

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

SOÑAR LUGARES



Alpha Elena Escobedo Vargas
Roberto Sáenz Maldonado
Willivaldo Delgadillo
Héctor Rivero Peña
Fausto Gómez Tuena

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Ricardo Duarte Jáquez

Rector

David Ramírez Perea

Secretario General

Manuel Loera de la Rosa

Secretario Académico

Erick Sánchez Flores

Director del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte

Ramón Chavira

Director General de Difusión Cultural y Divulgación Científica

SOÑAR LUGARES

*Alpha Elena Escobedo Vargas
Roberto Sáenz Maldonado
Willivaldo Delgadillo
Héctor Rivero Peña
Fausto Gómez Tuena*

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

DR © Alpha Elena Escobedo Vargas, Roberto Sáenz Maldonado, Willivaldo Delgadillo. Héctor Rivero Peña, Fausto Gómez Tuena

© Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
Avenida Plutarco Elías Calles 1210
Foviste Chamizal, CP 32310
Ciudad Juárez, Chihuahua, México
Tels. +52 (656) 688 2100 al 09

ISBN: 978-607-520-306-5



La edición, diseño y producción editorial de este documento estuvo a cargo de la Dirección General de Difusión Cultural y Divulgación Científica

Coordinación editorial:

Mayola Renova González

Cuidado editorial:

Subdirección de Publicaciones

Diseño de portada y diagramación:

Karla María Rascón

Primera edición, 2018

elibros.uacj.mx

Índice

Introducción

7

El modo utópico y los países del nunca-jamás

Alpha Elena Escobedo Vargas

9

La geosignificación de la producción artística: un acercamiento
teórico-conceptual desde el espacio urbano y los estudios culturales

Roberto Sáenz Maldonado

25

Ciudad Juárez: un campo de especulación entre el sueño y la pesadilla

Willivaldo Delgadillo

37

Intervención arquitectónica en contextos en decadencia:
una reflexión desde la transformación de la ciudad

Héctor Rivero Peña / Fausto Gómez Tuena

51

Introducción

LA TAREA DE DEFINIR Y REFLEXIONAR ACERCA DE UN OBJETO SIEMPRE ES UN CAMINO COMPLEJO, sobre todo cuando el espacio explorado está en la ciudad, un marco urbano donde las manifestaciones humanas se suceden constantemente y lo transforman de manera radical. Estos procesos de cambio van desde las construcciones institucionales hasta las aportaciones tácticas, y consolidan el espacio en lugares con prácticas, usos y apropiaciones o producen sitios en decadencia; y se vuelven objeto epistemológico cuando de ello se habla, se reflexiona y se escribe.

Este libro es deudor del trabajo realizado por Carlos González Lobo a lo largo de su vida y parte de una pregunta lanzada dentro de las academias de Arte y Arquitectura de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez sobre cómo lograr transformar los sueños en realidades. En la academia, la importancia de los sueños estriba en ser causa y origen del proyecto; los sueños siempre están en un momento anterior en el que todo aún es posible; después aparecen el recorrido clásico, el ejercicio académico del anteproyecto y el proyecto ejecutivo. La construcción de cada sueño se ha dejado para la vida profesional. El reto está en el sueño, en abandonar todo criterio preconcebido sobre el proyecto: pasar de una idea y terminar atajando la realidad. Al mismo tiempo, reconocemos que dentro de los sueños conviven elementos que hablan de utopías, sueños con esa fuerte carga subjetiva que son altamente personales, pero que, a la vez, pretenden insertarse en una dimensión social.

Desde esta perspectiva, el trabajo de Alpha Escobedo en “El modo utópico y los países del nunca-jamás” abre el espacio de discusión hacia el carácter polisémico de la utopía; el análisis de la utopía como esos productos conceptuales que marcan una posibilidad del futuro, de poder transformar el espacio con otros lugares y con posibilidades de ser enfrentados. A la vez, remarca la importancia del pensamiento utópico, ese recreo mental que en sus palabras está aún fuera del discurso oficial de lo que se pretende modificar.

El concepto de geosignificación planteado por Roberto Sáenz, permite la visualización de nuevas cartografías en las que los objetos urbanos cargan siempre con un valor significativo, de importancia para la comunidad. En ese sentido, todo acto de intervención es parte de una reconstrucción constante de la transformación urbana. Su localización geográfica es otro punto crucial en los procesos de significación, que implica el reconocimiento de un contexto sobre el que ocurren las cosas.

El ensayo de Willivaldo Delgadillo toma la arquitectura forense como marco conceptual y como herramienta epistemológica de análisis y reflexión, que puede llegar a generar un nuevo tipo de verdad pública. En específico, mira la situación de Ciudad Juárez con ojos críticos y cómo se le ha tratado de representar en un campo que siempre está entre el sueño y la pesadilla. Serie de representaciones que tiende a reforzar estereotipos de identidades que resultan altamente reduccionistas y fatalistas. Sin embargo, plantea como paradigmático el caso de la artista Teresa Margolles (2015); cómo su trabajo en Ciudad Juárez no trata de crear espacios como un eterno tribunal artístico, sino, por el contrario, que su obra documente la realidad; con ello detona con cada pieza memorias y procesos difusos. De ahí que como posible arquitecta forense reconstruye esculturas documentales que más que representar son documentos geosignificativos.

Por último, el ensayo de Héctor Rivero y Fausto Gómez acerca de la importancia de pensar el lugar habrá de desplazar al objeto del proceso constructivo como lo más importante. Reflexiones sobre el abandono y la construcción interminable de imágenes urbanas pueblan los paisajes urbanos del mundo globalizado. Ahí confluyen los sueños de todos.

El modo utópico y los países del nunca-jamás

Alpha Elena Escobedo Vargas

Los problemas para definir *utopía*

USADA HOY EN DÍA COMO SINÓNIMO DE LO IMPOSIBLE, PRINCIPALMENTE, O PARA DENOTAR aquello que parece no tener posibilidad de realización material, a la *utopía* se le adjudica un carácter en sentido “negativo”. En primera instancia, la utopía representa lo deseado pero inalcanzable y, por tanto, se sitúa en el ámbito de lo inoportuno y/o carente de importancia.¹ “Sin embargo, explicar el sentido de la palabra *utopía* requiere cuidado, puesto que contiene diversos matices” (Boladeras, 1984, p. 103).

La utopía es polisémica. El concepto de utopía “está repleto de diversidad de opiniones e ideas, recargado de significados que se han ido acumulando a lo largo de los siglos” (Blanco, 1999, pp. 12-13). En ella conviven elementos que nos remiten tanto a lo político como a lo artístico; tanto a lo social como a lo individual;² a los elementos de la realidad y a los potenciales, al desaliento, a la irritación y a la esperanza. Es un concepto complejo que ha ido enriqueciéndose y transformándose a lo largo de la historia, en la que ha ostentado múltiples significados.

Al entrar en el campo de estudios de la utopía muy pronto aparecen advertencias sobre la confusión, dificultad y ambigüedad del concepto. En los párrafos iniciales de su texto *Utopía*, Arnhelm Neusüss (1971) sentencia:

1 “En nuestro lenguaje coloquial, por ejemplo, solemos designar como utópico todo aquello que de algún modo consideramos como irrealizable, pero, al mismo tiempo, como impracticable y, por tanto, la propuesta utópica como engañosa” (Ortega, 1984, p. 119).

2 Daniel Bonet (1984) dice que “De modo que en la idea de utopía coexisten elementos de muy diversa índole, desde lo puramente literario hasta lo político y religioso, desde lo subjetivo e individual a lo colectivo y universalizante”.

Actualmente la palabra “utopía” está extraordinariamente en boga. Pero aquel que intente saber con mayor exactitud lo que con ella se pretende decir en cuanto al contenido, encontrará dificultades. Se verá ante un conglomerado de variadísimos intentos de definición, de apreciaciones teóricas heterogéneas —si bien estas últimas son poco frecuentes—, y de aplicaciones al término apenas relacionadas entre sí, pero que han ido desarrollándose y almacenándose de manera sucesiva y paralela (p. 9).

La referencia a la isla de Moro³ sugiere la incertidumbre del ser y del estar entre el *outopos* (no lugar) y el *eutopos* (lugar feliz). “Algunos autores estiman, interpretando la etimología con la que Moro denominó su República, que éste pretendía expresar con el término utopía dos significados: *sociedad que no puede localizarse en ninguna parte y lugar donde existe el bien, la felicidad*” (Blanco, 1999, p. 17); con lo que Moro inaugura el enredo que heredará a la modernidad. Del original “Nusquama” —*en-ninguna-parte*— pasa a la utilización de la palabra “Utopía” —*país-en-ninguna-parte*.

Moro construyó su neologismo cambiando el término griego “ou”, que expresa negación en general, al que dio forma latina “u”, con el término también griego *topos*. El mismo Moro provocó la confusión al poner en boca del poeta de la isla el sustantivo “eutopía”, como se sabe “eu” en griego tiene atributos que van de lo ideal a lo perfecto; la carta de felicitación escrita en latín por el humanista francés Budé acrecentó la confusión al nombrar en términos griegos el sustantivo “Udetopía” que significa “país-del-jamás” (Morente, 1984, p. 14).

Pero la ambigüedad que ha producido este juego de palabras no ha sido restrictiva al concepto: “Hace referencia, simplemente, a la complejidad de lo real con una multiplicidad de dimensiones y de perspectivas que enriquecen más que confunden el panorama social y cultural de vida humana” (Monclús, 1981, p. 10). Más allá de la aportación del neologismo, la importancia de la referencia a Moro

3 Se parte del neologismo de Tomás Moro para encaminar el texto hacia los límites de la modernidad, pero se tiene presente que tras el análisis de obras anteriores a *Utopía*, se entiende que: “La idea tradicional de utopía es la combinación de dos modelos imaginarios de gran predicamento en Occidente. Por una parte está el modelo de paraíso, en cualquiera de sus variantes, como Edad de Oro, como Reino de los Cielos o como Tiempo Primordial, tal como se lo representa en los mitos. Y, por otra parte, está el modelo de Ciudad Ideal, la sociedad perfecta de raíz helénica, inspirado en la *polis*” (Lynch, 1984, p. 173).

consiste en que “abre el género utópico en la historia moderna [...] introduce con su obra las bases de una primera crítica, de una primera conmoción de un sistema sociopolítico y también económico” (Monclús, 1981, p. 16). Si bien la equiparación felicidad-perfección⁴ dentro de los límites de un lugar ajeno a la realidad de su propio tiempo y espacio no era nueva, la obra de Moro detonó una controversia que ha propiciado la acumulación de relevantes tratados en términos críticos frente al *statu quo* de la realidad social. Junto con Tommaso Campanella representa una línea de pensamiento “mezcla de crítica social reformista y reminiscencia de ideales religiosos anteriores (la “Ciudad Celeste”)” (Bonet, 1984, p. 11), que rápidamente evolucionó hacia formas científicas que van desde Bacon hasta Huxley.

Las utopías modernas

LA HISTORIA DE LAS UTOPIAS MODERNAS DA CUENTA

de ese proceso de secularización de las expectativas milenaristas a través de la cuál se intentaba que el objetivo último (el establecimiento del Reino de Dios sobre la tierra) se realizara, no acudiendo a medios trascendentes, sino mediante la utilización de medios *racionales* (Serra, 1998).

Dicho proceso se constata con la existencia de un amplio catálogo sobre la utopía que cuenta con una literatura numerosa, principalmente a manera de diálogos, novelas e historias cortas en los que se exhiben posibles regiones de perfección que se contraponen a las existentes. A la inmensa colección y tradición literaria, se le suman reflexiones de orden filosófico-social, así como expresiones de tipo teórico-científico. Aunado al terreno bibliográfico, el arte y la política también han contribuido de manera generosa a engrosar el repertorio utópico con una multitud de obras y movimientos.

En principio, lo que hace que formen parte de un conjunto es la característica compartida de tener en el centro la crítica de su realidad social. Las utopías “han surgido como una necesidad crítica frente a una situación censurable y para ello recurren a formas poéticas o plásticas, bajo modelos ideales, positivos o negativos, idealizando situaciones posibles o límites; pero es innegable la dimensión crítica” (Blanco, 1999, p. 91). Esto contiene y evidencia un carácter histórico —temporal—

4 Moro adjudicó la felicidad de los ciudadanos de *Utopía* a la perfección de su sistema; pero la perfección consistía en el establecimiento de un estado basado en un humanismo cristiano “natural”, gobernado por la razón (Lledó, 2003, pp. 90-95).

en las utopías, ya que son proyectos que surgen contextualizados: están determinados por el estado de su tiempo y de su espacio. La utopía es un reflejo de las angustias; un indicador de las faltas, de las carencias de cada época. Para Arnheim Neusüss (1971), el contenido común de los proyectos utópicos “es la negación crítica de la época existente” (p. 25), de la que se desprende una intención de cambio.

Las utopías modernas “suponen una descripción o un esquema claro de un estado ideal, pero también una descripción del camino histórico que conduce hacia él” (Grasa, 1984, p. 133). Como productos históricos remarcen la presencia del futuro; del porvenir como un lugar probable con posibilidades múltiples de ser enfrentado. En ellas, se entiende al “tiempo presente como preparación encaminada a conquistar gradualmente un armonioso y esplendoroso futuro” (Carretero, 2006, p. 9). En este sentido, son también prospectivas que se identifican con el afán del progreso típico de la época, donde la razón desplazó a lo divino como fuente para la esperanza de un mundo mejor y más feliz.

Para Rafael Grasa (1984, pp. 131-132), el triunfo del mito del progreso ha favorecido que en las utopías del siglo xx haya “un desplazamiento del interés en lo moral-político hacia en un optimismo tecnológico-productivista”. En este sentido, se explicaría la proliferación contemporánea de proyectos de utopías urbano-arquitectónicas; sin embargo, el gran número de referencias en términos político-filosóficos acerca de la utopía pone en cuestión que dicho desplazamiento se haya dado.

Por un lado, con las críticas de Marx-Engels y Popper (1971), se establece una línea que, a pesar de ser contraria a la utopía, la mantiene dentro de los límites del discurso político-filosófico. Y por otro, las defensas y la profundidad en el análisis de las utopías que desarrollan Ernst Bloch (1971; 2004), Max Horkheimer (1971), Theodor Adorno y, más recientemente, Jürgen Habermas, tienden a reforzar y a actualizar su presencia en los debates de distintos ámbitos de la filosofía. Es la sobreexposición mediática de los proyectos utópicos de los campos tecnológicos lo que hace presuponer el mencionado declive de la discusión político-filosófica. Por tal motivo, Georges Duveau (1971), en referencia de quienes opinan que la utopía ha llegado a su punto final o a una decadencia irreparable, afirma que: “El lugar ocupado por el pensamiento utópico en la elaboración y representación del mundo contemporáneo parece ser cada día más considerable” (p. 193).

La utopía después del marxismo

EN LA TÓNICA DEL PROGRESO, CON LAS PREMISAS DE LA RAZÓN Y DE LA CIENCIA ABANDERANDO LA reflexión sobre la sociedad, los proyectos utópicos como los de Owen, Saint-Simon, Fourier y Claude Henry son equiparados con un pensamiento precientífico, “como opuesto al socialismo realista y científico que propugnaban Marx y Engels” (Blanco, 1999, p. 150). Como legado de la Revolución francesa, el socialismo utópico encarnó la crítica de las conquistas burguesas, postulando y promoviendo comunidades basadas en la hermandad en las que por medio de un régimen de distribución de bienes igualitario, se resuelven las injusticias que hundían a los trabajadores en la miseria. Sin embargo, el socialismo utópico posteriormente sería considerado quimérico. La utopía solo demuestra la existencia de posibilidades y hace caer en un romanticismo revolucionario ajeno al conocimiento de la *dialéctica histórica* propia del marxismo. Monclús (1981) lo resume claramente:

Marx y Engels, movidos por su teoría dialéctica, y concretamente de la dialéctica histórica, piensan en el inmediato fracaso del sistema capitalista que ya no podrá sobrevivir a sus propias contradicciones internas. La confluencia teórica del momento histórico de la lucha de clases es para ellos la garantía de la certidumbre de esta convicción. Las contradicciones internas del modo capitalista de producción, el antagonismo entre la organización de la producción en el interior de la fábrica y la anarquía de la producción en el interior de toda la sociedad, y la contradicción entre producción social de los medios de producción y su apropiación capitalista privada constituyen un círculo vicioso que, en opinión de los padres del marxismo, va a reducirse progresivamente hasta su final necesario, a causa de un proceso analizado *científicamente* y donde no queda sitio para los utopismos (p. 49).

