

**DIEN DIEN: SENTIR AL OTRO
Y LAS SELVAS AGROECOLÓGICAS DE
LAS CIVILIZACIONES AMAZÓNICAS**

Un proyecto de Estudio A0
y Manuela Omari Ima (Omere)
para la exposición *Dangerous
Liaisons* de la 18.^a Bienal
Internacional de Arquitectura de
Venecia, El Laboratorio del Futuro

ANA MARÍA DURÁN CALISTO

CRÉDITOS / Diseño espacial

Estudio A0: Ana María Durán Calisto, Jaskran Kalirai y Nicolás Vivas

COMPONENTE 1

DOSEL CON REDES DE CHAMBIRA

Artistas tejedoras

Borita Boyotai, Ruth Huamoni, Bebanca Ima, Game Ima, Guiwe Ima, Omenkiri Ima, Omeña Ima, Quemea Ima, Yero Ima, Patricia Irumenga, Cabe Nongui, Carolina Nongui, Ene Omaca, Wetora Omene y Ene Omene

Documentación del proceso de tejido

Manuela Omari Ima, Romelia Papue, Carolina Zambrano y Rebecca Commissaris

COMPONENTE 2

DIBUJOS BORDADOS

Seminario de investigación

Constelaciones agroecológicas y urbanas de la Amazonia precolombina, semestre de primavera septentrional 2023, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Yale

Impartido por Ana María Durán Calisto con la asistencia de Juan Marcos Guareschi

Estudiantes

Ana Batlle Cabral, Nicole de Araújo, Youssef Denial, Nabil Haque, Olly Hoy, Fuad Khazam, Sarah Kim, Haorong Lee, Verónica Nicholson, Smaranda Rusinaru, Cole Summersell y Matthew Wilde

Un agradecimiento especial a nuestra decana, la arquitecta Deborah Berke, quien apoyó generosamente esta colaboración. También nos gustaría agradecer a Simon Queensborough, director del Instituto de Investigación Tropical de la Universidad de Yale, por el financiamiento que nos permitió ir a Venecia.

Artistas bordadores

Boyotai, Juanita Enqueri, Joel Gaba, Rosita Hernán, Bebanca Ima, Manuela Omari Ima, Omeña Ima, Sandra Ima, Epanai Imunda, Diego Irumenga, Byron Nihua, Ana Omaca, Ene Omaca, Fermín Omene, Laurina Omene, Sheila Omene, Cecilia Padilla, Romelia Papue Mayancha, Sandra Wachapa

Documentación del proceso de bordado

Manuela Omari Ima, Carolina Zambrano, Romelia Papue, Brunno Douat y Rebecca Commissaris

COMPONENTE 3

PAISAJE SONORO

Artistas

Ricardo Mayancha, Fabiano Kueva, Manuwi C. Tokai y Brunno Douat



FIGURA 1. MANUELA OMARI IMA (IZQUIERDA) Y ARTISTAS DE LA COMUNIDAD WAORANI DE TIWINO (DERECHA).

Nuestra relación con la 18.^a Bienal de Arquitectura de Venecia comenzó con una conferencia. La curadora de la decimoctava edición de la bienal, Lesley Lokko, y la autora de este texto habían sido invitadas por la *Bauhaus der Erde*, la Bauhaus de la Tierra, a presentar su trabajo en la Pontificia Academia de las Ciencias de Roma. A Lesley le encantó la historia de los antiguos sistemas urbano-agroecológicos que los arqueólogos vienen describiendo, analizando e interpretando para la Amazonia sudamericana desde que Julio C. Tello, el famoso arqueólogo quechua y peruano, afirmara que las raíces de la iconografía de Chavín de Huantar se encuentran en la Amazonia. Lesley nos invitó a participar con una propuesta que ilustrara los rasgos pluridisciplinarios y activistas de nuestro ejercicio arquitectónico, dentro de un marco conceptual que se inscribiera dentro de los retos entrelazados que suponen la decarbonización y la decolonización. Nuestra propuesta conceptual fue una versión breve de la siguiente.

