, no sólo sentimental, sino utilitario, pues creían que esas piezas eran una prueba fehaciente de que tanto el terreno como la casa les pertenecían desde hacía muchos años. Una evidencia arqueológica de su derecho a residir y construir en esos suelos.

Durante esta primera etapa registramos en video la organización de una estructura productiva y participativa (*tequio*):⁷ la planeación/organización de la construcción, los trabajos físicos —carga de materiales, mezcla del concreto, nivelación del terreno, colocación de vigas, malla y ladrillos, préstamo de herramientas, preparación de los alimentos— y, en último término, la celebración de la plancha —preparación del sancocho: carne, tubérculos, verdura y choclo. Bacanal.

A medida que avanzábamos iba surgiendo un entendimiento más profundo del proyecto y un involucramiento pleno. Se generó un clima propicio para poder filmar y volver a filmar. La

familia se mostró entusiasta y participativa. Dialogamos mucho sobre los temas y los contenidos del filme. Fue entonces que pude registrar los detalles de la vivienda a un contexto más amplio, que la vuelven un personaje: la casa como taller o fábrica donde se producen estructuras para esta misma, el agua a cinco grados para bañarse, la casi nula entrada de luz natural, el viento que se cuele entre los ladrillos, el suelo frío e irregular, los montículos de grava, arena y piedras a la espera de ser reutilizados. Pero también la casa dentro del contexto del desplazamiento y desalojo de Ciudad Bolívar. La demolición que pulverizó con pocos movimientos losas completas; excavadoras que de un solo golpe arrancaron trozos de pared, pisos, camas. Conglomerados de escombros que se volvieron parte del paisaje, testimonios de la historia del barrio.

V

La casa de hilo

Una vez construido el techo, se le propuso a la familia la proyección del segundo nivel. A partir de varias conversaciones entre los residentes acerca de la viabilidad de un segundo piso, se generaron acuerdos y diferencias de opinión sobre los nuevos espacios domésticos. Se ideó un método para tomar las decisiones del crecimiento de la casa y, con hilos de algodón, se proyectaron los espacios futuros. Ésta es la segunda fase del proyecto, el giro poético. Se elaboró un código: con hilo negro se trazaron los espacios consensuados por la familia y con hilo rojo los espacios en discordia, una manera de evidenciar las tensiones internas y las limitantes externas de vivir a la intemperie. El resultado visible de estas negociaciones fue un plano arquitectónico en vivo, un dibujo tridimensional que sugería, a escala 1:1, la ubicación y tamaño de cada parte de la casa que se pretendía construir: vanos que serían puertas o ventanas, muros de ladrillo, una escalera de caracol que comunicaría las dos plantas... Esta suerte de escultura flexible invitaba a ser transitada, permitía la circulación en torno a cada sección y propiciaba diversas lecturas que desbordaban la finalidad práctica de la proyección arquitectónica.

La idea de la casa de hilo surgió durante la fase de construcción de la losa. La familia utilizaba un sistema de tiralíneas para nivelar el terreno: un hilo tensado, amarrado a un clavo en cada extremidad, con tintura roja, era jalado a la mitad para que, al soltarlo, rebotara y quedara la marca de la línea en la pared. Este sencillo gesto utilizado por los albañiles para nivelar los espacios posee una plástica de la que no me había percatado hasta ese momento. Este método me hizo pensar en que ese hilo con tintura podría también ser utilizado para alzar una estructura que le diera cuerpo de manera sutil a los espacios futuros de la casa. No hubiera dado con la solución trabajando desde el estudio; mi estudio es siempre *in situ*.

De esta forma, la ampliación se volvía palpable, podía visualizarse y la casa podía recorrerse en tercera dimensión. Los hilos crearon espacios que, si bien eran imaginarios, también constituían todo un sistema de autoorganización para la autoconstrucción, además de que lograron generar diálogos entre los habitantes del barrio, como pensar que ésta era una nueva metodología arquitectónica. El gesto escultórico jugaba con el dinamismo de un lugar habitado, semihabitado y por habitar.