Si bien la utopía parecía haber sufrido un notable demérito tras la crítica hecha por Marx y Engels, recobra sentido, en gran parte, porque se afirma que dentro de los propios postulados marxistas existe, por lo menos, una tendencia hacia lo utópico. Esto incluye: 1) Su relación con utopías milenaristas, en donde el nuevo orden para ambos implica que “la propiedad privada y la explotación del hombre por el hombre habrán desaparecido” (Lledó, 2003, p. 213); y/o 2) Su posicionamiento, a la manera de Antonio Monclús (1981), como el prelude del clímax de las utopías modernas, ya que el pensamiento de Marx se plantea “en tonos evidentemente utópicos” (p. 52).

Sea como sea, con el(los) marxismo(s) la curiosidad por la utopía adquiere no solo nuevos bríos, sino nuevos rumbos. Aparecen, entonces, los estudios de Karl Mannheim (1971), Max Horkheimer (1971) y Ernst Bloch (1971; 2004). Estos análisis de la utopía no profundizan en los textos literarios ni en los proyectos políticos, sino que van a adentrarse en las consecuencias estéticas, epistemológicas y hasta ontológicas del término. Lo común en ellos es el salto que dan al traspasar “la utopía” para centrarse en “lo utópico”.

El primer esfuerzo —destacado y/o polémico— para explicar lo utópico, lo llevó a cabo Karl Mannheim con su obra *Ideología y utopía*.⁵ La relación intrínseca entre la ideología y la utopía, se basa en sus propias diferencias: mientras la ideología mira al pasado, la utopía lo hace hacia el futuro; la ideología es estática y conservadora, mientras que la utopía tiene una función dinámica y progresista; una es propia de la clase dominante y la otra, de la dominada.

Desde la sociología del conocimiento, que es desde donde pretende analizar utopía-ideología Mannheim, lo utópico es un paradigma de futuras realizaciones, es lo aún no actual pero destinado a realizarse; es una norma o guía para la conducta, por lo tanto tiene una función radical y rectora sobre la actividad de los individuos (Blanco, 1999, p. 76).

Lo utópico tiene una relación dialéctica en la historia con el orden social; y la perspectiva histórica hizo que lo utópico y lo ideológico requirieran de un nuevo criterio de distinción.⁶ El criterio para delimitar las utopías estará determinado por el resultado histórico: *la eficacia* (*ibid.*, p. 78). Por esto las palabras de Mannheim (1971):

La concepción de utopía que hemos empleado antes parece, en tal sentido, ser la más amplia. Se esfuerza en tomar en cuenta el carácter dinámico de la realidad, en cuanto acepta no una “realidad en cuanto tal”, como punto de partida, sino, más bien, una realidad histórica y socialmente determinada, que se halla en constante proceso de evolución. (...) Además, se propone llegar a una concepción de la utopía cualitativa, histórica y socialmente diferenciada, y, por último, distinguir la utopía *absoluta* de la *relativa* (p. 174).

5 La primera edición de *Ideología y utopía*, se realizó en Alemania en 1936.

6 “Lo que en determinado caso aparece como utópico, y en otro como ideológico, depende esencialmente de la etapa y del grado de realidad a la que se aplica ese modelo” (Mannheim, 1987, p. 172).

En cambio, lo utópico designa “la dimensión de la utopía más allá de la pura quimera y se la ha replanteado como un modo concreto de conocer la realidad a través de las proyecciones ideales que se reflejan en ellas” (Blanco, 1999, p. 42). Lo utópico elabora objetos no reales, tratando de modificar o destruir lo presente, a partir de la defensa de posiciones *contrahegemónicas*. Es “la expresión de un deseo que siempre ha existido en los asuntos humanos. Cuando la imaginación no encuentra pábulo en la realidad existente, busca refugio en lugares y periodos contruidos conforme a sus anhelos” (*ibid.*, p. 180). Cuando ese elemento utópico determina el orden, el ritmo y la valoración, se transforma en un “principio organizador” que dirige la forma de pensar. La *mentalidad utópica* está presente, dice Mannheim, “sólo cuando la configuración de la utopía en cualquier tiempo constituye no sólo una parte vital del contenido de dicha mentalidad, sino cuando, por lo menos en su tendencia general, impregna completamente esa mentalidad” (*ibid.*, p. 183).

Mannheim (1971) en su obra clásica lleva a cabo un análisis en el que contrasta a la utopía con la ideología, marcando una línea para estudios subsecuentes (*ibid.*, p. 150). Y ante la cuestión abierta, y sobre todo por la polémica derivada de la relación mannheimniana de ideología-clase dominante, utopía-clase dominada, Horkheimer (1971) opina:

La ideología *provoca*, la utopía *es*; la ideología es función, únicamente apariencia, sólo en la medida que la provoca; en cambio, la utopía es la fantasía, es el sueño, por muy diverso que resulte, el sueño supone sujetos e intenciones, la apariencia aunque sea intencionadamente subjetiva, se ve determinada por lo objetivo (p. 97).

En oposición a la ideología, la característica primordial del pensamiento utópico es la intencionalidad. Para Horkheimer (1971), la intencionalidad utópica, “en cuanto a su contenido, se manifiesta en concepciones diversas acerca de un futuro mejor, aunque esta intencionalidad cambia según la situación histórica y de los contextos sociales; pero siempre apuesta por un futuro más feliz” (Blanco, 1999, p. 43).

Pero no solo Horkheimer (1971) se interesó en el problema de lo utópico y la utopía, sino que varios de sus colegas de la Escuela de Frankfurt, como Adorno o Habermas, se han visto involucrados en el tema. Incluso, se puede decir que con sus trabajos el proyecto utópico ha dejado atrás su lugar de marginación, para situarse en una posición central dentro de la investigación filosófico-política.

Horkheimer (1971), quien en principio denunció lo utópico como resabio del romanticismo, que evitaba el actuar de una manera concreta y responsable hacia el futuro, nunca dejó de resaltar el valor de la dimensión crítica de las utopías modernas. Basado en una crítica económica de la realidad, un Horkheimer más maduro se arriesga a describir su propia alternativa utópica como una forma de vida comunista, distinguida por la racionalidad en los procesos de producción. El pensamiento utópico es el reclamo por la refundación de un proyecto filosófico que preste relevancia a la crítica social.

Sin embargo, el pesimismo es lo que ronda los planteamientos de Horkheimer (1971); ante una realidad injusta, la utopía es, por una parte, solamente una intención, una ilusión. La historia aparece en fatal declive, donde la sociedad tecnologizada elimina todas las dimensiones del “espíritu”, como lo subraya Rogelio Blanco (1971). Así, pues, Horkheimer (1971), y posteriormente Theodor Adorno,

plantean una realidad: la razón sin reflexión; y una utopía: la razón, la ciencia y la tecnología como motores de la emancipación. La realidad es el proceso histórico de la civilización occidental, la destrucción de la razón teórica y reflexiva por la razón instrumental y estratégica. La destrucción de la subjetividad y la identificación entre vida y trabajo: la ciencia y la técnica como producción, la reducción de la racionalidad a la productividad. Frente a la realidad del resultado de un proceso histórico, no hay otra salida que el anhelo. La utopía versus la técnica (Panea, 1998, p. 75).

Para Adorno, la utopía es aquello que tiene lugar a pesar de que, desde la lógica interna del sistema, desde su legalidad inmanente, no puede tener lugar. En este sentido, la utopía está relacionada con el arte en la medida en que representa nuestra capacidad para imaginar, anhelar y pretender un “algo” diferente o, mejor dicho, sin sentido dentro del sistema. Junto con Horkheimer (1971) y Herbert Marcuse está de acuerdo en que “el componente ideológico de nuestra actual sociedad y su industria cultural no es otro que el de pretender pasar por el *Único* posible” (*ibid.*, p. 80). Y el arte se comprende como utopía, ya que ambos son la negación de lo existente y de ello dependen. En el centro de las antinomias contemporáneas está el que el arte deba y quiera ser utopía con tanta mayor decisión cuanto que esta queda obstruida por la realidad funcional. Asimismo, se trata para Adorno de no traicionar al espíritu utópico, ya que lo nuevo nos ofrece una enigmática imagen de un hundimiento absoluto y solo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpresable: la utopía. En este sentido, el arte contem-

poráneo ha reunido todos los estigmas de lo repugnante y de lo repulsivo. Por su implacable renuncia a toda apariencia de reconciliación, puede retener estos estigmas en medio de lo realmente irreconciliado que es la auténtica conciencia de una época. En el siglo XXI, la posibilidad real de la utopía se une por su último extremo con la posibilidad de la catástrofe total.

De los filósofos de la Teoría crítica, uno más, Herbert Marcuse, se adhiere a la discusión. En medio del movimiento estudiantil berlinés de 1967 pronunciará una conferencia, “El final de la utopía”, que puede llegar a confundir a lectores neófitos. Como dice Fernández-Buey (2006):

La eclosión de los movimientos estudiantiles y juveniles, críticos a la vez con el capitalismo y con el llamado socialismo real, eran para Marcuse el síntoma más patente de que la utopía se estaba convirtiendo en realidad; el comienzo de la posibilidad de realización de aquello que la utopía social-comunista de la emancipación había anticipado.

Se acusa a Marcuse de una nueva incertidumbre, pero cualquiera que se acerque un poco a su pensamiento podrá apreciar con facilidad el verdadero sentido del “fin de las utopías”. Al igual que Ernst Bloch (1971; 2004), Marcuse se aproxima a la dimensión estética, la cual aparece como una de las líneas centrales en el diseño de los espacios abiertos de la utopía, como el soporte sensible para los mundos aún no existentes. Asimismo, expone las articulaciones de la estética con la ética y la política, dentro de las cuales se manifiestan los discursos utópicos (Jiménez, 1983).

El optimismo de Ernst Bloch

ANTE LOS DISCURSOS PESIMISTAS DE LOS FRANKFURTIANOS, ERNST BLOCH (1971; 2004), CONSIDERADO como *el filósofo de la utopía*, se aferra a la línea del *anhelo* y presenta una opción desde una perspectiva más optimista del futuro y de la humanidad. En su obra de 1917, *El espíritu de la utopía*, apunta que “una dimensión escatológica se integra en el núcleo del concepto” (Serra, 1998); que existe una interacción dialéctica entre las dimensiones utópica y escatológica, en donde se encuentra una constante mediación que será un concepto clave en el progreso del pensamiento de Bloch (1971; 2004), quien, para 1957, con la publicación de *El principio esperanza* reemplaza la utopía por la esperanza, y lo utópico será entendido como una función trascendente, sin trascendencia (*ibid.*); como una actividad inteligida del presentimiento.

Siguiendo la línea esbozada por Horkheimer (1971), Ernst Bloch (1971; 2004) defiende lo utópico a través de la recuperación de la esperanza como principio. Dedicó a esto tres extensos volúmenes con los que intenta contribuir al desarrollo de un método para la crítica cultural desde una perspectiva marxista. Para Bloch (1971; 2004), la esperanza lo permeaba todo: desde la moda y los cuentos de hadas hasta el cine, la filosofía y la política. Por medio de una perspectiva del psicoanálisis paralela a la freudiana, analiza la condición humana a partir de su temporalidad. La dimensión temporal del ser humano, se inscribe como una dialéctica cronológica que concluye en el futuro. Sin embargo, la posibilidad está, a su vez, inscrita en el futuro, en la medida en que este es solo posibilidad. Las potencialidades están latentes en el presente, activando la *conciencia anticipadora*. La esperanza se sitúa ahí, en el punto donde se vislumbran las tendencias del mañana, del sueño premonitorio o de cualquier otra visión del futuro.

Se dice que Bloch (1971; 2004) es más útil hoy para proveer de un modelo para la teoría y la crítica de la cultura, ya que, yendo más allá de Marx y Lenin, propone buscar los elementos utópicos, de orden *emancipador*, que existen en las ideologías. Para Bloch (1971; 2004), las ideologías tienen dos caras, las cuales contienen errores, mistificaciones y técnicas de manipulación y dominación; pero también incluyen residuos utópicos que pueden ser usados para la crítica social. Más allá de una mera crítica en negativo, se propone hacer una con carácter propositivo, de ahí su atención por los contenidos y las intenciones de progreso. La ideología contenía una dimensión anticipatoria, en la cual sus discursos, imágenes y figuras producen una representación utópica de un mundo mejor. Y dichos elementos utópicos no están ahí simplemente embelleciendo la ideología, sino que tienen un valor simbólico mucho más fuerte de lo anteriormente planteado: contienen funciones apologeticas que nos reconcilian con la realidad. Las utopías expresan de manera abstracta e idealista los potenciales de un futuro mejor. Incluso, cuando en alguna ideología los ideales hayan sido alcanzados, lo utópico sirve para mistificarlo. Sobre todo, para Bloch (1971; 2004) lo importante era remarcar el hecho de que interrogar a las ideologías desde sus propias utopías, desde sus deseos e ideales, contribuye a descubrir cuáles son las deficiencias y carencias de las mismas. Es en ellas donde están contenidas las esperanzas de un mundo mejor. La crítica a la ideología no solo requiere la demolición, sino el trabajo hermenéutico, para visualizar los elementos preconscientes, la “conciencia-del-todavía-no”.

Bloch (1971; 2004) quiere salvar lo que hay de verdadero en la falsa conciencia, dijo Habermas en una ocasión. Bloch (1971; 2004) creía que los artefactos ideológicos

contienen expresiones de deseo, así como articulaciones de necesidades que pueden servir como instrumentos, tanto para la teoría como para la práctica política.

En *El principio esperanza*, Bloch (1971; 2004) desarrolla su propia Teoría psicológica de la imaginación, necesidades y esperanza, en la que se enfrentaba con el propio Freud, poniendo énfasis en la importancia de la dimensión subjetiva en la constitución de la experiencia humana, en donde la tendencia será opuesta a la freudiana: se prefiere el deseo y la esperanza a la castración y la represión original. Pero, a pesar de sus diferencias con Freud, lo prefería en vez de a Jung, tanto por el racionalismo del primero como por el fascismo del segundo.

Bloch (1971; 2004) aseguró a Adorno, durante un debate en el año de 1969, que quizá la palabra utopía pudiese hallarse obsoleta, pero que esto no se ampliaba de ninguna manera al pensamiento utópico. Para Bloch (1971; 2004), el estatuto lógico de la utopía se ubica en *el tiempo de los deseos, la conciencia anticipadora* (Celementano, 2005), y de lo “todavía-no-consciente”.

El embate de Popper

FRENTE A ESTAS EXPOSICIONES, SE SITÚA LA QUE ES CATALOGADA COMO LA MÁS FURIOSA CRÍTICA DEL siglo xx a lo utópico y la utopía: la del filósofo austriaco Karl Raimund Popper (1971). A lo largo de su vida —y algunas de sus obras— integró un discurso en el que expone su nada positiva visión al respecto. En *La sociedad abierta y sus enemigos*, Popper (1974) da cuenta del estatismo, la irracionalidad y otros efectos secundarios propios de la utopía. Plantea que la realización de un proyecto utópico, el cual siempre estará basado en la creencia de su propia perfección, obstruye las intenciones del progreso y evita el avance social. Las sociedades abiertas, caracterizadas por actitudes racionales, avanzan dentro de sistemas siempre democráticos, pues estos son los únicos que les permiten la movilidad necesaria para el progreso. En cambio, en las sociedades cerradas las utopías sirven de freno, erradican toda oposición al proyecto y justifican tiranías, totalitarismos y falta de libertades (Popper, 1974). Para evitar caer en el atractivo de dejarse llevar por sueños o paraísos míticos, se debe comprender, siendo crítico y racionalista, la naturaleza incompatible de las utopías y la libertad. En *La miseria del historicismo* (1945), Popper (1981) arremete contra lo utópico insistiendo en su falta de actitud crítica rigurosa, en contraste con la actitud característica científica. Lejos del *ethos* científico, la mentalidad o el pensamiento utópico generan discursos cerrados por una certeza proveniente solo de la fantasía y la imaginación.