La mayor ironía de la ola neocolonial de extracción en la geografía que llegó a ser conocida como El Dorado durante la conquista española de la hoy llamada América es que la prospección de oro y otros metales con *LIDAR* (*Light Detection and Ranging*) en el siglo XXI ha sacado a la superficie, en sus excavaciones radiantes de nubes y bosques, no solo vastos depósitos minerales, sino también megaciudades regionales, cuyos susurros digitales hablan con

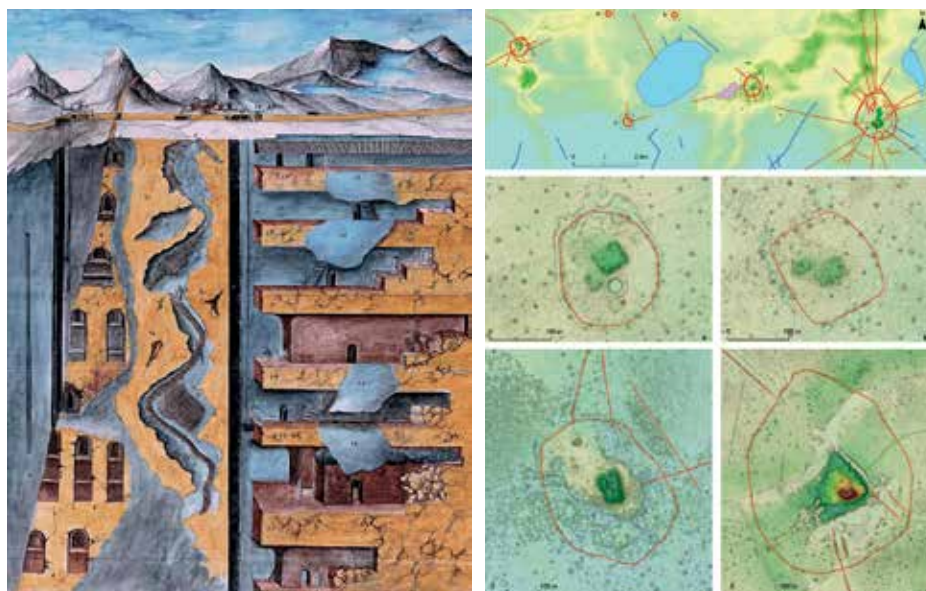


FIGURA 2. IZQUIERDA: EL MODELO COLONIAL: EXTRAER Y EXPORTAR. DERECHA: LA CIUDAD TERRITORIAL DE LOS CASARABÉ: INTERCONECTAR E INVERTIR COLECTIVAMENTE EN UN SISTEMA DE HÁBITATS AUTÓNOMOS E INTERDEPENDIENTES.

contundencia de las civilizaciones que fueron engendradas por los pueblos y las nacionalidades de la cuenca del río Amazonas y sus afluentes durante unos cinco milenios. La tierra de los salvajes, de los caníbales, de las amazonas, retratada por la conquista europea a través de seres míticos griegos y monstruos legendarios medievales; la *terra incognita* de los navegantes europeos y la *terra nullius* de las bulas papales destinadas a legitimar la invasión y el despojo; la tierra sin historia del naturalista brasileño Euclides da Cunha; el bosque prístino del buen salvaje de la Ilustración de Jean-Jacques Rousseau, es ahora retratada por la teledetección como la tierra de constelaciones entrelazadas de urbanismos agroecológicos que exigen un nombre, una deliberación ontológica: las civilizaciones de tradición oral (¿y tradiciones escritas aún por reconocerse?), jerárquicas pero igualitarias (¿sociedades complejas?, ¿cacicazgos?, ¿ciudades estado?), policéntricas pero centralizadas, abiertas pero cerradas, interconectadas pero autónomas, rurales pero urbanas,

están por ilustrarse, no como urbanismos exóticos que deben incluirse marginalmente en los libros de texto de historia, sino como ejemplos brillantes y pragmáticos de ecología urbana que pueden abrirnos el camino hacia una reconciliación de la ciudad con la agricultura, entendida como agroecología, y con el medioambiente.