La casa de hilos atrapó el espacio, desmaterializó lo físico y creó un cruce entre escultura, dibujo y arquitectura. La idea de elaborar una escultura sin peso, generó sutileza, espacios atrapados en negativo: trazo, espacio y habitáculo. Al mismo tiempo, los hilos en el aire tuvieron otro significado, mostraron la fragilidad de la casa al ser transitada, la vibración de sus paredes, ventanas, escaleras y techos de hilo. La estructura etérea, la casa invisible, simbolizó la esperanza y la fragilidad de sus sueños, lo que está en juego: vidas enteras de esfuerzo. Al momento que los habitantes de la casa tensan el hilo de ASA, no sólo proyectan en un sentido funcional un plano arquitectónico, sino que además van dibujando sus deseos y

pulsiones, sus conflictos y acuerdos por una vivienda mejor o más grande, por brindar una mejor calidad de vida a los suyos.

La casa de hilos visibilizó los procesos de planeación y las dificultades que enfrenta una familia cuando decide proyectar y ampliar un espacio en una situación de autoconstrucción e irregularidad. Los integrantes se ven obligados a entender las condiciones del terreno, las limitaciones del confinamiento con los vecinos y la inevitable posibilidad de un desalojo. ¿Dónde empieza o termina tu propiedad? ¿Quién provee los materiales? ¿Quién la construye, quién la habita? Las personas también se ven obligadas a negociar al interior de la familia sobre el uso de los espacios, el aporte económico y la fuerza de trabajo. ¿De quién es la casa si el tío aportó la puerta y el primo hizo la mezcla? La noción de pertenencia y de propiedad es mucho más compleja. Los conflictos familiares, tanto emocionales como económicos, son determinantes y se reflejan en la construcción orgánica de la casa.

La casa de hilos es como un pequeño parlamento, un ágora, una asamblea donde se discuten acuerdos y desacuerdos sobre el trazo de su futura forma arquitectónica —cómo estará construida, para quién y para qué. Está ahí, dispuesta para el debate. Aquí se crea la política, cuando la gente desarrolla una opinión pública mediante reuniones, discusiones, y delibera acerca de hechos transitorios o permanentes. Esas son las “cuestiones de interés” (*matters-of-concern*) de las que habla Bruno Latour, esa posición estratégica que nos permite reflexionar sobre el entorno de lo público y los temas o cuestiones de interés que surgen de éste.

VI

Leyenda local

Una de las grandes contribuciones del arte es su capacidad de gestar cambios a partir de la suspensión de lo cotidiano, la posibilidad de modificar formas de representación, espacios autónomos dentro de la vida. El arte permite la ampliación y redefinición de conceptos, genera un momento de pausa, un campo de juego donde las ideas y las definiciones están abiertas. En *Arquitectura sin arquitectos* se rompe de manera violenta con estigmas e ideas preestablecidas sobre las definiciones de construcción, ilegalidad, casa, hábitat, propiedad, escombros, tierra. La representación de casa pasa de ser una estructura de concreto, dura y sólida, a ser el resultado de lo que realmente es: frágil, inestable y de una enorme plasticidad. Se rechaza la idea de que una casa, cualquier casa, pueda ser “informal”. Por muy sencilla, mínima o incompleta, la casa puede devenir en una leyenda local.

Cuando construyes una casa de hilos, no estás conformando literalmente una casa, sino un mito que activa las narraciones, los afectos, las proyecciones; una excusa para despertar una nueva percepción, un nuevo sentimiento, una nueva consciencia que nos permite introyectar la vivienda informal como algo propio, algo de lo que somos parte.

Mi intención fue irrumpir en la cotidianidad, y la retribución de la obra estuvo en la acción misma de proyectar una casa de autoconstrucción, en el intercambio de saberes y en la discusión que surge de un binomio tan sencillo como trazar una casa con hilo rojo y negro. La esencia del proyecto consistió en el ir y venir de las actividades constructivas —“echar la losa” o “levantar la cruz”— y proyectivas —la casa de hilo—, en la modulación de los recursos manuales y cognitivos que requiere cada momento. El contraste entre habilidades o tareas conocidas —de tipo mimético, transmitidas por los que tienen más experiencia— y tareas desconocidas —que conlleva experimentación, tanteo y riesgo— produjo una catalización, una transformación y ampliación de saberes y técnicas en todos los participantes. De este modo, se buscó desencadenar un reajuste en la percepción de la familia sobre su espacio habitacional, una modificación del significado habitual de casa, a partir de una práctica a medio camino entre un juego y un trabajo. *Arquitectura sin arquitectos* es una práctica política que retrata la ciudad informalizada, creando pequeñas incisiones en la visión anestesiada de la vivienda formal.