La opción popperiana es el trabajo en la mejora de lo existente, alejándose de las ensoñaciones utópicas. Solo al actuar, de acuerdo con las necesidades del contexto sociohistórico, se consigue el progreso.

El mayor pánico que le producen las utopías a Popper es el carácter atractivo de éstas, la aparente racionalidad, más bien la pseudoracionalidad y, reitera abundantemente, la fascinación que ejercen sobre un futuro mejor, al menos para las clases oprimidas. Advierte de los peligros de ese atractivo utópico y no acierta a comprender como racionalmente se pueda establecer un paraíso en la tierra, pues la única posibilidad que le queda al hombre es a través de las fuerzas racionales luchar para desarrollar, generación tras generación, un mundo menos terrible y menos injusto (Blanco, 1999, pp. 155-156).

La ciencia, con un enfoque historicista, es la encargada de descubrir los ritmos, modelos, tendencias o leyes que actúan sobre la sociedad. La ciencia guía formulando predicciones, a diferencia de la utopía que solo es una fantasía carente de razón. Dicha falta de conciencia crítica y racional hace de ella —la utopía— bandera para manifestaciones violentas (Popper, 1971). Las críticas a Popper (1971) por su postura ante la utopía y lo utópico van desde la calificación de reduccionista hasta la comparación de la propia “sociedad abierta” con un proyecto utópico. Por un lado, la utopía en Popper (1971) se ve limitada a un solo modelo peligrosamente parecido al fascismo, con todo y la abundancia de propuestas de tan manifiesta diversidad, que no son para este autor ningún tipo de referencia. Por otro, Hans Jürgen Krysmanski “rechaza la crítica popperiana y compara la sociedad utópica con la sociedad abierta, como una verdadera *open society*” (Blanco, 1999, p. 157). Esto en el sentido en el que Neusüss (1971) afirma que

la crítica a la utopía sólo tiene sentido si es al mismo tiempo crítica a la sociedad que ella condena; pero, toda crítica a la sociedad es ya, en sí misma utópica; de un lado porque toda crítica de este tipo necesita tener idea de algo mejor (p. 50).

Así como la crítica marxista inyectó ánimos al problema de la utopía, la crítica de Popper (1971) renueva el entusiasmo, con una emergencia de críticas y anticríticas a sus planteamientos.

De la utopía a lo utópico

EL PENSAMIENTO UTÓPICO SE VA CONFORMANDO POCO A POCO, TRAS LAS PRINCIPALES CRÍTICAS DE Marx y Popper (1971), como categoría epistemológica y radical de lo humano.⁷ Tanto Horkheimer (1971) como Adorno, Marcuse e, incluso, Habermas han analizado y tenido en alta estima a lo utópico y sus productos; sin embargo, tenemos que volver a insistir en que fue Bloch (1971; 2004) quien mostró una mayor dedicación al tema. En Bloch (1971; 2004) encontramos cómo es que lo utópico crea a la utopía; cómo es que una es producto de otro.

Posteriormente, Francesc J. Fortuny (1984a; 1984b) sigue la ruta tras lo utópico por el camino del análisis del lenguaje. Así, retornamos a “la utopía” como palabra, un sustantivo que, sugiere, “podría definirse como aquella expresión de una visión del mundo que resulta capaz de alterar el orden real de una formación social, para dar origen a otra” (*ibid.*, p. 54). Lo utópico, la palabra, como un adjetivo que representará “aquella realidad vivida socialmente que aún no tiene su lugar en el discurso, y crea en el lenguaje una tensión hacia el futuro que constituye sus estructuras en algo vivo, autogenerante, cambiante” (*ibid.*).

Lo utópico no alcanza el nivel de discurso, ya que “es lo aún no dicho” dentro del sistema del lenguaje; lo que no quiere decir que no se encuentre integrado a él: “su realidad no está ausente del lenguaje”. Para Fortuny (1984a; 1984b), la relación que tiene el problema de lo utópico con el lenguaje, lo lleva a considerarlo una especie de discurso latente en un ámbito de una realidad prelingüística ligada a la subjetividad, como experimento del desiderátum. “Lo utópico, como realidad todavía no dicha, es la aspiración y tendencia que un referente ejerce sobre las estructuras lingüísticas de lo ya dicho en vistas a que un uso transgresivo las objetive” (*ibid.*, p. 201).

En este sentido, lo utópico es un tipo de pensamiento, inherente al ser humano, como detonante de los procesos de evolución del sistema del lenguaje. El pensamiento utópico se establece como radical humano, como constituyente de la humanidad en el sentido que instaura las bases para la crítica y la modificación de la realidad. Nunca se niega lo real, sino que se parte de ella, para, por medio de un ejercicio mental, conformar posibilidades de cambio.

En lo utópico hay intencionalidad, determinación de la negación, espacio para el deseo y la esperanza. A esa forma de “experimentar mentalmente con las

7 Blanco, 1999, p. 203 (es la tesis principal que dirige el libro *La ciudad ausente*, donde, por ejemplo, dice: “el sentido utópico es un radical constitutivo del hombre, como ya hemos indicado abundantemente”).

posibilidades”, Raymond Ruyer (1992) la llamó “modo utópico”. De naturaleza teórica y especulativa, este *modo de pensar* juega con las alternativas de comprensión de la realidad, que lo convierte en una forma de *entendimiento*. Con él, se penetra en los hechos con la conciencia de lo alternativo; de las opciones paralelas de la transformación.

Ernst Bloch (2004) agregaría que la esperanza es la que subyace en el pensamiento utópico. Determinado por el principio latente de la esperanza, la carencia empuja a un afán de mejora de las condiciones; de búsqueda de la felicidad y hasta de la perfección.

El pensamiento utópico se puede comprender como la facultad humana para diseñar alternativas. Esto incluye una intención; y lo intencional de lo utópico denota la conciencia implícita en la acción. El ser humano toma conciencia de que hay un futuro; del *todavía-no* de Bloch (2004); algo que aún no es, pero que es consciente de su capacidad para contribuir en su autoconformación. Aunado a ello, se habla continuamente del futuro, entendido como lo aún no existente. En este sentido, se dice que la utopía mira hacia el futuro, ya que parte y se dirige hacia lo que aún-no-es. El pensamiento utópico implica el futuro, sin embargo, implica igualmente lo pasado, desde la perspectiva de un efímero presente. Esto permite desarrollar una capacidad de la proyección, que admite distinguir las posibilidades y aprovechar las oportunidades. Ya sea como vocación o como capacidad constitutiva del ser humano, el pensamiento utópico se entiende repetidas veces como detonante de evolución y/o desarrollo.

Los defensores del pensamiento utópico argumentan que este ha dirigido y es el responsable de los esfuerzos humanos hacia la mejora de las condiciones de vida. Y que sus manifestaciones, las utopías, no son simples elucubraciones de la imaginación, sino delicados y complejos procesos de razonamiento y creatividad, como lo dice Blanco (1999). Si se suprime el componente utópico de lo humano, se elimina la movilidad; se produciría un estancamiento en tanto que no habría el impulso para el cambio, ya que no existiría ningún ideal que guiara hacia la mejora de las posibilidades de vida. Lo utópico es el ideal regulador.

Desde estas perspectivas, los recreos propios del pensar utópico son los responsables tanto del desarrollo de matemáticas y geometrías más complejas como de los totalitarismos y tiranías más extremos. La mayoría de las críticas actuales para lo utópico y la utopía, se dan en este sentido; el mismo que era desde la aparición del término: su vaguedad, con una adicional amplitud del campo.

Sin embargo, lo utópico, con su carácter crítico, con su estar y no estar en el discurso, se sitúa en los límites del sistema que pretende reformar. Y queda claro

que más que un *topos*, un lugar específico, representa la forma de aproximarse a un problema; es decir, es una forma de proceso mental que nos hace dirigirnos hacia lo que todavía-no-es.

Bibliografía

- BLANCO M., R. (1999). *La ciudad ausente: utopía y utopismo en el pensamiento universal*. España: Akal.
- BLOCH, E. (1971). Aportaciones a la historia de los orígenes del Tercer Reich. En A. Neussüs, *Utopía* (pp. 103-126). España: Barral Editores.
- BLOCH, E. (2004). El Principio Esperanza; Vol. 1. España: Trotta.
- BOLADERAS, M. (1984). Utopía realidad en Orwel y en Marcuse; en Morente, J.J.(comp). *Lo utópico y la utopía*. Barcelona: Integral.
- BONET, D. (1984). La utopía como horizonte; en Morente, J.J.(comp). *Lo utópico y la utopía*. Barcelona: Integral.
- CARRETERO, P., & E., Á. (2006). Imaginario y utopías. *Atenea Digital* (7), 40-60.
- CELENTANO, A. (2005). *Utopía, Historia, concepto y política*. UPL , 10 (31), 93-114.
- DUVEAU, G. (1971). La resurrección de la utopía; En A. Neussüs, *Utopía*. Barcelona: Barral Editores.
- FERNÉNDEZ-BUEY, F. (2006). Obtenido de Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona: <http://www.cccb.org/en>
- FORTUNY, J. (1984). . Utópico versus utopía desde Cicerón a Ockham; en Morente, J.J.(comp). *Lo utópico y la utopía*. Barcelona: Integral.
- FORTUNY, J. (1984b). Utopía versus utópico en el discurso; en Morente, J.J.(comp). *Lo utópico y la utopía*. Barcelona: Integral.
- GRASA, R. (1984). ¡Adelante hacia la naturaleza! Las tradiciones utópico-emancipatorias en el siglo XX; en Morente, J.J.(comp). *Lo utópico y la utopía*. Barcelona: Integral.
- GUR-ZÉ'EV, I. (2006). Walter Benjamín and Marx Horkheimer: From utopia to redemption. Obtenido de Haifa: <http://construct.haifa.ac.il/~ilangz/Utopia4.html>
- HORKHEIMER, M. (1971). La Utopía. En A. Neussüs, *Utopía* (pp. 91-102). Barcelona: Barral .
- JAMESON, F. (2006). The Politics of Utopia. (NLR, Productor) Obtenido de The new left Review: <https://newleftreview.org/>
- JIMÉNEZ, J. (1983). *La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse*. Madrid: Tecnos.
- LYNCH, E. (1984). La vountad de transformar el mundo. en Morente, J.J.(comp). *Lo utópico y la utopía*. Barcelona: Integral
- LLEDÓ, J. (2003). *Utopías para tiempos difíciles*. Madrid: Acento Editorial.
- MANHEIM, K. (1971). Utopía. En A. Neussüs, *Utopía* (pp. 83-88). Barcelona: Barral Editores.

- MARTÍNEZ, P. (2006). Razón y Utopía: Una revisión a la crítica de la industria cultural de Theodor Adorno y Max Horkheimer. Obtenido de Monografías: <http://www.monografias.com/trabajos5/razuto/razuto.shtml#>
- MONCLÚS, A. (1981). *El pensamiento utópico contemporáneo*. Buenos Aires:CEAC
- MORENTE, J. J. (1984). Introducción; en Morente, J.J.(comp). *Lo utópico y la utopía*. Barcelona: Integral
- NEUSÜSS, A. (1971). *Utopía*. Barcelona: Barral Editores.
- ORTEGA, J. M. (1984). La teoría crítica como utopía; en Morente, J.J.(comp). *Lo utópico y la utopía*. Barcelona: Integral.
- PANEA Márquez, J. M. (s.f.). Técnica versus Racionalidad: la utopía como anhelo de lo radicalmente otro (a propósito del cincuenta aniversario de la Dialéctica de la Ilustración). *Argumentos de Razón Técnica: revista española de ciencia, tecnología, sociedad y filosofía de la tecnología*, 75-90.
- POPPER, K. (1981). *La miseria del historicismo*. Madrid: Taurus.
- POPPER, K. R. (1971). Utopía y violencia. En A. Neussüs, *Utopía* (pp. 129-140). Barcelona.
- POPPER, K. (1974). *The open Society and its enemies; Vol I, The spell of Plato*. Londres: Routledge y Kegan Paul.
- QUINTERO, M. D. (2006). Utopía y conocimiento. La escuela de Frankfurt: Algunos aspectos fundamentales de la Teoría crítica. Obtenido de Atajo periodismo para pensar: http://www.avizora.com/publicaciones/monosavizora/escuela_de_frankfurt.htm
- RUYER, R. (1992). El método Utópico; en *Sociología de la utopía*, VV. AA. Barcelona: Editorial Hacer.
- SERRA, F. (1998). Utopía e ideología en el pensamiento de Ernst Bloch. Obtenido de Aparte Rei, *Revista de filosofía*, No. 2: <http://serbal.pntic.mec.es/%7ecmunoz11/utopia.html#cinco>

La geosignificación de la producción artística: un acercamiento teórico-conceptual desde el espacio urbano y los estudios culturales

Roberto Sáenz Maldonado

Porque la ciudad es un poema, como se ha dicho frecuentemente, pero no es un poema clásico es un poema que despliega el significante, y este despliegue es lo que la semiología de la ciudad debería tratar de aprender y hacer cantar.

La aventura semiológica, de Roland Barthes

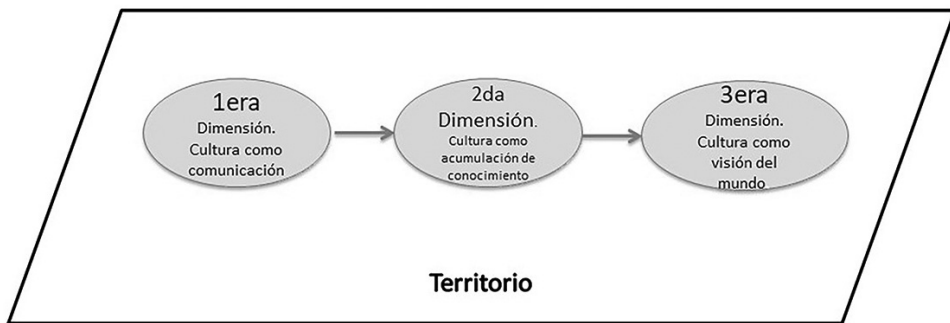
LA INTERVENCIÓN URBANO-ARTÍSTICA TIENE QUE SER TOMADA DESDE EL EJERCICIO DE irrupción de lo público. La esencia de la obra artística es visibilizar la cualidad del espacio-tiempo logrando sentido; a su vez, describir las posibles tensiones entre lo ficcional y lo real. La “obra”, en términos de García Canclini (1989), se convierte en un proyecto democratizador, pues entra en un diálogo continuo con el orden hegemónico: lo acepta, lo niega, lo cuestiona, se resiste. Tiene que ser revalorizado como una coyuntura sociopolítica, es decir, hay un acto de recepción y apropiación con cierta parte de la sociedad.

El presente texto tiene el objetivo de proponer la geosignificación como categoría conceptual, donde a través de la producción artística (intervenciones) como categoría analítica, se pueda explicar la relación que guardan el territorio y los procesos de significación que brinda cada intervención realizada en el espacio urbano desde una visión latinoamericana. El entramado cultural en cualquier sentido tiene referencias geográficas que evidencian una apropiación simbólica del espacio. Sin embargo, el territorio más allá de cualquier referencia tangible, y de posibilitar escenarios sobre los cuales los flujos económicos se entrelazan,

provee una gama de relaciones simbólicas determinadas en puntos específicos definidos en el espacio. El territorio se construye, se negocia, se media.