Estas redes socioambientales altamente interconectadas, su *Sumak Kawsay* (buen vivir) comunitario, fueron completamente rasgadas por la conquista y colonización de las Américas. Los expertos en demografía histórica estiman que entre el 90% y el 95% de la población total que habitaba el hemisferio occidental sucumbió al sarampión y otros virus o bacterias (viruela, tifoidea, influenza, paperas, rubéola, fiebre amarilla, malaria...) que fueron introducidos, intencionalmente o no, por los europeos a partir del siglo xvi. La Amazonia no fue la excepción. En un sistema de intercambios e interconexiones, las enfermedades llegaban a donde no podían ingresar las expediciones de conquista europea. A esto hay que añadir las guerras civiles, las guerras de conquista, la esclavitud y la explotación laboral (mitas, obras). Los amazónicos eligieron aislarse (la desconexión en lugar de la interconexión se volvió imperativa), esconderse y buscar refugio en lo profundo del bosque, lejos de los nodos de conquista y de las «fronteras» de expropiación que avanzaban desde los Andes y las costas atlánticas hacia el interior. Con el tiempo se sumarían a ellos los esclavos que lograban huir para internarse en los grandes bosques tropicales y mezclarse con los indígenas (no siempre fueron pacíficos estos encuentros, pero, en general, eran más simbióticos que conflictivos). La Amazonia descrita por la etnografía de los siglos xix y xx no es isométrica, como lo señala el arqueólogo Michael Heckenberger, con su pasado anterior a la conquista. Sería un error proyectar el pasado arqueológico desde el presente etnográfico. Las grandes redes fueron despobladas, desarticuladas, encogidas por un sistema de organización territorial que, desde el virrey Francisco de Toledo y los jesuitas, reducía y concentraba a poblaciones dispersas en núcleos parroquiales o urbanos que facilitaban el control de los pobladores, de su tiempo y trabajo, así como el cobro de tributos y la evangelización. Las sociedades de cazadores recolectores o de horticultores trashumantes descritas por la etnografía moderna amazónica suponen una versión reducida y fugitiva de los gloriosos sistemas de organización heterárquicos o jerárquicos, siempre policéntricos, de las ciudades forestales y dendríticas que está dibujando la arqueología.

Primera propuesta

Dibujos de ciudades ancestrales y un espacio comunal delimitado por hamacas

«All five hammocks in that particular hut were tied to the hut's central post, so he would have to retire simultaneously with at least one other member of the family, otherwise his loaded hammock would pull down the post and the hut with it.»

Petru Popescu, The Encounter: Amazon Beaming

En las primeras etapas de la propuesta de diseño, decidimos llevar a Venecia lo que su público menos espera respecto de la Amazonia: interpretaciones de las huellas de sus grandes y antiguas ciudades regionales. Se me ocurrió que podría desarrollar con mis estudiantes de arquitectura una serie de dibujos de las diez civilizaciones y sociedades complejas que estudiaríamos en el contexto de un seminario de investigación. Grandes dibujos con textos explicativos podrían poblar las paredes del espacio que le había sido asignado a Estudio Ao en el Arsenal y una serie de hamacas podrían acompañarlos, generando un espacio central, comunal: cada hamaca, el pétalo de una flor en el plano. Un rasgo característico de lo arquitectónico en la Amazonia es que privilegia la suspensión por sobre la compresión. Los pueblos y las naciones originarias de la región alcanzaron una maestría ejemplar en las artes del tejido, y suelen colgar utensilios y redes de colección o de pesca de los muros tejidos de sus casas comunales. La palabra *hamaca* proviene del taíno (lengua arahuaca) y se le han asignado diferentes significados: red de pesca, textil o tejido, árbol...