VII

Site/Non-site

La dualidad de *site/non-site* rechaza una visión formalista y estática del arte. El proyecto ASA tiene como origen la necesidad de crear desde un espacio problemático y en tensión y de hacerse visible en espacios públicos y expositivos. El *site* es el *locus* del conflicto y la negociación. La casa de hilo en Ciudad Bolívar es un escenario de lucha y colaboración que funciona como punto de catarsis donde la obra se conecta con la comunidad.

El *non-site* es el documental expandido dentro del espacio museístico. Éste posibilita el diálogo y la socialización con un público más amplio, que le permite al espectador conectarse con la casa autoconstruida, sus habitantes y las problemáticas de la vivienda informal. A través de este medio, fragmentario o espacializado, la arquitectura se convierte en el soporte mismo de la imagen en movimiento: muros, escaleras, arcos, ventanas y puertas son también pantallas. El filme se despliega tanto en su aspecto sensorial como narrativo, con lo que el espectador participa en un cine transitable y tridimensional, y las escenas se desbordan de la pantalla para reinterpretar los soportes tradicionales del cine. El binomio imagen-tiempo se presenta expandido: la imagen se desvanece progresivamente, parece flotar, se multiplica como un caleidoscopio y al final se deshace.

Los objetos hechos con los materiales del mundo de la autoconstrucción remiten a las memorias e historias de estos sitios. Por ejemplo, una pantalla simula una losa sobre el piso. Esta losa está compuesta de grava, cemento y arena, mismos elementos con los que se funde una placa de concreto. De modo que el espectador que transita por esta pantalla, levanta polvo y poco a poco ésta va perdiendo su forma. Las personas se la llevan en las suelas de sus zapatos.

La casa de hilo *in situ* es de naturaleza efímera y sirve para proyectar. Su propósito principal es fungir de guía para una construcción sólida. Dentro del espacio museístico (*non-site*), el plano arquitectónico deja de ser una proyección y deviene en una escultura o en una instalación con una carga simbólica distinta. Los hilos de algodón pueden ser percibidos como hilos que conectan a las personas, es decir, como representación de los lazos afectivos que se van generando entre los familiares, amigos y vecinos que participan en la construcción de una casa. La estructura de hilo en el cubo blanco se eleva a manera de homenaje al proceso continuado de proyección que sucede en la cabeza y en las conversaciones de sus inquilinos mientras habitan y construyen el lugar.

VIII

Indisciplina

Tanto el arte como la ciencia son sistemas cognitivos que rara vez validan formas de conocimiento fuera de su propio discurso; son pequeños actos de fe en busca de una “verdad”. Si bien es cierto que el arte goza de una licencia poética que te libera de la demostración o justificación con datos duros, el arte contextualizado y social nunca es imparcial o gratuito.

Todo lo contrario: siempre tiene consecuencias, es un arte de entrar en escena, de afectar, de ser afectado y de implicarse. Por otro lado, los formatos convencionales de la ciencia política y la antropología suelen ser rígidos y acartonados. La interdisciplina o, más bien, la indisciplina me permite de una manera más orgánica y natural abordar algo tan complejo como la vivienda, pues el encuentro con la obra ya no es el encuentro con un objeto.

Laboro con una serie de herramientas que se relacionan con un descubrimiento del campo de lo social que no necesariamente es científico —no es antropología pura—, aunque tiene resabios o ecos de lo que podría ser el trabajo etnográfico. No se trata de una práctica

académica o de periodismo de investigación; tampoco de un documental lineal o cine ensayo como tal, ni de una aproximación arquitectónica formal.

Podría decir que mi trabajo se desenvuelve en el terreno del documental expandido, pues éste amplía la narrativa convencional y hace uso de diversas modalidades para crear una atmósfera física que facilite la participación del espectador, uniendo diferentes disciplinas, como la arquitectura, la etnografía, la narrativa, la interactividad y la instalación.

El filme, aun sin ser lineal, está emparentado con el tiempo político de Chantal Akerman, Sharon Lockhart y Béla Tarr —tomas largas, casi sin edición, que no dan descanso al espectador, para hacer visibles procesos de trabajo que, por lo general, permanecen ocultos. Un cuarto, un gesto, un rostro, un lugar a explorar, a contemplar. Un cine documental, como la propuesta participativa de Jean Rouch, que provoca lo que filma y filma lo que provoca, que induce o introduce incidentes críticos que cambian la situación inicial de un grupo humano mientras se filma su reacción y transformación con respecto a ese incidente.