Gilberto Giménez (1992), al tratar de relacionar la geografía cultural con alguna percepción, hace referencia a la escritura geosimbólica, donde el territorio es concebido como un lugar de organización espacial basado en pertenencias y apropiaciones culturales. Para ilustrar, el siguiente esquema (figura 1) muestra las tres dimensiones analíticas que propone Giménez (1992) como producto de la reflexión sobre aquellas totalidades que se desarrollan mediante un sistema integral de valores culturales en un territorio en específico.

FIGURA 1. Dimensiones de la cultura en el territorio.



Fuente: elaboración propia con base en Giménez (1992).

En tal sentido, la intervención artística en el espacio urbano se convierte en un referente cultural. Esto implica que existe una relación entre las tres dimensiones anteriormente descritas, donde dicha intervención está facultada para adaptarse e intervenir sobre sí misma; y el territorio juega un papel importante, en el sentido en que se convierte en la arena de ejecución (identificación-transmisión-adaptación-revaloración) de esa cadena de valores culturales. De tal manera que los artistas visibilizan las tres dimensiones descritas por Giménez (1992), a través de ciertas intervenciones en el espacio urbano. Tal es el caso del corredor cultural de la calle 26 en Bogotá, Colombia,⁸ que, a partir de 2011, planteó el mejoramiento del espacio público dentro de sus planes de desarrollo urbano, no solo

8 Se puede consultar más sobre el proyecto de la calle 26 dentro de Bogotá, Colombia, en: <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2016/02/15/el-papel-del-arte-urbano-en-el-corredor-cultural-de-la-calle-26-en-bogota/>

desde sus rasgos urbanos, sino desde el papel de la iconografía del paisaje; fue así que se establecieron partidas presupuestales para que artistas, a través de varias disciplinas, entre las cuales destaca el mural, pudieran intervenir los espacios más emblemáticos que describen a la calle 26. Se apostó por un proyecto masivo, que al día de hoy da por entendido un valor cívico dictado desde el espacio urbano, la visión-mundo, la acumulación de conocimiento y el modelo comunicativo (a manera de lenguaje), del cual Giménez (1992) hace referencia de que se traduce en un ejercicio comunitario de íconos, memoria e insumo cultural. En consecuencia, la cultura, a través de intervenciones artísticas en el espacio urbano, da pauta a ciertos procesos de apropiación, donde se permite recurrir a la memoria colectiva y se legitiman acciones concretas desde una parte de la sociedad.

En el territorio se inscriben la cultura, los presupuestos del desarrollo y la interacción del trabajo de los que residen en él, y por lo tanto, la génesis de varias formas de objetivación. De manera que propiamente el territorio más allá de solo ser una parte tangible de la cultura, es el punto de concentración de un cúmulo de símbolos que la comunidad asocia, retroalimenta y comparte. Guillermo Bonfil (1994) define que el aspecto cultural en el territorio, es el producto de la interrelación del ambiente físico con la historia. Es así que el territorio, o esa *arena de mediación*, propicia el surgimiento de 'espacios' que, dependiendo de las características desde las cuales son utilizados e intervenidos, se apropian de un significado propio descrito en dos niveles: el primero, matizado por el aspecto de las prácticas culturales, localizadas estas en un punto específicamente, ligadas a una cadena de actores e instituciones con objetivos en común. El segundo, por la parte en la que se da la apropiación del territorio, surgen fenómenos de subjetivación propios de la forma en la que se representa, y con esto las maneras en las que los lazos culturales/afectivos simbolizan el sentido de pertenencia. Es decir, los artistas dentro de un mismo territorio definen e integran los espacios a sus propias cadenas de valores.

A finales del siglo XIX, la geografía social, como subdisciplina del estudio de la geografía humana, da origen a la geografía cultural. En ella radican los estudios acerca de las preferencias, actitudes y gustos desde lo subjetivo. En sí, es el referente hacia el análisis de la realidad desde lo construido. Es dentro de los análisis geoculturales, donde la relación entre el arte y la geografía toma un valor distinto, pues el arte posee referentes espaciales, y es donde los contextos sostienen los discursos desde los cuales los artistas crean su obra; redefinen un espacio específico.⁹

9 Por mencionar un referente histórico, Miguel Ángel y sus frescos dentro de la bóveda de la Capilla Sixtina, realizados a principios del siglo XVI, son un claro ejemplo de cómo es que, a través de una creación artística (que representa una de las obras más importantes del Renacimiento), el papa Ju-

La geografía de los objetos artísticos brinda cierta parte de la referencia estética; retrata las cualidades específicas que rodean a la obra.

En el espacio urbano como tal, se observan un sinnúmero de procesos: algunos de fragmentación y otros que lo jerarquizan. En ellos se visibilizan, además de las estructuras que sostienen a la sociedad económicamente, sus relaciones políticas y de poder, pero, además, se establecen las reglas mediante las cuales se negocian todas las relaciones socioculturales. El espacio urbano se capitaliza de tal forma, que desde la construcción física (su geografía) se crean nuevas vías de conceptualizar el entramado social; se valoriza o desvaloriza, dinamiza, margina, estructura o desestructura, habilita o deshabilita el territorio. De esta manera, es de suma importancia abordar los sistemas de creencias y prácticas que desde este se generan.

Antes de poder definir la categoría de geosignificación de la producción artística, me gustaría hacer énfasis en lo que pudiera ser la génesis de esta categoría. Primero hay que remitirnos a lo propuesto por Lippard (1973) y Burnham (1968) acerca de la manera de teorizar y entender el arte conceptual, ya que sostienen que el arte es capaz en sí mismo de generar y proveer cierto lenguaje, a diferencia de las visiones tradicionales sobre la estética, donde la práctica artística va en relación y se define en conjunto con la identidad y las propiedades de un medioambiente en específico. Lippard (1973) alude a que el objeto del arte son las cosas mismas, en conjunto con la función simbólica del medio que lo rodea. Es así que el lenguaje en el arte puede convertirse en lenguaje, en tanto que el arte genera su propio lenguaje.

Por su parte, Burnham (1968) analizó el paradigma estructuralista del arte situándose desde las teorías antropológicas de Lévi-Strauss, empleando el argumento de que “todas las formas míticas de comunicación reflejan los valores y aspiraciones de la sociedad que las emplea” (p. 245). De esta manera, se logra brindar de aquello que cosificado como arte posee una propia codificación cultural, a respuesta de que el arte es en realidad un concepto definido y practicado culturalmente, y que existe mediante el o los lenguajes que emplea.

En sí existe una relación semántica, en términos de Roland Barthes (1993), entre el objeto (significante) y el concepto (significado). Barthes (1993) hace alusión a la relación que existe entre el urbanismo y la semiología: detrás de esa relación se posiciona lo que llama “lenguaje de la ciudad”. Donde se hace manifiesta una necesidad de significación, o bien, errores categóricos que obligan a planifi-

lio II tenía la intención de visibilizar no solo la capacidad económica de la religión católica, sino el poder político que impera en un punto geográfico, el Vaticano.

cadores a replantear desde una resignificación la propia semántica de la ciudad. Se pone en evidencia el ejemplo de la ciudad de Roma, donde hoy en día es un gran reto para los planificadores y desarrollistas italianos poder subsanar las necesidades que la ciudad va requiriendo; todo lo anterior frente a una gran carga simbólica (relación entre significados y significantes) que la historia misma le ha dotado. La significación de la ciudad, en términos de Barthes (1993), representa la inscripción del hombre en el espacio.

En el entendido de que las intervenciones artísticas suceden en el espacio urbano como tal, Barthes (1993) hace tres puntualizaciones a la necesidad de crear una semiología de la ciudad, entendida no como elementos únicos, sino como herramientas para descifrar la ciudad misma: 1) Los elementos se comprenden como significantes, más por su propia posición correlativa que por su contenido; 2) El simbolismo tiene que definirse esencialmente como el mundo de los significantes, de las correlaciones y, sobre todo, de las correlaciones que no se pueden encerrar en una significación plena, en una significación última; y 3) La semiología nunca postula actualmente la existencia de un significado definitivo.

El significante como tal puede existir a manera de discurso (Verón, 1993), sustentando un testimonio cuyo fin es evidenciar al objeto *per se*. En este caso, la relación entre el significante y el significado, ese diálogo entre la práctica materializada a manera de intervención y los discursos logrados a través de la aceptación por parte de la comunidad, es la esencia de la intervención artística; en conjunto, el significante y el significado (intervención-objeto/discurso) forman la significación, cuyo verbo refiere a manifestar o hacer saber algo. La geosignificación es un concepto que liga toda una serie de intervenciones significantes a un punto geográfico dentro del espacio urbano.

La geosignificación como herramienta epistemológica permite la creación de nuevas cartografías, porque pone en el mapa de la ciudad toda una serie de actos semióticos (intervenciones artísticas), o en términos de Barthes (1993), “se construye la semiología de la ciudad” desde los eventos efímeros (performáticos, grafiti, hasta su propia arquitectura obsoleta o no); desde la sola condición de que posee un carácter de significación no permanente.

La geosignificación desde un enfoque en los estudios culturales

EL EJERCICIO DE REFLEXIONAR UNA NUEVA CATEGORÍA NOS OBLIGA A DEBATIRLA CON UN ALCANCE más profundo. Es por eso que en el presente apartado, la geosignificación tratará de pensarse desde los debates de los estudios culturales latinoamericanos, pues la

categoría tendería a nulificarse si se considera a Latinoamérica tan solo como esa localización geográfica en donde suceden las intervenciones.

Una región no solo comparte el vínculo del lenguaje, sino que también posee dos importantes rasgos. El primero es el vínculo histórico, en un primer término de dependencia, sobre todo de los países de la región ibérica, tanto política como territorial. Un fuerte apego a las economías que lideran las naciones anglo-parlantes. Lo anterior proporciona cierta homogeneidad cultural, que posee fuerte relación en el trato político, económico y social de las sociedades latinoamericanas. Esta mencionada homogeneidad cultural, puede ser descrita de una mejor manera con el análisis que proporciona Mary Louise Pratt (1997) al hablar de *zonas de contacto*, que utiliza para referirse al espacio en el que los pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto y establecen relaciones, las cuales comúnmente implican coerción, radical inequidad e intolerable conflicto.

Si tenemos que partir del aspecto teórico que respalda o da entrada a los debates que hoy en día suscitan los estudios culturales, es necesario puntualizar un aspecto. Los estudios culturales en el escenario latinoamericano tienen una obligada esencia marxista, pues desde la panorámica de la distinción de clases es que muchos de los aspectos culturales que describen a dicha región pueden observarse y analizarse; cabe mencionar que se mantiene como génesis de su complejo análisis, el marcaje epistemológico que dictan los estudios de lo subalterno y el poscolonialismo. Es notable lo que ha significado el pensamiento de Gramsci (1985), permitiendo incorporar nuevas relaciones entre dos importantes conceptos: cultura y clase social. El gran aporte de Gramsci (1985) radica en el interés de las intersecciones que poseen las estructuras sociales (interclases) y las formas-prácticas culturales. La conceptualización de la cultura, o esta geosignificación que anteriormente he mencionado, tiene como uno de sus ejes estructurales principales las relaciones mediadas entre la hegemonía-poder y su crisis en los procesos políticos en América Latina.

En consecuencia, hablar de geosignificación de cultura es hacer evidente que existe una coyuntura política y económica particular para cada caso de estudio. En este momento habrá que ser generales, pues se trata de explicar el contexto latino; sin embargo, en otro momento sería pertinente centrar el debate en las contextualidades locales de la geosignificación.

América Latina, de 1970 a finales de la década de 1980, sufrió cambios al interior de sus estructuras sociales-económicas-políticas. Es así que, a lo largo del continente, se dieron movimientos sociales que fueron punta de lanza en la lucha contra la discriminación; represión en todas sus caras. Los estratos sociales menos

favorecidos, se apropiaban del espacio público para dar a conocer sus demandas y presionar al sistema político para que las resolviera. Aspectos que anteriormente se controlaban desde el ámbito privado, se hicieron públicos; sencillamente otros matices que describen el concepto de cultura estaban emergiendo. Existían nuevos actores involucrados, así que las estructuras políticas se vieron debilitadas, permitiendo así que otras prácticas culturales se hicieran presentes. Era evidente que existía un interés colectivo, no solo aquel observado en los ámbitos laborales, dictado por los sistemas de producción capitalista, sino que en ese momento se trastocaba la vida cotidiana, despertando otras dimensiones que la cultura (como eje teórico) no había abordado como fenómenos.

Igualmente, el estudio de la cultura latinoamericana vino a reconocer la capacidad autogestora de los actores sociales; quizá esta característica se ha hecho evidente cada vez que alguna acción social se vuelve pública. Basta con mencionar los trabajos hechos en las comunidades indígenas en diversos países, movimientos en defensa de los derechos (los Sin Tierra en Brasil; las Madres de la Plaza de Mayo y el Movimiento Piquetero, en Argentina), la lucha feminista, etcétera. Esto quiere decir que la conceptualización de la cultura va más allá de la estricta descripción de fenómenos populares en las sociedades contemporáneas, sino que la acción social toma protagonismo dentro del análisis de cualquier manifestación representada en las ciudades latinoamericanas.

A pesar de que algunos académicos afirman que los lazos políticos de los estudios culturales han perdido presencia, sobre todo en el contexto anglosajón, considero que esa afirmación no vale para el contexto de reflexión presente en nuestra región en las últimas décadas. Primero, porque sostengo la idea de que definir conceptualmente la cultura es describir su *geosignificación*, y por lo tanto, contextos como el político y el económico de la actualidad tendrán relevancia para analizar los fenómenos culturales de una sociedad en específico. Segundo, la génesis misma de los estudios culturales es política. Rosana Reguillo (2004) afirma que:

...los estudios culturales emergen en un momento de acumulación de tensiones, como una forma de hacerse cargo más que de las estructuras departamentales de una realidad que se desborda y no es posible contener desde los límites planteados por las disciplinas. Entonces, tenemos una primera claridad: los estudios culturales emergen como respuesta al proceso de disciplinarización (y disciplinamiento) del saber. “Nacen” marcados entonces por un fuerte componente político, que inmediatamente los sitúa en el te-

ritorio de “la sospecha” y del rechazo de aquellos que detentan el poder académico fundado en la compartimentación del saber (p. 3).

De entrada, la perspectiva sociocultural en América Latina es demarcada por un denso contexto político. En cierta medida, describir y analizar el papel sociocultural de una sociedad conlleva a un desafío entre los lugares donde se tratan las condiciones más idóneas de la vida social y la continua negociación entre los sistemas que ejercen poder sobre las sociedades. En tal caso, el intersticio que media entre estos dos componentes son las prácticas.

En realidad es un desafío poder pensar y reflexionar si las transformaciones que están ocurriendo en los modos de vida de las sociedades latinoamericanas, donde los modos tradicionales están siendo desplazados por nuevas maneras de organización, son del todo positivas. Sin embargo, hay algo evidente: la consolidación del espacio público como el lugar de mediación y voz de un estado de emergencia, pues ha repercutido en la manera en la que los nuevos movimientos sociales se desarrollan. Por lo tanto, vale la pena cuestionarse cómo es que las intervenciones artísticas en el espacio urbano develan la posibilidad y permanencia de las intervenciones sociales desde su gestión y capacidad de agencia.

La situación latinoamericana no se encuentra exenta de la expansión multinacional del capitalismo, igualmente y a pesar de que los estudios culturales tienen como finalidad abrir pauta al pensamiento de la transculturalidad, pero sobre todo abrir las fronteras del conocimiento a problemáticas que no se consideraban en el paradigma de la razón occidental (Meza, 2012, p. 133). No se puede dejar de largo que la correspondencia de los momentos sociohistóricos, sobre todo los que guardan poca distancia entre la economía y la cultura, son los mismos fenómenos que dictan la descripción general del capitalismo tardío. Resulta interesante sumar a la descripción conceptual hasta aquí desarrollada el giro cultural de Jameson (2004), ya que constituye una especie de sinergia entre las actividades económicas y la cultura, de tal forma que esta se economiza al mismo tiempo que la economía se culturiza.

cualquier nueva teoría del capital financiero tendrá que extenderse hacia el reino expandido de la producción cultural para explorar sus efectos: en rigor de verdad, la producción y el consumo cultural de masas (a la par con la globalización y las nuevas tecnologías de la información) son tan profundamente económicas como las otras áreas productivas del capitalismo tardío

y están igualmente integradas en el sistema generalizado de mercancías de éste (Jameson, 2004, p. 190).

