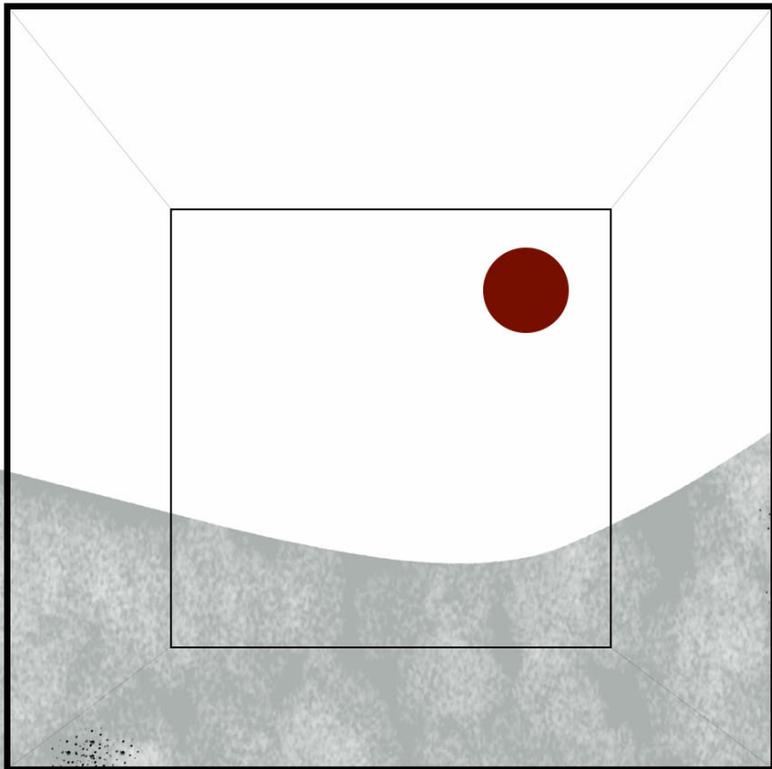


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

MEMORIA **DEL ESPACIO**

Fausto Enrique Aguirre Escárcega
Gema Rocío Guzmán Guerra
(Coordinadores)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Juan Ignacio Camargo Nassar
Rector

Daniel Constandse Cortez
Secretario General

Guadalupe Gaytán Aguirre
Directora del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte

Jesús Meza Vega
Director General de Comunicación Universitaria

MEMORIA **DEL ESPACIO**

Fausto Enrique Aguirre Escárcega
Gema Rocío Guzmán Guerra
(Coordinadores)

D.R. © Fausto Enrique Aguirre Escárcega,
Gema Rocío Guzmán Guerra (por coordinación)
© Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,
Plutarco Elías Calles #1210,
Fovissste Chamizal C.P. 32310
Ciudad Juárez, Chihuahua, México
Tel : +52 (656) 688 2100 al 09

Primera edición, 2021
Disponible en: <http://elibros.uacj.mx>



Memoria del espacio / Coordinadores Fausto Enrique Aguirre Escárcega, Gema Rocío Guzmán Guerra.- Primera edición. -- Ciudad Juárez, Chihuahua, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2021.-- 173 páginas; 22 centímetros.

ISBN: 978-607-520-414-7

Contenido: Prólogo / Ramón Rispoli.— Prefacio.— La naturaleza poética del espacio: un modelo de memoria sensible/Aurosa Alison.— Abandono y soledad en el objeto arquitectónico/Blanca Ruiz Esparza Díaz de León, Alessandro Bonisini.— Hacia una propuesta para considerar la cultura material y el patrimonio arquitectónico y urbano como parte de la sostenibilidad en el plan de estudios de la carrera de arquitectura del Tecnológico Nacional de México/Mirko Marzadro.— La arquitectura emocional y la filosofía como constructor de la memoria del espacio interior/Fausto Enrique Aguirre Escárcega, Laura Mesta Torres.— El edificio público habitado: la cárcel/Marella Santangelo.— Trascendencia e interiorización del espacio doméstico: memorias de lo cotidiano/Mario Ernesto Esparza Díaz de León.— La representación de la memoria como alternativa de solución en los espacios interiores/Silvia Margarita Cotera Ortega.— Hotel Parque México: de la restauración a la conmemoración/Pedro Tlatoani Molotla Xolalpa.— Gema Rocío Guzmán Guerra.— Procesos de la memoria en el centro de Ciudad Juárez, el caso del café La Nueva Central/Lizette Vaneza Chávez Cano.— La publicidad como discurso de remembranza y su apropiación del espacio arquitectónico en Ciudad Juárez, Chihuahua México/José Roberto Tovar Herrera, Claudia Ivette Rodríguez Lucio.

Interiorismo arquitectónico - Relación espacio, tiempo y memoria
Interiorismo arquitectónico -Espacios materiales
Interiorismo arquitectónico -Espacios simbólicos
Interiorismo arquitectónico -Aspectos filosóficos
Interiorismo arquitectónico -Aspectos sociales
Interiorismo arquitectónico -Aspectos culturales
Interiorismo arquitectónico -Aspectos emocionales

LC – NA2500 M45 2021

La edición, diseño y producción editorial de este documento estuvieron a cargo de la Dirección General de Comunicación Universitaria, a través de la Subdirección de Editorial y Publicaciones.

Coordinación editorial: Mayola Renova González
Diseño de cubierta y diagramación: Karla María Rascón
Imagen de portada: Laurianne Macron
Corrección: Elsa Aguirre González

Índice

Prólogo

RAMÓN RISPOLI.....7

Prefacio

La naturaleza poética del espacio: un modelo de memoria sensible

AUROSALISON 17

Abandono y soledad en el objeto arquitectónico

BLANCA RUIZ ESPARZA DÍAZ DE LEÓN / ALESSANDRO BONESINI29

Hacia una propuesta para considerar la cultura material y el patrimonio arquitectónico y urbano como parte de la sostenibilidad en el plan de estudios de la carrera de arquitectura del Tecnológico Nacional de México

MIRKO MARZADRO53

La arquitectura emocional y la filosofía como constructor de la memoria del espacio interior

FAUSTO ENRIQUE AGUIRRE ESCÁRCEGA / LAURA MESTA TORRES..... 69

El edificio público habitado: la cárcel MARELLA SANTANGELO.....	83
Trascendencia e interiorización del espacio doméstico: memorias de lo cotidiano MARIO ERNESTO ESPARZA DÍAZ DE LEÓN	91
La representación de la memoria como alternativa de solución en los espacios interiores SILVIA MARGARITA COTERA ORTEGA.....	103
Hotel Parque México: de la restauración a la rememoración PEDRO TLATOANI MOLOTLA XOLALPA / GEMA ROCÍO GUZMÁN GUERRA..	119
Procesos de la memoria en el Centro de Ciudad Juárez, el caso del café la Nueva Central LIZETTE VANEZA CHÁVEZ CANO.....	135
La publicidad como discurso de remembranza y su apropiación del espacio arquitectónico en Ciudad Juárez, Chihuahua, México JOSÉ ROBERTO TOVAR HERRERA / CLAUDIA IVETTE RODRÍGUEZ LUCIO...	159

Prólogo

RAMÓN RISPOLI

Describiendo la obra *Un par de zapatos* de Van Gogh, Martín Heidegger planteó una célebre reflexión alrededor de los artefactos representados por el pintor holandés. Aquellas simples botas consumidas y descosidas, que durante la labor diaria del campesino eran meros “objetos” útiles que casi desaparecían de la vista, en el contexto del cuadro se imponían a la mirada del espectador desplegando otra forma diferente de su ser-en-el-mundo: se hacían capaces de revelar, simbólicamente, toda “la fatiga de los pasos de la faena [...], la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado”, como también “el callado temor por tener seguro el pan [...] y toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria” (Heidegger 1935, pp. 7-8). Justamente por esta razón el filósofo alemán, como es sabido, prefería hablar de *cosas* (*Dinge*) en lugar de *objetos* (*Gegenstände*): las cosas son siempre “reuniones”, entramados complejos de dimensiones y cuestiones tanto materiales como intangibles, como bien evidencia la etimología anglosajona del término (*Ding* en alemán y *thing* en inglés remiten a la idea de *gathering*, “reunión”).

Estas mismas reflexiones de Heidegger pueden, obviamente, extenderse a cualquier artefacto, incluyendo las arquitecturas y sus espacios interiores: el “ser” de objetos y los espacios se revela tanto en su capacidad de responder a las funciones concretas por las que han sido concebidos, como también en todo lo que hay *más allá* de tales funciones: en sus dimensiones perceptivas y experienciales, pero también trascendentes; en las memorias que se siguen perpetuando dentro y fuera de ellos; en los vínculos que establecen con los seres que en ellos vivieron, viven o vivirán. Lo mostró de forma extraordinariamente poética —y a la vez trágica— la artista colombiana Doris Salcedo, con una instalación para la bienal de arte de Estambul de 2003: mil quinientas cincuenta sillas de madera amontonadas en un solar vacío tras el derribo de un antiguo edificio de la capital turca, sillas que aludían a los griegos y judíos que habían vivido en aquella zona de la ciudad antes de ser forzados a huir por tensiones étnicas. Más allá de sus dimensiones materiales, espaciales y funcionales, un edificio es experiencia vivida y memoria. Y si es cierto que por su dimensión material y tangible la arquitectura es “arte del espacio” —por usar la famosa taxonomía propuesta en el siglo XVIII por Gotthold Ephraim Lessing—, también es cierto que en ella se *espacializa* incluso lo intangible, lo “no presente” por definición: el tiempo.

Espacios y objetos son entonces *Dinge*, “reuniones”, entramados de materia y de sentido, de experiencia espacial y a la vez temporal, inagotables e imposibles de desentrañar y describir de forma exhaustiva. Esta es la idea que todos los textos incluidos en este libro comparten y refuerzan, pese a la heterogeneidad de sus temáticas y perspectivas específicas.

En el primer ensayo, titulado *La naturaleza poética del espacio: un modelo de memoria sensible*, Aurosa Alison lleva a cabo una serie de reflexiones sobre la filosofía del espacio de Gaston Bachelard —objeto principal de sus investigaciones recientes— a partir de la noción de “memoria sensible” propuesta por el filósofo francés. La autora recuerda que para Bachelard la propia idea de *habitar* guardaba una relación íntima e indisoluble con los cuatro elementos fundamentales (fuego, agua, aire, tierra), cada uno de los cuales remitía a una distinta imagen poética. Especialmente interesantes son las consideraciones en torno al elemento fuego, que en el espacio doméstico ocupa una posición de centralidad ontológica: cabe notar, a ese respecto, que *hogar* en castellano tiene la misma raíz etimológica

de *hoguera* y que por razones análogas se usa el adjetivo *cálida* para definir a una persona sociable y amistosa, como recuerda Richard Sennett (2009). Igualmente fascinante es aquello relacionado con el elemento tierra: la cueva como “concauidad arquetípica” —cavidad, nicho, burbuja— que remite al vientre materno, una idea que también guarda analogías con lo que afirma otro filósofo alemán, Peter Sloterdijk, en torno a la noción de *esfera* como espacio matricial e “inmunológico” de reparo y protección (Sloterdijk, 2003). El escrito se concluye con la descripción de dos obras paradigmáticas de Le Corbusier —la iglesia de Notre Dame du Haut en Rochamp y el nido-refugio Le Cabanon de Roquebrune-Cap-Martin, en la Côte d’Azur francesa— que bien ilustran las ideas de Bachelard: dos espacios “indescritibles”, cuyo espesor semántico y poético se hace accesible únicamente a través de la experiencia vivida.

La segunda contribución, firmada conjuntamente por Blanca Ruiz Esparza Díaz de León y Alessandro Bonesini, trata el tema de los edificios en ruina y en abandono. En la interesante argumentación de los autores parece resonar la reflexión de Heidegger mencionada al principio: una arquitectura aislada y abandonada, desprovista ya de sus funciones concretas, deja de ser mero objeto para revelar su naturaleza de *cosa*: algo inagotable, cuyo “ser” siempre excede las funciones y los significados de los que pueda hacerse cargo en un momento determinado y con relación a un determinado individuo o colectivo. En esta perspectiva, el hecho de que un edificio pierda sus funciones tradicionales no constituye una verdadera pérdida, sino más bien una oportunidad en la medida en que significa “hacer espacio, abrir vacíos dentro de los cuales colocar momentos de sentido adicionales y renovados”: otras formas de ser y significar. Esta es la razón más profunda por la que los dos autores defienden una especie de “derecho de la ruina a ser ruina”, y ven la acción de demolición —aunque a veces inevitable— casi como un asesinato.

El tercer texto, firmado por Mirko Marzadro, constituye una reflexión sobre la relación entre la conservación del patrimonio arquitectónico-urbano y la idea de sostenibilidad. Recorriendo algunas de las etapas fundamentales que han marcado el desarrollo de la teoría de la restauración desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, Marzadro centra su atención en la idea de “conservación integrada” —surgida en 1975 en la Carta de Ámsterdam— en la que objetos de preservación no son solo los monumentos

aislados, sino los pueblos y las ciudades en su conjunto, considerados en sus dimensiones tanto materiales como también socioculturales. Ejemplar, en este sentido, fue el célebre plan de recuperación del centro histórico de la ciudad de Bologna elaborado solo dos años antes por Pier Luigi Cervellati, en el cual se preveía que quienes ya habitaban en la zona permanecieran ahí incluso después de la mejora de los edificios, contra cualquier lógica de *gentrification*: no hay conservación de ciudad material (lo que los antiguos romanos llamaban *urbs*) que pueda llevarse a cabo sin la defensa del patrimonio social y cultural (la *civitas*, en latín) del que la misma ciudad es expresión. Desde esta perspectiva, los términos “patrimonio” y “conservación” muestran un nexo indisoluble con la propia noción de sostenibilidad ambiental y social.

La contribución siguiente se titula *Un acercamiento a la filosofía espacial y a la arquitectura emocional*, y es firmada conjuntamente por Fausto Aguirre Escárcega y Laura Mesta Torres. En una interesante argumentación que apela nuevamente a Bachelard, como también al arquitecto y teórico finlandés Juhani Pallasmaa, los autores manifiestan su lejanía de cualquier visión reductivamente funcionalista del interiorismo, reflexionando sobre la capacidad del espacio interior —a través de herramientas como la luz, el color, las texturas, las proporciones— de ser *metáfora* (es decir, *transfiguración*, en el sentido etimológico del término) de significados y valores relacionados con el ser humano en su relación con el cosmos. Con relación a eso, cabe recordar que para Hegel la tarea fundamental del arte era “expresar las verdades más amplias del espíritu en forma sensible”: hacerse metáfora de ellas. En este horizonte los autores se centran en la noción de *arquitectura emocional*, de la que individualizan casos ejemplares en la propia tradición mexicana: las extraordinarias atmósferas arquitectónicas, tangibles y a la vez intangibles, elaboradas por maestros como Luis Barragán y Mathias Goeritz (quien, además, fue el primero en hacer referencia a esa noción en su manifiesto de 1953).

En el ensayo sucesivo, Marella Santangelo pone en el foco de su atención una tipología específica de espacio que ha sido objeto de algunas de sus investigaciones recientes: la de la cárcel, donde el ser humano queda reducido a nada más que “nuda vida”, según la célebre expresión de Giorgio Agamben (1998). En las celdas carcelarias todo está proporcionado para permitir movimientos mínimos al preso: una forma de *existenzminimum*

completamente despojado de su original espíritu filantrópico y volcado — de forma tanto paradójica como inquietante— *contra* el habitante mismo con el objetivo de “inscribir” la pena en su propio cuerpo, como en el estremecedor cuento *En la colonia penitenciaria* de Franz Kafka. Es muy significativo a este respecto que Michel Foucault se refiriese al poder disciplinario —cuya perfecta traducción espacial, como es sabido, eran las celdas del *panopticon* de Bentham— también con el término de “anatomopolítica” (Foucault, 1999). La autora reconoce así la dimensión intrínsecamente política del diseño (incluyendo, obviamente, el de espacios interiores) y afirma, por lo tanto, que diseñar el espacio de prisión puede ser —al menos potencialmente— una manera de *diseñar derechos*. De ese modo, su reflexión confirma lo que se ha puesto a menudo en evidencia en el ámbito de los STS (estudios sociales de ciencia y tecnología): la política, lejos de quedar simplemente “confinada” en el marco de las instituciones y en las prácticas tradicionales de gobierno, se expresa y se traduce en forma tangible en las propias tecnologías materiales que estructuran y orientan nuestras acciones cotidianas. El escrito se concluye con una referencia explícita a una nueva idea de cárcel: un espacio más amplio y difuso, cuya distribución interna recuerde la de un trazado urbano, y en el que los materiales y las técnicas constructivas sean las tradicionales del lugar, todo con el objetivo de hacer el espacio más vivible para quienes están obligados a habitarlo.

En *Trascendencia e interiorización del espacio doméstico: memorias de lo cotidiano*, Mario Esparza Díaz de León ahonda en la relación entre ser humano, espacio y objetos. En el idioma inglés, la palabra *home* no designa únicamente el espacio tridimensional de la casa, sino también los objetos presentes en ella, y todas las personas y las sensaciones con ella relacionadas: una rica semántica de espacios y artefactos, estratificada en el tiempo, que constituye el mejor antídoto contra aquella progresiva reducción del mobiliario doméstico —ya detectada por Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos* (1969)— a simple composición estética, juego sintáctico vacío de significado. A partir de esta premisa, el autor defiende la necesidad de anteponer a la acción concreta de diseño una especie de “etnografía de la memoria”, que pueda contribuir a proporcionar a cada habitante su propia *cápsula del tiempo*: un espacio a reacción poética capaz de despertar sus “memorias borrosas” personales, aquellas dimensiones intangibles donde experiencia presente y experiencia del recuerdo se funden en un nudo inextricable.

En la necesidad de esta labor etnográfica insiste también Silvia Margarita Cotera en el ensayo siguiente, cuyo tema central es siempre la memoria como material de partida para el diseño de espacios interiores. Diseñar el *tiempo*, además del espacio: en la conformación de un ambiente doméstico —defiende la autora— no solo hay que tener en cuenta las necesidades fisiológicas y psicológicas del tiempo presente, sino también las experiencias vividas, los recuerdos que espacios y objetos pueden evocar. Además, el foco de atención aquí no está solo en lo visual, ya que hay sentidos que son aún más capaces de volver a despertar el núcleo emocional del recuerdo, como el olfato. Recuérdese, a ese respecto, lo que escribía Marcel Proust en su obra maestra *En busca del tiempo perdido* sobre las *madelaines*, cuyo perfume liberaba al protagonista de su momento de tristeza presente transportándole mágicamente a sus veranos de infancia en un pueblito del noroeste de Francia. Si es cierto que todos los sentidos juegan un papel decisivo en la evocación de la memoria, la manera de abordar estas cuestiones en el diseño de interiores ha de ser, entonces, necesariamente holística.

Finalmente, los tres últimos textos del volumen están todos dedicados a casos de estudio específicos del contexto mexicano.

El primero de los tres, firmado por Pedro Tlaotoani Molotla Xolalpa y Gema Rocío Guzmán Guerra, ilustra la restauración del Hotel Parque México en Cuauhtémoc, el centro histórico de la Ciudad de México: un caso ejemplar de intervención integrada sobre el patrimonio, en la que el objeto de rediseño no solo han sido los artefactos materiales —el propio edificio del hotel, su entorno urbano más próximo, sus espacios interiores y su mobiliario— sino también aspectos mucho menos tangibles como su imagen comercial, su identidad de *brand* e incluso los servicios ofrecidos, como por ejemplo el tipo de comida servida. Se trata, en este sentido, no simplemente de restaurar una arquitectura sino más en general una *experiencia* en su conjunto, considerando también sus dimensiones inmateriales, y la única manera para hacerlo —evidencian los autores— es enfrentarse a este reto de manera lo más integrada y transdisciplinar posible.

El segundo, firmado por Lizette Vaneza Chávez Cano, describe el interesante caso del café Nueva Central en el centro de Ciudad Juárez, objeto de una verdadera controversia entre las instituciones y los propios habitantes del lugar: un caso muy significativo de lo que podría definirse “política

de la memoria”. Si las autoridades propendían inicialmente por la demolición del edificio —no viendo en él nada destacable en términos de calidad estética o de valor histórico—, los juarenses que vivían en su entorno más próximo se opusieron radicalmente a esa decisión, reconociéndolo como digno de preservación por el simple hecho de haber sido, y seguir siendo, el escenario de muchos de sus rituales del día a día. Haciendo también referencia a las iluminantes reflexiones de Michel De Certau sobre la importancia de las prácticas cotidianas, la autora traza un paralelismo entre el caso del café Nueva Central y el otro análogo de las bodegas Santo Tomás, en Baja California: dos complejos arquitectónicos salvados de la mano oscura de la especulación gracias al levantamiento ciudadano. Para ser verdaderamente colectiva, la “memoria colectiva” ha de ser politizada: lo que consideramos patrimonio arquitectónico o urbano, lejos de ser definido una vez por todas y “de arriba a abajo” por las instituciones, debe ser objeto de negociación continua entre todos los que le reconocen un interés o un valor a un determinado espacio, sea cual sea la razón.

Cuestiones de “política de la memoria” se manifiestan también en el ensayo que cierra el volumen, firmado por José Roberto Tovar Herrera y Claudia Ivette Rodríguez Lucio: el objeto de atención, en este caso, son las vallas publicitarias difusas de forma capilar en el espacio urbano de Ciudad Juárez. Como muestran los autores, la elección —aparentemente incontestable— de eliminar las vallas con el objetivo de mejorar la imagen de la ciudad puede tener, en realidad, implicaciones tanto positivas como negativas. Si por un lado es cierto que la publicidad “se apropia” del espacio urbano a menudo de manera indebida y abrupta, también es cierto que dichos elementos visuales entran progresivamente a formar parte del propio imaginario colectivo de la ciudad. “Billboards are almost all right”, afirmaron de forma provocadora Venturi, Scott Brown y Izenour en *Aprendiendo de las Vegas* (1978), celebrando las virtudes de arquitecturas y espacios ordinarios, comerciales y *mainstream*, pero a la vez espontáneos y “compartidos”, contra cualquier visión elitista de la estética urbana. ¿Quién decide el aspecto que una arquitectura o una ciudad debe tener para ser “bella”? Y en consecuencia de eso, ¿quién decide lo que merece ser preservado o eliminado? También en este caso, como en el del ensayo precedente, la pregunta por la conservación revela toda su dimensión política.

En su conjunto, este volumen tiene sobre todo dos grandes méritos: primero, abordar la cuestión —crucial, pero a la vez compleja y problemática— de la relación entre espacio, tiempo y memoria; segundo, hacerlo desde una pluralidad de perspectivas y enfoques distintos sin perder nunca su coherencia general. Los ensayos aquí recopilados muestran que todas las arquitecturas ocupan y producen espacios no solo materiales, sino también simbólicos: son *Dinge*, “reuniones” complejas y heterogéneas, hechas de piedra y sentido, en las que también el pasado —el tiempo vivido— encuentra su lugar. Y lo extraordinario de la capacidad de “diseñar la memoria” es que sus consecuencias más profundas y duraderas podrán tener lugar en el otro sentido del tiempo, es decir, en el futuro: se trata, en el fondo, de contribuir a hacer más “significantes” y, por lo tanto, más habitables los fragmentos del mundo donde tendrán lugar no solo nuestras vidas, sino también las vidas de las generaciones por venir.

Referencias

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). *Las mallas del poder*. En Id. (1999). *Ética, estética y hermenéutica. Obras esenciales, volumen III*. Barcelona: Paidós.
- Heidegger, M. (1935). *El origen de la obra de arte*. En Id. (1996). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I: Burbujas. Microesferología*. Madrid: Siruela.
- Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S. (1978). *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Prefacio

El presente libro está dirigido a estudiantes de licenciatura y posgrado, profesionistas del interiorismo y la arquitectura. La principal motivación para su realización es proporcionar visiones heterogéneas de los signos de la presencia del hombre en la interacción: espacio, tiempo y memoria.

Es un manifiesto sobre las perspectivas contemporáneas del interiorismo arquitectónico en México y el mundo, da a conocer diversas posturas que abarcan aspectos filosóficos, sociales, culturales y emocionales de la habitabilidad y del impacto que tiene en la memoria del usuario.

En la memoria habita el pensamiento del espacio de la vida humana, ese que trasciende y queda como vestigio de la relación hombre, arquitectura y contexto. Construcciones tanto mentales como físicas de lo que fue, de lo que es y de lo que será, posicionando al espacio como objeto de la memoria.

La naturaleza poética del espacio: un modelo de memoria sensible¹

AUROSALISON

La experiencia del espacio arquitectónico sugiere centrarse en cómo se desarrolla el espacio a través de ciertas imágenes de nuestra vida cotidiana. El vivir presupone un sistema de raíz. La filosofía nos ayuda a comprender cómo el espacio de la experiencia puede caer en una categoría en sí misma.

En este sentido, Gaston Bachelard escribió en 1957 *La Poétique de l'espace*, destacando el espacio como un factor de protección. De esta manera, todo lo que nos rodea es el reflejo de nuestra interpretación meditativa. Un ejemplo de toda la figura íntima, fenomenológica, de la inmensidad que contiene en su totalidad dos polos opuestos. En la interiorización del espacio circundante, Bachelard ve la inversión de una dialéctica que es demasiado dura como para ser arrojada a la realidad y subraya la importancia de ser bienvenido allí. *L'immensité est en nous*, significa que la inmensidad pasa a ser un personaje de contemplación, un personaje de dinamismo en la interpretación subjetiva de la realidad. Subrayando su na-

¹ Traducción por Angela De Girolamo.

turalidad paradójica, Bachelard, una vez más, invierte la interpretación del fenómeno. De esta forma, el espacio poético no es solo el de la ensoñación, sino, sobre todo, un espacio real y concreto que puede sugerir un modelo de vida actual. En esta contribución queremos ilustrar cómo a través del fenómeno de la vida en Gaston Bachelard pueden encontrarse algunos ejemplos de la arquitectura moderna y contemporánea.

Palabras clave: arquitectura, sensibilidad, Gaston Bachelard, Le Corbusier, sensible

¿Qué es y cómo nace la memoria sensible?

El concepto de memoria, en la filosofía platónica, ha sido siempre descrito junto al concepto de *sensación*, entendiéndose sensación a la afectación del cuerpo y el alma al mismo tiempo. Según Platón (2013), la memoria no es otra cosa que la conservación de las sensaciones. En el diálogo con Protarco, Sócrates explica que cuando el alma está en simbiosis con el cuerpo en un movimiento común, nace la sensación de la cual la memoria es la guardiana.

Lo anterior nos lleva a la interrogante ¿la memoria no es diferente al recuerdo?; en efecto, se le llamará memoria y no recuerdo, cuando el alma recobre lo que en algún otro momento experimentó el cuerpo; o bien, cuando el alma adquiere por sí sola una sensación, o conocimiento.

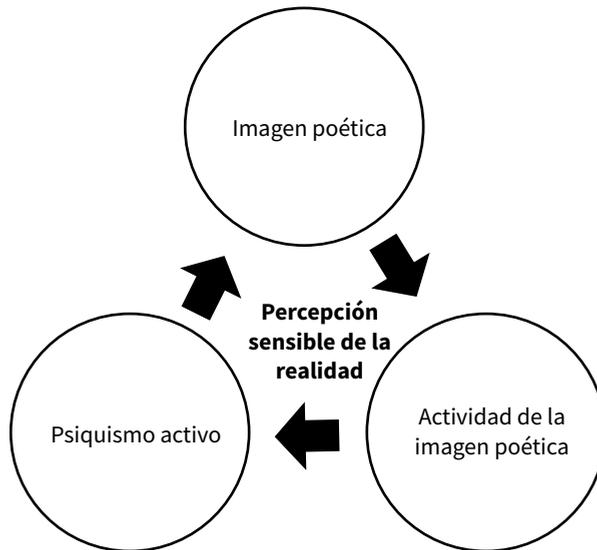
De esto se deduce que el concepto de memoria guarda en su propia constitución el de sensación, esta funciona a la vez en el alma y en el cuerpo conservando todos los principios. De este modo, en el momento en el que hablamos de memoria, al mismo tiempo, hablamos de sensación, donde la una depende de la otra.

La categoría del espacio es descifrable en varios ámbitos: científico, poético, simbólico, técnico, teórico. Hoy en día lo que nos interesa analizar es el espacio habitado, o sea, el espacio de lo vivido. De esta manera, la memoria sensible será nuestro camino para desarrollar la importancia actual, en el mundo de la arquitectura de interiores, de conceptos simbólicos y fenomenológicos que nos llevan al concepto de naturaleza poética.

¿Qué se entiende por naturaleza poética?

Tomamos como referencia a Gaston Bachelard (1884-1962), el concepto de naturaleza poética se comprende a través de nuestra percepción sensible de la realidad (Figura 1). Esta consta de tres factores:

Figura 1. Esquema de naturaleza poética.



Autora: Aurosa Alison.

- La imagen poética: es una fuente creadora que se enriquece del simbolismo de los cuatro elementos naturales: tierra, agua, fuego y aire.
- El psiquismo activo: es la facultad a través de la cual se asumen las imágenes poéticas, puede definirse como un estado consciente y no onírico.
- La actividad de la imagen poética: a través de esta se constituyen los arquetipos, o sea, los *topos* (lugares) simbólicos que son recurrentes en nuestra percepción sensible.

La naturaleza poética es un conjunto de símbolos y de imágenes que nos evocan un orden sensible de las cosas.

La naturaleza poética del espacio

En el caso del espacio, encontraremos la estructura de la naturaleza poética sobre todo en el concepto de espacio feliz, o sea, un espacio que entendido en su propia intimidad nos lleva a su primitivismo.

Por ahora, nuestro campo de estudio goza de la ventaja de estar bien delimitado: nuestro propósito, en efecto, es el de examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del espacio feliz. Desde este punto de vista, nuestras búsquedas merecerían el nombre de topofilia, ya que estas determinan el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios queridos... A su valor protector, que puede ser de signo positivo, se vinculan también valores imaginados y estos últimos se convierten pronto en valores dominantes. (Bachelard, 1975, pp. 25-26)

En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard, introduciendo el concepto de topofilia, ilustra las primeras características de la poética de la casa, como ejemplos de imágenes de la intimidad vivida.

De esta forma, en el desarrollo de una poética del espacio, encontraremos los ejemplos de los arquetipos espaciales: la casa, la cabaña. De los espacios primordiales: la cáscara, el nido, la concha. Hasta llegar a los espacios indescriptibles de las esquinas y de las miniaturas. La dialéctica del dentro-fuera y de la íntima inmensidad concluyen, a su vez, un sistema de imágenes espaciales que indican una universalidad constitutiva.

La memoria sensible del espacio

Nuestra intención hoy es la de describir el espacio a través de la naturaleza poética y cómo la memoria se estimula sensiblemente.

Hemos dicho que para consolidar la memoria sensible necesitamos que ella también sea estimulada por las imágenes poéticas que se desarrollan, según Gaston Bachelard, a través de una tetralogía, o sea, a partir de los cuatro elementos: aire, fuego, tierra y agua.

Queremos, en esta segunda fase, demostrar cómo se puede crear la memoria sensible del espacio a través de los elementos naturales y cómo esta memoria puede volver a través de los ejemplos arquitectónicos.

En la filosofía de Bachelard, habitar el espacio significa, ante todo, habitar los elementos. La introducción del espacio material es fundamental para entender las bases sobre las cuales desarrollar un espacio íntimo. El concepto del principio material se contextualiza en un ámbito donde los cuatro elementos están concebidos como las bases a través de las cuales se desarrolla una “conciencia del habitar”.

Los cuatro elementos y las cuatro imágenes poéticas

Fuego: el elemento autobiográfico, desde la domesticidad al crecimiento

El fuego en la tetralogía bachelardiana es parte de la vida cotidiana. Este puede ser creado, bien en un espacio habitado y cerrado, bien en una foresta. La fenomenología del hogar se manifiesta respecto a un contexto espacial a través de la relación íntima del hombre con el elemento fuego.

El fuego está presente en la casa, en la habitación, está encerrado en su rol doméstico. Por este motivo, a través de este elemento, podemos hablar de una constitución de la figura poética del hogar.

La figura poética del hogar se inscribe en una concepción de experiencia, donde la vida se desarrolla a través de fases bien definidas: la infancia, la adolescencia y la edad adulta. A través del elemento fuego, Bachelard en *La Psychanalyse du Feu* (1938), se centra en la relación constructiva que tiene el hombre con las llamas, esta se desarrolla a través de diferentes tipologías de uso desde el doméstico-espacial hasta el del objeto cotidiano como puede ser una vela (Bachelard, 2015).

La relación con el elemento se intensifica en una condición de soledad, donde la llama se convierte en un verdadero y propio objeto interactivo de la casa. A través del parpadeo de la vela, los sueños y los recuerdos se sobreponen y la soledad toma el carácter de una intimidad reencontrada.

Agua: maternidad, lo amniótico

El elemento del agua satisface nuestra intimidad embrional a través del vínculo con la *maternidad*. Bachelard, en *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière* (Bachelard, 2003) evidencia este elemento como figura poética del vínculo embrional que, por un lado, apaga nuestra necesidad primaria y orgánica de ser amantados, por el otro, nuestra naturaleza infantil de querer ser protegidos.

El amor autobiográfico que el filósofo introduce a través de la figura poética *rivière* expresa un sentimiento filial. El paisaje, de esta manera, adquiere un rol maternal o sea el de la *mère paysage*.

Aire: desde el espacio inmaterial al concepto de empatía simbólica del *Einführung*

En *L'Air et les songes* (Bachelard, 1993), la poética del vuelo, de las alas, del cielo, de las constelaciones, de las nubes, de la nebulosa, del viento, son todas imágenes relacionadas a la figura poética de la vuelta celestial. Las imágenes que recuerdan el movimiento libre están todas vinculadas al elemento del aire.

Además de la argumentación del elemento aéreo, Bachelard señala a partir del concepto de contra-espacio del artista Raoul Ubac, una nueva connotación de intimidad, donde la relación con el elemento está caracterizada por una empatía simbólica constructiva. La fusión de esta relación nos devuelve a la importancia de una memoria sensible, donde el concepto de *Einführung* es retomado desde las teorías de Robert Vischer (1994) sobre la contemplación de la estética de la naturaleza.

Tierra: la cueva como refugio primordial

En *La Terre et les rêveries du repos* (Bachelard, 1991), Bachelard señala tres figuras fundamentales que se relacionan con el elemento tierra y con el concepto de refugio: la imagen de la cueva, la imagen del vientre materno, la imagen de la casa.

La cueva es la morada natural, puede ser descrita como un lugar primitivo, donde el hombre primitivo encuentra refugio conservando una sólida relación con el elemento terrenal. A través de sus características originarias, la cueva da la posibilidad de entender cómo la imagen de profundidad de la cavidad natural sugiere una reconciliación con el alma.

La universalidad de la cueva se relaciona a una cosmología muy detallada, donde las características arquetípicas se convierten casi en características inconscientes. En la imagen del vientre, Bachelard recupera el valor íntimo del habitar. Empezando por el gran tema del regreso a la madre, se desarrollan los principios íntimos de la sexualidad.

Otra imagen que utilizamos para describir la importancia del concepto de refugio es la de la casa, espacio protector por excelencia. En este caso, Bachelard, considera las características principales de la casa junguiana, donde cada plano representa un estado del alma.

De esta forma: ello (id), yo (ego) y súper yo (superego) corresponden a los tres planos de la casa. Manteniendo todas las características universales, la imagen de la casa nos lleva otra vez a la protección maternal. La vuelta al lugar de nacimiento es la vuelta al refugio originario.

En el espacio de la casa encontramos todos los valores de una protección ancestral y de la intimidad. A través de estos ejemplos de condiciones originarias, el individuo se acostumbra a encontrarse en el espacio que le rodea. La imagen de la casa establece una verdadera y propia relación con el mundo desde el punto de vista espacial.

“Salir dentro/entrar fuera”

Para terminar la parte teórica sobre la memoria sensible del espacio, querríamos exponer dos pasajes fundamentales de *La Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard.

La dialéctica del dentro y del fuera

El hombre, el sujeto, el individuo biológico está relacionado con el espacio desde una perspectiva subjetiva, sensible, hemos visto que casi espiritual. Todo se condensa en una dialéctica “lacerante” del dentro y del fuera.

Encerrados en el ser, deberíamos siempre salir de él, nada más salir del ser, deberíamos regresar a él. Esta es la actividad del sujeto que Bachelard considera en el capítulo “La dialéctica del fuera y del dentro”.

El ser del hombre se convierte en una espiral que no tiene ni principio ni fin, ni dentro ni fuera, constituye y contiene espacio. El hombre, el individuo, el ser de por sí ¿dónde se sitúa si no desde el dentro y en el fuera?

Ambos íntimos siempre están listos para invertirse. El ser se dispersa hacia el centro, allá donde el dentro y el fuera lo constituyen.