En *Arquitectura sin arquitectos* el incidente crítico es la proposición a una familia de Ciudad Bolívar de un simulacro escultórico arquitectónico: la elaboración de la casa de hilos. Una proyección que está en las antípodas del trabajo de un arquitecto.

IX

Afectar y ser afectado

El trabajo comunitario nunca es neutral, nunca es objetivo y siempre está lleno de conflictos. Cuando no hay un elemento catártico que ponga en duda tanto tu posición como la del otro, hay que desconfiar de esa zona de seguridad, el *locus* anestesiado. En el proyecto de ASA la colaboración entre los familiares mostró la tensión al interior de la comunidad, al momento de tomar decisiones sobre la división y el uso del espacio.

Uno de los retos más grandes de trabajar con comunidades es lograr implicarse de manera honesta, afectar y ser afectado, responsabilizarte y aceptar las consecuencias que derivan de esa colaboración. En la medida en que realmente te implicas en un proyecto, la participación nunca termina: se transforma, deviene memoria, reflexión y posibilidad.

Hay un elemento principal en este tipo de trabajos que se llama el proceso de construcción de confianza, que requiere perseverancia y empatía. La colaboración surge de la afectividad, pero esta conexión no siempre es armónica o generadora de consensos. Colaborar significa posicionarse. Cuando se toma una postura existe el conflicto y el desacuerdo.

Marina Garcés lo llama la “honestidad con lo real”,⁹ un arte honesto, que entra en escena, que no es banal u objetivo, que es confrontativo, que violenta la realidad y que está inmerso en las problemáticas de su tiempo. Cuando intervienes, cuando le quitas el aura caritativa al arte social, entras en el terreno de lo político, porque dejas de ver lo otro como ajeno —como algo que está en las antípodas de tu realidad— y lo entiendes como parte de tu mundo. Sales de la autorreferencia y te descubres en los otros. Esta proximidad es lo que eventualmente nos incita a crear.

Cualquier proyecto social y/o artístico está sujeto a nominaciones del tipo: colonialista, paternalista, ventajoso, de vampirización, de depredación. Todos estos son peligros latentes, y el primero que debe tomar esto en cuenta es el artista, para confrontar la visión del arte benefactor, sin victimizar ni generar una imagen de pornomiseria. También debe tener en cuenta las estructuras asistencialistas y clientelares que la comunidad espera de proyectos “comunitarios”, ya que ahí no se genera ni un intercambio ni una afectación.

De Todorov Tzvetan aprendí a apartarme de la mirada exotizadora; de Edward Said, de la mirada orientalista; de Susan Sontag, de la imagen piadosa que se envuelve del dolor de los demás; de Ryszard Kapuściński, a hablar de la pobreza sin hablar de ella.

X

Testimonios

La estructura familiar en barrios como Ciudad Bolívar suele ser altamente compleja. Una forma de familia extendida donde se convive con diversas figuras paternas y maternas, medios hermanos, un vecino que forma parte de la familia porque lleva tiempo viviendo ahí, un pariente que regresa después de un tiempo fuera, y otros que están involucrados porque ayudaron a construir parte de la casa.

La familia con la que se trabajó está compuesta por más de veinte personas. Para este proyecto se colaboró de manera cercana con ocho de sus miembros: los medios hermanos Anghello Gil Moreno y Maicol Ramírez Moreno, su tía Lucila Moreno quien prácticamente los crió; Gaspar Puentes junto con su esposa María Velandia, dos de sus hijas Odilia y Angie Puentes Velandia; y Celestino Guerrero amigo de la familia.

En su afán por construir su propia casa y dejar de pagar arriendo, los primos Lucila y Gaspar llegaron en 1981 a Villa Gloria, junto a otros de sus familiares:

Cuando llegué acá, compré el terreno. Me ha tocado pagarlo dos veces porque se lo pagué al que estaba viviendo aquí y al Inurbe.⁹ Lo pagué hasta el último peso, pero no me dieron escritura.