No es el caso debatir el concepto de globalización como tal, sino más bien centrarse en una postura que permita entender cómo es que muchos fenómenos que podemos asociar a procesos de carácter global, guardan relación con la producción cultural-artística y que, en específico, son los que favorecen ciertas políticas.

Ahora bien, la globalización se encuentra vinculada al funcionamiento actual de los capitales a escala mundial y, por ende, posibilita maneras más sencillas para que las relaciones comerciales se lleven a cabo, lo cual no quiere decir que sea positivo, pues en general a quienes favorece es a las potencias capitalistas que controlan las transferencias de información y la productividad industrial, y que regulan el mercado desde lo local hasta lo internacional. Arjun Appadurai (1996), uno de los principales analistas sobre temas de globalización, comenta:

Nuestra era actual de globalización está definida por un conjunto de rasgos que la desmarcan incluso de los sistemas mundiales del mundo imperial de los últimos siglos. Lo nuevo en esta era tiene claramente mucho que ver con el funcionamiento del capital global, pero, puesto que aún no sabemos mucho sobre cómo funciona el capital globalmente, esta caracterización no hace más que esquivar la pregunta (s.p.).

Podremos centrar nuestro debate en tres posibles ejes. En un primer momento, al análisis de cómo el Estado-nación se encuentra limitado por fuerzas globales que ponen en entredicho la propia soberanía nacional, la permanencia de ciertos mercados económicos locales y la pertenencia de varias políticas. En segundo término, a la manera en la que el funcionamiento global se posiciona desde la crítica de la vida colectiva, social y cotidiana, y cómo esta influye en los niveles del orden social y cultural. Y como último eje, retomar lo trabajado acerca de la relación globalización-territorialidad, y cómo las llamadas 'geografías de procesos' (Appadurai, 1996) proporcionan un panorama de análisis sobre la pertinencia de las categorías de espacio, territorio y organización cultural. La geosignificación como tal toma un valor preponderante, no solo con las bases propuestas por Barthes (1993), sino más bien en el tenor de que conjunta esos procesos a los que hace mención Appadurai (1996), y las formas en cómo son entendidos y matizados los contextos, en nuestra categoría analítica, desde las intervenciones artísticas.

Hay que hacer énfasis en que los estudios culturales latinoamericanos tratan de analizar y de contextualizar los aspectos más arraigados de las sociedades latinoamericanas, y a través de ello resaltar el rol social que se vincula a la diversidad en los contextos locales. También hay que tomar en cuenta las consideraciones de las dinámicas históricas por las cuales estos han pasado, que sin duda evidencian el sincretismo cultural de la América Latina hoy en día.

Resumendo, hay que entender que la categorización consiste en la segmentación de elementos singulares que resultan relevantes desde un interés epistemológico. Es así que al proponer una nueva categoría, como la geosignificación, queda el entendido de que se está estableciendo una unidad de sentido cuyo objetivo es crear un criterio unificador acerca de la interpretación de dos variantes; por un lado, la relación del territorio (elemento geográfico) y, a su vez, la correlación semiótica entre el significado y el significante (significación) de la que se habló previamente. Cabe mencionar que para nuestros propios intereses, se manejó a las intervenciones artísticas como categoría analítica base; sin embargo, consideramos que la geosignificación puede tomar como referencia otras categorías que se inserten en el panorama cualitativo.

Bibliografía

- APPADURAI, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARTHES, R. (1993). *La aventura semiológica*. España: Paidós.
- BONFIL Batalla, G. (1994). *México profundo: una civilización negada*. México: Grijalbo.
- BURNHAM, J. (1968). Systems Esthetics. *Artforum*, 7(1).
- GARCÍA Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GIMÉNEZ, G. (1992). En torno a la crisis de la sociología. *Sociológica*, 20, año 7, UAM-Azcapotzalco.
- GRAMSCI, A. (1985). *Selections from Cultural Writings*. In D. Forgacs, & G. Nowell-Smith. London: Lawrence & Wishart.
- JAMESON, F. (2004). *Una modernidad singular*. Barcelona: Gedisa.
- LIPPARD, L. (1973). *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: NY Publishers.
- MEZA Carpio, B. E. (2012). *Crítica artística latinoamericana. La diversidad del discurso crítico en las décadas de 1980 y 1990*. México: UACJ.
- PRATT, M. L. (1997). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. México: FCE.

- REGUILLO, R. (2004). Los estudios culturales. El mapa incómodo de un relato inconcluso. Portal de la Comunicación InCOM. Barcelona.
- VERÓN, E. (1993). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Ciudad Juárez: un campo de especulación entre el sueño y la pesadilla¹

Willivaldo Delgadillo

Para Carlos González Lobo

I.

LA ARQUITECTURA FORENSE ES UNA DISCIPLINA EMERGENTE CON UNA CLARA VOCACIÓN POLÍTICA. Consiste en una serie de prácticas críticas encaminadas a investigar las acciones de los Estados y las corporaciones estableciendo una relación entre la animación de objetos materiales y la reunión de colectividades políticas; también busca articular nociones de verdad pública. Las varias escalas de su praxis consisten en los cuerpos, las edificaciones, los territorios y sus representaciones digitales. El campo de su acción da forma, pero también está formado por el conflicto. Según Eyal Weizman (2014), uno de sus principales teóricos, la arquitectura forense plantea la creación de foros, pero no como espacios fijos, sino como un aparato compuesto de un objeto o un lugar en disputa, un intérprete y el lenguaje de los objetos. Los nuevos foros se ensamblan en torno a —o a partir de— necesidades específicas de justicia (p. 9).

Esta perspectiva se diferencia del testimonio, en especial el de las víctimas de violencia, precisamente porque la memoria de eventos extremos, frecuentemente complicada por el trauma, es vista como marcada por la misma irracionalidad y la locura del perpetrador, y hasta cierto punto la refleja. Por otra parte, se distancia de la forense policiaca, porque considera que esta última es un proyec-

¹ El presente ensayo fue preparado con el auspicio del Faculty Fellows Program del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California en Los Ángeles y del Programa Posdoctoral uc Mexus-Conacyt de la Universidad de California en Riverside.

to disciplinario que afirma el poder de los Estados. Desde una perspectiva alternativa, sugiere que la mirada forense también puede ser dirigida de manera inversa y utilizada para detectar e interrumpir las violaciones del Estado (Weizman, 2014, p. 10). Weizman (2014) considera la arquitectura como una disciplina central que emerge como una forma documental que registra el efecto de campos de fuerza, la cual contiene o almacena estas fuerzas a través de deformaciones materiales y transmite información con la ayuda de mediadores. En esa lógica, la estética forense es la sensibilidad exacerbada de la materia o del campo, y también designa las técnicas y los foros, es decir, los modos y procesos en los que la materia se convierte en agente político (p. 15). Weizman (2014) afirma que la figura del inspector de edificios debe ser indispensable para entender la condición presente de la vida urbana en el contexto de la guerra en las ciudades. Estas formas de violencia son evidentes y perturbadoras en el caso de los conflictos armados, pero también se manifiestan como latentes e incesantes en el caso de los actos arquitectónicos de *securitización*, que reconfiguran las ciudades en un entramado de actos de construcción, destrucción y reconstrucción (p. 16).

Desde hace, por lo menos, tres décadas, la frontera ha sido objeto de un nuevo interés por quienes buscan comprender y denunciar el efecto de las políticas migratorias, los tratados comerciales y, más recientemente, la llamada guerra contra las drogas. Este interés ha producido un *corpus* documental heterogéneo que ya no solamente consiste en reportajes, documentales y largometrajes ficcionales, sino que ahora comprende también libros de narrativa gráfica y piezas de arte contemporáneo. En este ensayo intentaré mostrar cómo la artista conceptual Teresa Margolles (2015), con un trabajo sostenido de, por lo menos, una década, ha logrado montar lo que Weizman (2012; 2014) llama campo de especulación sobre la violencia en Ciudad Juárez, sus efectos, sus consecuencias y cómo esta reflexión tiende a situarse entre el sueño y la pesadilla. Precisamente, la artista ha intentado jugar un papel equivalente al del inspector de edificios. Sin embargo, antes de abordar el trabajo de Margolles (2015), me referiré a otros —trabajos— con la intención de establecer un contraste que colabore para poner de relieve sus aportaciones.

II.

EN 2010 DOS DIBUJANTES FRANCESES LLEGARON A CIUDAD JUÁREZ, PARA REALIZAR UN PROYECTO que documentara los sueños de los juarenses. Definían a la urbe como un moridero, pero estaban convencidos de que tenía sueños y decidieron hacer un registro de su vida onírica. Se veían a sí mismos como catalizadores o intermediarios entre

los entrevistados y sus sueños. Con esa finalidad —y con el apoyo de una beca del gobierno francés— llegaron a Ciudad Juárez, y utilizando a la Alianza Francesa como plataforma, rápidamente desarrollaron una red de contactos que les permitieron hablar con gente de varios ámbitos sociales. Su método de trabajo consistió en solicitar a las personas que les contaran sus sueños. Mientras lo hacían, ellos los dibujaban y, a cambio de sus sueños, los retribuían con un dibujo. La estancia y el trabajo de Edmond Baudoin y Jean-Marc Troubet (2011) están narrados en el libro *Viva la vida: los sueños de Ciudad Juárez*, una obra de narrativa gráfica documental publicada en español en 2010 por la editorial mexicana Sexto Piso.

El libro plantea un ejercicio interesante e, incluso, sugerente, pero tiene una mirada muy acotada y un horizonte fatalista. Esto se deriva de la premisa a partir de la cual se generó el proyecto, pues es la misma que muchos trabajos periodísticos y ensayísticos han hecho sobre Ciudad Juárez en los últimos años; es decir, que los habitantes de la urbe residen en un espacio situado entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte, o, de plano, están muertos ya. El periodista Charles Bowden (1996) lo expresó de la siguiente manera en su seminal artículo *While you Were Sleeping*, publicado en 1996: “Juárez es una ciudad de sonámbulos donde nadie tiene una idea del número de habitantes, un gulag donde está la gente que nadie quiere” (p. 45). Más recientemente, el escritor inglés Ed Vulliamy (2010) utilizó metáforas efectistas como Frankenstein urbano o tiradero humano para referirse al imaginario urbano juareense (pp. 18, 164). Otros periodistas, como Stephen Eisenhammer (2014), han comparado a los parques industriales de la ciudad con campos de concentración nazis (p. 101). Esta manera de escribir acerca de Ciudad Juárez, plagada de metáforas forzadas, ha contribuido a forjar un discurso tremendista que ha resultado contraproducente a los objetivos manifiestos de los autores de estos trabajos. Es evidente que estos escritores han intentado colaborar en la denuncia de las injusticias y desigualdades presentes en un modelo de ciudad organizado alrededor de los intereses de la industria maquiladora, el narcotráfico y la especulación inmobiliaria: las tres principales fuentes de violencia y de dinero. Sin embargo, al hacerlo, han recurrido a un lenguaje prejuiciado. Uno de los resultados del abuso de ese vocabulario apocalíptico, es la producción de un sujeto social —el juareense— incapaz de responder a una realidad que lo avasalla y de la cual es, en el mejor de los casos, cómplice, y en el peor, una entidad inerte, a la cual me he referido en otros ensayos como el musulmán fronterizo.

Primo Levi y Giorgio Agamben (2008) han teorizado sobre la figura del musulmán en el contexto de los campos de concentración alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. Los musulmanes eran personas que habían sido reduci-

das de tal manera por el cautiverio, que eran incapaces de articular algún tipo de respuesta; habitaban la frontera entre la vida y la muerte, entre la conciencia y la inconsciencia, entre el sueño y la vigilia. Vistos a la distancia asemejaban a musulmanes en posición de rezo. Estos desvalidos eran los candidatos perfectos al exterminio (pp. 43-48). Aunque eran judíos murieron como musulmanes. El artista italiano Aldo Carpi los representó gráficamente en su *Diario di Gusen*, un importante antecedente de lo que ahora conocemos como narrativa gráfica documental (Agamben, 2008, p. 50).

Me parece que la reducción simbólica de los habitantes de Ciudad Juárez a entes que oscilan entre la vida y la muerte, entre la conciencia y la inconsciencia, cautivos en un moridero o un tiradero humano, un gulag para los indeseados, abona poderosamente a configurar escenarios de pesadilla que justifican su combate con medidas policiacas de alto impacto o con la intervención del Ejército, con los resultados ya conocidos desde 2007, y sobre los que tenemos la obligación ética de profundizar.

Ahora bien, no se trata de tapar el sol con un dedo o de esconder la cabeza en la arena, como lo hacen algunas campañas que pretenden mejorar la imagen de la ciudad, sin emprender realmente políticas de transformación social profunda. En su crítica al discurso orientalizador al que el Occidente ha sometido a los países árabes, Edward Said (2000) ha señalado que no existe un orientalismo sin Oriente (p. 25). En esa misma lógica es necesario afirmar que no existe un discurso acerca de Ciudad Juárez sin la existencia de una comunidad con ese nombre donde suceden cosas como las que refieren autores como Bowden (1996) en sus libros. Pero, parafraseando a Said (2000), más allá de las correspondencias o discrepancias con la Ciudad Juárez real, es importante resaltar la coherencia interna entre la mirada de Bowden (1996) y sus ideas sobre Ciudad Juárez con la llamada guerra contra las drogas, encabezada por Estados Unidos, lo cual resulta en una constelación de ideas que conforman un discurso susceptible de ser apropiado por prácticas de dominación concretas de índole político, policiaco y militar (Said, 2000, p. 25). O, tal vez, la mirada de estos autores esté determinada en gran medida por un conjunto de ideas establecidas a través de un proceso de larga data que se remonta a otras épocas de crisis en la frontera entre México y Estados Unidos. Después de todo, aunque la militarización de la frontera ha tenido un proceso de aceleración en los últimos veinte años, no es un fenómeno reciente. Por el contrario, ha sido un elemento constitutivo de los discursos de la frontera producidos desde el siglo XIX. Una mirada así sobre Ciudad Juárez no puede sostenerse únicamente en la brillantez de un estilo literario o en la agenda política de un par de dibujantes

franceses que buscan autorrepresentarse como los cronistas de la última frontera. El problema con este tipo de representaciones es que tienden a reforzar imágenes fijas asociadas con las identidades de los sujetos locales. Son deterministas y tienden al fatalismo. En el libro de Baudoin y Troubet (2011) vemos a niños sentados en el bordo de una acera sin la tapa del cráneo: las aves de rapiña devoran sus cerebros. El determinismo circula por todo el libro situando a Ciudad Juárez como un lugar sin esperanza habitado por sombras, pero la imagen que conecta directamente con las ideas de Bowden (1996), Vulliamy (2010) y Eisenhammer (2014) es una gráfica que pretende explicar las dinámicas económicas, sociales y culturales de Ciudad Juárez. La titularon “El laboratorio de la frontera”. Se trata de un sistema de tuberías suministrado por una sustancia llamada “gas de la frontera”, la cual circula alimentando y, al mismo tiempo, alimentándose de una serie de mecheros donde arden elementos generadores de violencia, como los intereses económicos transnacionales, la voracidad de las élites locales y las decisiones políticas equivocadas. El resultado, al final de este sistema, es —literalmente— un promontorio de excremento. Como es de esperarse, en este sistema cerrado no hay espacio alguno para la resistencia a estas fuerzas, por lo que es imposible pensar en salidas. La posibilidad del accidente está cancelada y, por lo tanto, es difícil de imaginar cualquier otro final. En última instancia, lo que el libro de Baudoin y Troubet (2011) documenta de manera más sostenida es la imposibilidad de la esperanza e, incluso, la imposibilidad de reflexionar acerca de estos temas.