Visitamos a Manuela Omari Ima y Romelia Papue Mayancha en Omere, una magnífica tienda de artesanías bellamente diseñadas y elaboradas, ubicada en Shell Mera, un pequeño pueblo decantado de la prospección petrolera en la provincia de Pastaza, en la ceja de montaña oriental de los Andes ecuatorianos. Tierra tradicional de los kichwa runa y de los shuar, su capital, Puyo, se ha convertido en uno de los nodos más importantes de la política de la resistencia indígena en el país. Habíamos colaborado

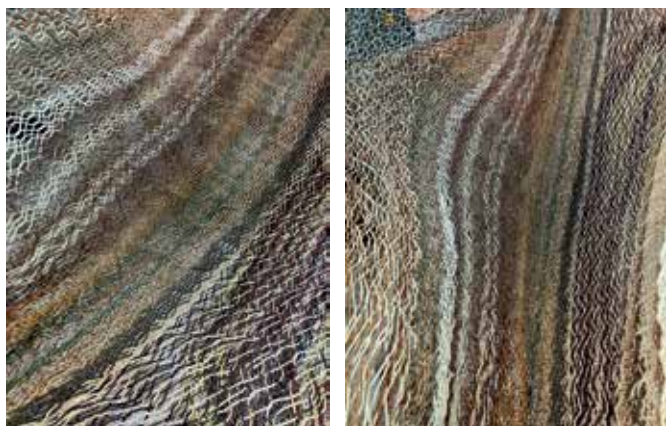


FIGURA 3. HAMACA WAORANI.

anteriormente con Omere y las talentosas artistas de las comunas de Tiwino y Tepapare, cuyas manos tejieron con chambira cruda una hermosa cortina para un proyecto de diseño de interiores que terminamos de proyectar pocos meses antes de que se desatara la pandemia. Intento ahora, en la medida de lo posible, colaborar con emprendimientos de base comunitaria, particularmente aquellos liderados por mujeres, consciente de que toda decisión arquitectónica es ecológica, política y económica.

Necesitábamos varias hamacas para la bienal si queríamos explorar la posibilidad de crear un espacio comunal. Además, nos interesaba celebrar el concepto de interdependencia. ¿Cómo podríamos colocar las hamacas de manera que el movimiento de una afectara la condición de todas las demás? Cuando le preguntamos a Manu Omari Ima si las hamacas se podían tejer de manera que todas se bambolearan al unísono, nos dijo: «¡Eso es *Dien Dien*!». Cuando los waorani necesitan sentir el cuerpo de otra persona, suspenden sus hamacas formando una X. Esto les permite sentir a un niño, o a un familiar que está enfermo. «*Dien Dien* es sentir a la otra persona», nos explicó. Habíamos encontrado el nombre perfecto para la instalación y una forma sencilla de lograr el objetivo propuesto.

Sin embargo, surgió una duda: si compráramos una docena de hamacas para colgarlas formando un círculo en la bienal, de



FIGURA 4. LOS WAORANI TEJEN COLORIDAS HAMACAS CON CHAMBIRA, UNA FIBRA NATURAL PROCEDENTE DE UNA PALMA.

manera que los asistentes pudieran congregarse a la vez que observasen los dibujos de las ciudades ancestrales de la Amazonia, ¿no incurriríamos en una crisis de autoría? ¿Sería «nuestra» la instalación? Además, para las mujeres de las comunas de Tiwino y Tepapare, que soportan la enorme presión que ejerce el avance de la frontera petrolera, tejer es mucho más que un simple acto de entrelazar o anudar hilos. Es un ritual, un canto, un acto de resistencia. Tejer es una alternativa al empleo que te ofrece quien está destruyendo tu territorio, tu vida, el futuro de tus hijos. ¿Era posible contribuir a la resistencia waorani desde las galerías de la Bienal de Venecia?