Gaspar

Le decían a uno: “Venga, ahí está su terreno. Mire a ver si se lo deja quitar, allá usted”. Ahí empezaron los conflictos, la lucha por las tierras: “No, este es mi espacio, y si usted me lo va a quitar entonces nos vamos a matar”. Así es con las invasiones, no hay de otra.

Lucila

El proceso de segregación en Ciudad Bolívar ha sido muy fuerte: nos aislaron, nos mandaron a la roca. Todo esto está construido sobre una roca que tiene mucha riqueza minera. Desde cemento hasta arena, gravilla y canteras. Esto de llamarnos *informales* es pura hipocresía. Estamos rodeados por compañías ladrilleras, por las cementeras que viven de nosotros. Sin embargo ellos no son informales, nosotros sí, eso dicen ellos.

Maicol

María llegó tiempo después con otros de sus hijos, conoció a Gaspar y juntos compraron un lote en la zona. Posteriormente realizaron el acondicionamiento del lugar: el aplanado, la limpieza del barranco y la delimitación del terreno en tres niveles.

Cuando nos mudamos esto eran lomas, potreros, vías destapadas, quebradas. No había servicios públicos ni transporte. Nos tocaba cargar el agua de los nacederos, traer luz de contrabando y coger un transporte improvisado del barrio Santa Lucía para llegar acá [...] luego te reubican y te obligan a destruir tu casa con tus propias manos. Te vigilan mientras destruyes lo que has construido durante años. No puedes llevarte nada, ni las láminas.

María

Durante la colocación de la losa, yo ayudé preparando el café y llevando el pan a los trabajadores, también bajaba y subía las herramientas que los vecinos nos prestaban.

Odilia

La intensidad de su relación es propiciada por la colindancia de sus casas, construidas de forma escalonada en el declive de la loma de Villa Gloria. En primer lugar, la casa de Gaspar y

María, donde establecieron un taller de herrería en la parte frontal, fuente del sustento familiar. A un costado, la casa con techo de lámina, en la que se llevó a cabo el proyecto, donde Anghello y Maicol viven y confeccionan ropa que venden en el centro de Bogotá. Por último, en el segmento inferior de la loma, se encuentra la casa-tienda de Lucila, que atiende desde hace más de treinta años. Celestino vive en otro terreno, pero colaboró con la familia en la construcción de sus casas, aportando materiales y su mano obra.

La familia ha estado involucrada en el proceso de arreglar el lote. Ha sido un intercambio que ayuda entre familiares, vecinos y amigos. Se ha venido arreglando poco a poco para que no se venga encima, pues la pendiente es muy inclinada y debemos proteger la casa. Si uno tiene un hogar es un orgullo, así sea de palos y tejas o sólo de ladrillos.

Anghello

Somos autoconstructores pues no tenemos cómo pagar un arquitecto, y el conocimiento para construir me lo dieron albañiles que viven aquí; esta zona se pobló a través de la invasión de terrenos con lo que tampoco había licencias para construir, aun cuando se pudieran pagar arquitectos.

Celestino

XI

Desalojo

En la mayoría de las ciudades latinoamericanas la “informalidad” es la norma. ¿Podemos seguir nombrando como “irregular” una extensión tan vasta de nuestras ciudades? Arquitectura sin arquitectos es un ensayo que busca cuestionar la supuesta extrañeza de estos asentamientos mientras estudia las posibilidades de una arquitectura en flujo.

Una ocupación distinta a la ocupación formalizada —de inmobiliarias o constructoras que se apropian y privatizan el espacio público sin ser sancionadas o expulsadas de sus terrenos— es una nueva forma de habitar y hacer ciudad. Esta apropiación del espacio surge de la necesidad, de la violencia, de la inseguridad material, de la fragmentación y de la segregación espacial. En síntesis, de la competencia por los recursos básicos.

Toda acción desplegada en el espacio público es una forma de apropiación, pero existen apropiaciones legitimadas por el poder y otras que no. Este proyecto sucede, precisamente, en estos espacios informales, territorios urbanos en disputa, ocupaciones ilegales, donde se manifiesta una alta desigualdad social, pobreza, violencia, urbanización no planificada, falta de infraestructuras y servicios, desborde de los mecanismos formales-legales de organización de la ciudad y un alto nivel de corrupción. Hay que repensar, desde el arte, la falsa dicotomía entre espacio público y espacio privado, entre apropiaciones legítimas e ilegítimas.