Al final de este capítulo, el filósofo ofrece una posibilidad al ser de tener una denominación más exacta del carácter fuera-dentro, o sea, la del entornado. El ser quiere manifestarse y esconderse, los movimientos de apertura y de cierre son tantos que, escribe Bachelard: “El hombre es un ser entornado” afirmando así un carácter teóricamente ambiguo de él mismo.

La inmensidad íntima

La inmensidad íntima posee el carácter de intensidad, una intensidad de ser, afirma Bachelard, de un ser que se desarrolla en una amplia perspectiva de inmensidad íntima. La inmensidad íntima no lleva ni el valor de finito ni el de infinito, aún no tiene tiempo, se queda en una categoría de la imaginación poética y no solo en una idea general creada en la contemplación de grandiosos espectáculos.

La dialéctica íntima sugiere al sujeto el poder idear un espacio propio hasta fuera del mismo espacio.

El espacio íntimo es la miel del árbol, es lo que le da perfume, identidad, sentido. Cada materia posee su propio espacio y el propio poder supera las superficies a través de las cuales un geómetra querría definir las. Es justo a través de la inmensidad que los dos espacios, el de la intimidad y el del mundo, se convierten en consonantes.

De esta manera las frases “Solo puedo meditar sobre las cosas de mi pueblo” o “La inmensidad está en nosotros” actúan como ejemplos de apertura hacia la realidad que nos envuelve y, al mismo tiempo, sirve como toma de conciencia de un aspecto espacial universal.

La interiorización de la memoria sensible en el *logos* de Le Corbusier

Hemos visto cómo la memoria sensible se puede desarrollar a través de diferentes figuras poéticas que interiorizamos en nuestras experiencias espaciales. Ahora nos gustaría ilustrar unos ejemplos sobre cómo esta memo-

ria del espacio sensible puede transformarse en conceptos teóricos para utilizarlos en el mundo de la arquitectura.

Le Corbusier, en este caso, puede satisfacer nuestra curiosidad sobre cómo los elementos de una naturaleza concreta pueden conciliar con aquellos de carácter poético.

Nos centraremos, de hecho, en la disposición de los elementos de naturaleza poética, en una de sus arquitecturas de interior. El *Einführung*, la protección, la maternidad, son todas figuras poéticas que recurren en su “logos”.

Couvent-Sainte Marie De La Tourette & Notre Dame Du Haut Ronchamp Einführung como espacio sacro sin materia

La iglesia es el núcleo de un recogimiento que se revela lentamente, esta no está al alcance de todos porque es el resultado de un largo recorrido. En este lugar de recogimiento la inmensidad tiene que estar encerrada en las formas.

La gran penumbra en la que estas dos iglesias están sumergidas está quebrada por luces arcanas, llevadas al interior con métodos singulares, de modo que la luminosidad varía en cada momento del día, con el movimiento del sol, juntando el espacio sacro al cosmos.

La elección de un interior completamente desnudo deja espacio a la luz que llena finalmente un espacio mágico, místico, indescriptible. La indescriptibilidad del espacio es la característica de los lugares que Le Corbusier (1960) describe como el máximo de intensidad, el cual se logra cuando una obra a través de su proporción, calidad de ejecución y perfección produce un fenómeno al que denomina “espacio indescriptible”, dichos lugares se irradian físicamente por sí mismos, esto no depende de las dimensiones sino de la calidad de la perfección, la cual pudiera pertenecer al reino de los esquivo.

Frente a la sacristía de La Tourette, los “cañones de luz”, tres tragaluzes de forma troncocónica dejan penetrar una lluvia luminosa. Las dimensiones de una espiritualidad absoluta son el resultado de las medidas empleadas del modulator, pero también de las elecciones cromáticas y materiales del proyecto.

La policromía² juega el rol fundamental en la designación de cada significado: las hendiduras en el coro de la pared sur están coloreadas de verde, rojo y amarillo; las hendiduras de la pared norte de blanco, amarillo, verde y rojo; la balaustrada que divide el aula de la cripta es azul y amarilla, junto al imponente techo azul, los cañones; la pared cóncava del confesionario es roja y en la cripta el cromatismo se intensifica invadiendo parte de los elementos que constituyen el ambiente.

Le Cabanon-El Einfülung como indescriptible

Tal como afirma Le Corbusier (1948), el hombre feliz es el que realiza todos los actos de su vida doméstica en 15 metros cuadrados, haciendo alusión a que no se trata del tamaño del espacio sino a las cualidades y características que lo conforman.

La estructura del Cabanon representa las condiciones ideales del proyecto arquitectónico. Su estructura sintetiza la idealización y el uso personal, ideado como regalo y perseguido como refugio de una vida. La estructura del Cabanon representa las condiciones ideales del proyecto arquitectónico, su estructura sintetiza la idealización y el uso personal.

Dentro de este macro-objeto a *réaction poétique*, Le Corbusier usa el modulator con el fin de ilustrar la fuerte cohesión entre funcionalidad esencial y pura estética.

Dos camas de madera, una mesa-escritorio, dos taburetes, un armario, una estantería y un retrete hacen de la superficialidad una necesidad donde las necesidades fundamentales se convierten en formas y objetos de uso.

La armonía de los colores y de las sensaciones del paisaje exterior, en el que encontramos este “nido”, se repiten y se hacen eco en una riqueza abrumadora que se encuentra en el interior. Mirando el paisaje del Mediterráneo que protege y envuelve (χώρα) el Cabanon, se perciben los fenómenos de composiciones complejas que se reconectan a las soluciones descritas por Le Corbusier.

Gracias a los ejemplos de Le Corbusier hemos ilustrado cómo la materia plástica corresponde únicamente a una formalización del espíritu y

2 Las tonalidades empleadas son aquellas del “Clavier des couleurs II”- Salubra 1959.

del conocimiento de simples gestos cotidianos. En estos ejemplos existe un fuerte existencialismo espacial donde el espacio adquiere en su absoluto la naturaleza poética, provocando finalmente las características de una memoria sensible. Para la lectura de la arquitectura, entonces, es fundamental usar el estudio de la memoria sensible, para consolidar nuestra participación experiencial en el espacio, sobre todo en la implementación.

Referencias

- Bachelard, G. (1938). *La psychanalyse du feu*. Gallimard. Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Alianza Editorial.
- Bachelard, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. Puf.
- Bachelard, G. (1975) *La Poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1948). *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti.
- Bachelard, G. (1991). *La Tierra y las ensoñaciones del reposo*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G.(1943). *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. José Corti.
- Bachelard, G. (1993). *El aire y sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1942). *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. José Corti.
- Bachelard, G. (2003). *El Agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1961). *La Flamme d'une chandelle*. Puf.
- Bachelard, G. (2015). *La llama de una vela*. Dedalus Editores.
- De Fusco, R. (1964). *L'idea di architettura, storia e critica da Viollet-le-Duc a Persico*. Edizioni di Comunità.
- Le Corbusier (1948). *Le Modulor*. Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCORAL, Boulogne-sur-Seine.
- Le Corbusier (1960). *L'Art Sacré. Un couvent dominicain*. L'Art Sacré.
- Platón (2013). *Obras completas de Platón, Volumen III*. Ediciones de la isla de Siltolà.
- Vischer, R. (1994). *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*. University of Chicago Press.

Abandono y soledad en el objeto arquitectónico

BLANCA RUIZ ESPARZA DÍAZ DE LEÓN
ALESSANDRO BONESINI

En el presente trabajo se apoya el valor cultural, estético y arquitectónico de los edificios abandonados y en ruinas, entendidos como objetos arquitectónicos complejos. El objeto arquitectónico también se compone de múltiples objetos simples que se colapsan en el proceso de descomposición. Dicho objeto pasa por una fase de abandono para alcanzar una condición de soledad. En la actualidad, las necesidades del mercado y el hambre de espacio reducen la presencia de los objetos arquitectónicos abandonados y tienden a recuperar su mero lugar. Sin embargo, en el enfoque de un objeto en soledad, se pueden reconocer muchas relaciones activas y se puede encontrar mejor el rastro de memoria. Por lo tanto, la soledad no se identifica con la pérdida total de funciones y actividades. El concepto de *espacio silencioso* constituye una clave interpretativa para una atribución de valor en sí mismo del edificio deteriorado. Una creatividad que está escuchando estos valores puede reinterpretar los lugares a partir de su soledad, revirtiendo

el proceso de su abandono. En esta inversión, el diseño interior adquiere un papel revelador. Las ruinas, si no se identifican superficialmente con los desechos arquitectónicos, tienen el poder de despertar el ejercicio de la memoria. La historia de la desaparición de un objeto arquitectónico ofrece líneas interpretativas para una concepción renovada de la restauración, que puede abarcar y proteger el derecho al pasado.

Palabras clave: arquitectura, edificio abandonado, ruinas, restauración

Objeto simple, objeto arquitectónico e identidad personal

La situación en la que se mantiene un objeto —ya sea maltratado o en perfectas condiciones— dice mucho del tipo de uso que se le da. Dependiendo de la creatividad o la practicidad, esos objetos pueden ser utilizados para formar parte de un entorno, puesto que la decoración, los utensilios, los artefactos o el mobiliario otorgan una identidad propia al medio ambiente o lugar en el que cohabitan. Cuando, en respuesta a las funciones que en determinado espacio se ejercitan, dichos elementos —que pueden ser llamados objetos simples— son colocados al interior de un espacio arquitectónico, casi se aúnan con el espacio construido y terminan por formar un objeto más complejo. A ello lo definimos apropiadamente como *objeto arquitectónico*, que es algo poseedor de un nivel de complejidad superior.

Para intereses del propio trabajo, la definición de objeto arquitectónico puede ser entendida como la unidad arquitectónica edificada —junto con todos los elementos interiores y exteriores que la califican— que idealmente está en el ejercicio completo de las funciones por las cuales ha sido proyectado. Se entiende que dichas funciones, por diferentes que puedan ser, tienen en común el carácter de representar “funciones de relación”, es decir, que el objeto arquitectónico vive “desde” y “en” sus relaciones con los individuos que lo frecuentan o que lo miran.

La existencia de los objetos en sus estados de evolución, los cuales terminan por constituir un lugar, puede entenderse análogamente a la existencia de una persona cuya identidad se define en un tiempo y un espacio bajo esquemas sociales, culturales, emocionales y psicológicos (Sourieau, 1998). A esto se suma el hecho de que los seres humanos somos capaces de crear un entorno propio y una personalidad única gracias a objetos que conforman una identidad, recursos que igualmente se perciben en un obje-

to arquitectónico más complejo, y que corresponden a dos condiciones distintas y opuestas: objetos naturales y artificiales. Los primeros reciben ese nombre por ser de carácter humano y social, mientras que los artificiales son aquellos en los que perdura una memoria táctil, con un valor adherido a los sentimientos del propietario o usuario.

Dada esta comparativa, podemos añadir que el objeto arquitectónico es un objeto que existe en un momento dado, con una identidad propia capaz de interrelacionarse con el entorno o con el usuario y que, de igual modo a una persona, se ve afectado por situaciones de soledad, abandono y olvido, mismos que impactan sus características físicas y su razón de existir.

La acción del tiempo y el escándalo del abandono

A menudo pensamos en un objeto arquitectónico solo en función de su utilización. Se cree que el objeto arquitectónico existe como tal hasta que se haya completado, y que deja de existir una vez perdidas algunas de sus características consideradas esenciales para la función a la cual fue destinado. Un proyecto difícilmente incluye la profundidad impredecible del tiempo que invierte al objeto. El proyecto a menudo corre el riesgo de agotarse en la dimensión del espacio. Es una focalización que recorta la hermenéutica de un objeto, estableciendo los límites de su “tener sentido”³: el proyecto es una visión y, como tal, abre un campo visual.

Pero el tiempo es la vida misma del objeto arquitectónico. La “objetividad” del objeto lo hace similar a un barco que atraviesa el mar del tiempo. La arquitectura, incluso en sus formas más evanescentes. También en las chozas de los contextos esenciales, en los aparatos efímeros del Barroco —arquitectura de papel y color— en las decoraciones para las fiestas mediterráneas —arquitectura de luz— en las realizaciones naturales y muy ligeras de la Escuela de Valparaíso:

Pero lo que sobre todo se destaca [...] es el sentido de la autenticidad de esta experiencia, lo que da fuerza vital y es inseparable de las formas arquitectónicas de sus Construcciones. Au-

3 Un agradecimiento especial a Amelie Tancredi, ciudadana de dos mundos, por sus valiosas sugerencias en los matices del idioma español (A. B.).

tenticidad [...] que al final asigna, a las formas aparentemente provisionales y no estructuradas de estas arquitecturas ese “esplendor de la pobreza”, como ellos mismos dicen enfrente de la “improcedencia de la miseria”, lo que las hace incompatibles con las experiencias solamente muy superficialmente similares en el mundo euro-norteamericano, y ese es el signo seguro de su poesía. (Bordogna, 2004, p. 35)

Arquitectura de viento. En los artefactos del *land art* la arquitectura siempre pretende tiempo. Lo compromete y, por pequeña que pueda ser su cantidad, la arquitectura aspira a una estabilidad y a un permanecer. La arquitectura nunca es palabra, sonido, música o proyección de película. La arquitectura no ama solamente el presente. El tiempo inevitablemente cambia los paradigmas hermenéuticos de las sociedades humanas. La energía de permanencia de un objeto arquitectónico, que es su fuerza generadora original, es también la condena al futuro sin sentido del objeto mismo. O también la condena a la reestructuración del sentido.

El mundo industrializado tiende a rechazar las ruinas y el abandono. La tendencia/tentación es reutilizar, restaurar, demoler y reconstruir. La sociedad atribuye valor comercial a los objetos arquitectónicos, así como el Estado también requiere impuestos para una casa olvidada. A nuestro sistema no le gusta la soledad y el silencio. El objeto arquitectónico está obligado a una permanencia social y funcional. Vivimos en una arquitectura de lo que fue el *horror vacui* de la física antigua. El abandono está casi prohibido. El abandono arquitectónico inspira temor sagrado.

Y, sin embargo, a través del abandono, es en la soledad y en el silencio que un objeto arquitectónico nos permite escuchar más sobre su estado de vida y envejecimiento. El objeto cambia no solo gracias a las intervenciones de adaptación y conservación que el hombre implementa. El objeto tiene una vida en sí mismo. Cada objeto arquitectónico, tal como se levanta, es un intento humano de contradecir la ley de la entropía. *Construir* significa componer conscientemente un conjunto de elevaciones, dar estructura, contrastar la gravedad de una manera no natural. Significa inaugurar un orden a partir de elementos que el mismo orden no poseía, y que yacían quietos en la disposición decidida por la naturaleza.

Pero la misma ley de entropía establece que cualquier orden tiende al desorden. El objeto arquitectónico, con el tiempo, se desordena. El proceso de abandono es exactamente el aumento del desorden y la ausencia simultánea de fuerzas que dan orden. A diferencia de un animal, donde el desorden lleva al punto donde el ser vivo ya no está vivo, es más difícil de establecer cuando el objeto arquitectónico decadente ya no es más él mismo. De hecho, si por un lado el proceso de decaimiento arquitectónico abandona algunos significados, por otro lado, también adquiere muchos otros significados, en un juego de sucesión que renueva la relación vital del objeto con su propio tiempo. Pensemos en las ruinas de los edificios de la antigüedad. Mientras que solo quede un fragmento, un esqueleto, una estructura, un rastro, esos objetos viven de relaciones arquitectónicas, a menudo muy intensas y reconocidas. Esta dimensión es lo inimaginable de cada proyecto y constituye, al mismo tiempo, su desafío.

Marc Augé (2009) hace explícita la relación con el tiempo que la ruina puede expresar:

La relación con el tiempo expresada por la gran arquitectura urbana contemporánea reproduce, invirtiéndola, la relación con el tiempo expresada por el espectáculo de las ruinas. En las ruinas percibimos la imposibilidad de imaginar por completo lo que representaban para quienes las observaban cuando aún no eran ruinas. Ellas no cuentan la historia, sino el tiempo, el tiempo puro. (pp. 14-15)

Si desde el lugar del tiempo la ciudad es historicidad, es precisamente de esta historicidad —como dimensión experiencial interhumana— que la ruina se levanta. Los cuentos se apagan, las memorias se vuelven implícitas, el tiempo se aclara y casi se evapora, abandonando los hechos hasta llegar su propia desaparición.

Comprensión de la soledad y su relación con los objetos arquitectónicos

Son diferentes las concepciones que existen sobre la soledad. Se puede entender como un rasgo positivo cuando dicho estado permite a una persona

realizar una actividad de reflexión o autoconocimiento. Por ejemplo, Nicola Abbagnano (1974, p. 1066) menciona que para el ser humano la soledad llega a ser una búsqueda por la perfección de la comunicación, y la búsqueda de formas superiores y diferentes de comunicarse. Añade también que la soledad despoja de las relaciones que ofrecen el ambiente o la vida diaria, aunque tiende a separar al sujeto de ellas para poder establecer relaciones ya sea con el pasado o el porvenir. Souriau (1998) indica que la soledad puede implicar para una persona la ausencia de seres humanos a su alrededor, o bien, la falta de apoyo o simpatía moral; siendo esta última perceptible incluso cuando alguien se encuentra rodeado de otras personas.

La soledad, por tanto, en su sentido positivo puede significar un camino hacia el autoconocimiento y, en ocasiones, hacia la autocrítica. Mientras que, en contraste, una soledad que deviene en aislamiento o falta de apoyo moral sugiere el desgaste progresivo del ente humano. Al ser la parte opuesta de la socialización, en la soledad no es posible la expresión de emociones, palabras, sentimientos o deseos. No hay relación que permita conocer las nuevas experiencias de otras personas, pues se está acompañado únicamente por la propia mente y el pensamiento. La soledad, por consiguiente, se vuelve una forma de privar al entorno de uno de los elementos propios de un ser social: la comunicación. Ante eso y trasladando estos rasgos a los objetos arquitectónicos cabe preguntarse ¿qué dejan de comunicar los entes arquitectónicos cuando quedan en un estado de soledad?

Al hablar de objetos arquitectónicos en comparación con los humanos, ambos tienen en su existencia papeles que cumplir a través de los cuales se desarrolla una comunicación constante con el entorno y con otros sujetos. El uso o desuso de los elementos de un objeto arquitectónico se refleja en su estado de soledad; una soledad acompañada para un objeto de este tipo significa que no hay contacto entre él y los demás sujetos que lo rodean, sean humanos o materiales. A pesar de seguir formando parte del entorno y de encontrarse junto a otros elementos, su estado de aislamiento delata quizá el final de su ciclo de vida, mismo que al transcurrir del tiempo y del posterior abandono harán que pierda parte de su esencia o razón de ser.

Imagen 1. Roma, Lago Prenestino.



Fuente: Alessandro Bonesini.

En la soledad los espacios silentes

Por lo tanto, el abandono es un proceso y la soledad, un resultado. El abandono es movimiento, la soledad una parada o estatismo. Hacia el final, la soledad de un objeto arquitectónico termina por no pertenecer tanto al proceso de abandono. La soledad es una categoría hermenéutica que actúa en la medida en que exista percepción. No obstante, y al igual que el proceso de aislamiento personal, el abandono de un objeto arquitectónico podría tomarse de varias maneras, pues esta idea se asocia con un estado de relajamiento que no deviene en descuido, antes bien, permite el reposo y, con ello, un resurgir nuevo de la persona.

Aunque esta idea puede ser propia de seres capaces de experimentar el reposo físico y mental, el abandono de un objeto arquitectónico igualmente expresa el relajamiento y reposo de su existencia, lo cual lo convierte —al final del proceso y en el estado de soledad— en un *espacio silente*.

Silentes son los espacios donde las relaciones se han parado. El espacio se vuelve silente cuando no se le ofrece más la dimensión hermenéutica. Al ser silente, el espacio hace exhibición de sí mismo en lo que es, y se hace esencia de sus memorias. Cuando permanecen solamente memorias, y cuando el tiempo solo añade desvanecimiento, el espacio silente existe. Dicho espacio es el rostro de la soledad cuando, tras el proceso de abandono, se halla en el centro mismo de la existencia del objeto arquitectónico. En el espacio silente no hay más *existir*, y se hace lugar gracias a lo *existido*. Dentro de estos espacios en soledad resaltan las historias, sucesos y motivos que los han llevado al progresivo abandono.

En un trabajo sobre la formación urbanística de la Lisboa metropolitana, Morgado (2008) introduce el concepto de *espacio silente* en el análisis de un fenómeno urbano en conexión con el espacio desocupado. Es interesante cómo la idea de espacio silente tiende un enlace con la idea de recreación en las formas de vivir, incluso surgiendo de un vacío.

Se cree que el espacio desocupado seguirá adquiriendo nuevos significados ante los cambios futuros, recreándose artificialmente en nuevas formas asociadas al ocio y a la producción, así como determinando la formación urbanística. [...] Los elementos constituyentes siguen identificándose, porque están encuadrados en un organismo territorial donde el espacio desocupado está emergiendo como el principal protagonista, como paisaje o como espacio silente y anodino. (p. 120)

Sferrazza Miliotto (2009) también utiliza el concepto de espacio silente, y lo encuentra apto a la descripción de un espacio sagrado:

El claustro se ubica en una posición estratégica en la cual es vínculo y retiro, entre y de, todas las salas donde se realizan actos litúrgicos. De este modo es la conexión interna. Un lugar de meditación con lo externo desde el espacio silente en donde los cuerpos son traídos a presencia desde la particularidad que se rige en penumbra y estrechez. (p. 51)

Carlos Fosca (2014) informa sobre la presencia del espacio silencioso en contextos arquitectónicos especiales —como el de una biblioteca— y apoya la tesis de que el espacio silencioso no es equivalente a un espacio sin voz.

Muy significativamente, Günther Anders (1992) destaca cómo la dimensión no silenciosa de la sociedad puede, incluso, transformarse en lo opuesto a la comunicación, el conocimiento y la libertad, llegando a imponer una especie de esclavitud de la escucha.

Y la sociedad ahora también produce este estado con la ayuda de la “sumisión acústica”. En el momento en que un individuo está condenado a vivir en un mundo en el que, debido a que no le queda lugar silencioso, *debe escuchar*, no tiene otra opción que pertenecer a este mundo, obedecerle o incluso ser obediente. (p. 242)⁴

Por lo tanto, en el espacio silente se pone en juego un movimiento de libertad, la posibilidad misma de percibir la libertad. Desde el punto de vista arquitectónico, el carácter silencioso de algunos espacios favorece un movimiento de apertura de la mente creativa. Sin embargo, una persona puede estar inmersa en un espacio silente y aun así no estar completamente sola. Al reflejar el mismo movimiento interior, dicho objeto arquitectónico sigue vivo, sus materiales siguen respirando con los cambios de temperatura, la madera se expande con el agua y el hierro con el calor.

Si se toma en cuenta que los espacios y los objetos simples que cohabitan en un objeto arquitectónico han sido elaborados con un fin específico y en algún momento de ese proceso han sido olvidados, es decir, que han sufrido un proceso de cambios y muchas veces de abandono para luego quedar en soledad, esa situación les brinda una nueva forma de comunicar algo quizá distinto de aquello para lo que fueron hechos. En otras palabras, su existencia adquiere otro fin, resurgen de ese periodo de letargo o relajamiento.

⁴ “Und diesen Zustand produziert die Gesellschaft nun auch mit Hilfe der, akustischen Unterwerfung”. In demjenigen Augenblick, in dem ein Individuum dazu verurteilt ist, in einer Welt zu leben, in der es, weil ihm kein stiller Platz übrigbleibt, hören muß, bleibt ihm auch nichts anderes übrig, als dieser Welt zuzugehören, ihr gehorsam oder gar hörig zu werden” (Trad. A.B.).

Desde los espacios silentes a la creatividad

Cuando una persona se encuentra inmersa en un espacio silente, como los paisajes industriales u otro tipo de construcción en reposo, surge una exploración de la creatividad para darle un nuevo uso, para dotar de vida a dicho espacio nuevamente. Las distintas razones que llevan a los espacios arquitectónicos al completo abandono y a su posterior reuso son equivalentes a abrir una enciclopedia buscando una palabra de la que no se tiene la certeza de cómo se escribe. La principal función del interiorista, en este caso, es reutilizar el espacio y darle un uso funcional. Se trata de evitar que al percatarse del abandono que sufre un objeto arquitectónico, la sociedad deje de verlo como un *hogar* y lo conciba más como un *inmueble*, sin un alma y sin la capacidad de comunicarse con él.

Se ve entonces cómo los espacios silentes tienen la posibilidad de transformarse, mientras que, por su parte, distintas expresiones artísticas logran encontrar formas de darle su sitio y un valor estético al abandono y a la soledad en los entes arquitectónicos. Esto hace Claudio Parmiggiani, por ejemplo, con su obra *Polvere* (1997, p. 117), en la que se reúnen varias vasijas y recipientes delineados únicamente por una fina capa de polvo que sugiere su presencia casi inadvertida. Enrique Guzmán en sus pinturas *Hombre flotando* (1976) y *Paisaje interior* (1975) muestra, por una parte, esa etapa de soledad acompañada de los objetos en una habitación abierta hacia el cielo, en la que objetos como una silla y un peine parecieran haber perdido la gravedad dada por su existencia y funcionalidad, a causa de la indiferencia del hombre que cohabita con ellos. *Paisaje interior* posibilita una reflexión; despliega un espacio en tonos grises, con un orden cuidado, una soledad pulcra y diferentes formas de reflejar su complejidad y hasta su perfección: escaleras que no llevan a ninguna parte, una columna sin principio ni fin, huecos y espacios abiertos tras los cuales se extiende el cielo. Todo sin la presencia humana y en donde únicamente, con muestras de deterioro como grietas y desgajamientos, se erige el espacio arquitectónico como protagonista.

Se encuentra también la fotógrafa alemana Ursula Schulz-Dornburg, cuyas imágenes dan protagonismo a la ausencia, a la luz y al silencio arquitectónico (de Barañano, 2013, p. 132). Schulz-Dornburg documenta el proceso de abandono de edificios en los que la presencia humana se observa

solo en ocasiones como un elemento casi ajeno al ambiente dominado por edificaciones grises y, como también destaca en la obra de Guzmán, donde el espacio abierto, el ambiente y los elementos climáticos parecen tener una constante comunicación con las estructuras arquitectónicas capturadas en una fase inmortal y fotográfica de su deterioro. Entes con los que la artista pareció cruzarse como quien durante una caminata por la playa se encuentra con las ruinas de una existencia que ya no es o cuya memoria está por desaparecer.

La obra de Schulz-Dornburg es interesante puesto que muestra los efectos más visibles de un espacio que es objeto de abandono y soledad, para quedar a merced de otros factores como las condiciones externas pertenecientes al medio y el clima. Esta situación resulta también en escenarios que ponen en riesgo su integridad, pues, al dejar de cumplir las funciones para las que fue hecho, el objeto arquitectónico y los objetos en su interior quedan expuestos al deterioro ocasionado por otros seres vivos (factores bióticos) como animales, plantas y organismos que degradan sustancias en el medio ambiente, como hongos y bacterias; igualmente por elementos no vivos (abióticos) como la luz, la radiación y la temperatura, la humedad o las corrientes de aire; además de la acción humana (factor antropogénico) como el vandalismo o la reutilización del espacio para otros fines distintos a los originales.

No obstante, los factores de deterioro no son el principal problema, sino que, en muchos de los casos, el objeto arquitectónico se abandona con la intención de ser olvidado, lo que convierte a este factor en un peligro para su existencia, pues conlleva el desmantelamiento progresivo del objeto arquitectónico y todo aquello que le da identidad y memoria: sillas, mesas y objetos móviles resultan ser los primeros en desaparecer; les siguen los recubrimientos como pintura o barnices y dejan tras de sí una estructura inerte y vacía.

Mientras que al cuerpo humano se le puede ayudar a mejorar la experiencia a través de distintos métodos de cuidado de sí mismo, existe también la forma de que no se note un descuido o un relajamiento como sugiere Sourieau (1998). Para los objetos arquitectónicos se recurre a la memoria en tanto que puede significar la disposición de los conocimientos del pasado y, más aún, la forma de conservar dichas experiencias que de alguna forma son parte del universo existencial de los objetos (Souriau, 1998).

Aunado a lo anterior, la memoria puede fungir como el fin o destino latente y nunca visible de dos elementos como lo son la experiencia y el recuerdo (Abbagnano, 1974). De acuerdo con Sébastien Marot (2013), los espacios arquitectónicos tienen memoria; la relación entre ambos se podría describir como un instrumento de la misma arquitectura.

La práctica de la memoria del arte existe y lo vemos cada día en las distintas expresiones, sobre todo en las estructuras que se han heredado de la antigüedad clásica, que perviven a través de los siglos, pues más allá de los fines inmediatos que tuvieron, muchas de ellas funcionan como palacios de la memoria. Su fin último pudiera ser la permanencia que es latente desde los elementos externos, hasta la decoración que sigue comunicándose a través de los siglos; sus habitaciones, las escaleras, todo lo que pareciera estar hecho con un propósito que logra una semantización⁵ de los objetos y su naturaleza. Una de las finalidades del arte en sí es hacer uso de ese recurso, de la memoria. De alguna forma, la escuela de arte clásico nos ha dejado la herencia del recurso de la memoria del espacio artístico y, por ende, arquitectónico cuando vemos, por ejemplo, el edificio de una fábrica abandonada, ante cuya presencia puede leerse no solo la reminiscencia de sus momentos de mayor producción, sino también de su caída.

Cabe resaltar el caso de los objetos arquitectónicos industriales, pues se vuelven vulnerables ante el abandono y el olvido y, sin embargo, al ser reutilizados adquieren una nueva identidad que los convierte en elementos culturales en sí mismos, pues es entonces que estos objetos invitan a la reflexión, dado que en este punto se puede comprender la profundidad de la obra arquitectónica una vez que se halla fuera del contexto para el que fue creada. Si se entiende el papel del diseño interior arquitectónico como dispositivo creador de experiencias en la búsqueda constante de la transformación ontológica del espacio y de las relaciones vivenciales que tienen lugar dentro de ellos, se puede ponderar la importancia que tiene la preservación del objeto arquitectónico a fin de evitar su abandono, la soledad que este causa y el olvido que en gran parte de las ocasiones los condena a la total pérdida de su identidad y su razón de ser, culminando con su destrucción y el desvanecimiento irreversible de su memoria.

⁵ Versión en español del término usado por Sébastien Marot.

Imagen 2. Escalera abandonada vieja con las plantas.



Fuente: Christian Richter ©, richterchristian.com.

La soledad creativa del diseño interior

Los procesos de abandono, soledad y olvido pueden funcionar como nuevos paradigmas para crear espacios de arte y de mercado, dado que un elemento arquitectónico abandonado tiene el potencial de convertirse tanto en fuente de interpretación histórica, como también en una crítica al consumo bajo la mirada del arte. En este proceso, los objetos son entes de mediación, son lugares que contienen valores al representar hechos culturales, siendo común encontrar piezas olvidadas, elementos constructivos de historia y de cultura. De igual manera, los espacios interiores arquitectónicos son tan íntimos e individuales que llegan a ser un testimonio de la soledad como elemento cotidiano. Existe una soledad encausada a un propósito no negativo cuando se busca un diseño interior que ayuda a vivir y a reflexionar, pues dichos espacios interiores son diseñados en su origen de forma individual y, no obstante, siguen siendo de carácter colectivo pues los compartimos con otras personas. El espacio interior arquitectónico es

diseñado para las personas como un testimonio de la vida cotidiana y de la memoria.

Aunque el olvido es una nueva y necesaria oportunidad para volver a aprender, es necesario también procesar dichos sucesos como inspiraciones para esos nuevos paradigmas del arte, como la guerra ha servido para crear y volver a aprender. Los objetos poseen una personalidad, una especie de energía que los vuelve armoniosos con los demás objetos y el entorno, además de que se puede notar una armonía visual entre ellos y la energía positiva que proyectan cohabitando en un espacio interior. Guardan el calor, el frío y, sobre todo, la intención con la que son utilizados. La falta de interacción con los objetos y la soledad propician el olvido y el aislamiento de estos, al no cumplir sus ciclos de vida deviniendo el deterioro. Frente a este panorama, el diseño de interiores es útil en identificar las posibilidades y el potencial de un ente arquitectónico en su mejora continua, para así sobrellevar los efectos del abandono y el olvido.

El valor de las ruinas como despertar de la memoria

En el silencio de un objeto abandonado, sus memorias van evolucionando. La deposición del tiempo sobre el objeto se asemeja al crecimiento natural de las rocas sedimentarias. El objeto padece las variaciones del mundo. El sol dibuja visiones, la luz entra por las grietas que se vuelven cada vez más abiertas. Los colores se transforman y pierden su uniformidad original. El viento está constantemente presionando, modelando el objeto como una escultura de arcilla. Es la naturaleza misma la que da nueva forma a la construcción. Los hombres del futuro verán en el objeto abandonado el trabajo a cuatro manos del hombre y la naturaleza. Las posibles percepciones se multiplicarán y darán lugar a cuentos e imágenes. La memoria se deteriora y se enriquece al mismo tiempo.

Las horas del día superponen incesantemente representaciones del objeto, ninguna exactamente igual a la otra. La narración de la naturaleza es lenta, pero densa y laboriosa. Hoy podríamos reconocer mejor todo esto creando una larga secuencia fotográfica que dura años; pero en la soledad la memoria del objeto tiende, ya que todavía es frecuentado, a pasar de lo objetivo a lo subjetivo, de la memoria que el objeto tiene a la memoria que el objeto es. Según Maurizio Ferraris (2012), “La memoria es la condición

de posibilidad de los objetos sociales, es decir, los objetos sociales son el resultado de actos sociales que tienen la característica de estar inscritos en algún soporte” (p. 44). En ausencia de actos sociales, la transición de un objeto arquitectónico fuera del espacio de los objetos sociales establece su imposibilidad de tener una memoria objetivada. El objeto en sí mismo se identifica con la memoria, la memoria se repliega en ello y se encierra en la materia. Este proceso realmente hace que la arquitectura se convierta en la más duradera de las escrituras, la más tenaz de las inscripciones y la más difícil de borrar entre todos los rastros humanos.

La soledad está acompañada por la deposición. El descenso hacia la tierra es la anti-construcción. La ruina proviene de *ruere*, acercarse al punto más bajo con un ruido más o menos perceptible: la gravedad vuelve a ganar. Para usar el lenguaje de Carlo Michelstaedter (1982), el objeto arquitectónico es exactamente un sistema de retórica que, en su agonía, va persuadiendo a sí mismo para alcanzar el lugar de su quietud. “Ruina” siempre se refiere a una idea de integridad, a un modelo. La adaptación del perceptor es el factor de discriminación que coloca a un objeto en la categoría de los vivos o de las ruinas.

Esto también ocurre en las relaciones humanas, donde un modelo ideal y un proceso de adaptación perceptiva y de valores determinan la permanencia del reconocimiento que nos ofrecemos unos a otros, mientras que el tiempo nos entrega a la transformación. La ruina arquitectónica tiene una vida más allá de sí misma, hasta el momento de su muerte definitiva, y tal vez incluso más allá. Un objeto en abandono nunca está realmente muerto. La reelaboración de significados relacionales otorga –para siempre– a un objeto arquitectónico el derecho a ser mantenido dentro del horizonte de lo perceptible. La demolición de objetos en desuso, a pesar de que en muchos casos pueda ser apropiada, siempre constituye un asesinato de la memoria. Esto debe tenerse en cuenta.

¿Cuántas son las memorias que un objeto arquitectónico conserva en sí mismo? ¿En qué consiste su contenido histórico? Las capas se superponen. En primer lugar, hay una memoria imaginativa. Aquí se encuentran las intenciones y las visiones del proyectista, todo el universo perceptivo y técnico que estaba a su disposición. Luego hay una segunda memoria, funcional, que tiene un carácter social y que contiene las diversas actividades que han llevado a cabo las personas en relación con el objeto mismo.

Finalmente, hay una memoria material que imprime al objeto los cambios que el hombre y la naturaleza le han aportado en diferentes fases. Estas son las huellas del devenir y de la erosión física, que inevitablemente agotan el objeto mismo hasta su salida definitiva del círculo de la apariencia. Desde el punto de vista de la presencia estética del objeto, ninguna de las fases de su descomposición es menos legítima, menos portadora de contenido perceptivo preservable. La categoría de funcionalidad no tiene nada que ver con la legitimidad estética y con el reconocimiento de su valor.

Normalmente, el hombre pasa sus días en el mundo, pero las noches dentro de una arquitectura. La noche más que el día necesita de arquitectura. Mientras que durante el día nos trasladamos de una arquitectura a otra, pasando a menudo por espacios con menos densidad arquitectónica, en la noche nos detenemos en el corazón de una de ellas. Durante el día somos espectadores del objeto, por la noche nos convertimos en su corazón. Por la noche nos desnudamos y nos vestimos de arquitectura. Acercarse a la noche, a su propio atardecer, es un pasaje diario que ninguna arquitectura debería entorpecer. El hombre y su trabajo deben experimentar juntos el color del atardecer.