Decidimos que no bastaba con comprar un puñado de hamacas. Era imperativo, en un ejercicio de justicia académica (nuestras instituciones de investigación y educación también han sido sumamente extractivistas del conocimiento y la creatividad de los «otros»), cocrear, coproducir y codesarrollar un proyecto. Elegimos hacer una *minga/minka* con las increíblemente talentosas artistas-tejedoras

waorani de las comunas de Tiwino y Tepapare en lugar de simplemente encargarles unos diseños. A la minga se la describe como un sistema de «trabajo colectivo». Es mucho más que trabajo. Es la alegría y el ritual de hacer, de crear, de generar diferentes manifestaciones del Gran Espíritu de la Vida, juntos, en unidad, en el entretejido de energías, individuos, culturas e instituciones. El mecanismo vital para la cocreación y coproducción en América Latina está bien establecido desde hace milenios.

Cuando recibimos el plano del espacio que nos había sido asignado en la bienal, comenzamos a pensar cómo ocuparlo de manera que se convirtiera en un aliado de los elementos que comenzaban a insinuarse como nucleares en la pieza. Se nos había asignado un área en forma de L demarcada por una esquina.

Segunda propuesta

¿Cómo pueden los trópicos «hablar, dibujar y escribir» un nuevo futuro? Tejiendo, entretejiendo, restaurando y sanando los tejidos desgarrados por la hegemonía y las falsas dicotomías; los tejidos que mantienen y entrelazan cuerpos, comunidades, ecosistemas y cosmologías. En este espíritu de interdependencia, que incluye a los ancestros y otras energías intangibles del ser —humanas, no humanas, animadas-inanimadas, visibles-invisibles—, propusimos tejer y suspender una «hamaca» colectiva e interconectada: un dosel de luz y color, un río, un bosque de redes de pesca amplificadas. Cada red está hecha de un solo hilo tejido por una sola mujer. Cada patrón de hamaca es un canto, un poema. Cada red es única e irreproducible, un territorio y un cuerpo, un útero, una placenta, un canal que restablece nuestra relación con el útero maltratado de la Madre Tierra, fuente de toda vida. Jamás imaginamos el efecto. Mirar las redes de abajo, recostada sobre el pavimento del Arsenal, fue sumergirme en un cosmos fluvial, en un estallido de colores que me transportó al nudo original, al Ombligo. La luz se filtraba a través del cedazo de colores y las grandes sombras me engullían en una galaxia invertida.

Dosel con quince grandes redes de pescar

Cuando estuvimos en Omere habíamos notado que las waorani tejen bellísimas redes de pescar. Eran pequeñas. Nos preguntamos si podrían ampliarse a seis o siete veces su tamaño. Manu Omari respondió que nunca habían tejido redes tan grandes como hamacas, pero que podían intentarlo. Su madre tejió un prototipo. ¡Era posible! El siguiente reto sería verificar si el junco que generalmente se utiliza para estructurar el anillo de la red podría cosecharse en largos suficientes, y hasta qué punto se lo podría plegar sin que se quebrara. Nuestro objetivo era que todos los materiales de la obra fuesen de la selva, pero tuvimos que diseñar un anillo con tubos de metal para ofrecer a las redes una estructura que pudiese tensionarlas: el junco se quebraba o, formando una elipse menor, encogía a las grandes redes y no era posible apreciar sus magníficos patrones. Utilizando tubos de metal ligeros, Nicolás Vivas desarrolló una serie de anillos que pudiesen empalmarse y transportarse por avión.