III.

EN CONTRASTE CON LOS TRABAJOS DE LOS AUTORES MENCIONADOS EN EL APARTADO ANTERIOR, LA obra de Teresa Margolles (2015) representa una posibilidad de tratar estos temas desde una perspectiva distinta. Aunque uno de los objetivos de la artista, ha sido llamar la atención sobre la muerte en circunstancias violentas, otra de las vertientes de su ya largo catálogo ha sido la documentación. En ese sentido, el conjunto de su obra constituye también un expediente. Margolles (2015) concibe los circuitos del arte contemporáneo como un archivo y cada una de sus piezas como un documento. Uno de los retos de su trabajo, ha sido dotar de significado a cuerpos que, en algunos casos, no tienen otro destino que la fosa común. Achille Mbembe (2003) ha advertido acerca de la existencia de numerosos cuerpos que, de desaparecer de un día para otro, no serían reclamados por nadie.² Su concepto

2 “El Movimiento Migratorio Mesoamericano sostiene además que hay 40 mil cuerpos sin identificar en los servicios forenses mexicanos”. *La Jornada*, 6 de noviembre de 2014 (<http://www.jornada>).

de necropolítica entiende la soberanía como un proyecto de instrumentalización general de la existencia y de destrucción material de cuerpos humanos y poblaciones enteras (p. 14). El trabajo de Margolles (2015) pretende crear un expediente que dé fe de la desaparición de esos cuerpos en el contexto mexicano, para poner en tela de juicio el derecho del Estado de crear una política de exterminio. Mientras los narradores gráficos franceses llegaron a la frontera a investigar los sueños de los juarenses y terminaron documentando sus propias obsesiones y pesadillas, Margolles (2015) ha transitado en sentido contrario: su trabajo de investigación inició en la pesadilla de la morgue, donde los cuerpos permanecen inertes, para investigar la vida y la posibilidad de resistencia de las ciudades y sus habitantes.

Según la propia Margolles (2015), a partir de 2006 su trabajo dio un giro definitivo. En esa época empezó a incorporar materiales residuales de la vida social. En *La promesa* (2012), una de sus obras más recientes, Margolles (2015) trasladó el cascajo de una casa abandonada en Ciudad Juárez y construyó un muro de tierra de setenta centímetros de altura y varios metros de largo.³ La propuesta consistía en que los visitantes a la exposición rasparan el muro con limas metálicas hasta convertirlo en polvo. *La promesa* era una invitación a reflexionar acerca de los ofrecimientos hechos a los jóvenes en nombre de un futuro y que, de pronto, ante la violencia estructural, se disuelve. Al trabajar con las limas sobre la pared construida con cascajo, la artista pretendió que los participantes tuvieran un espacio de reflexión y se sirvieran de la acción para compenetrarse y examinar su experiencia dentro del modelo que les ha fallado. Evidentemente, Margolles (2015) se refiere al modelo maquilador que se inició en urbes fronterizas como Ciudad Juárez en la década de los sesenta y que, a partir de la firma del Tratado de Libre Comercio en 1993, se extendió de manera acelerada a otras regiones de México. Este tipo de lugares atrajeron a un gran número de trabajadores que migraron a estas ciudades iluminados con la promesa de empleo, vivienda y una nueva vida, alejada de las carencias de sus regiones de origen. Si bien en los noventa hubo un gran auge en el empleo dentro de estas franjas industriales, a partir de esa década, la vulnerabilización de sus habitantes fue mayor. La crisis de las políticas de recorte presupuestal y los efectos de la explotación de la mano de obra barata, se presentaron de manera temprana y fueron más dramáticos en lugares como Ciudad Juárez. Sin embargo, hacia finales de la primera década del siglo XXI, debido a las presiones de la llamada narcoguerra, alcanzó proporciones colosales.

unam.mx/2014/11/06/opinion/a03alcie)

³ Esta pieza fue concebida para el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM.

Otro ejemplo de este nuevo enfoque en el trabajo de la artista fue la exposición *Frontera* (2011), en la que planteó la pregunta: ¿cuánto puede resistir una ciudad? En ella figuraban piezas como un cubo fabricado con una tonelada de varilla recogida de la devastada calle Mariscal, también en Ciudad Juárez, y un muro desmantelado y reconstruido con huellas de proyectil de una ejecución extrajudicial (Catálogo de la Galería Labor). La Mariscal es una calle emblemática del centro de Ciudad Juárez. Se trata de la principal arteria en el corazón de la zona roja: asociada históricamente con la prostitución y, en las últimas décadas, a la vida nocturna de las y los obreros de la maquiladora. Recientemente, varias manzanas de esa zona fueron destruidas con el pretexto de limpiar la zona y edificar ahí un sector comercial que modernizara el Centro Histórico: una promesa modernizadora más. La pieza de Margolles (2015) alude a la memoria de una comunidad sepultada bajo una nueva promesa. Al preservar una parte de los vestigios materiales de la Mariscal en esa pieza, la artista intentó construir un detonante de memoria, al mismo tiempo que los trasladó a un circuito en el que, debido a su propia posición como artista, la historia de un barrio y sus habitantes encuentra un espacio para ser contada.

Frontera contenía también una acción que involucraba residuos corporales, pero en este caso no de personas asesinadas, sino de jóvenes vivos dentro de la categoría demográfica de las potenciales víctimas de feminicidio y ejecuciones extrajudiciales. El interés de Margolles (2015) en la juventud, se deriva de que en las urbes industriales como Ciudad Juárez la población joven es considerablemente grande. Otra motivación es que la media de jóvenes asesinados durante la guerra de Calderón fue, por mucho, la más alta del país,⁴ pero probablemente también porque, en algunos casos, el agravio que han sentido como generación ha logrado tornarse en una respuesta política que, con frecuencia, recurre a acciones artísticas y culturales. En esta última pieza, Margolles (2015) embadurnó con grasa recabada a través de camisetas el ventanal de una galería en Bolzano, Italia. La

4 Véase el artículo “Ciudad Juárez: la vida breve”, de Héctor Domínguez Ruvalcaba en *Nexos* de junio de 2010. De acuerdo con Domínguez Ruvalcaba, las estadísticas de la Subprocuraduría de Justicia del Estado de Chihuahua, Zona Norte, sugieren que “la guerra entre bandas de narcotraficantes en Juárez ha dejado de 2008 a la fecha más de cuatro mil 500 víctimas, de las que 30% son menores de 20 años”. El autor señala que si se cuentan los menores de treinta años resulta que, desde el inicio del sexenio de Calderón, en Ciudad Juárez los jóvenes habían puesto más de la mitad de los muertos por la violencia. También véase “La violencia en México, primera causa de mortalidad en hombres jóvenes”, de Asa Cristina Laurell: “El flagelo de la violencia se distribuye desigualmente en el territorio. Así fue la primera causa de muerte de hombres en Chihuahua de 2008 a 2012, en Guerrero de 2009 a 2012 y en Sinaloa y Durango la primera o segunda causa de 2009-2012”. *La Jornada*, 6 de noviembre de 2014 (<http://www.jornada.unam.mx/2014/11/06/opinion/a03alcie>).

intención era empañar el vidrio, para interrumpir la transparencia que mediaba entre el espectador y el parque ubicado en la parte exterior del edificio. De esa manera, los asistentes a la exposición fueron obligados a asomarse al paisaje a través de los cuerpos de los jóvenes. Este conjunto de piezas sugiere la corporeidad de la muerte, pero pone mayor énfasis en el cuerpo social.

Abandonar el silencio de la morgue para transitar hacia el ruido de la calle, ha obligado a la artista a plantear su trabajo de otra manera: más desde lo social y lo político que desde lo estrictamente artístico, pero aún dentro del campo del arte contemporáneo como plataforma de enunciación. Si bien la obra de Margolles (2015) siempre tuvo implicaciones y lecturas políticas, en el nuevo contexto social del país, este aspecto de su trabajo ha tomado un lugar preponderante.

El cuerpo en la calle se convierte en algo para todos; el cuerpo está ahí tirado para todos: para los niños, para los adultos. O sea, puede ser fotografiado, puede ser visto. Sin embargo, otros elementos de la calle, como un árbol, como una casa, puede ser más peligroso fotografiarlos. Entonces yo trabajo con las huellas que quedan en los árboles, con las huellas que quedan en las paredes, con las huellas que quedan en el suelo, en la tierra. Trabajo con el polvo seco mezclado con sangre, como se lo lleva el desierto y te cubre... como nos vamos llenando de nuestros propios conciudadanos. En esa medida ha ido cambiando mi trabajo (Margolles, 2015).

En el periodo descrito por Margolles (2015), la ciudad entra en su obra como una figura de producción importante. La pregunta formulada en *Frontera: ¿cuánto puede resistir una ciudad?*, remite a las ideas de Saskia Sassen (2001) acerca de la manera en la que las ciudades siempre tienen elementos que las ayudan a resistir y a responder (p. 15). El nuevo encuadre de Margolles (2015) pone de relieve la agencia de las subjetividades locales; su capacidad política para resistir y responder. Vistas de esta manera, las huellas de las balas en los muros no solamente remiten a la existencia de cuerpos victimizados, sino también a una fuerza que se mantiene en pie. Lo anterior adquiere una relevancia particular en el caso de Ciudad Juárez, debido a que en el imaginario nacional e internacional ha sido representada como una urbe donde prevalece la victimización sobre cualquier capacidad de respuesta. Además de buscar la huella de los perpetradores a través de sus piezas y acciones, Margolles (2015) también intenta identificar elementos dentro de la comunidad que se enfrentan al reto de transformar la agresión violenta en resistencia. La artista ha logrado crear un proceso de trabajo conectado

con la experiencia de la ciudad en los años que han transcurrido desde que en 2005 decidió visitarla por primera vez. Ese proceso ha tenido varias vertientes. No solamente se ha conectado con el espacio geográfico, sino también con los procesos sociales y políticos que se han dado en Ciudad Juárez durante ese tiempo: la formación de colectivos de arte y su vínculo con organizaciones sociales, y la lucha contra la violencia que, a partir de 2009, tomó las calles de manera más decidida.⁵ Además, Margolles (2015) ha realizado un ejercicio de conexión territorial entre Ciudad Juárez y otras urbes del norte, en particular con su natal Culiacán en el estado de Sinaloa. Como ella misma lo ha reconocido, este proceso la ha llevado a hacer cambios importantes en sus encuadres y métodos de producción artística, vinculándola cada vez más con lo político y lo social. Ahí donde otros artistas han reconocido sus limitaciones de naturaleza práctica y conceptual, Margolles (2015) se ha atrevido asumiendo riesgos importantes. La vocación por eslabonar su trabajo con los propios procesos de la ciudad, la ha llevado a ampliar los horizontes conceptuales y metodológicos de su trabajo. Margolles (2015) no es una artista que haya llegado a hacer una lectura rápida de Ciudad Juárez, sino alguien que ha creado un vínculo orgánico entre su obra y algunos de los agentes culturales y sociales de la urbe, como los artistas jóvenes y las organizaciones que promueven acciones culturales en las zonas de mayor vulnerabilidad a la violencia.⁶ Pero más allá de esa experiencia específica con Ciudad Juárez, Margolles (2015) ha entrado en una reflexión sobre la urbe entendida como una dimensión comunitaria amenazada y en crisis.

5 Desde 2009, pero sobre todo a partir de la Marcha del Dolor, Coraje y Desagravio, realizada en Ciudad Juárez después de la masacre de los jóvenes de Villas de Salvárca, las movilizaciones tuvieron un alto contenido performático y colectivos de arte como Rezizte, Batallones Femeninos y Por Una Cultura Muerta, entre otros, fueron pieza clave. Margolles conoció de cerca este proceso. Véase el video de Ángel Estrada, Marcha del Dolor, Coraje y Desagravio en Ciudad Juárez (<https://www.youtube.com/watch?v=zKJmUjORtDY>).

6 Desde sus primeras visitas a la ciudad, Margolles ha trabajado de manera cercana con la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, impartiendo conferencias e impulsando el trabajo de jóvenes artistas que ahí se forman. También ha participado en la creación del Centro Cultural La Promesa, ubicado en la colonia Tierra Nueva, en una de las zonas de Ciudad Juárez más afectadas por la violencia. La artista adquirió una de las miles de casas abandonadas y con el cascajo realizó su pieza *La promesa*. Posteriormente donó el terreno a una asociación civil que construyó ahí un pequeño centro cultural.

IV.

COMO CONSECUENCIA DE LO ANTERIOR, LA ARTISTA HA LOGRADO QUE EL CIRCUITO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO funcione como un expediente, donde, sin embargo, no hay evidencias concluyentes, respuestas fáciles o una sola voz. De hecho, Margolles (2015) no se ha centrado en el testimonio de las personas, sino en su corporeidad y en el efecto material de los acontecimientos. Remitiéndonos a las ideas teorizadas por Eyal Weizman (2012; 2014), ha detonado un ejercicio de arquitectura forense. Para este autor, la arquitectura forense es una arqueología del pasado reciente —una manera de registrar los eventos en términos materiales—, pero también debe ser una forma de ensamblaje del futuro. Esto último es muy importante, puesto que no solamente plantea documentar los efectos de la guerra, sino posibilitar un lenguaje que no se quede anclado en la victimización y que vislumbre posibilidades de resistencia y de reconstrucción sin olvido. De ahí se desprende la relevancia de construir nuevos foros.

Como ya se señalaba desde el inicio de este ensayo, para Weizman (2012) la noción de foro no es un espacio dado y delimitado de antemano, sino uno producido por una serie de prácticas performativas entreveradas de manera compleja. Sus protocolos y lenguajes pretenden estar organizados alrededor de nuevas demandas de carácter estético y material (p. 10). En ese marco, Margolles (2015) ha intentado convertir el espacio creado por sus obras en lo que Weizman (2012; 2014) ha llamado un campo de especulación.

La idea de la arquitectura forense se fundamenta en una serie de relaciones, como la de un evento y el objeto que lo ha registrado, pero también en la relación entre ese objeto y la construcción o ensamblaje de un foro que sirva como interlocutor en el contexto del cual pueda tener resonancia. No se trata de crear espacios como un tribunal, sino de detonar procesos difusos, pero al mismo tiempo interconectados y operados en una multiplicidad de instituciones que, en el caso de Margolles (2015), recorren un circuito internacional. En este sentido, la obra de la artista ha intentado registrar de manera material los efectos de la devastación de la guerra, no solamente mostrando objetos donde puede reconocerse ese impacto, sino recreando su materialidad, e inscribiéndolos dentro de los circuitos del arte contemporáneo. Para Weizman (2012; 2014), la forense está igualmente preocupada tanto por la materialización de los eventos como por la construcción de foros y la actuación dentro de ellos. Su interés no se limita a un tipo de escritura de la historia, sino al potencial para construir este tipo de procesos de manera permanente (Weizman, & Carlo, 2010, p. 126).

La ciudad contemporánea no es solamente un escenario de la guerra, sino en muchos sentidos el instrumento de la guerra. En este contexto, la arquitectura forense se propone como un marco conceptual, pero también como una metodología, para generar un nuevo tipo de verdad pública. De ahí la importancia de la colaboración interseccional entre la arquitectura, el arte contemporáneo y las organizaciones de la sociedad civil. La arquitectura forense busca realizar esculturas documentales, cuyo propósito no es la representación —y esta es una cuestión central—, sino la documentación. Para algunos puristas, la relación entre artistas y activistas resulta sospechosa en el mejor de los casos, y pecaminosa en el peor. Sin embargo, Weizman (2012; 2014) señala que, en la práctica, los grupos de derechos humanos han hecho uso del poder afectivo de la poesía, la fotografía y el cine para agitar las conciencias y provocar reacciones. Por otra parte, la emergencia de una sensibilidad de derechos humanos ha estructurado la manera en la que los artistas entendieron y describieron escenarios de conflicto en el mundo, creando medios para interrogar procesos históricos y políticos desde el punto de vista de las víctimas. Para los proponentes de la arquitectura forense, este proyecto busca establecer un punto de partida de los términos de esta colaboración y emplear medios estéticos como herramientas de investigación para analizar procesos políticos y sus consecuencias.