La fase de abandono de un objeto correspondería a la larga espera de su propia noche. Un atardecer a veces muy lento, que se cuenta en generaciones de hombres. El hecho de que muchos hombres nazcan y mueran en el tiempo extenso del atardecer de un objeto arquitectónico lo hace, por un lado, perteneciente a un gran número de generaciones, y por el otro, lo destina a ser de alguna manera extraño para todos. El abandono de una arquitectura es una de las medidas del límite humano. Y lo es más que la naturaleza, porque el objeto es el resultado de las manos humanas y de la imaginación humana: un hijo que mata a muchos padres.

El papel del olvido en el desvanecimiento del edificio

Se ha argumentado que el abandono, la Tierra media, el olvido, sean la base de la idea misma de la restauración. Refiriéndose a la existencia alusiva de edificios significativos en cada época, como el Partenón o el Museo de Bilbao, John Brinckerhoff Jackson (1980) alude explícitamente a este intervalo de olvido, a la necesidad de discontinuidad:

[...] tiene que existir este intervalo de abandono, tiene que haber discontinuidad: es religiosa y artísticamente esencial. Esto es lo que quiero decir cuando me refiero a la necesidad de las ruinas: las ruinas proporcionan el incentivo para la restauración y el retorno a los orígenes. (p. 101)

Parece que el objeto tuviera que atravesar su noche oscura para poder proponerse otra vez para el futuro. El reavivamiento del objeto arquitectónico se asemeja a una especie de reencarnación de objeto, que lo hace excesivo en comparación con la medida de la existencia humana. En este sentido, la ansiedad de lo nuevo a toda costa puede ocultar un terror fundamental a la muerte.

El olvidar tiene muchas naturalezas. Se puede olvidar quién construyó un objeto, como con la mayoría de los artefactos de la antigüedad. Uno puede olvidar a las personas que usaron un artefacto, así como la función para la cual fue originalmente diseñado. Poco a poco, la cancelación de los planos de memoria va configurando el olvido de un objeto, que consiste precisamente en permanecer solo objeto. El plano relacional, el sistema original de los significados concretos y simbólicos, funcionalidad y destino, abandonan el campo de las propiedades del objeto, que se va empobreciendo de aquello que se había pensado para él. Lo que queda al final es un tipo de forma pura.

Esto no significa que la esencia del objeto sea su ruina. El desvanecimiento de la memoria a través del tiempo, en realidad, es el don de sí mismo que el objeto hace a los tiempos que vendrán. La propiedad inalienable del objeto arquitectónico, de salvarse a sí mismo aun en el hundimiento de sus significados, es exactamente lo que permite la reiteración de su vida sensible. El papel propulsivo del abandono en la reactivación de una construcción está bien expresado por Margherita Vanore (2016), ya que el “abandono (...) en muchos casos anula el cierre originario o autorreferencialidad de ciertos elementos o complejos de producción, para abrirlos a una apropiación no planificada del contexto y de la naturaleza” (p. 16).

Perder significados denota hacer espacio, abrir vacíos dentro de los cuales colocar momentos de sentido adicionales y renovados. La erosión de un objeto arquitectónico comienza desde los elementos delicados —colores, telas—, materiales que son más percederos o destinados a interiores.

La acción natural transforma un objeto sin cuidado en una imagen de acuarela. Los contornos se vuelven menos definidos. Lo que en la fase de diseño hubiera sido imprecisión, incongruencia, error, se convierte en la sustancia de lo percibido durante la transformación del objeto. En su decadencia, un objeto arquitectónico muestra en cierta forma todos los descuidos posibles, los delirios de la visión, las desviaciones de la vida ortogonal, propias de la intuición racional. Y no pretendemos referirnos, por supuesto, a un plan estilístico, sino a la compacidad de la finitud de un objeto realizado según un proyecto. Un objeto terminado y completado está contenido por una discontinuidad diseñada, se encierra dentro de un límite preestablecido.

Imagen 3. Isla Madonna del Monte (Venezia), casa solariega ubicada en Laguna.



Fuente: Alessandro Bonesini.

Eduardo Chillida (2010), modelador de la materia, escribe que “El límite es el verdadero protagonista del espacio; como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo” (p. 35). En cierto sentido, una

de las grandes tentaciones de la arquitectura siempre ha sido establecer y representar una diferencia radical con la naturaleza. La distinción entre un artefacto y un dato de la naturaleza consiste para nosotros los hombres precisamente en esto, en el reconocimiento del rasgo intencional, que a menudo difiere de las formas que la naturaleza produce espontáneamente en ausencia del hombre. Casi como una descomposición biológica, un objeto se deshace de las capas superficiales, de las partes inconsistentes. Lo que queda es piedra y metal, y con el tiempo ellos mismos están también destinados al polvo. Pero si consideramos los tiempos humanos —más que los geológicos— la curiosidad y la atracción que despiertan al objeto inmemorial en los hombres de los tiempos venideros a veces representan, y tal vez deberían representar muy a menudo, la carta ganadora de un renacer.

Restauración y derecho al pasado

La vida del objeto en soledad es independiente de la frecuencia de los humanos. Esta vida autónoma es una especie de trascendental de la percepción. Al igual que el tiempo de Agustín, esta soledad solo se puede conocer si no se la interroga: “¿Qué es el tiempo? Si nadie me pregunta, lo sé bien, pero si quisiera explicarlo a quienes me preguntan, no lo sé” (1968, p. 759. Traducción A. B.). Y al igual que en el campo cuántico del que se compone cada materia, la observación es incompatible con la determinación. Representar significa cancelar el viaje imaginal emprendido por el objeto. “Lo que se representa sale de la Distancia por un momento. Por un momento él la abandona”, esto es lo que escribe Emilio Tadini (1998, p. 160), ofreciendo la perspectiva de la distancia como una propiedad intrínseca del alejarse temporal de un objeto olvidado. Lo que sucede en la ausencia del uso humano de aquellos objetos imaginados para el hombre, es un acontecimiento casi sagrado e inviolable, un íntimo y casi carnal *sacrum commercium* entre la piedra diseñada y la naturaleza necesitada. En este sentido, la introducción en entornos abandonados siempre se asemeja a una violación.

La memoria es el *medium* indispensable y necesario de cualquiera que ponga su mano en un objeto arquitectónico que ya haya vivido. En esta implicación inevitable, hay un límite. Un objeto que haya vivido gana y conserva el derecho de no perder su propia identidad. Sus defensores silenciosos son sus diseñadores y sus constructores. Además, un objeto ar-

quitectónico vivido se convierte en objeto de derecho para las siguientes generaciones. Si la arquitectura es una epifanía de una era y de una visión del mundo, colectiva o personal, y si esta visión ha ampliado los límites de lo imaginable, quitándolo de la tierra de lo no imaginado, entonces las generaciones futuras tienen derecho a no ver este universo imaginable restringido, este alcanzado *mundus imaginalis*.

Restauración, reutilización, readecuación, recuperación, son legítimas en la medida en que no pretenden ejercer el radicalismo, cuando no actúan como si estuvieran en un diálogo con nadie. En cualquier intervención sobre el objeto vivido, no se espera en vano: al final Godot llega, siempre. El invitado, a menudo literalmente hecho de piedra, se sienta a la mesa con nosotros. El deber ético de no olvidar, de preservar la memoria y los lenguajes, de preservar el asombro y la turbación de las generaciones futuras frente a un objeto inédito y distante, siempre nos pertenece a los que venimos después. El poder tecnológico y el desarrollo de sistemas urbanos absolutamente nuevos no justifican —en ninguna circunstancia— la negación de la memoria, sin caer en el abuso.

¿Qué es la restauración entonces? Uno de los maestros de la restauración en Italia, Paolo Marconi (2005), ofrece una definición sintética y eficaz: los objetos arquitectónicos se restauran “con el fin de preservarlos durante mucho tiempo, cuando fueron dignos de ser apreciados y disfrutados por nuestros descendientes” (p. 45). La definición, muy centrada, de Paolo Marconi, no tiene en cuenta cómo la elección de cuál arquitectura sea digna de ser apreciada por los descendientes. Es una elección estética y ética en general, operada en un momento determinado, a lo que pertenece el restaurador. En nuestra opinión, tendríamos que introducir el carácter de la relatividad temporal, por la cual las generaciones futuras deben ser capaces de tomar ventaja de los objetos arquitectónicos, dictados sin el filtro de quien eligió lo que era digno de ser preservado.

Restaurar significa operar en una arquitectura o entorno urbano con el fin de conservarlos durante mucho tiempo, cuando ellos merecen ser apreciados y disfrutados por nuestros descendientes. El operador debe garantizar que el objeto de su operar sea dictado en las mejores condiciones, también con el propó-

sito de la transmisión de los significados que posee el objeto.
(Marconi, 2005, p. 45)⁶

En un intento por salvaguardar un objeto para asegurar su apreciación y disfrute por los descendientes y la transmisión de sus significados, es evidente que se restaura para darle al objeto un nuevo tiempo. Es el tiempo el verdadero interlocutor del cuidar el objeto. El despertar de un objeto en soledad tiene que ver con una recapitulación del tiempo. Y devolver un edificio al tiempo significa volver a poner en marcha al amanuense de la historia. El edificio vuelve a no ser solo un rastro en sí mismo, sino a dejar huellas comenzando desde sí mismo, en su vida de relaciones. Como Ferraris (2012) escribe: “Es como si la historia comenzara cuando las huellas comienzan a aparecer, cuando algunas cosas comienzan a grabarse” (p. 40). Y si la arquitectura es la forma principal en que el hombre ha dado y dará forma al mundo, entonces el arquitecto que restaura es uno de los principales responsables de la inmortalidad relativa del rastro dejado por el hombre en el mundo.

Conclusiones

Del análisis aquí realizado surge una mejora del fenómeno de la caída en el abandono de objetos arquitectónicos. La investigación sobre el proceso de descomposición del todo que constituye a un objeto complejo, muestra signos de continuidad comunicativa. La pérdida de las funciones originales, la desaparición de los elementos detallados y, finalmente, el compromiso de las estructuras no es equivalente a una pérdida de significado definitivo. La misma condición de espacio silente aparentemente solo coincide con un epílogo. La fenomenología de la ruina evoluciona hacia una especie de manifestación de contenidos que, en algunos casos, puede exaltarse incluso por la desolación de un edificio sometido a los estragos del tiempo. Por lo tanto, parece muy importante aprender a decodificar el lenguaje del abandono y la soledad. En esta escucha, se abren espacios para la creatividad, la reutilización y la generación de nuevos significados. El objeto arquitec-

⁶ Los autores del texto son nueve: A. Bellini, G. Carbonara, S. Casiello, R. Checchi, M. Dezzi Bardeschi, P. Fancelli, P. Marconi, G. Spagnesi Cimbolli, B. P. Torsello.

tónico de esta manera cae otra vez dentro del círculo de la relación, expresando nuevas sugerencias de él y más allá de él. En conclusión, la ruina es una condición esencial para la renovación y comprensión de la historia. No hay que quitar de la soledad de la ruina la posibilidad de permanecer ella misma, o continuar contando el tiempo y los acontecimientos a la luz de interpretaciones inéditas.

Referencias

- Anders, G. (1992). *Die Antiquierheit des Menschen, Vol. 2, Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. Beck.
- Abbagnano, N. (1974). *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica.
- Álvarez Areces, M. (2011). *Diseño+imagen+creatividad en el patrimonio industrial*. INCUNA, Asociación de Arqueología Industrial.
- Augé, M. (2009). *L'immaginario della città. Dalla storia alla globalizzazione*. Paginette festivalfilosofia, Consorzio per il festival filosofia.
- Augustinus (1968). *Las confesiones*, XI, 14 y 18. Zanichelli.
- Bordogna, E. (2004). Ritoque, Valparaíso: una città aperta sulle dune dell'Oceano Pacifico. En Vitale D., Angelini A., Lorenzi A. (Eds.), *Per una costruzione poetica dell'architettura. La scuola di Valparaíso. Il Cavallo di Cavalcanti*, 2(3), 35.
- Chillida, E. (2010). *El espacio y el límite. Escritos y conversaciones sobre el arte*. Marinotti.
- De Barañano, K. (2013). Relaciones de luz-silencio: espacios sonoros, espacios silentes. En A. De Rosa & G. D'Acunto (Eds.), *Rappresentazioni alle soglie del vuoto. Estetiche della sparizione* (pp. 123-144). Università luav di Venezia, Il Poligrafo.
- De Piccoli Córdoba, G. (2011). El ente arquitectónico contemporáneo: monumentalidad e imagen. *Revista Módulo*, 1(10), 237-247.
- Ferraris, M. (2012). *Lasciar tracce: documentalità e architettura*. Mimesis.
- Fosca, C. (2014). Redefiniendo y rediseñando los espacios para el aprendizaje de la ciencia e ingeniería en la Universidad. *En blanco & negro. Revista sobre Docencia Universitaria*, 5(1), 16.
- Guzmán, E. (1976). *Hombre flotando*. En López de Arriaga, X., Emerich, L. (1999). *Enrique Guzmán*. Marco.

- Guzmán, E. (1975). Paisaje interior. En López de Arriaga, X., Emerich, L. (1999). *Enrique Guzmán*. Marco.
- Jackson, J. B. (1980). *The Necessity for Ruins and other Topics*. The University of Massachusetts Press.
- López de Arriaga, X., Emerich, L. (1999). *Enrique Guzmán*. Marco.
- Marot, S. (2013). *From organization to decoration. An interiors reader. Interior Architecture*. Routledge.
- Michelstaedter, C. (1982). *La persuasione e la rettorica*. Adelphi.
- Morgado, S. (2008). Agua, tierra, creación artificial. Argumentos de la formación urbanística de la Lisboa metropolitana. *Urban*, 13, Planeamiento municipal en España (II).
- Parmiggiani, C. (1997). Polvere. La materia del vuoto, presenza di un'assenza. En De Rosa, A. & D'Acunto, G. (Eds.), *Rappresentazioni alle soglie del vuoto. Estetiche della sparizione*. Università Iuav di Venezia, Il Poligrafo.
- Sferrazza Miliotto, J. I. (2009), *Entre el hombre y la naturaleza. Arquitectura en espacios naturales. Parque Amereida*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Escuela de Arquitectura y Diseño.
- Souriau, E. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Akal.
- Tadini, E. (1998). *La distanza*. Einaudi.
- Torsello, P. (Cur.). (2005). *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*. Marsilio.
- Vanore, M. (2016). Forma delle relazioni e valori di sistema dai paesaggi d'acque. En VANORE, M. (Cur.), *Necessità dell'oblio. Patrimoni e paesaggi costruiti dall'acqua*. IUAV Venezia, Mimesis.

Hacia una propuesta para considerar la cultura material y el patrimonio arquitectónico y urbano como parte de la sostenibilidad en el plan de estudios de la carrera de arquitectura del Tecnológico Nacional de México

MIRKO MARZADRO

El texto establece una relación entre sostenibilidad urbana y conservación/restauración del patrimonio edificado. Por un lado, presenta brevemente el debate actual sobre la sostenibilidad urbana como está definida en los Objetivos de Desarrollo Sostenible. El patrimonio material y su conservación son parte fundamental de ese paradigma que la UNESCO define como piedra millar de un camino hacia comunidades y ciudades más equitativas, incluyentes, resilientes y, consecuentemente, más sostenibles. Por el otro, se presentan a manera de introducción algunos “hilos negros” del vasto y articulado debate internacional sobre historia, teoría y crítica de la con-

servación y restauración del patrimonio. En esta parte se ilustra cómo la conservación del patrimonio es potencialmente un campo de investigación y acción que debería ser de conocimiento no solamente de los arquitectos-restauradores y considerado como un conocimiento técnico y específico, sino que el conocer ese debate ayudaría en encontrar caminos viables hacia ciudades y comunidades sostenibles.

Todo eso tiene la finalidad de fundamentar el diseño de una especialidad (todavía en gestación) en conservación del patrimonio arquitectónico y urbano como parte de la sostenibilidad para las carreras de arquitectura de los institutos asociados al Tecnológico Nacional de México.

Palabras clave: objetivos de desarrollo sostenible, conservación del patrimonio, restauración arquitectónica, Tecnológico Nacional de México

Introducción

El texto presenta una primera reflexión sobre la oportunidad de modificar el plan de estudio de las carreras de arquitectura ofertadas por parte de institutos afiliados al Tecnológico Nacional de México (TNM), proponiendo diseñar una nueva espacialidad en la cual la conservación y restauración arquitectónica y urbana sean consideradas no como un saber para pocos expertos en monumentos, sino como parte integrante y fundamental del paradigma de la sostenibilidad urbana.

El acápite titulado sostenibilidad urbana y cultura material e inmaterial presenta brevemente el debate actual sobre la sostenibilidad urbana como está definida en los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), en particular el objetivo 11, concentrándose en su meta número 4. El patrimonio material y su conservación son parte fundamental de ese paradigma que la UNESCO define como piedra millar de un camino hacia comunidades y ciudades más equitativas, incluyentes, resilientes y consecuentemente más sostenibles.

El siguiente acápite, la sostenibilidad en el plan de estudios de la licenciatura en Arquitectura del Tecnológico Nacional de México, tiene el objetivo de establecer una relación entre el paradigma de la sostenibilidad y su incorporación aparente en los planes de estudio de una institución educativa particularmente relevante por su presencia en todo el territorio nacional como es el TNM.

Después sigue un acápite más largo y articulado: valor histórico, estético y de uso, los pilares de la conservación del patrimonio histórico en una perspectiva de sostenibilidad, en el cual se presentan a manera de introducción algunos hilos negros del vasto y articulado debate internacional sobre historia, teoría y crítica de la conservación y restauración del patrimonio edificado.

El acápite los tres momentos de síntesis que marcan el camino sobre la conservación y restauración, complementa el anterior sobre los valores, y permite un mejor entendimiento de la relación entre conservación del patrimonio y sostenibilidad urbana.

Por ende, algunas notas conclusivas retoman en forma más fundamentada el planteamiento inicial, según el cual la conservación del patrimonio es potencialmente un campo de investigación y acción que debería ser de conocimiento no solamente de los arquitectos-restauradores, sino que el conocer ese debate ayudaría en encontrar caminos viables hacia ciudades y comunidades sostenibles.

Sostenibilidad urbana y cultura material e inmaterial

El 2015 fue el año de cumplimiento o, mejor dicho, de balance de los 8 Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM) establecidos en el 2000 por parte de los 189 países de las Naciones Unidas. Los objetivos y sus respectivos indicadores fueron: 1) erradicar la pobreza extrema y el hambre; 2) lograr la enseñanza primaria universal; 3) promover la igualdad entre los géneros y la autonomía de la mujer; 4) reducir la mortalidad infantil; 5) mejorar la salud materna; 6) combatir el VIH/SIDA, el paludismo y otras enfermedades; 7) garantizar la sostenibilidad del medio ambiente; 8) fomentar una asociación mundial para el desarrollo.⁷

Ese mismo año la Asamblea de las Naciones Unidas tomó la decisión de seguir en el esfuerzo, ampliando la mirada y estableciendo para el 2030 los Objetivos para el Desarrollo Sostenible (ODS), que pasaron a ser 17, incluyendo la problemática de las “Ciudades y Comunidades Sostenibles” (Objetivo 11). El planteamiento sobre el cual se decidió incluir acciones

⁷ Para profundizar sobre los Objetivos de Desarrollo del Milenio y su cumplimiento visitar la página de las Naciones Unidas <http://www.un.org/es/millenniumgoals/> (recuperado el 30/09/2018).

específicas sobre las ciudades y comunidades para el mejoramiento de la calidad de la vida de los habitantes es que más de la mitad de la población mundial vive en contextos urbanos y la cantidad relativa y absoluta va aumentando; las ciudades ocupan solamente el 3% de la superficie terrestre, pero consumen entre el 60 y el 80% de la energía total que se produce globalmente a la par del 75% de las emisiones de carbono.⁸

Las metas del Objetivo 11 apuntan a crear ciudades y comunidades más inclusivas, seguras, resilientes y sostenibles, reconociendo que las ciudades son los lugares donde se concentran ideas, comercio, productividad, desarrollo social, creatividad y cultura. La meta número 4 apuesta a redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo.⁹

A su vez, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) participa en el esfuerzo para promover los ODS desarrollando estudios y emitiendo recomendaciones para instrumentar estrategias integrales que permitan que el patrimonio cultural material e inmaterial sean propulsores de desarrollo a nivel local.

En el documento *Cultura: futuro urbano. Informe mundial sobre la cultura para el desarrollo urbano sostenible*, la UNESCO (2017) enuncia doce recomendaciones. Por lo menos dos son importantes de mencionar en este texto. Primeramente, la regeneración urbana como un proceso endógeno en el cual el binomio habitabilidad e identidad local se funda sobre la conservación y protección del patrimonio cultural material e inmaterial.¹⁰ Es decir, ocuparse de la ciudad que ya existe y no solo de la expansión urbana. En segundo lugar, se habla de conservar el patrimonio cultural urbano y se aclara que los gobiernos locales deberían aumentar el conocimiento sobre el patrimonio cultural (material e inmaterial) como base para dise-

8 Para profundizar sobre los Objetivos de Desarrollo Sostenible visitar <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible/> (recuperado el 30/09/2018).

9 Para profundizar sobre el Objetivo 11 y sus 7+3 metas visitar <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/cities/> (recuperado el 30/09/2018).

10 Textualmente la recomendación es la siguiente: “1. Las ciudades centradas en las personas son espacios centrados en la cultura. –1.1 Mejorar la habitabilidad de las ciudades y salvaguardar sus identidades: la conservación y protección del patrimonio cultural urbano en todas sus formas deben integrarse en las estrategias de regeneración urbana centradas en las personas para mejorar la habitabilidad de las ciudades, mientras se respetan sus identidades” (UNESCO, 2016, p. 30).

ñar instrumentos (planes, programas, reglamentos) de gestión municipal.¹¹ En otras palabras, se podría decir que el conocer es parte fundamental del conservar.

La sostenibilidad en el plan de estudios de la licenciatura en Arquitectura del Tecnológico Nacional de México

El Tecnológico Nacional de México (TNM) es un sistema universitario que agrupa 266 Instituciones de Educación Superior (IES) presentes en los 32 estados de la república y que tiene una población estudiantil de aproximadamente 521 000 inscritos entre licenciatura y posgrados.¹²

Actualmente 43 Institutos Tecnológicos (IT) ubicados en 20 estados de la república ofertan la licenciatura en arquitectura y las especialidades registradas son 26. De esas, 3 usan la palabra sostenible en sus títulos, y 8 usan el término sustentable aparentemente como sinónimo.¹³ Si pasamos de los títulos de las especialidades a los programas depositados en la base de datos del TNM y a las retículas de los IT descubrimos unas lagunas de información, ya que (casi) todas las pocas retículas que están a disposición del público en la página web son idénticas y no hay programas específicos de asignaturas en sostenibilidad/sustentabilidad.

Como primer acercamiento a la problemática es posible afirmar que el enfoque dominante en arquitectura en el TNM es todavía hacia el crecimiento, la expansión urbana y la construcción de nuevas edificaciones,

11 Textualmente la recomendación es la siguiente: “2. Los entornos urbanos de calidad están muy influenciados por la cultura. –2.1 Promover las ciudades a escala humana y de uso mixto en base a lo aprendido de las prácticas de conservación urbana: El patrimonio urbano ofrece ejemplos de zonas urbanas de uso mixto y a escala humana que pueden contribuir a construir modelos de desarrollo urbano sostenible, integrando recursos culturales y naturales. Las autoridades locales deben revisar sus estrategias de desarrollo urbano, aumentando el conocimiento sobre los bienes culturales históricos” (UNESCO, 2016, p. 30).

12 Los primeros Institutos Tecnológicos (IT) se abren en 1948. Para tener un panorama más profundo sobre la historia de la educación tecnológica en México y la estructuración del sistema fruto de un decreto presidencial del 2014 visitar <https://www.tecnm.mx/informacion/sistema-nacional-de-educacion-superior-tecnologica> (recuperado el 30/09/2018).

13 El listado completo de los IT que ofertan la carrera de arquitectura y las relativas especialidades es consultable en la página: <http://especialidades.itmerida.mx:8080/especialidades/estudiantes/index.jsp> (recuperado el 30/09/2018).

y no hay espacio para tratar temas como la conservación del patrimonio material y la regeneración urbana.

En resumida cuenta, a pesar de que el debate internacional sobre la sostenibilidad está muy presente también en México, la sostenibilidad urbano-arquitectónica no siempre es considerada como una cuestión fundamental de memoria del espacio, identidad urbana y mantenimiento en uso y/o reutilización del patrimonio edificado existente. En este sentido el programa de estudio de las carreras de arquitectura del TMM es como un papel de tornasol que permite individuar espacios para la innovación institucional, ya que el Objetivo 11: Ciudades y Comunidades Sostenibles de los ODS, y su meta número 4: redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo, necesita encontrar concreción y espacio para formar la nueva generación de proyectistas y tomadores de decisiones.

Por dicha razón, un servidor se está dando la tarea de explorar la normatividad del TMM para encontrar un “intersticio” que permita innovar el programa de estudio de la carrera de Arquitectura con una propuesta más radical y fundamentada del concepto de sostenibilidad urbana en la cual la cultura y el patrimonio material y su conservación sean considerados como factores claves de la sostenibilidad y no sean relegados solamente a ciertos tecnicismos de la restauración arquitectónica.

Valor histórico, estético y de uso, los pilares de la conservación del patrimonio histórico en una perspectiva de sostenibilidad

La larga historia de las teorías acerca de la conservación y restauración arquitectónicas se caracteriza por ser presentada por varios autores (Pirazzoli, 1994; Carbonara, 1999; Bellini, 2005) como un entramado de pocos hilos que, a pesar de su exigüidad, configuran específicos nudos problemáticos siempre presentes, sea en el debate de quien se ocupa de historia, teoría y críticas, que en el quehacer cotidiano de los profesionales que conservan y restauran el patrimonio.¹⁴

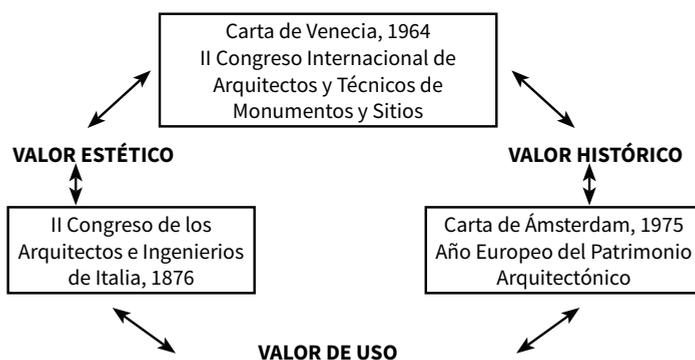
14 Para las diferencias conceptuales y operativas entre conservar y restaurar se remite al artículo del doctor Terán Bonilla (2004) “Consideraciones que deben tenerse en cuenta para

Son precisamente los arquitectos y diseñadores de interiores que, ocupándose de encontrar soluciones *ad hoc* para conservar y reutilizar el patrimonio edificado, adoptan, por un lado, posiciones teóricas y metodológicas ya codificadas y, por el otro, ofrecen soluciones innovadoras permitiendo a los críticos observar nuevas o renovadas prácticas que ellos abstraen y convierten a su vez en reflexiones generales útiles para otros diseñadores y futuros proyectos. Se trata, en otras palabras, de un proceso circular e incremental donde teoría y práctica profesional se nutren mutuamente y donde el acto creativo típico del proyectista siempre está presente.

Para poner en relación la sostenibilidad urbana como está definida en el Objetivo 11, meta 4 de los ODS y las recomendaciones de la UNESCO se considera fundamental delinear a grandes rasgos tres nudos problemáticos y tres eventos que marcaron un antes y después en el avance del debate sobre historia teoría y crítica de la conservación y restauración.

Los tres grandes nudos problemáticos de dicho debate son: valor estético, valor histórico y valor de uso. Mientras que los tres momentos de síntesis, por así decirlo, fueron: el II Congreso de los Arquitectos e Ingenieros de Italia (Roma, 1876); el II Congreso de Arquitectos y Técnicos de Monumentos y Sitios-Carta de Venecia (Venecia, 1964) y el Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico-Carta de Ámsterdam (Ámsterdam, 1975).

Figura 2. Síntesis gráfica de los valores estéticos, históricos, de uso y de los tres congresos.



Fuente: elaboración propia.

la restauración arquitectónica”.

Siendo la literatura sobre estos temas muy amplia, y dado el enfoque de este texto, se considera suficiente, por el momento, posicionar el tema individuando los puntos de partida de los tres valores,¹⁵ a la par de los grandes resultados conseguidos en Roma en 1876, en Venecia en 1964 y en Ámsterdam en 1975.

El valor estético en la conservación y restauración de monumentos

El concepto de restauración ha pasado por diferentes definiciones y hoy en día se podría considerar como el conjunto de actividades enfocadas a la conservación de objetos del pasado (monumentos, edificaciones, artes plásticas, etc.) a los cuales atribuimos un *valor* para asegurar su transmisión a las generaciones futuras. Es el instrumento de conservación de un objeto del pasado concebido como producto histórico, es decir, como testimonio de un tiempo determinado (Bonelli, 1983).

En estas dos definiciones estrictamente complementarias aparecen algunos términos claves como: valor, objeto del pasado (testimonio de un periodo histórico), conservación.

Algunos hechos históricos ocurridos principalmente en la Europa mediterránea han sido los propulsores del debate sobre la restauración en el siglo XVIII, como los comienzos de las excavaciones arqueológicas de Herculano en 1711 y de Pompeya en 1748, ambas ciudades cubiertas de cenizas en la explosión del volcán Vesubio en el año 79 a.C., y las excavaciones de la villa del emperador Adriano (76-138) en Tívoli cerca de Roma en 1734. Es precisamente en el siglo de la Ilustración en el cual se gesta una nueva forma de hacer historia del arte con historiadores como Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). El arte y la arquitectura antigua pasan de ser vistos como pertenecientes a una época de oro a ser analizados en sus contextos históricos y geográficos, y el pasado es considerado progresivamente por su valor histórico (Bonelli, 1995).

15 Si se lograra diseñar una especialidad en conservación del patrimonio arquitectónico y urbano con un enfoque de sostenibilidad para la carrera de Arquitectura del TNM, se tendrían que seleccionar y también elaborar materiales didácticos *ad hoc*. Y ese será el contexto adecuado para poder ampliar y profundizar la mirada sobre los temas tratados en forma introductoria en el presente texto.

En los tres siglos anteriores, es decir, con el comienzo del humanismo renacentista, se había delineado una tendencia general hacia el estudio del pasado clásico griego y romano como forma de individualizar reglas e inspiración para transformar creativamente objetos del pasado en algo funcional para el tiempo presente, desvinculándolos (de alguna forma) del tiempo y del proceso histórico que los crearon y transformaron. El objeto se consideraba como en un *eterno presente* y no como un monumento (testimonio) único e irreplicable de una cultura que se encuentra en el pasado. En otras palabras, se construía sobre edificaciones ya existentes más que restaurar como lo entendemos nosotros hoy (Sette, 1996). Sin embargo, esa forma de relacionar pasado y presente ha creado maravillosas arquitecturas renacentistas sobre arquitecturas clásicas o de la Edad Media teniendo como protagonistas a los más brillantes arquitectos de todas las épocas como León Bautista Alberti, en la Catedral de San Francisco-Templo Malatestiano en Rímmini (1450 ca.); Andrea Palladio, en la Basílica de Vicenza-Palacio de la Razón (1549) y Miguel Ángel Bonarrotti, en Santa María de los Ángeles y los Mártires-antiguas Termas de Diocleciano en Roma (1561), solo por citar algunos ejemplos.

En el siglo XIX se da la afirmación de un modelo de pensamiento y acción en materia de restauración que ve el valor estético como predominante. Dicha corriente toma el nombre de restauración estilística y se funda sobre el principio de la unidad de estilo que tiene dos variantes: restablecer y completar.

En el primer caso se trataba de restaurar en forma de restablecer lo que se consideraba el estilo propio de un edificio. Ese pensamiento decimonónico consideraba el monumento como una unidad formal terminada y perfecta. Un testimonio de una cultura material propia de un periodo histórico y de un lugar. Por dicha razón considera que la restauración se debería ocupar de identificar esa unidad estilística y restablecerla, según un principio tipológico, siguiendo el procedimiento por analogía.

En la segunda variante la restauración estilística era entendida como una forma de completar, ya que el estilo se consideraba como el acervo de formas que componen un código figurativo que refleja, o mejor dicho que es el resultado, de un tiempo, lugar y cultura material. Consecuentemente la restauración serviría para revivir en el presente un específico y acotado tiempo pasado. La analogía era el método de proyecto que también pre-

veía la posibilidad de uso de materiales modernos si necesario en casos específicos (Sette, 1996).

Si Eugène Viollet le Duc (1814-1879) es el arquitecto restaurador y pensador que más influencia ha tenido en forjar la corriente de la restauración estilística, es ilustrativo citar su definición de restauración: “Restaurar un edificio no es conservarlo, repararlo o reconstruirlo. Restaurar es restablecerlo en un estado terminado que puede no haber existido nunca” (Viollet le Duc, 2002, p. 128).

El valor histórico

En la segunda parte del siglo XIX se gesta progresivamente un segundo modelo de pensamiento y acción acerca de la conservación y restauración de monumentos del pasado que se contraponen a la de unidad de estilo. El valor estético, por así decirlo, es considerado como de menor relevancia respecto al valor histórico del monumento. El pensador que ha tenido una influencia predominante sobre esta corriente es Jhon Ruskin (1819-1900) que recomendaba conservar las obras del pasado sin restaurarlas, respetando el proceso histórico que le permitió llegar al tiempo presente. En otras palabras, no se trataría de individuar un momento histórico determinado al cual (y solo al cual) pertenecería el monumento, sino de conservarlos, aceptando la estratificación de elementos materiales que muchas veces lo componen.

El modelo de pensamiento y acción que emana de esa corriente que ve en el valor histórico el elemento dominante tomará el nombre de restauración filológica.¹⁶

El principio básico de dicho modelo es el reconocer que el monumento no es un modelo que hay que imitar, sino un documento, y su valor es principalmente histórico. Consecuentemente es necesario conservar la estratificación que permite leer todo el proceso histórico que ha caracterizado el monumento hasta la época actual (Sette, 1996).

¹⁶ Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE) la Filología es: la ciencia que estudia una cultura tal como se manifiesta en su lengua y en su literatura, principalmente a través de los textos escritos. Técnica que se aplica a los textos para reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos. (Un monumento del pasado, como una arquitectura, puede ser entendido como un texto y, según un procedimiento filológico, ser interpretado).

La restauración no tiene que alterar el texto original. Es necesario realizar una investigación profunda para fundamentar las acciones del restaurar. La investigación es parte fundamental de la restauración y es el instrumento para entender el valor de las etapas de construcción e intervención que ha tenido el edificio en su evolución histórica, determinando qué relación tienen entre sí.

El valor de uso

El tercer y último valor que paulatinamente aparece en el debate de restauradores, o técnicos de monumentos, historiadores y críticos al final del siglo XIX es el de uso. El arquitecto belga Louis Cloquet (1849-1920) hablaba de monumentos vivos y monumentos muertos para referirse precisamente a lo que aquí se define como valor de uso. Los monumentos muertos serían aquellos que pertenecen solo al pasado. Su permanencia se relaciona a ser documentos de memoria. No todos los monumentos muertos están en estado de ruina, sin embargo, están expuestos a su lenta degradación sin poder apoyarse en la defensa de quien los utiliza. Para dichas edificaciones es mejor conservar que restaurar. Los monumentos vivos no pueden ser considerados solo como documentos históricos. Es necesario conservarlos, restaurarlos y también ampliarlos si eso se presenta como necesidad para sus usos y funciones actuales (Pirazzoli, 1994).

Al principio del siglo XX el debate lleva a renovar el mismo concepto de monumento que siempre se había considerado como elemento singular, extraordinario y aislable, de alguna forma de su contexto inmediato. El ingeniero y técnico de monumentos que con su práctica profesional y reflexión sintetiza mejor el pensamiento de ese ambiente intelectual que tomará el nombre de restauración científica es Gustavo Givannoni (1873-1947), que habla de una relación inquebrantable entre los monumentos y su entorno, aclarando que son monumentos no solo los edificios emergentes y extraordinarios, sino también “el conjunto de los objetos relevantes que tienen un valor relevante” (Givannoni, 1946, p. 32). Promueve el mantener, reparar, consolidar las edificaciones históricas usando también materiales y técnicas modernas. Retomando las propuestas de Croquet quien considera necesario establecer nuevos usos para los edificios restaurados. Usos no muy diferentes de los originarios.