Dibujos bordados

Doce estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Yale analizaron en detalle diez constelaciones urbano-agroecológicas e interconectadas de la historia amazónica. Basándose en su conocimiento de la literatura arqueológica, etnohistórica, ambiental y demás, dibujaron la constelación de su elección. Estos dibujos fueron compartidos con las tejedoras waorani y complementados con una breve conferencia impartida en Puyo sobre el tema. Cada artista waorani tuvo la libertad de interpretar los dibujos realizados por los estudiantes desde su propia perspectiva cultural, territorial e individual.

Este giro de visión produjo una renovación completa de la propuesta. Por un lado, la última palabra en términos de representación e interpretación de los urbanismos amazónicos la tendrían las mujeres waorani. En el mundo ideal habría que invitar a varios pueblos y nacionalidades originarios que habitan distintas regiones relacionadas con las civilizaciones o sociedades complejas bajo estudio a participar en estos procesos decoloniales de mapeo e interpretación del pasado profundo. Con un presupuesto y tiempo limitados, nos enfocamos en



FIGURA 5. REDES DE PESCA WAORANI, OMERE.



FIGURA 6. DIBUJOS BORDADOS.

respetar la autonomía de la interpretación waorani, cuyas artistas tuvieron libertad total para elegir los materiales, colores, texturas y símbolos de la representación de varios pasados profundos, no de la Amazonia sino de las *Amazonias*, como llaman al diverso y complejo mosaico de heterogeneidad los intelectuales brasileños. Al menos uno de los cientos de pueblos y naciones originarios de la selva tropical sería protagonista de la pieza y del proceso de narrar la historia del territorio poderoso y vivo que los amazónicos han contribuido a crear y potenciar durante milenios. ¿Cómo vincular el pasado profundo con las tradiciones vivas de la planificación espacial amazónica? ¿Cómo enfatizar la continuidad de los ciclos en espiral y el renacimiento, en lugar de la ruptura en una evolución lineal? La difícil situación



FIGURA 7. DIBUJOS BORDADOS. DETALLES.



FIGURA 8. MANUWI C. TOKAI CON UNA NIÑA WAORANI.

actual de los waorani, que comenzó con la colonización europea, tenía que ser parte de la historia: su historia. El pasado y el presente podían darse encuentro en la gloria de los tiempos pasados y de la resistencia actual.

Paisaje sonoro

Las mujeres waorani y sus familias acorraladas por las petroleras, cantando su camino hacia un futuro de esperanza y liberación a través del tejido.

Nada capturó de manera más vibrante los desafíos que enfrentan las comunas waorani Tiwino y Tepapare (todos los grupos waorani, de hecho) que los sonidos del bosque mientras se entrelazan con las voces, los cánticos y el ruido metálico de un Estado que promovió la invasión de la industria petrolera que avanza bajo el nombre de «frontera del desarrollo».

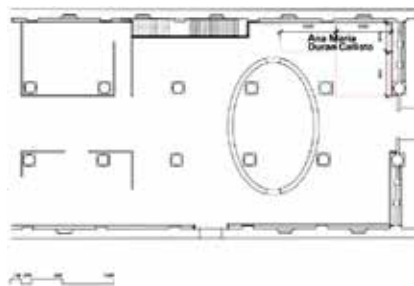


FIGURA 9. ESPACIO ASIGNADO A ESTUDIO A0 POR LA BIENAL DE ARQUITECTURA DE VENEZIA.