Visto como un ensamblaje de varios tipos de conocimiento en la lógica de promover una comprensión distinta acerca de las diferentes aristas del complejo tema de la violencia, y donde la vida del cadáver, en tanto que cuerpo —biológico, político, social—, es central, el trabajo de Margolles (2015) constituye un ejercicio de esa arqueología del presente de la que habla Weizman (2012). Representa también la posibilidad de hacer circular la memoria de lo ocurrido en lugares como Ciudad Juárez en circuitos donde los artefactos que la archivan y la detonan no pueden ser fácilmente destruidos y desechados, puesto que se han convertido en parte constitutiva de ese campo.

En su influyente artículo “Travelling Memory”, Astrid Erll (2011) plantea que la memoria viaja a través de diferentes medios como el cine y la cultura popular, y entra en arenas o foros en los que es apropiada, distorsionada, construida y cuestionada (p. 15). Los vehículos de la memoria son variados y su trayectoria no siempre es predecible. Tampoco sus efectos. No existe garantía de que esta se vaya a convertir en memoria global o memoria empática. Es posible, incluso, que termine como memoria inocua (*idle memory*), transcurriendo por el mundo sin efecto alguno (Erll, 2011, p. 15). Esta concepción sobre la memoria sugiere la existencia de escrituras abreviadas, donde está codificada la producción de la memoria cultural.

Así, pues, la gente, los medios, las formas mnemónicas, los contenidos y las prácticas están en constante e incesante movimiento. Erll (2011) afirma que la memoria cultural debe viajar; que es preciso que se mantenga en movimiento para poder mantenerse viva, para tener un efecto en los individuos y en las formaciones sociales (p. 12).

La potencia de la propuesta de Margolles (2015) estriba en que, a través de sus piezas, instalaciones y acciones, genera formas mnemónicas con un valor documental —taquigrafías portátiles circulando en los circuitos del arte contemporáneo— en las que están encriptadas voces, historias y también silencios.

Bibliografía

- AGAMBEN, G. (2008). *Remnants of Auschwitz: the Witness and the Archive*. Zone Books.
- BAUDOIN, E., & Troubet, J.-M. (2011). *Viva la vida: los sueños de Ciudad Juárez*. Sexto Piso.
- BOWDEN, C. (1996, diciembre). While you Were Sleeping. *Harper's Magazine*, 44-52.
- DOMÍNGUEZ Ruvalcaba, H. (2010). Ciudad Juárez: la vida breve. *Letras Libres*.
- EISENHAMMER, S. (2014). Bare Life in Ciudad Juárez: Violence in a Space of Exclusion. *Latin American Perspectives*, 41(2): 99-109.
- ERLL, A. (2011). Travelling Memory. *Parallax*, 17(4).
- ESTRADA, Á. (2010). Marcha del Dolor, el Coraje y el Desagravio. (Á. Estrada, productor). YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zKJmUjORtDY>
- LAURELL, A. C. (2014, 6 de noviembre). La violencia en México, primera causa de mortalidad en hombres jóvenes. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2014/11/06/opinion/a03alcie>
- MARGOLLES, T. (2015, 13 de enero). Entrevista a Teresa Margolles (Labor, productor). YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KRUOPcPJKuM>
- MBEMBE, J.-A. (2003). Necropolitics. Project Muse. Recuperado de <https://muse.jhu.edu/article/39984>
- MIRANDA, J. C. (2013, 31 de julio). Los homicidios crecieron 150% en el sexenio de Felipe Calderón. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2013/07/31/politica/005n1pol>
- SAID, E. W. (2000). *Orientalismo*. Debate.
- SASSEN, S. (2001). *The Global City*. Princeton University Press.
- VULLIAMY, E. (2010). *Amexica: War along the Borderline*. Farrar, Straus, and Giroux.
- WEIZMAN, E. (2012). Archaeology of the Present: Organized Crime through the Study of Urban Built Environments. *Journal of International Affairs*, 66(1): 163-168.

----- (2012). *Forensic Architecture: Notes from Fields and Forums*. Hatje Cantz Verlag.

----- (2014). *Forensis: the Architecture of Public Truth*. Sternberg Press.

WEIZMAN, E., & Carlo, T. D. (2010). Dying to Speak: Forensic Spatiality. *Log*, 20: Curating Architecture, 125-131.

Intervención arquitectónica en contextos en decadencia: una reflexión desde la transformación de la ciudad

Héctor Rivero Peña / Fausto Gómez Tuena

LAS CIUDADES CAMBIAN, CRECEN, DECRECEN, PROGRESAN, SE ABANDONAN... SIN EMBARGO, parecería que esta condición de cambio, presente en la historia de todas las aglomeraciones urbanas, es ignorada por los profesionales que se encargan de la configuración de las urbes, obsesionados por materializarlas como objetos últimos, los cuales, además, deben garantizar su rentabilidad económica.

Sin embargo, cuando las ciudades están en decadencia, los “configuradores” se enfrentan a una situación donde no funcionan los esquemas “normales” de actuación, los cuales priorizan la construcción de las urbes en esplendor como factor fundamental para garantizar su rentabilidad. Ante una situación así, la reacción inmediata es el borrado. En un instante, su cualidad urbana puede brillar de manera dispareja y toda su civilidad quedará en duda. Las urbes globalizadas y competitivas son también el reflejo de inequidades, intolerancias y fragmentaciones.

Así, este texto pretende ser una reflexión primera sobre la decadencia de las ciudades. Esta condición de declinación, muchas veces acompañada de abandono y deterioro, es parte del proceso natural de transformación de las mismas hacia su consolidación. En un mundo competitivo a nivel global, donde se pretende que las urbes adquieran una imagen atractiva y cuidada, los espacios urbanos en decadencia tal vez sean el reducto donde aún es posible ver otras formas de aproximarse a las ciudades, acciones que no están basadas únicamente en los instrumentos con los cuales hemos estado configurando las urbes desde la arquitectura, sino en la afirmación de “el lugar”, espacio habitable provisto de una gran carga simbólica. Partir de la premisa del lugar implica desdibujar el papel protagónico que tiene el objeto para los arquitectos y acercarse al tiempo de sus habitantes.

Así, valdría la pena preguntarse:

La intervención arquitectónica, pensada desde los lugares, ¿podrá hacer visibles las cualidades particulares del espacio urbano decadente, reencontrando y rearticulando su contenido?

Este texto pretende ser una reflexión acerca de los constantes procesos de cambio en las urbes y sobre la intervención urbano-arquitectónica en espacios en decadencia, explorando las posibilidades que tiene “el lugar” como un concepto fundamental en la transformación de las ciudades.

Las miradas sobre la ciudad

UNO DE LOS PROBLEMAS AL QUE SE ENFRENTA EL TRABAJO ARQUITECTÓNICO ESTÁ DIRECTAMENTE LIGADO al entendimiento del lugar y su transformación. En su escrito “Andares de la ciudad”, Michel de Certeau (2000, p. 103) nos habla de una visión de Nueva York desde el piso 110 del World Trade Center, que surge panorámica, extraordinaria y perfecta. Más que la ciudad, se nos presenta una *imagen de la ciudad* sorprendente y seductora, que nos hace creer que la dominamos, que la comprendemos, que nos pertenece, que la podemos abarcar. Esta es una visión desde lo lejano, una ilusión, un espejismo. Lo visto desde las alturas existe, pero solo dentro de un momento inusual.

De Certeau (2000) contrasta esta ciudad-imagen con la ciudad de todos los días: la urbe que está abajo en las calles; la de la cotidianidad; la que no es abaricable de una sola vez; la que es necesario vivirla para comprenderla; la que requiere de tiempo para digerirla, para adaptarla, para construirla, para andarla y para sentirla; espacio común de encuentros y desencuentros.

La “visión panorámica” ha sido recurrentemente empleada por los “profesionales” de la transformación de la ciudad. Esta visión difiere de la del “caminante”, aquel que siente la urbe de manera directa y cuyas respuestas son más afectivas. Para este, su cuerpo se convierte en un medio en constante diálogo y conflicto con los otros y con los objetos a su alrededor.

Por un lado, está la intervención directa y contundente del espacio, principalmente a partir de objetos urbano-arquitectónicos; por el otro, está el habitante que usa, práctica y se apropia de los espacios urbanos. Estas dos formas de construir la ciudad aparecen como contrastantes y requieren diferentes maneras de entendimiento; sin embargo, la urbe continuamente se transforma a partir de ambos procesos. El habitante responde con acciones ante lo propuesto, transformándolo algunas veces, cambiándolo completamente en otras o, incluso, aban-

donándolo o deshabitándolo, denostando así la propuesta y haciendo evidente el proceso de decadencia.

Ciudad visibilizada: la ciudad objeto-imagen-procedimiento

EN UN MUNDO GLOBALIZADO, MEDIATIZADO Y SUPERCOMUNICADO, LA “INVISIBILIDAD” ES LA CONDICIÓN MÁS NEGATIVA en la que puede caer una ciudad, obligada al constante cambio para poder figurar en la competencia con otras. La urbe en el mundo globalizado tiene la necesidad de ser cada vez más atractiva, siempre diferente, de poseer atributos que se definen por el espectáculo y el consumo para las masas; es decir, requiere convertirse en una *ciudad visibilizada*... intervenida y controlada por la necesidad de una imagen siempre actual y fácilmente identificable.

De esta manera, la “ciudad productiva”, herencia de la urbe industrial del siglo XIX, la cual basa su desarrollo en su capacidad de fabricación y comercialización, está siendo desplazada por la “ciudad visibilizada”, construida a partir de una imagen de éxito, que no es otra cosa que una representación positivista deformada y mediatizada de la misma. Esta no implica necesariamente un desarrollo urbano o su transformación física; lo importante es posicionar una imagen “atractiva” que permita su proyección externa. Las ciudades, desde esta visión, no se presentan, se re-presentan y esto implica reimaginarlas constantemente; es decir, la “ciudad visibilizada” debe constantemente reinventarse, hay que estar siempre presente, ser eternamente parte del momento (Short, 2014, p. 112). Tres abstracciones de la urbe deberán llevarse a cabo para garantizar este proceso: la ciudad deberá entenderse como *objeto*, como *imagen* y como *procedimiento*, todas interactuando a la vez, contradiciéndose pero no negándose.

Así, la *ciudad-objeto* valora las piezas arquitectónicas de autor, autorreferentes, simbólicas, rompedoras, las que consagran la diferencia a nivel global. Se busca la sobreexaltación del objeto arquitectónico, apostando por la reconfiguración del espacio y del tiempo alrededor de un toque de gracia: la pieza extraordinaria, atractiva y convincente. La ciudad visibilizada prevé la dotación constante de estos objetos urbanos singulares.

Con cada pieza extraordinaria encontramos la *ciudad-imagen*, definida a partir de “representaciones urbanas”, imágenes congeladas y fragmentadas de pasajes urbanos distintivos, verdaderos enclaves protegidos producto de la mercadotecnia, los cuales garantizan que se lleve a cabo la representación más lúdica y segura de la urbe. El modelo paradigmático lo encontramos en el *shopping mall*: un mismo contenedor siempre diferente, diseñado para no tener que salir de ahí,

para satisfacer todas nuestras fantasías consumistas. Un modelo en constante crisis que muestra su decadencia en la invariable necesidad de reinención (Koolhaas, 1995) emigrando sus estrategias de consumo hacia otros enclaves urbanos, como los centros históricos, creando nuevas hibridaciones que reúnen la cultura y/o lo lúdico con las mismas experiencias de compra en todo el mundo.

Al mismo tiempo, somos testigos de la dificultad que presentan los procesos y mecanismos institucionales para intervenir la ciudad. La *ciudad-procedimiento* está enmarcada dentro de regularizaciones, normas e instrumentos dirigidos al control, planeación y organización de su crecimiento y desarrollo (planes reguladores, programas de vivienda masiva, reglamentos de construcción, etcétera), que entienden la urbe exclusivamente como un procedimiento, desdibujando las problemáticas de la “ciudad existente” y, por lo tanto, negando la complejidad implícita en el habitar de la misma.

De esta manera, permean aún los remanentes positivistas de la arquitectura y urbanismo modernos, donde prevalece la fe en la resolución de problemas. Ello ha impedido entender del todo la complejidad de los procesos urbanos y cuál es el papel que juega en ellos la construcción, configuración y transformación física de la ciudad. Suponer la arquitectura como “resolutiva”, podría no ver el acto “traumático” que representa la implementación de objetos arquitectónicos (De Solà-Morales, 2009, p. 51), además de no comprender la urbe como un proceso continuo de transformación y construcción de lo común, sobre todo en ciudades en crisis donde son evidentes los signos de la decadencia. Priorizar la condición extraordinaria de la urbe, puede muy fácilmente prescindir de la relación con el contexto existente, con el tiempo histórico y con sus habitantes.

La ciudad des-habitada

UNA SITUACIÓN PREVALENTE EN ESTA MANERA DE CONSTRUIR LA CIUDAD, ES LA NEGACIÓN DEL TIEMPO o, mejor dicho, su manipulación y desvirtualización, transformándolo en mero recurso formal anecdótico, es decir, en solo representación histórica... imagen congelada del tiempo. En ese sentido, la historia se entiende “como algo que hay que crear” (Harvey, 1998, p. 229). Se busca convertir un espacio urbano en un monumento siempre eterno y mitificado; una representación histórica dentro de un contenedor siempre actual. Se pretende llegar a un estado óptimo a través del tiempo, pero sin aceptar los desfases, la decadencia o la improductividad como estados naturales del proceso de transformación de la urbe.

En esta visión espacial de la ciudad, el tiempo es solo el instante donde se implementa el objeto arquitectónico o sucede el evento extraordinario (*show*). El congelamiento del tiempo histórico es un anhelo. Todo se resuelve, reconfigura y registra a partir del artilugio arquitectónico o mediático. Paradójicamente, este interés en la representación histórica genera ciudades pasajeras, fácilmente olvidables, las cuales no logran anclar ningún recuerdo y —por consiguiente— no invitan al retorno. Nos disponen a olvidar para esperar con atención el nuevo acontecimiento. Se vive en un eterno presente...

El olvido es para Marc Augé *et al.* (2007), producto de la superabundancia de información de la actual “sobremodernidad”, lo cual provoca un creciente y exponencial aumento en nuestra capacidad para olvidar. Un “acontecimiento que había llamado nuestra atención durante algunos días, desaparece de repente de nuestras pantallas, luego de nuestras memorias, hasta el día que resurge de golpe por razones que se nos escapan”.⁷ De esta manera, instalados en esta condición de olvido, vivimos y habitamos al lado de una sobresaturación de imágenes y objetos autorreferentes, descontextualizados y atemporales, completamente desprovistos de memorias que detonen narrativas coherentes. El objeto extraordinario nos echa en cara su propia incapacidad de lograr anclarse en la memoria. Tan diferente, pero siempre tan igual.

Este entendimiento de la *ciudad visibilizada* como “objeto”, “imagen” o “procedimiento”, provee una lectura alejada de los procesos de habitación de la urbe y de los significados comunes de diálogo con lo existente; se recrea en nuevos símbolos urbanos que no pretenden comunicar, sino exhibir.

La ciudad se convierte así en una cosa o una imagen o un procedimiento a admirar en pequeños fragmentos urbanos, los cuales están fuera de todo tiempo humano, en el sentido de que poco interesa la posibilidad de ser vividos y no se expresan según un modelo narrativo de imaginación y memoria (Ricoeur, 2002).

La idealización de la urbe como objeto-imagen-procedimiento, escenario inmutable, se aleja de su entendimiento como un constructo (proceso lento de definición y acuerdo social, cultural y urbano) y se nos presenta como la simple elección de un producto terminado (manipulación del deseo, prácticas de consumo y capacidad económica), contraponiéndose así a la ciudad como espacio vivido, como espacio cívico, como espacio en constante conflicto, mediación y transfor-

7 Neologismo propuesto por Marc Augé *et al.* (2007), definido a partir de tres excesos: “el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo”, donde cada uno queda vinculado con los otros dos.

mación (Jacobs, 1972). Las contradicciones y paradojas propias de la vida urbana producen situaciones de inestabilidad, complejidad y decadencia.