Los tres momentos de síntesis que marcan el camino sobre la conservación y restauración

Las cartas nacionales e internacionales y las convenciones sobre la conservación y restauración del patrimonio histórico son un nutrido número, y en las últimas décadas se han ocupado de especificar necesidades de conservación de bienes que paulatinamente han sido reconocidos como monumentales como los jardines históricos,¹⁷ los centros históricos en su conjunto¹⁸ y la arqueología industrial,¹⁹ por citar algunos.

Para este texto, y como forma de introducción al tema, es suficiente citar tres momentos de síntesis, por así decirlo, de los tres valores: estético, histórico y de uso.

El primero, en orden cronológico, y quizás el menos conocido internacionalmente es el II Congreso de los Arquitectos e Ingenieros de Italia, celebrado en Florencia 1876. Usando una palabra contemporánea se podría decir que la compatibilidad de nuevos usos y funciones en los proyectos de restauración fue uno de los temas debatidos en el Congreso, en el cual se afirmó que el proyecto de restauración debe relacionar el valor estético e histórico de las edificaciones con el uso futuro (Sette, 1996).

El segundo es el II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos celebrado en Venecia en 1964, en el cual se redactó la Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios, conocida como Carta de Venecia.²⁰

De los dieciséis artículos que la componen es indispensable citar por lo menos tres. El artículo 1 define:

La noción de monumento histórico comprende la creación arquitectónica aislada, así como el conjunto urbano o rural que da testimonio de una civilización particular, de una evolución

17 Carta de Florencia del 1981 sobre Jardines Históricos. https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/gardens_sp.pdf (recuperado el 30/09/2018).

18 Carta de Washington del 1987. Carta internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas. https://www.icomos.org/charters/towns_sp.pdf (recuperado el 30/09/2018).

19 Carta de Nizhny T del 2003 sobre el patrimonio industrial. <https://www.icomos.org/18thapril/2006/nizhny-tagil-charter-sp.pdf> (recuperado el 30/09/2018).

20 La Carta de Venecia se puede leer en la página: https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf (recuperado el 30/09/2018).

significativa, o de un acontecimiento histórico. Se refiere no solo a las grandes creaciones sino también a las obras modestas que han adquirido con el tiempo una significación cultural. (Carta Internacional..., 1964, p. 1)

El artículo 3 afirma que “La conservación y restauración de monumentos tiende a salvaguardar tanto la obra de arte como el testimonio histórico”. Por ende, según el artículo 9:

La restauración es una operación que debe tener un carácter excepcional. Tiene como fin conservar y revelar los valores estéticos e históricos del monumento y se fundamenta en el respeto a la esencia antigua y a los documentos auténticos. Su límite está allí donde comienza la hipótesis: en el plano de las reconstituciones basadas en conjeturas, todo trabajo de complemento reconocido como indispensable por razones estéticas o técnicas aflora de la composición arquitectónica y llevará la marca de nuestro tiempo. La restauración estará siempre precedida y acompañada de un estudio arqueológico e histórico del monumento. (Carta Internacional..., 1964, p. 2)

En otras palabras, se podría afirmar que conocer es parte fundamental del conservar y restaurar.

La tercera y última piedra angular de la conservación y restauración que es fundamental para este texto y permite comprender más acerca del debate sobre los centros históricos como monumentos y los usos compatibles, no solo de edificios sino de partes de ciudades o de asentamientos humanos, es la Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, conocida también como Carta de Ámsterdam.²¹ Articulada en diez puntos, se redacta en el marco del Congreso sobre el patrimonio arquitectónico europeo, organizado en la ciudad de Ámsterdam en 1975 por parte del Consejo de Europa como parte fundamental de las actividades del “Año europeo del

21 La Carta de Ámsterdam se puede leer en la página: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:93713826-20c7-42a1-bb7f-bb09d201ed21/1975-carta-amsterdam.pdf> (recuperado el 30/09/2018).

patrimonio arquitectónico”. El concepto que emerge con fuerza es el de “conservación integrada”.

El artículo 1, en continuidad con la Carta de Venecia, reafirma que:

El patrimonio arquitectónico europeo está formado no solo por nuestros monumentos más importantes, sino también por los conjuntos que constituyen nuestras ciudades y nuestros pueblos tradicionales en su entorno natural o construido. (Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, 1975. p.2)

Reconoce también que “La encarnación del pasado en el patrimonio arquitectónico constituye un entorno indispensable para el equilibrio y expansión del hombre (artículo 2), y consecuentemente en el artículo 3 que:

El patrimonio arquitectónico es un capital espiritual, cultural, económico y social con valores irremplazables. Cada generación da una interpretación diferente del pasado y extrae de él ideas nuevas. Cualquier disminución de este capital es tanto más un empobrecimiento por cuanto la pérdida de los valores acumulados no puede ser compensada ni siquiera por creaciones de alta calidad. Además, la necesidad de ahorrar recursos se impone en nuestra sociedad. Lejos de ser un lujo para la colectividad, la utilización de este patrimonio es una fuente de economía. (Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, 1975. p.2)

Todo eso conlleva a individuar que el patrimonio histórico es un bien social y colectivo y por dicha razón en el artículo 7 se afirma que:

La conservación integrada es el resultado de la acción conjunta de las técnicas de la restauración e investigación de las funciones apropiadas. La evolución histórica ha conducido a los centros degradados de las ciudades, y en ocasiones a los pueblos abandonados, a convertirse en reservas de alojamientos baratos. Su restauración debe ser llevada a cabo con un espíritu de justicia social y no debe ir acompañada del éxodo de

todos los habitantes de condición social modesta. Así la conservación integrada debe constituir uno de los pasos previos de las planificaciones urbanas y regionales. Conviene resaltar que esta conservación integrada no excluye la arquitectura contemporánea en los barrios antiguos, sino que ella deberá tener muy en cuenta el marco existente, respetar las proporciones, la forma y la disposición de los volúmenes, así como los materiales tradicionales. (Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, 1975. p.3)

En otras palabras, la conservación integrada, definida en 1975, es la base sobre la cual se pueden construir proyectos y programas de conservación y restauración con un alto grado de sostenibilidad social.

A manera de conclusión: conservación y restauración como parte fundamental de la sostenibilidad urbana

Como anticipado en los acápites 2 y 3, la finalidad de este texto es fundamentar un proyecto de creación de una especialidad para las carreras de arquitectura de los IT del TMM. Lo que dicho proyecto persigue es posicionar la conservación del patrimonio edificado, sus valores socioculturales y la memoria del espacio como factores que estructuren el diseño de dicha especialidad y consecuentemente enmarcarla en la propuesta de la UNESCO: redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo, para apoyar el cumplimiento del Objetivo 11 de los ODS.

Los dos temas mencionados líneas arriba fueron: la regeneración urbana como un proceso endógeno en el cual el binomio habitabilidad e identidad local se funda sobre la conservación y protección del patrimonio cultural material e inmaterial; el segundo es promover el conocimiento de los contextos sociales, económicos culturales, etc. Dicho eso es posible afirmar que la larga historia de teorías críticas y métodos de conservación y restauración deberían ser revisitados como parte del debate sobre la sostenibilidad, ya que memoria, identidad y cultura aparecen en forma clara en ambos campos que se mantienen todavía separados en programas de estudios como en el caso del TMM.

Referencias

- Bellini, A. (2005). *Che cos'è il restauro?: nove studiosi a confronto*. Marsilo.
- Bonelli, R. (1983). "Restauro", en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI. Novara: Istituto Geografico de Agostini.
- Bonelli, R. (1995). *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*. Bonsignori.
- Carbonara, G. (1999). Teoría e métodos del restauro. En Carbonara, G. (Ed.) *Trattato di restauro architettonico*, vol. I. UTET, pp. 3-107.
- Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico* (1975). Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:93713826-20c7-42a1-bb7f-bb09d201ed21/1975-carta-amsterdam.pdf>
- Carta Internacional Sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios* (1964). International Council on Monuments and Sites (ICOMOS). https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf
- Giovannoni, G. (1946). *Il quartiere romano del rinascimento*. Bussola.
- Pirazzoli, N. (1994). *Teorie e storia del restauro*. Essegi.
- Sette, M. P. (1996) Perfil histórico. En Carbonara, G. (Ed.), *Trattato di restauro architettonico*, vol. I. UTET, p. 299.
- Terán Bonilla, J. A. (2004). "Consideraciones que deben tenerse en cuenta para la restauración arquitectónica", *Conserva*, n. 8, pp. 101-122.
- UNESCO (2017). *Cultura: futuro urbano. Informe mundial sobre la cultura para el desarrollo urbano sostenible*. París: UNESCO.
- Viollet-Le-Duc, E. (2002). *L'Architettura ragionata*. Jaca Book.

La arquitectura emocional y la filosofía como constructor de la memoria del espacio interior

FAUSTO ENRIQUE AGUIRRE ESCÁRCEGA
LAURA MESTA TORRES

La representación e interpretación del espacio es un tema que se ha abordado desde diversas visiones y distintas disciplinas, su concepción se ha diversificado de tal manera que si hablamos específicamente del espacio arquitectónico encontramos reflexiones acerca del espacio no solo como un envolvente físico y protector de agentes ambientales, sino también como un espacio filosófico, emocional y hasta espiritual. En este sentido, el espacio es capaz de ayudar a construir memorias y recuerdos que se guardan no únicamente en el subconsciente del usuario, sino en el equipamiento interior, en los materiales, texturas y colores, volviéndose así parte integral de la vida del ser humano. Transformando los límites espaciales, saliendo del paradigma de la contención de muros sólidos, volviéndose tan variables que se pueden trasladar hasta el mismo cuerpo, transformándolo en un espacio habitable. Barragán, Descartes, Bachelard, Pallasma y Goeritz,

hablan precisamente de esta relación espíritu-emoción-espacio-recuerdo que contribuye a la construcción del concepto de arquitectura emocional.

Palabras clave: arquitectura emocional, espacio, memoria, recuerdo.

El espacio no está integrado solamente por aquellos elementos que conforman el interior arquitectónico ni se compone exclusivamente por objetos de carácter constructivo o por simples enseres estéticos, el espacio en sí es el resultado de la interpretación y el uso que le da cada ser humano; dichos comportamientos son constructores de recuerdos que se van edificando dentro de la memoria como fenómenos experienciales. Esta interpretación estará en relación directa con la memoria del usuario; es el cúmulo de anécdotas, sentimientos y recuerdos, tal como menciona Bachelard (2013), al señalar que todos los espacios en donde nos refugiamos tienen cargas oníricas. Podríamos decir que la construcción del espacio es una mezcla entre el día a día de una persona y aquello que ha vivido dentro y fuera de su ambiente —valor ontológico—. Esta reflexión nos lleva a pensar en el alojamiento de nuestras memorias y olvidos, que estas van más allá de una construcción material hecha de concreto y madera, sino de una morada que hace una referencia directa a nuestra alma.

Por otro lado, Gustavo López Padilla (2009) partiendo de las *Reglas para la dirección del espíritu* de Descartes (1628) habla sobre el cúmulo de conocimiento al que se presenta el ser humano y su capacidad para examinar las posibles verdades asequibles a la razón humana, mostrando la sensibilidad, capacidad y voluntad de cada persona para generar su propia interpretación. “En el seno del diálogo se da la reflexión individual, que hace posible el diálogo mismo, visto como un compartir lo que cada quien reflexiona desde sí mismo y en contacto con los demás” (Beuchot, 2014, pp. 43-44).

Es un hecho que como individuo y como seres sociales vivimos en todos los aspectos, a cada momento, cotidianamente, dentro de un mundo ordenado por valores y que su carácter, comprensión y puesta en práctica, depende en buena medida, nuestra calidad y sentido de la vida. (López, 2009, p. 27)

Padilla afirma que la filosofía no solamente se ocupa de abstracciones conceptuales, por ejemplo, la arquitectura, al ser vista como expresión construida de los valores de la vida no podría proponer tan solo ordenamientos espaciales con el fin de que podamos vivir y desarrollar nuestras actividades; la arquitectura debe plantearse el significado de la vida y los valores que esta representa para los seres humanos, así como el tiempo, la trascendencia y las relaciones interpersonales. De esta forma las personas no estaremos frente a obras arquitectónicas que solamente nos muestren de manera abstracta ejes consecutivos y secuencias espaciales.

Our love of home is in turn an acknowledgement of the degree to which our identity is not self-determined. We need a home in the psychological sense as much as we need one in the physical: to compensate for a vulnerability. We need a refuge to shore up our states of mind, because so much of the world is opposed to our allegiances. We need our rooms to align us to desirable versions of ourselves and to keep alive the important, evanescent sides of us. (de Botton, 2006, p. 107)²²

Debemos recordar que toda obra hecha para el ser humano debe contemplar el efecto visual y emocional que le generará, así como la interpretación que dé al espacio; en este sentido señalamos que “La percepción es el encuentro de nuestro cuerpo con el mundo. El cuerpo, que aún no sabemos bien de qué manera funciona como un todo en la mente, parece ser un tejido de emociones”. (Aldrete, 2007, p. 99). Juhani Pallasmaa (2014a) hace referencia a la obra *Philosophy in the Flesh*, de George Lakoff y Mark Johnson, en la que se apunta hacia una exigencia comprensiva de los actos y lecciones cotidianas, señalando que debemos ser capaces de otorgarle sentido a nuestra vida en las diferentes situaciones a las que nos enfrentemos como personas, sosteniendo que:

22 Nuestro amor por el hogar es, a la vez, un reconocimiento al grado en que nuestra identidad no es autodeterminada. Necesitamos un hogar en el sentido psicológico tanto como lo necesitamos en el físico: para compensar una vulnerabilidad. Necesitamos un refugio para apuntalar nuestros estados mentales porque demasiadas cosas en el mundo se oponen a nuestras alianzas. Necesitamos nuestras habitaciones para alinearnos con versiones deseables de nosotros mismos y para mantener vivas nuestras caras más importantes y evanescentes. (Traducción propia).

Vivir una vida humana constituye un esfuerzo filosófico. Cualquier idea que tengamos, cualquier decisión que tomemos y cualquier acto que llevemos a cabo se basa en supuestos filosóficos tan numerosos que posiblemente no seamos capaces de enumerarlos [...]. A pesar de que solo ocasionalmente somos conscientes de ello, todos nosotros somos metafísicos; somos metafísicos no en el sentido de un mundo ideal, sino como parte de nuestra capacidad cotidiana de dotar de sentido a nuestra experiencia. Es a través de nuestros sistemas conceptuales como somos capaces de dar sentido a la vida cotidiana y nuestra metafísica cotidiana está incorporada en dichos sistemas conceptuales. (p.10)

Esa cotidianidad se hace presente en nuestro existir y en la manera en que habitamos los espacios, los cuales no tienen que ser propiamente de carácter arquitectónico, pues nosotros mismos —según la filosofía de Bachelard— somos nuestro propio espacio, por tal razón “[...] las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas” (Bachelard, 2013, p. 30). Asimismo, Bachelard (2013) menciona que “debemos demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre” (p. 36), esto se debe a la incorporación y a la continuidad del pasado, el presente y el futuro, tiempos que le permiten al hombre construir su propio espacio.

El ser humano como ente que forma parte de otro espacio, en este caso uno de carácter constructivo, trata de plasmar en él todos esos anhelos y recuerdos que habitan en su mente, como es el caso de la arquitectura de Luis Barragán donde se aprecia claramente su añoranza por lo vernáculo y el color. La transmisión de estos sentimientos que evidencian el significado de los elementos de la cultura mexicana son un claro ejemplo de cómo los recuerdos que se construyen gracias a las vivencias nos permiten trasladar a elementos tangibles, tales como el color y los materiales, la esencia de la cultura que nos vio nacer. A este respecto, López Padilla (2009) se refiere a la carga simbólica más allá de la propuesta plástica de

Barragán, identificando un trasfondo que habla sobre el significado mismo de la vida.

En la esencia de los espacios mínimos, austeros, cerrados sobre sí mismos, en la presencia del color, los muebles, la madera, los pisos y jardines, subyace la filosofía barraganiana. Al final de cuentas, lo más importante de su propuesta arquitectónica, está en aquello que no podemos ver ni tocar. (p. 28).

Esta filosofía barraganiana, al igual que la de Descartes, nos invita a reflexionar sobre las necesidades de carácter profundo del ser humano —necesidades espirituales y emocionales— cuestionándonos qué es lo francamente necesario para evitar que solamente se generen espacios arquitectónicos en donde las personas encuentren solo un carácter funcional y, por el contrario, se generen espacios habitacionales en los cuales se consideren las emociones y sensaciones del habitante. Lugares en donde el constructo de la memoria individual se vea reflejado en los componentes del espacio interior y estos, a su vez, propicien en el habitante sentido de apego y pertenencia tal como se observa en la Imagen 1, en donde se puede apreciar cómo el color, la composición, la naturaleza y la luz hacen mancuerna para conformar un espacio que transmite una ideología y un carácter, que el mismo Barragán manifiesta en cada una de sus obras, y que por ende, en quienes las observan, ayudando a construir una memoria de los espacios del autor, identificando y relacionando los elementos estéticos y simbólicos con él.

Imagen 4. Exterior de Casa Gilardi.



Fuente: Fausto Aguirre, 2016.

Imagen 5. Vista interior de Casa Gilardi.



Fuente: Fausto Aguirre, 2016.

En este sentido podemos identificar un concepto que hace eco de estas reflexiones: la arquitectura como una forma de poesía, una “poética del espacio”, tal y como lo menciona López (2009):

La arquitectura se transforma así en una poética, en la poética del espacio, que se alimenta por principio de cuentas de los valores y significados que tienen que ver con el hombre y la relación de este último con el cosmos. Poética del espacio que se expresa con metáforas de luz, escala, color, ritmo, texturas y proporción. (p.32)

No debemos olvidar que el principal objetivo de la arquitectura es realizar espacios que sean habitados por el hombre, por tal razón, el responsable de generarlos debe considerar las emociones que se desean transmitir al usuario a través de la arquitectura emocional. Este tema no ha sido ajeno a estudios de gran profundidad, recordemos por ejemplo el manifiesto de la arquitectura emocional de Goeritz en donde ya se manifestaba la creación de una arquitectura en donde la emoción fuera una de las principales funciones (López 2015) siendo que no existe otra disciplina capaz de dar origen a dicha sensación. En este aspecto coincidimos con el autor al expresar que precisamente la emoción es precursora de los procesos de creación de memorias espaciales, arquitectónicamente hablando y que incluso el mismo Luis Barragán decía que “toda arquitectura que no provea serenidad es un error” (Aldrete, 2007, p. 108). Ahondando un poco más en la arquitectura emocional, la cual nace en México con el arquitecto Mathias Goeritz en 1953 a partir de su *Manifiesto de la arquitectura emocional* para presentar EL ECO. Al arquitecto no le bastaba solamente desarrollar un espacio funcional, es por eso por lo que por medio de diferentes escalas y perspectivas se enfocó en transmitir una emoción al espectador.

Solo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como arte. Saliendo de la convicción de que nuestro tiempo está lleno de altas inquietudes espirituales, EL ECO no quiere más que una expresión de estas, aspirando —no tan conscientemente, sino casi automáticamente— a la integración plástica al hombre moderno

una máxima emoción. Mathias Goeritz. (Del Castillo y Miranda, 2015, p.64)

Imagen 6. Museo EL ECO.



Fuente: Fausto Aguirre, 2017.

En ese marco podemos considerar a la obra arquitectónica como una pieza de arte; por lo cual para Pallasmaa (2014a) “También la arquitectura es una expresión artística en la medida en que trasciende su esfera puramente utilitaria, técnica y racional y se convierte en una expresión metafórica del mundo y de la condición humana” (p.128). Bajo esta tendencia, debemos recordar que siempre que trabajamos con personas, trabajamos con emociones, es por eso que la arquitectura debe tener la cualidad de ser enriquecedora. La arquitectura debe provocarle algo a quien la habita.

Imagen 7. Museo EL ECO.



Fuente: Fausto Aguirre, 2017.

Es evidente que la arquitectura “enriquecedora” tiene que dirigir todos los sentidos simultáneamente y ayudar a difundir la imagen del yo con nuestra experiencia del mundo. El fundamental cometido mental de los edificios es el alojamiento y la integración; ellos proyectan nuestras medidas humanas y el sentido de orden de un espacio natural inmensurable y sin propósito. La arquitectura no nos hace vivir en mundos de mera invención y fantasía; articula las experiencias del ser-en-el-mundo y fortalece nuestro sentido de realidad y del yo. (Pallasmaa, 2014b, p. 13)

El interior arquitectónico va más allá de proponer espacios lógicos y funcionales, su trascendencia radica en ser sensible a esas emociones que puede transmitir al usuario, generando *a priori* una reacción —positiva o negativa— no obstante debemos mencionar que aunque los espacios estén diseñados para generar un sentimiento o provocar cierto comportamiento,

las personas tienen su propia carga emocional,²³ incluso se podría hablar de una memoria habitativa; “Los recuerdos integran nuestro mundo emocional, cuya construcción se inicia en la infancia” (Aldrete, 2007, p. 107). Las experiencias y las expresiones de las personas siempre se hacen presente, algunas veces manifestadas de forma física²⁴ y otras solamente por medio de las emociones; “El usuario en general vive cotidianamente la arquitectura como un cúmulo de sensaciones de las que no siempre es consciente” (Aldrete, 2007, p. 114). La importancia de relacionar la memoria con la arquitectura es evidente al revisar las reflexiones presentadas a lo largo del texto: ¿cómo es posible hablar de generar memoria sin un lugar físico que la habite?, el recordar casi siempre nos ubica en un espacio determinado, al que además agregamos elementos visuales y estéticos, olores y sensaciones. La experimentación del usuario frente a la arquitectura interior se verá afectada por las emociones intrínsecas generadas por aquellos elementos de carácter sensorial como son la luz, la textura, el color y los sonidos; estos recursos además de generar un estímulo al usuario permiten distinguir de forma particular a la arquitectura, convirtiéndola en un lugar único tal como lo dice Ana María Álvarez (2010).

La experimentación con la luz, el color y el sonido ha permitido el surgimiento de arquitecturas que controlan las sensaciones y las percepciones de quienes las aprecian. Edificios que son un instrumento de comunicación totalmente ligados a los sentidos; aunque el color y la luz se perciben con los ojos y el sonido con los oídos, los cinco sentidos reaccionan a ello. (Álvarez y Bahamón, 2010, p. 6)

23 Según Luis Barragán “[...] nuestra percepción no es neutral, como tampoco lo es nuestra acción, incluyendo la creación arquitectónica. Se trata de expresiones de nuestro mundo interior, es decir, son mayormente autobiográficas. Están informadas por la memoria, tanto por la personal (recuerdos de infancia y de juventud) como por la que compartimos, aquella que denominamos cultura” (Aldrete, 2007, p. 98).

24 “[...] un aspecto muy importante de la percepción es la experiencia motora (un intercambio físico activo en el ambiente). La interacción con el ambiente proporciona al individuo una gran variedad de señales sensoriales o retroalimentación (por ejemplo, visuales, auditivas y táctiles) acerca de la naturaleza del ambiente” (Holahan, 2014, p. 47).

La arquitectura emocional —también nombrada arquitectura escultórica—²⁵ emplea elementos de carácter sensorial que son capaces de modificar la perspectiva del espacio, así como de generar un sinnúmero de emociones y sensaciones en el espectador. Este tipo de arquitectura se caracteriza por su capacidad de aportar elementos de carácter natural y hasta se podría decir que aporta al espacio interior elementos primigenios, por ejemplo, la generación de sombras y penumbras proyectadas por el recorrido solar durante el día.

En México se reconoce a Mathias Goeritz y a Luis Barragán como los máximos exponentes de esta corriente, sin dejar de lado a arquitectos como a Antonio Attolini Lack y Ricardo Legorreta, quien hace referencia en varias de sus obras al estilo arquitectónico de Barragán. Por otra parte, debemos nombrar a Juan O’Gorman quien en un principio se dedicó a crear arquitectura funcionalista, pero con el paso del tiempo se inclinó por una orgánica y de carácter emocional.

25 “Mientras el arte pop estadounidense de principios de la década de 1960 tenía como marco de referencia el mundo de los medios de comunicación que le rodeaba, el arte minimalista de mediados y finales de la década de 1960 parecía aludir al interior del cubo de la galería de arte como el destino final de referencia de la obra. Dicha referencia sólo era compositiva; en lugar de una lectura compositiva interna, la estructura formal del arte se presentaría en relación con la estructura arquitectónica interior de la galería de arte. Que la obra se equiparara al contenedor arquitectónico provocaba que ésta se tomara en su sentido literal. Tanto el contenedor arquitectónico como la obra contenida pretendían ser vistos como algo no ilusionista, neutro y objetivamente fáctico; es decir, simplemente como material. Literalmente, la galería de arte funcionaba como parte del arte” (Graham, 2009, p. 6).

Imagen 8. Estado actual del estudio de Diego Rivera construido por O’Gorman.



Fuente: Fausto Aguirre, 2019.

La arquitectura de Barragán, como la de otros arquitectos destacados, celebra nuestra presencia en el mundo a través de nuestro cuerpo, instrumento que por excelencia utilizamos para percibir el ámbito que habitamos, sea este natural o construido. No solo utiliza elementos artificiales, como el vidrio y el acero, sino que además se sirve de la naturaleza en general, en particular del agua y de la luz, para dotar así a sus espacios de estados de ánimo particulares, ya que reconoce que nuestra percepción se da en el concierto de los sentidos, en el tiempo y en el espacio. (Aldrete, 2007, p. 97)

Se podría afirmar que tanto Barragán como Goeritz incluían dentro de sus obras elementos muy similares e incluso que tenían una aportación

lingüística, lo cual puede ser comprendido desde la óptica de Gadamer (2013, p. 156) cuando menciona que “lo que constituye precisamente el lenguaje del arte es que habla íntimamente a la autocomprensión de cada uno. Más aún, precisamente su presencia actual hace que la obra se convierta en lenguaje”, es decir, que los componentes de los espacios arquitectónicos se vuelven, en cierto modo, una expresión no verbal, pero no carente de significados y simbolismos, los cuales se construyen por medio de los comportamientos y expresiones humanas dentro del espacio interior, una suerte de vivencias y recuerdos que quedan plasmados no solo en la memoria del usuario, sino también en los componentes físicos del interior, que van más allá de la fachada exterior enfocándose también en el espacio interno, generando composiciones habitables. La visión espacial de estos dos arquitectos incluía el uso del color para exaltar los muros de sus obras, crear diferentes sensaciones de profundidad y densidad, que dieran al muro el protagonismo necesario como para considerarlo una obra escultórica que invitara a su contemplación y así generar una arquitectura donde el fin principal fuera ocasionar emociones.

[...] la arquitectura moderna le permite a Barragán introducir “un carácter psicológico” diverso en sus espacios (alegres, meditativos, ceremoniales, íntimos, etcétera) y con este carácter entran a ellos muchas de las referencias al comportamiento y usos tradicionales en el espacio urbano y arquitectónico vernáculo; echa mano también, en este largo replantear en su obra los modos de la arquitectura moderna, de una suerte de condensación o decantación de los elementos lingüísticos esenciales del movimiento moderno para, ya en estado puro (digámoslo así), poderlos articular con los resultados de un proceso similar al que poco a poco va sometiendo a la arquitectura tradicional. (Ricalde, 2004, p. 40)

Barragán buscaba dar un valor emocional a la arquitectura a través de la apropiación regional y resaltaba en su obra arquitectónica la belleza, para él un elemento esencial en la vida del ser humano, por medio de grandes y gruesos muros con los que creaba bloques visuales con emblemáticos acordes cromáticos; de igual forma su arquitectura provoca efectos

sensoriales por medio de luces proyectadas que sirven como generador de lugares, tal como lo hace James Turrell, y crea espacios de recogimiento espiritual. Luis Barragán también buscaba la conexión del interior con el exterior, en donde el agua y los jardines vincularan al hombre con la naturaleza. De ser cierta esa conexión, entonces, se sobrepasaba una relación espacial y contextual, pues buscaba estimular al espectador con su obra y crear en él un efecto sentimental.

Referencias

- Aldrete, J. (2007). *Arquitectura y percepción*. México: Universidad Iberoamericana.
- Álvarez, A. y Bahamón, A. (2010). *Luz, color, sonido*. Barcelona: Parramón Ediciones, S.A.
- Bachelard, G. (2013). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beuchot, M. (2014). *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder.
- De Botton, A. (2006). *The architecture of happiness*. USA: Vintage.
- Del Castillo, C. y Miranda, D. (2015). *Guía Goeritz*. México: Arquine.
- Gadamer, H. (2013). *Hermenéutica, estética e historia*. España: Ediciones Sígueme S.A.U.
- Graham, D. (2009). *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. España: Gustavo Gili, SL.
- Holahan, C. J. (2014). *Psicología ambiental*. México: Limusa.
- López, C. (2015, marzo-julio). Bitácora Arquitectura. *Arquitectura, ciudad y emociones*, pp. 3-4.
- López, G. (2009). *Arquitectura mexicana contemporánea. Crítica y reflexiones*. México: Designio, S.A. de C.V.
- Pallasmaa, J. (2014a). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili
- Pallasmaa, J. (2014b). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ricalde, H., (2004). *Pensar, edificar, morar. Una reflexión sobre Luis Barragán*. México: Revista de la Universidad de México.

El edificio público habitado: la cárcel²⁶

MARELLA SANTANGELO

De acuerdo con el diccionario italiano Garzanti (2016), vida civil es la que se refiere a las relaciones de un individuo con otros bajo un conjunto de normas y costumbres que regulan las relaciones entre ciudadanos, en contraposición, la voz: muerto para la vida civil, sucede cuando al individuo se le condena a cadena perpetua y se considera que su vida ya no es más suya, porque dentro de una cárcel ya no tiene sus derechos y no hay forma de convivencia civil con sus iguales restringidos. El edificio de la cárcel es un edificio público, y quizás sea el único edificio público habitado donde uno ingresa con buena salud y, conscientemente, en el cual el Estado, en algunos casos incluso durante toda la vida que queda por vivir, sustenta, alimenta y se preocupa por las condiciones de los internos. Sin embargo, este tipo de edificación carece de condiciones que les permitan la apropiación a sus habitantes, así también nulifica la memoria del hogar.

Palabras clave: habitabilidad, memoria, cárcel, edificio público

²⁶ Este texto es la síntesis de una investigación iniciada hace mucho tiempo en Italia, cuyos resultados a lo largo de los años han tenido espacio en diversas publicaciones.

Para entender de qué se habla cuando se trata de la cárcel, y para introducir esta forma peculiar de habitar, se relea el sentido de esta palabra, “vivir como la más alta expresión de posesión de un espacio, que se convierte en una expresión del yo del habitante” (Vitta, s/f.), esta interpretación, que además responde a la superación de una idea de la vivienda del siglo veinte, del lugar dónde vivir como expresión máxima de bienestar, se sitúa en el centro el habitante, el que se apropia de este espacio, con su cuerpo, sus movimientos, sus tiempos, su sistema de relaciones con el lugar y con los demás. Como hemos dicho, el preso se considera incapaz de una “vida civil” y, por lo tanto, la cárcel tiene como objetivo desde su concepción extinguir cualquier forma de autodeterminación.

La autodeterminación proporciona así la libertad y, en su forma más elevada, la libertad del hombre en la relación con el lugar elegido para vivir, narrada por Norberg-Schulz (1979) de manera ejemplar: “Comenzamos a entender que la verdadera libertad presupone la pertenencia, y que “vivir” significa pertenecer a un lugar concreto. [...] El hombre vive cuando tiene la capacidad de concretar el mundo en edificios y cosas” (p. 21). El hombre libre encuentra y elige el lugar donde vive, pero cuando no puede elegir, existe la forma ejemplar de constricción de vivir, la vida en cárcel, donde el mismo cuerpo del hombre confinado acaba asumiendo un papel totalmente diferente. El cuerpo está habitado para convertirse en un hogar.

La relación entre el hombre y su cuerpo, entre este y el espacio, en una institución total como es la cárcel, es totalmente diferente, el “cuerpo institucionalizado” como afirma Franco Basaglia (2005) es un cuerpo que para el prisionero él mismo es su última prisión, pero también su refugio, pretendiendo que su cuerpo sea respetado, trazando límites que correspondan a sus necesidades, construye un hogar en su propio cuerpo, ya que es el único lugar donde se resguarda la memoria de lo que fue su hogar.

Figura 3. Relación entre el hombre, cuerpo y espacio.



Fuente: Marella Santangelo.

El habitar forzado, impuesto; el habitar cerrado como castigo; el habitar sin posesión y sin libertad es el que se encuentra en la cárcel, también caracterizada por el intercambio forzado de espacios mínimos; en la vida libre el hombre vive solo o con otros, pero si vives con otros es porque lo eliges, o porque perteneces a la misma familia, o por elección de amor u amistad; en la cárcel no se puede elegir, ni puedes elegir con quién vivir, un día se abre la puerta de hierro o tienes que entrar donde ya vive un desconocido, o un extraño entra donde vives tú. No hay una forma más extrema de vivir, porque es restringida en todos sus aspectos, porque es una consecuencia de acciones malas por lo tanto punitiva, porque, como dicen muchos de los que viven esta experiencia, no se puede imaginar antes de “entrar”.

Como dijo repetidamente Mauro Palma, actualmente garante nacional de los presos en Italia, sobre el papel y el valor del espacio en la cárcel:

el espacio vuelve a ser la representación de una idea de detención y pierde el concepto de neutralidad abstracta que existe

hoy, en el que solo tienen que esperar hasta el final del castigo. [...] el riesgo es que las situaciones de privación de libertad terminen convirtiéndose en un conjunto de restricciones que van más allá del contenido intrínseco del castigo: la privación de libertad. El principio que mantiene estos últimos aspectos juntos es que la privación de la libertad no es la “condición” para el castigo, sino el “contenido” de la pena. Este principio fundamental destaca además cómo la ausencia de arquitectura en el proyecto de cárceles, que implica la ausencia de calidad del espacio, puede haber pesado sobre la vida cotidiana y el destino de los prisioneros. El espacio tiene y debe desempeñar un papel central en el proceso de rehabilitación, un campo real de aplicación de la pena, manteniendo siempre el dictamen constitucional en el centro, según el cual “nada puede autorizar al Estado a eliminar, además de la libertad, la dignidad y la esperanza”.

La cárcel es un tema de proyecto muy complejo, el proyecto de la institución total es difícil, como la define Goffman (en Basaglia, 1968), se puede considerar como un lugar donde la vida de un grupo de personas está determinada por otras personas, si se deja lugar a otra alternativa, esto significa estar a merced del control, el juicio, las intenciones y proyectos de otros, sin que el mismo sujeto pueda intervenir y cambiar su curso y significado.

Para algunos arquitectos quizás sea imposible enfrentar el proyecto de una institución penitenciaria, especialmente cuando los requisitos y las regulaciones son tan imponentes que no pueden encontrar una forma de responder a las solicitudes de los clientes al sortear el obstáculo. Emblemática es la historia del arquitecto holandés Herman Hertzberger, arquitecto de muchos edificios públicos: he rechazado varias tareas porque creo que un arquitecto debería tratar de hacer una contribución positiva, y si esto no es posible [...] si no es posible mejorar el mundo, al menos debemos tratar de no empeorarlo, no de destruirlo. [...] Por ejemplo, me pidieron que diseñara la gran cárcel de Ámsterdam, en ese momento estaba comenzando y tenía muy poco trabajo, entonces empecé lleno de ilusiones sobre cómo hacer una cárcel (ya que las cárceles parecen necesarias) más humana, más

abierta, con jardines, huertos para cultivar, etc., luego recibí el programa preciso lleno de reglas estrictas, separaciones entre hombres y mujeres y una serie de restricciones que me producen náuseas. Entonces rechacé la tarea y se sintieron ofendidos de que un joven rechazara un trabajo tan importante, pero entonces no tenía dudas, me repelía, era físicamente imposible hacerlo.

Alberto Magnaghi, profesor en IUAV de Venecia, en su libro sobre su experiencia como preso político, cuenta su “vida de preso en el interior” como lo puede hacer un arquitecto, utilizando las figuras de la arquitectura y de la ciudad para explicar una vida difícil de entender para los que están fuera. En este sentido, él sostiene que el espacio, el paisaje y el entorno, están totalmente identificados y reconstruidos a partir de los movimientos, expresiones y posiciones de cuerpos y caras; siendo así los cuerpos los que representan el diseño del entorno y de la arquitectura.

El espacio arquitectónico debería ser configurado a partir de las necesidades del ser humano y la interacción de este con el entorno; aun si se trata de una cárcel. Debemos recordar que un espacio mínimo que se convierte en “mundo”, cuyo centro es la celda, una especie de elemento básico que la ley italiana querría usar solo para dormir; hace poco tiempo salió una circular del Departamento de la Administración Penitenciaria en Italia, que requiere un cambio del léxico de la cárcel a empezar por la celda que se llamará dormitorio; en la mayoría de los casos este sigue siendo el espacio donde los presos transcurren días enteros, tanto para la ausencia de espacios colectivos como para la inexistencia de una oferta de actividades laborales.