En Ciudad Bolívar los habitantes viven bajo la amenaza permanente de ser expulsados. En ocasiones son forzados a destruir sus casas a pico y pala por ellos mismos para luego ser completamente demolidas por las máquinas, sin la posibilidad de salvaguardar parte de su patrimonio o de recibir una indemnización digna por el tiempo y el esfuerzo invertido en habilitar esa zona, con lo que las familias son desplazadas y deben empezar desde cero. Tal es el caso de los integrantes de la familia, quienes están siendo desahuciados y desplazados a viviendas, aún por construir. La familia ha detenido en varias ocasiones las mejoras del terreno. El gobierno les ofrece la posibilidad de ser reubicados en viviendas multifamiliares de interés social, que ellos describen como “pajareras”. No todos los vecinos se rehúsan a partir, sin embargo ninguno cuenta con la seguridad de cuáles serán las condiciones de esas nuevas casas.

Los más jóvenes, con menos arraigo al lugar, estarían dispuestos a moverse a una vivienda estandarizada de interés social; otros buscan un intercambio justo, una resolución que pueda sustituir el tiempo, el dinero, el esfuerzo y el afecto que han invertido en su casa. En ausencia de escrituras esta exigencia se debilita ante las autoridades.

En este sentido, ASA es un pequeño relato; una oda a la memoria, a lo que monolíticamente se alza en lo más inhóspito, a la casa no como mercancía que se compra y se vende, sino como un lugar donde protegerse de una economía de intemperie; una vía de consolidar gradualmente el patrimonio familiar, y un agregado de relaciones familiares en conflicto y que difícilmente se puede enajenar. También es un homenaje a la manufactura no industrializada, de carácter informal y marcada por el autoaprendizaje, además de una respuesta urbana que contesta la visión modernista de la ciudad planificada; una nueva forma de habitar y hacer ciudad.

Notas

1 El proyecto recupera el título del mítico libro del arquitecto Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-pedigree Architecture*, 1964. El libro es una invitación a considerar las virtudes estéticas y funcionales de la arquitectura vernácula, más allá de los estereotipos y el desdén que sobre la misma proyecta la arquitectura moderna. El actual proyecto retoma el espíritu libertario de Rudofsky, pero en vez de dirigir su mirada a la arquitectura vernácula rural, lo hace hacia la vivienda de autoconstrucción, en el ámbito urbano.

2 Término utilizado en estudios postcoloniales para referirse a los llamados países en vías de desarrollo, los cuales comparten una historia de colonialismo, neocolonialismo y grandes desigualdades en niveles y esperanza de vida. Véase Diana Mitlin y David Satterthwaite. *Urban Poverty in the Global South: Scale and Nature*, 2013.

3 Universidad Nacional de Colombia, Idartes y Galería Santa Fe.

4 Concepto de Robert Smithson para definir el estado entrópico del paisaje industrial de un sitio periférico y disperso. Véase en *A Tour of the Monuments of Passaic*, 1967.

5 James C. Scott, *Seeing Like a State*, 1998. El autor, reinterpretando una idea griega, postula la *metis* como el uso de conocimientos intuitivos, prácticos y locales —al igual que habilidades populares— para resolver problemáticas socavadas por el capitalismo burocrático y reemplazadas por procesos estandarizados. *Arquitectura sin arquitectos* reivindica la autoconstrucción como forma de *metis*.

6 La primera fase consiste en el acercamiento, la construcción de confianza, el conocimiento de las historias de vida y las actividades cotidianas de la gente. Elaborar un retrato: entrar en un grupo, retratar lo que hacen, seguir sus procesos de trabajo, a manera de una historia; como la crónica social que nace en los siglos XIX y XX; a través de toda una serie de herramientas que van desde de la novela costumbrista o de retrato de sociedad a formas de cine, antropología, documentalismo y etnografía.

7 Proveniente del náhuatl, *tequio* o *tequitl* se refiere a una antigua forma de trabajo basada en el intercambio y la labor colectiva; lo que todo vecino de un pueblo debe a su comunidad. Costumbre prehispánica que con diversos matices continúa arraigada en diferentes comunidades de Latinoamérica.

8 Marina Garcés “La honestidad con lo real”, en Álvaro de los Ángeles (ed.), *El arte en cuestión*, 2011.

9 Instituto Nacional de Vivienda de Interés Social y Reforma Urbana.