A los arquitectos les cuesta entender los espacios en conflicto; así, cuando se enfrentan a la decadencia, la reacción primera es borrar el error. Solo basta recordar cómo Saarinen (1990), en su libro *The City*, se refería a la manera en la que debería actuar el planificador de urbes frente a los “estorbosos inconvenientes para las épocas venideras, (para lo cual) debe arrancar las raíces del mal. Debe amputar los barrios bajos mediante cirugía. Y tiene que transfundir la vitalidad sólo a las zonas que están protegidas contra el contagio” (pp. 125-127). De acuerdo con Derrida (2001), lo importante sería poder abismarse en los errores y no en tratar de borrarlos.

Esta negación del proceso de transformación y decadencia de la ciudad conlleva algo más importante: el olvido del “hacer urbano” y, con ello, la deshumanización de aquella. Quitar el tiempo es hacer una arquitectura de ausencias, des-habitada; con la necesidad constante de encontrar nuevas estrategias para ocuparla. Así, habrá que aceptar esa dimensión temporal de la urbe; es decir, su capacidad de ser recordada, habitada e imaginada.

El lugar: un entendimiento de la ciudad en decadencia desde la memoria y la cotidianidad

FRENTE A UNA VISIÓN ESPACIAL ABSTRACTA, ORDENADORA O RENTABILISTA DEL ESPACIO DECADENTE, tal vez sea mejor regresar al punto de partida, a algo concreto, contextual: el lugar, el cual es un espacio específico que se va construyendo, habitando, mitificando, practicando, significando... con connotaciones de todo tipo: físicas, sociales, ambientales, estéticas, etcétera. El lugar une el tiempo y el espacio; lo vivido y lo construido; los sucesos y los objetos. El lugar se nutre de la cotidianidad y la memoria; es depositario de lo habitado. Es trascendientemente humano: un espacio de acontecimientos significativamente comunes que afectan al cuerpo.

Los lugares pueden ser representaciones de un “mundo común”, diría Arendt (1998), pruebas de un pasado compartido, escenarios de la memoria colectiva, que no son solo elementos sobresalientes —el considerado patrimonio arquitectónico o la pieza singular y novedosa—, sino lo que adquiere un significado compartido: lo que nos pertenece, lo apropiable.

La transformación de la ciudad no solo implica atender y proveer grandes espacios urbanos, también comprende la construcción de lugares compartidos donde lo significativo, lo simbólico, lo alimentado por el acontecer diario, se en-

cuentren. Desde el lugar, los objetos arquitectónicos son solo una parte del complejo proceso de construcción y transformación de la ciudad, superando así su reducción a imagen, procedimiento o cosa.

En un esquema de decadencia, el factor tiempo se vuelve sustancial y el lugar cobra importancia como contenedor de “la memoria” que recogen los propios habitantes desde su vivencia en un espacio específico. Frente a una posición que valora el espacio urbano, a partir de lo históricamente valioso y lo físicamente representativo, por lo tanto conservable (lo patrimonial-monumental, la exageración del mito), el lugar nos habla de los espacios que se hacen, que se han hecho significativos en nuestra vida diaria. La memoria se inserta en lo cotidiano.

...los espacios se entremezclan con marcos temporales: los lugares de la memoria se ubican en el tiempo de la cotidianeidad, del calendario, del ciclo de la vida, de la historia; y los momentos recordados están anclados en los locales, paisajes, territorios físicos o sociales concretos... (Feixa, 2000, p. 55).

Se busca entender que el lugar es producto de un proceso histórico; de símbolos, huellas y recuerdos. “Los lugares vividos son como presencias de ausencias” (De Certeau, 2000, p. 121). Incluso, las *heterotopías* (los espacios otros de Foucault [2009]), el *terrain vague* (De Solà-Morales, 2003) o los barrios miseria, considerados decadentes e improductivos en términos de rentabilidad por su condición de abandono físico e institucional, pueden llegar a ser lugares cuando la memoria prevalece. En estos espacios, dejados del flujo de grandes capitales, es posible encontrar la conexión histórica de los objetos. El “lugar común” adquiere significado en su devenir.

Desde este orden de ideas, el objeto arquitectónico, entendido como lugar, puede llegar a incorporar múltiples entendimientos, visiones distintas, detonar recuerdos... Puede ser parte de un pasado compartido con significados contextuales, que se clavan en la memoria e invitan al retorno; pero también puede ser una expresión posible de lo deseado e imaginado. Así, la arquitectura- lugar asume un proceso narrativo para configurar y transformar el espacio común:

...en el acto de leer, el texto despliega su capacidad de alumbrar o aclarar la vida del lector; tiene el poder no sólo de descubrir, revelar lo oculto, lo no dicho de una vida sustraída al examen socrático, sino también el de transformar la interpretación banal que hace el lector, en el cauce de lo cotidiano. Revelar (en un sentido de la verdad respecto al cual nos ha sensibilizado

Heidegger), pero también transformar, eso es lo que lleva el texto más allá de sí mismo... Por lo tanto, hay que aprender a considerar el acto de habitar como un foco no solo de necesidades, sino también de expectativas (Ricoeur, 2002, pp. 26-28).

Transformación, el paisaje-lugar y la reconstrucción de narrativas

SI EL LUGAR VIVIDO, EL DE LA EXPERIENCIA DEL HABITANTE, SE PUEDE ENTENDER DESDE LA MEMORIA como el espacio de lo cotidiano; el lugar construido, el de la experiencia transformadora, se puede entender desde el paisaje (en una relación directa entre lo natural y lo construido) como el espacio imaginado, el del esfuerzo creativo común. El vínculo entre el lugar vivido y el lugar construido es la narrativa del lugar; un significado construido en el tiempo desde la habitación y la transformación de la ciudad.

Trabajar con la narrativa del lugar es buscar la reinterpretación y resignificación del espacio decadente; es establecer vínculos con la vida diaria, con sucesos ordinarios y extraordinarios, con el esplendor y la decadencia. La mirada desde las alturas, se liga a la otra mirada, la de lo cotidiano; hay un acercamiento a corta distancia que traslapa los dos análisis y que conlleva a nuevas lecturas; obliga a descubrir los rastros, poner atención, ser lento, romper con la velocidad. Es un acercamiento a la ciudad desde lo usual, donde el objeto arquitectónico pasa a segundo término, porque es solo un elemento más en el lugar y su narrativa.

Como expone De Solà-Morales (2003): “en una situación de continua construcción y destrucción, de permanente crecimiento y renovación, de mutación y obsolescencia, la condición casual imprevisible de la ciudad se convierte en su verdadero modo de exposición” (p. 157). Este es el reconocimiento de que habitamos una ciudad en continuo cambio, en la que domina lo imprevisible y la incertidumbre.

Por la importancia que se le da al “acontecimiento” en el mundo actual (fluidez, encuentro y aprehensión), De Solà-Morales (1995) comenta que el lugar ya no se puede entender como *fons* (*Genius loci*), una visión estática que propone la “conservación” como una manera de estabilizar (*Stabilitas loci*, de acuerdo con Norberg-Schulz, 1979). El lugar puede ser conceptualizado como paisaje: un proceso dinámico fuertemente ligado a un contexto físico y social.

Desde el lugar entendido como paisaje, el arquitecto puede acercarse resignificando y reinterpretando las narrativas del lugar, a partir de la imaginación e intervención de lo urbano, acción que parte de “lo existente” y que implica una transformación articuladora.

De acuerdo con Denis Cosgrove (2008), “el paisaje surge y se construye de circunstancias, sociales y culturales” (p. 19), estableciendo otras condiciones y criterios amplios para su análisis y conceptualización, que unen lo construido, lo natural y lo social. El paisaje se convierte en un marco de representaciones con formas particulares en su interior, que incluye, además, a los otros, junto con sus diversas formas culturales.

La problemática la explican Cosgrove (2008) y Corner (2014), quienes recurren de nueva cuenta a los procesos de transformación, a la denominada *terra fluxus* como una manera no estática de entender la ciudad, donde Corner (2014) concluye que: “los lugares públicos primero son contenedores de la memoria colectiva y de los deseos, segundo son lugares para la imaginación geográfica y social para extender nuevas relaciones y posibilidades” (p. 32).

El lugar como paisaje puede permitir articular la complejidad de la ciudad como territorio e incorporar de manera clara el proceso de transformación de la ciudad; y, por lo tanto, considerar también el tiempo y su decadencia.

Para Ábalos y Herreros (2002), el lugar, asumido como paisaje, no es el escenario para el objeto arquitectónico; es el interés principal, el objeto a transformar y proyectar:

En los últimos años estamos asistiendo a una transferencia significativa: todo lugar ha pasado a ser entendido como un paisaje, sea natural o artificial, y éste ha dejado de ser ese fondo neutro sobre el que destacan objetos artificiales arquitectónicos, más o menos vocacionalmente escultóricos, para ser objeto de interés primario, foco de la atención del arquitecto. Así, modificado el punto de vista, el paisaje pierde su inercia y pasa a ser objeto de transformaciones posibles; es el paisaje lo que puede proyectarse, lo que deviene artificial... El trabajo del arquitecto se confunde con el del jardinero: desbrozar, preparar el terreno, escoger las especies y sembrarlas de forma organizada, cuidando después de que el paso del tiempo haga bien su trabajo.

Si se quiere transformar, construir, consolidar el lugar, es necesario entenderlo como paisaje. La ciudad en decadencia, entendida como un lugar-paisaje, no solo envuelve una experiencia perceptual (visual), sino, además, un proceso creativo de transformación y preservación que parte desde las narrativas de la cotidianidad y la memoria, en una labor común.

La experiencia urbana también se relaciona con la capacidad creativa del ser humano, asumiendo la ciudad como espacio de expresión y de propuesta ha-

cia la consolidación de nuestro entorno. En ese sentido, la intervención arquitectónica en contextos en decadencia deberá asumir una estética de la transformación que busque reforzar la permanencia de un lugar común, teniendo presente que se actúa sobre una situación prevalente, lugares con memorias, vivencias e imaginarios, adquiriendo así un compromiso con lo existente.

Sennett (2009) propone la figura del “artesano” como un compromiso con el “bien hacer” (p. 32). Más que corregir pretende reparar. El artesano no solo acciona, sino que tiene una práctica reflexiva sobre su labor; construye una posición ética sobre lo que concibe. Se centra en lo “que hace interesante a un objeto” (*ibidem*, p. 151). No es lo abstracto lo que le interesa, sino las acciones concretas y específicas.

Este acercamiento a los lugares en decadencia desde la arquitectura implicaría, además, la incorporación de herramientas y estrategias más precarias, aunque precisas y sutiles. La decadencia requiere de una arquitectura que sea de aprovechamiento. Es trabajar con lo “a la mano”, sin una carga estética comprometida (o totalmente comprometida), recreándose al momento y con lo que existe. Es aquí donde las intervenciones creativas deben enfocarse en crear puentes entre el habitante y la ciudad; en ser un instrumento importante para complementar y, al mismo tiempo, posibilitar la apropiación y significación de un lugar común.

Así, los proyectos y conceptos son solo instrumentos, no fines. Una posición así plantea la búsqueda de nociones claras acerca de la responsabilidad y posibilidades de la práctica. Desde estas ideas, la capacidad integradora de la propuesta creativa puede establecer caminos para la aceptación de una realidad urbana con sus diferencias y coincidencias, con elementos consolidados y desarticulados. Esta no intenta arreglar la situación existente, sino que simplemente busca dar otras visiones sobre lo mismo: evidenciar situaciones pasadas, actuales y futuras. La ciudad así no se transforma en un cúmulo de problemas a solucionar, sino que deviene en un espacio de expresión; materia prima para un proceso creativo multidireccional y sin rumbo fijo.

La imagen urbana armónica, controlada o monumental no puede ser el objetivo principal que perseguir; esto implicaría no haber entendido el espacio decadente ni sus dinámicas como lugar. Son precisamente las indefiniciones las que marcan la diferencia y hacen del desarrollo una experiencia viva.

Lo importante está en poder articular lo existente; se trata de hacer coherente una narración incompleta, reinventando solo las frases perdidas de la historia, para darle así un nuevo sentido al lugar. Los lugares en decadencia no necesitan grandes intervenciones, sino construir narrativas que reafirmen su condición común.

Una reflexión final

LA ARQUITECTURA, TAL VEZ POR SU ESCALA Y CONTUNDENCIA FÍSICAS, PUEDE SER UN “SUCESO” DETONADOR, entre otros sucesos, que desencadene toda una serie de acciones, reflexiones, visiones, inercias, conciencias y apropiaciones sobre, de y para el lugar. Así, la intervención arquitectónica debe ser, por principio, una reflexión sobre la ciudad misma. Es una síntesis de toda una serie de decisiones tomadas acerca de un entorno existente; una respuesta (entre otras posibles) a una situación determinada, única y compleja.

Se trata de producir acciones que, más que solucionar problemas, intenten redescubrir una cotidianidad urbana, enmarcarla y hacerla visible desde varios puntos de vista. Desde este orden de ideas, las intervenciones arquitectónicas concretas pueden ser una manera más real y natural de accionar contextos en decadencia.

Desde el lugar, la intervención arquitectónica puede ser una forma de acercarse a la realidad de las prácticas y significados establecidos, buscando mecanismos para reinducir a los territorios urbanos complejos y marginados en otros contenidos (Jacobs, 1972); es decir, en la creación de nuevas narrativas urbanas. Intervenir implica un proceso para resignificar lo existente y la propuesta creativa todavía tiene mucho que reflexionar al respecto. Para De Solà-Morales (2009), “La arquitectura tiene un cometido preciso: hacer de las condiciones ya dadas de cada lugar, palabras que signifiquen las cualidades de la existencia, desvelar la riqueza y los contenidos que en ella se contienen potencialmente” (p. 40).

Bibliografía

- ÁBALOS, I., & Herreros, J. (2002). Una nueva naturalidad (7 micromanifiestos). *Revista 2G: Revista Internacional de Arquitectura*, 22: 26.
- ARENDT, H. (1998). *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- AUGÉ, M., Castells, M., Martín-Barbero, J., Mattelart, A., Orozco, G., Vilches, L., & Vizer, E. A. (2007). *Sociedad mediatizada*. Barcelona: Gedisa.
- CARERI, F. (2014). *Walkspaces: el andar como práctica estética*. México: Gustavo Gili.
- CORNER, J. (2014). *Terra fluxus*. Princeton Architectural Press.
- COSGROVE, D. E. (2008). *Social Formation and Symbolic Landscape*. New York: Routledge.
- DE Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- DE Solà-Morales, I. (1995). *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2003). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2006). *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili.

- (2009). *Los artículos de Any*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- DERRIDA, J. (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires/Barcelona: Paidós.
- FEIXA, C. (2000). Los espacios y los tiempos de las culturas juveniles. En G. Medina Carrasco, *Aproximaciones a la diversidad juvenil* (pp. 45-60). México: El Colegio de México.
- FOUCAULT, M. (2009). Of Other Spaces. In M. Dehaene, & L. de Cauter, *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society* (pp. 13-30). New York: Routledge.
- HARVEY, D. (1998). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- JACOBS, J. (1972). *The Death and Life of Great American Cities*. Harmondsworth, Reino Unido: Penguin Books.
- KOOLHAAS, R. (1995). *The Generic City*. New York: The Monacelli Press.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1979). *Genius loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
- RICOEUR, P. (2002). *Arquitectura y narratividad*. Barcelona: UPC.
- SAARINEN, E. (1990). *La ciudad: su crecimiento, su declinación y su futuro*. México: Limusa.
- SENNETT, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- SHORT, J. R. (2014). *Urban Theory: a Critical Assessment*. London: Palgrave Macmillan.

UACJ