Las celdas tienen una medida promedio de 2.76 x 3.90 metros, o 3.75 x 3.90 metros incluido el cuarto de baño, los muebles ministeriales incluyen una mesa de plástico, taburetes (en la cárcel no se permiten sillas), camas de hierro y el número correspondiente de colchones de espuma ignífugos, armarios de diferentes tamaños, un televisor y su estante; la dotación siempre es la misma, si la cantidad de personas aumenta solo las camas y los taburetes aumentan, si hay espacio, todos los muebles son del mismo color naranja. Pero también la unidad de medida cambia, en la cárcel es el paso:

“me levanto, me pongo el albornoz y comienzo el esquema matutino de baile: tres pasos adelante, y estoy en el cuarto de

baño/cocina. Tres pasos a la izquierda y estoy en el fogón. Encendiendo el hornillo de gas, tipo camping, arriba, la jarra con el agua para el té. Un paso a la derecha, tengo el lavabo; extendiendo mi brazo, aquí está el sobre donde guardo los artículos de tocador”.²⁷

El espacio interno de la cárcel es, por lo tanto, el lugar de vida, el lugar de privacidad y de intercambio, de trabajo y de estudio, de deporte y de distracción; es un espacio que puede ser diseñado y que tiene que cumplir innumerables papeles durante largos periodos en la vida de los culpables, en algunos casos, los de cadena perpetua, para siempre. El espacio mismo presupone una experiencia relacional; el espacio entre las cosas es *logos*, relación, conexión. El espacio es en sí mismo corpóreo, estado de la materia en el que estamos inmersos, su “formalización” se produce a través de su propia limitación con los elementos verticales y horizontales. Por lo tanto, el espacio es para la arquitectura objeto real en el que el cuerpo del hombre se mueve, mide, siente.

Durante mucho tiempo en Europa, y especialmente en Italia, no se ha mencionado ningún proyecto o arquitectura de cárceles, solo construcción penitenciaria, de hecho, se puede decir que en el siglo xx la cárcel ya no era considerada como una de las instalaciones importantes de la ciudad, uno de los lugares civiles urbanos que la historia de la ciudad nos ha entregado. En Italia, los años del terrorismo representaron el fin de todas las instancias innovadoras que se habían cumplido con la escritura del nuevo sistema penitenciario en 1975, el más avanzado de Europa que aún hoy es una referencia en el mundo. Sin embargo, la Italia del terrorismo se detenía, pocos proyectos (Ridolfi, Lenci, Mariotti) en esos años y luego solo puertas, verjas, dispositivos de seguridad, lo que significa aislamiento, exclusión, expulsión de la sociedad, y luego lejanía de la vista, de todos; un simple diseño funcional ha apoyado la construcción de más de treinta institutos en el territorio nacional, cajas de hormigón anónimas en el vacío de lugares aún más anónimos y desolados.

El proyecto de la cárcel no solo es la idea arquitectónica de la cárcel, sino también su relación con el entorno, es la idea de castigo, del papel que el instituto penitenciario debe asumir en el futuro. Todo esto se desprende

27 Testimonio informado sobre Ristretti orizzonti, n.2 / 1999.

claramente del trabajo de los Estados generales de ejecución penal.²⁸ El futuro de la ejecución criminal, el proyecto de la cárcel hoy debe proyectarse en una nueva y distinta idea de ejecución criminal, fuera de los muros de la cárcel.

En Europa, muchos países han empezado a experimentar nuevas formas y tipologías de la arquitectura de la cárcel, tratando de identificar el potencial de un área cerrada que sea en relación con la ciudad, asumiendo diferentes papeles (Santangelo, 2016).

Los tres problemas principales con los que se mide el proyecto de cárcel son las condiciones generales y los principios que informan a los proyectos en relación con el tipo de presos que se alojarán, las reglamentaciones y las solicitudes generales. El sistema general aparece como un elemento central en la mayoría de las nuevas realizaciones y como una matriz de diseño, considerando las relaciones con el área circundante, ya sea urbana o rural, central o periférica, y las relaciones entre los elementos arquitectónicos dentro de los muros del perímetro. La arquitectura como clave para la lectura y campo de experimentación de nuevas instancias. Los espacios interiores se leen a través de la estructura de los espacios colectivos, que incluyen los espacios abiertos y los conectivos, ya sean internos o externos, y las celdas/habitaciones que se consideran espacios más privados. La arquitectura, el arte y la ciencia de la vida, le permiten articular los espacios interiores y exteriores y los pesos de los espacios llenos y vacíos en la composición de estos complejos que ya no se conciben como enormes, sino como conjuntos cuya planta recuerda un trazado urbano, mirando los materiales del lugar, la tradición constructiva de los países donde se ubica la cárcel, se centra en una continuidad que reduce cada vez más la sensación de aislamiento de aquellos que ya están pagando por sus faltas con la privación de la libertad personal.

Ser capaz de diseñar el espacio de prisión significa diseñar derechos, es decir, reconocer los derechos y el reconocimiento conlleva el derecho a actuar para su protección y eficacia. “El derecho a tener derechos, escribe

28 Desde julio de 2015 hasta diciembre de 2016, el ministro de justicia italiano, Andrea Orlando, convocó los Estados Generales de la Ejecución Penal, identificando 18 temas fundamentales que se han convertido en tantas mesas de trabajo, con la participación de 200 expertos en Italia que han prestado su trabajo intelectual para lo que se considera una emergencia en Italia. La mesa 1 fue dedicada, después de décadas de silencio ensordecedor, al *espacio del castigo: la arquitectura y la cárcel*, y yo formé parte de ella.

Mauro Palma, no puede separarse del derecho a ejercer sus derechos y el derecho a actuar para su protección” (Palma, 2013).

Enseñar a proyectar el edificio civil, una función colectiva entre las más importantes de la ciudad habla de una visión de la arquitectura como una oportunidad extraordinaria para imaginar un cambio en el estado de las cosas, lo que Ernesto Nathan Rogers llamó la utopía de la realidad:

Utopía no siempre es “imagen vana e infundada”, ni “quimera, castillo en el aire, etc.”, según la definición fría de vocabularios; puede ser una carga teleológica que proyecta el presente hacia un futuro posible, incluso si sus formas aún son inalcanzables debido a las muchas restricciones que limitan la expresión de los contenidos y las acciones necesarias para hacerlos operativos. Se trata de activar el concepto de utopía: pensar concretamente en una sociedad mejor (ciertamente no es un mundo de lo más honesto, solo lo bello y lo bueno, sino un mundo con medios reales y con propósitos reales). (Rogers, 1962)

Referencias

- Basaglia, F. (1968). Derrocamiento institucional y propósito común en F. Basaglia (editado por), *La institución negada*. Turín: Einaudi.
- Basaglia, F. (2005). *La utopía de la realidad*. Turín: Einaudi.
- Dizionario Garzanti (2016). Italia: Garzanti Linguistica.
- Magnaghi, A. (2014). *Una idea de libertad San Vittore '79-Rebibbia '82*. Roma: DeriveApprodi.
- Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci. Paisaje, medio ambiente, arquitectura*. Milán: Electa.
- Palma, M. (2013). *La protección de los derechos fundamentales en la cárcel*, en Aa.Vv., *Prisión en el momento de la crisis*. Florencia.
- Rogers, E. (1962). Utopía de la realidad. *Casabella*, (259).
- Santangelo, M. (2016). En prisión. Arquitectura y tiempo de detención. Siracusa: Lettera Ventidue.
- Vitta, M. (s/f). *Abitare*, Enciclopedia Treccani.

Trascendencia e interiorización del espacio doméstico: memorias de lo cotidiano

MARIO ERNESTO ESPARZA DÍAZ DE LEÓN

Los espacios que habitamos y donde desarrollamos nuestras actividades cotidianas representan, consciente o inconscientemente, elementos trascendentes en la construcción del universo personal de nuestra vida; la memoria como testigo permanente de recuerdos, rituales o tradiciones que permiten la significación de la morada como una extensión, física o mental, de nuestra individualidad y por ende de nuestra interioridad. El siguiente trabajo pretende profundizar, a través de reflexión y análisis del autor en la experiencia de la arquitectura interior doméstica, el papel que la memoria representa en sus procesos de configuración; la inserción de la experiencia, y en su caso la trascendencia habitativa, en un proyecto propio de diseño: lo intangible del habitar en el interior arquitectónico.

Palabras clave: espacio doméstico, memoria, arquitectura interior

En la experiencia del habitar en la vida cotidiana, la interacción entre el ser humano con los objetos y los ambientes contenedores de estos, la denominada “triada” en el estudio de la espacialidad interior, representa la

principal premisa en el complejo discurso de configuración de un interior arquitectónico. Dimensiones holísticas habitativas que parten de una materialidad y que recorren el emotivo trayecto de la significación conviven entre ellas para poder establecer acuerdos que definen y direccionan su sentido de existencia y permanencia, o lo que podemos denominar la apropiación del espacio interior.

Estos acuerdos, que podemos denominar vínculos o interacciones, representan para el ser humano el ejercicio dialéctico que le permite establecer escenarios únicos e individuales y que, a su vez, entretejen recuerdos que trascienden en la construcción de su universo simbólico entre un tiempo y un espacio, una interiorización.

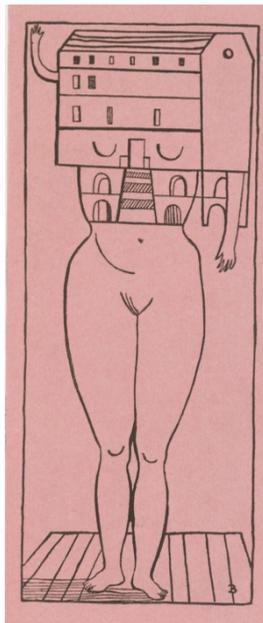
A través de la apropiación, la persona se hace a sí misma mediante las propias acciones, en un contexto sociocultural e histórico. Este proceso –cercano al de socialización–, es también el del dominio de las significaciones del objeto o del espacio que es apropiado [...]. A través de la acción sobre el entorno, las personas, los grupos y las colectividades transforman el espacio, dejando en él su “huella”, es decir, señales y marcas cargadas simbólicamente. Mediante la acción, la persona incorpora el entorno en sus procesos cognitivos y afectivos de manera activa y actualizada. Las acciones dotan al espacio de significado individual y social, a través de los procesos de interacción. (Pol, Vidal, 2005, p. 283)

La interiorización de los ámbitos antrópicos, en especial del espacio interior doméstico, representa la oportunidad del ser humano de edificar una realidad inmediata acorde a su interpretación personal de la existencia misma, y que conlleva un sinnúmero de significaciones; denotaciones y connotaciones del espacio donde habita en lo cotidiano: la casa o el hogar, esos microcosmos que resguardan elementos que quizá solo son reconocidos por quienes lo habitan.

Lo doméstico como representación conceptual del hogar

La domesticidad en el espacio interior puede ser comprendida como un conjunto de emociones y significaciones, no solo como un atributo aislado o simplemente añadido, sino que tiene que ver con las relaciones personales o la intimidad, un habitáculo de ensimismamiento, inclusive como una consagración proxémica entre el hombre y sus objetos: las habitaciones y su equipamiento adquieren su valor en relación a la significación de apropiación, quizá hasta como representación de su identidad, producto de la definición de quien los utiliza. La arquitectura interior doméstica puede ser considerada como la representación sintética de quien la habita. Lo anterior lo pudiéramos visualizar de manera abstracta en el trabajo de Louis Bourgeois (1911-2010), artista plástica franco americana en su serie de pinturas *Femme maison*, que manifiesta simbólicamente la relación entre individuo y habitabilidad como representación de una identidad (Imagen 9).

Imagen 9. *Femme maison*. Louis Bourgeois 1984.



Fuente: www.moma.org

Pero ¿qué es lo que hace un hogar? Se refiere a la connotación del espacio doméstico, un factor laudatorio que añade valor y significación. Quizá hasta parecería una sencilla y simple pregunta que en realidad es compleja de responder. En diversas maneras o perspectivas, el hogar es la manifestación tangible (estilos, objetos, configuraciones) e intangible (tradiciones, significaciones, rituales) de cómo vivimos, experimentamos y cómo entendemos nuestra realidad, es decir, una manifestación autobiográfica de nuestro hábitat, quizá hasta el nivel filosófico de una construcción *heiddeggeriana* del habitar; la configuración de un lugar que conoce nuestras necesidades (físicas, ideológicas e inclusive espirituales) en diferentes niveles que enmarca el acontecer cotidiano de nuestras vidas. Ya lo mencionaría Alain de Botton (2008) cuando refiere a que si bien es cierto que los seres humanos son lo que comen, también son en relación a cómo habitan, o el autor Witold Rybczynski (2006) cuando habla del hogar: *Home* reunía todos los significados de la casa y de sus habitantes, de la residencia y del refugio, de la propiedad y del afecto. *Home*, significaba la casa, pero también todo lo que había en ella y en su alrededor, además de la gente y la sensación de satisfacción y contento que todo ello aportaba. Se podía salir de la casa, pero siempre se volvía a *Home* (pp. 71-72).

Pudiéramos decir que entonces el hogar puede ser subjetivamente interpretado como un refugio, un lugar de protección y de pertenencia que es conformado más allá de sus definiciones técnicas-constructivas, de su materialidad estructural o su composición volumétrica arquitectónica; está compuesto por los seres humanos quienes lo habitan, le dan su esencia, personalidad, vida y definición, ya que sin el habitante todo se vuelve algo estático y sin motivo, como una simple acumulación de objetos homólogos en significado y cuya distribución en el espacio carece de un discurso sustentado, la casa como la plantea Illich (1983) en su artículo *La reivindicación de la casa*, como un simple “garaje para hombres”, cuarteles prefabricados para habitar.

La casa nuestra, el hogar, es una de las configuraciones más relevantes en la historia de nuestras vidas; es como si en un marco o en una espacialidad contenida insertáramos recuerdos constantes de nuestra vida, donde día a día diseñamos los objetivos y dinámicas de lo cotidiano, es nuestra dimensión más cercana para experimentar la dimensión humana de sentir, amar, desear, necesitar, es decir, un espacio donde podemos

ser nosotros mismos como si se tratara de una manifestación de nuestra historia en lo que fuimos, lo que somos y lo que seremos. Una interesante reflexión sobre el tema es la que realizan los doctores Hortensia Mínguez García y Carles Méndez Llopis (2017) con referencia a la visión del hogar planteada por el maestro Pallasmaa que dice:

El hogar es el escenario de la memoria personal, un mediador complejo entre la intimidad y la vida pública. [...] una entidad arquitectónica que cobija tanto nuestros cuerpos como nuestras aspiraciones pasadas y presentes, un “refugio del cuerpo, la memoria y la identidad (p. 98)

Bajo esta premisa, es posible comprender la importancia que tiene el espacio interior doméstico en la significación de la vida cotidiana, el papel que la experiencia vivida y en consecuencia la memoria construida representa en ella a través del valor de la apropiación. En lo personal, este punto es determinante para poder tener una comprensión holística de la arquitectura interior, ya que a toda significación corresponde una valoración y categorización y, por ende, a toda apropiación corresponde una justificación que puede ser sostenida por el valor de la nostalgia, el deseo del recuerdo a través de la memoria: mi espacio interior (Imagen 10).

Imagen 10. Postales de mi interior doméstico: Casa Esparza Díaz de León (2017).



Fuente: Mario E. Esparza.

La memoria y la experiencia en el espacio doméstico

El diseño del espacio interior arquitectónico representa, en el sentido profundo del sintagma, un compromiso proporcional a las consecuencias trascendentes en la vida cotidiana de sus habitantes. La interpretación de definiciones y significados por parte del configurador va más allá de la superficialidad de los recubrimientos, los planteamientos de distribución y sobreposición o los discursos decorativos o estilísticos; es la elaboración de un discurso creativo producto de un ejercicio de observación a detalle, casi de carácter etnográfico,²⁹ que va desde lo comunitario hasta lo indivi-

²⁹ Haciendo referencia a los planteamientos establecidos por James Spradley en su metodología de secuencia de investigación cualitativa, centrado en el estudio de campo y que analiza a las personas en sus contextos cotidianos de vida, y consultado en el trabajo de

dual, estudiando al habitante en sus contextos cotidianos de vida desde una perspectiva fuertemente orientada hacia lo cualitativo. Para diseñar soluciones para el ser humano es prioritariamente necesario conocer a ese ser humano, conocer los aspectos culturales que se explican desde la cotidianidad de la vida de las personas.

Y ante esto, ¿cómo habitamos nuestra especialidad cotidiana en conjunción con lo vivido? Como planteamiento hipotético abordando la compleja relación entre la anteriormente mencionada triada del espacio, el objeto y el habitante, y su intrínseca asociación con la razón, la antropización³⁰ del espacio habitable y su constante deseo de desempolvar recuerdos o evocar momentos que dejaron huella en la construcción de su imaginario, la memoria.

Nosotros vivimos la vida de familia de una manera muy intensa, mi papá y mi mamá han tenido siempre muy claro que esta es una casa, y una casa para disfrutarla y para gozarla [...], la identidad de nosotros como familia entera tiene que ver har- to con esta casa, dejarla es como cerrarle la puerta, no sé, al espacio físico que me brindó tanta alegría, tanto amor, o sea, es mucho [...] de repente encuentro como que parece que se terminó todo (Extracto de la película “La mudanza” de Tatiana Lorca, 2011).

En este sentido, la memoria es considerada elemento intrínseco en la configuración de un espacio interior tomando en cuenta tres dimensiones de la misma: como factor de estabilidad, de sentido de pertenencia y finalmente de apropiación, como escala de percepción.

La memoria en el habitar es un factor que genera estabilidad en el habitante, un sentido de coherencia con la realidad, que establece vínculos puntuales y medibles, que confirma una asociación entre el tiempo pasado y las acciones del presente; la memoria como sentido de pertenencia, ya que identifica y categoriza jerárquicamente aquello que desea retener, lo que necesita para ser o aquello que añora por volver a experimentar, que

Norman Garrido (2017).

³⁰ Término referido a la intervención y modificación del ser humano en el ambiente que habita.

inclusive se ve manifestado en un sentido mnemotécnico³¹ a través de la fotografía, aquellos que interesantemente aborda; y la memoria como elemento de apropiación que establece dimensiones proxémicas de valoración. Los objetos y, por ende, los ámbitos con los que convivimos cotidianamente cambian poco y progresivamente y esto brinda una sensación de estabilidad y permanencia, un equilibrio mental con la capacidad de reconocer, identificar o hacer familiar una realidad inmediata: imágenes entre un contexto y una experiencia inseparables de nuestra propia persona como manifestación de lo verdadero. Cada objeto colocado y cada escenario nos recuerda un momento de nuestra existencia.

En esta expansión de la conciencia al espacio, y más concretamente al hogar, observamos también su protección frente a la idea de perecer; instintivamente, la conciencia se defiende y actúa inyectando a la casa una plétora de objetos coleccionables, como imágenes, cartas, fotografías, libros o recuerdos, que generan microespacios autobiográficos. Podemos apuntar como parte inmanente a la acción de habitar nuestro hogar, el ejercicio de construir la casa como un lugar que predisponemos espacio-temporalmente para la mnemotecnia. Un lugar que erige los pilares de nuestro presente con adobe de nuestro pasado, un hogar que busca, desde nuestra autodeterminación biográfica, resistirse al olvido actuando como una cápsula del tiempo (Méndez, C., Mínguez, H. 2017, p. 99).

Como testimonio de lo anterior, la experiencia personal como discurso de configuración del espacio interior arquitectónico a través de la memoria no es más que una manifestación material de lo que Félix Ruiz de la Puerta (2016) denomina la *memoria borrosa*, que se refiere al recuerdo como una posibilidad, no como un significado estático, sino como una interpretación específica del significante, es decir, lo que representa; borroso

31 Proceso intelectual que consiste en establecer una asociación o vínculo para recordar una cosa abordado de manera muy interesante por los Doctores Carles Méndez y Hortensia Mínguez (2017) en el texto “La construcción mnemotécnica del hogar. Del vivir en cápsulas del tiempo” sobre el papel de la memoria a través de la imagen y la comprensión de la casa como extensión de la conciencia experiencial.

no como una dimensión formal o visual, sino conceptual, es decir, la manifestación (en los recuerdos) de la existencia de dos mundos: el real y el imaginario.

La ejemplificación que se presenta a continuación, a través de un proyecto de configuración del interior arquitectónico realizado por el autor, es una manifestación discursiva del impacto de la memoria a través de la arquitectura interior, una memoria que pretende establecer apropiaciones conceptuales para extender una serie de momentos, recuerdos y situaciones a través de la espacialidad construida; la relación entre el espacio interior y exterior de la casa paterna reinterpretada en el proyecto de arquitectura interior de la vivienda contemporánea que actualmente habita (Imagen 11).

Imagen 11. Reinterpretación del espacio interior doméstico: *Casa Esparza Loera*. (2018).



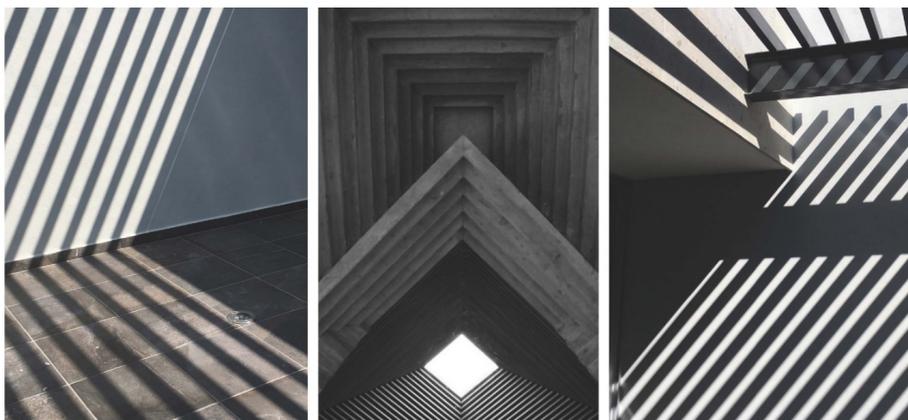
Fuente: Mario E. Esparza.

Establecer relaciones generalmente no representa la transcripción de morfologías escénicas, sino la reinterpretación de un concepto de diseño que materialice el flujo emocional de un espacio arquitectónico, mo-

tivos o estrategias que descubran todo aquello de lo intangible o lo oculto de dichos escenarios a través de la incorporación de la emoción y la remembranza en la configuración de los mismos; aquellas memorias borrosas, conceptuales, que dotan de significados dinámicos al espacio interior en constante movimiento a través de la experimentación cotidiana, como si quisiéramos establecer que aquellos momentos de vida nunca dejarán de estar. No solo arquitecturas internas domésticas, sino aquellas que realmente hayan dejado una huella permeable en la memoria experiencial habitativa (Imagen 12).

En lo personal considero que la historia habitativa de mi vida está confeccionada por tejidos memoriales que fundamentan la dualidad de una realidad y lo imaginable en mi experiencia vivida: recuerdos borrosos que realmente fueron, que son todavía y que serán o probablemente seguirán siendo parte de mi universo interior, el espacio donde realmente habito.

Imagen 12. Referencias arquitectónicas en el espacio interior. El discurso geométrico del maestro Carlo Scarpa en un proyecto personal de diseño de interiores (2018).



Fuente: Mario E. Esparza.

Conclusiones

La oportunidad de los configuradores del espacio interior representa un ejercicio interesante de etno-diseño mediante un acercamiento cotidiano hacia los usuarios en la compleja tarea del diseño interior arquitectónico; habitantes cargados de experiencias de vida independientemente de su cultura, espiritualidad o categoría social, pudiendo parecer, inclusive, que hoy en día el espacio doméstico, a través de la arquitectura de vivienda en serie y por ende la homologación de sus ámbitos interiores, representa un serio atentado en contra de la apropiación, la significación y la trascendencia de los mismos, la experimentación y la pertenencia habitativa. En realidad, pudiera concluir que sería el interiorismo o el diseño de interiores la herramienta canalizadora para la interiorización del espacio doméstico a través de la memoria, la acumulación correcta de experiencias en escenarios concretos de significaciones particulares, es decir, el interiorismo como estrategia de memorización habitativa.

Referencias

- Garrido, N. (2017). El método de James Spradley en la investigación cualitativa. *Enfermería: Cuidados Humanizados*, 6(Especial), 37-42. <https://doi.org/10.22235/ech.v6iEspecial.1449>
- Halbwachs, M. (1990). Espacio y memoria colectiva. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 3(8/9), 11-40. Academic Search Complete, EBSCOhost consultado en enero de 2018.
- Illich, I. (1983). La reivindicación de la casa. *El País*. https://elpais.com/diario/1983/06/05/opinion/423612014_850215.html
- Lorca, T. (Directora). (2011). *La Mudanza* [Documental]. <https://www.youtube.com/watch?v=CkaKYawfr7c>
- Mínguez, H. y Méndez, C. (2017). La construcción Mnemotécnica del hogar. De vivir en cápsulas de tiempo. En M. Esparza. *Experiencia y Trascendencia. Reflexiones de habitabilidad en el espacio interior*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.
- Pol Urrútia, E. y Vidal Motanta, T. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas

y los lugares. *Anuario de Psicología* 2005, 36(3), 281-297. Facultat de Psicologia Universitat de Barcelona.

Ruiz de la Puerta, F. (2016). *Arquitecturas de la Memoria*. Akal.

Rybczynski, W. (2006). *La casa, historia de una idea*. Editorial Nerea.

La representación de la memoria como alternativa de solución en los espacios interiores

SILVIA MARGARITA COTERA ORTEGA

Reflexionar sobre la importancia de la memoria de los usuarios, las experiencias adquiridas a través de la percepción, construyendo una memoria sensorial y la afectación de estos aspectos en el espacio interior nos hace profundizar en su estudio, en sus características y cualidades. En esta investigación se indagó en la representación de la memoria del usuario en el lugar; la importancia de ella y su posible incorporación a la solución de proyectos para lograr que el usuario se apropie más fácilmente del espacio. El hombre desde que nace es un ser con la capacidad de adaptarse, pero hay excepciones, personas que por su formación se les dificulta cambiar de sitios, adaptarse a nuevos lugares o tratar de pertenecer, por lo que se propone indagar en sus memorias como un método de solución a este tipo de proyectos. Se presentan las tipologías de espacios que se desarrollan para el ser humano, qué significación tienen en la vida del hombre y cómo a partir de la memoria se pueden crear y ambientar, incorporándose las narrativas

de los recuerdos, a través de una representación de hechos, ideas, imágenes, para posteriormente pasar a ser elementos que componen el espacio.

Palabras clave: memoria sensorial, representación de la memoria, significación, narrativas, apropiación

Introducción

Cuando se habla o se refiere a un espacio este puede ser el que es creado por el hombre, un espacio artificial diseñado con el objetivo de que el ser humano realice diversas actividades requeridas y necesarias en las condiciones que él mismo considere apropiadas. También se tiene el espacio natural que no es creado por el hombre, pero que a través de su historia el hombre ha demostrado que puede manipular, siendo un espacio exterior que rodea el contexto del espacio artificial o también llamado espacio interior; es aquí, en esta relación entre el espacio interior y el exterior, donde el ser humano discurre su vida a través del tiempo, donde se mueve por medio de sus volúmenes, de sus objetos y formas, creando una correlación con el espacio conectado a las actividades diarias de su devenir, de las relaciones que tiene con diferentes seres de su vida a consecuencia de su historia personal, con su familia, amigos, conocidos y muchos más que el tiempo le va presentando; el hombre disfruta el espacio a partir de su aspecto, sus cualidades como la escala, dimensiones; experimenta diferentes acciones y reacciones como el dormir, reírse, convivir; adquiere variadas experiencias que lo llenan de un cúmulo de emociones, dejando registrado recuerdos de su vida en su memoria.

Estas experiencias adquiridas se manifiestan en el espacio, a través de elementos u objetos dotados con significantes que estrechan una relación con el ser humano icónicamente, sean estas tangibles e intangibles, a partir de los gustos, costumbres y sentidos, todo lo que adquiere a través de estas prácticas de manera sensorial que se desarrollan en los espacios interiores y exteriores (Perrot, 2012).

La experiencia del ser humano no nada más es en el espacio en sí, sino en las relaciones con los objetos que se tienen en los espacios y que son parte medular de la conexión del espacio con el ser humano, son como el puente que conecta un espacio a otro, así los objetos son la conexión con el ser humano y el espacio.

La habitación en una caja, real imaginaria. Cuatro paredes, techo, suelo, puerta y ventanas estructuran su materialidad. Su tamaño, forma y decoración varían con el tiempo y con los ambientes sociales. Su cierre, al igual que un sacramento, protege la intimidad del grupo, de la pareja o de la persona. (Perrot, 2012, p.14)

Estos espacios van adquiriendo sentido en el momento que el ser humano manifiesta sus gustos colocando objetos, elementos decorativos y funcionales que son personales; recubriendo con colores de acuerdo con su ambientación preferida o estado de ánimo, el olfato como instrumento perceptivo a partir de aromatizantes y también utilizando la iluminación para generar sensaciones visuales.

En los espacios se vive, los delimitamos y pormenorizamos a partir de nuestras sensaciones, percepciones y gustos. Cada objeto, color, mobiliario, sonido (como la música), olor lo manifestamos en esos pequeños detalles que colocamos en la casa o lugar. Y es a partir de estos elementos que el ser humano se apropia de ese volumen de sólidos y vacíos llamado espacio, dotándolo de una identidad personal (Norberg-Schulz, 1975).

La manera de concebir el espacio y de construirlo tiene que ser generado a partir de una realidad existencial humana, se trata de fundamentarlo en una máxima que espera una respuesta desde el ser mismo, de manifestarse en su misma existencia, esto sería todas las actividades humanas. Clasificar los procederes y los espacios a partir de la esencia del ser, impregnándolos de una extensión de existencia o una sensorialidad ambiental. Norberg Schulz propone varios conceptos de espacios, uno de ellos es el *espacio pragmático*, donde el hombre opera y desarrolla la acción física; el *espacio perceptivo* el cual está relacionado con su compatibilidad como persona, ya que es el que acciona su percepción; el *espacio existencial* donde el ser conforma una imagen estable del ambiente que lo rodea y lo hace pertenecer a una sociedad y cultura; el *espacio cognoscitivo* en el que reflexiona sobre el fin del espacio mismo; el *espacio expresivo o artístico* en el cual el ser humano proyecta su conceptualización del mundo; el *espacio estético* donde a través de este expresa su idea abstracta de belleza y el *espacio lógico* donde manifiesta la relación entre los espacios internamente. Por lo tanto, podríamos decir que la relación espacio-ser proporciona infor-

mación acerca de las actividades que conforman la vida del ser humano y su contexto, ya sea este artificial o natural (Norberg-Schulz, 1975).

En este sentido podemos decir que no se puede separar al hombre del espacio, la relación del ser humano con los diferentes lugares es parte de su existencia humana y esta existencia se traspasa al espacio físico, siendo la residencia la esencia de la existencia del espacio (Heidegger, 2015).

El espacio, lugares o ámbitos en que se desarrolla el ser humano están dotados con características cualitativas y cuantitativas, no se puede separar la unidad de la concepción del espacio, el sólido y el vacío se integran para ser el recipiente del ser humano, el lugar posee la totalidad; siendo esta los sucesos importantes que se registran en su atmósfera, así como los objetos que lo componen y son organizados y dispuestos en un orden que reflejan al sujeto que en ellos habita (Bollnow, 1969).

Cuando se entra a un espacio interior observamos la disposición de objetos como sillas, cómodas, sillones, comedores, aparadores, mesas, cerámicas y muchos accesorios que complementan las diferentes disposiciones de estos elementos en el espacio, pero vemos que en su totalidad reflejan la personalidad e identidad de quien los disfruta, es un lugar vivencial. A través de estos objetos se manifiesta su actividad de vivir, donde se va impregnando de una serie de significantes estructurados a partir de una ordenación que exterioriza su identidad a un grupo social y estatus.

El espacio narra una historia

Los lugares interiores en los cuales se desarrolla la vida del ser humano son espacios donde se sienten una gran variedad de emociones y experiencias que hacen de estas el eje de su vida, donde desarrollan un grado tal de significado que los hace centro de su existencia. Estas emociones y sentimientos se vuelven a experimentar en cuanto el ser humano identifica un olor, algún sonido, un mobiliario, un elemento que funciona como estímulo para propiciar o activar esos recuerdos almacenados y, aunque no presentes, se reinicia la experiencia y se vuelve a disfrutar y presentar nuevas sensaciones (Holahan, 2012).

El espacio donde el ser humano se establece puede ser variado en cuanto a tamaño y región donde esté, o puede ser un espacio construido seriado con las mismas funciones espaciales, pero es ahí que, a partir de

las costumbres del usuario, la cultura y nivel social lo hace único. La distribución de estos espacios se da a partir de jerarquizaciones en función a las necesidades tanto fisiológicas como psicológicas del usuario que lo habita. Estos lugares están conectados a partir de corredores y accesos, de acuerdo con las diferentes actividades sociales o privadas. A estas distribuciones les corresponden las diferentes tipologías de muebles y objetos de uso que puedan necesitar de acuerdo con su función, estos elementos tienen una relación entre el espacio y el ser humano, son conectores que llevan a que se identifiquen y apropien del lugar.

Existen elementos que pueden servir de focos en la casa, la chimenea, el fuego es el centro del hogar; la mesa es el lugar donde la familia se reúne. La cama representa de modo aún más convincente el centro por ser el lugar desde que el hombre empieza su día y al que regresa por la noche a la cama queda cerrado el círculo del día y de vida (Norberg-Schulz, 1975).

Al analizar y reflexionar el espacio con relación al ser humano de forma holística no podemos centrarnos en un solo aspecto como la función, la relación es más amplia y profunda. El ser humano es un ser social, sus necesidades también son psicológicas, no nada más fisiológicas, expresa su espiritualidad, su comportamiento; los espacios privados son su interioridad como ser, la relación tiempo-espacio se expresa en estos lugares. Cada lugar limitado por muros es el escenario donde se guardan las emociones experimentadas en el transcurso de su vida. Consecuentemente, estos espacios están envueltos en un cúmulo de significantes para el ser humano. No importa el tamaño del lugar, sino las variadas acciones y vivencias del hombre; los mobiliarios y los objetos no le dan sentido al espacio, les da sentido el hombre a partir de los significantes que le proporciona a los elementos y objetos que lo rodean, al mismo tiempo que las experiencias de vida que tiene con ellos, es una relación que va y viene entre espacio, hombre y objeto, como lo señala Perrot (2012).

La habitación, además, lo protege a uno mismo, sus pensamientos, sus cartas, sus muebles, sus objetos. Como defensa, repele al intruso. Como refugio, acoge. Como trastero, acumula. Toda habitación es, más o menos, una especie de gabinete de prodigios (p.14).

¿Qué pasa cuando el ser humano deja su residencia a partir de su muerte? Deja de tener esa relación con el espacio, deja de experimentar las rutinas y emociones, pero las personas que vivían con él siguen experimentando su existencia a través de los objetos que lo identificaban y la relación que tenía con el espacio. Su vida queda registrada no nada más en los objetos de su propiedad, sino en los recuerdos concebidos a partir de la existencia misma del convivir diario, de las experiencias y las complicidades de la vida. Esta relación de recuerdos a partir de la memoria y la significación dada a los objetos dejados por la persona, son elementos que cuentan su historia y muchas veces, son el bálsamo que cura el dolor de su ausencia.

El espacio es un contenedor de relaciones, acciones y reacciones, la relación entre los diferentes ámbitos, la relación del espacio con los objetos, las reacciones del ser humano hacia los objetos. En el espacio se va concibiendo la unidad entre el espacio, hombre y objeto; a través de la creación de una significación personalizada, con esta percepción simbólica el hombre se identifica y adquiere valores de identidad y da valor a su existencia, el ser humano se asemeja y se apropia del espacio a través de ellos. Cada significación que se atribuye a un objeto o espacio va creando una secuencia comprensiva de relaciones espacio-tiempo-objeto, donde va aumentando el tejido de su historia de vida, el engranaje de sus recuerdos y la estructura de su concepción, tomando aspectos no solamente físicos, sino psicológicos, espirituales y filosóficos. El espacio interior es el escenario donde se desarrollan las actividades diarias del ser humano a partir de sus características sociales y culturales quedando registradas en la memoria a través de la sensorialidad. Esta sensorialidad es información que llega a nuestros sentidos por medio de la visión, la audición, el tacto, el gusto, el olfato y permanecen en nuestros registros, donde se sigue procesando la información y pasando posteriormente a la memoria (Ballesteros, 2015).