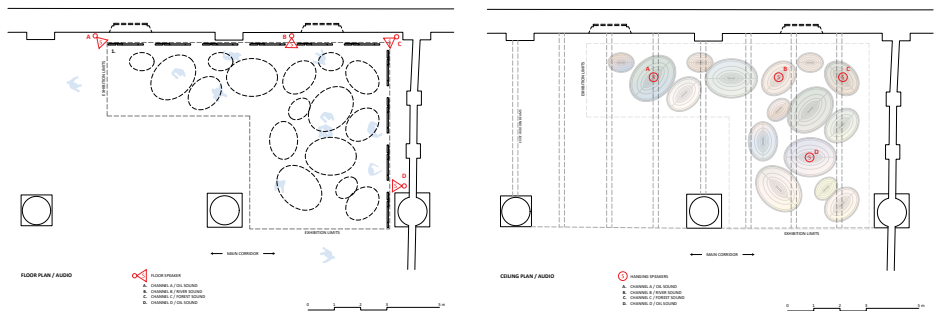


FIGURA 10. PLANTAS. PLANO TÉCNICO DE INSTALACIÓN SONORA. ESTUDIO A0, ANA MARÍA DURÁN CALISTO, JASKRAN KALIRAI Y NICOLÁS VIVAS CON FABIANO KUEVA Y MANUWI C. TOKAI.

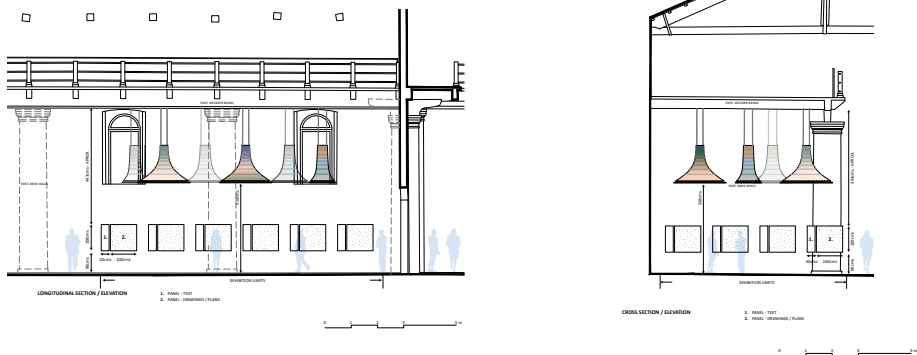


FIGURA 11. IZQUIERDA: CORTE LONGITUDINAL Y ALZADO. DERECHA: CORTE TRANSVERSAL Y ALZADO, ESTUDIO A0, ANA MARÍA DURÁN CALISTO, JAZZ KALIRAI Y NICOLÁS VIVAS.



FIGURA 12. PROCESO DE RECOLECCIÓN DE LA YANCHAMA.



FIGURA 13. IZQUIERDA: PATRICIA IRUMENGA TEJIENDO.
DERECHA: DEMOSTRACIÓN COLECTIVA DE ESCALA LOGRADA.



FIGURA 14. PROTOTIPO CON ANILLO METÁLICO.
ESTUDIO A0, NICOLÁS VIVAS & IRON WORKS.



FIGURA 15. NICOLÁS VIVAS Y NATHALIE MOELLER, TEJIENDO.



FIGURA 16. REDES DE PESCAR LISTAS PARA EL MONTAJE.



FIGURA 17. INSTALACIÓN.

Fuente de las imágenes

1. Fotografía de Carolina Zambrano.
2. Izquierda: Archivo General de Indias, Sevilla, España. Derecha: Prumers et. al., 2022.
3. Fotografías de Ana María Durán Calisto.
4. Izquierda: Fotografía de René Chumbi. Derecha: boceto realizado por Ana María Durán Calisto.
5. Fotografías de Ana María Durán Calisto.
- 6-7. Fotografías de Manuela Omari Ima.
8. Fotografía de Rebecca Commissaris.
9. Archivo grafico de Bienal de Arquitectura de Venecia.
10. Archivo de Estudio Ao (Ana María Durán Calisto, Jaskran Kalirai y Nicolás Vivas con Fabiano Kueva y Manuwi C. Tokai).
11. Archivo de Estudio Ao (Ana María Durán Calisto, Jaskran Kalirai y Nicolás Vivas).
12. Fotografías de Manuela Omari Ima.
13. Fotografías de Andrés Chimbo.
14. Fotografía de Nicolás Vivas.
15. Fotografías de Nicolás Vivas y Nathalie Moeller.
- 16-17. Fotografías de Nicolás Vivas.