Por lo tanto, cuando el espacio se convierte en un ámbito llamado casa, es una unión de imágenes y recuerdos que van tomados de la mano, transformándose en una esencia de intimidad e identidad (Bachelard, 2000). El ser humano ha conformado el espacio a partir de límites espaciales muy concretos, con formas diversas, con muros que acotan sus interiores, puede ser una buena descripción de la ordenación espacial de una casa, pero el ser desarrolla sistemas de acción en consecuencia a la formación de cada persona, donde dispone todo a partir de diferentes sensaciones como

la comodidad, el sentirse protegido y una atmósfera acogedora. El ser humano no ve límites ni acotaciones, para él son la extensión de su vida donde cuelgan las fotografías que ha tomado a lo largo de su existir, registro de los momentos más importantes de su devenir, de los años que han pasado y con quién los ha convivido, de las épocas felices, registro de las tristezas, de los tiempos difíciles. Está rodeado de espacios que cumplen diferentes funciones, que tienen pasillos con acceso a ellos, con áreas de circulación amplias o estrechas; pero quien vive en ellos no los percibe de esta manera, los vive a partir de sus acciones y reacciones de las experiencias de vida, marcadas por el espacio-tiempo y la relación con los objetos.

La interpretación del ser humano del ambiente vivido lo adquiere a partir de sus acciones y reacciones, como se ha mencionado anteriormente, pero también es un proceso activo y creativo que desarrolla y experimenta una compleja serie de sentimientos, actitudes y experiencias personales en la relación del espacio con el tiempo que lo ha disfrutado y utilizado, además de las relaciones que tiene con los objetos, llegando a una cognición ambiental (Holahan, 2012).

Los espacios creados por el ser humano y para el ser humano cubren diferentes funciones, son espacios de actuación donde se impulsan actividades sociales, privadas e íntimas; están organizados con objetos de uso diario, especialmente diseñados en consecuencia a la función del lugar y posteriormente fabricados o de producción artesanal, con técnicas que marcan un tiempo en el desarrollo tecnológico y materiales que nos ubican en sitios específicos. Estos objetos se incorporan al espacio, organizados en él y cubriendo necesidades que uniéndose a la función del lugar logran una integración total y un entendimiento espacial.

Estos elementos en sí no son importantes dentro de la narrativa de la vida del ser hasta que el usuario los llena de significantes, es ahí cuando adquieren su gran importancia, en ese momento el objeto pasa a ser más que un objeto con función, esos significantes lo transforman en un elemento que se integra con el hombre, donde pasa a formar parte de su historia de vida.

El interiorista como creador de representaciones de vida en el espacio

El trabajo de un interiorista cada vez es más complejo, interpretar las necesidades y deseos del ser humano con la gran diversidad de identidades, personalidades, gustos e inquietudes que existe en nuestra contemporaneidad lo hace así; hoy en día debe abarcar el estudio de la psicología y la percepción, el estudio de la sensorialidad, el lenguaje de los materiales y del color, de acrecentar sus conocimientos en la sensibilidad y apreciación del arte, por nombrar algunos.

El interiorista no nada más resuelve los espacios del ser humano, sino también representa a través del diseño las ilusiones, sueños y logros en la presentación de los espacios resueltos a los usuarios, por lo cual el espacio interiorista es la representación íntima del ser humano presentada al usuario. Por lo tanto, es necesario utilizar toda área de estudio que podamos potencializar para mejorar las propuestas de diseño para el usuario, en este caso la memoria almacenada en el ser como elemento de información para el diseño.

La memoria es un registro de la percepción, de información codificada y almacenada en el cerebro; no se secciona la memoria en el ser humano, siempre es una parte del ser, forma parte de su unidad; es el registro del recuerdo significativo de las experiencias vividas (Ballesteros, 2015).

Tomar en cuenta la memoria en la representación de la solución de un espacio es presentar una propuesta interior basada, no nada más en cubrir necesidades fisiológicas y psicológicas presentes, sino en extenderse en las experiencias vividas, rescatando los momentos de recuerdos que lo hacen sentir y nuevamente experimentar sensaciones de su vida que lo identifican y gratifican. Si desarrollamos este tipo de soluciones y lo incorporamos al proyecto interior, el enlace entre espacio y usuario aumentaría, ya que sería un estímulo para que el usuario se apropie y adapte más rápido a este ámbito, pronosticando un porcentaje mayor de éxito en un proyecto; ya que sensorialmente no sería un espacio totalmente nuevo o extraño, sino que parte de él ya provocaría recuerdos de las experiencias vividas, se identificaría con el espacio a través del estímulo propuesto en el diseño ya sea este un color, accesorio o mobiliario.

Al presentar el proyecto, tendríamos desarrollada una variable que aumentaría las probabilidades lo suficiente para que el usuario se identifique con el espacio y lo haga suyo; ya que el proyecto presentado tendrá aplicado estos recursos e induciría al usuario a sentir recuerdos y experiencias de vida, o se identificaría con algún elemento de diseño. Estaríamos diseñando con las memorias del ser, por lo tanto, este formaría parte del espacio sin antes haberlo ocupado; esto nos lleva a facilitar la adaptación del usuario al lugar.

La problemática detectada en esta propuesta es encontrar lazos entre el usuario y los elementos interiores que activen los recuerdos y aplicarlos a las soluciones de los espacios. Estos elementos podrán ser objetos ya fabricados o también objetos diseñados y creados a partir de la entrevista con el usuario, detectando puntos clave en la información para establecer los medios a utilizar para estimular sus remembranzas. La representación de la memoria en el espacio no es la memoria en sí; no es el recuerdo exacto y real del momento en que se generó, es la representación de los recuerdos a partir del registro que quedó en la memoria. En la representación pictórica de la obra de René Magritte llamada *Esto no es una pipa*, la obra muestra una representación mimética de una pipa y una frase debajo de la pipa en francés que dice “esto no es una pipa”, esta frase dentro de la obra hace reflexionar sobre la realidad y la representación. El punto por analizar es que la representación es la imagen de la realidad, el objeto representado no es real, pero aun así lo identificamos y nos hace recordar el objeto. Por lo tanto, la imagen es la representación de la pipa real, pero no es la pipa real; así podemos decir que la memoria es el registro de la realidad, no es la realidad. Por lo cual, la intención no es activar la acción del hecho real, sino activar o estimular a través de los elementos interioristas la representación de su memoria.

El objetivo de introducir la memoria en el diseño interior es facilitar al ser humano la apropiación y adaptación a un espacio. La apropiación vista a partir de la psicología son ligaduras que el ser humano crea a partir del lugar, la relación con el sitio, los lazos sociales, todos estos tomados en cuenta cuando quiere pertenecer, fundamentar su identidad y desarrollar su vida; los vínculos que crea con los espacios y con los objetos son una manera de construcción simbólica con su entorno (Moranta, 2005). La memoria se entiende como:

Mecanismo básico del desarrollo humano, por el que la persona se apropia de la experiencia generalizada del ser humano, lo que se concreta en los significados de la realidad. Este énfasis en la construcción histórica de la realidad, [...], se apoya en la idea de que la praxis humana es a la vez instrumental y social y que de su interiorización surge la conciencia. (Moranta, 2005 p. 281)

En el proceso de reflexión sobre la importancia de utilizar la memoria del usuario en la solución de un proyecto de diseño interior, se cuestionaron varias interrogantes como: ¿la edad afectará el interés de que las historias de vida sean representadas en los espacios?; ¿el tener diferentes gustos y experiencias afectará si les interesan sus recuerdos evocados en el espacio?; ¿como usuarios les interesará que se registren sus memorias a través de elementos en la solución de sus espacios? A causa de esto se realizó una encuesta partiendo del objetivo de saber si la representación de los recuerdos de vida eran importantes para los usuarios en la ambientación de sus espacios. Es decir, se formularon dos preguntas para la muestra, los lugares de selección fueron espacios abiertos y muy concurridos donde se podían encontrar diferentes contextos económicos del usuario, siendo estos lugares plazas comerciales y supermercados. Conviene subrayar que se están tomando en cuenta las memorias que provocan experiencias que el ser humano agradece recordar, ya que vuelve a evocar ese disfrute.

Tabla 1. Se muestran las preguntas que se realizaron en la encuesta.

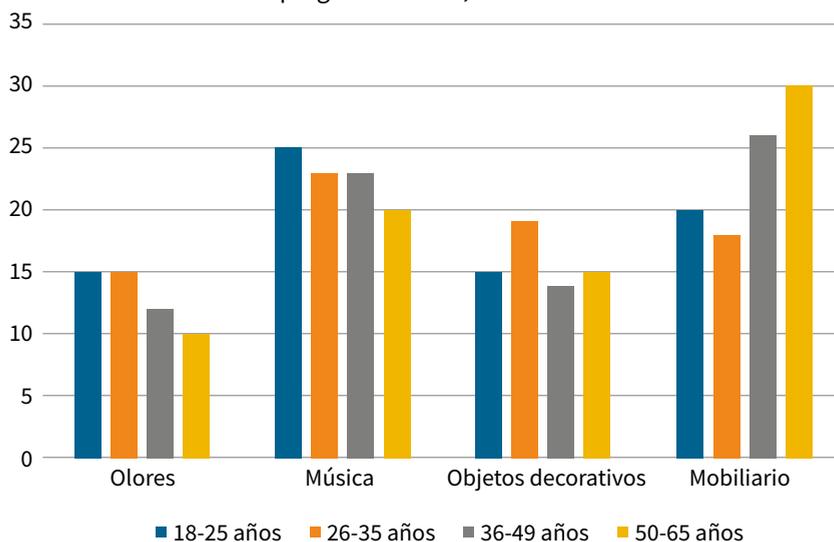
Núm.	Preguntas para la muestra
1.	¿Cuáles son los elementos que te hacen recordar eventos de tu infancia, experiencia de viajes o sentimientos familiares, o algún tipo de experiencias que hayas tenido en el pasado?
2.	¿En tus espacios privados, te gusta todo nuevo o te gusta tener objetos que te recuerden algo?

Fuente: Elaboración propia, 2018.

Los siguientes gráficos nos muestran los resultados de la encuesta que se realizó con una población de 300 personas al azar, se dividieron en cuatro rubros por edades cada uno de ellos, siendo encuestadas 75 perso-

nas correspondiendo a cada rubro, para identificar si la variable de la edad haría alguna diferencia en cuanto al objeto de estudio de la encuesta.

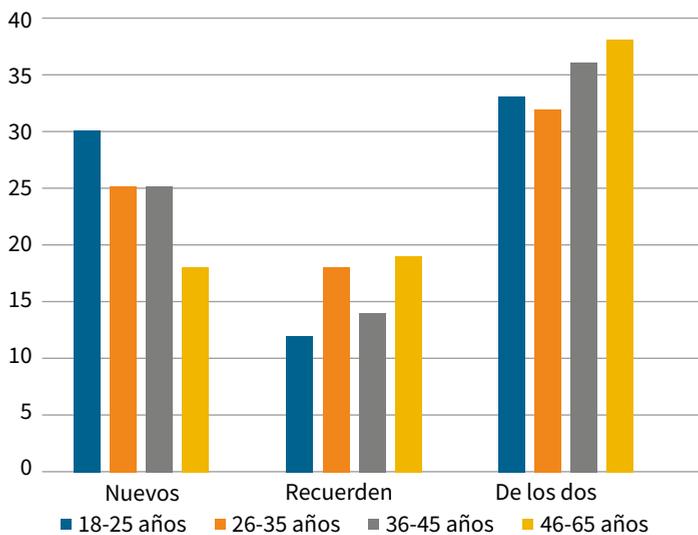
Gráfica 1. De la pregunta núm. 1, resultados de encuesta.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

En la Gráfica 1 se observa una clara diferencia entre los grupos jóvenes y mayores, los jóvenes señalaron la música como el elemento de estímulo que los hace recordar más las experiencias del pasado, en cambio a las personas mayores los mobiliarios los hace recordar sus experiencias más que las otras categorías. Asimismo, la gráfica nos muestra cómo en los dos primeros grupos de edades de jóvenes entre los 18 y 35 años se vuelve una constante la música como elemento estimulante de la memoria; en cambio, ya a edad mediana, de los 36 a 49 años, esto cambia, siendo los accesorios decorativos los elementos más significativos para ellos. Este tipo de preguntas también nos aportan un lineamiento para la solución de la representación de la memoria en el espacio, ya que nos indica las incidencias por edades de elementos que podemos utilizar como estímulos en el diseño para acceder a esta clase de respuestas sensoriales.

Gráfica 2. De la pregunta núm. 2, resultados de encuesta.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

En la Gráfica 2 se muestra que los cuatro grupos, independientemente de la edad, prefieren ambos elementos, es decir, los que sean nuevos para ellos y les ofrezcan nuevas experiencias y los que los estimule a experimentar sensaciones de su historia de vida. Este resultado nos hace comprender la importancia de indagar más en la entrevista con el usuario para detectar esta parte de las experiencias del pasado e identificar en cada usuario los posibles elementos que pueden ser considerados estímulos en el diseño para incentivar estas respuestas u otras que planeemos en el proyecto; pero al mismo tiempo, pasando al análisis de las barras de las otras dos opciones de respuesta, vemos que hay una parte de la juventud que prefiere más los elementos nuevos, así que hay que seguir indagando, tratando de profundizar en esta línea de búsqueda.

Encontrar elementos que se puedan utilizar de puentes o enlaces entre el espacio y el ser humano, para asegurar la apropiación del espacio por parte del usuario de los proyectos que se le presentan y mejorar el desarrollo de la habitabilidad, es buscar la satisfacción total del usuario, es profundizar en el estudio de los elementos que conforman la solución a un interior como lo son las telas, el mobiliario, las texturas, los materiales, la configuración del espacio, los colores, iluminación, terminados, tipo de re-

cubrimientos y todos los elementos posibles, pero a partir del camino de la sensorialidad y la percepción, desarrollando tipologías narrativas que nos lleven a la creación de nuevos paradigmas en la construcción de ambientaciones en los espacios interiores.

Crear ambientaciones en el espacio a partir del memorial del usuario es un reto, es querer profundizar en la esencia de las necesidades fisiológicas y psicológicas del ser humano, en el alma de sus deseos e inquietudes y en la simbolización de eventos que marcan su vida, es representar en el espacio interior el todo de las necesidades del ser humano, su pasado, su presente y su futuro.

El arte de la memoria, tal y como se practicaba en el mundo antiguo, era un arte de la visualización; se centraba en las imágenes, no en las palabras. El sentido de la vista era lo primero; nada importaba más que el elemento visual. Para almacenar y recuperar los recuerdos se precisaban signos externos, [...], La primacía de lo visual resultó aún más pronunciada en la Edad Media, cuando las imágenes se emplearon de forma sistemática para grabar la historia sagrada, [...], cuando los emblemas, como las medallas de los peregrinos o los recursos heráldicos adoptados como indicadores de linaje. (Samuel, 2008, p. 5)

Los objetos han sido a través del tiempo significantes para el ser humano en el registro de narrativas en su devenir histórico, como en la cerámica de Grecia donde la pintura fue un medio para representar en los objetos la vida cotidiana de su cultura, las costumbres, representaban sus leyendas, su filosofía, eventos que marcaban parte de su historia. La relación del ser con los diferentes objetos del interior del espacio, sean estos mobiliarios, cerámicas, textiles, los frescos pintados en los interiores. Usaban estos elementos y eran también un medio de relación para sentirse cómodos, apreciaban su abrigo y así se quedaban en estos espacios.

Una de las características para proyectar cualquier diseño, trátase este de un espacio, objeto, mobiliario, accesorio, pintura, escultura, es el aspecto de los sentidos del usuario que se deben de tomar en cuenta, pero no solo un sentido, sino todos los sentidos, la función debe ser inherente al diseño del espacio y el objeto (Munari, 2004).

Imagen 13. Mobiliario diseñado para un espacio de descanso y con chapetones diversos.



Fuente: Silvia Cotera.

La imagen de la cómoda (Imagen 13) no es de mayor importancia, así como la función básica que tiene de almacenar y organizar objetos íntimos, pero para el usuario que fue diseñado este mueble sí tiene más valor. El mobiliario está elaborado con técnicas artesanales, su estructura es de ensamblaje, se diseñó especialmente para la recámara del usuario, el cuál proporcionó datos de memorias, recuerdos de olores, colores, chapetones; menciona que el recuerdo era muy agradable y que le producía hasta añoranza. El mobiliario es un estímulo que le recuerda experiencias gratas de su pasado, de su historia personal; el diseño del mobiliario y el tamaño cubren las funciones específicas del objeto y lo incorporan a un espacio específico; pero si se refieren a su color, su elaboración, el olor del material y el tipo de chapetones que tiene, son de gran diversidad, diferentes materiales y diseño de distintas épocas, utilizados en varios tipos de mobiliario del pasado.

La importancia de este mobiliario en sí reside en que es el estímulo creado a partir de los recuerdos del usuario y es el generador que activa esa sensación de bienestar en el ser. Es el medio para accionar el botón de los recuerdos, de las experiencias, de las memorias sensoriales. Es trabajo del interiorista detectar, crear y planear estos objetos que estarán dentro de la totalidad de elementos de solución en el proyecto, crearlos y diseñarlos es una experiencia profunda en el trabajo interiorista, pero sobre todo identificarlos para proponerlos en el diseño.

A manera de conclusión podemos ver que el trabajo del interiorista cada vez se expande más a todos los espacios diseñados para el ser humano, ya sean estos de casa habitación hasta los laborales, de recreación, de descanso y muchos más. En el contexto profesional existe una amplia diversidad en las características de los usuarios, así como gran variedad de necesidades que se pretenden cubrir en los proyectos a realizar. Es por eso que en el estudio y la investigación del diseño interior se debe profundizar cada vez más en áreas de estudio que nos proporcionen diferentes alternativas para solucionar los vínculos entre los espacios y los usuarios para la total satisfacción de su habitabilidad.

Referencias

- Arnheim, R. (1985). *Arte y percepción visual*. Alianza Forma.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Ballesteros, S. (2015). *Psicología de la memoria*. Ed. Universidad.
- Bollnow, O. (1969). *Hombre y espacio*. Editorial Labor
- Heidegger, M. (2015). *Construir, habitar, pensar*. La Oficina.
- Holahan, C. (2012). *Psicología ambiental*. LIMUSA.
- Moranta, T. y Urrútia, E., (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología*, 36(3), 281-297.
- Munari, B. (2004). *¿Cómo nacen los objetos?* Gustavo Gili.
- Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, espacio y arquitectura*. Blume.
- Perrot, M. (2012). *Historia de las alcobas*. Siruela.
- Roberts, J.M. (2005). *Historia antigua*. Blume
- Samuel, R. (2008). *Teatros de la memoria*. Universidad de Valencia.

Hotel Parque México: de la restauración a la rememoración

PEDRO TLATOANI MOLOTLA XOLALPA
GEMA ROCÍO GUZMÁN GUERRA

La adecuación de la arquitectura a un nuevo uso generalmente pone en evidencia las condiciones de espacio y tiempo que se vinculan a la memoria y a su contexto histórico y geográfico, estas se vuelven esenciales en el proceso de diseño. La restauración y la conservación patrimonial no pueden estar exentas de las situaciones que conllevan a la rememoración de un espacio, por lo que es responsabilidad del arquitecto la integración de los factores que permitan la reunión del pasado con el presente a fin de proporcionar al usuario en el espacio una identidad que trascienda de lo funcional a lo simbólico que forma parte del imaginario social.

Palabras clave: restauración, adecuación, memoria, artesanía, hospitalidad

La colonia Condesa y el edificio Metropol

Para el análisis del proceso de urbanización de la colonia Hipódromo Condesa se deben tomar en cuenta las relaciones establecidas entre los empresarios porfirianos y el Estado que en ese momento se encontraba en un proceso de construcción después del movimiento revolucionario.

Los personajes que concibieron tan importante proyecto fueron el experimentado fraccionador José G. de la Lama y su socio Raúl A. Basurto, el primero ya había incursionado en el negocio de los bienes raíces durante el periodo porfiriano y paralelamente ya comercializaban de manera conjunta algunos de los terrenos de la colonia Insurgentes Condesa y en la zona de Insurgentes-Jalisco.

Después de revisar diversas propuestas para la realización del proyecto, finalmente fue escogido el desarrollado por el arquitecto José Luis Cuevas Pietrasanta, quien ya había diseñado el Chapultepec Heights, bajo la influencia de la escuela de urbanismo de la Universidad de Oxford de la que era egresado y donde permeaban las ideas de Ebenezer Howard, creador de la Garden City construida en 1898. Estos fueron los preceptos urbano-arquitectónico adoptados, donde se trataba de recuperar la proporción humana en el diseño de la ciudad, estableciendo límites naturales como contención de crecimiento, buscando siempre la armonía entre el campo y la ciudad lo que conllevaba a una vida más placentera para los habitantes.

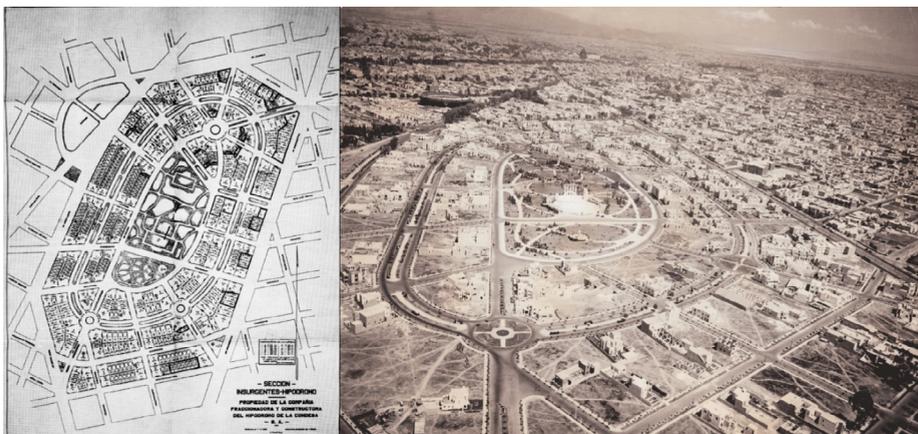
El diseño de la nueva colonia fue aprovechado para construir un gran jardín, a imagen y semejanza del parque central de la Ciudad Jardín, donde se proyectan avenidas semicirculares rodeando el gran espacio verde donde fue construido un teatro al aire libre y un lago, sustituyendo los edificios administrativos y de servicios concebidos en el proyecto urbano de Howard.

Entre las edificaciones más notables de esta colonia destacan el edificio Basurto y el edificio San Martín, dos hermosos ejemplos del *déco*. Los arquitectos que diseñaron las edificaciones más hermosas del fraccionamiento fueron Juan Segura, Ernesto Buenrostro, Ricardo Dantan y Francisco J. Serrano.

Las obras de la nueva colonia culminaron en 1927, año en que su enorme parque semi ovoidal fue bautizado con el nombre de San Martín y el teatro al aire libre recibió el nombre de Charles A. Lindbergh, en honor del héroe de la aviación que visitó la Ciudad de México.

La Hipódromo Condesa (Imagen 14) se convirtió en orgullo de la ciudad debido a su enorme parque y por la calidad de los servicios que ofrecía. En febrero de 1926 acudieron tanto contratistas como los miembros del Ayuntamiento a la inauguración de las obras, en agosto del siguiente año se estrenó el alumbrado público con un gran festival al que asistieron muchos capitalinos, y un banquete que los contratistas ofrecieron a los miembros del Ayuntamiento con el fin de hacer evidente su agradecimiento por todas las facilidades que brindaron para la construcción de la colonia, de la cual solo quedaban en proceso las obras del parque.

Imagen 14. Imágenes del trazo de la colonia Hipódromo Condesa plano atribuido a la Compañía Fraccionadora y Constructora del Hipódromo de la Condesa S.A. circa 1926. A la derecha una foto aérea donde se aprecian las primeras construcciones de la recién inaugurada colonia. En ambas imágenes es posible observar que el predio marcado con el número 133 de la Av. México fue construido desde las etapas más tempranas.



Fuente: Imagen izquierda <https://navegandolaarquitectura.files.wordpress.com/2015/04/plano.jpg>, imagen derecha <http://elmodo.mx/exposiciones/roma-condesa-2/>

El edificio Metropól

El otrora inmueble denominado Metropól es un edificio catalogado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda de la Ciudad de México que data de los años 40, fecha estimada

en el momento de su intervención al reconocer los materiales y sistemas constructivos con lo que fue concebido, así como por sus rasgos estilísticos y partido arquitectónico, ya que no fueron localizados planos o fotografías que confirmaran alguna fecha del año de su construcción. Este inmueble, materializado sin el diseño y la supervisión de un arquitecto, refleja un estilo de vida de mediados del siglo pasado.

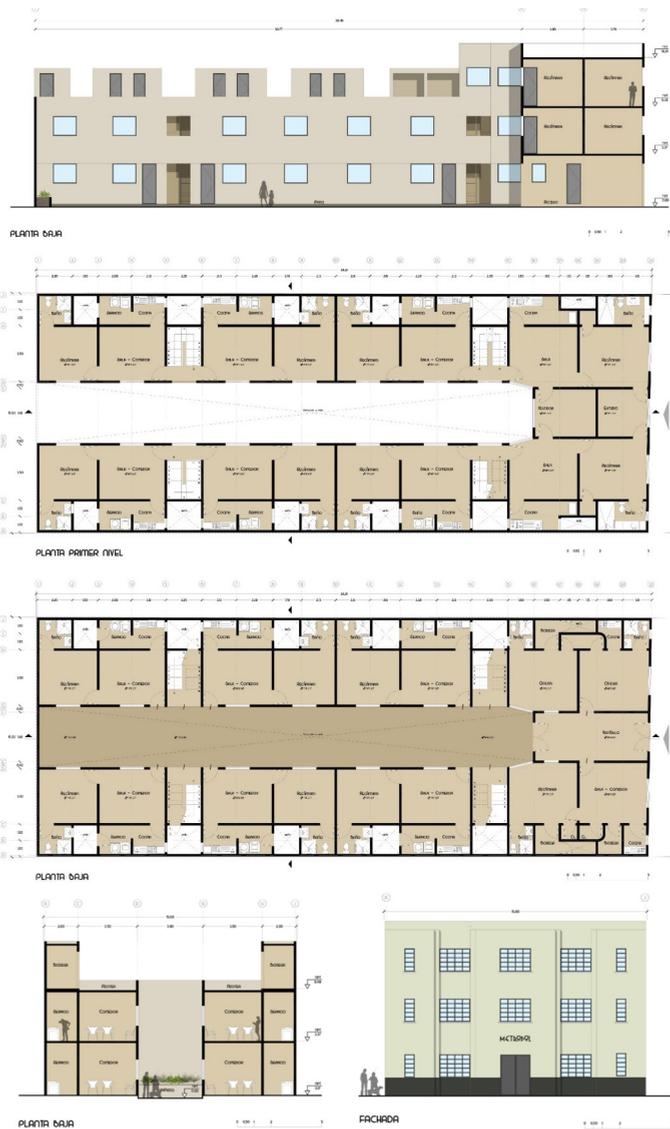
La construcción fue desarrollada en un terreno de 570 m² con una fachada única que da hacia el Parque México, este inmueble se planteó como un típico partido arquitectónico de “vecindad” con un patio central conectado a un pequeño vestíbulo de entrada al inmueble y cuatro cubos de escaleras de donde se ingresaba a 17 departamentos más la oficina de los arrendadores.

Doce de los departamentos, ubicados en la crujías norte y sur eran de 38 m² aproximadamente, mientras en la crujía poniente eran cinco unidades de 56 m² más la oficina de las mismas medidas. Además, cada uno tenía una bodega de aproximadamente 4.4 m² en un tercer nivel que incluía una pequeña área cubierta con lavaderos comunes.

Por su partido arquitectónico (Imagen 15) se logra apreciar que los espacios comunes significaban lugares de reunión tanto para actividades recreativas como domésticas, lo que representa que estos fueran una parte fundamental para el buen funcionamiento de cada una de las unidades habitacionales. Estas áreas conformaban casi una tercera parte de la totalidad del área construida.

Sin demeritar en lo absoluto la calidad material del edificio, sí se debe reconocer que nunca tuvo rasgos sobresalientes del *art déco*, manifiesto en edificios vecinos que son un referente del estilo no solo de la zona, sino de la ciudad entera, sin embargo, la sobriedad de sus proporciones y líneas que conforman su fachada se integraron armónicamente a su contexto inmediato. Las escasas intervenciones lograron mantener casi intactos los espacios, incluyendo sus sencillos acabados que se limitaban a muros y techos con finos aplanados y pisos de madera sobre bastidores.

Imagen 15. Plantas arquitectónicas, cortes y fachada donde se muestra el estado en el que ese encontraba el edificio Metropol antes de su intervención. Se observan las áreas comunes, circulaciones verticales y horizontales, así como las unidades de vivienda que muestran el partido arquitectónico de vecindad, muy utilizada en el siglo XIX.



Fuente: Pedro Molotla.

El proceso de intervención

Al realizar el proyecto de conservación y remodelación se tomó la decisión de hacer mínima intervención a la estructura “original”, pero cumpliendo con los nuevos requerimientos para el hotel, lo que obligaba a duplicar los espacios habitables.

Durante los dos años que duró la obra, se evitó lo más posible tener un impacto vecinal por lo que los trabajos comenzaron con la integración de jardineras conforme se avanzara logrando una mejor vista para los residentes circundantes, pero también para que, al finalizar las tareas, las plantas ya tuvieran un avanzado crecimiento.

Como cualquier obra de conservación, en el proceso tuvieron que resolverse diversas situaciones relacionadas con la construcción que se agudizaron por la falta de planos “originales”. Una de ellas, fue la integración de elementos arquitectónicos en el sistema constructivo utilizado en el inmueble patrimonial que consiste en muros de carga de tabique rojo recocido de 7x14x28 cm con “dinteles” y losa de concreto armado. Esta característica fue fundamental para que las nuevas integraciones tuvieran el carácter de reversibilidad.

Fueron divididos los antiguos departamentos para obtener 24 habitaciones de 20.00 m² aproximadamente (incluyen cocineta y baño) en las crujías norte y sur en la planta baja y primer nivel. Esta nueva circunstancia obligó a la integración de un “puente” y vestíbulo para ingresar a seis habitaciones en el primer nivel, por lo que se construyó una estructura metálica exenta de 55.00 m².

Lo que alguna vez fueron las bodegas, se aprovecharon sus muros y losas y completaron para obtener siete habitaciones más (6 de 21.00 m² y una más de 13.00 m² que incluyen cocineta y baño). La vivienda y oficina de la planta baja en la crujía poniente (frente al parque) se intervinieron para adaptarse como recepciones y accesorias. En la misma crujía, en el primer y segundo nivel se dejaron prácticamente intactos los espacios, solamente se subdividieron las antiguas cocinas de la sección oriente para integrar baños en la primera habitación.

El aprovechamiento de las cubiertas fue esencial en el nuevo programa de necesidades. Sobre las crujías sur y norte se habilitaron dos asoleaderos de 65.00 m² aproximadamente, complementados con medios ba-

ños en el fondo y rodeados por jardineras que, además de refrescar, fueron esenciales para la integración con el parque desde el nivel superior, haciendo las veces de jardines colgantes.

Finalmente, la gran terraza con sus 150.00 m² fue planteada para romper la “rígida” traza del edificio, pero conservando la simetría, con dos niveles curvos con la finalidad de ampliar la zona de vista hacia el parque. Para llegar a ella, se instaló un elevador sostenido por una estructura exenta al edificio “original” que al mismo tiempo divide los servicios de la terraza con los del hotel. Prácticamente al centro de la composición se insertó una barra a manera de “isla”, posición estratégica ya que también sirve a los asoleaderos. Esta área tiene una doble cubierta, la primera, compuesta de secciones pergoladas para la colocación de iluminación y calefacción y una superior dividida en tres partes y fabricada en lona sostenida por cables que puede ser retraída según convenga.

No menos importante en el concepto del proyecto, el patio central (Imagen 16) se convirtió en un corazón de manzana a manera de “joya” rodeado por altos edificios con muros ciegos que se aprovecharon para que una artista realizara, hasta ahora, dos murales de gran formato y en proceso de uno que se convertiría en el más alto en su tipo.

Al final, el inmueble ha logrado la atención del transeúnte quien desde la calle es atraído por la profundidad del patio central, visto a través de una pequeña reja sobre la banqueta y un portón enrejado que confina al vestíbulo. El color de la fachada igualmente fue pensado para resaltar dentro del “larguillo” sobre el Parque México para, incluso, distinguirse desde el otro lado de la Av. México.

Imagen 16. Proceso de intervención del patio central. Aunque no se muestra el estado inicial ni el final de la obra, se aprecia la nueva disposición de los espacios comunes, mismos que fueron modificados con la idea de un mejor aprovechamiento, ya que se convirtieron en la parte medular del proyecto.



Fuente: Pedro Molotla.

La hospitalidad artesanal como premisa de diseño

Como parte primordial de la intervención, fue esencial que el diseño integral no solo abarcara la intervención física del edificio, sino que pudiera permearse desde el diseño de la marca, hasta los servicios, pasando por el mobiliario, tipo de comida, bebidas, sensaciones, etc.

Las personas establecen una interacción con las organizaciones como sujetos económicos y sociales. Las personas establecen una interacción con las organizaciones, basada no solo en las funciones económicas de las mismas (el intercambio de productos y servicios), sino también en aquellas funciones del ámbito de lo social, las entidades como sujetos sociales. Los públicos surgirán del proceso de interacción mutua entre las personas y la organización. Y el tipo de relación o vinculación específica que tengan los individuos con las organizaciones marcará las forma en que se relacionarán y actuarán con respecto a la misma. (Capriotti, 2000, p. 74)

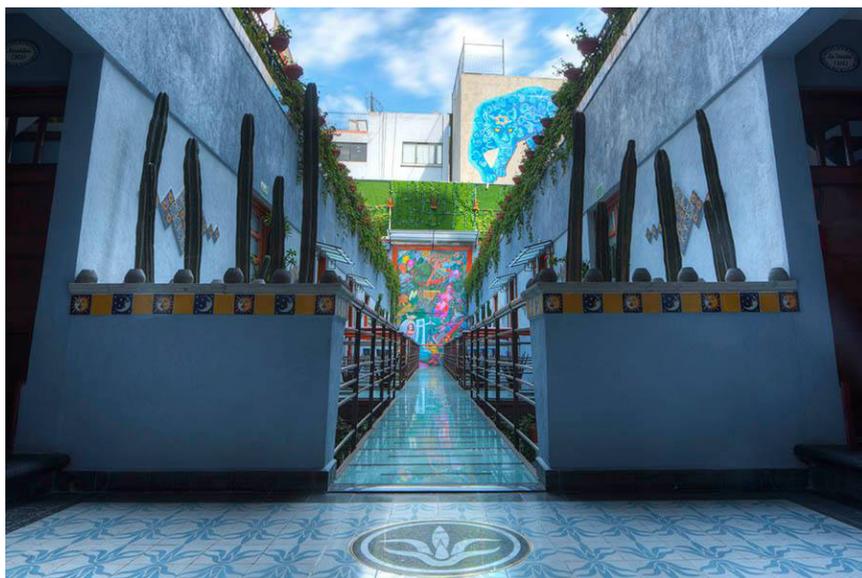
Fue a partir del diseño de la canéfora (retomada la famosa escultura de la fuente del Parque Lindbergh, y que incluye un teocinte estilizado) que se conformó la idea de establecer un nuevo concepto para una zona con un congestionado mercado del hospedaje destinado al sector *boutique* o personalizado. Los mencionados “logotipos” han servido como firma y rúbrica apareciendo desde la papelería, mobiliarios o blancos, hasta pisos, plafones y detalles incrustados de manera estratégica en áreas comunes y habitaciones del inmueble (Imagen 17 y 18), tratando de llegar al público en la mayor y más amplia gama de escalas perceptivas.

Imagen 17. Diseño de canéfora y teocinte (firma y rúbrica) para el proyecto del Hotel Parque México. Obra original de Jorge Cejudo Heredia.



Fuente: Pedro Molotla.

Imagen 18. El diseño de la canéfora y teocinte fueron colocados en espacios de transición y comunes para mantener la presencia de la “marca”.



Fuente: Pedro Molotla.

La fábrica original del edificio (Imagen 19) fue realizada con sistemas constructivos basados con mano de obra artesanal que sirvió como fundamento para afianzar la propuesta del servicio del hotel. De esta manera se continuó la tendencia en el proceso de intervención del inmueble. Materiales como la piedra, tabique, mosaicos, etc., fueron materiales y sistemas constructivos que se observaron al momento de realizar la obra. Las técnicas artesanales se convirtieron en el eje fundamental para la consolidación del concepto del producto final.

Imagen 19. Imágenes del proceso de la obra que muestran parte de los materiales originales de la fábrica del edificio. Además, la intervención realizada con técnicas o sistemas constructivos que requerían mano de obra “artesanal” fue fundamental para el desarrollo de la construcción debido a las condiciones del contexto inmediato ya que el inmueble está enclavado en una zona 100% habitacional.



Fuente: Pedro Molotla.

En un contexto donde el cambio de uso de suelo ha modificado el modelo de vivienda y las otrora actividades 100% habitacionales de la colonia se han diversificado, introduciendo giros comerciales, restaurantes, hoteles, hostales, etc., fueron factores preponderantes para la toma de decisión de la conservación del inmueble y evitar impactar aún más la ya de por sí congestionada zona. A una escala urbana fue considerada una pieza artesanal digna de ser preservada a través de la apertura e interacción de sus espacios comunes frente al Parque México con un concepto de hospitalidad que se integrara a un contexto social que demanda nuevas necesidades.

Imagen 20. Plantas arquitectónicas, cortes y fachada de la intervención del edificio Metropol, ahora Hotel Parque México. Se observa nueva disposición de las habitaciones, además del aprovechamiento de las áreas comunes, a las que se agregaron plantas y árboles generando la integración con el Parque.



Fuente: Pedro Molotla.

La intervención (Imagen 20) se concentró en conformar una nueva espacialidad integradora del contexto inmediato. Aunque el Parque México tuvo y tiene carácter preponderante, los edificios colindantes se convirtieron en elementos de diseño, y pasaron de ser cuerpos extraños de la construcción original, a generar una nueva habitabilidad de las áreas comunes que se concentraron sobre todo en la parte superior del conjunto. Las áreas verdes y las obras pictóricas murales (Imagen 21) en los muros colindantes han conformado un espacio interno dentro de la manzana donde se encuentra enclavado el inmueble, ofreciendo nuevas vistas a los vecinos y por supuesto al hotel.

Imagen 21. Obras pictóricas de los artistas María Antonieta Canfield y Julio Carrasco Bretón significaron la integración plástica al proyecto de intervención del edificio que, además, mediante técnicas artesanales transformaron el contexto inmediato hacia el interior de la manzana, generando una nueva espacialidad a un lugar que no tenía mayor significado.



Fuente: Pedro Molotla.

La restauración y la memoria

Finalmente, la conservación del inmueble como tarea fundamental fue materializada con un concepto que tuviera un eje rector desde el desarrollo de la obra hasta el servicio directo con los usuarios, pasando por la consolidación de la imagen a través de logos, formas, espacios, colores. Esta obra

desarrollada en dos años fue la culminación de un grupo interdisciplinario dedicado a la preservación de edificios patrimoniales, esta vez, con la oportunidad de intervenir elementos físicamente ajenos al inmueble, pero que conforman el espacio actual.

Las historias de los edificios no pueden concentrarse y acotarse en los añadidos o adiciones realizadas a través del tiempo, el contexto es factor fundamental para la transformación en la percepción de los espacios internos y externos de la arquitectura.

La obra arquitectónica en estrecha osmosis con el propio contexto contribuye, con el paso del tiempo, a la definición de nuevos equilibrios ambientales. El espacio en que nos movemos es un resultado temporal de la interdependencia entre la obra diseñada por el hombre y el paisaje que la rodea. El proyecto arquitectónico se convierte en transformación social y colectiva de la naturaleza. (Botta, 2014)

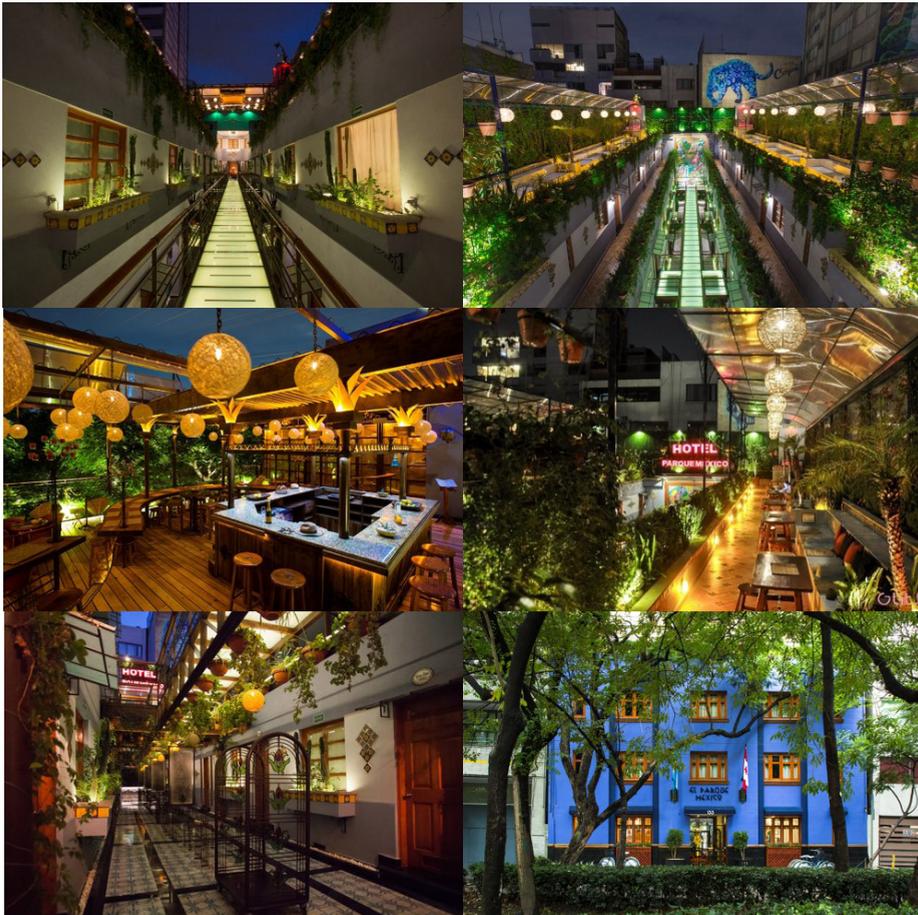
Sin lugar a duda, la arquitectura es un reflejo de los modos de vida de la sociedad de acuerdo con su época histórica, por lo que mantener la memoria de la comunidad se configura entonces como una guía que posibilita integrar los aspectos simbólicos de la edificación por encima de su uso inmediato. Desde su conceptualización hasta su utilización en la contemporaneidad, llegan a ser parte de una historia que nos pertenece.

La memoria (así como en algunos casos, su opuesto, el olvido) actúa en el proceso de diseño como un componente activo lo mismo que las exigencias técnicas, los requisitos funcionales, y los beneficios económicos y sociales que se esperan. Son los aspectos más secretos y ocultos, en ocasiones misteriosos, que emergen de nuevo en el proyecto para reclamar una imagen, un arquetipo o un principio en el cual la arquitectura reconoce las razones de la propia poética. (Botta, 2014)

Es así como el antiguo edificio habitacional Metropól se abre paso de entre la conservación patrimonial hacia la adaptación de su nuevo uso como el Hotel Parque México (Imagen 22), incorporando técnicas artesanales en su intervención, propias de una cultura latente en el contexto pasado/

presente de la colonia, rememorando la armonía entre el campo y la ciudad que fuera un eje rector desde su concepción en la primera mitad del siglo xx.

Imagen 22. Fotografías de la fachada hacia el Parque México y resultado de la intervención de los espacios exteriores, resultado del diagnóstico inicial en el proceso de diseño.



Fuente: Pedro Molotla.

Referencias

- Botta, M. (2014). Arquitectura y memoria [conferencia]. *Premio Javier Carvajal 2014*. Pamplona, España.
- Camagni, R. (2005). *Economía Urbana*. Antoni Bosch.
- Collado, M.C. (2000). La Colonia Hipódromo Condesa, entre caballos y fraccionadores. *Revista de la Universidad de México*, (599), 3-8.
- Capriotti Peri, P. (2009). *Branding Corporativo. Fundamentos para la gestión estratégica de la Identidad Corporativa*. Andros Impresores.
- Díaz García, C. (2014). *Patrimonio del Siglo XX en Transformación* [tesis para obtener el título de Maestro en Ciencias de la Arquitectura, Sección de Estudios de Posgrado, Instituto Politécnico Nacional].
- Ferrer Franquesa, A. y Gómez Fontanills, D. (2010). *Cultura y Color*. Andros Impresores.
- Heller, E. (2007). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Universitat Oberta de Catalunya.
- Prado Núñez, R. (2000). *Procedimientos de restauración y materiales. Protección y conservación de edificios históricos y artísticos*. Editorial Trillas.

Procesos de la memoria en el Centro de Ciudad Juárez, el caso del café La Nueva Central

LIZETTE VANEZA CHÁVEZ CANO

La rememoración³² como parte de la memoria colectiva es un proceso en el cual los actores urbanos hacen una relación entre el pasado y el presente mediante la interpretación de sus propias experiencias y de sus recuerdos. No se trata solo de recordar algo como una simple evocación. El recuerdo se encuentra en la memoria individual, en la mente de la persona y, en ocasiones, esta imagen mental tiene tal significado para la colectividad que se emprenden acciones para salvaguardar un edificio o un lugar. Como ejemplo se presenta el caso del café La Nueva Central, el cuál abrió sus puertas en Ciudad Juárez, en la Avenida 16 de Septiembre en el año 1958. La edificación no cuenta con algún elemento que le permita ser catalogado dentro del patrimonio arquitectónico de la ciudad. Sin embargo, en 2012 se suscitó una

32 Término acuñado dentro de la tradición fenomenológica para referirse a la distinción entre recuerdo primario y secundario.

serie de acontecimientos en torno a este inmueble. Las personas se convocaron en el espacio para defenderlo, con acciones contundentes como manifestaciones y procesos legales. Finalmente, el lugar sigue en pie, contra las órdenes gubernamentales dentro de un plan de regeneración que planteaba su demolición. Este trabajo pretende hacer un recuento sobre los acontecimientos en torno a este suceso, los procesos de la memoria y cómo intervino la colectividad. Se plantea que la belleza arquitectónica, lo colosal, la antigüedad no son los únicos factores que permiten que un objeto arquitectónico sea importante para una comunidad.

Palabras clave: rememoración, patrimonio, memoria, Ciudad Juárez, Nueva Central

Introducción

Este texto se elaboró a partir de la investigación de una tesis doctoral³³ culminada en noviembre de 2014 en el marco del Doctorado en Estudios Urbanos de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Dicha tesis se llevó a cabo en el Centro Histórico de Ciudad Juárez. Abordando la identidad y la memoria colectiva a partir del eje articulador del espacio público, se identificaron varios lugares significativos para las personas. Como espacios públicos se trabajó con la calle, la plaza y el parque, pero se descubrieron otros lugares cerrados que cuentan con características que permiten las interacciones sociales de la misma forma que lo hace un espacio abierto. La Nueva Central es uno de estos sitios. Se trata de un restaurante y cafetería ubicado en una de las zonas de emplazamiento más antiguas de Ciudad Juárez. La manzana 14, como se le conoce a la cuadra en la que se ubica el lugar, está conformada por varios negocios que tienen más de 50 años funcionando: una joyería, una nevería, una tienda de discos, una papelería. En la actualidad, espacios públicos como la plaza o el parque ya no pueden ser concebidos únicamente como los lugares del ocio. Hernández (2010) asegura que este lugar, La Nueva Central, en ocasiones cumple las mismas funciones de un espacio de socialización "... parece tener una estructura

33 Tesis construida en el marco del Doctorado de Estudios Urbanos de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Titulada: Construcción simbólica de los procesos de identidad y memoria a partir del espacio de lo público: Centro Histórico de Ciudad Juárez, México. Publicada el 28 de octubre de 2014. Misma autora del presente documento.

más cercana a la idea de plaza, que de cafetería en el sentido estricto de venta de servicios.” (p. 44).

En este documento se discutirá brevemente el concepto de rememoración ligado a la memoria, como proceso para entender una serie de sucesos que fueron seguidos como parte de la investigación y que a la vez ayudarán a explicar por qué un espacio que arquitectónicamente no tiene una gran propuesta adquiere un valor para la comunidad que habita y vive el espacio.

Rememoración y memoria

La memoria como objeto de investigación ha sido estudiada por diversas disciplinas en distintos momentos. Entender el proceso de la memoria data de tanto tiempo que pensadores como Platón y Aristóteles se ocuparon de explicar la naturaleza de los recuerdos en la memoria del hombre; pero no solo se ha abordado desde la filosofía, también lo ha hecho la historia, la psicología, la neurociencia, la antropología, la sociología, la pedagogía. Estas primeras reflexiones partían de supuestos en un nivel biológico del ser y de los sentidos. Las explicaciones en torno a la memoria se han ido ramificando desde lo individual hacia lo colectivo para comprender que el ser humano es social. De acuerdo con Rodríguez (2011) “El estudio de la memoria como actividades propiamente sociales y que tienen su materialización en las prácticas cotidianas no es nuevo” (p. 4).

Giménez (2009) afirma también que individualmente una persona está lejos de ser una tabla rasa en la que se comienzan a escribir recuerdos, se trata siempre de una superficie marcada y literalmente tatuada por una infinidad de huellas del pasado del grupo. En este mismo sentido Fernández (2009) dice que “La memoria se construye de forma individual en un contexto social, pero no es personal es colectiva, ya que se recuerda desde afuera, y lo que recordamos más que nuestras experiencias de otros tiempos son las representaciones colectivas del pasado, que conforman cuadros sociales. La memoria surge desde el presente, trae el pasado a nuestros días” (p. 536).

Sotolongo (2011) dice que las prácticas sociales colectivas, y en particular las que involucran a la memoria, tienen su fundamento en las cuestiones culturales a partir de relaciones individuales. Los procesos individuales

que alimentan a la memoria colectiva, forman parte de las interacciones que se asimilan y reconstruyen por las personas mediante el relato. Gracias a estos procesos surgidos de la individualidad, sin que se reduzca a ello, los actores transforman el espacio en el que se desenvuelven, pero también se adaptan a su medio ambiente físico. Este ambiente construido, como dice Giraldo (2019) tiene significado social y al ser compartido ofrece elementos y objetos sociales que actúan como soportes de la dimensión de la realidad espacio temporal dentro de un marco de redes sociales significativas, dándole sentido e identidad al sujeto, al grupo y haciendo del lugar un ambiente relevante y con sentido.

Estos procesos no son atemporales, el tiempo constituye una parte fundamental que determina las formas del recuerdo, en relación con un contexto. Para comprender la temporalidad he trabajado sobre algunas reflexiones hechas por Paul Ricoeur (2000) quien afirmara que el tiempo está presente, transita y participa en cómo se construye, se transmite y se conserva el pasado. De acuerdo con Ricoeur (1995) “Tratar de reflexionar sobre nuestro presente temporal aquí y ahora, implica pensarlo como un inserto en la historia” (p. 152).

A la par de estos procesos individuales y colectivos se encuentra la rememoración, que consiste en un esfuerzo de convertir una representación esquemática en una imagen, donde los elementos que la componen se superponen unos a otros. La rememoración explica el proceso en el cual los actores urbanos hacen una relación entre el pasado y el presente mediante la interpretación de sus propias experiencias y de sus recuerdos. El rememorar no será entendido como un simple ejercicio de reproducción mecánica de algo pasado. De acuerdo con Rodríguez (2011) es una asociación de recuerdos y acontecimientos significativos que son seleccionados por un sujeto para incorporarlos a un acervo experiencial y que se puede materializar en un conjunto de informaciones o datos (fechas, lugares, territorios significativos; acciones, prácticas, festividades, objetos, monumentos, canciones, frases) que al paso del tiempo se convierten en referentes a los cuales recurrir en la construcción de aspectos simbólicos.

Al enunciar las prácticas circunscritas al espacio físico se traduce en experiencias del espacio imaginado, percibido e interpretado. Las transformaciones de este espacio urbano se piensan desde una perspectiva socio-cultural. En las sociedades lo que se consume no es el objeto, lo que se

materializa son los deseos, los proyectos, las necesidades; se abstraen en signos para ser vendidos o comprados. Cuando en el espacio se entrecruzan materialización y sentido surgen distintas lecturas que se manifiestan en narrativas y donde por medio del relato es posible hacer una interpretación de los discursos y en ellos entender apropiaciones, rechazos, disputas. Los objetos de antaño, como un edificio, un cartel, una bebida, se vuelven aspectos simbólicos de una relación del pasado. En ningún caso es la memoria un simple archivo del que se recupera lo que ocurrió. Es un proceso de elaboración narrativa que maximiza la coherencia de lo sucedido, de lo específico de la memoria; es una dimensión social y colectiva del recuerdo. Lo que se recuerda y cómo se recuerda depende de la pertenencia al colectivo y se vincula, por tanto, con los demás miembros del grupo.

Dentro de la problemática planteada acorde al proceso de rememoración, algo que los autores ya citados han dejado fuera, es el rol político que se vincula a la transformación de un orden social. La posibilidad de decir o ser escuchado, en relación con los diálogos que los actores establecen en la medida que son partícipes de los procesos de rememoración, va más allá de una simple figura mental. Es la acción de una intervención en lo público, cuyas consecuencias no están prediseñadas, una forma en que buscan el cambio. Pernautti (2009) afirma lo siguiente:

Una mirada distanciada sobre el orden normativo vigente y la capacidad de intervenir para modificarlo y establecer como uno nuevo, que permita, por ejemplo, superar situaciones de violencia, injusticia e inequidad. Por lo tanto, asumo que lo político supone la capacidad de imaginar y crear modos de organización social, y el reconocimiento de esa capacidad creativa de los grupos sociales. (p. 42)

En conclusión, el espacio público es articulador de interacciones, se vuelve fundamental para comprender la relación que mantiene el actor urbano con su entorno. Los actores están presentes en una relación recuerdo-olvido. Las prácticas culturales del pasado y del presente permanecen en constante diálogo gracias al proceso de rememoración. La memoria como proceso sugiere a aquellos diálogos que se llevan a cabo entre las personas. Sin sujetarse a normas o patrones se desencadenan acciones de

la memoria, sin duda ligadas a algún momento del pasado, aunque lo que realmente está en juego es el futuro.

Conociendo el lugar: aproximación metodológica

Desde la perspectiva etnográfica que se basa en la observación continua de las personas que convergen en un espacio determinado y que tiene como finalidad describir los hallazgos en torno a la relación entre espacio, memoria y lugar. Desde la perspectiva metodológica de ámbito espacial, anclada a un sitio particular, el café restaurante, y a las interacciones y relaciones que se dan dentro de él. El planteamiento es que los actores que acuden a él son diversos: hombres, mujeres, de edades y situaciones diferentes. Se trata de encontrar puntos de referencia en los discursos de estos personajes ligados a su cotidianidad. Se encuentran en un lugar marcado por huellas del pasado, mediante la interacción y observación del lugar, y lo que ahí sucede se indaga sobre la construcción de sentidos y significados alrededor del espacio, cómo se perciben y asumen los cambios dentro de un contexto específico.

“Taylor y Bogdan (1992) definen a la observación participante como parte de la investigación que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes, y durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo” (Balcázar et al., 2007, p. 34). Este método ha sido seleccionado con base en que facilita el entendimiento de la descripción densa de la cultura mediante el trabajo en dos niveles. Primero, a partir de la interpretación que los propios actores hacen de sus acciones. Segundo, cómo esas interpretaciones se manifiestan a la luz de los supuestos conceptuales de la investigación.

Esta herramienta de la investigación estuvo vigente desde el inicio hasta el final del trabajo de campo, fue la que permitió el primer acercamiento al escenario y se mantuvo constante hasta que finalizaron las visitas al sitio.

El observador social establece como condición esencial el contacto directo e inmediato con los actores sociales. La renuncia a los intermediarios pone al observador frente a frente a los protagonistas de los fenómenos estudiados. Su trabajo se desarro-

lla sustancialmente conviviendo con personas que, de forma directa o indirecta, consciente o inconsciente, le suministran la información que él necesita. (Balcázar et al., 2007, p. 33)

Como parte de la investigación, la primera visita al café La Nueva Central se realizó a las 3:00 p.m. del día 4 de julio del 2013. Como ya se dijo, en este lugar se reúnen diversidad de grupos de distintas edades y estratos económicos. El lugar se utiliza, además de consumo de alimentos, como espacio para actividades culturales y de esparcimiento como la música en vivo, venta de libros, reproducción de dibujos (artistas), exposición de arte, algunos comensales practican juegos de mesa (dominó, cartas), otros más leen el periódico o algún libro. Aunque los grupos son diversos, una gran mayoría se cataloga en la tercera edad, en general es común ver algunas personas solas. Hay un constante intercambio entre los comensales, aun sin conocerse conversan en los pasillos e inclusive en los baños, este restaurante es un lugar de encuentro para personas desconocidas que se saludan y es también un lugar de interacciones sociales.

¿Por qué seleccionar este sitio de entre los muchos locales que están ubicados en el centro? Atendiendo a una revisión bibliográfica el libro *Relatos de la memoria, erosión del Centro Histórico*, coordinado por Peña, H. (2010), fue una gran fuente de información para entender procesos de memoria y espacio. En este libro hay un artículo que refiere a una investigación hecha en La Nueva Central: “Amor viejo: encuentros y miradas en un espacio público e íntimo” Hernández E. (2010). Este trabajo etnográfico realizado con un grupo de adultos mayores aportó una idea clara del sitio al que refiere como parte de un estudio para revitalizar el Centro Histórico. En un extracto el artículo relata lo siguiente:

Vamos caminando por el centro de Ciudad Juárez, desde un estacionamiento municipal situado a un costado del Centro Municipal de las Artes (CEMA) y Catedral, rumbo al oriente, sobre la calle 16 de septiembre, una de las calles que recorren toda la ciudad. Hay un señor y un puesto de revistas en cada esquina que alcanzamos a ver, varios parqueros —aunque ya no hay espacio para un auto más—, otro señor muy sonriente con un carrito de supermercado vende elotes en la Plaza de Armas frente a la Catedral. La Plaza está llena de hombres y mujeres

que simplemente platican, y está justo antes de entrar a la cafetería La Nueva Central, un puesto más de revistas, otro señor atendiéndolo y su compañera entregándole unos contenedores que parecen ser su comida del día. Entramos, olvidamos que venimos a observar normalmente; pedimos café, “ojos de pancha” (pan dulce) y empezamos a conversar sobre todo menos sobre la investigación que venimos a realizar. ¿Quién dijo que la investigación no es divertida? Entrelazando los demás trabajos sobre Ciudad Juárez, decidimos aportar una mirada hacia el microcosmos de la cafetería La Nueva Central o *la Nueva* —como se le llama en Ciudad Juárez— desde la perspectiva etnográfica que se basa en la observación continua de un grupo de estudio, pero también en un espacio determinado. Es decir, los espacios no se pueden entender sin incorporar a sus habitantes y de igual manera, los actores que estudiamos, no se pueden explicar sin tratar de entender el espacio y cómo este va adquiriendo significados. (p. 41-42)

El texto al que se hace referencia proporcionó elementos para considerar el espacio como un lugar significativo para un grupo específico de personas, si bien, se centra en los adultos mayores, pues son quienes al momento de esa investigación frecuentaban mayormente el lugar, los investigadores, además, vivencian una serie de experiencias acústicas, del lenguaje, memoriales. Sensibilizándose desde el momento que entran en contacto con el entorno que antecede al café. A partir de ello, se decidió pasar algunos momentos en el sitio, investigar, tomando nota de todo lo que ahí se desarrollaba. Al pasar de los días este sitio fue cobrando importancia dentro de las diversas acciones que emprendían los actores. Más allá del lugar del encuentro y la memoria se convirtió en el estandarte de enfrentamientos entre los diversos grupos.

La memoria es la vida. Siempre reside en grupos de personas que viven y por lo tanto se haya en constante evolución. Está sometida a la dialéctica del recuerdo y el olvido, ignorante de sus deformaciones sucesivas, abierta a todo tipo de uso y manipulación. A veces permanece latente durante largos pe-

riodos, para luego revivir súbitamente. La historia es la siempre incompleta y problemática reconstrucción de lo que ya no está. La memoria pertenece siempre a nuestra época y constituye un lazo vívido con el presente eterno; la historia es la representación del pasado. (Aceves Lozano, 1998, S.f.).

Una característica que lo hace accesible en cualquier momento del día es que permanece abierto las 24 horas, pero más allá de la accesibilidad que permite a los comensales, lo relevante de este espacio son las prácticas que se desarrollan dentro, fuera y en torno al recinto; pero también la aparente estabilidad del espacio, convirtiéndolo en un recipiente de la memoria. De esta manera, además de ser una construcción simbólica, está vinculado directamente a la experiencia de vida de cada persona. El lugar tiene puntos específicos que las colectividades dotan de sentido. De acuerdo con Barrientos (2004) los lugares se convierten en puntos de referencia cuando las relaciones sociales se intensifican y la memoria colectiva tiene lugar desde la historia individual.

Fue un número importante de personas con las que se conversó durante la investigación, se sumaron a esto las declaraciones hechas a los distintos medios de comunicación. Para que a través de las narrativas de los actores se pudieran comprender los procesos de rememoración entendidos a partir de Ricoeur quien los refiere como “convertir una representación esquemática, cuyos elementos se interpenetran, en una representación llena de imágenes, cuyas partes se yuxtaponen” (Ricoeur, 2000, p. 50).

Ante las evocaciones en torno a este espacio, las personas hacen referencia a la importancia significativa del lugar por los recuerdos que tienen de él, con las personas que habían compartido, por alguna experiencia del “espacio vivido”. Eso lleva a plantear a detenernos en la reflexión de Ricoeur acerca del esfuerzo de rememoración, donde hace referencia a la “memoria del olvido”. La búsqueda del recuerdo, afirma él, muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido.

Si pensamos en el temor que produce el haber olvidado, entonces nos encontramos frente al móvil que lleva en algunos momentos a ciertos actores a hacer referencia a este café, no desean olvidar su propia historia, entonces el café La Nueva Central como espacio arquitectónico, como una

construcción o algo tangible pasa a segundo término. De acuerdo con De Certeau (2000) quien dice lo siguiente:

En la coyuntura presente de una contradicción entre el modo colectivo de la administración y el modo individual de una re-apropiación, esta cuestión resulta sin embargo esencial, si se admite que las prácticas del espacio tejen en efecto las condiciones determinantes de la vida social. Quisiera seguir algunos procedimientos-multiformes, resistentes, astutos y pertinaces- que escapan a la disciplina, sin quedar, pese a todo, fuera del campo donde ésta se ejerce, y que deberían llevar a una teoría de las prácticas cotidianas, del espacio vivido y de una inquietante familiaridad de la ciudad. (p. 108)

Las interacciones entre actores desconocidos son frecuentes en este sitio. Las personas conversan cuando coinciden en los baños de cosas sin importancia como el clima, la hora, se saludan. Hay otros actores que se citan en este sitio para diversas actividades. En el fondo del lugar hacia la esquina derecha, cada fin de semana hay un grupo de mujeres de la tercera edad que juegan dominó. Un colectivo en pro de la memoria de la ciudad utilizó este sitio en diversas ocasiones como lugar de sus encuentros para acordar alguna actividad o simplemente para dialogar sobre la ciudad y su historia. Desde la perspectiva etnográfica que se basa en la observación continua de un grupo de estudio en un espacio determinado, describiendo por medio de narrativas lo encontrado, se comprendieron las interacciones entre distintos grupos para entender cómo se configura el espacio urbano a partir de una lectura de los procesos de identidad y memoria. Las siguientes notas tomadas del diario de campo, dan cuenta de un par de escenas frecuentes en el lugar.

Se acerca a la mesa un hombre, de unos 60 años de edad, de baja estatura, de complexión robusta, se presenta como músico y dibujante. Con él también se aproxima otro hombre a conversar, quien relata su vida a grandes rasgos, dónde nació, a qué se dedica, habla de su familia. Así como entró y empezó a conversar, sin más este segundo personaje sale de la escena

cuando una mesera le sirve sus alimentos. El músico y dibujante empieza a cantar. (Del diario de campo: 07 de julio de 2012)

Entro al baño de damas, hay dos mujeres platicando, ellas están en los lavabos. Mi primera impresión es que van juntas, se conocen, pero no es así. Me doy cuenta porque su conversación versa sobre el lugar, enfatizan en lo lleno que está, en cuanta gente hay y en que se puso así desde que quisieron demolerlo; me incluyen en la conversación. Les digo que concuerdo con ellas, que el lugar de pronto tomó importancia. Termina la conversación cuando las tres nos secamos las manos y nos encaminamos hacia la puerta. Salimos y decimos: “mucho gusto, hasta luego”. (Del diario de campo: 03 de marzo de 2013)

El tomar registro escrito de lo que se observa ha posibilitado la comprensión de algunas dinámicas de socialización, en este lugar no es posible tomar fotografías como se haría en un espacio abierto, un parque o una calle. Se puede constatar que no es, entonces, un espacio de total libertad. Si bien no se restringe al que va a trabajar en alguna actividad ajena al negocio, como vender algo o tocar música, los demás tenemos que pagar por el consumo para poder permanecer y formar parte de esas dinámicas. Aunque hay apertura a la socialización, también se encuentran grupos ya consolidados, como las señoras que juegan dominó, siempre se encuentran sentadas en la misma mesa lo que hace suponer que son clientes asiduas.

Las grupalidades efímeras (aquellos grupos que acuden al lugar sin una organización sistemática como el caso de las señoras que juegan dominó o los comensales regulares), sin duda participan en la dinámica del diario vivir del escenario del café La Nueva Central y por ello participan en los procesos de identidad y memoria, aunque siguen su propio proceso de rememoración como individuos y como colectivo. Aparece un factor en la ecuación: el consumo como detonante de relaciones sociales en el espacio es a partir de la interacción con los suyos y con los otros con los que comercian como participan sin percatarse de estos procesos.

Defendiendo el recuerdo: las acciones

El espacio urbano, y en específico el espacio público, es el fundamento central en el cual las personas que en él coinciden se comunican. Este espacio funge como el lugar en el cual surge el recuerdo, las memorias, por ello para defenderlo de la desaparición física se emprenden acciones colectivas. Para comprender cómo sucede esto habría que preguntarnos ¿quiénes viven el espacio urbano?, ¿por qué?, ¿para qué?, y así descifrar una parte de las tácticas que emplean los grupos de acción colectiva.

Algunos fenómenos colectivos implican solidaridad, esto es, la capacidad de los actores de reconocerse a sí mismos y de ser reconocidos como parte de una unidad social. Otros tienen el carácter de simple agregación, esto es, se les puede reducir al nivel del individuo sin que pierdan sus características morfológicas, y están orientados exclusivamente hacia el exterior, más que hacia el interior del grupo... Algunos fenómenos colectivos implican la presencia de un conflicto, es decir, la oposición entre dos o más actores que compiten por los mismos recursos a los que se les atribuyen un valor. Otros en cambio, emergen mediante el consenso de los actores sobre las reglas y procedimientos para controlar y usar los recursos que se valoran... Algunos fenómenos colectivos transgreden los límites de compatibilidad del sistema de relaciones sociales en el cual tiene lugar la acción. Llamo límites de compatibilidad al rango de variación que puede tolerar un sistema sin que se modifique su propia estructura. Otros son formas de adaptación del orden en el que se sitúan, dentro de los límites de variación estructural del sistema de relaciones sociales. (Melucci, 1999, p. 45)

Cuando se realizan los trabajos del paso a desnivel para peatonalizar la avenida 16 de Septiembre aparecen en escena el grupo de comerciantes que defendían la permanencia de las edificaciones de la manzana 14, por las afectaciones que les implicó el que esta arteria principal tuviera cerrado el acceso a automovilistas y peatones por causa de las obras. A medida que se diversifica más la sociedad, se internalizan más los conflictos en el siste-

ma social y, por lo tanto, se amplía el abanico de relaciones de conflicto al interior del sistema. Esta amplitud se fundamenta en relaciones de poder, generando disputas por la legitimación, al momento que se vuelve visible por medio de los conflictos, vuelve cuestionable al poder y busca negociar con nuevas formas que traten de romper con las relaciones establecidas; Mellucci (1999) dijo que: “lo que está en juego en los conflictos es la representación individual y colectiva del significado de la acción...” (p.16).

Fuera de las evocaciones del espacio y su significado se realizan prácticas que, si bien son efímeras, son parte de la cotidianidad del centro. Para observar estas prácticas que dejan marcas en el sistema, ha sido oportuno posicionarse “del otro lado de los dispositivos.” Rodríguez (2011) haciendo referencia a De Certeau asegura que “...se va a ubicar del otro lado de los dispositivos de control y disciplinamiento, en los lugares en los que los sujetos comunes y ordinarios viven su vida cotidianamente, para observar las fugas, las anti-disciplinas” (p. 5).

Imagen 23. Trabajos del Plan de Movilidad en Avenida 16 de Septiembre.



Fuente: Lizette Vaneza Chávez Cano.

Imagen 24. Trabajos del Plan de Movilidad en la Avenida 16 de Septiembre.



Fuente: Lizette Vaneza Chávez Cano.

De acuerdo con Melucci (1999), los participantes en una acción colectiva no son motivados solo por lo que llamaríamos una orientación económica, calculando costos y beneficios. Aunque la defensa de un lugar, de la permanencia o conservación del espacio físico, no es en realidad el único interés común que moviliza a un grupo de personas para emprender acciones, de fondo hay otros muchos intereses. En el caso de los comerciantes de la manzana 14, han sido objeto de crítica por parte de otros agentes, el mismo gobierno municipal cuestionaba su interés en participar en el proyecto de regeneración del centro. Haciendo alusión a intereses puramente económicos y privados y no de índole social o urbana. El conflicto frecuentemente puede afectar el mismo modo de producción o la vida cotidiana de las personas y esta tensión fue ejemplo de ello. Al no haber conciliación, los comerciantes buscaban otras tácticas y el poder aplicaba más duramente las reglas. Así De Certeau (2000) habla del poder político:

El lenguaje del poder “se urbaniza”, pero la ciudad está a merced de los movimientos contradictorios que se compensan y combinan fuera del poder panóptico. La Ciudad se convierte en el tema dominante de los legendarios políticos, pero ya no es un campo de operaciones programadas y controladas. (p. 107)

Los actores que se agrupan en colectivos “producen” la acción porque son capaces de definirse a sí mismos y al campo de su acción. Por ello, son de suma importancia las relaciones con otros actores, la disponibilidad de los recursos, oportunidades y limitaciones. La definición que construye el actor no es lineal, sino que es producida por interacciones y negociaciones, y algunas veces por diferentes orientaciones. Un caso particular es el de Cristina Jiménez, regidora del periodo gubernamental 2010-2013 por el Partido Acción Nacional, encabezó varias acciones a favor de los comerciantes, postulándose en diversas ocasiones en contra de las decisiones de cabildo, el grupo de poder al que ella se esperaba apoyase. Los individuos crean un “nosotros” colectivo (más o menos estable e integrado de acuerdo con el tipo de acción), compartiendo y laboriosamente ajustando, por lo menos, tres clases de orientaciones: aquellas relacionadas con los fines de la acción (el sentido que tiene la acción para el actor); aquellas vinculadas con los medios (las posibilidades y límites de la acción) y, finalmente, aquellas referidas a las relaciones con el ambiente (el campo en el que tiene lugar la acción).

Imagen 25. Representantes del grupo de comerciantes en una sesión de Cabildo manifiestan su inconformidad con pancartas.



Fuente: Lizette Vaneza Chávez Cano.

El señor Yepo, dueño del café La Nueva Central, encabezó el grupo de comerciantes de la manzana 14, quienes realizaron una serie de protestas en contra de las demoliciones de algunos edificios. El día 9 de octubre del 2012, un periódico local *El Norte* anuncia la demolición de la manzana ubicada en pleno corazón del centro, frente a la Plaza de Armas, como parte de un proyecto de regeneración del centro y la posterior construcción de un zócalo que iría desde la catedral hasta el Museo de la Revolución en la Frontera (MUREF).³⁴ Ante este hecho, los ojos de algunos habitantes de Ciudad Juárez y personas que se encontraban residiendo en otros lugares del país

34 Centro Histórico, derribaran más negocios para construir un Zócalo. La obra se extendería desde el Muref hasta la Catedral; propietarios de comercios se oponen al proyecto. “La construcción de un zócalo es lo que se pretende edificar en la manzana 14, razón por la cual se debe despejar el área de inmuebles aun cuando sean negocios emblemáticos de la ciudad debido al tiempo que llevan ahí”. Por Beatriz Corral.

y del mundo, que se enteraron de la demolición gracias a las redes sociales y a la prensa, pusieron especial atención. La población en general comenzó a hablar del proyecto de regeneración, recordando que en pasadas administraciones se habían hecho ya intentos por recuperar el Centro Histórico, todas ellas fallidas. Por tal motivo, el desconcierto y la falta de confianza hacia las autoridades que emprendían dicho proyecto era un detonante que permitía que los discursos de los grupos que se promulgaron en contra de acciones, como la demolición de edificios, ganaran adeptos.

Imagen 26. Lona en el café La Nueva Central.



Fuente: Recuperada de la página del grupo Juárez de mis Recuerdos (desaparecida).

Una de las acciones emprendidas con el fin de salvaguardar la manzana 14 fue el amparo legal que se presentó ante gobierno estatal, el fallo es a favor de la demolición y entonces el amparo se eleva hasta el poder federal. Este movimiento no es un hecho aislado, ni tampoco la emprende un único grupo colectivo, lo interesante es que varios actores se unen para defender el café no por su importancia arquitectónica, pues el inmueble carece de un estilo que lo haga resaltar, tampoco ha sido edificado mucho tiempo atrás, apenas se construyó en el siglo pasado.

Este fenómeno puede ser explicado retomando a Sarlo (2009) al referirse a un giro subjetivo en los estudios culturales, algo que ella llama reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes; la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar para reparar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada. La historia y el testimonio devuelven la confianza a esa primera persona que narra su vida. El edificio del café La Nueva Central es lo de menos, no se defiende un patrimonio histórico construido, las personas que acudieron por cientos a firmar el amparo y que abarrotaron el sitio dan fe del significado del lugar por sobre el discurso de patrimonio material.

La postura de las instituciones y de algunos actores, para quienes no tenía sentido preservar un edificio cuyas características físicas no eran relevantes, es congruente con definiciones como la siguiente: “Son patrimonio universal los monumentos, conjuntos edificados, yacimientos arqueológicos o conjuntos que presentan “un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia o el arte” (UNESCO, 1972). Carrión en una conferencia dictada en el año 2000 dijo esto: “Lo patrimonial aparece con un contenido y el carácter marcadamente físico, con lo cual se convierte en una “cosa material” ausente de lo social”. Para otros, se volvió inconcebible la desaparición de la manzana 14, pero sobre todo del café La Nueva Central, la importancia de preservarlo se basaba en los discursos que lo definían como “un lugar de encuentro, de convivencia, de anécdotas, de historias personales” por sobre aquella postura en la que institucionalmente no cumple con la categoría de bien patrimonial.

Imagen 27. Interior de la cafetería La Nueva Central.



Fuente: Lizette Vaneza Chávez Cano.

El caso análogo: las bodegas de Santo Tomás

Presentar un caso similar en cuanto a la defensa del patrimonio ayuda a comprender la importancia que tiene el movimiento ciudadano que se suscitó en torno el café La Nueva Central y que terminó en la permanencia del inmueble.

En el texto *Memoria vulnerable: el patrimonio cultural en contextos de frontera* se relata lo siguiente:

7 de septiembre de 2001 se publicó en el periódico oficial del Estado de Baja California el decreto del ejecutivo del estado mediante el cual se declaró patrimonio cultural del estado al conjunto arquitectónico Bodegas de Santo Tomás, localizado en la ciudad de Ensenada Baja California. La declaratoria de

catorce edificios como zona protegida en la categoría de distrito urbano de acuerdo con el artículo 5 de la Ley de preservación de Baja California (Congreso, 1998), marcó un hito en la historia del movimiento de preservación del estado y del país por las características que rodearon el proceso de la declaratoria, en un marco de descentralización de la gestión sobre la preservación del patrimonio cultural y con la participación de amplios sectores de la sociedad. El semanario cultural *Bitácora de Baja, California*, en su edición del jueves 13 de septiembre de 2001, menciona en primera plana, que para llegar a la conclusión del procedimiento fue necesaria la valiosa participación de numerosas personas: promotores culturales, artistas, intelectuales, estudiantes, maestros, autoridades y ciudadanía en general. (Curry, 2011, p. 51)

Según lo señala Curry (2011) el conjunto de bodegas se conformó entre 1913 y 1950, en la parte más antigua de Ensenada. Una parte de estos edificios sirvió como cuartel militar en una primera etapa y el conjunto actual formado por catorce inmuebles sirvió como bodegas para la producción de vino. Bodegas de Santo Tomás es la vitivinícola más antigua de Baja California y sus actividades han estado ligadas estrechamente a la vida económica, social, política y cultural de la ciudad de Ensenada. El inmueble está conformado por edificios industriales de plantas rectangulares de diversas dimensiones y muros de adobe, ladrillo o concreto.

Estos edificios adquirieron una enorme importancia cultural y social para la comunidad con el paso del tiempo por ser representativos de la historia y la cultura del vino en la entidad. A partir de 1990 el conjunto se convirtió en un espacio de reunión e identidad comunitaria. Santo Tomás sería demolido para dar paso a un estacionamiento para un supermercado.

El grupo de ciudadanos que se movilizó utilizó estrategias similares a las que se emplearon para la defensa del café, cartas abiertas, mensajes a través de internet, solicitudes a las instancias de gobierno para interceder y una petición apoyada por miles de firmas de ciudadanos.

Aparentemente para el caso de Santo Tomás los esfuerzos no habían sido exitosos, ante la negativa de los empresarios al diálogo. El diputado ensenadense Sergio Loperena Núñez gestionó un punto de acuerdo para

que el gobernador del estado, González Alcocer, apoyado en la Ley de Preservación, donde declaró a los edificios y su entorno como patrimonio cultural del estado. El diputado Loperena menciona en su informe de actividades legislativas del 2000 que intervino porque se trataba de una auténtica demanda ciudadana y porque estaba en peligro la identidad cultural, aclarando que esto no quería decir que no apoyara la propiedad privada (Loperena, 2000).

A pesar de las peticiones y movilizaciones ciudadanas, los propietarios decidieron continuar con el proyecto de demolición de los edificios, alcanzaron a demoler una parte del complejo, la llamada sala de los tintos, lo cual provocó que los ciudadanos se pusieran alertas e hicieran guardias para evitar más demoliciones y recibieran el apoyo de las autoridades municipales.

Finalmente, y con fundamento en lo dispuesto por la Ley de Patrimonio Cultural del estado de Baja California, incorporó las bodegas de Santo Tomás al patrimonio cultural de la entidad.

El caso muestra cómo erróneamente asumimos que los tres niveles de gobierno protegerán los recursos históricos y culturales mediante leyes o enlistándolos en un catálogo o inventario. En este caso se demostró que no es suficiente para prevenir su destrucción, ya que es común ignorar la ley (Curry, 2011).

Conclusiones

Fueron muchas las personas que hacían alusión a hechos de su vida cotidiana, acontecidos en el interior del café La Nueva Central. Recuerdos contruidos con personas cercanas. Los recuerdos que son parte de un proceso que surge de lo individual para convertirse en colectivo, formularon un escenario en el que fue posible que el restaurante sea un lugar. Sin duda, las características físicas del edificio no son la razón principal, pues el interior carece de elementos que le hagan sobresalir de entre otras cafeterías. Se puede pensar en una estética en el sentido que presenta Katia Mandoki (2008), que la estética forme parte del mundo cotidiano no significa que todo sea estético. Al contrario, se asume que ninguna cosa es estética, ni siquiera las obras de arte o las cosas bellas. La única *estesis* está en los sujetos, no en las cosas.

Para que un sitio sea considerado patrimonial sin encuadrarlo en lo institucional, sino en la pertenencia y apropiación de los ciudadanos, no es necesario que posea características ornamentales, costosas, elaboradas, monumentales, basta con que ahí se hayan contado historias, se haya vivido el espacio para que las personas lo consideren como parte de su vida diaria, de sus recuerdos. A partir de esto se construye el proceso de rememoración, lo trascendental en este texto ha sido el cómo una comunidad se unió para salvar de la demolición un inmueble y con ello toda una manzana. Al ganar la disputa contra el gobierno municipal se puso de manifiesto que la colectividad pesa sobre quienes toman las grandes decisiones y, aunque en la frontera es un hecho aislado, se pudo encontrar un símil en Baja California donde los ciudadanos siguieron más o menos las mismas estrategias, aunque su enfrentamiento era contra los propietarios quienes tenían de su lado a algunos miembros del gobierno y que fue lo que finalmente le dio el fallo a favor.

La incertidumbre sobre las acciones de los desarrolladores urbanos, los propietarios de suelo, es resultado de una globalización económica, generando una mala planeación en la ciudad, ocasionando, además de un crecimiento caótico de la mancha urbana, una mala imagen urbana y una destrucción de lugares con valor histórico sin pensarse en el impacto en la vida comunitaria y las repercusiones en las dinámicas económicas el lugar.

Es de suponerse que la protección de un bien inmueble con significado para la comunidad debe ser un hecho normal y garantizado por las instituciones de gobierno, pero la realidad muestra que suceden casos en que no ocurre así y es aquí donde la comunidad en colectivo adquiere consciencia y ayuda a proteger el pasado cultural organizándose y actuando.

La falta de consciencia o el poco entendimiento de lo que el patrimonio significa tiene como resultado que la mayoría de los tomadores de decisiones (gobierno, propietarios, desarrolladores) no reconocen que los bienes tienen significado importante para la comunidad y que la preservación puede ser benéfica para todos, incluso desde un punto de vista económico. Aunque en el caso de La Nueva Central el dueño sí veía el potencial, se enfrentaba a los intereses de los políticos y desarrolladores.

Referencias

- Aceves Lozano, J. (1998). La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación. En L. J. Galindo (Coord.). *Técnica de Investigación en sociedad cultura y comunicación*. Prentice Hall/Pearson Educación/Addison Wesley.
- Balcázar, N., González-Arratia, N., Gurrola Peña, M. y Moysén Chimal, A. (2007). *Investigación cualitativa*. Universidad Autónoma del Estado de México.
- Barrientos, G. (2004). Memoria, espacio y lugar. El espacio y los lugares de la memoria de dos colectividades: San Pedro de los Pinos y el Ocotito, Guerrero. En P. Pensado (Coord.). *El espacio generador de identidades locales: Análisis comparativo de dos comunidades, San Pedro de los Pinos y El Ocotito*. Instituto Mora.
- Curry, M. (2011) Bodegas de Santo Tomás,; Patrimonio cultural de Baja California. En A. Olmos y L. Mondragon (Coords.). *Memoria vulnerables. El patrimonio cultural en contexto de frontera*. Colegio de la Frontera Norte, Escuela d Antropología e Historia.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Cultural Libre.
- Fernández, A. (2009). Conmemoraciones, lugares de la memoria y turismo: Querétaro. *Revista Alegatos*, (73), 531-554.
- Giménez, G. (2009). Memoria, relatos e identidades urbanas. (pp. 197-209). UAM-X.
- Giraldo D., R. [y otros]. (2019). *Memorias y espacios vitales: unas víctimas anónimas del conflicto armado en Colombia*. Universidad Libre.
- Hernández, E., Araujo, C. & Pérez, A. (2010) Amor viejo: Encuentros y miradas en un espacio público e íntimo. En: *Relatos de la memoria. La erosión del centro histórico en la Ciudad Fronteriza*. Coordinador Rivero, Héctor. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 37-57.
- Mandoki, K. (2008). *Prosaica uno. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo XXI.
- Melucci, A. (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia. Teoría de la acción colectiva*, (pp. 25-54). El Colegio de México.
- Peña, H. (Coord.). (2010). *Relatos de la memoria. La erosión del Centro Histórico en la ciudad fronteriza*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

- Pernasetti, C. (2009). Acción de memoria y memoria colectiva. Reflexión sobre memoria y acción política. En M. C., De la Peza, (Coord). *Memoria(s) y política. Experiencia, poética y construcción de nación*, (pp. 41-63). Prometeo.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración III*. Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, J. (2011). *La importancia de la memoria en la configuración de la identidad y las movilizaciones sociales en entornos de conflicto: El caso de El Salto y Juanacatlán*. Universidad Jesuita de Guadalajara.
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista, mercancías y cultura urbana*. Siglo XXI.
- Sotolongo, P. (2011). Complejidad, sociedad y vida cotidiana. *Revista de Complejidad, Ciencia y Estética*.

La publicidad como discurso de remembranza y su apropiación del espacio arquitectónico en Ciudad Juárez, Chihuahua, México

JOSÉ ROBERTO TOVAR HERRERA
CLAUDIA IVETTE RODRÍGUEZ LUCIO

Al tener la ciudad como marco del escenario en donde la publicidad se erige se puede indicar que la sociedad se ha constituido como aquel espectador que se expone diariamente al bombardeo publicitario como un gran aportador de pensamientos, ideologías, comportamientos, estilos de vida y valores. Sin embargo, esto ha traído consigo una apropiación desmesurada del espacio arquitectónico urbano en busca del posicionamiento de marcas y el aumento de las ventas de estas a través de una memoria comercial situándose en un imaginario colectivo, lo que ha generado una problemática llamada contaminación visual; aunque, por otra parte, esta publicidad a su vez forma parte del constructo de una cultura como voz y memoria del entorno del cual se apropia, por tanto, el objetivo del

presente escrito es dilucidar sobre estas dos posturas y el diálogo en pro o en contra de lo que pudiera surgir a partir de ello y de las reflexiones que se puedan generar desde nuestra localidad.

Palabras clave: Publicidad, contaminación visual, cultura, espacios urbanos y arquitectónicos

La apropiación desmesurada del espacio a través de la publicidad

La publicidad ha sido una herramienta de los medios de comunicación y del marketing que ha colaborado para el posicionamiento y crecimiento de las empresas, esta estrategia comunicativa desde sus inicios ha tenido como finalidad posicionarse entre las mentes de los compradores y lograr identificación con la marca para el consumo de bienes y servicios, para ello la publicidad ha hecho uso de diferentes medios de difusión que han permitido exponer mensajes que llegan a cualquier tipo de público, mensajes que forman parte del contexto social y que en cualquier lugar que se ubique se puede encontrar publicidad de todo tipo, la cual se ha colocado como un elemento distintivo entre marcas buscando que los consumidores sientan afinidad por un determinado producto o servicio.

Se puede decir que la sociedad ha sido espectadora del bombardeo publicitario al que se expone diariamente y que debido al gran número de mensajes que consume el individuo ha construido una ideología sobre su contexto social.

La publicidad es un importante medio de influencia que se construye a partir de la cultura de una sociedad, la cual se puede ver reflejada en sus mensajes y viceversa, es decir, la publicidad tiene un gran alcance social y cultural dentro de una población, es una gran aportadora de pensamientos, ideologías, comportamientos, estilos de vida y valores de una sociedad.

Ahora bien, debido a este gran auge e importancia que ha tenido la publicidad para las empresas en los últimos años, esta ha utilizado una gran cantidad de soportes en las calles de las ciudades, apropiándose del espacio urbano para posicionar las marcas y elevar las ventas de las empresas, lo que ha traído consigo una problemática llamada “contaminación

visual”³⁵, esta problemática no solo aqueja a lugares como Ciudad Juárez, también a muchas ciudades que no cuentan con la debida regulación o control de los espacios, es decir, la publicidad es colocada en cualquier lugar de la ciudad sin importar todos los elementos alrededor que pudieran empeorar la visión del ciudadano. Según Méndez (2013) en Latinoamérica el problema de la contaminación visual va un poco más allá, presentando en sus espacios públicos mayor diversidad de elementos que generan impactos visuales negativos que en países desarrollados, donde mediante una adecuada gestión se han sustituido o mitigado, por ejemplo, el cableado aéreo, los grafitis, la inadecuada disposición de la basura, entre otros que son comunes en países en vías de desarrollo; allí se dispone de cableado subterráneo, una gestión de residuos sólidos que involucra un estricto control normativo, horarios, contenedores, reciclaje, entre otros. Podemos darnos cuenta de que no solo la publicidad aqueja la contaminación visual de un espacio público, pero sí es uno de los elementos que visualmente se puede detectar de inmediato, lo cual ha generado que los individuos de una sociedad, al tener contacto con todo tipo de contaminación visual, perciban y almacenen en el imaginario el hecho de que la publicidad forme parte de su realidad y contexto diario de una forma normalizada.

De acuerdo con Penteadó y Hampp (2007) “en varias ciudades latinoamericanas se han propuesto regular la contaminación visual a nivel normativo. El caso más resaltante, y que ha servido de ejemplo para otras ciudades del mundo, es el de Sao Paulo en Brasil, donde en el año 2006 se aprobó la ley “Ciudad Limpia”, que prohíbe la publicidad exterior, moción que ha sido apoyada por la mayor parte de la sociedad” (citado en Méndez, 2013, p. 46). Asimismo, en Estados Unidos el presidente de la organización *Scenic America* explica que la estética de los lugares de la ciudad donde las personas transitan deben ser lugares “hermosos” ya que se ha comprobado que un espacio en estas condiciones es un espacio aprobado por la población, gobernantes y empresarios como un espacio que genera ganancias. Asimismo, en el 2014, y de acuerdo con varios sitios web, la ciudad

35 Según Hess (2006) nos dice que “la contaminación visual se refiere al abuso de ciertos elementos tales como cables, carteles, chimeneas, antenas postes, etcétera, que alteran la estética y aunque no provocan contaminación de por sí; se convierten en agentes contaminantes mediante el manejo abusivo del hombre (cantidad, tamaño, colores) y generan a menudo una sobreestimulación visual agresiva, invasiva, simultánea e indiscriminada, y contra las cuales no existe ningún filtro de defensa” (p. 1).

francesa de Grenoble, de 160 mil habitantes, se ha convertido en la primera ciudad europea en prohibir todo tipo de publicidad comercial en la calle, decisión que fue implementada por el alcalde Eric Piolle.

Así pues, esta problemática no solo aqueja a ciudades en Latinoamérica, sino que es una problemática que aqueja en diferentes países y que vemos que en algunos se comienza a implementar soluciones para mejorar la calidad de vida de los ciudadanos.

En México la publicidad ha jugado un papel importante para el sector empresarial, quienes se han basado en la misma para persuadir a sus consumidores, atrayéndolos a consumir sus productos y/o servicios. Según Borrini (2006) “Para las empresas, la publicidad significó desde el principio, la forma más rápida y económica de dar a conocer sus productos a públicos masivos” (p. 75). Considerando lo anterior como una causa por la que existe tan diversa y amplia publicidad en todos los medios.

Cabe señalar que la creciente industria generadora de simbolismos ha logrado que los individuos de una sociedad sean participantes activos de su consumo y que por lo tanto hoy los medios se hayan colocado como un constructor de imágenes, pensamientos, sentimientos, ideas, comportamientos, gustos, estilos, etc. Los medios de comunicación se han posicionado de forma importante en la vida social y cultural de los individuos, dirigiéndolos a formar parte de determinada manera en una sociedad.

La calidad visual del paisaje urbano es un tema que preocupa a la sociedad pues se puede ver en las calles un gran número de anuncios publicitarios que cubren y abarrotan los espacios urbanos, permitiendo polarizar los espacios arquitectónicos y aéreos de la ciudad, esta contaminación afecta principalmente los paisajes naturales y la estética o arquitectura urbana, dañando la belleza del entorno, daña la perspectiva de las calles y caminos rurales, la publicidad obliga a soportar una sobre estimulación de carteles publicitarios que muchas veces no son de interés y por último perjudica la seguridad vial dado que pueden causar distracciones.

Ahora bien, Ciudad Juárez es una ciudad que se ha visto beneficiada por el comercio y el consumismo, lo que ha provocado, como se menciona anteriormente, que las empresas se vean obligadas a posicionar sus productos o servicios en la mente del consumidor, por lo que recurren a la utilización de anuncios tradicionales de publicidad como los impresos, los cuales se establecen en diferentes plataformas no arquitectónicas y ar-

quitectónicas (bardas, marquesinas, puentes, espectaculares, vallas, edificios, casas, pendones, autobuses, carteleras, paradas de autobuses, etc.) apropiándose de cualquier espacio para colocar publicidad que “diferencie o destaque” del resto de los negocios, trayendo consigo que se altere el orden y la estética de las avenidas, así como la imagen del paisaje urbano, generando con ello una invasión de anuncios por las calles de la ciudad, mismos que no pueden ser percibidos en su mayoría, lo que deja una brecha para analizar la efectividad de este tipo de publicidad que durante años se ha percibido a través del sentido de la vista y que cada día ocupa más espacios dentro de la ciudad. Según John Berger (2000) “En ningún otro tipo de sociedad de la historia ha habido tal concentración de imágenes, tal densidad de mensajes visuales [...], y estamos tan acostumbrados a ser los destinatarios de estas imágenes que apenas si notamos su impacto real”. (Citado en Jornet, 2007, p. 21).

Por lo tanto, la ciudad se ha visto afectada por la apropiación de espacios urbanos a través de la publicidad impresa, por lo que se considera un problema de actualidad el hecho de que la ciudad se vea afectada por la saturación publicitaria impresa que afecta no solo a la imagen sino a sus habitantes. Esta estrategia mercadológica de las empresas por colocar la marca en diferentes puntos de la ciudad trae consigo diferentes alteraciones al espacio público y a la imagen del paisaje urbano, generando un impacto visual invasivo no deseado.

En la actualidad el paisaje ha tomado una fuerza importante a nivel mundial, pues el cuidado de los espacios urbanos traen consigo beneficios no solo sociales sino económicos de acuerdo con Corner (2006):

[...] la reaparición del paisaje en la inventiva cultural más amplia se debe en parte al notable aumento de la preocupación por el medio ambiente y de una conciencia ecológica global, el crecimiento del turismo y la subsiguiente necesidad de las regiones de preservar un sentido de identidad propia y al impacto del crecimiento urbano masivo sobre las zonas rurales. (citado en Iñaki, 2009, p. 133)

Ahora bien, el afectar la imagen visual de un espacio público en una ciudad trae consigo que se generen una serie de conflictos que afectan a

otros sectores como el económico y el social. De acuerdo con Jornet (2007) “La publicidad forma parte del paisaje de la ciudad y, dado que ocupa una parte del espacio público, ha de adaptarse a los condicionantes y normativas que las distintas municipalidades han ido instruyendo para regular su instalación y mantenimiento” (p. 21). Podemos decir entonces que el ciudadano mantiene un contacto directo con los espacios públicos sobresaturados visualmente por la publicidad combativa misma que se define, según Prat (1959), como toda una serie de soportes y lugares de exposición al medio, “que se utilizan para anunciar en la vía pública, en las calles y en las plazas de las poblaciones [...] todos los lugares, en fin, donde el público pasa o se estaciona brevemente, sin permanecer” (citado en Jornet, 2007, p. 46). Esto impacta de manera directa en la construcción de un imaginario de la realidad que reflejan los contextos donde se habita, generando con ello una apropiación de identidad sobre lo que observa y le rodea; para Hall (2003) el espacio es transformado según la percepción del individuo, de su experiencia, de sus actividades, etc., es así como surge este sentido de arraigo por los espacios físicos que son apropiados por los usuarios.

Afirma Lynch (2013) que un espacio urbano se torna significativo y entra en el mundo percibido para las personas o de las colectividades cuando reúne al menos tres características: tiene identidad, es decir, se distingue de otros elementos, es separable del resto, lo cual permite que pueda ser percibido como un todo autónomo de su contexto; tiene una estructura que marca una relación pautal del elemento con el observador y otros objetos; y tiene un significado, entendido en este caso como una implicación emotiva y funcional para el sujeto.

Constructo de una cultura como voz y memoria del entorno a partir de la apropiación del espacio por parte de la publicidad

Si se entiende la cultura como aquella significación social de la realidad y su relación con la conducta de los seres humanos en sociedad, todas aquellas prácticas y producción simbólica recuperadas de narrativas producidas en el contexto reconfiguran las representaciones sociales del mismo, en este caso en particular de la ciudad como tal.

Es así que autores como Amendola (2000) consideran que la ciudad está cargada de símbolos y la multiplicidad de la publicidad se erige como un reflejo de los deseos, sueños, miedos y aspectos culturales de quienes la habitan.

Los mensajes publicitarios conviven con nosotros en nuestras ciudades. Nos acompañan en el metro, en el autobús, en el coche, mientras caminamos. Y, sin embargo, en ocasiones ni nos percatamos de su presencia. Ése es el éxito de la publicidad, su tremenda sutileza. La publicidad es una parte integrante de la ciudad que la reinventa conforme ella crece. Y solo la extrañamos cuando no está. Entonces sentimos que a esa ciudad le falta algo, que es rara. (Baladrón, Martínez y Pacheco, 2007, p. 11)

Y en esta dualidad ciudad-publicidad es que “la ciudad se entenderá entonces como una especie de libro en la que se dibuja el paisaje del espacio arquitectónico a través de una serie de símbolos que originan imágenes mentales al ser leídos por los individuos” (Lynch, en Pacheco, 2007, p. 116) y el cual estará íntimamente relacionado con la cultura del entorno en donde se dilucide.

La publicidad forma parte de la cultura del espacio del cual se apropia y cobra una voz en el día a día, en la cotidianidad y se convierte de a poco en memoria del entorno. Es un componente que desarrolla una función social y cultural, así como un elemento estético que remite a un imaginario colectivo propio de un contexto determinado. Es un elemento conformante de su historia y de su sentido actual. De esta manera por medio de la publicidad se establecen símbolos y puntos de referencia a través de la apropiación del espacio arquitectónico de contextos. Lo cual también refleja parte de su personalidad y contribuye en la construcción de su imagen a través de la experiencia percibida por medio del sentido de la vista.

Bazaga (2014) considera que la relación entre publicidad y arquitectura es simbiótica, es decir, un vínculo asociativo en donde ambas obtienen un beneficio de su existencia en común, debido a que el fenómeno publicitario precede de la actividad comercial la cual se desarrolló en las ciudades y a partir de la que productos, servicios, etcétera, buscaron posicionarse en los mercados de tal forma que aquello fuera redituable, estableciendo

contacto entre vendedor-comprador e iniciar un proceso de convencimiento y persuasión que lograra cumplir con las metas establecidas. Por tanto, podemos enunciar que la arquitectura y la publicidad se han desarrollado en un paralelismo, en donde la búsqueda principal ha sido satisfacer necesidades humanas dentro de las cuales lo social y lo cultural no pueden deslindarse.

Es así que se puede observar cómo la publicidad ha ido evolucionando a la par de la ciudad y se ha convertido en un órgano articulador de la vida social, y siendo la cultura la base para lograr la significación del entorno se puede entender entonces la construcción de aquello que percibimos como real y que se constituye a partir de una perspectiva específica dependiendo de dónde, cómo y por quién sea visto.

Lotman y Unspenskij (1979) consideran que la cultura “es un generador de estructuralidad; es así como crea alrededor del hombre una socio-esfera que, al igual que la biosfera, hace posible la vida, no orgánica, obviamente, sino de relación” (citado en Zalpa, 2011, p. 70). Y es, por tanto, que de ello se deslinda un nexo entre la cultura como sistema semiótico de interpretación y la función de una memoria establecida a partir de ello.

La relación de la publicidad con lo anteriormente mencionado es sumamente estrecha ya que es una práctica de relación que se lleva a cabo en la socio-esfera y que, por tanto, lo que a partir de ella se produce, significa y se interpreta; e inicia un proceso en donde las piezas publicitarias comunican y construyen realidades de momentos precisos y algunas de ellas se establecen de manera continua en los soportes a tal grado de formar parte de ellos y crear una significación a partir de su colocación.

La apropiación que hace la publicidad de los espacios dentro de las urbes no solo se contempla como un elemento sobrepuesto, sino como un elemento integrador que a través del tiempo convive y se recuerda por quienes las habitan.

No se niega la problemática que se visualiza sobre la publicidad y su apropiación desmesurada de los espacios y todas las problemáticas que de esto se ha deslindado ni se pretende establecer posturas cerradas o tajantes respecto a considerar cada soporte o pieza publicitaria intocable por formar parte del espacio intervenido ni se está en desacuerdo con establecer normativas para regular la colocación de la publicidad en los espacios arquitectónicos, la intención de todo lo anteriormente mencionado es

abrir los panoramas y buscar propuestas de gestión que sean funcionales en ambas vías.

Ciudad Juárez es una ciudad de México situada en el norte del país dentro del estado de Chihuahua a orillas del río Bravo. Es la octava zona metropolitana más grande de México y una de las principales fronteras con Estados Unidos.

Originalmente llamada Paso del Norte, recibió su actual nombre en 1888 en honor a Benito Juárez, quien se refugiara en la ciudad durante la Segunda Intervención Francesa. Juárez es, junto a la ciudad de Chihuahua, una de las ciudades del norte del país con mayor relevancia histórica para la nación. Es una ciudad multicultural en donde se arraigan una mezcla de culturas diversas por la gente que la habita. Es una ciudad de épocas doradas y épocas grises, en donde la falta de identidad se ha hecho evidente en diversas ocasiones y desde diferentes aristas.

Ciudad Juárez cuenta con espacios arquitectónicos urbanos llenos de historia y remembranza, sin embargo, no es una ciudad que al día de hoy se haya preservado en este aspecto, y para la actual disertación es un claro ejemplo de cómo los espacios, las piezas publicitarias y la arquitectura deberían formar parte del legado que la constituyera a través de gestiones que permitieran no eliminar para crear estética, sino preservar para lograr arraigo cultural.

Ejercicio dialéctico a partir de la apropiación de la publicidad de espacios arquitectónicos locales en Ciudad Juárez, Chihuahua, México

Una vez expuesto lo anterior, a continuación, se desarrolló un ejercicio en donde lo que se busca por medio de la observación es reflexionar acerca de la apropiación generada a partir de la publicidad de espacios arquitectónicos locales. Desde un enfoque: a) contaminación visual como b) aspectos culturales que conforman tanto las piezas publicitarias como los edificios emblemáticos que se muestran más adelante en las fotografías utilizadas en los Ejercicios 1 y 2.

Contaminación visual

En el desarrollo del presente ejercicio comparativo se plantea la utilización de los efectos contaminantes de la publicidad en la ciudad propuestos por Olivares (2009) el cual se divide en tres apartados: efectos para la salud del individuo, efectos para el medio ambiente y efectos para la imagen y reputación de la ciudad; cada uno de los rubros plantea los diferentes efectos que puede llegar a ocasionar y reflejar la contaminación visual de la publicidad combativa en la ciudad. Véase Figura 4.

Figura 4. Efectos contaminantes de la publicidad en la ciudad.

Efectos para la salud de los individuos	<p>Puede dañar el sistema nervioso o, en ocasiones, estrés y dolor de cabeza.</p> <p>Puede provocar desequilibrio mental o emocional.</p> <p>Puede producir distracciones en la conducción y accidentes de tráfico.</p> <p>Presión</p>
Efectos para el medio ambiente	<p>Merma del paisaje natural y de zonas verdes.</p> <p>Afecta el ecosistema de especies animales.</p> <p>Contaminación sonora y lumínica.</p>
Efectos para la imagen y la reputación de la ciudad	<p>Percepción de ajedrez y abandono.</p> <p>Erosión del atractivo estético.</p> <p>Percepción de ciudad poco sostenible.</p> <p>Percepción de ciudad poco líder.</p> <p>La contaminación publicitaria es un indicador negativo para la imagen y reputación de las ciudades.</p> <p>Controlar la contaminación publicitaria será un factor de modernidad y un valor estratégico para las ciudades en un futuro reciente.</p>

Fuente: (Olivares, 2009, p. 261)

Aspectos culturales

“La publicidad se ha expandido y consolidado en los espacios públicos de tránsito ciudadano haciendo que “el aire que respiramos sea un compuesto de oxígeno, nitrógeno y publicidad” (Guerin, en Baladrón, 2007, p. 84) en esta parte se busca reflexionar acerca de la riqueza que la publicidad brinda a la ciudad como un elemento que sirve para recordar su historia y

mostrar su presente, convirtiéndose así en memoria del entorno y volviéndose signo de una cultura.

Ejercicio 1: Espacios arquitectónicos comerciales y habitacionales intervenidos por la publicidad a través de la rotulación de barda.



Contaminación visual	Aspectos culturales
Percepción de dejadez y abandono	El gimnasio Josué “Neri” Santos, es uno de los recintos más emblemáticos de Ciudad Juárez.
Presión	En la primera etapa el inmueble ubicado en la calle María Martínez y Mariscal era conocido como el gimnasio de la Victoria, años después fue nombrado Auditorio Municipal, para después ser remodelado en su totalidad en el año de 1972 y bautizado con el nombre de Josué “Neri” Santos, en honor a la leyenda juarense del baloncesto mundial.
Erosión del atractivo estético	Lucha libre, deporte icónico en Ciudad Juárez, es una mezcla de deporte y secuencias teatrales que en México es el deporte-espectáculo más popular.
Percepción de ciudad poco líder	La rotulación a mano representa una técnica tradicionalista en México, además de que este oficio y la temática de la lucha libre mantienen un vínculo ineludible.
Imagen y reputación	

En relación con la contaminación visual que proyectan las imágenes de espacios comerciales y habitacionales y a la intervención de la publicidad se puede observar que la mayor problemática se sitúa en la imagen y reputación de la ciudad, permeando que la percepción por parte de los ciu-

dadanos y los visitantes de la ciudad sea de un espacio poco atendido y con condiciones de suciedad. Lo que puede llegar a generar problemas de presión y estrés en los ciudadanos que constantemente circulan por esta área.

Respecto a la parte cultural es evidente la importancia del mensaje emblemático que sobre el soporte de la pared se refleja, haciendo referencia a uno de los lugares más históricos de la localidad y promocionando un gimnasio deportivo que ha sido icónico a nivel nacional, además de resaltar que la técnica utilizada permea que las palabras tradición y cultura sean aún más significativas.

Ejercicio 2: Edificios arquitectónicos históricos intervenidos por la publicidad a través de la rotulación lumínica, anuncios espectaculares y medios impresos.



Contaminación visual	Aspectos culturales
Merma del paisaje natural y áreas verde	Ciudad Juárez vivió una época dorada, cuando el esplendor de su vida nocturna atraía a medio Hollywood a sus salones y bares de la calle Juárez, como La Fiesta, Guadalajara de Noche, Fausto, Blue Fontain, entre otros.
Erosión del atractivo estético	
Percepción de dejadez y abandono	El centro con sus espacios arquitectónicos antiguos y su plagada publicidad es un símbolo cultural dentro del imaginario colectivo de un glorioso pasado.
Distracciones en la conducción y tráfico	
Contaminación sonora y lumínica	

En relación con la contaminación visual que proyectan las imágenes de edificios arquitectónicos históricos con relación a la intervención de la publicidad podemos observar que se refleja la problemática sobre los tres

ejes de efectos, por lo que puede traer consigo problemas en distintos sectores como, por ejemplo, el sector turístico, cultural y de salud.

Los espacios que en las fotografías se observan forman, sin duda, un legado histórico de años de gloria de una localidad que a través del tiempo ha tenido múltiples funciones, son signo de años de abundancia, de una fama internacional y de un pasado que ha prevalecido en la memoria de quienes lo vivieron y de quienes aún lo recuerdan.

Conclusión

La idea del presente escrito no es contraponer dos enfoques bajo la premisa de tomar una postura o una determinación al respecto. Lo que se buscó es minimizar esta determinación prohibitiva, la cual se ve como solución a un problema que sin duda existe; lo que se pretende es reflexionar sobre la posibilidad de gestionar una publicidad sostenible que se apropie de los espacios, pero, que además de ello, los refleje. Que mediante la utilización de su proceso de comunicación se palpe los significados que envuelven al entorno, que sea posible una gestión que ayude a dar un orden y una limpieza a la urbe y que quien la habite o la visite entienda de manera implícita aquello que conformó su pasado. En nuestra ciudad muchos espacios arquitectónicos llenos de historia y significado han sido abandonados o, peor aún, derrumbados, sin percatarse de que con tales acciones no solo estamos perdiendo material de construcción, sino identidad propia.

Referencias

- Amendola, G. (2000). *La Ciudad Postmoderna, la magia y el miedo de la metrópolis contemporánea*. Celeste Ediciones.
- Baladrón, A., Martínez, E. y Pacheco, M. (2007). *La comunicación publicitaria y lo urbano: perspectivas y aportaciones*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones
- Pacheco, M. (2000). *Cuatro décadas de publicidad exterior en España*. Ediciones de las Ciencias Sociales.
- Bazaga, R. (2014). Publicidad y arquitectura. Una relación simbiótica. *I+Diseño Revista científico-académica internacional de innovación, investigación y desarrollo en diseño*, 10.

- Borrini, A. (2006). *Publicidad, diseño y empresa*. Infinito.
- Hall, E. (2003). *La dimensión oculta*. Siglo XXI
- Hess, A. (2006). *Contaminación visual indicadores de vallas*. Instituto de Estabilidad, Facultad de Ingeniería, Universidad Nacional del Nordeste.
- Iñaki, A. (2009). *Naturaleza y artificio el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Gustavo Gili.
- Jornet, L. (2007). *Aceptación social del mobiliario urbano como servicio público y soporte publicitario; Antecedentes, evolución e integración de las distintas concesiones municipales de 1986 a 2005 en Barcelona* [Tesis de Doctorado, Universitat Ramon Llull, Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna].
- Lynch, K. (2013). *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Méndez, V. (2013). La contaminación visual de espacios públicos en Venezuela. *Gestión y ambiente*, 16, 45-60.
- Olivares, F. (2009). “Cidade limpa” y la contaminación publicitaria en la ciudad. *Revista de Estudios de Comunicación Zer*, 14(26).
- Zalpa, G. (2011). *Cultura y acción social*. Plaza y Valdés.

UACJ